

# البنية الأسلوبية في شعر الجوهرى

إعداد

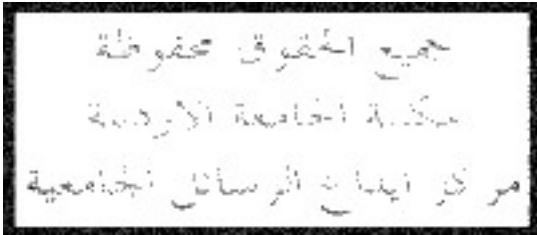
حسام محمد إبراهيم أيوب

إشراف

أ.د. محمد بركات أبو علي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في  
اللغة العربية وآدابها  
كلية الدراسات العليا  
الجامعة الأردنية

أيار/2002م



نوقشت هذه الرسالة وأجيزت يوم الاثنين الموافق 27/5/2002م.

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

..... 1-الدكتور محمد برکات أبو علي (رئيساً)

أستاذ البلاغة والنقد

..... 2-الدكتور نهاد الموسى (عضوأ)

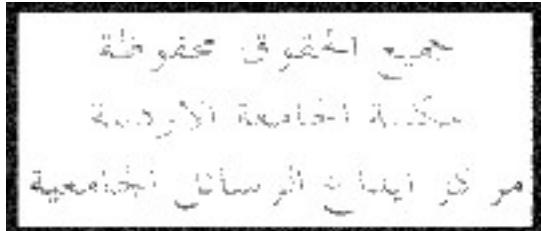
أستاذ النحو واللسانيات

..... 3-الدكتور إبراهيم خليل (عضوأ)

أستاذ مشارك اللسانيات

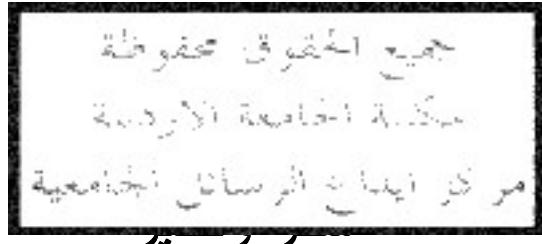
..... 4-الدكتور سمير استطيه (عضوأ)

أستاذ اللسانيات

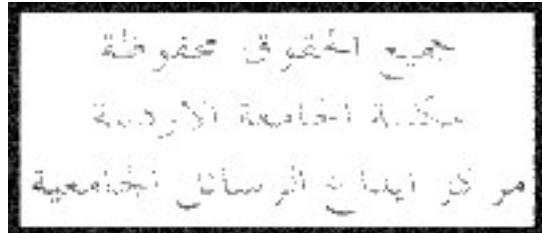


## الإهداء

إلى أمي الحبيبة التي سهرت على مرضي أثناء  
إعدادي لهذه الدراسة.



أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذى أ.د محمد بركات أبو علي  
لقبوله الإشراف على هذه الدراسة وإغناطه لها بملحوظاته وتعليقاته،  
كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة ولا أنسى أن أتقدم  
بالشكر كذلك لأخي مجدي لتدقيقه طباعة الرسالة.

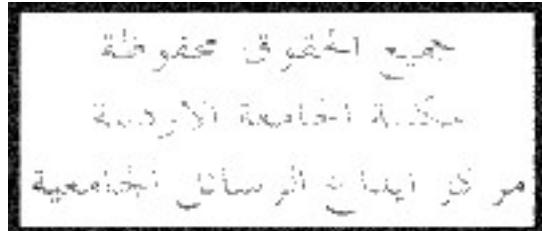


<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
ب	- قرار لجنة المناقشة
ج	- الإهادء
د	- الشكر والتقدير
هـ	- محتويات الرسالة
كـ	- الملخص باللغة العربية
1	- المقدمة
7	- الفصل الأول: الخصائص الأسلوبية للمستوى الصوتي
8	1- التماثل الزمني
10	1-1 التماثل الزمني المطرد (الوزن)
10	1-1-1 الأوزان الشعرية
14	2-1-1 الجزء والزحافات والعلل
27	3-1-1 التجديد الإيقاعي
35	2- التماثل الزمني الحر (التوازي النحوي)
36	1-2-1 التوازي النحوي الأفقي
40	2-2-1 التوازي النحوي الرأسي
42	2- التماثل النغمي
43	1-2 التماثل النغمي المطرد (القافية)
43	1-1-2 مكونات القافية
51	2-1-2 عيوب القافية
53	3-1-2 تنويع القافية
60	2- التماثل النغمي الحر
60	1-2-2 القوافي الحرة
63	2-2-2 التصرير والتقويفية
66	3-2-2 تكرار الألفاظ

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
71	2-2-4 الجنس
74	5-2-2 تكرار الأصوات
77	3- التماثل الصوتي والمعنى
78	3-1 التماثل الصوتي المطرد والمعنى
78	1-1-3 التدوير
79	2-1-3 الاعتراض
81	3-1-3 الاطراد
84	4-1-3 التضمين
86	2-3 التماثل الصوتي الحر والمعنى
86	1-2-3 تبيه المتلقى إلى نقلة دلالية
88	2-2-3 إبراز الدور الدلالي للألفاظ
88	3-2-3 تأكيد المعنى
89	4-2-3 تطوير المعنى
90	5-2-3 تفصيل المعنى
91	6-2-3 تقابل المعنى
94	الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية للمستوى المعجمي
97	1- علاقات التماثل الدلالي
98	1-1 التشبّيه
98	1-1-1 التركيب اللغوي للصورة التشبيهية
101	1-2-1 المكونات التركيبية للصورة التشبيهية
106	1-3-1 المكونات المادية وال مجردة للصورة التشبيهية
108	2- الاستعارة
109	1-2-1 التركيب اللغوي للصورة الاستعارية
111	2-2-1 الأنواع الدلالية في الصورة الاستعارية
117	3-2-1 السياق الأسلوبي للصورة الاستعارية

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
121	2- علاقات التداعي الدلالي
121	1- المجاز المرسل
121	1-1-2 مفهوم المجاز المرسل
122	2-1-2 العلاقات العقلية في المجاز المرسل
126	2-2 الكنية
126	1-2-2 مفهوم الكنية
127	2-2-2 مزية الكنية
128	3-2-2 أقسام الكنية
131	4-2-2 أبرز الكنيات في شعر الجوادري
137	3-2 التورية
137	1-3-2 مفهوم التورية
138	2-3-2 السياق الأسلوبى للتورية
142	3- علاقات التضاد الدلالي
142	1-3 المقابلة
142	1-1-3 مفهوم المقابلة
143	2-1-3 أنواع المقابلة
145	3-1-3 تجانس المتقابلين
147	4-1-3 أبرز المقابلات في شعر الجوادري
150	2-3 المفارقة
150	1-2-3 مفهوم المفارقة
151	2-2-3 عناصر المفارقة
155	3-2-3 أنواع المفارقة
157	4- المعجم الشعري
158	1-4 تنوع المفردات
160	1-1-4 النسبة الكلية للتتنوع
163	2-1-4 القيمة الوسيطة لنسبة التنوع
163	3-1-4 منحنى تناقص نسبة التنوع

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
164	4-1-4 منحنى تراكم نسبة التووع
165	5-1-4 أثر ارتفاع نسبة التووع في صعوبة الأسلوب
166	2-4 شيوخ مشتقات الفعل "ساس"
166	1-2-4 صورة السياسة
168	2-2-4 صورة السياسة
170	3-4 المفردات الحديثة
170	1-3-4 المصطلحات السياسية
171	2-3-4 المصطلحات الاقتصادية
172	3-3-4 المصطلحات العسكرية
172	4-3-4 المصطلحات الحضارية
173	4-4 المفردات العامة
173	1-4-4 مفهوم العامة
173	2-4-4 قصيدة "طرطرا"
<b>-الفصل الثالث: الخصائص الأسلوبية للمستوى التركيبى</b>	
178	1- مكونات الجملة
182	1-1 الفعل في الأسلوب الأدبي
182	1-1-1 معادلة بوزيمان ونظرية لسنج
184	2-1-1 الفعل في قصيدة "الراعي"
187	2-بنية الجملة
187	2-1 أسلوب التأكيد
187	1-1-2 مفهوم التأكيد
188	2-1-2 حروف التأكيد
193	3-1-2 تراكيب التأكيد
198	4-1-2 أضرب الخبر
200	2-2 الأسلوب الإنشائية
200	1-2-2 الإنشاء الطلبى



<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
214	2-2-2 الإنشاء غير الظبي
222	3-2 أسلوب الشرط
222	1-3-2 أسلوب الشرط وصياغة الحكمة
225	2-3-2 أسلوب الشرط والتماسك النصي
228	3-الوحدات الكبرى
228	1-3 الفصل بين الجمل
229	1-1-3 كمال الاتصال
230	2-1-3 كمال الانقطاع
230	3-1-3 شبه كمال الاتصال
231	4-1-3 شبه كمال الانقطاع
231	2- تراكم الضمائر وتبادلها
232	1-2-3 قصيدة المتكلم
232	2-2-3 قصيدة المخاطب
233	3-2-3 قصيدة الغائب
234	4-2-3 القصيدة المركبة
237	5-2-3 أسلوب التجريد
238	3- التناص
238	1-3-3 مفهوم التناص
239	2-3-3 التأثر بأساليب سابقة
245	3-3-3 استحضار نصوص سابقة
257	4-3-3 تحوير دلالة نصوص سابقة
258	4- البنية الدلالية
258	1-4 مفهوم البنية الدلالية
259	2-4 النماذج الأساسية للبنيات الدلالية
260	3-4 ثنائية الأنـا والآخر
262	1-3-4 غياب الأنـا
264	2-3-4 خصم الأنـا مع الآخر

الصفحة

272

الموضوع

4-3-3 توافق الأنا مع الآخر

280

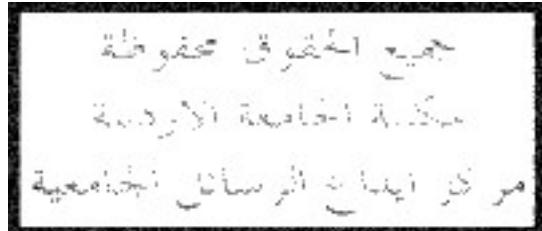
- الخاتمة

288

- قائمة المصادر والمراجع

297

- الملخص باللغة الإنجليزية



## البنية الأسلوبية في شعر الجواهري

إعداد

حسام محمد إبراهيم أيوب

إشراف

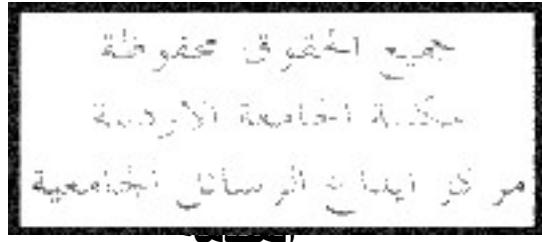
أ.د. محمد بركات أبو علي

تهدف هذه الدراسة إلى دراسة البنية الأسلوبية في شعر الجواهري، وقد عملت على توزيع البنيات الأسلوبية المستخرجة على مستويات التحليل اللغوي (الصوتي، المعجمي، التركيبي) فتناولت في الفصل الأول الخصائص الأسلوبية للمستوى الصوتي، وقد عنيت بالتفريق بين نوعين رئисيين من التماثلات الصوتية، وهما: التماضي الزمني، والتماثل النغمي سواء أكانا مطربين أم حرين وحاولت دراسة العلاقة المزدوجة لهذه التماثلات بالمعنى.

وتناولت في الفصل الثاني الخصائص الأسلوبية للمستوى المعجمي، وقد عملت على دراسة العلاقات الدلالية بين الألفاظ كالتماضي الدلالي، والتداعي الدلالي، والتضاد الدلالي، بالإضافة إلى المعجم الشعري.

وفي الفصل الثالث تناولت الخصائص الأسلوبية للمستوى التركيبي باحثًا عن التراكيب الدالة على معنى معين، ولذا تدرجت من مكونات الجملة، إلى بنية الجملة، ومن ثم إلى الوحدات الكبرى التي تجمع جملًا عدة، وصولاً إلى النص بوصفه أكبر بنية تركيبية تجسد بنية النص الدلالية.

وعلى هذا يمكن القول إن هذه الدراسة لا تعدو كونها رحلة للبحث عن آليات توليد المعنى في اللغة الشعرية كما تجسدت في شعر الجواهري عبر مجموعة من البنيات الأسلوبية الصوتية، والمعجمية، والتركيبية.



موضوع هذه الدراسة هو "البيئة الأسلوبية في شعر الجوهرى"، وترتكز هذه الدراسة على مجموعة من الأسس النظرية تتمثل في أن الأدب بناء لغوى، وتعد دراسة طبيعة هذا البناء قضية جوهرية في الدراسة الأدبية، وتجنبها للاتكاء على الحس اللغوى وحده في إثبات خصائص هذا البناء سعت الأسلوبية إلى الكشف عن العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الحس اللغوى، وتعنى الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية، فهى على ذلك دراسة منهجية للتعبير الأدبى يقتصر تفكيرها على النص.

كما أنه لا وجود للشعر إلا من خلال مضمون فكري، ولكنه لا يسمى إلى درجة الفن إلا بما يتجاوز به المضمون من إمكانيات الأداء، ولا يقصد بالجانب اللغوي المظاهر الثابتة في الكلام، فمظان الأسلوب تكمن في الجانب المتحول من اللغة سواء أكان تحولاً خارجياً قياساً إلى القواعد اللغوية أم تحولاً داخلياً قياساً إلى استخدام الظاهرة داخل النص.

وسأعنى في هذه الدراسة بعرض مجموعة من التساؤلات من أهمها ما يلى:

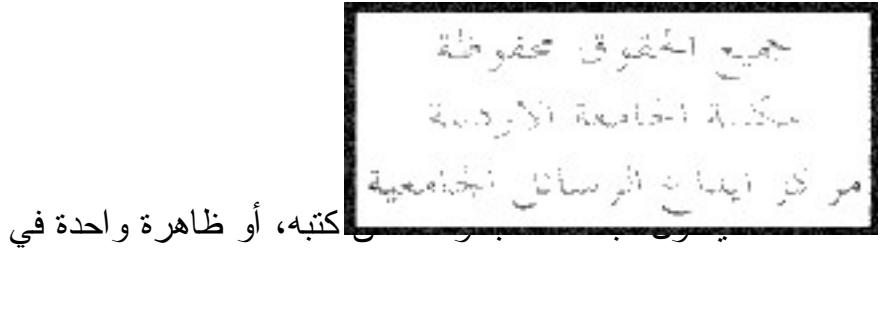
1- ما مقدار الثبوت في قواعد اللغة العربية في مرحلة من مراحل حياتها؟ وما مدى التحول؟ لإدراك خصائصها وإمكانيات التطور فيها.

2- كيف أسهمت اللغة العربية في إيجاد الجو الشعري؟ وما الظواهر الأسلوبية المتولدة عن الوظيفة الشعرية للغة؟

3- هل استطاع الجوهرى أن يترك أثراً في تطور اللغة العربية من خلال الطابع الذى اتسمت به في شعره وأسلوبه الخاص؟

أما أهمية الدراسة ومسوغاتها فتتلخص في أن الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية في مستواها التوصيلي التداولى لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافى حتى الآن، وهذا يجعل القول بارتباط إحدى المتغيرات بالمجال اللغوى البحث أو الأدبى موضوع تساؤل مما يثير الشكوك على مناسبة التفسير الجمالى لها.

على أنه لا سبيل إلى الوصول إلى هذه الغاية التي تعد الهدف النهائي لعلم الأسلوب إلا بالدراسات الجزئية التي تتناول تحليل لغة كاتب أو شاعر، وقد تتناول لغة مدرسة أدبية، أو لغة عصر أدبي واحد، والغالب إلا يدرس أسلوب الشاعر من نواحيه



جميعاً، أو في جميع كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه.

هذا بالإضافة إلى أن تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية له دور مهم في وصف نظام اللغة، والإسهام في تركيز أحکامها العلمية، ومنطلقاتها المنهجية في البحث اللغوية عامة.

وتختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة في تقصيها للظاهرة الأسلوبية في شعر الجواهري، في حين أن معظم الدراسات السابقة قد أغفلت هذا الجانب، أو تناولت ظاهرة محددة، أو عرضت له عرضاً عاماً مختصراً. وإن من أهم الدراسات النقدية التي تناولت شعر الجواهري دراسة قام بإعدادها فريق من الباحثين العراقيين سنة (1969م) بعنوان "محمد مهدي الجواهري دراسات نقدية" وأشرف على إصدارها هادي العلوى، ويشتمل هذا الكتاب على عدد من الدراسات وهي:

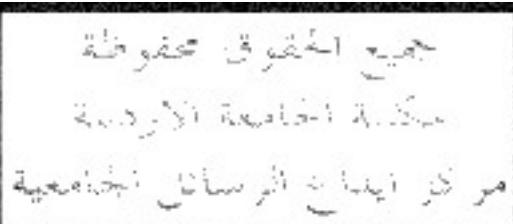
1- هادي العلوى - "من رحلة الفكر والتحول" وتنصب هذه الدراسة على المحتوى الأيديولوجي والسياسي لشعر الجواهري في محاولة لتحديد موضعه في معرك الصراع الثورى.

2- جبرا إبراهيم جبرا - "الشاعر والحاكم والمدينة" وتهدف الدراسة إلى اكتشاف موضع الجواهري في عالم الشعراء عن طريق استبيان مكانن الحس الشعري في قصائد شعره السياسي والطبيعي والنسوى وما تغتنى به من مضامين درامية، وقد اتجه لتحقيق ذلك إلى النقد المقارن منتهياً إلى تعريف الجواهري شاعر المدينة المتمردة وأخر الفحول.

3- فوزي كريم - "من الغربة حتى وعي الغربية"، وتناولت الدراسة تطور الجواهري وعيه وفنا في رحلتي الوحدة والاغتراب موجهة الأضواء نحو التكوين الشعري الحاد الذي تتميز به نتاجاته عبر المراحل المختلفة من تاريخه.

4- هاشم الطعان - "الجواهري والتراث"، وهي دراسة موجزة للصلة المتبادلة بين الجواهري وتراث الأدب العربي.

5- داود سلوم - "مع المرأة"، وتناول الدراسة تجربة الشاعر مع المرأة و موقفه من الحب، وبعض مبادئ الحس الجمالي في شعره النسوى.



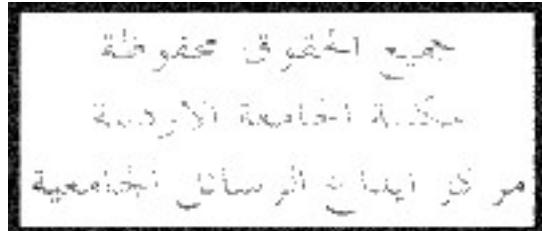
## 6- سليم طه التكريتي - بحثي يتناول عرض تارخي مفصل لعمل الجواهري في الصحافة

7- إبراهيم السامرائي - "لغة الشعر عند الجواهري"، وتعد هذه المقالة أكثر دراسات الكتاب التصاقاً بموضوع دراستي، حيث عرض الباحث للعنصر اللغوي المشكل لشخصية الشاعر، فركز على حرصه على القديم من الالتزام بالوزن والقافية، وتمرسه بالكلمة المفردة، كاستعماله للكلمة المهجورة في موضعها المناسب، وتغييره في الصيغ كتحريك الساكن، ومخالفته بعض القواعد النحوية، واشتقاقه ما لم يسمع، واستخدامه النادر والصيغ غير المعروفة، وتعديته اللازم، وتجاوزه في الأبنية، واستخدامه بعض التعبير العصرية والكانية، فمهارة الشاعر ترجع إلى أسلوبه وقدرته على الأخذ من الأدب القديم شيئاً يضفي عليه من حاجات العصر لوناً جديداً.

ومن الدراسات النقدية المهمة التي عرضت لأسلوب الجواهري دراسة علي عباس علوان (1975) "تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج" وقد ذكر الباحث أنه قد تأمل شعر الجواهري في مرحلة نضجه فوجد فيه أربع خصائص عامة تشكل أسلوب الشاعر وهي: استخدامه بعض البحور المؤثرة، وتفضيله لبعض الزحافات والعلل، وعنايته بالتشكيلات الصوتية من ترصيع، وجناس، وتكرار للألفاظ والجمل، وتوزيع للحروف، وغني معجمه اللغوي، وعنايته بلوحاته الفنية.

ومن تلك الدراسات دراسة عمران خضرير الكبيسي (1982م) "لغة الشعر العراقي المعاصر"، فقد تناول الباحث في مواطن متفرقة بعض الظواهر التي تميز لغة الجواهري وهي اشتقاق القافية من مفردات البيت وتناقضها دلالياً مع المفردة المشتقة منها، واستخدامه المفردات والتركيب القديمة لقيمتها الإيحائية، وتضمينه شعر القدماء، وتأثره بأسلوب القرآن، واستخدامه بعض الألفاظ العامية، وتكراره للحروف والألفاظ والتركيب، وعنايته بالمقابلة.

ومن الدراسات النقدية التي عنيت بأسلوب الجواهري دراسة عدنان حسين العوادي (1985م) "لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين وال الحرب العالمية الثانية"، ويرى الباحث أن التجديد في لغة الجواهري يتجلّى في مستويين هما: الألفاظ والبناء، ويتمثل مستوى الألفاظ في ابتعاده عن اللفظ المبتذل، وعنايته بدلاله اللفظي وموسيقاها، واستخدامه بعض الألفاظ القديمة، وإعادة صياغته للفظة زيادة أو حذفها،

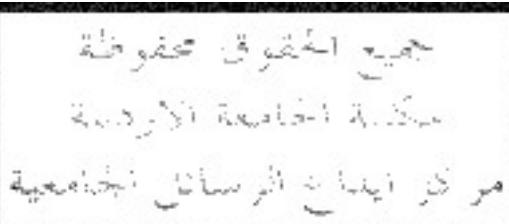


وتضعيه للفظة، واسعه في نطاقها بحسب الألفاظ، ويتمثل مستوى البناء في صياغته لأفكاره بالشكل الذي يعني من تأثيرها عن طريق تشخيصها، وتكليفها بالمجاز، واستحضارها بالطلب، وتقابليها في المعنى، وتتاظرها في الصوت.

ومن الدراسات النقدية الحديثة التي تناولت شعر الجواهري دراسة زين عبد اللطيف البيشاوي (1998) "صورة الدم في شعر الجواهري"، وقد خلصت الباحثة إلى أن الدم هو العنصر الأساسي في لوحة الجواهري الفنية، عبر من خلاله عن حقبة الانكسار، وجعل منه حافزاً للتحدي، وشاهداً على الظلم، ووسيلة للخلاص، وقد وظف الشاعر أساليب متعددة لإبراز صورته الفنية كتوظيف التراث، واستخدام أساليب الإنشاء، وأفعال المضارعة، والبحور ذات الإيقاع المتلائم مع مضمون القصيدة، واستخدام المحسنات البديعية.

ويمكن أن أسجل الملاحظات التالية حول الدراسات السابقة التي تناولتها بالعرض:

- 1- اكتفيت في عرضي للدراسات السابقة بتلك التي عالجت أسلوب الشاعر، ولو كانت معالجة مختصرة، ولم أعرض للدراسات التي تناولت سيرة الشاعر، وتوجهاته القومية، ومضامين شعره.
- 2- تعد مقالة إبراهيم السامرائي "لغة الشعر عند الجواهري" دراسة متخصصة في أسلوب الجواهري، إلا أنها موجزة جداً فلم تعط الموضوع حقه من الدرس.
- 3- أما سائر المقالات في كتاب "محمد مهدي الجواهري دراسات نقدية" فهي دراسات جادة لأهم المضامين الشعرية في شعر الجواهري باستثناء مقالتي هاشم الطعان وسليم طه التكريتي، وقد أفت منهما في رصدي للبيانات الدلالية الكبرى في شعر الجواهري في أثناء قراءتي للديوان.
- 4- وتعد كذلك دراسة زين البيشاوي "صورة الدم في شعر الجواهري" دراسة متخصصة في شعر الجواهري، وهي مفصلة أيضاً، لكنها تناولت قضية جزئية لا يمكن أن تفسر كل مكامن الجمال في إبداع الشاعر.
- 5- أما دراسة كل من علي عباس علوان "تطور الشعر العربي الحديث في العراق" وعدنان حسين العوادي "لغة الشعر الحديث في العراق" فهما دراستان عامتان للغة



الشعر العراقي في دراسة مهدي الجوهرى  
الشاعر والجواهري في دراسة مهدي الجوهرى

6- وتعد دراسة عمران خضير الكبيسي "لغة الشعر العراقي المعاصر" دراسة عامة كالدراستين السابقتين إلا أنها لم تخص الجواهري بفصل أو مبحث، وإنما جاء الكلام على أسلوبه في مواطن متفرقة من الدراسة.

7- يمكن القول إنه لا توجد دراسة- في حدود ما اطلعت عليه- تناولت أسلوب الجواهري تناولاً مفصلاً على الرغم من تميز شعره من حيث الكيف، وغزارته من حيث الكم، فشعره مدونة قادرة على إبراز الخصائص الأسلوبية للغة العربية.

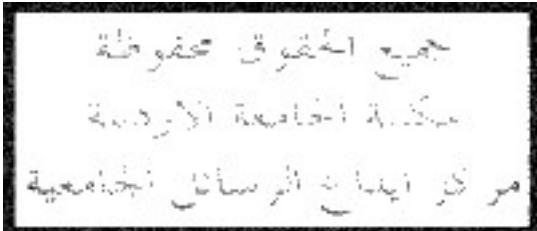
وقد اتبعت في دراستي هذه المنهج الأسلوبى الوظيفي، ويعنى هذا المنهج باستثمار التقنيات اللسانية ودمجها بالتقنيات الأسلوبية لتوظيفها فاعلاً في خدمة النص الأدبى على صعيدي النظرية والتطبيق. ويدرس هذا المنهج العلاقات النفعية للعناصر التي تكون الأسلوب في النص الأدبى، معتمداً المعايير والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة، فالمنباع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست في اللغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها أيضاً بحيث لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجاً عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إلاغية في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم.

أما مدونة الدراسة فتمثل في ديوان محمد مهدي الجواهري طبعة بغداد الواقعة في سبعة مجلدات. ويقول هذا المنهج بإنشاء القارئ للأسلوب، فتأثيرات الأسلوب تتصهر في القارئ، ولذلك لا يمكن أن تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها، فهي ليست خصائص في الأسلوب بل تنشأ من خلال تلقي القارئ للنص. ولكن كيف يعي القارئ هذه التأثيرات؟

لقد ذهب الأسلوبيون الوظيفيون إلى القول بوجود طريقتين حتى يعي القارئ الأسلوب، فإما أن يكون ذلك ناتجاً عن وجود تقابل في النص، أي أنه حادث من خلال عناصر لغوية في النص تنشأ متناسبة مع تركيب السياق السابق، وتنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى النموذج اللغوي كالطباخ، وال مقابلة، والالتفات... الخ وقد يكون ناتجاً عن تمايز بين عمليتين أي: تطابق لجدول الاستبدال على جدول التركيب مما ينشئ انسجاماً ما بين العلاقات الاستبدالية والعلاقات التركيبية كالوزن، والقافية

والتصريح، والتوصيف، والبيان، والتشبيه، والاستعارة، وهذا يعني أن المنهج الأسلوبي الوظيفي لا يقر مقوله المعيار الخارجي الذي يعد الأسلوب انحرافا عنه، وإنما يستبدل مقوله المعيار الداخلي بمقوله المعيار الخارجي.

وت تكون الدراسة من ثلاثة فصول تناولت في الفصل الأول الخصائص الأسلوبية لل المستوى الصوتي في شعر الجوهرى، فتحدثت عن التماثلات الزمنية والتماثلات النغمية في شعره، وعن علاقة هذه التماثلات الصوتية بالمعنى. وتناولت في الفصل الثاني الخصائص الأسلوبية للمستوى المعجمي، وأولت العلاقات بين الألفاظ جل اهتمامها، فدرست علاقات التماثل الدلالي، وعلاقات التداعي الدلالي، وعلاقات التضاد الدلالي، هذا بالإضافة إلى المعجم الشعري. وفي الفصل الثالث تناولت الخصائص الأسلوبية للمستوى التركيبي، وقد كانت نقطة انطلاقي في هذا الفصل البحث عن التراكيب الدالة على معنى معين، ولذا تدرجت من مكونات الجملة إلى بنية الجملة إلى الوحدات الكبرى وصولا إلى النص بوصفه أكبر بنية تركيبية تجسد بنية النص الدلالية.



## الخصائص الأسلوبية للمستوى الصوتي

### 1- التماثل الزمني

1-1 التماثل الزمني المطرد (الوزن)

1-1-1 الأوزان الشعرية

2-1-1 الجزء والزحافات والعلل

3-1-1 التجديد الإيقاعي

2-1 التماثل الزمني الحر (التوازي النحوى)

1-2-1 التوازي النحوى الأفقي

2-2-1 التوازي النحوى الرأسى

### 2- التماثل النغمى

1-2 التماثل النغمى المطرد (القافية)

1-1-2 مكونات القافية

2-1-2 عيوب القافية

3-1-2 تنوع القافية

2-2 التماثل النغمى الحر

1-2-2 القوافي الحرة

2-2-2 التصريح والتقويفية

3-2-2 تكرار الألفاظ

4-2-2 الجنس

5-2-2 تكرار الأصوات

### 3- التماثل الصوتى والمعنى

1-3 التماثل الصوتى المطرد والمعنى

1-1-3 التدوير

2-1-3 الاعتراض

3-1-3 الاطراد

4-1-3 التضمين

2-3 التماثل الصوتى الحر والمعنى

1-2-3 تببئه المتنقى إلى نقلة دلالية

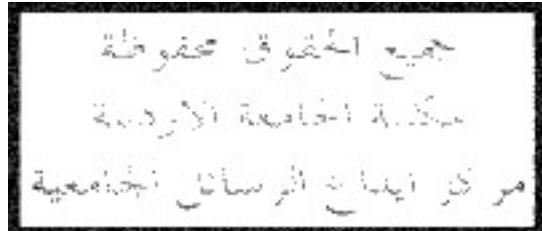
2-2-3 إبراز الدور الدلالي للألفاظ

3-2-3 تأكيد المعنى

4-2-3 تطوير المعنى

5-2-3 تفصيل المعنى

6-2-3 تقابل المعنى



## الخصائص الأسلوبية للمستوى الصوتي

### 1- التماثل الزمني

تبينت آراء النقاد في تحديد مفهوم الإيقاع الشعري، إلا أنه من الممكن أن يرد هذا التباهي إلى أربعة اتجاهات رئيسية:

1- الاتجاه الأول: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن مفهوم الإيقاع ينحصر في الوزن، وأنه يقوم على مبادئ ثلاثة وهي: النسبة في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية<sup>(1)</sup>.

2- الاتجاه الثاني: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن لتغييره وعدم خضوعه للتعقيد، ولا يدرك بطريقة آلية، ويكون مقحما فوق الوزن معطياً أقسام التركيب المماثل مدة زمنية ليست بالضرورة متساوية.<sup>(2)</sup>

3- الاتجاه الثالث: يفرق أصحاب هذا الاتجاه بين بنيتين إيقاعيتين في الشعر، تمثل البنية الأولى التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن ويمثلها الوزن، أما البنية الثانية الفرعية فهي مرتكزة على قانون الإيقاع الأساسي المتمثل في التكرار، إلا أنها تسن قوانينها الخاصة بها كقانون التعاقب وهو تكرار مخفف متبعاً المعاودة، وقانون الترابط وهو تكرار خفي في نسجه وحكته<sup>(3)</sup>.

(1) يمكن الرجوع إلى هذه الآراء في المراجع التالية:

- خليل إده- الإيقاع في الشعر العربي، فصول، مجلد 6، عدد 3، مصر، 1986م، ص 110-131، ص 118.  
- محمود قطاط - نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، الحياة الثقافية، السنة السابعة، العددان 22، 23، تونس، 1982م ص 90-91.

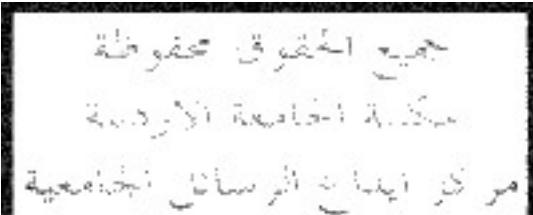
- محمد العياشي - نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976م، ص 42-73.

(2) للتوسيع في الاطلاع على هذه الآراء يمكن الإفادة من:

- جونسون، بارتون- دراسة يوري لوتمان البنوية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، الفكر العربي، مجلد 4، العددان 25، 26، بيروت، 1982م، ص 140-161، ص 151  
- كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط 3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص 230، 231.

- عبد الملك مرتابض- ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، نزوى، عدد 8، مسقط، 1996م، ص 58-72، ص 62.

(3) من أهم المراجع التي عرضت هذا الرأي:

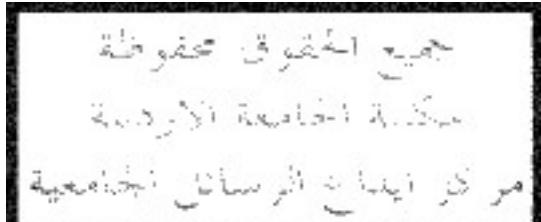


#### 4- الاتجاه الرابع: تشورنوبيلي الإيقاع في نقطة رئيسية

تتمثل في حصر الإيقاع الشعري في المستوى الصوتي سواءً أكان الإيقاع وزناً شعرياً أم مبادينا له أم مشتملاً عليه بالإضافة إلى شموله لظواهر صوتية أخرى، إلا أن أصحاب هذا الاتجاه عنوا بدراسة مظاهر الحركة في النصوص كالحركة التكرارية الصوتية، وحركة نمو الصور، والحركة الدرامية، والحركة الترابطية بين الصوت والمعنى، فالإيقاع لديهم حركة نصية<sup>(1)</sup>.

- هيجل- فن الشعر، ط1، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص84، 91، 92، 101-105.
- صلاح فضل- نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص71-73.
- ايخنباوم Eikhenbaum- نظرية المنهج الشكلي، في كتاب نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتعدين، بيروت، الرباط، 1982م، ص30-75، ص52، 54.
- ياكبسون، رومان- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988م، ص43، 56، 108، 109.
- إ.إرتشارذز- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر 1963م، ص188، 192، 193، 195.
- ويليك، ربنة، وارين، أوستن- نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992م، ص213-215، 222، 223.
- ج.س فريزر- موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والقافية، والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، العراق، 1980م ص12، 11.
- ستولينتز، جيروم- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص351، 300، 349.
- درو، اليزيابيث- الشعر كيف تفهمه وتندوقة، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961م، ص50، 51.
- مجدي وهبة، كامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، مادة الإيقاع، ص71.
- علوى الهاشمي- السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، ج1، بنية الإيقاع، ط1، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، 1992م، ص347، 348.
- سعد مصلوح- المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، فصول، مجلد6، عدد4، مصر، 1986م، ص180-202، 181، 184.
- محمد الهادي الطرابيلي- في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32، تونس، 1991، ص7-22.

(1) يمكن الرجوع إلى:



وبما أن موضوعنا في هذا الباب هو صفات الأسلوبية لل المستوى الصوتي فإن بحثي سيقتصر على الظواهر الصوتية التكرارية، إلا أنه من المهم أن نميز في بداية الفصل بين ظواهر صوتية تكرارية قائمة على التماثل أو التوافق في الزمن كالوزن والتواري النحوي، وهي التي يمكن أن توصف بأنها إيقاعية، والظواهر الصوتية التكرارية القائمة على التماثل أو التوافق في النغم كاللافاف، وتكرار الألفاظ، والجنس، وتكرار الأصوات المتماثلة أو المتجانسة، وهي التي يمكن أن توصف بأنها موسيقية.

### 1-1 التماثل الزمني المطرد: (الوزن)

يقوم الإيقاع على اطراد القيم الزمنية، وينبثق النظام الإيقاعي لأي لغة من اللغات من خصائصها أي: من بنيتها الصوتية والصرفية، لذلك لا وجود للنظام العروضي بصورة مستقلة، وتتبادر الأنظمة العروضية تبعاً لتباين اللغات، فهناك النظام النبري والنظام المقطعي، وتتبع اللغة العربية نظاماً إيقاعياً مقطعاً كمياً أي أن الأبيات الشعرية تتکافأ نسبياً في عدد المقاطع، هذا بالإضافة إلى أن هذه المقاطع تتربت بكيفية معينة حسب كمها.

#### 1-1-1 الأوزان الشعرية

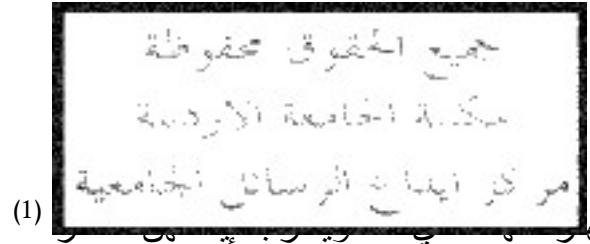
لا غرو أن الجانب الإيقاعي في شعر الجوادري لافت لانتباه المتلقى، وقد كان الجوادري يعد ذلك من علامات تميز الشاعر فقد قال مشيداً بقصائد أحمد شوقي:

---

-Hatim al-Sukkar - Mala Tawdieh al-Sifa, Basith al-Iqā' wal-Iqā' al-Dakhili fi Qasida al-Thur Khāṣṣa, al-Aqlām, Mālūd 25, 62-58, 70-58, 1990, Iraq.

-Uwāḍ Khalid Badīyī - Iqā' al-Dakhili fi Qasida al-Urbīya al-Hadīthīya, Rūyah Muashra, Thābita Magister, Jadīd al-Yarmuk, Jordan, 1995.

-Frai, Nour Thob - Sharī' al-Naqd, Muħāwalat Arba', Targīrah Muħammad Uṣṣafur, Māshurāt Jadīd al-Urbīya, Jordan, 313-370, 1991.

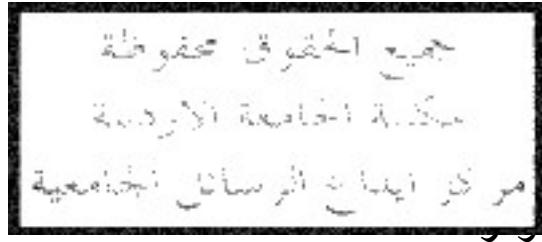


وتجنباً للاتكاء على الحس اللغوي وحده في إثبات هذه الظاهرة عمدت إلى إعداد دراسة إحصائية لبعض الظواهر الإيقاعية التي يمكن أن تضبط ومن أهمها الأوزان الشعرية، و من المهم أن أشير في بداية الدراسة إلى أن الإحصاء قد اقتصر على القصائد التي التزم الشاعر فيها بوحدة الوزن والقافية وهي 446 قصيدة عدد أبياتها 16951 بيتاً من أصل 470 قصيدة. أما القصائد التي لم يشملها الإحصاء فقد درست في مباحث مستقلة هذا بالإضافة إلى أنني لم أقتصر على قصائد الديوان بل أضفت إليها 14 قصيدة غير منشورة فيه.

الوزن	عدد الأبيات	نسبة التواتر	معدل طول القصيدة	عدد القصائد	نسبة التوجّه
1-الكامل	5447	%32.13	42.22	129	%28.92
2-البسيط	2746	%16.19	54.92	50	%11.21
3-الوافر	1985	%11.71	43.15	46	%10.31
4-الطوبل	1951	%11.50	30.96	63	%14.12
5-الخفيف	1603	%9.45	35.62	45	%10.08
6-المتقارب	1507	%8.89	47,09	32	%7.17
7-الرمل	924	%5.45	18.85	49	%10.98
8-الرجز	264	%1.55	33	8	%1.79
9-السريع	263	%1.55	26.3	10	%2.24
10-المديد	190	%1.12	38	5	%1.12
11-المجثث	38	%0.22	9.5	4	%0.89
12-الهزج	33	%0.19	6,6	5	%1.12
المجموع	16951	%100	38	446	%100

ومن الممكن أن أسجل الملاحظات التالية، حول هذه الأرقام:

(1) محمد مهدي الجواد - ديوان محمد مهدي الجواد، 7م تحقيق إبراهيم السامرائي، ومهدي المخزومي، وعلى جواد الطاهر، ورشيد بكتاش، مطبعة الأديب البغدادية، العراق، ج 2، ص 135



1- يلاحظ أن الجوادري قد أكثر من النظم على البحر الكامل حتى قاربت نسبة تواتر هذا البحر ثلث شعره 32.13%， تلاه في ذلك البحر البسيط الذي شكل قرابة سدس الديوان 16.19%.

2- كما يلاحظ أيضاً أن نسبة التواتر لبعض البحور في شعر الجوادري ضئيلة جداً كالرمل 5.45%， والرجر 1.55% والسريع 1.55% والميد 1.12%， والمجت 0.22% والهزج 0.19%.

3- ومن الملاحظ كذلك أن الجوادري لم ينظم على بعض البحور ولو بيتاً واحداً كالمضارع، والمقتضب، والمتدارك، والمنسحر.

#### ثانياً: علاقة نسبة التواتر بنسبة التوجة

1- من الممكن ملاحظة الانسجام بين نسبة تواتر البحر ونسبة التوجة إليه، حتى إن نسبة التوجة تكاد تكون قد رتبت ترتيباً تنازلياً.

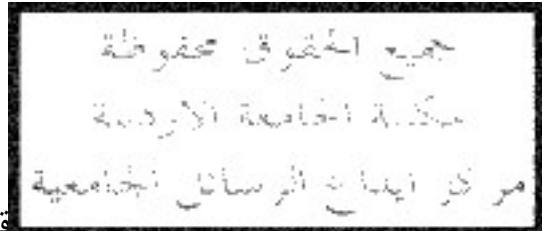
2- يمكن ملاحظة عدم الانسجام بين نسبة التواتر ونسبة التوجة لكل من البحر الطويل وبحر الرمل، فقد انتقل البحر الطويل من المرتبة الرابعة من حيث التواتر إلى المرتبة الثانية من حيث التوجة، كما انتقل بحر الرمل من المرتبة السابعة من حيث التواتر إلى المرتبة الرابعة من حيث التوجة، ولعل هذا ما يفسر مجيء قصائد هذين البحرين دون المعدل العام لطول القصيدة في الديوان وهو 38 بيتاً.

#### ثالثاً: المعدل العام لطول القصيدة

1- يمكن القول إن الجوادري يتسم بطول النفس الشعري حيث إن المعدل العام لطول القصيدة في شعره 38 بيتاً.

2- يلاحظ أن الجوادري يجنب إلى إطالة القصيدة في بحور معينة تجاوز المعدل العام لطول القصيدة فيها 38 بيتاً كالبحر البسيط 54.92 بيتاً، والبحر المتقارب 47.09 بيتاً والبحر الوافر 43.15 بيتاً.

3- كما يلاحظ كذلك أن الجوادري يجنب إلى عدم إطالة القصيدة في بحور معينة كالمجت 9.5 أبيات، والهزج 6,6 أبيات.



وهنا يبرز سؤال آخر، هل بين الوزن والغرض الشعري؟ هل هناك قصائد متلائمة إيقاعياً مع مضمونها؟ وهل من الممكن وضع قاعدة أو تأسيس نظرية تحكم عملية اختيار إيقاع القصيدة؟<sup>(1)</sup>.

إن الاتجاه العام بين الدارسين يرفض هذا النوع من الربط، فلا يصح الربط بين الوزن والغرض، وذلك لأن الوزن لا يعني بالضرورة النغمة، وبخاصة أن نغمتين مختلفتين تتشكلان في وزن معين<sup>(2)</sup>. وقد عمد محمد الهادي الطرابلسي في دراسته لخصائص الأسلوب في الشوقيات إلى توزيع الأغراض الشعرية على الأوزان الشعرية وقد توصل إلى حقيقة مفادها أننا لا نستطيع أن نقر بمعطيات موضوعية محكمة بأن ثمة علاقة بين اختيار بحر الشعر و اختيار غرض القول، فكل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها<sup>(3)</sup>. فالشكل الإيقاعي يستطيع أن يتناول أي مضمون بنجاح، وتكون عقريّة الشاعر في تفرده وابتكاره، ولو أن مثل هذه النظرية خرجت إلى حيز التطبيق لأصبح كل الدارسين لها شعراء.<sup>(4)</sup>

ومع ذلك يظل سر اختيار الشاعر لإيقاع معين سراً محيراً، وقد أرجع بعض الدارسين ذلك إلى معطيات تتعلق باللحظة التي يشرع فيها الشاعر في النظم، وتخص هذه اللحظة بدورها إلى عوامل منها أن هذه المسألة مسألة تناصية أكثر منها تقريرية تقعيدية، هذا بالإضافة إلى أن الشاعر قد لا يفكر في أي نص من محفوظاته، فينطلق من لحظته الإبداعية المائلة، ويظل ما وراء اختيار هذا الإيقاع أمراً لا ينبغي له أن يتجاوز الرأي الذي لا يرقى إلى مستوى النظرية<sup>(5)</sup>.

ولذا سأتجنب في هذه الدراسة الربط بين الأوزان الشعرية التي نظم عليها الجواهري شعره ومضمون قصائده، خاصة أن بعض البحور كالكامن والبسيط قد نظم عليهما الشاعر قصائد عدة ذات مضمون متعددة وأحسن توظيفها.

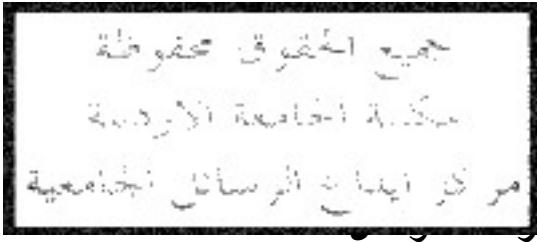
(1) عبد الملك مرتابض - ممارسة العشق بالقراءة، (مرجع سابق) ص 64.

(2) إبراهيم السعافين - مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت، ص 459.

(3) محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص 37.

(4) عبد الملك مرتابض - ممارسة العشق بالقراءة، (مرجع سابق) ص 64، 65.

(5) المصدر نفسه، ص 64، 65.



## 2-1-1 الجزء والكلمة

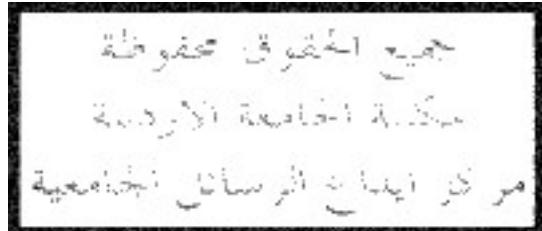
كل دفعه هوائيه تشكل مقطعاً صوتيأً، ويتشكل المقطع الصوتي من صوات وصوات، والصورة النموذجية له تتكون من ثلات مراحل: مرحلة استهالية، مرحلة مركزية، مرحلة نهائية. فهو يبدأ بصامت وينتهي بصامت وتشكل الحركة أي: الصائب نواته. واحتمالات الصوات وصوات في المقطع الصوتي احتمالات لنهائية، لكنها تتحصر في ستة احتمالات في اللغة العربية:

- 1- المقطع القصير المفتوح (ص ح) مثل: س
- 2- المقطع القصير المغلق (ص ح ص) مثل: من
- 3- المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) مثل: ما
- 4- المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص) مثل: باب
- 5- المقطع القصير مزدوج الإغلاق (ص ح ص ص) مثل: بيت
- 6- المقطع الطويل مزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص) مثل: بار

ومن الملاحظ أن العروضيين قد رمزوا للمقاطع السابقة بالرموز التالية

أولاً: ص ح ← ب

ثانياً: ص ح ص ←  
ص ح ح



ثالثاً: ص ح ح ص  
ص ح ص ص ← ٥  
ص ح ح ص ص

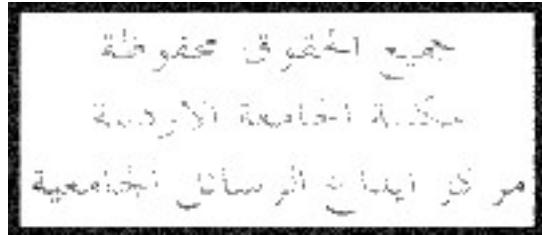
وعلى ذلك يمكن القول إن التفعيلة تتكون من توالي المقاطع السابقة وفقاً لترتيب معين، وقد تتعرض لاضطراب كمي طفيف، وهو ما يعرف بالزحاف أو العلة، وقد أكثر العروضيون من ذكر المصطلحات لأنواع الزحافات والعلل، في حين أن كثيراً منها مسميات عدة لحقيقة واحدة، ولذلك سأعمل على عرض الزحافات والعلل مفسراً إياها تفسيراً مقطعاً.

يمكن التفريق بين ثلاثة أنماط من الزحاف:

1- النمط الأول: ويتمثل في تحول المقطع المرموز له بالرمز (-) سواء أكان قصيراً مغلاقاً أم طويلاً مفتوحاً إلى المقطع القصير المفتوح المرموز له بالرمز (ب) أما التفاعيل التي يقع فيها هذا الزحاف فهي

فاعلن - ب - ← فعلن ب ب - / فاعلاتن - ب - - ← فعلاتن ب ب -  
مفعولات - - - ب ← معلومات ب - - ب / مستفعلن - - ب - ← متفعلن ب - ب -  
مستعلن - - ب - ← مستعلن ب ب - / مفعولات - - - ب ← مفعولات - ب - ب  
فعولن ب - - ← فعول ب - ب / مفاعيلن ب - - - ← مفاعلن ب - ب -  
مفاعيلن ب - - - ← مفاعيل ب - - ب / فاعلاتن - ب - - ← فاعلات - ب - ب  
مستعلن - - ب - ← مستفعل - - ب ب / فاعلاتن - ب - - ← فعلات ب ب - ب  
مستعلن - - ب - ← متعلن ب ب ب -

2- النمط الثاني: وفيه يتحول المقطعان المتتاليان القصيران المفتوحان إلى مقطع يرمز له بالرمز (-) أي أنه إما قصير مغلق أو طويل مفتوح، ويتمثل هذا النمط في تفاعيلتين هما:



متفاعلن ب ب - ب - ب - ب

مفاعلتن ب ب - ب ب - ب ب -

3- النمط الثالث: يقوم هذا النمط على حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة، وهو نمط

نادر الوجود، ويقع في تفعيلتين هما:

متفاعلن ب ب - ب - ب - ب

مفاعلتن ب ب - ب ب - ب ب -

ملاحظة: قد يجتمع النمط الأول والنمط الثاني من الزحاف في التفعيلة ذاتها مثل:

متفاعلن ب ب - ب - ب ب -

مفاعلتن ب ب - ب ب - ب - ب

أما العلل فقد فرق العروضيون بين علل الزيادة وULL النقص وتقتصر علل الزيادة

على نمطين هما:

1- النمط الأول: ويتمثل في زيادة مقطع قصير مغلق أو مقطع طويل مفتوح ويرمز له

بالرمز (-) ويقع في تفعيلتين هما:

فاعلن - ب - فاعلتن - ب -

متفاعلن ب ب - ب - مفاعلتن ب ب - ب -

2- النمط الثاني: ويتمثل في زيادة صامت على المقطع الطويل المفتوح فيتحول إلى مقطع

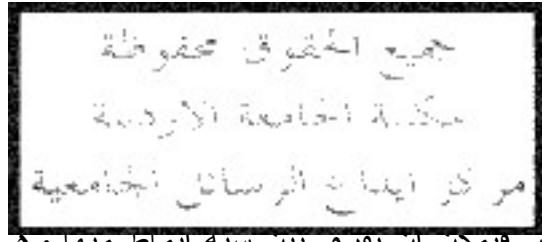
طويل مغلق، يرمز له بالرمز (-ه) ويقع في أربع تفعيلات:

مستفعلن - ب - ب - مستفعلن - ب - ب - ه

فاعلن - ب - فاعلن - ب - ه

فاعلاتن - ب - فاعلاتن - ب - ه

متفاعلن ب ب - ب - متفاعلان ب ب - ب - ه



أما على النص فيمكن أن نعرف بين سه اصطلاح منها وهي:

1-النط الأول: ويتمثل في حذف المقطع الأخير من التفعيلة المرموز له بالرمز (-) سواء أكان قصيراً مغلقاً أم طويلاً مفتوحاً، ويقع في ثلاث تفعيلات هي:

فعلن ب - - ← فعوب -

فاعلين ب - - - ← مفاعي ب -

فاعلاتن - ب - - ← فاعلا - ب -

2-النط الثاني: ويتمثل في حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة، ويختلف هذا النط عن النط الثالث من الزحاف في كونه يقع في تفعيلتي العروض والضرب، ولا يجوز وقوعه في الحشو باستثناء فعلن - ب - التي تصبح فالن - - في حشو المتدارك، ويقع في خمس تفعيلات هي:

مفعولات - - - ب ← مفعولا - - -

فاعلن - ب - - ← فالن - -

مستفعلن - - ب - - ← مستفعل - - -

متفاعلن ب ب - ب - - ← متفاعل ب ب - -

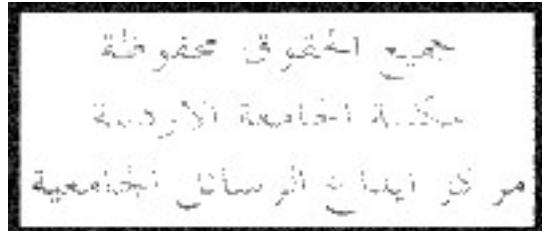
فاعلاتن - ب - - ← فالاتن - -

3-النط الثالث: ويتمثل في حذف المقطع الأخير من التفعيلة المرموز له بالرمز (-) سواء أكان قصيراً مغلقاً أم طويلاً مفتوحاً، ثم التعويض عنه بزيادة صامت، فيتشكل مقطع طويل مغلق في آخر التفعيلة، ويقع في ثلاث تفعيلات هي:

مفاعلين ب - - - ← مفاعيل ب - - ه

فاعلاتن - ب - - ← فاعلات - ب - ه

فعلن ب - - ← فعمل ب - ه



4- النمط الرابع: ويتمثل في حذف مقطع قصير مفتوح، والمعيوض عنه بصامت، فيتشكل مقطع طويل مغلق في آخر التفعيلة، ويقع في تفعيلة واحدة هي مفولات - - ب ← مفولات - - .

5- النمط الخامس: ويتمثل في حذف مقطعين صوتين أولهما قصير مفتوح والثاني إما قصير مغلق أو طويل مفتوح ويقع في تفعيلة واحدة هي مفاعلن ب ب - ب ← متفا ب ب -

6- النمط السادس: ويتمثل في حذف مقطعين صوتين أولهما إما قصير مغلق أو طويل مفتوح، والثاني قصير مفتوح، ويقع في تفعيلة واحدة هي: مفولات - - ب ← مفعو - -

ملاحظة:

أ- قد يجتمع النمط الثاني من الزحاف مع النمط الأول من علل النقص في التفعيلة ذاتها مثل:

مفاعلتن ب - ب ب - ← فعولن ب - -

ب- قد يجتمع النمطان الأول والثاني من علل النقص مثل:

فاعلاتن - ب - - ← فالا - -

فعولن ب - - ← فع -

بعد هذا العرض لأنماط الزحافات والعلل في الشعر العربي بقي أن أشير إلى أن كل جزء - وهو إسقاط العروض والضرب من البيت - وكل شطر - وهو إسقاط شطر بأكمله من البيت - وكل نهك - وهو إسقاط ثلثي البيت - وكل علة - وهي إحداث تغيير في تفعيلة العروض أو الضرب بزيادة أو نقص يلتزم به الشاعر - يستلزم بالضرورة التمييز بين أنواع عدة من البحر نفسه لا يجوز للشاعر أن يجمع بينها في القصيدة ذاتها، ولذا ستكون دراستي لظواهر الجزء والشطر والنهك والعلل الشعرية والزحافات قائمة على أساس التفريق بين أنواع عدة من البحر نفسه متبعا كل بحر على حدة.

أولاً: البحر الكامل

**جميع الحقوق محفوظة**  
**جامعة الأردنية الأردنية**  
**مركز آيدمان للرسائل الجامعية**

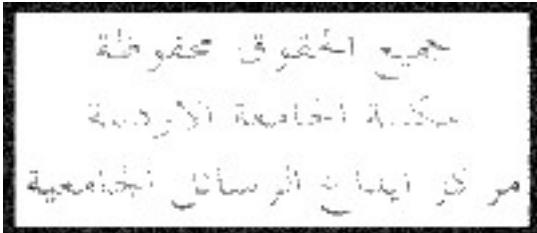
نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجه	نسبة القصائد	النوع	
18.1	989	17.8	23	متفاعلن ب ب - ب -	1- النوع الأول
39.5	2152	34.1	44	متفاعلن ب ب - ب -	2- النوع الثاني
-	-	-	-	متفاعن ب ب - ب -	3- النوع الثالث
6.4	351	8.5	11	متفاعن ب ب -	4- النوع الرابع
4.3	238	5.4	7	متفاعن ب ب -	5- النوع الخامس
68.4	3730	65.9	85	مجموع الأنواع التامة	
24.1	1314	24	31	متفاعلن ب ب - ب -	6- النوع السادس
0.73	40	3.8	5	متفاعلات ب ب - ب -	7- النوع السابع
6.6	363	6.2	8	متفاعلن ب ب - ب -	8- النوع الثامن
-	-	-	-	متفاعلن ب ب - ب -	9- النوع التاسع
31.5	1717	34.1	44	مجموع الأنواع المجزوءة	
100	5447	100	129	المجموع الكلي	

1- إن أول ما يلاحظ في هذه الإحصائية أن الجواهري في نظمه على البحر الكامل الشائع في شعره لم يقتصر على نوع معين، وإنما نوع في إيقاع الكامل ما بين تام ومجزوء حيث بلغت نسبة التوجه والتواتر لمجزوء الكامل 34.1% و 31.5% على التوالي.

2- كما يلاحظ أيضاً أن الجواهري يؤثر النوع الثاني من الكامل إذا كان البحر تاماً، ويؤثر النوع السادس إذا كان البحر مجزوءاً.

3- ويلاحظ أيضاً أن الجواهري لم ينظم على النوع الثالث والنوع التاسع، فهو لا يستسيغ الضرب (متقا -) مع العروض الصحيحة، كما أنه لا يستسيغ الضرب (متفاعل ب ب - -) إلا إذا كان البحر تماماً.

4- ومن المهم الإشارة إلى أن الجواهري قد تجنب في حشو الكامل الزحافات المستقبحة مثل: (متفعلن - ب ب -) و (مفعلن ب - ب -).



## ثانياً: البحر البحري

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجة	عدد القصائد	الضرب	العرض	النوع	
61.3	1684	54	27	- فعلن ب ب -	- فعلن ب ب -	1- النوع الاول	العام
34.2	940	40	20	- فاعل - -	- فعلن ب ب -	2- النوع الثاني	
95.5	2624	94	47			مجموع النوعين التامين	
-	-	-	-	مستفعلن - - ب - ٥	مستفعلن - - ب -	3- النوع الثالث	المجزوء
-	-	-	-	- مستفعلن - - ب -	- مستفعلن - - ب -	4- النوع الرابع	
-	-	-	-	- - مستفعلن - - ب -	- - مستفعلن - - ب -	5- النوع الخامس	
--	-	-	-	- - - مستفعلن - - -	- - - مستفعلن - - -	6- النوع السادس	
-	-	-	-			مجموع الأنواع المجزوءة	
4.5	122	6	3	- متفعل ب - -	- متفعل ب - -	7- النوع السابع	المخلع
100	2746	100	50				المجموع الكلي

1- تكشف لنا الإحصائية السابقة أن البحر البسيط جاء في الأغلب الأعم تاماً لدى الجواهري حيث بلغت نسبة التوجة والتواتر 94% و 95.5% على التوالي مؤثراً الضرب (فعلن ب ب -) على الضرب (فاعل - -).

2- لم ينظم الجواهري على مجزوء البسيط بأنواعه الأربعه ولو بيتاً واحداً.

3- نظم الجواهري على مخلع البسيط الذي يمكن أن يدرج ضمن مجزوء البسيط إلا أن العروضيين قد خصوه بهذا الاسم، وقد بلغت نسبة التوجة والتواتر لهذا النوع من أنواع البسيط 6% و 4,5% على التوالي.

## ثالثاً: البحر الوافر

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجة	عدد القصائد	الضرب	العرض	النوع	
84	1668	82.6	38	- مفاعل ب - -	- مفاعل ب - -	1- النوع الاول	العام
12.4	247	10.8	5	- مفاعلتن ب - ب ب -	- مفاعلتن ب - ب ب -	2- النوع الثاني	المجزوء
3.6	70	6.5	3	- مفاعلتن ب - ب ب - -	- مفاعلتن ب - ب ب - -	3- النوع الثالث	
16	317	17.3	8			مجموع النوعين المجزوءين	
100	1985	100	46			المجموع الكلي	

1- جاء جل ما نظمه الجواهري على البحر الوافر تماماً، حيث بلغت نسبة التوجة والتواتر .%82.6 و .%84.

2- آثر الجوادري في بـ - بـ - بـ علتن بـ - بـ بـ - على الضرب (مفاعلتن بـ - - -).

3- كثيراً ما كانت ترد تفعيلة العروض (مفاعلتن بـ - بـ -) على صورة (مفاعلتن بـ - - -) ووردت كذلك في حشو التام والمجزوء وهو زحاف مستحسن.

4- تجنب الجوادري الزحافات المستقبحة في بحر الوافر مثل (فاعلتن - بـ بـ -) (وفاعلتُ - - بـ).

#### رابعاً: البحر الطويل

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجه	عدد القصائد	الضرب	العرض	النوع
14.9	292	20.6	13	مفاعيلن بـ - بـ -	مفاعلن بـ - بـ -	1- النوع الأول
73.5	1434	68.3	43	مفاعلن بـ - بـ -	مفاعلن بـ - بـ -	2- النوع الثاني
11.5	225	11.1	7	مفاعي بـ - - -	مفاعلن بـ - بـ -	3- النوع الثالث
المجموع الكلي						

1- من الواضح أن الجوادري كان يؤثر الضرب (مفاعلن بـ - بـ -) في نظمته على الطويل حيث بلغت نسبة التوجه والتواتر لهذا الضرب 68.3% و 73.5%. يليه الضرب (مفاعيلن بـ - - -) ثم الضرب (مفاعي بـ - - -).

2- التزم الجوادري بزحاف مستحسن هو مجيء (فعولن بـ - -) على صورة (فعول بـ - بـ) قبل الضرب (مفاعي بـ - - -).

3- يمكن القول إن الجوادري قد تجنب زحافاً مستهجننا وهو مجيء (مفاعيلن بـ - - -) على صورة (مفاعلن بـ - بـ -) في الحشو، إلا أن هذا الزحاف قد ورد في قوله:

رأيت بعيني حين كذبت مسمعي / سمات الجدود في الخود الضوارع<sup>(1)</sup>

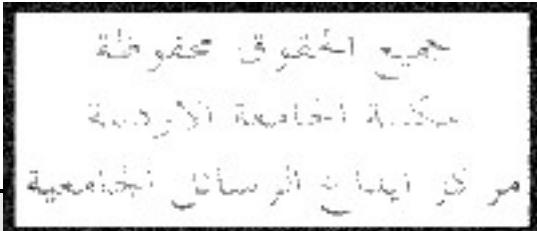
بـ - بـ / بـ - - - / بـ - / بـ - - / بـ - / بـ - / بـ - - / بـ - - - / بـ -

فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن / فعولن / مفاعلن / فعولن / مفاعلن

#### خامساً: البحر الخيف

نسبة	عدد	نسبة	عدد	الضرب	العرض	النوع

(1) المصدر نفسه، ج3، ص24.



التواء	الأبيات	التوجه	النواتر	النوع الأول	النوع الثاني	النوع الثالث	المجموع الكلى		
92	1475	91.1	41	فاعلاتن - ب - -	فاعلاتن - ب - -	فاعلا - ب -	النام		
-	-	-	-	فاعلا - ب -	فاعلاتن - ب - -	فاعلا - ب -	2- النوع الثاني		
-	-	-	-	فاعلا - ب -	فاعلا - ب -	فاعلا - ب -	3- النوع الثالث		
92	1475	91.1	41	مجموع الأنواع التامة					
7.4	119	6.7	3	مستفعلن - ب - -	مستفعلن - ب - -	مستفعلن - ب - -	المجزوء 4- النوع الرابع		
0.6	9	2,2	1	متفعلن ب - ب - ٥	متفعلن ب - ب - ٥	متفعلن ب - ب - ٥	5- النوع الخامس		
8	128	8.9	4	مجموع النوعين المجزوءين					
100	1603	100	45	المجموع الكلى					

1- اقتصر نظم الجواهري على النوع الأول من البحر الخيف النام، وهو على ذلك لا يميل إلى مجيء تفعيلة الضرب على صورة (فاعلا - ب -)، فقد بلغت نسبة التوجه والتواء للنوع الأول 91.1% و 92% على التوالي.

2- نظم الجواهري على البحر الخيف المجزوء بنوعيه إلا أن نسبة التوجه والتواء منخفضتان حيث بلغتا 8.9% و 8% على التوالي.

### سادساً: البحر المتقارب

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجه	عدد القصائد	الضرب	العروض	النوع			
9.7	147	12.5	4	فuwon ب - -	fuwon ب - -	1- النوع الاول	النام		
-	-	-	-	fuwol ب - ٥	fuwon ب - -	2- النوع الثاني			
90.3	1360	87.5	28	fuw ب -	fuwon ب - -	3- النوع الثالث			
-	-	-	-	fu -	fuwon ب - -	4- النوع الرابع			
100	1507	100	32	مجموع الأنواع التامة					
-	-	-	-	fuw ب -	fuw ب -	5- النوع الخامس			
-	-	-	-	fu -	fuw ب -	6- النوع السادس			
-	-	-	-	مجموع النوعين المجزوءين					
100	1507	100	32	المجموع الكلى					

1- لم ينظم الجواهري إلا على البحر المتقارب النام، وقد استثار النوع الثالث منه بجل اهتمامه حيث بلغت نسبة التوجه والتواء 87.5% و 90.3% يليه في ذلك النوع الأول.

2- كثيراً ما كانت ترد تفعيلة العروض (fuwon ب - -) على صورة (fuwol ب - ب) وهو زحاف مستحسن في العروض والخشوة، وعلى صورة (fuw ب -) وهي علة تجري مجرى الزحاف.

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجه	عدد الفصائد	الضرب	العرض	النوع	
34.5	319	18.4	9	فاعلاتن - ب - -	فاعلا - ب -	1- النوع الأول	النام
0.5	5	2	1	فاعلات - ب - ه	فاعلا - ب -	2- النوع الثاني	
24.9	229	16.4	8	فاعلا - ب -	فاعلا - ب -	3- النوع الثالث	
59.9	553	36.8	18			مجموع الأنواع التامة	
-	-	-	-	فاعلاتن - ب - ه	فاعلاتن - ب - -	4- النوع الرابع	المجزوء
37.8	350	47	23	فاعلاتن - ب - -	فاعلاتن - ب - -	5- النوع الخامس	
0.2	2	2	1	فاعلا - ب -	فاعلاتن - ب - -	6- النوع السادس	
1.9	17	12.2	6	فاعلات - ب - ه	فاعلاتن - ب - -	7- النوع السابع	
0.2	2	2	1	(فاع - ه (مبتكر))	فاعلاتن - ب - -	8- النوع الثامن	
40.1	371	63.2	31			مجموع الأنواع المجزوءة	
100	924	100	49			المجموع الكلي	

1- يلاحظ ارتفاع نسبتي التوجه والتواتر لمجزوء الرمل نسبياً قياساً إلى البحور الأخرى فقد بلغتا 63.2% و 40.1% على التوالي.

2- أكثر الجواهري من النظم على النوع الخامس من أنواع الرمل وهو مجزوء تتفق فيه تعديلنا العروض والضرب، فقد بلغت نسبتا التوجه والتواتر 47% و 37,8%.

3- تجنب الجواهري في نظمه على مجزوء الرمل الضرب (فاعلاتن - ب - ه)

4- استخدم الجواهري في مجزوء الرمل ضرباً نادراً هو (فاعلات - ب - ه).

5- كما عمل كذلك على ابتكار ضرب خامس لمجزوء الرمل يتكون من (قطع طويل مغلق - ه) وذلك في قوله مترجماً مقطوعة لحافظ الشيرازي عن الفارسية.

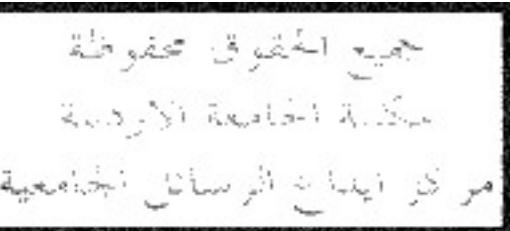
1- لا بأمرِي خلق الصاحي ولا النباد

2- كلنا يأتي كما قد / أمر الأستاذ<sup>(1)</sup>

ـ ب - - / ب - - / ب ب -- / ه

فاعلاتن / فاعلاتن / فاع (مبتكر)

(1) المصدر نفسه، ج 1، ص 374



6- كثيراً ما جاءت (--- ب ب --- ب ب ---) في الحشو والعروض والضرب وهو زحاف مستحسن.

7- تحاشى الجواهري مجيء تفعيلة العروض تامة في الرمل التام وإنما جاءت على صورة (فاعلا - ب -) بدلاً من (فاعلاتن - ب -) المستهجنة في عروض الرمل التام.

### ثامناً: بحر الرجز

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجة	عدد القصائد	الضرب	العروض	النوع	
%26,5	70	37.5	3	-	مستفعلن - - ب -	مستفعلن - - ب -	1- النوع الاول التام
-	-	-	-	-	مستفعل - - - ب -	مستفعلن - - - ب -	2- النوع الثاني
مجموع النوعين التامين							
المجزوء							3- النوع الثالث
%73,5	194	62.5	5	-	مستفعلن - - ب -	مستفعلن - - ب -	
-	-	-	-	-	مستفعل - - - ب -	مستفعلن - - - ب -	4- النوع الرابع
مجموع النوعين المجزوءين							
المشطور							5- النوع الخامس المشطور
-	-	-	-	هي الضرب	مستفعلن - - ب -	مستفعلن - - ب -	
-	-	-	-	هي الضرب	مستفعل - - -	مستفعل - - -	6- النوع السادس
مجموع النوعين المشطوريين							
100	264	100	8				المجموع الكلي

1- من الملاحظ أن الجواهري يميل إلى النظم على مجزوء الرجز حيث بلغت نسبة التوجة والتواتر 62.5 و 73.5% في حين بلغت نسبة التوجة والتواتر للرجز التام .%26.5 و %37.5.

2- لم ينظم الجواهري في القصائد التي التزم فيها بوحدة الوزن القافية على مشطور الرجز.

3- تجنب الجواهري في نظميه على التام والمجزوء الضرب مستفعل ---

4- كثيراً ما كانت ترد تفعيلة العروض في التام على صورة (متفعلن ب - ب -) و صورة (مستعلن - ب ب -) وهما زحافان مستحسنان.

### تاسعاً: البحر السريع

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجة	عدد القصائد	الضرب	العروض	النوع	
--------------	-------------	-------------	-------------	-------	--------	-------	--

جميع الحقوق محفوظة  
 مكتبة الأردنية الأهلية  
 مركز آيدمان للدراسات الجامعية

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجه	عدد القصائد	الضرب	العرض	نوع	النام
65	171	70	2	مفعلا - ب -	مفعلا - ب -	1- النوع الأول	
17.1	45	20	1	--	مفعلا - ب -	2- النوع الثاني	
17.9	47	10	-	معلم ب ب -	معلم ب ب -	3- النوع الثالث	
-	-	-	-	معلم ب ب -	معلم ب ب -	4- النوع الرابع	
-	-	-	-	مفعلا - ب -	مفعلا - ب -	5- النوع الخامس	
100	263	100	10			مجموع الأنواع التامة	
-	-	-	-	وهي الضرب	مفعولات - - - -	6- النوع السادس	المشطور
100	263	100	10			المجموع الكلي	

1- اقتصر نظم الجوادري على السريع التام، إلا أنه قد آثر النوع الأول منه بضربه (مفعلات - ب - ) حيث بلغت نسبتا التوجه والتواتر 70% و 65%.

2- تجنب الجوادري في السريع التام تفعيلة العروض (معلم ب ب - )

#### عاشرًا: البحر المديد

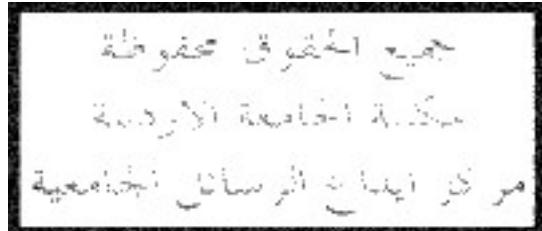
نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجه	عدد القصائد	الضرب	العرض	نوع	النام
-	-	-	-	فاعلاتن - ب - -	فاعلاتن - ب - -	1- النوع الأول	
-	-	-	-	فاعلاتن - ب - ه	فاعلا - ب -	2- النوع الثاني	
-	-	-	-	فاعلا - ب -	فاعلا - ب -	3- النوع الثالث	
-	-	-	-	فاعل -	فاعلا - ب -	4- النوع الرابع	
71	135	80	4	فعلاب ب -	فعلاب ب -	5- النوع الخامس	
29	55	20	1	فاعل - -	فعلاب ب -	6- النوع السادس	
100	190	100	5			مجموع الأنواع التامة	
-	-	-	-	فاعلا - ب -	فاعلا - ب -	7- النوع السابع	المشطور
100	190	100	5			المجموع الكلي	

1- يلاحظ أن الجوادري لم ينظم إلا على البحر المديد التام، وقد آثر النوع الخامس بعروضه (فعلاب ب - ) وضربه (فاعلا ب ب - ) حيث بلغت نسبتا التوجه والتواتر 71% و 80%.

2- كثيراً ما وردت (فاعلاتن - ب - -) و(فاعلن - ب - ) على صورة (فاعلاتن ب ب - -) و(فاعلن ب ب - ) وهو زحاف مستحسن.

#### الحادي عشر: البحر المجتث

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجه	عدد القصائد	الضرب	العرض	نوع
100	38	100	4	فاعلاتن - ب - -	فاعلاتن - ب - -	1- النوع الاول



ويلاحظ أن الـ بـ بـ بـ بـ واحد، ولذا فإن مجال التنويع الإيقاعي فيه ضيق جداً باستثناء الزحافات التي ترد في الحشو والعروض والضرب، كمجيء (مستعلن - ب -) على صورة (متعلق ب - ب -) ومجيء (فاعلان - ب -) على صورة ( فعلان ب ب - - )

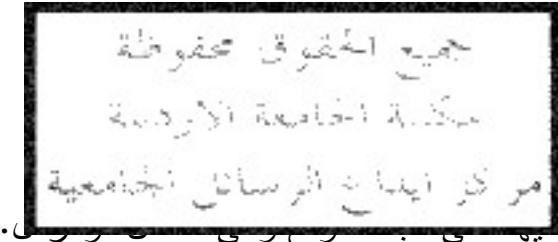
## الثاني عشر: بحر الهزج

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجة	عدد القصائد	الضرب	العرض	النوع
100	33	100	5	- - -	مفاعيلن ب - - -	1- النوع الاول
-	-	-	-	- - -	مفاعيلن ب - - -	2- النوع الثاني
-	-	-	-	- - -	مفاعيلن ب - - -	3- النوع الثالث
المجموع الكلى						

- اقتصر الجوادري في نظمه على النوع الأول من بحر الهزج بضربه (مفاعيلن ب - - -) متجنباً الضربين (مفاعي ب - - ) و (مفاعيل ب - - )
- في كثير من الأحيان ترد (مفاعيلن ب - - -) في الحشو والعروض على صورة (مفاعيل ب - - ب) وهو زحاف مستحسن.

بعد هذا العرض المفصل لظواهر الجزء والزحافات والعلل لكل بحر على حده، يمكن إعادة قراءة الأرقام السابقة قراءة مقارنة وعندها يمكن ملاحظة ما يلي:

- أكثر البحور لدى الجوادري عرضة للجزء من حيث نسبة التوجة هو الرمل بنسبة 63.2%， ثم الرجز بنسبة 62.5%， ثم الكامل بنسبة 34.1%， ثم الوافر بنسبة 17.3% ثم الخفيف بنسبة 8.9%.
- أما إذا نظرنا إلى ظاهرة الجزء من حيث نسبة التواتر فإن أكثر البحور عرضة للجزء لدى الجوادري هو الرجز بنسبة 73.5%， ثم الرمل بنسبة 40.1%， ثم الكامل بنسبة 31.5%， ثم الوافر بنسبة 16% ثم الخفيف بنسبة 8%.
- كما يلاحظ أيضاً أن الجوادري لم ينظم على مجزوء البسيط ولا مجزوء المتقارب.
- نسبة التوجة إلى ظاهرة الجزء في الديوان هي 20.6%， أما نسبة التواتر للأبيات المجزوءة فهي 16%.
- يمكن التفريق بين أربعة مستويات للتنويع الإيقاعي في البحر الشعري وهي:



بـ-بحور نظم الشاعر فيها على ثلاثة أنواع وهي البسيط، والوافر، والطوبل، والخفيف،  
والسريع.

جـ-بحور نظم الشاعر فيها على نوعين وهي: المتقارب، والرجز، والمديد.

دـ-بحور نظم الشاعر فيها على نوع واحد وهي المجثث، والهزج.

### 3-1-1 التجديد الإيقاعي

سأحاول في هذا البحث أن أرصد الظواهر الإيقاعية التي ملت رغبة الشاعر في التخفيف من رتابة الإيقاع المطرد، ومن المهم الإشارة إلى أنني لن أتبع هذه الظواهر تتبعاً تاريخياً، وإنما سأعنى بمنطق التطور الفني وإن لم يتعاقب تاريخياً بخطوات متتالية.

#### أولاً: المزج بين البحور

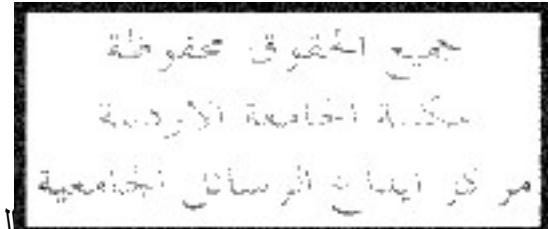
ارتبطت ظاهرة المزج بين البحور بالقصائد القائمة على أساس من البناء الدرامي، لا سيما تلك التي تنزع نحو الطول الذي يقوم على تعدد الأصوات والموافق<sup>(1)</sup>.

ومن أهم القصائد التي وظف فيها الجواهري هذه التقنية مطلعه "أنيتا"<sup>(2)</sup> التي تقع في 382 بيتاً، وتكون من أربع قطع معنونة وهي: (شهرزاد، ذكريات، فراق، وداع) وما يلفت الانتباه أن الجواهري قد نظم القطع الثلاث الأولى على مشطورة الخفيف، وهي قطع قائمة على استرجاع ذكريات سعيدة في فرنسا مع محبوبته أنيتا، ثم انتقل إلى القطعة الرابعة (وداع) التي شكلت عودة للواقع المرير وإذا بالجواهري ينتقل إلى مشطورة المتقارب.

إن هذا الانتقال لا يتعدى كونه إيزاناً بتحول في في الموقف والشعور، ولا يمكن القول إن البحر الخفيف يلائم هذا النوع من المشاعر وكذلك المتقارب، لأن مثل هذه الأحكام تفتقر إلى الدليل.

(1) محمد كنوني - اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997م، ص69.

(2) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج3 ص353.



وفي قصيدة "يُروي بين يديه" الخفيف دون الالتزام بنظام معين في بعض الأبيات، ومثال ذلك قوله:

كم وكم أجزت ما تَعْدُ (فلنفسي من نفسها رصدُ) بَيْنَ مَوْتِي كُلُّهُمْ جَمَدُ	مرحباً يا أيها السُّهُدَ خَلٌّ حِرَاساً لِمَنْ رَقَدُوا مرحباً يا جَمَرَةَ تَقدُّمٍ مرحباً يا منْقِذَ الْفِكْرِ (من ن宥بِ الْخَمُولِ وَالْخَدْرِ) <sup>(1)</sup>
--	---

وتختلف تقنية المزج في هذا المثال عن المثال السابق، ففي المثال السابق كان هناك تحول بالموقف العام، ولذا تم الانتقال من وزن إلى وزن آخر، أما في هذا المثال فلا يلمس مثل هذا التحول، ولذا عمد الشاعر إلى تنويع الإيقاع باختيار إيقاع مشابه لفت انتباه المتلقى، ومن ثم العودة إلى الإيقاع الأصلي، وقد كان اختيار البحر الخفيف اختياراً موفقاً فهو لا يختلف عن المديد إلا في زيادة عدد مقاطعه عن مقاطع المديد بمقطع واحد.

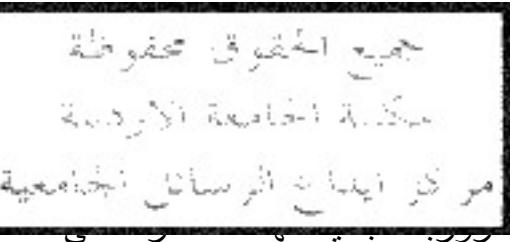
وقد وظف الشاعر التقنية ذاتها في قصيدة "يا نديمي"<sup>(2)</sup> إلا أن انتقاله كان من البحر الخفيف إلى البحر المديد.

وقد وظف الجوادري هذه التقنية من خلال الانتقال من خلال تفعيلة إلى مقطع جديد يكون بداية لتفعيلة أخرى تستدعي تغييراً في الموقف الشعوري، وقد أطلق بعض الدارسين على هذه الظاهرة الشائعة في الشعر الحر اسم "الموجة الشعرية"، فالشاعر يعتمد في كل موجة تفعيلة تختلف عن تفعيلة الموجة الأخرى في العمل نفسه، مما يعطيه حرية كبيرة في التنويع الإيقاعي، وترتبط كل موجة شعرية بتفعيلة مغایرة لاعتمادها دقة نفسية شعورية تشكل تكويناً مكتفياً بذاته وإن ارتبطت بالموقف العام<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 117، 118.

(2) المصدر نفسه، ج 5، ص 127.

(3) السعيد الورقي - لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998م، ص 230-233.



وتمثل قصيدة جودة بـ (أبيه) وهي الأولى من القصيدة اعتمد الجوادري تفعيلة (فاعلاتن) وهو قسم يتناول جمال الطبيعة يقول فيه:

سكن البحرُ  
 وفوقَ الأرض قد أغفتْ  
 على ضوءِ النجومِ  
 سادَ صمتُ  
 أيُّ صمتٌ  
 خطرُ فيه وسحرُ  
 وأحاسيسُ و شعرُ  
 كان صمتاً أبداً  
 يتحدى كلَّ صمتٍ  
 صنعته من هُوى أعماقنا  
 شتى الوفِ الصرخاتُ  
 لم تمزق سحرَه  
 رنةُ طيرٍ  
 لا ولا نبحةُ كلبٍ  
 غيرَ ما خلقِ جناحينِ  
 مروعينِ  
 يرفان بقلبي (١)

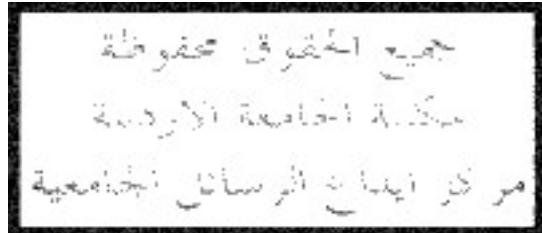
وفي مقابل هذا الجمال الساحر ينتقل الشاعر ليصف خواء الروح في القسمين الثاني والثالث المؤسسين على تفعيلة (متفاعلن) إيداناً بهذا التحول.

يقول الجوادري:

وتصلتْ اذنائي  
 وامتلأ الفراغُ  
 في صدرِيِّ الخاوي

---

(١) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج ٥، ص ٣٧٥.



صُراخاً

ويذيع سرّ الانشطار<sup>(1)</sup>

### ثانياً: السطر الشعري

يرى يوري لوتمان أن السطر الشعري كيان شديد التعقيد، وهو كيان داخلي إلزامي محدد بواسطة عوامل معقدة ترسمه مستويات مختلفة في البنية الشعرية، وهذه تشمل الوزن والقافية والنحو، وكل من هذه المستويات معناه الخاص الذي يمكن أن يتكمّل أو أن يتتصارع مع سطح المعنى المعجمي للسطر. إن السطر الشعري يكافح من أجل معنى مستقل، إلا أنه في الوقت نفسه جزء من بنية أكبر.<sup>(2)</sup>

أما إذا نظرنا إلى البيت الشعري الكلاسيكي، فسنرى أنه يتأسس على وفق نسق الانسجام الناتج عن المحافظة على مبدأ الالتزام بأنماط الوقفات الثلاث: الإيقاعية، وال نحوية، والدلالية، في نهاية البيت الشعري، مما جعل منه وحدة مستقلة لا تتجاوز المستوى الأقصى للقراءة، في حين أن السطر الشعري يتميز بمستوى عمودي لقراءة شعرية تسرّسل نحو تحقيق مفهوم القصيدة بوصفها وحدة متكاملة، وهذا هو الهدف من نسق التوتر الإيقاعي الذي يعني ما قد يلمح من صراع بين تلك الوقفات الثلاث.<sup>(3)</sup>.

ويعتمد السطر الشعري في تكوينه وحدات إيقاعية مكررة وإن لم تخضع في تكرارها لقاعدة تنظيمية، وترتبط هذه الحركة التكرارية ارتباطاً وثيقاً بالموقف النفسي الانفعالي للتجربة<sup>(4)</sup>.

إلا أنه من المهم الإشارة إلى مرحلتين فنيتين مر بهما الجوادري أرهصتا بكتابه السطر الشعري وهما:

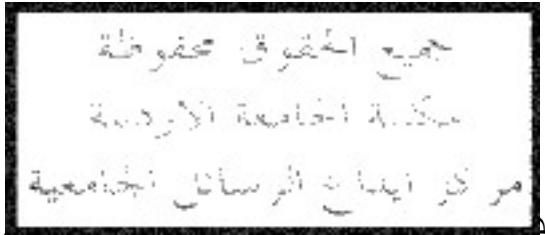
#### أ- اقتسام المتحاورين لتفاعلـيـنـ الـبـيـتـ الشـعـريـ:

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 377.

(2) جونسون، بارتون - دراسة يوري لوتمان البنوية للشعر (مرجع سابق) ص 156، 155.

(3) محمد كنوني - اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، ص 98.

(4) السعيد الورقي - لغة الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص 247.



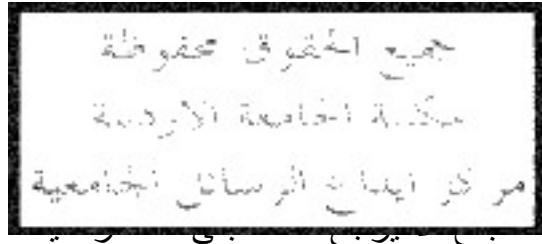
وقد بُرَزَتْ هَذِهِ الْأُدْبَرِيَّةُ وَيَوْمِيَّةُ الْجَوَاهِرِيِّ  
الْجَوَاهِرِيِّ قَدْ وَزَعَ تَقْاعِيلَ الْبَيْتِ السَّتَّ عَلَى كُلِّ مَنْ السَّارِدُ وَأَفْرُودِيتُ وَوَصِيفَتِهَا جَالَا  
يَقُولُ الْجَوَاهِرِيُّ :

ثُمَّ نَادَتْ جَالَا  
وَكَانَتْ مِنَ الرِّقَةِ  
كَالْمَاءِ إِذْ يَهُزُّ الْخِيَالَا  
مِنْ بَنَاتِ الْهَنْدِ  
تَعْرَفُ مَا يُرْضِي الْغَوَانِيِّ  
وَمَا يَزِينُ الْجَمَالَا  
مِنْ أَتَى أَمْسِ؟  
خَبَرِينِي  
أَلَا تَدْرِيْنِ؟  
كَلَا فَلَسْتُ أَحْصِي الْرَجَالَا  
أَجْمَيْلُ فَلَمْ أُمْتَعَهُ  
إِذْ نَمْتُ عَمِيقًا مَا لَقِيْتُ الْكَلَالَا  
وَمَتَى رَاحَ؟  
فِي الصَّبَاحِ  
أَلَا يَرْجُعُ؟  
مَاذَا أَبْقَى؟  
أَغَادَرَ شِيَاءً؟<sup>(1)</sup>

إِنَّ الْأَسْطُرَ السَّابِقَةَ يُمْكِنُ إِعْدَادَ كُتَابَتِهَا بِالطَّرِيقَةِ النَّقْلِيَّةِ كَالآتِيِّ :

- 1- ثُمَّ نَادَتْ جَالَا وَكَانَتْ مِنَ الرِّقَةِ كَالْمَاءِ إِذْ يَهُزُّ الْخِيَالَا.
- 2- مِنْ بَنَاتِ الْهَنْدِ تَعْرَفُ مَا يُرْضِي الْغَوَانِيِّ وَمَا يَزِينُ الْجَمَالَا.
- 3- مِنْ أَتَى أَمْسِ؟ خَبَرِينِي أَلَا تَدْرِيْنِ؟ كَلَا فَلَسْتُ أَحْصِي الْرَجَالَا.
- 4- أَجْمَيْلُ فَلَمْ أُمْتَعَهُ إِذْ نَمْتُ عَمِيقًا مَا لَقِيْتُ الْكَلَالَا.

(1) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج2، ص159.



5- متى راح؟ في بحريج مرتلر أيدمان الرسائل الجامعية  
فمن الواضح أن الجوادري قد حرص على أن يأتي بالقافية كل ست تعديلات ليذانا  
بانتهاء البيت الشعري الذي وزعه بين الشخصيات على شكل أسطر شعرية.

#### ب- زيادة عدد تفاعيل البيت الشعري:

عمل الجوادري في قصيدين على زيادة عدد تفاعيل البيت الشعري تعبيراً عن رغبته في الخروج من القالب الإيقاعي الريتيب، أما القصيدة الأولى فهي بعنوان "قلت" وقال<sup>(1)</sup> يقول فيها:

- 1- قلتُ للشيخ ارتضى العمَّة رزقاً والقميصاً
- 2- غطياً منه صغارَ الفكرِ والنخوةِ والرأيِ المحيصاً
- 3- كيف عرَّيتَ من الدينِ بما زورتَ روحَاً ونصوصاً
- 4- قال: ما بالُكَ أمسكتَ تلاببي وأعفيتَ اللصوصاً.

ومن الملاحظ أن البيت الأول قد جاء على مجزوء الرمل، فهو يتكون من أربع تعديلات في حين أن الأبيات الثلاثة الأخيرة اشتمل كل بيت منها على خمس تعديلات.

وقد لمست الظاهرة ذاتها في قصيدة "فرصوفيا"<sup>(2)</sup> التي زاوج فيها الشاعر بين نمطين من المقاطع: نمط على مشطور الرجز يتكون كل بيت فيه من ثلاثة تفاعيل، ونمط يتكون من أربع تعديلات. ومثال ذلك:

فرصوفيا يا نجمةً تلا لا  
تعازلُ السهوبَ والتلا لا  
وتسكنُ الرقةَ والدلا لا

\* \* \*

فوق الشفاهِ الضامناتِ الحاميَّاتِ الحانيَّةِ  
وبيْنَ أهداِبِ الجفونِ الغافِيَّاتِ الوانِيَّةِ  
فرصوفياً الحلوةِ يا ذاتِ القطوفِ الدانيَّةِ

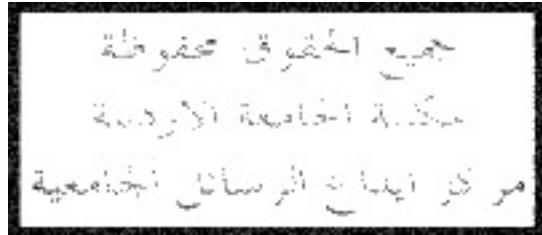
(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 25.

(2) المصدر نفسه، ج 5، ص 215.

بعد هذه المحرر في زوري عدد تفاعيله، استطاع

الجواهري أن يصل إلى تطبيق مفهوم السطر الشعري القائم على مبدأ التوتر الإيقاعي بين متطلبات النظام اللغوي والنظام العروضي، وقد تجسد ذلك في أربع قصائد، مرّ بنا واحدة منها وهي قصيدة "زوربا" التي مزج فيها الشاعر بين الرمل الحر والكلام الحر.

أما القصائد الثلاث الأخرى فإنها تتباين فيما بينها من حيث التوتر الإيقاعي، ففي قصيدة "حبيت الناس" غالب الشاعر النظام اللغوي على النظام العروضي، فالسطر الشعري يمثل جملة مفيدة، ولا يشترط استيفاؤه لمتطلبات النظام العروضي كانتهاء السطر بتعقبه تامة، ولذا ظهرت ظاهرة التدوير بين الأسطر الشعرية ومثال ذلك قوله:



حب الأرض للفاسِ

أو القفرة للاسِ

أو الليل لنبراسِ

حببت الناس والأجناس (مقطع زائد)

حببت الناس (تدوير)

كل الناس (مقطع زائد)

حببت الناس<sup>(1)</sup>

ولم يقتصر تغليب الشاعر للنظام اللغوي على بروز ظاهرة التدوير، وإنما عمد إلى زيادة مقطع صوتي في نهاية السطر الشعري لاكتمال المعنى، وهذا واضح في السطرين الخامس والسابع.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة "الشيخ والغابة" فسنرى أن التوتر الإيقاعي يزداد حدة، فلم يعد السطر الشعري يفي في أغلب الأحيان بمتطلبات النظامين اللغوي والعروضي وهنا تبرز ظاهرة التضمين ملازمة لظاهرة التدوير، يقول الجواهري:

ورأى الشيخ ظلال الغابة الدكناه (تضمين + تدوير)

أشباحاً تلوحُ

بعضها يعصر بعضا

فتنمى لو يروحُ

ثم غامت صورٌ (تدوير)

ردّته كالهرة (تضمين + تدوير)

أسيان شجيا

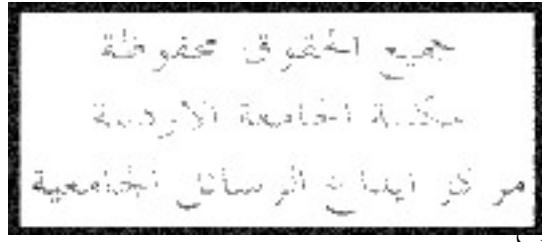
آه لو كان فتيا

آه لو ردت إليه (تضمين)

آه مما فات شيئا

آه لو لم يعل فوديه (تضمين + تدوير)

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 244.



آهِ لو كانَ لذِي قلبٍ (تضمين + تدوير)

مع الشيب طموح<sup>(1)</sup>.

أما القصيدة الثانية "يا حبيبي" فهي لا تتجاوز ثمانية أسطر، إلا أنها قد امتازت بتواتر إيقاعي شديد يستلزم من المتلقي قراءة لاهثة حتى نهاية القصيدة، يقول الجواهري:

يا حبيبي لستُ وحدِي

أنا والغرابة والوحشة (تضمين + تدوير)

والرأسُ عليه من نديفِ التَّلَاجِ (تضمين + تدوير)

ما يهزُّ بالموقدِ في قلبي مشبوباً (تدوير)

كعهدي وأنا ابنُ الخمس (تضمين + تدوير)

والعشرين عاماً

يتلظى بالصباباتِ (تدوير)

ضراماً وغرااماً<sup>(2)</sup>.

## 2-1 التماثل الزمني الحر: (التواري النحوي)

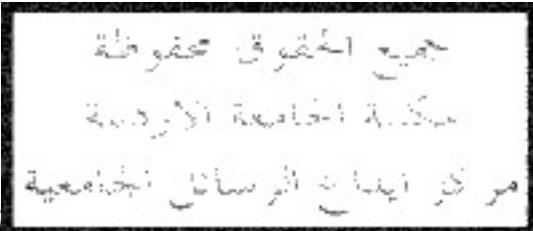
ثمة بنية إيقاعية فرعية في الشعر قائمة على التماثل الزمني الحر ولا تخضع في تكوينها لمبدأ التعاقب المطرد داخل الزمن، وقد درس البلاغيون هذه الظواهر الإيقاعية الحرّة تحت مسميات عده، فتحثّروا عن الموازنة: "وهي أن تكون الألفاظ الفوائل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا"<sup>(3)</sup>. كما تحذّروا عن التقطيع وهو من أنواع التقسيم، ولا يختلف عن الموازنة إلا في كونه يتجاوز التقسيم الثنائي إلى تقسيم ثلاثي ورباعي، وخمسي، وسداسي، فالتقسيم هو استقصاء الشاعر جميع ما ابتدأ به<sup>(4)</sup> لأن يذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر ثم يضيف إلى كل

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 355.

(2) المصدر نفسه، ج 7، ص 257.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637هـ) - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 4م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج 1، 377.

(4) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت 456هـ) - العمدة في محسن الشعر وآدابه ونقده، 2م، ط 5، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م، ج 2، ص 20، 25.



واحد من أجزائه ما ينبع من تناول المتن الشعري، أما إن وجد بين أوائل الأبيات المتتالية سموه التطریز<sup>(2)</sup>.

ولذا فإن عرضي لهذه الظواهر سيختلف عن تناول البلاغيين لها، وسيكون منطلق في الدراسة البحث عمما يجمع هذه الظواهر لا عمما يفرق بعضها عن بعض، وهي ظواهر قائمة على توازيات نحوية سواء أكانت أفقية أم رأسية.

### 1-2-1 التوازي النحوی الأفقي

يعرف التوازي بأنه: "شكل من أشكال التنظيم النحوی، يتمثل في تقسيم الحيز النحوی إلى عناصر miembros متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوی، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحوياً وإيقاعياً فيما بينها، وهي ظاهرة رئيسية في الشعر... تؤكد بقاء شكل الرسالة"<sup>(3)</sup>. ولا يعد كل تكرار للأصوات والمدلولات توافياً فلا بد من أن تكون هذه التكافؤات الصوتية والدلالية موضوعة نسقياً في أوضاع متكافئة في السلسلة<sup>(4)</sup>. فالتوازي يستلزم وضع عناصر لغوية متكافئة صوتيًا أو دلاليًا في أوضاع متكافئة نحوياً وإيقاعياً<sup>(5)</sup>.

ويمكن التفریق بين نمطين رئيسيين من التوازي النحوی: التوازي النحوی الأفقي، التوازي النحوی الرأسی، ويشمل التوازي النحوی الأفقي ما عرف بالموازنة والتقطيع أو التقسيم، في حين يشمل التوازي النحوی الرأسی ما عرف بالتطريز.

ويدرج ضمن التوازي النحوی الأفقي كل العناصر اللغوية المتماثلة نحوياً وكимиاء في نطاق البيت الشعري الواحد، سواء أكان انقسامها ثنائياً، أم ثلاثياً، أم رباعياً، أم خماسياً. ومن المهم التمييز بين العناصر اللغوية التي تتمثل كمياء دون أن يتعري تماثلها خل، والعناصر اللغوية التي تقترب من التمايز الكمي.

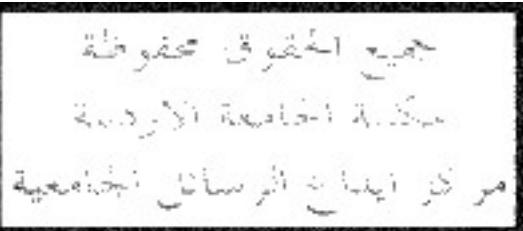
(1) السکاكی، أبو یعقوب یوسف بن أبي بکر محمد بن علی (ت626ھ)- مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ص180.

(2) العسكري، أبو هلال (ت395ھ)- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ط1، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1952م، ص425.

(3) إيفا نکوس، خوسيه- نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد مكتبة غريب، ص201.

(4) المصدر نفسه، ص219.

(5) المصدر نفسه، ص217.



وتكون القيمة **التماثل** لعلاقة التماثل وعلاقتين

التقابل بين القراءن من جهة والسياقات المجاورة لها من جهة أخرى، فالسياق الأسلوبي نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، ويعد التقابل الناتج عن هذا الاقتحام مثيراً أسلوبياً، فقيمة المقابلة الأسلوبية ترجع إلى تلك العلاقة بين العنصرين المتضادين المتتابعين<sup>(1)</sup>.

والسياق الأسلوبي ذو امتداد محدود جداً يحدده تذكر ما سبقت لنا قراءته، وإدراك ما نقرؤه فعلاً، ويمكن التمثيل له بالخط التالي:

سياق ← منحى أسلوبي ← عودة إلى السياق

تعبير عادي ← مبالغة ← تعبير عادي

لكن من الممكن أن ينشئ المنحى الأسلوبي نسقاً جديداً ويصبح نقطة انطلاق لسياق هو العنصر الأول في وحدة أسلوبية، ويمثل له بالخط التالي:

سياق ← منحى أسلوبي يشكل سياقاً جديداً ← منحى أسلوبي

تعبير عادي ← مبالغة ← سياق يعتمد المبالغة ← تقليل<sup>(2)</sup>

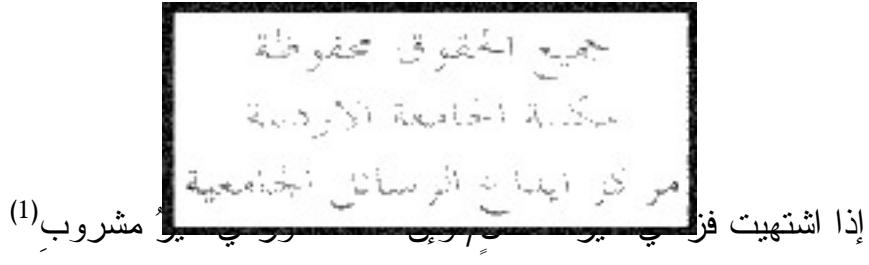
أولاً: **التوازي المتوازن**: وفيه يلمس احترام من قبل الشاعر للفواصل الوزنية أي التفعيلات، ويترفع إلى أنواع عدّة هي:

1- النوع الأول: التوازي الثنائي ويشمل الأنماط التالية:

أ- النمط الأول: وتشمل فيه العبارتان المتوازيتان الشطرين كقوله:

(1) ريفاتير، ميكيل - معايير لتحليل الأسلوب في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة، ترجمة شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985م، ص 123-153.

(2) المصدر نفسه، ص 149، 150.



سياق عادي ← منحى أسلوبي (تماثل)

فبالإضافة إلى تماثل العبارتين نحوياً تماثلت العناصر اللغوية المكونة لكلتا العبارتين كمياً فـ (إذا اشتهرت) على وزن (وإن ظئتُ و (فزادي) على وزن (فوردي)، وتكررت (غير)، و (محتمل) توازي (مشروب) وإن لم تماثلها لاختلاف تفعيلة العروض عن تفعيلة الضرب

بـ-النمط الثاني: تقع فيه العبارتان المتوازيتان في صدر البيت كقوله:

(وحبّبَ تدليسُ)، (وذمت صراحةً) / فلا عيشَ إلا عن طريق التامر<sup>(2)</sup>

سياق عادي ← منحى أسلوبي (تماثل) ← عودة إلى السياق (تقابلاً)

جـ-النمط الثالث: تقع فيه العبارتان المتوازيتان في عجز البيت كقوله:

هتفْتُ وما أنفكْ أهتفْ صارخاً / (ولو حرموا مسيّ) (ولو حلّوا دمي)<sup>(3)</sup>

سياق عادي ← منحى أسلوبي (تماثل)

2- النوع الثاني: التوازي الثلاثي: ويشمل الأنماط التالية

أـ- النمط الأول: وتشمل فيه العبارات المتوازية كلاً شطري البيت كقوله:

(عزمة من جهنم)، (وانعطاف/ من نسيم)، (و قبضة من حديد)<sup>(4)</sup>

سياق عادي ← منحى أسلوبي (تماثل) ← سياق يعتمد التماثل

بـ-النمط الثاني: تقع فيه العبارات المتوازية في نهاية صدر البيت وفي العجز

ك قوله:

أسنا خليطاً من (نذالة شامت) / (وفجرة غدار)، (وإمرة خانع)<sup>(5)</sup>

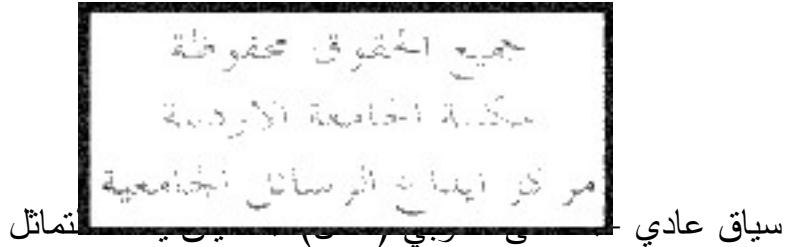
(1) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 2، ص 207.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 265.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص 79.

(4) المصدر نفسه، ج 5، ص 74.

(5) المصدر نفسه، ج 3، ص 24.



جـ- النـمـطـ الثـالـثـ: تـقـعـ فـيـهـ العـبـارـاتـ المـتوـازـيـةـ فـيـ صـدـرـ الـبـيـتـ، وـبـداـيـةـ عـجزـهـ كـقولـهـ:

(سيـاسـةـ إـفـقـارـ)، (وـتـجـوـيـعـ أـمـةـ)/ (وـتـسـلـيـطـ أـفـرـادـ) جـنـاهـ غـواـشـمـ<sup>(1)</sup>

سـيـاقـ عـادـيـ ← مـنـحـىـ أـسـلـوـبـيـ (تمـاثـيلـ) ← سـيـاقـ يـعـتـمـدـ التـماـثـيلـ ← عـودـةـ إـلـىـ  
الـسـيـاقـ(ـتـقـابـلـ)

3ـ-الـنـوـعـ الثـالـثـ: التـواـزـيـ الـرـبـاعـيـ: وـقـدـ اـقـتـصـرـ عـلـىـ نـمـطـ وـاحـدـ:

1ـ-الـنـمـطـ الـأـوـلـ: تـقـعـ فـيـهـ العـبـارـاتـ المـتوـازـيـةـ فـيـ كـلاـ الشـطـرـيـنـ كـقولـهـ وـاـصـفـاـ مقـامـهـ  
فـيـ لـندـنـ:

(مقـامـ الـمـسـيـحـ)، (بـدارـ الـيهـودـ)/ (مقـامـ الـعـذـابـ)، (مقـامـ الضـنـىـ)<sup>(2)</sup>

سـيـاقـ عـادـيـ ← مـنـحـىـ أـسـلـوـبـيـ (تمـاثـيلـ) ← سـيـاقـ يـعـتـمـدـ التـماـثـيلـ

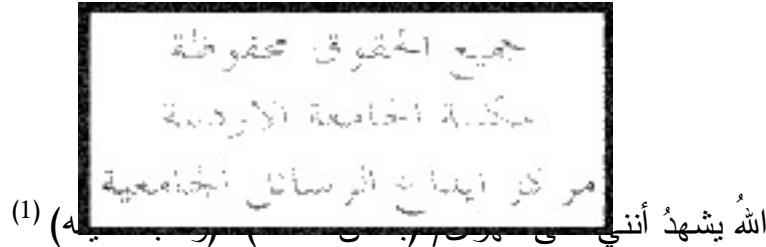
ثـانـيـاـ: التـواـزـيـ الـحرـ: وـيـقـومـ عـلـىـ التـحرـرـ مـنـ الـحـيزـ الزـمانـيـ لـلـفـوـاصـلـ الـوزـنـيـةـ المـقـولـبةـ  
لـإـيقـاعـ الـعـبـارـةـ وـإـنـ لـمـ يـتـجاـوزـ الشـاعـرـ فـيـ تـواـزـيـاتـهـ حدـودـ الـبـيـتـ الشـعـريـ.

وـيـأـتـيـ عـلـىـ أـنـوـاعـ عـدـةـ:

1ـ-الـنـوـعـ الـأـوـلـ: التـواـزـيـ الثـانـيـ كـقولـهـ:

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 359.

(2) المصدر نفسه، ج 3، ص 229.



(متفاعلٌ مُتَفَاعِلٌ) (متفاعلٌ مُتَفَاعِلٌ)

2- النوع الثاني: التوازي الثلاثي، قوله:

وَيَرَوْنَ ضَيْفَهُمْ (الكرامة تزدري) / (والحق يغصب) (والديار تضامٌ)<sup>(2)</sup>

(متفاعلٌ مُتَفَاعِلٌ) (متفاعلٌ مُتَفَاعِلٌ)

3- النوع الثالث: التوازي الرباعي كقوله:

وَإِنَّمَا الْحُبُّ زَحْلٌ (فلا صلة) / (ولا صدود) (ولا بخل) (ولا جود)<sup>(3)</sup>

(علن فعلن) (متعلعن فا) (علن مستف) (علن فاعل)

4- النوع الرابع: التوازي الخماسي كقوله:

الشهيان (الملمما) (فاستدارا) / (فاستشارا) (فاستضريرا) (فاستخفا)<sup>(4)</sup>

(فععلن) (فاعلاتن) (مستعلن) (فاعلاتن)

ويكاد يكون هذا النوع من التوازي المتوازن لو لا أن القرينة الأولى (الملمما) افتقرت  
إلى مقطع قصير مفتوح (م)

## 1-2-2 التوازي النحوي الرأسي

وهو النمط الثاني من نمطي التوازي النحوي توازي فيه العبارات توازي رأسيا،  
وتمثل هذه الظاهرة الإيقاعية مرحلة متقدمة من الإيقاع لتجاوزها المساحة البيتية الضيقة  
واختراقها بنية القصيدة رأسيا مما أسهم في توحيدتها شكليا ودلاليا.

ومن الأمثلة الموضحة لهذه الظاهرة قول الجواهري في قصيدة "الشهيد قيس":

(يا قيس يا لطف الربيع) وقد رونقه الشبوب

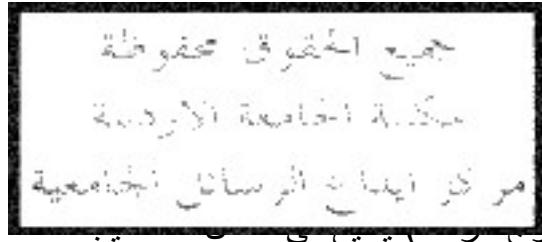
(يا قيس يا همس الحبيب) يذوب في سمع الحبيب

(1) المصدر نفسه، ج1، ص275.

(2) المصدر نفسه، ج3، ص276.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص244.

(4) المصدر نفسه، ج6، ص131.



(يا قيسُ يا هَزْجٌ وَ لِيَمْ يَ مِنْ يِنْ

(يا قيسُ يا شجوَ الْهَزَارِ) يُهِبِّ بالغصنِ الرطيبِ

(يا قيسُ يا حلمَ العذاري) يزدحمنَ علىِ القليبِ

(يا قيسُ يا ذوبَ الغضارةِ) قطرتْ بأرقِ كوبِ

(يا قيسُ يا لحنَ الحياةِ) ونغمَةَ الأملِ الرتيبِ

(يا قيسُ يا لمحَ السنا) / (يا قيسُ يا نفحَ الطيوبِ) <sup>(1)</sup>

ولو قمنا بقطعِ هذه العباراتِ المتوازية فسنجد أن خمساً منها قد تماثلتْ كمياً، أما سائر العبارات فقد اقتربتْ كثيراً من هذا التماثل، ويمكن توضيح ذلك كالتالي:

يا قيسُ يا لطفَ الربيعِ متفاعلٌ / متفاعلٌ / م

يا قيسُ يا همسَ الحبيبِ متفاعلٌ / متفاعلٌ / م

يا قيسُ يا هَزْجَ الرِّعَاةِ متفاعلٌ / متفاعلٌ / م

يا قيسُ يا شجوَ الْهَزَارِ متفاعلٌ / متفاعلٌ / م

يا قيسُ يا حلمَ العذاريِ متفاعلٌ / متفاعلٌ / مت

يا قيسُ يا ذوبَ الغضارةِ متفاعلٌ / متفاعلٌ / مت

يا قيسُ يا لحنَ الحياةِ متفاعلٌ / متتفاعلٌ / م

يا قيسُ يا لمحَ السنا متفاعلٌ / متفاعلٌ

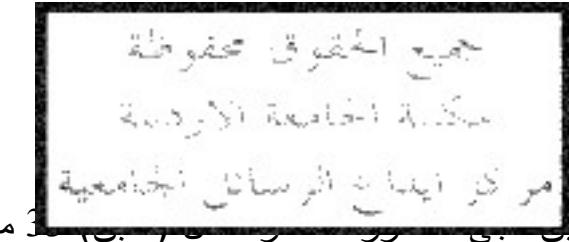
يا قيسُ يا نفحَ الطيوبِ متفاعلٌ / متفاعلاتٌ

وإذا كان الشاعر قد عمد في المثال السابق إلى تكرار التركيب النحوي في أبيات متتالية، فإنه في مواطن أخرى عمد إلى توزيع العبارات المتوازية على طول القصيدة مما أسمهم في تمسكها، ومن الأمثلة على ذلك:

1- قصيدة تتويمه الجياع<sup>(2)</sup>: كرر الشاعر الفعل (نامي) 61 مرة

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 287.

(2) المصدر نفسه، ج 4، ص 71.



## 2- قصيدة أطبق بي كر وبي (بـ) 3 مرّة

3- قصيدة في مؤتمر المحامين<sup>(2)</sup>: كر الشاعر عbara (سلام على) 17 مرّة

4- قصيدة ما تشاوون<sup>(3)</sup>: كر الشاعر عbara (ما تشاوون) 10 مرات

## 2- التماثل النغمي

يمثل التماثل النغمي النمط الثاني من نمطي التماثل في المستوى الصوتي، ويكون في تكرار الأصوات اللغوية من صوامت، وصوائب طويلة وصوائب قصيرة، وهو على نوعين: تماثل نغمي مطرد وهو ما يعرف بالقافية، وتماثل نغمي حر كالتصريح، والتصريح، وتكرار الألفاظ، والجنس، وتكرار أصوات متماثلة أو متجلسة، ويدخل فيه كذلك القوافي الحرة. وبعد شعر الجواهري شعراً غنياً بالتماثل النغمي سواءً أكاد مطرباً أم حراً، وقد أشار الجواهري نفسه إلى ذلك في قوله:

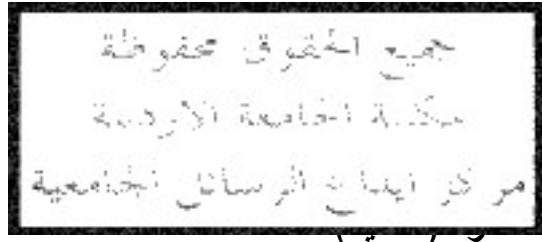
خذِي سُجَنَ الحَمَّامِ فَذَاكَ شِعْرٌ / نَظَمَنَاهُ فَرْتَلَهُ هَدِيلًا<sup>(4)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 408.

(2) المصدر نفسه، ج 4، ص 89.

(3) المصدر نفسه، ج 4، ص 125.

(4) المصدر نفسه، ج 1، ص 300.



## 2-1-2 مكونات القافية

يقول ابن رشيق القيرواني: "وأختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية - على هذا المذهب، وهو الصحيح - تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين".<sup>(1)</sup>

ويقول في موطن آخر: "وجميع ما يلحق القوافي من الحروف والحركات ستة أحرف وست حركات، فالأحرف: الروي، والردف، والتأسيس والوصل والخروج والدخول؛ والحركات: الإطلاق والحدو والرس، والتوجيه، والنفاذ والإشباع".<sup>(2)</sup>

فالقافية على ذلك ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة<sup>(3)</sup> وهي أصوات صامدة وأصوات صائنة.

الأصوات الصامدة وهي:

1- الروي: صامت تبني عليه القصيدة

2- الوصل: هاء تعقب الروي مباشرة تسيق بصائت قصير وقد يعقبها صائب طويل.

3- الدخيل: صامت يقع بين ألف التأسيس والروي يعقبه صائب قصير يلتزم به.

الأصوات الصائنة: وتقسم إلى

أ-الأصوات الصائنة الطويلة:

1- الخروج: صائب طويل يعقب هاء الوصل

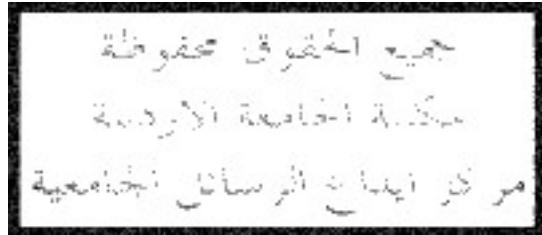
2- الردف: صائب طويل يسبق الروي مباشرة

3- التأسيس: صائب طويل ولا يكون إلا ألفاً يفصل بينها وبين الروي الدخيل

(1) ابن رشيق - العمدة، (مرجع سابق)، ج 1، ص 151.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 164.

(3) ابراهيم أنيس - موسيفي الشعر، ط 5، 1981م، ص 246.



## 1-المجرى: وهو نوعان

النوع الأول: صائب قصير يعقب الروي إذا اشتملت القافية على هاء الوصل

النوع الثاني: صائب طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل وهو ما يسميه  
العروضيون (وصلأً)

## 2-التوجيه: صائب قصير يسبق الروي المقيد بالسكون

## 3-الإشباع: صائب قصير يتبع الدخيل

ولا وجود في الواقع لكل من النفاذ، والحدو، والرس، لأن ألف التأسيس والردف  
والخروج صوائت طويلة لا تسبق بالصوائت القصيرة<sup>(1)</sup>.

ومن خلال المكونات السابقة للقافية يمكن التفريق بين نوعين رئисيين من القوافي  
يتفرع كل منهما إلى فروع عدة وهما: أ-القافية المطلقة: وتتفرع إلى:

1- المجردة من الردف والتأسيس، الموصولة بالمد

2- المجردة من الردف والتأسيس، الموصولة بالهاء

3- المردوفة، الموصولة بالمد

4- المردوفة، الموصولة بالهاء

5- المؤسسة، الموصولة بالمد

6- المؤسسة، الموصولة بالهاء

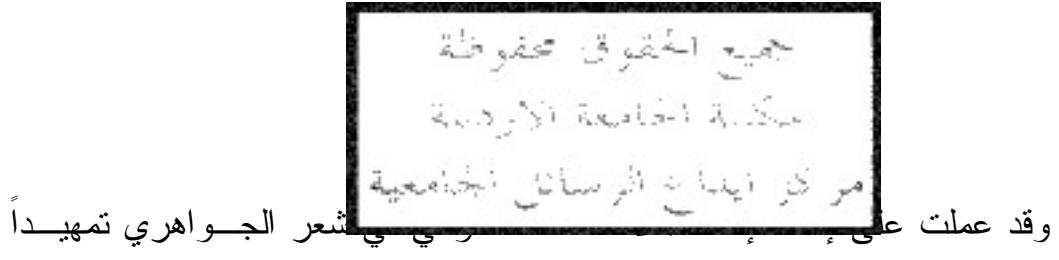
ب-القافية المقيدة: وتتفرع إلى

1- المجردة من الردف والتأسيس

2- المردوفة

3- المؤسسة<sup>(1)</sup>

(1) حسام محمد أيوب- الإيقاع في شعر أحمد شوقي، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1998م، ص73،72.



### أولاً: القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس

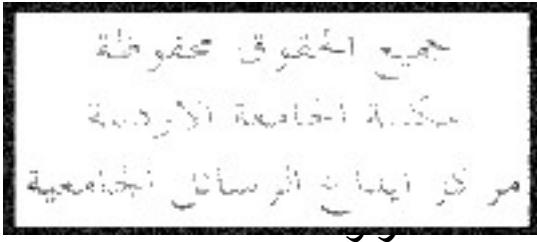
القافية المطلقة					
نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجّه	عدد القصائد	الموصولة بالمد	المجردة من الردف والتأسيس
97.1	6477	96.3	157	الموصولة بالمد	المجردة من الردف والتأسيس
0.9	58	1.85	3	الموصولة بالهاء الساكنة	
2	134	1.85	3	الموصولة بالهاء المتحركة	
2.9	192	3.7	6	مجموع النوعين الموصولين بالهاء	
100	6669	100	163	المجموع الكلي	

1- يلاحظ أن القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس تأتي غالباً لدى الجوهرى

موصولة بالمد، فقد بلغت نسبة التوجّه والتواتر لهذا النوع 97.1%، 96.3%

2- على الرغم من اتفاق القصائد الموصولة بالهاء الساكنة مع القصائد الموصولة بالهاء المتحركة في نسبة التوجّه 1.85%， فإن القصائد الموصولة بالهاء المتحركة امتازت بارتفاع نسبة تواترها وهي 2%، قياساً إلى نسبة تواتر القصائد الموصولة بالهاء الساكنة وهي 0.9%.

(1) محمد عبد المنعم خفاجي - موسيقى الشعر العربي، أوزانه، قوافيها، ط١، دار ابن زيدون، بيروت، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ص154، 155.



## ثانياً: القافية

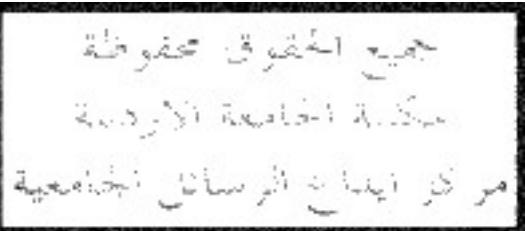
القافية المطلقة المردوفة	عدد القصائد	نسبة التوجه	عدد الأبيات	نسبة التواتر	
الموصولة بالمد	128	59.2	5123	63	
				1.3	
				2.7	
مجموع النوعين الموصولين بالهاء		6.5	336	4	
مجموع الأنواع المردوفة بالألف		65.7	5459	67	
الموصولة بالواؤ	1	0.5	4	0.04	
				-	
				-	
مجموع الأنواع المردوفة بالواؤ		0.5	4	0.04	
الموصولة بالياء	9	4.1	26	0.3	
				-	
				-	
مجموع الأنواع المردوفة بالياء		0.5	10	0.1	
الموصولة والياء	10	4.6	36	0.4	
				29.9	
				-	
مجموع الأنواع المردوفة بالواؤ والياء		26.8	2438	2.5	
المجموع الكلي	216	100	8136	100	
				32.4	
				100	

1- يلاحظ أن القافية المطلقة المردوفة بالألف هي أكثر أنواع القافية المطلقة المردوفة ورودا في شعر الجواهري من حيث نسبة التوجه وهي 65.7% ومن حيث نسبة التواتر وهي 67%， يليها في ذلك القافية المطلقة المردوفة بالواؤ والياء فقد بلغت نسبتا التوجه والتواتر لها 32.4% ، 29.1% .

2- لم يلتزم الجواهري بالواؤ، ردا إلا في قصيدة واحدة تتكون من أربعة أبيات، كما أنه لم يلتزم بالياء ردا إلا في عشر قصائد مجموع أبياتها 36 بيتا، وإنما كان يعمد إلى المزج بين الواؤ والياء تنويعاً للنغم.

3- كما يلاحظ أن الجواهري كان يميل إلى وصل القافية المردوفة بالمد سواء أكانت مردوفة بالألف، أم بالواؤ، أم بالياء، أم بالواؤ والياء.

## ثالثاً: القافية المطلقة المؤسسة



القافية المطلقة				
نسبة التواتر	عدد الأبيات			
88.2	1271	88.2	30	الموصولة بالمد
2.8	40	8.8	3	الموصولة بالهاء الساكنة
9	130	3	1	الموصولة بالهاء المتحركة
11.8	170	11.8	4	مجموع النوعين الموصولتين بالهاء
100	1441	100	34	المجموع الكلي

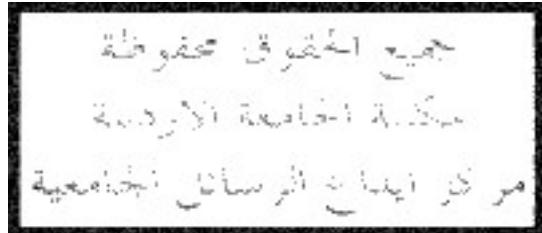
1- من الملاحظ أن الجواهري يميل إلى وصل القافية المطلقة المؤسسة بالمد، وقد اتفقت في ذلك نسبتاً التوجه والتواتر فقد بلغتا 88.2%.

2- على الرغم من تقدم القصائد الموصولة بالهاء الساكنة على القصائد الموصولة بالهاء المتحركة من حيث نسبة التوجه التي بلغت 8.8% مقابل 3% إلا أن القصائد الموصولة بالهاء المتحركة قد تقدمت على القصائد الموصولة بالهاء الساكنة من حيث نسبة التواتر التي بلغت 9% مقابل 2.8%.

#### رابعاً: القافية المقيدة

نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجه	عدد القصائد	القافية المقيدة	
94.2	360	90.9	10	غير الموصولة	المجردة
5.8	22	9.1	1	الموصولة بالهاء المتحركة	
100	382	100	11	المجموع الكلي للنوعين المجردين	
62.7	153	57.2	12	بالألف	المردوفة
26.6	65	23.8	5	باللواء	
9.8	24	14.2	3	بالياء	
0.9	2	4.8	1	باللواء والياء	
100	244	100	21	المجموع الكلي لأنواع المردوفة	
100	79	100	1		المؤسسة
100	705	100	33		المجموع الكلي

1- من الطبيعي أن تأتي القافية المقيدة غير موصولة بالمد، ويلاحظ أنه من النادر مجيئها موصولة بالهاء إذا كانت مجردة، فقد بلغت نسبتاً التوجه والتواتر لقصائد المقيدة الموصولة بالهاء المتحركة 5.8%.



2- أكثر حروف الردف وروداً في سعر الجواهري المعيد سواء من حيث نسبة التوجّه أم نسبة التواتر هو الألف، ثم الواو، ثم الياء، ثم الواو والياء معاً.

3- يفضل الجواهري في القوافي المقيدة الالتزام بحرف الردف إذ إنه لم يجمع بين الواو والياء إلا قصيدة واحدة إبرازاً للقافية بعد فقدان المجرى والوصل بالمد.

4- لم ينظم الجواهري على القافية المقيدة المؤسسة سوى قصيدة واحدة بلغ عدد أبياتها 79 بيتاً.

وإذا قرأنا الإحصاءات السابقة قراءة مقارنة يمكن ملاحظة ما يلي:

1- يمكن ترتيب شيوخ القوافي في شعر الجواهري تنازلياً كالتالي

<u>نسبة التواتر</u>	<u>نسبة التوجّه</u>	
%47.99	%48.43	أ-القافية المطلقة المردوفة
%39.34	%36.54	ب-القافية المطلقة المجردة
%8.50	%7.62	ج-القافية المطلقة المؤسسة
%4.15	%7.39	د-القافية المقيدة بأنواعها

وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن زيادة مكونات القافية تستلزم زيادة القيمة الصوتية لها، لذا فإنه من الممكن ترتيب القوافي تنازلياً من حيث قيمتها الصوتية كالتالي:

1- قافية لزوم ما لا يلزم المردوفة أو المؤسسة والموصولة بمد أو بهاء تليها ألف الخروج.

2- القافية المطلقة المردوفة أو المؤسسة الموصولة بالمد أو بهاء، أو بكاف.

3- القافية المطلقة المجردة.

4- القافية المقيدة المردوفة أو المؤسسة.

5- القافية المقيدة المجردة<sup>(1)</sup>.

(1) صفاء خلوصي - فن التقسيم الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثلثى، بغداد، 1977م، ص266،

وبنطورة مقارنة بين الروي والمجري رص على استخدام القوافي

ذات الأثر الصوتي البارز باستثناء القافية المطلقة المؤسسة، فهي على الرغم من غناها الصوتي بلغت نسبتاً التوجه والتواتر لها 7.62%، وهما بالطبع نسبتان منخفضتان.

#### خامساً: الروي والمجري

ومن المهم الإشارة إلى إن أهم مكونين من مكونات القافية تأثيراً في المتلقي هما الروي والمجري، وقد حرص الجواهري على إغناء شعره بحروف الروي المتعددة فقد نظم على 22 روياً إلا أن بعضها قد استأثر بجل شعره، وهذا واضح في الإحصاء التالي لحروف الروي في شعر الجواهري.

الروي	الصاد	التجاه	الأبيات	نسبة التواتر
1-الباء	68	15.24	2847	16.79
2-الراء	65	14.57	2647	15.61
3-ال DAL	54	12.1	2183	12.87
4-النون	48	10.76	1831	10.8
5-الميم	34	7.62	1331	7.85
6-اللام	34	7.62	1242	7.32
7-العين	31	6.95	1193	7.03
8-القاف	25	5.6	695	4.1
9-الحاء	17	3.81	397	2.34
10-الفاء	15	3.36	556	3.28
11-الهمزة	13	2.91	770	4.54
12-السين	11	2.46	317	1.87
13-الباء	6	1.34	145	0.85
14-الناء	6	1.34	187	1.1
15-الكاف	5	1.12	181	1.06
16-اللaf	4	0.89	297	1.75
17-الضاد	3	0.67	64	0.37
18-الطاء	2	0.44	17	0.1
19-الجيم	2	0.44	25	0.14
20-ال DAL	1	0.22	2	0.01
21-الشين	1	0.22	20	0.11
22-الزاي	1	0.22	4	0.02

إن من الملاحظ أنباء والراء والدال والنون والميم واللام والعين قد استأثرت بثلاثة أرباع شعر الجواهري سواء من حيث نسبة التوجّه أم نسبة التواتر. وإذا انتقلنا إلى المجرى سواء أكان صائتاً قصيراً أم صائتاً طويلاً - وهو ما يعرف بالوصل - فسنرى أن الجواهري قد وزع المجرى على الصوائت التالية:

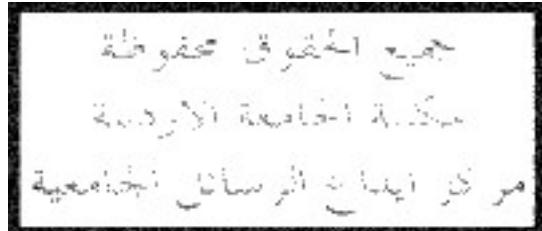
نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التوجّه	عدد القصائد	المجرى
35.97	5845	38.98	161	الكسرة القصيرة والطويلة
37.75	6134	34.14	141	الضمة القصيرة والطويلة
26.26	4267	26.87	111	الفتحة القصيرة والطويلة
100	16246	100	413	المجموع

من الواضح أن الكسرة بنوعيها القصيرة والطويلة هي المجرى الأكثر وروداً في شعر الجواهري من حيث نسبة التوجّه، تليها الضمة بنوعيها، ومن ثم الفتحة بنوعيها. أما إذا نظرنا إلى هذه الصوائت من حيث نسبة التواتر فسنجد أن الضمة هي المجرى الأكثر وروداً، ومن ثم تأتي الكسرة فالفتحة.

وقد خلت 33 قصيدة من المجرى مجموع أبياتها 705 أبيات، وهي القصائد ذات القافية المقيدة شكلت نسبة توجّهها 7.3%， كما شكلت نسبة تواتر أبياتها 4.1% وهما نسبتان منخفضتان لا تدلان على بروز ظاهرة القافية المقيدة وغياب المجرى كما هو شائع في الشعر المعاصر<sup>(1)</sup>.

(1) مصطفى السعدني - البنية الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م،

ص.58



## 2-1-2 عيوب القافية

تحصر عيوب القافية في شعر الجواهري في الأصوات الواقعة قبل الروي وهو ما يعرف بالسناد كسناد الإشباع، وسناد التوجيه.

أولاً : سناد الإشباع: ويكون باختلاف الصائت القصير الذي يتبع الدخيل من بيت إلى بيت، وقد وجدت هذا السناد في ست قصائد كان الإشباع فيها جميعاً (الكسرة) وهي:

1- قصيدة مني شاعر<sup>(1)</sup>: وقع سناد الإشباع في الأبيات التالية

1-هالك 2-حيالك

3-منالك 15-التمالك

16-التهالك 21-سؤالك

25-التفارك.

2- قصيدة "إلى الباجه جي في نكته"<sup>(2)</sup>: وقع سناد الإشباع في البيتين:

26-التزاحم 30-تراتكم.

3- قصيدة "حالنا أو في سبيل الحكم"<sup>(3)</sup>: وقع سناد الإشباع في الأبيات:

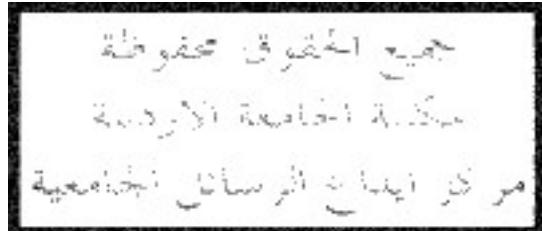
14-التمر 16-التجاور

25-الناحر 37-آخر.

(1) المصدر نفسه، ج 1، ص 119، 120.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 200.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص 265-267.



4- قصيدة "يا بنت رسطاليس"<sup>(1)</sup>: وقع سناد الإشباع في البيتين:

10-كما بدا 20-أقصاها مدى.

5- قصيدة "أجب أيها القلب"<sup>(2)</sup>: وقع سناد الإشباع في الأبيات:

32-طابعي 34-التراجع 39-تقاطع 55-للترجمة 56-المنازع  
57-تواضعي.

6- قصيدة "في مؤتمر المحامين"<sup>(3)</sup>: وقع سناد الإشباع في البيتين:

19- الآخر 115- الآخر.

ثانياً: سناد التوجيه: ويكون باختلاف الصائت القصير الذي يسبق الروي في القافية المقيدة بالسكون من بيت إلى بيت، وقد وجدت هذا السناد في خمس قصائد كان التوجيه فيها جميعاً (الفتحة) وهي:

1- قصيدة "أمنعم القلب الخلي"<sup>(4)</sup>: وقع سناد التوجيه في البيت: 19 - لا أمن.

2- قصيدة "إلى روح العلامة الجواهري"<sup>(5)</sup>: وقع سناد التوجيه في البيت: 39- ظفر.

3- قصيدة "سلمي على المسرح"<sup>(6)</sup>: وقع سناد التوجيه في البيتين: 30- ركب 36- الحرب.

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 195-196.

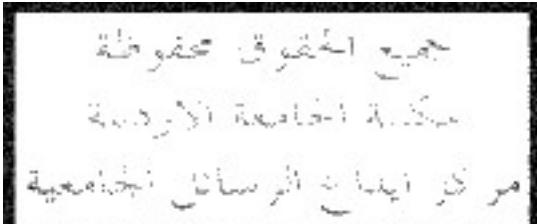
(2) المصدر نفسه، ج 3، ص 23-25.

(3) المصدر نفسه، ج 4، ص 92، 100.

(4) المصدر نفسه، ج 1، ص 194.

(5) المصدر نفسه، ج 1، ص 349.

(6) المصدر نفسه، ج 2، ص 20.



4- قصيدة "إلى البعثة" لـ ربيعي بيات: 14- ظفر 16- السر 35- النمر.

5- قصيدة "أحمد شوقي"<sup>(2)</sup>: وقع س Nadad التوجيه في الأبيات: 10- غدر 11- النذر 25- يجر 32- خطر 34- النخر 35- الزبر 37- المقترن 39- ينحدر 43- عكر 44- نضر 48- المستر 50- المنذر 51- المزدهر 52- ينتشر 71- العمر 74- كثر 75- تتصر 76- تقشعر 79- عقر 80- عصر 81- عسر.

### 3-1-2 تنويع القوافي

إن الالتزام بوحدة القافية ضمن تنوع مجموعاتها في النص يدل على رغبة الشاعر في المواءمة بين نظامين على صعيد القافية: نظام قديم حاضر في ذهن الشاعر إلا أنه قد تعرض للخلخلة، ونظام جديد يحاول أن يتقاسم إرث النظام السابق شكلياً، ويعيد هندسة سطحه الخارجي لإبراز ذات الشاعر من خلال مجموعات القوافي المتعددة التي تشكل راحة نسبية للشاعر وتتفيسا لطاقاته الشعرية؛ وذلك لأن القافية المطردة تقلص من إمكانية تدفق أبيات القصيدة، في حين أن تنويع القوافي يسمح للشاعر أن يعبر بما يموج في داخله بقدر أكبر من الحرية، وإن تم ذلك في إطار وحدة الوزن<sup>(3)</sup>.

وقد لاحظ إبراهيم أنيس أن هذا النوع من الأشعار يمثل الشعر الغنائي في أوضح صوره، أما القصيدة في صورتها القديمة فقد ظلت تراعي في المجال الجدي من القول، وفي كل مقام يتطلب الجلال، وقد ظل الشعراً حتى عصرنا الحديث على ذلك لا يكادون يحيدون عنه<sup>(4)</sup>.

وقد ذهب إبراهيم السعافين إلى أن بعض الظواهر التراثية كالموشحات، والأرجال، والدوبيت، والمواليا، والتشطير، والتربيع، والتخميس، والأراجيز التعليمية، واللزوميات لم تشكل تياراً في القصيدة الإحيائية فهي مجرد أثر من آثار تأثر القديم<sup>(5)</sup>.

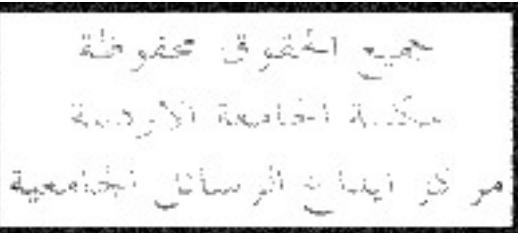
(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 39-41.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 135-140.

(3) علوى الهاشمي - السكون المتحرك (مرجع سابق) ج 1، ص 75، 80، 81.

(4) إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر (مرجع سابق)، ص 300.

(5) إبراهيم السعافين - مدرسة الإحياء والتراث، (مرجع سابق) ص 459.



ولا يختلف شرط جودي في إثبات ذلك التوجه المتمثل في المحافظة على نظام التقافية المطرد، واللجوء أحياناً إلى تنوع القوافي كنظم المخمسات، والمسمطات، والموشحات تأثراً بالقديم وإثباتاً للاقتدار والبراعة.

### أولاً: المخمسات

يرى ابن رشيق القيرواني أن اختلاف القوافي دون الالتزام بنظام معين عيب في التقافية إلا أنه لا يعد عيباً في المخمسات وما شاكلها<sup>(1)</sup>. وقد عرف المخمسات بقوله: "وهو أن يؤتى بخمسة أقسام على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة، وهذا هو الأصل".<sup>(2)</sup>

ومن المهم الإشارة إلى أن المخمسات لا تشكل ظاهرة في شعر الجوادري، فهو لم ينظم سوى مخمس واحد<sup>(3)</sup> من قسم واحد أي أنه يتكون من خمسة أسطر فقط متبعاً فيها نظام التقافية الآتي:

- |                        |                            |
|------------------------|----------------------------|
| 1- سياق عادي           | أ 2- مسلك أسلوبي (تماثل) أ |
| 3- سياق يعتمد التماثل  | أ 4- سياق جديد (تقابض) ب   |
| 5- سياق جديد (تقابض) ج |                            |

### ثانياً: المسمطات

لم يقدم ابن رشيق القيرواني تعريفاً محدداً للمسمطات، وإنما عمد إلى ذكر بعض الأمثلة ومن ثم توضيحها<sup>(4)</sup>.

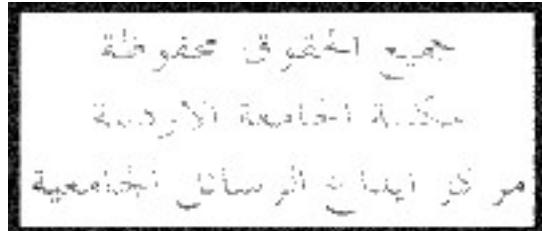
وقد نظم الجوادري أربع قصائد مسمطة تتباين في طولها ونظام التقافية المتبع في كل واحدة منها، وهي:

(1) ابن رشيق القيرواني - العمدة (مرجع سابق)، ج 1، ص 134.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 180.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 7، ص 159.

(4) ابن رشيق القيرواني - العمدة (مرجع سابق)، ج 1، ص 178، 179.



1-قصيدة "سلاما عادي" على المقارب وتتبع نظام

التففية التالي:

1-سياق عادي      أ      2-سلوك أسلوبي (تماثل)      أ

3-سياق يعتمد التماثل      أ

أ      \_\_\_\_\_

أ      \_\_\_\_\_

أ      \_\_\_\_\_

4-سياق جديد (تقابض)      ب      5-سلوك أسلوبي (تماثل)      ب

6-عودة إلى السياق (تقابض)      أ

7-سلوك أسلوبي (تماثل)      أ

2-قصيدة " وخزات":<sup>(2)</sup> عدد أقسامها خمسة أقسام على المجتث وتتبع نظاما أكثر تنويعا

من المثال السابق وهو كالتالي

1-سياق عادي      أ

2-سلوك أسلوبي (تماثل)      أ

3-سياق يعتمد التماثل      أ

4-سياق جديد (تقابض)      ب

5-سلوك أسلوبي (تماثل)      ب

6-سياق جديد (تقابض)      ج

7-سلوك أسلوبي (تماثل)      ج

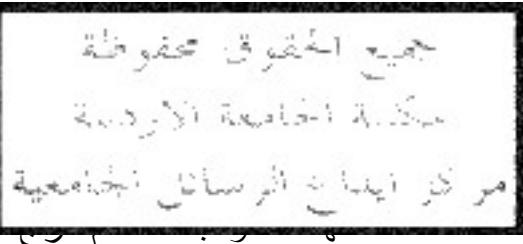
8-سياق يعتمد التماثل      ج

9-عودة إلى السياق (تقابض)      ب

10-سلوك أسلوبي (تماثل)      ب

(1) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 5، ص 205.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 213.



3-قصيدة: "يا نديمي"  
والمديد، وقد اشتغلت على أربعة أنماط من أنماط النقوش هي:

أ-النمط الأول:

1-سياق عادي      أ      2-سلوك أسلوبي (تماثل)      أ

3-سياق يعتمد التماثل      أ      أ \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_      أ \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_      أ \_\_\_\_\_

ب-النمط الثاني:

4-سياق جديد (تقابض)      ب      5-سلوك أسلوبي (تماثل)      ب

6-سياق يعتمد التماثل      ب      ب \_\_\_\_\_

ب \_\_\_\_\_      ب \_\_\_\_\_

7-سياق جديد (تقابض)      ج

8-سلوك أسلوبي (تماثل)      ج

ج-النمط الثالث:

9-سياق جديد (تقابض)      د      10-سياق جديد (تقابض)      ه

11-سلوك أسلوبي (تماثل)      د      12-سلوك أسلوبي (تماثل)      ه

13-سياق يعتمد التماثل      د      14-سياق يعتمد التماثل      ه

15-سياق جديد (تقابض)      و

16-سلوك أسلوبي (تماثل)      و

د-النمط الرابع:

17-سياق جديد (تقابض)      ز      18-سياق جديد (تقابض)      ح

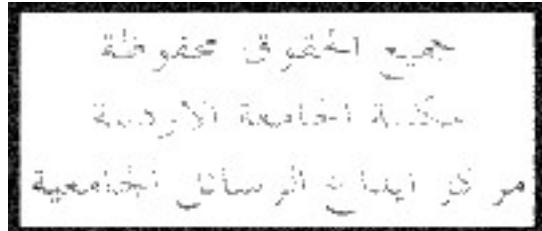
19-سلوك أسلوبي (تماثل)      ز      20-سلوك أسلوبي (تماثل)      ح

21-سياق يعتمد التماثل      ز      22-سياق يعتمد التماثل      ح

ح \_\_\_\_\_

ح \_\_\_\_\_

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 119.



4- قصيدة "أيها الأرق"<sup>(1)</sup>: عدد أقسامها تسعه أقسام مزج الشاعر فيها بين المديد والخفيف اشتملت على أربعة أنماط من أنماط التقفية وهي كالتالي:

أ- النمط الأول:

- |                        |   |                          |   |
|------------------------|---|--------------------------|---|
| 1- سياق عادي           | أ | 2- مسلك أسلوبي (تماثل) أ | أ |
| 3- سياق يعتمد التماثل  | أ | _____                    | أ |
| 4- سياق جديد (تقابض)   | ب | _____                    | أ |
| 5- مسلك أسلوبي (تماثل) | ب |                          |   |

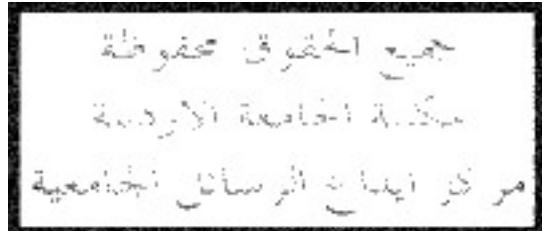
ب- النمط الثاني:

- |                             |   |                        |   |
|-----------------------------|---|------------------------|---|
| 6- سياق جديد (تقابض)        | ج | 7- مسلك جديد (تقابض)   | د |
| 8- مسلك أسلوبي (تماثل)      | ج | 9- مسلك أسلوبي (تماثل) | د |
| 10- سياق يعتمد التماثل      | ج | 11- سياق يعتمد التماثل | د |
| 12- عودة إلى السياق (تقابض) | ب |                        |   |
| 13- مسلك أسلوبي (تماثل)     | ب |                        |   |

ج- النمط الثالث

- |                         |    |                             |    |
|-------------------------|----|-----------------------------|----|
| 14- سياق جديد (تقابض)   | هـ | 15- عودة إلى السياق (تماثل) | بـ |
| 16- مسلك أسلوبي (تماثل) | هـ | 17- مسلك أسلوبي (تماثل)     | بـ |
| 18- سياق يعتمد التماثل  | هـ | 19- سياق يعتمد التماثل      | بـ |
| _____                   | بـ | _____                       | بـ |

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 109.



#### د-النطاق الرابع:

- 20- سياق جديد (تقابض) و ز  
21- سياق جديد (تقابض) ز  
22- مسلك أسلوبي (تماثل) و ز  
23- مسلك أسلوبي (تماثل) ز  
24- سياق يعتمد التماثل و ز  
25- سياق يعتمد التماثل و ز  
26- عودة إلى السياق (تقابض) و ز  
27- عودة إلى السياق (تقابض) ز

#### ثالثاً: الموسحات

ت تكون الموسحة من الأبيات، وهي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموسح في أوزانها وعدد أجزائها، لا في قوافيه، وتسمى هذه الأجزاء دوراً، ويعقب كل دور قفل يتفق مع بقية الأفقال في وزنها، وقوافيه، وعدد أجزائها، ويسمى القفل في ختام الموسحة "خرجة" وتكون ملحونة حادة عامية، وتتألف الموسحة في الأكثر من ستة أفال، وخمسة أدوار، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أفال وخمسة أدوار، ويقال له الأفرع، وقد يتراكب القفل من جزأين إلى ثمانية أجزاء، والأدوار نوعان:

أ- أدوار ذات أجزاء مفردة: وت تكون من ثلاثة أجزاء أو أربعة.

ب- أدوار ذات أجزاء: وت تكون من:

1- فقرتين وثلاثة أجزاء.

2- فقرتين وثلاثة أجزاء ونصف

3- فقرتين وأربعة أجزاء

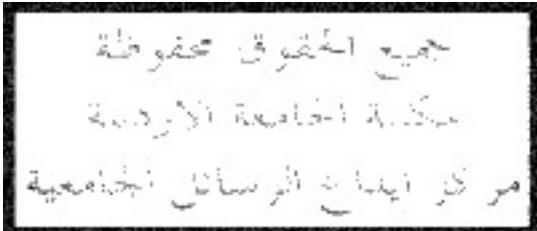
4- فقرتين وخمسة أجزاء

5- ثلاث فرات وثلاثة أجزاء<sup>(1)</sup>

وقد نظم الجوادري ثلاث قصائد موسحة، اتفقت اثنان منها في نظام التقافية، في حين انفردت الثالثة بنظام خاص أما القصيدة الثالثة فهما: "يا أحبابي"<sup>(2)</sup> وت تكون من

(1) صفاء خلوصي - فن النقطيع الشعري والقافية، (مرجع سابق) ص 310-315.

(2) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 173.



ستة أبيات على البحر وهي رواية ورواية و تتكون من أحد عشر بيتا على البحر الرمل.

أما نظام التقافية المتبوع في هذين الموشحين، فيمكن توضيجه بالمخاطط الآتي:

سياق عادي	أ	سياق جديد (تقابـل)	بـ
مـسلـكـ أـسـلـوـبـيـ	(ـتـمـائـلـ)	أـ	مـطـلـعـ

سياق جـديـدـ	(ـتـقـابـلـ)	جـ
مـسلـكـ أـسـلـوـبـيـ	(ـتـمـائـلـ)	ـدـ
ـدـورـ	ـدـ	ـدـ
ـسـيـاقـ يـعـتمـدـ	ـتـمـائـلـ	ـجـ

ـعـودـةـ إـلـىـ	ـسـيـاقـ	(ـتـقـابـلـ)	ـأـ		
ـقـفـلـ	ـعـودـةـ إـلـىـ	ـسـيـاقـ	(ـتـقـابـلـ)	ـبـ	
ـمـسلـكـ أـسـلـوـبـيـ	(ـتـمـائـلـ)	ـأـ	ـمـسلـكـ أـسـلـوـبـيـ	(ـتـمـائـلـ)	ـبـ

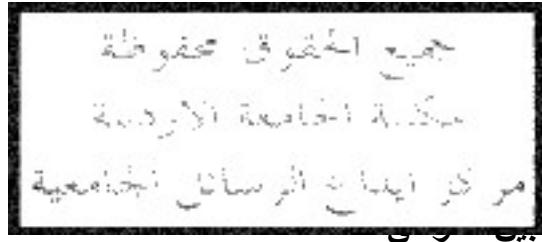
وإذا انتقلنا إلى الموشح الآخر وهو "وشاح من الورد"<sup>(2)</sup> فسنجد أن الشاعر لا يلتزم بمعايير محددة مثل ذلك:

1- بدأ الشاعر موشحة بمطلع يتكون من جزأين، إلا أنه في الأفقال نوع في عدد أجزائها فجاء القفل مرتين مركبا من ثمانية أجزاء ومرة مركبا من ستة أجزاء كما أن قوافيها مختلفة.

2- جاء الدور مرتين مركبا من ثلاثة فقرات وجزأين، كما جاء مرة أخرى مركبا من ثلاثة فقرات وأربعة أجزاء.

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 53.

(2) المصدر نفسه، ج 7، ص 163.



ولا بد من الإشارة إلى أن الجوادري قد نوع قوافيه في قصيدة "سأقول فيك"<sup>(1)</sup> إلا أنه قد اتبع نظاماً خاصاً لا يدخل في الأنواع السابقة، فالقصيدة تتكون من تسعه عشر بيتاً على مجزوء الكامل التزم الشاعر في أبياتها السبعة الأولى بقافية مقيدة مردوفة بالألف مع روی الفاء، ثم انتقل في الأبيات الخمسة التي تلتها إلى قافية مقيدة مجردة مع روی الدال، ومن ثم انتقل في الأبيات السبعة الأخيرة إلى قافية مطلقة مردوفة بالياء مع روی الكاف.

## 2- التماثل النغمي الحر

### 2-2 القوافي الحرة

يقول رومان ياكبسون: "ليست القافية سوى حالة خاصة مكتفة نوعاً ما لمسألة أكثر عمومية، بل ويمكننا القول إنها حالة خاصة لمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي".<sup>(2)</sup> ولا تزال القافية قائمة في الشعر الجديد ولكن بمفهوم مغاير حيث ترد في نهاية السطر الشعري، فهي أنساب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها إلى دقة جديدة، فحركة القافية أشبه ما تكون بالتموج الذي لا يخضع لنظام معين<sup>(3)</sup>.

لقد منحت القافية وجوداً خاصاً يتناسب مع بناء القصيدة وصارت تتماشى مع طلاقة الشعر وتلقائيته<sup>(4)</sup>، ومن المؤكد أن الجوادري قد تأثر بهذا التيار الجديد في الشعر فعمد إلى إطلاق زمام القافية في قصائد عدّة هي:

القصيدة	الجزء	الصفحة	البحر	عدد الأبيات أو الأسطر
1-أفروديت	2	155	الخفيف	97 بيتاً و 4 أسطر
2-باريس	3	335	مشطور المتقارب	190 بيتاً
3-أنيتا	3	353	مشطور الخفيف + مشطور والمتقارب	382 بيتاً
4-ظلام	4	139	مشطور المتقارب	206 أبيات
5-الشيخ والغابة	4	353	الرمل الحر	51 سطراً
6-أطفال وأطفال العالم	5	175	مشطور الرجز	96 بيتاً
7-فرصوفيا	5	213	الرجز الحر	58 سطراً

(1) المصدر نفسه، ج 7، ص 267.

(2) يا كبسون، رومان - قضايا الشعرية (مرجع سابق)، ص 47.

(3) السعيد الورقي - لغة الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق) ص 235-237.

(4) جمال يونس - لغة الشعر عند سميح القاسم، ط 1، مؤسسة النوري، دمشق، 1991م، ص 208.

30 بيتا				8-لا تذعه
92 سطرا	الرمل الحر والكامل الحر	371	5	9-زوربا
39 بيتا	المجت	107	6	10-لمي لهاطيك لما
587 بيتا	مشطور الخفيف	173	7	11-علم الغد
8 أسطر	الرمل الحر	257	7	12-يا حبيبي
55 بيتا	مشطور الخفيف	259	7	13-كاليجو لا

ومن الملاحظ أن القوافي الحرة في شعر الجوادري قد ارتبطت بالمشطور والسطر الشعري ارتباطاً وثيقاً، أما المشطور فيمكن أن يعد من الإرهاصات المبشرة بالسطر الشعري لكونه قائماً على تجاهل لمبدأ رئيسى في القصيدة العمودية وهو انقسام البيت الشعري إلى شطرين. أما القصيدة "أفروديت" التي جاءت على الخفيف فقد كثر التدوير في أبياتها، وقد عمل الشاعر على توزيع البيت الشعري بين ثلات شخصيات حتى غدت وكأنها قصيدة من الشعر الحر.

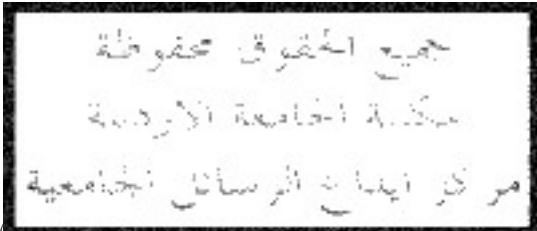
وعلى الرغم من عدم خضوع القوافي الحرة لنظام معين، فإن بعض الباحثين قد رصدوا أنماطاً شهيرة من التقافية<sup>(1)</sup> وهي:

1-نط القوافي المتراسلة: وفق النسق التالي (أ أ أ أ) أو النسق (أ أ ب أ) أي أن الشاعر قد يلجأ إلى تكرار قواف متشابهة في أحد مقاطع القصيدة القائمة أصلاً على القوافي الحرة، وقد يعمل على الفصل بين قوافي هذا النط بقافية مستقلة لا تنفرد بدلاله داخل القصيدة كما هو واضح في النسق الثاني. ومن الأمثلة على ذلك قول الجوادري:

غَدْ سِرَابٌ لَا أَحْبُّ (الآلا)  
 مَا دَمْتُ أَرْعِي رُوضَةً (مَحْلَالاً)  
 بِهَا الظَّلَالُ تَرْحَمُ (الظَّلَالاً)  
 مَخْلَفَةً بِكُورُهَا (الآصَالاً) <sup>(2)</sup>.

(1) محمد كوني - اللغة الشعرية (مرجع سابق)، ص 88-95 جمال يونس - لغة الشعر عند سميح القاسم (مرجع سابق) ص 208.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 216.



2-نمط القوافي المتوازي: وهو من زوج قافوي إلى آخر على الشكل الآتي (أ أ ب ب) ويمكن أن يفصل بين كل زوج وآخر بقافية لتهيئة المثلث على الشكل الآتي (أ أ ب ج ج) ومن الأمثلة على ذلك قوله:

ورأى الشيخ ظلال الغابة الدكنا  
أشباحاً (تلوح)  
بعضها يعصرُ بعضًا  
فتمنی لو (پروح)  
ثم غامت صورٌ  
رده كالهرة  
أسيانَ (شجياناً)  
آه لو كان (فتياً)<sup>(1)</sup>

3-نمط القوافي المشابكة: ويكون وفق النسق التالي (أ ب أ ب)، مثال ذلك قوله:

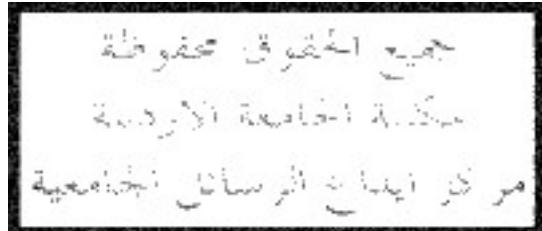
رف جنح الدجى "أنيت" (عليا)  
رففة خلت وقعاها في (عظمي)  
كان أحنى، وكان أشهى (إليا)  
لو طواني عنه جناح (الحمام)<sup>(2)</sup>

4-نمط القوافي المتعانقة: يتشكل وفق النسق التالي (أ ب ب أ) ومن الأمثلة على ذلك قوله:

وطفت أبداً في مياه البحر  
صدغي  
حران  
من ألمٍ  
(ولدغ)  
لكنَّ صدربي

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 355.

(2) المصدر نفسه، ج 3، ص 377.



ظل مثل الغابِ

يزأر فيه (نمر)

وزعاع سود

(تمرٌ)

في هيكل نمر

وفي شجري تجر

ألف (نسغ)<sup>(1)</sup>

ومن المهم الإشارة إلى أن قصيدة "يا حبيبي" قد غالب التدوير على أسلوبها الشعري، حتى إنه يصعب الوقوف على قافية لامتداد الدورة الإيقاعية باستثناء ثلاثة أسطر يشتراك اثنان منها في قافية. يقول الجواهري:

يا حبيبي لست وحدي

أنا والغربة والوحشة

والرأس عليه من نديف الثلج

ما يهزأ بالموقد في قلبي مشبوبا

كعهدي.. وأنا ابن الخمس

والعشرين (عاماً)

يتلذّل بالصلباباتِ

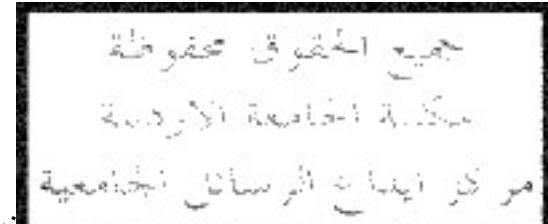
ضراماً (وغيره)<sup>(2)</sup>

## 2-2 التصريح والتفقيه

يعرف ابن رشيق القيراني ظاهرة التصريح بقوله: "فأما التصريح فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تقص بنقصه، وتزيد بزيادته... والتفقيه: أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 377، 378.

(2) المصدر نفسه، ج 7، ص 257.



خاصة... فكل ما لم يروي بي مجرى ودون أبيات القصيدة إلا في السجع فقط فهو مقفى".<sup>(1)</sup>

في هذا التعريف يفرق ابن رشيق بين ظاهرتين صوتيتين كثُر الخلط بينهما هما: التصريح وهو "تغبير في العروض لملاءمتها بالضرب وزنا وقافية زيادة أو نقصاً" والتففية: وهي "اتفاق العروض والضرب وزنا وقافية دون إدخال أي تغيير في العروض زيادة أو نقصاً".<sup>(2)</sup>

وقد ذهب ابن رشيق إلى أن مذهب فحول الشعراء إلا يأتوا بالتصريح إلا في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر وهذا يدل على فضل التصريح<sup>(3)</sup>. أما ابن الأثير فقد كره تكرار التصريح في القصيدة ذاتها وإن كان يرى أن التصريح يدل على سعة القدرة في أفنان الكلام<sup>(4)</sup>. وقد رأى فيه باحث معاصر عودة مبدئية متصلة بحركة الذات إلى الانبعاث ومحاودة الإعلان عن وجودها الخارجي داخلياً<sup>(5)</sup>.

وإذا نظرنا إلى مطالع القصائد في شعر الجواهري من حيث اشتتمالها على هاتين الظاهرتين فيمكن التفريق بين أربعة أنماط من المطالع:

1- مطالع مشتملة على التصريح والتففية وعددتها 122 مطلاعاً.

2- مطالع مقفاة عددها 163 مطلاعاً

3- مطالع مصرفة عددها 7 مطالعاً

4- مطالع خالية من التصريح والتففية وعددتها 154 مطلاعاً

وقد عمد الجواهري إلى الإتيان بأبيات مصرفة مقفاة في غير المطالع لتتبّيه السامع ولفت انتباهه وهي:

القصيدة	الجزء	الصفحة	أرقام الأبيات
1-النفثة	1	409	6

(1) ابن رشيق القيرواني - العمدة، (مرجع سابق)، ج 1، ص 173، 174.

(2) صفاء خلوصي - فن التقطيع الشعري والقافية (مرجع سابق)، ص 53.

(3) ابن رشيق القيرواني - العمدة (مرجع سابق)، ج 1، ص 176.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، (مرجع سابق) ج 1، ص 338.

(5) علوى الهاشمي - السكون المتحرك، (مرجع سابق)، ج 1، ص 312.

جميع الحقوق محفوظة  
مكتبة الأردنية الأهلية  
مركز آيدن لدراسات الاتصال

				2-في أربعين السعدون
35	347	2		3-شاغور حمانا
15,18,19,33,36,57,61,62,69,75,78,86	58-53	3		4-ستالينغراد
96	117	3		5-أفت مراسيها الخطوب
30,61,96	146-141	3		6-ذكرى أبو التمن
3	177	3		7-ارشد العمري
26,157,158,178,186	282-270	3		8-يوم الشهيد
12,17	310-309	3		9-خضبة
117	19	4		10-سر في جهادك
54,55	43	4		11-عبد الحميد كرامي
22,49,51,62,84,89,94,101	78-74	4		12-تنويمه الجياع
34	85	4		13-قفص العظام
18,24,31	107-106	4		14-الدم الغالي
38	191	4		15-الراعي
58 ,38	203-201	4		16-يا أم عوف
13,36,44,68,102	224-217	4		17-خلفت غاشية الخنوع
25,40	231-230	4		18-قصة
8	245	4		19-النباشون
84,89,118	273-271	4		20-ذكرة المالكي
5,16,35	289-287	4		21-غداء
91	318	4		22-باسم الشعب
23,48,50,53,62	331-328	4		23-أزف الموعد
11,40,42,56	349-345	4		24-عيد أول أيار
58,70,87	53-51	5		25-لبنان يا خمري وطبيبي
48	60	5		26-من دفتر الغربة
3,10,32,48	66-63	5		27-براها
19,23,26,36	173-172	5		28-حييتهن بعيدهن
9	189	5		29-من دفتر الغربة
4	225	5		30-يا خيلي
15,83	335-329	5		31-رسالة مملحة
71,89	20-17	6		32-طيف تحدر
11,34,37,38,51,55,68,72	47-37	6		33-يا غادة الجيك ويا سحرهم
5,107	63-51	6		34-ذكرى عبد الناصر
62	28	7		35-رسالة إلى محمد علي

كلاي	آيت-36	لغة الشباب-37	كم ببغداد ألاعيب-38	سأقول فيك-39	يا دارة المجد-40
32,40,73	50-46	7			
55,63	82-81	7			
12,25,55	242-235	7			
7	269	7			
11	274	7			

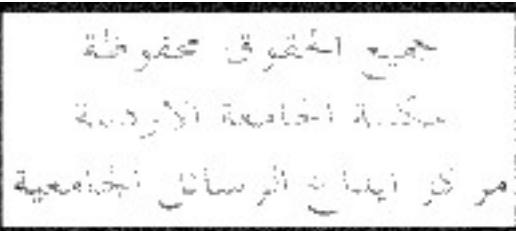
كما عمد كذلك إلى الإتيان بأبيات مصربعة غير مقفاة في غير المطالع وهي:

أرقام الأبيات	الصفحة	الجزء	القصيدة
2,11	159	1	1-استعطاف الأحبة
2,41,43,56,61	331-327	4	2-أزف الموعد
9,14,32,42,43,47,53,54,62	47-37	6	3-يا غادة الجيك
2,5,9	678	الجواهري في العيون من أشعاره	4-فرقة الدفاع عن السلام

بعد هذا العرض الاستقصائي لهاتين الظاهرتين يمكن القول إن الجواهري قد حرص على توظيف هاتين الظاهرتين لفت انتباه المتلقي من خلال تكرار الأصوات المشابهة في موضعين متوازيين، ولم يقتصر ورود هاتين الظاهرتين على مطالع الأبيات - وهو الشائع لدى الشعراء - وإنما وردتا في غير المطالع، وهذا يرجع إلى طول القصيدة لدى الجواهري ولذا عمد إلى تكرار التصريح والتقويم في مواضع متفرقة من القصيدة لضمان بقاء الاتصال مع المتلقي، وغالباً ما كانت ترد هاتان الظاهرتان عند انتقال الشاعر إلى قسم جديد من أقسام قصائده الطويلة.

### 2-2-3 تكرار الألفاظ

يذهب ابن رشيق القيرواني إلى أن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يصبح فيها، وقد قام برصد بعض المواقف التي تستلزم تكرار بعض الألفاظ، منها: التشوه



والاستذاب، والتتوبيه<sup>(1)</sup>، والتريد، والتهييد، والازداء  
والتهكم، والتوبيخ<sup>(2)</sup>، وقد تبعه ابن الأثير في هذا التقسيم الثاني وزاد عليه<sup>(2)</sup>.

وقد حرص البلاغيون على إطلاق مصطلحات معينة على بعض أنماط التكرار، فإذا كانت إحدى الكلمتين المتكررتين في آخر البيت والأخرى قبلها سمى ذلك تصديراً<sup>(3)</sup>. وقد فرق ابن رشيق بين التصدير والترديد، فالتصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، والترديد يقع في أضعف البيت<sup>(4)</sup>.

وقد تبع كثير من المحدثين القدماء في تقسيمهم، فالتصدير لديهم من المظاهر الخاصة بالمقطع ويكون برد أعجز الكلام على صدوره مما يسهل استخراج قوافي الشعر<sup>(5)</sup>، وهو بذلك يجسد قانون التنااسب بين عناصر الشعر الأربعة وهي: (الوزن والقافية والمعنى واللفظ) تجسيداً متوازناً دقيقاً معتمداً تحقيق بنية البيت المغلقة التامة حرصاً على تجسيد صورته التركيبية الموروثة<sup>(6)</sup>، أما الترديد فيكون من خلال إعادة اللفظ ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ليس موجوداً في استعماله أولاً، ويرجع ذلك إلى السياق الذي ورد فيه اللفظ<sup>(7)</sup>.

وقد تجاهل أحد الباحثين هذه التقسيمات القديمة وعددها من أصناف التكرار اللغطي، ورصد بعض هذه الأصناف، وأدخل فيها الجنس الاشتقاقي<sup>(8)</sup>. أما في دراستي هذه فسأعمل على تجاهل التقسيمات القديمة وسوف أستبدل بها رصد أنماط التكرار دون أن أدخل من بينها الجنس الاشتقاقي. وإذا كان من الممكن فهم المسوغات الشكلية التي دعت البلاغيين إلى الفصل بين التصدير والترديد فإنه من غير الممكن قبول

(1) ابن رشيق القيرواني - العمدة، (مرجع سابق)، ج 2، ص 73-76.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، (مرجع سابق)، ج 3، ص 4-25.

(3) ابن رشيق القيرواني - العمدة، (مرجع سابق)، ج 2، ص 3.

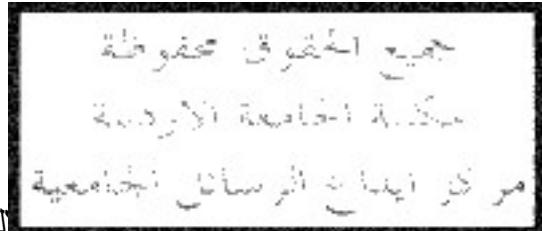
(4) المصدر نفسه، ج 1، ص 333، ج 2، ص 3.

(5) محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق)، ص 87.

(6) علوى الهاشمي - قانون التنااسب بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، الحياة الثقافية، ع 45، س 1987م، تونس، ص 91-82.

(7) محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص 60.

(8) محمد كنوني - اللغة الشعرية (مرجع سابق)، ص 134-124.



هذا التقسيم بناء على ورثة الأدبيات الأردنية، مما يتوافق مع التصدير إلى جزئي، لأن التصدير يشترك في ذلك أيضاً من الناحية الدلالية.

### أنماط تكرار الألفاظ:

1- النمط الأول: تكرار اللفظ في بداية الصدر ونهاية العجز كقول الجواهري:

(يطاق) تقلب الأيام فينا / وأما أن نذل فلا (يطاق)<sup>(1)</sup>.

ويعد هذا النمط أهم أنماط التكرار تأثيراً في المتلقي وذلك لكونه يقع في بداية البيت وفي آخره، فالقرينة الأولى هي أول ما يسمعه المتلقي، والقرينة الثانية هي آخر ما يسمعه وهذا بالطبع يساعد على الربط بين القرینتين.

2- النمط الثاني: تكرار اللفظ في نهاية الصدر وفي نهاية العجز ك قوله واصفا الشرائع  
البالغة:

ومن لم يرض موطنه (مقرأ) / من الدنيا فليس له (مقرب)<sup>(2)</sup>

ويلي هذا النمط النمط الأول من حيث التأثير في المتلقي، فالقرينة الأولى تقع في نهاية الصدر، ويعقبها سكون مما يساعد على إبرازها، ومن ثم تأتي القرينة الثانية في نهاية العجز، وهذا يساعد على الربط بين القرینتين.

3- النمط الثالث: تكرار اللفظ في حشو الصدر ونهاية العجز ك قوله:

خططت على (الرمال) منى فلما / تطامي السيل سلن مع (الرمال)<sup>(3)</sup>

وهو النمط الثالث من حيث الأهمية لكون القرينة الأولى وقعت في حشو الصدر، وأهم ما يميز هذه الأنماط الثلاثة مجتمعة: ورود القرينة الثانية في نهاية العجز وهي منطقة تبرز القرينة لوجود القافية، ومجيء القرينة الأولى في الصدر مما عمل على الربط بين الشطرين.

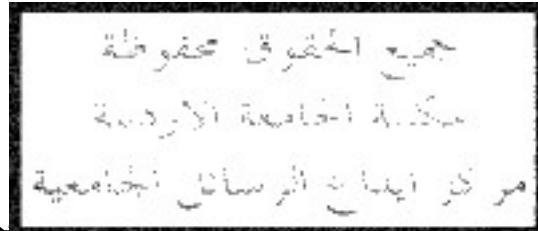
4- النمط الرابع: تكرار اللفظ في بداية الصدر وفي بداية العجز، ك قوله:

(ومد خر) سوط العذاب لناهض / (ومد خر) للخامل الغر منصب<sup>(1)</sup>

(1) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 343.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 387.

(3) المصدر نفسه، ج 1، ص 380.



كما يعمل على الربط بين الشطرين.  
ولا غرو أن جزء يساعد على بروزهما،

5- النمط الخامس: تكرار اللفظ في نهاية الصدر وبداية العجز كقوله مخاطباً الجزائر:

ومهما ترضيت دون (الحياة) / (حياة) الكريم فلا تقنعي<sup>(2)</sup>

ويساعد توالى القرینتين على بروزهما والربط بين الشطرين، ويشارك هذان النمطان في كون قرائنهما موزعة على الشطرين من جهة، وتسقى أو تعقب بسكت مما يساعد على إبرازها.

6- النمط السادس: تكرار اللفظ في بداية الصدر وحشو العجز كقوله:

(سر) الحياة نجاح آمال الفتى / أما الممات (فسره) الإلخاق<sup>(3)</sup>

وأهم ما يميز هذا النمط ورود القرينة الأولى في بداية الصدر مما أبرزها.

7- النمط السابع: تكرار اللفظ في حشو الصدر وفي بداية العجز كقوله:

جهلت، (أحظر) المرء بالسعى يقتني

## (أم الحظ) سر حبته المقادير<sup>(4)</sup>

وأهم ما يميز هذا النمط ورود القرينة الثانية في بداية العجز، وقد ساعد ذلك على إبرازها.

8- النمط الثامن: تكرار اللفظ في حشو الصدر وحشو العجز كقوله:

<sup>(5)</sup> أرلوني انبلاجا في (حياتي) فإنني / سئمت (حياة) جلت بسواند

وأهم ما في هذا النمط ورود القرینتين في كلا الشطرين مما ساهم في ربطهما.

٩- النمط التاسع: تكرار اللفظ في بداية العجز وفي آخره كقوله:

وكفلت نفسى أن تتحقق سؤلها / (سراعا) أو الموت الزؤام (سراعا)<sup>(1)</sup>

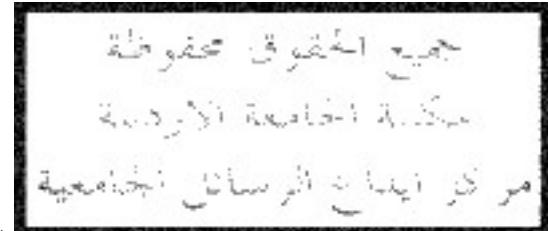
(1) المصدر نفسه، ج2، ص218.

(2) المصدر نفسه، ج4، ص240.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص360.

المصدر نفسه، ج2، ص185.

المصدر نفسه، ج 1، ص 439 (5)



وما يميز هذا النمط في التأثير في المتلقي دون الأنماط التي توزعت فيها القراءتان على كلا الشطرين.

10- النمط العاشر: تكرار اللفظ في حشو العجز وفي آخره ك قوله:

طموح يربني كل شيء أنانا / وإن جل (قدراً) دون ما أبتغي (قدراً)<sup>(2)</sup>

ويعد هذا النمط دون النمط السابق من حيث التأثير في المتلقي لكون القراءة الأولى قد وقعت في الحشو.

11- النمط الحادي عشر: تكرار اللفظ في حشو الصدر وفي آخره ك قوله واصفا جراح الشهيد:

تمص (دما) ثم تبغي (دما) / وتبقي تلح و تستطعم<sup>(3)</sup>

ويعد هذا النمط دون النمط السابق تأثيراً في المتلقي لكون القراءة الثانية قد وقعت في نهاية الصدر وليس في نهاية العجز موضع القافية.

12- النمط الثاني عشر: تكرار اللفظ في بداية العجز وفي حشو ك قوله:

لا ينطقون الخنا حتى إذا اقتلوا / (فمنطق) الفتاك منهم (منطق) قذع<sup>(4)</sup>

وأهم ما في هذا النمط ورود القراءة الأولى في بداية العجز.

13- النمط الثالث عشر: تكرار اللفظ في حشو العجز ك قوله:

قليل عاذروك على انقباض / أحب (الناس) عند (الناس) طلق<sup>(5)</sup>

14- النمط الرابع عشر: تكرار اللفظ في حشو الصدر ك قوله:

أقول "لبيت (كفاف)، (وكفاف) به / رحب الحياة، وأقوات المساجين<sup>(6)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 321.

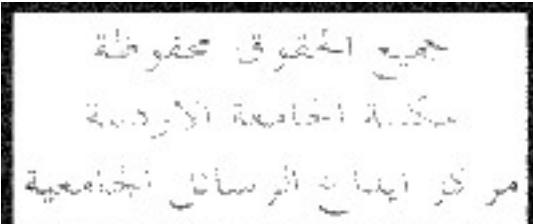
(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ج 3، ص 260.

(4) المصدر نفسه، ج 2، ص 338.

(5) المصدر نفسه، ج 2، ص 33.

(6) المصدر نفسه، ج 5، ص 102.



ويعد هذان النمطان في المقامي صار القرینتين في شطر واحد وورودهما في الحشو.

ويمكن أن تعد هذه الأنماط استكمالاً لحركة الذات الشاعرة نحو التحرر من رتابة النغم، وقد بدأت هذه الحركة بتتويع القوافي، ثم انتقلت الذات إلى القوافي الحرة، ومن ثم إلى القوافي الداخلية كالتصريح، وتكرار الألفاظ، وصولاً إلى الجنس.

## 2-2 الجنس

يعرف ابن الأثير الجنس تعريفاً موجزاً وذلك في قوله: "وحقiqته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً".<sup>(1)</sup> وقد صاغ باحث معاصر هذا المفهوم معرفاً الجنس: "استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين، أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتيْن أو متحداثيْن في الأصوات ومختلفتيْن في المعنى".<sup>(2)</sup>

وقد أرجع عبد القاهر الجرجاني فضيلة الجنس إلى نصرة المعنى، فالجنس المقبول هو الذي يطلب المعنى ولا يتبعه به بدلاً يقع من غير قصد من المتكلم<sup>(3)</sup>. ويلاحظ أن عبد القاهر أرجع قيمة الجنس كذلك إلى استجابة المتنلقي وهذا واضح في قوله: "ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوجهك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، بهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصاً المستوى منه المتفق في الصورة - من حلّي الشعر، ومذكوراً في أقسام البديع".<sup>(4)</sup>

ويفرق البلاغيون بين نوعين من الجنس:

1- الجنس التام: وهو ألا يتفاوت المتجانسان في اللفظ<sup>(5)</sup> وهو ما يعرف بالتجنيس الحقيقي لدى ابن الأثير<sup>(6)</sup>. والمماثلة لدى ابن رشيق<sup>(1)</sup>.

(1) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، جـ 1، ص 342.

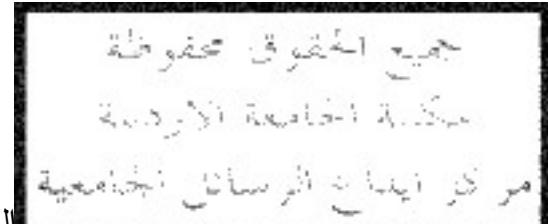
(2) محمد الهادي الطرابلي - خصائص الأسلوب في الشرقيات (مرجع سابق)، ص 65.

(3) الجرجاني، عبد القاهر ت (471هـ) - أسرار البلاغة، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ص 5، 7.

(4) المصدر نفسه، ص 5.

(5) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 181.

(6) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، (مرجع سابق)، جـ 1، ص 342.



2- الجناس غير التام <sup>(1)</sup> وهو مترافق مع الجناس المذيل، والجناس المضارع، والجناس اللاحق، والجناس الاشتقاقي، والجناس شبه الاشتقاقي <sup>(2)</sup>.

ولن أعنى في دراستي هذه بتلك التقسيمات الفرعية للجناس غير التام، وإنما سأعتمد إلى رصد أنماط موقع الجناس من البيت بوصفها بعض مظاهر التقويم الداخلية. ولا تكاد تختلف هذه الأنماط عن أنماط تكرار الألفاظ إلا في الشيء البسيط.

### أنماط تجانس الألفاظ

1- النمط الأول: تجانس اللفظين في بداية الصدر ونهاية العجز كقول الجواهري:

بيبيت الفرد منه على (أمان) <sup>(3)</sup> / (أمان) أن يسود الناس حكم

2- النمط الثاني: تجانس اللفظين في نهاية الصدر ونهاية العجز ك قوله:

قالوا يظنون بي شيئاً من (الصغر) <sup>(4)</sup> / فقلت فيهم وببي شيء من الصغر

3- النمط الثالث: تجانس اللفظين في حشو الصدر ونهاية العجز كقول الجواهري مؤبنا جمال عبد الناصر:

تعطي الثمار، ولم تكن عنقاء / كنت ابن أرضك من صميم ترابها

وتلم رغم طباعك (الضراء) <sup>(5)</sup> / تتحضن (السراء) من أطباعها

4- النمط الرابع: تجانس اللفظين في بداية الصدر وبداية العجز ك قوله هاجيا:

(أم الحسب) المؤثر بالمخازي / (أم النسب) المؤثر في رباق <sup>(6)</sup>

(1) ابن رشيق القمياني - العمدة (مرجع سابق) ، ج 1، ص 321.

(2) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 181.

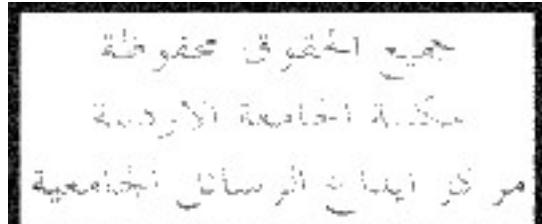
ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق) ج 3، ص 195-199.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 176.

(4) المصدر نفسه، ج 5، ص 322.

(5) المصدر نفسه، ج 6، ص 53.

(6) المصدر نفسه، ج 5، ص 275.



5- النمط الخامس: نبر سيني هي روبوي جز ك قوله في ذكري  
استشهاد عدنان المالكي:

على الحدود بحيث الورد ذو (صرد<sup>(1)</sup>) / (صدر) تجر نبع فيه نوار

6- النمط السادس: تجانس اللفظين في حشو الصدر وبداية العجز ك قوله واصفا مكانة  
السجناء المناضلين:

غطت على (فقر) الرجال كما ارتمت / في (الفقر) تُزهى واحدةٌ خضراء<sup>(2)</sup>

7- النمط السابع: تجانس اللفظين في حشو الصدر وحشو العجز ك قوله عن الرزايا:  
فلا من (خاضها) كُرّها بناج / ولا مَنْ (خافها) جُنباً بباق<sup>(3)</sup>

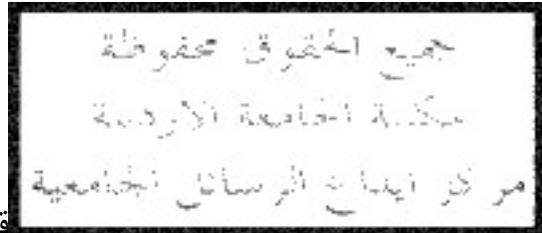
8- النمط الثامن: تجانس اللفظين في بداية العجز وفي نهايته ك قوله:  
يا أمّ عوف ألوهامُ مضللةٌ / (أم الأساطير) يُبدعنَ (الأساطينا)<sup>(4)</sup>

(1) المصدر نفسه، جـ4، ص 267.

(2) المصدر نفسه، جـ4، ص 21.

(3) المصدر نفسه، جـ5، ص 273.

(4) المصدر نفسه، جـ4، ص 203.



9- النمط التاسع: تجانس بين بـ. يـ. وـ. قوله:

فشكراً يعقب الشكرا<sup>(1)</sup> / وشكراً يعقب الشكرا<sup>(1)</sup>

10- النمط العاشر: تجانس اللفظين في حشو العجز وفي آخره كقوله ناقما على الدهر:

ماذا لقينا؟ أنبيي مسخ خلقته / أم سوف يلعن فيه (الخلق) و (الخلق)<sup>(2)</sup>

11- النمط الحادي عشر: تجانس اللفظين في حشو الصدر وفي نهايته كقوله:

سلام على حاقد ثائر / على لاحب من دم سائر  
وليس على (خاشع) (خانع) / مقيم على ذلة صابر<sup>(3)</sup>

12- النمط الثاني عشر: تجانس اللفظين في بداية العجز وفي حشوه كقوله:

عدت جراءً مشوقاتْ فطارحها / (ثغِيْ) من الشاءِ أو (ثأِيْ) من البقر<sup>(4)</sup>

13- النمط الثالث عشر: تجانس اللفظين في حشو الصدر كقوله واصفاً أبا العلاء  
المعري:

وقال (للعاطفات) (ال العاصفات) به / الآن فالتمسي من حكمة هربا<sup>(5)</sup>

## 2-2-5 تكرار الأصوات

تحدث البلاغيون عن أثر أصوات الكلمة في المتلقي، فمن المعاطلة اللغوية تكرير حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام مما يجعل النطق ثقيلاً<sup>(6)</sup>. كما

(1) المصدر نفسه، جـ5، ص 168.

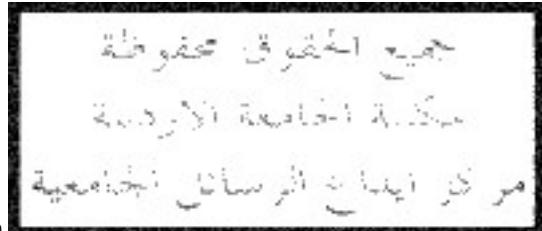
(2) المصدر نفسه، جـ6، ص 228.

(3) المصدر نفسه، جـ4، ص 91.

(4) المصدر نفسه، جـ4، ص 115.

(5) المصدر نفسه، جـ3، ص 85.

(6) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، جـ1، ص 401.



تحدثوا عن نقل الألفاظ من سياقها إلى سياق آخر، واستحسنوا الألفاظ الثلاثية وبعض الرباعية، واستقبحوا الألفاظ الخامسة<sup>(2)</sup>. إلا أنهم حينما أعطوا هذه الأحكام المعيارية لم يربطوها بالسياق؛ فقد يستلزم السياق ألفاظاً ثقيلة على السمع لرسم صورة إنسان متشرق على سبيل المثال، وفي هذه الحالة يكون اختيار مثل هذه الألفاظ موفقاً وذا قيمة أسلوبية كبيرة.

وثرمة توجه آخر قصر الأثر الأسلوبى لأصوات الكلمة على المتغيرات الناتجة عن المزاج والسلوك العضوى للمتكلم من جهة، وعلى المتغيرات الهدافة إلى إحداث أثر في السامع من جهة أخرى. أما الأصوات نفسها، فهي عناصر لغوية موضوعية قاعدية لا قيمة أسلوبية لها<sup>(3)</sup>.

وهناك توجه آخر سعى إلى دراسة العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، وقد أدخل تمام حسان ما عرف بالمحسنات اللفظية ضمن هذه العلاقة التي تمثل في الرابطة التي تكون بين ما يقع عليه الحس الإنساني وتفسير الإنسان لهذا المحسوس<sup>(4)</sup>.

ويتحدث أصحاب هذا التوجه عن علم أصوات تعبيري يحلل ما ندركه بالغريزة، ويربط بين المشاعر من جهة، والتأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة من جهة أخرى<sup>(5)</sup>، إلا أن هذه التأثيرات الصوتية لا تظهر إلا إذا أسعفتها العوامل الدلالية، ويجب أن نتجنب ما يوحيه معنى الكلمات، فربما نسبنا قيمة صوتية إلى تعبير ما لأن معناه يدعو إلى ذلك<sup>(6)</sup>.

(1) المصدر نفسه، جـ1، ص 268، 269.

(2) المصدر نفسه، جـ1، ص 364-368.

(3) حبر، بير - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة منذر عياشي، فصول، مجلد 9، العددان 3، 4، مصر، 1991م، ص 322-328، ص 325.

(4) تمام حسان - الأصول، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1988م، ص 318-320.

(5) بالي، شارل - علم الأسلوب وعلم اللغة العام في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى (مرجع سابق) ص 21-48، ص 32، 33.

(6) المصدر نفسه، ص 34.

ويعد النظام التريوري في بنياتِ الشعر، لكن هذا لا يعني أن الأصوات تحمل معنى<sup>(1)</sup> أو أن هناك مقاطع أو أصواتاً توصف بالحزن أو بالفرح، فالطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تختلف تبعاً للانفعال الذي يكون موجوداً فعلاً في ذلك الوقت<sup>(2)</sup>. ويكون ذلك من خلال اكتشاف مجموعات صوتية وثيقة الصلة بالموضوع دون أن نقرر دلالات الأصوات مسبقاً<sup>(3)</sup>، فإذا حصلنا على ملائمة بين المعاني والمشاعر والأصوات فإننا نكون قد تذوقنا القصيدة صوتيًا<sup>(4)</sup>.

ويفرق الدارسون بين مستويين في الإيحاء الرمزي للأصوات:

- مستوى التراكم الصوتي: ويكون من خلال تكرار صوت معين على طول المقطع أو القصيدة بحيث تشكل الكلمات التي تحتوي عليه شبكة دالة تبني وفق علاقة إيحائية.
- مستوى التجانس الصوتي: وهو ما يلمح بين الكلمات من تجانس بوصفه حصيلة لتحقيق أكبر قدر من التشابه الصوتي مما قد يؤدي إلى اللبس بين هذه الكلمات التي قد تؤدي بمقابل دلالي<sup>(5)</sup>. أو تكامل دلالي<sup>(6)</sup>.

وقد قام باحث معاصر بتتبع مستوى التراكم الصوتي للصوائف الطويلة ومستوى التجانس الصوتي للصوامت المشددة في قصيدة "يادجلة الخير" مما قوى شفوية الخطاب أو صوتيته من جهة وبين دلاليته من جهة أخرى، وقد حاول الباحث من خلال الاقتصاد على هذه الوحدات اللغوية المشتملة على الصوائف الطويلة والصوامت المشددة أن يبني للدوال نسقاً دلالياً يجمعها.

وقد قسم الباحث القصيدة إلى مقاطع وقام بالربط الدلالي بين الوحدات اللغوية المنقاة من كل مقطع، وقد قال معلقاً على المقطع الأول: "هناك علاقة البنوة والرجاء بين الذات المتكلمة وأم البناتين. للذات المتكلمة التحية "حيّت" التي هي مطلع البيتين الأول

(1) جونسون، بارتون - دراسة يورى لوتمان البنوية للشعر (مرجع سابق) ص 154.

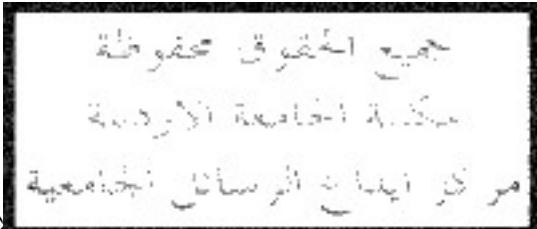
(2) رتشاردرز - مبادئ النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 191.

(3) جوزيف شريم - الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مجلد 22، العددان 3، 4، س 1995، الكويت ص 97، 98، 103، 135-94، ص 118، 119.

(4) المصدر نفسه، ص 119، 118.

(5) محمد كنوني - اللغة الشعرية (مرجع سابق)، ص 138، 142.

(6) ياكبسون، رومان - فضايا الشعرية (مرجع سابق)، ص 54.



والثاني، والرجاء "حيثي" و"بغي" و"لقاء من البداية عن صلة وجودية بالطبيعة من خلال الماء، "دجلة الخير" وهو يبعث الحياة في "البساتين" في الماء ومنتجاته يتحدد الرجاء في "الرياح" و "لي النسائم" و "الشراع" ثم "الرياحين" ليكون التطهير "خلوا من الهم" إلا "هم خاقنة" فـ"فيتحرر الجسد" "تهزني"<sup>(1)</sup>

وقد خلص الباحث إلى أن النص يسير في عكس اتجاه الفصل بين الدال والمدلول، لأن الدوال هي ذات أسبقية في إنتاج دلالية الخطاب، والتلازم الموجود بين نسق الدوال وبناء الدلالية في الخطاب يمكن فحصه من بداية النص إلى نهايته، لكن بعد اختيار عنصر ينفرد به النص.

### 3- التماثل الصوتي والمعنى

تعد العلاقة بين التماثل الصوتي - سواء أكان زمنياً أم نغمياً - والمعنى علاقة مزدوجة، فاطراد التماثل الصوتي يؤدي بالضرورة إلى تصارع النظامين اللغوي والعروضي، وتم ترجمة هذا الصراع لدى الشعراء المتمكنين إلى ظواهر أسلوبية تدل على تدافع المعنى في القالب الإيقاعي كالتدوير، والاعتراض، والاطراد، والتضمين مما يساهم في إضفاء حيوية على التماثل الصوتي.

ومن جهة ثانية يسهم التماثل الصوتي الحر في بناء دلالة النص من خلال سلسلة التوازيات النحوية، وتكرار الألفاظ وتجانسها، وتكرار الأصوات.

(1) محمد بنيس - الشعر العربي الحديث، بنياته وإيدالاتها التقليدية، 2، ط1، دار توقيف للنشر، المغرب، 1989م، ص 233.

### 1-1-3 التدوير

قال ابن رشيق معرفاً البيت المدور "والداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصل بالآخر، غير منفصل منه، وقد جمعتها كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة إلا أنه في غير الخيف مستقل عند المطبوعين، وقد يستخونه في الأعارض القصار: كالهزج، ومربوع الرمل وما أشبه ذلك"<sup>(1)</sup>.

فمن الواضح أن التدوير يلغى الثنائية الجزئية في البيت ويخلصه لوحدة متماسكة الأجزاء مما يخرج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحد الإطار<sup>(2)</sup>.

وقد أرجع باحث معاصر هذا المظهر الإيقاعي إلى تدافع المعنى، وتلاحم أجزائه، واتصال حلقاته مما يزيد من حيوية البيت ويهيئ الفرصة لإخلال التوازن الدقيق الذي كان قائماً بين الوزن في وحدته الأفقية المطردة، والكافية في وحدتها العمودية المتكررة<sup>(3)</sup>.

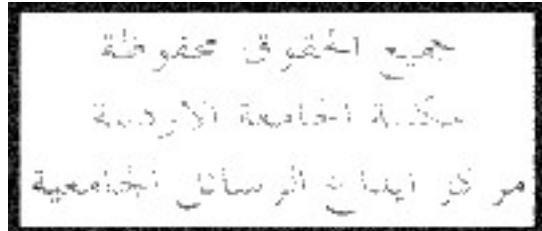
ويمكن القول إن ظاهرة التدوير ظاهرة بارزة في شعر الجوادري، فقد جاء في شعره 2556 بيتاً مدوراً أي ما نسبته 15% وهي نسبة مرتفعة نسبياً، منها 1479 بيتاً مجزوءاً أي ما نسبته 57.8% وهذا يرجع إلى قصر المسافة الزمنية لشطر البيت المجزوء، أما أهم البحور التي كثر فيها التدوير فهي.

1. مجزوء الكامل 1077 بيتاً
2. البحر الخيف التام 673 بيتاً
3. البحر المتقارب التام 350 بيتاً
4. مجزوء الرمل 245 بيتاً
5. مجزوء الوافر 62 بيتاً
6. مجزوء الرجز 56 بيتاً

(1) ابن رشيق القمي - العمدة، (مراجع سابق)، جـ1، ص 177، 178.

(2) محمد الهادي الطرايس - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مراجع سابق) ص 85، 86.

(3) علوى الهاشمي - السكون المتحرك، (مراجع سابق)، جـ1، ص 73.



7. مجزوء الخفيف

8. الكامل التام 20 بيتا

9. الهزج 13 بيتا

10. الرمل التام 13 بيتا

في حين اقتصر كل من المجتمع والسريع، والوافر على بيتين مدورين واقتصر كل من المديد، والطويل، على بيت مدور واحد.

### - 3 - 2 الاعتراض

يعرف السكاكي الاعتراض بقوله: "ويسمى الحشو وهو أن تدرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه"<sup>(1)</sup> وقد لاحظ ابن رشيق أن من الحشو ما يأتي لإقامة الوزن ويسميه الانكاء، ومنه ما يكون في القافية ويسميه الاستدعاء<sup>(2)</sup> أي أن هذه الظاهرة تعد إفرازاً للصراع النظري اللغوي مع التمايز الصوتي المطرد سواء أكان زمنياً أم نغرياً. إلا أن هذا الصراع ينتهي بصيغة مصالحة فإذا بالجملة المعترضة تكمل البناء العروضي وتتساهم في إغناء دلالة البيت ولفت انتباه المتلقى.

أما إذا اقتصر دور الجملة المعترضة على استكمال البناء العروضي للبيت فإنها في هذه الحالة تدل على ضعف الشاعر، ولذا لاحظ ابن الأثير أن هذا الأسلوب أي الجملة المعترضة أكثر ملاءمة في النثر؛ لأن الناثر لا يلجأ إليه مضطراً<sup>(3)</sup>، وقد عمل ابن الأثير على التفريق بين نوعين من الاعتراض:

1- ما جاء في الكلام لفائدة وهو جار مجرى التوكيد ويكون في الغالب بين القسم وجوابه، وبين الصفة والموصوف، وبين المعطوف والمعطوف عليه.

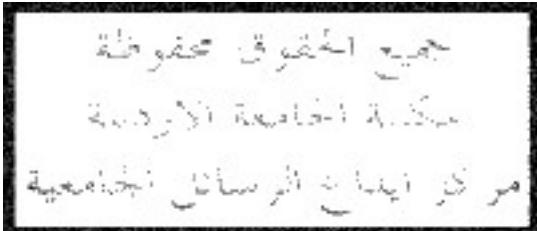
2- ما جاء في الكلام لغير فائدة كأن يكون دخوله فيه كخروجه منه، أو أن يؤثر في تأليف الكلام نقصاً، وفي معناه فساداً، كالاعتراض بين المضاف والمضاف إليه، وبين إن واسمها، وبين الجار والجرور<sup>(4)</sup>.

(1) السكاكي - مفتاح العلوم، (مرجع سابق)، ص 180.

(2) ابن رشيق القيرواني - العمدة، (مرجع سابق)، ج 2، ص 69.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج 3، ص 49.

(4) المصدر نفسه، ج 3، ص 40-41.



وقد لخص بالقول: الجملة المعتبرضة بقوله:

"فالجملة الاعترافية، تملأ الفراغ بين طرفين المعنى وتقوم بدور الفاصل الذي هو أقرب إلى الحشو، ولكنها في الوقت ذاته تعلق ذهن المتنقي بين الطرفين، وتحفظ نفسه وخياله على استباق المعنى، أو التكهن به، وربط آخره بأوله، مما يجعل هذه الحلقة الاعترافية مساحة مضيئة وحيوية نظراً لازدواج وظيفتها، وتعكس تلك الحيوية اللغوية على حيوية الإيقاع الوزني نفسه".<sup>(1)</sup>

ومن الأمثلة الجيدة على الجملة المعتبرضة في شعر الجوادري قوله مخاطباً أبا العلاء الموري:

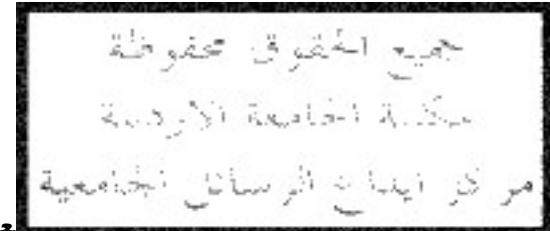
نعوا عليك - وأنت النور - فلسفة / سوداء لا لذة تبغي ولا طربا

وحملوك - وأنت النار لاهبة / وزر الذي لا يحس الحب ملتهبا<sup>(2)</sup>

فعلى الرغم من أن الجملتين المعتبرضتين (أنت النور)، (أنت النار لا هبة) قد قطعتا المعنى من جهة، إلا أنهما قد عملتا على ترشيح المعنى من خلال بحث المتنقي عن الضد بعد أن جمع الشاعر بين السلبي (نعوا) في الطرف الأول والإيجابي (النور) في الجملة المعتبرضة، وهذا بالطبع يستلزم البحث عن معنى سلبي يتوافق مع (نعوا) ويتصادم مع (النور) وهنا تظهر (فلسفة سوداء) متوافقة مع الطرف الأول من المعنى (نعوا عليك) ومتضادة مع الجملة المعتبرضة (أنت النار) ونجد الأمر ذاته في البيت التالي من خلال العلاقة الضدية بين (النار لاهبة) و (لا يحس الحب).

(1) علوى الهاشمي - السكون المتحرك، (مرجع سابق)، جـ1، ص 73.

(2) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، جـ3، ص 87.



وقد تأتي الجملة المعترضة بمعنى الذي يتضاد مع الطرف الثاني مشكلاً مفارقة تصدم المتلقى وهذا واضح في قوله:

ست وعشرون ما كانت خلاصتها / - وهي الشباب طريا - غير غماء<sup>(1)</sup>  
فقد جاءت الجملة المعترضة (وهي الشباب طريا) مؤكدة لعمر الشاعر (ست  
وعشرون) الذي يشكل مفارقة مع الشعور بالغم.

وقد تأتي الجملة المعترضة مستقلة بمعناها لا تؤكّد أياً من طرفي المعنى، إلا أنها قد تضاد أحدهما ومثال ذلك قوله:

قال طفلي - وقد رميت بقاع / وتلقت على شتى البقاع  
لزّني في العذاب حاكم(بغداد) بأمر من أجنبي مطاع  
واجتواني حُكَّام (مصر) و (البنان) يخافون مقولي ويراعي  
كنت أني حللت ثم وهنا / من عتو الولادة ضيف السباع -  
أبتي كيف يستجيب لك الرزق وقد جانبتك شتى الدواعي<sup>(2)</sup>

فعلى الرغم من طول الجملة المعترضة المستقلة بمعناها يلاحظ أنها على تضاد دلالي مع الطرف الثاني من المعنى المتمثل في قوله (أبتي كيف يستجيب لك الرزق) لكون الشاعر قد وصف معاناته في الجملة المعترضة.

### 3-1-3 الاطراد

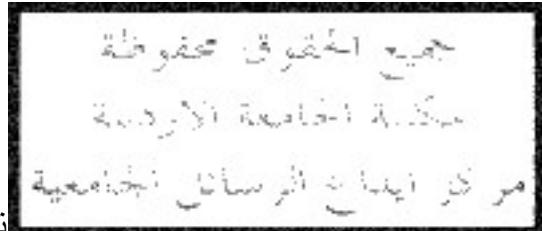
يقول ابن رشيق القمياني "من حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطربت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر"<sup>(3)</sup> وقد ذهب أحمد مطلوب إلى أن عدم قصر الاطراد على الأسماء أقرب دلالة على هذا الفن<sup>(4)</sup>.

(1) المصدر نفسه، جـ2، ص 91.

(2) المصدر نفسه، جـ4، ص 229.

(3) ابن رشيق القمياني- العمدة (مرجع سابق)، جـ2، ص 82.

(4) أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 3، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1986م، مادة الاطراد.



ويعمل الشعر في رفعي وribi وribi لجعلها خاضعة لحقول دلالية متصلة فيما بينها، وقد تضيق هذه الحقول، أو تتسع بناء على منازل الدوال من نظائرها، وفي هذه الحالة يعمل القارئ على توقع الدوال بعد قراءة الدال الأول والثاني حتى تكتمل الصورة الموجزة عن نظام معين<sup>(1)</sup>.

وقد تتطرد الأسماء في السياق الواحد دون أن تخضع لترتيب معين، وهذا يدل على غزارة الأفكار لدى الشاعر ولذا استعصت عليه حسرا وترتبا، وفي هذه الحالة تتتنوع الاتجاهات في تفسير علاقات الألفاظ ببعضها<sup>(2)</sup>.

وسواء أدرج الشاعر في ترتيب الألفاظ أم لم يدرج فإن هذه الظاهرة تكشف عن صراع المعنى مع القالب الإيقاعي الضيق، ولذا خرجت الذات بصيغة مصالحة تتمثل في تكثيف العبارة الشعرية ومنح القارئ فرصة ملء الفراغات والإسهام في تكوين النص الشعري، مما يزيد من حيوية البيت الشعري ويقيه من النثرية التفصيلية.

وقد تبيّنت النماذج الشعرية المختارة من شعر الجوادري من حيث عدد الألفاظ المطردة تبعاً لغزارة الأفكار فمنها ما اقتصر على ثلاثة ألفاظ قوله:

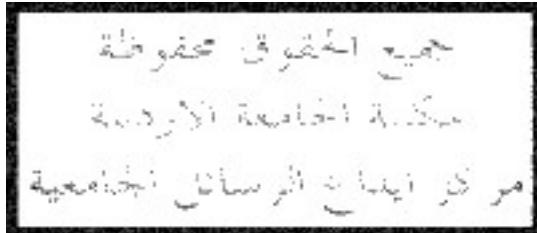
لم يبق لي غير المخالن والمنافق ، والمتافي<sup>(3)</sup>

ويلاحظ أن تداعي المعنى في القالب الإيقاعي لم يقتصر على اطراد الأسماء فقد جاء البيت مدورا كذلك.

(1) محمد الهادي الطرابلي - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق) ص 133.

(2) المصدر نفسه، ص 137.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 423.



ومنها ما اقتصر على أربعة ألفاظ كقوله:

## نحن السّيّايا "أربعٌ" في غربة / أنا والهوى ويدي وكأس شرابي <sup>(1)</sup>

لقد أسلحت ظاهرة الاعتراف في هذا البيت في إيصال فكرة عميقة تتمثل في اتساع دائرة الاعتراف، فلم يعد الاعتراف مقتصرًا على الذات، بل تطور إلى حالة الاعتراف عن الجسد مبالغة في الانفصام عن المجتمع، ولم يعد المهرجان التقليديان (الحب، الخمر) ملذاً آمناً للمغترب، بل إنهم يعانياً الاعتراف أيضًا.

وفي بعض النماذج الشعرية يستخدم الجواهري خمسة ألفاظ مطردة كقوله:

ثم كانت دعابة، فمجون / فارتخاء، فلذة، فانغماسه<sup>(2)</sup>

وقد عملت ظاهرة الاطراد في المثال السابق على تتبع تفاصيل مشهد متحرك سواء أكانت تفاصيل حركية أم تفاصيل نفسية، ولا غرو أنه من الصعب تكثيف العبارة الشعرية دون توظيف هذه التقنية.

وفي نموذج آخر استخدم الجوادري ستة ألفاظ مطردة في قوله واصفا جمال الطبيعة في سامراء:

فإذا الشواطئ والمساحب والرّبى / والشط والوادي، وكل فضوله

قمراء، راقصة الأشعة، جلت / بخفي سر رائع مجهوله<sup>(3)</sup>

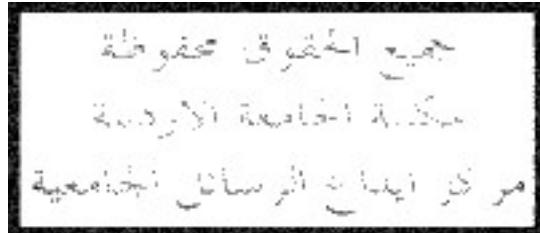
ففي هذا المثال أسلحت ظاهرة الاطراد في تكوين مشبه مركب تمهيداً لتشكيل تشبيه تمثيلي مما يساهم في إغناء الصورة الشعرية.

<sup>157</sup> (1) المصدر نفسه، جـ6، ص 157.

<sup>482</sup> (2) المصدر نفسه، جـ 1، ص 2.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ج 2، ص 179.

### 3-1-3 التضمين



يعرف ابن رشيق القيرواني التضمين بقوله: "أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها".<sup>(1)</sup> وعلى الرغم من أن ظاهرة التضمين معدودة من عيوب الشعر وهذا يرجع إلى أن الشعر القديم يصدر من منطلق نقي نقيأسه استقلال البيت مما قبله وعما بعده، وعدم الالتزام بوحدة العمل الفني لبناء متتطور نام.<sup>(2)</sup> فإن ابن رشيق لم يعد ذلك من عيوب الشعر وقد تبعه في هذا الرأي ابن الأثير.<sup>(3)</sup>

وتعد ظاهرة التضمين إفرازاً لحالة الصراع بين المعنى من جهة والتماثل الصوتي المطرد سواء أكان زمنياً أم نغمياً من جهة أخرى. أما من حيث التماثل الزمني المطرد فإن أي محاولة لتجاوز الوحدة البيتية التامة المغلقة تعد انحرافاً نسبياً عن القاعدة الشعرية العربية.<sup>(4)</sup> وإذا نظرنا إلى هذه الظاهرة من حيث التماثل النغمي المطرد فإنها تعد تغافلاً عن أهمية القافية وما تمثله بالنسبة إلى المعنى من حيث كونها عقدة موسيقية نفسية لغوية فكرية يتوحد في رباطها محمل البيت إلا أنها ظلت موجودة وجوداً شكلياً، فإذا بالمعنى يقفز على أسوارها دون اكتراث بها.<sup>(5)</sup>

إن ظاهرة التضمين تدل على عدم رغبة الشاعر في أن يصب معناه في قالب محدد لم يعد يتاسب مع مساحة المعنى الذي يريد التعبير عنه، فقد تكون تلك المساحة أوسع مدى من مساحة وزن البيت، أو تكون أقصر من ذلك، كما أنها تمثل الفعل الحيوي الإيجابي المندفع نحو الخارج من أعماق الذات الشاعرة، أو من قاع النص لارتباطها المباشر بحيوية المضمون.<sup>(6)</sup>

(1) ابن رشيق القيرواني - العمدة (مرجع سابق)، جـ1، ص 171.

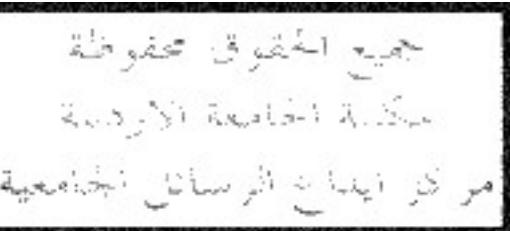
(2) إبراهيم السعافين - مدرسة الإحياء والترااث (مرجع سابق)، ص 457.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق) جـ3، ص 201.

(4) علوى الهاشمي - السكون المتحرك (مرجع سابق) جـ1، ص 65.

(5) المصدر نفسه، جـ1، ص 71، 72.

(6) المصدر نفسه، جـ1، ص 66، 67.



ويذهب ابن رشيق إلى أن التضمين علقة بالبيت الثاني بعيدة<sup>(1)</sup>

ومثال ذلك قول الجوادري واصفا السجين:

سلمت فإن غضون السنين / على وجهك الشاحب الغابر  
سطور من المجد لا تتمي / وعشت وعاشت يد الساطر<sup>(2)</sup>

فمن الملاحظ أن التضمين قد سمح للشاعر أن يستكمل تفاصيل الصورة.

وقد ذكر ابن رشيق أيضا أنه "ربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني، ولا يضره ذلك إذا أجاد"<sup>(3)</sup> ومثال ذلك ما قاله الجوادري واصفا بزوج الفجر:

حتى إذا الفجر أبدى من نواجهه / ونم عنه سنا الأوضاح والغرر  
وضم ذاك الغراب الحون قادمه / على الجوانح صنع الخائف الحذر  
وروع الجانب الغربي منبلج / من جانب الشرق موعودا على قدر  
دب السناء وتعرت نجمة السحر / وإنزاح ثوب دجي عريان منحصر<sup>(4)</sup>

ولا يختلف هذا المثال عن المثال السابق من حيث الوظيفة، فقد وظف الشاعر البيتين الفاصلتين بين بيتي التضمين في رسم صورة خيالية متحركة نامية متراقبة العناصر، هذا بالإضافة إلى مساهمة هذه الظاهرة في لفت انتباه المتلقى الذي يظل متظراً اكتمال المعنى عبر أبيات عدة متتالية.

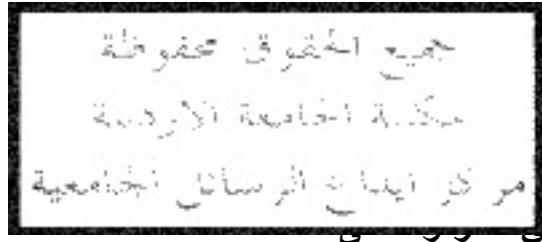
وإذا كان المعنى قد تدافع أفقيا في ظواهر التدوير، والاعتراض، والاطراد، فإنه في ظاهرة التضمين قد تجاوز المساحة البيتية الضيقة، وتدفع رأسيا معلنا ثورة الذات الشاعرة وتبرمها بال قالب الإيقاعي.

(1) ابن رشيق القمياني - العمدة (مرجع سابق) جـ1، ص 171.

(2) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، جـ4، ص 95.

(3) ابن رشيق القمياني - العمدة (مرجع سابق)، جـ1، ص 172.

(4) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، جـ4، ص 116.



### 3-2 التماثل الصوتي ووظيفته

تساءل رومان ياكبسون عن هدف الشعراء من إبراد التوازيات النحوية ومحافظتهم عليها إذا لم تكن خاصية مميزة للشعر<sup>(1)</sup>. وقد عمد بعض الباحثين إلى تحديد الوظائف التي تقوم بها هذه الظواهر المنظمة للمادة الصوتية في الشعر سواء أكانت إيقاعية أم نغمية وهي:

1- الوظيفة البنائية: من خلال التحكم في نسق الخطاب أي: بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما عن غيره من الخطابات.

2- الوظيفة الدلالية: بناء نسق الخطاب يستلزم بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج المعنى، فليس الكلمات معنى سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب. فتنظيم الخطاب يعني إنتاج الدلالة أو طريقة إنتاج المعنى<sup>(2)</sup>.

3- الوظيفة النفسية: وتكون من خلال ارتباط تكرار المادة الصوتية بالفكرة المسيطرة وبالتالي تكون هذه العناصر المكررة إشعاعات لا شعورية<sup>(3)</sup> من جهة، ويمكن أن تعد تعبيراً فيزيولوجياً عن توتر عصبي معين يشير اطرافه إلى التوازن من جهة أخرى<sup>(4)</sup>. وإذا كان من الممكن الفصل بين هذه الوظائف على المستوى التنظيري، فإنه من غير الممكن أن نفصل بينهما على المستوى التطبيقي. وإن كانت تقوم بأدوار عدّة هي:

#### 3-2-1 تنبية المتلقى إلى نقلة دلالية

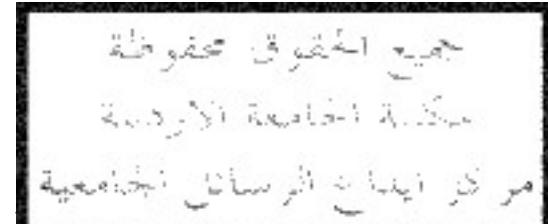
إن تعاقب العناصر الجديدة بلا انقطاع يفوق طاقة الانتباه على الاستيعاب، أما تعرف المرء ما سبق له أن صادفه يثبت تجربته، ويساعد على بناء عناصر جديدة أخرى

(1) ياكبسون، رومان - قضايا الشعرية (مرجع سابق)، ص 83.

(2) محمد بننيس - الشعر العربي الحديث (مرجع سابق)، ص 178، 177.

(3) محمد كنوني - اللغة الشعرية (مرجع سابق)، ص 123.

(4) محمد عزام - التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994م، ص 137.



حَمْيَرُونَ يَبْرُوْبُونَ تَجْمِعُ أَجْزَاءَهُ، وَسِكُونٌ  
حَوْلُ نَوَّةِ التَّشَابِهِ. وَلَوْنٌ إِلَيْهِ بَرْبُوبَةُ  
الانتباه حائراً مشتتاً<sup>(1)</sup>.

وقد ذهب نس تودوروف إلى أن أفضل موقع التماضلات الصوتية ما جاء ضمن الوحدات الإيقاعية لكونها تبرز الكلمات<sup>(2)</sup> وهذا ما ينطبق على ظاهرتي التصريح والتففية الواقعتين ضمن وحدتين إيقاعيتين مهمتين هما: تفعيلنا العروض والضرب.

ومن الملاحظ أن الجواهري قد أكثر من إبراد هاتين الظاهرتين كما ذكرت سالفا في قصائده الطويلة حينما ينتقل إلى محور دلالي جديد في النص، وهذا واضح في قصيدة "ذكرى أبو التمن" التي جاء مطلعها مصرعاً حيث يقول:

لرمت سواك عظمت من (مختر) / طالت، ولو قصرت يد (الأعمار) <sup>(3)</sup>

ثم يسهب الشاعر في تعداد صفات البطل الثوري حتى يصل إلى البيت الثلاثين الذي يقول فيه:

ووالثورة الحمراء و (الثوار) / قسما بيومك والفرات (الجارى) <sup>(4)</sup>

وقد جاء التصريح في هذا البيت إذاناً بتحول في الكفاح الثوري ولذا عنى الشاعر في هذا المقطع بالتركيز على تحول الطبقات المسحوقة إلى جماعات مناضلة تكافح الاستبداد السياسي من أجل الحياة الكريمة ثم يختم الجواهري قصيده ببيت مصرع.

فهذار من عُقُبِي القنوطِ (هذار) / وبدار للعهد الجديد (بدار) <sup>(5)</sup>

وقد عمل التصريح في هذا البيت على تتبّيه المتألق لخاتمة القصيدة المشتملة على تحذير المستبددين ودعوة المناضللين إلى الإسراع في تغيير الواقع.

(1) ستوليتز، جيروم - النقد الفني (مرجع سابق)، ص 100، 355، 356.

(2) اينباوم - نظرية المنهج الشكلي، (مرجع سابق)، ص 59، 60.

(3) الجواهري - الديوان، جـ3، ص 139.

(4) المصدر نفسه، جـ3، ص 141.

(5) المصدر نفسه، جـ3، ص 146.

### 3-2-3 إبراز الدور

يرى رومان ياكبسون أن معالجة القافية من زاوية الصوت فحسب هو تبسيط مفرط، فالقافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها<sup>(1)</sup> وتكون هذه العلاقة أبرز حينما يبدأ الشاعر بتوزيع نصه على مجموعات دلالية يقررها حسبما يراه مناسباً ودالاً ولاقتال لقارئ<sup>(2)</sup> وفي هذه الحالة تتجاوز الكلمات المشابهة صوتيًا دافعة معانيها في تقابل حي<sup>(3)</sup>.

ومن الأمثلة على تقسيم النص الشعري إلى وحدات دلالية في شعر الجوادري قصيدة "يا نديمي" التي لعبت قوافيها المتنوعة دوراً في إبراز البنية الدلالية لكل مقطع على حدة، ومثال ذلك قول الجوادري:

من بعيد من غابرارات (القرون)	يا نديمي، أمس استمتعت (هتفا)
لن جاء مشى به أو (كمين)	أن كن المرء لا يهاب (مطافا)
ليرى الفكر فوق ريب (الظنون)	إن سocrates ذاق سما (ذعافا)
ظل سocrates فوق ريب (المنون) <sup>(4)</sup>	يا نديمي ورغم كر (السنين)

لقد قام هذا المقطع على ثنائية ضدية بين خلود الفكر المكافح وزوال الجهل المستبد، وقد أسهمت القوافي المتنوعة في إبراز هذه البنية الدلالية فقد دلت القوافي (هتفا، غابرارات القرون، كر السنين) على خلود الفكر، ودللت القافيتان (مطافا، كمين) على الكفاح، في حين دلت (الظنون) على زوال الجهل ودللت القافيتان (ذعافا، ريب المنون) على الاستبداد.

### 3-2-3 تأكيد المعنى

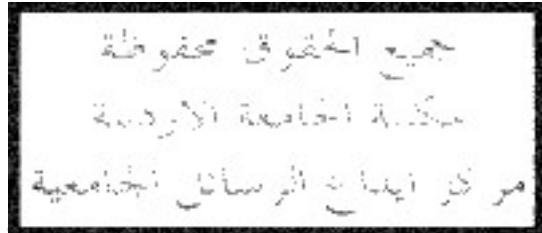
يقارن رومان ياكبسون بين التوازيات النحوية وما يسمى في اللغة السينمائية بالмонтаж Cut، فالتوازي النحوي نمط من المونتاج الذي يقرن اللقطات أو المتاليات

(1) ياكبسون، رومان - قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص 46.

(2) علوى الهاشمي - السكون المتحرك، (مرجع سابق)، ج 1، ص 82.

(3) جونسون، بارتون - دراسة يوري لوتمان البنوية للشعر (مرجع سابق) ص 151.

(4) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 153.



بطريقة تولد في ذهن هذه المتواлиات أن توحى بها من تلقاء نفسها<sup>(1)</sup>.

ومن أهم هذه الأفكار الناتجة عن توالي القرائن المتوازية تأكيد المعنى الذي يأتي على صورتين:

أ- تأكيد المعنى نفسه: ويكون من خلال تكرار اللفظ قوله:

الشعب شعبي وإن لم يرض منتخب (داري) / (والدار) رغم دخيل عابني (داري)<sup>(2)</sup>

ب- تأكيد المعنى بمعنى مقارب له: ويظهر في التوازي النحوي الثنائي قوله واصفا نفسه:

(تضيق به المسالك وهو حر) / (ويغوص التقلب وهو ذلق)<sup>(3)</sup>

لقد دلت العبارتان المتوازيتان على رفض الشاعر سلوك الطرق الملتوية لتحقيق مصالح ذاتية رغم قدرته على ذلك وهذا هو سبب معاناته.

ومن ذلك قوله:

أغلى من الشعر عند القوم منزلة / (نفح البطون)، (وتطریز الجلابیب)<sup>(4)</sup>  
فقد أورد الشاعر عبارتين متوازيتين تمثلان كنایتين عن الكبر.

### 3-2-4 تطوير المعنى

يرى الناقد الجمالي جيروم ستولينتر أن تعرف المرء إلى ما سبق له أن صادفه يثبت تجربته، كما أنه من الممكن أن تبني عناصر جديدة حول نواة التشابه<sup>(5)</sup>. وتلمس هذه الظاهرة في الشعر من خلال تكرار الألفاظ قول الجوهرى:

لا أريد (الناري) إني / حامل في الصدر (ناريا)<sup>(1)</sup>

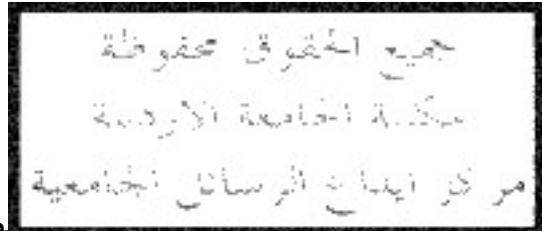
(1) ياكبسون، رومان - قضايا الشعرية (مرجع سابق)، ص 71.

(2) الجوهرى - الديوان، (مرجع سابق) ج 1، ص 429.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص 34.

(4) المصدر نفسه، ج 2، ص 208.

(5) ستولينتر، جيروم - النقد الفنى (مرجع سابق)، ص 355، 356.



فمن الملاحظ أن تكرارها في الشطر الثاني بعد أن زرعها في سياق جديد، فساهمت في تطوير المعنى، فقد دلت الكلمة الناي في السياق الأول على آلة موسيقية إلا أنها قد دلت في السياق الثاني على الشعر.

ومن الأمثلة كذلك قوله:

أنا (أهواك) لا أريد جزاءَ غير علمِ بأنني (أهواك)<sup>(2)</sup>

إن تكرار القرينة (أهواك) يوهم المتلقى للوهلة الأولى أن الشاعر لم يطور المعنى وإنما عمد إلى التأكيد، إلا أن القرينة الأولى قد وردت في سياق دل في مجمعه على معرفة الشاعر بحقيقة مشاعره، في حين دلت في السياق الثاني على رغبة الشاعر في التأكيد من معرفة المحبوبة بحقيقة مشاعره نحوها.

### 5-2-3 تفصيل المعنى

عدم الجواهري إلى توظيف التوازي النحوي الثلاثي والرابعى في تفصيل المعنى من خلال قيام كل قرينة بالدلالة على جانب من المعنى العام بحيث تشكل القرائن مجتمعة صورة مكتملة للمعنى، ومن الأمثلة على ذلك قوله واصفاً جيش الفتح الإسلامي:

(ويكبُ جباراً) (ويُعلي مدعماً) / (ينيرُ خابطة)، (وينهضُ راقداً)<sup>(3)</sup>

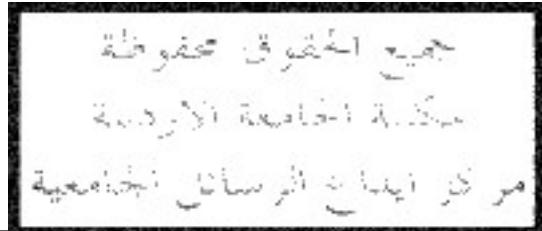
لقد قام البيت السابق على ثنائية صدية بين سقوط الباطل وعلو الحق، وقد دلت القرینتان (يكب جباراً)، (ينير خابطة) على سقوط الباطل من خلال دلالي (يكب، خابطة) وبال مقابل دلت القرینتان (يعلي مدعماً)، (ينهض راقداً) على علو الحق وهذا واضح من دلالي الفعلين (يعلي، ينهض) وقد عمل اجتماع هذه القرائن على رسم صورة مثالية لجيش الفتح فلم يقتصر دوره على إسقاط الباطل ومن ثم قيام حكم أكثر استبداداً، وإنما استبدل به نظاماً يرفع الحق، يوقظ الشعوب، ويأخذ بأيدي الضعفاء.

### 6-2-3 تقابل المعنى

(1) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 241.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 101.

(3) المصدر نفسه، ج 3، ص 199.



ذكر رومان يبرهن في دراسته على المغایرة في المعنى<sup>(1)</sup>، إلا أنه من المهم التفريق بين نوعين من تقابل المعنى فقد يفضي التقابل إلى تكامل وقد يفضي إلى تضاد<sup>(2)</sup>.

### أولاً: تكامل المتقابلين:

من الظواهر الصوتية المتماثلة التي تكامل فيها العنصران المتقابلان تكرار الألفاظ ومثال ذلك قول الجواهري:

(أبالي) بامتداح الناس فعلي / وإن أظهرتُ أني (لا أبالي)<sup>(3)</sup>  
فعلى الرغم من التقابل الدلالي بين (أبالي) و (لا أبالي) إلا أن هذا التقابل لم يفض إلى تضاد، فالشاعر مدرك لخلفيا نفسه، ويشعر بالتوزن النفسي، وهذا واضح في قوله (وإن أظهرت) ولذا هناك تكامل بين الظاهر والباطن.

ومن تلك الظواهر أيضا التي تكامل فيها العنصران المتقابلان الجنس كقوله:

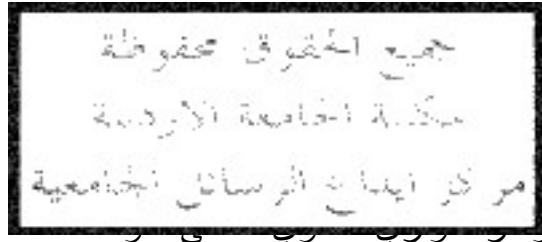
خمسون في سوح الجهاد وسوها (غم) و (غرم)<sup>(4)</sup>  
إن كلمة غنم تحمل بعدها إيجابياً، في حين أن كلمة غرم تحمل بعدها سلبيا، إلا أن بعد الإيجابي (غم) لم يتحقق إلا بعد تكب الصعب المتماثلة في بعد السلبي (غرم)، وهنا يظهر التكامل بين السبب والنتيجة.

(1) ياكبسون - رومان - قضايا الشعرية (مرجع سابق)، ص 54، 48.

(2) محمد الهادي الطرايس - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق) ص 70.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 380.

(4) المصدر نفسه، ج 5، ص 57.



يُشَنَّا عَلَى الْعَذْبِ الْفَرَاتِ مَنَافِقاً / وَيُحِبُّ فِي السَّمِ الذَّاعِفِ مَصَارِحاً<sup>(1)</sup>

يبدو للوهلة الأولى أننا أمام معنيين متقابلين متضادين لكن عند إمعان النظر نجد أن كراهية النفاق بمغرياته توافق حب الصراحة بتبعاتها، وهنا يظهر التكامل بين المبدأ والرغبة.

### ثانياً: تضاد المتقابلين

في هذا النوع من التقابل يفترق المتقابلان، ولا يستطيع المتناثي أن يصل إلى صيغة توافق بينهما، فمن تلك الظواهر التي تضاد فيها المتقابلان تكرار الألفاظ كقوله:

كَلَمَا اسْتَحْدَثْتْ (ضَرُوبَ) أَمَانَ / أَعْقَبْتَهَا مِنَ الْبَلَاءِ (ضَرُوبُ)<sup>(2)</sup>

ضرروب الأماني مضادة لضرروب البلاء، بل إن ضروب البلاء تعمل على إلغاء ضروب الأماني فلا سبيل إلى اجتماعها معاً.

ومن تلك الظواهر أيضاً الجناس ك قوله واصفا تحول الحال في فلسطين.

بَيْنَا تَرَاقِصُ (بِالْأَنْغَامِ) صَاحِبَهَا / إِذَا بَهَا تَوَسَّعُ (الْأَلْغَامِ) مَزْدَرِعًا<sup>(3)</sup>

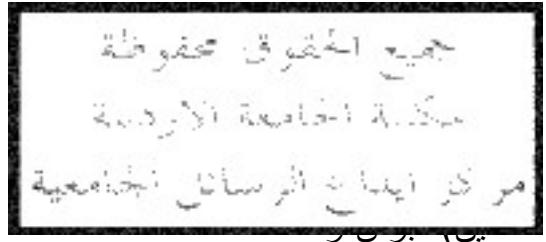
لقد حملت كلمة الأنعام بعدها إيجابياً في الماضي، وبالمقابل حملت كلمة الألغام بعدها سلبياً في الحاضر. وليس من الممكن العودة إلى الإيجابي إلا بعد إزالة السلبي.

وقد دلت بعض نماذج التوازي النحوي الثنائي على تضاد المتقابلين إذ إن الحواهري غالباً ما كان يعقد علاقة التكامل بين المتقابلين في التوازيات النحوية، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

(1) المصدر نفسه، ج 1، ص 416.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 148.

(3) المصدر نفسه، ج 3، ص 191.



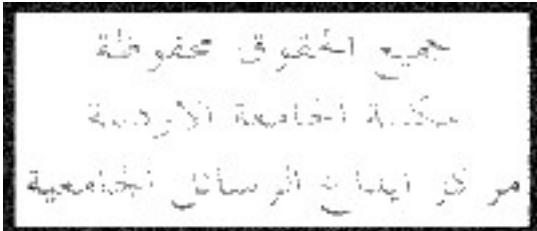
(شربت على

(وكابدت في الحالين) ما نغص السكر<sup>(1)</sup>

في هذا البيت تظهر المفارقة بين سعي الشاعر لنسيان المؤس من خلال الهروب من الواقع، وانتهاء هذه المحاولة بالفشل.

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص86.



## الخصائص الأسلوبية للمستوى المعجمي

### 1- علاقات التماثل الدلالي

#### 1-1 التشبيه

1-1-1 التركيب اللغوي للصورة التشبيهية

1-1-2 المكونات التركيبية للصورة التشبيهية

1-1-3 المكونات المادية والمجردة للصورة التشبيهية

#### 1-2 الاستعارة

1-2-1 التركيب اللغوي للصورة الاستعارية

1-2-2 الأنواع الدلالية في الصورة الاستعارية

1-2-3 السياق الأسلوبي للصورة الاستعارية

### 2- علاقات التداعي الدلالي

#### 2-1 المجاز المرسل

2-1-1 مفهوم المجاز المرسل

2-1-2 العلاقات العقلية في المجاز المرسل

#### 2-2 الكنية

2-2-1 مفهوم الكنية

2-2-2 مزية الكنية

2-2-3 أقسام الكنية

2-2-4 أبرز الكنيات في شعر الجوادري

#### 2-3 التورية

2-3-1 مفهوم التورية

2-3-2 السياق الأسلوبي للتورية

### 3- علاقات التضاد الدلالي

#### 3-1 المقابلة

3-1-1 مفهوم المقابلة

3-1-2 أنواع المقابلة

3-1-3 تجانس المقابلين

3-1-4 أبرز المقابلات في شعر الجوادري

#### 3-2 المفارقة

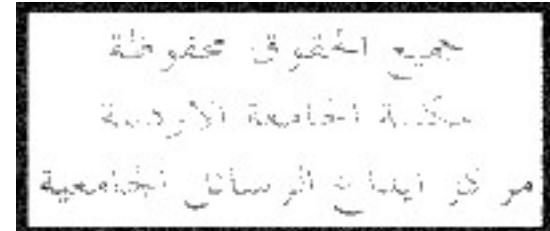
3-2-1 مفهوم المفارقة

3-2-2 عناصر المفارقة

3-2-3 أنواع المفارقة

### 4- المعجم الشعري

#### 4-1 تنوع المفردات



النسبة 1-1-4

القيمة الوسيطة لنسبة التنوع 2-1-4

منحنى تناقص نسبة التنوع 3-1-4

منحنى تراكم نسبة التنوع 4-1-4

أثر ارتفاع نسبة التنوع في صعوبة الأسلوب 5-1-4

شيوخ مشنقات الفعل "ساس" 2-4

صورة السياسة 1-2-4

صورة السياسة 2-2-4

المفردات الحديثة 3-4

المصطلحات السياسية 1-3-4

المصطلحات الاقتصادية 2-3-4

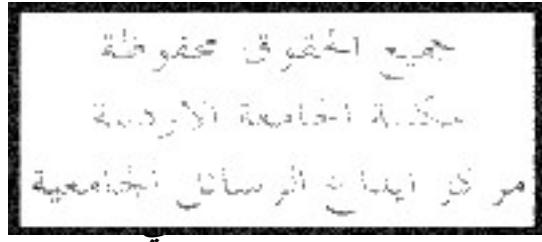
المصطلحات العسكرية 3-3-4

المصطلحات الحضارية 4-3-4

المفردات العامة 4-4

مفهوم العامة 1-4-4

"طربا" قصيدة 2-4-4



## الخصائص الأسلوبية للمستوى المعجمي

يقول ابن الأثير: "على هذا فموضع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة، وصاحبها يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية، وهو النحوي يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة وهي دلالة خاصة، والمراد بها أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن".<sup>(1)</sup>

لقد قرر ابن الأثير في النص السابق أن علم البيان يتناول بالدراسة المستوى المعجمي من مستويات التحليل اللغوي، إلا أنه قد تتبه إلى أن عمل البلاغي يختلف عن عمل اللغوي، فالبلاغي يتبع مواطن الجمال في هذا المستوى، وتعد هذه الإشارة رائدة في عصرها، ولكن تظل هناك مجموعة من التساؤلات حول هذه الدلالة الخاصة التي يتحدث عنها ابن الأثير.

إن علم البيان يكشف عن مجموعة أساليب كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسل، ولكن لا بد من وصف المبدأ الأساسي لهذه الصور وإبراز عناصرها التكوينية وتحديد قيمتها وفاعليتها<sup>(2)</sup>. فقد شكا بيير جиро من كثرة الدراسات البلاغية التي تفتقر إلى نظرية خاصة بهذه الأساليب.<sup>(3)</sup>

وإذا كان من الأسس المنهجية في الدراسة الأسلوبية إعطاء الأولوية للعلاقات المتعددة التي تربط بين الأشياء وتنظم العناصر على تباعدها فتكون منها أنظمة متماضكة<sup>(4)</sup>، فإن خير تناول لهذا المستوى ما قام على دراسة العلاقات بين الدال والمدلول، ومن أهم هذه العلاقات العلاقة الذهنية.

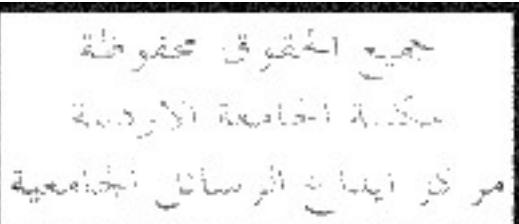
تسود العلاقة الذهنية في الاستقراء، والاستبطان، والاستدعاء وحين تتحدد هذه العلاقة بالعلاقةعرفية - وهي علاقة اجتماعية بين الدال والمدلول تعارف عليها الناس - ينشأ

(1) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج 1، ص 39، 40.

(2) عزة آغاملك - الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد 38، بيروت، 1986م، ص 83-93.

(3) جиро بيير - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير (مرجع سابق) ص 327.

(4) محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوفيات (مرجع سابق)، ص 141.



المعنى العلمي مع الاستدلال والبرهان في المتن العربي المادي<sup>(1)</sup>.

وقد اختار البلاغيون من قبيل العلاقات الذهنية العلاقات التصورية وقسموها إلى مشابهة وغير مشابهة، فمن علاقات المشابهة التشبيه بأنواعه والاستعارات المختلفة، وترتبط هذه العلاقة بين أمرين ربطا غير بدائي، فالجامع بين الطرفين ليس مبتدلا للحواس، ويحتاج استحضاره إلى قدر من التغلغل تحت الأسطح الحسية للأشياء ومن ثم يصبح الكشف عنها عملا فنيا. ومن علاقات غير المشابهة الكنایات والتورية والمجاز المرسل بعلاقاته المتعددة<sup>(2)</sup>.

وقد اتباع الطرايسى في دراسته لشعر شوقي هذا التقسيم حيث وزع مختلف الصور على قطبين عاميين يمثلان نوعي العلاقات الرئيسيتين اللذين نجدهما بين الصور وهما: علاقات التشابه وعلاقات التداعي. وبما أن هذا الفصل يتناول المستوى المعجمي وليس الصورة الشعرية فلن أقتصر على هذين النوعين من العلاقات، وإنما سأتناول كذلك علاقة التضاد الدلالي، والمعجم الشعري.

## 1- علاقات التماثل الدلالي

هي علاقات تعني التقارب بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالهما في الأصل لوجود داع يسمح بوضعهما على صعيد واحد، فالتماثل الدلالي مبني على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين، وفي هذه الحال يقوم المرسل بعملية التأليف، ويعمل المرسل إليه على التحليل، وتستلزم عملية التأليف تجربة واسعة حتى يتسع إخراج أزواج من الحقائق الموصوفة والصور الواصفة لا تكاد تفترن حتى تتطيق<sup>(3)</sup>. وتمثل هذه العلاقات في التشبيه والاستعارة.

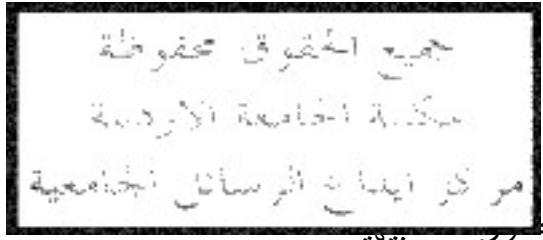
### 1-1 التشبيه

سأعمل في هذا البحث على دراسة الصورة التشبيهية في شعر الجوادى ضمن ثلاثة محاور رئيسية هي:

(1) تمام حسان - الأصول (مرجع سابق)، ص 323، 340.

(2) المصدر نفسه، ص 342، 343، 370.

(3) محمد الهادى الطرايسى - خصائص الأسلوب في الشوفيات (مرجع سابق) ص 142.



ب- المكونات التركيبية للصورة التشبيهية.

ج- المكونات المادية وال مجردة للصورة التشبيهية.

### 1-1-1 التركيب اللغوي للصورة التشبيهية

يرى تمام حسان أن العلاقة التخييلية أو الفنية في جانبها النحوي تفهم من استخدام بعض الحروف مثل: الكاف، كأن، كأنما، كما، أو بعض الأسماء من قبيل: مثل، شبه أو بعض الأفعال مثل يشبه، يحكي، تظن، وقد تفهم هذه العلاقة من بعض التراكيب كالجملة الاسمية، والمصدر المبين للنوع والإضافة، والحال، وهل + فعل مأكوذ من أسماء الحواس<sup>(1)</sup>.

ومن الأمثلة على ذلك في شعر الجواهري

#### أولاً: الحروف

1- الكاف: قال واصفاً مدينة (براهما)

فيها تجول الذكريات الغر (كالخيل) العراب<sup>(2)</sup>.

2- كأن: مثال ذلك قوله مخاطباً نفسه:

كفالاً موحش درب رحت نقطعه / (كأن) مغربه ليل بلا سحر<sup>(3)</sup>.

3- كأنما: قال واصفاً رقة النسيم

(كأنما) نسمات الفجر فاترة / ما يسلم الليل من أنفاسِ محتضر<sup>(4)</sup>.

4- كما قوله:

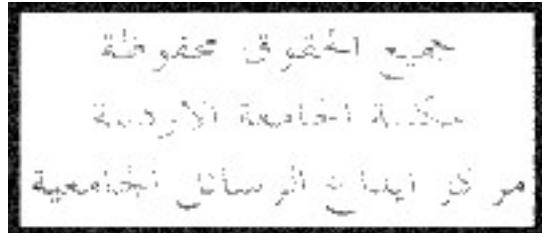
المهدرات من الدماء (كما) تهادرت الفحول<sup>(1)</sup>.

(1) تمام حسان - الأصول (مرجع سابق)، ص370.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج5، ص68.

(3) المصدر نفسه، ج5، ص311.

(4) المصدر نفسه، ج4، ص115.



## ثانياً: الأسماء

1- مثل: قوله واصفا ضياع عمره دون جدوى

من لستين انطوت<sup>(1)</sup> (مثل) دم العبد جبار<sup>(2)</sup>

2- مثلاً: قوله واصفا الضمير الحي

وضمير راح من جسمك يمتص اعتصارا

كنت منه (مثلاً) المعصم إذ يشكو السوار<sup>(3)</sup>

## ثالثاً: التراكيب

1- الجملة الأسمية:

أ- منها ما دخلت عليها أن قوله:

أتعلم أم أنت لا تعلم / (بأن جراح الضحايا فم)<sup>(4)</sup>

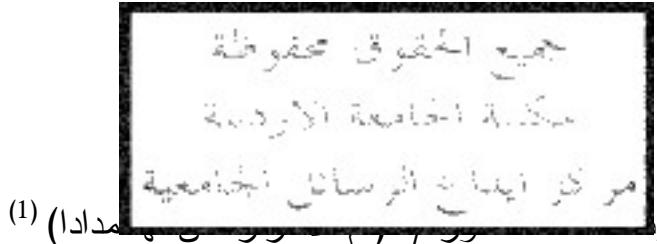
ب- منها ما دخلت عليها كان قوله واصفاً طريق الخالدين:

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 108.

(2) المصدر نفسه، ج 5، ص 195.

(3) المصدر نفسه، ج 5، ص 197.

(4) المصدر نفسه، ج 3، ص 259.



2- المصدر المبين للنوع: وفيه يقول ابن الأثير "واعلم أن من محاسن التشبيه أن يجيء  
مصدريا كقولنا أقدم إقدام الأسد"<sup>(2)</sup>

ومثال ذلك قول الجواهري:

ويأ ضجيعي كرى أعمى (يلفهما / لف الحبيبين) في مطمورة دون  
حسبى وحسبكما من فرقة وجوى / بلاعج ضرم كالجمر يكوبني<sup>(3)</sup>

3- بالإضافة: وفي هذا التركيب يكون المشبه هو المضاف إليه أما المشبه به فهو المضاف  
ك قوله:

يرون (سود الرزابا) في حقيقتها / ويفرعون إلى حدس وتخمين<sup>(4)</sup>

4- الجار وال مجرور: وفي هذا التركيب يكون المشبه هو الاسم المجرور أما المشبه به  
 فهو ما يسبق حرف الجر ك قوله:

سلام على غاصب ما يريد من فم مستذئب كاسر  
وليس على رابط حقه / (بخيط من الأمل) السادس<sup>(5)</sup>

5- الأفعال التي تتصب مفعولين ك قوله:

أرى (دهرنا مسرحاً) كلنا / نروح ونغدو به كالصور<sup>(6)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 98.

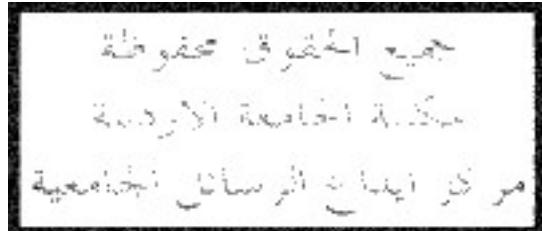
(2) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج 2، ص 124.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 106.

(4) المصدر نفسه، ج 5، ص 88.

(5) المصدر نفسه، ج 4، ص 91.

(6) المصدر نفسه، ج 1، ص 347.



6- الحال: كقوله:

هذا اليراع، شواطِحُ الحقِّ (أرهفه / سيفا)، وخانع رأيِّ رده خشبا<sup>(1)</sup>

### 2-1-1 المكونات التركيبية للصورة التشبيهية

تقوم البنية الدلالية في الصورة التشبيهية على الترابط بين جزأين متكاملين<sup>(2)</sup> هما المشبه والمشبه به، وتتبادر التشبيهات في اشتتمالها على حرف التشبيه ووجه الشبه ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي

التشبيه		
البلاغ	المؤكد المفصل	المرسل
- أداة	- أداة	+ أداة
- وجه	+ وجه	المفصل + وجه/ المجمل - وجه

ومن الأمثلة على الأنواع السابقة:

1- التشبيه المرسل المفصل: وقد عد صلاح فضل هذا النوع من الصور المتراكمة لورود وجه الشبه والأداة<sup>(3)</sup>.

كقوله الجواهري:

(ومني كأزهار الربيع على المدى تتجدد<sup>(4)</sup>)

2- التشبيه المرسل المجمل: كقوله واصفاً هواجسه

وأمضي أعنديها فترتد يقظتي / حيماً (ونومي مثل حز المناجل)<sup>(5)</sup>.

3- التشبيه المؤكد المفصل: وأهم ما في هذا التشبيه، خلوه من أداة التشبيه وفي هذا يقول ابن الأثير: "إن التشبيه المضمر أبلغ من التشبيه المظاهر وأوْجَزْ، أما كونه أبلغ فلجمل

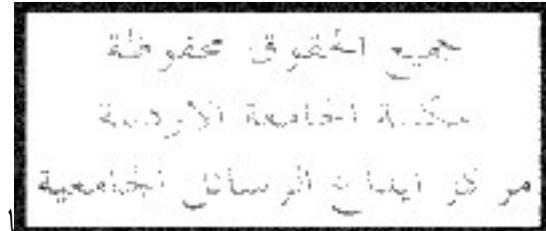
(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 89.

(2) فايز الداية- جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ط 2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1990م، ص 141.

(3) صلاح فضل- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985م، ص 235.

(4) الجواهري- الديوان (مرجع سابق)، ج 6، ص 87.

(5) المصدر نفسه، ج 7، ص 98.



المتشبه مشبهاً به من يرى ويرى <sup>أيضاً</sup> كونه أوجز فلحوظة أداة التشبيه منه".<sup>(1)</sup> ومن ذلك قول الجواهري:

(أرى دهرنا مسرحاً كلنا / نروح ونغدو به كالصور)<sup>(2)</sup>

4- التشبيه البليغ: يرى محمد الهادي الطراطيس أن حذف أداة التشبيه ووجه الشبه معاً يزيد التشبيه قوّة<sup>(3)</sup> ومن ذلك قوله:

(هذا الخلاق أسفارٌ مجدة) / الملهمون عليها كالعناوين<sup>(4)</sup>

ولم يقتصر تفريق البلاغيين بين التشبيهات على أساس اشتتمالها على أداة التشبيه ووجه الشبه فقد لاحظ ابن الأثير أن كلاً من المشبه والمتشبه به يأتي مفرداً أو مركباً وعلى هذا الأساس يمكن التفريق بين أربعة أنواع من التشبيهات<sup>(5)</sup> وهي:

1- تشبيه مفرد بمفرد: أي تشبيه شيء واحد بشيء واحد كقول الجواهري واصفاً طريق النضال:

(كمصب التيار) يدفع فيه الموج موجاً ويحصد المتأني<sup>(6)</sup>

2- تشبيه مركب بمركب: أي تشبيه شيئاً اثنين بشيئين اثنين كقوله واصفاً إغراء هوى النفس بالصباية:

(وتغرى بالصباية وهي حتف) / (كما تغرى الفراشة باللهيب)<sup>(7)</sup>

3- تشبيه مفرد بمركب: كقوله واصفاً العمر

كأن (العمر) (بنضحك من إناء / بعيد الغور شفاف الثقوب)<sup>(8)</sup>

(1) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، (مرجع سابق)، ج 2، ص 121.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 347.

(3) محمد الهادي الطراطيس - خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص 147.

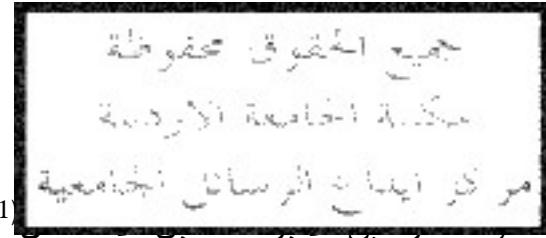
(4) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 89.

(5) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق) ج 2، ص 128، 129.

(6) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 229.

(7) المصدر نفسه، ج 7، ص 145.

(8) المصدر نفسه، ج 7، ص 144.



4-تشبيه مركب بمفرد و ليس بمعنى التضليل<sup>(1)</sup>، ولم أتعذر في الديوان إلا على بيت واحد هو

(ومشى الضباب على سماك كأنه / مما أثارته الحوادث) (أثيرون)<sup>(2)</sup>

وقد لاحظ البلاغيون كذلك أن كون المشبه أو المتشبه به مركباً يستلزم بالضرورة أن يكون وجه الشبه مركباً كذلك، وقد خصوا هذا النوع باسم التشبيه التمثيلي، وقد عرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "هو التشبيه المنتزع من مجموع أمور، والذي لا يحصل له إلا جملة من الكلام أو أكثر".<sup>(3)</sup> ويستخلص من تعريف ابن رشيق للتشبيه أنه يفرق بين نوعين رئيسيين منه هما ما كان فيه وجه الشبه أمراً واحداً، وما كان فيه وجه الشبه غير واحد فالتشبيه "صفة الشيء بما قاربه وشائله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته".<sup>(4)</sup>

وقد ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن التشبيهات تختلف منازلها في الفضل على قدر استفاد التفاصيل واستقصائهما<sup>(5)</sup> ولذا فهو يفضل التشبيه التمثيلي على سائر التشبيهات، إلا أن المزية تقع في طريقة إثبات المعنى دون المعنى نفسه.<sup>(6)</sup> ويتميز هذا النوع بشيء من العمق ويقدم تحليلاً واسعاً على خلاف التشبيه البسيط.<sup>(7)</sup>

وقد يتتجنب الشاعر في تشبيهاته التقيد بعناصر معينة، أو ترتيب خاص، أو روابط محدودة، فلا يحدد الصلة بين المشبه والمتشبه به، ويترك للمتلقي مجالاً واسعاً لتصور الصلة بينهما، ويعرف هذا النوع من التشبيه بالتشبيه الضمني، ويتميز هذا النوع بقيمه على حكم أو حقائق مستقلة التركيب وهذا بالطبع لا يسهل عملية التقاطن له.<sup>(8)</sup> ومن الأمثلة على ذلك قول الجواهري مخاطباً نفسه:

(1) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج 2، ص 149.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 26.

(3) الجرجاني عبد القاهر - أسرار البلاغة (مرجع سابق)، ص 207.

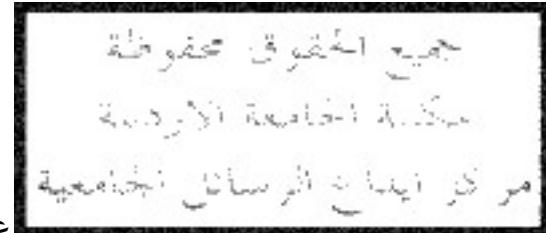
(4) ابن رشيق القمياني - العمدة (مرجع سابق) ج 1، ص 286.

(5) الجرجاني، عبد القاهر - أسرار البلاغة (مرجع سابق)، ص 156.

(6) الجرجاني، عبد القاهر (471هـ) - دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد عبده ومحمد رشيد رضا طبعة مصورة عن الطبعة المصرية، طبع دار المعرفة، بيروت، 1978م، ص 61.

(7) محمد الهادي الطرايس - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق)، ص 160

(8) المصدر نفسه، ص 153.



فإن تقتضي ملائكة ربي يرجع إليك وناب

وإن تتشابك للهزازات أجمة / ويلتف للحد المبرح غاب

فلليث أضرى ما يرى إذ تهيجه / وأقتل ما تخشاه حين يصاب<sup>(1)</sup>

وقد يعمد الشاعر إلى قلب ركني التشبيه من حيث الترتيب، وفي هذا يقول ابن الأثير: "واعلم أن من التشبيه ضرباً يسمى الطرد والعكس وهو أن يجعل المشبه به مشبهها، والمشبه مشبهها به... ولا تجد شيئاً من ذلك إلا والغرض به المبالغة".<sup>(2)</sup> وقد حصر ابن الأثير هذه الظاهرة في عكس المعنى المتعارف<sup>(3)</sup>.

ويتميز التشبيه المقلوب بثلاث صفات:

1- الالتحام بين طرفيه الرئيسيين.

2- إجمال العلاقة بينهما لأن الحذف غالب على عنصريه الثانويين.

3- انحصار الصورة المشبه بها في المشبه بمقتضى التقديم والتأخير الطارئ على التركيب.

هذا بالإضافة إلى أنه يوجه المتنقي إلى البحث عن وجه الاختلاف بين المشبه والمشبه به لا عن وجه الشبه لكون التشبيه المقلوب قد بني على ادعاء أن وجه الشبه أقوى منه في المشبه به<sup>(4)</sup>.

ومن الأمثلة على التشبيهات المقلوبة في شعر الجوادري قوله:

فلم تشتعل (قدم التأثيرين / مصابيح) في حالك أسفع<sup>(5)</sup>

وعلى الرغم من كون دم التأثيرين مشبهها به، والمصابيح مشبهها إلا أن الجوادري قد عمد إلى تقديم المشبه به على المشبه مبالغة في التأكيد.

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 180.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق) ج 2، ص 156.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص 158.

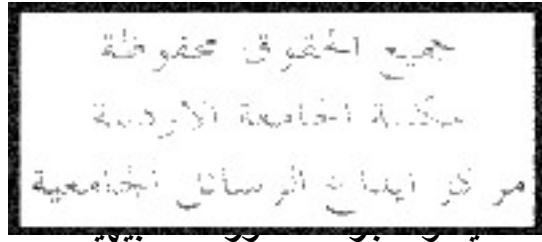
(4) محمد الهادي الطرايس - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق) ص 152.

(5) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 4، ص 241.

وإن الملاحظ في ديوان جواهري يميل إلى انتظام مكوناتها التركيبية، ولذلك لم تكثُر لديه التشبيهات الضمينة التي لا يلتزم فيها الشاعر بنظام معين، وإنما يترك للمتلقى حرية عقد علاقة التمايز الدلالي، كما لم تكثُر التشبيهات المقلوبة، لحرص الشاعر على ثبات النظام التركيبي لصوره.

بعد هذا العرض للمكونات التركيبية للصورة التعبوية يمكن القول إن الصورة التعبوية في شعر الجواهري تتسم بالغنى من حيث مكوناتها التركيبية، فلم يقتصر الشاعر على نوع معين من أنواع التشبيه، وإنما نوع في بنية التشبيه، وقد أكثر من استيفاء عناصر التشبيه من جهة، ومجيء ركني التشبيه مركبين من جهة أخرى، وهذا يدل على عنايته بتتبع أدق التفاصيل متبعاً نهجاً واقعياً في التصوير.

ويلاحظ حرص الجواهري على ذكر وجه الشبه وهو ما يؤخذ عليه، وذلك لأنه لا يدع مجالاً للمتلقى في إبداع النص من خلال استكمال الفراغات الدلالية، فهو ما إن يمسك بطرف الصورة حتى يستكمل كل تفصياتها، ويفصل العلاقات غير المرئية التي سمحت بإقامة علاقة التمايز الدلالي بين نظامين منفصلين.



3-1-1

### المكونات

يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأول، والآخر: أن يكون الشبه محصلًا بضرب من التأول، فمثلاً الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل... وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئاً في مما يدخل تحت الحواس... ومثال الثاني وهو الشبه الذي يحصل بضرب من التأول كقولك هذه حجة كالشمس في الظهور".<sup>(1)</sup>

في هذا النص يفرق عبد القاهر الجرجاني بين نوعين رئيسيين من التشبيه يقوم أولهما على المحسوسات المادية، ولذا يسهل على المتنقي إدراكه، في حين تدخل المجردات في تكوين النوع الثاني، مما يستلزم إمعان نظر المتنقي لإدراكه. وقد عد عبد القاهر الجرجاني اكتشاف مثل هذه العلاقات من الحدق وفي هذا يقول: "ولم أرد بقولي إن الحدق في إيجاد الاختلاف بين المخلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسكك إليها".<sup>(2)</sup>

ومن الأمثلة على النوع الأول القائم على استناد طرفي التشبيه إلى الماديات المحسوسة قول الجواهري:

وخط المشيب كأنه / كلاً تهياً لاحتطاب<sup>(3)</sup>

أما فيما يتعلق بالنوع الثاني فمن الملاحظ أن المشبه به يأتي دائمًا محسوساً كقوله واصفاً تحية الصديق:

عن أي نفس ذكرت لطفاً سجيتها / كما تفتح في الأسحار نوار<sup>(4)</sup>

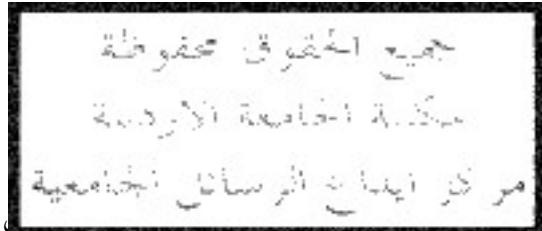
وقد تجنب الجواهري وصف الماديات المحسوسة بالمجردات العقلية، كما تجنب وصف المجردات العقلية بالمجردات العقلية.

(1) الجرجاني، عبد القاهر - أسرار البلاغة (مرجع سابق)، ص70-72.

(2) المصدر نفسه، ص130.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج5، ص63.

(4) الجواهري - الجواهري في العيون من أشعاره، ط1، طлас للدراسات والنشر، دمشق، 1986م، ص639.



وإذا كان الجواهري يبيّن المحسوسة في المثال السابق فإنه من الضروري التفريق بين مستويات عدة من هذه الماديات المحسوسة فقد يكون المشبه به مركباً خيالياً ك قوله:

وهل ينجاب عن عيني ليل مطبق أزل  
كأن نجومه الأحجار في الشطرنج تتنقل  
يلاحق بعضها بعضاً / فما تتفاوت قتلت<sup>(1)</sup>

فعلى الرغم من كون أحجار الشطرنج من الماديات المحسوسة إلا أن الشاعر قد قدمها في صورة خيالية تتمثل في معركة دائرة بينها مما ينسجم مع حالة القلق المسيطرة على خياله.

وقد يكون المشبه به وهمياً ك قوله:  
أنا عندي من موحشات الخيال  
الطيف المعرسات حيالي  
كتئاب مسحورة و (سعالي)<sup>(2)</sup>

فالسعالي مخلوقات خرافية وورودها يسمح للمنتقى برسم أي صورة مرعبة لها.

وقد يكون المشبه به تربطه علاقة خفية جداً بالمشبه المجرد ك قوله:  
والآمني مثل (زهر الروابي)  
بالصبا تستجم لا بالتصابي<sup>(3)</sup>

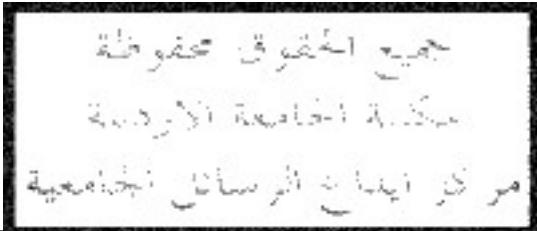
وقد يأتي المشبه به المادي المحسوس بمثابة الدليل العقلي ك قوله:  
فأنا المدل بقوتي / في أن أميط لثام ضعفي  
(كالبدر من بعد الخسوف يزداد من وضح وكشف)<sup>(4)</sup>

(1) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 237.

(2) المصدر نفسه، ج 3، ص 369.

(3) المصدر نفسه، ج 7، ص 176.

(4) المصدر نفسه، ج 7، ص 83.



كما أن المشبه بـ "يـ وـ بـ وـ يـ" يـ وـ بـ مـ اـ هـ الـ جـ رـ جـانـيـ" وـ عـلـىـ الجـملـةـ فـيـنـبـغـيـ أـنـ تـعـلـمـ أـنـ المـثـلـ الحـقـيقـيـ وـ التـشـبـهـ الـذـيـ هوـ الـأـولـيـ بـأنـ يـسـمـىـ تمـثـيلـاـ لـبـعـدـهـ عنـ التـشـبـهـ الـظـاهـرـ الصـرـيـحـ ماـ تـجـدـ لـكـ إـلاـ منـ جـملـةـ منـ الـكـلامـ أوـ جـملـتـينـ أوـ أـكـثـرـ حـتـىـ إـنـ التـشـبـهـ كـلـمـاـ أـوـ غـلـ فـيـ كـوـنـهـ عـقـلـياـ كـانـتـ الـحـاجـةـ إـلـىـ الـجـملـةـ أـكـثـرـ".<sup>(1)</sup> وـمـنـ ذـلـكـ قـولـهـ وـاصـفـاـ الذـكـرـيـاتـ:

أـسـيـتـ عـلـىـ الرـؤـىـ مـتـرـنـحـاتـ /ـ حـطـطـنـ عـلـىـ فـيـ قـفـرـ جـديـبـ

وـمـرـتـجـعـ الصـدـىـ مـنـ ذـكـرـيـاتـ /ـ (ـكـخـقـ الـبـرقـ فـيـ دـجـنـ ضـبـبـ)<sup>(2)</sup>

وـأـخـلـصـ مـنـ كـلـ مـاـ سـبـقـ إـلـىـ أـنـ الصـورـةـ التـشـبـيـهـيـةـ فـيـ شـعـرـ الـجـواـهـريـ ذاتـ طـبـيـعـةـ حـسـيـةـ،ـ فـأـغلـبـ تـشـبـيـهـاتـهـ قـائـمـةـ عـلـىـ رـكـنـيـنـ مـادـيـنـ حـسـيـنـ،ـ فـلـاـ نـجـدـ فـيـ شـعـرـهـ تـشـبـيـهـ الـمـجـرـدـ بـالـمـجـرـدـ،ـ أـوـ تـشـبـيـهـ الـمـحـسـوسـ بـالـمـجـرـدـ،ـ إـلـاـ أـنـ المشـبـهـ قدـ يـأـتـيـ فـيـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ مـجـرـداـ عـقـلـياـ،ـ وـفـيـ هـذـهـ الـحـالـةـ يـعـدـ الـجـواـهـريـ إـلـىـ تـشـبـيـهـ بـأـمـرـ مـادـيـ مـحـسـوسـ هـوـ فـيـ الـأـغـلـبـ الـأـعـمـ مـنـ الـأـمـرـ الـمـشـاهـدـةـ الـمـأـلـوـفـةـ،ـ وـنـادـرـاـ مـاـ تـأـتـيـ خـيـالـيـةـ أـوـ وـهـمـيـةـ أـوـ مـرـكـبـةـ أـوـ ذاتـ عـلـاقـةـ خـفـيـةـ مـعـ المشـبـهـ.

## 2-1 الاستعارة

سـأـعـلـمـ فـيـ هـذـهـ الـمـبـحـثـ عـلـىـ درـاسـةـ الصـورـةـ الـاستـعـارـيـةـ فـيـ شـعـرـ الـجـواـهـريـ ضـمـنـ ثـلـاثـةـ مـحاـورـ رـئـيـسـيـةـ هـيـ:

أـ-ـالـتـرـكـيـبـ الـلـغـوـيـ لـلـصـورـةـ الـاستـعـارـيـةـ

بـ-ـالـأـنـوـاعـ الـدـلـالـيـةـ فـيـ الصـورـةـ الـاستـعـارـيـةـ

جـ-ـالـسـيـاقـ الـأـسـلـوـبـيـ لـلـصـورـةـ الـاستـعـارـيـةـ

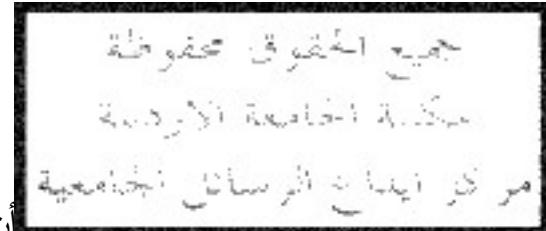
### 1-2-1 التـركـيـبـ الـلـغـوـيـ لـلـصـورـةـ الـاستـعـارـيـةـ

تـلـمـسـ الـبـلـاغـيـونـ الـقـدـماءـ الـبـعـدـ الـلـغـوـيـ فـيـ الـاستـعـارـةـ،ـ فـهـذـاـ عـبـدـ الـقـاـهـرـ الـجـرجـانـيـ يـقـولـ إـنـ كـلـ لـفـظـةـ دـخـلـتـهاـ الـاستـعـارـةـ الـمـفـيـدـةـ لـاـ تـخـلـوـ مـنـ أـنـ تـكـونـ اسمـاـ أـوـ فـعـلـاـ<sup>(3)</sup> وـبـنـاءـ

(1) الجرجاني، عبد القاهر - أسرار البلاغة (مرجع سابق)، ص 87.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 7، ص 144.

(3) الجرجاني، عبد القاهر - أسرار البلاغة (مرجع سابق)، ص 34.



على هذه القسمة فرق يبيّن أن يكون المستعار اسم جنس كرجل وأسد وكقيام وقعود". والاستعارة التبعية وهي "ما تقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقة منها".<sup>(1)</sup>

أما النقاد الأسلوبيون فقد أفادوا من نتائج علم اللسانيات، فهذا الناقد لاندون يقتبس مفهوم الجملة النواة في النحو التحويلي التوليدى وتعنى كل جملة تميز بالبساطة الواضحة التي تحتوي عملية توليدها على الحد الأدنى من وسائل التحويل، وقد اقترح للكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها النحوية والدلالية تحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة تأخذ فيها المركبات اللفظية أحد الأشكال النحوية، ومن ثم تظهر العلاقات النحوية والدلالية التي تحكم المركبات.<sup>(2)</sup>

وقد أحصى جورج لاندون بعض المركبات النحوية في دراسته للاستعارة وهي:

#### 1-المركب الفعلي: ويمثله

أ-في اللغة الانجليزية التركيب (اسم + فعل) ويمكن أن يتسع مفهومه ليشمل:

ب-الفعل المبني للمعلوم + فاعل.

ج-الفعل المبني للمجهول + نائب فاعل.

د-اسم + الفعل المبني للمجهول

#### 2-المركب المفعولي: ويترکب من فعل + مفعول

#### 3-المركب الوصفي: ويحصل في العربية بالتركيب موصوف + صفة

4-المركب الإضافي: وقد أضافه سعد مصلوح على المركبات السابقة لأهميته الخاصة في اللغة العربية ويترکب من مضاف + مضاف إليه<sup>(3)</sup>.

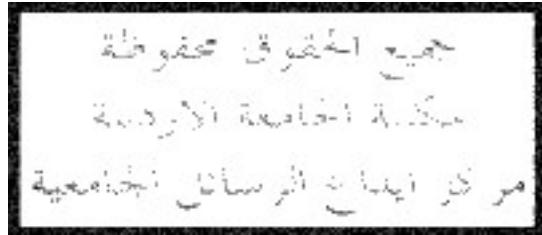
ومن الأمثلة على المركبات النحوية للاستعارة في شعر الجوادري ما يلي:

#### 1-المركب الفعلي:

(1) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص161.

(2) سعد مصلوح - في التشخيص الأسلوبى الإحصائي للاستعارة دراسة تطبيقية لقصائد في أشعار البارودى وشوقى، الحياة الثقافية، العددان 45، 46 تونس، 1987م، ع 45، ص36-47، ص44.

(3) المصدر نفسه، ص43، 44.



ساعة ثم أنتوي عنك محمولاً بكره لظلمة وسكون

حيث لا (رونق الصباح يحبني) ولا (الفجر باسماً يغرينى)<sup>(1)</sup>

اسم + فعل

بــ الفعل المبني للمعلوم + فاعل قوله:

(تحت الآلام) من أطراfe / يأكل الموضع منه الموضعا<sup>(2)</sup>

فعل مبني للمعلوم + فاعل

جــ الفعل المبني للمجهول + نائب فاعل قوله:

(ولف الدجى) في مستجد غلالة / سوى ما تردى قبلها من غالائ<sup>(3)</sup>

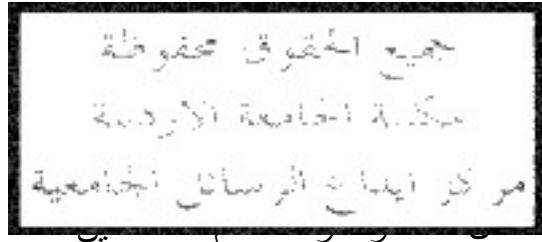
فعل مبني للمجهول + نائب فاعل

ولم أعثر في شعر الجوادري على مثال للصورة الرابعة من المركب الفعلي وهي  
(اسم + فعل مبني للمجهول).

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق) ج 1، ص 492.

(2) المصدر نفسه، ج 6، ص 150.

(3) المصدر نفسه، ج 7، ص 91.



## 2-المركب المفعولي

(بنكى بجملته العزائم) إذ ييلدها الخمول<sup>(1)</sup>

فعل + مفعول به

3-المركب الوصفي: مثل ذلك قوله:

وما يثير (الدم الغافى) بتربته / من صحوة الحقد أو من غفوة الحذر<sup>(2)</sup>  
موصوف + صفة

4-المركب الإضافي: كقوله:

ما أرخص الموت عندي إذ يند فمي / بما تحوك (بنات الشعر) من كفني<sup>(3)</sup>  
 مضارف + مضارف إليه

وعلى الرغم من تنوع المركبات النحوية للاستعارة في شعر الجوادري إلا أنه لم يكن يؤثر المركب المفعولي ومجيء المركب الفعلي مكوناً من (اسم + فعل) ولذا جاءت الشواهد الشعرية على هذين النوعين قليلة جداً.

### 2-2-1 الأنواع الدلالية في الصورة الاستعارية

نقل عن أبي الحسن الرمانى تعريفه للاستعارة بأنها "الاستعمال العbara على غير ما وضعت له في أصل اللغة"<sup>(4)</sup> ويفهم من هذا التعريف أنه جعل مناط الاستعارة في الإسناد فلا نجد حديثاً عن حذف المشبه أو المشبه به، ولا يخرج عن هذا الفهم قول عبد القاهر الجرجانى "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقاًلاً غير لازم فيكون هناك كالعارضية".<sup>(5)</sup>

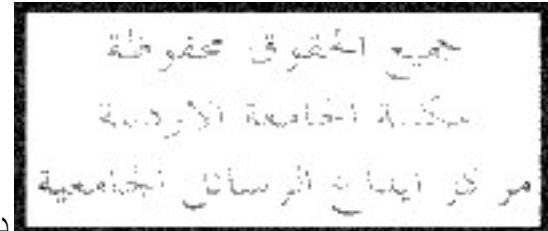
(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 107.

(2) المصدر نفسه، ج 5، ص 313.

(3) الجوادري - الجوادري في العيون من أشعاره (مرجع سابق) ص 659.

(4) ابن رشيق القمياني - العمدة (مرجع سابق)، ج 1، ص 271.

(5) الجرجانى، عبد القاهر - أسرار البلاغة، (مرجع سابق) ص 22.



وعلى هذا الأسس يعرف سعد مصلوح الاستعارة بقوله: "هي اختيار معجمي<sup>(1)</sup> دون أن يكون الاسم مزاءً عما وضع له بل مقرا عليه<sup>(1)</sup>. وقد أرجع عبد القاهر الجرجاني توليد المعنى في الاستعارة إلى اختيار بعض السمات الدلالية من معنى اللفظ مما ينشئ انسجاماً بين اللفظين المترافقين، وفي هذا يقول الجرجاني: "فالاستعارة في هذه القضية وذلك أن موضوعها على أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ".<sup>(2)</sup> كما أنه قد أرجع القيمة الأسلوبية للاستعارة إلى طريقة توليد المعنى لا إلى المعنى ذاته "فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقة بل في إيجابه والحكم به"<sup>(3)</sup>.

وقد أرجع البلاغيون تناقض اللفظين في الاستعارة إلى أربع حالات هي<sup>(4)</sup>:

- 1- استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي أو بوجه عقلي.
- 2- استعارة معقول لمعقول
- 3- استعارة محسوس لمعقول
- 4- استعارة معقول لمحسوس

وقد آمن بعض النقاد الأسلوبيين بأهمية توظيف النحو التوليدي التحويلي في دراسة الطواهر الشعرية ومن أهمها الاستعارة، فالجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة، وتعد هذه الجمل المنحرفة عنصراً جوهرياً في استجابتنا للشعر، إلا أنها لا تعد منحرفة داخل إطار القصيدة، فالقصائد التي لا يختلف نحوها عن نحو اللغة المتعارفة إلا من جهة البنية السطحية كالتقديم والتأخير هي في العادة قصائد رديئة<sup>(5)</sup>.

وعلى هذا الأساس يعرف سعد مصلوح الاستعارة بقوله: "هي اختيار معجمي تقترب بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي Collocation افترانا دلاليا ينطوي على تعارض

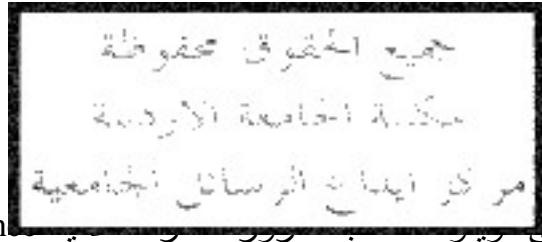
(1) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص275، 277.

(2) المصدر نفسه، ص274.

(3) المصدر نفسه، ص61.

(4) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص164.

(5) ج ب ثورن - النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي (مرجع سابق) ص155-169، 165، 169، ص164.



أو عدم انسجام منطقي *Semantic deviation* تثير لدى المتكلمي شعوراً بالدهشة والطرافة وتكمّن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتكلمي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع".<sup>(1)</sup>

وفي هذه الحالة من الضروري إجراء سلسلة من التحوّلات لنقل الصورة الشعرية من وضعها المجازي إلى وضعها العادي حتى يتضح المعنى، ويكون ذلك بانتزاع كل كلمة على حدة، ولما كانت كل كلمة عبارة عن مجموعة من السمات المعنوية المحددة فإن البحث عن الكلمات لبناء السلسلة ينطلق من البحث عنمجموعات من السمات المعنوية التي تلتقي مع بعضها في علاقات تداخل، ويكون الهدف هو إزالة الفجوة الفاصلة بين المتنافرين<sup>(2)</sup>.

إلا أن البلاغيين عالجووا هذه المفارقات المعجمية بتقدير الحذف البصاني أي: أن هذا التعبير الكامل نحوياً المطابق للقواعد يشتمل على مفارقة معجمية يمكن علاجها بتقدير محنوف<sup>(3)</sup> ولذا قسموا الاستعارة إلى مصراح بها ومكى عنها، والمراد بالأول هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به، والمراد بالثاني أن يكون الطرف المذكور هو المشبه<sup>(4)</sup>.

وبما أن جوهر المفارقة الدلالية يتمثل في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر، فلا بد من تصنيف الاستعارة بحسب نقل الخواص الدلالية، ولذلك صنف جورج لاندون الاستعارة تبعاً لنوعية الخواص المنقوله تصنيفاً ثلاثةً وهي:

1- الاستعارة التجسديّة: وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى (جماد) بأخرى تشير دلالتها إلى (مجرد).

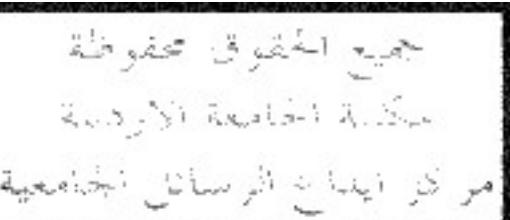
2- الاستعارة الإحيائيّة: وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن (الحي) بشرط ألا تكون من خواص الإنسان بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى (مجرد) أو (جماد).

(1) سعد مصلوح - في التشخيص الأسلوبـي الإحصائي للاستعارة (مرجع سابق) ص42.

(2) عبد الكريم حسن - لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحوّلات، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992م، ص28، 29.

(3) تمام حسان - الأصول، (مرجع سابق)، ص389.

(4) السكاكـي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص158.



3- الاستعارة التشخيصية و الاستعارة المترادفة يشير إلى خاصية (بشرية) والأخرى إلى (جماد) أو (حي) أو (مجرد)<sup>(1)</sup>.

ومثال ذلك في شعر الجوهرى

1- الاستعارة التجسيدية: قال الجوهرى مخاطباً أهل مصر

إنا وأنتم في خضم واحد / (موج المصائب) حولنا يتكسر<sup>(2)</sup>

لقد أضاف الشاعر كلمة (موج) وهو ما علا من سطح الماء وتتابع إلى (المصائب) فتشكلت مفارقة معجمية على اعتبار أن كلمة موج تفترن دوماً بالبحر، وفي هذه الحالة لا بد من اختيار السمات المعنوية في كلمة موج التي تتلاءم مع كلمة مصائب، وهنا نرجع إلى تعريف الموج فنجد من مكوناته ما يلي:

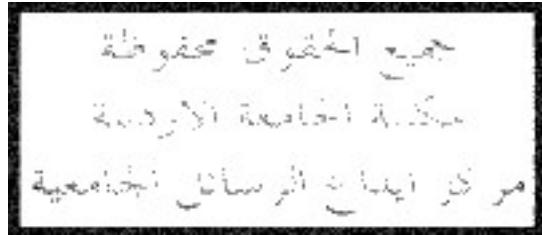
أ-ما علا من سطح الماء: فالموج مرتب بالماء أو بالبحر وهذا يوحي بالإحاطة والاتساع مما يعني أن المصائب محيطة بقلم الشاعر، وهي إحاطة متسبة ليس من السهل تجاوزها.

ب-التتابع: فالموج متتابع ومتعدد، وكذلك المصائب، فالشاعر لا يتحدث عن مصيبة عابرة، وإنما عن مصائب متلاحقة.

بعد هذا التحليل للسمات المعنوية في كلمة موج نشعر بأن المفارقة المعجمية لم تعد موجودة بعد أن نقلت كلمة موج بعض خصائصها الدلالية التجسيدية إلى كلمة المصائب المجردة، وبذلك يتحقق التمايز الدلالي بين بعض السمات المعنوية في موج، وبعض السمات المعنوية في المصائب.

(1) سعد مصلوح - في التشخيص الأسلوبى الإحصائي للاستعارة (مرجع سابق)، ص 42، 43.

(2) الجوهرى- الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 30.



## 2- الاستعارة الإحيائية

### أ- النوع الأول: (حي + مجرد) كقول الجواهري

والعالفون (حصيد الذل) راكمه / هم والجود فموروث ومكسوب<sup>(1)</sup>

وفي هذا البيت أضاف الشاعر كلمة (حصيد) وهو الزرع المحصور إلى الذل، وهنا تتشكل مفارقة معجمية ترجع إلى أن كلمة حصيد لا تقترب بالدرجات، وإنما بأنواع معينة من الزروع كالقمح وغيره، إلا أن في كلمة حصيد من السمات المعنوية ما يتماثل دلاليًا مع الذل، فيتتحقق الانسجام بين اللفظين المتناقضين.

إن ارتباط كلمة حصيد بالزرع يوحي أن الذل الذي يكابده قوم الشاعر هم السبب في وجوده، فكأنهم الظارعون له، ومن ثم عانوا في حصاده، ومن السمات المعنوية في كلمة حصيد الكثرة والتراكم، فالذل الذي يتحدث عنه الشاعر ذل كبير ومتزايد عبر الزمن.

### ب- النوع الثاني: (حي + جماد) مثل ذلك قول الجواهري:

فمعاصم الأحرار من / (عض الحديد) بهن وشم<sup>(2)</sup>

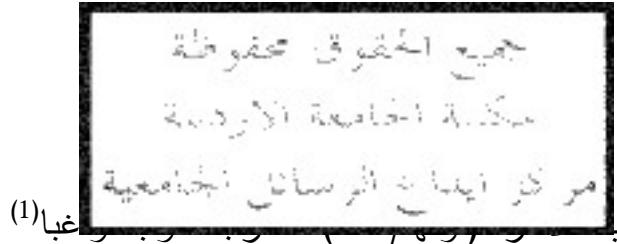
في هذا البيت يضيف الشاعر كلمة (عض) وهو الإمساك بالأسنان إلى الحديد، وإذا عرفنا أن الشاعر يتحدث عن القيود التي تمسك بالمعاصم وجدنا أن سمة الإمساك مشتركة بين اللفظين المتناقضين. ومن السمات المعنوية المشتركة الشدة، فالقيود التي يتحدث عنها الشاعر ممسكة بالمعاصم بشدة.

## 3- الاستعارة التشخيصية:

### أ- النوع الأول: (بشرى + حي) كقوله:

(1) المصدر نفسه، ج4، ص160.

(2) المصدر نفسه، ج5، ص60.



إن الضمير في كلمة (فوقها) يرجع إلى الأسرة التي اشتملت على مجاز مرسل علاقته المكانية، فقد ذكر الشاعر المكان وأراد من نام فوقه وهم الجرحى، فالطبيب قد حضن الجرحى لا الأسرة، إلا أن الشاعر لم يقل الجرحى وإنما قال أسد، وبذلك يكون الشاعر قد قرن الفعل (حضن) (بالأسد)، وبما أن الفعل حضن يقترن بما هو بشري فلا بد من البحث عن السمات المعنوية المشتركة بين البشري والأسد، وهنا تظهر سمات القوة والشجاعة.

ب- النوع الثاني: (بشري + مجرد) قوله:

وما (حمل الإصباح) شوقا إلى الضحى / من الورق النديان أشهى الرسائل<sup>(2)</sup>  
لقد قرن الشاعر في هذا البيت الفعل (حمل) وهو فعل بشري لكونه ذكر الرسائل فيما بعد ( بالإصباح )، ومن هنا لا بد من البحث عن السمات المعنوية المشتركة بين من يحمل الرسائل والإصباح. إن من يحمل الرسائل يأتي لنا بالخبر بعد الانقطاع، وكذلك الإصباح وهو أول النهار حيث إنه يأتي بعد الليل بما فيه من انقطاع بسبب الظلمة والنوم، وعلى ذلك نستطيع الربط بين الظلمة والانقطاع من جهة، والخبر والنور من جهة أخرى.

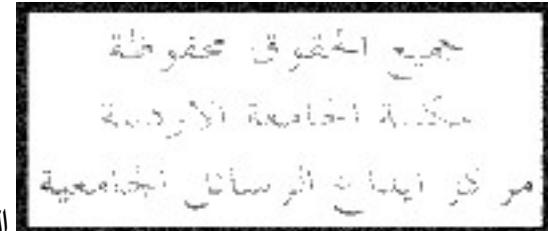
ج- النوع الثالث: (بشري + جماد) ومثال ذلك قوله:

لي في العراق مقالة مأثورة / وكأنها مثل بها سيار  
أبصرت شمطاء نtie وفوقها / (تشكو الضياع قلادة) وسوار<sup>(3)</sup>  
في البيت الثاني قرن الشاعر الفعل تشكو بمعنى تتآلم مما بها من مرض ونحوه إلى القلادة وهي ما يعلق في العنق من حلبي، ومن الواضح أن مفهوم الشكوى يرجع إلى اختلال التوازن الداخلي لوجود عنصر خارجي لا يتوافق مع البنية، ونلاحظ أن الشاعر قد استخدم كلمة الضياع وهو تعبير يحمل في طياته بعد المكانى، فاختلال التوازن الداخلى يرجع إلى إقحام عنصر مكاني خارجي - هو في هذا البيت عنق الشمطاء - لا يتوافق مع بنية الزينة، وهي مستلزمات القلادة من العنق الجميل. كما أن الفعل تشكو يوحى بالرغبة

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 396.

(2) المصدر نفسه، ج 7، ص 91.

(3) المصدر نفسه، ج 4، ص 51.



في الاعتقاد من هذا الراغبة في الاعتقاد من ملازمة عنق الشمطاء لها.

ومن المهم الاشارة إلى أن ثمة طابعاً لغوياً للاستعارات يتمثل في ارتباط الاستعارة التجسديّة بالتركيب الإضافي، وارتباط الاستعارة الإحيائيّة بالتركيب الفعليّ، وارتباط الاستعارة التخيصيّة بالتركيبين الفعليّ والإضافي. في حين أن الاستعارة المفعولية هي أقل الأنواع النحوية استجابة لصياغة الاستعارة بأنواعها الدلاليّة المتعددة<sup>(1)</sup>.

### 3-2-1 السياق الأسلوبى للصورة الاستعارية

إن إدراك الاستعمال المجازي لا يتّأتى إلا بالرجوع إلى السياق رغم أنه يمكن في كلمة واحدة تزرع في سياق لا يتوافق معناها المعجمي معه<sup>(2)</sup> ومن ذلك الاستعارة لكونها قائمة على الفواصل اللغوية بين الحقول الدلالية، وهذا ما يفسر صدمة المجاز لدى معظم قراء الأدب مع وجود فروق فيما بينهم<sup>(3)</sup>، إلا أن الاستعارة تقدم أقل عدد ممكن من عناصر الدلالة المشتركة بين المعنى الأصلي للكلمة واستخدامها الاستعاري دون أن تصل إلى درجة الإلغاز، فكلما كانت العلاقات القائمة بين الجانبين بعيدة دقيقة كانت الصورة أقوى شعرياً<sup>(4)</sup>. وهذا يعني أن صانع الاستعارة يتوافر له قدر كبير من القصد الوعي<sup>(5)</sup>.

ومن المهم التفريق بين نوعين رئيسيين من السياق الأسلوبى للصورة الاستعارية وهما:

**أولاً: السياق الأسلوبى الصغير:** وهو ما عرف لدى البالغين "بالاستعارة المطلقة" إذا لم تعقب بصفات أو تفريع كلام<sup>(6)</sup>، وتتمثل في بروز دلالة لفظة من سياق غريب عنها،

(1) سعد مصلوح- في التشخيص الأسلوبى الإحصائي للاستعارة، (مرجع سابق) ص14،13.

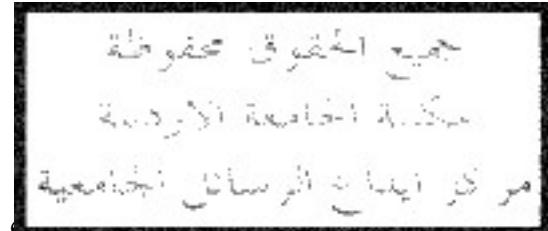
(2) عبد القادر المهيري- البلاغة العامة، حلقات الجامعة التونسية، ع8، تونس 1971م، ص207، 221 ص219.

(3) فايز الداية- جماليات الأسلوب (مرجع سابق)، ص143.

(4) صلاح فضل- علم الأسلوب (مرجع سابق)، ص228.

(5) المصدر نفسه، ص222.

(6) السكاكى- مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص163.



فيقع التصادم بين مؤشرات يهودي وبياني فيتحقق عنصر المفاجأة

لانكسار التتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق<sup>(1)</sup>. كقول الجواهري :

ما أطيب الأحلام لو لا أنها تتبدد<sup>(2)</sup>

تعبير عادي مسلك أسلوبي (تقابض)

لقد تتابعت سلسلة الدلالات في السياق تتابعاً عادياً حتى بروز دلالة الفعل تتبدد بمعنى تفرق، فتشكلت مفارقة معجمية بعد أن قرن الشاعر كلمة تشير دلالتها إلى شيء مجرد وهي الأحلام بكلمة تشير دلالتها إلى شيء مادي محسوس وهي تتبدد، ولا غرو أن الكلمتين تتماثلان دلالياً في بعض السمات المعنوية كالزوال التدريجي، إلا أن الشاعر قد توقف عند الفعل تتبدد، ولم يرجع إلى السياق العادي بمعاودة الحديث عن الأحلام، ولذا يوصف هذا السياق بأنه سياق صغير.

ولا يختلف كون السياق الأسلوبي صغيراً سواء أبرزت دلالة لفظة في سياق غريب عنها أم ببروز دلالة تركيب استعمل في غير ما وضع له علاقة التمايز مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي، وعلى ذلك يدخل في السياق الصغير ما عرف بالاستعارة التمثيلية<sup>(3)</sup> كقول الجواهري لأدباء وطنه:

ويا صاحبي وللفصحي حلواتها / لا تكرروا ناقلاً تمراً إلى هجر<sup>(4)</sup>

ففي هذا البيت يفاجئ الشاعر السامعين ببروز دلالة تركيب كامل لا تتوافق ظاهرياً مع السياق السابق، وإن كانت تشتمل على بعض السمات المعنوية المتماثلة دلالياً معه تتمثل في تقديم ما لدى الآخرين الكثير منه.

ثانياً: **السياق الأسلوبي الكبير**: ويشمل ما عرف لدى البلاغيين بالاستعارة المجردة متى عقبت بصفات ملائمة للمستعار له أو تقييع كلام ملائم له، كما يشمل ما عرف بالاستعارة المرشحة متى عقبت بصفات أو تقييع كلام ملائم للمستعار منه<sup>(5)</sup> وليس

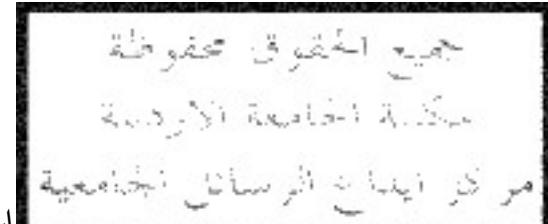
(1) فايز الديبة - جماليات الأسلوب (مرجع سابق)، ص 119، 120.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 6، ص 91.

(3) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص 58، 59.

(4) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 315.

(5) السكاكى - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 163.



التريشح ولا التجريد في بني وليد يروى إبـ استيفاء القرينة أي بعد  
استيفاء قطبي المفارقة المعجمية. (1)

وعلى الرغم من كون الاستعارة المجردة والاستعارة المرشحة تمثلان سياقاً أسلوبياً كبيراً إلا أنه من الضروري التفريق بين نمطين مختلفين من هذا السياق، أما النمط الأول فهو يختص بالاستعارة المجردة كقول الجواهري:

(يا غادتي) (إن الغبار الذي / ترين) (بقيا ذكريات تdal)<sup>(2)</sup>  
تعبر عادي مسلك أسلوبي (تقابل) عودة إلى السياق

في هذا البيت يصف الشاعر الشيب إلا أنه لم يصرح بذلك وإنما قال (غبار)، فتشكلت مفارقة معجمية أو مقابلة أسلوبية، وعند إنعام النظر يمكن ملاحظة بعض السمات المعنوية المشتركة بين الشيب والغبار، فكلاهما دال على مكافحة الأحداث، هذا بالإضافة إلى اشتراكهما في اللون الأبيض، ومن ثم عاد إلى السياق الأول من خلال ذكر ما يلائم الشيب، وهنا تبرز كلمة ذكريات التي تشارك مع الشيب في بعض السمات المعنوية فكلاهما دال على مرور الزمن جهة، وممارسة التجارب من جهة أخرى.

أما النمط الثاني من السياق الأسلوبي الكبير فيختص بالاستعارة المرشحة كقول الجواهري:

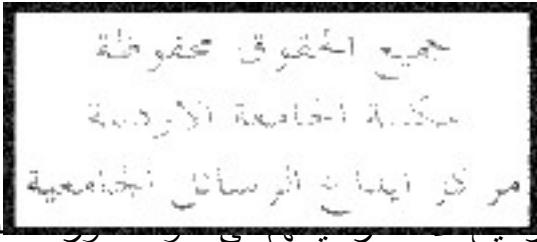
(قدر) (أناخ على البلاد) ( بكلكـ / فنبـ به متنـ ، وزـلـ فـقارـ )<sup>(3)</sup>  
تعبر عادي مسلك أسلوبي (تقابل) سياق يعتمد التقابل

تبرز المفارقة المعجمية بين اللفظين (قدر) و (أناخ) لكون القدر كلمة تشير دلالتها إلى أمر معنوي، في حين أن الفعل أناخ بمعنى (برك) مرتبط أصلاً بالجمل، وتشترك اللفظتان في الدلالة على العبء المعيق لحرية الحركة، إلا أن الشاعر قد استمر في سرد ما يتافق مع الفعل أناخ مثل: (كلـكـ ، فـنبـ به مـتنـ ، وزـلـ فـقارـ) مما يعزز المفارقة المعجمية بين (قدر) و (أناخ).

(1) تمام حسان - الأصول (مرجع سابق)، ص376.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج6، ص43.

(3) المصدر نفسه، ج4، ص42.



ويلاحظ أن توسيع معجمي ورويـة تكونها قائمة على سياق أسلوبي كبير يعزز المفارقة المعجمية من خلال تتبع التفصيلات الملائمة للكلمة المقابلة أسلوبـياً مع التعبير العادي، وقد تمتد هذه التفصيلات إلى أبيات عـدة، ومن الأمثلة على ذلك قوله الجوـاهري مخاطـباً نفسه:

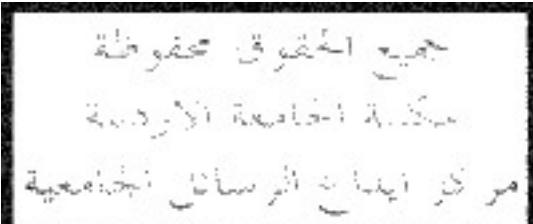
تجامـحـ أـيـهـاـ الـلـيـثـ /ـ فـمـاـ شـأـنـكـ إـسـلاـسـ  
ولـمـ تـعـوزـكـ أـظـفـارـ /ـ وـلـمـ تـخـذـلـكـ أـضـرـاسـ  
وـعـنـدـكـ أـشـعـثـ لـبـدـ /ـ عـلـىـ كـتـقـيـكـ نـوـاسـ  
لـكـ الصـبـغـةـ لـمـ تـعـلـقـ /ـ بـهـاـ شـيـةـ وـإـلـبـاسـ  
فـمـاـ أـنـتـ وـأـصـبـاغـ /ـ مـهـرـأـ وـأـورـاسـ  
وـقـدـسـ غـابـكـ الـمـتـلـفـ لـمـ تـدـرـكـهـ أـقـدـاسـ  
فـمـاـ أـنـتـ وـأـقـفـاصـ /ـ بـهـاـ يـزـحـفـ خـنـاسـ  
تجـامـحـ حـارـسـ الـغـابـ /ـ وـإـنـ هـوـمـ حـرـاسـ  
فـأـنـتـ "ـالـقـيـلـ"ـ وـالـبـاغـونـ صـيـداـ مـنـكـ أـخـيـاسـ  
وـأـنـتـ لـكـ مـفـترـسـ /ـ رـبـبـ الغـدرـ فـرـاسـ<sup>(1)</sup>

لقد خاطـبـ الشـاعـرـ نـفـسـهـ إـلـاـ أـنـهـ قـدـ ذـكـرـ الـلـيـثـ،ـ فـقـرنـ مـاـ هـوـ بـشـريـ إـلـىـ مـاـ هـوـ حـيـ،ـ مـاـ يـدـعـوـ إـلـىـ بـرـوزـ سـمـةـ الـقـوـةـ وـالـشـجـاعـةـ فـيـ الـلـيـثـ،ـ فـتـعـقـدـ عـلـاقـةـ التـمـاثـلـ الدـلـالـيـ بـيـنـ الشـاعـرـ وـالـلـيـثـ،ـ وـتـخـتـفـيـ المـفـارـقـةـ الـمعـجمـيـةـ،ـ وـيـلـاحـظـ أـنـ الشـاعـرـ قـدـ اـسـتـمـرـ فـيـ سـرـدـ مـاـ يـتـقـقـ مـعـ صـورـةـ الـلـيـثـ كـالـأـظـفـارـ،ـ وـالـأـضـرـاسـ،ـ وـالـأـشـعـثـ لـبـدـ عـلـىـ الـكـتـقـيـنـ،ـ وـذـكـرـ كـذـلـكـ بـعـضـ الـصـفـاتـ مـثـلـ فـرـاسـ،ـ حـارـسـ الـغـابـ،ـ وـتـحـدـثـ عـنـ مـكـانـهـ كـقـوـلـهـ:ـ قـدـسـ غـابـكـ الـمـلـفـ،ـ أـقـفـاصـ.

ويـلـاحـظـ أـنـ هـذـهـ أـبـيـاتـ قـامـتـ عـلـىـ ثـنـائـيـةـ ضـدـيـةـ بـيـنـ الـأـنـاـ وـالـآـخـرـ وـقـدـ أـسـهـمـتـ صـفـاتـ الـلـيـثـ فـيـ إـبـرـازـ قـوـةـ الـأـنـاـ،ـ إـلـاـ أـنـ عـنـصـرـ الـمـكـانـ قـدـ أـبـرـزـ مـفـارـقـةـ بـيـنـ مـاـ يـجـبـ أـنـ تـكـوـنـ عـلـيـهـ هـذـهـ الـأـنـاـ،ـ وـذـلـكـ مـنـ خـلـالـ (ـقـدـسـ غـابـكـ الـمـلـفـ)ـ وـالـوـاقـعـ الـحـالـيـ لـهـاـ (ـفـمـاـ أـنـتـ وـأـقـفـاصـ)ـ،ـ أـمـاـ عـلـاقـةـ الـأـنـاـ مـعـ الـآـخـرـ فـهـيـ عـلـاقـةـ صـرـاعـ سـتـتـهـيـ حـتـمـاـ بـانتـصـارـ الـأـنـاـ وـلـذـاـ يـقـولـ (ـوـالـبـاغـونـ صـيـداـ مـنـكـ أـخـيـاسـ)ـ.

## 2- عـلـاقـاتـ التـدـاعـيـ الدـلـالـيـ

(1) المـصـدـرـ نـفـسـهـ،ـ جـ4ـ،ـ صـ174ـ.



يُقصد بالتداعي في ربِّيَّةِ مَرْسُولٍ وَرُوفَ وصُورَتِهِ بِسَبَبِ ارْتِبَاطِ أَحَدِهَا بِالْآخَرِ ارْتِبَاطًا عَضْوِيًّا، وَإِمْكَانِيَّةِ قِيامِ أَحَدِهَا مَقَامَ الْآخَرِ وَالدَّلَالَةِ عَلَيْهِ، مَا يَحْتَمُ أَنْ يَكُونَ الْعَنْصَرَانِ مِنْ أَصْلٍ وَاحِدٍ، أَوْ يَنْتَمِيَا إِلَى نَظَامٍ وَاحِدٍ. وَتَعُدُّ عَلَاقَاتُ التَّدَاعِيِّ الدَّلَالِيِّ عمليَّاتٌ تَحْلِيلِيَّةٌ يَقْوِمُ بِهَا الْمَرْسُولُ مِنْ خَلَالِ الاجْتِهادِ لِحَصْرِ الْإِهْتِمَامِ فِي مَحْوِ الدَّلَالَةِ، كَمَا أَنَّهَا تَقْتَضِيُّ مِنَ الْمَرْسُولِ إِلَيْهِ التَّأْلِيفُ وَالتَّدْرِجُ مَا ذُكِرَ إِلَى مَا اسْتَغْنَىَ عَنْ ذِكْرِهِ<sup>(1)</sup>. فَقَوْمَ عَلَاقَاتِ التَّدَاعِيِّ اشْتَقَاقُ الدَّالِّ مِنَ الْمَدْلُولِ، لِأَنَّ الشَّقَيْنِ يَرْجِعُانِ إِلَى نَظَامٍ وَاحِدٍ، بَيْنَمَا تَقْوِيمُ عَلَاقَاتِ التَّمَاثِيلِ الدَّلَالِيِّ عَلَى اشْتَقَاقِ الْمَدْلُولِ مِنَ الدَّالِّ<sup>(2)</sup>.

وَيَرِى تَامُ حَسَانُ أَنَّ الْبَلَاغِيْنَ قَدْ أَدْرَكُوا هَذَا النَّوْعُ مِنَ الْعَلَاقَاتِ، إِلَّا أَنَّهُمْ لَمْ يَحْسِنُوا تَبْوِيهِ وَوَزْعُوا ظَواهِرَهُ كَالْكَنَاءِ، وَالْتَّوْرِيَّةِ، وَالْإِيْهَامِ وَالْتَّوْجِيهِ، وَالْاسْتِخْدَامِ، وَالْقَوْلُ بِالْمَوْجِبِ عَلَى عَلَمِ الْبَيَانِ وَالْبَدِيعِ<sup>(3)</sup>، كَمَا يَنْدَرِجُ ضَمِّنَ هَذِهِ الْعَلَاقَاتِ الْمَجَازِ الْمَرْسُولِ، إِلَّا أَنَّهُ يَتَمَيَّزُ بِاِشْتِمَالِهِ عَلَى قَرِينَةِ لُغُوَيَّةِ تَدْفَعُ الْمَتَلَقِيِّ إِلَى التَّدَاعِيِّ الدَّلَالِيِّ.

## 2-1 المجاز المرسل

### 1-1-2 مفهوم المجاز المرسل

يُعرَفُ السَّكَاكِيُّ الْمَجَازُ الْمَرْسُولُ بِأَنَّهُ الْمَجَازُ الْلُّغُويُّ الْمَارِجُ إِلَى الْمَعْنَى الْمَفِيدِ الْخَالِيِّ عَنِ الْمَبَالَغَةِ فِي التَّشْبِيهِ، وَهُوَ أَنْ تَعْدِيَ الْكَلْمَةُ عَنِ مَفْهُومِهَا الْأَصْلِيِّ بِمَعْنَى الْقَرِينَةِ إِلَى غَيْرِهِ لِمَلَاحَظَةِ بَيْنِهَا وَنَوْعِ تَعْلُقِهِ<sup>(4)</sup>. فَالسَّكَاكِيُّ فِي تَعْرِيفِهِ السَّابِقِ يَفْرَقُ بَيْنَ نَمَطَيْنِ رَئِيْسِيْنِ مِنَ الْمَجَازِ: الْمَجَازُ الْقَائِمُ عَلَى عَلَاقَةِ التَّمَاثِيلِ الدَّلَالِيِّ وَهُوَ مَا يَعْرَفُ بِالْاسْتِعَارَةِ، وَالْمَجَازُ الْمَرْسُولُ الْقَائِمُ عَلَى تَنوُّعِ الْعَلَاقَاتِ الْرَّابِطَةِ بَيْنَ الْلُّفْظَيْنِ الْمُتَجَاوِرَيْنِ. وَلَكِنْ مَا مَاهِيَّةُ هَذِهِ الْعَلَاقَةِ؟

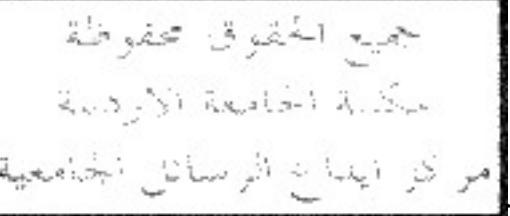
إِنَّ الْمَجَازُ الْمَرْسُولُ عَلَاقَةٌ بَيْنَ شَيْيَيْنِ فِي ذَاتِهِمَا دُونَ اللَّجوءِ إِلَى أَيَّةِ عَمْلِيَّةٍ تَجْرِيَّةٍ وَسِيَطَةٍ، يَسْتَبِدُ أَحَدُهُمَا بِالْآخَرِ، وَيَعْتَمِدُ إِجْرَاءً تَوْحِيدِيًّا بَيْنَ الْعَنَاصِرِ الْمُتَفَرِّقةِ، كَمَا أَنَّهُ يُؤْدِي فِي الْلَّحْظَةِ الْأُولَى إِلَى تَلْخِيصِ خَواصِ الأَشْيَاءِ فِي وَجْهِ الْمُتَحَدِّثِ، وَأَخْتَرُهَا إِلَى خَاصِيَّةٍ فَرِيْدَةٍ يَتَمَرَّكِزُ عَلَيْهَا اِنْتِباَهَهُ، وَتَنْتَوِعُ الْطَّرُقُ لِلْوُصُولِ إِلَى الْهَدْفِ، وَلَذَا يُمْكِنُ

(1) محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشويقيات (مرجع سابق) ص 207.

(2) المصدر نفسه، ص 232.

(3) تمام حسان - الأصول (مرجع سابق)، ص 343، 377، 378.

(4) السكاكبي - مفتاح العلوم، (مرجع سابق)، ص 155.



الدلالة على أمر معين . و في هذا يعمل المجاز المرسل على استكمال الوظيفة الإشارية للغة من خلال التعبير عن طريقة رؤية الأشياء والإحساس بها ، فهو لا يبدأ بالعملية اللغوية وإنما يسبقها ويكيّفها<sup>(1)</sup> .

## 2-1-2 العلاقات العقلية في المجاز المرسل

تنتمي العلاقات العقلية التي يبني عليها المجاز المرسل إلى المنطق الطبيعي المادي وهي لا تخرج عن أربعة محاور يتفرع كل منها إلى علاقتين.

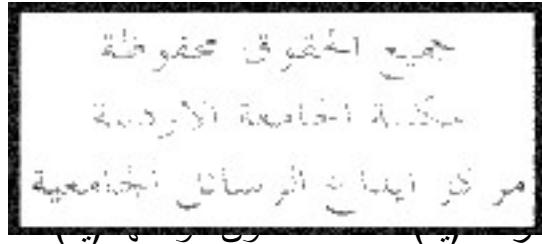
- |                       |                          |
|-----------------------|--------------------------|
| 1- الغائية: أ-السببية | ب-المسيبية               |
| 2- الكمية: أ-الكلية   | ب-البعضية                |
| 3- الزمان: أ-ما كان   | ب-ما يكون                |
| 4- المكان: أ-الحالية  | ب-المحلية <sup>(2)</sup> |

ومن المهم الإشارة إلى أن أكثر العلاقات ورودا في شعر الجوادري هي: الغائية السببية، والكمية البعضية، وما يلفت الانتباه أن الجوادري قد عبر عن هاتين العلاقتين في الأغلب الأعم بصورة اليد، وقد اجتمعت هاتان العلاقتين في قوله واصفا صنائع الاستعمار:

---

(1) صالح فضل - علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص 218-222.

(2) تمام حسان - الأصول، (مرجع سابق)، ص 371.



إن القارئ لهذا البيت يواجه مفارقة معجمية من نوع جديد، وإذا كان قد توصل إلى حل هذه المفارقة المعجمية في الاستعارة عن طريق البحث عن السمات المعنوية المشتركة بين اللفظين المتتاغرين، فإنه في هذه المفارقة ليس بحاجة إلى البحث عن هذه السمة، لأن الشاعر قد لخص ما يتحدث عنه بأبرز الصفات المتفاقة مع اللفظ الآخر، فلم يذكر المستعمر صراحة وإنما ذكر اليد وهي السبب في المنح، كما أنه لم يذكر الخائن صراحة وإنما ذكر بعض جوارحه وهي اليد التي تعد أهم جارحة لإنجاز أي عمل كالخيانة. وبذلك أورد الشاعر كلمة اليد مررتين: دلت في المرة الأولى على علاقة غائبة سببية تربطها بالفعل (تعطي)، ودلت في المرة الثانية على علاقة كمية بعضاًية تربطها بالفعل (التخون).

وسواء أجاءت اليد في شعر الجوادري مرتبطة بالسياق اللغوي بعلاقة سببية أم بعضاًية فإنها في كل الأحوال تمثل ثنائية ضدية بين يد السلطة ويد الشعب، ومفارقة دلالية لدى كل منهما بين الفعل والرد عليه. وسأعمل على توضيح هذه الفكرة من خلال مناقشة بعض الشواهد الشعرية:

### أولاً: يد السلطة

عند الحديث عن يد السلطة في شعر الجوادري نلاحظ ارتباط هذه اليد بركيزتين أساسيتين تضمنان بقاءها وهما:

أ-يد المستعمر: وقد مر بنا في المثال السابق ارتباط السلطة الخائنة بالمستعمر، إلا أن المفارقة تكمن في كون المستعمر يقدم الصغار للسلطة، ولا تواجه ذلك إلا بالاستجابة له وخيانة الوطن فهي لم تتحقق مكاسب ألبته، وإنما وصمت بالخيانة.

وفي موطن آخر يقول الجوادري:

ومدت (يد) من وراء الحجاب / لثان يساوم كالتجار

فكان ستاراً على سوءٍ / تبدت بها سوءة الساتر<sup>(2)</sup>

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج6، ص91.

(2) المصدر نفسه، ج4، ص99.

جَمِيعُ الْحَقْوَقِ مَحْفُوظٌ  
بِسْكَلَةِ الْجَوَاهِيرِ الْأَرْدَنِيَّةِ  
صُورَاتُ اِيَّادِيَّةِ الرَّسَائِلِ الْجَاهِيَّةِ  
وَتَبَرُّزُ الْمَفَارِقُ يَمْلَأُنَيْنِي  
لِلتَّسْتَرِ عَلَى عَيُوبِ  
الْمُسْتَعْمِرِ عَلَى حِسَابِ افْتِضَاحِهَا.

ومن الأمثلة على ارتباط السلطة بالمستعمر قوله:

أَبْنَكُمْ لَا أَحْبُ الشَّكَاةَ / وَلَكُنْهَا هَمْسَةُ الْحَائِرِ

(<sup>1</sup>) تَرِيكُمْ (بِدِ الْغَاصِبِ) الْمُخْتَفِي / وَرَاءِ (بِدِ الْخَائِنِ) السَّاخِرِ

وتظهر المفارقة من خلال إخفاء السلطة لعملية نهب الثروات من قبل المستعمرين ومقابلة ذلك بالابتسامة الساخرة.

بـ-يد كبار الملوك:

قال الجوادري واصفاً تكامل السلطة مع كبار الملوك:

(<sup>2</sup>) رَكَسْتَ لِلْزَنْدِ فِي كُلِّ حَطَّةٍ / وَأَخْرَى مِنْ السُّحْتِ الْمُحْرَمِ تَأْكِلُ

إلا أن المفارقة تكمن في توافق السلطة مع كبار الملوك على الرغم من كونهم معيقين لإرادتها وهذا ما عبر عنه بقوله:

(<sup>3</sup>) تَعَالَتْ (بِدِ) الإِقْطَاعَ حَتَّى تَعْطَلَتْ / عَنِ الْبَتِّ فِي أَحْكَامِهَا (بِدِ حَاكِمٍ)

ولا تدخل مكائد المستعمر أو تسلط الإقطاعيين في مجال اختلاق المسوغات للسلطة، فقد وصفها بأقبح الصفات، من ذلك قوله مخاطباً الرأيَّات الزائفة:

(<sup>4</sup>) وَأَشْرَفَ مِنْكَ لِتَتَورُهَا / رَمْتَهُ سُجُورًا (بِدِ السَّاجِرِ)

فمن الملاحظ أن يد السلطة تسعى دوماً إلى إلغاء الأحرار أو إلى تقييدهم، ففي البيت السابق يدل إحراق الأحرار على إلغاء الآخر، ويدخل في ذلك قوله:

(<sup>5</sup>) وَإِنْ يَطْمَسْ الْبَغْيُ تَلْكَ الْقَبُورَ تَرْشِدُ إِلَيْهَا (بِدِ الْقَابِرِ)

ومما يدل على تقييد الأحرار قوله مخاطباً المصريين:

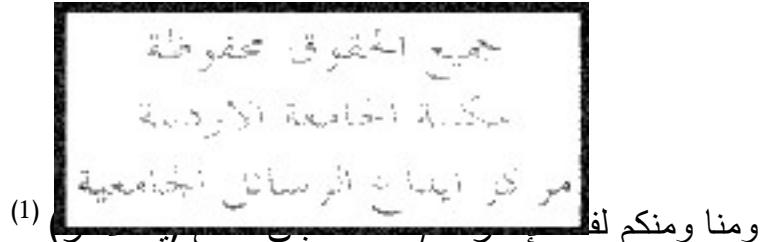
(1) المصدر نفسه، ج4، ص97.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص62.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص357.

(4) المصدر نفسه، ج4، ص99.

(5) المصدر نفسه، ج4، ص99.



ولا يقتصر بطش السلطة على الأحرار، وإنما شمل البلاد كلها، ولذا يقول:

وقرت على ضيم بلادي، تسموها / من الخسف ما شاعت (يد المتعبد)<sup>(2)</sup>

وقد قال كذلك مخاطباً الأمة العربية:

لا تطلي من (يد الجبار) مرحمة / ضعي على هامة جباره قدمها<sup>(3)</sup>

وفي مقابل هذه الصورة القاتمة للسلطة تظهر في شعر الجواهري الصورة المفقودة للسلطة المرجوة كقوله:

خير الأكب (يد) بالخير متربعة / تتضو عن الشعب أسمالاً وأدراسا<sup>(4)</sup>

ثانياً: الشعب

أما حديث الجواهري عن الشعب فمرتبط بالسخرية من حاله ك قوله:

وبئس الحياة لملء البطون / تمد إليها (يدا صاغر)<sup>(5)</sup>

كما أنه مرتبط بالسخرية من مسوغات هذا الواقع المرير، وفي هذا يقول منتقدا الصبر:

يغل (يد الشعب) عن أن تمد / لكسر يد الحاكم الجائر<sup>(6)</sup>

وقد عد هذا النوع من المسوغات ضعفاً ولذا يقول:

ولا تخدعن بقول الضعاف / من الناس أنك ( UF اليد)<sup>(7)</sup>

كما عبر عن سخريته مما قدمه له الجمهور في قوله:

وذلك (يد) أعيا لساني وفاؤها / فأوصيت أولادي بها وعياليها<sup>(1)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 96.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ج 1، ص 474.

(4) المصدر نفسه، ج 4، ص 212.

(5) المصدر نفسه، ج 4، ص 100.

(6) المصدر نفسه، ج 4، ص 91.

(7) المصدر نفسه، ج 2، ص 193.

### 2-2-1 مفهوم الكلية

خاص البينيون في دلالة عقلية هي الدلالة الالزامية أو دلالة لازم المعنى، وتسمى في البلاغة المعنى البعيد، وإنما جاء البعد من أمرين:

- 1- إن المعنى البعيد لا يأتي من الدلالة المباشرة للألفاظ، فهو ارتباط ذهني أو استدعاء.
- 2- إن البعد قد يأتي عن تدرج اللوازم الكثيرة في الاستدفاء<sup>(2)</sup>.

ويندرج ضمن هذه الدلالة العقلية ما عرف في علم البيان بالكلية وهي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود في يومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"<sup>(3)</sup>. وعلى هذا يظل المعنيان واردين، ولذا لا تطلب الكلية القرينة لأنها تعين أحد المعنيين، ولكن يظل الاختلاف في درجة الاحتمال قائماً مما يقي المتقبل من الواقع في اللبس، فالمعنى القريب ليس مرفوضاً ولا غير محتمل، ولكن احتمال القصد للمعنى البعيد أقوى، وبذلك يمكن أن يعد المعنى القريب جسراً للعبور إلى المعنى البعيد<sup>(4)</sup>.

وعلى الرغم من اندراج كل من المجاز المرسل والكلية ضمن مبدأ التداعي الدلالي، فإن ثمة فرقاً بينهما، فالكلية لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظها، والمجاز ينافي ذلك، كما أن مبني الكلية قائم على الانتقال من اللازم إلى الملزوم، بينما المجاز قائم على الانتقال من الملزوم إلى اللازم<sup>(5)</sup>.

### 2-2-2 مزية الكلية

أرجع عبد القاهر الجرجاني المزية في الكلية إلى طريقة الوصول إلى المعنى، لا إلى المعنى ذاته، ولذا يقول: "إذا جعلوا الكلية مزية على التصريح لم يجعلوا تلك المزية

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 309.

(2) تمام حسان - الأصول (مرجع سابق)، ص 376، 377.

(3) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص 57.

(4) تمام حسان - الأصول (مرجع سابق)، ص 378.

(5) السكاكبي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 170.

في المعنى المكنى <sup>عربية إنجليزية</sup> وهي موطن آخر نبه على أن الكناية لا تزيد في ذات المعنى، وإنما تزيد في إثباته، فتجعله أبلغ وأكد وأشد<sup>(2)</sup>. أما عن كيفية توليد المعنى في الكناية فقد فسره الجرجاني بقوله: " وأن تنظر أولاً إلى الكناية وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ"<sup>(3)</sup>.

إن الصورة الكناية تقوم على الدلالة المباشرة الحقيقة التي يصل القارئ من خلالها إلى معنى المعنى، وهي دلالة متصلة بسياق التجربة الشعورية، وليس مطلوباً في عملية التلاقي إهمال الدلالة المباشرة، فهذا الجانب أساسي في التركيب الدلالي وفي تشكيل الصورة، كما أنه يعني الحالة الشعورية لدينا كما كانت عند الشاعر، مما جعله يدور هذه الدورة، ويظل من أحد الأطراف ليصل إلى الزاوية المؤثرة في كيان التجربة<sup>(4)</sup>.

وبالإضافة إلى ما سبق تقدم الكناية الحقيقة، مصحوبة بدلائلها، وتضع المعاني في صور المحسوسات، وتسمح بالمبالغة في الوصف، وتمثل طريقة من طرق الإيجاز، كما أنها تنزع إلى اللغة الطبيعية لتمثيلها الأشياء بخصائصها<sup>(5)</sup>.

ولا بد لتنوّق الصورة الكناية من إدراك عميق لسياق القصيدة مما يبرز علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمن القيم الفكريّة والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، وهذا بالطبع يسهل لدى معاصرِي صاحب النص، إلا أن الأمر يختلف لدى الآخرين في العصور التالية وأصحاب الثقافات المختلفة.<sup>(6)</sup>

### 2-2-3 أقسام الكناية

**أولاً: مرجع الكناية:** فرق البلاغيون بين ثلاثة أنواع من الكناية من حيث مرجعيها:  
وهي:

(1) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص283.

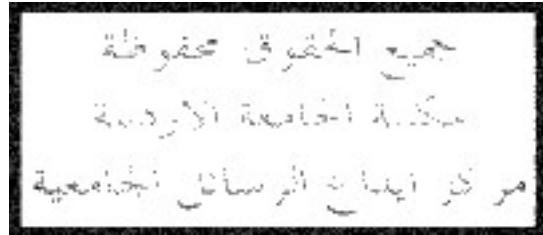
(2) المصدر نفسه، ص60.

(3) المصدر نفسه، ص273.

(4) فايز الديّة - جماليات الأسلوب (مرجع سابق)، ص141، 142.

(5) محمود السيد شيخون - الأسلوب الكنائي، نشأته، تطوره بلاغته، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978م، ص87-94.

(6) فايز الديّة - جماليات الأسلوب، (مرجع سابق)، ص143.



## 1-طلب الموصوف

وشاوقا من (غريب الدار) أعيت دونه السبل<sup>(2)</sup>

ففي هذا البيت يتحدث الشاعر عن نفسه أي أن مرجع الكنية يعود إلى الموصوف نفسه.

2-طلب الصفة نفسها<sup>(3)</sup>: ومثال ذلك قول الجوادري واصفا الزعامات:

(الضاحكين بنصف السن) كاشرةً / وينطف النصف مطويًا على دخل<sup>(4)</sup>

إن مرجع الكنية في هذا البيت يرجع إلى الصفة نفسها وهي المكر والخبث لدى تلك الزعامات.

3-خصيص الصفة بالموصوف<sup>(5)</sup>: قوله في تأبين شيخ الشريعة:

سلام على النعش الخيف (فقد ثوت/ تقال المعالي عنده وأواصره)<sup>(6)</sup>

وفي هذا البيت كناية عن اختصاص المرثي بتلك الصفة من دون الآخرين.

ثانياً: البساطة والتركيب في البنية السياقية للكنية<sup>(7)</sup>

1-اجتماع عدد من الكنيات في سياق معين: ويدخل ذلك فيما يعرف بالسياق الأسلوبي الكبير كقول الجوادري واصفا ناهبي خيرات البلاد:

وتحلوا متع الحياة، (فك شدق مزبد)

سياق 1 استعارة      سياق 2 كناية

(شحم ولحم يكنزان)، (ووجنة تتورد)<sup>(8)</sup>

سياق 3 كناية      كناية

(1) السكاكي - مفتاح العلوم، (مرجع سابق)، ص 170.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق) ج 5، ص 238.

(3) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 171.

(4) الجوادري - الجوادري في العيون من أشعاره (مرجع سابق) ص 650.

(5) السكاكي - مفتاح العلوم، (مرجع سابق)، ص 172، ج 173.

(6) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 90.

(7) فايز الديانية - جماليات الأسلوب (مرجع سابق) ص 153-158.

(8) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 6، ص 92.

لقد بدأ الجواهري <sup>بـ</sup> تمثل السياق الأول وهو

سياق أسلوبي صغير قائم على التمايز الدالي، ثم انتقل إلى السياق الأسلوبي الثاني المتمثل في الكناية الأولى القائمة على التداعي الدالي، فتشكلت علاقة تقابل دالي بين السياقين الأول والثاني، ومن ثم انتقل الشاعر إلى السياق الثالث وهو سياق أسلوبي كبير قائم على التداعي الدالي فقد اشتمل على كنaitين وترتبطه علاقة تمايز مع السياق الثاني.

ومن الملاحظ أن سلسلة الكنيات المتتالية في هذين البيتين قد جاءت متكاملة، وكل منها يسهم في رسم جانب من صورة ناهيـ الخيرات، وهي صورة تشير تداعياتها الدلالية إلى الجشع الشديد والتمتع بالخيرات.

2- تداخل صور التشبيه أو الاستعارة بالكناية: إن تداخل صور التشبيه أو الاستعارة بالكناية يحول دون تشكيل سياق أسلوبي كبير قائم على التداعي الدالي لانعقاد علاقة تقابل بين سياقين أسلوبيين يقوم أحدهما على التمايز الدالي في حين يقوم الآخر على التداعي الدالي، مثل ذلك قوله واصفاً النواب:

ولقد أقول (لرافعين أصابعا / ليس تحس) (كأنها أحطاب)<sup>(1)</sup>

وعلى الرغم من قيام السياق الأول على التداعي الدالي من خلال الكناية عن الموصوف وهم نواب الأمة، وقيام السياق الثاني على التمايز الدالي من خلال التشبيه، فإن ثمة توافقاً بين السياقين الأسلوبيين من خلال المزج بين مشهد تسجيـلي وصورة خيالية.

3- توالـي التعبير الصريح والتعبير الـكـنـائي فيـ السـيـاق: وهذا أيضـاً يـحـول دون تـشكـيلـ سـيـاقـ أـسلـوبـيـ كـبـيرـ، فـالـتـعبـيرـ الصـرـيـحـ يـقـطـعـ سـلـسـلـةـ التـدـاعـيـاتـ الدـالـالـيـةـ فـيـ ذـهـنـ المـتـلـقـيـ، مـثـلـ ذـلـكـ قولـ الجـواـهـريـ:

وهـذاـ الـذـيـ (إـحـدـىـ يـدـيـهـ بـجـيـبـهـ) / (وـأـخـراـهـماـ تـلـهـوـ بـشـارـبـهـ) (كـبـراـ)<sup>(2)</sup>

لقد أورد الجواهري في هذا البيت كنaitين تدلان على الكبر إلا أنه قد عمد إلى قطع التداعي الدالي من خلال تصريحه بالمفعول لأجله (كـبـراـ)

(1) المصدر نفسه، ج1، ص503.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص88.

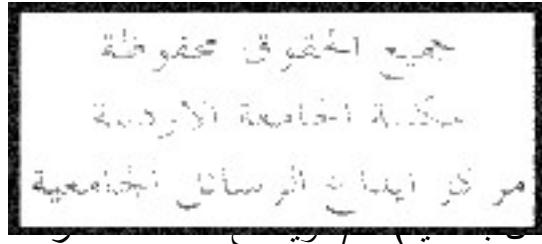
### ثالثاً: البنية الـ *بـ يـ بـ يـ* بين رئيسين من الكنية

وهما:

- الكنية القريبة: وهي أن يتلقى في صفة من الصفات اختصاص بموصوف معين، فتنكرها متوصلاً بها إلى ذلك الموصوف، وعلى ذلك يكون الانتقال إلى المطلوب من أقرب لوازمه<sup>(1)</sup> مثل ذلك قول الجواهري:

---

(1) السكاكى - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 170، 171.



في هذا البيت كناية عن المناضل، وقد دل عليه الجوادري بأخص صفاته، وأقرب لوازمه، وهي كثرة القيود والسلالس على جسده مما يثقل حركته.

2- الكناية البعيدة: وهي أن تنتقل إلى مطلوبك من لازم بعيد بوساطة لوازم متسللة<sup>(2)</sup> ومثال ذلك قوله مشخصا خطاب الدم:

قل لمن سلت قانياً تحت رجليه وأقطعته القرى والضياعا  
خبروني بأن عيشة قومي / لا تساوي (حذاءك اللماعا) <sup>(3)</sup>

إن قول الجوادري (حذاءك اللماعا) يدفع بذهن المتلقى إلى تداعيات عدة هي: العناية الفائقة بالأناقة، وعدم المسير في الطرق العامة مما يدل على امتلاك وسيلة نقل خاصة، وهذا بدوره يدل على الغنى، لعدم شيوخ هذه الوسائل الخاصة حين نظم هذه القصيدة (في عام 1931م).

#### 2-2-4 أبرز الكنيات في شعر الجوادري

يكثُر الجوادري في شعره من إيراد الكنيات عن صفات كل من السلطة والشعب، وتتضافر هذه الكنيات في رسم صورة حية لكل منها، فتتشكل مقابلة ممتدّة عبر الديوان بين لوحتين متغائرتين وتزداد حدة هذه المقابلة حينما يعمد الجوادري إلى الجمع بين الصورتين في بيت واحد مما قد يشكل المفارقة.

أولاً: السلطة:

أ- التمتع بالترف والنعيم: عني الجوادري بإبراز حالة الترف والنعيم الذي يحيا فيه رجال السلطة، وقد تجسد ذلك من خلال مجموعة من المشاهد المعبّرة كالتأثير باتفاقه العوائق مثل ذلك قوله:

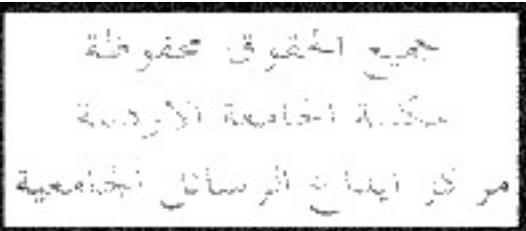
ويصبصون لمدقع (ويمسهم/ ضر إذا مس التراب حذاء) <sup>(4)</sup>

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 93.

(2) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 171.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 96.

(4) المصدر نفسه، ج 4، ص 20.



ولا غرو في قراء قد أسمهم في خلق  
المفارقة بين الشعار والسلوك.

ومن تلك الكنایات الدالة على الترف والنعيم قول الجوادی مؤبنا عبد الحمید  
کرامی:

جانب مزلاقة الطغاوة وإنها / (بالورد تقرش) (والنضار تثار) <sup>(۱)</sup>

وفي هذا البيت كذلك ظهرت المفارقة بين حقيقة الشيء وظاهره.

وقد عمد الجوادی إلى الجمع بين نوعين من الكنایات في البيت الواحد يختص النوع الأول منها ببؤس الرعية، في حين يدل النوع الثاني على ترف السلطة ونعيمها، ومثال ذلك قوله:

( واستترش الشعب الثرى ) ( ودروبهم مملوءة بنثارة الأزهار ) <sup>(۲)</sup>

ومن الملاحظ أن الجوادی حين يجمع بين هذين النوعين يعني بإبراز مظاهر الترف والنعيم في أتفه الأمور وخير مثال على ذلك قوله:

( وكسوا كلهم الخز ) ( ومن / حولهم يلتحف الجمع العراء ) <sup>(۳)</sup>

وعند غياب صورة الشعب البائسة في مقابلة صورة السلطة المترفة المنعممة يعمد الجوادی إلى إيجاد مقابلة دلالية من نوع آخر تتمثل في الإشارة إلى أن ما تنعم به السلطة لا تستحقه ولذا يجمع الشاعر بين أسوأ صفاتها وملامح ترفها ونعيمها كقوله:

وما لمستخت وغد ( وسادته / ريش النعام ) من الدهماء مجلوب <sup>(۴)</sup>

وعلى الرغم من تمنع السلطة بمظاهر الترف والنعيم، فإن ذلك قد انعكس سلبا في رسم صورة جسدية قبيحة ناتجة أصلا عن الإسراف في الترف والنعيم، وهذا ما يلمس في قول الجوادی:

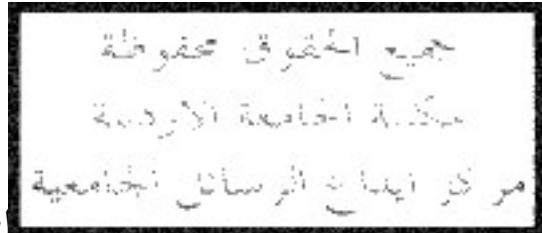
من دم قلب كسير / ( سمن هذى الرقاب ) <sup>(۱)</sup>

(۱) المصدر نفسه، ج 4، ص 39.

(۲) المصدر نفسه، ج 3، ص 143.

(۳) المصدر نفسه، ج 3، ص 58.

(۴) المصدر نفسه، ج 4، ص 160.



بـ-الغرور وـ-الغباء وـ-الجحود في التراث العربي وبالغضب، إلا أن الجوادري قد وسع من دلالة هذه الكنية وربطها بالغرور أيضاً لكون المغرور سريع الغضب، ولذا تظهر السلطة في شعر الجوادري مغرورة وسريعة الغضب وفي هذا يقول:

(ومنقحين أوداجاً) غروراً / يكاد بهم يؤول إلى اختناق

يسومون الجموع كما تعاطى / صيارة بمتجز الوراق<sup>(2)</sup>

وفي مواطن أخرى يحرص الجوادري على أن يضيف صورة جسدية قبيحة لهذه الكنية من خلال ربط الغرور والغضب بالسمنة كقوله واصفا رجال السلطة:

وحوالى كل (منقح الأوداج) من فرط بطنة وارتباع<sup>(3)</sup>

وقد يتم التعبير عن هذا القبح من خلال ربط الكنية بالاستعارة كقوله:

كم يرى (منفوخة أوداجه) / من نعاج هزلت ذئب سمين<sup>(4)</sup>

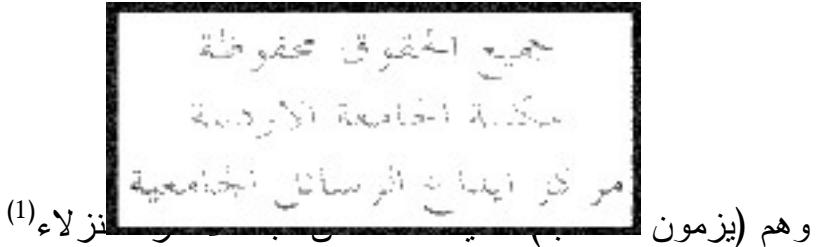
جـ-الجبن: تبرز المفارقة في وصف الجوادري للسلطة المغرورة الغاضبة بالجبن، وقد دل على ذلك بمبادرة السلطة إلى الهرب تارة بالتأهب والاستعداد خوفاً من المفاجآت كقوله:

(1) المصدر نفسه، ج1، ص398.

(2) المصدر نفسه، ج5، ص276.

(3) المصدر نفسه، ج4، ص230.

(4) المصدر نفسه، ج1، ص271.



وهم (ي召ون

وتارة بالهرب الفعلي عند وقوع المذكور قوله:

حتى إذا حمى الوطيس عموا بساحته وصموا

وتناذورا (فمضارب / تطوي) (وأحقبة تزم)<sup>(2)</sup>

ولا يقتصر جبن السلطة على خوفها من بطش الشعب بها، وإنما يمتد إلى الخوف  
من اتخاذ أي إجراء لمواجهة المصائب قوله واصفا الساسة:

(رد المصيبة بالمنديل) مفتخرا / - مثل الصبايا - بأن الجفن قد دمعا<sup>(3)</sup>

د-الذل: وظف الجوادري الكنية في التعبير عن بعض المواقف المجبرة من  
خلال ربطها بما يدل عليها من مشاهد ملموسة، ومن ذلك الدلالة على الذل، فقد قال  
واصفا تبعية المسلمين على شعوبهم:

(يتهافتون على مواطئ أرجل) / يومى لهم بكعوبها ويشار<sup>(4)</sup>

وقد يعمد الجوادري إلى المبالغة في تصوير ذل السلطة من خلال الجمع بين  
كنايتين تدلان على الذل قوله:

(عفر الجبار) على الأقدام، (شيخهم / من السبالين بالإيماء مسحب)<sup>(5)</sup>

ومن المهم الإشارة إلى أن الجوادري قد ألمح في البيتين السابقين إلى أن القوى  
الخارجية لا تمارس أي ضغط فعلي حتى ترتمي السلطة على قدميها باستثناء الإيماء وهذا  
 واضح في قوله (يومى، يشار، بالإيماء).

هـ-البطش: إن وصف الجوادري للسلطة بأنها جبانة وذليلة لا يعني بالضرورة  
بأنها سهلة في تعاملها مع شعبها، وإنما هي شديدة البطش وهذا ما نلمسه في قوله:

وهم (يحدون الأظافر) منهم / علما بيوم (تقطم الأظفار)<sup>(1)</sup>

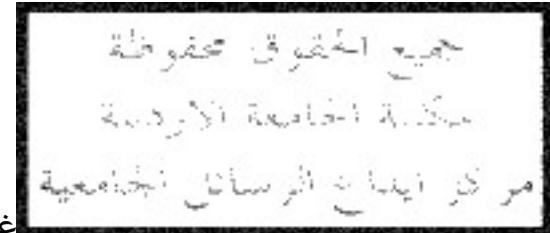
(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 222.

(2) المصدر نفسه، ج 5، ص 59.

(3) المصدر نفسه، ج 3، ص 190.

(4) المصدر نفسه، ج 4، ص 41.

(5) المصدر نفسه، ج 4، ص 160.



إلا أن البيت يرغم من بطشها، وقد عبر الجواهري عن ذلك بكلمة أخرى مضادة للكناية الأولى وإن كانتا تنتهيان إلى نظام واحد.

وعلى الرغم من أن الجواهري لا يتحدث عن سلطة معينة وهذا بالطبع أعطى شعره طابعا إنسانيا فهو يخاطب ضمير التأرين في العالم ضد الطغاة المستبددين - فإنه لم يستخدم الأسلوب المباشر في وصفها، وإنما قدم الدلائل المحسوسة، وأشرك المتنافي في استكمال معنى القصيدة من خلال التوصل إلى المعنى البعيد موظفا في سبيل تحقيق ذلك أسلوب الكناية.

ثانياً: الشعب: أكثر الجواهري من إيراد الكلمات الدالة على بؤس الشعب والذل الواقع عليه لحموله، إلا أنه لم يخل من نظرة متفائلة بالمستقبل.

أ-البؤس: من الملاحظ أن الكلمات المصورة لبؤس الشعب في شعر الجواهري هي كنایات ساخرة، وتظهر السخرية عن طريق محاولة الشاعر تجميل هذه الصور البائسة كقوله:

(تتوري قرص الرغيف) كدورة البدر التمام

(نامي على المستنقعات) تموج باللحج الطوامي

(نامي على نغم البعوض) كأنه سجع الحمام

وتغازلي (والناعمات الزاحفات من الهوام)<sup>(2)</sup>

كما يلاحظ أن محاولات التجميل في الأبيات السابقة لم تخل من منطق، فثمة مشابهة بين الرغيف والبدر تتمثل في الاستدارة، وثمة مشابهة بين المستنقع والبحر تتمثل في كونهما مكانين مائيين، وثمة مشابهة بين صوت البعوض وسعير الحمام تتمثل في الإيقاع المنظم، وثمة مشابهة كذلك بين الحسنوات والهوام تتمثل في النعومة، وبذلك لم تخل أي كناية من مفارقة ساخرة تدعى التمايز الدلالي عبر التشبيه أو الاستعارة.

وقد لجأ الجواهري في مواطن أخرى إلى قرن الكلمة الدالة على بؤس الشعب بالكلمة الدالة على ترف السلطة ونعمتها مما شكل مقابلة دلالية متوقعة ك قوله:

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 50.

(2) المصدر نفسه، ج 4، ص 73، 74.

وکیف (تعریف) زنودی و زنودی بیانی (زنود)

وأكيف (وأطفالكم في العراء) (صيغت لطفل السري المهدود)<sup>(١)</sup>

وقد يعمد الجواهري في بعض الأحيان إلى صدم المتألق بكتابية فاسية دون محاولة للتجميل، أو تقديم صورة مضادة لمعرفة الأسباب الحقيقة لبؤس الشعوب، وهذا ما نلمسه في قوله:

أطبق على هذى المسوخ (تعاف عيشه الكلب) <sup>(2)</sup>

بــالذل: لا يقتصر توظيف الشاعر للكنایة على تصوير المعاناة المادية لحياة الشعب، وإنما وظفها كذلك لتصوير المعاناة النفسية من خلال الشعور بالذل، وإن ارتبط ذلك بالمعاناة المادية كقوله:

<sup>(3)</sup> أفنحن الذين (يرتفع السوط عليهم) بظنة المتظني

وقد يجتمع في البيت نفسه كنایتان عن الذل تكون الثانية مفسرة لما ورد في الأولى  
لبعدها، إلا أنه تفسير كنائي وليس تصريحاً كقوله:

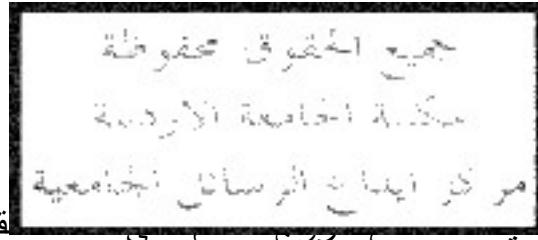
(لم يُعرفوا لون السماء) (لفرط ما انحنت الرقاب) <sup>(4)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 20.

(2) المصدر نفسه، ج3، ص407.

(3) المصدر نفسه، ج 5، ص 233.

(4) المصدر نفسه، ج 3، ص 407.



استخدام فعل الأمر الحاث على الاستغراق في حياة الذل كقوله: وقد تجتمع الكثيرون في قتضى الظاهر من خلال

(نامي على مهد الأذى) / (وتوصي خد الرغام)

(**وستقرشى** **صم الحصى**) / (**وتلحفى** **ظلل الغمام**)<sup>(1)</sup>

وإن حياة مفعمة بالبؤس والذل لا تعد في نظر الجوادري حياة وإنما هي إرهاص بالموت، ولذا قال واصفاً معاناة الشعب:

وقد حيل ما بين الحياة وبينه / (فللموت منه بين عين وحاجب) <sup>(2)</sup>

### پا فتیة الوطن الفتى (أنوفهم كعلاه شم)<sup>(3)</sup>

أما العمال فأهم ما يتصرفون به الجد في العمل وهو ما كنی عنه الجوهرى بقوله:

يا أيها العمال (سمر زنودهم) / صفحات تاريخ وسفر حياء<sup>(4)</sup>

التوريه-3

1-3-2 مفهوم التورية

من الظواهر الأسلوبية المعجمية القائمة على التداعي الدلالي التورية، وهي أن يكون للفظ معنيان أحدهما قريب، دلالة لفظ عليه واضحة، والآخر بعيد، دلالة لفظ عليه خفية، فمن الواضح أن التورية تشابه الكنية في رجوعها إلى محور القرب والبعد في المعنى، إلا أنها تباينها في أمور منها:

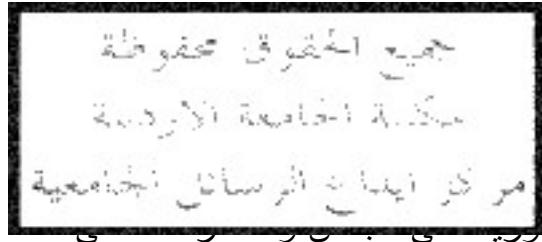
1- إن المعنى البعيد لازم في الكنية، ولذا لم يحتاج إلى قرينة لكنه خفي في التورية، فاحتاج إلى قرينة.

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 74.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص238.

(3) المصدر نفسه، ج 5، ص 58.

(4) المصدر نفسه، ج4، ص346.



إن التورية تقوم على دال له مدلولان غير أن المدلولين متفاعلان، وهذا هو سر قوة الدلالة في التورية، فأهم ما يميز التورية هو ذلك الالتحام بين المدلولين مما يجعل منها مدلولاً واحداً ذا وجهين<sup>(2)</sup>.

### 2-3-2 السياق الأسلوبي للتورية

ومن المهم الإشارة إلى أن التورية لدى الجواهري لا تقتصر على إيراد لفظه له معنian أحدهما قريب والأخر بعيد توصل إليه القرينة، فالسياق الأسلوبي في هذا النوع من التوريات صغير وهو يشبه السياق الأسلوبي الصغير في الاستعارة المطلقة لخلوها من ملازمات النظرين المتناقضين، ولذا عمد الجواهري إلى تشكيل تورية شبيهة بالاستعارة المجردة، تشتمل على ملازمات وتفریع کلام یوهم بأن المعنى القريب هو المقصود دون أن تتعارض مع المعنى البعيد، مما يشكل سياقاً أسلوبياً كبيراً يأسر المتنقي حتى يصل إلى القرينة التي تربطها علاقة تقابل مع المعنى القريب وعلاقة تماثل مع المعنى البعيد ويمكن توضيح هذا السياق الأسلوبي بالمخطط التالي:

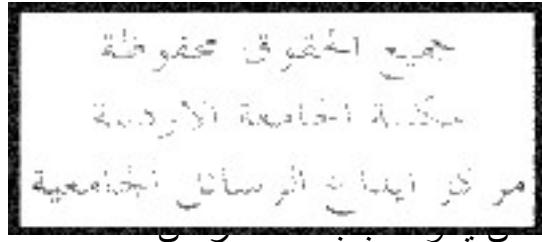
سياق<sub>1</sub> ← سياق<sub>2</sub> ← سياق<sub>3</sub>

معنى قریب / يعتمد المعنى القريب (تماثل) / قرینة تؤكّد المعنى البعيد (تقابـل)

ومن الأمثلة الجيدة لهذا النوع من التورية الممتدة قول الجواهري واصفاً مقامه في السجن:

(1) تمام حسان - الأصول (مرجع سابق)، ص 378.

(2) محمد الهادي الطراطليسي - خصائص الأسلوب في الشوفيات (مرجع سابق) ص 229.



فديك حراس كأنك منهم في ممعان

وموكلون بما تصرف في الدقائق والثوانى

أسكنت داراً مالها / في الصيت والعظموت ثانى

ما إن يباح دخولها / إلا لذى خطر وشان

دار يشير لها صديق أو عدو بالبنان

أهوى عليها ألف باك وادعاها ألف باني

وقيت فيها رغم أنفك من خبيئات الدنان

وحفظت فيها من غرور المال أو سحر الحسان

حجبوك عن لحظ العيون تأنقا لك في الصيان

مثل المعيدي السماع به أحب من العيان

وعلام تحسد من تلهى بالمثالث والمثانى

أوليس خشخة الحديد ألا من عزف القيان

يشدو بها من أجل لهوك ألف مكروب وعاني

أوزان شعرك بعض أوزان حوتها باتزان<sup>(1)</sup>

لقد بدأ الجواهري هذه الأبيات بالكتابية عن موصوف وهو المسؤول المهم الذي (يحوط الباب منه حارسان) ومن ثم حاول إيهامنا أنه أفضل حالاً من ذلك الرجل وذكر أموراً عدة:

1- الحراس من حوله كثر

2- لا يغفل الحراس عنه طرفة عين.

3- يسكن داراً مشهورة عظيمة لا مثيل لها.

4- لا يدخل هذه الدار إلا من كان خطيراً أو ذا شأن.

(1) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج2، ص327، 328.

6- بكى عندها أنس كثيرون

7- يدعى الكثيرون أنهم أصحاب الفضل في تشبيدها

8- لا يستطيع أن يشرب الخمر فيها.

9- تعصمه من فتنة المال وفتنة النساء.

10- يسمع الناس به في هذه الدار لكن لا أحد يراه.

إن حديث الجواهري عن المسؤول المهم في بداية الأبيات دفعنا إلى تبني المعنى القريب لكلمة (دار) فهو يتحدث عن دار حكومية يقيم فيها مسؤول أكبر، ومن الطبيعي أن تكون هذه الدار الحكومية - كمبني وزارة أو رئاسة وزراء - مكتظة بالحراس الذين لا يغفلون عن سيدهم، وهي بالطبع دار مشهورة يعرفها الجميع، كما أنها دار عظيمة لا يدخلها إلا الرجال المهمون، ولا غرر أن تكون هذه الدار مثار اهتمام الناس، ولكنها دارا حكومية فهي تعنى بهموم الناس، ولذا أهوى عليها ألف باك كما تسابق الرجال المهمون في نسب فضل تشبيدها إليهم، ولا يستطيع ذلك المسؤول الكبير في هذه الدار أن يشرب الخمر، أو يقبل الرشوة، أو يلهو مع النساء، كما أن الناس يسمعون عنه ولكن لا يستطيع كل من أراد أن يقابلها متى شاء.

وإذا كانت عملية الإيهام قد بدأت بالكلية عن الموصوف وهو المسؤول المهم، فإنها قد توقفت كذلك بكلية أخرى وهي (خشخة الحديد) التي دلت على القيود، فلا يعقل أن تسمع خشخة الحديد في تلك الدار الحكومية إلا إذا كان المقصود السجن، وهنا يجد المتلقى نفسه مندفعا نحو مراجعة الأفكار السابقة، وإعادة فهمها بناء على هذه القرينة، وسيكتشف أن كل بيت من الأبيات السابقة يحمل معنيين: أحدهما قريب موهم والآخر بعيد مخفي.

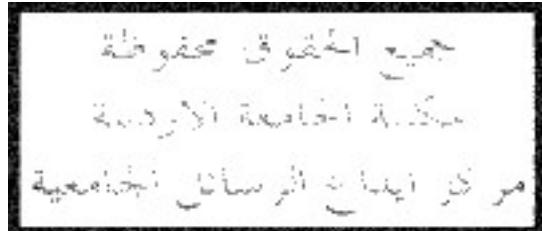
إن الحراس الكثيرون الذين من حوله هدفهم منعه من الهرب، لذا فهم لا يغفلون عنه طرفة عين، أما الدار المشهورة العظيمة التي يسكنها فهي السجن الذي لا يجهله أحد، ولا يدخله إلا من كان خطيراً أو ذا شأن، ومن الطبيعي أن يكون ذلك السجن مثار اهتمام الكثيرين، كما أن أنسا كثيرين يكرهونه سواء أكانوا سجناء أم من أقاربهم وأصدقائهم، ولكن السجن عاملهما في الحفاظ على الأمان فقد ادعى الكثيرون أنهم أصحاب الفضل

في تشبيده، ولا يسمح [ ] بـ [ ] زيارة النساء في السجن، وهذا بالإضافة إلى أن السجين محجوب عن الآخرين في الخارج.

لقد ذكرت في بداية حديثي عن التورية أن سر قوتها الدلالية يكمن في الالتحام بين المدلولين مما يجعل منها مدلولاً واحداً ذا وجهين، فالجواهري قد أقام قصيده على ثنائية صدية بين الداخل والخارج، وبطبيعة الحال يمثل الداخل السجن ويمثل الخارج الحرية، إلا أن الداخل في القصيدة قد ارتبط بما هو إيجابي في حين ارتبط الخارج بما هو سلبي، ويمثل المعنى القريب في التورية ما هو إيجابي وهنا يظهر تفاعل المعنيين القريب والبعيد، فليس هدف الشاعر أن يحول قصيده إلى لغز شعري يتوصل إليه من خلال المعنى القريب الذي يكون مصيره النسيان بعد التوصل إلى المعنى البعيد، ولذا لا يبالغ إن قلت إن المعنى القريب هو المعنى الحقيقي الذي يتبنّاه الشاعر في حين أن المعنى البعيد

لقد سبق الحديث عن المظاهر الإيجابية في الداخل أو في السجن أما المظاهر السلبية في الخارج فقد دلت عليها عبارات: (خبئات الدنان، غرور المال، سحر الحسان، تلهى بالمثاثل والمثاني عزف القيان) أما العبارة الوحيدة التي يمكن أن تفهم على أنها مظهر إيجابي وهي (يحوط الباب منه حارسان) فلا تقارن بالمظهر الإيجابي في قوله: (حجبوك عن لحظ العيون تأقلا لك في الصيان) لاشتمالها على المفعول لأجله في حين أن إحاطة الباب بالحارسين قد تحتمل تفسيرات عدة بعضها مفارق للواقع كأن يكون المسؤول سجيننا هو الآخر.

إن أهم ما في سلبية الخارج أنها تغيب الإنسان عن الواقع، وهنا تظهر المفارقة فمن في الداخل ملتحم مع الواقع في حين أن من في الخارج يسعى للهروب إلى داخل آخر يبعده عن الواقع من خلال شرب الخمر، وغيره. ولا يقتصر التحام الداخل بالواقع على الإحساس بالآخرين (أهوى عليها ألف باك) وكشف زيف السلطة (وادعاهما ألف باني) وإنما امتد إلى التأثير فيه من خلال الكلمة (مثل المعيد السماع به أحب من العيان) في حين أن الخارج (يحوط الباب منه حارسان).



### 3- علاقات التضاد

من الظواهر الأسلوبية المعجمية في الشعر ما يقوم على علاقات التضاد الدلالي بين الألفاظ، إلا أنه من المهم التفريق بين نمطين رئيسيين من التضاد الدلالي: تضاد دلالي لغوي سواء أكان بسيطا كالطبقاً أم مركباً كالمقابلة والمقابلة المركبة، وتضاد دلالي قائم على الفرق بين الواقع وما يجب أن يكون عليه وهو ما يعرف بالمفارقة.

#### 1-3 المقابلة

##### 1-1-3 مفهوم المقابلة

يفرق البلاغيون بين نوعين رئيسيين من التضاد الدلالي اللغوي:

1- النوع الأول: الطباق: وهو الجمع بين اللفظين المتضادين<sup>(1)</sup>.

2- النوع الثاني: المقابلة: يقول ابن رشيق القيرواني: "إذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة".<sup>(2)</sup> ولذا يعرفها السكاكي بقوله: "وهي أن تجمع بين شيئين متواافقين أو أكثر وبين ضديهما ثم إذا شرطت هنا شرطاً شرطت هناك ضده".<sup>(3)</sup> أما ابن الأثير فقد ارتأى أن يسمى الطباق مقابلة لفظية، وأن يسمى ما عرف بالمقابلة المقابلة المعنوية<sup>(4)</sup>.

وأرى ما يراه الطرابلسي - في أن الاقتصار على مصطلح المقابلة للدلالة على هاتين الظاهرتين الأسلوبيتين أفضل لكونهما لا تختلفان في الحقيقة إلا في درجة المدى والعمق<sup>(5)</sup>.

ولتوسيح هذه الفكرة لا بد من مناقشة هذين البيتين حيث يقول الجواهري:

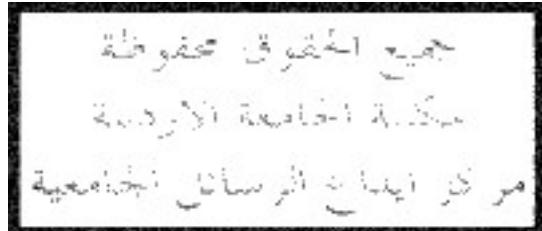
(1) ابن رشيق القيرواني - العمدة (مرجع سابق)، ج 2، ص 5. السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 179.

(2) ابن رشيق القيرواني - العمدة (مرجع سابق)، ج 2، ص 15.

(3) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 179.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج 3 ص 151.

(5) محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوفيات (مرجع سابق) ص 95.



يشفي ضميرك ما يدريك من حزن/ ويسحق (اليأس) ما تجر من (أمل)<sup>(1)</sup>

ففي هذا البيت جمع الجوادري بين لفظين متضادين هما اليأس والأمل، وتعرف هذه الظاهرة بالطبق أو بالمقابلة اللغوية.

وفي مثال آخر يقول الجوادري واصفا النساء:

(زن) الحياة (بوعدهن) (وشنّها) (بوعيدهن)<sup>(2)</sup>

إن هذا البيت لا يختلف عن البيت السابق إلا في درجة المدى والعمق، ففي البيت الأول يوجد لفظان متضادان، أما في البيت الثاني فيوجد أربعة ألفاظ كل اثنين منها متضادان (زن، شنّها) (بوعدهن، بوعيدهن).

### 3-1-3 أنواع المقابلة

تنبه البلاغيون إلى أن هناك أنواعا عدّة من المقابلة القائمة على التضاد الدلالي

وهي:

1-المقابلة اللغوية: وفيها يكون اللفظان متضادين بحكم الوضع اللغوي، فتظهر قدرة الشاعر في استغلال الرصيد اللغوي العام، إلا أنه في نهاية المطاف يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة<sup>(3)</sup>.

ومن الأمثلة على ذلك قول الجوادري:

أرى السبعين في (رشدي) دهورا / وسبعا إن سدرت وإن (ضلت)<sup>(4)</sup>

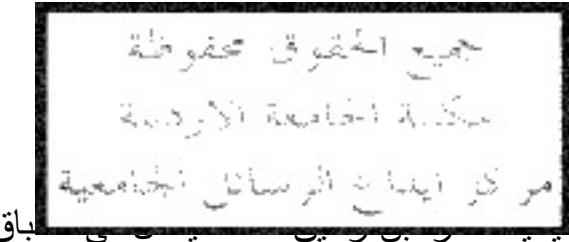
لقد جمع الشاعر في هذا البيت بين لفظين متضادين بحكم الوضع اللغوي فالرشد مقابل للضلال. إلا أن الجوادري قد عوض هذا الاستسلام لضغط المعجم بإجراء المقابلة بين المصدر والفعل الماضي (رشدي، ضلت).

(1) الجوادري - الجوادري في العيون من أشعاره (مرجع سابق)، ص 646.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 172.

(3) محمد الهادي الطراشسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق) ص 98.

(4) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 6، ص 105.



## 2-المقابلة السينية وبيان مفهومي باق

أ-السلب مثل: (أتصحو، غير صاح)

ب-صيغتا فاعل ومفعول مثل (خالق، مخلوق)

ج-صيغتا مفعل مفعل مثل (مكرم، مكرم)

د-ما يقارب لفظ الطلاق في المعنى مثل: (أخذت وأعطيت<sup>١</sup>)

لأن الأخذ ضده الترك، والإعطاء ضده المنع<sup>(١)</sup>

ومن الواضح أن هذا النوع من المقابلات خاصة فيما يتعلق بالسلب وما يقارب لفظ الطلاق لا يرجع إلى الوضع اللغوي وبالتالي لا يخضع الشاعر لضغط المعجم وإنما يستجيب لملكته الخاصة في الإبداع<sup>(٢)</sup>.

ومن المقابلات السياقية القائمة على السلب في شعر الجوادري قوله:

أقول (ملتها) وأعود شوقا / كأني ما عشقت و (لا مللت)<sup>(٣)</sup>

ولا غرو في أن هذا النوع من الم مقابلات يتناصر مع بعض الظواهر الصوتية كتكرار الألفاظ أو ما عرف برد العجز على الصدر.

ومن الم مقابلات السياقية المقاربة قوله واصفا سنين عمره:

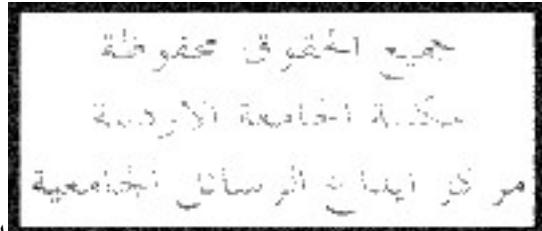
لم تأل تنهل عبا من (مرارتها) / وتنسجم على (مسؤولها) علل<sup>(٤)</sup>

(1) ابن رشيق القمياني - العمدة (مرجع سابق)، ج 2، ص 14، 13.

(2) محمد الهادي الطراطسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق) ص 102.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 6، ص 99.

(4) الجوادري - الجوادري في العيون من أشعاره، (مرجع سابق)، ص 644.



إن الجوادري قد جمع بين لفظين غير متصادين بحتم الوضع اللغوي فالمرضده الحلو، إلا أن العسل حلو المذاق، ولذا هناك مسوغ لعقد علاقة تضاد دلالي بين المرسل والعسل.

3-المقابلة المركبة: وتمثل في قيام كل شق من شقيها المتقابلين أو أحد شقيها على عنصرين متقابلين أيضاً مما يجعلها تؤدي دوراً مزدوجاً من خلال التعبير عن انسجام الفكر بواسطة العناصر المقابلة<sup>(1)</sup>.

ومن الأمثلة عليها قول الجوادري:

كما (فرق) الشمل (المجمع) حادث / فقد (يجمع) الشمل (المفرق) جامع<sup>(2)</sup>

لقد قابل الجوادري بين معنيين متصادين، فقد قام كل شق في المقابلة على لفظين يصادان لفظين آخرين في الشق الثاني (فرق، يجمع) و (المجمع، المفرق) ومن الملاحظ أن الشاعر قد التزم بمقابلة الفعل بالفعل والاسم وبالاسم، إلا أن الطريف في هذه المقابلة أن كل شق فيها يحمل في طياته مقابلة أخرى إلا أنها بين الفعل والاسم (فرق، المجمع) و (يجمع، المفرق) وسواء أكانت المقابلة في الشق ذاته أم في الشقين فإنها قد أفضت في نهاية المطاف إلى التكامل الدلالي.

ومهما تنوّعت أنواع المقابلة فإنها تسعى دائماً إلى إبراز الصلة العميقّة بين شيئين يتضادان في الظاهر إلا أنهما سرعان ما يلتقيان وهذا هو سر أسلوب المقابلة<sup>(3)</sup>.

### 3-1-3 تجاس المتقابلين

أرجع ابن رشيق القيرواني اختلاط كل من الجنس والطبق إلى أنه يقع في الكلام شيء مما يستعمل للضدين كقولهم جل بمعنى صغير وجل بمعنى عظيم، فإن باطن طباق، وإن كان ظاهره جناساً<sup>(4)</sup>.

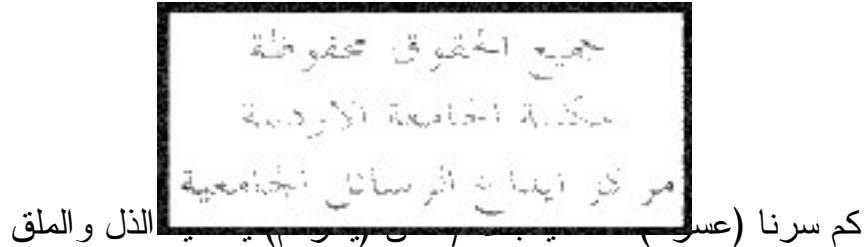
ولا يقتصر ورود هذه الظاهرة في الجنس التام وإنما وردت كذلك في الجنس غير التام. ومن الأمثلة على ذلك قول الجوادري:<sup>(1)</sup>

(1) محمد الهادي الطرابلي - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق) ص 112.

(2) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 105.

(3) محمد الهادي الطرابلي - خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق) ص 121.

(4) ابن رشيق القيرواني - العمدة (مرجع سابق)، ج 2، ص 12.



إن الأثر الأسلوبي لظاهره تجانس المتقابلين يتمثل في اتحاد التماثل الصوتي والتقابل الدلالي، إلا أن الشاعر قد عمل على إغباء هذه الظاهرة من خلال السياق اللغوي للبيت، فعسر الشعوب إيجابي في نظره، ولذا جاء بالحال مستعلياً على الرغم من أن العسر مرتبط بما هو سلبي، أما يسر السلطة فسلبي ولذا جاء بالحال (يستطيعه الذل والملق) على الرغم من أن اليسر مرتبط بما هو إيجابي، وهذا بالطبع يزيد من عمق المقابلة الدلالية.

ومن الأمثلة كذلك قوله مخاطباً حزب الوفد المصري:

وانفذ بطننك الصميمة إنها / (داء) البغاء، وإنها (دواء)<sup>(2)</sup>

إن أول ما يلفت انتباه المتنقي التماثل الصوتي بين كلمتي داء ودواء ومن ثم يتتبه إلى التقابل الدلالي بينهما، وإذا أنعم النظر سيكتشف أن ذلك التقابل قد أفضى إلى تكامل، فداء البغاء سيعمل على إفائه وبما أنهم داء للشعوب فهذا بالضرورة يستلزم أن يكون داؤهم دواء للشعوب. والشاهد على ذلك كثيرة<sup>(3)</sup>.

(1) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 6، ص 230.

(2) المصدر نفسه، ج 4، ص 12.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص 73، البيت 2 (قادحي، مادحي).

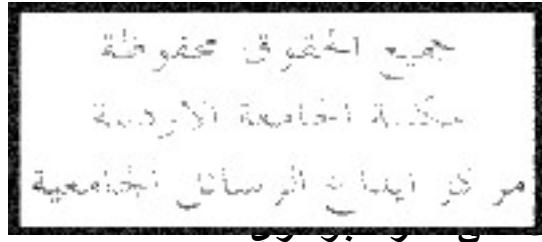
ج 2، ص 137، البيت 41 (صعي، صعر).

ج 3، ص 215، البيت 168 (الصالحات، الطالحات).

ج 3، ص 243، البيت 34 (المعقول، المنقول).

ج 4، ص 159، البيت (ترغيب، ترهيب).

ج 4، ص 313، البيت 28 (الأفراح، الأتراح).



### 3-1-3 أبرز المقابلات في جوهرة

يكثر الجواهري من ذكر المقابلة بين النور والظلم، إلا أنه لا يكتفي بالمقابلة اللغوية بينهما وإنما عمد إلى توظيف المقابلة السياقية من جهة وإضفاء دلالات متعددة على كل من المتقابلين من جهة أخرى، فمن المقابلات اللغوية بين النور والظلم قوله:

والأرض غاب فيه من خيرها / وشرها (نور) و (ظلم)<sup>(1)</sup>

ولا غرو في أن ذكر الشاعر الخير والشر في البيت قد دفع المتنقي إلى إسناد دلالة الخير إلى النور وإسناد دلالة الشر إلى الظلم.

ولا يكتفي الجواهري بهذه الدلالة العامة دلالة الخير ودلالة الشر، وإنما يعمد إلى ربط النور، أو ما دل عليه ببعض مكونات الخير، كما يعمد كذلك إلى ربط الظلم أو ما دل عليه ببعض مكونات الشر وهنا نتوقف عند قوله:

لا تيأسوا أن لم يلح من (ليلة) / (فجر)، ولم تؤذن بضوء نهار<sup>(2)</sup>

في هذا البيت وظف الجواهري المقابلة السياقية، فالليلة مقابلها النهار لا الفجر أو الضوء، ومع ذلك نشعر أن الثنائية الضدية بين النور والظلم ما زالت ماثلة، إلا أن دلالتها قد زادت تخصيصاً من خلال قول الشاعر لا تيأسوا، ولذا يربط المتنقي بين النور والأمل من جهة، والظلم واليأس من جهة أخرى.

وإذا كان الشاعر قد ألمح إلى الدلالة الرمزية للنور والظلم في البيتين السابقيين فإنه في مواطن آخر يشير إلى اقتران النور والخير والأمل من جهة، واقتران الظلم والشر واليأس من جهة أخرى وهذا ما نلمسه في قوله:

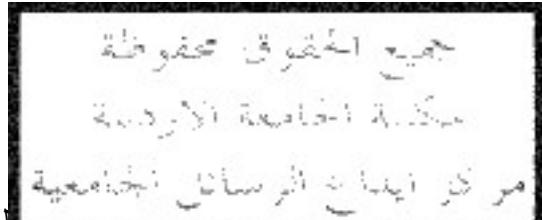
ما نب شر فإن الخير يرحمه / وما استقام (الدجي) (فالنجم) يائلق<sup>(3)</sup>

لقد ذكر الجواهري (الخير والشر) و (الدجي والنجم) ولم يصرح باليأس والأمل إلا أن حنمية إقحام الخير للشر وائلق النجم في الدجي يدل على الأمل ونبذ اليأس.

(1) المصدر نفسه، ج6، ص141.

(2) المصدر نفسه، ج3، ص145.

(3) المصدر نفسه، ج6، ص229.



ولا ينتظر الجواهري بي روبرت براون إلى الأمل، بل يتحول  
الظلم ذاته إلى النور للدلالة على حتمية بزوغ النور كقوله:

فَلَتْ مَهَلًا يَا صَاحِبِي (ظُلْمَاتٍ) الْلَّيلُ فِي عَيْنِ حَالِمٍ (أَصْوَاءٍ)<sup>(1)</sup>

ولا تظل النظرة المتقائلة هي المسيطرة على فكر الشاعر، فإذا بالظلم ينتصر  
على النور، إلا أنه من المهم الإشارة إلى أن تلك النظرة التشاوئية لم تبرز بجلاء إلا في  
أواخر ما نظم الشاعر بعد سلسلة من الإحباطات المتتالية وفي هذا يقول:

(وَتَضَيِّءُ شَعْنَتَا، فَيَطْفَئُهَا) / مَغْبَرٌ دَرْبٌ كُلِّهُ ظَلْمٌ<sup>(2)</sup>

وقد عمل الجواهري على إغباء ثنائية النور والظلم من خلال إضفاء دلالات  
جديدة عليها وإن كانت منسجمة مع الدلالات السابقة، فإذا كان النور يرمز إلى الأمل، فإنه  
نابع من فكر العلماء والأدباء في حين أن الظلم الدال على اليأس يتولد في بيئة الجهل،  
ولذا قال مخاطباً أبا العلاء المعربي:

(نُورٌ لَنَا، إِنَّا فِي أَيِّ (مَدْلُجٍ) / مَا تَشَكَّتْ، إِنْ صَدَقاً وَإِنْ كَذَبَا<sup>(3)</sup>

ولا يقتصر هذا الدور على مصلح كبير كأبي العلاء المعربي، فهو دور الشعراء  
كافحة ولذا يقول:

نَحْنُ إِنْ غَمِّتَ الْخَطُوبَ أَشْعَنَا / فِي (دَجِي) مَؤِيسٍ (شَمْوَعٍ) التَّمْنِي<sup>(4)</sup>

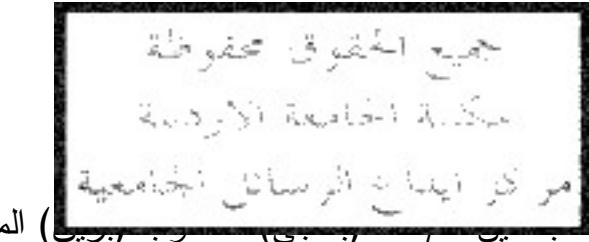
وهو الدور الرئيسي للجواهري نفسه فقد قال مخاطباً نفسه:

(1) المصدر نفسه، ج 7، ص 221.

(2) الجواهري - الجواهري في العيون من أشعاره (مرجع سابق) ص 663.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 83.

(4) المصدر نفسه، ج 5، ص 232.



ألاحت بـ شعرك بـ بين ، . بـ (المنى )<sup>(1)</sup>

ولا تقتصر دلالة النور على الهدية، وإنما تعمل على إلغاء الظلم مما يولد صراعاً بين هذين القطبين المتتارفين وقد أخذ هذا الصراع في شعر الجوادري مستوىين:

1- المستوى الأول: وهو صراع مع النفس بوصفه خطوة أولى للتغيير، هو دور يقوم به الشعراء وفي هذا يقول:

كما تجب يد الإصلاح داجية / تجب منا (ظلم) النفس (أنوار)<sup>(2)</sup>

2- المستوى الثاني: وهو صراع مع السلطة بوصفها نموذجاً تطبيقياً للدلائل الظلم السلبية، وبالمقابل تظهر صورة الشاعر بوصفه نموذجاً للنور بكل دلالاته الإيجابية، وفي هذا يشير الجوادري إلى تعرضه للإساءة من قبل السلطة في قوله:

من كل (داع) لا يحب (سن) / للصبح يطمس ليله التعسا<sup>(3)</sup>

وقد تبنى الجوادري في صراعه مع السلطة الكفاح الثوري وهذا تبرز دلالة جديدة للنور من خلال ربطه بالدم، فالدم هو مصدر النور وفي هذا يقول:

صيغان يأتقان ما عصف (الدجى) / بالناس لون (سناً) ولون دماء

يلدان فجراً صادقاً حلو السنا / خضل الظلال منع الأفباء<sup>(4)</sup>

وبذلك اكتسب النور دلالة القوة لمواجهة قوة الظلم.

فعند مخاطبته الفادي الفلسطيني جعل الدم الوهابي سبيلاً للخلاص حيث يقول:

لم يبق إلا الدم (الوهابي) تتضمه / على (ظلمك) كي تجلى غياهبه<sup>(5)</sup>

أما دم الشهيد فهو قبس ينار به الظلم، وهذا ما نلمسه في قوله:

(ضوى) به علق النجيع كأنه / قبس ينار به (الدجى) ويضاء<sup>(6)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 203.

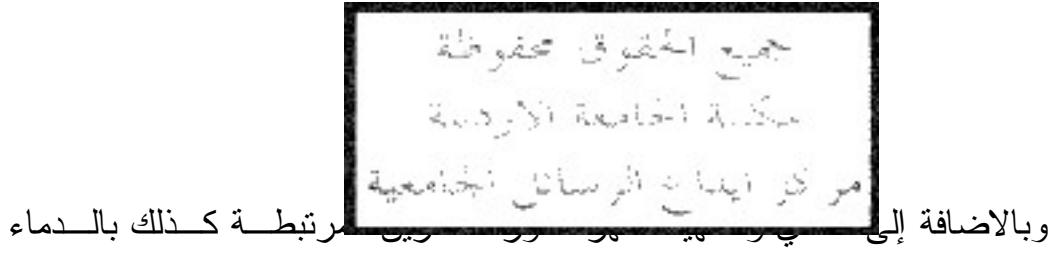
(2) الجوادري - الجوادري في العيون من أشعاره (مرجع سابق) ص 642.

(3) المصدر نفسه، ص 668.

(4) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 217.

(5) المصدر نفسه، ج 5، ص 301.

(6) المصدر نفسه، ج 4، ص 11.



يا موقدي (سرج) الدماء إذا دجا (ليل) أغم<sup>(1)</sup>

ولا تنفص دلالة القوة التي أصفهاها الجواهري على النور عن الدلالات السابقة، وهذا يتضح من كون الدماء المنيرة مرشدة إلى طريق الحرية، وهي بالطبع طريق النضال التي وصفها الجواهري قائلاً:

من بقايا دم الصحايا عليه / ألق (النجم) في (ظلام) دجن<sup>(2)</sup>

### 3-2 المفارقة

#### 1-2-3 مفهوم المفارقة

تعرف المفارقة بأنها "ذلك التضاد الواسع الذي يشكل نسقاً دالاً يتجاوز الإطار اللساني البسيط للجملة كوحدة جزئية إلىأخذ النص ككل في الاعتبار، مما يدفع إلى الوعي بالتمييز بين المفارقة كنسق ممتد وبين الصور البسيطة للتضاد التي درستها البلاغة تحت بابي الطباق والمقابلة... بخلاف المفارقة التي ترتبط بالمجال الفكري الذي يثير الموقف العام داخل القصيدة".<sup>(3)</sup>

وتعد المفارقة عنصراً مهماً في الشعر العربي المعاصر، وهي وليدة موقف معين لدى الشاعر يخالف بطريقة غير مباشرة لخداع الرقابة أو لإخفاء النوازع غير المرضية، ولذا كثيراً ما تقترن بالتورية المتضمنة مستويين أحدهما سطحي والآخر عميق<sup>(4)</sup>.

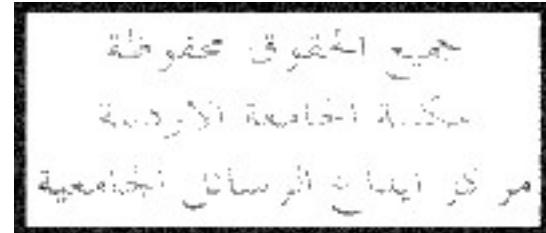
إن هذا العالم يتكون من نظامين متصارعين يمثل النظام الأول المعاني والقيم والاختيارات العقلانية والغايات ويحاول أن يمد سلطانه إلى مركز النظام الثاني وهو نظام إنساني يسعى إلى تقليل هذه الثنائية إلى وحدة من خلال إيجاد معانٍ وقيمٍ وغاياتٍ تتوافق

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 57.

(2) المصدر نفسه، ج 5، ص 229.

(3) محمد كنوني - اللغة الشعرية (مرجع سابق)، ص 271.

(4) مصطفى السعدي - البنية الأسلوبية (مرجع سابق) ص 213.



معه، ولا شك في أن بقى على روى ترى الفرق بين ما يفكر به الناس والواقع، وهذا هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة<sup>(1)</sup>.

### 2-2-3 عناصر المفارقة

تشكل المفارقة من تداخل مجموعة من العناصر تمثل خصائصها الأساسية وهي: الغفلة المطمئنة (الفعالية أو المصطنعة) والتضاد بين المظهر والحقيقة، والكوميديا المؤلمة، والتجرد، والجمال<sup>(2)</sup>. وهي عناصر بارزة في شعر الجواهري.

#### أولاً: الغفلة المطمئنة:

تظهر الضحية في المفارقة غافلة عما يحيط بها من أحداث، وتكون راضية مطمئنة بهذه الغفلة، ولا تدرك هول المفاجأة إلا بعد فوات الأوان، وقد تكون الضحية فردا كالشاعر نفسه وهذا ما نلمسه في قوله:

ودرجمت أفتتص الشباب (خسرته) / ذا (ربحة) و (ربحته) (خسرانا) <sup>(3)</sup>

إن أول ما يجب أن يشار إليه في هذا البيت أن الجواهري لم يتخل عن المقابلة الدلالية في تشكيل المفارقة، ولذا يمكن القول إن كل مفارقة مقابلة ولا عكس، أما موطن المفارقة في هذا البيت فيتمثل في حرمان الشاعر من متع الحياة في سن الشباب، وظفره بها بعد فوات الأوان في الكهولة، وقد ظهرت الغفلة المطمئنة في عدم إدراك الشاعر لخسارة العمر في سبيل ربح المتع.

وقد تكون الضحية كذلك شعباً بأكمله وفي هذا يقول:

فيالك من شعب (بطئا) لخيره / مشى و (حيثيا) للعمى والتبلد  
متى يدع (الإصلاح) (يحرن) جماحه / وإن قيد في حبل (الدجاله) (ينقد) <sup>(4)</sup>

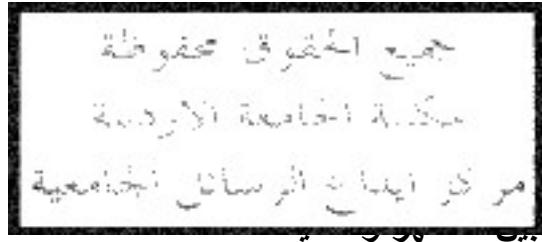
ولا يكون الإبطاء عن الخير والإسراع إلى العمى والتبلد إلا ناتجا عن غفلة، كما أن الانقياد في حبل الدجاله دال على الرضى والاطمئنان.

(1) د. سعيد ميميك - المفارقة ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النبدي عدد 13، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م، ص15، 108.

(2) المصدر نفسه، ص76، 77.

(3) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج2، ص345.

(4) المصدر نفسه، ج2، ص13.



تظهر المفارقة تضاداً بين الواقع وهو المظاهر وما يجب أن يكون عليه وهو الحقيقة، إلا أن هذا لا يعني أن الجوادري يعارض أي تضاد بين المظاهر والحقيقة، فبعض هذه التضادات المثيرة للدهشة هي من شؤون الله في خلقه مثل ذلك قول الجوادري:

فمن عجب أن (يمنح) الرزق (وادع) / (ويمنعه) (ثبت الجنان) مغامر<sup>(1)</sup>

في حين أن بعض التضادات التي أوجدها الإنسان يرفضها الجوادري كقوله:

وقد (حوسب) (الكابي) (بأوهى ذنوبه) / (ولم يؤخذ) (الناجي) (بأم الكبائر)<sup>(2)</sup>

ومن الملاحظ أن الجوادري يصرح بالمظاهر أو ما هو عليه الواقع، ويفسح المجال للمتلقى كي يبحث عن الحقيقة أو ما يجب أن يكون عليه الواقع، فلم يذكر الجوادري صراحة أن من المنطقي أن يكون رزق المغامر أوسع من الوادع، وأن العقاب يجب أن يكون على قدر الذنب.

### ثالثاً: الكوميديا المؤلمة:

ينطبق على المفارقة القول الشهير: (شر البلية ما يضحك)، إلا أن هذا العنصر ليس بقوة العناصر الأخرى من حيث الشيوع، وإن كان مماثلاً لها من حيث التأثير.

وقد وظف الجوادري هذا العنصر في تصوير حال كل من السلطة والشعب، أما السلطة فقد قال مصوراً ظلماً:

أرأيت كيف الظلم أثبت صورة / لخرافة تعى بها العنقاء  
نزل (السراة) على (الصلالك) عالة / فلهم غداء عندهم وكساء<sup>(3)</sup>

ولا غرو أن صورة المتطرف الغني على الصعلوك المعدم تجمع ما بين الكوميديا والألم.

أما الأمة فقد قال مصوراً تناقضاتها:

موته الضمائر تعطي (الميت) دمعتها / وتنستعين علي (حي) بسكن<sup>(1)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج2، ص185.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص265.

(3) المصدر نفسه، ج4، ص16.

وتمثل المفارقة في التناقض وسعيها في الوقت ذاته إلى محاربة عظمائها الأحياء.

**رابعاً: التجرد:** يبدو صاحب المفارقة متجرداً من دوافعه الشخصية، ومتخلياً بالموضوعية، فهو يكتفي بوضع يده على موضع الداء، ولعل خير مثال لعنصر التجرد في المفارقة ما جاء على صورة حكمة تعكس خبرة واسعة في الحياة كقول الجواهري:

(حييا) مع الموت عند (الموت) (مرتgb) / فيه، ويحياه طول الدهر (راهbe)<sup>(2)</sup>

وتمثل المفارقة في خلود طالبي الموت وموت الجناء في حياتهم.

**خامساً: الجمال:** تعنى المفارقة بإبراز التناقضات في هذا العالم بصورة جمالية تتمثل في تناصر مجموعة من العلاقات الدلالية كالتماثل الدلالي، والتداعي الدلالي، والتضاد الدلالي، ومن الأمثلة على ذلك قوله واصفاً حال السجناء الكرماء في مقابل السلطة المستبدة:

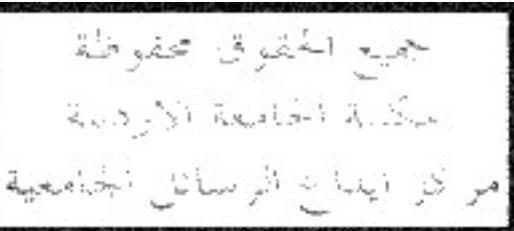
ولقد تروعك حين تنظر من (عل) / فيها (الأسفل) هوة جفاء  
الموت يكمن عندها وتسدها / خلل الرماد الثورة الحمراء  
(فكرش) نفج الحضين كمقرب / بادي الوحام كأنه النساء  
(ومصعلك) لصق الهوان كأنما / قذفته من أحشائهما الغبراء  
(وشواحب) ضنك العظام خدودها / وكأنهن بما نزفن خواء  
 ولوهاب (حمر الخدود) كأنما / فيهن من شرب الدماء حباء  
(ومكافاؤن) على الجرائم خير ما / يجزى الكريم لأنهم قرباء  
(ومزاملو قعر السجون) كرامة / ويعذبون لأنهم كرماء<sup>(3)</sup>.

إن المفارقة في الأبيات السابقة تكمن في الظروف السيئة التي يقاسيها الكرماء لكونهم كرماء، وبال مقابل ينعم المستبدون مقتربو الجرائم بالحياة الرغيدة، ولكن كيف عبر الجواهري عن هذا المعنى؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من توضيح معيار مهم من معايير تحليل الأسلوب وهو ما يعرف بالتناصر وهو: تراكم عدد من المسالك الأسلوبية

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 97.

(2) المصدر نفسه، ج 5، ص 301.

(3) المصدر نفسه، ج 4، ص 21، 22.



المستقلة عند نقطة معينة وقوفه وبية المستقلة لكان معبراً بمفرده، وتتناصر تأثيرات هذه المسالك الأسلوبية فتتميز بقوة لافته، وهو المسلك الوحيد الذي يمكننا أن نقول عنه باطمئنان إنه مسلك واع، وهو أكثر الأشكال الأسلوبية تعقيداً، ولا يشترط فيه انطواوه على مقابلة واضحة مع السياق السابق، كما أنه يسمح لنا بتصحيح أخطاء التقرير من قبل القارئ العمد بتتحديد العناصر المتناصرة الدالة على المسالك الأسلوبية وإن لم يعد له تأثير في الشعور بعدم وجود عرف مشترك بين المؤلف والقارئ، ولا شك أنه عامل أسلوبي مهم يضمنبقاء نظام الإرسال في النص<sup>(1)</sup>.

وفي الأبيات السابقة تناصرت مجموعة من العلاقات بين الألفاظ منها ما قام على التماثل الدلالي كالتشبيهات مثل:

فم Krish ... كم قرب ... كأنه النساء  
كأنما قذفته من أحشائهما الغراء  
كأنهن ... خواء  
كأنما فيهم ... حياء  
وكالاستعارات مثل:

تسدّها ... الثورة الحمراء  
قذفته من أحشائهما الغراء

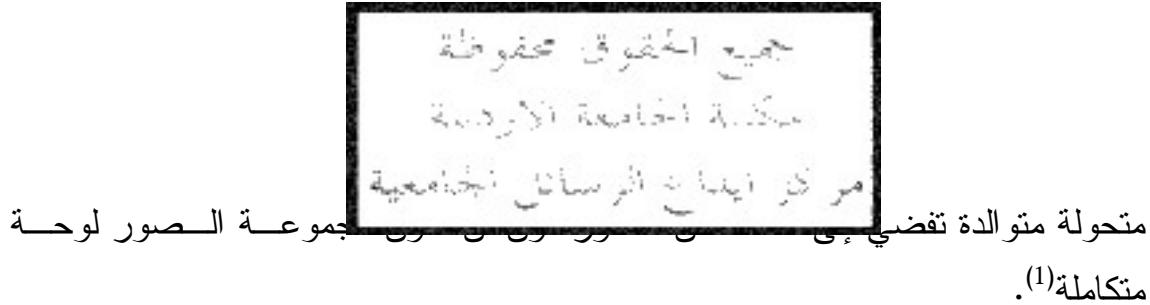
ومنها ما قام على التداعي الدلالي كالمجاز المرسل مثل  
الموت يكمن عندها  
فيهم من شرب الدماء حياء  
وكالكلنكيات مثل:

مكرش، ضنك العظام خودها، حمر الخود

هذا بالإضافة إلى علاقات التضاد الدلالي المتمثلة في المفارقة بين صورة السجناء وصورة السلطة، وقد نتج عن تناصر هذه العلاقات فتشكل صورة ديناميكية تتميز بحركة

---

(1) ريفاتير، ميكيل - معايير لتحليل الأسلوب (مرجع سابق) ص 150-153.



ويلجأ الشاعر إلى هذا النمط من الصور المركبة حينما يشعر أن الصورة المفردة لا تسعه فكرته وتدفقه العاطفي، فيحشد الصورة المتراكمة كي تقوم بمهمة التعبير الوافي مما يدور بخلده أو إفراج شحنته الشعورية كاملة<sup>(2)</sup>.

بعد هذا العرض يتبين لنا أن حديث الشاعر عن المفارقات في الحياة يختلف عن حديث الفيلسوف أو المصلح الاجتماعي، فهو لا يصرح بالمعنى وإنما يشير إليه من بعيد ويترك للمنتقى فرصة التوصل إليه مما يضفي عليه طابعاً جمالياً.

### 3-2-3 أنواع المفارقة

يفرق د. سي ميوبيك بين أربعة أنواع من المقابلة<sup>(3)</sup> وهي:

**أولاً: المفارقة اللاشخصية:** ويتميز هذا النوع بصرامة الأسلوب الذي يكشف عن متكلم عاقل ينطلق على رسالته، متواضع غير عاطفي، هذا بالإضافة إلى بروز عنصر التجرد. ومثال ذلك في شعر الجوادري قوله واصفاً الشرائع السماوية:

(حثيث) سيرهن إلى (ضعف) / تلقفه وعن (أشر) (بطاء)<sup>(4)</sup>

وتنتمي المفارقة في تسخير البنيات الفكرية العليا لخدمة مصالح أصحاب رؤوس الأموال ولو كان ذلك على حساب الطبقات الكادحة.

**ثانياً: مفارقة الاستخفاف بالذات:** يسعى صاحب المفارقة إلى الإنزال من قدر نفسه، ويكون ما يعطيه من انطباع عن نفسه جزءاً من وسيلة المفارقة لديه، وفي هذا النوع يبرز عنصر الغفلة المطمئنة ومثال ذلك قول الجوادري:

(تررع) (الخير) راحتاي (وأجي) (الشوك) والوخز والحزازات حصدا<sup>(5)</sup>

وتنتمي المفارقة في تلقي الشاعر النتائج السلبية عن السلوك الإيجابي.

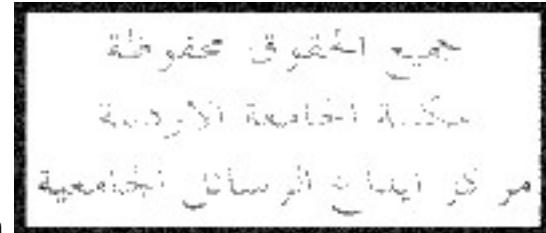
(1) صلاح فضل - علم الأسلوب (مرجع سابق)، ص226.

(2) جمال يونس - لغة الشعر عند سميح القاسم (مرجع سابق)، ص188، 189.

(3) د. سي ميوبيك - المفارقة (مرجع سابق) ص82-97.

(4) الجوادري - الديوان (مرجع سابق) ج2، ص47.

(5) المصدر نفسه، ج5، ص266.



### ثالثاً: مفارقة بـ بـ يـ يـ وـ وـ يـ يتـ صـ فـ نـيـاـةـ عـنـهـ،ـ وـلـاـ

تدل السذاجة على الجهل فحسب، فقد تأتي للدلاله على العفوية والبراءة وفي كلتا الحالتين يبرز عنصر الكوميديا، ومثال ذلك قوله واصفا القرويين:

ولقد يغضبون إذ ينزل الغيث (شحينا) والأرض عطشى تلوب  
أترى كان يعوز الله ماء / لو أنت ديمة علينا (سكوب)  
ثم يستفطعون إثم الذي قالوا فينون عنده أن يتوبوا  
فإذا الشمس فوقهم فيقولون: أعقبي إنابة تعذيب؟  
(أفإيماننا) (بعيد) عن الخير (وكفراننا) إليه (قريب)  
هكذا يرجع النقي أمام العقل وهو المشكك المغلوب<sup>(1)</sup>

وتنتمي المفارقة في سرعة العقوبة عند الإثم وتأخر الثواب عند الإنابة.

**رابعاً: مفارقة الكشف عن الذات:** ينسحب الشاعر تماماً ويخلق شخصيات تجلب على نفسها مفارقates دون وعي منها، ويرتبط هذا النوع من المفارقates بمشاهد تبرز عنصر التضاد بين المظاهر والحقيقة، ومثال ذلك قوله مصوراً حال السلطة:

ويثرون عن (الإخاء) وحولهم / (خول) أسرى عندهم وإماء<sup>(2)</sup>

إن المفارقة في هذا البيت تتمثل في مخالفة الأفعال للأقوال إلا أن الجواهري لم يصرح بذلك وإنما قدم مشهداً يتضمن تضاداً بين المظاهر الكاذبة كالثرثرة عن الإباء وحقيقة التباهي الطبقي.

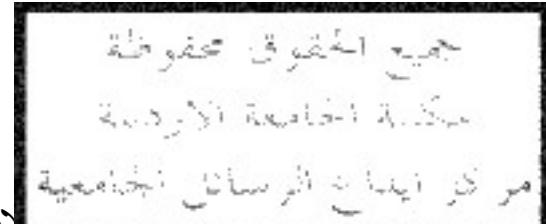
## 4- المعجم الشعري

ذكر ابن الأثير أنه ليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنتشر<sup>(3)</sup> ويفهم من هذا القول أن ثمة معجماً شعرياً يحتضن مفردات الشعر، وعلى هذا يمكن القول إن هذه اللفظة شعرية أو غير شعرية. وقد عمد إلى تقسيم الألفاظ في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة وكل منها موضع يحسن استعماله فيه. فالألفاظ الجزلة تستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخييف، أما الألفاظ الرقيقة

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 148.

(2) المصدر نفسه، ج 4، ص 20.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائـر (مرجع سابق)، ج 1، ص 239.



فإنها تستعمل في وصف المودات ولاب المودات وملاينات الاستعطاف. <sup>(1)</sup>

وفي العصر الحديث حاول الشعراء أن يلغوا ما سمي بالمعجم الشعري الذي كان يضم المفردات الشعرية التي حرمت عليها القصيدة العربية، فلم تعد هناك ألفاظ شعرية وألفاظ غير شعرية، وإنما أصبحت كل لفظة قادرة في مكانها على التعبير ما دام الشاعر يحيا نبض عصره<sup>(2)</sup>.

ولم تقتصر هذه الثورة على التقسيم الكلاسيكي لشعرية الألفاظ، ففي بداية الخمسينيات ظهر من ينادي بتجاوز التعبير عن الذات المحطمة بالأسلوب الرومانسي، وقد احتضن معاناة الإنسان الكادح، وعبر عنه بلغة بسيطة مشحونة بالغضب الثوري على الواقع، فالكلمة الشعرية هي التي تعيش بيننا لا الكلمة المدفونة في أحشاء القاموس<sup>(3)</sup>.

وقد تلمست الدراسات الأسلوبية هذا التغير الجذري في مفهوم المعجم الشعري وبدأ الدارسون يتحدثون عن التأثيرات الإيحائية في المستوى المعجمي للغة الشعر كالكلمات المهجورة، والكلمات المستحدثة، والشعارات المبتدةعة، والعاميات، واللهجات، والاصطلاحات الفنية، والكلمات الدخيلة<sup>(4)</sup>.

أما دراستي لمبحث المعجم الشعري في لغة الجواهري فستتضمن مطالب عدة

هي:

- 1- تنوع المفردات وأثره في صعوبة الأسلوب.
- 2- شيوع مشتقات الفعل (ساس)
- 3- المفردات الحديثة.
- 4- العامية.

#### **1-4 تنوع المفردات**

(1) المصدر نفسه، ج 1، ص 240.

(2) السعيد الورقي - لغة الشعر العربي الحديث (مرجع سابق)، ص 161.

(3) مصطفى السعدني - البنية الأسلوبية (مرجع سابق)، ص 106.

(4) ألمان، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي (مرجع سابق)، ص 83-121، ص 98.

تختلف الثروة بين بني هاريف، وإن دراسة تنوع المفردات في النصوص الأدبية تقدم دليلاً مدعوماً بالإحصاء لإثبات الغنى المعجمي في نص من النصوص إذا قورن بغيره، كما يكشف عن كيفية استخدام الأديب لخاصية التنويع بين مفرداته عند صياغة النص. ويرى جونسون أنه في الإمكان إيجاد نسبة التنوع في النص أو في جزء منه إذا ما حسبنا فيه النسبة بين الكلمات المتنوعة والمجموع الكلي للكلمات المكونة له، ويكون ذلك بعمل نموذج لجدول من مئة خانة تفرغ العينة فيها ومن ثم تحصر الأنماط أي الكلمات المتنوعة في كل جدول على حدة من خلال شطب الكلمات المتكررة، وبعد هذه المرحلة تتعدد الطرق لحساب نسبة تنوع المفردات<sup>(1)</sup>.

وقد قام سعد مصلوح بتقديم بعض المقترنات حتى يتسعى تطبيق هذه الدراسة الإحصائية على النصوص العربية وهي:

- 1- يحتسب الفعل كلمة واحدة وإن اختلف الزمن أو الإسناد تذكيراً وتائياً.
- 2- لا يعتمد باختلاف صيغ الأسماء إفراداً وثنية وجمعاء إلا إذا كان المثنى أو الجمع من غير لفظ المفرد.
- 3- لا يعتمد باختلاف الاسم تذكيراً وتائياً بوصفها أنماطاً إلا إذا كان المؤنث من غير لفظ المفرد.
- 4- إذا تعددت صيغ الجموع احتسبت أنماطاً.
- 5- إذا اتصلت بالاسم اللاحقة على النسب أو لاحقة المصدر الصناعي فإن الصور الثلاث تعد أنماطاً.
- 6- إذا دلت الكلمة على أكثر من معنى معجمي على جهة الاشتراك عدت أنماطاً.
- 7- يعتمد بالكلمة الرئيسية مهما تعددت السوابق واللوائح.
- 8- إذا اختلفت صيغ الأفعال بين ثلاثة ورباعية وخمسية وسداسية وكذلك المصادر والمشتقفات فإن وحدة الجذر لا تحول دون احتسابها أنماطاً<sup>(2)</sup>. وأضيف إلى ذلك أنه

(1) سعد مصلوح - في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993م، ص85، 86، 91-94.

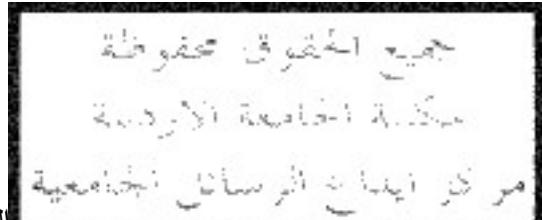
(2) المصدر نفسه، ص95، 96.

يقصد بالكلمة الكسرية أي الكلمة التي تتكون من حرفين أو أكثر إن كانت من حروف المعاني.

أما العينة التي سأدرس تنوّع مفرداتها في شعر الجوادري فهي أول ثلاثة كلام في قصيدة "أبو العلاء الموري"<sup>(1)</sup> وتشمل الأبيات التالية:

- |   |   |
|---|---|
| و استوح من طوق الدنيا بما و هبا<br>ومن على جرحها من روحه سكبا<br>هل تبتغي مطمعاً أو ترجي طلباً<br>أن لم تكوني لأبراج السما قطبنا<br>لو أنه بشاع منك قد جذبا<br>كف الردى بحياة بعده سبباً<br>ألم ما تزال كأمس تشتكى الغبا<br>من حر رأيك يطوي بعده الحقبا<br>ولا اجتواء ولا براءاً ولا وصبا<br>مما تفكرت أو حدثت أو كتبنا<br>مما تشکكت ، إن صدقاً وإن كذباً<br>صناجة الشعر تهدي المترف الطربا<br>رأس ليمسح من ذي نعمة ذنباً<br>تفرقت في ضلالات الهوى عصباً<br>بأن في فكرة قدسية لقباً<br>إما الخلود وإما المال والنشباً<br>وعظتنا أن نصون العلم والأدب<br>وذهنه ورفوف تحمل الكتبنا<br>شيخ أطل عليها مشفقاً حدبنا<br>وشام مستقبلاً منها ومرتقباً<br>أن تبصر الفيلسوف الحر مكتئباً<br>بالنقد لا يتأنى أية شجباً | 1- قف بالمعرة وامسح خداها التربا<br>2- واستوح من طبب الدنيا بحكمته<br>3- وسائل الحفرة المرموق جانبها<br>4- يا برج مفخرة الأجداث لا تهني<br>5- فكل نجم تمنى في قرارته<br>6- والمالم الحائر الجبار هل وصلت<br>7- وهل تبدل روحًا غير لاغبة<br>8- وهل تخبرت أن لم يأل منطلق<br>9- ألم أنت لا حقباً تدربي، ولا مقة<br>10- وهل تصح في عقباك مقترح<br>11- نور لنا، إننا في أي مدلجم<br>12- أبا العلاء، وحتى اليوم ما برأرت<br>13- يستنزل الفكر من علياً منازله<br>14- وزمرة الأدب الكابي بزمrtle<br>15- تصيد الجاه والألقاب ناسية<br>16- وأن للعقري الفذ واحدة<br>17- من قبل ألف لو أنا نبتغي عظة<br>18- على الحصير وكوز الماء يرفده<br>19- أقام بالضجة الدنيا وأقعدها<br>20- بكى لأوجاع ماضيها وحاضرها<br>21- وللأكلبة ألوان، وأفععها<br>22- تناول الرث من طبع ومصطلح |
|---|---|

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 81.



- 23- وألهم الناس في يربو و يزداد العقل ميدانا ومضربرا  
 24- وأن يمدوا به في كل مطرح / وإن سقوا من جناه الويل والحرba  
 25- لثورة الفكر تأريخ يحدثها / بأن ألف مسيح دونها صلبا  
 26- إن الذي ألهب الأفلاك مقوله / والدهر لا رغبا يرجو ولا رهبا  
 27- لم ينس أن تشمل الأنعام رحمته / ولا الطيور ولا أفراخها الزغبا  
 28- هنا على كل مغصوب فضمه / وشج من كان، أيا كان، مغتصبا  
 29- سل المقادير هل لا زلت سادرة / أم أنت خجلٍ لما أرقته نصبا

#### 1-1-4 النسبة الكلية للتنوع

لإيجاد النسبة الكلية للتنوع على مستوى النص لا بد من حصر الأنماط في النص

كله وقسمة عددها على الطول الكلي "التحققات" ويساوي عدد الكلمات المكونة للنص<sup>(1)</sup>

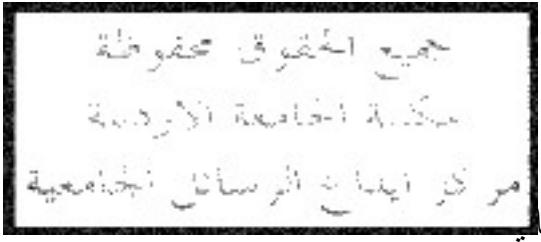
ولذا فإن الخطوة الأولى تتمثل في تقسيم النص إلى ثلاثة مجموعات متتساوية

كالآتي:

#### المجموعة الأولى

قف	بالمعرة	وامسح	واستح	وهبا	بما	الدنيا	طوق	من	واستح	التربيا	الدنيا	بحكمته	على	من	واستح	جرحها
روحه	سكبا	وسائل	واستح	ترجي	لو	قرارته	مطمعاً	هل	واستح	الحفرة	المرموق	جانبها	تبتغى	أن	واستح	أو
طلبا	يا	برج	واستح	أنه	وصلت	هل	الجار	لا	واستح	مفخرة	الأجداث	تهنى	لا	واستح	لم	وصلت
لأيراج	السما	قطبا	واستح	ردى	لا	تمنى	نجم	فكل	واستح	اللغبا	تشتكي	وهل	تبذلت	أن	لا	لاخية
تكوني	أمير	بسبيا	واستح	أمس	وصبا	برءا	ولا	مقة	واستح	جذبا	بعده	سببا	وهل	واستح	أيال	وصبا

(1) سعد مصلوح - في النص الأدبي (مرجع سابق)، ص 96، 97.



أو	حدث	أو	تفكرت	مما	مقترح	عقابك	في	تصح	وهل
إن	تشكت	مما	مدلجم	أي	في	إننا	لنا	نور	كتبا
الشعر	صناجة	ما برحت	اليوم	وحتى	العلاء	أبا	كذبا	وإن	صدقا
ليمسح	رأس	منازله	عليا	من	الفكر	يستنزل	الطربا	المترف	تهدي
في	تفرقت	بزمرته	الكابي	الأدب	وزمرة	ذنبا	نعمه	ذي	من
فكرة	في	بأن	ناسية	والألقاب	الجاه	تصيد	عصبا	الهوى	ضلالات
المال	وإما	الخلود	إما	واحدة	الفذ	للعبري	وأن	لقبا	قدسية
أن	وعظتنا	نبتغي	عظة	انا	لو	ألف	قبل	من	والنشبا
ورفوف	وذنه	يرفده	الماء	وكوز	الحصير	على	والأدباء	العلم	نصون
مشفقا	عليها	أطل	شيخ	وأقعدها	الدنيا	بالضجة	أقام	الكتبـا	تحمل

وللكلابة	ومرتقا	منها	مستقبلا	وшам	واحظرها	ماضيها	لأوجاع	بكى	دببا
من	الرث	تناول	مكتبا	الحر	الفيلسوف	تبصر	أن	وأفعها	ألوان
كي	الناس	وألهم	شجبا	أية	يتائب	لا	بالنقد	ومصطلح	طبع
به	يمدوا	وأن	ومضرطبا	ميدانا	عقل	يتوسعوا	أن	يرضوا	مغبتهم
لثورة	والحربا	الويل	جناه	من	سقوا	وإن	مطرح	كل	في
الذى	إن	صلبا	دونها	المسيح	ألف	بأن	يحدثنا	تأريخ	الفكر
لم	رهبا	ولا	يرجو	رغبا	لا	والدهر	قوله	الأفلاك	ألهب
زغبا	أفراخها	ولا	الطيور	ولا	رحمته	الائع	تشمل	أن	ينس
كان	أيا	كان	من	وشج	فضمه	مغضوب	كل	على	هنا
لما	أنت	سادرة	هل	لازلت	المقادير	المقاصد	سل	مقتضاها	مقتضاها

بعد حصر الأنماط في العينة كلها وهي 229 نمطاً نوجد النسبة الكلية للتوزع على مستوى النص بقسمة عدد الأنماط على التحققات ويكون الناتج

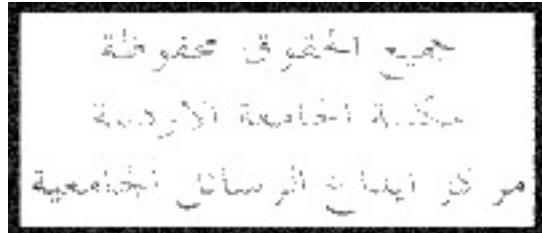
$$\% 76 = \frac{300}{229} \times 100$$

وتعد هذه النسبة مرتفعة نسبياً فالجواهري لم يكرر في الأبيات المختارة إلا ربع الألفاظ تقريباً وهي في معظمها حروف جر مثل: (من، في، على)، أو حروف استفهام مثل (هل) أو حروف عطف مثل (أم، أو) أو حروف نفي مثل (لا) أو حروف شرط مثل (إن، لو) أو حروف جزم مثل (لم) أو حروف توكييد ونصب مثل (أن، أنْ) أو حروف مصدرية ونصب مثل (أنْ) أو حروف تخيير مثل (إما).

أما المفردات المعجمية التي كررها الشاعر من الأسماء والأفعال فهي قليلة جداً مثل الأفعال: استوح، نبتي، يحدثنا، كان، سل، لا زلت، ومثل الأسماء: الدنيا، روها، حقباً، زمرته، لقباً، الأدب، الحر، الفكر، كل، ألف، أي. بالإضافة إلى الأسماء الموصولة مثل (من، ما).

وقد عمد الجواهري في بعض الأحيان إلى إجراء تعديل في صيغة اللفظة المكررة مثل الفعلين، (سائل، سل)، أو يلجأ إلى إضافته إلى ضمير مثل (روحه، روها) و (زمرة، زمرته) وهذا كله يدل على غنى المعجم الشعري لدى الجواهري ولذا فهو غير مضطر إلى تكرار الألفاظ باستثناء الحروف التي تساهم في تماسك النص كحروف الجر وغيرها.

#### 4-1-2 القيمة الوسيطة لنسبة التنوع



يمكن إيجاد النسبة المئوية للتنوع في النص إلى أجزاء متساوية الطول، ومن ثم نحسب نسبة الأنماط إلى التحالفات في كل جزء على حدة، وبعد ذلك نأخذ القيمة الوسيطة لقيم نسبة التنوع في الأجزاء المختلفة وذلك بجمع هذه القيم ثم قسمتها على عدد الأجزاء المكونة للنص<sup>(1)</sup>.

وقد سبق تقسيم العينة المختارة إلى ثلاثة مجموعات متساوية، وبعد شطب الكلمات المتكررة في كل مجموعة على حدة تبين أن عدد الأنماط في المجموعة الأولى 82 نمطاً، وعدد الأنماط في المجموعة الثانية 85 نمطاً، وعدد الأنماط في المجموعة الثالثة 90 نمطاً، وعند أخذ القيمة الوسيطة لقيم نسبة التنوع في الأجزاء المختلفة وقسمتها على عدد الأجزاء أو المجموعات ينتج الآتي:

$$\%85 = \frac{100 \times 0.85}{3} = \frac{2.57}{0.9 + 0.85 + 0,82}{3}$$

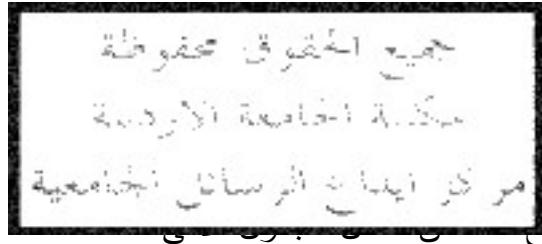
إن من الملاحظ أن القيمة الوسيطة لنسبة التنوع وهي 85% تفوق النسبة الكلية للتنوع وهي 76% وهي نتيجة متوقعة، ففي القيمة الوسيطة لنسبة التنوع عممت كل مجموعة وكأنها نص مستقل ولذا لم تشطب الكلمات في المجموعة الثانية التي سبق أن وردت في المجموعة الأولى، وهذا ما يفسر تزايد عدد الأنماط تصاعدياً في المجموعة الثانية والثالثة، ولذا فإن الطريقة الأولى في حساب نسبة تنوع المفردات أدق من الطريقة الثانية إلا أن الطريقة الثانية لا تتطلب جهداً من الباحث كما في الطريقة الأولى، ولذا فهي تقدم إجابات تقريرية سريعة.

#### 3-1-4 منحنى تناقص نسبة التنوع

لإيجاد منحنى تناقص نسبة التنوع يقسم النص إلى أجزاء متساوية الطول، ثم تحسب النسبة في الجزء الأول من النص، ثم تحصر الأنماط في الجزء الثاني، دون أن يدخل فيها أي كلمة سبق ورودها في الجزء الأول، ومن ثم توجد النسبة في الجزء الثاني بقسمة عدد الأنماط على المجموع الكلي لتحالفات الجزء الثاني، وتتبع الطريقة نفسها مع الجزء الثالث<sup>(2)</sup>.

(1) المصدر نفسه، ص 97.

(2) المصدر نفسه، ص 98.



المجموعة	نسبة تناقص التنوع بين المجموعات
الأولى	%82
الثانية	%76
الثالثة	%71

وأهم ما يلفت النظر أن منحنى تناقص نسبة التنوع ليس شديد الانحدار، فقد ظل الجواهري يرفد نصه بمفردات جديدة في كل مجموعة من المجموعات الثلاث، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على غنى معجمه الشعري.

#### 4-1-4 منحنى تراكم نسبة التنوع

لإيجاد منحنى تراكم نسبة التنوع يقسم النص إلى أجزاء متساوية ثم نوجد النسبة بين الأنماط والمجموع الكلي لتحققات الجزء الأول. ثم نوجد النسبة بين الأنماط التي لم يسبق لها أن ظهرت في الجزء الأول والمجموع الكلي لتحققات الجزء الثاني، ومن ثم نقوم بجمع عدد الأنماط في الجزء الأول إلى عدد الأنماط في الجزء الثاني ونقسم حاصل جمعهما على المجموع الكلي لتحققات الجزأين معاً فنحصل على نسبة التراكم في الجزء الثاني، أما نسبة التراكم في الجزء الثالث فتساوي حاصل جمع عدد الأنماط في الأجزاء الثلاثة مقسوماً على الطول الكلي للنص<sup>(1)</sup>.

أما المجموعة الأولى فقد ذكرنا أن نسبة التنوع فيها 82% كما أن نسبة التنوع في المجموعة الثانية 76% وهذا يعني أن نسبة التراكم في المجموعة الثانية =

$$\%79 = \frac{158}{200} = \frac{76 + 82}{200}$$

وبما أن نسبة التنوع في المجموعة الثالثة هي 71% فهذا يعني أيضاً أن نسبة التراكم حتى نهاية المجموعة الثالثة =

$$\%76 = \frac{229}{300} = \frac{71 + 76 + 82}{300}$$

ويمكن توضيح ذلك بالجدول الآتي:

(1) المصدر نفسه، ص 99.

جامعة الحسين في محفوظة
مكتبة اخواته الاردنية
مركز ايدمان الرسائل الجامعية
العنوان
%82
%79
%76
الأولى
الثانية
الثالثة

من الطبيعي أن يأخذ التمثيل البياني لنسب التراكم شكل منحنى منحدر لكون الثروة المعجمية لدى أي شاعر محدودة، ولذا فإنه يصل إلى مرحلة معينة ويبداً بتكرار مفرداته كلها، إلا أنه من المهم الإشارة إلى أن انخفاض نسبة تناقص التنوع بين المجموعات قد ارتبط عكسياً بارتفاع نسبة تراكم التنوع بين المجموعات، ولذا فإنها تؤكdan حقيقة واحدة وهي غنى المعجم الشعري لدى الجواهري.

#### 5-1-4 أثر ارتفاع نسبة التنوع في صعوبة الأسلوب

لاحظ بعض الباحثين وجود صلة وثيقة بين صعوبة الأسلوب وارتفاع نسبة التنوع فيه بوصفها أفضل مقياس يمكن به اختبار مدى الصعوبة في الأسلوب، وهذا يرجع إلى أن الأديب الذي ترتفع لديه نسبة التنوع يلجأ عادةً إلى استخدام مفردات غير مألوفة لكي يزيد من تنوع ألفاظه<sup>(1)</sup>.

إلا أن هذه الألفاظ غير المألوفة في شعر الجواهري لا تعد ألفاظاً وحشية، وإنما تعد من الغريب الحسن وهي ما تداول استعماله الأول دون الآخر، ويختلف في استعماله بالنسبة إلى الزمن وأهله، وقد أشار ابن الأثير إلى أن استعمال هذا النوع من الألفاظ الشائعة في الماضي يسوغ في الشعر ولا يسوغ في الخطب والمكاتبات<sup>(2)</sup>.

ويرجع شيوع هذا النوع من المفردات في شعر الجواهري إلى تأثر الشعراء الإحيائين بشكل عام بألفاظ الشعر القديم وقد تدرج هذا التأثر من التقليد الضعيف حتى انتهى إلى التمثيل والنضج<sup>(3)</sup>.

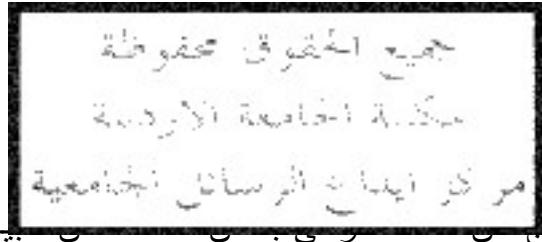
#### 4-2 شيوع مشتقات الفعل "ساس"

يرى جونسون أن العناصر المعجمية تلعب دوراً علائقياً أكثر أهمية من معادلاتها في اللغة العامة، وكلما كان النص قصيراً زادت أهمية كل كلمة فيه، فالسياق المحدود

(1) المصدر نفسه، ص108.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج1، ص229، 237.

(3) ابراهيم السعافين - مدرسة الإحياء والتراث (مرجع سابق)، ص457، 458.



للقصيدة يمكن أن ينتفع بـ (1)، حيث أنها تبيهاتها في اللغة غير الفنية، وتكون أكثر دلالة وامتلاء بالتضمينات لدى القارئ<sup>(1)</sup>.

ولذلك دعا ألمان إلى اهتمام الدراسات الأسلوبية لأي كاتب بلغته الخاصة أو بأجزاء منها، بقدر ظهور هذه الأجزاء في أعماله المكتوبة<sup>(2)</sup>.

وقد لاحظت أثناء قراءاتي المتعددة لديوان الجوادري أنه يكثر من ذكر مشتقات الفعل "ساس" بل إن الجوادري قد أشار إلى ذلك في قوله:

وإن أردت لكم شعرا يجس به / نبض (السياسة) من آن إلى آن<sup>(3)</sup>

وقد ساهمت هذه المشتقات مجتمعة في رسم صورة متكاملة للسياسة والسياسة، وهي صورة سلبية في مجملها، فالجوادري في خدام دائم مع السياسة ورجالها وهو منحاز لكافح الشعوب ضد المستبددين.

#### 1-2-4 صورة السياسة:

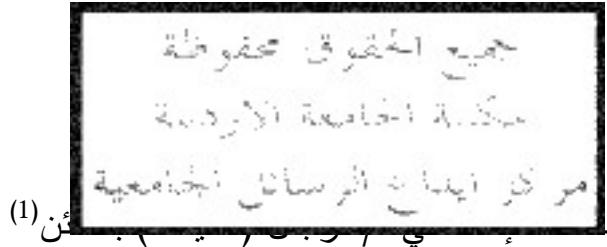
لا يخفى الجوادري تخوفه من رجال السياسة لغموضهم وفي هذا يقول:

وطبع (السياسي) جم الغموض / فلا بالصرير ولا الدهن

(1) جونسون، بارتون - دراسة يوري لوتمان البنوية للشعر (مرجع سابق) ص 155.

(2) ألمان، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب (مرجع سابق) ص 105.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 248.



ويرى الجوادري أن الساسة هم أصل الفساد، إلا أن المفارقة تظهر في سعيهم لإصلاح الأمور وهم سبب فسادها ولذا يقول:

عجبنا نروم صلاح شعبك (ساسة) / بالأمس كانوا أصل كل فساد<sup>(2)</sup>

وقد أرجع الجوادري سلوك السياسيين إلى سببين رئيسيين حيث قال:

بين اثنين (فاسدة) قد أوثقوا / بالأجنبي (وساسة) جبناء<sup>(3)</sup>

إن مكمن الداء يكمن في ارتباط الساسة بالمستعمر، هذا بالإضافة إلى جبنهم وعدم قدرتهم على اتخاذ القرار.

وعلى الرغم من جبن السياسيين وخضوعهم لل المستعمر إلا أنهم قد أذفوا رعاياهم شتى أصناف البطش ومن أهمها تجريد الإنسان من إنسانيته وفي ذلك يقول:

(ساسوا) الرعية بالغرور (سياسة) / لا يرضيها من (يسوس) قطيعا<sup>(4)</sup>

وبالمقابل، لا يبرئ الجوادري الرعية وإنما يدينها كذلك لأنها رضيت بالذل أو لا

وعندنا (ساسة) سؤنا لهم تبعا / ذلاً، وساووا لنا في الهدي متبعا<sup>(5)</sup>

وأعانتهم بفرقها ثانياً:

يعين (سياسيها) عليها تفرق / وينصر رجعوا عليها تعصب<sup>(6)</sup>

إلا أنه مع ذلك متغائل بكفاح الشعب الثوري الذي يصطدم مع مصالح الساسة وفي هذا يقول:

نبغي المزيد وتقتضينا (ساسة) / أن نرضي بنصيحتنا المقسم<sup>(7)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 289، 290.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 149.

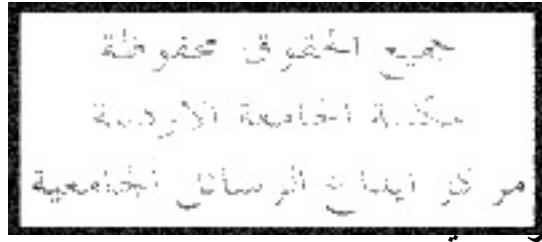
(3) المصدر نفسه، ج 4، ص 19.

(4) المصدر نفسه، ج 1، ص 486.

(5) المصدر نفسه، ج 3، ص 190.

(6) المصدر نفسه، ج 2، ص 220.

(7) المصدر نفسه، ج 2، ص 332.



كما أبدى الجواهري خوفه من رجال السياسة يبدى كذلك خوفه من خوض غمارها

ولذا يقول:

أخاف (السياسة) خوف اللديع من أرق نافح شاحن<sup>(1)</sup>

وقد قدم مجموعة من المسوغات لخوفه تتمثل في شيوع مفاهيم خاطئة عن السياسة

وغياب المفهوم الحقيقى فمن تلك المفاهيم:

أ-السياسة مرادفة للغش والنصب: يقول الجواهري:

أبعديني عن (السياسة) والغش والنصب<sup>(2)</sup>

ب-السياسة لا تؤمن بالعدالة

قالوا (السياسة) شرع مابه نصف / فهل تكون جنونا مابه ورع<sup>(3)</sup>

ج-السياسة تتبع وسائل غير أخلاقية

يدرون من معنى (السياسة) أنها / كأس بها يتقارع الندماء<sup>(4)</sup>

د-السياسة مكر وخداع

كذب المعرف (السياسة) أنها / من راح أكثر من سواه يمكر<sup>(5)</sup>

هـ- وقد لخص الجواهري ذلك كله في قوله:

(سياسات) ملفقة / وزعامات أساليب<sup>(6)</sup>

وفي مقابل هذه المفاهيم المغلوطة للسياسة يقدم الجواهري مفهومه الخاص حيث

يقول:

شرف (السياسة) أن تخوض غمارها / مستبلا، وكذلك الهيجة<sup>(1)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 289.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 20.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص 340.

(4) المصدر نفسه، ج 4، ص 19.

(5) المصدر نفسه، ج 4، ص 28.

(6) المصدر نفسه، ج 7، ص 240.

جميع الحقوق محفوظة  
مكتبة الأردنية الالكترونية  
من نحن آراءنا ارسالنا انتهاجنا معيبة  
ولا يقتصر على جريدة الراي في بيروت وإنما امتد ليشمل أساليبها

ومنها:

أ- تكريس الفرق بين أفراد الشعب

جرح تذر عليه غير راحمة / كف (السياسة) ملحاً كيف يلتئم؟<sup>(2)</sup>

ب- إهقار الشعب: فقد قال واصفاً سواد الأمة:

ويجث إقطاعاً أقرت جذوره / (سياسة) تفريق وحوز مغانم

(سياسة) إهقار وتجويع امة / وتسليط أفراد جناة غواشم<sup>(3)</sup>

ج- ملاحقة الأحرار ونفيهم:

كان ولادة الأمر في الأرض حرمت / (سياستهم) أن يجمع الحر مجمع<sup>(4)</sup>

د- تجاهل آمال الشعب:

من حيث دارت قلوب التائرين رأت / من (السياسة) قلباً بارداً شبيما<sup>(5)</sup>

---

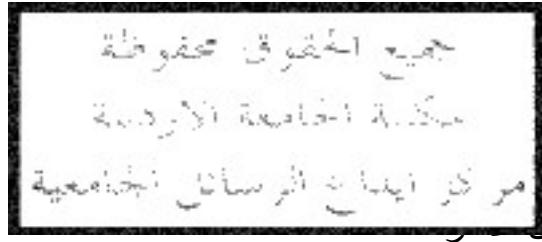
(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 519.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص 359.

(4) المصدر نفسه، ج 1، ص 111.

(5) المصدر نفسه، ج 1، ص 474.



وشعب تمسيه (السياسة) مكرها / على زلق من حكمها كيف يرتفق<sup>(1)</sup>  
و-إفساد طبائع الناس:

ومن خطط (السياسة) إن أرادت / فساد الملك أفسدت الطياعا<sup>(2)</sup>  
ز-وقد لخص كل هذه الأساليب بقوله:

إن (السياسة) لم تبق على البلاد ولم تذر<sup>(3)</sup>

### 3-4 المفردات الحديثة

يقصد بالمفردات الحديثة الألفاظ التي استعملها المحدثون في العصر الحديث وشاعت في لغة الحياة العامة، وبعد شعر الجواهري غنياً بالمفردات الحديثة المتنوعة فمنها ما هو سياسي، ومنها ما هو اقتصادي ومنها ما هو عسكري، هذا بالإضافة إلى المفردات الدالة على المخترعات الحديثة من مهن وآلات، ولعل هذا يرجع إلى عمل الشاعر في ميدان الصحافة فتسربت هذه الألفاظ إلى شعره.

### 1-3-4 المصطلحات السياسية

يمكن التفريق بين محاور عدة تشمل المصطلحات السياسية في شعر الجواهري وهي:

1- المصطلحات المتعلقة بالسلطة التنفيذية: وهي السياسة، سياسات، ساسة، الرئيس، زعيم، الحكومة، الوزارة، الوزراء، السفير.

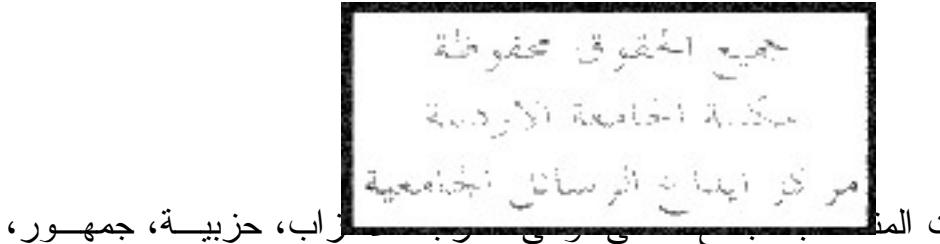
2- المصطلحات المتعلقة بالسلطة التشريعية: وهي الدستور، دساتير، البرلمان، برلماني، النواب، نائب، الانتخابات، منتخب، أرشح، مرشح، استجواب.

3- المصطلحات المتعلقة بنظم الحكم: وهي أنظمة، نظام، مملكة، جمهورية، بلشفية، اشتراكي، رجعي، رجعية، الوطني، وطنية، قومية، عروبة.

(1) المصدر نفسه، ج 1، ص 512.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 459.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص 41.



4- المصطلحات المترابطة بـ زباد، حزبية، جمهور، جماهير، ثورة، مؤتمر.

5- المصطلحات المتعلقة بالعلاقات الدولية: مستعمر، يستعمرون، استعمار، الانتداب، الأجنبي، المحتل، العملاء، استقلال.

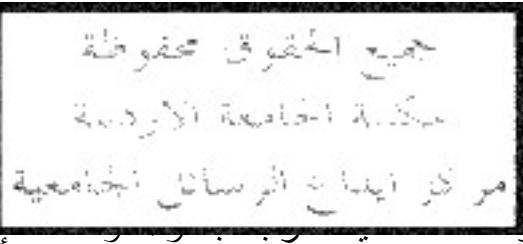
ولا يخلو شيوخ مثل هذه المصطلحات في شعر الجواهري من دلالة فناظرته سلبية إلى العلاقات الدولية، وهذا يرجع إلى وقوع العراق تحت الانتداب البريطاني، كما أنه يمتلك نظرة ناقدة لأنظمة الحكم من خلال الصفات التي يصفها عليها، ومن الواضح أنه قد أولى المجتمع المدني عناية كبيرة لإحداث التغيير، وهو تغيير يستند إلى قاعدة شعبية تقوده قيادات حزبية نحو الثورة، وهو كذلك يرفض الاستبداد، ولذا أكثر من مصطلحات السلطة التشريعية وما يلفت الانتباه قلة المصطلحات القضائية ولعل هذا يرجع إلى إيمان الشاعر بأن الإصلاح يكون في نظام الحكم ونشر الديمقراطية ومن ثم تكون نزاهة القضاء تحصيل حاصل.

### 2-3-4 المصطلحات الاقتصادية

ترد في شعر الجواهري بعض المصطلحات الاقتصادية، ويمكن أن تصنف كالتالي:

- 1- نظم اقتصادية: الإقطاع.
- 2- مؤسسات إنتاجية: مصنع، معمل.
- 3- مؤسسات إقراضية: مصارف، البنوك.
- 4- تعاملات تجارية: يستورдан، يصدران.
- 5- تنظيمات عمالية: نقابات، إضراب، عامل، عاملة.
- 6- التوزيع الاقتصادي: الطبقات.

ولا تخلو هذه المصطلحات كذلك من دلالة فالجوهري يرفض نظام الإقطاع القائم على توزيع معين للطبقات الاقتصادية، وهو مؤمن بضرورة الانتقال من المرحلة الزراعية إلى المرحلة الصناعية، ويدعو إلى تشكيل تنظيمات عمالية تحفظ حقوق العمال والعاملات على السواء، ومن أهمها النقابات التي قد تلجأ إلى الإضراب لاحقًا الحقوق،



ولا غرو أن هذه المرادفات ترسّخ إراثية وازدهار التعاملات التجارية.

### 3-3-4 المصطلحات العسكرية

ذكر الجواهري مجموعة من المصطلحات العسكرية تصنف كالتالي:

- 1- الأسلحة: خرطوشة، طلقة، الرصاص، بندق، الألغام، المتجرات، قنبلة، القنابل، المدفع، المدفع، مدرع، صاروخ، البوارج.
- 2- موقع عسكرية: قواعد.
- 3- رتب عسكرية: عقيد، ركن

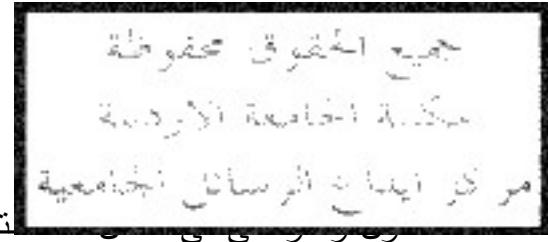
وأهم ما يلفت الانتباه عنابة الجواهري بأنواع الأسلحة حيث بدأ بالخرطوشة وانتهى بالبوارج ولعل هذا يدل على إيمانه القوي بأهمية القوة في نهوض أي أمة.

### 4-3-4 المصطلحات الحضارية

أكثر الجواهري من ذكر المصطلحات الحضارية وتترعرع إلى

- 1- المخترعات الحديثة: وهي طيارة، طائرات، مطار، منطاد، قطار، الكهرباء، برقية وتنتمي لفظي (أسلاك، أزرار)، لافتات المرور، صافرة الإنذار.
- 2- الوظائف وهي: التوظيف، موظف، الدوائر، المهندس، المحامي، الجراح، طيار، الممثل.
- 3- وسائل نشر الثقافة: صحف، صحيفـة، المسرح، روایـة، الدعاـية.
- 4- نعوت الحضارة: وهي مدنـية، المدنـيات، البربرـية، الفوضـوية.
- 5- تعبـيرـ حديثـة: أنصـافـ الحلـولـ، تمـثلـ هـذـهـ الأـدـوارـ، تـرـفـعـ الأـسـتـارـ، هـوـاـ يـضـمـهـمـ مـلـعـبـ، هـامـشـ التـارـيخـ، تعـطـلـ الدـسـتوـرـ، تـصـفـيـةـ الحـسـابـ، أـنـانـيـنـ.

ومن المهم الإشارة إلى أن هذه المصطلحات الحضارية قد ارتبطت بالزيف والخداع، كما أن التعبـيرـ الحديثـةـ التي استخدمـهاـ الجوـاهـريـ تتـضـمـنـ بـعـدـاـ سـلـبـيـاـ كالـخدـاعـ فـيـ تـمـثـلـ هـذـهـ الأـدـوارـ، تـرـفـعـ الأـسـتـارـ وـالـضـعـفـ فـيـ هـوـاـ يـضـمـهـمـ مـلـعـبـ، هـامـشـ التـارـيخـ،



والتفكير القاصر في تور وحب الذات في الأنانيين.

#### 4-4 المفردات العامة

##### 1-4-4 مفهوم العامة

يذكر ابن الأثير من أوصاف الكلمة ألا تكون مبتذلة بين العامة وذلك ينقسم : قسمين:

الأول: ما كان من الألفاظ دالا على معنى وضع له في أصل اللغة، فغيرته العامة، وجعلته دالا على معنى آخر.

الثاني: ما ابتدلته العامة وهو الذي لم تغيره عن وضعه<sup>(1)</sup>.

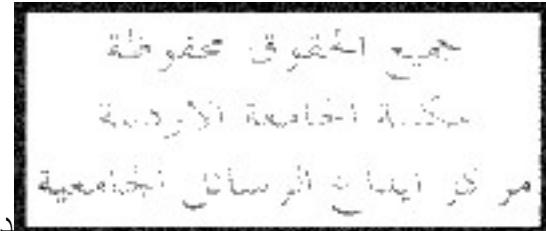
وقد تجنب الجواهري في شعره القسم الثاني من الألفاظ العامة التي لم تغيرها العامة عن وضعها، كما أنه لم يكثر من النوع الأول من جهة ولم يأت به عن ضعف من جهة أخرى وإنما كان يورد مثل هذه الألفاظ حينما يشعر أنها تمتلك قيمة إيحائية.

##### 2-4-4 قصيدة طرطرا

كان لقصيدة طرطرا أثر كبير في نفس الجواهري مما دفعه إلى تدوين الظروف السياسية التي دفعته إلى نظمها في مذكراته ولنستمع إليه قائلاً: "يحرر المرء ماذا يقول في عالم السياسة عهد ذاك، فعلى الرغم من المفارق المتسامحة والتي يصح تسميتها بضم الأمان فقد كان الشخص الأول وقبل كل شيء فيه هو التزلف والتهافت والانحناء لذوي الرتب والمراتب، التكبر والتعجرف على البسطاء من الناس، والركض وراء الألقاب والأنساب، واحتياء المقاعد، شاغرة أو مليئة، مقايضة للأنساب بمقاعد نيابية، وشراء للذم والضمائر بمثل ذلك... كنت أخربش أبياتاً مستهزئاً بكلام عابر، كأنني أعبث بالكلمات، وبخاصة بتلك الكلمة الشعبية الموحية "طرطرة" كناية عن السخرية بما يدور من تقلت في السياسة والموافق فكان يقال "طرطرة" استخفافاً بالأحاديث التافهة و"طرطور" للمعنى بها".<sup>(2)</sup>

(1) ابن الأثير ، ضياء الدين- المثل السائر (مرجع سابق)، ج1، ص254-257.

(2) محمد مهدي الجواهري- مذكراتي 2، ط1، دار المنظر، بيروت، 1999م، ج1، ص433، 434.



والفعل طرطري (1) وهو ورد الضعيف (1) فمن الواضح أن ثمة تغييراً في دلالة الكلمة شاع في الاستخدام العامي لهذه الكلمة، وقد استثمر الجوادري هذه الدلالة الجديدة في إضفاء جو من السخرية بالأمور التافهة وبالتفاهين من السياسيين.

وقد اشتق الجوادري من هذا الجذر ثلاثة صيغ هي:

#### 1-الاسم ويتضمن:

أ-المصدر: وفيه حول تاء المصدر في طرطرة إلى ألف ممدودة حفاظاً على الوزن وتجنب التسكين في حشو البيت ولذا جاء المصدر على صورة "طرطرا" يقول الجوادري في مطلع قصيده (2):

أي (طرطرا) تطرطري / تقدمي تأخرى

ب-الاسم الجامد: وهو طرطر بمعنى طرطور وقد أجرى هذا التغيير كذلك حفاظاً على الوزن. يقول الجوادري

إن أخا (طرطرا) من / كل المقاييس بري

#### 2- فعل الأمر: تطرطري، وقد وردت في البيت الأول

ولا يمكن القول إن السخرية القاسية في هذه القصيدة ترجع إلى توظيف هذه المفردة العامية فحسب، وإنما يمكن القول إن هذه المفردة كانت العنصر الرئيسي الذي صبغ بقية البناء الأسلوبية بصبغة السخرية فمن ذلك:

1- شيوع أفعال الأمر الواردة على خلاف مقتضى الظاهر كقوله:

أي طرطرا تطرطري / تقدمي تأخرى

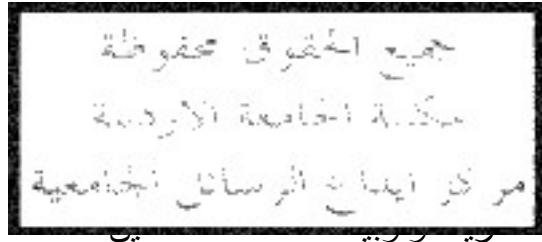
(تشيعي) (تسني) / (تهودي) (تصري)

(تكردي) (تعربى) / (تهاجري) بالعنصر

(تعجمي) (تبونطي) / (تعقلی) (تسدری)

(1) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارية العامة للمعجمات وإحياء التراث، جمهورية مصر العربية، دار الدعوة، تركيا، مادة طرطر.

(2) الجوادري-الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 121.



2-استخدام أسلوب الشرط: ويلاحظ أن الجوادري يأتي بفعل الشرط المثير الاهتمام وقد يعدد أفعال الشرط، ومن ثم يأتي جواب الشرط تافها ك قوله:

أي طرطرا (إن كان شعب جاع) أو خلق عربي  
أو أجمع السُّتُّ الملايين على التذمر  
أو حكم النساء حكم الغاصب المقتدر  
أو صاح نهبا بالبلاد بائعاً ومشترى  
أو نفذ المرسوم في / محابر وأسطر  
أو أخذ البريء بالمجرم أخذ طرطري  
أو دفع العراق للذل أو التدهور  
(فاحتكمي) تحكمي / وتحمدي وتجوري

3-استخدام أسلوب الاستفهام الوارد على خلاف مقتضى الظاهر : ك قوله:

تصرفي كما تشائين ولا تعذرني  
(من؟ أ للناس؟) وهم / حثالة في سقر  
(من؟ أ للتاريخ؟) وهو في يد المحبر

فقد جاء الاستفهام في الأبيات السابقة للدلالة على التعجب، ولا غرو أن تعجب الشاعر من أحقيبة الناس والتاريخ لاعتذار المستبددين بدل على السخرية.

4-توظيف المقابلة السياقية من خلال إيجاد علاقات تضاد دلالي بين ألفاظ ليست متضادة في أصل الوضع وهذا كله للدلالة على اختلال الموازين ك قوله:

أعطي سمات (فارع) / شمردل (البحتر)  
واغتصبى (الضفدع) / سمات (ليث) قسور  
(وعطري) (قانورة) / وبال مدح بخري  
وصيري من (جعل) / (حديقه) من زهر  
وشبهى (الظلم) ظلماً (بالصباح) المسفر  
وألبسى (الغبي) والأحمق ثوب (عقبري)  
وأفرغى على (المخانيث) دروع (عنتر)

5-القسم: ومن ملامح ريبة ببر التافهة أو السلبية المتعلقة

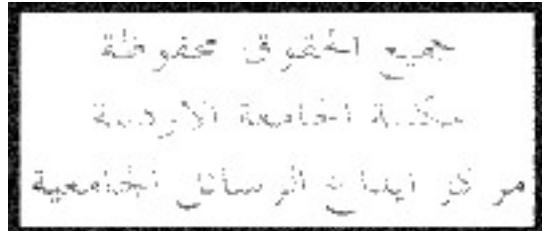
بالساسة الوصوليين قوله:

أي طرطاً أقسم (بالسوكة) المشهر  
(والخرز) المعقود في البطن فويق المشعر  
(بوجهك) المعتكر / (وثررك) المنور  
(وعينك الحمراء) ترمي حاسداً بالشر  
(وصنوك الثور) يثار غيظه بالأحمر  
أقسم (بالكافور) لا / أقصد شتم العنبر  
فوق جميع البشر / فوق القضا والقدر

6-تأكيد الذم بما يشبه المدح قوله:

كوني على الأضداد في / تكوينك المبعثر  
شامخة (شموخ قرن الثور) بين البقر

7-المبالغة: قوله واصفاً ضعف أولئك الساسة:



أهون من ذبابة / في مستحم قذر

فهي تطير حرة / جناحها لم يعر

وذاك لو لم يستعر / جناحه لم يطر

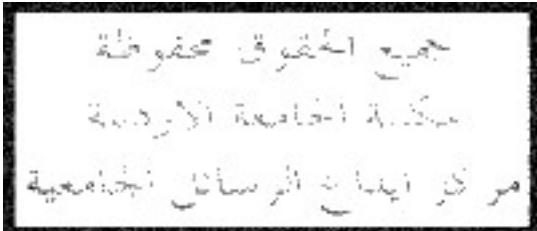
ولم يقتصر الجواهري على المبالغة فحسب، وإنما سعى إلى تقديم الدليل العقلي لإثباتها.

8-تضمين المثل: ومن ملامح السخرية كذلك تضمين القصيدة بمثل ساخر ك قوله:

أي طرطرا كوني على/ تاريخك المحترق

(أحرص من صاحبة النحين) إن تذكرني.

9-ولعل في اختيار الشاعر لبحر قصير وهو مجزوء الرجز وعنایته في إيجاد تقسيمات صوتية داخلية مما يشكل إيقاعا راقصا ما يخدم جو السخرية في القصيدة المتولد أصلا عن شيوخ المفردة العالمية طرطرا.



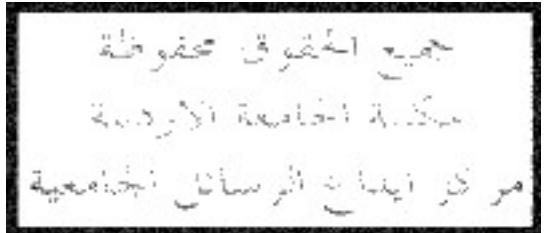
### الفصل الثالث

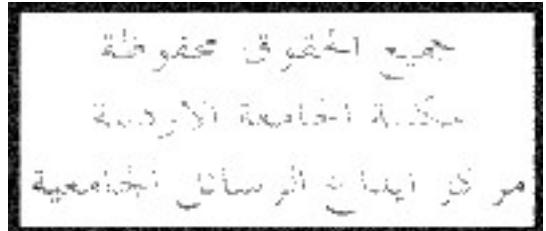
## الخصائص الأسلوبية للمستوى التركيبى

- 1- مكونات الجملة
  - 1- الفعل في الأسلوب الأدبي
    - 1-1 معادلة بوزيمان ونظرية لسنج
    - 2-1-1 الفعل في قصيدة "الراعي"

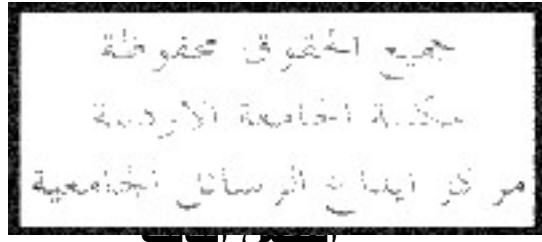
- 2- بنية الجملة
  - 1- أسلوب التأكيد
    - 1-1-2 مفهوم التأكيد
    - 2-1-2 حروف التأكيد
    - 3-1-2 تراكيب التأكيد
    - 4-1-2 أضرب الخبر
    - 2-2 الأسلوبات الإنسانية
    - 1-2-2 الإنشاء الطلبى
    - 2-2-2 الإنشاء غير الطلبى
    - 3-2 أسلوب الشرط
    - 1-3-2 أسلوب الشرط وصياغة الحكمة
    - 2-3-2 أسلوب الشرط والتماسك النصي

- 3- الوحدات الكبرى
  - 1- الفصل بين الجمل
    - 1-1-3 كمال الاتصال
    - 2-1-3 كمال الانقطاع
    - 3-1-3 شبه كمال الاتصال
    - 4-1-3 شبه كمال الانقطاع
    - 2-3 تراكيم الضمائر وتبادلها
    - 1-2-3 قصيدة المتكلم
    - 2-2-3 قصيدة المخاطب
    - 3-2-3 قصيدة الغائب
    - 4-2-3 القصيدة المركبة
    - 5-2-3 أسلوب التجريد
    - 3-3 التناص
    - 1-3-3 مفهوم التناص
    - 2-3-3 التأثر بأساليب سابقة
    - 3-3-3 استحضار نصوص سابقة
    - 4-3-3 تحوير دلالة نصوص سابقة





- 4- البنية الدلالية
- 1-4 مفهوم البنية الدلالية
- 2-4 النماذج الأساسية للبنيات الدلالية
- 3-4 ثنائية الأنماط والأخر
- 1-3-4 غياب الأنماط
- 2-3-4 خصم الأنماط مع الآخر
- 3-3-4 توافق الأنماط مع الآخر



## الخصائص الأسلوبية للمستوى التركيبى

يعرف السكاكي علم المعانى بقوله: "اعلم أن علم المعانى هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"<sup>(1)</sup> ومن خلال هذا التعريف يتضح أن ثمة فروقاً بين علم النحو وعلم المعانى وهي:

- 1- إن علم النحو ينظم الأبواب في الجملة، أما علم المعانى فينظم الجمل في كلام متصل وعلى هذا يمكن القول إن النحو تحليلي وعلم المعانى تركيبى.
- 2- إن علم النحو يجعل المبنى نقطة البداية، وينطلق منها للوصول إلى غايته من المعانى، أما علم المعانى فينطلق من المعنى باحثاً له عن المبنى.<sup>(2)</sup>
- 3- إن هدف علم المعانى من دراسة بعض التراكيب النحوية يتمثل في تحديد الإمكانيات التعبيرية في اللغة وما ينتج عنها من تطبيقات في الكلام الإبداعي أو الإخباري على سواء، وتحديد التوسع في المحيط الأسلوبى الذى يرتبط بالموقف الكلامى<sup>(3)</sup>.
- 4- أقام علم النحو مباحثه على رعاية الأداء المثالى فى حين أقام علم المعانى مباحثه على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها فى الأداء الفنى<sup>(4)</sup>.
- 5- حاول علم المعانى أن يمتد إلى الدراسات الجمالية والنفسية وأن يخضع ما ينتفع به من المعانى من هذين الحقلين لفكرة الاستصحاب والعدول<sup>(5)</sup>.

أما أهم صور التكامل بين علم النحو وعلم المعانى فتتمثل في تسليم علماء المعانى بأهم أصل من أصول النحو وهو "أصل الوضع" سواء أكان هذا الأصل مرتبطاً بنمط

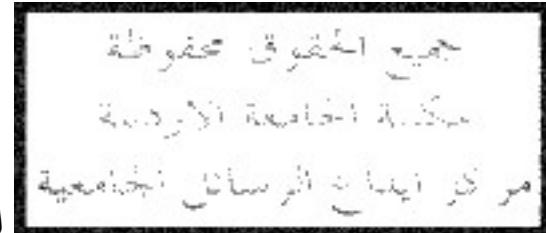
(1) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص70.

(2) تمام حسان-الأصول، (مرجع سابق)، ص347-349.

(3) محمد عبد المطلب- البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1994م، ص348.

(4) المصدر نفسه، ص269.

(5) تمام حسان-الأصول، (مرجع سابق)، ص353.



الجملة أي ببنيتها في روبرت بوب الدالة الداخلية، والقرائن الدالة على المعاني المفردة فيها. والملحوظ أن هذه الأصول تتطرق من منطلق المبني، لكن علماء المعاني أخذوا عن النهاة أصولاً معنوية من أهمها أمن اللبس أو الإفادة، ويمكن لكل من الأصول الواردة أن يستصحب، وأن يعدل عنه، وأن يرد إليه، فكل ذلك عدول عن الأصل بالنسبة إلى المعنى<sup>(1)</sup>.

ومن الواضح أن كلا من الأسلوبية والبلاغة يفترض وجود طرق عدة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار إحدى هذه الطرق لأنها تناسب الموقف، لذلك يمكن القول إن الهدف النهائي للأسلوبية هو أن تقدم صورة شاملة لأنواع الألفاظ والتركيب وما يختص به كل منها من دلالات وهذا بالفعل ما تصفه البلاغة وإن كانت قوانين البلاغة مطلقة يجب مراعاتها كقوانين النحو، هذا بالإضافة إلى أنها قد عنيت بالجانب العقلي لدى المخاطب أكثر من عنيتها بالجانب الوجداني<sup>(2)</sup>.

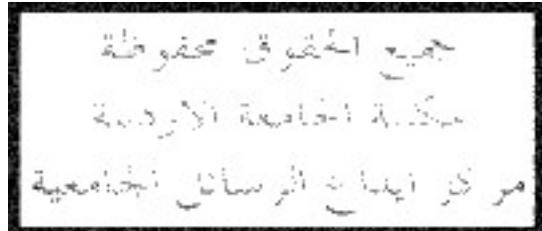
وقد صنف ألمان القيم التعبيرية "الأسلوبيات الجملة" تصنيفاً ثالثياً وهو:

- 1- أجزاء الجملة: أو الأشكال النحوية المفردة والانتقالات من قسم من أقسام الكلام إلى قسم آخر.
- 2- تركيب الجملة: أي ترتيب أجزائها وأساليبها.
- 3- الوحدات الكبرى: أي تلك الوحدات التي تجمع جملاً مفردة<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر نفسه، ص 349-352.

(2) شكري عياد- مدخل إلى علم الأسلوب، 1982م، ص 43-47.

(3) ألمان، ستيفن- اتجاهات جديدة في علم الأسلوب (مرجع سابق) ص 97.



## 1-مكونات الجملة

درج النهاة على تقسيم الكلام إلى اسم و فعل و حرف، ومن الطبيعي أن يساهم كل قسم من الأقسام السابقة في تشكيل الأسلوب الأدبي، أما الاسم فقد تناولت في الفصل الثاني الخصائص الأسلوبية للمستوى المعجمي و بينت كيف ساهمت العلاقات الدلالية بين الألفاظ منها الأسماء في تشكيل الأسلوب الأدبي، أما الحرف فسيأتي الكلام عليه في مبحثي أسلوب التأكيد والفصل والوصل ولكن ماذا عن الفعل هل من الممكن أن يساهم الفعل في تشكيل الأسلوب؟

### 1-1 الفعل في الأسلوب الأدبي

#### 1-1-1 معادلة بوزيمان ونظرية لسنج

يرى بوزيمان أنه من الممكن تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير، أولهما التعبير بالحدث، وثانيهما التعبير بالوصف، ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتهي إلى النوع الأول وعدد الكلمات التي تنتهي إلى النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية<sup>(1)</sup>. وقد قدم سعد مصلوح بعض المقترنات لتطبيق هذه المعادلة على اللغة العربية وهي:

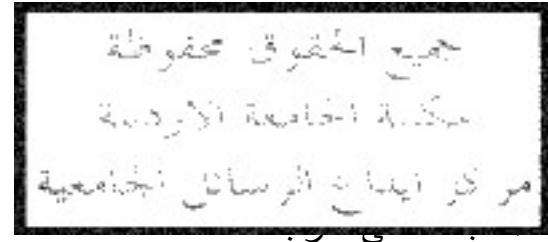
1- تستثنى من الإحصاء الأنواع الآتية من الأفعال وهي:

أ- الأفعال الناقصة إلا إذا استعملت تامة.

ب- الأفعال الجامدة مثل نعم وبئس.

ج- أفعال الشروع والمقاربة مثل كاد وأخواتها.

(1) سعد مصلوح- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ط1، دار البحث العلمية، الكويت، 1980م، ص59-62.



## 2- تستثنى من الإحصاء بـ .

3- الصفات المعطوفة على صفة تدخل في الإحصاء.<sup>(1)</sup>

وأرى أن يدخل في الإحصاء كذلك اسم الفعل، والمصدر، واسم الفاعل، وصيغة المبالغة، والصفة المشبهة، واسم المفعول، واسم التفضيل إذا عملت عمل الفعل.

أما لسنج فقد صاغ نظريته من خلال المقارنة بين الرسم والشعر فالرسم والشعر "يسعملان مواد مختلفة باختلاف الشيء الذي تصور أنه ومن هذا يتضح أن الفن الذي يوجد بوضع الأشياء بعضها بجانب بعض لا يعبر إلا عن الموضوعات التي تتكون من أشياء موضوعة بعضها بجانب بعض، بينما الفن الذي يوجد بتسلسل الأشياء لا يعبر إلا عن الموضوعات التي تتكون من أشياء تتكون بالتسلسل والتوالى. ونحن نسمى الأشياء التي تتكون من تسلسل الأجزاء وتنتابعها حركات، والأجسام هي موضوع الرسم أو النحت بينما الحركات هي موضوع الشعر".<sup>(2)</sup>

وبما أن الحركات لا توجد في فراغ وإنما تعبّر عن نفسها عن طريق الأجسام لذا فإن الشعر يصور الأجسام ولكن عن طريق الحركات المتتالية في حين أن الرسم يصور لحظة حركية، وأنثرها في الجسم، ولذا على الرسام أن يختار هذه اللحظة، بحيث تكون هي لحظة الذروة، بينما على الشعر أن يختار جزءاً أو حالة من الجسم ليصور أثر الحركة المستمرة فيه، وعلى هذا الجزء المختار أن يكون أكثر الأجزاء تأثراً بالحركة<sup>(3)</sup>.

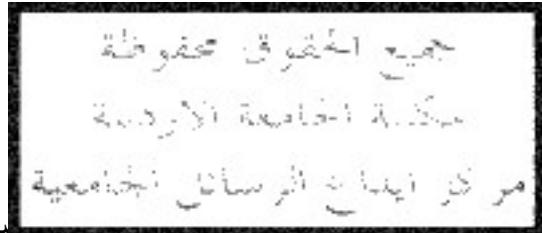
ومن الواضح أن هذه النظرية قد قضت على القاعدة الشائعة التي تقول "الشعر تصوير" كما أدت إلى الانتقاص من قيمة الشعر الوصفي لما هو ساكن<sup>(4)</sup>، ولكن هل من الممكن أن تكون نظرية لسنج هي الملهمة لبوزيمان، وبذلك يكون كل ما فعله بوزيمان هو إعادة صياغة نظرية لسنج فيما يتعلق بالشعر وفق نظرة أسلوبية تؤمن ألا تعارض بين الأسلوبية والنقد الأدبي، ولذا تكاد الأسلوبية أن تكون التطبيق العملي لمبادئ النقد الأدبي

(1) المصدر نفسه، ص63، 64.

(2) محمود السمرة- النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص49، 50.

(3) المصدر نفسه، ص50.

(4) المصدر نفسه، ص51.



فالتعبير بالحدث من  
الأشباح والروائح والمنج من تصوير الشعر  
للأجساد عن طريق الحركات المتتالية.

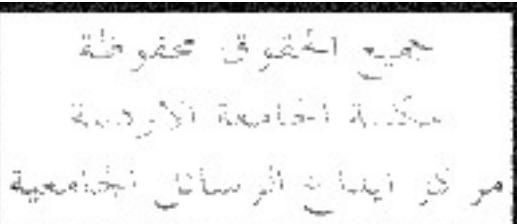
### 1-1-2 الفعل في قصيدة "الراعي"<sup>(1)</sup>

ت تكون قصيدة الراعي من قسمين رئيسيين، وقد عمل الجوادري في القسم الأول على تصوير مشهد متحرك للراعي مع أغنامه في حين عمل في القسم الثاني على تصوير العالم الروحي للراعي، كما عرض بولاة الأمور موظفاً مصطلح الراعي ببعده السياسي. وهذه هي أبيات القسم الأول من القصيدة:

- (ف) العباءة ( واستقل ) / بقطيعة عجلا ومهلا
- (وانصاع) (يسحب) خلفه / ركبا (يعرس) حيث (حلا)
- (أوفى) بها صلا (يزاحم) في الرمال السمر صلا
- (يرمي) بها جbla (فتتبع) خطوه (ويحط) سهلا
- أبداً (يقاسمها) نصيباً من شظيف العيش عدلاً
- (يصلى) كما (تصلى) المهجير (ويستقي) ثمداً وضحلاً
- (يومي) (فتفهم) ما ( يريد ) (ويرتمي) (فتهب) عجل
- وتكاد (تعرب) بالثغاء هلا وحيهلا وهلا
- (يقفو) بعيان النسر (ترقب) أجدلا ذئباً أزلا
- (ويحوط) كالأسد (احتبي) / أشباله جدياً وسخلاً
- (أوفى) على روض الحياة (يجوبه) حقل فحقل
- (وارتد) (يحمل) ما (يصون) ذماً وما أغنی وقلماً
- نايا (يذود) به الونى / (ويلون) النسق المملا
- وعصا (يبهش) بها (ويرقى) ذروة (ويقيم) ظلاً

إن هذه الأبيات السابقة تمثل بحق ما يعرف بالصورة النامية أو المشهد التصويري، وأهم ما في نمو هذه الصورة أنه نمو متكملاً، فلم يصور الجوادري الراعي في لحظة حركية مبرزاً أثراً في الجسم، وإنما اختار عنصراً من عناصر المشهد وهو الراعي ليصور أثر الحركة المستمرة فيه، وهو بالطبع أكثر الأجزاء تأثراً بالحركة حفاظاً

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 189.

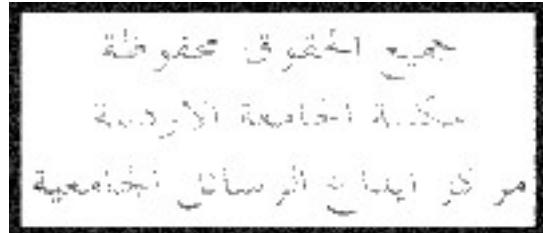


على سلامة القطيع من توصير حركة القطيع  
ولكن كيف عبر الجواهري عن هذه الحركة؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تستلزم مراجعة الأبيات السابقة ورصد الأفعال الدالة على الحدث والزمن معاً وهي : (لف، استقلأ، انصاع، يسحب، يعرس، حلا، أوفى، يزاحم، يرمي، تتبع، يحط، يقاسها، يصلى، تصلى، يستقي، يومي، تفهم، يريد، يرتمي، تهب، تعرب، يقنوا، ترقب، يحوط، احتبى، أوفى، يجوبه، ارتد، يحمل، يصون، يذود، يلون، يهش، يرقى، يقيم) وهي 35 فعلًا ولم أدخل في الإحصاء الأفعال التالية (تکاد) (وما أغنى وقلًا) أما الصفات فلم يستخدم الجواهري في هذا القسم من القصيدة سوى ثلاثة صفات هي: الرمال (السمرا) ذئباً (أزلا)، النسق (الملا). وعند قسمة عدد الأفعال على عدد الصفات نجد أن نسبة الفعل إلى الصفة في هذا القسم من النص هي:  $3/35 = 11.6$  وهي نسبة مرتفعة.

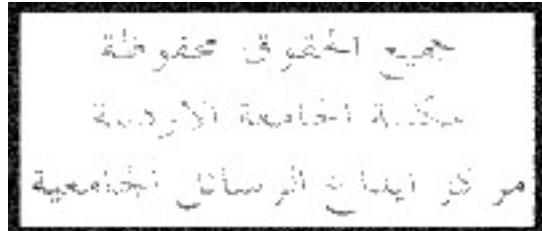
ومن هنا يمكن الجمع بين نظرية لسنج ومعادلة بوزيمان فهناك علاقة وثيقة بين تصوير أثر الحركة المستمرة في الجسم وشيوخ الأفعال في النص، ولكن هل كل الشعر تصوير لأثر الحركة المستمرة في الجسم؟ بالطبع لا وهذا أجد نفسي مضطراً إلى طرح السؤال التالي: هل شيوخ الأفعال ملازم للغة الأدبية وإن لم تعمد إلى التصوير الحركي؟ وهنا لا بد من الانتقال إلى القسم الثاني من القصيدة وفيه إبراز للعالم الروحي لدى الراعي وتعرضه بالساسة وفيه يقول:

- 15- يا راعي الأغنام أنت أعز مملكة وأعلى
- 16- الله ملوك ما أدق وما أرق وما أجلا
- 17- (بِرُوِيكَ) من رشفاته/ قمر السماء إذا (أطلا)
- 18- (ويقيك) في وعث السرى/ وهج المجرة أن (تضلا)
- 19- (وتنم) في الأسحار عنقود النجوم إذا (تدلى)
- 20- أبداً (تشيم) الجو (تعرف) عنده خصباً ومحلاً
- 21- وتکاد (تغرف) وابلا / حذقا (وترشف) منه طلا
- 22- (ترهى) بأن الأرض خضراء (زهت) نبتاً وبقلا



- ولو ان كل الناس مثالك من غضارتها (تملى) -24  
(أعطيت) نفسها (لمت) الأجزاء حتى صرن كلا -25  
(وأسلت) بعدها في غمار الذكريات (فعاد) قبلا -26  
عريان من عقد النفوس (عقلن) (فاستعصين) حلا -27  
لم (ترع) من شجر التكالب وارفا حقدا وغلا -28  
(وجهلت) متربة الحياة (تنوبت) كسلا وذلا -29  
لم (تخش) بؤس غد (يشوه) من جمال اليوم شكلا -30  
لا (تعرف) الأشباح رعناء الخطى، شوهاء، خجلى -31  
أطيافك الزهر الندى شذا وألوانا وظلا -32  
ومطارح المعزى (تعاود) عندها وطنها وأهلا -33  
وكسرحك الرا夷 (تعن) رؤاك معلمة وغفلا -34  
(ترتاد) معجمة الدنى / (وتجوسها) فصلا ففصلا -35  
(وتسامر) النجوى (تعب) بكأسها نهلاً وعلاً -36  
(وترى) ملونة الطبيعة إذ (تغم) وإذ (تحلى) -37  
غول الظلام إذا (تعلى) / وسنا الصباح إذا (تجلى) -38  
(حييت) راعي الصأن (يرعى) ذمة (كترت) وإلا -39  
تلك الأمانة (أودعت) / أتقالها كفوا وأهلا -40  
كانت له غلا وآخر (شاءها) للناس غلا -41  
ما أقبح الدنيا إذا / (ضل) الرعاة وما أصلًا -42

لقد اشتمل القسم الثاني من القصيدة على 44 فعلاً هي: (بِرُوِيك، أَطْلَا، يَقِيك،  
تَضْلا، تَلَم، تَدْلَى، تَشِيم، تَعْرُف، تَغْرِف، تَرْشَف، تَرْهِي، زَهْت، تَوْد، حَنْت، تَمْلَى،  
أَعْطَيْت، لَمْت، أَسْلَت، عَاد، عَصْلَن، اسْتَعْصِين، لَمْ تَرْع، جَهْلَت، تَذَوِّبَت، لَمْ تَخْش، يَشُوهَ،



تعرف، تعاود، تعن، تعلق، تخلق، تعلق، تجلى، حبّيت، يرعى، كبرت، أودعت، شاءها، ضل) في حين أنه لم يشمل سوى صفتين هما: الزهر (الندي)/ وكسرك (الراعي) تعن.

وبناء على ما سبق تكون نسبة الفعل إلى الصفة في هذا القسم هي 22 = 2/44 وهي نسبة مرتفعة على الرغم من عدم قيام القسم على المشهد التصويري المتحرك وهذا مما يؤكّد ارتباط الأسلوب الأدبي بشيوع الأفعال، ولا بد من الإشارة أن شيوع الأفعال في القسم الأول كان أكثر كثافة، فقد أورد الجوادري 35 فعلًا في 14 بيتاً أي بمعدل 2.5 في كل بيت، أما في القسم الثاني فقد أورد 44 فعلًا في 28 بيتاً أي بمعدل 1.5 في كل بيت ، وهذا بالطبع يرجع إلى استدعاء المشهد المتحرك للأفعال بصورة أكبر ، وإن ظل الفعل شائعا في كل أبيات القصيدة.

## 2- بنية الجملة

### 2-1 أسلوب التأكيد

#### 1-1-2 مفهوم التأكيد

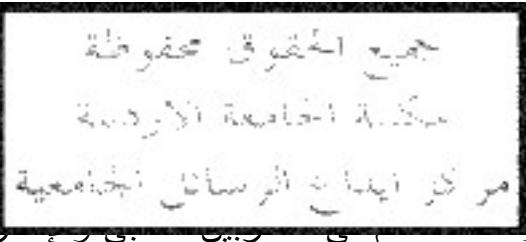
يقول عبد القاهر الجرجاني معرفاً أسلوب التأكيد: "حد التأكيد أن تحقق باللفظ معنى قد فهم من لفظ آخر سبق منك"<sup>(1)</sup> وقد اقتصر التأكيد في الكتب النحوية على ما كانت الحركة الإعرابية فيه الغاية، فالتأكيد عند النحاة تابع في الإعراب للمؤكد، إلا أن الحركة الإعرابية في التوكيد اللفظي أو التوكيد المعنوي لا تحمل قيمة دلالية. في حين اهتم علماء البلاغة بالتأكيد من حيث المعنى كغيره من القضايا، وتناولوه في أضرب الخبر استناداً إلى حال المخاطب. ولا غرو أن أفضل تناول لأسلوب التأكيد هو أن يعالج على أنه باب من أبواب المعنى وليس من أبواب التراكيب، ويؤدي هذا المعنى بأحد عناصر التحويل في الجملة التوليدية كالزيادة كما قد يؤدي بالتنعيم أو بالحذف أو بالترتيب<sup>(2)</sup>.

#### 2-1-2 حروف التأكيد

أولاً: الحروف الدالة على الجملة الاسمية:

(1) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مراجع سابق)، ص 154.

(2) خليل أحمد عميرة - أسلوب التوكيد اللغوي في منهج وصفي، دار الفكر عمان (1980)، ص 6، 7.



1- إن: وهي من مؤنث المذكر أي أسماء ذي وءوي من أضرب الخبر<sup>(1)</sup>:

ومثال ذلك قول الجواهري:

(إن) الشدائـد تستـصـفـى النـفـوسـ بـهـاـ /ـ مـثـلـ الـحـظـوظـ عـلـىـ أـصـاحـابـهـاـ قـسـمـ<sup>(2)</sup>

2- لكن، لكن: يرى أحد الباحثين أن لكن كتلة لغوية جاءت في اللغة هكذا وليس مكونة من إن دخلت عليها اللام والكاف فصارت حرفًا واحدًا يفيد الاستدراك، وعلى ذلك تكون لكن المخففة تقيد ما تقيده المضمة فيكون المعنى مؤكداً في ما بعدها مقابلته بما قبلها، ومن المهم الإشارة إلى أن لكن المخففة تدخل على كل من الاسم والفعل<sup>(3)</sup>.

ومثال لكن قول الجواهري:

وـماـ الصـبـرـ بـالـأـمـرـ يـسـيرـ اـحـتمـالـهـ /ـ وـإـنـ رـاحـ مـلـصـوقـاـ بـهـ كـلـ مـدـعـيـ

وـلـاـ هـوـ بـالـشـيءـ المـشـرـفـ أـهـلـهـ /ـ إـذـاـ لـمـ تـكـنـ عـقـبـاهـ غـيرـ التـوجـعـ

(ولكنه) صـبـرـ الأـسـودـ عـلـىـ الطـوـىـ /ـ تـغـطـيـ عـلـيـهـ وـثـبـةـ الـمـتـجـمـعـ<sup>(4)</sup>

ومثال حرف الابتداء لكن إذا وقعت بعدها جملة أو وقعت هي بعد الواو قول

الجواهري:

تعـالـىـ الـمـجـدـ لـاـ مـالـ فـيـخـزـيـ /ـ وـلـاـ مـلـكـ يـحـلـ بـالـحـرـامـ

وـلـاـ نـشـبـ تـهـانـ الرـوـحـ فـيـهـ /ـ فـتـخـضـعـ لـلـطـغـاهـ وـلـلـطـغـامـ

(ولكن) مـهـجـةـ عـظـمـتـ فـجـلتـ /ـ وـجـلـ بـهـاـ الـمـرـومـ عـنـ الـمـرـامـ<sup>(5)</sup>

3- بل: سواء أفادت الإضراب إذا وقعت بعد كلام مثبت خبراً كان أم أمراً كقوله في

ثورة العراق عام 1921م

وثورة (بل) جمرة / ليعرب لا تخمد<sup>(6)</sup>

(1) بدوي طبانة- معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنارة، دار الرفاعي، السعودية، 1988م، مادة إن.

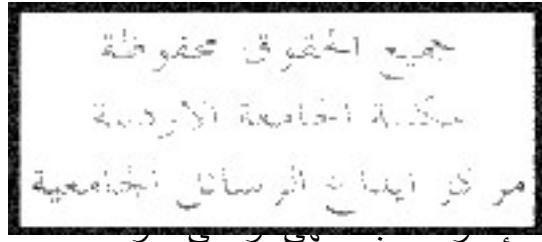
(2) الجواهري- الديوان (مرجع سابق)، ج5، ص253.

(3) خليل أحمد عمايرة- أسلوب التوكيد (مرجع سابق)، ص32-36.

(4) الجواهري- الديوان (مرجع سابق)، ج2، ص277، 278.

(5) المصدر نفسه، ج4، ص83.

(6) المصدر نفسه، ج1، ص93.



وليست الريح يهدي الله نفحتها / لنا (بل) الروح يوحى لها لأجساد<sup>(1)</sup>  
وتكمن القيمة الأسلوبية لحرف العطف بل في لفت الانتباه إلى ما بعده من خلال  
مقابلته بما قبله.

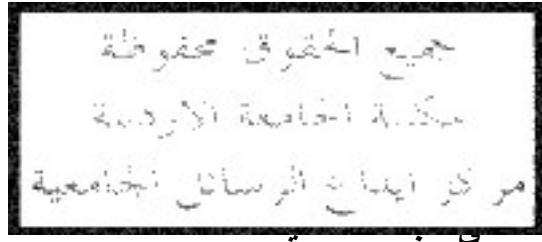
- 4- لعل، ليت: يستفاد بـلـلـعـلـ التـرـجـي أو التـوـقـع كـقولـه مـخـاطـبـاً دـجـلةـ: (لـلـ) يـوـمـا عـصـوفـا جـارـفا عـرـما / آـتـ فـتـرـضـيـك عـقـبـاه وـتـرـضـيـني<sup>(2)</sup>  
ويستفاد بـلـيـتـ التـمـنـيـ وـتـسـتـخـدـمـ لـلـأـمـانـيـ الـبـعـيـدـةـ وـإـنـ كـانـ الـجـواـهـرـيـ قدـ اـسـتـخـدـمـهـاـ فـيـ  
تـمـنـيـ أـنـقـهـ الـأـمـورـ لـلـدـلـالـةـ عـلـىـ درـجـةـ الإـحـبـاطـ الـذـيـ أـصـيـبـ بـهـ كـقولـهـ: أـقـولـ (لـيـتـ) كـفـافـا وـكـافـاـ بـهـ / رـحـبـ الـحـيـاةـ وـأـقـوـاتـ الـمـسـاجـينـ<sup>(3)</sup>  
5- أـمـاـ الشـرـطـيـةـ: حـرـفـ شـرـطـ يـفـيدـ التـقـصـيـلـ، وـلـاـ يـلـيـهـ إـلـاـ اـسـمـ وـجـوـابـ الشـرـطـ فـيـ جـملـتـهـ  
يـجـبـ أـنـ يـقـرـنـ بـالـفـاءـ كـقولـهـ: أـقـاوـيـلـ أـهـلـ الـحـبـ يـفـنـىـ نـشـيـدـهـاـ / (وـأـمـاـ) الـذـيـ تـمـلـيـ الدـمـوعـ فـخـالـدـ<sup>(4)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج1، ص289.

(2) المصدر نفسه، ج5، ص89.

(3) المصدر نفسه، ج5، ص102.

(4) المصدر نفسه، ج1، ص196.



1- نون التوكيد (الخفيفة والتقليل): وكثيراً ما ترد مع الفعل المضارع إذا وقع بعد أمر أو نهي أو دعاء أو عرض ألم تمن أو استفهام<sup>(1)</sup> قوله:

لا (يعجبن) ملوك الأرض همهم / فإن أعظم منها همة النوب<sup>(2)</sup>

2- حرف الاستقبال "سوف": إذا دخلت على فعل محبوب أو مكره كقوله مخاطباً المناضلين:

(وسوف) يبيّن إذا ما انجلى / غد، من يجد ومن يلعب

(فسوف) يدور ساعاتكم / بما لا يسركم عقرب

(وسوف) يخونكم خائف / (وسوف) يساومكم أشعب

(وسوف) يزاملكم خطوة / ويخذلكم خطوة متعب

(وسوف) يطول عناء الطريق / عليكم فيعزب من يعزب

(وسوف) تضيق بكم دوركم / وسوح السجون بكم ترحب<sup>(3)</sup>

ولا غرو أن تكرار الحرف سوف يضاعف من قيمة التأكيد.

### ثالثاً: الحروف الداخلة على قسمي الجملة (الاسمية والفعلية)

1- اللام: وتعرف بلام الابداء عند دخولها على الجملة الاسمية وتكون محققة لما يأتي بعدها<sup>(4)</sup> قوله:

(فلاليث) أضرى ما يرى إذ تهيجه / وأقتل ما تخشاه حين يصاب<sup>(5)</sup>

كما تدخل على الجملة الفعلية في جواب لو ولو لا إذا كان فعلاً مثبta ماضياً كقوله:

لو كان يضمن نصر قبل موعده / (لكان) أرخص ما في الأنفس الهم<sup>(1)</sup>

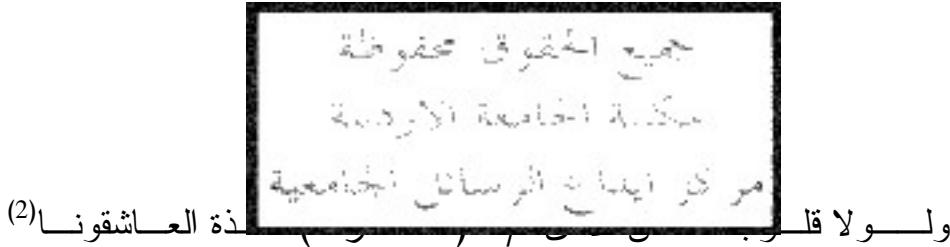
(1) أحمد الحمالوي - شذا العرف في فن الصرف، مكتبة النهضة العربية، بغداد، 1988م، ص55.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج1، ص309.

(3) المصدر نفسه، ج3، ص169.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج2، ص237.

(5) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج4، ص180.



ويلاحظ أن الجوادري قد خالف القاعدة النحوية في جواب لولا إذ من المفترض أن يتجرد جواب لولا من اللام إذا كان ماضياً منفيًا.

وتتدخل كذلك على الجملة الفعلية من خلال دخولها على (قد) كقوله:

و (قد) تكون من القساوة رحمة / ومن النكال مبرة وصلاح<sup>(3)</sup>

وتتدخل على الجملة الفعلية أيضاً من خلال أسلوب القسم كقوله:

أخي "جعفر" بعهود الإباء خالصة بيننا أقسم

وبالدموع بعده لا ينتهي / وبالحزن بعده لا يهزم

وبالبيت تغمره وحشة / كفبك يسأل هل تقدم

وبالصحاب والأهل يستغربون / لأنك منحرف عنهم

يمينا (لتنهنى) الذكريات / عليك كما ينهش الأرقام<sup>(4)</sup>

2- إنما: يرى النحاة أن أصل هذه الكلمة (إن) بكسر الهمزة وفتحها زيد عليها ما فكفتها عن العمل، ويرى أحد الباحثين أن هذه الكلمة حرف واحد، وليس مكونة من (إن + ما) فهي وحدة لغوية تقييد درجة من التوكيد تزيد على درجة التوكيد في إن وحدها<sup>(5)</sup>، وتتدخل على الجملة الاسمية كقوله:

تقىأت أطلال التصابي ( وإنما ) / نصيبي منها حسرة وبراح<sup>(6)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 253.

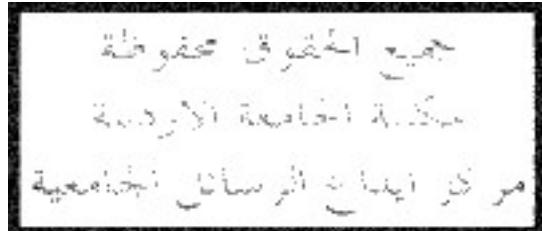
(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 226.

(3) المصدر نفسه، ج 4، ص 318.

(4) المصدر نفسه، ج 3، ص 265.

(5) خليل أحمد عماير - أسلوب التوكيد (مرجع سابق) ص 28-30.

(6) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 145.



كما تدخل على الجملة الفعلية<sup>(1)</sup> قوله:

ووجهت نفسي لا خمولا ( وإنما ) / تيقنت أن السيد المتاجهـل<sup>(2)</sup>

وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أنها تجيء لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته أو لما ينزل هذه المنزلة<sup>(3)</sup>، فمن الخبر الذي لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته قوله:

(إنما) الحب جنة / كفوها من تجـنا<sup>(4)</sup>

ومن الخبر الذي أنزل المخاطب به منزلة من لا يجهله ولا يدفع صحته قوله:

(إنما) هي نفس هـم صاحبها / أن لا تصدق مدحـوض البراهـين<sup>(5)</sup>

فما فـتـئـتـ السـلـطـةـ تـسـعـيـ إـلـىـ إـقـنـاعـهـ بـخـطـابـهـ الـهـزـيلـ،ـ مـاـ يـؤـكـدـ أـنـهـ تـجـهـلـ عـقـلـيـةـ الشـاعـرـ،ـ وـلـكـنـ الـجـواـهـريـ أـنـزلـهـاـ مـنـزـلـةـ مـنـ لاـ يـجـهـلـ تـيـئـيـساـ لـهـاـ.

وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أيضاً من مزيات الحرف إنما أنك تعقل معها إيجاب الفعل لشيء ونفيه عن غيره دفعـةـ وـاحـدةـ<sup>(6)</sup>.

ومثال ذلك قوله:

ما الجود في أعمارنا طولها / (إنما) الجود بـأـنـ توـهـبـاـ<sup>(7)</sup>

(1) ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين الأنصاري (ت 761هـ) - شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق محمد محبي الدين عبد الحميد، دار الثقافة، مصر، ص 149.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق) ج 2، ص 232.

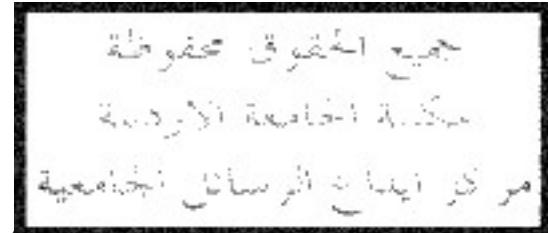
(3) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص 216.

(4) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 6، ص 145.

(5) المصدر نفسه، ج 5، ص 102.

(6) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص 219، 220.

(7) الجواهري - الديوان (مرجع سابق) ج 1، ص 282.



ومن المهم الإلزامي في الجملة المؤخر من ركني الجملة دون المقدم أي: إن تركنا الخبر في موضعه كان الاختصاص فيه، وإن قدمناه على المبتدأ صار الاختصاص في المبتدأ<sup>(1)</sup>.

### 2-1-3 تراكيب التأكيد

1-اسم التفضيل: من التراكيب الدالة على التأكيد استخدام اسم التفضيل سواء جاءه بعده من جارة للمفضول كقوله:

(شر) من الحرب سلم خادع مدق / في الوعد عي وفي الإيriad مهذار<sup>(2)</sup>

أم جاء مضافا إلى معرفة ك قوله:

وللكرة ألوان (وأفعها) / أن تبصر الفيلسوف الحر مكتبا<sup>(3)</sup>

2-المفعول المطلق: يدخل في باب التأكيد المصدر الذي جعله النهاة في المفعول المطلق سواء أكان مؤكدا لفعله أم مبينا لنوع الحدث أم لعدد مرات وقوع الحدث<sup>(4)</sup>. والمصدر النائب عن فعله ك قوله:

(قساً) بيومك والفرات الجاري / والثورة الحمراء والثوار<sup>(5)</sup>

3-تأكيد الضمير بضمير: من تراكيب التأكيد تأكيد الضمير المنفصل بضمير منفصل مثله كقول الجواهري مخاطبا الشباب:

ولأنتم (أنتم) وليس سواكم / أمل البلاد وذرها المطلوب<sup>(6)</sup>

(1) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مراجع سابق)، ص223، 224.

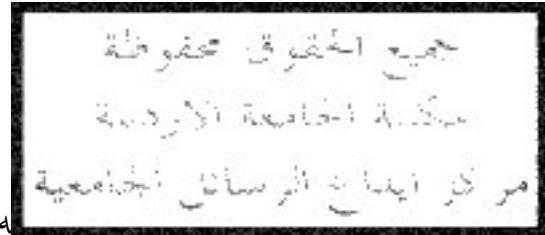
(2) الجواهري - الديوان (مراجع سابق)، ج4، ص270.

(3) المصدر نفسه، ج3، ص84.

(4) خليل أحمد عميرة - أسلوب التوكيد (مراجع سابق)، ص69.

(5) الجواهري - الديوان (مراجع سابق)، ج3، ص141.

(6) المصدر نفسه، ج3، ص164.



رجعت خلاء كفهم بك ثرة / ورجعت (أنت) أبا الخزائن مملقا<sup>(2)</sup>

4- عطف المظهر على ضميره والإفصاح به بعده: يقول عبد الفاهر الجرجاني: "وجملة الأمر أنه ليس إعلامك الشيء بعثته مثل إعلامك له بعد التنبية عليه والتقدمة له، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحکام، ومن هنا قالوا: إن الشيء إذا أضمر ثم فسر كان ذلك أفحى له من أن يذكر من غير تقدم إضمار".<sup>(3)</sup> وذلك أن السامع متى لم يفهم من الضمير معنى بقى منتظرًا العقبى كيف تكون، فيتمكن المسموع بعده فضل تمكن في ذهنه<sup>(4)</sup>. وإن لم يكن مثل هذه الفائدة فلا يحسن الإظهار بعد الإضمار<sup>(5)</sup>. ومن الأمثلة على هذه الظاهرة قول الجوادى:

لا بد معجلة كف الخراب (به) / (بيت) يقوم على هذى الأساطين<sup>(٦)</sup>

5-ضمير الفصل: يقول عبد القاهر الجرجاني: "ثم إنهم إذا أرادوا تأكيد هذا الوجوب  
أدخلوا الضمير المسمى فصلاً بين الجزأين فقالوا: زيد هو المنطلق"<sup>(7)</sup> وعلى هذا يكون  
المراد تخصيصه للمسند بالمسند إليه<sup>(8)</sup> ومن الأمثلة على ضمائر الفصل الأبيات التالية:

إن الشجاع (هو) الصریح بوجهه / يوم الكريهة والجبان يغرس<sup>(9)</sup>  
يا دجلة الخير هل أبصرت بارقة / أقت بلمح على شطیک مظنون  
تلکم (هي) العمر ومض من سنی عدم / ينصب في عدم في الغیب مکنون<sup>(10)</sup>  
يقولون من (هم) أولاء الرعاع / فآفھمھم بدم من هم<sup>(1)</sup>

(1) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج 2، ص 187.

<sup>2)</sup> الجوادى- الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 248.

(3) الجناني، عبد القاهر - دلائل الاعجاز (مرجع سابق) ص 96، 97.

<sup>4)</sup> السكاف - مفتاح العلوم (طبع سابقة)، ص 85.

(5) ابن الأثير ، ضياء الدين - المثل السائى (من مع سابقه) ص 193 - 195 .

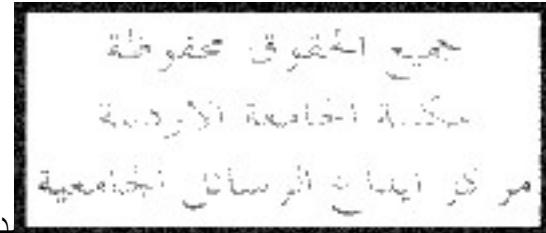
(٦) الحواهري - الديوان (صحى ساقية)، ج ٥، ص ٩٧.

(7) الحدائق، عدد القاهرة - دلائلاً، الاعجاز (طبع سابقة)، ص 124.

(8) السكاك - مفتاح العلم (مجمع ساقية)، ص 83.

(9) لاحظوا أن (الدورة الرابعة)، ص 4، ج 28.

العدد ١٠٥ - فصل ٥ (١٠)



6- اسمية الجملة: تعد بـ <sup>(1)</sup> مفردة تأكيد بها <sup>(2)</sup> وعلى وجه

الخصوص في صياغة الحكمة كقول الجواهري:

(عود الرجال بكف الخطب يعجمه / كالمندل الرطب يذكو حين يضطرم) <sup>(3)</sup>

7- التأكيد بالترتيب: لا بد من معرفة الأسس التي يقوم عليها التقديم، فمن التقديم ما يكون واجباً ولا قيمة أسلوبية له، ومنه ما يكون جائزاً، ففي الجملة الاسمية يتقدم المبتدأ المعرفة أو الخبر شبه الجملة <sup>(4)</sup> في حين يكثر الجواهري من تقديم الخبر التكرا على المبتدأ كقوله مخاطباً قلبه:

(قساد) محبوك الكثيرون إنهم / يرونك إن لم تلتهب - غير نافع <sup>(5)</sup>

8- النفي والاستثناء: من التراكيب الدالة على التأكيد الاستثناء المفرغ ويكون بزيادة كلمة تدل على النفي في بداية الجملة وكلمة تدل على الاستثناء في حشوها ومن الأمثلة على ذلك:

(ولم) تبق (إلا) وثبتة من مصابير / ضعيف القوى كالمقدد المتحامل <sup>(6)</sup>

و (لا) زاده (إلا) سماحاً وعززة / تخطي شعوب فوقه وقبائل <sup>(7)</sup>

ولا تعجبوا أن القوافي حزينة / فكل بلادي في ثياب حداد

و (ما) الشعر (إلا) صفحة من شقائصها / و (ما) أنا (إلا) صورة لبلادى <sup>(8)</sup>

وبيت القدس (ليس) (سوى) مزار / يراد الأجر فيه والثواب

و (هل) سيناء (غير) مهيل رمل / تعیث به الأفاعي والذئاب <sup>(9)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 260.

(2) بدوي طباعة- معجم البلاغة العربية (مرجع سابق)، مادة مؤكّدات الحكم.

(3) الجواهري- الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 253.

(4) خليل أحمد عمارة- أسلوب التوكيد (مرجع سابق)، ص 10.

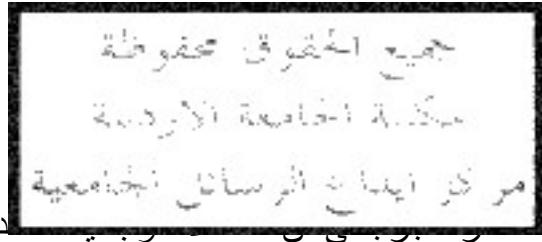
(5) الجواهري- الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 22.

(6) المصدر نفسه، ج 7، ص 92.

(7) المصدر نفسه، ج 7، ص 94.

(8) المصدر نفسه، ج 1، ص 439.

(9) المصدر نفسه، ج 6، ص 168.



وقد ذكر عبد الجبار في قصيدة دم للأمر الذي ينكره المخاطب ويشك فيه<sup>(1)</sup> قوله:

و (ما) الدين (إلا) آلة يشهرونها / إلى غرض يقضونه، وأداة<sup>(2)</sup>  
فهناك الكثيرون الذين ينكرون هذا الحكم الذي أطلقه الجواهري ويشكون فيه، ولذا  
جاء به مؤكدا.

أما إذا جاء المعلوم الذي لا يشك فيه على هذا الأسلوب فذلك لتقدير معنى صار به  
في حكم المشكوك فيه<sup>(3)</sup> قوله واصفا فلسطين:

(وهل) هي (غير) أرض واستبيحت / فأرض الله واسعة نهاب<sup>(4)</sup>  
وهذا يرجع إلى أن الشاعر قد رأى ملابسات الشاك في سلوك الأمة العربية، ولذا  
أنزلها منزلة الشاك، ومن ثم جاء لها بالحقيقة مؤكدة توبيقا لها.  
وإذا كان الكلام بما وإلا يكون الاختصاص في الخبر إن لم يقدم قوله مخاطبا  
نفسه:

(ما) أنت إذ لا تصدعين فواحشا / (إلا) كراضية عن الفحشاء<sup>(5)</sup>  
وفي المبتدأ إن تقدم الخبر<sup>(6)</sup> قوله:  
و (ما) في يدي (إلا) فؤادي أترته / ليلقي على سود الخطوب شعاعا<sup>(7)</sup>  
9- صيغتا التعجب: تعد صيغتا ما أفعل وأ فعل ب من التراكيب الدالة على التأكيد قوله  
على صيغة أ فعل بـ

مني خالجت نفسي (وأحبب بها) مني / ترينني حياتي فوق شهب النيازك<sup>(8)</sup>

(1) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الأعجاز (مرجع سابق)، ص217.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج1، ص468.

(3) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص218.

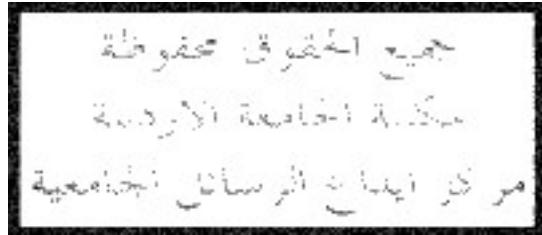
(4) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج6، ص167.

(5) المصدر نفسه، ج4، ص221.

(6) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص225.

(7) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج2، ص321.

(8) المصدر نفسه، ج1، ص120.



(وما أغلى) الرجلة في شفاه / مغلفة على ألم مصان<sup>(1)</sup>

وقد يعمد الجواهري أحياناً إلى حذف المفعول به في صيغة ما أفعل كقوله واصفاً أرض الرصافة:

لها الله (ما أبهى) ودجلة حولها / تلف كما التف السوار على الزند<sup>(2)</sup>

كما قد يعمد إلى حذف المبتدأ ما ك قوله:

و (أحس) المرء يشكو يومه / فإذا ولى بكاه جزعا<sup>(3)</sup>

10-القسم: وهو من عناصر التوكيد المشتركة بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية، أركانه حرف القسم (كالباء والتاء واللام والواو والهمزة) والمقسم به، والمقسم عليه، وإما أن تأتي جملة القسم على صورة حرف القسم + المقسم به كقول الجواهري:

(فونق) أيا وعمال به / رياتهم في عيدهم رياتي<sup>(4)</sup>

أو تأتي مبدوءة ب فعل يدل على القسم<sup>(5)</sup> ك قوله:

(أقسمت بالدم) عملاً فلارزيغ / في مشيتيه ولا عوج مناكبه<sup>(6)</sup>

## 4-1-2 أضرب الخبر

يعرف عبد القاهر الجرجاني الخبر بقوله: "ما احتمل الصدق والكذب"<sup>(7)</sup> أي أنه حين تطابق النسبة الكلامية المفهومة من النص ما في الخارج يكون الخبر صدقاً، والمحبر به صادقاً، أما إذا لم تطابق فيكون الخبر كذباً والمحبر به كاذباً<sup>(8)</sup>.

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 175.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 197.

(3) المصدر نفسه، ج 6، ص 150.

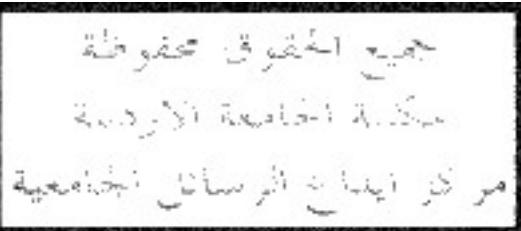
(4) المصدر نفسه، ج 4، ص 345.

(5) خليل أحمد عمايره - أسلوب التوكيد (مرجع سابق)، ص 43، 44.

(6) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 301.

(7) الجرجاني، عبد القاهر - أسرار البلاغة (مرجع سابق)، ص 303.

(8) مصطفى الصاوي الجوني - المعاني علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1993م، ص 9.



وقد فرق عبد الرحمن جعفر رب الخبر بناء على الحالة  
العقلية لدى المخاطب وهي:

1- الخبر الابتدائي: وفيه يقول: "إذا كان الخبر بأمر ليس للمخاطب ظن في خلافه البة، ولا يكون قد عقد في نفسه أن الذي تزعم أنه كائن غير كائن وأن الذي تزعم أنه لم يكن كائنا، فأنت لا تحتاج هناك إلى إن"<sup>(1)</sup>

أي أن الجملة الخبرية إذا أقيمت إلى من هو خالي الذهن بما يلقى إليه فتستغني عن مؤكّدات الحكم<sup>(2)</sup>. ومثال ذلك قول الجوادري:

وكفى الشجاع روية وعزيمة / ذلا تمني عيشة الجناء<sup>(3)</sup>

2- الخبر الظاهري: يقول عبد القاهر الجرجاني في موضع إن: " وإنما تحتاج إليها إذا كان له ظن في الخلاف، وعقد قلب على نفي ما ثبت أو إثبات ما تبني، ولذلك تراها تزداد حسنا إذا كان الخبر بأمر يبعد مثله في الظن وبشيء قد جرت عادة الناس بخلافه".<sup>(4)</sup>  
وهذا يعني أنه يحسن تأكيد هذا الضرب بمؤكد واحد لكون المخاطب متّحراً.

ومثال ذلك قول الجوادري:

لثورة الفكر تاريخ يحدّثنا / (بأن) ألف مسيح دونها صلبا<sup>(5)</sup>

3- الخبر الإنكاري: يقول عبد القاهر الجرجاني في الجمع بين أكثر من مؤكد:  
إذا كان الكلام مع المنكر كانت الحاجة إلى التأكيد أشد، وذلك أنك أحوج ما تكون إلى الزيادة في تثبيت خبرك إذا كان هناك من يدفعه وينكر صحته".<sup>(6)</sup> ومن ذلك قول الجوادري باثا روح الأمل في نفوس القانطين:

و (ما) طال عصر الظلم (إلا) لحكمة / تتبئ (أن) لا بد تندو المصارع<sup>(7)</sup>

(1) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص213.

(2) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص74.

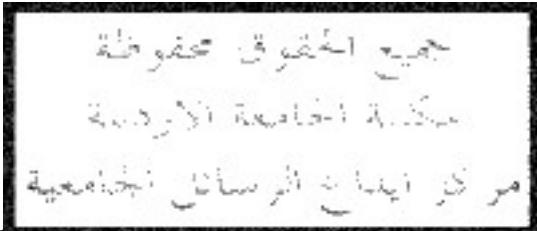
(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج4، ص225.

(4) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص213.

(5) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج3، ص84.

(6) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص214.

(7) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج1، ص105.



فقد جمع الجواد في مسلوب القصر، أن، النفي).

وقد ذكر السكاكي أن الخبر قد يخرج عن مقتضى الظاهر<sup>(1)</sup> فيحل المتكلم المحبط بفائدة الجملة الخبرية ويلازم فائدتها علما محل الخالي الذهن تجهيلا له كقول الجوادري متلمسا الفطرة الإنسانية القنوعة التي تجاهلها الناس:

وحياة دون الكفاف غناه النفس فيها رغيبة المتمني<sup>(2)</sup>

وقد يقيم من لا يكون سائلاً مقام من يسأل قوله:

يكفي العقول جهالة تعريفها / للموت (أن) سبيله مجهول<sup>(3)</sup>

فلا أحد يشك في أن سبيل الموت مجهول، ومع ذلك هناك تقاصر بالعلم وتجاهل لفكرة الموت، مما يوحي بأن لنا ظنا في الخلاف كما يقول عبد القاهر.

وقد ينزل المتكلم منزلة المنكر من لا يكون إياه إذا رأى عليه شيئاً من ملابس الإنكار كقول الجوادري مشيداً بالعراق ومتعجبًا من تجاهل مصر لدور بلاده على الرغم من معرفتها بذلك الدور:

يا مصر (إن) الرافدين (الجذوة) / لو (أن) ماء جذوة تتسرع<sup>(4)</sup>

ومن الملاحظ أن الجوادري كان يعتمد إلى مؤكّدات الحكم عند صياغته لأسلوب الحكمة، وبذلك يمكن القول إن هناك تقاطعاً بين أسلوب التأكيد والحكمة، فجل الأبيات المؤكّدة هي حكم سائرة، كما أن جل الحكم لديه مؤكّدة بأحد مؤكّدات الحكم.

## 2-2 الأساليب الإنسانية

تعرف الأساليب الإنسانية بأنها كلّ كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته<sup>(5)</sup> وتتقسم قسمين رئيسيين:

1- الإنشاء الظليبي: ويشمل أساليب الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء.

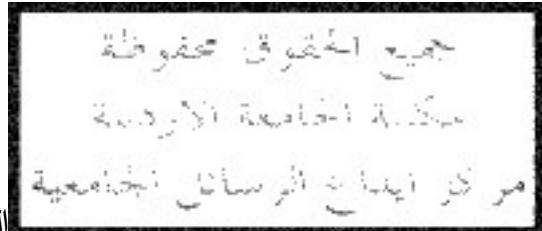
(1) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص74، 75.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق) ج5، ص230.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص335.

(4) المصدر نفسه، ج4، ص29.

(5) بدوي طبانة - معجم البلاغة العربية (مرجع سابق) مادة الإنشاء.



2- الإنشاء غير الطبيعي ويبعد ببروزه عن الذم، والقسم، وأفعال الرجاء<sup>(1)</sup>.

## 2-2 الإنشاء الظبي

### أولاً: الأمر

من الصيغ الدالة على الأمر فعل الأمر، والمضارع المقترب بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر، وقد يأتي الأمر للدعاء والالتماس والندب والإباحة والتهديد والتلطف<sup>(2)</sup> وغير ذلك.

ومما يلفت الانتباه شيوع فعل الأمر في ثلات قصائد من شعر الجوادري هي: قصيدة "أطبق دجي" وقصيدة "تقويمة الجياع" وقصيدة "ما تشاوون". ولا تقتصر أهمية هذه الظاهرة على تكرار فعل الأمر، أو خروجه على خلاف مقتضى الظاهر إلى أغراض أخرى فحسب، وإنما امتدت دلالة فعل الأمر مشكلة الكلمة المفتاح التي من خلالها يمكن تصور البنية الدلالية للنص، ولذا سأعمل على دراسة كل قصيدة على حدة.

### 1- قصيدة "أطبق دجي"<sup>(3)</sup>

ت تكون قصيدة أطبق دجي من 57 بيتاً، وقد تكرر فيها فعل الأمر أطبق 33 مرة، وقد خرج الفعل على خلاف مقتضى الظاهر إلى الدعاء على قوم الشاعر، وعند إنعام النظر في السياقات التي ورد فيها فعل الأمر أطبق نجد أنها تشكل بنية دلالية توافقية بين (السبب والنتيجة) فهي دعاء الشاعر على قومه كان يربط دوماً بين الدعاء من جهة والأسباب أو النتائج من جهة الأخرى، مما تلك الأسباب التي جعلته ناقماً على قومه؟

1- إنهم يدافعون عن الذين كانوا سبب دمارهم

3- (أطبق) دمار على حماة دمارهم (أطبق) تباب

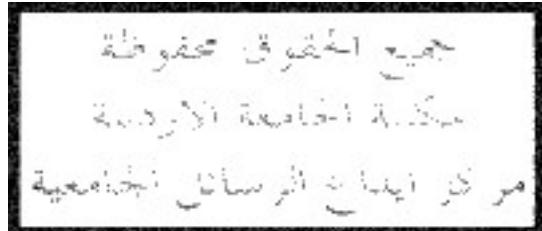
2- إنهم فقدوا الأمل في الحياة

4- (أطبق) جراء على بناء قبورهم (أطبق) عقاب

(1) مصطفى الصاوي الجويني - المعاني علم الأسلوب (مرجع سابق)، ص 19، 20.

(2) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 137.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 405.



3- كما أنهم فقدوا الحمير

### 6-(أطبق) على متلدين شكا خمولهم الذباب

ويمكن الرجوع إلى بقية الأسباب من خلال مراجعة بعض الأبيات المشتملة على فعل الأمر أطبق وهي الأبيات ذات الأرقام التالية:

، 3، 4، 6، 9، 10، 13، 14، 18، 22، 24، 25، 33، 36، 40، 47، 50، 52، 53.

أما بقية الأبيات المشتملة على فعل الأمر أطبق ولم تذكر في الأبيات السابقة فقد عنت بتصوير نتيجة مرعبة للأسباب السابقة وهذا ما نلمسه في قوله:

1- (أطبق) دجى (أطبق) ضباب / (أطبق) جهاما يا سحاب

2- (أطبق) دخان من الضمير محرقا (أطبق) عذاب

5- (أطبق) نعيب، يجب صداك اليوم (أطبق) يا خراب

32-(أطبق) دجى لا ينبلج / صبح ولا يخفق شهاب

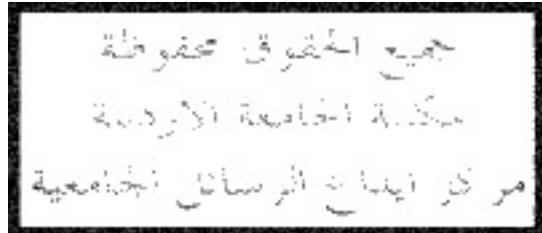
35-(أطبق) إلى يوم النشور ويوم يكتمل النصاب

37-(أطبق) دجى حتى يمل من السواد، به الغراب

وأهم ما في هذا المشهد الذي يصوره الجواهري أنه يخلو من النور، وهذا واضح من خلال تكرار لفظة دجى أو ما يسد مسدها من حاجبات النور كالضباب والسحب الجهام والدخان، ولم يكتف الجواهري بحجب النور وإشاعة الظلام بما يحمله من دلالات كالخوف من المجهول وارتباطه بالشر، وإنما أضاف إلى المشهد بعض الأصوات المفزعة كنعيب الغراب والبوم، ويلاحظ أن هذين الطائرين ينسجمان مع عنصر الظلام المهيمن على المشهد، فالغراب يجاسس الظلام في لونه، والبوم طائر ليلي، هذا بالإضافة إلى أنها طائران يتشارع منهما وينذران بالخراب.

### 2- قصيدة "تنوية الجياع" <sup>(1)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج4، ص71.

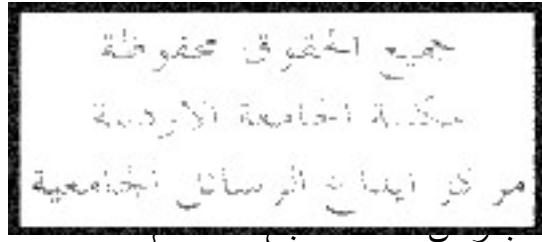


تقع قصيدة تنوين بيع في الأمر نامي 66 مرة خارجا في دلالته على خلاف مقتضى الظاهر إلى عرض الإهانة، وإذا عدنا إلى السياقات التي ورد فيها الفعل نامي فسنجد أنها تشكل ثنائية ضدية بين الوهم والحقيقة، الوهم القائم بفعل خداع الذات والحقيقة التي تشكل واقعاً يدفع الذات قسراً إلى الخداع.  
ويلاحظ أن الجواهري قد نوع في سياقات الوهم والحقيقة فتارة يذكر الوهم مجرداً من الحقيقة كقوله:

- 25-(نامي) كعهدك بالكري / وبلطفه من عهد حام
  - 26-(نامي) غد يسقيك من / عسل وخرم ألف جام
  - 28-(نامي) وسيري في منامك ما استطعت إلى الأمام
  - 29-(نامي) على تلك العظات الغر من ذاك الإمام
  - 33-(نامي) على الخطب الطوال من الغطارفة العظام
  - 34-(نامي) يساقط رزقك الموعود فوقك بانتظام
  - 35-(نامي) على تلك المباح لـم تدع سهماً لرامي
  - 38-(نامي) تطف حور الجنان عليك منها بالمدام
  - 40-(نامي) فكف الله تغسل عنك أدران السقام
- وهذا ما نجده في الأبيات (41، 42، 43، 44، 48، 49، 50، 51، 57، 59، 60، 75، 84، 94، 96).

وقد عمد الجواهري كذلك إلى قرن الوهم بالحقيقة في البيت نفسه مما يشكل مفارقة بينهما كقوله:

- 1-(نامي) جياع الشعب (نامي) / حرستك آلهة الطعام
- 2-(نامي) فإن لم تشبعي / من يقطة فمن المنام
- 3-(نامي) على زبد الوعود يداف في عسل الكلام
- 7-(نامي) تصحي نعم نوم المرء في الكرب الجسام
- 10-(نامي) على المستنقعات تموح باللحج الطوامي



ونلمس الظاهرة نفسها في الأبيات (13، 14، 15، 20، 21، 22، 39، 102).

وفي سياقات أخرى عمد الجواهري إلى صدم القارئ بالحقيقة مجردة من الوهم كقوله:

8-(نامي) على حمة القنا / (نامي) على حد الحسام

9-(نامي) إلى يوم النشور ويوم يؤذن بالقيام

18-(نامي) على مهد الأدى/ وتوسيدي خد الرغام

64-(نامي) تريحي الحاكمين من اشتباك والتحام

ومثال ذلك أيضاً ما ورد في الأبيات (65، 69، 70، 71، 72، 74، 77، 79، 97، 98، 99، 100، 101).

### 3-قصيدة "ما تشاوون"<sup>(1)</sup>:

تقع قصيدة ما تشاوون في 52 بيتاً وتمتاز بشيوع أفعال الأمر فيها عامة وشيوع الفعل فاصنعوا خاصة حيث تكرر 10 مرات. وقد خرجت جمِيعاً على خلاف مقتضى الظاهر فدللت على السخرية، وعند الرجوع إلى سياقات هذه الأفعال نجد أنها تشكل بنية دلالية توافقية بين أساليب الترغيب والترهيب التي تمارسها السلطة حفاظاً على وجودها، وإن اقتصر الترغيب على الحاشية في حين تلقى الجماهير شتى صنوف الترهيب.

أما حديث الجواهري عن الترهيب فيتمثل في حرص السلطة على استغلال أي فرصة لإيجاد مبررات لإرهابها وفي هذا يقول:

1-ما تشاوون (فاصنعوا)/ فرصة لا تضيع

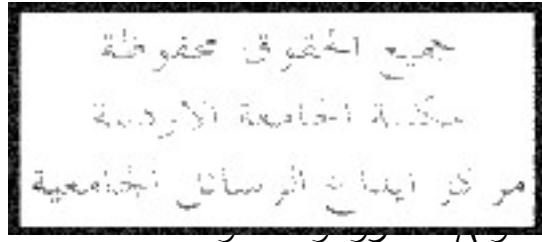
4-ما تشاوون (فاصنعوا)/ لكم الأرض أجمع

11-ما تشاوون (فاصنعوا)/ الجماهير هطع

23-ما تشاوون (فاصنعوا)/ (وأغدو) (وأسروا)

28-ما تشاوون (فاصنعوا)/ (وأجيدوا) (وابدعوا)

(1) المصدر نفسه، ج4، ص125.



### 31-ما تشاوون (فاصنعوا) / فرصة لا تضيع

52-فرصة لا تضيع / ما تشاوون (فاصنعوا)

أما أساليبها الترهيبية فهي:

13-ما تشاوون (فاصنعوا) / كل عاص يطوع

17-ما تشاوون (فاصنعوا) / (جوعوه) لتشبعوا

18-(مزقا) ما استطعتم / من جلد (ورقعوا)

22-(أرهبوا) ليضرعوا / (وخدوه) (وأوجعوا)

25-ما تشاوون (فاصنعوا) / لكم الناس مصنع

وفي سياقات أخرى يجمع الجوهرى بين أسلوبى الترغيب والترهيب وعلى الرغم من أن الترغيب خاص بفئة قليلة إلا أن السلطة لا توليه أدنى درجة من الاحترام، وفي هذا يقول:

6-خول عندكم، (خذوا) / من تشاوون أو (دعوا)

32-(ضيقوا) ما استطعتم / من خناق (ووسعوا)

وعلى الرغم من عدم احترام السلطة لهذه الفئة فهي لا تختلف عن بقية الجماهير في نظرها إلا في كونها تقدم لها الخدمات مقابل الثمن ولذا يقول:

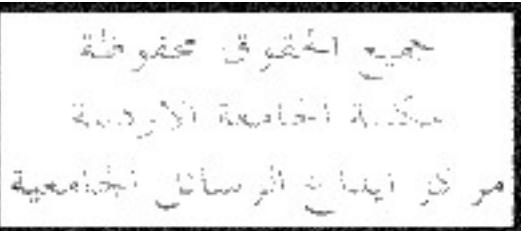
8-لهم الرافدان والزاب ضرع (فاضرعوا)

24-(قعوا) من قداحكم / فاللالي تقعقع

33-ما نهبتم (فوزعوا) / للحواشي (وأقطعوا)

ومن المهم الإشارة إلى أن حديثي عن البنية الدلالية في القصائد السابقة لا يقتصر على الأبيات التي أشرت إليها، وإنما تنتظم البنية كل أبيات القصيدة، ولكن اكتشاف بنية النص لا يكون إلا من خلال بعض الظواهر الأسلوبية البارزة التي تدفع المتناوي إلى الربط بينها دلاليا.

ثانياً: النهي



للنبي حرف راء بفتح الراء في [ ] على سبيل الاستعلاء وقد يستعمل لطلب الترک، كما قد يستعمل على سبيل التصرع، والالتماس، والإباحة، والتهديد غالباً ما يأتي النبي في شعر الجوادري على سبيل الالتماس الذي يكون بين المتكافئين في المنزلة متجنبًا الوعظ المباشر ومن الأمثلة على ذلك قوله مخاطبًا المناضلين:

(فلا) تحسبوا أنكم في الجهاد / هوا يضمهم ملعب

(ولا) تحسبوا أن مستثمرا / ظلوما لمصرعه يطرب

(ولا) تحسبوا أن مستعمرا / يشار عليه ولا يغضب

(ولا) تحسبوا الأرض يهنا بها / ذوها، وبالدم لا تخذب

(ولا) تحسبوا أنهم يظمرون / وطوع أكفهم المشرب<sup>(1)</sup>

### ثالثاً: الاستفهام

تعد جملة الاستفهام جملة تحويلية، كان أصلها التوليدي بمعنى الإخبار. فالاستفهام معنى من المعاني يطلب به المتكلم من السامع أن يعلمه بما لم يكن معلوماً عنده من قبل. ويمكن أن يؤدي الاستفهام بأداة أو فعل أو نغمة صوتية<sup>(2)</sup>.

أما الكلمات الدالة على الاستفهام فهي: (الهمزة، هل، ما، من، أي، كم، كيف، أين، أني، متى، أيان) وقد صنفها البلاغيون تصنيفًا ثلاثيًّا وهو:

1- الصنف الأول: يختص طلب حصول التصور ومنه ما، من، أي، كم، أين، كيف، أني، متى، أيان.

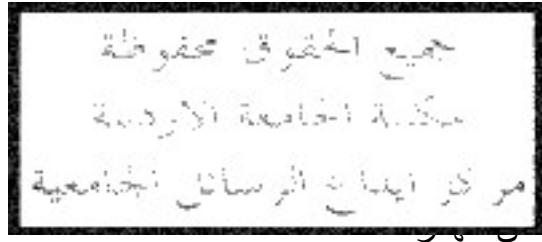
2- النصف الثاني: يختص طلب حصول التصديق ومنه (هل) وتمتاز بأنها:

أ- لا تدخل عليها أم المتصلة بل أم المنقطعة.

ب- يختص الفعل المضارع بعدها بالاستقبال

(1) المصدر نفسه، ج 3، ص 170.

(2) خليل عمايرة- أساليب النفي والاستفهام في العربية، في منهج وصفي في التحليل اللغوي، دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر (7)، ص 7، 50.

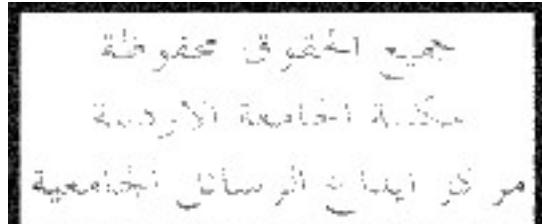


د- لا تتجه إلى الذات وإنما تتجه إلى الصفات.

3- الصنف الثالث: لا يختص ومنه الهمزة وتأتي لطلب التصديق ولطلب التصور<sup>(1)</sup>.

---

(1) السكاكى - مفتاح العلوم (مرجع سابق). ص 133، 134.



ويمكن أن تمحى الهمزة في أم وبردي أم أو حوار، ولا يجوز أن تمحى باقي الكلمات خشية اللبس<sup>(1)</sup>، ومن الأمثلة على الاستفهام المحذوف الأداة في شعر الجواهري قوله:

(هوأوك) أم نشر من المسك نافح  
(وأرضك) يا بغداد أم جنة الخلد<sup>(2)</sup>

وستقتصر دراستي في هذا المطلب على الاستفهام بالهمزة وهل تكون الأولى غير مختصة فتأتي تارة لطلب التصديق وتارة لطلب التصور، ولكون الثانية قد اختصت وحدها بطلب التصديق، ولذا كثيراً ما يخلط بينهما الناس.

أما الهمزة فهي أم الباب، ويعود مجئها لطلب التصديق أو التصور من بين بقية كلمات الاستفهام ميزة لها، هذا بالإضافة إلى أن الاستفهام المحذوف الأداة لا يكون إلا بها كما ذكرت. ومن الملاحظ أن الاستفهام بالهمزة يخرج غالباً لدى الجواهري على خلاف مقتضى الظاهر إلى معانٍ أخرى أشهرها:

1-الإنكار: قوله راداً على دعاء السلام مع المعتدين:

(أبا لحوار) يرد الغنم غانمه / أو يرجع البلد المغصوب غاصبه<sup>(3)</sup>

2-التعجب: قوله مخاطباً قلبه:

يا فوادي (أ أنت) جنوة نار / كلما هبت الرياح شب<sup>(4)</sup>

3-التوبيخ: من ذلك قوله مخاطباً نفسه:

(أناشد) أنت حتفا صنع منتحر / أم شابك أنت مغترأ يد القدر<sup>(5)</sup>

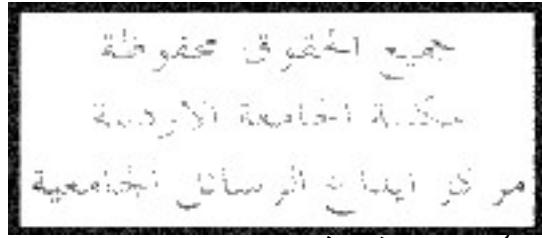
(1) خليل عمايرة- أساليب النفي والاستفهام (مرجع سابق)، ص49، 50.

(2) الجواهري- الديوان (مرجع سابق)، ج1، ص198.

(3) المصدر نفسه، ج5، ص300.

(4) المصدر نفسه، ج4، ص164.

(5) المصدر نفسه، ج5، ص311.



#### 4-التهكم والسخرية:

يا دجلة الخير: قد هانت مطامحنا / حتى لأنى طماح غير مضمون

(أَتَظْمَنِينَ) مقيلاً لي سواسية / بين الحشائش أو بين الرياحين<sup>(1)</sup>

ومن المهم الإشارة إلى أن الجوادري قد وظف الاستفهام بالهمزة الذي يكون  
لطلب التصور في تفصيل المعنى وتشكيل التماسك النصي من خلال تكرار أم المتصلة  
في بداية الأبيات قوله:

(أَكْفَرَا) بالقياسات/ وما قيس، ومن قاسوا؟

أم الخير شكا الندرة حيث الشر أكdas؟

أم الثروة للقبح/ وعند الحسن إفلاس؟

أم العبد على الأحرار قوام ونخاس؟

أم الفكر بأطلاف الوحش الغبر ينداس؟

أم الأصنام أرباب / أم الأرؤس أعجاس؟

أم الصيد الضراغيم/ لها للبوم إسلام؟

أم الموت غشى الحي؟ فما في الدار أحلاس؟<sup>(2)</sup>

أما حرف الاستفهام "هل" فيقصد به طلب التصديق الإيجابي ويأتي لتحقيق الاستفهام عند النسبة سواءً أكان ذلك في جملة اسمية أم في جملة فعلية، إلا أن هل تخرج عن معنى الاستفهام إلى معانٍ أخرى<sup>(3)</sup> منها ما مر بنا في مبحث أسلوب التأكيد حين دلت على النفي وجاءت بمعنى ما ومن ذلك أيضاً:

1- دلالتها على التمني كقول الجوادري:

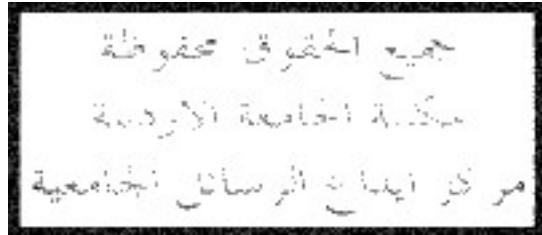
ألا (هل) أراني مرسلاً في شكيتي / نصرف كفي كيف شاءت عانيا<sup>(4)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 84.

(2) المصدر نفسه، ج 4، ص 171.

(3) خليل عمايرة- أسلوباً النفي والاستفهام (مرجع سابق)، ص 25، 26.

(4) الجوادري- الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 308.



## 2- الإنكار: ومن ذلك

(وهل) ينفع المفجوع حبس دموعه / وباطن ما يخفيه يبديه ظاهره<sup>(1)</sup>

3- التوبيخ: يتحول الإنكار إلى توبيخ إذا هم المخاطب بفعل أمر ما كقول الجوادري  
مخاطباً نفسه:

سهرت وطال شوفي للعراق / (وهل) يدنو بعيد باشتياق

(وهل) يدنيك أنك غير سال / هواك وأن جفنك غير رافي<sup>(2)</sup>

4- التهم والسخرية: قوله مخاطباً السلطة:

أنتم الموت (هل) يحيى من الموت مصرع؟

أنتم الخلد (هل) يفيض من الخلد منبع؟<sup>(3)</sup>

رابعاً: التمني:

من الحروف الدالة على التمني ليت، لو، هل، حروف الت蒂م والتحضيض وهي:  
هلا، ألا، لولا<sup>(4)</sup> ولا تستخدم إلا إذا كان الطلب مستحيلاً أو غير متوقع.

1- ليت: وهي أم الباب، وقد استخدمها الجوادري في تمني المستحيل ومن ذلك قوله:

(ليت) أني مع السوائم في الأرض شرود يرعى القتاد انتجاعا<sup>(5)</sup>

وذلك للدلالة على حالة اليأس التي وصل إليها. كما استخدمها في تمني الأمور  
غير المتوقعة وإن كانت ممكنة كقوله:

(ليت) الهوى يجد الهوى نسبا / والود ليت لصيقه الود

(ليت) النفوس تعاطفت شغفا / وانهار دون شغافها سد

(ليت) اللغى راحت تؤلفها / أم، ويجمع شملها جد<sup>(1)</sup>

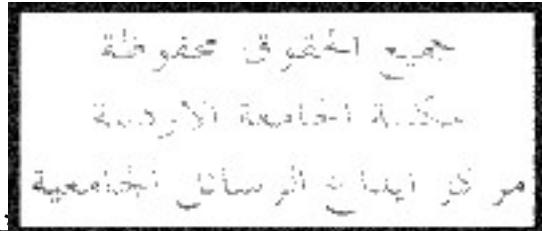
(1) المصدر نفسه، ج1، ص90.

(2) المصدر نفسه، ج5، ص271.

(3) المصدر نفسه، ج4، ص130.

(4) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص133.

(5) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج2، ص95.



وقد عدل الجوربي . . . . . لي ليت إلى حرف الترجي  
(عل أو عل) لإبراز المتنبي في صورة الممکن القريب عنایة به وتشوقا إليه ك قوله  
مخاطباً حزب الوفد المصري:

سر في جهادك (عل) جذوة قابس / من طور سينا تقبس الصحراء  
(ولعل) قافلة تسير الفھری / فيها يبدل سيرها حداء  
(ولعل) مضطجع النیام تهزه / کف الصباح فيحسر الإعفاء  
(ولعل) أهل الكھف يفرج عنهم / فإذا هم يقظ به أحياء<sup>(2)</sup>

ونلمس الظاهره نفسها في حديثه عن الوحدة الكبرى للأمة العربية، وفي هذا يقول:

هاتوا بها (عل) دوحاً جف يرتعد / (وعل) شوكة ذل فيه تختضد  
(وعل) عار حزيران ووحشته / ترفض عنها الليالي الحالك الربد  
هاتوا بها (عل) في فدي مشاركة / لا يفتدى غيب عنه بمن شهدوا  
(وعل) فيض الدم الخلاق مكتسحاً / يلف من رغبوا فيه بمن زهدوا<sup>(3)</sup>

2-لو: تدل لو بأصل وضعها على امتياز الجواب لامتياز الشرط، فهي أداة شرط وإن كانت أدلة غير أصلية في التمني، وقد استخدمها الجواهري في تمني الأمور المستحيلة ك قوله في ذكرى عدنان المالكي:

عدنان (لو) أفضى إليك ندائی / (ولو) استمعت للهفتی ودعائی  
(ولو) انعطفت إلى أحبناك الألی / يتصدون رؤی القريب النائي  
أطريك (لو) أنجاك مطر من أذی / (ولو) استردك سالماً إطرائي<sup>(4)</sup>  
كما استخدمها في تمني الأمور غير المتوقعة ك قوله:

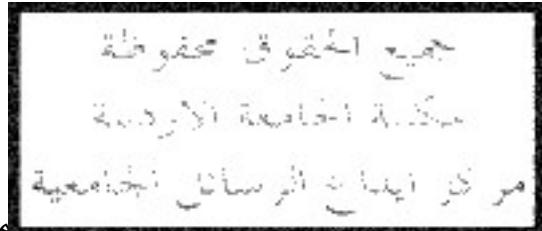
(لو) ان مقاليد الجماهير في يدي / سلكت بأوطاني سبيل التمرد

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 287.

(2) المصدر نفسه، ج 4، ص 16.

(3) المصدر نفسه، ج 5، ص 367، 368.

(4) المصدر نفسه، ج 4، ص 219.



(لو) الأمر في كفي لأنك انت ثورة / على كل هدام بآلفي مشيد<sup>(1)</sup>

(لو) الأمر في كفي لأنك انت ثورة / على كل هدام بآلفي مشيد<sup>(1)</sup>

3- هل: وهي أداة غير أصلية كذلك في التمني، وقد استخدمها في تمني الأمور القريبة وبالغة في الدلالة على الشوق قوله وهو مصطفاف في إيران:

ألا (هل) تعود الدار بعد تشتن / ويجمع هذا الشمل بعد تفرق

(وهل) ننتشي ريح العراق (وهل) لنا / سبيل إلى ماء الفرات المصفق<sup>(2)</sup>

4- ألا: تأتي ألا بفتح الهمزة والتحفيف للعرض والتحضير وتختص بالجملة الفعلية<sup>(3)</sup> مثل ذلك قول الجواهري

(ألا) هزة تستثير الشعوب / فقد يدرك النهزة الثائروننا

(ألا) قبسا من شعاد الكليم / تعيد على الشرق يا طور سينا<sup>(4)</sup>

ولا غرو أن تكرار حرف التمني سواء أكان ليت أم غيرها في مجموعة من الأبيات المتالية وعلى وجه الخصوص في أوائلها يسهم في تفصيل المعنى، وتحقيق التماسك النصي قوله ناقماً على المتဂاهلين لتضحيات الشهداء:

ونحن إذن على الأسلاء نرجي / رغائبنا ونسمنها رتاعا

(فليت) الحزن تطبق فوق سال / سحابته وتأبى الإنقشاعا

(وليت) الصبح يمطره التياعا / (وليت) الليل يغمره دخانا

تعاؤده لتهشه ضباعا / (وليت) مني يراودها فجارة

من الذكرى وينقضن التذاعا / (وليت) ضميره يثب افتزا عا

سريرته اصطيفا وارتبا عا / (وليت) العار يبرح مستضيفا

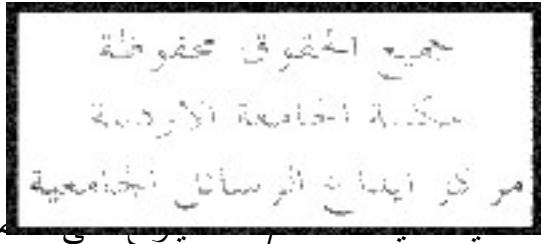
جري كالشمع حاضره وما عا / (وليت) أمام عينيه احتراقا

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 257.

(3) بدوي طبابة- معجم البلاغة العربية (مرجع سابق)، مادة ألا

(4) الجواهري- الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 225.



خامساً: النداء

وهو طلب الإقبال بحرف نائب مناب "أدعوا" ملفوظاً به أو مقدراً وأدواته ثمان: يا، آي، آهي، آهيا، آهيا، و<sup>(2)</sup>.

وقد يخرج النداء عن أصل معناه إلى معانٍ أخرى كالاختصاص ومثال ذلك قوله في تأبين صديقه عمر الفاخوري:

- |                             |   |   |
|-----------------------------|---|---|
| فيا عمر النضال) إذا تشکى    | / | شجاع القلب من خور الجبان                  |
| (ويما عمر البيان) إذا تغذى  | / | عجاف النشيء بالفكر السمان                 |
| (ويما عمر الوفاء) إذا تخلّى | / | فلان في الشدائـد عن فلان                  |
| (ويما عمر الخلود) إذا تغنـى | / | بمجد الخالدين فـم الزمان                  |
| ضمـنت من الردى لو كان طـول  | / | وأين القـادرون على الضـمان <sup>(3)</sup> |

فالغرض من تكرار المنادى في الأبيات السابقة تخصيص المنادى بصفات معينة نسب إليها ومن تلك المعاني أيضا الإغراء وخير مثال على ذلك تكرار الجواهري للمنادى (جياع الشعب) في قصيدة توبيمة الجياع<sup>(4)</sup> ففي ذلك إغراء للشعب بالثورة من خلال تكرار مبررات الثورة ومن أهمها بطبيعة الحال الجوع، ولكن لا بد من الإشارة إلى أن هذا المنادى كان يسبق دوما بفعل الأمر (نامي) وبذلك تتشكل مفارقة بين أسلوبين إنشائيين طلبيين هما: الأمر والنداء مما يضفي على النص جوا من السخرية المريرة.

كما يخرج النداء عن أصل معناه إلى التحسن ومن الأمثلة على ذلك في شعر الجوادري تكراره للمنادي يا دجلة الخير في قصيدة يا دجلة الخير<sup>(5)</sup>، ولم تقصر دلالة المنادي في هذه القصيدة على إظهار التحسن وإنما تعدت ذلك إلى المساهمة في تشكيل

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ج 3، ص 295.

(2) بدوي طبانة- معجم البلاغة العربية (مرجع سابق)، مادة النداء.

(3) الجوهرى - الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 174.

المصدر نفسه، ج4، ص73. (4)

المصدر نفسه، ج 5، ص 83.

بنية النص الدلالية الـ **ي** بـ **و** بـ **و** بـ **ع** عند قراءة مطلع

القصيدة:

حبيت سفحك عن بعد فحيبني / (يا دجلة الخير) يا أم البساتين

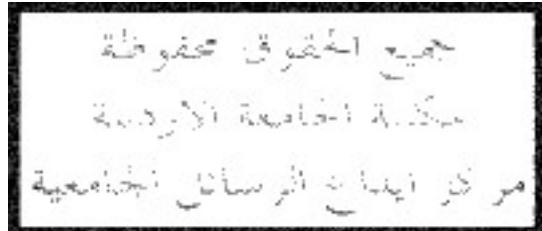
يتضح سعي الشاعر إلى تجاوز البعد المادي وتحقيق القرب المعنوي من الوطن، وبذلك تحول الغربة إلى وطن على الرغم من إحساس الشاعر بالغربة في وطنه قبل أن يغادره، وقد وجد الجواهري في النداء تعبيراً أسلوبياً ملائماً لهذا السعي.

ولا بد من الإشارة إلى ملمح أسلوبية مهم يتعلق بالأساليب الإنسانية الطلبية قبل الانتقال إلى الأسلوب الإنساني غير الطلبـي، وهو إبراد الطلب في مقام الخبر إظهاراً لمعنى الرضى<sup>(1)</sup> إلا أن هذا الرضى قد جاء في صورة السخرية كقول الجواهري

خيراً عسى أن يكونا	طال السكت لأمر
فكيف عاد سنينا	قالوا ليوم وشهر
ظن العراق الظنونا	ما بين أمر وخرم

\* \* \* \*

(1) السكاكـي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 139.



يا ناس أي اعتراض  
لا تفهموا) من كلامي  
مولاي أم هو راضي  
أساخط ليت شعري

\* \* \* \*

أشكو من الحراس  
أشكو ضياعي ولكن  
من كل هذا الغراس  
ماذا جنته بلادي  
لم يبق أي عطاس  
أما أنا فبراسي

\* \* \* \*

في قلبي النضاض  
لم يبق أي حراك  
(اقض) بما أنت قاض<sup>(1)</sup>  
يا حاكمي يا خصيمي

\* \* \* \*

ففي الأبيات السابقة عبر الجوادري عن الرضى المصطنع من خلال بعض  
الأساليب الإنسانية كالنهي في (لا تفهموا) و فعل الأمر (اقض) مما يضفي على النص  
سخرية مريرة ولذا جاء عنوان القصيدة "وخزات".

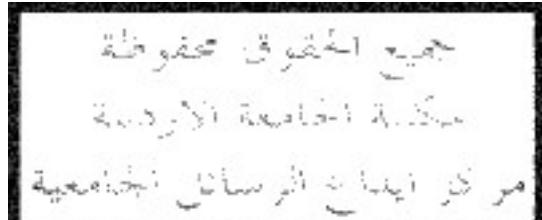
## 2-2-2 الإنشاء غير الظبي

### أولاً: شيوخ أسلوب القسم

سيقتصر حديثي عن الإنشاء غير الظبي في شعر الجوادري على أسلوب القسم،  
وهو أبرز الأساليب الإنسانية غير الظبية في شعره، وقد أشار إلى ذلك إبراهيم السامرائي  
في قوله: "قد أقسموا بالعين أو العينين والرأس وجملة ذلك لوازم في الشعر القديم  
استجادها الشعراء فوجدوا فيها عنصرا من جمال، وقد ظل هذا الأسلوب في القسم إلى  
عصور متاخرة فأنت تجده كثيرا لدى شعراء الشيعة في القرن الماضي ولا تعدم أن تجد  
شيئا منه في شعرهم في عصرنا. ومن ذلك شيوخه لدى محمد مهدي الجوادري من  
شعراء العراق فهو يقسم وليس من حاجة إلى القسم مقتفياً ما درج عليه شعراء القرن  
الماضي ولا سيما الشيعيون منهم... وحديث القسم في شعره مادة وافية".<sup>(2)</sup>

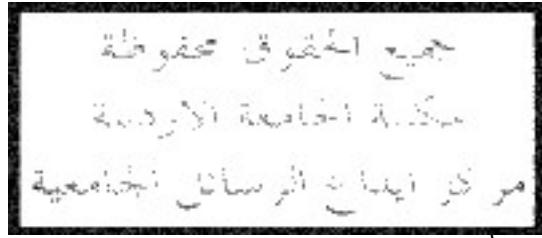
(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 213، 214.

(2) إبراهيم السامرائي - في لغة الشعر، دار الفكر، عمان (1980)، ص 57.



وفي الجدول التالي ملخص يوحى ربيعي

عنوان القصيدة	الجزء	الصفحة	أرقام الأبيات
1- العزم وأبناؤه	1	88	7
2- مني شاعر	1	119	10
3- الشباب المر	1	182	26
4- يا فراتي	1	221، 222	13، 8، 7، 4، 3، 2، 1
5- فلسطين الدامية	1	474	28
6- طرطا	3	126	84، 83، 82، 81، 80، 79
7- إليها	3	128	32
8- ذكرى أبو التمن	3	141	33، 32، 31، 30
9- أخي إلياس	3	184	15، 14، 13
10- المقصورة	3	218	204
11- أخي جعفر	3	265	86، 85، 84، 83، 82
12- شهرزاد	3	364، 365	163، 169، 162، 161، 158، 157، 155، 154
13- معروف الرصافي	4	68	82، 81، 80، 79، 78، 77، 76، 75، 74
14- أخا ودي	4	135	37، 36، 35، 34، 33
15- خلفت غاشية الخنوع	4	225	116
16- عيد أول أيار	4	345	10
17- يا دجلة الخير	5	95	88
18- من بريد الغربة	5	274، 273	36، 35
19- الفداء والدم	5	301	71
20- رسالة مملحة	5	332	52
21- أقول مللتها وأعود	6	105، 100	15، 9
22- لمي لها تيك لما	6	113، 112	38، 37، 34، 33، 32
23- مناجاة	6	146	26، 24، 22، 18
24- خلي ركابك	6	157	5
25- حبيبتي	6	231	74
26- فاتنة ورسام	7	9	5
27- فتى الفتى المتنبى	7	109	75، 74، 73
28- محمد البكر	7	116	32
29- أبا الشعر	7	126	38
30- مصابيح البيان	7	151	6، 5، 4
مجموع الأبيات		81	بيتا



## ثانياً: دلالة أسلوب الـ

قال الجوادري في ذكرى المالكي:

(قُسْمًا بِقَبْرِكَ) وَهِيَ حَلْفَةُ صَادِقٍ / أَجْلَى بِيَانًا مِنْ أَجْلِ ثَنَاءٍ<sup>(1)</sup>

يفهم من قول الجوادري أنه يوظف القسم بوصفه ظاهرة أسلوبية تؤدي وظيفة دلالية في النص فالقسم كما يرى الجوادري أجلى بياناً، ولكن ما تلك الأمور التي أبانها من خلال القسم؟ وهل كانت أكثر التصاقاً بنفسه حتى خصها بالقسم؟

و عند استعراض شواهد القسم في شعر الجوادري يتضح لنا أنها تحدد أهم ملامح العالم الروحي لديه سواء أتعلقت بالفكرة أم بالعاطفة ولذا عبر عنها من خلال أسلوب القسم مما تلك الملامح؟

1- ملامح فكرية ثورية: يتجلّى الفكر الثوري في شعر الجوادري من خلال ملامح عدّة:

أ- القسم بالقوة: وذلك في قوله:

(أَقْسَمْتُ بِالْقُوَّةِ) الْمُعْتَزِ جَانِبَهَا / وَلَسْتُ أَعْظَمُ مِنْهَا وَاجِدًا قُسْمًا<sup>(2)</sup>

ومما يتصل بالقوة كذلك الجبروت والغضب وهو ما أشاد به الجوادري في قوله مخاطباً المتibi:

حلفت أباً المحسد (بالمثلني)	/	من الجبروت والغضب) المعاني
(وبالسلع) النوافر في عروق	/	كأن بكل واحدة سنانا
(وبالوجه) الذي صبغ الرزايا	/	بسمة ساخر فقساً ولا نا
بأنك موقد الجمرات فينا	/	وإن كسيت على رغم - دخانا <sup>(3)</sup>

ب- القسم بالثورة: ومن ذلك قوله في "ذكرى أبو التمن":

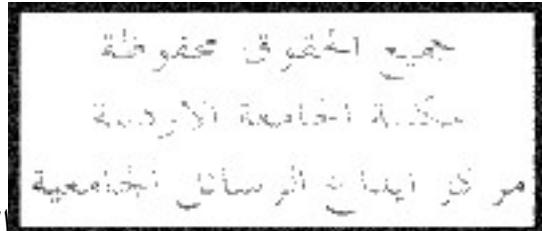
(قُسْمًا بِيَوْمِكَ) (وَالْفَرَاتَ) الْحَمَراءَ (وَالثَّوَارَ) / (وَالثَّوَرَةَ) الْجَارِي

وتمجه عن روضة معطار / (وَالْأَرْضَ) بِالدَّمِ تَرْتُويَّ عَنْ دَمْنَةٍ

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 225.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 474.

(3) المصدر نفسه، ج 7، ص 109.



(والخيل) ترجمة في الأرض أي مغار

(فهما بتلك العاطفات) ولم تكن / لي قبلها من حفة بالنار

إن الذين عهدهم حطب الوغى / لولاهم لم تشتعل بأوار<sup>(1)</sup>

ومن الواضح أن الثورة التي يتحدث عنها ثورة مسلحة وليس سلمية، فقد وصفها بأنها حمراء مما يستدعي صورة الدم، ولعل هذا ما دفعه في مواطن أخرى إلى أن يقسم بالدم بوصفه الطريق الموصى إلى التغيير.

(أقسمت بالدم) عملاً فلا زيف / في مشيته ولا عوج مناكبه

لخير يوميك يوم تسترد به / من كف أمسك مجدًا فات ذاهب<sup>(2)</sup>

ج-القسم بالمناضلين: ومثال ذلك قوله في الذكرى السادسة لوفاة الرصافي:

(أقسمت بالصالين) دون شعوبهم، حر السعير

(بمساقطين) لها الندى/ (ومرمضين) على الهجير

(بالقادة) المتطلعين إلى السماء مثل الصقور

(بالسادة) المتكدحين لخيرها كدح الأجير

(بالسابقين) زمانهم/ أعيما، وغذوا في المسير

(بالنور) يقتحم النفوس من النظيم أو النثير

(بالكف) توئي للطريق، كأنها ينبوع نور

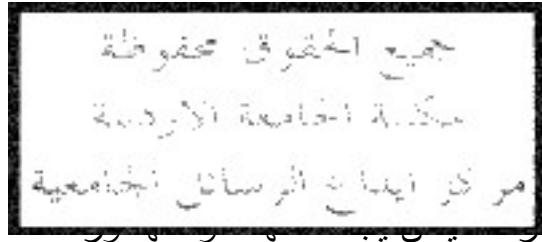
(بالظفر) مدانيا لما/ نحت الحياة على الصخور

(بالرأس) مشتعلًا وقد/ ضوى به وخط القتير

لو لا شذاتك وهي علق لا يعوض بالنظير

(1) المصدر نفسه، ج3، ص141.

(2) المصدر نفسه، ج5، ص301، 302.



لعجبت من هذا التشاكل في حياتك والمصير<sup>(1)</sup>

ويتبين من الآيات السابقة أن النضال في نظر الجوادري لا يقتصر على النضال المسلح، فقد أدرج الأديب التقدمي في جملة المناضلين من خلال قسمه بالنور الذي يقتحم النفوس من النظم أو النثر.

وفي مواطن أخرى يقسم الجوادري بصنف آخر من المناضلين وهم العمال وفي هذا يقول:

(فوحى أيام) (وعمال) به / راياتهم في عيدهم راياتي

لوجدت ذروة تلكم اللذات / دفع الجموع لأنبل الغايات<sup>(2)</sup>

ومع ذلك يولي الجوادري الشهيد عناء فائقة فهو المناضل الأول في نظره، وقد مر بنا في بداية هذا المطلب قسمه بقبر الشهيد، وقد بلغ تقديسه للشهيد إلى درجة جعلته يقسم بكل ما له علاقة بالشهيد ومن الأمثلة على ذلك قوله:

أخي "جعفرًا" (بعهود الإباء) خالصة بيننا أقسم

(وبالدموع) بعدهك لا ينتهي / ( وبالحزن) بعدهك لا يهزم

(وبالبيت) تغمراه وحشة / كبرك يسأل هل تقدم

( وبالصحاب) ( والأهل) يستغربون / لأنك منحرف عنهم

(يميناً) لتهشني الذكريات / عليك كما ينهش الأرقام<sup>(3)</sup>

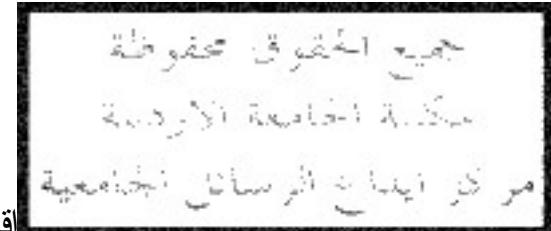
2- ملامح عاطفية: كما يبين لنا أسلوب القسم بعض الملامح العاطفية في نفسه من خلال قسمه بأحب الأمور إلى قلبه وهي:

أ- القسم بمن وهبه ملكة الشعر: ولا غرو أن هذا القسم يتضمن إشارة إلى حبه للشعر وهذا ما نلحظه في قوله:

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 68، 69.

(2) المصدر نفسه، ج 4، ص 345.

(3) المصدر نفسه، ج 3، ص 265.



(حلفت بمن أنت ) / بـ (بـ) رـ وـ رـ يـ رـ قـ يـ

(ومن سواه زعردة) هـ تـ وـ فـا / عـ لـى شـ فـةـ، وـ دـ مـ عـا فـي المـ آقـيـ

لـ أـ صـ طـ بـ حـ بـنـ منـ عـ سـلـ وـ خـ مـرـ / هـ مـا فـضـحـ الـ مـنـافـقـ وـ الـ نـفـاقـ<sup>(1)</sup>

وـ تـ كـمـ المـ فـارـقـةـ فـي حـ بـهـ لـلـشـعـرـ عـلـى الرـغـمـ مـا قـاسـاهـ بـسـبـبـ قـصـائـدـهـ وـ فـي ذـلـكـ يـقـولـ  
فـيـمـاـ نـالـهـ مـنـ قـصـائـدـهـ:

جوـزـيـتـ عـنـهـ بـمـاـ أـنـتـ الصـلـيـ بـهـ / هـذـاـ (عـمـرـيـ) عـطـاءـ غـيرـ مـمـنـونـ<sup>(2)</sup>

بـ-الـقـسـمـ بـرـابـطـةـ الـأـدـبـ: لـقـدـ دـفـعـ حـبـ الشـعـرـ الـجـواـهـرـيـ إـلـى حـبـ أـهـلـ الـأـدـبـ، وـلـذـاـ نـرـاهـ  
يـقـسـمـ بـتـلـكـ الـرـابـطـةـ الـمـقـدـسـةـ بـيـنـ الـأـدـبـاءـ، وـمـنـ الـأـمـثـلـةـ عـلـى ذـلـكـ مـخـاطـبـتـهـ لـرـابـطـةـ الـأـدـبـاءـ  
فـيـ الـكـوـيـتـ:

أـمـاـ (وـهـوـاـكـمـ) (وـنـديـ شـوـقـ) / يـظـلـ عـلـى هـجـيرـ الـبـعـدـ رـطـبـاـ

(وـغـرـ مـكـارـمـ) فـيـتـ فـيـهـاـ / نـعـيمـ الـخـلـدـ رـفـفـ وـاـشـرـأـبـاـ

(يـمـيـنـاـ) إـنـ لـيـ نـفـساـ تـغـنـىـ / بـكـمـ حـبـاـ وـتـسـهـوـيـ وـتـصـبـىـ<sup>(3)</sup>

وـمـنـ الـأـمـثـلـةـ عـلـى ذـلـكـ أـيـضاـ مـا قـالـهـ فـي رـثـاءـ صـدـيقـهـ الشـاعـرـ الـلـبـانـيـ "إـلـيـاسـ أـبـوـ  
شـبـكـةـ":

أـخـيـ إـلـيـاسـ:ـ لـاـ	/	(وـصـرـيـحـ وـدـ)
وـمـاـ شـدـ التـصـافـيـ)	/	مـنـ عـرـانـاـ
(يـمـيـنـاـ) لـسـتـ لـلـدـنـيـاـ بـقـالـيـ	/	وـحـلـاـهـاـ مـنـ الـفـكـرـ الـغـوـالـيـ
لـأـنـكـ كـنـتـ تـوـصـيـنـيـ بـهـذـاـ	/	وـإـنـ كـدـرـتـ،ـ وـلـاـ عـنـهـ بـسـالـيـ
وـتـوـصـيـنـيـ بـهـذـاـ	/	(وـعـاطـفـةـ) أـرـقـ مـنـ الـزـلـالـ

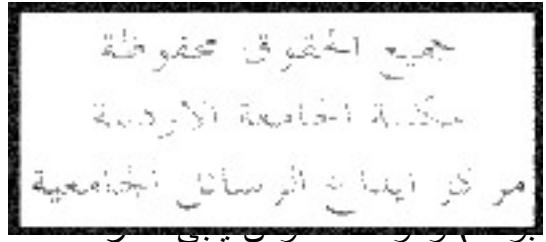
وـعـلـىـ الرـغـمـ مـنـ خـصـامـ الـجـواـهـرـيـ النـقـلـيـ لـرـجـالـ السـلـطـةـ إـلـاـ أـنـنـاـ نـلـمـسـ صـدـاقـةـ  
جـمـعـتـهـ مـعـ وزـيـرـ الدـاخـلـيـةـ الـفـرـيقـ الرـكـنـ صـالـحـ مـهـدـيـ عـمـاشـ فـقـدـ كـانـاـ يـتـرـاسـلـانـ شـعـراـ،ـ وـقـدـ  
استـطـاعـ الـجـواـهـرـيـ أـنـ يـوـأـمـ بـيـنـ رـابـطـةـ الـأـدـبـ وـنـقـدـهـ لـمـمـارـسـاتـ الـوـزـيـرـ وـفـيـ هـذـاـ يـقـولـ:

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 273، 274.

(2) المصدر نفسه، ج 5، ص 95.

(3) المصدر نفسه، ج 7، ص 151.

(4) المصدر نفسه، ج 3، ص 184.



إن لم ندن بالانطلاق ولم نصف الارتفاع

فلاف عام سوف نبقى مثل مردفة خلافاً<sup>(1)</sup>

جـ-القسم بجمال الطبيعة: لم يستأثر سحر الكلمة وحده باهتمام الجواهري، فقد كان لجمال الطبيعة قسط وافر من اهتمامه، فإذا به يضفي على الطبيعة التي لم تتدنس بخطايا الإنسان طابعاً قدسياً فيقسم بها، فمن ذلك قوله واصفاً الفرات:

إي (وعيش) مضى عليك بهي / (وشعاع) من شطك الذهبي  
لو تقسيت لم تجد غير في / (والنفاف النخيل) حولك حتى  
دفعات من موجك الثوري / (وانبساط السفح) الذي زاحمه  
أرسلته من نورها الكسروي / (وسنا الشمس) حين مجت لعاباً  
بات يجلو الدجى بوجهه وضي / (وابتسام البدر) المطل إذا ما  
(وزمان) حلو كطل ندي / لم يشبه صفو السماء بشيء  
لو تحولت عن مجاريك أو حللت لما جئت بالنمير الفرى  
إي (ومجرى الجياد) يوم التنادي / (ومجر الرماح) حول الندى  
دنست طهرك المطامع حتى / لم تعد تتقد الغليل بري<sup>(2)</sup>

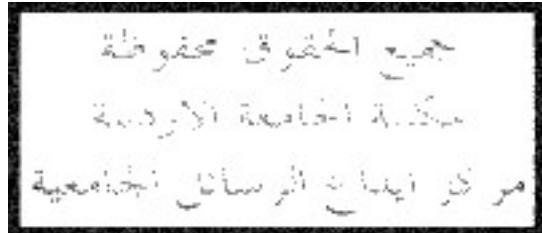
ولم يقتصر ولوع الجواهري بجمال الطبيعة على ظواهرها الخالدة، وإنما امتد ليشمل تقدير الحياة البرية فمن ذلك وصفه لضفادع دجلة:

سلام على جاعلات النقيق / على الشاطئين بريد الهوى  
تقافز كالجن بين الصخور / وتتدنس تحت مهيل النقا  
(حلفت بمن رأى كن الحياة) سمحاء أبدع ما ترتئى  
وأبسكن جمال الغدير من صاف منكن أو من شتا  
لأنتن من واهبات البيان / جمالاً ومن محبيات اللغى<sup>(3)</sup>  
ومن ذلك أيضاً تقديره لحياة الحمام في قوله:

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 332، 333.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 221، 222.

(3) المصدر نفسه، ج 3، ص 217، 218.



(بعيشك) كم غني يرى يوماً في ظلالك<sup>(1)</sup>

د- القسم بجمال المرأة: أحب الجواهري المرأة فإذا به يقسم بحبها

فلا (والهوى) ما استقر الفؤاد ألطاف منك ولا أعنف<sup>(2)</sup>

ولم يقتصر حبه على جانب معين من المرأة فقد أحب خلقها وأقسام به:

معاذ الله (والخلق) المصفى / (وحررة طينة) منها جلت<sup>(3)</sup>

وقد أحب خلقها فأقسام بالعينين في مواطن عدة:

إني (وعينيك) لا أمنى بداعية / إلا وأنت لي الإصلاح والفلق<sup>(4)</sup>

(فهما بعينيك) اللتين استودعا / سر الحياة ، وحيرة الألباب

نحن السبايا أربع في غربة / أنا والهوى ويدي وكأس شرابي<sup>(5)</sup>

كما أقسام بجسدها ورأى فيه كونا آخر وحياة أخرى:

من عسجد ولجين / (أقسمت بالشمعتين)

نجم يضاحك نجما / (بعينك الوجنتين)

(بعينك الإصبعين) / (أقسمت بالقبلتين)

صدرا ونها ونحرا / (أقسمت بالكون) طرا

دنيا تعاش وأخرى / ومرتقى ومجرا

وأنت لي ألف عين<sup>(6)</sup> / إني عن الكون أعمى

## 3-2 أسلوب الشرط

### 1-3-2 أسلوب الشرط وصياغة الحكمة

(1) المصدر نفسه، ج 1، ص 119.

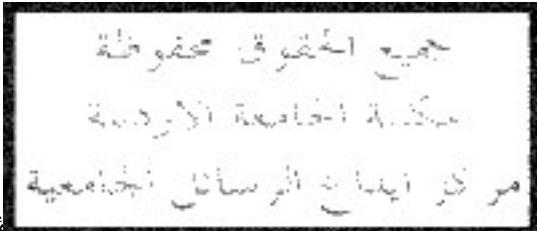
(2) المصدر نفسه، ج 3، ص 128.

(3) المصدر نفسه، ج 6، ص 100.

(4) المصدر نفسه، ج 6، ص 231.

(5) المصدر نفسه، ج 6، ص 157.

(6) المصدر نفسه، ج 6، ص 112، 113.



رأينا عند الحسين وبني عبيدة دلت على خبرة عملية بالحياة، وعلى هذا يمكن القول إن أسلوب التأكيد من أهم الأساليب المستخدمة في صياغة الحكم، ولكن هذا لا يعني أن أسلوب التأكيد هو الأسلوب الوحيد لصياغة الحكم، فقد ساهم أسلوب الشرط كذلك في صياغة الحكم في شعر الجوادري، وبذلك يمكن القول إن أسلوب الشرط هو السمة الأسلوبية الثانية في الحكم.

ومما يلفت النظر بروز ثلات أدوات الشرط استثرت بالقسم الأكبر من شواهد أسلوب الشرط وهي: (إن، من، إذا).

### 1- حرف الشرط "إن"

يلاحظ أن مجموعة من أبيات الحكم التي صيغت بحرف الشرط إن قد جاء جواب الشرط فيها جملة اسمية مما أسهم في تأكيدها لكون الجملة الاسمية من مؤكّدات الحكم ومثال ذلك قوله:

(<sup>1</sup>) والموت (إن لم ينده) حزن مكتتب / به (فأحسن منه صبر محتسب)

(<sup>2</sup>) والعيش بالجهل أو بالحلم (إن) خبث / منه الحواشي (أشيء غير محبوب)

(<sup>3</sup>) (إن) (لم يكن) إلا نهار وليلة / (فما أجر الإِنسانُ أَن يَمْتَعَ)

وقد يأتي فعل الشرط وجوابه فعلين ماضيين فيسهمان في تأكيد الجملة لكون الماضي يقع بعد من الأمور الحاصلة كقوله:

(<sup>4</sup>) ومن خطط السياسة (إن) (أرادت) / فساد الملك (أفسدت) الطباعا

وقد يأتي جواب الشرط مقدراً يفهم من المتقدم، ولا يقل هذا النوع من الشرط عن الأنواع السابقة في تحقيق لحمة متينة بين الجملتين ومن ذلك قوله:

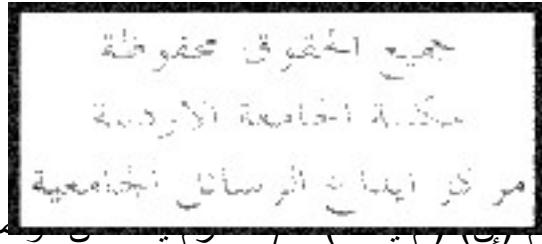
ولرب أرواح تذيع صفاتها / حتى (وإن) (عربت) عن الأسماء<sup>(1)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج1، ص310.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص208.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص355.

(4) المصدر نفسه، ج1، ص459.



شر السفوم العلمي (٢)، ص ٣٠١، سورة لا تغفر<sup>(٢)</sup>

والسمة المشتركة في الآيات السابقة أن الجوادري لم يستخدم أسلوب الشرط بصورته المثالية المتمثلة في جزم إن لفعلين مضارعين، إلا أن هذا العدول كان لتحقيق بعض القيم الدلالية.

2- من:

من الحكم التي صاغها الجوادري وتعكس خبرة عملية بالحياة ما دل على المفارقة وقد عبر عنها موظفا اسم الشرط من في قوله:

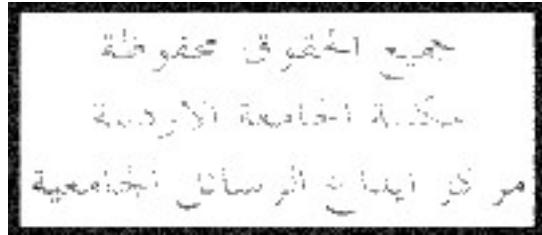
أرى القوم (من) (يقذع) (يقرب) إليهم  
(ومن) (يجتتب) (يكثُر) عليه التحامل<sup>(٣)</sup>

وتكون المفارقة في جواب الشرط غير المتوقع، فهناك علاقة تضاد دلالي بين فعل الشرط يقذع وجوابه يقرب وإن كان تضادا سياقيا لا لغويا، وقد أكد الجوادري هذا التضاد الدلالي بتضاد آخر صيغ كذلك صياغة شرطية وهو التضاد بين فعل الشرط يجتتب وجوابه يكثُر، ولا يملك المتألق لإعادة الأمور إلى نصابها إلا تلمس العلاقة المتوقعة بين فعل الشرط في الجملة الأولى يقذع وجواب الشرط في الجملة الثانية يكثُر، وتلمس العلاقة بين فعل الشرط يجتتب في الجملة الثانية وجواب الشرط يقرب في الجملة الأولى.

(١) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٢١٩.

(٢) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٣٢.

(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٣٣.



3-إذا:

ومن الحكم المفارقة للمتوقع ما صيغ صياغة شرطية بواسطة اسم الشرط إذا قوله واصفا الطغاة:

إن الطغاة (إذا) (لا ينتهم) (بطروا) / مثل الصغار (إذا) (دللتهم) (فسدوا)<sup>(1)</sup>  
فهناك مفارقة بين فعل الشرط (لا ينتهم) وجوابه (بطروا) وقد أكد هذه المفارقة في الشرط الأول بمفارقة أخرى في الشرط الثاني بين فعل الشرط (دللتهم) وجوابه (فسدوا)، إلا أن هذا البيت يختلف عن البيت السابق، وهذا يرجع إلى أن استبدال أحد جوابي الشرط بالآخر لا يعيد الأمور إلى نصابها كما في البيت السابق.

ومن المهم الإشارة إلى أن الجواهري يميل إلى حذف جواب الشرط مع إذا لكونه يفهم من المتقدم ومن الامثلة على ذلك:

وما أنت بالمعطي التمرد حقه	/	(إذا) (كنت) تخشى أن تجوع وأن تعرى <sup>(2)</sup>
ليس يقي النفس امرؤ من هوى	/	إلا (إذا) (كان) من الموت واقت <sup>(3)</sup>
تعداد مجد المرء منقصه (إذا)	/	(فاقت) مزاياه عن التعداد <sup>(4)</sup>
ومن حسناط عمرك أن تهزا	/	بما يغربي سواك (إذا) (استطلاع) <sup>(5)</sup>
ونبع المجد لا يفني معين	/	لـه إلا (إذا) (فـي) العـداد <sup>(6)</sup>
مسابيح البيان لأن تعاصى	/	عليـي مجـالـقـولـأـوـتـأـبـىـ
فقد يلف السكوت أعزـنـطـقاـ	/	(إذا) (كلـفـ) المـحـبـ بـمـنـأـبـاـ(7)

وقد يعمد الجواهري إلى تقدير أداة الجزم في موطن الطلب ومثال ذلك قوله:

(1) المصدر نفسه، ج 6، ص 196.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 85.

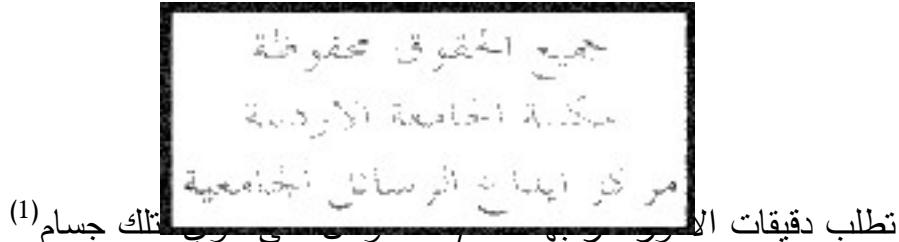
(3) المصدر نفسه، ج 1، ص 256.

(4) المصدر نفسه، ج 1، ص 169.

(5) المصدر نفسه، ج 6، ص 180.

(6) المصدر نفسه، ج 4، ص 137.

(7) المصدر نفسه، ج 7، ص 151.



## 2-3-2 أسلوب الشرط والتماسك النصي

تعد الوظيفة الشرطية من ضمن القضايا الأسلوبية التي أثارت اهتمام الدرسين النحوي والبلاغي في سياق الجمل المركبة، وتنظر أهمية هذه الوظيفة في القصائد الطويلة حين يتعدد أحد طرفي العلاقة الإنسانية كامتداد جواب الشرط من خلال مجموعة من العناصر التي تتلاحم نتيجة أدائها للوظيفة النحوية نفسها، وكامتداد جملة فعل الشرط مما يحقق التلاحم العضوي بين أجزاء واسعة من القصيدة<sup>(2)</sup>.

ومن الممكن أن نعد تكرار الأسلوب الشرطي في مجموعة من الأبيات المتالية من الإرهاصات المبكرة لتوظيف الوظيفة الشرطية، وهذا ما نجده في أولى قصائده المثبتة في الديوان "العزم وأبناؤه" التي يقول فيها:

- (ومن) (أخلفته) في المعالي قضية / (تكلف) في إنتاجها الصارم العصب  
(ومن) (يتطلب) مصعبات مسالك / (فأيسر شيء عنده المركب الصعب)  
(ومن) (لم يجد) إلا ذعاف مذلة / ورودا (فموت العز مورده عذب)  
وهل يظما اللاوي من الذل جانبا / وببيض الظبا رقراقها على سكب  
(إذا) (رمت) دفع الشاك بالعلم (فاختبر) / بعينك ماذا تفعل الأسد الغلب<sup>(3)</sup>

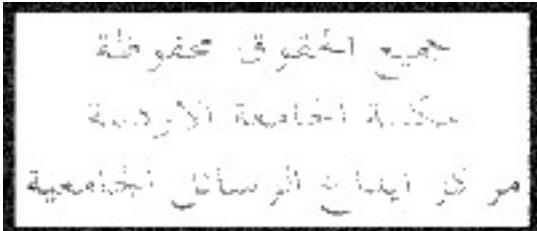
وقد طور الجوادري هذه الوظيفة الشرطية وعمد إلى امتداد جملة فعل الشرط لتحقيق التمسك النصي من جهة واستكمال حركة المعنى المتدافع عبر أبيات القصيدة من جهة أخرى، فمن ذلك قوله واصفا بزوج الفجر:

حتى (إذا) (الفجر أبدى) من نواجهه / ونم عنه سنا الاوضاح والغرر

(1) المصدر نفسه، ج 1، ص 134.

(2) محمد كنوني - اللغة الشعرية (مرجع سابق)، ص 168، 170.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 87.



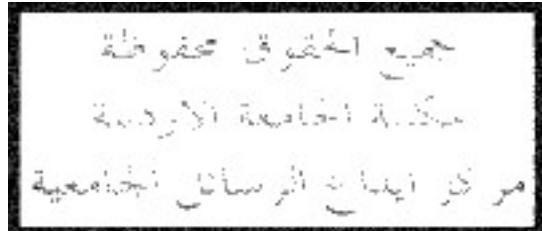
وضم ذاك الغراب الجون فادمه / على الجوانح صنع الخائف الحذر

وروع الجانب الغربي منبلج / من جانب الشرق موعدا على قدر  
(دب) السنا وتعرت نجمة السحر / وانزاح ثوب دجى عريان منحصر<sup>(1)</sup>

إن امتداد جملة فعل الشرط في الأبيات السابقة أسمهم في تتبع الحركة في الصورة الشعرية، فقد مزج الجواهري بين ما يمكن أن يعرف بالمشهد السينمائي والخيال الشعري، وعلى الرغم من استخدامه لمجموعة من الاستعارات كالاستعارة التشخيصية في قوله: (الفجر أبدى من نواجذه)، والاستعارة الإحيائية في قوله (وضم ذاك الغراب) فإن هذه الكائنات الخيالية التي أوجدها الشاعر ليست ساكنة، وإنما هي متحركة، وتنقاض مع بعضها، وهي في حالة صراع، وإن وجود أحدهما يستلزم فناء الآخر، إلا أن هذا الفناء قد جاء بطريقاً في الأبيات، ولا غرو أن وفرة الأفعال في الأبيات ساعدت في تتبع هذه الحركة البطيئة المتردجة مثل (أبدى، نم، ضم، روع، دب، تعرت، انزاح).

ولابد من الإشارة أن جملة جواب الشرط قد جاءت متداة كذلك وإن لم تتجاوز المساحة البيتية المحددة بالقافية، وقد وظف الجواهري هذا الامتداد في إيجاد مشهد آخر يحاكي المشهد الأول من حيث جمعه بين الحركة والخيال وإن اختلفت مكوناته، ففي المشهد الأول جمع بين إنسان يضحك وغراب يفر خوفاً، أما في المشهد الثاني فقد جمع بين فتاة متذرة وثوب يزاح عنها، ومن الملاحظ أن الجواهري قد استخدم الفعل انزاح ولم يقل ينزع أو غير ذلك مما قد يوحي بسرعة الحركة وهذا بالطبع لا ينسجم مع الإيقاع البطيء.

(1) المصدر نفسه، ج4، ص116.



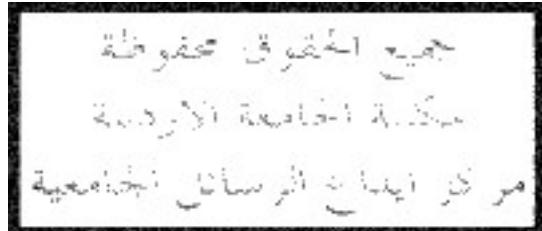
وفي قصيدة "هاشم الونtri" طور الجوادري الوظيفة الشرطية، وذلك من خلال إبراده جملتين شرطيتين امتدت في كل منهما جملة فعل الشرط، واشتركتا في جواب الشرط مما زاد إمكانية تدفق المعنى عبر الأبيات المتتالية كقوله واصفا صبره على مضائقات السلطة:

حتى (إذا) (عجموا) قناةمرة	/ شوكاء تدمي من أتهاها حاطبا
واستيأسوا منها ومن متخفب	/ عنتا كصل الرمل ينفح غاضبا
حر يحاسب نفسه أن ترعوي	/ حتى يروح لمن سواه محاسبا
ويحوز مدح الأكثرین مفاحرا	/ ويحوز ذم الأكثرین مثالبا
حتى (إذا) الجندي (شد) حزامه	/ ورأى الفضيلة أن يظل محاربا
(حشدوا) عليه الجوع يتشب نابه	(١) / في جلد أرقط لا يبالي ناشبا

ولا يمكن القول إن جواب عجموا مقدر لكون الأبيات السابقة لا تدل عليه، ومن الملاحظ أن الجوادري لم يستخدم هذه الظاهرة في توليد مشهد جديد في الجملة الشرطية الثانية، وإنما عمد إلى استكمال حركة المشهد الأول المتمثل في صل الرمل الذي ينفح غاضبا بحركة أخرى متمثلة في نشب الجوع نابه في جلد الأرقط الذي لا يبالي بذلك.

وبقي أن أقول إن أسلوب الشرط هو من أهم الأسباب التي أبرزت ظاهرة التدافع الرئيسي للمعنى في شعر الجوادري وهو ما يعرف بالتضمين، فالجوادري لا يميل إلى الفصل بين المكونات الرئيسية لجمله كالمبدأ والخبر، والفعل والفاعل، وإنما يعتمد إلى الفصل في سياق الجمل المركبة كأسلوب الشرط.

(١) المصدر نفسه، ج ٣، ص ٤٠٠.



### 3- الوحدات الكبرى

يقوم علم اللغة النصي على مبدأ مفاده أن النص هو الموضوع الرئيسي في التحليل والوصف اللغوي على الرغم من أن الجملة تعد تقليدياً أكبر وحدة لغوية، وهذا يرجع إلى أن وحدة الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي، وهكذا يمكن الحكم بقبول جملة ما إذا ما أرجعها الإنسان إلى الجملة السابقة، وقد أدى هذا بالضرورة إلى تجاوز حدود الجملة مما أدى إلى المطالبة بعلم اللغة النصي<sup>(1)</sup>.

ومن أهم الظواهر الأسلوبية التي تجاوزت حدود الجملة في شعر الجوادري الفصل بين الجمل، وتراكم الضمائر وتبادلها والتناص.

#### 1- الفصل بين الجمل

تعد حروف العطف من أهم الأسس التي تحقق الانسجام النصي بوصفها تؤدي وظيفة الارتباط التركيبي، وإن حذف هذه الحروف أسلوب قديم عالجهه البلاغة العربية تحت عنوان الفصل، ولا بد من الإشارة إلى أن الشعر المعاصر غني بهذا الأسلوب وهذا يرجع إلى تنوع دلالاته ومن أهمها:

1- الغموض: ويبين هذا الأسلوب عند الحديث عن قضايا سياسية لا يريد الشاعر لها مدلولاً مباشراً احتراماً من السلطة.

2- التعبير عن قضايا ذاتية كالآحاسيس، والخواطر، والهواجس المبعثرة.

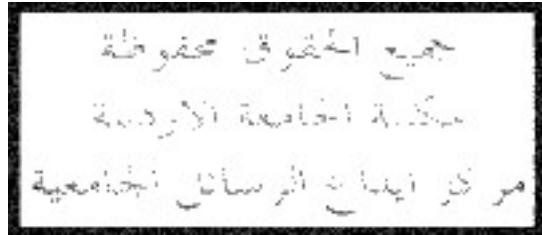
3- إشاعة الرابط والتشتت تأثراً بالرمزيّة وبالسريالية<sup>(2)</sup>.

وقد وظف الجوادري هذا الأسلوب في تأكيد مضمون الجملة السابقة وصياغة الحكمة على وجه الخصوص، وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أن ترك العطف بالواو يكون إما للاتصال إلى الغاية أو الانفصال إلى الغاية، والعطف لما هو بين الأمرين<sup>(3)</sup>.

(1) شيلنر، برنند - علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، 1987م، ص184، 185.

(2) محمد كنوني - اللغة الشعرية (مرجع سابق)، ص160، 161، مصطفى السعدني - البنية الأسلوبية (مرجع سابق) ص201.

(3) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص163.



### 3-1-3 كمال الاتصال

#### أولاً: تأكيد الجملة السابقة

من المواقع التي يفصل فيها بين الجمل ما جاءت فيه الجملة الثانية مؤكدة ومقررة لدالة الجملة الأولى<sup>(1)</sup> ومثال ذلك قول الجوادري:

كافك والخطب فخرًا أن تصارعه / (إن المصارع أى صار محترم)<sup>(2)</sup>

سلم الزمان، وإن حرست قليل / (لا بد أن سيغول شملك غول)<sup>(3)</sup>

ويلاحظ أن الجملة الثانية تشتمل على بعض مؤكّدات الحكم مثل (إن، لا بد).

#### ثانياً: إتمام معنى الجملة السابقة

وذلك حين يكون الكلام السابق غير واف بتمام المراد، فيستأنف الشاعرقصد إلى المراد بمجموع القصدين، وإن كانت دلالة الجملة الثانية أوفي من دلالة الجملة الأولى<sup>(4)</sup>. ومثال ذلك قول الجوادري:

لا شمل يبقى على الأيام مجتمعا / (يبدد الموت حتى دارة الشهب)<sup>(5)</sup>

وقد تقع الجملة الثانية في بيت آخر كقوله:

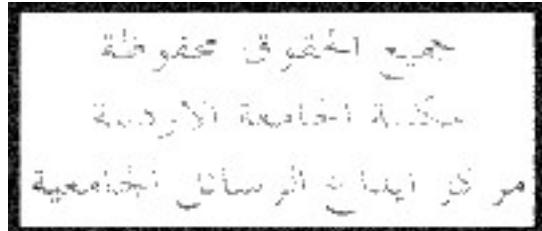
(1) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 109، 110.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 253.

(3) المصدر نفسه، ج 1، ص 335.

(4) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 109، 110.

(5) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 309.



دية الوداعين جبنا وذلا / ما تقاسيه من عذاب وسجن

(يولد الضر حيث يولد حر / وعلى أنوك مظلة أمن) <sup>(1)</sup>

### 2-1-3 كمال الانقطاع

يفصل بين الجمل إذا اختلفت خبرا وطلبا<sup>(2)</sup> إلا أن هذا الانقطاع من حيث الصيغة اللغوية لا يعني انقطاع المعنى ومثال ذلك قول الجواهري:

يا ابن الفراتين لا تحزن لنازلة / (أغلى من النازلات الحزن والكمد) <sup>(3)</sup>

فقد جاءت الجملة الأولى على صورة النهي في حين جاءت الجملة الثانية على صورة الخبر، ولا يجوز عطف الخبر على الإنشاء على الرغم من تكامل المعنيين.

### 3-1-3 شبه كمال الاتصال

يفصل بين الجمل إذا كانت الجملة الأولى مثيرة للتساؤل فتأتي الجملة الثانية مغنية السائل عن السؤال<sup>(4)</sup> ولذلك كثيرا ما يأتي الشاعر بأفكار تخالف المألوف في الجملة الأولى ثم يفسر ذلك في الجملة الثانية كقول الجواهري:

وما الهول غشيان الدروب وضيقها / (عراك الهوى والوجد والذكر أهواك) <sup>(5)</sup>

والعمر كالليل نحبيه مغالطة / (يشكى من الطول أو يشكى من القصر) <sup>(6)</sup>

(1) المصدر نفسه، ج 5، ص 231.

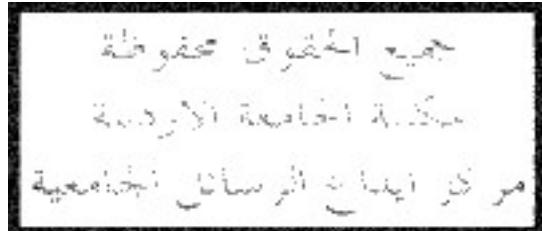
(2) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 110.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 350.

(4) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 109، 110.

(5) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق) ج 1، ص 266.

(6) المصدر نفسه، ج 5، ص 315.



### 3-1-4 شبه كمال الانقطاع

يفصل بين الجمل إذا كان المتكلم لا يريد إشراك الجملة الثانية في حكم الجملة الأولى<sup>(1)</sup> وكما يفصل بين الجمل إذا اختلفت خبرا وطلاها لكمال الانقطاع فقد يحمل الخبر معنى الطلب فيفصل بين الجمل لشبه كمال الانقطاع ومثال ذلك قول الجواهري:

تبارك الخطب تبلوه وتحصده / (إن الخطوب إذا ما استثمرت نعم)<sup>(2)</sup>

فالجملة الأولى وإن كانت خبرية إلا أنها تحمل معنى الطلب المتمثل في الدعاء، وبذلك يكون الجواهري قد استخدم الفعل الماضي تبارك في موضع فعل الأمر بارك الذي يخرج في دلالته على خلاف مقتضى الظاهر إلى الدعاء، ولذا فصل الجملة الثانية الخبرية.

بعد هذا العرض لحالات فصل الجمل لا بد من الإشارة إلى أن هذا الأسلوب يعد السمة الأسلوبية الثالثة من حيث الأهمية في صياغة الحكمة لدى الجواهري، هذا بالإضافة إلى دلالته التأكيدية، وقد أخرت الكلمات عليه لكونه يتجاوز بنية الجملة.

### 3-2 تراكم الضمائر وتبادلها

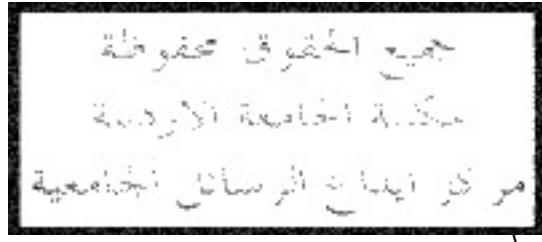
يعد الضمير بنية شكلية تمثل محور الجهة الناطقة في بناء القصيدة سواء أدى على المتكلم أم المخاطب أم الغائب<sup>(3)</sup>، ولا تخلو قصيدة من اجتماع هذه الأنواع فيها إلا أن كل قصيدة تمتاز بترابع نوع معين من الضمائر فيها كالمتكلم أو المخاطب أو الغائب، ومن هنا يمكن التفريق بين القصائد على أساس ارتفاع نسبة شيوخ أحد الأنواع الثلاثة<sup>(4)</sup>.

(1) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص109، 110.

(2) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج5، ص253.

(3) محمد كنونى - اللغة الشعرية (مرجع سابق)، ص185.

(4) المصدر نفسه، ص187، 188.



### 3-2-3 قصيدة المتن

وتأتي نتيجة للحس الغائي المتمركز حول الذات، ويتميز هذا النوع من القصائد بشيوع ضمائر المتكلم سواءً أكانت منفصلة أم متصلة، ظاهرة أم مستترة كقول الجواهري في قصيدة المحرقة

(أحول) خرقا في الحياة فما أجراء / و(آسف) أن (أمضى) ولم (أبق) (لي) ذكرها  
(و يؤلمني) فرط (افتخاري) (بأنني) / (سأذهب) لانفعا (جلبت) ولا ضرا  
مضت حجج عشر (ونفسي) كأنها / من الغيظ سيل سد في وجهه المجرى  
(خبرت) بها ما لو (تخلدت) بعده / لما (ازدلت) علما بالحياة ولا خبرا  
(وأبصرت) ما (أهوى) على مثله العمى / و (أسمعت) (ما أهوى) على مثله الورقا<sup>(1)</sup>

ففي مقابل 18 ضميراً يدل على المتكلم في الأبيات السابقة نجد 7 ضمائر تدل على الغائب وهذا بالطبع يرجع إلى بروز النزعة الذاتية في هذه القصيدة.

### 3-2-2 قصيدة المخاطب

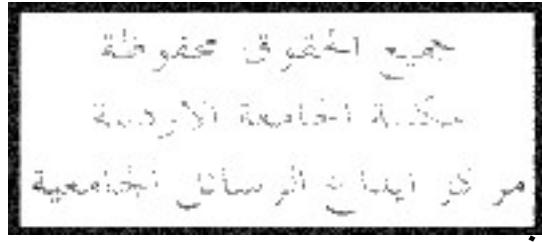
في هذا النوع من القصائد يكون ضمير المخاطب موجهاً إلى شخصية ما سواءً أكانت تراثية أم معاصرة أو غير موجه إلى شخصية محددة، فمن القصائد التي توجه فيها ضمير المخاطب إلى شخصية تراثية قصيدة "آمنت بالحسين" التي قالها في ذكرى استشهاد الحسين بن علي وفيها يقول:

فداء (المثواك) من مضجع / تدور بالأبلج الأروع  
بأعقب من نفحات الجنان روحًا ومن مسكتها أضوع  
ورعيا (ليومك) يوم الظفوف / وسقيا (لأرضيك) من مصرع  
وحزنا (عليك) بحبس النفوس / على (نهجك) النير المهييع  
وصوتا (لمجدك) من أن يذال / بما (أنت) (تأبه) من مبدع<sup>(2)</sup>

ففي الأبيات السابقة استخدم الجواهري 8 ضمائر تدل على المخاطب في مقابل 4 ضمائر تدل على الغائب.

(1) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 85.

(2) المصدر نفسه، ج 3، ص 231.



### 3-2-3 قصيدة الغائب

تقوم جل القصائد المرتكزة على ضمائر الغائب على تقنية القص القائم على تصوير المكان والشخص، وقد اجتمع النوعان في قصيدة اللاجئة في العيد التي بدأها الجواهري وأصفا وقت السحر:

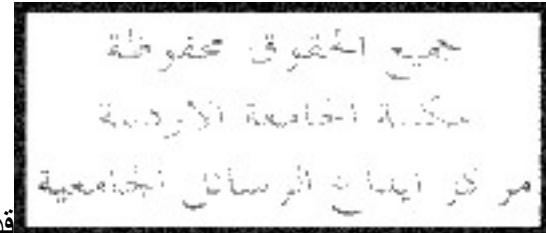
كادت حجول الدجى (تطوى) على الغرر / وأوشك النسر أن (يهوي) بمنحدر  
وفحمة الليل والإصبح (يعجلها) / ما انفك (يقدح) (فيها) النجم بالشر  
كأنما نسمات الفجر فاترة / ما يسلم الليل من أنفاس محتضر  
(كأنه) ورجوم الشهب (تقرده) / (يلم) أذیال عجلان على سفر  
(وراح) يرعى سهيل (وحده) جرعا / فلول جيش من الظلماء مندحر  
(يلم) ما حصد الإصبح من قطع / وما ارمى لنجم الليل من كسر<sup>(1)</sup>

في الأبيات السابقة عمد الجواهري إلى مزج بعض عناصر المكان بعنصر الزمان في سرده القصصي، وقد استخدم 11 ضميراً يدل على الغائب مع غياب كامل لضمائر المتكلم والمخاطب.

ثم ينتقل الجواهري لتصوير شخص القصة ويقول:

وثم غربي بغداد و (دجلتها) / وتحت منطح الأطباق والحجر  
وحيث ترتفع الأسوار مطبقة / على وجوه صفيقات من الصعر  
عش للاجئة (ضمت) (جوانحها) / على ضحايا لما (سموه) بالقدر  
على صبايا كأغصان مجفة / لم يبق في (عودها) ماء لمعتصر  
وفعمة كنبات الظل (ما عرفت) / عصف الخطوب، ولا إمامية الكدر  
نهب العيون جمال من (غضارته) / تكاد (ترتد) (عنه) العين من خفر  
(وأمهم) دوحة جراء شامخة / هوت (بها) ( فأطاحتها) يد الغير  
(وحولهم) من عوج المال أمسخة / مثل الخنازير (صفوها) على السرر

(1) المصدر نفسه، ج4، ص115.



ذو الرقاب (قدت) من الحجر

من كل محتقب الأوزار منتفح / من (خزيها)، بدماء الناس متجر<sup>(1)</sup>

وفي هذا المقطع كذلك نلمس غياباً كاملاً لضمائر المتكلم والمخاطب وبروزاً واضحاً لضمائر الغائب حيث بلغت 16 ضميراً.

### 3-2-4 القصيدة المركبة:

ويبني هذا النوع من القصائد وفق التنقل بين مجموعة من الضمائر وقد عرفت هذه الظاهرة لدى البلاغيين بالالتفاتات "وسبيله أن يكون الشاعر آخذًا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني ف يأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"<sup>(2)</sup>، واتسع مفهوم الالتفاتات لدى ابن الأثير فشمل الانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض<sup>(3)</sup>، أو من ماض إلى أمر<sup>(4)</sup>.

وقد ذكر البلاغيون أن هذا الأسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطريدة لنشاطه، وأملاً باستدرار إسغائه<sup>(5)</sup> كما يؤتي به للتعظيم<sup>(6)</sup> إلا أنه من الصعب أن تحد فوائده بحدود، أو تضبط بضوابط، ولكن يشار إلى مواضع منها<sup>(7)</sup>.

وقد وظف الجوادري الانتقال بين الضمائر المتعددة في توسيع الأساليب السردية في القصيدة القصصية كقصيدة "بائعة السمك في براغ"<sup>(8)</sup> وهي على خلاف قصيدة اللاجئة في العيد لم يلتزم الجوادري فيها بضمير الغائب وإنما نوع ضمائره حيث بدأها بقوله:

وذات غادة وقد أوجفت / (بنا) شهوة الجائع الحائر

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 117.

(2) ابن رشيق القمياني - العمدة (مرجع سابق)، ج 2، ص 45.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، (مرجع سابق) ج 2، ص 167، 168.

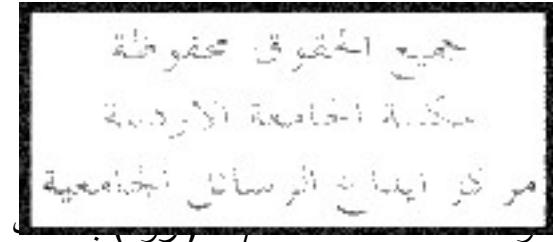
(4) المصدر نفسه، ج 2، ص 180.

(5) السكاكي - مفتاح العلوم (مرجع سابق)، ص 86.

(6) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج 2، ص 179.

(7) المصدر نفسه، ج 2، ص 169، 170.

(8) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 5، ص 24.



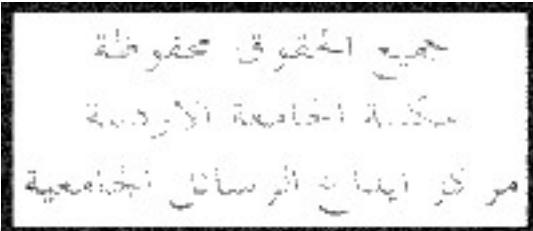
فلاحت (لنا) حلوة المجتلى / (تلفت) كالرشا النافر  
(تشد) الحزام على بانة / (ونفتر) عن قمر زاهر  
من الجيك (حسبك) من فتة / تضيق (بها) رقية الساحر

فمن الواضح أن سارد الأحداث هو أحد شخصوص القصة ولذا ظهرت ضمائر المتكلم في (بنا، دلفنا، نرود، لنا)، ثم عمد الجواهري إلى ضمائر الغائب في (تلفت، تشد، نفتر) حين انتقل إلى وصف البائعة، ومن ثم انتقل إلى ضمير المخاطب في (حسبك) وبذلك يكون السارد قد عقد حوارا مع المتلقى قبل أن يعود مرة ثانية إلى ضمير الغائب في (بها).

(فقلنا): (علينا) (جعلنا) (فداك) / بما (اخترت) من (صيتك) النادر  
وبعد أن أنهى السارد وصف البائعة عاد مرة أخرى إلى ضمائر المتكلم مستكملاً سرد الأحداث، ثم يجري حوارا مع البائعة ولذا ينتقل إلى ضمائر المخاطب في (فداك، اخترت، صيتك).

(فجاءت) بممکورة بضة / لعوب كذى خبرة ماكر  
(تنفس) بالذيل عطر الصبا / (وترمق) بالنظر الخازر  
وحيث ينتقل السارد إلى وصف السمكة يعود إلى استخدام ضمائر الغائب في (فجاءت، تنفس، ترمق).

ولا يقتصر استعمال ضمائر المتكلم على السارد، فالسارد في هذه القصة ما هو إلا أحد الشخصوص ولذا برزت ضمائر المتكلم على لسان حال السمكة  
(تکاد) (تقول): (أمتلي) (تموت؟) / (لعنـت) ابن آدم من جائز  
أما في الصبا (لي) من شافع؟ / أما لابنة الجيك من زاجر؟  
اما (لي) من عودة ترجى / لمسبح (أترا بي) الزاخر؟  
ألا رجعة لحبيب جو / حزين على (غيبتي) ساهر؟



ومن الملاحظ أن الماء يحيي المخاطب في (العن) مما أضفي على كلام السمكة حيوية تتمثل في بروز الصراع بين الكائنات.

ثم ينتقل السارد إلى وصف مفارقة السمكة للحياة:

ودب القنوط على (وجهها) / (وسائل) على (فمهما) الفاجر ولذا عاد مرة أخرى إلى استخدام ضمائر الغائب في (وجهها، سال، فمهما). وقد ظلت ضمائر الغائب مطردة في المشهد الذي تلاه وهو مشهد تقطيع السمكة:

(أهوت) (عليها) (بساطورها) / (فيالك) من جؤذر جازر (وثنت) فشبّت عروس البحر / (وقرت) على الجانب الآخر

ونلاحظ أن ضمير المخاطب في (فيالك) قد قطع توالي ضمائر الغائب مسهماً في إبراز شعور التعجب لدى السارد.

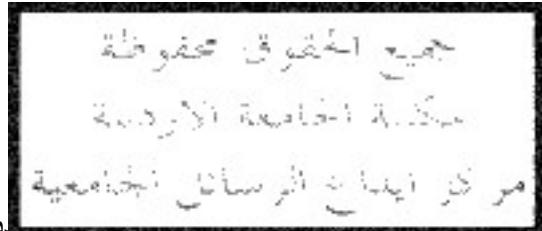
ثم يعمد السارد إلى صياغة حوار يتضمن وصفاً للبائعة ولذا عادت ضمائر المخاطب وضمائر الغائب للبروز معاً

(فقلنا) (لها): يا ابنة الأجملين من كل باد ومن حاضر  
ويَا خير من (لقن) الملحدين / دليلاً على قدرة القادر  
(جمالك) والرقّة المزدهأة خصمان للذابح الناجر  
(وكفاك) (صيغت) للث الشفاه / (وليس) لهذا الدم الخائر

وت رد البائعة وتبرز ضمائر المتكلم وضمائر المخاطب وتخفي ضمائر الغائب لخلو ردها من المشهد التصويري وتقول:

(قالت): أَجل (أنا) ما (تنظران) / وإن شق (ذاك)، على الناظر  
(تعلمت) من جفوة الهاجر / ومن قسوة الرجل الغادر

ومن الملاحظ أن أبيات القصيدة قد قامت على ثنائية ضدية بين الضحية والجزار، ويبدو للوهلة الأولى أن السمكة هي الضحية، والبائعة هي الجزار، إلا أن المفارقة تكمن في كون الجزار ضحية لجزار آخر منبني جنسه، وقد كان وقوع البائعة ضحية سبباً في تحولها إلى جزار آخر، وإن لم يبلغ في قسوته ما بلغه الجزار الأول.



ولا شك أن كون روى ممّا يهم رؤيا داخلية للحدث وأتاح للشخصية أن تعبر عن نفسها بنفسها، كما أنه أسهم في بناء القصة لأنّه يلجأ إلى الحوار مع الآخر، وقد ارتبط ذلك كله ارتباطاً رئيسياً بضمائر المتكلم. ولكن ماذا عن باقي الشخص؟

لقد اختصت ضمائر الغائب بإبراز الملامح الخارجية لشخصية الضحية سواء أكانت السمة أم البائعة، في حين أبرزت ضمائر المتكلم الأبعاد النفسية لتلك الشخصية، أما ضمائر المخاطب فقد عملت على إبراز المفارقة بين الجوهر والمظهر في شخصية الجزار. وبذلك تكون الضمائر قد أسهمت في تشكيل البنية الدلالية للنص.

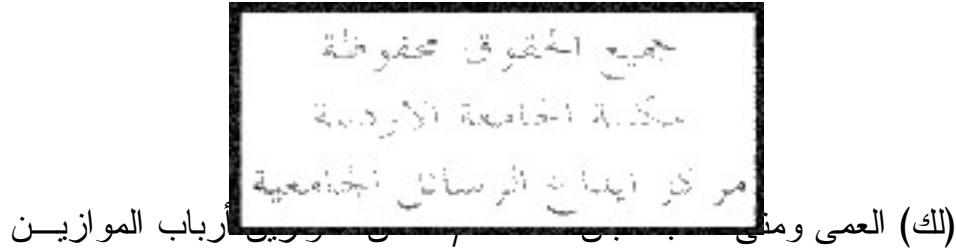
### 5-2-3 أسلوب التجريد

يعرف ابن الأثير أسلوب التجريد بقوله: "إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه"<sup>(1)</sup> ويعيننا هذا التعريف إلى قصيدة المخاطب إلا أن الفرق الرئيسي بين القصيدين يتمثل في كون المخاطب في أسلوب التجريد هو الشاعر نفسه لا شخصية تراثية أو معاصرة أو مكان ما كما في قصيدة المخاطب، هذا بالإضافة إلى فرق آخر خاص بالجواهري يتلخص في أن أسلوب التجريد لديه لم يستغرق نصاً كاملاً ولذا لم يتطور ليكون قصيدة المخاطب التجريدي.

ومن الأمثلة على أسلوب التجريد في شعر الجواهري قوله:

صناجة الأدب الغالي، وكم حقب / بها الموهاب سيمت سوم مغبون  
ومنزل السور البتراء لاعنة / من لم يكن قبلها يوماً بملعون  
(جوزيت) عنها بما (أنت) الصلي به / هذا لعمري عطاء غير منون  
ماذا سوى مثل ما (لاقيت) تأمله / شم العرانيين من جدع العرانيين  
حامى الظعائن لا حمد ولا مقة / وقد يكون عزاء حمد مطعمون  
لمن؟ وفيم؟ وعمن (أنت) محتمل / ثقل الديات من الأبكار والعون  
ويما زعيمًا بأن لم يأته خبر / عما ينشر من تلك الدواوين

(1) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر (مرجع سابق)، ج2، ص159.



بل قد مشت (لك) كالإصباح عابقة / (وأنت) تحذرها حذر الطواعين  
كفرت بالعلم صفر القلب تحمله / للبيع في السوق أشباء البراذين<sup>(1)</sup>

في هذه الأبيات تبرز مفارقة دلالية بين الفعل والعاقبة وبين الفعل الإيجابي، والعاقبة السلبية، بين الفعل الساعي إلى التالق مع الآخر وعاقبة الرفض لذلك السعي. وقد اختارت الذات المخاطبة بممارسة الفعل، وبالتالي عانت من عواقبه لعدم نفاذ بصيرتها، إلا أنه في البيت الأخير يحدث تحول كبير في استخدام الضمائر بعد غياب ضمائر المخاطب وبروز ضمير المتكلم في (كفرت) ويتوارد تجليان لكل من المتنقي والشاعر، أما المتنقي فيدرك طبيعة ضمير المخاطب التجريدي فالشاعر يخاطب ذاته، أما التجلي الآخر فخاص بالشاعر ويتمثل في إدراكه حقيقة النقاد لشعره.

### 3-3 التناص

#### 1-3-3 مفهوم التناص

يعرف أحد الباحثين التناص بقوله: "التناص في أبسط صورة يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقتوء الثقافي لدى الأديب بحيث تتدمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتتدعم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل".<sup>(2)</sup>

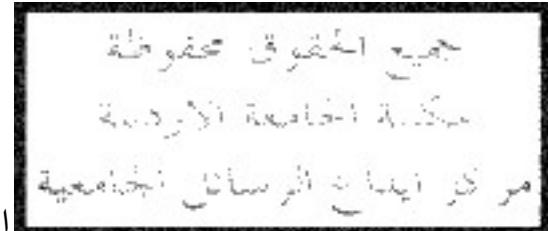
وقد فرق الباحث بين أربعة أنواع رئيسية من التناص<sup>(3)</sup> وهي:

- 1- التناص التاريخي: وهو تداخل نصوص تاريخية مع النص الأصلي بحيث تبدو منسجمة مع السياق وتؤدي غرضاً فكريّاً وفنّياً.
- 2- التناص الأسطوري: وهو استحضار الشاعر بعض الأساطير وتوظيفها في سياق القصيدة لتعزيز رؤيا معاصرة.

(1) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 5، ص 95-97.

(2) أحمد الزعبي - التناص نظرياً وتطبيقاً، ط 1، مكتبة الكتاني، الأردن، 1995م، ص 9.

(3) المصدر نفسه، ص 25، 68، 69، 95، 106، 127.



3- التناص الديني: وهو تأثير وظيفي للإشارات الدينية وتوظيفها في سياق القصيدة لتعزيز رؤيا معاصرة.

4- التناص الأدبي أو تناص الأسلوب: ويعني الأساليب التي تتأثر بها الكاتب في استخدامه أو الأساليب التي وظفها فنياً وفكرياً في نصه، بمعنى أنه لم يتتأثر بها أسلوبه وإنما هي مستحضره سواء أكان استحضاراً مباشراً من خلال النصوص المقتبسة حرفياً أم استحضاراً غير مباشر من خلال النصوص المتضمنة تلميحاً.

وبما أن موضوع دراستي هو البنية الأسلوبية في شعر الجوادري فإن تناولي لظاهرة التناص سيقتصر على التناص الأدبي دون إغفال للتناص مع القرآن الكريم لكونه يمثل النموذج الأدبي الأرجى.

### 2-3-3 التأثر بأساليب سابقة

يفرق أحد الباحثين بين ثلاثة مستويات من التناص، فمنه ما لا يكاد يتجاوز دلالة النص الأصلي أو التأثر به، ومنه ما يشير إلى النص الأصلي موظفاً إيهاف في تشكيل دلالة جديدة، ومنه ما يحور دلالة النص الأصلي بقصد دلالة معينة<sup>(1)</sup>.

ومن المهم الإشارة إلى أن هذه الأنواع الثلاثة موجودة في شعر الجوادري وإن كان النوع الأول يكاد ينحصر في بدايات الجوادري الشعرية فمن تلك الأساليب التي تأثر بها:

#### أولاً: أساليب جاهلية:

تأثير الجوادري بأساليب مجموعة من الشعراء الجاهليين في بداياته الشعرية كتأثيره عنترة بن شداد حين قال:

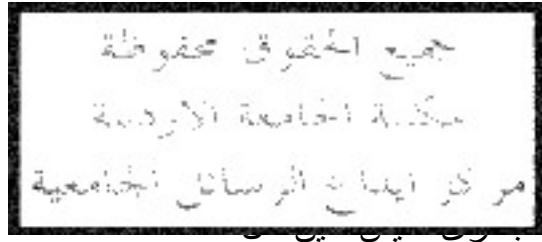
وإني وإن لم يبق قول لقائل / (ولم يترك الأقوام من متقدم)<sup>(2)</sup>

وهذا بالطبع بذكرنا بقول عنترة في مطلع معلقته:

(هل غادر الشعراء من متقدم) / أم هل عرفت الدار بعد توهم

(1) مصطفى السعدي - البنية الأسلوبية (مرجع سابق) ص 235-242.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 80.



(أغرك مني في الرزايا تجلدي) / ولم تدر ما يخفي الفؤاد الملوع<sup>(2)</sup>

فقد قال امرؤ القيس في معلقته:

(أغرك مني أن حبك قاتلي) / وأنك مهما تأمرني القلب يفعل<sup>(3)</sup>

ومن الشعراء الجاهليين الذين تأثر بهم الجوادري في تلك المرحلة لبيد وهذا ما نلمسه في قوله:

(بلينا وما تبلى النجوم الرواكد) / رسوم عفت منها العلا والمحامد<sup>(4)</sup>

وهو مطلع يكاد يطابق مطلع إحدى قصائد لبيد الذي يقول فيه:

(بلينا وما تبلى النجوم الطوالع) / وتبقى الجبال بعدها والمصانع<sup>(5)</sup>

وقد تأثر كذلك بأسلوب الخنساء في قوله:

(ولولا كثرة الواشين حولي) / أثرت بشعري الداء الدخيلا<sup>(6)</sup>

في حين قالت الخنساء:

(ولولا كثرة الباكين حولي) / على إخوانهم لقتلت نفسي<sup>(7)</sup>  
ثانياً: أساليب قرآنية:

ويلمس في بدايات الجوادري تأثر بأسلوب القرآن الكريم وإن لم يفض ذلك إلى توظيف النص القرآني في سياق القصيدة كقوله مشيراً إلى بعض الآيات الموزونة:

قد قرأت الشعر في القرآن من عهد التصابي

(1) الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين (ت 486هـ)، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، لبنان، 1983م، ص 234.

(2) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 111.

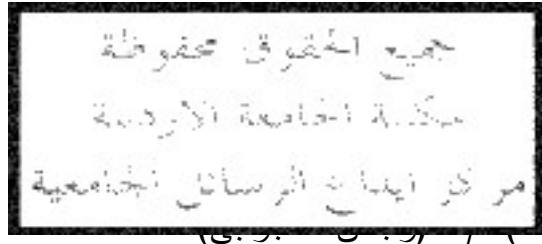
(3) الزوزني - شرح المعلقات العشر (مرجع سابق)، ص 42.

(4) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 201.

(5) لبيد بن ربيعة العامري - الديوان، شرح وتحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، الكويت، 1962م، ص 168.

(6) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 300.

(7) الخنساء - الديوان، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1960م، ص 84.



وهو في هذا يشير إلى قوله تعالى: "وجفان كالجواب وقدور راسيات"<sup>(2)</sup>

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قوله:

أبني الشعوب المستضامة نهضة / ترضي الجدود (فلات حين رقاد)<sup>(3)</sup>

وهو متأثر بقوله تعالى: "كم أهلكنا من قبلهم من قرن فنادوا ولا ت حين مناص".<sup>(4)</sup>

وقد يلمح في بعض الأحيان أثر آيات عدة في بيت واحد من شعر الجواهري

قوله:

خير من (الأشر) (الضنين) صعالك / (لا يسألون الناس بالإلحاد)<sup>(5)</sup>

وفي هذا البيت أثر لقوله تعالى: "أولئي الذكر عليه من بيننا بل هو كذاب أشر"<sup>(6)</sup>

وفيه أثر لقوله تعالى: "ولقد رأه بالأفق المبين، وما هو على الغيب بضنين"<sup>(7)</sup> وفيه كذلك أثر لقوله تعالى: "تعرفهم بسيماهم لا يسئلون الناس إلحادا"<sup>(8)</sup>.

### ثالثاً: أساليب عباسية

وفي تلك المرحلة يظهر تأثر الجواهري بكتاب الشعراء العباسيين من أمثال أبي تمام وهذا ما نلمسه في قول الجواهري:

يا خليلي أجيلا نظرا / تريا الآفاق كحل النظر

تريا البقعة من بعد العرا / تكتسي نور بساط أخضر<sup>(9)</sup>

(1) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 316.

(2) سورة سباء، الآية 13.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 150.

(4) سورة ص الآية 3.

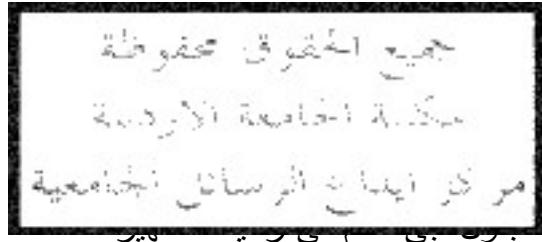
(5) الجواهري - الديوان (مرجع سابق) ج 1، ص 187.

(6) سورة القر الآية 25.

(7) سورة التكوير الآيات 23، 24.

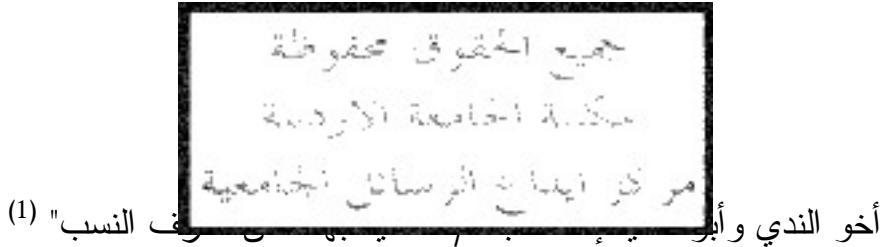
(8) سورة البقرة الآية 273.

(9) الجواهري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 1، ص 353.



يا صاحبي نقصاً نظركما / تريا وجوه الأرض كيف تصور  
تريا نهاراً مشمساً قد شابه / زهر الربا فكأنما هو مقمر<sup>(1)</sup>  
ويظهر كذلك تأثره بابن الرومي ومثال ذلك قوله  
(وإن أنس لا أنس الفرات) موقفاً / به مثلت ظلم النفوس الفطائع<sup>(2)</sup>  
وهو في صياغته لهذا البيت متاثر بقول ابن الرومي في وصف مهارة خباز:  
ما أنس لا أنس خبازاً مررت به / يدحو الرقاقة وشك اللحم بالبصر<sup>(3)</sup>  
ويعد المتتبّي من أبرز الشعراء الذين تأثر الجوادري بأساليبهم الشعرية في بداياته  
حتى غدت بعض أبياته وكأنها إعادة صياغة لأبيات المتتبّي ومن الأمثلة على ذلك قوله:  
لقد عظموا قدرًا وبطشاً وإنما / (على قدر أهلها تكون الواقع)  
مدبررأي (كلف الدهر همه) / فناء بما أعيشه وهو ظالع<sup>(4)</sup>  
ولا يملك المتنقى إلا أن يتذكرة قول المتتبّي:  
(على قدر أهل العزم تأتي العزائم) / وتأتي على قدر الكرام المكارم  
(يكلف سيف الدولة الجيش همه) / وقد عجزت عنه الجيوش الخضراء  
ويطلب عند الناس ما عند نفسه / وذلك ما لا تدعيه الضراغم<sup>(5)</sup>  
وقد يعمد الجوادري إلى تضمين بيته شطراً من شعر المتتبّي كقوله في رثاء  
الشيخ طاهر فرج الله:

- 
- (1) أبو تمام- حبيب بن أوس الطائي (ت 231هـ)، الديوان، 4م، شرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبد عزام، دار المعارف، مصر، ج 2، ص 194.
- (2) الجوادري- الديوان (مرجع سابق) ج 1، ص 103.
- (3) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريح (ت 283هـ)- الديوان، 6م، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، مصر، 1976م، ج 3، ص 1110.
- (4) الجوادري- الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 102، 104.
- (5) المتتبّي، أبو الطيب (ت 354هـ)- الديوان 2م، ط 1، شرحه مصطفى سبّي دار الكتب العلمية، بيروت، 1986م، ج 2، ص 138.



فقد ضمن بيته عجز بيت المتibi في رثاء أخت سيف الله الذي يقول فيه:

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب / كناية بهما عن أشرف النسب<sup>(2)</sup>

وقد تأثر الجوادري أيضاً بشعر الشريف الرضي ومثال ذلك قوله راثياً:

وبحسب (أحمد) لوعة أَنْ ابْنَهُ / لِبَسِ الْغَرْوَبِ وَلَمْ يَدْعُ لِطَلَوْعٍ<sup>(3)</sup>

وعجز هذا البيت م ضمن من قوله الشريف:

قمر إِذَا اسْتَخْجَلَتْهُ بِعَتَابِهِ / لِبَسِ الْغَرْوَبِ وَلَمْ يَدْعُ لِطَلَوْعٍ<sup>(4)</sup>

وعلى الرغم من أن بيت الشريف قد قيل في الغزل فإن الجوادري لم يجد حرجاً في نقله إلى الرثاء طالما أن هذا التضمين يبرز ثقافته الأدبية.

ويظهر في تلك المرحلة المبكرة تأثره بأبي العلاء المعري، ومثال ذلك ما قاله متشوقاً إلى دجلة:

ذَكَرْتْ نَمِيرَهَا فَذَكَرْتْ شَعْرَاً / لِأَحْمَدِ كَادْ لَطْفَاً أَنْ يَسِيلَا

"ورَدَنَا مَاءُ دَجْلَةِ خَيْرِ مَاءٍ / وَزَرَنَا أَشْرَفَ الشَّجَرِ النَّخِيلَا"<sup>(5)</sup>

وهو يشير إلى قول أبي العلاء المعري:

وَرَدَنَا مَاءُ دَجْلَةِ خَيْرِ مَاءٍ / وَزَرَنَا أَشْرَفَ الشَّجَرِ النَّخِيلَا<sup>(6)</sup>

ولا غرو أن التناص أسلوب فني يوظف لبلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي، ويستحضر لتعزيز موقف الكاتب من الرؤى والمفاهيم التي يطرحها، ولذا يفترض في النص المقتبس أن يؤدي وظيفة فنية بحيث يخدم السياق وينسجم معه، ولا

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 310.

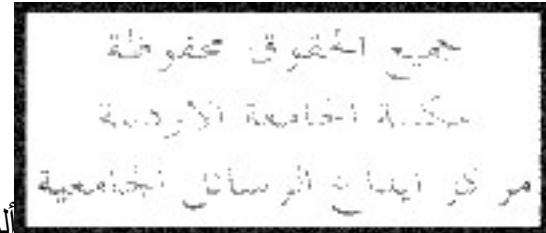
(2) المتibi - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 192.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 52.

(4) الشريف الرضي (ت 406 هـ) - الديوان 2م، ط 1، شرحه يوسف شكري فرحتات، دار الجيل، بيروت، 1995م، ج 1، ص 593.

(5) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 300.

(6) المعري، أبو العلاء (ت 449 هـ) - ديوان سقط الزند، شرح وتعليق ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1965م، ص 165.



يستحضر للزينة أو لـ<sup>الرسوخ</sup><sup>الرسوخ</sup> المسه في الأبيات السابقة فمن الواضح أن الجوادري كان يسعى إلى مجازة كبار الأدباء في حلبة الأدب من خلال محاكاة أساليبهم وإعادة صياغة معانيهم.

### 3-3-3 استحضار نصوص سابقة

لا تخلو بدايات الجوادري من استحضار لنصوص سابقة وتوظيفها في خدمة النص الجديد، إلا أن معظم الاستحضرات الموظفة ترجع إلى مرحلة النضج الشعري لديه، وتتنوع هذه النصوص المستحضرية فمنها ما هو جاهلي وإسلامي وعباسي.

#### أولاً: النصوص الجاهلية

ورد في بدايات الشعرية لدى الجوادري قوله:

فأنا ذاك الفتى يطلب بعد الخمر أمر<sup>(2)</sup>

ومن الواضح أنه يشير إلى قول أمير القيس حين بلغه مقتل أبيه: "ضياعني أبي صغيراً، وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم، ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر".<sup>(3)</sup> إلا أن هذه الإشارة ليست ناتجة عن محاكاة لأسلوب، ولا إعادة صياغة معنى سابق، وإنما هي إشارة دلت على حالة من التماهي بين شخصية الجوادري وشخصية أمير القيس، فكلاهما قد ضياعه المجتمع، وكما أن أمراً القيس قد حمل دم أبيه كذلك الجوادري قد حمل مسؤولية الأديب الساعي إلى إصلاح المجتمع.

ويمكن أن نلمس الظاهرة نفسها في قوله:

وزعت جسمي في جسوم ومهجتي بين القلوب<sup>(4)</sup>

وهو في هذا يشير إلى قول عروة بن الورد:

أقسم جسمي في جسوم كثيرة / وأحسو قراح الماء، والماء بارد<sup>(5)</sup>

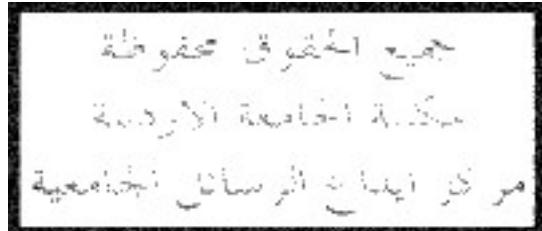
(1) أحمد الزعبي - التناص (مرجع سابق)، ص25، 106.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج1، ص123.

(3) الزوزني - شرح المعلقات العشر (مرجع سابق) مقدمة الناشر، ص24.

(4) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج5، ص53.

(5) عروة بن الورد - مناهل الأدب العربي، مختارات من شعر عروة بن الورد مكتبة صادر، بيروت، 1953م، ص34.



فالجواهري هي في حرب وربما دلالات  
الشجاعة، والفروسية، ومحاربة الظلم، والإيثار وهي دلالات يشعر الجواهري أنها قد  
التصقت به.

ولا يقتصر استحضار النصوص السابقة على التماهي مع أصحابها فثمة دلالة  
أخرى نلمسها في قول الجواهري واصفا السجون:

تلاقت على بهم وبر وفاجر / كما خبطت عشواء ليل لتحطبا<sup>(1)</sup>

وهو وصف يذكرنا بقول زهير بن أبي سلمى واصفا الموت:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب / تمته ومن تخطى يعمر فيهرم<sup>(2)</sup>

وبذلك يكون الجواهري قد ماهى بين الموصفين السجن والموت لكونهما يسيران  
على غير هدى، فكما أن الموت في الفكر الجاهلي عشوائي لا يخضع إلى قدر أو منطق  
فالسجن في العصر الحديث أمر تعسفي يخلو من المنطق كذلك.

ويأتي استحضار النصوص للدلالة على الخوف من التماهي مثل ذلك ما قاله  
الجواهري:

ألا يا ليت أفراس الصبا المشبوب لا تعرى<sup>(3)</sup>

وهو في ذلك يخشى من أن يأتي ذلك اليوم الذي يتماهي فيه مع زهير ويصبح  
لسان حاله:

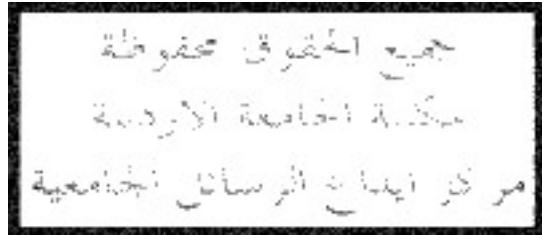
صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله / وعرى أفراس الصبا ورواحله<sup>(4)</sup>

(1) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 7، ص 126.

(2) الزوزني - شرح المعلقات العشر (مرجع سابق)، ص 151.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق) ج 5، ص 167.

(4) زهير بن أبي سلمى - الديوان، دار صادر، بيروت، ص 64.



## ثانياً: القرآن الكريم

تجاوز الجوادري في مرحلة نضجه الشعري البحث عن الآيات الموزونة، وبدأ بتوظيف الآيات القرآنية لعقد مجموعة من التماهيات كالتماهي مع شخصية يوسف عليه السلام في قوله:

فَلَتْ وَالسِّجْنُ كَرِيهٌ / رَبِّ السِّجْنِ أَحَبٌ<sup>(1)</sup>

وهو في ذلك يشير إلى قوله تعالى: "قال رب السجن أحب إلي مما يدعوني إليه"<sup>(2)</sup> وهنا تظهر صورة الأديب الحامل للرسالة وما يعنيه من إغراءات السلطة التي لا تكاد تختلف عن إغراءات امرأة العزيز في دناءتها.

وفي موطن آخر يطور الجوادري من صورة الأديب فيجعل منه صاحب رؤيا بالإضافة إلى كونه صاحب رسالة فيقول:

يَا أَحْبَابِي وَاللَّيَالِي عَجَّابَاتِ عَجَافٍ يَأْكُلُنَّ كُلَّ سَمِينٍ<sup>(3)</sup>

وعلى الرغم من أن المتنقي يستذكر عند قراءة البيت قوله تعالى "إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف"<sup>(4)</sup> إلا أن صياغة البيت تحمل في طياتها تعبير الرؤيا فلا ذكر للبقر وإنما هي الليلات أي: حركة التاريخ الحتمية.

إلا أن هذا الأديب يعيش في غربة فكرية شبيهة بتلك الغربة التي عايشها الرسول صلى الله عليه وسلم بين كفار مكة الذين استندوا إلى منطق القوة حين عجزوا عن مجاراة قوة المنطق، وقد صور الجوادري هذه الغربة بقوله:

عَنْ يَمِينِي وَعَنْ شَمَائِلِي عَزِيزٌ / شَبَهَ نَاسٌ شَتَّانَتْ أَوْزَاعٍ<sup>(5)</sup>

ونقرأ في القرآن الكريم هذا الموقف في قوله تعالى مخاطباً الرسول صلى الله عليه وسلم: "فَمَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا قَبْلَكَ مَهْطُعينَ" عن اليمين وعن الشمال عزيز<sup>(6)</sup> إلا أن الآية

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 31.

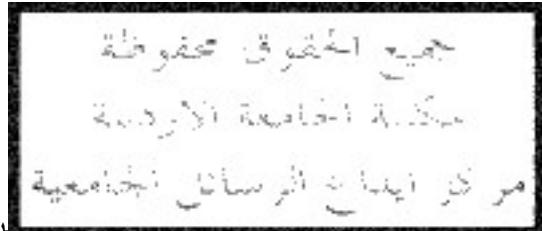
(2) سورة يوسف الآية 33.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 189.

(4) سورة يوسف الآية 43.

(5) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 229.

(6) سورة المعارج الآيتان 36، 37.



القرآنية قد اشتملت على رؤى وبيانات في أي ينظرون في ذل وخضوع واجتمعهم على محاربة الرسول صلى الله عليه وسلم كبراً، في حين خلا بيت الجوادين من هذه المفارقة.

وإذا كان الجوادين قد تماهى مع شخصية النبي أو الرسول فليس غريباً أن يماهى بين السلطة والعدو التقليدي للأئمَّة المتمثّل في المنافقين من خلال وصف السلطة بصفات المنافقين في القرآن الكريم ومثال ذلك قوله واصفاً للسلطات المزيفة

خشب مسندة على / خشب بها يتسمرون<sup>(1)</sup>

وقد ورد هذا الوصف في قوله تعالى: "وإذا رأيتم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة"<sup>(2)</sup>.

وبالإضافة إلى تماهي الجوادين مع أصحاب النصوص المستحضر، والتماهي بين الموصوفين يوظف الجوادين التناص لتشكيل حالة من التماهي بين مشهدين تصويريَّين ومثال ذلك تصويره لمشهد الاحضار حيث يقول:

وإذا مت في فراش الفراق  
بانتظار مر ليوم التلاقي  
فاحترمه والروح عند الترافق  
لا تذعه حتى لقبر عميق<sup>(3)</sup>

فقد استحضر الجوادين المشهد الرائع لساعة الاحضار في قوله تعالى: "كلا إذا بلغت الترافق"<sup>(4)</sup> موظفاً ذلك في إشاعة شعور اليأس من الحياة، فهو يطلب من المحب إلا يفشي سر محبوبه حتى في أقصى درجات اليأس.

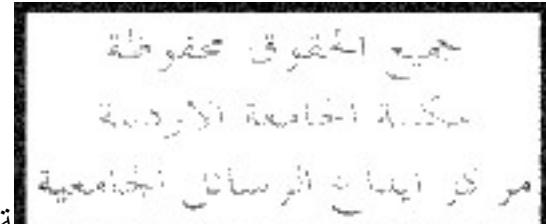
### ثالثاً: نصوص إسلامية

(1) الجوادين - الديوان (مرجع سابق)، ج 7، ص 250.

(2) سورة المنافقون الآية 4.

(3) الجوادين - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 223.

(4) سورة القيمة الآية 26.



عمد الجواهري إلى وعيه ورسائله الإسلامية في قصائده، وقد اقترن هذا الاستحضار بدلالات جديدة من أهمها الشعور بالسخرية المتولدة عن تباين المشهددين المتماهيين، ومن الأمثلة على ذلك قوله واصفا حال الثقافة في العراق:

وسلوا عن الأيام فيه فعندنا / في كل يوم منه يتغير  
 وبكل آونة لكل وظيفة / من آل نعم رائح فمبكر  
 يمشي بظلهم الغريب كما احتمت / في أمس بين الكاعبين المعصر<sup>(1)</sup>  
 إن هذه الأبيات تذكرنا برائية عمر بن أبي ربيعة التي يقول فيها:  
 أمن آل نعم أنت غاد فمبكر / غادة غد أم رائح فمهجر  
 فكان مجني دون من كنت أتقي / ثلات شخص كاعبان ومعصر<sup>(2)</sup>

لقد دل الجواهري على تخطيط السياسة الثقافية في العراق من خلال حركة عمر المتعاكسة من آل نعم وإليهم، كما دل على وجود المنديسين من خلال صورة عمر المختبئ بين الفتيات، هذا بالإضافة إلى وجود من يسعى إلى حماية أولئك المنديسين على الثقافة الذين لا يفهمهم إلا إشباع رغباتهم.

وتبرز براعة الجواهري في قدرته على توظيف رأيه عمر في قصيدة أخرى توظيفا آخر متلمسا الجانب الإيجابي من قصة عمر على خلاف التوظيف الأول الساخر، وهذا ما نلحظه في قوله واصفا لبيان:

وترصد الأقمار كابن أبي ربيعة في المغيب

والكاعب الحسناء تسترنى بمفضلها القشيب<sup>(3)</sup>

فقد دل الجواهري على كون لبنان أرض الحب من خلال التماهي مع شخصية عمر بن أبي ربيعة الذي يقول:

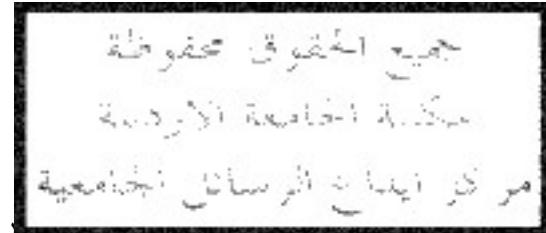
وغاب قمير كنت أهوى غيوبه / وروح رعيان ونوم سمر<sup>(4)</sup>

(1) الجواهري - الديوان (مراجع سابق)، ج 4، ص 34.

(2) عمر بن أبي ربيعة (ت 93هـ) - الديوان، دار القلم، بيروت ص 64، 66.

(3) الجواهري - الديوان (مراجع سابق)، ج 5، ص 47.

(4) عمر بن أبي ربيعة - الديوان (مراجع سابق)، ص 65.



وقد استخدم الجوادري في رثاء برض لبنان:

ومنعت أن أغشى ربوتك بعدها / أو أن أزورك والحبيب يزار<sup>(1)</sup>

فقد ربط الجوادري بين لبنان والمرأة من خلال استحضار مرثية جرير الغزلية:

لولا الحباء لعادني استubar / ولزرت قبرك والحبيب يزار<sup>(2)</sup>

وإذا كان الموت قد فرق بين جرير وزوجته فإن في استحضار الجوادري لهذه المرثية تماهياً خفياً بين السلطة التي منعه والموت.

#### رابعاً: نصوص عباسية

على الرغم من أن قصائد الجوادري الغزلية يغلب عليها الطابع المادي في بداياته الشعرية، فإن هذه البدايات لم تخل من استحضار لروائع الغزل العفيف ك قوله:

خليلي ما للعين في الحب ريبة / إذا كرمت للناظرين المقاصد<sup>(3)</sup>

وفي هذا البيت استحضار لأجواء الغزل العفيف في قول العباس بن الأحنف:

ثقي بعيني فلو آنست من بصري / خيانة لك لم يصحبني البصر<sup>(4)</sup>

كما يتضح هذا الاستحضار في قول الجوادري:

الله يشهد أني ألقى الهوى / بلسان فاسقه وقلب عفيفه<sup>(5)</sup>

وهو ما يعيدهنا إلى قول العباس بن الأحنف:

أتاذون لصب في زيارتكم / فعنكم شهوات السمع والبصر  
لا يضرم السوء إن طال الجلوس به / عف الضمير ولكن فاسق النظر<sup>(6)</sup>

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 43.

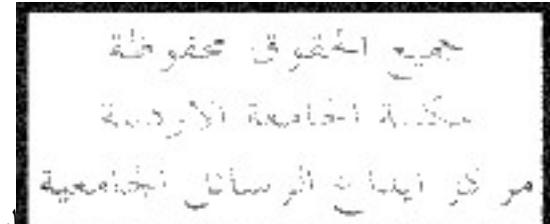
(2) جرير (ت 114هـ) - الديوان، ط 1، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986م، ص 152.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 196.

(4) العباس بن الأحنف (ت 192هـ) - الديوان، شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954م، ص 126.

(5) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 275.

(6) العباس بن الأحنف - الديوان (مرجع سابق)، ص 147.



وإذا انتقلنا إلى بيروت يرى في أمه وممارسات السلطة من خلال التناص معه في قوله:

وإذا بما جمع الغواة خشاره / وإذا عصاره كل ذاك أثام<sup>(1)</sup>

في حين سجل أبو نواس اعترافه بقوله:

وبلغت ما بلغ امرؤ بشبابه / فإذا عصاره كل ذاك أثام<sup>(2)</sup>

وقد عمد الجوادري كذلك إلى استحضار شعر أبي تمام وعمل على إضفاء دلالات جديدة لعباراته المقتبسة وإن كانت تدل على نمط من الحياة لم يعد موجوداً كقوله واصفاً خيبة آمال العراقيين بعد مرور سنوات طويلة على ثورة العشرين ضد الاحتلال البريطاني:

وأفاق مخدوع ليسمع هاتفا / خف الهوى وتنقضت الأوطار<sup>(3)</sup>

وكان الجوادري يعقد مقارنة بين انثار الأحلام وبقايا الأطلال فقد جاء عجز البيت في مقدمة طلالية لأبي تمام يقول فيها:

لا أنت ولا ديار ديار / خف الهوى وتولت الأوطار<sup>(4)</sup>

وقد عمد الجوادري كذلك إلى استحضار بعض معاني أبي تمام التي اشتهر بها وطور فيها مثال ذلك قوله:

عود الرجال بكف الخطب يعممه / كالمندل الرطب يذكو حين يضطرم<sup>(5)</sup>

وهو تطوير لقول أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة / طويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيماجاورت / ما كان يعرف طيب عرف العود<sup>(6)</sup>

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 272.

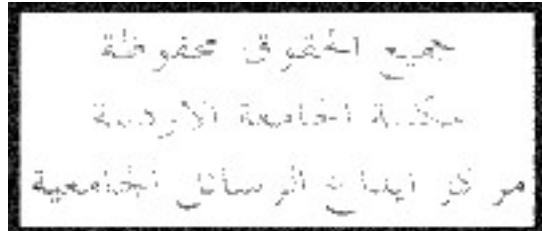
(2) أبو نواس، الحسن بن هاني (ت 199هـ) - الديوان، دار صادر، ص 575.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 47.

(4) أبو تمام - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 166.

(5) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 5، ص 253.

(6) أبو تمام - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 397.



فقد كثف الجوادري في بيته تقتصر دلالته على نوع معين من المصائب كالحسود بل جاءت عامة.

أما دعبد الخزاعي فقد كان له حضوره في استحضارات الجوادري وقد بُرِزَ هذا الحضور من خلال الاقتباس المباشر وهذا ما نجده في رده على بعض خصومه:

ولو أني بليت بهاشمي / خؤولته بنو عبد المدان

(<sup>1</sup>) لاهان علي ما ألقى ولكن / هلموا وانظروا بمن ابتلاني

وهو اقتباس مباشر لقول دعبد هاجيا:

فلو أني بليت بهاشمي / خؤولته بنو عبد المدان

(<sup>2</sup>) صبرت على عداوته ولكن / تعالى فانظري بمن ابتلاني

ونجد في شعر الجوادري استحضاراً لرأيية على بن الجهم بما تضفيه من أجواء الرقة والغزل العفيف وذلك في قوله:

على الجسر ما انفك من جنبيه / يتيح الهوى من عيون المها<sup>(3)</sup>

وهو إشارة إلى مطلع الرأيية:

عيون المها بين الرصافة والجسر / جلين الهوى من حيث أدرى ولا أدرى<sup>(4)</sup>

وبالإضافة إلى ما سبق أخذ الجوادري باستحضار عبارات قيلت في مناسبات معينة للدلالة على حدوث تغيير في الفهم من ذلك ما قاله مخاطباً أرض مصر:

ووراء أجداث الضحايا إصبع / يوماً إليك بها وعين تنظر<sup>(5)</sup>

وهو يذكرنا بقول البحترى في مدح المتوكل ووصف خروجه يوم العيد:

وافتنت فيك الناظرون، فإصبع / يوماً إليك بها، وعين تنظر<sup>(1)</sup>

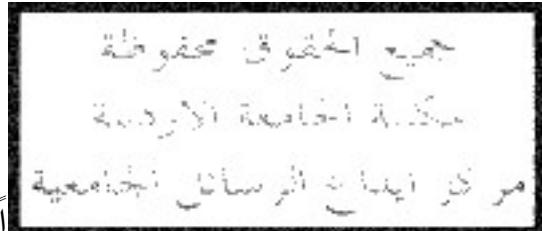
(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 400.

(2) دعبد الخزاعي (ت 246هـ) - الديوان، شرحه حسن حمد دار الكتب العربي، بيروت، 1994م، ص 174.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 217.

(4) علي بن الجهم (ت 249هـ) - الديوان، ط 2، تحقيق خليل مردم بك، لجنة التراث العربي، بيروت، ص 141.

(5) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 4، ص 27.



إلا أن ثمة فارق بين بروتوكول وآدابه وأإنما يخاطب مصر التي تكاد تكون تمثيلاً للأمة العربية، فبعد أن كانت الآمال معلقة بفرد أصبحت معلقة بأمة، وفي مقابل صورة الرعاع الذين يتجمعون ليبصروا الخليفة بزيته نجد صورة الشهداء الذين يعقدون الآمال على الأمة.

وإذا انتقلنا إلى المتتبى فسنجد أن استحضار الجواهري لشعره قد جاء على صور عدة فتارة يتماهى معه كقوله واصفاً مقامه في لندن:

مقام المسيح بدار اليهود / مقام العذاب مقام الضنى<sup>(2)</sup>

وهو بذلك يستشعر حالة الغربة التي عانها المتتبى حين قال:

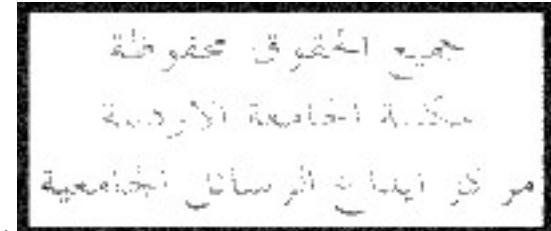
ما مقامي بأرض نخلة إلا / كمقام المسيح بين اليهود<sup>(3)</sup>

وإن كان المتتبى قد عانى الغربة في وطنه.

(1) البحترى (ت284هـ) - الديوان ، 4م، تحقيق كامل الصيرفى، دار المعارف، مصر، 1963م، ج2، ص1072.

(2) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج3، ص229.

(3) المتتبى - الديوان (مرجع سابق)، ج1، ص63.



وليس الغريب في جواده أن يبيّن بي فقد تلمس الجواهري

قواسم أخرى منها كثرة المصائب التي ألمت به ولذا قال واصفاً مصائبها المتكررة:

أصل النصل عن جرح نزيف / فألفي تحت حفرته نصالا<sup>(1)</sup>

وفي هذا تماه مع شخصية المتتبّي حين قال:

رماني الدهر بالأرzaء حتى / فؤادي في غشاء من نبال

فصرت إذا أصابتي سهام / تكسرت النصل على النصال<sup>(2)</sup>

وفي مقابل هذه المصائب يتبنّى الجواهري موقفه المتتبّي في القوة والضعف في قوته يصمم على الاقتحام ويقول:

الآن أقحم حتى لات مقتحم / فقد تصبرت حتى لات مصطبر<sup>(3)</sup>

وهو موقف مطابق لقول المتتبّي:

لقد تصبرت حتى لات مصطبر / فالآن أقحم حتى لات مقتحم<sup>(4)</sup>

وفي حالة الضعف يقول:

وعيشاً إذا استعرضته قلت عنده / كفى بك داء أن ترى الموت شافيا<sup>(5)</sup>

وهو بذلك يستحضر أجواء اليأس في قصيدة المتتبّي:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً / وحسب المنايا أن يكن أمانيا<sup>(6)</sup>

ولا يقتصر استحضار الجواهري لشعر المتتبّي على التماهي معه فقد أورد الجواهري بعض معانٍ للمتبّي وطورها مثل ذلك قوله:

(1) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 6، ص 180.

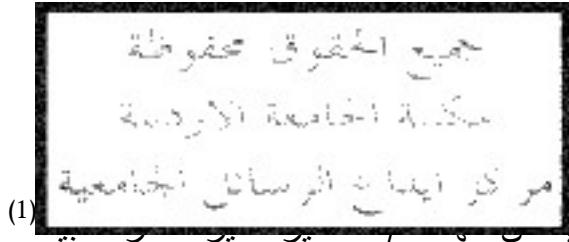
(2) المتتبّي - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 12.

(3) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 121.

(4) المتتبّي - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 80.

(5) الجواهري - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 309.

(6) المتتبّي - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 202.



فهذا البيت وإن احتمل في شایاه إشارة إلى قول المتّبّي:

كلما أنبت الزمان قناة / ركب المرء في القناة سنانا<sup>(2)</sup>

إلا أن الجوادري قد أعطى بيته بعدها معاصرًا، وتجاوز زمن المتّبّي حين أعاد صياغة النّظرة الشيوعية للأديان وتلاعب الناس بها خدمة للأغراض الخاصة دون أن يخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة الفلسفة المحسنة.

ومن تلك المعاني التي طورها الجوادري قوله واصفاً أحد الإقطاعيين:

وقد عصر الدموع من البتامي / ففأقيعا تفر من البنان<sup>(3)</sup>

فهذا البيت وإن كان يذكّرنا بقول المتّبّي:

وألقى الشرق منها في ثيابي / دنانيرا تفر من البنان<sup>(4)</sup>

إلا أن الجوادري قد تجنب ذكر الدنانير وذكر الدموع الناتجة عن نهبها.

وفي أحيان أخرى لا يجد الجوادري بدا من اقتباس أبيات المتّبّي كاملة دون تغيير استحضاراً للجو العام للنص كتلك الأبيات التي يماهي فيها بين سيف الدولة وجمال عبد الناصر.

ذى المعالى فليعلون من تعالى/ هكذا هكذا وإن فلا

شرف ينطح النجوم بروقيه وعز يقلقل الأجال<sup>(5)</sup>

ومن تلك الشخصيات التي تماهى معها الجوادري أبو العلاء المعربي في رغبته في الهروب من الواقع المرير بتغييب العقل ولذا اقتبس قوله:

تمنيت أن الخمر حل لنشوة / تجهلني كيف استقرت بي الحال<sup>(6)</sup>

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 203.

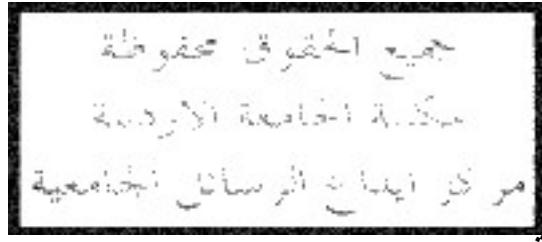
(2) المتّبّي - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 237.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 7، ص 204.

(4) المتّبّي - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 308.

(5) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 6، ص 35. والبيتان في ديوان المتّبّي ج 2، ص 164.

(6) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 1، ص 266 والبيت في ديوان سقط الزند ص 148.



ونلمس في شعر الجوادري استحضاراً للأمثال العربية موظفاً لها في تشكيل دلالات جديدة كقوله واصفاً تذبذب السياسيين وسعيهم وراء مصالحهم الخاصة

ولكن كما شغلت نفسها / بنيين أخت بني عامر<sup>(1)</sup>

فمن أمثال العرب "أشغل من ذات النحين"<sup>(2)</sup> وقد تجاوز الجوادري الدالة المباشرة للمثل، وسعى إلى عقد علاقة تماثل دلالي بين السياسيين وذات النحين تاركاً للمنافي اكتشاف السمات الدلالية المشتركة كتضليل المبادئ والمثل خشية الخسارة المادية.

ومن الأمثلة على ذلك قوله:

شدنا الحياة وكوفتنا الممات كما / شاد الخورنق كي يردى سنمار<sup>(3)</sup>

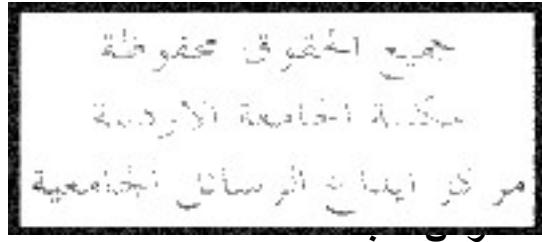
فمن أمثال العرب "جزاء سنمار"<sup>(4)</sup> وهو رجل رومي بنى الخورنق للنعمان بن امرئ القيس فلما فرغ منه ألقاه من أعلى، وقد لاحظ الجوادري أن هذه العقوبة ليست مقتصرة على سنمار، فكل إنسان نهايته الموت على الرغم من قصائه العمر في الإعمار، وبذلك يكون الجوادري قد طور من دلالة هذا المثل وأعطاه بعدها فلسفياً.

(1) المصدر نفسه، ج 4، ص 100.

(2) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري (ت 518 هـ) - مجمع الأمثال، تحقيق محبي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، مصر، 1955م، ج 1، ص 376.

(3) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 4، ص 270.

(4) الميداني - مجمع الأمثال (مرجع سابق)، ج 1، ص 159.



لا تقوم بعض النصوص المستحضرة في شعر الجوادري على مبدأ إيقال معادل موضوعي شبيه بما تركه النص السابق من أثر في نفوس المتألقين أو تطويره، وإنما تسعى إلى إيقال معادل موضوعي مضاد له من خلال تغيير الجوادري لصياغتها، ولذا فنص الجوادري يقوم على تحوير دلالتها. ومن الأمثلة على ذلك قوله:

ولا قائل: أصبحت منكم، وقد أرى / غوايتم أو أنني غير مهتدٍ  
ولكنني إن أبصر الرشد أتمر / به ومتى ما أحزر الغي أبعد  
وهل أنا إلا شاعر يرجونه / لنصرة حق أو للطمة معتمدي<sup>(1)</sup>

في الأبيات السابقة يتبنى الجوادري موقفاً معارضًا لموقف دريد بن الصمة من قوله حين قال:

نصحت لعارض وأصحاب عارض / ورهط بنى السوداء والقوم شهدٍ  
فقلت لهم ظنوا بألفي مدحٍ / سراتهم في الفارسي المسرد  
فلما عصوني كنت منهم وقد أرى / غوايتم وأنني غير مهتدٍ  
أمرتهم أمري بمنعرج اللوى / فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد  
وهل أنا إلا من غزية إن غوت / غويت وإن ترشد غزية أرشد<sup>(2)</sup>

إن دريد بن الصمة آثر إلغاء الذات في مقابل الانضواء تحت لواء الجماعة، لأنه لا يجد للذات وجوداً خارج إطارها حتى لو كان مقتعاً بوجهة نظره، أما الجوادري فلا يختلف عن دريد في المرحلة الأولى المتمثلة في إرشاد الجماعة، والالتزام بهمومها، إلا أن مفهوم الالتزام لديه يختلف، فالجوادري يستطيع أن يتلمس ذاته خارج إطار الجماعة إذا ما شعر أنها تدور في فلك غير فلكه، فلا يلتزم بغيها وإنما بهمومها، ولا غرو أن هذا الاستحضار يستلزم ضمناً سيادة الفكر القبلي الجاهلي في عصر الجوادري إلا أن الجوادري يأبى أن يعيش في جاهلية جديدة.

(1) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 15.

(2) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت 231هـ) - ديوان الحماسة، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1987م، ص 228، 229.

يا نديمي: نفسي جذادات طرس / عريت فوقها بطهر ورجس  
من مراقي نعمى وهوات بؤس / من أشم ومن أحسن أحس  
كذب البحترى إذ قال أمس / "صنت نفسي عما يدنس نفسي"  
(١) دنس النفس حلة من دمقس / لن تغطى ولو بمليون عرس  
في هذه الأبيات يصرح الجوادى بأنه على خلاف مع البحترى ويقتبس مطلع

صنت نفسي عما يدنس نفسي / وترفعت عن جدا كل جبس<sup>(2)</sup>  
فالجواهري لا يؤمن بوجود الشخصيات المسطحة، ولا يؤمن بالتقسيم الثنائي الحاد  
بين شخصيات خيرة وأخرى شريرة، وإنما يؤمن بوجود نفس بشرية فيها خير وشر،  
طهر ورجس، ارتقاب وانحدار، وقد امتلك الجرأة حين صرخ بجمال الدنس المادي على  
الرغم من قبحه المعنوي.

الدلالية البنية 4

1-4 مفهوم البنية الدلالية

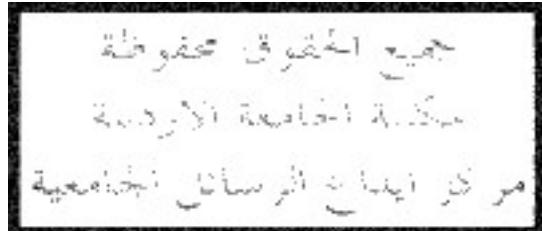
سعى ميلان يانكوفتش في مقالته الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي<sup>(3)</sup> إلى عرض مفهوم البنية الدلالية لدى يان موكاروفסקי، وهو مفهوم يقوم على مجموعة من الأسس النقدية، من أهمها أن مقصود الكاتب لا يمكن أن يفهم إلا من خلال تلقي الآخرين لعمله الأدبي، وبذلك تكون وحدة العمل الأصلية متشتتة في تحقيقات مختلفة إلى درجة قد تصل إلى التناقض.

وَلَا غُرُورٌ أَنْ هَذَا الْفَهْمُ مِنْ مُوكَارُوفْسْكِيِّ قدْ جَعَلَ دراسةَ الْعَمَلِ الأَدْبَرِيِّ مُصْدَرًا بَعْدَ أَنْ كَانَ الْبَحْثُ قَائِمًا عَنْ مُصَادِرِ الْعَمَلِ الأَدْبَرِيِّ، وَقَدْ لَاحَظَ أَنَّ الْكِيفِيَّةَ الَّتِي تَنْتَظِمُ بِهَا الْمَادَةُ

(1) الجوادري - الديوان، (مرجع سابق)، ج 5، ص 121.

(2) البحترى - الديوان (مرجع سابق)، ج 2، ص 1152.

(3) يانكوفتش، ميلان- الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي ص 210-191.



الأدبية هي كيفية ذات إبداعي ترسّخ العنصر المهيمن في وحدة العمل الشكلية عناء كبيرة لكون الوحدة الدلالية قائمة عليه.

ويختلف مفهوم البنية الدلالية عن دراسة المضمون الشعري فهي لا تتعدي كونها دعوة أو توجيهًا للمتلقي كي يتخذ موقفاً شبيهاً في إبداعه بموقف الفنان، على اعتبار أن الفنان يثبت ذاته إزاء العالم من خلال عمله الإبداعي الذي يعكس صورة الواقع موحد تطابق صورة ذات متكاملة، ولذا فإن البنية الدلالية تثبت الوحدة في شتى العناصر دون أن تشكل دلالة نهائية وتخلق نظرة الإنسان العامة إلى الكون.

#### 4-2 النماذج الأساسية للبنيات الدلالية

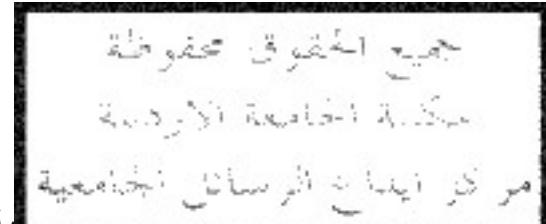
رصد كولير النماذج الأساسية للبنيات الدلالية وهي:

- 1- الثنائيه الضدية
- 2- التحول الجدللي لثنائيه ضدية
- 3- الانتقال من التضاد غير المحلول إلى عنصر ثالث
- 4- تجانس أربع وحدات أو مجموعة من الوحدات التي يضمها عنصر مهين مشترك
- 5- مجموعة من الوحدات المنتظمة بنهائية متجاوزة أو موجزة.

وتعد النماذج السابقة فروضاً ترضي القارئ فهو لا يستطيع تنظيم تأويل مناسب للنص دون الاعتماد على أحدها<sup>(1)</sup>.

ويطلق يوري لوتمان على نموذج البنية الدلالية مصطلح الحبكة Plot ويعدها واحداً من المستويات العليا في التنظيم الفني، وتختلف الحبكة الشعرية عن حبكة النثر بكونها أكثر تجريداً، فتنوع التجربة الإنسانية الضخم لا يمثل مباشرة في الحبكة الشعرية، ولكن عبر اخترالها إلى نماذج مبنية على فئة من التعارضات كالحرية والعبودية، والمدينة

(1) صالح فضل - نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، عالم الفكر، مجلد 22، العددان 3، 4، الكويت، 1995م، ص 66-93.



والريف... الخ<sup>(1)</sup> وهو يحيي وروحه... وهي أهمية كبيرة في اختزال التجربة الإنسانية.

### 3-4 ثانية الأن والآخر

لا غرو أن كل قصيدة لها بنيتها الدلالية الخاصة إلا أن ذلك لا ينفي شيوخ بنيات دلالية كبرى في شعر الجوادري، وهي بنيات تلمس الدارسون حماورها وإن لم تتنظم لديهم في نسق بنائي، وسائلواول في هذا المبحث عرض إحدى هذه البناء وهي ثنائية الأن والآخر.

في البداية لا بد من الإشارة إلى تعارف مجموعة من الدارسين على تقسيم شعر الجوادري ثلاثة مراحل رئيسية:

1-المرحلة الأولى: تشمل بدايات الجوادري حتى عام 1928م، وتمتاز قصائد هذه المرحلة بأن القارئ لا يملك أن ينسبها إلى إنسان معين، فهي قصائد بلا صوت اطلقها من مرحلة أكثر هومومها أن تجد لها موقفاً تقف فيه، تتناول المواضيع باكترات فني هائل دون أن يحاول إخضاع التجربة لهذا الاكترا<sup>(2)</sup>.

وتكون أهمية هذه المرحلة في أن الجوادري قد اكتسب فيها حرافية الفن من إيقاع وصور جاهزة تغلقت في مخيلته واحتزنت للمستقبل مما أكسبه مع الأيام قدرة على التجديد<sup>(3)</sup>.

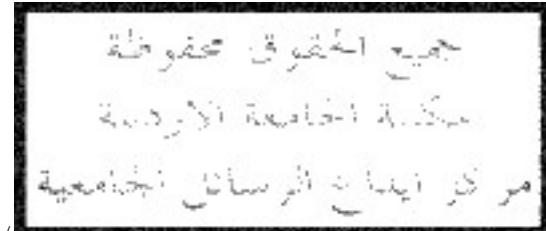
2-المرحلة الثانية: وتمتد حتى عام 1935م، وتتسم هذه المرحلة بالمجابهة مع المجتمع مجابهة عامة هذا بالإضافة إلى تطرقه إلى موضوع الجنس، والحزن، والحنين إلى الماضي، واللجوء إلى الطبيعة<sup>(4)</sup>.

(1) جونسون، بارتون - دراسة بوري لوتمان البنوية للشعر (مرجع سابق)، ص 152.

(2) فوزي كريم - من الغربة حتى وعي الغربة، في كتاب محمد مهدي الجوادري، دراسات نقدية، مطبعة النعمان، النجف، 1969م، ص 81-130، ص 86-95.

(3) علي عباس علوان - تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، منشورات وزارة الإعلام، سلسلة الكتب الحديثة، 91، العراق، 1975م، ص 271.

(4) فوزي كريم - من الغربة حتى وعي الغربة (مرجع سابق)، ص 96-114.



ولحرص الجاوي في بحثه إلى السياسي الجديد للعراق اتسمت تجاربه الشعرية في هذه المرحلة بالعفوية المفتقرة إلى التفكير العلمي<sup>(1)</sup> ولذا غالب على قصائد هذه المرحلة السرعة، والاضطراب، والإسفاف واللامبالاة الواضحة.

وتبرز في قصائد هذه المرحلة سمة الغضب الفردي على الأمة<sup>(2)</sup> والكبت والقلق، وعدم القدرة على وعي الطريق، فهو يبصر الواقع الناقص عبر الحلم بمثال لا يتحقق<sup>(3)</sup> وإن كان قد تعامل مع واقعه الاجتماعي من خلال أفكار وأيديولوجيات اطلع عليها<sup>(4)</sup>.

**3-المراحل الثالثة:** وفي هذه المرحلة تتغير صورة الجواهري من متمرد رومانسي ينظر عبر المثال إلى متمرد ينظر عبر الواقع، وتحول الغربية لديه من غربة الطبيعة إلى غربة الوعي والفكر<sup>(5)</sup> فيبرز وعيه السياسي والاجتماعي<sup>(6)</sup> وتتكرر بعض المبادئ في شعره السياسي:

**أ-التفاؤل الثوري:** أي الثقة الحتمية بانتصار الشعب في نهاية الصراع.

**ب- العنف الثوري:** وأداته الحاسمة الكفاح المسلح ضد الاستعمار والاستغلال الطبقي سواء أكان إقطاعياً أم رأسمالياً.

**ج-التعاطف مع كفاح الشعوب**

**د-البطولة:** وتشمل

- **البطولة الفردية كالزعماء الثوريين ورجال العلم والأدب**

- **البطولة الجماعية كالشباب والعمال والمتظاهرين والسجناء السياسيين<sup>(7)</sup>.**

(1) هادي العلوى- في رحلة الفكر والتحول، في كتاب محمد مهدي الجواهري دراسات نقدية، (مرجع سابق)، ص 39-11، ص 21.

(2) جبرا إبراهيم جبرا- الشاعر والحاكم والمدينة في كتاب محمد مهدي الجواهري دراسات نقدية (مرجع سابق)، ص 41-80، ص 56.

(3) عدنان حسين العوادى- لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين وال الحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة دراسات 375، بغداد، 1985م، ص 337.

(4) علي عباس علوان- تطور الشعر العربي الحديث في العراق (مرجع سابق) ص 283.

(5) فوزي كريم- من الغربة حتى وعي الغربية (مرجع سابق) ص 116.

(6) هادي العلوى- في رحلة الفكر والتحول (مرجع سابق) ص 23.

(7) المصدر نفسه، ص 26-28.

أما صوت الآخر في يروي بيروءى وهمة ثم إلى صوت النبي الفرد الذي قدم كل ما في وسعه فلم يجد استجابة وذهب صوته أدراج الرياح<sup>(1)</sup> وفي هذه المرحلة تتطور نظرة الجواهري إلى المرأة من نظرة مادية تعدّها خلقت للتمعن إلى فهم عميق لعالم المرأة الروحي<sup>(2)</sup>.

وإن دراسة ثنائية الأنما والأخر في شعر الجواهري لا تتعارض مع التقسيم التاريخي السابق، فمن الواضح أن المرحلة الأولى التي تمثل بدايات الجواهري امتازت بغياب الأنما، أما المرحلة الثانية فهي تمثل حالة خصم الأنما مع الآخر، في حين تمثل المرحلة الأخيرة توافق الأنما مع الآخر، ولذا سأحاول في هذا البحث أن أعيد صياغة المراحل الشعرية وفق نسق بنوي قائم على قطبين رئيسيين هما الأنما والأخر.

#### 1-3-4 غياب الأنما

تعد قصيدة "العزم وأبناؤه"<sup>(3)</sup> من أقدم القصائد في ديوان الجواهري وقد قالها في شهداء الثورة العراقية ونشرت في كانون الثاني سنة 1921م وتقع في 14 بيتاً قال فيها:

هو العزم لا ما تدعى السمر والقضب	/	وذوا الجد حتى كل ما دونه لعب
ومن أخلفته في المعالي قضية	/	تكلف في إنتاجها الصارم العصب
ومن يتطلب مصعبات مسالك	/	فأيسر شيء عنده المركب الصعب
ومن لم يجد إلا ذعاف مذلة	/	وروداً فموت العز مورده عذب
وهل يظما اللاوي من الذل جانباً	/	وبيض الظبا رقراقها علل سكب
إذا رمت دفع الشك بالعلم فاختبر	/	بعينيك ماذا تفعل الأسد الغلب

\* \* \* \* \*

أما والهضاب الراسيات ولم أقل	/	عظيمياً، فكل دون موقعه الهضب
لإن أسلتمهم عزة النفس للردى	/	فما عودتهم أن يلم بهم عتب

(1) علي عباس علوان- تطور الشعر العربي الحديث في العراق (مرجع سابق)، ص296.

(2) داود سلوم- مع المرأة في كتاب محمد مهدي الجواهري دراسات نقدية (مرجع سابق)، ص141-175. ص149-151.

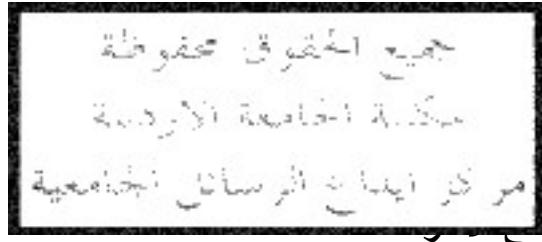
(3) الجواهري- الديوان، (مرجع سابق)، ج1، ص87.

أحبابي لو لم تمسك **القلب** / في برج ذكر أركم القلب

قضيتكم وفي صدر الليالي ولجية	/	وما غيركم يستلها فلها هبوا
سفاك الحيا أرض العراق ولا رقت	/	جفون غواديه وناحت بك السحب
تضمنت - لا ضمنت شرا لظالم -	/	كواكب ليل الخطب أن حلك الخطب
بكىت وحيدا في ربك ولم أرد	/	مخافة واش إن يساعدني الركب
فيما شرق حتى الحشر تربك فوقه	/	دليل لمن لم يدر ما فعل الغرب

لقد بدأ الجواهري قصيده بمقدمة حكمية لا تتسمج مع صورة فتى في ريعان الشباب لم يتمرس بمصاعب الحياة وإنما يعمد إلى إعادة صياغة حكم الأسبقين، هذا بالإضافة إلى أن هذه المقدمة لم تخل من تناقض فقد قدم العزم على السمر القصب وهو تقديم له ما يبرره، ولكنه أخذ بعد ذلك بتمجيد القوة لا العزم من خلال الإشادة بالصارم العضب وببيض الطبا والأسد الغلب.

وإذا انتقلنا إلى القسم الثاني من القصيدة فسنجد أن الجواهري قد دل على حزنه على شهداء الثورة من خلال استعارته معجم شعراء الغزل كبقائه وحيدا مخافة الواشي أو مساعدة الركب له، هذا بالإضافة إلى المبالغة المفرطة في التعبير عن الحزن، مما يؤكّد غياب الأنّا أو معايشة التجربة الشعرية. وأكاد ألمّس الظاهرة ذاتها في جل شعر المرحلة الأولى التي كانت أشبه ما تكون بتمارين شعرية صقلت موهبة الجواهري.



## 4-3-2 خصام الأناء

في هذه المرحلة بدأ الجوادري يعي ذاته، إلا أنه لم يستطع التوافق مع الآخر، ولكن هذا الخصم لا يعني بالضرورة قدحاً في القيمة الفنية لشعر هذه المرحلة، وسأحاول في البداية عرض سمات الأناء قبل التطرق لنقد الآخر.

### أولاً: سمات الأناء:

1-سوداوية: من أهم سمات الأناء في المرحلة الثانية من تطور شعر الجوادري أنها سوداوية، وقد أشار الجوادري نفسه إلى هذه السوداوية في قوله:

رب يوم فيه تصيّبني الله كما صيد طائر بشراك

وكأنني أرى الحياة بمسود زجاج فكل شيء باكي

ملء نفسي وغرفتني يتراهى / شبح الله لي وملء السكاك<sup>(1)</sup>

وقد أفرزت السوداوية في الأبيات السابقة صراعاً بين الحرية والقيد، إلا أن القيد الذي يتحدث عنه الجوادري نجح في تقييد عالميه الداخلي والخارجي وهذا واضح من خلال التدرج في البيت الأخير (نفسي، غرفتي، السكاك).

2-غاضبة: ومن سمات الأناء كذلك الغضب الشديد الذي طال كل شيء وهذا ما نلمسه في قوله:

سكت حتى شكتني غر أشعاري / واليوم أنطق حرا غير مهذار

سلطت عقلي على ملي وعاطفتي / صبرا كما سلطوا ماء على نار

ثريا شعور على شيء بشوار / أولا فلست على شيء بشوار

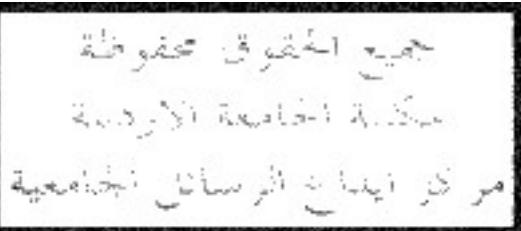
في ذمة الشعر ما ألقى وأعظمه / أني أغنى لأصنام وأحجار

لو في يدي لحبست الغيث عن وطن / مستسلم وقطعت السلسل الجاري<sup>(2)</sup>

ويلاحظ أن الجوادري قد وظف الألفاظ المتضادة للدلالة على التحول من حالة إلى أخرى ومثال ذلك قوله (سكت، أنطق)، (عقلي، عاطفتي)، (ماء، نار)، (مستسلم، ثوار)

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 101، 102.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 429.



ولذا فإن البنية الدلالية في طلب السكون إلى قطب الحركة، وقد كان للغضب دور بارز في إحداث هذا التحول.

3- مصابة بخيبة الأمل: ومن سمات الأنما أيضاً شعورها بخيبة الأمل، وقد عبر

الجواهري عن هذه الخيبة بقوله:

أيست من كل مطلوب أؤمله / وأصبح الموت من أغلى مطالبي  
إذا اشتهرت فزادي غير محتمل / وإن ظمت فوردي غير مشروب  
جارت علي الليالي في تقلبها / وأوهنت جلدي من فرط تقليبي  
عوداً وبداءاً على شر تعاؤده / كأنني كرة لعب تلهوبي<sup>(1)</sup>

قامت هذه الأبيات على مفارقة مفادها عدم تحقق أتفه الأمنيات كالحصول على القوت، ولكن المفارقة تزداد حدة حينما يحرم الشاعر من أمنية الموت التي تعد نافية لباقي الأمنيات، وكان هدف الحياة معارضه الشاعر بغض النظر عما يريد مما يولد شعوراً بالسخرية والubit، ولذا جاء الجواهري بصورة الكرة للدلالة على هذه العبثية.

4- حالمه تعيش من أجل مطامح متى: إن خيبة الأمل السابقة ترجع إلى كون الأنما

حالمه تعيش من أجل مطامح متى غير قابلة للتطبيق وفي هذا يقول:

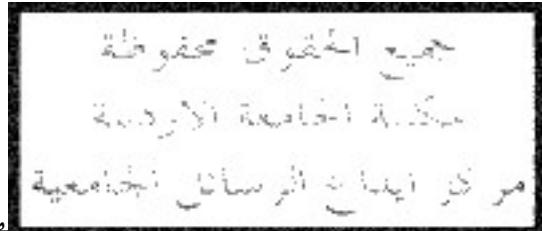
وما في همت قصر، ولكن / قدحت مطالبي فكبا زنادي  
فيما نفسي على الحسرات قري / فأين مراد دهرك من مرادي  
ولا تردي موارد صافيات / إذا ما كان حتماً أن تزادي<sup>(2)</sup>

في هذه الأبيات ينفي الجواهري أن يكون فشله راجعاً إلى نقص في قدراته، ولذا جاء بثنائية ضدية بين الرغبة والواقع، وجعل من الواقع كابحاً لجماح الرغبة.

5- جاهلة بسبل التغيير: في هذه المرحلة كان الجواهري يبصر الواقع ويرصد سلبياته إلا أنه لا يملك مشروعًا بديلاً ولا يجد أمامه سوى تمني أخذ هذه زمام الأمور ولذا يقول:

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 207.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 401.



ولو ح لي أن يهم في يوم هي والأمرا

لمزقت وجها بالخديعة باسما / ولا شيت ثغرا بالضغينة مغترة

وقطعت كفي من يمد يمينه / يصافحني في حين تعنني اليسرى

وعاتبت سرا من يضل نفسه / ومن ضلل الجمهور أخزيته جهرا<sup>(1)</sup>

وفي الأبيات السابقة حرص الجوادري على إبراز تناقضات الواقع من خلال مجموعة من الألفاظ المتصادمة مثل (الخديعة، باسما) (الضغينة، مغترة) (يصافحني، تعنني) أما مشروعه البديل فلا يعدو كونه مجموعة من الأفعال القمعية كقوله: (مزقت، لا شيت، قطعت).

6- غایاتها تبرر وسائلها: إن كون الأنما جاهلة بسبل التغيير يجعلها تتخطى في جنون العواطف، ولذا نجد الجوادري في هذه المرحلة لا يجد بأسا في اتباع أي وسيلة لتحقيق غایاته الشخصية وفي هذا يقول:

أرى الدهر مغلوبا ضعيفا وغالبا / فلا تعتبن لا يسمع الدهر عاتبا

ولا تكذبن، ما في البرية راحم / ولا أنت فاترك رحمة عنك جانبا

تمكن ذو طول فأصبح حاكما / وجنب مدحور فأصبح راهبا

وفاتت أناساً قدرة فتمسكنوا / ولم يخلقوا أسدًا فعاشوا ثعالبا

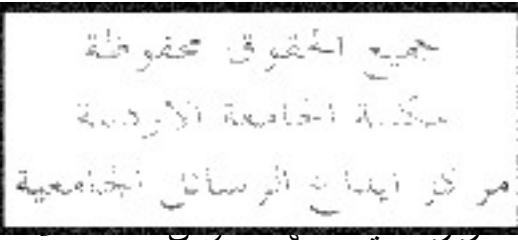
إلى روح "ميكافيل" نفح تحية / وصوب غمام يتراك القبر عاشبا

أبان لنا وجه الحقيقة بعدها / أقام الورى سترا عليها وحاجبا<sup>(2)</sup>

في هذه الأبيات يبرز الجوادري ثنائية ضدية بين الكذب والحقيقة، أما الكذب فتكمن مفارقه في كونه نابعا من الذات، وقد تمثل في مجموعة من الأوهام كوجود الرحماء والبساطاء من الناس، أما الحقيقة فتكمن مفارقتها في كونها بادية للعيان، ولكن الذات لا تريد أن تبصرها، وإنما تعمل على حجبها ولم يجرؤ على كشفها إلا ميكافيلي فلا وجود لتلك الأوهام فالرحماء هم الضعفاء ولذا فالغايات تبرر الوسائل.

(1) المصدر نفسه، ج2، ص87.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص131.



## 7- متقدمة في دروسه ورواياته دى الجوادى فى تلك

المرحلة أنها متقدمة في أسرار الحياة المهلكة، وفي هذا يقول الجوادى:

وما الحياة سوى حسناً فاركاً	/	مخطوبة من أحباء وأعداء
قد تمنع النفس أكفاء ذوي شغف	/	وربما وهبها غير أكفاء
ولا يزال على الحالين صاحبها	/	مذنب النفس فيها بين الداء
وإنما أنا والدنيا ومحنتها	/	كتالب الماء لما غص بالماء
أريدها لمسرات فتعكسها	/	وللهناء فتشيء لإيذاء
وقد تتبعت أسلافى بما وقعت	/	عيني على غير مشغوف بدنياء <sup>(1)</sup>

وقد صاغ الجوادى هذه الأسرار على شكل سلسلة من المفارقات بدأها بتقابل الأباء والأعداء على حب الدنيا على الرغم من اختلافهم، وحرمانها للأكفاء وجودها على غير الأكفاء، وفي كلتا الحالتين يظل الإنسان مذنبًا إما على ما فاته أو طمعاً في المزيد ومع ذلك ظل الشاعر متمسكاً بتلك الحياة على الرغم من أنها سبب دائمه، ولا يختلف الآخرون عنه في ذلك.

## 8- مغتربة: ومن سمات الأنما كذلك الاغتراب، وقد عبر الجوادى عن هذا

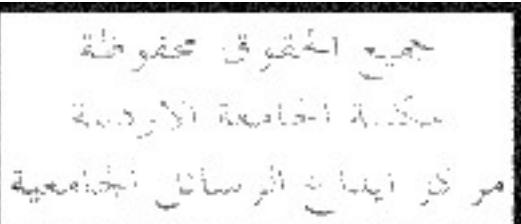
الشعور بقوله:

قل صبّري على زمان ألد	/	وخطوب ألبستني غير بردي
ونقاليد لا تطاق وناس	/	لا يجدون غير لؤم وحد
آنست من معى قواف حسان	/	سوف تبقى أنس الشجّيين بعدى
حملت همم ورحت غريبًا	/	عنهم حاملاً همومي وحدى
أفرشوني شوك القتاد وخصوا	/	بالرياحين كل جبس ووغرد <sup>(2)</sup>

وقد تجسدت في هذه الأبيات المفارقة بين الفعل والعاقبة، وبين الفعل الإيجابي من قبل الشاعر وهو ما نلمسه في قوله: (آنست، حملت همم) والعاقبة السلبية من قبل

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 91.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 107.



المجتمع في قوله: (أفروسي و بريسي و جبس و وغد) وقد أدى  
هذه المفارقة إلى الشعور بالاغتراب.

9-منعزلة: لقد دفع الشعور بالاغتراب الجواهري إلى العزلة عن المجتمع المتمثلة  
في كره المدينة وحب الريف وفي هذا يقول:

ما زالت المدن النكراه توحشني /	حتى اتهمت بإحساسي وتفكيري
ذمت منها محيطاً لا يلائمني /	صعب التقاليد مذموم الأساطير
حتى نزلت على غباء وارفة /	بكل مرتجف الأطيف مسحور
أهدى لي الريف من الطاف جنته /	عرائشاً أز عجتها وحشة الدور
طافت على فلم تذكر مسامرتني /	(1) ولم أر عها بايحاش وتنفير

في هذه الأبيات تناول الجواهري ثنائية ضدية بين المدينة والريف، وقد جعل من  
وجود الإنسان وملازماته من تقاليد وأساطير دور ينعكس سلباً على المكان ولذا فهو  
يكره المدينة، ويشاركه الريف في مشاعره، وقد بُرِزَ التوافق العجيب بين الشاعر وهو  
عنصر بشري مع الريف وهو عنصر طبيعي لنبذهما سلبيات المجتمع البشري.

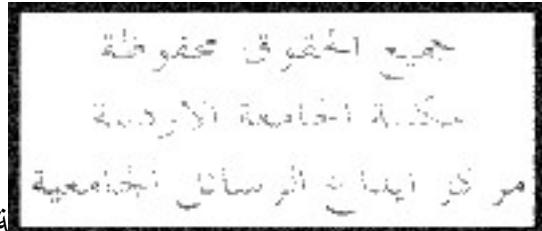
10-تتمتع بقوة روحية بارزة: ومن أهم سمات الأنماط أنها معتمدة بنفسها لكونها تتمتع  
بقوة روحية بارزة، ولذا يقول الجواهري:

فما اسطعت فاجعل دأب نفسك خيرها /	ولا تدخل الناس فيما تحاول
فما الحر إلا من يشاور عقله /	وأم الذي يستتصح الغير ثاكل
نصيحاك إما خائف أو مغرر /	(2) كلا الرجلين في الملمات خاذل

وفي هذه الأبيات تجسدت الثنائية الدلالية الكبرى الأنماط والأخر، فالأنماط متضخمة لا  
تنق بالأخر لأنها إما خائف أو مغرر، ونتيجة الوثوق به هي الخذلان، والانسجام معه يعني  
الموت، فأم الذي يستتصح الغير ثاكل.

(1) المصدر نفسه، ج2، ص189.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص234.



## 11- حسية جماليّة وخيالية في تجربة الحب والجنس

ضرورة للحياة في مواجهة الذات لها حتى يتمكن الشاعر من تحطيم الروتين اليومي الجاهز<sup>(1)</sup> وقد أضاف الجوادري إلى ذلك مواجهة الآخر من خلال الغزل المادي الصريح كما في قصيدة النزعة<sup>(2)</sup> وجربني<sup>(3)</sup> وعريانة<sup>(4)</sup>. وقد جمع الجوادري هذين الهدفين في قوله:

أنا ضد الجمهور في العيش والتفكير طرا وضده في الدين  
كل ما في الحياة من متع العيش ومن لذة بها يزدهيني  
التقاليد والمداعاة في الناس عدو لكل حر فطين  
أنجذبني في عالم تنهش الذئبان لحمي فيه ولا تسلمني  
وأنا ابن العشرين من مرجع لي/ إن تقضت لذادة العشرين  
اعطفي ساعة على شاعر حر رقيق يعيش عيش السجين  
أخذتي الهموم إلا قليلاً أدركيني ومن يديها خذيني  
متعيني قبل الممات فما يدركك ما بعده وما يدركني  
ما أشد احتياج الشاعر الحساس يوماً لساعة من جنون<sup>(5)</sup>

وبذلك تصبح المرأة ملذاً للشاعر يبعده عن الواقع المرير وفي الوقت نفسه تصبح سلاحاً يشهره الشاعر في وجه أفراد المجتمع.

12- متعاطفة مع الناس البسطاء: على الرغم من كون الأنّا في هذه المرحلة تكره الضعف، إلا أنها تتعاطف مع الضعفاء إذا كانوا ضحية، وقد عبر الجوادري عن هذا التعاطف في قوله:

فقد أتخمت شم البنوك وأشرقت / بأموال نهاب فصيح وأعجم

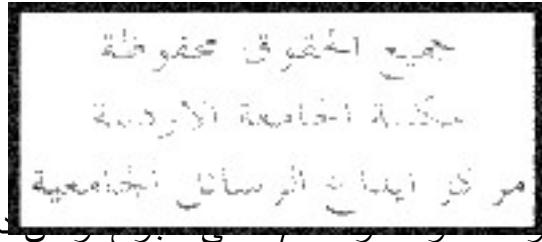
(1) السعيد الورقي - لغة الشعر العربي الحديث (مرجع سابق)، ص48.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج1، ص477.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص489.

(4) المصدر نفسه، ج2، ص111.

(5) المصدر نفسه، ج1، ص491-494.



تتوهين من أقواله وآرائه في بحث وتدعم ذلك وأيم

بياع لتسديد الضرائب ملحف / وبافي رتاج أو حصير مثلم<sup>(1)</sup>

لقد جمع الجوادري في الأبيات السابقة بين صورتين متضادتين لا تخلوان من مفارقة تكمن في اضطرار الفقير إلى بيع متعاه الزهيد لتسديد ضرائبه مما يوحى بتعاطف ضمني من قبل الشاعر معه.

### ثانياً: نقد الآخر

بعد هذا العرض لسمات الأنماط من الإشارة إلى أن الجوادري قد كان على خصم مع الآخر الذي تجسد في الصور التالية:

1- المجتمع عامة: كان الجوادري في المرحلة الثانية من تطوره الفني على خصم مع المجتمع عامة لكونه قانعا بحياة الذل وقد قال في ذلك:

وقر على الضيم الشباب فلم يثر / وأخذ لا يسدي النصيحة أشيب  
كأن لم يكن في الرافدين مغامر / وحتى كأن لم يبق فيه مجرب  
أعقاً وأمات البلاد ولودة / وإنك يا أم الفراتين أنجب<sup>(2)</sup>

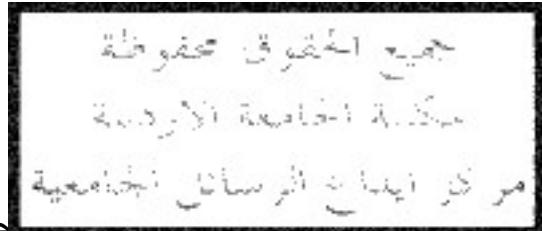
وفي هذه الأبيات نلمس ثنائية ضدية بين الحركة والسكون، وبين الحركة المفقودة والسكون الجاثم، وقد دل الجوادري على هذا السكون بمجموعة من الأفعال مثل: قر، لم يثر، أخذ والمصدر النائب عن فعله أعقاً، ويلاحظ أن هذا السكون لم تختص به فئة معينة، بل شمل الشباب الذين يفترض أن يكونوا في أوج الحركة، كما شمل الشيوخ المحرضين على الحركة، وشمل الأمهات مصدر الحياة.

2- الدين وعلماؤه: كان الجوادري في المرحلة الثانية من حياته الشعرية على خصم مع الدين وعلمائه على حد سواء وقد عبر عن خصامه مع الدين في قوله:

جهلنا ما يراد بنا فقلنا / نواميس يدبرها الخفاء  
فلما أيقظتنا من سبات / مكائد دبرتها الأقوباء  
وليس هناك شاك في حياة / تدوس العاجزين ولا مراء

(1) المصدر نفسه، ج2، ص80.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص217.



لجانا للشراح . يروي وحتماء

- |                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| ف كانت قوة أخرى وداء /    | رجونا أن يكون به الدواء  |
| حثيث سيرهن إلى ضعيف /     | تلقفه وعن أشر بطاء       |
| تسير و شأنها حتى إذا ما / | تصدت قوة ف بها التواء    |
| و قام السيف يرعب دفتيها / | ١( ) تؤيده ميول و ارتضاء |

قامت هذه الأبيات على ثنائية ضدية بين المعرفة والجهل، وتكمن المفارقة في كون المعرفة راجعة إلى جهل الأن، ولذا فهي معرفة مخادعة، وقد تولد عن هذه المفارقة مفارقة أخرى تتمثل في انقلاب المعرفة المتمثلة في الشرائع على العائدين بها فعلى الرغم من لجوء الضعيف إليها أصبحت سلاحاً بيد الأقوىباء فزادتهم قوة على قوتهم.

ولم يقتصر نقد الجوادري للدين وإنما شمل نقده لعلماء الدين وفي هذا يقول:

على باب شيخ المسلمين تكدرت / جياع علتهم ذلة و عراة  
هم القوم أحياه تقول كأنهم / على باب شيخ المسلمين موات  
يلم فتات الخبز في الترب ضائعاً / هناك، وأحياناً تمص نواة  
بيوت على أبوابها المؤس طافح / وداخلهن الأنس والشهوات<sup>(2)</sup>

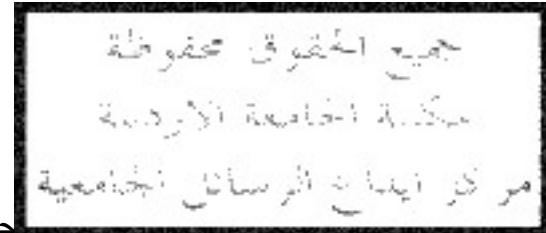
في هذه الأبيات برزت ثنائية الظاهر والباطن، ويلاحظ أن الظاهر قد ارتبط بخداع المشاهد، فالجياع أحياه في حين أن الحقيقة الباطنة تقول إنهم موات، كما تجسد الظاهر في بؤس العامة الذين خدعوا أنفسهم بالزهد، في حين أن باطن البيت الذي لجأوا إليه مؤئل للنعميم. ويمكن أن ننقل هذه الثنائية إلى شخصية الشيخ الذي تدل ملامحه الظاهرة أنه من أهل التقوى والصلاح، في حين أن باطنه يدل على خلاف ذلك. ويمكن أن نرى في بقايا الطعام الملقاة خارج بيت الشيخ دليلاً على ما في باطنه من بذخ وترف.

3- الإقطاعيون: وقد وجه الجوادري كذلك سهام نقده للإقطاعيين ومثال ذلك قوله:

وأوجع ما يصمي الغيور مقاصر / أطلت على مجحورة في الزرائب  
يبين على الحيطان شرخ نعيمها / وتغمرها اللذات من كل جانب

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 468.



وتحيي ليالي روما / حسان الكواكب

ويجيء إليها خمرها من مشارق / يجاد بها نقطيرها ومغارب

ون تلك من الإدفأع تتسد الثرى / يلاعب جنبيها دبيب العقارب

وقد ذيد عنها الزاد رفها لأكل / وحرم فيها الماء صفو الشارب<sup>(1)</sup>

تبرز في هذه الأبيات ثنائية ضدية بين الحياة والموت، وبين الحياة المتحركة والموت الساكن، فالحياة في المقاصر تحيي فيها ليالي الرقص على الرغم من كون الليل تسكن فيه الكائنات، هذا بالإضافة إلى انتقال الخمر إليها من شتى أرجاء العالم، وفي المقابل لا نجد أثراً للحركة في تلك الزرائب، فالناس فيها ليلاً يتسودون الثرى، أما الحركة الخادعة الناتجة عن لدغ العقارب فهي حركة تؤدي في نهاية المطاف إلى الموت، هذا بالإضافة إلى أن الحرمان من قوت الحياة يؤدي كذلك إلى الموت.

### 3-3-3 توافق الآنا مع الآخر

إن حرية الشاعر تعني تحرره من الاستلاب عن طريق الاستغراق في تجربة التراث أو عن طريق الاستغراق في التجربة الأجنبية ولهذه الحرية ملامح رئيسية:

1- أن تتحول التجربة الاجتماعية إلى تجربة شخصية بما يعنيه ذلك من مسؤولية شخصية في المعرفة والتصور والإدراك.

2- إن هذا الوعي الشخصي شامل يربط بين الظواهر سواءً أكانت ثقافية أم سياسية أم اقتصادية.

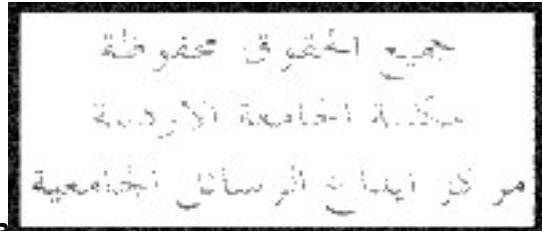
3- يتحقق شرط الحرية بالأصالة والمعاصرة أي: الانطلاق من مفهومنا لوعي الوضعية التي نعيشها.

4- لا يتحقق الوعي الشخصي الشامل المعاصر الأصيل إلا بوجود الآخر<sup>(2)</sup>.

إن وعي الجواهري بوجود الآخر وتوافقه معه في المرحلة الثالثة من تطوره الفني قد أحدث تغييراً جذرياً في فهمه للبطولة، ولذا لا نجد أثراً للبطل الرومانسي الذي

(1) المصدر نفسه، ج 2، ص 238.

(2) محمد الأسعد - مقالة في اللغة الشعرية، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م، ص 107-110.

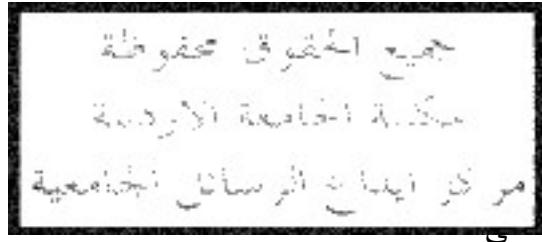


تضخت الأنالدية كوريسي وليبي بـ صام الأنـا مع الآخر، وإنما نلمس صوراً متعددة للبطل العامل، كما أن نقده لـ الآخر لم يعد عبثياً.

### أولاً: البطل العامل:

يفرق الدارسون بين نوعين رئيسيين من نموذج البطل فـ هناك البطل الصوفي المستغرق في مواجدة ذاتية يحلم بخلاص فردي ميتافيزيقي، وهناك نموذج آخر لـ بـطل مستغرق في عـلاقات جـمعـية يـقع على النـقـيـض من البـطـل الصـوفـي. ولا غـرـو أن هـذا المـفـهـوم للـبـطـولـة قد أـدـخـلـ تعـديـلا جـذـريـاً عـلـى آنـمـاط الاستـعـمال الشـائـعة لـصـورـة البـطـلـ، ولا يـسـتـطـيعـ النـقـادـ أن يـحدـدوـا مـسـبـقا تقـصـيلـاتـ هـذا التـعـديـلـ، فـهـذهـ التـقـصـيلـاتـ إـنـماـ هـيـ مـهـمةـ الشـعـرـ فـيـ سـيـاقـ تـقـدـمهـ نـحـوـ مـوـاقـعـ طـلـيـعـيـةـ ليـرـتـبـ بالـقـوىـ المؤـهـلةـ تـارـيـخـياـ لـصـنـعـ المـسـتـقـبـلـ<sup>(1)</sup>. وـفـيمـاـ يـلـيـ بـعـضـ هـذـهـ التـقـصـيلـاتـ فـيـ شـعـرـ الجـواـهـريـ:

(1) أحمد يوسف داود - لغة الشعر: بحث في المنهج والتطبيق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980م، ص 98، 103.



## 1-الأديب التقى

تطور الموقف الاجتماعي في القصيدة العربية الحديثة من الانفعالات الحماسية التائرة المندفعة حتى وصل إلى تحقيق موقف أيديولوجي واضح يعتمد الحرية الاجتماعية ويؤمن بالصراع بين الوجود وإرادة التحول والتغيير<sup>(1)</sup>.

وقد ظل الجواهري في قصائده محركاً للفعل المباشر أكثر منه فاعلاً، إنه المحرض الكبير الذي يحقق ما يبغى عن طريق حض الآخرين على الثورة، ويبقى سلاحه الكلمة وحدها، ولذا لم يتطور شعره السياسي إلى شعر ملحمي<sup>(2)</sup>.

ولم يتخلى الجواهري في شعر هذه المرحلة عن تجربة المتمرد الذي لا بد له مما يتمدد عليه باستمرار إذا تحقق ما يريد فإنه يتمدد من جديد، فالحدث السياسي يجيء دائمًا بديالكتيك حتمي يؤدي بدوره إلى انتشار فتنة جديدة يتصل بحدث لاحق<sup>(3)</sup>.

وبذلك تحولت صورة الجواهري في شعره من بطل رومانسي إلى أديب تقدمي ملتزم برسالته الاجتماعية يعرف سبل التغيير المتمثل في الكفاح المسلح ضد الاستعمار والاستغلال الطبيعي سواء أكان إقطاعياً أم رأسمالياً، وفي هذا يقول:

سلام على حاقد ثائر / على لاحب من دم سائر  
يخب ويعلم أن الطريق لا بد مفض إلى آخر  
كأن بقايا دم السابقين ماض يمهد للحاضر  
كأن رميهم أنجم / تسدد من زلل العاثر  
وليس على خاشع خانع / مقيم على ذلة صابر  
عفا الصبر من طلل دائر / ومن متجر كاسد بائز<sup>(4)</sup>

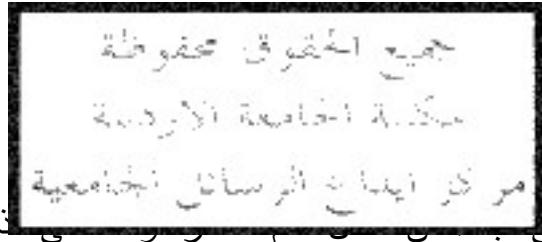
قامت هذه الأبيات على ثنائية ضدية بين البقاء والفناء، وهي ثنائية لم تخلي من مفارقة تمثلت في الدلالة على البقاء من خلال رموز الفناء كالدم والرميم والماضي، إلا أن

(1) السعيد الورقي - لغة الشعر العربي الحديث (مرجع سابق)، ص44.

(2) جبر إبراهيم جبرا - الشاعر والحاكم والمدينة (مرجع سابق) ص69.

(3) المصدر نفسه، ص78.

(4) الجواهري - الديوان (مرجع سابق) ج4، ص91.



الجواهري قد دل على بُنْدَقٍ مُّرْمِي ذي يمهد للحاضر، والرميم المشابه للنجوم في هدايتها، وهي كما نلاحظ تدل على بقاء متحرك وفي المقابل نجد صورة الذليل مرتبطة بالفناء الساكن على الرغم من حياته الظاهرة، ولذا جاء استحضار الجواهري لصورة الأطلال بما توحى به من فناء ساكن.

ولا ينسى الجواهري أن يبرز دوره في هذا الكفاح ولذا يقول:

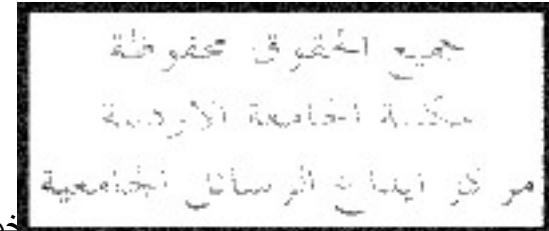
يتبحون بأن موجاً طاغياً / سدوا عليه منافذاً ومسارباً  
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي / أبداً تجوب مشارقاً ومغارباً  
تستسل من أظفارهم، وتحط من / أقدارهم، وتثلل مجدًاً كاذبًا  
أنا حتفهم ألج البيوت عليهم / أغري الوليد بشتمهم والجاجبا  
خسروا فلم تزل الرجولة حرة / تأبى لها غير الأمثال خاطباً<sup>(1)</sup>

أقام الجواهري أبياته السابقة على ثنائية ضدية بين الضيق والاتساع، بين الضيق الساعي إلى الاحتواء، والاتساع الساعي إلى الاختراق، ولا غرو أن السلطة قد جسدت هذا الضيق المحتوي في حين مثل الأديب التقدمي الاتساع المخترق، وعلى الرغم من أن الاتساع قد تفوق على الضيق فملء فم الزمان قصائد الجواهري تجوب مشارقاً ومغارباً إلا أن المفارقة تكمن في أن الاتساع قد امتد حتى اخترق كيان السلطة فأغري الوليد بشتمها والجاجبا.

وإذا كان صوت الأنما قد تطور من البطل الرومانسي إلى صوت الأمة في المرحلة الثالثة من تطوره الفني فإنه لا بد من الإشارة إلى أن صوت الأنما قد تحول في أواخر ما نظمه الجواهري من شعر إلى صوت النبي الفرد الذي قدم كل ما في وسعه فلم يجد استجابة لكثرة الإحباطات السياسية في تاريخ العرب المعاصر، ومن أبرز القصائد التي ظهر فيها هذا الصوت قصيدة ماذا أغنى؟ وقد أرسلها الجواهري إلى صديقه جلال الطالباني رئيس حزب الاتحاد الوطني الكردستاني ويقول فيها:

صفحاً جلال فقد أفرزت هاجعة / من الرؤى، وأطرت النوم عن شجني  
فو الذي صاغ تمثلاً لصورته / من الضمائر لم تجد ولم تبن

(1) المصدر نفسه، ج3، ص401.



إني - كعهدك - روى وهو يرمي / بحمد ولهم يكن  
لم تلف من مصطل شهم يؤججها / أو محرب بمدوي وقعة قمن  
فما التغنى؟ ولا موح، ولا سمر / ولا سميم وكل لف في كفن  
ماذا أغنى؟ وببي جمر على شفتني / ومن أغنى؟ وما من عشر أذن  
لم يبق في "الحي" من يحمي ظعينته / ولا على الدار من يرمي عن السكن  
شتان أيام تبكي روضة أنفا / ويوم تدعى لكي تبكي على دمن<sup>(1)</sup>

تتلخص البنية الدلالية في هذه الأبيات في الثنائية الضدية بين الحياة والموت، وأهم سمات هذه الحياة أنها فردية اختص بها الشاعر وهو ما يفهم من قوله: إني كعهدك تلك النار، بي جمر على شفتني، ولا غرو أن تركيز الشاعر على صورة النار فيه دلالة على أن هذه الحياة الفردية ليست سعيدة، ويرجع حزن الشاعر إلى القطب الثاني من الثنائية الضدية المتمثل في الموت الجماعي للأمة، وقد دل على هذا الموت من خلال العبارات التالية:

(لم تلف من مصطل، لا موح، لا سمر، لا سميم، كل لف في كفن، ما من عشر أذن، لم يبق في الحي من...، تبكي على دمن).

ولم تقتصر صورة البطل العامل على الأديب التقدمي ففي شعر الجوادري نماذج متعددة للبطل العامل من أهمها:

أ-شخصية تقدمية تاريخية: ومن الأمثلة على ذلك قصيدة آمنت بالحسين<sup>(2)</sup>.

ب-شخصية تقدمية علمية: وأبرز مثال على ذلك قصيدة أبو العلاء المعري<sup>(3)</sup>.

ج-مناضل داع إلى الوحدة: مثل ذلك قصيدة جمال الدين الأفغاني<sup>(4)</sup>.

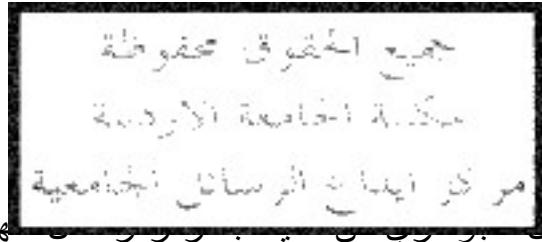
د-مؤسس دولة: وأبرز شخصية أشاد بها الجوادري هي شخصية جمال عبد الناصر في قصائد عدة<sup>(1)</sup>.

(1) الجوادري - الجوادري في العيون من أشعاره (مرجع سابق) ص 674، 675.

(2) الجوادري - الديوان (مرجع سابق)، ج 3، ص 231.

(3) المصدر نفسه، ج 3، ص 81.

(4) المصدر نفسه، ج 3، ص 95.



هـ - الشهيد: وقد جعل بورسعيدي في بحثه عن هداء النضال كما في قصيدة أخي جعفر<sup>(2)</sup>.

وـ السجين: المناوئ للاستبداد كما في قصيدة أطل مكثا<sup>(3)</sup>.

زـ العامل البرولوتياري: وقد تجلى ذلك في قصيدين قصيدة عيد أول أيار<sup>(4)</sup> وقصيدة في عيد العمال<sup>(5)</sup>.

حـ الفادي: وقد عنى الجواهري الفادي الفلسطيني على وجه الخصوص كما في قصيده الفداء والدم<sup>(6)</sup>.

### ثانياً: نقد الآخر

في هذه المرحلة اقتصر نقد الجواهري على السلطة بفروعها الثلاثة: التنفيذية والتشريعية والقضائية.

#### 1ـ نقد السلطة التنفيذية:

ومن أشهر القصائد التي تناول فيها الجواهري الحكومات العراقية بالنقد قصيدة طرطرا<sup>(7)</sup> التي يقول فيها:

(1) المصدر نفسه، قصيدة بورسعيد ج 4، ص 251.

قصيدة الخطوب الخلاقة ج 5، ص 251.

قصيدة ذكرى عبد الناصر، ج 6، ص 49.

(2) المصدر نفسه، ج 3، ص 255.

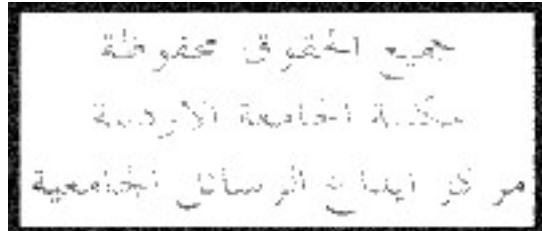
(3) المصدر نفسه، ج 3، ص 327.

(4) المصدر نفسه، ج 4، ص 343.

(5) المصدر نفسه، ج 5، ص 17.

(6) المصدر نفسه، ج 5، ص 291.

(7) المصدر نفسه، ج 3، ص 119.



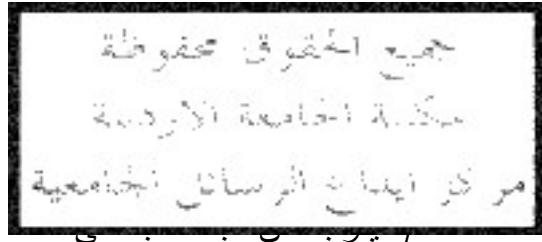
أي طرطرا	تطرطري	تقدمي	تأخري
تشيعي	تسنني	تهودي	تصري
نكردي	تعربى	تهاجري	بالعنصر
تعجمى	ترنطي	تعقلى	تسدرى
ترزيدى	تربدي	تعنزي	تشمرى
غالاطى	وكابرى	وحوري	وزورى
قد غفل	الصيادفى	لندن عنك	فابشرى

إن أهم ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة شيوخ الأفعال المتضادة التي ساهم التوازي النحوي المتوازن في إبرازها، ولا غرو أن قدرة السلطة على ممارسة هذه الأفعال جميعاً كلما دعت الحاجة يدل على فقدانها للمبدأ في الممارسة السياسية، وبذلك يمكن القول إن هذه القصيدة قد قامت على ثنائية ضدية بين المبدأ والممارسة.

## 2-نقد السلطة التشريعية:

وقد صب الجواهري جام غضبه على النواب البرلمانيين الذين يدورون في فلك الحكومة متاجهelin مصالح الأمة حفاظاً على مصالحهم الخاصة، ومثال ذلك قوله:

وهذا بعمته ساخراً / من الجن يرفعها للعلى  
تجيء المطامع منقادة / إليه إذا شاء أو لم يشا  
وليتك تحسب أزياءهم / فتجمع منها زهور الربى  
فتلك اللفاف كالأقوان / بها العلم ينفح طيب الشذا  
تطق المسابح من حولها / لتعلن أن ملاكاً أتى  
وذلك الشراشيف كالليا سمين تاه العقال بها وازدهى  
تدلت عناقيد مثل الكروم / على كتفي يابس كالصوى  
يود من التي له لو أنه / يشد بها جرساً إن مشى



إذا رفع اليد للحاكمين / بدت نعم وهي في زي لا

وبينهما محدث ناشئ / إذا خط تعرفه أو حكى

تعوده أمه إن مشى / إلى البرلمان بأم القرى<sup>(1)</sup>

إن نظرة فاحصة لصورة النائب في هذه الأبيات تجعلنا ندرك بأنه يتصف بالترف والجهل والضعف في حين أنه ينوب عن البلد المبتلى، وهنا تكمن المفارقة الساخرة، فمن ينوب عن الواقع مغيب عنه بعقله وشعوره.

### 3-نقد السلطة القضائية:

لم يكثر الجوادري من نقد السلطة القضائية على الرغم من عدم ثقته بها، وهو لا يعلق عليها آماله لإيمانه بأن طريق الإصلاح هو الكفاح المسلح وفي هذا يقول:

فقد وعظتكم سود الليالي / ولم تعرف بما تعظم الخداعا

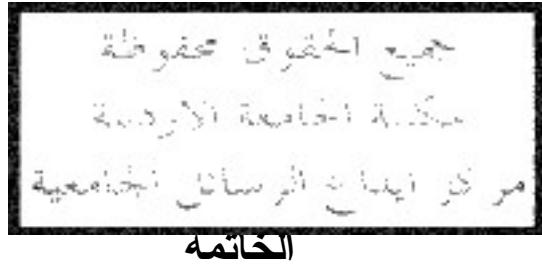
بأن أشق مطلب رأته / ضعيف طالب حقا مضاععا

فلا تكلوا الأمور إلى قضاء / فما كان القضاء لكم رضاعا<sup>(2)</sup>

وفي هذه الأبيات يقدم الجوادري مفارقة ساخرة في تصويره لحال القضاء، فعلى الرغم من أن القضاء ما وجد إلا لإرجاع الحقوق المضاعفة إلا أن واقع الحال يقول: ما كان القضاء للضعفاء رضاعا.

(1) المصدر نفسه، ج3، ص209.

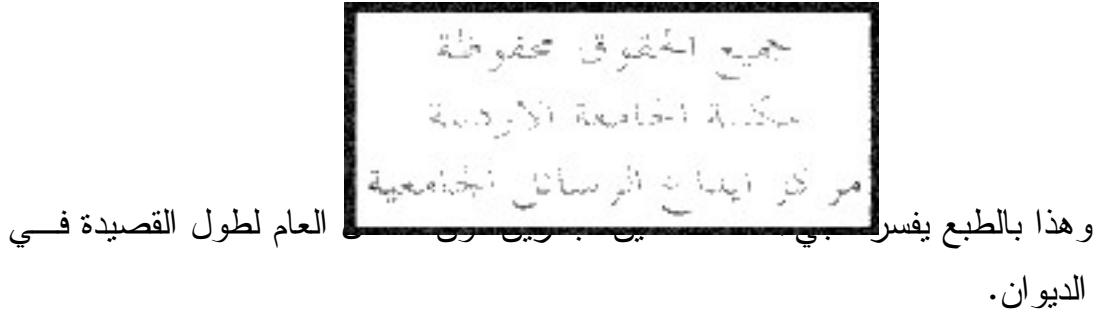
(2) المصدر نفسه، ج3، ص291.



بعد هذا التطواف في أجواء الدرس الأسلوبى أسجل أهم النتائج التي توصلت إليها

وهي:

- 1- تبينت آراء النقاد في تحديد مفهوم الإيقاع الشعري فمنهم من ساوى بين الإيقاع والوزن الشعري، ومنهم من جعل الإيقاع مبادئاً للوزن، ومنهم من جعله مشتملاً على الوزن، وقد توسع بعضهم فجعلوا الإيقاع حركة نصية.
- 2- من المهم التفريق بين الظواهر الصوتية التكرارية القائمة على التماثل أو التوافق في الزمن كالوزن والتوازي النحوي، وهي التي يمكن أن توصف بأنها إيقاعية، والظواهر الصوتية التكرارية القائمة على التماثل أو التوافق في النغم كالقافية، وتكرار الألفاظ والجنس، وتكرار الأصوات المتماثلة أو المتاجسة، وهي التي يمكن أن توصف بأنها موسيقية.
- 3- تتبع اللغة العربية نظاماً إيقاعياً مقطعاً كمياً أي: أن الأبيات الشعرية تتكافأ نسبياً في عدد المقاطع بالإضافة إلى أنها تترتب بكيفية معينة حسب كمها.
- 4- أكثر الجواهري من النظم على البحر الكامل حتى قاربت نسبة تواتر هذا البحر ثلث شعره 32.13%， تلاه في ذلك البحر البسيط الذي شكل قرابة سدس شعره 16.19%.
- 5- يلاحظ أن نسبة التواتر لبعض البحور في شعر الجواهري ضئيلة جداً كالرمل 5.4% والرجز 1.5% وال سريع 1.5% والمدید 1.1%， والمجتث 0.2% والهزج 0.19%.
- 6- لم ينظم الجواهري - فيما التزم فيه بوحدة الوزن والقافية - على بعض البحور ولو بيتاً واحداً كالمضارع، والمقتضب، والمتدارك، والمنسرح.
- 7- هناك انسجام بين نسبة تواتر البحر ونسبة التوجّه إليه باستثناء:
  - أ- البحر الطويل الذي انتقل من المرتبة الرابعة من حيث التواتر إلى المرتبة الثانية من حيث التوجّه.
  - ب- البحر الرمل الذي انتقل من المرتبة السابعة من حيث التواتر إلى المرتبة الرابعة من حيث التوجّه.



- 8- يتسم الجواهري بطول النفس الشعري حيث إن المعدل العام لطول القصيدة في شعره 38 بيتاً، ويلاحظ أن الجواهري ينجح إلى إطالة القصيدة في بحور معينة تجاوز المعدل العام لطول القصيدة فيها 38 بيتاً كالبحر البسيط 54,9 بيتاً والبحر المتقارب 47 بيتاً، والبحر الوافر 43.1 بيتاً. كما أنه ينجح إلى عدم إطالة القصيدة في بحور معينة كالمجث 5.9 أبيات، والهزج 6,6 أبيات.
- 9- لا يصح الربط بين الوزن والغرض الشعري، فكل بحر قابل لاحتضان القصيدة في أي غرض من أغراضها.

#### - 10 الزحافات والعلل

أ-الزحافات: يمكن التفريق بين ثلاثة أنماط من الزحاف:

- النمط الأول: ويتمثل في تحول المقطع القصير المغلق أو الطويل المفتوح إلى المقطع القصير المفتوح.
- النمط الثاني: ويتمثل في تحول المقطعين المتتاليين القصيرين المفتوحين إلى مقطع قصير مغلق أو طويل مفتوح.
- النمط الثالث: ويتمثل في حذف مقطع قصير مفتوح.

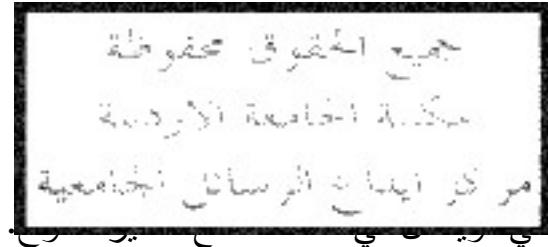
ب-العلل:

أولاً: علل الزيادة: وتقتصر على نمطين:

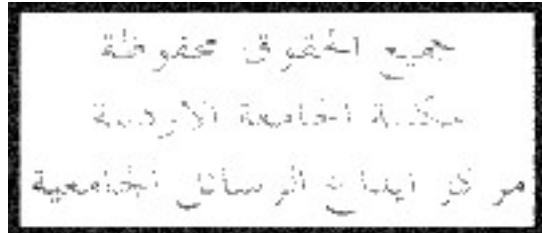
- النمط الأول: يتمثل في زيادة مقطع قصير مغلق أو مقطع طويل مفتوح.
- النمط الثاني: يتمثل في زيادة صامت على المقطع الطويل المفتوح فيتحول إلى مقطع طويل مغلق.

ثانياً: علل النقص: وتشمل الأنماط التالية:

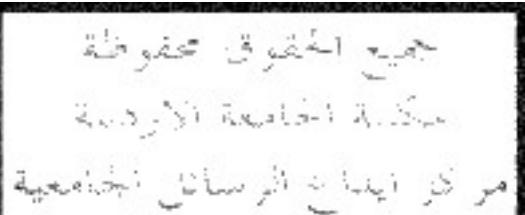
- النمط الأول: ويتمثل في حذف المقطع الأخير من التفعيلة سواء أكان قصيراً مغلقاً أم طويلاً مفتوحاً.



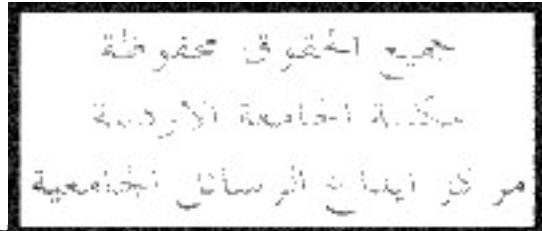
- النمط الثاني دينامي مغلق
  - النمط الثالث: ويتمثل في حذف المقطع الأخير من التفعيلة سواء أكان قصيراً مغلقاً أم طويلاً مفتوحاً ثم التعويض عنه بزيادة صامت، فيتشكل مقطع طويل مغلق.
  - النمط الرابع: ويتمثل في حذف مقطع قصير مفتوح، والتعويض عنه بصامت فيتشكل مقطع طويل مغلق.
  - النمط الخامس: ويتمثل في حذف مقطعين صوتيين أولهما قصير مفتوح والثاني إما قصير مغلق أو طويل مفتوح.
  - النمط السادس: ويتمثل في حذف مقطعين صوتيين أولهما إما قصير مغلق أو طويل مفتوح، والثاني قصير مفتوح.
- 11- أكثر البحور عرضة للجزء لدى الجواهري من حيث نسبة التواتر هو الرجز ثم الرمل 40.1%، ثم الكامل 31.5% ثم الوافر 16% ثم الخفيف 8%.
- 12- لم ينظم الجواهري على مجزوء البسيط ولا مجزوء المتقارب.
- 13- نسبة التوجّه إلى ظاهرة الجزء في شعر الجواهري هي 20.6% أما نسبة التواتر للأبيات المجزوءة فهي 16%.
- 14- يمكن التفريق بين أربعة مستويات للتنويع الإيقاعي في البحر الشعري:  
أ-بحور نظم الجواهري فيها على سبعة أنواع وهي الكامل، والرمل،  
ب-بحور نظم الجواهري فيها على ثلاثة أنواع وهي: البسيط، والوافر، والطويل،  
والخفيف، والسريع، والمتقارب، والرجز، والمديد.  
ج-بحور نظم الجواهري فيها على نوعين وهي: المتقارب والرجز والمديد.  
د-بحور نظم الجواهري فيها على نوع واحد وهي: المجث، والهزج.
- 15- عمد الجواهري إلى التجديد الإيقاعي في أوزانه الشعرية، فمزج بين البحور، وسعى إلى كتابة السطر الشعري من خلال اقتسام المتحاورين لتفاعيل البيت الشعري، وزيادة عدد تفاعيل البيت، وانتهى إلى كتابة السطر الشعري بشروطه الفنية الخاصة دون أن يشكل ظاهرة بارزة في شعره.



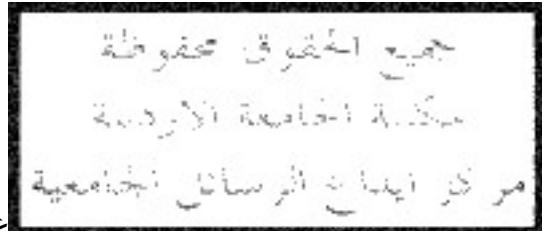
- 16- ساهمت التوازي في تقويم وعي وعي في تكوين تماثلات زمنية حرّة خفت من رتابة الإيقاع في شعر الجواهري.
- 17- ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر وهي أصوات صامدة (كاروبي والوصل، والدخيل)، وأصوات صائنة طويلة (الخروج، والردف، والتأسيس) وأصوات صائنة قصيرة (المجري، والتوجيه، والإشاع) ولا وجود لكل من (النفاذ والحدو والرس) لأن ألف التأسيس والردف والخروج صوائب طويلة لا تسبق بالصوائب القصيرة.
- 18- حرص الجواهري على استخدام القوافي ذات الأثر الصوتي البارز - وهي التي تكثر مكوناتها - باستثناء القافية المطلقة المؤسسة على الرغم من غناها الصوتي.
- 19- استأثرت حروف الروي التالية: الباء، الراء، الدال، النون، الميم، اللام، العين بثلاثة أرباع شعر الجواهري سواء من حيث نسبة التوجّه أم نسبة التوازير.
- 20- أكثر صوائب المجرى ورواداً في شعر الجواهري من حيث نسبة التوجّه هي الكسرة، فالضمة، فالفتحة. أما من حيث نسبة التوازير فهي الضمة، فالكسرة، فالفتحة.
- 21- شكلت نسبة التوجّه إلى القافية المقيدة في شعر الجواهري 7.3%， وتمثل نسبة توازير أبياتها 4.1% وما نسبتان منخفضتان لا تدلان على بروز ظاهرة القافية المقيدة كما هو شائع في الشعر المعاصر.
- 22- تتحصّر عيوب القافية في شعر الجواهري في الأصوات الواقعة قبل الروي كسناد الإشاع، وسناد التوجيه.
- 23- لا يختلف شعر الجواهري عن شعر باقي الإحيائيين في توجههم إلى المحافظة على نظام التقوية المطرد، واللجوء أحياناً إلى تنويع القوافي كنظم المخمسات، والمسقطات، والموشحات تأثراً بالقديم، وإثباتاً للاقتدار والبراعة.
- 24- ارتبطت القوافي الحرة في شعر الجواهري بالمشطور من جهة، وبالتدوير من جهة أخرى بوصفهما ظاهرتين أرهقتا بتشكيل السطر الشعري.



- 25- وظف الجوادري في مطالع لفت انتباه المتنقي، وضمان بقاء الاتصال في قصائده الطويلة، وعلى وجه الخصوص عند الانتقال إلى محور جديد في القصيدة.
- 26- عمد الجوادري إلى التحرر من رتابة القافية، وقد بدأ هذه الحركة بتتويع القوافي، ثم انتقل إلى القوافي الحرة، ومن ثم إلى القوافي الداخلية كالتصريح، وتكرار الألفاظ، والجنس، وتكرار الأصوات المتماثلة أو المتجلسة.
- 27- تعد ظاهرة التدوير ظاهرة بارزة في شعر الجوادري حيث شكلت الأبيات المدوره ما نسبته 15% من مجموع أبيات الديوان منها 57.8% وقعت في البحور المجزوءة.
- 28- تعد العلاقة بين التماثل الصوتي - سواء أكان زمنياً أم نغمياً - والمعنى علاقة مزدوجة، فاطراد التماثل الصوتي يؤدي بالضرورة إلى تصارع النظامين اللغوي والعروضي، وتنتمي ترجمة هذا الصراع لدى الشعراء المتمكنين كالجوادري إلى ظواهر أسلوبية تدل على تدفق المعنى في القالب الإيقاعي للتدوير، والاعتراض، والاطراد، والتضمين مما يضفي حيوية على التماثل الصوتي. ومن جهة ثانية يسهم التماثل الصوتي الحر في بناء دلالة النص من خلال سلسلة التوازيات النحوية، وتكرار الألفاظ وتجانسها، وتكرار الأصوات من خلال تتبّيه المتنقي إلى نقله دلالية جديدة، أو إبراز الدور الدلالي للألفاظ، أو تأكيد المعنى أو تطويره، او تفصيله أو التقابل معه.
- 29- يميل الجوادري إلى انتظام المكونات التركيبية للصورة التشبيهية، ولذا لم تكثر لديه التشبيهات الضمنية التي لا يلتزم الشاعر فيها بنظام معين، هذا بالإضافة إلى اتسام هذه الصورة بالغنى من حيث مكوناتها التركيبية، ولذا أكثر من استيفاء عناصر التشبيه من جهة، ومجيء ركني التشبيه مركبين من جهة أخرى، مما يدل على عنایته بأدق التفاصيل، وتبنيه منهجاً واقعياً في التصوير
- 30- إن الصورة التشبيهية في شعر الجوادري ذات طبيعة حسية، فأغلب تشبيهاته قائمة على ركنين مادييين حسيين، فلا نجد في شعره تشبيه مجرد بالمجرد، أو تشبيه المحسوس بالمجرد.

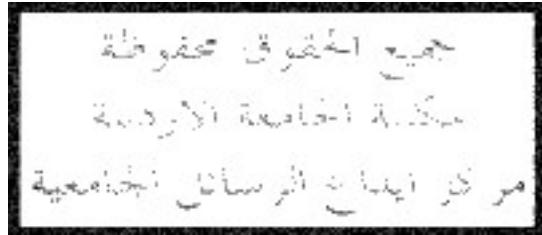


- 31- على الرغم من وجوب تفعيل المكون في شعر الجواهري فإنه لم يكن يؤثر المركب المفعولي أو المركب الفعلي المكون من (اسم + فعل).
- 32- ارتبطت الاستعارة التجسيدية لدى الجواهري بالتركيب الإضافي، وارتبطت الاستعارة الإحيائية بالتركيب الفعلي، في حين ارتبطت الاستعارة التشخيصية بالتركيبين الفعلي والإضافي، ويلاحظ أن الاستعارة المفعولية هي أقل الأنواع النحوية استجابة لصياغة الاستعارة بأنواعها الدلالية المتعددة.
- 33- تعد الاستعارة المطلقة ذات سياق أسلوبي صغير وكذلك الاستعارة التمثيلية، في حين أن كلا من الاستعارة المجردة والاستعارة المرشحة ذات سياق أسلوبي كبير.
- 34- يسهم ترشيح الاستعارة في نمو الصورة الفنية لكونها قائمة على سياق أسلوبي كبير يعزز المفارقة المعجمية من خلال تتبع التفصيات الملائمة للكلمة المقابلة أسلوبياً مع التعبير العادي.
- 35- أكثر علاقات المجاز المرسل وروداً في شعر الجواهري هي الغائية السبية، والكمية البعضية، وقد عبر عن هاتين العلاقاتين في الأغلب الأعم بصورة اليد التي مثلت ثنائية ضدية بين يد السلطة ويد الشعب، ومفارقة دلالية بين الفعل والرد عليه.
- 36- أكثر الجواهري من إبراد الكنایات عن صفات كل من السلطة والشعب، مما شكل مقابلة ممتدة عبر الديوان، وقد اتسمت هذه الكنایات بطابع إنساني لكونها لا تتحدث عن سلطة معينة، فالجواهري يخاطب ضمير التأثرين في العالم ضد الطغاة المستبددين دون أن يستخدم الأسلوب المباشر.
- 37- طور الجواهري أسلوب التورية من خلال سعيه إلى تبني المعنى القريب الحقيقى ونبذ المعنى بعيد الزائف على خلاف ما تعارف عليه الشعراء.
- 38- وظف الجواهري المقابلة السياقية في تكوين علاقات تضاد دلالي بين ألفاظ ليست متضادة بحكم الوضع اللغوي متحرراً بذلك من ضغط المعجم.
- 39- أكثر الجواهري من ذكر المقابلة بين النور والظلم رابطاً ما بين النور، والخير، والأمل، والعلم من جهة، والظلم، والشر، واليأس، والجهل، من جهة أخرى.



- 40- هناك صلة وثيقة بين رب ورب ورب ورب ورب مع نسبة تنوّع المفردات في شعره، وهذا يرجع إلى توظيفه للغريب الحسن والمفردات الحديثة.
- 41- أكثر الجوادري من ذكر مشتقات الفعل "سأـ" ، وقد أسهمت هذه المشتقات مجتمعة في رسم صورة سلبية للسياسة والسياسة.
- 42- كان لعمل الجوادري في ميدان الصحافة أثر في تسرب المفردات الحديثة إلى شعره من مصطلحات سياسية، واقتصادية، وعسكرية، وحضارية.
- 43- شكلت المفردة العالمية غير المبنية في شعر الجوادري قيمة مهيمنة طبعت بعض نصوصه الشعرية بطبع السخرية.
- 44- هناك علاقة وثيقة بين تصوير أثر الحركة المستمرة في الجسم وشيوخ الأفعال في النص هذا بالإضافة إلى ارتباط الأسلوب الأدبي ارتباطاً عاماً بشيوخ الأفعال.
- 45- شاع أسلوب القسم في شعر الجوادري، وقد وظفه في الإلإابة عن أكثر الأمور التصادق بنفسه، فأبرز ملامح فكرية ولاماح عاطفية.
- 46- وظف الجوادري أسلوب الشرط في تحقيق التماسك النصي من خلال امتداد جملة فعل الشرط متتجاوزة المساحة البيئية المحددة بالفافية، ولذا فهو من أهم الأسباب التي أبرزت ظاهرة التدافع الرأسي للمعنى وهو ما عرف بالتضمين.
- 47- برزت أبيات الحكم الدالة على خبرة عملية بالحياة في شعر الجوادري، وقد اتسمت هذه الأبيات بسمات أسلوبية بارزة وهي:  
أ-قيام جل الأبيات على أسلوب التوكيد  
ب-قيام قسم كبير منها على أسلوب الشرط  
ج-انفصالها عما قبلها من جمل.
- 48- تتنوع قصائد الجوادري بناء على تراكم نوع معين من الضمائر فتشكل قصيدة المتكلم، وقصيدة المخاطب، وقصيدة الغائب، وقصيدة المركبة.
- 49- يكشف شعر الجوادري عن اطلاع واسع على القرآن الكريم والأدب العربي، وقد تدرج أسلوب الجوادري من التأثر المباشر بالأساليب السابقة، إلى استحضار نصوص معينة وتوظيفها توظيفاً فاعلاً لخدمة النص، أو تحويل دلالتها.

- 50- امتازت البدايات في بحث ما المرحلة الثانية فهي تمثل حالة خصم الأنما مع الآخر، في حين تمثل المرحلة الأخيرة توافق الأنما مع الآخر.



## أ-المصادر

القرآن الكريم.

محمد مهدي الجواهري - الجواد في العيون من أشعاره، ط1، طلاس للدراسات والنشر، دمشق، 1986م.

نفسه - ديوان محمد مهدي الجواهري، 7م، تحقيق إبراهيم السامرائي، مهدي المخزومي، علي جواد الطاهر، رشيد بكتاش، مطبعة الأديب البغدادية، العراق.

نفسه - مذكراتي 2م، ط1، دار المنتظر، بيروت، 1999م.

## ب-المراجع

### 1-المراجع باللغة العربية

إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر، ط5، 1981م.

إبراهيم السامرائي - في لغة الشعر، دار الفكر، عمان، (1980).

إبراهيم السعافين - مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت.

ابن الأثير، ضياء الدين (ت637هـ) - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 4م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار نهضة مصر، القاهرة.

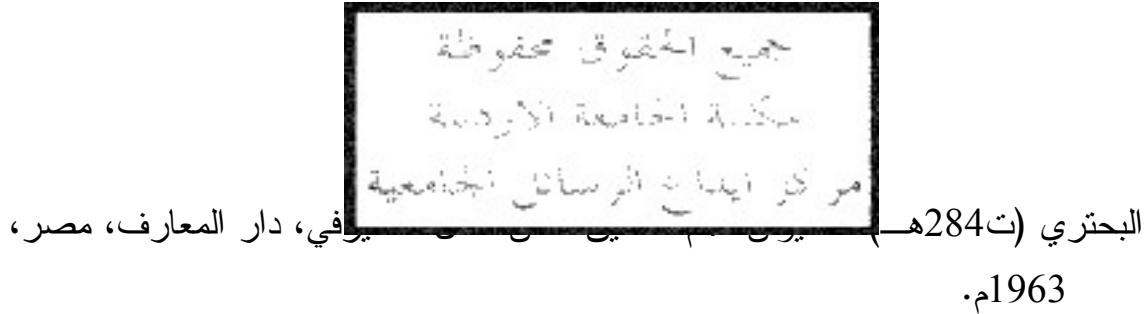
أحمد الحملاوي - شذوذ العرف في فن الصرف، مكتبة النهضة العربية، بغداد، 1988م.

أحمد الزعبي - التناص نظرياً وتطبيقاً، ط1، مكتبة الكتاني، الأردن، 1995م.

أحمد مطلوب - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 3م، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1986م.

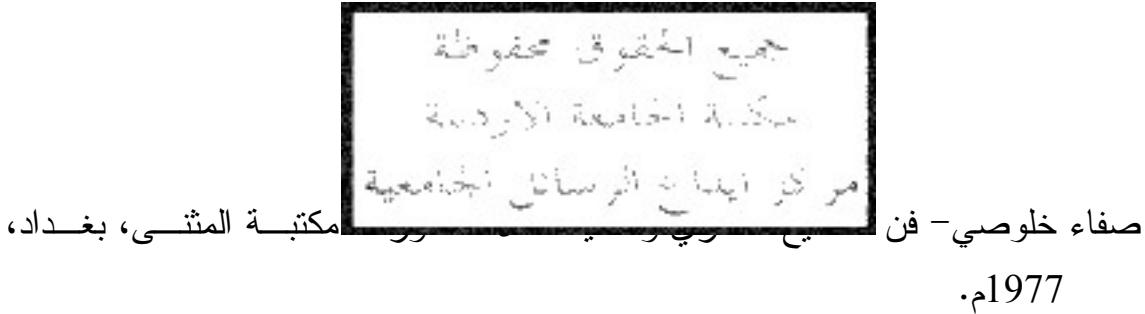
أحمد يوسف داود - لغة الشعر، بحث في المنهج والتطبيق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980م.

إيفا نوكوس، خوسيه - نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب.



- بدوي طبانة- معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنارة، دار الرفاعي، السعودية، 1988.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت231هـ)، الديوان، 4م، شرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر.
- نفسه - ديوان الحماسة، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1987م.
- تمام حسان- الأصول، دراسة ابيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، دار الشؤون الثقافية العامة العراق، 1988.
- الجرجاني، عبد القاهر (ت471هـ)- أسرار البلاغة تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت
- نفسه- دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.
- جرير (ت114هـ)- الديوان، ط1، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986.
- جمال يونس- لغة الشعر عند سميح القاسم، ط1، مؤسسة النورى، دمشق، 1991.
- خليل أحمد عمایرة- أسلوب التوكيد اللغوي في منهج وصفي دار الفكر، عمان (1980).
- نفسه- أسلوباً النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر (7).
- الخنساء- الديوان، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1960.
- درو، اليزيديث- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- دعبد الخزاعي (ت246هـ)- الديوان، وشرحه حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994.

- جميع الحقوق محفوظة**  
**مكتبة الجامعية الأردنية**  
**مركز آيدن لدراسات الاتجاهات**
- إ. إرشاردز - مبادئ في راجعة لويس عوض المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، 1963م.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت456هـ) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 2م ط5، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م.
- ابن الرومي (ت283هـ) - الديوان، 6م تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، مصر، 1976م.
- زهير بن أبي سلمى - الديوان، دار صادر، بيروت.
- الزوزنى، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين أحمد بن الحسين (ت486هـ) شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، لبنان، 1983م.
- ستولينتز، جيروم - النقد الفنى، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- سعد مصلوح - الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980م.
- نفسه - في النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993م.
- السعيد الورقى - لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1998م.
- السكاكى، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت626هـ) - مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت.
- شبلنر، برنند - علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، 1987م.
- الشريف الرضي (ت406هـ) - الديوان، 2م، ط1، شرحه يوسف شكري فرات، دار الجيل بيروت، 1995م.
- شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، 1982م.



صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985م.

نفسه - نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.  
العباس بن الأحنف (ت192هـ) - الديوان، شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954م.

عبد الكريم حسن - لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992م.

عدنان حسين العوادي - لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين وال الحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (375)، بغداد 1985م.

عروة بن الورد - مناهل الأدب العربي، مختارات من شعر عروة بن الورد، مكتبة صادر، بيروت، 1953م.

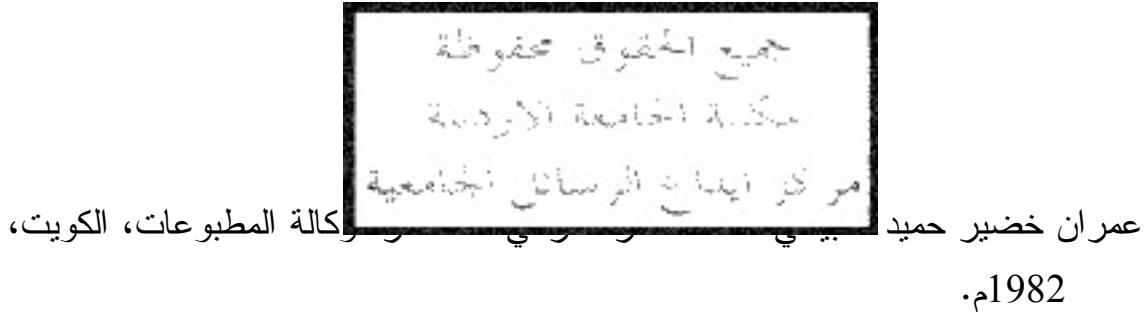
العسكري، أبو هلال (ت395هـ) - كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط1، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1952م.

علوي الهاشمي - السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، ج1، بنية الإيقاع، ط1، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات دبي، 1992م.

علي بن الجهم (ت 249هـ) - الديوان، ط2، تحقيق خليل مردم بك، لجنة التراث العربي، بيروت.

علي عباس علوان - تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الإعلام، سلسلة الكتب الحديثة (91)، العراق، 1975م.

عمر بن أبي ربيعة (ت93هـ) - الديوان، دار القلم، بيروت.



فائز الداية- جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1990.

فراي، نورثوب- تshireح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، 1991.

ج.س فريزر- موسوعة المصطلح الندي، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، العراق، 1980.

كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

لبيد بن ربعة العامري- الديوان، شرح وتحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، الكويت، 1962.

المتنبي، أبو الطيب (ت354هـ)- الديوان، 2م، ط1، شرحه مصطفى سبتي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986.

مجدي وهبة وكامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت 1984.

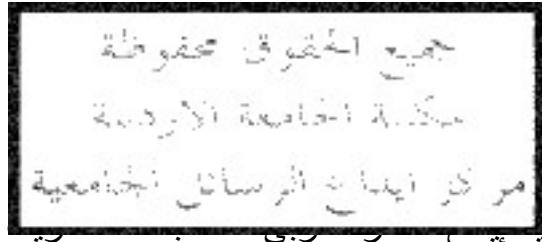
محمد الأسعد- مقالة في اللغة الشعرية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

محمد بنيس- الشعر العربي الحديث 2م، ط1، دار طوبقال الدار البيضاء، المغرب، 1989.

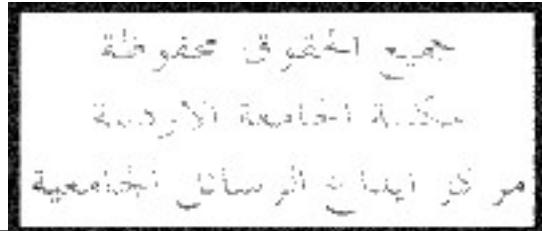
محمد عبد المطلب- البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1994.

محمد عبد المنعم خفاجي- موسيقى الشعر العربي أوزانه، قوافيها، ط1، دار ابن زيدون، بيروت، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.

محمد عزام- التحليل الأنسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994.



- محمد العياشي - نظرية في لغة الأسلوب، مكتبة الأزهرية، مصر، 1976م.
- محمد فؤاد عبد الباقي - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ط1، دار الحديث، القاهرة، 1987م.
- محمد كنوني - اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997م.
- محمد الهادي الطرابليسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.
- محمود السمرة - النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.
- محمود السيد شيخون - الأسلوب الكنائي نشأته، تطوره، بلاغته، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978م.
- مصطفى السعدني - البنية الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الاسكندرية، 1987م.
- مصطفى الصاوي الجوياني - المعاني: علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1993م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارية العامة للمعجمات وإحياء التراث مصر، دار الدعوة، تركيا.
- الموري، أبو العلاء (ت449هـ) - ديوان سقط الزند، شرح وتعليق ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1965م.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري (ت518هـ) - مجمع الأمثال، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، مصر، 1955م.
- د. سعيد ميلاد - المفارقة ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح الناطق (13)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م.
- أبو نواس، الحسن بن هاني (ت199هـ) - الديوان، دار صادر.



ابن هشام، أبو محمد بن عبد الله بن أبي ربيع (ت)<sup>1</sup> - شرح قطر الندى وبل الصدى تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الثقافة، مصر.

هيجل - فن الشعر، ط1، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطالعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981م.

ويليك، رينيه، وارين، أوستن - نظرية الأدب، ترجمة عادل سالم، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992م.

ياكسون، رومان - قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبيقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

## 2-الرسائل الجامعية

حسام محمد أبوب - الإيقاع في شعر أحمد شوقي دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1998م.

زين عبد اللطيف عبد الله البيشاوي - صورة الدم في شعر الجوادري، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1998م.

عوض خالد بدبو - الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة، رؤية معاصرة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1995م.

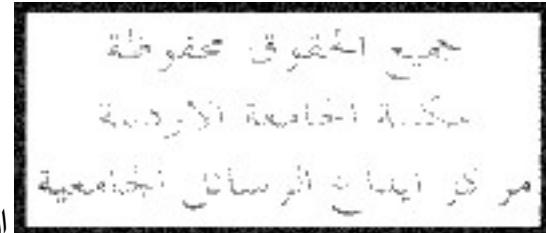
ج-بحوث منشورة في:

## 1-كتاب لمجموعة مؤلفين

إبراهيم السامرائي - لغة الشعر عند الجوادري في كتاب محمد مهدي الجوادري، دراسات نقدية، مطبعة النعمان النجف، 1969م، ص177-192.

ألمان، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى اختيار وترجمة وإضافة، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985م، ص83-121.

إينباوم - نظرية المنهج الشكلي، في كتاب المنهج الشكلي، نصوص الشكليين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، 1982م، ص30-75.



بالي، شارل - علم الأدب العربي في باب البحث الأسلوبي، ص 21-48.

ج ب ثورن - النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 155-169.

جبرا إبراهيم جبرا - الشاعر والحاكم والمدينة، في كتاب محمد مهدي الجوادري دراسات نقدية، ص 41-80.

داود سلوم - مع المرأة في كتاب محمد مهدي الجوادري، دراسات نقدية، ص 141-175.  
ريفاتير، ميكيل - معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 123-153.

فوزي كريم - من الغربة حتى وعي الغربة في كتاب محمد مهدي الجوادري دراسات نقدية، ص 81-130.

هادي العلوى - في رحلة الفكر والتحول في كتاب محمد مهدي الجوادري، دراسات نقدية، ص 11-39.

يانكوفتش، ميلان - الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي ص 191-210.

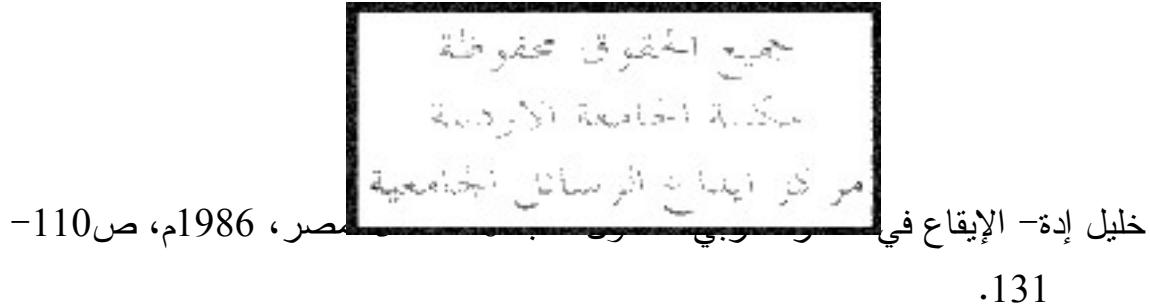
## 2- الدوريات

جوزيف شريم - الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مجلد 22، العددان، 3، 4، الكويت، 1995م، ص 94-135.

جونسون، بارتون - دراسة يوري لوتمان البنوية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، الفكر العربي، مجلد 4، العددان 25، 26، بيروت، 1982م، ص 140-161.

جيرو، بير - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة منذر عياشى، فصول، مجلد 9، العددان 3، 4، مصر، 1991م، ص 322-328.

حاتم الصقر - مala تؤديه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، الأقلام، مجلد 25، العدد 5، العراق، 1990م، ص 58-70.



سعد مصلوح- في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة دراسة تطبيقية لقصائد في  
أشعار البارودي وشوفي، الحياة الثقافية، العدد 45 تونس 1987م، ص36-47  
العدد 46، ص 6-15.

نفسه- المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، فصول، مجلد 6، العدد 4، مصر،  
نفسه، العدد 46، ص 180-202. 1986م.

صلاح فضل- نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، عالم الفكر، مجلد 22، العددان  
3، 4، الكويت، 1995م، ص 66-93.

عبد القادر المهيري- البلاغة العامة، حوليات الجامعة التونسية، العدد 8، تونس، 1971م،  
ص 207-221.

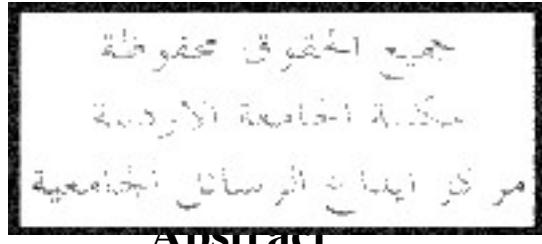
عبد الملك مرتابض- ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية،  
نزوی، العدد 8، مسقط، 1996م، ص 58-72.

عزة آغا ملك- الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد 38 بيروت،  
1986م، ص 83-93.

علوي الهاشمي- قانون التنااسب بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، الحياة الثقافية،  
العدد 45، تونس، 1987م، ص 82-99.

محمد الهادي الطرابلسي- في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32، تونس،  
1991م، ص 7-22.

محمود قطاط- نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، الحياة الثقافية، السنة السابعة،  
العددان 22، 23، تونس، 1982م، ص 90-107.



## Abstract

# The Stylistic Structure of Al- Jawaheri's Poetry

By :

**Husam Mohammad Ibrahim Ayyoub**

Advisor :

**Prof. Mohammad Barakat Abu Ali**

This study aims at investigating the stylistic structure in Al- Jawaheri poetry. Where the researcher have classified stylistic structures derived at levels of language analysis (phonological, lexical, and structural). In the first chapter, I discussed the stylistic characteristics of the phonological level, and paid special attention to distinguishing two main types of phonological symmetry: temporal symmetry, and rhythmical symmetry, either they were continuous or discontinuous. And tried to examine the dual relation between those symmetries and meaning.

In the second chapter, I dealt with the stylistic characteristics of the lexical level, and I have studied the semantical relations between words; such as semantical symmetry, semantical association, and semantical antithesis, in addition to poetical lexicon.

In the third chapter, I discussed the stylistic characteristics of the structural level, searching for structures indicative of a specific meaning, so, I gradually proceeded from sentence elements, to sentence structure, then to major units comprising many sentences, and finally reaching the text as the largest structure representing semantical structure of the text.

Therefore, it can be said that this study is nothing but a journey based on searching for mechanisms of meaning generation in poetry language, as represented in the poetry of Al- Jawaheri, across a set of stylistic structures; phonological, lexical, and structural.