{بسم الله الرّحمن الرّحيم}

جامعــة آل الــبيت
كليّــة الآداب والعلوم الإنسانيّــة
قسم اللغــة العربيّــة وآدابها

رسالة ماجستير بعنوان:

الانْزِيَاحُ فِيْ شِعْرِ الْحُطَيْئَةِ

{ دِرَاسَةٌ أُسْلُوْبِيَّةٌ }

Deviation in al- Hutaia's Poetry
" A Stylistic Study "

إعداد الطالب:
ريحان إسماعيل أحمد المساعيد
0620301004

إشراف:
الدكتور: محمّد موسى العبسيّ

العام الجامعيّ: ٢٠٠٩م/٢٠١٠م

{بسم الله الرّحمن الرّحيم}

رسالة ماجستير بعنوان:

الانْزِيَاحُ فِيْ شِعْرِ الْحُطَيْئَةِ

{ دِرَاسَةٌ أُسْلُوْبِيَّةٌ }

Deviation in al- Hutaia's Poetry
" A Stylistic Study "

إعداد الطالب:

ريحان إسماعيل أحمد المساعيد

0620301004

إشراف:

الدكتور: محمّد موسى العبسيّ

العام الجامعيّ: ٢٠٠٩ / ٢٠١٠ م

أعضاء لجنة المناقشة: التوقيع

د. محـــمّد موسى العبسيّ	(مشرفا ورئيسا)	.....
أ.د.عبد القادر الرّبـــاعي	(عضوا)	.....
د. أمـــين يوسف عـــودة	(عضوا)	.....
د. عبد العزيز طشطوش	(عضوا)	.....

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير فـــي اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة آل البيت.

نوقشت وأوصي **بإجازتها** /تعديلها /رفضها، بتاريخ ١٨/٥/٢٠١٠ م

الإهداء

إلى أمي أدامها الله بصحتها.....وأنس أنفاسها

شمسا تضيء..... وحنانا يتدفق.....

إلى أبي أدامه الله جبلا عزيزا.....وشجرة

باسقة نستظل تحتها.....مهما وهج الصحراء.....

إلى شقيقاتي وأشقائي يشدوه أزري

.....وتكتحل عيناي بتفوقهم..... وأخلاقهم

الشفيفة.....

إليكم جميعا جاروفا وكرامة.....

الشكر والتقدير

من لا يشكر الناس لا يشكر الله

الحمد لله ربي الذي وفقني لأداء هذه الدراسة وألهمني الصبر والسلوان....

وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان بالجميل إلى أستاذي الجليل المشرف على هذه الدراسة الدكتور **محمّد موسى العبسيّ** رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة آل البيت الفتية، لما أولاه من رعاية وتوجيه ورفق أبوي تحمل مضامين الحب والعطاء النابع من الأخلاق الكريمة بشقيها الأدبي والعلمي، وبرعايته وقراءته الدقيقة الشاملة لهذه الدراسة منبها على عثراتها اللغوية والمنهجية، والذي غرس في نفسي الثقة بما أسوق من نقد وقراءات عبر مسيرتي العلمية، وقد زرع فكرة هذه الدراسة نبتة صغيرة ورعاها إلى أن استوت شجرة... أرجو أن تكون وارفة الظلال لمن أراد فيئها...

ويشرفني شكر الأساتذة الأفاضل الأطياب أعضاء لجنة المناقشة، وهم الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، والدكتور أمين عودة، والدكتور عبد العزيز طشطوش، وإني على ثقة أنهم سيولون هذه الدراسة العناية والجدية في المناقشة، وسينبهونني على عثراتها إن وجدت، ونفعنا الله بعلمهم وآرائهم السديدة حاضرا ومستقبلا.

وأخيرا أشكر أصحاب الفضل و ذوي الأيدي البيضاء من غير سوء، أساتذتي جميعا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة آل البيت فيما حصلته من علم ومعرفة ومهارة على أيديهم في مرحلتي البكالوريوس والماجستير، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور عبد الباسط مراشدة الذي علمني كيف أفك خطوط النص الأدبي الحديث وأبني عالمه المتفرد...

ويسعدني شكر كل من وقف بجانبي عبر مسيرة هذه الدراسة...

فهرس المحتويات:

الموضوع	رقم الصفحة
* الغـــــلاف	أ – ب
* الإهـــــداء	ت
* الـــشكر والتقـــدير	ث
* فهرس المحتويات	ج – ح
* الملخـــــص	خ
* المقدمـــــة	د – ط

*** التمهيـــــد:..... ١ – ٣٥**

أولا: مفهـــــوم الأســـــلوب:..... ٣ – ٧

*** علاقـــة مفهـــوم الأســلوب ــ بوصـــفه انزياحـــا ــ..... ٨ – ١٢**

بغيره من المصطلحات النقدية: [الشعرية، الفجوة(مسافة التوتر)، أفق التوقع]

ثانيـــا: معـــايير الانزيـــاح:..... ١٢ – ٢٠

- **المعايير الخارجية**
- **المعايير الداخلية**
- **المعيار الداخلي الخارجي**

ثالثـــا: مفهـــوم الأســـلوبية:..... ٢٠ – ٢١

*** الاتجاهـــــات الأســـــلوبية..... ٢١ – ٣٠**

أ) أسلوبية التعبير
ب) أسلوبية الفرد
ج) الأسلوبية البنيوية

*** منطلقـــــات الأســـــلوبية:..... ٣١ – ٣٥**

أ) علم اللغة
ب) البلاغة
ج) النقد الأدبي

*** الفَصْلُ الأوَّلُ: الانْزِيَاحُ الاسْتِبْدَالِيُّ فِي شِعْرِ الحُطَيْئَةِ.٣٦-١٥٧**

١) المحور الأول: الاستبدال الاستعاريّ.... ٣٨ – ١١٠

المبحث الأول: الانزياح الاســتبداليّ المَكْنِــيّ ٣٩-٧٤

المبحث الثاني: الانزياح الاستبداليّ التَّصريحيّ..... ٧٥-١١٠

٢) المحور الثاني: **الاستبدال الكنائيّ**..... ١١١ ـ ١٤٦
المبحث الأول: الانزياح الاستبداليّ في الـصفة..... ١١٢- ١٣٢
المبحث الثاني: الانزياح الاستبداليّ في الموصـوف.١٣٣- ١٤٧

٣) المحور الثالث: **الاستبدال الالتفاتيّ**.... ١٤٨ – ١٥٧

* **الفَصْلُ الثَّانِي:الانْزِيَاحُ الإِيْقَاعِيُّ فِي شِعْرِ الحُطَيْئَةِ**١٥٨- ٢٠١

١) المحور الأول: **الإيقاع التّكراريّ**.....١٦٠ – ١٨٦

٢) المحور الثاني: **إيقاع التّوازي**.....١٨٧ – ٢٠١

* الخاتمـــة..... ٢٠٢ – ٢٠٦
* قائمة المصادر والمراجـــع..... ٢٠٧ – ٢١٩
* ملخص الرســـالة باللغـــة الإنجليزيـــة..... ٢٢٠

المُلخَّص

رسالة ماجستير بعنوان:

الانْزِيَاحُ فِيْ شِعْرِ الْحُطَيئَةِ

{ دِرَاسَةٌ أُسْلُوْبِيَّةٌ }

تعالج هذه الدراسة المظاهر الانزياحية الاستبدالية والإيقاعية لشعر الحطيئة في محاولة جديدة لاستنطاق النتاج الأدبي لشعره من الجوانب جميعها – وفق المنهج الأسلوبي –، إذ يمثل شعر الحطيئة ميدانا خصبا للدراسات الأسلوبية.

إن السبب الرئيس لهذه الدراسة يتمثل في عناية مدرسة عبيد الشعر (مدرسة الحوليات) بتحقيق الشعرِ تهذيبا وتحكيكا وتنقيحا، وهي من الظواهر الفنية الواعية في شعر عصري الجاهلية والإسلام، وبذلك سيحاول هذا البحث الكشف عن سمات هذه العناية عند الحطيئة، في صنعة شعره الجاهلي والإسلامي، التي أدت إلى ظهور طابع خاص يميز هذه المدرسة من سواها في نمط القصيدة وأسلوبها الفني المتشكل.

وقد فرضت طبيعة المظاهر الانزياحية المدروسة تقسيم الدراسة إلى مقدمة وتمهيد نظري وفصلين تطبيقيين وخاتمة.

وقد خلصت الدراسة إلى أن لمدرسة عبيد الشعر ــ ومنها الحطيئة ــ أساليب انمازت بها من غيرها، كمعاودة النظر في بنية الشعر لكثافة دلالاتها وصورها وتماسك علاقاتها النصية. ويشير هذا النظر إلى المراجعة والتهذيب للقصيدة في مدرسة الحوليات، وفي انتماء الحطيئة إلى الصنعة الشعرية والبعد عن الطبع؛ إذ إن شيوع الانزياح في شعره يدفعنا للقول بصنعة الحطيئة وتثقيفه لبنية القصيدة الشعرية. ويدلُّ على احتفاء الحطيئة بالانزياح في التعبير عن شعريته.

المقدمة:

{ بسم الله الرحمن الرحيم }

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله ومن اتبع نهجه سائرا في طريق العلم والفكر سعيا إلى الحقيقة. أما بعد:

لقد حظي شعر الحطيئة من النقاد والدارسين قديما وحديثا بالاهتمام الكبير، بدراسة مضامينه الموضوعية وألوانه التشكيلية الفنية، وقد استحق شعر الحطيئة هذا الاهتمام لجودته وكثافته الدلالية؛ بنية ومضمونا، ولأن الحطيئة من رواد مدرسة عبيد الشعر في العصر الجاهلي والإسلامي، بما أحاطت هذه المدرسة فنها من العناية مراجعة وتحكيكا وتنقيحا وتهذيبا للنسيج اللغوي، وبذلك يعكف هذا البحث على النصوص الشعرية للحطيئة، باستنطاقها وإظهار مكامنها الجمالية، بحثا في مظاهرها الاستبدالية والإيقاعية، لمحاولة استنتاج الدلالات والإيحاءات الفنية، وفق البنية الشمولية للنص الشعري، وتأويلها على مستوى القصيدة الواحدة التي تشكل خطابا متفردا، تظهر فيه ملامح مدرسة الحوليات.

وقد أثار شعر الحطيئة – في نفسي – مجموعة من الأسئلة منها:

١) هل تتماز مدرسة عبيد الشعر بأساليب جمالية تميزها عن سواها في الرؤية الفنية بجوانبها المختلفة؟ وهل تصلح الدراسة الأسلوبية لشعر الحطيئة في كشف الواقع الجمالي لبنيته النصية؟

٢) هل ستحقق هذه الدراسة الكشف عن الأساليب الجزئية المتبعة في بناء النص الشعري القديم، وعلاقة ذلك بالبنية الكلية، وفق تضافر الشرائح النصية، لفهم شعر الحطيئة وتذوقه، وكشف خصوصيته، وبيان سماته الأسلوبية؟ لفهمها ومحاولة تأويلها في الأداء المتحقق.

٣) كيف سيبرز هذا البحث في نطاق الانزياح الاستبدالي جمال الصور الشعرية في قصيدة الحطيئة إبرازا يسهم في التدليل على صنعة الحطيئة، وفي كشف الاستخدام اللغوي

الأدبي المنزاح في الخطاب النصي؟ وإظهار قدرة الشاعر على تكوين الصورة وابتكارها وفاعليتها الوظيفية في القصيدة؟

٤) كيف تجلت صور الانزياح عند الحطيئة في شعره الجاهلي والإسلامي؟ وهل ثمة أثر للانزياح بالتواصل مع المتلقي؟ وكيف نفهم النص الأدبي بناء على ذلك ونفسره؟ وهل نجح الشاعر في استثمار لغته الشعرية في هذا الجانب؟.

٥) إلى أي مدى يؤثر النظر الأسلوبيّ بجانبه الانزياحيّ في لغة الشاعر ورؤيته وصوره، وفي شعرية النص واستراتيجياته التنظيمية، ومن ثم في تقبل المتلقي للنص والتفاعل معه؟.

وقد فرضت طبيعة المظاهر المدروسة والأسئلة التي ولدتها تقسيم الدراسة إلى مقدمة وتمهيد نظري وفصلين تطبيقيين وخاتمة.

يطمح التمهيد إلى الوقوف على مفهوم الأسلوب عموما، ومفهومه بوصفه انزياحا، وكذلك التعرف على معايير الانزياح، وعلاقة الانزياح بغيره من المصطلحات النقدية. وكذلك محاولة استنتاج مفهوم خاص للأسلوبية وبيان علاقتها بعلم اللغة والبلاغة والنقد الأدبي، وبيان اتجاهاتها بالنظر إلى المدارس المختلفة، والتعريج على المستويات الأسلوبية وطرق معالجة النص الأدبي بجانبيه الاستبدالي والإيقاعي وفق منظور الانزياح.

ويأتي الفصل الأول في دراسته مظاهر الانزياح الاستبدالي الاستعاري والكنائي والالتفاتي عند الحطيئة في شعره الجاهلي والإسلامي، ودراسة الاستبدال في الأدوات والصيغ والحروف وفق التغير الفني السياقي، وتداعيات هذه المظاهر الفنية الجمالية. [1]

ويعد هذا الفصل المنطلق الأول والرئيس في تبين الانزياح في شعر الحطيئة، وإثبات انتمائه إلى مدرسة الصنعة والتثقيف، أم بعده عنها.

([1]) يأتي هذا التقسيم لضرورة منهجية وحسب، إذ نجد تداخلا بين أنواع الاستبدال سواء أكان ذلك بتقاطع المحاور بعضها مع بعض، أو التداخل الحاصل في المحور نفسه.

وينطلق الفصل الثاني: مظاهر الانزياح الإيقاعي لاكتناه الطاقة التعبيرية للأصوات في شعر الحطيئة وربطها بالمعنى الشعري ودلالاته، وبحثه قضايا جمالية في الإيقاع التكراري والتوازي الشعري وهندسته النظمية ذات التأثير الجمالي في الموسيقا الداخلية.

ويضم التكرار هنا مباحث متعددة، كالترديد برد الكلام بعضه على بعض، وبتكرار الألفاظ على مستوى البيت الواحد والأبيات المتلاحقة أو المنفصلة في القصيدة الواحدة التي تمثل كيانا مستقلا، وتكرار البادئة، وتكرارات القوافي وما يتعلق بها، وكذلك تكرار الفونيم (الحرف) والهندسة الصوتية (الموسيقية) المرتبطة باللفظة والحرف، وكذلك الجناسات، ويضاف إلى ذلك تكرار الأساليب كالطباقات والمقابلات والتقسيم ....ألخ.

ويقسم التوازي إلى التوازي الصوتي والصرفي وكذلك التوازي التركيبيّ.

وقد تضمنت الخاتمة أبرز نتائج الدراسة، وبعضا مما وصل إليه الباحث من توصيات وملاحظات.

إن **السبب الرئيس** لهذه الدراسة يتمثل في عناية مدرسة عبيد الشعر بتحقيق الشعر تهذيبا وتحكيكا وتنقيحا، وهي من الظواهر الفنية الواعية في شعر عصري الجاهلية والإسلام، وبذلك سيحاول هذا البحث الكشف عن سمات هذه العناية عند الحطيئة، في صنعة شعره الجاهلي والإسلامي، التي أدت إلى ظهور طابع خاص يميز هذه المدرسة من سواها، في نمط القصيدة وأسلوبها الفني المتشكل.

ويمثل هذا البحث ــ أيضا ــ **محاولة جديدة** في استنطاق النتاج الأدبي لشعر الحطيئة من الجوانب جميعها – وفق المنهج الأسلوبي –، إذ يمثل شعره ميدانا خصبا للدراسات الأسلوبية. وقد تنوعت تجارب الشاعر السياسية والاجتماعية والفكرية والإنسانية، فأفاد هذا في إغناء هذه الدراسة.

لم أجد دراسة لشعر الحطيئة أخذت على عاتقها ربط الجانب اللغوي والتشكيلي للنص الأدبي بالجانب الفني الجمالي وتأويلاته المتعددة.....، ومن ثم فإن فرضيات هذه الدراسة

ومسوغاتها مختلفة عن محاور هاتيك الدراسات، ولو لامستها في بعض الجوانب. والدراسات السابقة لشعر الحطيئة هي ما يأتي:

١) حسين، (محمد عبد القادر)، الطبيعة في شعر الحطيئة، رسالة ماجستير، الموصل- العراق، ٢٠٠٤م. اعتمد الباحث في دراسته على استقصاء النماذج المستقاة من ديوان الحطيئة والخاصة بالطبيعة، بشقيها الصامت والناطق، ثم استخلاص أهم النتائج من خلال تحليل استعمالات الشاعر لمظاهر الطبيعة. بني البحث على تمهيد وثلاثة فصول، اشتمل التمهيد على تعريف بالطبيعة لغة واصطلاحا، وبيان مدلولها في الأدب والفلسفة، أما الفصل الأول فقد تناول فيه الباحث دراسة الطبيعة الصامتة في ثلاثة مباحث: ما يتصل بالأرض، وما يتصل بالسماء، وما يتصل بالنبات، والفصل الثاني تناول دراسة الطبيعة الناطقة التي اشتملت على ثلاثة مباحث هي: الحيوان الأليف، والحيوان الوحشي، والطير والحشرات والهوام، أما الفصل الثالث فقد تناول الدراسة الفنية التي اشتملت على أربعة مباحث: البناء الفني للنص، والصورة الفنية، واللغة، ومن ثم الإيقاع. ولا شك بأن لدى الباحث بعض اللفتات القيمة التي ستفيد منها دراستي، ويؤخذ عليها انطلاقها في الدراسة الفنية من وحدة البيت مغفلة التماسك النصي والوحدة الكلية للنسيج الشعري.

٢) الجندي، (درويش)، الحطيئة، البدوي المحترف، ط١، مكتبة النهضة، الفجالة – مصر، ١٩٦٢م. مما حفز الباحث لدراسة شعر الحطيئة هو دراسة ظاهرة التكسب بالشعر وبيان إلى أي حد كانت جنايتها على الشعر العربي، قسم الباحث دراسته إلى بابين الباب الأول في بيئة الحطيئة، ويقوم على فصلين: أحدهما في بيئة الحطيئة في الجاهلية، والآخر في بيئته في الإسلام، والباب الثاني وهو صلب البحث يقوم على فصلين: الأول في حياته، والآخر في شعره، فدرس أغراضه عبر نماذج شعرية مختلفة؛ من نسيب، ووصف للناقة ووحش الصحراء، ومن مدح وهجاء؛ وما تطرق فيه لذكر الصفات العربية الأصيلة في المدح، وما يتضاد معها في الهجاء، وذكر أغراض الفخر والرثاء والشكوى والاعتذار والحكمة بصورة موجزة، وأخيرا تطرق الباحث إلى صنعة الحطيئة؛ والتي تمثل خصائص مدرسة عبيد الشعر، من تخيرها للألفاظ، وملاءمتها بين الأغراض والمعاني، ودقة اختيار الحطيئة للمشاهد، والذي ينهلها من الواقع المادي المحسوس، ويستمدها من بيئته وألوانها الطبيعية

والاجتماعية، وأما صنعته البديعية فتتمثل بالتشبيه، وبـرد الـصدر علـى العجـز، والجناس، والتصريع، ولزوم ما لا يلزم. وتميل الدراسة إلـى الوصـفية والطـرح المباشر؛ برصد منابع الجمال وتأنف عن تفسيرها وربطها وتحليلها.

٣) الراوي، (بان حميد فرحان)، الحطيئة في معيار النقد قديما وحديثا، ط١، دار دجلة، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٨م. قسمت الباحثة دراستها إلى تمهيد وثلاثة فصول، عرضت في التمهيد لإنسانية الحطيئة وشعريته، وفي الفصل الأول عرضت لموقـف النقـاد القدامى من شخصية الشاعر ونفسيته وموقفهم من شاعريته؛ بسبر طبيعة أغراضـه ومنزلته الشعرية في طبقته من الشعراء الجاهليين والإسلاميين، وتطرقت في الفصل الثاني لموقف النقاد القدامى من الطبع والصنعة في شعره، ومـن بعـض الظـواهر البلاغية، وجانب من السرقات الشعرية(التناص في المفهوم الحديث) فـي الجانـب المعنوي واللفظي، وأخيرا اعتنت الباحثة بالحديث في مناهج النقـاد المحـدثين فـي دراسة شعر الحطيئة؛ والتي تمثلت في المنهج التقليدي، والنفسي، والتحليلـي. يميـل الفصل الأول إلى وصف آراء النقاد القدامى ومناقشتها، أما الفصل الثاني فقد ربطت الباحثة بين طبيعة حياة الشاعر وظروفه النفسية وبين طبيعة أغراضه أو موضوعاته وخاصة الهجاء، وعرضت أفق التلقي للنقاد المحدثين وفق المنهج التحليلـي، (مـا تقصده الباحثة بالمنهج التحليلي هو سبر أغوار النص من خلال لغته وتشكله الجمالي بالانطلاق من النص ذاته وليس بالاعتماد على وقائع خارجة عنه) والذي دُرست من خلاله بعض آثار الشاعر بمنحًى علمي كما تقول الباحثة.

٤) حاوي، (إيليا)، الحطيئة، في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت ــ لبنـان، ١٩٧٠م. تناول فيه الكاتب سيرة الحطيئة وأخباره، وانطلق إلـى دراسـة أغراضـه الشعرية من هجاء ومديح ووصف، وتطرق للخصائص العامة لغرض الهجاء، وذكر أهم ممدوحيه، ودرس وصفه للمرأة والناقة والطلل، مختتما كتابه بأبرز الطبائع الفنية العامة لشعره، وقد توسل الباحث بهجاء الحطيئة لفهم واقع نفسيته، بينما توسل بمدحه لدراسة أسلوبه، وقربه من مدرسة عبيد الشعر، خاصة زهير بن أبي سلمى، وذلـك

بتثقيفه العبارة ودقة توقيعها، وقد ظهر هذا التثقيف في عنايته بالاستعارات والتشبيهات والكنايات وربطها بنفسية الحطيئة، وذلك من خلال دراسة الصورة الشعرية النابعة من الخيال. ورغم ذلك فالدراسة لم ترق إلى مستوى التخصص فاكتفت بالإشارة السريعة والموجزة.

٥) الطباع، (محمد بن لطفي)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، ط١، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، ١٩٨٣م. قسم الباحث دراسته إلى تمهيد وثلاثة أبواب، تضمن كل باب على فصلين، تطرق في التمهيد إلى التعريف بعبيد الشعر في العصر الجاهلي والإسلامي، وكان الباب الأول المعنون بوصف مظاهر الطبيعة الحية يشتمل على وصف الإنسان وما يتعلق به، ووصف الحيوان، والباب الثاني المعنون بوصف مظاهر الطبيعة الساكنة وهي الأطلال والطريق والصحراء والحرب وأدواتها وأشياء أخرى، والباب الثالث المعنون بالصورة الفنية في الوصف، مبتدأ بالألفاظ ومنتهيا بالصورة الشعرية، وبخاتمة تتضمن أبرز نتائج الدراسة. لقد حاول الباحث تلمس الخصائص المشتركة بين أعضاء مدرسة عبيد الشعر؛ من اتخاذهم الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرّس، وكثرة الصور البيانية التي تعتمد على خيال شديد التأثر بالحس، وألمّ الباحث بالصور المتحركة في الطبيعة، وتحدث عن التشخيص، واستخدام القصة وسيلة من وسائل التصوير، ورغم ذلك بقيت الدراسة في نطاق الجزء آخذة ــ غالبا ــ بمبدأ وحدة البيت.

٦) ذبيان، (أسعد)، الحطيئة، جرول بن أوس العبسي، ط١، دار الفكر العربي، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٨م. تطرق الكاتب في هذا الكتيب إلى الحديث عن حياة الحطيئة، وانتقى قصيدة واحدة من نتاجه الشعري، متحدثا في مضمونها ومميزات أسلوبها القائم على التركيب القصصي الفني، وأعتقد أن الباحث أخذ بالشرح والتحليل الحرفي للألفاظ والصور، معرجا على بعض العناصر القصصية التقليدية في القصيدة.

٧) الأشقر، (عرفان)، الحطيئة، مدح فرفع، وهجا فوضع، دار الإرشاد، حمص ــ سوريا. عرف المصنف في هذا الكتاب بالحطيئة؛ اسمه ونسبه وكنيته ونشأته وطبيعة حياته وبعض أخباره، وفي الجزء الثاني عرض لأبرز موضوعاته وأغراضه الشعرية

من هجاء ومديح ورثاء ووصف وغزل وفخر، مسترشدا ببعض الشواهد الشعرية، وأخيرا استخرج بعض مظاهر الصنعة في شعره، كلزوم ما لا يلزم، والترادف، والكناية، والتشبيه، وبعض صيغ الإنشاء، مكتفيا بالإشارة إليها، معتمدا على وحدة البيت الشعري.

٨) شامي، (يحيى)، الحطيئة، دار الفكر العربي، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٢م. يميل هذا الكتاب إلى الوصفية والطرح المباشر؛ إذ عرض فيه المؤلف لأخبار الحطيئة ونوادره في كتب التراث ومن خلال شعره، وعرض لنوادر من هجائه لأشخاص وأقوام متفرقين، وأخيرا تطرق إلى أخبار متفرقة للحطيئة من خلال شعره.

٩) الطباع، (عبد الله أنيس)، الحطيئة، شاعر من عبقر، مكتبة المعارف، بيروت ـ لبنان، ١٩٥٦م. أقام الكاتب كتابه على التعريف بحياة الحطيئة وببعض المواقف التاريخية التي حصلت معه وكانت ظاهرة من خلال شعره، ويميل المؤلف إلى الجمع والترتيب والتنسيق لأقوال القدماء لا غير.

١٠) دعمس، (أحمد داود عبد الله)، ديوان الحطيئة، دراسة صرفية وتركيبية ودلالية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، الأردن، ١٩٩٩م.

١١) مقابلة، (محمد علي فالح)، بناء الجملة في ديوان الحطيئة، دراسة تركيبية دلالية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٢م.

أما فيما يتعلق بالدراسات الموازية، فقد اطّلعت على ما لا يتسع هذا المقام لذكره، بل يحتاج إلى إفراد متخصص؛ وذلك بسبب التوجه الكبير في السنوات الأخيرة إلى دراسة الشعر خاصة وفق المنهج الأسلوبي.

وهذه من أبرز الدراسات التي توصلت إليها، وهي ما يأتي:

١) حسنين، (نبيل علي محمد)، ديوان طرفة بن العبد، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٩م.

٢) القباطي، (عادل صالح حسين نعمان)، شعر تميم بن أبيّ بن مقبل، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، اليمن، ٢٠٠٤م.

٣) العجمي، (كميخ محمد كميخ)، شعر جرير بن عطية، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٧م.

٤) الخطيب، (مجدي محمد)، أسلوب الالتفات في شعر البردّوني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٦م

٥) الدخيل، (محمد ماجد مجلي)، شعر توفيق زيّاد، دراسة أسلوبية بلاغية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠١م.

٦) العجرمي، (منى الحاج صالح سلامة)، شعر صلاح عبدالصبور، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردن،٢٠٠٥م .

وأظن بأن جميع هذه الدراسات قيمة في موضوعها، وطريقة طرحها، وبالنتائج التي تمخضت عنها، ولا شك بأن دراستي هذه أفادت من هذه الدراسات، أكان ذلك في النظرية والرؤية، أم في التطبيق.

وقد تم اختيار الأسلوبية منطلقا بحثيا في هذه الدراسة لأنها منهج علمي مضبوط، انفتح على منطلقات الخطاب النقدي، بدراسة نص كلي يقوم بوظائف إبلاغية، بانجذابه إلى علم اللغة من جهة، وامتداده إلى علوم الاتصال والاجتماع والمناهج التجريبية الإنسانية من جهة أخرى، ليصبح النقد ممارسة فكرية، عبر رافد ألسني يتفرع إلى دراسة شاملة ــ من كافة النواحي ــ لبنية العمل الأدبي وتأثيره، فعرف الأسلوب بوصفه ظاهرة داخلة في النص، أو إضافة جمالية، أوانعكاسا للشخصية الشاعرة، وبوصفه اختيارا وانزياحا.

وستعنى الدراسة بمظاهر الانزياح الاستبدالية والإيقاعية في شعر الحطيئة، المتمثل في ديوانه، وما تتضمنه هذه المظاهر من شمولية التحليل للنص الأدبي وأسلوبه، ومدى تأثيرها في إبراز جماليات النص الأدبي والانطلاق إلى تأويله، لتحقيق أدبية الأدب، بتضمنه مادة لغوية مشكلة بأسلوب فني قائم على التمايز ما بين اللغة المعيارية ــ بمستوياتها التواصلية، من نثر وكتابة علمية... ــ واللغة الأدبية. ليتحقق بذلك الاختلاف، بما يحويه الشعر من

الانزياح، للوصول إلى شعرية القصيدة، وفتح مغاليقها، وبالإضافة إلى هـذه المنطلقـات، لا يفوتنا التعريج إلى أهم المرتكزات المنهجية التي تقوم عليها هذه الدراسة وهي:

أولا: تم اختيار شاعر من المخضرمين، يستمد أهميته من كونه أحد فحول الشعراء أولا، وعنايته بشعره ومعاودة النظر فيه وتحكيكه ثانيا، وبذلك يحقق دعما لهذا البحث، بـإبراز اختيارات الشاعر، والانزياحات المتشكلة في نصوصه، عبر حقبتين من الزمن.

ثانيا: تقوم هذه الدراسة على قراءة واستنطاق القـصيدة القديمـة بـشرائحها المتعـددة، مستخدمة أداة الاستقراء بصورة تامة، للوقوف على أبرز الـسمات الفنيـة بمـستوياتها الاستبدالية والإيقاعية، باستنباطها وتحليلها وتفسيرها فنيا.

ثالثا: الأستعانة بالأدوات الإحصائية، لما لها من صفة العلمية، والبعد عن الذاتية.

رابعا: تنطلق هذه الدراسة باعتبار الشكل اللغوي ونظام العلاقات فيه، من خلال تحديد كل عنصر من عناصره بالعناصر الأخرى المتمثلة بالعلاقات الرأسية والأفقية التي تنتظم الـنص كله بتفرده وتميزه القائم على الاختيار والتأليف، وتحديـد مظـاهره الأسـلوبية بالعـدول أو الانزياح عن النمط التعبيري المألوف.

لقد فرضت طبيعة المظاهر المدروسة والمرتكزات التي تقـوم عليهـا؛ بتحديـد هـذه المظاهر، ووصفها، ثم محاولة البحث عن أبعادها الجمالية، ودلالاتها الأسلوبية، بالانطلاق من القصيدة نفسها بوصفها كيانا مستقلا، أي الانطلاق من لغة العمل الأدبي والبحث فـي آفاقـه التأويلية، وفي غير المألوف من رصيد النص.

المفرق _ الأردن

الباحث: ريحان القور

١٤٣١هـ / ٢٠١٠م

التمهيد

التمهيـــــــــــــــــــد:

أولا: مفهوم الأسلوب:

* علاقة مفهوم الأسلوب ــ بوصفه انزياحا ــ بغيره من المصطلحات النقدية:
[الشعرية، الفجوة(مسافة التوتر)، أفق التوقع]

ثانيا: معايير الانزياح:

- المعايير الخارجية
- المعايير الداخلية
- المعيار الداخلي الخارجي

ثالثا: مفهوم الأسلوبية:

* الاتجاهات الأسلوبية

أ) أسلوبية التعبير
ب) أسلوبية الفرد
ج) الأسلوبية البنيوية

* منطلقات الأسلوبية:

أ) علم اللغة
ب) البلاغة
ج) النقد الأدبي

أولا: مفهوم الأسلوب:

الأسلوب لغة: كل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب .... ويجمع أساليب ..... والأسلوب الفن....[1]

كل دارس أسلوبي ينظر إلى الأسلوب الأدبي وفق وجهة ما، وذلك بما يتوافق مع رؤيته النقدية وانطلاقاته التنظيرية؛ فالذي يبحث في أسلوب المرسِل (مؤلف النص)، يربط مفهوم الأسلوب بالذات والنفس وعلاقته بالسيرة والتاريخ بما يعكس تجليات الذات الشاعرة، وبوصفه اختيارا مسلطا من قِبَل هذا المرسِل حسب استراتيجياته التنظيمية والفنية لنصه الأدبي وما يُداخلها من أفكار ومعانٍ وعواطف. والذي يبحث في أسلوب النص بوصفه معطًى لغويا يغلف الأسلوب بمَزيَّة جمالية للنوع الأدبي وتحققاته التغايرية، فيعرف الأسلوب بوصفه انزياحا أو إضافة أو تضمُّنا، وذلك ببحث العلاقات اللغوية الجزئية والكلية في الخطاب الأدبي، باعتباره خطابا متميزا بهذه العلاقات وتجاوزها للمألوف وكسره. أما من ينظر إلى الأسلوب بوصفه علاقة مرتبطة بالمتلقي واستجابته، فيعرف الأسلوب بمدى الحساسية التأثيرية الضاغطة على هذا القارئ، والتي تفاجئه وتَهُز كِيانه، بما ينماز به الخطاب الأدبي من سمات وظواهر تكفل له الاستمرارية وديمومة البقاء، وربما الخلود تبعا لاستجابة المتلقين.[2]

---

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سلب). نلحظ تعالق الأسلوب بالفن؛ فإذا كان النص يحمل أسلوبا فهو ينتمي بهذا إلى الفن.

(2) انظر في مفهوم (الأسلوب) الكتب والدراسات الآتية: سليمان، (فتح الله أحمد): الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية في شعر البارودي، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٩٠م.ص١٤ البيطار، (يعقوب): الفيلولوجيا وجذور الأسلوبية، مجلة جامعة تشرين للدراسات، ع١٥، م٢٢، ٢٠٠٠م. ص١١ ربابعة، (موسى): الانحراف مصطلحا نقديا، مؤتة للبحوث والدراسات، ع٤، م١٠، ١٩٩٥م. ص١٤٤ الدهام، (سالم): الأسلوب وعلاقته باللسانيات النصية، أفكار، ع١٧٥، ٢٠٠٣م.ص٧١. القضاة، (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، دراسات، م٢٥، ع٢، ١٩٩٨. ص٢٤٧. أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة، عمان- الأردن، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٧م. ص٤٦، ١٤١، ١٥١، ١٨٣. عبد الهادي، (خير الدين محمد): مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٦م. ص ص ٦١-٦٢. عياد، (شكري محمد): اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، ١٩٨٨م. ص٦٠، ص ص١٢٨- ١٥٢. فضل، (صلاح): علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة- مصر، ١٩٩٨م. ص٤٢، ص ص٩٥-١١٦، ٢٠٢، ٢٠٨، ص ص ٢٤٢-٢٤٣. مصلوح، (سعد عبدالعزيز): في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، مصر- القاهرة، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م. ص ص٢٤-٢٥ الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، مصر - القاهرة، ٢٠٠٢م. ص٤٥. نزال، (فوز سهيل كامل): مقامات الحريري، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٨م. ص ص ١٠- ١١ ناظم، (حسن): البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٢م. ص١٩، ٢٥، ٣٠، ص ص ٤٢-٤٣، ٥٤، ٧٠، ص ص ٧٦-٧٧. جيرو، (بيير): الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي،ط٢، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب- سوريا، ١٩٩٤م. ص١١، ١١١، ص ص١٣٣-١٤٣، ١٣٩. شبلر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود

والباحث لا يُنكر أو يُبعد أي مفهوم يتصل بهذا المثلث (المرسِل والرسالة والمرسَل إليه) من مجال بحثه، وربما استعان ببعض هذه المفاهيم أثناء التطبيق، ولكن سعيا من الباحث إلى الدقة والموضوعية في البحث سيربط مفهوم الأسلوب بالنص أو الخطاب، لتكون انطلاقته من ملمح قابل للوصف، والمبني على أسس لسانية ظاهرة ومتحققة فعليا في شكل علاقات اللغة بمستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية.

وأبرز المفاهيم في الأسلوب اعتباره " انزياحا " وخروجا عن المألوف في بناء اللغة، وهدما للتوقعات المتحصلة بين جدولي الاختيار والتركيب المنضوي في البنية النصية، وتأثيره في فهم الخطاب الأدبي وتفسيره، ومن ثم تأويله.

لقد ارتبط مفهوم الانزياح بالمرسِل وعد أي انزياح في لغته ناتج عن انزياح في الجانب النفسي والعاطفي لهذا المرسل، وارتبط كذلك بالمتلقي وردود أفعاله المختلفة وفق الرؤية في النظر بحسب الأزمان والمواقف المختلفة، ولكنّ الارتباط الحقيقي تمثل في الرسالة (النص أو الخطاب) وقد طغى هذا الارتباط على الارتباطين السابقين حتى نُسيا أو كادا " فتكاد جُلُّ

جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر، ١٩٨٧م. ص٦، ص ص٢٩-٣٠، ص ص٥٢-٥٣، ٥٦، ص ص٥٩-٦١، ص ص٧٥-٧٧، ٨١، ص ص٨٧-، ٩٥، ١٠٥، ص ص١٠٨-١٠٩. كوهن، (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٨م. ص١٥ هوف، (غراهام): الأسلوب والاسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة آفاق عربية، العدد الأول، ١٩٨٥م. ص٢٢ حولة، (عبدالله): الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، ع١، م٥، ١٩٨٤م.ص٨٥، ص ص٨٩-٩٠. ابن ذريل، (عدنان): الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، ع٢٥، ١٩٩٢م. ص٢٤٩، ص٢٥٢، ص ص٢٥٤-٢٥٥. عزام، (محمد): الأسلوبية منهجا نقديا، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ــ سوريا، ١٩٨٩م، ص١٠، ٣٠. عياشي، (منذر)، مقالات في الأسلوبية، دراسة، ط١، اتحاد = الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، ١٩٩٠م.ص٤٧. فلبر، (بول)، و بايلون، (كريستيان): مدخل إلى الأسلوبية مع تمارين تطبيقية، ترجمة طلال وهبة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٢م. ص٢٢٤. ابن ذريل، (عدنان): النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق- دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٠م. ص ص٤٣-٤٦. الصكر، (حاتم): ما لا تؤديه الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ط١، دار كتابات، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٣م. ص٩، ص١٤. الزعبي، (أحمد): سلطة الأسلوب، ط١، قدسية للنشر، إربد ــ الأردن، ١٩٩٣م. ص٤، ص٧. السيد، (شفيع): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م. ص١٣٨، ١٤١، ١٧٦. عياد، (محمود): الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، فصول، ع٢، م١، ١٩٨١م، ص١٢٥.عياد، (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية – اختيار وترجمة و إضافة، ط١، دار العلوم، الرياض ــ السعودية، ١٩٨٥م. ص١٢٥. المسدي، (عبدالسلام): الأسلوبية والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح، الكويت ــ القاهرة، ١٩٩٣م.ص٦٤، ٦٧، ص ص٧٤-٧٥، ص ص٨٢-٨٣، ص ص٩١-٩٣، ٩٦.

التيارات التي تعتمد الخطاب أسًّا تعريفيا للأسلوب، تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحِّد بينها، ويتمثل في مفهوم الانزياح "[1]

الأسلوب إذن في أي نص أدبي انزياح، وهو مجموعة الاحتمالات السياقية لمواده اللغوية استنادا إلى الإجراء الإحصائي، فالأدوات الإحصائية تساعد في كشف الانزياح الواقع في النص، عن طريق إجراء بعض العمليات الحسابية بشأن تكرار مظهر لغوي إلى درجة غير طبيعية، مشكلا بهذا التكرار خرقا للقانون الطبيعي للغة الاعتيادية، في اعتبار هذا المظهر انزياحا في نطاق النص.

لماذا يتم استيحاء الأسلوب من اللغة وقواعدها؟! وما الفرق بين علماء اللسان وعلماء الأسلوب؟ لقد حُل هذا النزاع عن طريق عد الأسلوب متحققا في الجانب الثاني من الخطاب اللغوي، ألا وهو الكلام أو الأداء؛ أي الواقع الملموس من اللغة حسب ثنائية (دي سوسير) اللغة والكلام،[2] إن ذلك يحقق المَزيَّة في التمييز بين أسلوب وآخر، بحسب الأداء الفعلي الفردي، وبلا شك فإن هذا الفرد ينهل من معين النظام اللغوي الاجتماعي المجرد، ولكنه ينزاح بلغته عن الأعراف الاجتماعية في التخاطب والإرسال، ليصبح لمرسلته أسلوب خاص وفق نظام علاماتي مغاير، يحوي عناصر التشفير والترميز، ويحقق الوظيفة الشعرية التي تحتاج إلى أدوات خاصة، تتمثل في ناقد ذي حساسية عالية في التقاطه الإيحاءات والدلالات الفنية، وما يساعده على ذلك توافر ثقافة لغوية ونقدية هائلة، بالإضافة إلى الحس والذوق الناتجين عن الدُرْبَة والموهبة.

والبحث عن الأسلوب بحث في التميز عن الآخرين، ومن ثم الاختلاف، ولا يكون هذا التغاير إلا بانزياح لغة النص عن المعهود أو المعروف، عن طريق تكثيف هذا الانزياح، فقد يكون شاملا كل حرف، وكلمة، وجملة، ومن ثم الخطاب النصي بشموليته.

---

(1) المسدي، (عبدالسلام): الأسلوبية والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح، الكويت ــ القاهرة، ١٩٩٣م. ص٩٧

(2) وبخصوص الفرق بين اللغة والكلام، انظر: دي سوسير، (فريدينان): علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، بغداد –العراق، ١٩٨٨، ص ص٢٤ – ٣٨.

نجد عالما (كسبتزر) يقر بأن زيادة التميز والكثافة في النص الأدبي تأتي من توافر الخواص الانزياحية فيه، أما (تودوروف) فيعد الانزياح لحنا، ولكنه لحن غير مَعيب، بل هو لحن برر وجوده بما يحمله من هدف جمالي وتكثيفي وغيره من الأهداف، أفلا يحق للشاعر ما لا يحق لغيره؟ أما (ريفاتير) فيعتد بتحديد الانزياح وفق معيار خارجي أولا، وذلك عن طريق خرقه للقاعدة، كالتقديم والتأخير والحذف... [1] أو وفق معيار داخلي وخارجي، عن طريق لُجوئه إلى تشكلات لغوية غير مطروقة على المستوى الخارجي، وربما الإكثار من هذه الصيغ النادرة على غير المعهود، أو ربما استخدام صيغ معينة في سياق لا يتطلب هذه الصيغ، ويكون بذلك الانزياح داخليا، يَهُزُّ ويُفاجِئُ المتلقي ويجعله يبحث في السر الكامن وراء هذا الأسلوب. [2]

إن الاستعمال اللغوي الشعري يكوّن انكساء نسق الألفة والمعتاد في مستويات اللغة المختلفة أولا، وفي طبيعة الاستعمال ثانيا، وهذه الطبيعة تتمثل في كسر القاعدة أو تقييدها أو الإضافة إليها، وربما في التكرار أو التقليل من التكرار لعنصر لغوي أو لسمة أو ملمح أسلوبي إلى درجة غير طبيعية، وأيضا عن طريق خلخلة العلاقات الطبيعية للنظام اللغوي المجرد، بلجوء المنشئ إلى استراتيجيات تنظيمية لنصه الأدبي والشعري خاصة، في استخدامه أنظمة التشفير والترميز، وفق ركن فردي جزئي، وامتداد هذا الجزء إلى الكل بمجموعه، ليكون بذلك النص دالا على (لاعقلانية ولا مألوفية و لا منطقية) إلا منطقية الجمال والإبداع الخلاق المنزاح، ليغدو الانزياح قاعدة الإبداع في كلية النص. فكما يقول (موسى ربابعة): " تتجلى ظاهرة الانزياح في النص الشعري، من خلال استخدام العناصر اللغوية التي تكشف عن استعمال غير مألوف في التعامل مع اللغة، إذ يغدو النص نصا يرنو إلى (اللاعقلانية) أو (اللامألوف) أو (اللاعادي) "[3]

---

(1) المسدي، (عبدالسلام): الأسلوبية والأسلوب، المرجع نفسه. ص ص ١٠٢-١٠٣.

(2) انظر في تعريف الأسلوب بأنه انزياح عن قاعدة ما: شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر، ١٩٨٧م. ص٦١،(يعرف الأسلوب بأنه خروج عن القاعد اللغوية{ مونين}أو بأنه شكل منحرف عن القاعدة{انكفست}.) فضل، (صلاح): علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة- مصر، ١٩٩٨م.ص٢٠٨،(عبارة {فاليري} الشهيرة التي قال فيها: إن الأسلوب في جوهره انزياح عن قاعدة ما.) عياشي، (منذر): مقالات في الأسلوبية، دراسة، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، ١٩٩٠م.ص٤٧، (إن العبارة تحوي على الأسلوب عندما يحوي الأسلوب على انزياح يخرج به عن القاعدة).

(3)ربابعة، (موسى): الانحراف مصطلحا نقديا، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد١٠، ع٤، ١٩٩٥م، ص١٤٤.وانظر كوهن، (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار

ينزاح النص بكافة عناصره عن أي مظهر لا يمثل تجليات الإبداع والانفتاح اللغوي والتجديد المثمر في المخزون القاموسي المعياري الثابت، والذي يحتاج إلى بث حياة جديدة في ثناياه، كي يبقى حاملا للمضامين الثقافية والفكرية والوجدانية لأي أمة، " فقد دَرَجَ كثير من علماء الألسنية على توسيع دلالة الأسلوب، بحيث تشمل (الهيكل الكلي للنص) فيستحيل هو ذاته أداة من أدوات التخاطب متميزة "[1]

أعتقد أنه ينبغي اشتمال مفهوم الأسلوب على العناصر الثلاثة في العملية الإبداعية التواصلية، وهم (المرسل والرسالة والمرسل إليه)، فالمرسل يجب أن يكون مبدعا وهو بهذا يحقق التفرد والتميز والاختلاف، وهذا المبدع يضمن في نصه مستويات اللغة الصرفية والتركيبية والدلالية بحيث يوجهها توجيها إبداعيا يخالف به المعتاد من النصوص الشفهية و المكتوبة، وبكل ذلك يهدف إلى تحقيق التفرد والإبداع ومن ثم قوة الجذب والأسر لمتقبل هذا النص والتأثير فيه عن طريق مفاجأته بهذا الاستخدام وعدم ألفته، ومن ثم محاولة المتلقي فهم هذا النص وتفسيره لتبديد غموضه وربما إزالة إبهامه واستيحاء دلالاته الفنية ومحاولة تأويلها، في تلاقيها الرابط بين ثلاثة أركان رئيسة في العملية الإبداعية هي المبدع، والنص المبدَع، والمتلقي المنفعل بهذا الإبداع.[2]

وبناء على ما سبق أعتَمِدُ في هذا البحث مفهومَ الأسلوب (**بوصفه انزياحا**) **ويعني: الخروج على المألوف من الكلام، وَفق أنظمة النص وتشكلاته وتمظهراته وعلاقاته الداخلية، باحتياجه إلى إجراءات تحليلية غير مألوفة، من فك الشفرات واستنتاج الدلالات ووجوه الرموز والإيحاءات الفنية والتأويلية، عبر تشكلات اللغة الأدبية، اختيارا وتركيبا في علاقاتها الجزئية والكلية.** وربما يسمح لنا النص الأدبي اعتباره خطابا عاما شاملا منزاحا بكافة تمظهراته اللغوية والتشكيلية والعلائقية، في انفتاحه على خارج النص، في علاقاته التناصية أو المضامين النفسية والاجتماعية والثقافية..... إلخ.[3]

البيضاء– المغرب، ١٩٨٨م. ص١٥، وانظر شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر، ١٩٨٧م. ص٦١.

(1) المسدي، (عبد السلام): محاولات في الأسلوبية الهيكلية ــ تأليف ريفاتار، حوليات الجامعة التونسية ، ع١٠، ١٩٧٣م. ص٢٨١.

(2) انظر مفهوم الأسلوب المشتمل على العناصر الثلاثة : ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٥م.ص٧.

(3) يقرب مفهوم الانزياح من مفهوم النص لأن الانزياح ينصب على النص في الدرجة الأولى: انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر: مقاربة سيميائية، المجلة الأردنية في اللغة

* علاقة الانزياح[1] بغيره من المصطلحات النقدية:

* بين الانزياح والشعرية:

يطلق مصطلح (الشعرية) ويراد به العموم، وفي المقابل يراد بمصطلح (الانزياح) خصوصية ما في نطاق الشعرية، وعلى ذلك فالشعرية تحوي الانزياح في ثناياها، وربما يكون الانزياح من أخص تجليات الشعرية، ويحقق وجودها في النص الأدبي.

تحدث (جان كوهن) في اللغة الشعرية، معتبرا خُلُوَّ الشعر من الانزياح فقدا للشعرية المتضمنة فيه؛ وذلك بانزياح الشعر عن لغة الصفر النثرية المفترضة، وجعل **الشعرية: " علما موضوعه الشعر؛ أي علما بالأسلوب الشعري "**[2] أي ما الذي يجعل من نص ما عملا أدبيا فنيا، يحمل مضامين جمالية، ويحقق في داخله اللغوي وبنيته النصية تعددا للدلالات، في نطاق دالٍّ متنقل ومتحول، عبر آجُرُّوْمِيَّة خطاب ذي ملامح وسمات غير مألوفة، ومن ثم شعرية.

أما اعتبار(**الشعرية**) علما، فهو المنهج الذي يحمل أسسا ومبادئ وقوانين، ويؤمن بمسلمات، ويتبنى مجموعة فرضيات، ويعتمد على إجراءات، ولديه فلسفة وأهداف يسعى إلى بلورتها، ويحوي في ثناياه مجموعة مظاهر وسمات وملامح في نطاق الدرس النقدي، وذلك كله من أجل تقرير معايير وقوانين علمية يحتذى بها ويسترشد بنتائجها، إنها **النظرية الأدبية** التباحثة عن السمات التي تحقق للنص أدبيته.

ولكن المفارقة أن هذا العلم مختص بالأسلوب الشعري الذي لا يحيط به الحصر أو التقييد كما عرفنا سابقا. فالشعرية بهذا التحديد ذات قوانين، وتعتمد على فرضيات وظواهر جزئية تسهم في تدعيم هذا العلم، وهو (الشعرية) والانزياح في اعتباره مظهرا من مظاهر النص

العربية وآدابها، م٤، ع٢، ٢٠٨م. ص ٢٣٦. يعرف النص بأنه الجامع الشكلي للظاهرات اللغوية، وهو علامة، أو نسيج من العلامات المتعددة، وشبكة من الشفرات المتنوعة والعلاقات النصية الداخلية والعلاقات التناصية الخارجية. إنه لغة ثانية وكل دال.

(1) انظر المصطلحات المرادفة للانزياح في تراثنا النقدي كالعدول والغرابة والتجاوز والخرق والتوسع.... ودلالاتها ونماذج نصية لاستعمالها: ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع السابق، ص ص ٢٩ – ٦٩.

(2) كوهن، (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٨م.ص٩، ص ص١٤-١٥.

الأدبي ونسيجه اللغوي، فهو من الظواهر الجزئية التي تعتمد عليها الشعرية في توصيف النص. ولكن السؤال الذي يبقى مفتوحا، هل الانزياح ظاهرة جزئية في النص، أم هو ظاهرة عامة وممتدة في الهيكل الكلي للخطاب الأدبي؟؟.

إن الانزياح من المظاهر والسمات الفنية التي تحقق للغة شعريتها، أما الشعرية بوصفها علما، فهي البحث عن الخواص والسمات التي نحكم بها على نص أو خطاب ما بأنه شعري، ومن أبرز هذه الخواص الانزياح.

فالشعرية خصيصة علائقية ونصية قابلة للاكتناه والتحليل والوصف[1] وتقوم هذه الخطة الإجرائية على تحليل ووصف للعلاقات النصية من كافة الملامح، سواء أكان هذا الملمح داخليا (لغويا – نصيا – علائقيا)، أم كان خارجيا بانفتاح هذا الملمح على قضايا الوجود والفكر والإنسان والرؤى الكلية.

ولكن الأغلب في الشعرية إطلاقها على " اكتشاف قوانين النصوص الأدبية بشكل عام؛ أي القوانين التي تختزل النصوص الأدبية... بالبحث في ما يجعل من نص أدبي نصا أدبيا "[2] وفي الوقت نفسه، السماح للشعرية بأن تتحول إلى دراسة تطبيقية، أي تشارك الأسلوبية في البحث عن شعرية النص.

ولا يفوتنا التنبيه على تعريف (جاكوبسون) للوظيفة الشعرية بأنها: (إسقاط مبدأ المساواة في محور الاختيار على محور التركيب، وهو ما يعزز مفهوم الانزياح مرة ثانية، ويدخله إلى [الشعرية بوصفها علما] من أوسع أبوابه.

* بين الانزياح والفجوة (مسافة التوتر)

يتماهى مفهوم الفجوة (مسافة التوتر) مع مفهوم الشعرية أولا ــ كما قال كمال أبو ديب ــ ومع مفهوم الانزياح بشكل خاص، وكما أن الأسلوب يتمثل بالانزياح في علم الأسلوبية،

---

(1) انظر: ما يقوله أبو ديب بخصوص انفتاح الدرس إلى خارج البنية، أبو ديب، (كمال): في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٧م. ص٤٣، ص١٨.

(2) ناظم، (حسن): البنى الأسلوبية ــ دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء ــ المغرب، ٢٠٠٢م، ص٦٤.

فإن الشعرية والأدبية يتمثلان بالفجوة (مسافة التوتر) في علم الشعرية، وهذا هو بالضبط الفارق الرئيس بين المصطلحين والعلمين، مع الاحتفاظ بما بين المنهجين من أهداف وإجراءات .

يحمّل أبو ديب هذا المفهوم ما يحْمِله مفهوم الانزياح من عدم الألفة، وخرق للسنَن والطبيعة المعتادة أو المترسبة بين الدال والدلالة، عبر تشكلات النسيج اللغوي والعلاقات الداخلية بين عناصره، وهو الرابط الوحيد الذي يعترف فيه أبو ديب لمفهوم الانزياح بالتلاقي مع مفهومه الجديد، الفجوة (مسافة التوتر)؛ أي العلاقات اللغوية الداخلية وفق أنماط الفجوة الحاصلة في بنية النص فعلا، وهي الدلالية والتصورية والفكرية والتركيبية[1]

وبذلك تتمثل الشعرية في الفجوة (مسافة التوتر) على المستوى التطبيقي ــ على الأغلب ــ وهذه الشعرية تُنتَج من خيبة الظن التي تعطيك مجالا للفجوة أو المسافة الحاصلة في العلاقات النصية، وفق أنظمة اللغة الصوتية والصرفية والدلالية والتركيبية، ولا تكتفي بالانزياح الداخلي كما أقر بذلك أبو ديب، بل تتعدى ذلك إلى السياق الخارجي، في العلاقات الموقفية، وكلتا العلاقتين تتكاملان في سبيل الدراسة العلمية للشعرية، يقول أبو ديب: " فالشعرية: وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة : أو مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية، بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بشكل أدق للرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن ــ وقد يكون نقيضا لـ ــ التجربة أو الرؤية العادية اليومية "[2] أي أن بؤرة النظر عند المتلقي تختلف باختلاف نوعية النص ومدى تضمنه للفجوات والفراغات والانزياحات...

نلحظ أن الشعرية والفجوة (مسافة التوتر) يتأسسان على اللغة في أنماطها الأسلوبية، عبر مظهر **الانزياح** وعدم المألوف في استكناه تجليات الغياب المخبأة خلف غموض الدلالة المنتجة في ضمن علاقات النص، وفي مستويات تشكله اللغوي المتجسد في طاقة إبداعية، ذات دلالة إيحائية، مغفلة دلالة المطابقة المعيارية الواقعة خلف المعتاد والمكرر، لتبني عالما من اختراق المعنى وانزياحه إلى ظلال التشكل الفريد، التشكل الدائم، ألا وهو الخطاب الشعري في كسره

---

(1)انظر هذه الأنماط: أبو ديب، (كمال): في الشعرية، مرجع سابق، ص١٤١.
(2)المرجع نفسه، ص٢٠.

لأفق التوقع عند متلق يحاور ويتفاعل باستمرار، محاولا ملء الفراغات النصية وردمها، من أجل بناء عالم فني جمالي يتشكل باللغة ويفيض بالقيم .[1]

* بين الانزياح وأفق التوقع

يتضمن مفهوم (أفق التوقع) ما يحيط بالعمل الأدبي من قراءات عبر التاريخ الممتد لوجود هذا العمل، بحسب الخبرة الجمالية والأدبية لأجيال القراء، ومع تضافر مجموعة الرؤى المتشابكة من مؤلف وبطل وشخصيات[2]، وهذا الأفق يرتكز على السمات الجمالية في النص اللغوي ذات التأثير والفعالية والمفاجأة، وقد اشتق منه مفهوم (كسر أفق التوقع)، إذ يتضمن في جانب منه اتجاها إلى القارئ بشكل خاص، وذلك بانفتاح البنية النصية إلى آفاق تأويلية في الفهم والتفسير، تخالف ما اعتاد عليه القارئ البسيط، أو ربما ما اعتادت عليه أجيال متتابعة من القراءة والفهم لبنية العمل الأدبي، والعلاقات النصية الداخلية في ثناياها، وانفتاح هذه العلاقات إلى تجليات النقد الموضوعي، الذي يعبر عن الأفكار وربما الإيديولوجيات والفلسفات التربوية والاجتماعية.....ألخ، وبالبحث عن المعنى تنتج مجموعة من القراءات المبنية على الاختلاف والتشابك وربما كسر آفاق الفهم السابق أو المعاصر وردمه، ببناء آفاق جديدة، تحقق ديمومة البنية، وبالتالي ديمومة ما تحمله من فكر وثقافة وإبداع.

إنّ مصطلحا (أفق التوقع ــ كسر أفق التوقع) يتبعان نظرية التلقي، أي نقد استجابة القارئ للعمل الأدبي، ونجد مدخلا لهذه النظرية عند (جاكوبسون)، وأبرز محل لها عند (ريفاتير) وقارئه العمدة، أي أن لدينا صلة بين الأسلوبية وجماليات التلقي من جهة القطب الثالث في العملية الإبداعية، ألا وهو (المتلقي ــ المرسل إليه)، حيث يتم مفاجأة القارئ ببنية غير متوقعة أو بسمة أسلوبية غير مألوفة في ثنايا النص، تنشأ عنها الفجوات التي تترك الصلات بين البنى المألوفة وغير المألوفة مفتوحة [3] وهذه المفاجأة تحدث في السياق

---

(1) يقول شكري عزيز الماضي: (الأدب بناء من القيم يشيد بواسطة اللغة، ويجب أن يكون هذا البناء القيمي غامضا) وقال أيضا: (خصوصية الأدب في القيم الجمالية، ولا يوجد جمال مجرد، فهو جزء من مشاعر الإنسان ومنظومة القيم البشرية والاجتماعية والإنسانية.... والأدب لغة الممكن وليس لغة الواقع في الوقت نفسه). قال ذلك في مقابلة تلفزيونية مساء الخميس ٢٠٠٩/٢/٢٦م في برنامج فكر وحضارة. التلفزيون الأردني.

(2) انظر: إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م. ص ١٠٥، أقول: من المستحيل أن يجمع القارئ بين كل الرؤى دفعة واحدة، لشيوع الفراغات في الخطاب، رغم ما تؤديه هذه الفراغات من تفاعل للأنماط النصية والربط بينها.

(3) انظر: إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، مرجع سابق، ص١٧٤.

الأسلوبي للنص، أي أنها تمت بصلة إلى مفهوم (الانزياح) وما يعنيه من الخروج على المألوف في بناء المتوالية اللسانية.

فنحن ــ بمفهوم أفق التوقع ــ أمام قانون نقدي ونظري في كيفية قراءة الانزياح في النص الأدبي " فيمكن أن تبقى التوقعات كما هي أو يعاد توجيهها أو تشبع أثناء مسار القراءة " (١)

يُقِرُّ (ياوس) بأن العمل الأدبي الذي يسمح بدرجة أكبر من كسر أفق التوقعات يتمتع بتأثير أكبر على جمهور القراء، ومن ثم حدوث المفاجأة وعدم الألفة في استقبال النص الأدبي، وما يتمتع به من استراتيجيات وقوانين داخلية وخارجية، فأفق توقعات العمل الأدبي يسمح للمرء بتحديد سمته الفنية، عن طريق نوع ودرجة تأثيره في الجمهور المفترض.... وذلك عن طريق المسافة الجمالية بين أفق التوقعات والعمل .... فكلما زادت درجة انخفاض هذه المسافة، زاد اقتراب العمل من محيط الفن المطبوخ وكلما زادت درجة هذه المسافة، زادت الانزياحات المتشكلة في النص، فتحقق فيه سمة الفن السامي.(٢)

ثانيا: معايير الانزياح(٣)

---

(1) إسماعيل، (سامي): جماليات التلقي ــ دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، مرجع سابق، ص٩٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٥.

(3) انظر فيما يختص بهذه المعايير : شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية – دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، مرجع سابق، ص ص ٦٢– ٧٤، ويشمل المعايير وأبرز الاعتراضات الموجهة إلى موضوع الانزياح والمعيار. وانظر: ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ص ١٣٠– ١٥١. وانظر: ناظم، (حسن): البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب، مرجع سابق، ص ص ٤٣–٤٥. وانظر: كوهن، (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص ص ١٥ –١٨، ص ١٠٩، ص ص ١٩١ – ١٩٢، ٢٠٥. وانظر مصلوح، (سعد عبد العزيز) : الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق،. ص٤٣، ٥١، ٦٠. وانظر: مصلوح، (سعد عبد العزيز): في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، مرجع سابق، ص٢٤، ص ص ٢٩–٣٣. وانظر: موليئيه، (جورج): الأسلوبية، مرجع سابق، ص ٦٥ ، ١٦٧، ص ص ١٧١ – ١٧٢، ص ص ١٧٩ – ١٨٣. وانظر: عياد، (شكري): اللغة والإبداع، مرجع سابق، ص ص ٨١ – ٩٤، ص ص ١٢٨ – ١٢٩. وانظر: عياد، (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص ص ١٤٤ – ١٥٠، ص ص ١٥١ – ١٥٣. وانظر: المسدي، (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق: ص ٨٦، ٩٦، ص ص ١٠٢ – ١٠٦. وانظر: هوف، (غراهام): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٣٨. وانظر: ربابعة، (موسى): الانحراف مصطلحا نقديا، مرجع سابق، ص ص ١٥٠ – ١٥٢. وانظر: المسدي، (عبد السلام): محاولات في الأسلوبية الهيكلية، – تأليف ريفاتار، حوليات الجامعة التونسية، ع١٠، ١٩٧٣، ص ص ٢٧٧ – ٢٨٣. وانظر: عزام، (محمد): الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص ٥٢ وما بعدها. وانظر: فضل، (صلاح): علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص ص ١٠٩ – ٢١٥، ص ص ٢١٨ – ٢٢٥، ٢٤٢ . وانظر: أبو العدوس،

ما الطريقة التي بها نستطيع تحديد مواضع الانزياح في النص ؟ وهل يخضع الانزياح لمعيار واحد، أم يحتاج إلى مجموعة مقاييس متضافرة ؟

إن الانزياح خصيصة نصية أدبية، والأدب قائم على تجاوز المعايير واختراقها، ويعتمد الانزياح على العلاقة المتراكبة للدال، بحيث ينتج دلالات متعددة، حسب السياق وعلاقاته المتشابكة، وبحسب القارئ واستجاباته وذوقه النابع من الخبرة والثقافة....إلخ.

عمل (بالي) في مفهوم الانزياح من غير إطلاق هذا المصطلح، ليحده بالتعابير اللغوية العاطفية وخواصها الانفعالية، وليكون المعيار لهذه التعابير العاطفيةِ الصيغة الفكرية والمنطقية المجردة من أي شعور وعاطفة [1]. ومن ثم جاء (ليو سبتزر) بمصطلح الانزياح وطوره في منهجه التحليلي اللغوي[2] ليكشف عن النوازع النفسية المنحرفة للذات الشاعرة، وبما يعكس روح العصر المتغيرة.

وعلى ذلك نجد (بالي) يعتمد معيارا يتشكل بالسلبية؛ أي أن كل ما هو فكري مجرد فهو ليس عاطفيا، ومن ثم لا يحمل أسلوبا، والعكس بالعكس. ونلحظ أن (سبتزر) اعتمد النظام اللغوي وفق قواعده النحوية التركيبية (حسب مصطلحات النحو العربي)، التي تمثل بنية الأصل، وأي انزياح عنها يوجد الأسلوب المنطبع في لغة الأديب، والناتج من آثار شخصيته.

أما مجموعة المعايير التي اعتمدها الباحثون في الأسلوب، فهي في رأيي تقسم ثلاثة أقسام: أولا: المعايير الخارجية، ثانيا: المعايير الداخلية، ثالثا: المعيار الداخلي الخارجي.

أولا: المعايير الخارجية وهي الآتية.

- النظام القاعدي – درجة الصفر النثرية واللغة العادية المتكلمة
- الأعراف الأدبية – الذوق والخبرة النقدية

(يوسف): الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص ص ١٤١ – ١٤٣، ١٨٣ وما بعدها. وانظر: ويليك، (رينيه) و وارين، (أوستن): نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبيح، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م. ص ص ١٨٥ – ١٨٦.

(1) انظر: هوف، (غراهام): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٣٨.

(2) انظر: إيفانكوس، (خوسيه ماريا بوثويلو): نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو زيد، مكتبة غريب، الفجالة – مصر، دت. ص٣٠.

إن اعتبار القاعدة النحوية معيارا لتحديد الانزياح يحصر الأسلوب في ظواهر قليلة لا تتعدى أحكام الجائز في النحو أو الضرورة والشذوذ، إن ما يساعد في تخليص هذا المعيار من هذا الجمود الدلالي هو علم المعاني في البلاغة التقليدية، وإذا ربط هذا المعيار بالسياق الكلي، فإنه يقدم للأسلوبي فائدة أكبر.[1]

أما اعتبار النثر معيارا، والشعر نقيضه يمثل الانزياح[2] فهو لا يعين الدارس في تبيان المواضع الشعرية الجزئية في النص الشعري التي تغيب عن النص النثري، ولربما وجد في النثر سمات شعرية متفوقة ذات تأثير وفعالية ودلالة، ووجود خصائص نثرية ظاهرة في الشعر. وعلى ذلك نعتبر أن الوظيفة الشعرية هي المسيطرة في الرسالة الشعرية، وهي الهدف المشترك للمرسل والمتلقي في عملية الاتصال، كما أقر بذلك (جاكوبسون).

وفيما يختص بالأعراف الأدبية بوصفها معيارا، فهي القاعدة التي لا يجوز تخطيها في نوع أدبي وفي حقبة تاريخية ما، حيث يتحول العرف الأدبي إلى قاعدة، والخروج عليه ثورة أدبية يمكن أن يكون انعكاسا لثورة اجتماعية [3] (كالوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي)، فأي خروج على هذا العرف الأدبي يمثل انزياحا داخليا شكليا ينبع من الثقافة السائدة، يعكس انزياحا في أعراف العصر المجتمعية والنفسية، وربما تحولا شاملا في البنية الفكرية، أو تمردا على الأعراف المتجذرة.

ومن المعايير ذات الأهمية المضاعفة، معيار الذوق[4] والخبرة النقدية والمراس التحليلي، المحمل بالثقافة اللغوية والاجتماعية والنفسية ....إلخ، والذي ينطلق منه الباحث الأسلوبي، بوصفه متذوقا يميل إلى الانطباعية حينا، والموضوعية أحيانا أخرى، يعمل تجربته وخبرته في النص وظروف إنتاجه وتلقيه، وربما مناسبته وعلاقاته الداخلية والخارجية والموقفية

---

(1) انكر شكري عياد معيار النظام القاعدي فالانزاح عنده يعني العدول عن الأصل، وليس مخالفة القواعد وعلى ذلك فقد أدخلنا شكري عياد في صلب نظرية النحو العربي ببحث قضية الأصل والفرع وقضايا القياس والتعليل في دراسة الأسلوب، وأجده ينكر مرة ثانية هذا المقياس ليتوجه إلى اللغة الجارية ليعتبرها معيارا للأسلوب انظر: عياد، (شكري): اللغة والإبداع، مرجع سابق، ص ص ٨٥ – ٨٦.

(2) انظر: كوهن، (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٤، حيث اعتمد (كوهن) درجة الصفر النثرية معيارا لتحديد الانزياح الحاصل في لغة الشعراء إسنادا ودلالة .فوظيفة النثر عنده هي المطابقة ووظيفة الشعر هي الإيحاء، انظر: أيضا ص ١٩٦.

(3) انظر: عياد، (شكري): اللغة والإبداع، مرجع سابق، ص٩٠.

(4) انظر هذا المعيار: ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١٤٣.

والمقامية، في سبيل استكناه بواطن الخطاب الأدبي ومعانيه المضمرة، عن طريق فك شفراته واستيحاء دلالاته وتأويلاته.

ثانيا: المعايير الداخلية وهي الآتية

- الإعلام
- التّناصر
- مقياس التّشبّع
- السّياق
- الإحصاء

إن معيار الإعلام له ارتباط مباشر مع جماليات التلقي، وينص على أن ازدياد التوقع يضعف الأسلوب، وضَعف التوقع يولد المفاجأة، ومن ثم التأثير والأسلوب[1] وهو في رأيي جزء من معيار يرتبط بمقياس التشبع عند (ريفاتير)، ويمكن اعتباره معيارا خارجيا باعتماده على القارئ.

فبمقياس التشبع ــ أي التكرار المتواتر للسمات الأسلوبية المتشابهة ــ يخفت التأثير للنص الأدبي، وهو ارتباط ناتج عن العلاقة مع المتلقي ومعناه " أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها: فكلما تكررت الخاصية الأسلوبية نفسها في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا "[2] وتبرز قيمة التشبع في (كسره) المتولد من السياق، وتكون صورته على الشكل الآتي: سياق أسلوبي + مثير أسلوبي = مسلك أسلوبي * تحول المسلك إلى سياق جديد + مثير = مسلك آخر.

ونجد معيارا آخر يشبه المقياسين السابقين وهو (التناصر)، ولكنه لم يرتبط بالمتلقي فقط، بل ارتبط أيضا بالنص في جانب الدرس والبحث، وارتبط بالمنشئ حسب اختياراته، **فالتناصر معناه " تراكم السمات الأسلوبية التي تعمل معا "**[3] ويتشكل هذا المعيار بوعي من المؤلف إلى حد ما، إذ يعمد المؤلف في المرحلة الثانية من تأليفه للنص الأدبي، إلى مراجعة ما كان قد

---

(1) انظر هذا المعيار: ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المرجع السابق، ص ١٤٣. وانظر: عياد، (شكري): اللغة والإبداع، مرجع سابق، ص ٨٢.

(2) المسدي، (عبد السلام): محاولات في الأسلوبية الهيكلية – تأيف ريفاتار، مرجع سابق، ص ٢٨٣.

(3) انظر: عياد، (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي.....، مرجع سابق، ص ١٥١. وانظر : انظر: صمود، (حمادي): الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٨م. ص ص ١٨٠ – ١٨٢.

ألفه وتهذيبه، " فثمة اختيار بيد أنه لا يكون إلا تاليا للكتابة الأولى، وحينذاك يغدو اختيارا واعيا أو شبه واع "[1] فقد يضيف المنشئ بعض السمات الأسلوبية إلى نصه، وذلك لهدف جمالي أو معنوي ما، وهو في ارتباطه بالنص، يجعل هذا المعيارُ هذه السمات المتضافرة تتعاون في سبيل إظهار المعنى وزيادة الجمالية المعنوية، وربما التأويلية لهذا النص، وفق العلاقات النصية لهذه السمات، وفي ارتباطه بالمتلقي (خاصة متلقي النص القديم) يسهل عليه إبراز السمات الأسلوبية، ولهذا المعيار فائدة في أن هذه السمات الأسلوبية المتناصرة تضيف كل سمة منها إلى الأخرى معنى جديدا، في العلاقات الاستبدالية والتركيبية والإيقاعية، ولو اختفت بعض هذه السمات عن عينَي القارئ، فستبقى بعض السمات التي تحافظ على ديمومة هذا النص، ومن ثم ديمومة تلقيه. " أي أن التناصر عامل أسلوبي يضمن بقاء نظام الإرسال في القصيدة "[2]

ويطالعنا (ريفاتير) وقد استعاض عن أي معيار خارجي كالعلاقات الاستبدالية أو النظام القاعدي، ليبحث في العلاقات النسقية التركيبية " في المقابلة بين وحدات النص في إطار التتابع الأفقي في سلسلة الرموز اللغوية، وفقا لتتابعها " [3] ومحصلة بحثه أنه أضاف إلينا معيار السياق، وهو الأرضية الطبيعية التي يظهر فيها الأثر، ويُبنى عليها المسلك الأسلوبي، القائم على التضاد البنيوي في المتوالية اللسانية إنه :" نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع: والتقابل الذي ينتج عن هذا الإقحام هو المثير الأسلوبي "[4] إنه الأثر الناتج عن هذا العنصر التضادي، مولدا المسلك الأسلوبي ذا الدلالة والحضور والمفاجأة، ويقسم السياق قسمين: سياق أصغر ومعادلته: (سياق + مثير أسلوبي= مسلك أسلوبي) [5] وسياق أكبر يمتد إلى كافة أجزاء النص.

---

(1) ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ٧٦.
(2) عياد، (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي.....، مرجع سابق، ص١٥٢.
(3) انظر: شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية..... مرجع سابق، ص ٨٨.
(4) عياد، (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي....، مرجع سابق، ص ١٤٨.
(5) من الأمثلة لهذا النوع الاستعارة كقولنا: ضمير ميت، فالاسم الأول نسق والاسم الثاني مثير ولد مسلكا أدى إلى نشوء الانزياح والدلالة الجزئية تدخل في السياق الكلي للنص الأدبي وفق العلاقات النصية.

ويعتمد (ريفاتير) في جل تطبيقاته الأسلوبية على النظرية السلوكية[1] كما وجدت عند (بلومفيلد) القائمة على المنبهات والاستجابات، فكل منبه يولد استجابة، وكذلك الاستجابة تولد أثرا، وهذا الأثر يولد استجابة أخرى، وربما أكثر من استجابة وهكذا دواليك، فنكون بهذا قد عدنا إلى علم النفس وارتباطه بالأسلوبية كما وجد عند (سبتزر).

ورغم ذلك، فأبرز ما وجه من اعتراض إلى السياق الأسلوبي عند (ريفاتير)، الاهتمام بالظواهر الجزئية فقط وفي سياق محدد[2] وحصره لوظيفة الانزياح في الجانب التأثيري وإحداث المفاجأة.

بقي لدينا معيار أخير مما توصل إليه الباحثون، ألا وهو الإجراء الإحصائي، وينبغي التنبيه على أن الإحصاء لا يُظهر الانزياح، ولكنه يَقِيس مدى انتشاره في النص، لتُستَنتَج بعد ذلك الدلالات الفنية لهذا الانتشار " وطبيعي أن تعيين الدرجة إنما يأتي في مرحلة تالية لاكتشاف الانزياح "[3]

الإحصاء ينظر إلى النص ويحصي الخواص الأسلوبية ذات التأثير والفعالية في مجموعة نصوص لمؤلف ما، ويوجد المتوسط الإحصائي لهذه السمات الأسلوبية فيه بالقياس إلى المتوسط الإحصائي للنصوص النموذج أو المعيار، " والأسلوب – حينئذ – انزياح الوسائل اللغوية في النص مجال البحث عن هذا المتوسط "[4] فالإحصاء يعتمد التكرار، وهو الملمح البارز فيه. "فحين تحظى السمات اللغوية بنسبة عالية من التكرار، وترتبط بسياقات معينة على

---

(1) انظر هذه النظرية: عياد، (محمود): الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، فصول، ع٢، م١، ١٩٨١م. ص١٢٥. ويقول المسدي: إن نظرية ريفاتير في تحديد الأسلوب تستمد مقوماتها الأولى من مصدرين أساسيين أولهما نظرية الإخبار وثانيهما النظرية السلوكية؛ بما تعمده من ضبط نوعية ردود الفعل تبعا لنوعية المنبهات الدافعة إليها. انظر: المسدي، (عبد السلام): محاولات في الأسلوبية الهيكلية – تأليف ريفاتار، مرجع سابق، ص ٢٧٩.

(2) انظر: شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية..... مرجع سابق، ص ٩١.. وفي رأيي يمكن توسيع دلالة السياق الأكبر ليشمل الهيكل الكلي للنص.

(3) ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١٤٩.

(4) انظر: شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية..... مرجع سابق، ص ٧٠. مع العلم أن جان كوهن نظر إلى بروز الانزياح كمتوسط ترددها في اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر، أي وفق معيار خارجي، انظر: كوهن، (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص ١٦.

نحو له دلالاته، تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة، وهذا يبرز أهمية القياس الكمي، باعتباره معيارا موضوعيا منضبطا.."[1]

ثالثا: المعيار الداخلي الخارجي

- القارئ العمدة (الجمع)
- الاختيار والتركيب المرتبط بالعرف، والمحور التركيبي المرتبط بالبنية

أما فيما يختص بالقارئ العمدة (القارئ الجمع)، والذي يمثل مجموعة القراءات للنص الأدبي، فهو معيار يعتمد مبدأ المفاجأة للسمات الأسلوبية ذات التأثير، وربما جمع إليه تداعيات نقدية وفق أهداف مختلفة، وقراءات تقع بين الوصفية والاهتمام بأدبية الأدب وشعريته " والقارئ الجمع لا يهتم من النص إلا بالمنبهات الموجودة فيه.... ويسمح أن تُبنى المرحلة الثانية وهي مرحلة التأويل على جملة المظاهر الأسلوبية المفيدة في النص، لا على ما تصوغه ذاتية القارئ الفرد "[2]

ويمكن الانتقال من القراءة الوصفية السطحية (باعتبارها معيارا)، إلى قراءة تأويلية منزاحة عن القراءة الأولى، بالإضافة إلى ارتباط القارئ الجمع بالمتلقي ومقدرته على فهم الانزياح وتقديره، ولكن إهماله علاقات النص في القراءة الوصفية ــ في الأغلب ــ لا ينفي ثبوت النص، ومن ثم ثبوت بنيته، وهو كفيل بأن يجعل القارئ العمدة معيارا داخليا خارجيا في الآن نفسه، وعلى هذا انتقل (ريفاتير) إلى السياق، ليكون البنية الرئيسة في بحثه عن الأسلوب.

إن الانطلاقة الحقيقية في دراسة الأسلوب وفق منهج نقدي موضوعي منضبط، يعمد إلى البنية ولا يغفل العرف وتداعياته الثقافية المختلفة، كانت عند (جاكوبسون) في محوريه العمودي القائم على الاختيار الاستبدالي الجدولي، والأفقي القائم على التركيب والتنسيق والرصف التجاوري للمتوالية اللسانية، أي أن (جاكوبسون) جمع بين معيار خارجي تتحدد علاقات الحضور فيه بالغياب، في تماثل أو تضاد، ومعيار داخلي مرتبط بالسياق البنيوي

(1) مصلوح، (سعد عبد العزيز): الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص ٣٤.
(2) أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص ١٤٣.

المغلق، وربما استعان هذا المعيار الداخلي بمعيار خارجي، متمثل بالنظام اللغوي القاعـدي، فعن طريق الجمع بين المحور العمودي والمحور الأفقي، ينطلق الباحث الأسلوبي من البنيـة النصية التي تمثل انزياحا تركيبيا، إلى البنية الخارجية القِيْمِيَّة الثقافية المضمرة التـي تمثـل استكناها خارجيا، وهذه وجهة نظر مشروعة عند الدارس الأسلوبي.

ولا مانع من دراسة الانزياح الاستبدالي[1] بوصفه انزياحا دلاليا داخليا، يتساند ويتعاضد ويتشارك مع المحور التركيبي، تحل فيه مفردة محل أخرى بمـا يكـسر المـألوف ويبعـد التصاحب المعجمي بين المتآلفات ويفجر الدلالة الكلية من بؤرة موضعية كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل. وهذه الطريق هي الأكثر شيوعا دون ارتباط بالعرف أو أي معيار خارجي.

ولا مانع ــ أيضا ــ من دراسة الانزياح التركيبي لِيُحَدَّد بالتركيب الشمولي للنص، حسب طبيعة الأعراف الأدبية المرتبطة بمرحلة زمنية أو ثقافية وربما حـضارية، وأي انزيـاح أو تجاوز أو تخط لهذه الأعراف التركيبية لبنية النص الأدبي، يقابله تشكل جديد، يحمـل دلالات حضارية ونفسية واجتماعية قيمية جديدة.

إن إسقاط محور الاختيار (باعتباره محورا ثقافيا حضاريا قيميا)، على محور التركيب (باعتباره بنية عرفية أدبية)، يشكل استبطانا داخليا للعلاقات النصية البنيوية وتداعيات هـذه العلاقات ثقافة وقيمة في المحور الرأسي. وهذا يمثل في رأيي الإفادة من المنـاهج البحثيـة للسانيات بعلاقاتها المنطقية المجردة، التي تدرس النظام اللغوي، الإفادة من ذلك فـي بحـث النص الأدبي وعلاقاته الداخلية والخارجية، في سبيل استكناه بواطنه المضمرة. إنها الإفـادة الحقيقية من فلسفة اللغة لبحث جماليات الأدب وآثاره.!

من عرضنا لمعايير الانزياح السابقة، أستطيع القول: إن جميع هذه المعايير تحاول إبراز الانزياح وتحديده، وربما اكتشفت معايير جديدة أثناء التطبيق العملي بحثا عن الأدبيـة فـي

---

(1) يقول روبرت شولز موضحا مفهوم التبادل (التبادلي): نظام من العلاقات التي تربط الإشارة بإشـارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف، ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمتـضادات والكلمـات الأخرى من الجذر نفسه، والكلمات التي تشبهها صوتا وغير ذلك، وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكـن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى. انظر: شولز، (روبـرت): السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسـات والنـشر، بيـروت – لبنـان ، ١٩٩٤م. ص ٢٤٢.

النص، وقد تظهر الأدبية نفسها وتدعو المتلقي إليها في خطاب موسوم بها[1]، والنص غير الأدبي يدعوك لأن تتلقاه كخطاب غير موسوم بالأدبية.

فلا يوجد حدود يحظر على دارس الأسلوب تجاوزها، ولكن الانطلاق عادة ما يكون من ملمح موضوعي.

ثالثا: مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية: هي منهج علمي لساني نقدي مضبوط، يصف النص الأدبي ويصنف وقائعه التعبيرية وخصائصه الشعرية، حسب إجراءات أدائية وطرائق وقوانين تطبيقية عملية، مستقاة من اللسانيات؛ بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الأدبي، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء بناه، وفقا لمستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية، وصولا بذلك إلى المركز الجمالي لهذا النص؛ بأدائه لمعان تتجاوز الأغراض الأولية للكلام، وذلك باتباع خطوات مدروسة وطرائق مخصوصة في الفهم والتأويل.[2]

تكاد جُلُّ الاتجاهات النقدية والبحثية ــ التي تدرس الأسلوب ــ تتفق على أن الأسلوبية علم ومنهج مضبوط، وقد استمدت الأسلوبية ذلك من علم مضبوط هو علم اللغة، وانطلاقها

---

(1) مصطلح (الوسم) معنا ه انتظام النص الأدبي انتظاما معينا باشتماله على سمات ووظائف تحقق أدبيته، والنص الخالي من الأدبية نص غير موسوم. انظر: مولينيه، (جورج): الأسلوبية، مرجع سابق، ص١٦٧، ١٧١.

(2) بخصوص منهجية الأسلوبية وعلميتها، انظر: الجبر، (عثمان مصطفى): الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، ط١، وزارة الثقافة، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٧م، ص٣٨. وانظر: المسدي، (عبد السلام): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٤٨، الأسلوبية منهج لساني، والرأي لـ(دولاس)، الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، انظر: المسدي، (عبد السلام): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٤٨. وبخصوص الإجراءات والطرائق والقوانين، انظر: ناظم، (حسن): البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب، مرجع سابق، ص٣٠. وبخصوص الوقائع التعبيرية والخصائص الشعرية، انظر: ابن ذريل، (عدنان): الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، ع٢٥، ١٩٩٢م. ص٢٤٩.أما الجانب النقدي في الأسلوبية، انظر: أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية ــ الرؤية والتطبيق، ص٣٧. أما التطبيق العملي في الأسلوبية، انظر: مولينيه، (جورج): الأسلوبية، مرجع سابق، ص١٣. وبخصوص الطابع المميز للنص ومعانيه المنزاحة عن المألوف، انظر: عنبر، (عبد الله): نظرية التشكيل الدلالي للكلمة في ضوء أوهاج السياق والإبلاغية والأسلوبية، دراسات، ع١، م٣١، ٢٠٠٤م. ص٦٩، وانظر: شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية.....، مرجع سابق، ص٦١، حيث يعرف البحث الأسلوبي بأنه علم الانزياحات، والرأي لـ (برونيو). وانظر: عنبر، (عبد الله): النظرية الأسلوبية: مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع٣، م٣، ٢٠٠٧. ص٢١١. وانظر: عياد، (شكري محمد): اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، انترناشونال برس، مصر، ١٩٨٨م. ص ص ٥-٦.

من ملمح أسلوبي موضوعي. وبما أن الأسلوبية تهتم بالنص الأدبي، فهي بذلك تتبنى منهجا نقديا ما أو مذهبا .... وعلى ذلك فهي تصف النص الأدبي الذي يتكون من مادة قابلة للاكتناه والضبط والدراسة الموضوعية، وهي (اللغة)، وتقوم بتصنيفها، وقد أفادت كذلك من البلاغة القديمة، والكم الهائل من التصنيفات المختلفة التي تحملها، وبدراستها للنص الأدبي، تنصب على ملمح ملموس في الدراسة.

الأسلوبية أولا وأخيرا تسير وفق إجراءات وقوانين ذات منحًى **تطبيقي عملي**، فلا فائدة من الأسلوبية دون هذا التطبيق الحي، أي الولوج في عالم النص، لإدراك القيم التعبيرية الداخلية، بدراسة السمات والمظاهر الأسلوبية المنزاحة عن المألوف في هذا النص، وصولا إلى البؤرة الجمالية فيه، سعيا لتقييمه وتأويل إشاراته ورموزه، واستبطان إيحاءاته الفنية.

* الاتجاهات الأسلوبية:[1]

أولا: أسلوبية التعبير(الأسلوبية الوصفية الجماعية):

لا يوجد خلاف في عد (شارل بالي)رائد الأسلوبية الحديثة، الذي هيأ لظهور الاتجاهات الأسلوبية[2] الأخرى في بنائها وانبنائها على أسلوبيته؛ إذ انطلق (بالي) من اللغة ليبحث مواطن التميز والتفرد في التعابير اللغوية، بانخراط الفرد في حيز اجتماعي تشاركي وتبادلي لمعطيات وظواهر لغوية واقعية، وبيان الملامح التأثيرية والمعاني التي تنتج عن هذه التعابير اللغوية في كافة المستويات صوتا وصرفا وتركيبا... وغيرها، للبحث عن الوقع الوجداني التعبيري الحاصل لدى السامع، أو القائم بين طرفي الاتصال في الحدث اللغوي والكلامي الملموس.

---

(1) سأعتمد الترتيب التاريخي لهذه الاتجاهات؛ أي بحسب الزمن التتابعي من الأقدم إلى الأحدث وجودا. مع العلم أن من الباحثين أطلق على هذه الاتجاهات الأسلوبية (مناهج) ومن ثم تعدد دروس الأسلوبية وتطبيقاتها بحسب المنهج أو الاتجاه، فيكون لدينا أسلوبيات كثيرة وليست أسلوبية واحدة.

(2) انظر: عبد الهادي، (خير الدين محمد عبد الحميد): مقامات بديع الزمان الهمذاني- دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٦م. ص٢٨. وانظر: حولة، (عبد الله): الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، م٥، ع١، ١٩٨٤م. ص ص ٨٣-٨٤.

ونجد (بالي) يبحث في المعاني البلاغية، ويحاول تشكيل علم للنحو مرادف لعلم المعاني في اللغة العربية[1]، ولذلك أصبح يبحث في الجانب التطبيقي المتمثل بظروف الاتصال الحاصلة بين طرفيه، والعلاقة القائمة بينهما، والوسط الاجتماعي، والحقبة التاريخية، والمزاج، والطبقة، والجنس، والعرق، والمهنة..... ألخ، مما يعكس الاتجاهات الفكرية والاجتماعية والعاطفية لدى المتكلمين، وهذا فيما يتصل بالنسق الخارجي للاتصال، وتسمى عند (بالي) الآثار المنبعثة أو المستدعاة أو الإيحائية. أما النسق الداخلي ــ الآثار الطبيعية ــ فيتمثل بدراسة اللغة في ذاتها، بأصواتها وصرفها وتركيبها، وما ينتج عن هذا النسق الداخلي من تعبيرية تأثرية، كمناسبة الإيقاع للمعنى وكالتصغير وكالتقديم والتأخير....وغيرها، والمقارنة بين العلاقات الداخلية والخارجية.[2]

إن أسلوبية التعبير اتجهت إلى اللغة البحتة، في عملية استكشاف للعلاقات القائمة بين شكل التعبير والفكر ولم تدرس الجانب المتمثل في الكلام الأدبي المتفرد، بل وجدت أن التعبير العفوي المألوف أصدق وجدانا وأثرا من التعبير في الخطاب الأدبي، فأغفلت النص الأدبي، ولم تبحث في آثاره الوجدانية، وهذا أمر طبيعي، إذ إن النقاد نظروا إلى مشروع (بالي) اللغوي المتمثل ببحثه عن مواطن التميز والتأثير الحاصل في اللغة، فأفادوا منه في البحث عن مواطن الانزياح والتميز في النص الأدبي، بعدوله عن نسق داخلي، وربما خارجي، وهذا ما مهد للاتجاهات الأسلوبية الأخرى. [3]

إن اكتفاء (بالي) بالوصف أولا، وباللغة غير الأدبية ثانيا، أو لنقل اللغة غير المكتوبة عموما، حرم الدرس الأسلوبي من يد ناقد يقدر جماليات النص وقيمه الفنية المتشكلة، وذلك

---

(1)انظر: عياد، (شكري محمد): اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، مرجع سابق، ص٩. وجعله حمادي صمود يعمد في عمله إلى إحصاء الوسائل التعبيرية في نظام اللغة، انظر: صمود، (حمادي): الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، مرجع سابق، ص١٠٢.

(2) لمعرفة المزيد فيما يختص بالآثار الطبيعية والآثار المستدعاة أو المنبعثة أو الإيحائية، انظر: ابن ذريل، (عدنان): الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، ع٢٥، ١٩٩٢م. ص ص٢٥٢-٢٥٣. وانظر: جيرو، (بيير)، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مرجع سابق، ص ص٦٤-٦٥. وانظر: محسب، (محي الدين): الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، أسسها ونقدها، علوم اللغة، م١، ع٢، ١٩٩٨م. ص٥٥، ص ص٦١ – ٦٧.

(3) انظر: عبد البديع، (لطفي): التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م. ص١٠٣. وانظر: أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية ــ الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص ص٩٨ – ٩٩. وانظر: عياد، (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية – اختيار وترجمة و إضافة، مرجع سابق، ص٢٧. وانظر: جيرو، (بيير): الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مرجع سابق، ص٦٧. وانظر: عياشي، (منذر): مقالات في الأسلوبية، دراسة، مرجع سابق، ص٤٤.

عن طريق البحث عن بؤر النص، بفك رموزه ومن ثم تأويلها. والسبب في إخراج النص الأدبي من مجال بحثه " أنه لا يمثل اللغة التلقائية الطبيعية "[1]وسعيه إلى علمنة الأسلوبية؛ أي جعلها علما لا يقبل النقض أو الهدم، بابتعاده عن الحدس والانطباعية، وهو بذلك يتابع خُطى أستاذه (دي سوسير) في ثنائيته المشهورة (اللغة والكلام)، [2] واختياره اللغة المتحققة في كل دماغ، والتي تحمل نظاما قابلا للدراسة، أما الجانب الآخر، المتعلق بتحققات هذا النظام الفعلي الأدائي عند الأفراد، فقد قام (دي سوسير) باستبعاده من مجال دراسته، وأعتقد أن (بالي) أكمل الجانب الآخر الذي تركه أستاذه، ولكنه ظل محافظا على المنهجية العلمية الصارمة في دراسة اللغة.[3]

" وترتبط أسلوبية التعبير بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال "[4] أي اختيار أحد السبل الكلامية في التعبيرَ عن موضوع مقرر متصل بإيصال فكرة ما، وهذه الفكرة تحتوي في ثناياها على عاطفة أو أثر وجداني، ينطبع به الخطاب المتحقق في المجتمع اللغوي، وهذه الفكرة تخبرنا بتبلور مفهوم (الاختيار) عند (بالي) في البداية وأنه كان يطلب أسلوبية تساوق علم المعاني في اللغة العربية، وربما علم البيان؛ بالتعبير عن الفكرة الواحدة بطرق مختلفة.

" وقد اعتبر (بالي) جميع الخصائص الحية للغة انزياحات عن القاعدة...وكانت القاعدة الأولى المقترحة هي: الصيغة المنطقية والفكرية للتعبير (لغة التجريد أو لغة الأفكار الصرف)، وعلى ذلك تضبط الخواص العاطفية للغة " [5] وهذا لا يعني إهمال لغة العقل على حساب لغة الوجدان، بل المقصود إلقاء الضوء على السمات اللغوية الناتجة عن حركة عاطفية وشعورية، كالحب أو الكره، أو الرضا أو السخط، أو الأمل أو اليأس....ألخ، فالصيغ التركيبية ترتبط بنزعة عاطفية ما، والإيقاع الموسيقي (أي الجانب الصوتي) له تداعياته المعنوية

---

(1) انظر: أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية ــ الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٩٩.

(2) وبخصوص الفرق بين اللغة والكلام، انظر: دي سوسير، (فريدينان): علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، بغداد –العراق، ١٩٨٨، ص ص٢٤ – ٣٨. مع العلم أن الأسلوبية استغلت هذه الثنائية بتركيزها على الجانب الثاني وهو الكلام المتمثل بالخطاب الأدبي.

(3) يقول غراهام هوف: إن عمل مدرسة بالي ينتمي إلى علم اللغة وليس إلى الأدب، وإن ما يمكن أن تفيد الدراسات الأدبية منه هو تقنية الملاحظة اللغوية المضبوطة.... انظر: هوف، (غراهام): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٤٠.

(4) انظر: جيرو، (بيير): الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مرجع سابق، ص٥٣.

(5) انظر: هوف، (غراهام): الأسلوب والاسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، مرجع سابق، ص٣٨.

المرتبطة بالموقف، ولهذا نجد (بالي) يشير إلى أهمية اللغة المتكلمة ويفضلها على اللغة المكتوبة " فالاعتماد على النصوص يؤدي إلى إهمال الإمكانات الصوتية للغة.... و إن للعناصر الموسيقية في العبارة قيمة دلالية أسلوبية "[1] .

ورغم كل النقد الذي وجه لأسلوبية التعبير، فهي تمثل الأساس القوي الذي يعضده علم اللغة، لتكون انطلاقة الأسلوبية من اللسانيات، تأسيسا وممارسة، وتنظيرا وتطبيقا، وهذا ما جعل استمرارية البناء عليها، وسد الثغرات الموجودة في ثناياها كإغفالها للنص الأدبي واستبعاده من مجال درسها، وتركيزها على الجماعة دون الفرد، وبذلك مهدت السبيل للاتجاهات الأخرى كردة فعل متوقعة ومنتظرة .[2]

ثانيا: أسلوبية الفرد (الأسلوبية الأدبية النقدية)

إنّ هذا الاتجاه جاء ردا لأسلوبية التعبير وامتدادا لها في الآن نفسه؛ إذ انطلق من بؤرة مركزية هي اللغة، ولكن في سبيل دراسة النص المكتوب، أو بالأحرى النص الأدبي، واصطنع الحدس بوصفه وسيلة ناجعة من أجل الولوج في عالم النص الأدبي، وفك أسراره، وفهم دلالاته، عن طريق العلاقة المستمرة المتمخضة بين " الجزء والكل "[3] المنضوي تحت غطاء النفس المؤلفة للنص، وامتدادها إلى روح العصر؛ أي بين جدلية اللاوعي الفردي المرتبط بعقلية الأديب، واللاوعي الجمعي المرتبط بالمنظومة الاجتماعية.

" من أبرز مقومات الطريقة التي يعتمدها (سبتزر) في دراسة الآثار الأدبية، عدم اكتفائه بالوصف واعتباره أداة لتحقيق شيء أهم هو التأويل والتعليل "[4]

---

(1) انظر: عياد، (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية – اختيار وترجمة و إضافة، مرجع سابق ص ٤٤، ص٤٠، ص ص ٣٢-٣٤. ويقر (بالي) أن الخطر الأكبر الذي يجب تجنبه في هذه الدراسات هو ما يوحيه معنى بعض الكلمات التي نخضعها للملاحظة، فربما نسبنا قيمة موسيقية إلى تعبير ما لأن معناه يدعو إلى ذلك.

(2) يقول محي الدين محسب: إن أسلوبية بالي قد نظرت إلى الأسلوب على أنه أسلوب الجماعة الاجتماعية وليس كلام الفرد بخصائصه الذاتية. انظر: محسب، (محي الدين): الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، أسسها ونقدها، علوم اللغة، م١، ع٢، ١٩٩٨م. ص٥٣. ويقول خير الدين عبدالهادي: إن الأسلوبية التكوينية (أسلوبية الفرد) نشأت بوصفها ردة فعل على الاتجاه التعبيري الجماعي. انظر: عبدالهادي، (خير الدين محمد): مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص٢٩، ٣٧.

(3) انظر العلاقة بين الجزء والكل في العمل الأدبي وانتظامهما بطريق الحدس: السيد، (شفيع): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص١٠٩.

(4) صمود، (حمادي): الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، مرجع سابق، ص ص ١٢٠ – ١٢١.

وعلى ذلك ابتكر (ليو سبتزر) مؤسس هذا الاتجاه الأسلوبي طريقة عملية تطبيقية في دراسة النص الأدبي، نتجت هذه الطريقة عن مؤثرات فلسفية ولسانية وأسلوبية، لغايات نفسانية فردية واجتماعية وتاريخية، بوسائل لغوية لسانية ودلالية.[1] وقد تجمعت أسلوبية الفرد فيما يسمى الدائرة الفيلولوجية (اللغوية)، عبر حركة مستمرة من المركز(الجانب الروحي والجذر النفسي والنظام الشمسي للمؤلف)، ويمثل البؤرة الدلالية المركزية للنص الأدبي، بالانطلاق من ذلك كله إلى المحيط المتمثل بالدقائق اللغوية والسمات الأسلوبية التي تنزاح عن النمط التعبيري المألوف والمعتاد في النظام اللغوي البحت، وهذا الخروج بسبب الآثار النفسية غير الطبيعية.

وتستمر طريقة (سبتزر) من المحيط إلى المركز ذهابا وإيابا، من أجل اكتشاف المزيد من العلاقات التأويلية بين الجزء والكل، فالجزء مآبه كلي، فالنص وحدة واحدة ولا ينفصل الجزء عن أي جزء آخر، ويتحقق هذا الربط بين أجزاء النص عن طريق التأويل، كما النظام الشمسي الذي يجمع إليه مجموعة من الكواكب الصغيرة في المجموعة الشمسية، فالمجموعة الشمسية هي النص، والشمس هي الكل (الدلالة الكلية)، والأجزاء هي الكواكب التي تدور في فلك هذه الشمس، التي تمثل روح المبدع وآثاره النفسية.[2]

فالمنطلق لغوي، والطريقة حدسية نقدية، والحقل النص الأدبي، والهدف جمالي تأويلي.

---

(1) انظر المؤثرات والغايات والوسائل، حولة، (عبد الله): الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، م٥، ع١، ١٩٨٤، ص ص ٨٤-٨٨.

(2) انظر (الدائرة اللغوية) حولة، (عبدالله): الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، المرجع السابق، ص٨٨. وانظر عياد، (شكري محمد): اتجاهات البحث الأسلوبي،: دراسات أسلوبية – اختيار وترجمة و إضافة، مرجع سابق، ص٦١ -٦٤ ، ١١١. وانظر: فضل، (صلاح): علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق ص ص ٥٨-٦٢. وانظر : مولينيه، (جورج): الأسلوبية، مرجع سابق، ص ص ٧٤-٧٦. وانظر : الزهرة، (شوقي علي): جذور الأسلوبية- من الزوايا إلى الدوائر – دراسة فيلولوجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٧م. ص ص٥١-٥٥، ص ص ٦٨-٦٩.

ولا يغفل (سبتزر) تأثير مجتمع الأديب وعصره على شخصيته ونفسيته، أي ارتباط هذا الأديب بروح أمته وأفكارها، وأيّ انزياح في لغة الأديب يعكس انزياحا أو تحولا في نفسية الأمة والعصر والمجتمع.[1]

فالعلاقة متشابكة بين الملمح اللغوي والملمح النفسي، وامتداد هذا الأثر إلى المجتمع بشكل كلي.

وقد اعتمد (سبتزر) في ذلك على مبادئ (سيجموند فرويد) في التحليل النفسي[2] ومحاولة فهم الإشارات والملامح الأسلوبية في النص وتفسيرها، وإرجاعها إلى عقل الأديب ونفسه، للبحث عن شخصيته المتجسدة في لغته، عبر التداعي النفسي المرتبط بمحور الاستبدال في المعنى، سعيا لهذا الاكتشاف التأويلي، بواسطة الحدس والخبرة والتجربة والمِران مع الموهبة، بالدخول إلى عمق (مركز) النص، وامتداده إلى (السطح)، خدمة للمعنى الشمولي الذي أعطي للمركز (الروح المخبأة في العقل الباطن للأديب).

وكما في أسلوبية التعبير، تعرضت أسلوبية الفرد لبعض النقد، ببيان سلبياتها، كاعتمادها الكلي على الحدس، وحصرها للدلالة في الملامح النفسية للأديب؛ مما يؤدي إلى ضيق المجال التطبيقي، برد كل إنتاج الأديب إلى ملامح مقررة مسبقا في سيرته الذاتية، وكذلك تضييق وظيفة الانزياح ورده إلى الآثار المنحرفة في الشخصية، وأيضا من السلبيات اعتمادها التطبيقي على العلاقة ما بين الجزء والكل، مغفلة وظائف اللغة، وذاتيتها في دراسة الأدب وتفسيره ..... وغيرها.[3]

وأعتقد أننا لا نستطيع الاستغناء عن هذا الاتجاه الأسلوبي في هذه الدراسة، باعتمادها الحدس وبتعميقها لمصطلح الانزياح، وبطريقة الناقد في دراسة النص لتفسيره وتأويل إشاراته لفهم دلالاته، عبر دائرة محكمة أو شبه محكمة، **ونستطيع أن نعتبر الدلالة الكلية هي النظام**

---

(1) انظر: عياد، (شكري محمد): اتجاهات البحث الأسلوبي،..... مرجع سابق، ص٦١ . وهذا التحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي كما يقول ذلك عياد.

(2) انظر: عبد المطلب، (محمد): البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م. ص١٦٧.

(3) للتوسع في دراسة هذه المآخذ انظر: عياد، (شكري محمد): اتجاهات البحث الأسلوبي،.... مرجع سابق، ص ص١١٢-١١٣. وانظر: شبلنر، (برند): علم اللغة والدرسات الأدبية – دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، مرجع سابق، ص٥٨.

الشمسي بالتضافر مع روح المؤلف، وكافة الأجزاء في الخطاب الأدبي(النص) تؤول إلى هذه الدلالة الكلية؛ إذ إن (سبتزر) استغنى في النهاية عن النهج السيكولوجي إلى الرؤية البنيوية الوظيفية،[1] وبهذا كان ممهدا السبيل إلى أسلوبية جديدة .

ثالثا: الأسلوبية البنيوية (الوظيفية)

الاتجاهات تتعارض، وفي الوقت نفسه تتكامل؛ فقد بدأت الأسلوبية تعبيرية تبحث في المعنى وفق النظام الطبيعي الاجتماعي المجرد للغة كما وجد عند (بالي)، وانتقلت خطوة إلى الأدب لتتعرف إلى الدلالة النفسية المرتبطة بالذات المبدعة كما عند (سبتزر)، وعادت مرة ثانية للارتباط باللغة ولكنه ارتباط في داخلها، بما تحمله في علاقاتها النصية الوظيفية، وهذا الارتباط العلائقي الداخلي، يتشكل في نص متفرد ومتميز.[2]

إنه النص الأدبي، والارتباط البنيوي الداخلي، وما تحمله هذه البنية من وظائف دلالية، وربما تعبيرية، نصل إليها عن طريق الحدس الأولي، ونتأكد من هذا الحدس بالقراءة المستمرة، فينتج لدينا الاتجاه الوظيفي البنيوي، الذي جمع إليه الاتجاهين الأسلوبيين الأولين، وهما أسلوبية التعبير وأسلوبية الفرد، عبر تمازج واختلاط أدى إلى غنى، وتلاقح أدى إلى إثمار وإنتاج.[3]

لقد ابتعدت الأسلوبية عن اللغة البحتة بتفاصيلها ومضامينها وأهدافها ومناهج درسها، ولكن هذا الابتعاد كان مشروطا بالإفادة من نتائجها وغناها المعرفي والدلالي، وخاصة

---

(1) انظر: عياد، (شكري محمد): اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص١١٥. وانظر: : فضل، (صلاح): علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص١٩٧.

(2) انظر: الجبر، (عثمان مصطفى): الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٤٦. وانظر: المسدي، (عبدالسلام): التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج ولد الهدى، فصول، م٣،ع١، ١٩٨٢م، ص ص ١٠٩ – ١١١. وانظر: ابن ذريل، (عدنان): الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، ع٢٥، ١٩٩٢م، ص٢٥٥.

(3) انظر في توضيح هذا التمازج بين الأسلوبيتين: فضل، (صلاح): علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص٢٠٢. يقول صلاح فضل: يبدو أن المنظور الذي يرتضيه الباحثون الآن يتجاوز حدود التذوق الشخصي والاعتماد على الحدس في رصد الظواهر الأسلوبية، كما لا يتوقف كثيرا عند التحليل النفسي لها واستجلاء شخصية المؤلف من ورائها ولا يهتم بمجرد التنميط اللغوي ووضع النماذج المحدودة ، وإنما يحاول إقامة تصور متنام لعلم الأسلوب التكاملي على أساس النموذج التوصيلي المعتمد على مقولات جاكوبسون.... وعلى هذا فإنه يفترض في نظرية علم الأسلوب الآن أن تشمل النص بكل ظواهره المميزة وعمليات الإنتاج والتلقي معا، وأن تعتمد على مبادئ لغوية وأخرى غير لغوية.

التراكيب النحوية عبر محور التنسيق وأيضا طرائق النص المتنوعة حسب سياقاته المختلفة وأدواته اللغوية.

واسترشدت الأسلوبية بالنقد الأدبي وطرق الولوج في عالم النص، ولكن الدراسة قد انصبت على العلاقات النصية عموما، بإغفالها للجوانب الاجتماعية الواقعية والنفسية التاريخية، فتجاوزت ذلك في البداية ــ منطلقة من بؤرة النص ــ إلى آفاق أرحب، لاكتشاف الدلالة والوظيفة، بفكها للشفرة أو السنن المتضمن في اللغة الشعرية للخطاب الأدبي، وصولا إلى فهم الملامح والوظائف الجمالية الشعرية والفنية الناهضة على اللغة، والمحملة بالقيم الاجتماعية والنفسية والإيديولوجية، لتفسير هذه الملامح وبيانها، وفك أسرار النص وبيان إيحاءاته المضمرة، وباحتياجه إلى متلق صاحب قدرة على الفهم، يمتلك موهبة ودربة ومراسا في التعامل مع كافة الجوانب النقدية في النص اللغوي، أي أن الناقد الأدبي يجب أن يكون أسلوبيا.

تتشكل الرؤية البنيوية من القطب الثالث في العملية الأدبية وهو النص ويتماس هذا القطب بحيثيات الإنتاج والتلقي، بالانطلاق من علاقاته وأنظمته وشعريته في مستويي الاختيار والتأليف، فالمرسل (الذات المتكلمة المنتجة) تختار وتنسق عموديا وأفقيا على التوالي، عن وعي أو غير وعي، والنص يتطابق مع رؤية هذه الذات أو يتزحزح عن مقتضيات النظام اللغوي إلى تفرد وتميز، يمثل التمرد على المألوف من النسج، لعدم المقدرة على الإحاطة بالشعور أو الوصول إلى ما يعتمل في النفس من تجاذبات واختلاطات..... وتنشأ الدلالة من التشكيل النصي لبنية الخطاب الشعرية، وفق العلاقات المتشابكة للدوال، بأدائها لوظائف تَشِي بالغموض الدلالي، بسبب تخطّي الأدب للعلاقات المألوفة في تشكيل الدوال، وتعتمد الدلالات المتباعدة أو المتجاذبة على متلق أو عدة متلقين، يحاولون الوصول إلى أكبر قدر مفترض ومحتمل من المعاني الجمالية النابعة من بنية نصية مغلقة في جانب، ومنفتحة على الشرح والتحليل والتأويل المستمر في جانب آخر؛ بنية ذات معنى جمالي وفريد، تنهل هذه البنية من معين النظام اللغوي الاجتماعي المجرد، وتتشكل في عقل فرد أديب ذي كلام خاص غير اعتيادي، يلتزم النظام وقوانينه أحيانا، ويتجاوز هذا النظام ويتخطاه إذا لم يسعفه للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وأفكاره أحيانا أخرى، مُشَكّلا بذلك الأسلوب.

هذا الأسلوب الذي ينفتح على القراءة المستمرة، بالانطلاق من البنية النـصية، ويتحقـق دور المتلقي في محاولة الفهم لهذه البنية النصية وتفسيرها، بفك دلالات رموزها عبر التفاعل المستمر بين النص وقارئه، إغفالا للدلالة الذاتية المطابقة المعيارية المعجمية، لصالح الدلالـة الإيحائية المرجأة المنزاحة. إنها الدلالة المنطبعة في كل قصيدة، والممتدة إلى النتاج الأدبـي كاملا، الذي يحمل أسلوب الأديب.

أهم من يمثل الاتجاه الأسلوبي البنيوي هما عالمان الأول(ميشيل ريفـاتير) الأمريكـي، والثاني (رومان ياكوبسون) الروسي، ونجد التمازج والتكامل في الرؤية التنظيرية والتطبيقية لكلا العالمين.

فـ(ريفاتير) قد ألغى العلاقة القائمة بين النص ومؤلفه، بجعلها علاقة بين النص ومتلقيه، أي بانفصال النص عن حياة الأديب الاجتماعية والنفسية والواقعية، فالمتلقي هو الأهم وهـو الجامع لكافة التأثيرات والقراءات المتشابكة عبر العصور فهو (القارئ الجمـع) أو العمـدة، ويمثل معيارا لإعادة سبر النص، استئناسا بآرائه وقراءاته والإضافة إليها من القارئ الحالي، إذ يمثل هذا القارئ الاكتشافات لأهم السمات الأسلوبية في النص ذات الوقع والتأثير في تلقي العمل الأدبي. وابتكر كذلك مقياس (السياق) عبر محور التركيب والتأليف للعناصر اللغويـة وسيرورتها في النص، والانزياح بهذا يكون داخليا لا يعتمد أي معيار خارج النص، لتوليـد المسلك الأسلوبي، عبر التضاد الناتج عن المفاجأة، ويتمثل بالسياق الأصغر والسياق الأكبـر، وأبرز تطبيقات السياق الأصغر في التعرف إلى المظاهر الأسلوبية في القراءة الأولى، وربما أفيد من السياق الأكبر في سبر أعماق النص ليمثل المدخل المناسب للتأويل. وابتكر(ريفاتير) كذلك معيار (التناصر)، وهو التراكم الواعي للسمات الأسلوبية عن طريق التكثيف المتـشابك لهذه العناصر، وهو ما يجعل النص منفتحا على القراءة المـستمرة، لبقـاء مجموعـة هـذه العناصر أو جزء منها في الخطاب النصي، وخاصة في دراسة النص القديم. [1]

(1) انظر هذه المعايير بصورة تفصيلية ص ص ١٥ – ١٦ من هذه الدراسة.

أما (جاكوبسون) فهو ذو نهج تحليلي يعتمد على التواصل والإبلاغية، عبر مثلث سياق الإنتاج وسياق النص وسياق التلقي، فالمؤلف يحمل وظيفة في الإبداع الأدبي وهي الوظيفة الانفعالية، والرسالة تولد الوظيفة الشعرية، والمتلقي يولد الوظيفة الإفهامية أو الإدراكية. (١)

وإن ارتكزت نظرية (ريفاتير) على نسق النص من خلال المتلقي، أي **الوظيفة الإدراكية**، فإن (جاكوبسون) قد شغل بالرسالة في حد ذاتها، أي **الوظيفة الشعرية**، وعرفها بأنها إسقاط التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، وما ينتج من تنافر أو تضاد أو ائتلاف أو تطابق أو....ألخ في هذا المحور الاختياري، وتجاور في المحور التركيبي؛ إن الاختيار ينتج علاقات استبدالية عمودية رأسية في النظام الدلالي المعجمي، وأبرز تمثيل له الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، ومحور التركيب ذو علاقة تجاورية أفقية نسقية سياقية، ويعتمد على المحور الاستبدالي في بناء المتوالية اللسانية، ويتمثل في النظام النحوي وربما الإيقاعي.

مع الأخذ بعين الاعتبار أن الوظائف الست مهمة في العملية اللغوية وفي كافة الأنشطة الكلامية، وتعتمد أهمية الوظيفة على المجال القولي للغة: (خطاب تواصلي نفعي، خطاب سياسي، خطاب حماسي، خطاب تعليمي، خطاب عبثي، خطاب كتابي، خطاب شفهي، خطاب شعري)، والوظيفة الشعرية تطغى في الخطاب الشعري على كافة المجالات القولية السابقة؛ " فليست الوظيفة الشعرية الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدِّدَة " (٢) وقياسا إلى ذلك، فالانزياح موجود في كافة الأشكال القولية، ويحقق وظيفة ما في بنيتها، ولكن يطغى وجوده في اللغة الشعرية مقارنة بغيرها.

إن الاتجاه البنيوي هو الرافد المنهجي العلمي للأسلوبية، فبدلا من الانطباعية والذاتية اعتمد على الموضوعية اللغوية في الدراسة، وبدلا من النظر إلى الجوانب التعبيرية للغة البحتة انطلق إلى آفاق اللغة الشعرية، اعترافا منه بخصوصيتها وتفردها، بانبنائها على علاقة غير مألوفة، تكسر القيود القاعدية، ولا تخرج على القانون اللغوي العام.

---

(1) انظر الوظائف الست عند جاكوبسون، ياكبسون، (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ــ المغرب، ١٩٨٨م. ص ٣٣ فالوظيفة الانفعالية مرتبطة بالمرسل والوظيفة الإفهامية مرتبطة بالمرسل إليه والوظيفة المرجعية مرتبطة بالسياق النصي والوظيفة الانتباهية مرتبطة بقناة الاتصال والوظيفة الميتالسانية مرتبطة بالسنن والشفرة وأخيرا وهي الوظيفة الأهم الوظيفة الشعرية في ارتباطها بالرسالة.

(2) ياكبسون، (رومان): قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص ٣١.

* منطلقات الأسلوبية:

أولا: علاقة الأسلوبية بعلم اللغة

من عرضنا للاتجاهات الأسلوبية تظهر العلاقة الحميمة بين الأسلوبية وعلم اللغة؛ فالأسلوبية منهج لساني في الأصل؛ إذ إن أدواتها وطرائق بحثها لغوية، تستند إلى مستويات اللغة جميعها؛ صوتها وصرفها ونحوها ودلالاتها، والأسلوبية في انصبابها على النص الأدبي تدرس لغة هذا النص والعلاقات المتشكلة بين المستويات اللغوية له، ولكنها لا تدرس هذه المستويات من أجل تقرير قاعدي قياسي يحتذى، أي أن اهتمامها ليس جزئيا فحسب، ولكنها تدرس النص الكلي عبر تراكيبه المميزة [1] " فثمة اختياران، أحدهما لساني ــ أو بعبارة دقيقة اختيار كلامي ــ يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للغة، وثانيهما متميز يستخدم في الاستعمال غير الاعتيادي للغة، وذلك هو الاختيار الأسلوبي..." [2]

ولكي نتبين الفرق بين الأسلوبية وعلم اللغة ينبغي التفريق بين الحقل الدراسي لكل منهما، فالأسلوبية تهتم بلغة النص غير الاعتيادية، اللغة ذات التشكل الفريد، بإسقاط محور الاختيار على محور التأليف لينتج عن ذلك علاقات غير مألوفة، أما علم اللغة فينصب على اللغة المُتَكَلَّمَة أو بالأحرى اللغة التي تسير على نمط توزيعي متوازن وترتيب تركيبي شائع، إنها لغة القواعد[3] في المستوى النحوي التعليمي العملي النفعي، واللغة المعجمية ذات الدلالة المعيارية الذاتية المطابقة." فالفارق بين لغة الشعر وغيرها يتمثل في أن العلاقات المنطقية أو السببية التي تمكن الكلام من الإفصاح عن معناه في اللغة العادية تختفي ــ إلى حد ما ــ في لغة الشعر، بحيث يتسع هذا الشعر لمزيد من الانزياحات الدلالية"[4].

---

(1) انظر الفرق بين اللغوي والاسلوبي: عياد، (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق ص ص ١٣٠-١٣١. حيث يقول: اللغوي ــ مثلا ــ يرى في النص كنزا من الوقائع التي يمكن استخدامها لإعادة تكوين حالة ماضية من حالات اللغة، والأسلوبي يحاول أن يعيد تكوين الأثر الذي أحدثه أسلوب نص ما في العصر الذي كتب فيه وأن يصحح استجابات القراء المحدثين طبقا لهذه الصورة المستعادة.

(2): ناظم، (حسن): البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، مرجع سابق، ص٥٤

(3) فكما يقول منذر عياشي في التفريق بين النظام الأسلوبي والنظام اللغوي: يمتاز النظام الأسلوبي من النظام اللغوي بأنه نظام غير معياري فهو يؤسس اللغة على خلاف القاعدة من جهة ولا يعطي للنسق الذي يستحدثه ثباتا قاعديا أو قوة معيارية من جهة أخرى وهو بهذا المعنى لا يقاس عليه لأن القاعدة فيه تقوم على مخالفة القاعدة والانزياح عنها. انظر: عياشي، (منذر): مقالات في الأسلوبية، مرجع سابق، ص٨٥.

(4) خليل، (إبراهيم): الأسلوبية ونظرية النص، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ــ لبنان ، دار الفارس، عمان ــ الأردن، ١٩٩٧م.ص٩٦

وعلى ذلك لا يكتفي الدارس الأسلوبي بالمعاني والدلالات النحوية، بل يتعدى ذلك إلى آفاق تأويلية، أي بالبحث عن المعنى الأسلوبي، إذ إن الأسلوبية هي الجامع بين علماء الألسنية ونقاد الأدب، والمدخل اللساني المناسب للناقد الأدبي، ومحط التقاء بين اللساني والناقد، بحيث لا يستطيع الناقد الأدبي إلا أن يكون لغويا.

إن التركيز على الرسالة النصية ينتج الوظيفة الشعرية، ولا يملك المحلل الأدبي إلا أن يكون لغويا، لكي يستبطن العلاقات الرأسية والأفقية في المرسلة اللغوية، عبر محوري الاستبدال والتركيب، فينطلق بذلك من ملمح قابل للاكتناه والوصف، وفق منهج علمي موضوعي ــ إلى حد ما ــ بالتضافر مع الحدس والذوق والموهبة والثقافة النقدية، والأسلوبية تهتم بالسياق النصي اللغوي الداخلي، والسياق التناصي الخارجي، بالتعاون مع النقد الأدبي، بينما لا يهتم علم اللغة إلا بالسياق اللغوي الداخلي.

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة

لقد تجمدت البلاغة العربية التقليدية في بحثها مظاهر جزئية، مُنَكِّبَة على الشاهد والمثال، ولم تحاول بحث النص الأدبي بوصفه بنية شمولية تتضافر جميع المستويات اللغوية في سبيل فهم العمل الأدبي وبيان جمالياته.

فقد كانت البلاغة تهدف إلى تعليم الأفضل والأكمل من الكلام، أي أنها تسبق النص في الوجود، ليتشكل بحسب الغاية المرجوة، وفق معايير سابقة مقررة، ورغم ذلك تركت لنا البلاغة كَمًّا هائلا من التصنيفات والتقسيمات والشروحات العقلية المنطقية، التي تمثل المرسِل في تأليفه للتعابير الكلامية، أو بإلقائه إلى مخاطَب وفق مقام محدد.

ثم جاءت الأسلوبية في العصر الحديث لتكون امتدادا للبلاغة كما يرى بعض الباحثين[1] وربما احتفظنا للبلاغة والأسلوبية بعلاقة انفصال نسبي، بحيث تغني كل منهما الأخرى وتفيدها، مع الاحتفاظ بخصوصيتهما.

---

(1) حار الباحثون في العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة أهي قائمة على التوالد والتوارث أم النفي والبدلية أم الذوبان أم التعايش والاستئناس أم الانفصال شبه التام أم التام أم التجاذب أم التباعد أم التماهي والتقاطع والالتقاء.انظر : عبد الهادي، (خير الدين محمد): مقامات بديع الزمان الهمذاني ، مرجع سابق، ص٧٤، وانظر فضل، (صلاح): علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص١٧٨، ١٨١. وانظر: أبو العدوس،

أفادت الأسلوبية من التصنيفات البلاغية واستثمرتها في التعامل مع لغة النص الأدبي؛ لأن البلاغة وقفت عند وضع المعالم وتسمية الأصناف المختلفة من الانزياحات وتصنيفها وترتيبها، ولم تبحث عن البنية المشتركة بين هذه الأصناف[1] ثم جاءت الأسلوبية لتبحث في الجزئيات ليكون مآلها كليا، عن طريق الجمع بين الدلالات وفق علاقات متواشجة، تجمع الجزء لخدمة الكل المعنوي للخطاب الأدبي المتفرد بمزية جمالية متحصلة عن طريق التشابكات في المستويات البلاغية جميعها، والتي تحيلنا هذه المستويات إلى المستويات الأسلوبية المستمدة من علم اللغة صوتها وصرفها ونحوها ودلالاتها.[2] ولا تعمد إلى التفتيت للمظاهر النصية.

فلا تستطيع الأسلوبية الاستغناء عن كل ما يمدها بفائدة في المنهج أو المادة البحثية ...، تأخذ من القديم ولا تتوقف عند الحديث، وما يؤيد هذا أن مفهوم الانزياح قد ورد في الموروث النقدي والبلاغي العربي حيث جاء بمسميات متعددة، كالعدول والغرابة والعجب والتوسع والاتساع وغير ذلك، بما يكشف عن وعي الناقد القديم لمحاولات الشعراء في انزياحهم عن النمط اللغوي المألوف.[3]

(يوسف): الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص٨، ٦٢، ص ص٨٤-٨٥، ٨٦. وانظر: عزام، (محمد): الأسلوبية منهجا نقديا، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨٩م. ص٤١، وانظر: مطلوب، (أحمد): في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، ٢٠٠٢م. ص١٤١. وقد أنكر عبدالسلام المسدي على الأسلوبية أن تكون بديلا عن البلاغة لأنها لم تبتكر متصوراتها النظرية ومقولاتها التصنيفية، أقول: لا يمكن لعلم أن يأتي فجأة من فراغ فربما استعان بعلوم أخرى ليشكل بذلك خصوصية ما ، أما قضية البدلية فلها شان آخر، انظر: المسدي، (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٦. وانظر: عبد المطلب، (محمد): البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م . ص١٩١. وانظر: الجبر، (عثمان مصطفى): الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، ط١، وزارة الثقافة، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٧م. ص٢٩.

(1) انظر: كوهن،(جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص٤٧.

(2) انظر الفروق والاختلافات بين البلاغة والأسلوبية: عياد، (شكري محمد): مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر، مصر، دت. ص٣٦-٣٩. وانظر: أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص ص ٦٢- ٧٨. وانظر في أوجه التلاقي بين البلاغة والأسلوبية: أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، مرجع سابق ، ص ص ٨٠- ٨٧.

(3) انظر: ربابعة، (موسى): الانحراف مصطلحا نقديا، مرجع سابق، ص١٤٨. انظر أقسام العدول في البلاغة القديمة وتوظيفها في الأسلوبية الحديثة، عبد المطلب، (محمد): البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص ص ١٩٨-٢١٤.

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي

إن الأسلوبية دراسة نقدية للنص الأدبي انطلاقا من مظاهره اللغوية، " فقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فارسى معه قواعد علم الأسلوب "[1] ولا يكتفي علم الأسلوب بالبحث في الدلالة الجمالية للمستويات اللغوية المعروفة، بل يمتد إلى آفاق ذات مناخات نفسية واجتماعية وإيديولوجية.

الجامع بين الأسلوبية والنقد الأدبي أن كليهما يبحث في الأدب، ولكن الأسلوبية لا تكتفي بالبنية اللغوية، بل تمتد إلى المدارس والمذاهب النقدية فالأسلوبية تدرس النتاج الأدبي انطلاقا من التشكلات والعلاقات اللغوية. أما النقد الأدبي فيدرس النتاج ليحكم له أو عليه، ويقرر سماته وأهدافه العامة، وقليلا ما يلتفت إلى اللغة.

وعلى ذلك فالأسلوبية والنقد الأدبي يتكاملان في سبيل استكناه بواطن النص الأدبي والتعرف إلى خصوصيات كل من الدراسة النقدية أو النقد الأسلوبي وأهدافهما.[2]

إذن فالأسلوبية لا تنفي النقد الأدبي أو تحل بديلا عنه، كذلك لا تتعارض مع أهداف النقد الأدبي الذي يسعى لبيان جماليات النص الأدبي واستيضاح دلالاته. وأبرز الفروق بين دارس الأسلوب والناقد الأدبي، أن الثاني قد يكون الانتباه عنده إلى البنية اللفظية متقطعا، أما الأول فيبدأ من العمل نفسه وليس ثمّة حدود يحظر عليه تجاوزها.[3]

---

(1) المسدي، (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٥.

(2) كثير من الباحثين اعتبر العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي قائمة على التكامل، انظر: عياد، (شكري): مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٣٣. وانظر، عبد الهادي، (خير الدين محمد عبد الحميد): مقامات بديع الزمان الهمذاني – دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص٧٥، وقد نظر عبد الهادي إلى العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي بأنها قائمة على اعتراف كل طرف بالآخر والارتباط به. وانظر هوف، (غراهام): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ص ٨٤– ٨٥، وقد آثر المزج بين الأسلوبية والنقد الأدبي في التطبيق العملي. وانظر: الجبر، (عثمان مصطفى): الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٤٠.

(3) انظر: هوف، (غراهام): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٤٩. وكما يقول عبد السلام المسدي: في النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه. انظر: المسدي، (عبدالسلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١١٩.

بدأت الأسلوبية لغوية[1] بحتة تبحث في المعاني النحوية كما وجد ذلك عند (بالي) وعلى صورتها تلك لم تكن ذات علاقة مباشرة مع النقد الأدبي، ولكنها كانت في منطقة وسطى بين علم اللغة والنقد الأدبي[2] في اعتماد الناقد على ما يقرره (بالي) لينطلق بعد ذلك إلى دراسة النص وجمالياته، وهي في جزء منها تمت بصلة إلى المذهب الاجتماعي في النقد الأدبي.

وانتقلت الأسلوبية خطوة كبيرة إلى مجال النقد الأدبي كما وجد عند (سبتزر)، وفق طرائق وإجراءات وخطوات عملية تطبيقية في دراسة النص، وهي التعلق الحقيقي بالنص الأدبي ومحاولة فهمه وتفسيره وتأويل إشاراته، وهي كذلك تمت بصلة إلى المنهج النفسي[3] في النقد، بمحاولتها رد المظاهر الأسلوبية إلى الذات الشاعرة واختياراتها.

وقد اكتمل التماس الحقيقي بين الأسلوبية والنقد الأدبي في نطاق البنيوية والبحث في الوظائف والدلالات اللغوية وفق علاقات داخلية أسلوبية وتعالقات خارجية نقدية. وذلك ليتخلص الناقد الأدبي من الانطباعية المفرطة ويحقق الموضوعية، ولا نريد القول بإبعاد كل ما يتعلق بالذوق أو الحدس من دراسة النص الأدبي.[4]

فالاستكناه الأوفر حظا للنص الشعري هو الذي لا يدخر وسيلة من أجل بلورة الجمال الأدبي وفهم خصوصيته المميزة، حتى لو تجاوز الموضوعية في أحيان من الدراسة الأدبية، بشرط أن لا ينطلق الناقد من مشاعره الخاصة، أو يحمل النص ما لا يحتمل.

---

(1) يقول شكري عياد: بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا، ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة. انظر: عياد، (شكري): اللغة والإبداع، مرجع سابق، ص٣٥.

(2) اعتبر بعض الباحثين الأسلوبية تشغل منطقة وسطى بين علم اللغة والنقد الأدبي، وعلى ذلك فإن علم الأسلوب مرحلة تمهيدية أولى للنقد الأدبي ولا يعتبر بديلا عنه، انظر: سليمان، (فتح الله أحمد): الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية في شعر البارودي، مرجع سابق، ص٤٢. وانظر: الصكر، (حاتم): ما لا تؤديه الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ط١، دار كتابات، بيروت – لبنان، ١٩٩٣م. ص١٤. وقد نظر الصكر إلى هذه العلاقة بأنها لا يمكن أن تكون قائمة على البدلية. واعتبرت الأسلوبية مدخلا لغويا للناقد الأدبي يمكن على أساسه أن يقيم نقده الموضوعي، انظر: عبد الهادي، (خير الدين محمد عبد الحميد): مقامات بديع الزمان الهمذاني – دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص٧٥. وانظر: أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص ص ٥٦–٥٧.. وانظر: الدهام، (سالم): الأسلوب وعلاقته باللسانيات النصية، مرجع سابق، ص ٧٨.

(3) يقول أبو العدوس: هناك علاقة بين الأسلوبية النفسية والاتجاه النفسي في النقد: فكلاهما يخضع النص لمعايير علم النفس ومقاييسه، انظر: أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص٥٤.

(4) يقول بيير جيرو: على مستوى فهم النصوص وتقديرها يبقى الحدس والذوق حكمين وحيدين، انظر: جيرو، (بيير): الأسلوبية، مرجع سابق، ص١٤٨.

الفَصْلُ الأَوَّل

الفَصْلُ الأَوَّل:

الانْزِيَاحُ الاسْتِبْدَالِيُّ فِي شِعْرِ الحُطَيْئَةِ:

١) المحور الأول: الاستبدال الاستعاريّ

٢) المحور الثاني: الاستبدال الكنائيّ

٣) المحور الثالث: الاستبدال الالتفاتيّ

المـــحور الأول: [الاستبدال الاستـــعاريّ]

تقوم العلاقة في الاستعارة على حلول تعبير أو لفظ مكان تعبير أو لفظ آخـــر، يعتمـــدان على الاستبدال، " فهي نقل اللفظ من معناه الذي عرف به ووضع له إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل "[١]

يقول عبدالقاهر الجرجاني في إجراء الاستعارة " فالاستعارة: أن تريـــد تـــشبيه الـــشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتجريه عليه..... أو أن تجعل للشيء، الشيء له "[٢]

تنسب الاستعارة إلى جانب محور الاستبدال الاختياري " وتعرف بأنها صورة شكلية تحل فيها مفردة (ب) محل مفردة أخرى (أ) بمقتضى علاقة التشابه القائمة بينهما (لهما علامـــات مشتركة)، وهذا الاستبدال يتضمن تغييرا في الدلالة؛ لأن العلاقة بين المفردة المستبدلة (أ) أو المستدعاة والمفردة (ب) الاستعارية، تتضمن انتقالا أو نقلا يتحقق بوساطة القارئ من دلالـــة إلى أخرى "[٣] فالقارئ هو من يقوم بهذه العمليات الانتقالية للمعاني في حدود النص ويقـــوم بربطها وإظهار إيحاءاتها التأويلية.

وقد طغى هذا النوع في انزياحه الاستبدالي على غيره في شعر الحطيئة، وذلك لاحتفائه بهذا الأسلوب في اعتباره وسيلة ناجعة للتعبير عن خلجات نفسه وعن شعريته، كما سنرى في ثنايا هذا المحور.

---

(1) انظر: عباس، (فضل حسن): البلاغة فنونها وأفنانها، البيان، البديع، ط١١، دار الفرقان للنشر، عمان – الأردن، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م. ص١٦٣.

(2) انظر: الجرجاني، (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز، شرح وتعليق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٢م. ص١١٤.

(3) انظر: إيفانكوس، (خوسيه ماريا بوثويلو): نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو زيد، مكتبـــة غريـــب، الفجالة – مصر، دت. ص٢٠٥. **مع العلم أن وراء كل استعارة كناية خفية.**

المبحث الأول: الانزياح الاستبدالي المَكْنِيّ

يقول الحطيئة:[1]

إلى القائِلِ الفعَّالِ علقَمَةَ النَّدَى رَحَلْتُ فَلُوْصِي تَجْتَوِيهَا المَنَاهِلُ

لقد أنسَنَ المتكلم " مناهل الحياة " وجعلها تكره الراحلة القلوص الفتية وتبتعد عنها " تجتويها " والتي تمثل المفردة (ب) الاستعارية التي حلت محل المفردة (أ) بمعنى الابتعاد، ونلاحظ أن علاقة التشابه القائمة بين المفردتين حققت صفة الاستبدال الاستعاري وأفضت إلى القول بابتعاد الحياة ومتعلقاتها عن نفس المتكلم وهمته، وهذا الإصرار بهدف الوصول إلى " علقمة الندى " رمز الحياة المُبْتَغَاة. إلى أن يقول:[2]

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الـمَرْءُ مِنْ آلِ جَعْفَرٍ يحَوْرَانَ أمْسَى أعْلَقَتْهُ الحَبَائِلُ

إنَّه في طريقه إلى رجل ينتسب إلى المائية والخصب والخير؛ فـ " الجعفر " وهو النهر الملآن، وقيل النهر الكبير الواسع [3]، استعاره لعلقمة عن طريق الانزياح الاستبدالي وفق علاقة التشابه الدالة على الخير والعطاء، وذلك بحلول المفردتين الاستعاريتين (ب) " الجعفر " و " علقمة الندى " مكان المفردة (أ) المستبدلة وهي الخير والعطاء الواسع المستمر، فهو من آل الخير يمكث في مكان خيِّر " حوران " رمز الخصب والعطاء والكرم، ولكن المفاجأة النصية أن المتكلم وجد الممدوح ميتا، عن طريق الانزياح الاستبدالي الاستعاري في حلول المفردة (الحبائل) ــ ومعناها المصيدة ــ محل الموت وأسبابه، فتحقق الفعل الوجودي المناقض لإرادة الشاعر في البحث عن الحياة والخصوبة والمائية والشجاعة في القول والعمل المتمثلة بعلقمة، إنَّ الحَيِّز المكاني فقد الكثير بموت علقمة من حزم وبر وعطاء وأصل طيب، وهذه الأنسنة للمكان حوران " تضخيم من المتكلم لعظم الفاجعة التي لم تؤثر على الإنسان فحسب، بل شملت المكان وخسر بفقده الكثير، فقد تماهى المتكلم مع المكان وأسقط ما في نفسه من أحاسيس دل على هذا الانزياحُ الاستبداليُّ في أنسنة المفردة المستعارة " غادر حوران

---

(1) الحطيئة، (جرول بن أوس العبسي): ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق نعمان أمين طه، ط١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٨م، ق ٣، ص ٢٤.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، المصدر السابق، ق ٣، ص٢٤.

(3) ابن منظور : لسان العرب، مادة ج ع ف

حزما " فالمغادرة متعلقة بالإنسان، وقد نقلت إلى المكان عن طريق حلول المفردة (أ) المستبدلة " حوران " محل المتكلم. يقول الحطيئة:(١)

لَقَد غَادَرَتْ حَزْمًا وَبِرًّا ونَائِلاً ... وَلُبًّا أَصِيلاً خَالَفَتْهُ المَجَاهِلُ
يَدَاكَ خَلِيْجُ البَحْرِ إِحْدَاهُمَا دَمٌ ... وَإِحْدَاهُمَا جُوْدٌ يَفِيْضُ وَنَائِلُ
فَإِنْ تَحْيَ لا أُمْلَلْ حَيَاتِي وَإِنْ تَمُتْ ... فَمَا فِي حَيَاتِيْ بَعْدَ مَوْتِكَ طَائِلُ

فيتحقق الانزياح الاستبدالي في استعارة يدي علقمة بن علاثة بجمعهما بين الأنساق المتضادة، إنهما يحملان معنى الموت في جانب ومعنى الحياة في جانب آخر، وهي الفكرة القلقة التي تسيطر على المتكلم من بداية القصيدة، وتسبب له تأزما، إذ إنَّ الملامح الأسطورية في البطل مدعاة لتكون يد الممدوح يد جود يفيض وعطاء كثير، ووجود الممدوح وقد فارق هذه المستلزمات الحياتية مدعاة لتكون يد دم، وهي على كل تحمل دلالة مرتبطة بالموت بوجه من الوجوه، وكذلك دلالة القوة والبطش، كخليج البحر الذي يحمل كذلك المتناقضين، ففيه خير وعطاء وكنوز، وفي المقابل فيه من الأخطار والمصاعب والمغامرات ما يحقق في ذاته الموت، وهذا ما دعا المتكلم في نهاية القصيدة إلى ربط وجوده وحياته بوجود علقمة بن علاثة وحياته، فقد حلت يدا علقمة محل الحياة والموت، فالمفردة الاستعارية (ب) " دم " حلت محل المفردة المستبدلة (أ) الموت، وكذلك المفردة (ب) "جود يفيض" حلت مكان المفردة المستبدلة (أ) الحياة، ونجد كذلك انزياحا داخل انزياح إذ حلت المفردة المستعارة (ب) "الفياض" مكان المفردة المستبدلة (أ) دالة على الكثرة التي لا تنفد، وهذا ما يعود بنا إلى خليج البحر واتساقة مع الفياض، كأن عطاءه نهر جار أو بحر عميم. وعلى ذلك يمثل علقمة تحققات الحياة ويتحول إلى الحياة بكافة معانيها، فلا حياة إلا بوجوده وتنتفي الحياة بانتفائه وغيابه.

وربما لجأ الحطيئة إلى استثمار أسلوب الاستعارة للتعبير عن شعريته في أغلب مفاصل قصيدته، فنجده في قصيدة مماثلة يبرئ ساحته وموقفه من بني عوف (قوم الزبرقان بن بدر)، إذ نجد المتكلم بعيدا عنهم ولكنهم دعوه إليهم ورغبوه بما عندهم، حيث صور الحطيئة المواعد التي وعدوه إياها والدعوات التي دعوه إليها بإنسان يأتي بإنسان، زيادة في تقريعهم على فعلهم، وأن مواعدهم لم تتحقق، وهو انزياح استبدالي حلت المفردة الاستعارية (ب) وهي الفعل " جاء " محل التعبير المستبدل (أ) وقد أفاد هذا النقل التشابهي إلى الدعاء والدعوات دلالة التقريع على هذا الفعل بعدم تحقق ما أرادوه. يقول الحطيئة:(٢)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣، ص٢٤.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص٩٨.

أَلَمْ أَكُ نَائِيًا فَدَعَوْتُمُونِي ... فَجَاءَ بِيَ المَوَاعِدُ وَالدُّعَاءُ
أَلَمْ أَكُ جَارَكُمْ فَتَرَكْتُمُونِي ... لِكَلْبِي فِي دِيَارِكُمُ عُوَاءُ

وفي المقابل، نجد من جبر عثرة المتكلم، حيث أكرمه بنو قريع، وهذا الكرم كالبناء الثابت لا يمكن أن يزول؛ لأن الشخص الذي أكرموه متمثلا بالمتكلم، سيخلد ذكرهم بعدم إنكاره لمعروفهم.

لقد رفع بنو قريع الظلم والحاجة عن المتكلم وأهله، فتعلق بجوارهم وصورهم المنقذين له، بمدهم الحبل كي يتمسك به وينجو مما كان فيه من ذلة وهوان. يقول الحطيئة:(1)

فَلاَ وَأَبِيكَ مَا ظَلَمَتْ قُرَيْعٌ ... بِأَنْ يَبْنُوْا المَكَارِمَ حَيْثُ شَاؤُا
وَلاَ وَأَبِيكَ مَا ظَلَمَتْ قُرَيْعٌ ... وَلاَ بَرِمُوا بِذَاكَ وَلاَ أَسَاؤُا
يَعَثْرَةِ جَارِهِمْ أَنْ يَنْعَشُوْهَا ... فَيَعْثُرَ حَوْلَهُ نَعَمٌ وَشَاءُ
فَيَبْنِيَ مَجْدَهُمْ وَيُقِيْمَ فِيْهَا ... وَيُمْشِي إِنْ أُرِيْدَ بِهِ المَشَاءُ
وَإِنَّ الجَارَ مِثْلُ الضَّيْفِ يَغْدُو ... لِوَجْهَتِهِ وَإِنْ طَالَ الثَّوَاءُ
وَإِنِّي قَدْ عَلِقْتُ بِحَبْلِ قَوْمٍ ... أَعَانَهُمُ عَلَى الحَسَبِ الثَّرَاءُ
هُمُ المُتَضَمِّنُونَ عَلَى المَنَايَا ... بِمَالِ الجَارِ ذَلِكُمُ الوَفَاءُ
هُمُ الآسُوْنَ أُمَّ الرَّأْسِ لَمَّا ... تَوَاكَلَهَا الأُطِبَّةُ وَالأُسَاءُ
هُمُ القَوْمُ الَّذِيْنَ إِذَا اعْتَرَتْهُمْ ... مِنَ الأَيَّامِ مُظْلِمَةٌ أَضَاؤُا
هُمُ القَوْمُ الَّذِيْنَ عَلِمْتُمُوْهُمُ ... لَدَى الدَّاعِي إِذَا رُفِعَ اللِّوَاءُ

فقد استعار المتكلم الحبل محققا انزياحا استبداليا حلت فيه المفردة (ب) المستعارة " الحبل " محل المفردة المستبدلة (أ) الدالة على عون بني قريع وجوارهم وكرمهم وترحيبهم به، ونلاحظ أن المتكلم رد المعروف بالمعروف؛ حيث نجد القوم (يبنون المكارم) ونجد المتكلم (يبني مجدهم)، وقد انزاحت لفظتا المجد والمكارم انزياحا استبداليا باستعارة المفردة (ب) " البيت " وتماهتا به دالا على الحماية والرعاية والقوة والتمكن والفاعلية والإنجاز، وتحولتا من حالتهما المجردة إلى كونهما بيتا أو قصرا يبنى ويشيد، وبعد ذلك يقام فيه، كناية عن الراحة وطيب الجوار.

وذكر المتكلم مواساتهم له وأهله حتى أصبحوا بدلا من قومه الذين من دمه ولحمه، وذكر " أم الرأس " ليشير إلى تداعيات وإشارات استبدالية، عَبْر انزياح الأم لتدل على (القبيلة أو الحياة)، وانزياح الرأس استبداليا عن طريق المجاز المرسل بذكر الجزء (الرأس) وإرادة

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص١٠٢

كامل الجسم لتكون بؤرة التركيز على الرأس في إشارته إلى تعالق الفرد بهذه القبيلة الأم، وتعالق هذا الرأس الذي بفقده تفتقد الحياة في هذه القبيلة. فالمستحق لهذه الأمومة ورابطة الدم بني قريع الذين لم يبرموا ولم يعيوا بهذا الجار، وقد مدوا إليه حبالهم إنقاذا لحياته، فاستحقوا هذه الرابطة الأمية التي تحمل معاني الشفقة والرحمة ومجازاة الإحسان بالإحسان، إنها ليست أمّا بقناع، بل أم تستحق هذه التسمية؛ بما قامت به من خير ومعروف وعطاء وعطف ورعاية.....إلخ.

إنّ المتكلم يحاول رفع القوم إلى مرتبة التقديس، فيشير بطرف خفي إلى الشمس(١) والنجوم، وفي أدنى المستويات إلى السراج والنار، بأنهم يجلون عن ملمات الطبيعة، كالإظلام، فلا يصيبهم القحط أو الويلات، والنتيجة الحتمية تكون أنهم (أضاؤا)، وهذا انزياح استبدالي حلت فيه اللفظة المستعارة (ب) " أضاؤا " محل التعبير المستدعى (أ) " الشمس والكواكب والنجوم " دالا على تقديس قوم بغيض لما بين طرفي الاستبدال من تشابه كامن فيهم، وهو الضياء والنور، وما نعلمه من تقديس العرب للنجوم والكواكب والنار وعبادتها(٢)، يضع المتكلمُ قومَ بغيض في مصاف الآلهة المعبودة، وكأنهم ظل للآلهة السماوية على الأرض، بما يحققونه من هداية وإرشاد وقيادة متمثلة بالإضاءة في وقت الظلام (وقت الحاجة والمصيبة) بأن أزالوا هذا الظلام بضيائهم.

يقول الحطيئة مستكملا صورة الممدوحين:(٣)

إذَا نَـزَلَ الشِّتَاءُ بِجَارِ قَوْمٍ ... تَجَنَّبَ جَارَ بَيْتِهِمُ الشِّتَاءُ
فَأَبْقُوْا ـ لاَ أَبَا لَكُمُ ـ عَلَيْهِمْ ... فَإِنَّ مَلاَمَةَ المَوْلَى شَقَاءُ
وَإِنَّ أَبَاكُمُ الأَدْنَى أَبُوْهُمْ ... وَإِنَّ صُدُوْرَهُمْ لَكُمُ بُرَاءُ
وَإِنَّ سُعَاتَهُمْ لَكُمُ سُعَاةٌ ... وَإِنَّ نَمَاءَهُمْ لَكُمُ نَمَاءُ
وَإِنَّ سَنَاءَهُمْ لَكُمُ سَنَاءٌ ... وَإِنَّ وَفَاءَهُمْ لَكُمُ وَفَاءُ
وَإِنَّ بَلاَءَهُمْ مَا قَدْ عَلِمْتُمْ ... عَلَى الأَيَّامِ إِنْ نَفَعَ البَلاَءُ
وَثَغْرٍ لاَ يُقَامُ بِهِ كَفُوْكُمْ ... وَلَمْ يَكُ دُوْنَهُمْ لَكُمُ كِفَاءُ
يَجُمْهُوْرٍ يَحَارُ الطَّرْفُ فِيْهِ ... يَظَلُّ مُعَضَّلاً مِنْهُ القَضَاءُ

---

(1) انظر: سلمان، (كمال فواز أحمد): الشمس في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٤م، ص ص ٥٣- ١١٠.

(2) المرجع نفسه، ص٥٨ وما بعدها. وانظر: الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، جهينة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ٢٠٠٦م. ص ص ٢٤١ – ٢٧١.

(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص١٠٢

وَلَـمَّا أَنْ دَعَـوْتُ أَخِـي بَغِـيْضَاً أَتَـانِي حَـيْثُ أَسْـمَعَهُ الدُّعَـاءُ

وقد حمّل (فصل الشتاء) بأشياء سلبية، فالشتاء زمان مجرد، يحمل معه المطر والخير، وفي الوقت نفسه يحمل معه البرد والخوف والظلام والجدب وسوء الحال، أي أن فاعلية الزمان تحل في المكان ومن فيه. ونجد المتكلم يقارن بين حالين : الحال الأولى وهي تشبه حاله مع بني عوف الذين لا يتجنب الشتاء النزول بجارهم، والحال الثانية حال الشتاء وقد ابتعد عن جار بني قريع، (قصد نفسه عن طريق الانزياح الاستبدالي للضمير من المتكلم إلى الغائب) ــ زيادة في التعميم والمبالغة والتأكيد وإشراك المتلقي ــ، وهذا الابتعاد للشتاء الذي شخصه الشاعر بجعله يعي الفرق بين جار وجار؛ أي بين قوم وقوم.

ونجد المتكلم يكرر الصورة النورانية في الممدوحين، بذكره للسناء، ليتحقق الفعل الأسطوري الميثولوجي القديم عند العرب، ويتابع المتكلم وصف قوتهم وقد أجاروا أهله في موضع الخوف والحرمان بجيش ضخم، فصور الطرف يحار فيه كالإنسان الذي يدهش بالنظر، وهو انزياح استبدالي حل فيه الطرف الحائر مكان الإنسان الحائر. و انزياح استبدالي استعاري آخر صور فيه الفضاء بالإنسان الذي يضيق بغيره، كناية عن كثرة الناصرين له.

لا يعمد الحطيئة إلى التعبير المباشر، وهذا ما يدل على تمكنه اللغوي، ومعاودته النظر في قصيدته مرة بعد أخرى؛ تحكيكا وتهذيبا وتنقيحا.

فعن طريق الانزياح الاستبدالي في شعر الحطيئة، نلاحظ سهولة فك رموز القصيدة، وتحليل شفراتها ودلالاتها، وربطها من أول بيت إلى آخر بيت فيها، الذي يمثل ترابطا ووحدة كلية شمولية، يحاول قارئ أو عدة قراء البحث عنها، ومحاولة فتق أسرارها؛ وصولا إلى المعنى ومعنى المعنى..... (١)

يجد المتلقي أن الحطيئة غير في تشكيل القصيدة الجاهلية؛ فبدأ ــ على غير عادة الشعراء ــ بالغرض، وانتهى بصوت رمزي صوري، يعبر عن كثافة في الانزياحات الاستبدالية إن روعيت عملية الربط بين نهاية هذه القصيدة وأولى الجزئيات فيها، وكأنه أسلوب يقلب فيه الحطيئة الأعراف الاجتماعية للكتابة الأدبية في ذلك العصر، وهو ما يتوافق مع حال التقلب

(1) انظر: الجرجاني، (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز، شرح وتعليق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٢م، ص ص ٢٧٢ – ٢٨٨.

والعناء والخيبة التي أصابت (المتكلم) في الواقع، وكيف تحول من قوم إلى قوم، وهو بذلك يتحول من عرف أدبي إلى آخر، بتأجيله للمقدمة إلى نهاية القصيدة. يقول الحطيئة:(١)

وَقَدْ قَالَتْ أُمَامَةُ هَلْ تَعَزَّى ... فَقُلْتُ أُمَيْمَ قَدْ غُلِبَ العَزَاءُ
إِذَا مَا العَيْنُ فَاضَ الدَّمْعُ مِنْهَا ... أَقُولُ بِهَا قَدًى وَهُوَ البُكَاءُ

إنَّ أمامة تمثل الأم الرؤوم التي تعطف على ولدها، ودلالة الاسم تشير إلى معنى الأمومة، وهي كذلك تعبر عن النفس التي يحملها المتكلم، إذ إن هذه النفس تحثه على الصبر في الملمات.

إنَّ ترخيم المتكلم لاسم أميمة في هذا السياق بقوله: (أميمَ)، يدل على حبه ورعايته ومجازاته الإحسان بالإحسان، فبادل المتكلم بني قريع حبا بحب، وشفقة بشفقة. ولكن الجرح لا يندمل، بل يبقى له من الآثار ما يحمل المتكلم للتعبير عن أحوال الدهر وصروفه، لينطلق الشاعر معبرا عن فلسفة الوجود والعدم، والتفكر بحال الإنسان على هذه الأرض، ربما اقترب فيها من التشاؤم بعبثية الوجود الإنساني الذي تؤول نهايته إلى الفناء، وهذا التفكر والتأمل كان نتيجة حتمية للجزع الكبير الذي أصاب نفس المتكلم وأثر فيها تأثيرا بالغا، بقوله : " قد غلب العزاء ".

ورغم ذلك، يحاول المتكلم إخفاء ما يطرأ عليه من أحوال تشير إلى جزعه الشديد، متكلفا التصبُّر، فحين تسيل دموعه وتفيض من العين، (نلاحظ الفاعلية للدمع) إذ إنه المحرك الذي فاض من غير إرادة من العين، وربما تكون الدموع رغبة في إضفاء المائية والخصب والحياة على ما يلم بالإنسان من جزع وجدب وجفاف ومصير الموت المحتوم؛ إنه الانزياح الاستبدالي بحيث أصبحت العين نبع ماء متدفق تسيل منه الدموع كأنها تفيض من نهر جارٍ، فإن دل على شيء فهو رغبة المتكلم بجلب الخصب والحياة إلى نفسه المجدبة، وربما يحمل بريقا من الأمل، أو رغبة في تأكيد نوازع النفس الإنسانية، وشغفها بالحياة، رغم ما تلاحظه في الجسد من تداعيات الفناء والموت. إنه بكاء الحياة.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص١٠٩

يقول الحطيئة في قصيدة أخرى:[1]

أَلا هَبَّتْ أُمَامَةَ بَعْدَ هَدْءٍ عَلى لَوْمِي وَمَا قَضَّتْ كَرَاهَا[2]
فَقُلْتُ لَهَا أُمَامَ ذَرِي عِتَابِي فَإِنَّ النَّفْسَ مُبْدِيَةٌ ثَنَاهَا[3]
وَلَيْسَ لَهَا مِنَ الحَدَثَانِ بُدٌّ إِذَا مَا الدَّهْرُ عَنْ عُرُضٍ رَمَاهَا
فَهَلْ أَخْبَرْتِ أَوْ أَبْصَرْتِ نَفْسًا أَتَاهَا فِي تَلَمُّسِهَا مُنَاهَا؟

يعدل التعبير اللغوي عند المتكلم من الواقعية إلى الشعرية؛ حيث استبدل قيام العاذلة ــ (أيا كانت) بسرعة وإزعاج وفي وقت غير مناسب " وقت راحة " ــ بحال الريح العاصف التي تهب فجأة بعد هدوء وسكون واستقرار واطمئنان، وهذا انزياح استبدالي حلت فيه المفردة الاستعارية (هبت أمامة) محل اللفظة المستبدلة (الاستيقاظ) لتتعلق بأمامة بحيث تتحول أمامة إلى ريح عاصف تزعج المتكلم....بدليل (هبت) إن العاذلة لا يهدأ لها بال ولا يستقيم لها ذلك، فهي صورة رمزية لأنانية الذات التي تريد من الآخر الانحراف عن الأعراف الاجتماعية، وربما تمثل أمامة ــ أيضا ــ القيادة الاجتماعية الضاغطة على المتكلم، من تقاليد وعادات وقوانين، (المتكلم يحاول التمرد على المجتمع)، ولكنها مصدر إيذاء وإزعاج مستمر له، لأنها في طرفي نقيض لما يؤمن به ويسعى إليه.

إن النفس تعبر عن المتكلم وليس لها بد من مجاراة وقائع الدهر، فاللوم لا يحقق فائدة دون عمل وإصلاح ولا يمكن لأي نفس (تفيد العموم) الحصول على رغبتها ومبتغاها في هذه الحياة، فلماذا اللوم والعتاب !؟.

يقول الحطيئة مكملا صورة أمامة:[4]

فَقَدْ خَلَّيْتِنِي وَنَجِيَّ هَمِّي تَشَعَّبَ أَعْظُمِيْ حَتَّى بَرَاهَا[5]
كَأَنِّي سَاوَرَتْنِي ذَاتُ سُمٍّ نَقِيْعٍ مَا تُلَائِمُهَا رُقَاهَا[6]

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٥، ص١١٥.
(2) هبَّت: استيقظت، وما قضَّت: أي ما فرغت من نومها. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١١٥.
(3) يقال: إنه لحَسَن الثَّنا وقَبيح الثَّنا، وهو ما يُثنى عليه من خبره. يقول: النفس تُبدي ما فيها من الخير وغيره؛ أي تُظهِرُه ولا تَكتُمُه. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١١٦.
(4) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٥، ص١١٥.
(5) نَجِيَّ هَمٍّ: أي ما خَفِيَ مِنْه ولم يُظْهِرْهُ. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ١١٦.
(6) ذات سُمٍّ: يعني حَيَّة، نَقِيع: ناقع، تلائمها: توافقها. يريد حية ذاتَ سُمٍّ كثير قد جمعَتْهُ. والنقيع: المنقوع. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١١٦.

لَعَمْرُ الرَّاقِصَاتِ بِكُلِّ فَجٍّ مِنَ الرُّكْبَانِ مَوْعِدُهَا مِنَاهَا[1]
لَقَدْ شَدَّتْ حَبَائِلُ آلِ لأيٍ حِبَالِيْ بَعْدَ مَا رَثَّتْ قُوَاهَا[2]

إن هذه العاذلة اللائمة المعاتبة لا تحمل فاعلية العمل، تجرح النفس وتزعج الفؤاد، ولا تقوم بالإصلاح والتغيير، بل على العكس من ذلك، ضررها أكبر من نفعها، إنها لا تبحث فيما يؤلم أفراد المجتمع بل تتركهم وهمومهم التي تسير في عظامهم وتنخرها وتضعفها، وقد صور المتكلم ما خفي من همومه بحال السيل الجارف في الأرض مكونا شعابها وما يجرف معه من رمال وأتربة، فتتغير طبوغرافية الأرض، ويبقى الأثر موجودا لا يزول إلا مع الزمن الطويل، وهذه الصورة مرتبطة بصورة أخرى، وهي حال الحية ذات السمِّ النقيع التي إن لدغت المتكلم، فلا تنفع معها رقى ولا علاج، وما يشير إليه (السمُّ النقيع) من التجمع والتراكم، ويشبه الهم الذي تراكم في نفس المتكلم وتشعب أعظمه حتى براها وأضعفها. إنها انزياحات استبدالية استعارية حل فيها السيل الجارف مكان الهم الدفين الموجع، وحلت الحية مكان الغدر المتربص به ليقضي عليه.

اللائمة سبب هذا الضعف، والحل الذي اتخذه المتكلم التحول عن هذه اللائمة، إلى من هم أهل أقوال وأفعال، بعد إصرارها على العتاب والظلم.

إنَّ آل لأي على عكس حال أمامة التي أتعبته وأضعفته، إن أعمالهم (حبائلهم) دعمت وقوت عهود المتكلم وما يؤمن به بعدما رثت هذه العهود وبليت بسبب أمامة وغيرها، وهذا انزياح استبدالي استعاري حل فيه الحبل مكان العهد والوفاء والثقة والاطمئنان..... إن ثنائية القطع والوصل أو البلى والجِدَّة هي المسيطرة على فضاء القصيدة ورموزها الاستبدالية؛ بحيث تنزاح الدوال لتدل في حالتين متناقضتين معبرة عن المهين والمكرم، المشقي والمسعد، المهلك والمنقذ المحيي، السلبي والإيجابي، صاحب الذل وصاحب المجد، الضعيف والقوي، المفسد والمصلح، الزائف والأصيل، القليل والكثير.....إلخ. فكل ضد إيجابي انزاح ليحل في آل لأي، وكل ضد سلبي انزاح ليحل في أمامة (اللائمة المجتمعية). فآل لأي هم الممثلون للجماعة الذين يشدون أزره، وأمامة التي تريد لهم العذاب وانتظار المصير المهلك.

---

(1) الرَّاقِصات: الإبل التي تُهَرْوِل في سَيْرها، والرَّقص والرقصان: ضرب من سير الإبل سريعٌ. والفَجُّ: الطريق. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ١١٧-١١٨.

(2) القُوَى: جمع قُوَّة وهي طَاقات الحبل. يقال قد قويتَ حَبلكَ: إذا اختَلفتْ قواه، وكان بعضها أغلظ من بعض. رثَّت: ضَعُفَت. الحَبَائل: جمع حبل، وهو جمع غير قياسي، أو المراد بالحبائل هنا الأسبابُ، والمراد بالحبال العُهود والعُقود التي عَقَدُوهَا. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ١١٨.

إن احتفاء الحطيئة بهذا الأسلوب (الانزياح الاستبدالي الاستعاري) في التعبير فيما يؤديه من عمق المعنى وتعدده وقوة التأثير في المتلقي، اعتمادُه على نص مفتوح للقراءات المتعددة. إن التعبير غير المباشر أشد وقعا وتأثيرا وفلسفة من التعبير المباشر.

يقول الحطيئة في قصيدة بائية:(١)

طَافَتْ أُمَامَةُ بالرُّكْبَانِ آونَةً ... يَا حُسْنَهُ مِن قَوَامٍ مَا وَمُنْتَقَبَا(٢)
إذْ تَسْتَبِيكَ بِمَصْقُولٍ عَوَارِضُهُ ... حُمْشِ اللِّثَاتِ تَرَى فِي غَرْبِهِ شَنَبَا(٣)
قَدْ أَخْلَقَتْ عَهْدَهَا مِنْ بَعْدِ جِدَّتِهِ ... وَكَذَّبَتْ حُبَّ مَلْهُوفٍ وَمَا كَذَبَا
يَحِيْثُ يَنْسَى زِمَامَ العَنْسِ رَاكِبُهَا ... وَيُصْبِحُ المَرْءُ فِيْهَا نَاعِسًا وَصِبَا(٤)
يَجْتَازُ أَجْوَازَ قَفْرٍ مِنْ جَوَانِبِهِ ... يَأْوِي إِلَيْهِ وَيَلْقَى دُوْنَهُ عَتَبَا(٥)
إِذَا مَخَارِمُ أَحْنَاءٍ عَرَضْنَ لَهُ ... لَمْ يَثْنِ عَنْهَا وَخَافَ الجَوْرَ فَاعْتَتَبَا(٦)
وَالذِّئْبُ يَطْرُقُنَا فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ ... عَدْوَ القَرِيْنَيْنِ فِي آثَارِنَا خَبَبَا(٧)

شكلت أمامة انزياحا استبداليا استعارها لتحل محل (الحياة)، إن لفظة " آونة " التي تشير إلى التكرار والتراتب، لتدل على الاستغراق الزمني المتعلق بالإنسان (الركبان)، إنهم السائرون في هذه الحياة، والسهم الذي يضرب قلوبهم بسبب تعلقهم بهذه الحياة (أمامة) التي تظهر لهم حسنها وفتنتها، ولكنه تعلق وهمي، لم يحصل عليه المتكلم حقيقة، بدليل " طافت " وهو من طيف الخيال والتوهم، وربما الخداع.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٦، ص١٢١.
(2) الرُّكبان: أصحاب الإبل. أونة: مِرارا، واحدها أوَان، والأوان: الحين. المُنْتَقب: موضع النِّقاب. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٢٢.
(3) تَستَبِيكَ: تَذْهَبُ بِعَقْلِكَ. مَصقول: يريد ثَغْرا مَصقولا. العَوَارض: الأسنان التي بعد الأنياب.حُمْش اللثات: قيل لحْم اللثات. وغَرْبُه: حَدُّهُ. الشَّنَب: بَرْدُ الأسنان وعُذُوبَتُهَا. والشَّنَب: رِقَّةُ الأسنان وكثرة مائها وصفاؤُها. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٢٣.
(4) العَنْس: النَّاقة الصُّلْبَة. والوَصِب: الذي يجد تكسُّراً وفترة. يريد طاف خيالها بنَا في هذا المَوْضع المَخُوف الذي ينسى فيه الرجل زِمَام ناقته خوفا. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٢٤.
(5) يجتاز هذه الطريق: أي يقطعها. يأوي إليه: أي يأوي هذا الطريق إلى الماء. وقوله عتبا: أي ارتفاعا، والعَتَب الدَّرَج، والعَتَب: الارتفاع والغلظ. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٢٥.
(6) مَخَارم: جمع مَخْرَم وهو منقطع أنف الجبل، والأحْنَاء: حروف الجبل، وما تحنَّى من الجبال والأودية. وقوله: عَرَضْنَ له: أي بهذا الطريق. وقوله: لم يَثْنِ عنها: أي لم يرتفع الطريق عنها ولكنه عَلاها. وقوله: وخاف الجَوْر: أراد لم يَثْنِ عنها ولم يَخَفْ الجَوْرَ فيَعْتَتِبْ: أي يرجع. والطريق لا يخاف الجَوْرَ، وإنَّما شَبَّهَهُ بالإنسان. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ١٢٦- ١٢٧.
(7) يَطْرُقُنَا: يَأتِيْنَا ليلا. عَدْوَ القرِيْنَيْن: أي يَعْدُو مَعَنَا ويقرب منَّا كَأنَّا وَإِيَّاهُ في قَرَن، والقرينان: البَعِيْران يُقْرَنَان في حبل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ١٢٧.

إن سبب التعلق بالحياة ــ في بهائها وحسنها وجمالها الخادع الذي يسبي قلب الإنسان وعقله ــ مادي بحت، والمتكلم يعترف أنه وقع أسير هذه المغريات المادية، وقد سبته الحياة كما يسبي التاجر الخمرة، وهو انزياح استبدالي استعاري حلت فيه الحياة محل التاجر، فأصبح من مشترياتها، أو بالمعنى الأوضح باع نفسه لها.

إن ملذات الحياة غير دائمة، فالحياة متقلبة، وهذا ما أكده المتكلم رغم أنه محب لهذه الحياة ومتعلق بها ملهوف للقاء بهجتها ونعيمها، وقد ابتعدت الحياة عن المتكلم بعد أن كانت رغيدة هانئة، بحيث إن الركبان الموجودين في هذه الحياة تتلاطمهم أمواج التعب والنسيان والفتور، فإذا انقطع النعيم عن الإنسان وقد اعتاد الراحة سيشعر بالفتور والكسل، وربما أن الأهوال والمخاوف في هذه الحياة تجعله ساهيا فزعا لا يعرف ماذا سيحصل معه، إذ إن تقلب الدنيا سريع ومفاجئ.

إن الاستمرار في هذه الحياة يحتاج إلى عناء، فربما يجد المسافرون الركبانُ هذه البئر فارغة لا ماء فيها ولا حياة، ويكون المتكلم بهذا قد ألمح إلى حاله مع الزبرقان بن بدر عبر انزياح استبدالي استعاري حلت فيه البئر الفارغة التي لا يرجى خيرها محل الزبرقان.

الصورة ما زالت مستمرة، فالمتكلم يقطع هذه الطريق الصعبة (طريق الحياة)، وربما تكون الطريق التي واجهته إلى الزبرقان فوجدها طريقا مقفرة مليئة بالعثرات والمرتفعات والصعوبات، ولكن الفاعلية ما زالت متحققة عند المتكلم، فهو " يجتاز " أي أنه يعمل وينجو ويتجاوز المخاوف والأهوال والعثرات في هذه الحياة، وحازم في بلوغ غايته ومراده فيها.

إنه يصارع (المكان) الصحراء المقفرة صعبة المسالك، فلا يستطيع الابتعاد عن الجبال في هذه الطريق، بل يعتنبها لأنه يخشى الرجوع، وكيف يرجع إلى حتفه وهلاكه!؟ كيف يرجع إلى أرض قفر؟، إنه يبحث عن المائية والخصب والخير والعطاء، يبحث عن البئر الواسعة الممتلئة في هذه الطريق الصعبة.

فالركبان في طريقهم يترصدهم الموت والخداع، إن الموت يلازمهم ويقترن بهم في كل منزل ينزلون به، والحياة بما تحمله من مصاعب وأخطار تمثل صورة الذئب الموحش الذي يتصيد فرائسه ويتحين الفرصة للانقضاض على طريدته.

هذه كلها صور استبدالية تعبر عن إخلاف أمامة لعهدها، إنها انزياحات استبدالية تعبر عن حال الحياة ونكرانها للإنسان وتقلباتها عليه.

أما القصيدة الآتية فتقسم ثلاث شرائح، هي:

أولا: شريحة المرأة المثالية [1]

ثانيا: شريحة الناقة الشديدة ذات العزيمة القوية.

ثالثا: شريحة الممدوح ذي الملامح الأسطورية (البطل المثالي).

يقول الحطيئة:[2]

آثَرْتُ إِدْلاَجِي عَلَى لَيْلٍ حُرَّةٍ ... هَضِيمِ الحَشَا حُسَّانَةِ المُتَجَرَّدِ
إِذَا النَّوْمُ أَلْهَاهَا عَنِ الزَّادِ خِلْتَهَا ... بُعَيْدَ الكَرَى بَاتَتْ عَلَى طَيِّ مَجْسَدِ
إِذَا ارْتَفَقَتْ فَوْقَ الفِرَاشِ حَسِبْتَهَا ... تَخَافُ انْبِيَاتَ الخَصْرِ مَا لَمْ تُشَدَّدِ
وَتُضْحِيْ غَضِيْضَ الطَّرْفِ دُوْنِي كَأَنَّمَا ... تَضَمَّنَ عَيْنَيْهَا قَدًى غَيْرُ مُقْسِدِ
إِذَا شِئْتُ بَعْدَ النَّوْمِ أَلْقَيْتُ سَاعِدِي ... عَلَى كَفَلٍ رَيَّانَ لَمْ يَتَخَدَّدِ
لَهَا طِيْبُ رِيًّا إِنْ نَأَتْنِي وَإِنْ دَنَتْ ... دَنَتْ عَبْلَةً فَوْقَ الفِرَاشِ المُمَهَّدِ
خَمِيْصَةُ مَا تَحْتَ النِّطَاقِ كَأَنَّهَا ... عَسِيْبٌ نَمَا فِي نَاضِرٍ لَمْ يُخَضَّدِ
تُفَرِّقُ بِالمِدْرَى أَثِيْثًا كَأَنَّهُ ... عَلَى وَاضِحِ الذِّفْرَى أَسِيْلِ المُقَلَّدِ
تَضَوَّعُ رِيَّاهَا إِذَا جِئْتَ طَارِقًا ... كَرِيْحِ الخُزَامَى فِي نَبَاتِ الخَلَى النَّدِي
وَلَمَّا رَأَتْ مَنْ فِي الرِّحَالِ تَعَرَّضَتْ ... حَيَاءً، وَصَدَّتْ تَتَّقِي القَوْمَ بِاليَدِ
وَفِي كُلِّ مَمْسَى لَيْلَةٍ أَوْ مُعَرَّسٍ ... خَيَالٌ يُوَافِي الرَّكْبَ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ
فَحَيَّاكِ وَدٌّ مَا هَدَاكِ لِفِتْيَةٍ ... وَخُوْصٍ بِأَعْلَى ذِيْ طِوَالَةَ هُجَّدِ[3]
وَأَنَّى اهْتَدَتْ وَالدَّوُّ بَيْنِيْ وَبَيْنَهَا ... وَمَا كَانَ سَارِي الدَّوِّ بِاللَّيْلِ يَهْتَدِي[4]

---

(1) قد تكون امرأة مثالية الجمال، تبعث في المتكلم مثيرات الحب والجنس والخصب، قد نأخذ بهذا الرأي إذا عددنا الأساطير الدينية بعيدة عن الشاعر في شعوره الجمعي وعقله الباطني.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٩، ص١٤٧.

(3) الوَدُّ: اسم صنم كان لقوم نوح، ثم صار لكلب، وكان بدومة الجندل، وكان لقريش صنم يدعونه وُدًّا. خُوص: إبل غائرة العيون، والخَوْصَاء التي قد عَطِشَت فدخلت عيناها. وذو طوالة: مكان. وطوالة: بئر. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ١٥٢- ١٥٣.

(4) الدَّوُّ: صحراءَ ملساءَ لا عَلَمَ بها ولا أمارَة. والدَّاوِيَّة: المُسْبِعَة التي تَسْمَعُ لها دَوِيًّا بالليل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ١٥٣.

تَسَدَّيْتَنَا مِنْ بَعْدِ مَا نَامَ ظَالِعُ الكِلاَبِ وَأَخْبَى نَارَهُ كُلُّ مُوْقِدِ[1]
بِأَرْضٍ تَرَى شَخْصَ الحُبَارَى كَأَنَّهُ بِهَا رَاكِبٌ عَالٍ عَلَى ظَهْرِ قَرْدَدِ[2]

إن المرأة المثالية الخيالية ذات صفات جنسية لافتة، إنها انزياح استبدالي استعاري يمثل الأسطورة الجاهلية في التعبير عن المرأة الطوطم المثال في ميثولوجيا الجاهليين، إن حشد صفات المرأة على هذه الصورة عند المتكلم وصفا دقيقا مفصلا في إبرازه عناصر الخصوبة فيها، دالا دلالة واضحة على تمكن فكرة التقديس في جانب جلب الخير والعطاء والخصب، أي الحياة وملذاتها، فالمرأة سبب الحياة والإنجاب والإخصاب والتكاثر، وإبعاد فكرة الجدب والقحط، أي الموت، إنه صراع الكائن الحي المتمثل بالإنسان الذي يضفي عوامل الحياة في بحثه عن الخلود الوجودي على هذه الأرض، مادة ومعنى.

ونجد امتزاج هذه المرأة المثالية بمشخصات الآلهة، فيطل علينا الصنم " وَد " الذي يرمز إلى رجل صالح كان قبل أيام نوح عليه السلام اتُّخِذَ للعبادة والتقرب إلى الله، يقول الله تعالى : { وَقَالُوا لاَ تَذَرُنَّ آلِهَتَكُم وَلاَ تَذَرُنَّ وَدًّا وَلاَ سُوَاعًا وَلاَ يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا } [3] إنها أصنام ترمز لأشخاص صالحين عابدين أحيطوا بهالة من التقديس، فصنعت لهم مشخصات عبدت بعد ذلك[4]، أظن إطلاق التحية من " وَد " يمثل امتزاج المشخصات بعضها ببعض، فتكون المرأة طوطما مشخصا استغله الشعراء في التعبير عن مشخص آخر هو الرجل المثالي الممدوح، فنحصل على المعادلة المنطقية الآتية:

١) المرأة انزياح استبدالي ترمز للمثالية والحياة. [مقدمة ١]
٢) المرأة انزياح استبدالي ترمز للممدوح. [مقدمة ٢]
٣) الممدوح انزياح استبدالي يرمز للمثالية والحياة. [نتيجة]

---

(1) تَسَدَّيْتَنَا: أَتَيْتَنَا وركِبْتِنا؛ أي أتانا خيالك. وظالِع الكلاب لا ينام حتى تفرغ الكلاب من سفادها، فإذا فرغت سَفَد هو. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٤.
(2) الحُبَارى: طائر يقال للذكر والأنثى والواحد والجمع. القرْدَد: ما ارتفع من الأرض. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ١٥٤.
(3) سورة نوح، آية ٢٣.
(4) انظر أصنام قوم نوح: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء٦، مرجع سابق، ص ص ٢٥٤ – ٢٦٤.

لقد أسطر المتكلمُ " بغيضا " الذي ينتمي إلى آل شماس، ليصبح صورة رمزية انزاحت استبداليا من مجرد التعبير عن الكرم والسخاء، إلى كل ما يحمله البطل الأسطوري من صفات العون والإنقاذ والحماية..... إلخ.

عرفنا أن الصنم " وَد " قد ألمح إلى طوطمية المرأة، ونجد ما يماثل هذا عند الرجل، فالرجل الممدوح " ابن شماس " وما يشير إليه من العبودية والارتباط بعبادة الشمس والكواكب والنجوم في البيئة العربية الجنوبية[1]، حيث قال الله تعالى: { وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُوْنَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُوْنِ اللهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لاَ يَهْتَدُوْنَ }[2] إن المبالغة في اسم " شمّاس " فعّال، وتحقق صفة الذكورية، وأنه ابن للمعبودة الشمس، يحقق التمازج والتماهي الرمزي والانزياح الاستبدالي الاستعاري بين الموصوفات المختلفة في القصيدة، بين (المرأة، ود، الممدوح، الشمس)، إنها مسميات لمسمى واحد، هو المقدس المثالي وصاحب العطاء.

الملاحظ أن المتكلم سار إلى الزمن المتمثل بـ " الليل "، ولم يسر إلى الحرة نفسها، إن هذا الزمن هو صاحب الفاعلية في الوصول إلى المرأة الطوطم المثالية، حيث تتداعى في هذا الزمن الخيالات والأحلام، فالخيال أدعى للحضور في الليل منه في النهار، وربما يرتبط بالعبادة وصفاء الروح والتهجد ومواصلة المعبود، والدليل على ذلك قول الحطيئة السابق:

وَفِيْ كُلِّ مَمْسَى لَيْلَةٍ أَوْ مُعَرَّسٍ خَيَالٌ يُوَافِي الرَّكْبَ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ

فالخيال الذي يأتي المسافرين الركبان في هذه الحياة خيال المرأة الطوطم " أم معبد "، وهذه الكنية بلفظة " أم " تشير إلى الجانب الأمومي المخصب في المرأة رمز العطاء والخير والولادة، و " معبد " اسم مكان للعبادة والتقرب، فاجتمع لدينا انزياح استبدالي كنائي يعبر عن (أم العبادة)، أو (حامية العبادة)، و (صاحبة المعبد) إنها (المرأة الأم الطوطم المثالي).

---

(1) انظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء٦، مرجع سابق، ص ص ١٦٦ – ١٧٣، ص ص ٥٠ – ٦٠.

(2) سورة النمل، آية ٢٤.

وهذا الخيال يوافي مجموعة الركبان، وكلهم شبان " فتية "، تعميقا لروح الإخصاب والولادة والفاعلية، فيستغرب المتكلم اهتداء هذا الطوطم المثالي لهؤلاء الفتية الهجّد (النائمون)، وربما تحمل منى تضاديا دالا على الاستيقاظ للتهجد والعبادة[1].

إن غشيان خيال المرأة الطوطم المثالي ــ صاحبة الخير والعطاء ــ الركبانَ المسافرين، يشير إشارة عميقة إلى الانزياح الاستبدالي الاستعاري الذي يتمثل بصورة الممدوح بغيض، ومناطق التدليل ــ التي تقرب الافتراض إلى شبه يقين ــ واضحة في القصيدة، إذ إن الصفات التي أسبغها المتكلم على المرأة المثال تحقق عناصر الخيرية والأمومة والإخصابية والنورانية والعطاء والاهتداء والمائية، ــ هذه العناصر تماثل تماما الصفات التي أسبغها المتكلم على الممدوح من كرم وعطاء وخير ومجد، ومناطق الاشتراك هذه تتمثل مما يأتي:

أولا: شريحة المرأة الطوطم المثال.

" تضحي " : إشارة إلى زمن الضحى وبداية يوم وخير جديد.

" كفل ريان " : إشارة إلى الخصوبة والخير والعطاء.

" طيب رياها " : يشير إلى المائية وطيب الذكر والسمعة.

" عبلة " : يشير إلى الامتلاء والخصوبة والخير والعطاء.

" عسيب نما في ناظر " : إشارة إلى النخيل والولادة وهذا النخيل يحمل ثمرا، إشارة إلى الإنتاجية والخير والعطاء والكرم.

" أثيثا " : خصوبة وارتواء وعطاء وفير.

" تضوع رياها " الذِكر الحسن لهذا الخير والعطاء والكرم.

" إذا جئت طارقا " : إذا طلبت خيرها وعطاءها وكرمها.

" اليد " آلة الخير والعطاء والمعروف والكرم.

" معرس " : مكان المكوث والإقامة والراحة.

" أم معبد " المرأة الطوطم المشرفة على هذا المعرس أي المشرفة على مكان الإقامة (فالإقامة دليل استقبال الركبان المسافرين والعناية بهم وإكرامهم) .

---

(1) انظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء٦، مرجع سابق، ص٥١٠.

وتشترك هذه الدوال ودلالاتها الاستبدالية مع شريحة الممدوح المثالي لتشكل انزياحا استعاريا رمزيا بين الشريحتين. يقول الحطيئة:(1)

فَمَا زَالَتِ الوَجْنَاءُ تَجْرِيْ ضُفُوْرُهَا ... إِلَيْكَ ابْنَ شَمَّاسٍ تَرُوْحُ وَتَغْتَدِي
تَزُوْرُ امْرَأً يُوتِي عَلَى الحَمْدِ مَالَهُ ... وَمَنْ يُعْطَ أثْمَانَ المَحَامِدِ يُحْمَدِ
يَرَى البُخْلَ لاَ يُبْقِي عَلَى المَرْءِ مَالَهُ ... وَيَعْلَمُ أنَّ الشُّحَّ غَيْرُ مُخَلِّدِ
كَسُوْبٌ، وَمِتْلافٌ إِذَا مَا سَأَلْتَهُ ... تَهَلَّلَ وَاهْتَزَّ اهْتِزَازَ المُهَنَّدِ
مَتَى تَأتِهِ تَعْشُو إِلَى ضَوْءِ نَارِهِ ... تَجِدْ خَيْرَ نَارٍ عِنْدَهَا خَيْرُ مُوقِدِ
تَزُوْرُ امْرَأً إِنْ يُعْطِكَ اليَوْمَ نَائِلاً ... يَكُفَّيْهِ لاَ يَمْنَعْكَ مِنْ نَائِلِ الغَدِ
هُوَ الوَاهِبُ الكُومَ الصَّفَايَا لِجَارِهِ ... تُرَوِّحُهَا العِبْدَانِ فِي عَازِبِ نَدِي

ثانيا: شريحة الممدوح المثالي رمز المرأة الطوطم المثال.

" ابن شماس " : تعالق رمزي بين المرأة الطوطم والشمس المعبودة.

" يعط ماله ": استمرارية الخير والعطاء.

" الشح غير مخلد " : يطلب الذكر الحسن بكرمه وعطائه.

" كسوب، ومتلاف إذا ما سألته " : صاحب خير وعطاء والخير منه وإليه.

" تهلل واهتز " : البشر والعطاء وطيب المقام والكرم من شخص كريم النفس.

" تعشو إلى ضوء ناره " : الاهتداء يكون عسيرا في الصحراء المظلمة ولكن الاهتداء رغم صعوبته موجود في نار الممدوح التي تشير إلى الكرم وطيب المقام وربما الإنقاذ.

" خير نار وخير موقد " : النار ذات خير وعطاء بما تتعلق به (نار القرى والضيفان)، وصاحب النار ذو خير وعطاء.

" يعطك اليوم نائلا وغد " : استمرارية الخصب والعطاء في الزمن الحاضر والمستقبل.

" الواهب الكوم الصفايا لجاره " : إن عطاءه جزيل وكبير لمن يكون في جواره ويلجأ إليه.

فنلاحظ أن الدوال ودلالاتها مشتركة بين اللوحتين، وهذا مدعاة لتأكيد ما وصلنا إليه من الاستبدال الاستعاري الرمزي بينهما.

أما الآن فنحن بصدد تبين شريحة الناقة التي تربط بين شريحة المرأة المثال وشريحة الرجل الممدوح المثالي، وهذا المفصل من القصيدة يربط بين الشريحتين السابقتين عبر رحلة

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٩، ص١٦١.

صعبة على ناقة شديدة لا يستطيعها إلا راكب يحمل قوة وعزيمة ونفسا لا تقبل الخضوع والركون والدعة، إنه الانعتاق من براثن الذل والخديعة، إلى مكامن الخير والعطاء، إنها رحلة المتكلم في فضاءات زمانية ومكانية مغلفة بالخوف والأخطار، ربما تكون نفسها رحلة الحياة، وما يجب أن يتمتع به طالبها من صفات تؤهله ليكون من أهلها. يقول الحطيئة:(١)

وَأَدْمَاءَ حُرْجُوجٍ تَعَالَلْتُ مَوْهِنًا ... بِسَوْطِيَ فَارْمَدَّتْ نَجَاءَ الخَفَيْدَدِ(٢)
إِذَا بَرَكَتْ أَوْقَتْ عَلَى ثَفِنَاتِهَا ... عَلَى قَصَبٍ مِثْلِ اليَرَاعِ المُقَصَّدِ(٣)
كَأَنَّ هُوِيَّ الرِّيحِ بَيْنَ فُرُوْجِهَا ... تَجَاوُبُ أَظْآرٍ عَلَى رُبَعٍ رَدِي(٤)
وَإِنْ حُطَّ عَنْهَا الرَّحْلُ قَارَبَ خَطْوَهَا ... أَمِينُ القُوَى كَالدُّمْلُجِ المُتَعَضِّدِ(٥)
تَرَامَى يَدَاهَا بِالحَصَى خَلْفَ رِجْلِهَا ... وَتَرْمِي بِهِ الرِّجْلاَنِ دَايِرَةَ اليَدِ
تُلاَعِبُ أَثْنَاءَ الزِّمَامِ وَتَتَّقِي ... مَخَافَةَ مَلْوِيٍّ مِنَ القِدِّ مُحْصَدِ(٦)
تَرَى بَيْنَ لَحْيَيْهَا إِذَا مَا تَزَغَّمَتْ ... لُغَامًا كَبَيْتِ العَنْكَبُوتِ المُمَدَّدِ(٧)
وَتَشْرَبُ بِالقَعْبِ الصَّغِيرِ وَإِنْ تُقَدْ ... بِمِشْفَرِهَا يَوْمًا إِلَى الرَّحْلِ تَنْقَدِ(٨)

إذا كانت المرأة الطوطم كما رأينا تحمل صفات مثالية وكذلك الممدوح المعادل الرمزي للمرأة، فإننا نجد (الناقة) لا تقل مثالية عن الصورتين المذكورتين(٩)، بل تشترك فيهما بأوصافها ودلالات هذا الوصف، فهي بيضاء، تسير بسرعة بعد منتصف الليل، ذات أعضاء بادية في قوتها وضخامتها، وذات لغام كثيف بين لحييها، نهمة في شرب الماء طلبا للحياة والمائية والإخصاب، متعلقة بالضياء المنبثق من زمن النهار وتنتظره....

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٩، ص ١٥٥.

(2) أدماء: بيضاء صادقة البياض. الحُرْجُوْج: الطويلة على وجه الأرض. تعاللت: طلبتُ عُلالتها، والعُلالة: الشيء يجيء بعد الشيء. ارْمَدَّتْ: أسرعت. الخَفَيْدَد: الظَّلِيْم الذكر. نجاؤه: عَدْوُهُ السَّريع. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ١٥٥- ١٥٦.

(3) أوقت: أشْرَفت. الثَّفِنَات: أصول الفخذين والركبتين. مُقصَّد: مُكَسَّر، والمُقصَّد: ليس بالجسيم ولا الضئيل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق،١٥٦.

(4) فروجها: قوائمها. الأظآر: جمع ظِئْر، وهي التي تعطف على غير ولدها. الرُّبَع: ما ولد في الربيع. هُوِيُّ الرِّيح: مرورها بسرعة. الرَّدِي: الهالك. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٦.

(5) أمين القوى: يريد العُقال والقيْد. وقوله: كالدملج: شَبَّه حلقة القيد من الأديم بالدملج المتعضد: الذي فيه طرائق بمنزلة الثوب المضلع. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٧.

(6) أثناء الزمام: جمع ثِني، وهو ما انثنى منه. المَلْويّ: السوط. المُحْصَد: الشديد. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٧.

(7) التَّزَغُّم: صوت ضعيف. اللغامُ للإبل: وهو مثل القطن يخرج من أفواهها. اللحْيُ: مَنْبِتُ اللحية من الإنسان وغيره. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٨.

(8) القعب: القدح الصغير. يقول: هي سهلة الخطم عتيقته، ليست بغليظة المشافر، وهي سَلِسَة ذَلُول طيِّبَة النفس بالسير. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٨.

(9) انظر: النعيمي، (أحمد إسماعيل): الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط١، سينا للنشر، مصر، ١٩٩٥م، ص ص ١٨٠ – ١٩٥.وانظر صورة البطل: المرجع نفسه، ص ص ١٢٥ – ١٣٦.وانظر: طه، (طه غالب عبدالرحيم): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٣، ص٨٨ وما بعدها، ص٢٥٨ وما بعدها.

تنزاح الناقة استبداليا لتشير إلى نفس المتكلم وهمته وإصراره على بلوغ ما يطمح إليه في ملاقاة الممدوح بغيض، فقد استبدلت الناقة استبدالا استعاريا بهمة المتكلم وإصراره على بلوغ مراده.

فهذه الناقة بيضاء زيادة في الوضوح والنقاء، سريعة تشبه ذكر النعام، وما يشير إليه النعام من أمومة وعطف وتوالد، فنكاد لا نرى ذكر النعام إلا بين أسرته وزوجه وأطفاله[1]، ولكننا نجد صورة قد انزاحت إليها الناقة تدل على الفقد والموت والخداع، إنها صورة سمعية لتجاوب أصوات الناقة التي فقدت ولدها عندما تحن إليه، فيلجأ صاحب الناقة إلى حشو ابنها الميت تبنا ويقربه إلى أمه حتى تسكن إليه وتطمئن، وقد تحقق الانزياح الاستبدالي في استعارة الريح بين فروج الناقة الذي يستحضر أزمة هذه الرحلة في رغبة المتكلم الوصول إلى مبتغاه بسرعة، وقد نتج من هذه السرعة أصوات تشبه الحنين (أظآر) على الربع الميت، الذي حل محل نفس المتكلم اليائسة، وربما تحمل الناقة بهذا طابع القبيلة التي فقدت ابنها، إنها صورة الفقد؛ فقد الابن وخداع الأم، ربما يمثل الابن حال الفرد في القبيلة وحال الأم (الناقة) بالقبيلة نفسها عندما تشتاق إلى ولدها وتحن إليه، ولكن بعد أن يكون الأمر قد انتهى. إنها صورة الموت تحل بين جنبات نفس المتكلم متمثلا بهذه الناقة، وربما يكون الربع (ولد الناقة الميت) معادلا للمتكلم في قصة خاصة مع الزبرقان بن بدر، ولكن العطف والحنان لا فائدة منه.

فنفس الشاعر مقيدة بحبل أمين القوى، وهو انزياح استبدالي حل فيه اللفظ المستعار (ب) " أمين القوى " محل الدلالة المستبدلة (أ) المتمثلة بالقوة والحفاظ والرعاية المرتبطة بالممدوح، فالناقة مرتبطة بالممدوح، ولا سبيل لأن تنفك أو تغادر فهي محكومة إليه، وتنطلق إلى أقصى درجاتها، ولا تهتم لما يعترض طريقها من عثرات، وهذا انزياح استبدالي آخر حلت فيه لفظة الحصى (المفردة المستعارة ب) محل المفردة أو التعبير المستبدل (أ) دالا على عثرات الرحلة التي تتغلب عليها همة المتكلم ونفسه، وقد ذكر الحصى ليدل على صغر هذه العثرات في عين المتكلم. (نلاحظ أننا قمنا بتوضيح الانزياح عن طريق نفيه، فالتعبير غير المباشر هو الدافع بنا للبحث عن التعبير المباشر).

---

(1) انظر: عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة تشرين – سوريا، ٢٠٠٠م، ص٣٧.

يقول الحطيئة مستكملا أوصاف الناقة:(١)

تُرَاقِبُ عَيْنَاهَا إِذَا تَلَعَ الضُّحَى دُبَابَا كَصَوتِ الشَّارِبِ المُتَغَرِّدِ(٢)
وَكَادِتْ عَلى الأَطْوَاءِ أَطْوَاءِ ضَارِجٍ تُسَاقِطُنِي وَالرَّحْلَ مِنْ صَوْتِ هُدْهُدِ(٣)
وَإِنْ آنَسَتْ وَقْعَاً مِنَ السَّوْطِ عَارَضَتْ بِيَ الجَوْرَ حَتَّى تَسْتَقِيمَ ضُحَى الغَدِ(٤)
وَتُضْحِي الجِبَالُ الغُبْرُ دُونِي كَأَنَّهَا مِنَ الآلِ حُفَّتْ بِالمُلاءِ المُعَضَّدِ(٥)
وَيُمْسِيْ الغُرَابُ الأَعْوَرُ العَيْنِ وَاقِعَاً مَعَ الذِّئْبِ يَعْتَسَّانِ نَارِيْ وَ مِقْأَدِي(٦)

إن رحلة الناقة تمثل خبرة الحياة وتجربتها، فلا سبيل لكبح جماح هذه الناقة، وفي الوقت نفسه فهي حذرة أن يصيبها مكروه، تراقب عيناها في وقت الضحى ــ وهو زمن إيجابي دال على الفاعلية والحركية والنشاط والحياة ــ تراقب كائنا من مستلزمات الخصب؛ (إذ يتجمع الذباب حول الماء غالبا)، وصوت الذباب في هذه الحالة كصوت الطيور المغردة أثناء استمتاعها بشرب الماء، إنها انزياحات استبدالية تعبر عن جوانب الخصب في الطبيعة، وفي نفس المتكلم متمثلا بالناقة، لأن هدفها صاحب الخير والعطاء والحياة.....

وكادت هذه الناقة أن تسقطه في الآبار القديمة؛ أي في المهالك القديمة، وذلك بسبب وشاية من طائر الهدهد " فصوت الهدهد " انزياح استبدالي رمزي حل فيه هذا الطائر (اللفظ المستعار) محل التعبير المستبدل دالا على الوشاية أو جلب المعلومات سواء أكانت صادقة أم كاذبة، وربما ينزاح ليدل على أي صوت مزعج للناقة بما يمثله من تصرف أو خطر يحدق بها، أو يمثل التطير والتشاؤم. وتنزاح الآبار القديمة في إشارتها إلى ما كان قد عاناه المتكلم قبل إرادته السفر في رحلة خطرة إلى الممدوح.

ولكن المتكلم لم يسلم في رحلته ممّن يريدون الفتك به، في انزياح الغراب والذئب استبداليا في استعارتهما من المتكلم (ذات الخطاب) للتعبير عن معاني الشر والهلاك. وهو

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٩، ص ١٥٥.
(2) تَلَعَ: ارتَفع. المُتَغَرِّد: المُتَغَنِّي. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٨.
(3) الأطواء: الآبار المَطْوِيَّة، واحدها طَوِيٌّ. ضارج: موضع. أراد أنها حديدة الفؤاد لم يكسرها السير، فهي ترتاع من صوت الهدهد. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٩.
(4) الجَوْرَ: القصْد. آنَسَتْ: أحَسَّتْ وَأبْصَرَتْ. عَارَضَتْ: عَدَلَتْ عن الطريق. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٥٩.
(5) حُفَّتْ: أُدِيرَ حَوْلَهَا. المُعَضَّد: الذي فيه خطوط. المُلاء: جمع مُلاءة. يقول: إذا بَعُدَ مِنْكَ رأيت كأن بينك وبينه غُبْرَةً. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٦٠.
(6) المَقْأَدُ والمُقْتَأَد: المَوْضع الذي يُخَبَّزُ فيه ويُشْتَوَى. والمِقْأَد: العُود الذي تحرك به النار. المُعَضَّد: المُضَلَّع. يعتسَّان: يطلبان ما يأكلانه، وأصل العَسِّ: الطلب، يقال: قد اعتَسَّ الراعي في إبله: طلب ناقة يحتلبها. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ١٦٠- ١٦١.

الآن في طريقه إلى الخير والعطاء والكرم والمجد، ولا شك سيعترضه من التشاؤم والفتور والخوف والشرور المحدقة بما يقلل من عزيمته، ولكن المتكلم يصرح أن هذا أدعى لبلوغ الغاية والهدف المنشود.

ونجد الناقة في نهايات القصيدة قد تحولت إلى كائن إنساني يزور ابن شماس، وهذه إشارة واضحة إلى أنها صورة رمزية حققت الانزياح الاستبدالي في تعبيرها عن المتكلم نفسه في شخص راحلته، فالناقة لا تزور بل الذي يمتطيها، يقول الحطيئة:(١)

قَمَا زَالَتِ الوَجْنَاءُ تَجْرِي ضُـقُورُهَا ... إِلَيْكَ ابْنَ شَـمَّاسٍ تَـرُوحُ وَتَغْتَـدِي
تَزُورُ امْرأً يُوتِي عَلَى الحَـمْدِ مَالَهُ ... وَمَنْ يُعْطَ أثْمَـانَ المَحَامِـدِ يُحْمَـدِ

ويقول الحطيئة في قصيدة رائية:(٢)

أشَـاقَتْـكَ أظْـعَانٌ لِـيْ ... لَـى يَـوْمَ نَـاظِرَةٍ بَـوَاكِرْ؟
فِـي الآلِ تَـرْقَـعُهَـا الحُـدَا ... هُ كَأنَّـهَا سُـحُقٌ مَوَاقِـرْ(٣)
كَظِـبَاءِ وَجْـرَةَ سَـاقَهُـنْ ... نَ إلَـى ظِـلَالِ السِّدْرِ نَـاجِرْ(٤)
وَقَـدَتْ بِـهِ الـشِّعْرَى فَـآ ... لَفْـتِ الخُـدُوْدَ بِـهَا الهَـوَاجِرْ
يَـا لَـيْلَةً قَـدْ بِـتُّهَا ... يَجْـدُوْدَ نَـوْمُ العَـيْنِ سَاهِـرْ
وَرَدَتْ عَلَـيَّ هُـمُوْمُـهَا ... وَلِـكُلِّ وَارِدَةٍ مَـصَـادِرْ
إمَّـا تُـبَاشِـرْكَ الهُمُـوْ ... مُ فَـإنَّـهَا دَاءٌ مَـخَامِرْ
وَلَقَـدْ تُقَـضِّيْهَا الـصَّرِيْمَةُ عَنْـكَ وَالقَلِـقُ العُـذَافِرْ(٥)

إن الأظعان تنزاح استبداليا برمزيتها الدالة على العطاء والخصوبة(٦) إذ تشبه الظباء التي تحتمي من الهاجرة بظلال الشجر وقد أجبرها ناجر على هذا الاحتماء، فـ " ناجر " يعادل الزبرقان بن بدر و" ظباء وجرة " تعادل المتكلم وأهله، و " ظلال السدر " تعادل الممدوح. إذ نجد سبب احتماء الظباء بالظلال هو الناجر، وعند مجيء الليل ازداد اشتداد الحر بفعل نجم " الشعرى " المتوقد، ربما يعمق الانزياح السابق لناجر ويؤكده في دلالته على

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق ٣٩، ص١٦١.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٠، ص١٦٥.
(3) سُحُق: نَخل طِوَالٌ، واحِدتها سَحُوق. المَوَاقِر: الكثيرة الحمل، يقال: نخلة مُوقِرٌ. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٦٦.
(4) شَبَّه النساء بظباء وجرة وهي بلدة. وقوله ناجر: وهو أشَدُّ ما يكون الحَرُّ، وهما شهرا ناجر: وذلك أن الإبل تَنْجَر فيهما بكثرة الشرب ولا تَرْوَى. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٦٦.
(5) الصَّريمة: العَزيمَة. القَلِق: الذي لا يثبت في موضع من حِدَّتِه. العذافر: العظيم الشديد من الإبل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٦٨.
(6) انظر: ابنيان، (محمد علي موسى): شرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك – الأردن، ٢٠٠٤م، ص ص ١٠٨ – ١٢٣.

الزبرقان، فيتشارك نجم الشعرى مع الهاجرة في الفعل السلبي الدال على الزبرقان، فتجمعت الظباء ــ التي تعادل المتكلم وأهله ــ بعضها إلى بعض، ونلاحظ انزياح الخدود استبداليا في حملها طابعا إنسانيا حميميا، حيث حلت خدود الإنسان في استعارتها إلى الظباء معبرة عن المتكلم وأهله مؤكدا ما ذهبنا إليه من رمزية الظباء. ودلالة الهواجر يعمق معنى التعب والهجرة والارتحال، والذي يزيد في عمق هذا المعنى صيغة الجمع زيادة في التنقل والمعاناة.

يقول الحطيئة في قصيدة أخرى:(١)

حَتَّى إِذَا مَا انْجَلَتْ عَنِّي قَعَدْتُ عَلَى حَرْفٍ تَهَالَكُ فِي بِيْدٍ تُقَاسِيْهَا
أُرْمِي بِهَا مُعْرِضَ الدَّوِّيِّ ضَامِزَةً فِيْ لَيْلَةٍ مَا يَذُوْقُ النَّوْمَ سَارِيْهَا
إِذَا عَلَتْ بَلَدًا قَفْرًا إِلَى بَلَدٍ كَلَّفْتَهَا رُوْسَ أَعْلَامٍ تُسَامِيْهَا

إنها حال الاندهاش والانبهار والصدمة التي حلت في المتكلم، فجعلته متيبسا لا يقوى على الحراك أو الفاعلية بسبب وقع المشهد على النفس، إن هذه الحال تشبه تسور أفعى قديمة على المتكلم منعته الحراك مدة طويلة، إن الأفعى انزياح استبدالي حلت باستعارتها لتكون ذات دلالة سلبية تقرب من الموت بدليل السكون والتيبس، ويعبر عن الوقع النفسي المتأزم لمشهد العفاء. (٢)

ولكن المتكلم لم يستسلم لهذا الوقع النفسي، ولهذا المشهد المقفر المجدب بل امتطى همة وعزيمة ونفسا لا تقبل الخضوع والاستسلام والذل، إن فاعلية المتكلم ابتدأت تظهر بعد انجلاء هذا الوقع.

إن الناقة الحرف تمثل انزياحا استبداليا لهذه الهمة والعزيمة في تخطيها الأهوال المهلكة في صحراء قاسية بنهارها وليلها الذي لا يستطيع ساريها ذوق النوم، وما نجده من انزياح الذوق من فعل إرادي يعبر عن حاسة موجودة في اللسان إلى حاسة موجودة في العين في ارتباطها بالنوم، فقد استعار المتكلم مفردة " الذوق " لترتبط بالعين بدلا من اللسان في تبادل لمعطيات الحواس. إنها همة وعزيمة سامية تعلو البلدان المقفرة، ولا تهابها أو تخشى المرور

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص٢٠١.
(2) انظر: عبدالله، (محمود صبري علي): الحية في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٣م، ص ص ١٧٧ – ١٨٥.

بها، وهذه الهمة والعزيمة تتكلف رؤوس الجبال تساميا وترفعا منها عن أماكن الذل والخضوع والهوان.

إن رؤوس الأعلام السامية تعادل بانزياحها الاستبدالي بغيضا (ابن شماس) في علـوه وارتفاعه السامق ومجده المؤثل القديم، وهو الهدف الذي يسعى المتكلم لبلوغـه، فقـد حلـت رؤوس الأعلام السامية محل إرادة الشاعر في التعبير عن سمو ابن شماس ومجده، بالتعاضد مع الكنية التي تدل على هذا العلو المرتبط بالشمس، فهذه الهمة (الناقة) تطلب رؤوس الأعلام دالا على الممدوح ابن شماس.

يقول الحطيئة محددا هدفه:(١)

إِلَيْـكُمْ يَا ابْنَ شَـمَّاسٍ شَـجَجْتُ بِهَـا عُـرْضَ الفَـلاَةِ إِذَا لاَحَـتْ فَـيَافِيْهَا
حَتَّى أَنَخْـتُ قَلُوْصِـي فِي دِيَارِكُمُ يَخَيْرِ مَـنْ يَحْتَـذِي نَعْـلاً وَحَافِيْهَـا
إِنِّي لَعَـمْرُو الَّـذِي يَسْرِي لِكَـعْبَتِهِ عُظْـمُ الحَـجِيْجِ لِمِـيْقَاتٍ يُوَافِيْهَـا

نجد " ابن شماس " يحمل دلالات مرتبطة بالعلو لتعلقه بالشمس ويحمل كـذلك طابعـا أسطوريا في تقديس الشمس وعبادتها،(٢) إنه الهدف في معاناة المتكلم الأخطار وقطع الفيافي المقفرة، والاستمرارية في الرحيل قائمة إلى أن يصل المتكلم بإناخة قلوصه في ديـار ابـن شماس.

وقد تمثلت صفات الممدوح ابن شماس في تعداد الحطيئة لجوانب العطـاء والخـصوبة، متكئا على الانزياحات الاستبدالية الآتية: يقول الحطيئة:(٣)

لَـقَدْ تَدَارَكَـنِيْ مِـنْهُ وَلاَحَمَـنِي سَيْبٌ كَسَا أَعْظُمَـاً قَـدْ لاَحَ عَارِيْهَـا

انزياح استبدالي عبر عن إغاثة الممدوح للمتكلم وكسوته كما يغطي اللحمُ العظمَ العاري، فاللحم = الممدوح / العظم = المتكلم. فقد حلَّ اللحم محلَّ الممدوح في اسـتعارته دالا علـى الخير والعطاء والقوة والسمن. وحلَّ كذلك العظم محلَّ المتكلم في استعارته دالا علـى الفقـر والعوز والضعف والنحافة.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص ٢٠٣.
(2) انظر: سلمان، (كمال فواز أحمد): الشمس في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٥٣ وما بعدها.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص ٢٠٣.

فَلْيَجْزِهِ اللهُ خَيْرَاً مِنْ أَخِـــي ثِقَـــةٍ وَلْيَهْـــدِهِ بِهُـــدَى الخَيْـــرَاتِ هَادِيْهَـــا

انزياح استبدالي جعل الخير والعطاء والكرم إنسانا يرشد ويهدي إلى الممدوح.

قَوْمٌ نَـــمَوْا فِي بَنِي سَعْدٍ وَذِرْوَتِهَا يَوْمَاً إِذَا عُـــدَّ مِـــنْ سَـــعْدٍ مَـــسَاعِيْهَا

انزياح استبدالي جعل أهل بغيض ينبتون نباتا حسنا طيبا في قومهم، وقد نما هذا النبات حتى طاول أعلى النبات وأفضله مكانا، عبر فيه عن مكانة الممدوح وأهله، واستبدل المكـــان العالي المرتفع المخصب بالمكان المجدب المقفر (الطلل) في بداية القصيدة.

لِلهِ دَرُّهُـــمُ قَوْمَـــاً ذَوِيْ حَـــسَبٍ يَوْمَـــاً إِذَا جُلْبَـــةٌ حَلَّـــتْ مَرَاسِـــيْهَا[1]

انزياح استبدالي عبر عن وقع الإقفار من السنة (الدهر) عندما تحل حباله المجدبة علـــى الناس، فالمرساة تثبت القفر والخراب ولا سبيل إلى النجاة من هذه الحياة إلا ببغـــيض الـــذي يمثل قوما بحد ذاته.

وَالمُوْثِقُونَ لِجَارِ البَيتِ إِنْ عَقَدُوا وَ مِنْهُمُ سَـــابِقُ الجُلَّـــى وَدَاعِيْهَـــا

انزياح استبدالي عبر فيه بعقد الحبل بقوة عن عقد المودة والإكرام لجارهم وجار البيـــت الحرام، وانزياح آخر عبر عن تمكنهم في عظائم الأمور وجليلها فيسبقون الأمـــر الجلـــل ـــ كأنهم في مضمار سباق ـــ لأنهم جلل مثله، ويستجلبونه بمبادرته وعلاجه.

وَالمُشْعِلُوْنَ ضِرَامَ الحَرْبِ إِنْ لَقِحَتْ يَوْمِـــاً إِذَا ازْوَرَّ عَنْهَـــا مَـــنْ يُعَالِيْهَـــا

انزياح استبدالي صور الحرب بويلاتها نفعا وضرا حياة وموتا بحال النار التي يـــشعل أوارها وضرامها. وكذلك نجد انزياحا آخر عبر عن الفائدة التي يجنيها قـــوم بغـــيض مـــن الحرب، بتصويرها امرأة أو ناقة تلقح وبعدها تنجب[2]، أي أن هذا الفعل الإخـــصابي يحقـــق الحياة والعطاء المتمثل في ابن شماس وقومه.

---

(1) الجُلْبَة: السنة الشديدة. مراسيها: ما رَسَا وثَبَت منها. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئـــة، مـــصدر ســـابق، ص٢٠٥.

(2) انظر: أبو الرب، (ابتسام نايف صالح): صور الحرب وأبعادها الأسطورية في الشعر الجاهلي، رســـالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٦م، ص٣٥ وما بعدها، ص٨٨ وما بعدها.

يقول الحطيئة في قصيدة لامية:[1]

نَأتْـكَ أُمَـامَةُ إلاَّ سُـؤَالاَ وَأبْـصَرْتَ مِنْهَـا بِغَيْـبٍ خَيَـالاَ
خَـيَالاً يَـرُوْعُكَ عِنْدَ الـمَنَـامِ وَ يَـأبَى مَـعَ الـصُّبْحِ إلاَّ زَوَالاَ
كِـنَانِـيَّةٌ دَارُهَـا غَـرْبَةٌ تُجِـدُّ وصَـالاً وَتُبْلِـي وصَـالاَ

إن أمامة ذات تعالقات معنوية مع الإمامة والإمام والحكم والملك والأمومة والأسرة والقبيلة، إنها في أعلى الهرم الاجتماعي، قد انزاحت استبداليا لتشير إلى صورة رمزية متمثلة بـ (عمر بن الخطاب – رضي الله عنه –) ثاني الخلفاء الراشدين، إن المقدمة الغزلية وما تحويه من تشبيهات وإشارات هي دلائل تتعاضد مع بنية القصيدة كاملة، مشكلة لوحة فنية متناسقة.

إن مواقع التدليل في النص تفصح عن هذا الاستنتاج، فبالإضافة إلى ما سبق نجد المتكلم يذكر نسب هذه المرأة فهي " كنانية " نسبة إلى كنانة (قبيلة عربية)، ونجد في المقابل (عمر بن الخطاب) من كنانة أيضا، فهذا النسب لم يأت عبثا أو صدفة في القصيدة، ودارها بعيدة نائية، وهذا يعيدنا إلى أول لفظة في القصيدة " نأتك ".

ولكن عمر بن الخطاب يشكل أزمة للمتكلم، إذ يعتبر صلة المتكلم كالثوبين أحدهما جديد يلبسه متى شاء، والآخر بالٍ يلبسه كذلك متى يريد، إنها حال مستمرة، وهذا ما يجعل الإنسان شديد التعلق بلحظات الوصل وشديد النفور من أزمات القطيعة، وما يزيد في شدة الوقع كذلك الجمال المتمثل في هذه المحبوبة.

ويقول الحطيئة في قصيدة ميمية:[2]

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ مُذْ عَامَيْنِ أوْ عَامِ دَارَاً لِهِنْدٍ بِجَـزْعِ الخَـرْجِ فَالـدَّامِ؟

يتساءل الشاعر ملتفتا من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، إنه يشتق من نفسه آخر يخاطبه ويوجه إليه الحديث، يتساءل عن " دار هند " المرتبطة بالجزع (وهو اختلاط السواد بالبياض)[3] وذات تعالقات زمنية؛ إذ إن غياب المتكلم عن ديار هند مدة عام أو عامين يحمل في طياته الشوق إلى هذه الديار. ولكن السؤال المطروح هل هذه الديار حقيقية أم هي

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٧، ص٢١٤.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٠، ص٢٢٥.
(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة جزع.

رمز لدلالة ما ؟. إن دوال القصيدة تتضافر وتتعاضد للكشف عن الدلالات؛ إذ إن هندا تعني المجموعة من الإبل بين المائة والمائتين[1] وهذه دلالة على عدد مرتبط بالخير والعطاء، وكذلك يحمل تداعيات التكاتف والتعاضد في سبيل إنجاز مهمة أو هدف، وهذا التجمع يستدعي القوة والعتاد، وهند كذلك تحمل هذا العتاد، إذ هي مرتبطة بـ (السيف المهند) وما يشير إليه من تداعيات حربية وقوة. أي انزياح دار هند إلى دار الخير والحرب المرتبطة بالجزع بياضا دالا على الخير وسوادا دالا على الحرب.

وعلى ذلك فالمدة الزمنية " العام والعامين " يمثلان عند المتكلم الحاجة إلى الخير والعطاء والقوة، ودلالة القطع المرتبطة بـ " الجزع " تحمل معنى القوة والفتك وهذا الفتك مستمر ودائم فليس متوقفا في ارتباطه بـ " الدام " وما تتعالق هذه اللفظة مع الدم الدال على الحرب والقتل وسفك الدماء، وهذا السفك يحمل جانبا تضاديا بين السواد والبياض الذي دل عليه لفظ " الجزع "، إذ إن الموت الحالّ في المكان والديار ناتج من سببين: السبب الأول: ابتعاد هذه الديار عن الحرب والدفاع عنها لمدة عام أو عامين، وهذه المدة الزمنية كافية بأن تحول هذه الديار من الحياة إلى الإقفار، إن كان هناك ما يستدعي الدفاع عنها. أما السبب الثاني: فهو السواد والموت الذي يأتي من الحرب بويلاتها وشؤمها والخراب الناتج عنها والجزع والحزن على ذلك. أما اللون الأبيض فيدل على النقاء والخير والعطاء المتمثل بـ " الهند " المائة أو المائتين من النوق، وكذلك البياض المرتبط بالخير الذي تجلبه الحرب على المنتصر فيها من غنائم وعز وشرف وسؤدد ودفاع عن الحرمات والممتلكات والأرض...

إن فك رموز القصيدة الدلالية على هذا النحو، كان بالاعتماد على الانزياحات الاستبدالية التي عبرت عنها الألفاظ ورموزها بالانطلاق من المعنى المعجمي إلى المعنى الإيحائي والتأويلي بحثا في الترابط والوحدة بين كافة المظاهر الأسلوبية، ألفاظا وصورا وعلاقات وما تستدعيه من إيحاءات تأويلية منزاحة.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة هند.

يقول الحطيئة في ثنايا قصيدة لامية:[1]

أَبَى لِابنِ أَرْوَى خَلَّتَـــانِ اصْـــطَفَاهُمَا قِتَـــالٌ إِذَا يَـــــلْقَى العَـــدُوَّ وَنَائِـــــلُهْ
فَتًى يَمْلأُ الـــشِّيْزَى وَيَـــرْوَى بِكَفِّـــهِ سِـــنَانُ الرُّدَيْنِـــيِّ الأَصَـــمِّ وَعَامِلُـــهْ

لقد انزاح " ابن أروى " من الدلالة الواقعية الذاتية العرفية[2]، إلى كونـــه ابنـــا للـــرواء والامتلاء والحياة، وما يعضد التكثيف المبالغ لعناصر الحياة استخدام المتكلم لاسم التفضيل (أروى)، فدل على طور التمايز في المدح، ونجد عدول المتكلم عن الخصلة إلـــى " الخلـــة " لتوحي بمعنى الود والمحبة والتمازج بين الممدوح والخصلة، فبين الممدوح والقتـــال للعـــدو تمازج وائتلاف، وكذلك بينه و" النائل " العطاء والخير تمازج وتماه، إن ابن أروى يحمل في ذاته المتناقضات فهو في ساحة القتال جالب للموت والدمار على غيره، وكذلك في مواضـــع الكرم والعطاء جالب العز والفضل والرواء إليهم، إنه الموت والحياة.

فالممدوح " فتى " إمعانا في الحيوية والرجولة والشباب والحياة، وذو فاعلية عن طريـــق الملء الدال على الاستمرارية في الكرم والعطاء، وهذا ما نلاحظه في استخدام المتكلم للفظة " الشيزى " إذ هي القدور المسودة بسبب الدسم وكثرة وضع الطعام فيها[3]، إنه ذو توالد مستمر للحياة وأسبابها، وفي الوقت نفسه يستخدم المتكلم الفعل المضارع " يروى " وهـــذا الفعـــل ذو ارتباط بعناصر الحياة، ولكن المتكلم يزيح هذا الفعل الإروائي استبداليا من عنصر الحياة إلى عنصر الموت، أو بجعله بين العنصرين، إشارة إلى عمق الارتباط بينهما، فيجعل المـــتكلم " سنان الرديني " إنسانا ظمآنا، وهذا الانزياح الاستبدالي الاستعاري في السنان يعبر عن الظمأ للدماء والقتل، وهو بحد ذاته اجتماع للحياة والموت في لفظة " الظمأ "، والذي يقوم بإرواء هذا الظمأ لهذا السنان (الممدوح) في قتاله، وقد انزاح " الكف " استبداليا حالا محل الفتك والقتل، وربما يحمل الكف ارتباطا ما باليد التي عادة ما تعبر عن العطاء والخير، إن التمـــازج شـــبه التام بين الحياة والموت تعبر عنه فضاءات الألفاظ في انزياحها عـــن الدلالـــة المعجميـــة أو العرفية، وقد تمثل ذلك كما رأينا في (يروى، الكف، الظمأ المتضمن في السنان....).

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٤، ص٢٣٩.
(2) ابن أروى = الوليد بن عقبة ابن أبي معيط.
(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة شيز.

يقول الحطيئة في قصيدة سينية:[1]

واللهِ مَا مَعْشَرٌ لامُوا امرَأً جُنُبَـاً مِـنْ آلِ لأيِ بـن شَـمَّاسٍ بأكْيَـاسِ
أزْمَعْتُ يَاسَاً مُبِيْنَاً مِـنْ نَـوَالِكُمُ ولَـنْ تَـرَىْ طَـارِدَاً لِلْحُـرِّ كَالْيَـاسِ

انزياح استبدالي في البيت الثاني صور فيه اليأس من قوم الزبرقان رجلا قام بإبعاده وطرده من عندهم، وهذا أبلغ تأثيرا في الدلالة على ما أصاب المتكلم عندهم من ضيم، وبهذا السرد القصصي الممتزج بالشعرية والتصويرية يدخلنا فيه المتكلم إلى أدق التفاصيل التي دعته إلى التحول عن الزبرقان بن بدر إلى آل شماس.

أعتقد أن الأسماء فيها من القداسة ما يحملنا على قراءة القصيدة وفق منحى الاستبدال الاستعاري، بما فيها من ملامح أسطورية؛ إذ إن معنى الزبرقان النجم الجميل في السماء، وهو الزهرة ويعني كذلك البدر، ويرتبط بنجم الشعرى، فهو ابن ناتج من تزاوج الشمس والقمر[2]، وهذا يعد ملمحا بارزا في الدلالة على عبادة القمر والنجوم في الديانة الجاهلية القديمة، والتحول عن هذه الآلهة المعبودة بعد جوارها والالتجاء إليها وعدم تلبية فعل الإجارة وعدم إيجاد أي عون أو التفاتة، يأس المتكلم من القمر والنجوم التي تظهر معه في الليل، وتحول إلى النهار والضياء، وما يمثله من كوكب معبود آخر وهو (الشمس)، إنهم آل شماس الآلهة المعبودة وعائلتها الأرضية من حيوانات ونساء طوطم معبودات أو حارسات للمعابد[3]، فهو التحول العقدي والتقلب من إله إلى آخر، فربما وجد في آل شماس ما يحقق له الخير والعطاء والخصب والإيواء وحسن الجوار وتلبية الدعوة. وتبقى هذه فرضيات قرائية يمكن الإفادة منها في إضاءة الجوانب المظلمة من القصيدة.

يقول الحطيئة مستكملا أنساق المفاضلة بين الطرفين:

مَا كَانَ ذَنْبِيْ أنْ قُلْتُ مَعَـاوِلَكُمْ مِـنْ آلِ لأيٍ صَـفَاةٌ أصْـلُهَا رَاسِـي

انزياح استبدالي عبر عن انتصار آل شماس بقوتهم وكرمهم على آل الزبرقان بضعفهم وبخلهم، وعبر كذلك عن عدم مقدرة أي أحد النيل من بغيض وآله بما يتمتعون به من قوة ذاتية كامنة فيهم، فهم كالجبل الذي لا يستطيع أحد زحزحته من مكانه، وإذا حاول فسيرد كيده

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧١، ص٢٨٣.
(2) انظر: النعيمي، (أحمد إسماعيل): الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ١٤٨.
(3) انظر: سلمان، (كمال فواز أحمد): الشمس في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص ٨٤ – ٩٦. وانظر فيما يختص بالمرحلة الطوطمية و دور الأمومة: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء١، دار العلم للملايين – بيروت، ومكتبة النهضة – بغداد، ١٩٧٦م، ص ص ٥١٨ – ٥٢٤.

إلى نحره، ولن يزداد بعد المحاولة إلا ضعفا كما آل الزبرقان. فالصفاة (آل شماس) سبب في تثلم معول الهدم (آل الزبرقان).

قَدْ نَاضَلُوكَ فَسَلُّوا مِـن كِنَـانَتِهِمْ مَجْـدَاً تَلِيْـدَاً وَنَـبْلاً غَيْـرَ أنْكَـاسِ

انزياح استبدالي يعبر عن السخرية والتهكم من آل الزبرقان وقد استبدل المجد الحـادث غير الثابت بالمجد التليد القديم كالجبل الراسخ، وأن أفعال آل الزبرقان خائبة منكـسة فهـي ليست في مكانها، وأقوالهم غير ظاهرة على غيرها، وكل صفة سلبية فيهم يقابلها صفة إيجابية في بغيض وآله، وقد اعتمد المتكلم على الانزياح المتشكل بالتعريض.

ويقول الحطيئة في قصيدة تائية:(١)

أَلاَ مَـنْ لِقَلْـبٍ عَـارِمِ النَّظَـرَاتِ يُقَطِّـعُ طُـولَ اللَّيْـلِ بِـالزَّفَرَاتِ(٢)
إِذَا مَا الثُّرَيَّا آخِرَ اللَّيْلِ أَعْنَقَتْ كَوَاكِـبُهَا كَالْـجِزْعِ مُنْحَـدِرَاتِ(٣)
هُنَـالِكَ لاَ أَخْـشَى مَـقَالَةَ قَائِـلٍ إِذَا انْتَبَـذَ العُـزَّابُ فِـي الحَجَـرَاتِ
لَهُـمْ نَفَـرٌ مِثْـلُ التُّيُـوسِ وَنِـسْوَةٌ مَمَـاجِيزُ مِثْـلُ الآنُـنِ النُّعِـرَاتِ

يستنجد المتكلم من بداية القصيدة بأي إنسان ينقذه مما هو فيه من هم وتفكر يخامر نفسه، لقد تلاطمت الأخلاط على قلبه المليء بالهموم، فهذا القلب كثير النظر وشديده ومختلطه، إنها مأساة لم يفصح عن منشئها ولكنه وصفها بدقة، إن اجتماع الكثير من الهموم الـشديدة علـى القلب جعلت المتكلم طيلة ليله يزفر ويحاول التخلص مما هو فيه من الألم والضيق، إن هنالك شيئا ما يزعجه ويقلقه ويمنعه الرقاد، فطال عليه الليل أو أنه شعر بطوله، مما يعانيـه مـن أحوال، فحاول المتكلم تجسيم الليل بتجزيئه إلى قطع، كي يجتاز ما فيه.

لقد نسب المتكلم النظر إلى القلب، وهذا انزياح استبدالي حل فيه القلـب مكـان العقـل والعين، إذ إن التأمل والتفكر والنظر من لوازم العقل والعين وليس القلـب، ولكـن اخـتلاط الأمور بعضها مع بعض احتاج إلى إشراك الحواس والأعضاء جميعها لتكون عونا للمـتكلم،

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٢.
(2) انظر: المعجم الوسيط، مادة عرم، عَرِمَ الشَّيء عَرَماً وعُرْمَة: كان به سواد مختلط ببياض، فهو أعـرم، وأمر عارم: شديد.
(3) انظر: المرجع نفسه، مادة جزع، جَزِعَ جَزَعًا وجُزُوعًا لم يصبر على ما نزل به فهـو جَـزِع وجَـازِع وجَزُوع... انْجَزَعَ: انقطع من وسطه، يقال: انجزع الحبل.....، والمُجَزَّع: كل ما اجتمع فيه سواد وبياض.

ونجد أن هذا النظر مرتبط بزمن " الليل " ويحمل هذا الزمان تشفيرا ثقافيا دالا على الحـزن والسوداوية والألم وعدم وضوح الرؤية، وهذا الزمن سلبي والسير فيه صعب مليء بالزفرات.

أما في البيت الثاني فنجد انبعاث نور من الأمل في التخلص من الحال المتأزمـة التـي يحياها المتكلم، إذ تبدأ إشارات في القصيدة تدل على انقشاع الزمن السلبي " الليـل "، وهـذا التحول في الزمن يتبعه تحول في الحالين في قبضة هذا الزمن، وهو ما أدى إلى الخروج من الأزمة التي تغلف بواطن النفس بسبب فاعلية هذا الزمن وسلبيته وسوداويته، إذ نجـد نجـوم الثريا أعنقت بانحدارها للمغيب، وهذا الغياب لنجوم الثريا يستدعي الحضور لإشراق الشمس، ومن ثم حلول زمن آخر، إنه زمن النهار بضيائه وإشراقه وما يستدعيه من الحيوية والفاعلية والتفاؤل، إنه زمن آخر الليل الذي يعني بداية انفراج الأزمة عند المتكلم.

إن نجوم الثريا بحد ذاتها لا تشكل أي أزمة، بل ربما تكون بريق الأمل المرتبط بـزمن الضياء، ولكن الزمن السلبي بحق والذي يقلق المتكلم هو الليل بلونه الأسود، إذ إن نجوم الثريا تنزاح بعد قليل إلى تداعيات رومنسية مرتبطة بالخير والعطاء والقوة والفتوة .....إلخ.

إن استخدام أداة الشرط غير الجازمة في البيت الثاني " إذا ما الثريا آخر...." (المـتكلم غير واثق من تحقق الفعل)، يرتبط بنتيجة تجلب له القوة في النفس قولا وفعلا، فهو بطلـوع الصبح لا يعود كما كان ضعيفا مهزولا من الهموم والزفرات، بل عندها لن يخشى مقالة تقال في حقه، إذا ابتعد عنه قومه أو أهله واختبؤا في حجراتهم، فالمتكلم لم يعد بحاجة إليهم لأنـه الآن قوي، (فهذا التحول في الزمن يقابله تحول في الموقف والحال من السلبية إلى الإيجابية)، فابتعاد العزاب الذين جربهم فلم يجد منهم خيرا وقد أساؤا إليه ولم يجبروا عظمه الكـسير ولم يقدموا له العطاء، ولم يغيثوه في وقت حاجته إليهم، فهم سبب في هذه النظرات والزفرات التي لاحظناها من بداية القصيدة، إنهم السبب في هذا الزمن السوداوي المتأزم، فالرابط بينـه وبينهم رث ومقطوع، والذي بادر بقطعه في البداية (قوم المتكلم) الذين ابتعدوا عنـه ولـم يقدموا له العون.....

يقول الحطيئة في أواخر قصيدته السابقة:(١)

وَكَمْ مِـنْ عَـدُوٍّ قَـدْ رَأى بَكَرَاتِهَـا تَقَطَّـعُ فِـيْهَا نَفْـسُهُ حَـسَرَاتِ
إذَا وَرَدَتْ مِنْ آخِرِ الـلَّيْلِ لَمْ تَعَفْ حِيَاضَ الأَضَا المَطْرُوقَـةَ الكَـدِرَاتِ

يمثل هذان البيتان ردة فعل متوقعة من المتكلم، ويرتبطان بالبيت المحور الذي يعني في وجه من وجوهه (المعاملة بالمثل)، ورد الإساءة بالإساءة، الإساءة للمتكلم التي رأيناها في مقدمة القصيدة من هم وحزن وتفطر قلب وزفرات نفس نجدها تتحقق كذلك عند من كانوا السبب في هذه الحال، وكأن المتكلم يرد عليهم حاله الكائنة في زمنه السوداوي المرتبط بالزمن الواقعي السلبي، فجعل المتكلم قومه أعداء، وتقطيع النفس معادل لحاله السابقة، إنها المعاملة بالمثل، ونرى المتكلم يسقط ما في نفسه على الآخرين، وهو تمهيد للرجوع إلى واقعه المأساوي المتأزم.

ونلاحظ ارتباط ورود النوق من " آخر الليل " زمن انقشاع الظلمة بالبيت الثاني من القصيدة، أي بالثريا وقد أعنقت للمغيب، وهكذا نرى ارتباط النوق بنجوم الثريا، وكل نجمة تمثل ناقة خيرة بهذه المواصفات، وهذا ربما يكون جزءا من عبادة النجوم والكواكب في العقيدة الجاهلية ومشخصاتها الأرضية، ونلاحظ أن هذا العطاء إلهي فهو عطاء مقدس.(٢)

إن هذه النوق حريصة على المائية والحياة والخصب رغم كل العثرات التي تواجهها، إنها تشرب " رنق الماء " الكدر، وهذا ما يعبر عن ارتيادها إياه مرة بعد أخرى....إلخ. وربما تكون معادلا لحال المتكلم وشربه الماء الكدر (تحمله ما لا يطيق) .

أما البيتان الأخيران في القصيدة فيعبران عن الرجوع إلى الحالة الأرضية من كواكب الثريا السماوية التي انجزعت للمغيب، إلى ورود النوق الحياض المنخفضة، وكذلك انحدار الغيث (المطر) من التلاع إلى الحَزَّان.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٣.

(2)انظر: عجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص ص ١٩٢ – ١٩٩. وانظر: النعيمي، (أحمد إسماعيل): الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ص ١٤٠ – ١٥٥.

يقول الحطيئة:[1]

وَغَيْـــثٍ جُمَـــادِيٍّ كَـــأَنَّ تِلاَعَـــهُ وَحَزَّانَـــهُ مَكْـــسُوَّةٌ حَيـــرَاتِ[2]
فَظَلَّ بِهِ الشَّيْخُ الَّـــذِي كَانَ فَانِيًا يَدِفُّ عَلَـــى عُـــوْجٍ لَـــهُ نَخِـــرَاتِ [3]

انزياح استبدالي عبر بالمطر العميم الشديد الكثير " الجمادي " عن (العطـــاء) الـــذي يتوافق مع النوق الزاهية الجميلة ذات البراطيل المزينة (المخصبة) في جريان هذا العطاء من المرتفعات إلى السهول في منظر بديع فاتن، وعبر هذا كله عن الرجوع إلى واقـــع الكـــدرة والجدب، وهو ما انتهى إليه البيت الأخير من القصيدة في انزياحه الاستبدالي بذكره " الشيخ " الذي كان فانيا وإرادته المتكلم الذي يسير في هذا الغيث (النوق) سيرا لينا فيه ضعف وفتور على "عوج نخرات " مرتبطة بجسده الدال على قلب عارم النظرات في واقعه الأرضي.

يقول الحطيئة في قصيدة ميمية:[4]

أَلاَ هَـــبَّتْ أُمَـــامَةُ بَعْـــدَ هَـــدْءٍ تُعَاتِـــبُنِي وَتَجْبَـــهُنِي بَظُلْـــمِ
تُعَاتِـــبُ أَنْ رَأَتْـــنِي سَافَ مَالِي وَطَاوَعْتُ الصَّبَاءَ وَرَثَّ جِـــسْمِي
وَقَـــنَّعَنِي الـــقَتِيْرُ خِمَـــارَ شَـــيْبٍ وَوَدَّعَنِـــي الـــشَّبَابُ وَرَقَّ عَظْمِـــي
فَـــقُلْتُ لَـــهَا أُمَـــامَةَ لَـــيْسَ هَذَا عِتَابُـــكِ بَعْـــدَ مَـــا أَجْلَمْـــتِ لَحْمِـــي

لقد نحا المتكلم في هذه القصيدة منحًى رمزيا يعتمد الانزياح الاســـتبدالي، فأمامـــة ذات انزياح دال على الدمار، إذ هي ريح عصفت بالمتكلم بعد رخاء من العيش، مسببة له أزمـــة نفسية بعتابها له، وإقلاقها إياه بعد أن كانت حياته معها حياة اطمئنان وهـــدوء، إنـــه نكـــران المعروف وكفرانه، وليس هذا وحسب، بل ادعاء الظلم شكل أزمة عصفت بفؤاد المتكلم، إنها تعاتبه في أشياء بديهية في الحياة الإنسانية، إذ نجد المتكلم قد هلك ماله فافتقر، ورث جـــسمه وهيئته قد بليت، وغطاه الفقر والعلة بخمار شيب، فأصبح رجلا عجوزا، وما يستدعيه ذلك من الضعف والمرض ورقة العظم وتوديع الشباب، إذ حلت في المتكلم عوامل الضعف جميعهـــا، سواء أقصد هذا الضعف بحاله أو بمآله المنزاح إليه، في تغير الحال وفجاءة المصيبة، وانتقال من قوة إلى ضعف، وذلك بفقدان لوازم القوة والعزة، وانجذاب لوازم الضعف والفتور.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٣.
(2) المعجم الوسيط، مادة جمد، جمادى: من الشهور العربية، وأيام الشتاء عند العرب لجمود الماء فيها.
(3) المعجم الوسيط، مادة، دفف، دَفَّت الجماعة أو الإبل دَفًّا ودَفِيفًا سارت سيرا ليِّنًا و– له الأمر: تهيَّأ وأمكَنَ، والطائر دفًّا ودَفِيفًا: ضرب جنبيه بجناحيه أو حرك جناحيه ورجليه في الأرض.. ودفَّفَ: أسرع.
(4) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٢، ص٣٤٩.

ولكن المتكلم يرد على العاذلة " أمامة " رمز بني سهم بأن لا مكان للعتاب، لأنك أكلت خيري وعوامل قوتي، بأن أجلمت اللحم ولم تتركي إلا العظم، وهذا ما يؤيد قيام بني سهم باستغلال الخير المتوافر في المتكلم، وبعد ذلك استغناؤهم عنه، حين عرفوا أن لا غناء وفائدة ترجى منه، وهذا من قبيل مجازاة الإساءة بالإحسان. وهو ما حدا بالمتكلم إلى ذكر ما يتضاد مع حال بني سهم.

إن مجازاة الإساءة بالإحسان من بني سهم حدا بالمتكلم إلى تعداد ما يقابل بني سهم الذين أقصدوه بسهامهم ظلما وعتابا وهم " الموالي " أبناء العمومة والجيران والحلفاء، فشرع بتعداد صفاتهم وما يمثلونه إليه، ويظهر الندم الذي حل به نتيجة ابتعاده عنهم وهجره إياهم بطريق الانزياحات الاستبدالية الآتية، يقول الحطيئة:(١)

فَإِنْ تَكُنِ الحَوَادِثُ أَقْصَدَتْنِي وَأَخْطَأَهُنَّ سَهْمِي حِيْنَ أَرْمِي

انزياح استبدالي استعاري عبر عن وقوف الزمن والحياة (الحوادث) في وجه المتكلم وإتيانها بما يتضاد مع مراده منها، وقوله: " أخطأهن سهمي " كنى بهذا الانزياح الاستعاري عن مجريات الأيام التي لم تأت بما يريد.

تَيَعْتُهُمُ وَضَيَّعْتُ المَوَالِي فَأَلْقَوْا لِلضِّبَاعِ دَمِي وَجِرْمِي

انزياح استبدالي كنائي يحوي في داخله مجموعة انزياحات استعارية عبر فيها عن المعاملة السيئة التي واجهت المتكلم من بني سهم، إذ ألقوا به إلى الضباع وما تشير إليه من أكل الفريسة دون اصطيادها بنفسها، وهذا ما يتوافق مع حال المتكلم من الضعف الحال به نتيجة المعاملة السيئة من بني سهم، ويلاحظ القارئ أن الذي رمي به أولا للضباع " الدم " وتنزاح هذه اللفظة استعاريا معبرة عن رابطة النسب التي ربما جمعته مع بني سهم أو توهم وجود رابطة دم، فألقوا هذه الرابطة الدموية، والشيء الثاني الذي رمي إلى الضباع هو " جرْم " المتكلم ويقصد به الجسد ، والجَرام والجَريم :النوى والتمر اليابس(٢)، وبهذا انزياح استبدالي استعاري عبر عن دناءة الأصل التي اعتبروا المتكلم ينتمي إليه، إذ لا يمثل عندهم أي قيمة، فهو من أسوأ أنواع التمور، أو التمر الذي يرمى به جانبا، ولا يبقى مع التمور الجيدة.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٢، ص٣٤٩.
(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة جرم.

وَضَـــيَّعْتُ النَّعِـــيْمَ فَبَـــانَ مِنِّـــي وَعَانَقْـــتُ الهَـــوَانَ وَقَـــلَّ طُعْمِـــي

انزياح استبدالي استعاري عبر بالنعيم وقد غادره عن أبناء العمومة، وعبر بالهوان الذي عانقه وقلة الخير عن بني سهم وما جناه منهم.

ويقول الحطيئة في قصيدة دالية:[1]

أَلاَ طَرَقَتْ هِنْدُ الهُنُوْدِ وَصُـــحْبَتِي بِحَـــوْرَانَ حَـــوْرَانِ الجُنُـــوْدِ هُجُـــوْدُ
فَلَـــمْ تَـــرَ إِلاَّ فِتْيَـــةً وَرِحَـــالَهُمْ وَجُـــرْدَاً عَلَـــى أَتْبَـــاجِهِنَّ لُبُـــوْدُ

إن سير المعنى في القصيدة يشير إلى انتقال رحلة ظعائن بعد جدب وإقفار للديار، وهذا ما ولد الذكرى، وما يتبعها من شوق وإشفاق على الذات، إن اللافت في هذه القصيدة ابتـداء المتكلم حديثه في الذكرى، وبعد ذلك تحدث في الرحلة أو ألمح إليها إلماحا، وبعد ذلك تحـدث في بيت واحد في الأطلال وحالها، وكأن الشاعر بهذا الأسلوب غير المعتاد ينبه إلـى حـال الذكرى والطروق الذي جاءه فأعاده تدريجيا على نحو تراتبي من الأحدث إلى الأكثر قـدما، فذكر الحال (الزمن الحالي) ومن ثم وصف المفاوز والصحارى التي قطعهـا الأصـحاب، ومن ثم تحدث في الظعائن التي تشكل تعاضدا حتميا مع الطلل، وبعد هذه الرحلة (الذكرى)، رجع مرة ثانية إلى ما كان قد بدأه من ذكرى.

ينبه المتكلم إلى مجيء " هند " التي انزاحت استبداليا لتشير إلى (المائة أو المائتين من الإبل)، أو لتشير إلى (الحرب)، ولكن الفاجعة التي تمثلت عند المتكلم أن هذه الحال تمثـل ذكرى فحسب، فهو موجود في "حوران الجنود "، وقد انزاح هذا المكان المضاف إلى الجنـود ليتعاضد مع الانزياح الاستبدالي الذي يشير إلى الحرب، إذا اعتبرنا الجنود المجموعـة مـن الرجال المحاربين وقد وصفهم المتكلم " بالهجود "، أي أن حالهم تتضاد مع الفاعليـة التـي يجب أن يكونوا عليها من الحركية والاستيقاظ.

و " حوران الجنود " يلتقي مع الصورة الرمزية لـ " هند الهنود " على اعتبار " الجنود " الكُوَرُ وهي مناطق خصبة تحمل صفة الخير الموجود في الذكرى والطروق الذي جلب إلـى فضاءات القصيدة، إن التشاكل والتوازي بين المضاف والمضاف إليه " حوران الجنود و هند

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٩، ص٣٦٢.

الهنود " أدعى لتوضيح ما كنا قد سلكناه في بيان الانزياحات الاستبدالية من بداية القصيدة. كما في الجدول الآتي:

مضاف	مضاف إليه
حوران	الجنود
هند	الهنود

إن البيت الثاني يعمق الانزياح الاستبدالي الدال على الحرب في صورة هند، إذ إنها لم تر إلا " فتية " رجالا ذكورا في أوج شبابهم، وحياتهم رحلة وتنقل، ومعهم "جردا ذات لبود " إنها أفراس في حالة استعداد لخوض الحرب، إذ نجد الصوف الملبد تحت سروجها ربما يشير إلى مكوث السروج طويلا على هذه الخيول، فالفتية والرحال والخيول الملبدة من لوازم الحرب، إن هندا ذات مسحة قدسية في تعبيرها عن الرعاية والعطف، وربما تكمل النقص الذي بقي مفقودا عند الفتية ورحالهم وخيولهم، إنهم بحاجة إلى السيوف المهندة لتكتمل الفاعلية والحركية، ولكي يستيقظ الفتية ويهبوا إلى هذه الحرب، وهذا النقص يكمله الانزياح الاستبدالي الذي يعبر عن السيف المهند.

يقول الحطيئة في عودته إلى الذكرى:(1)

تَذَكَّرْتُهَا قَارْفَضَّ دَمْعِي كَأَنَّهُ نَثِيْرُ جُمَانٍ بَيْنَهُنَّ فَرِيْدُ

الدمع انزياح استبدالي عبر عن الإحيائية وبعث الإخصابية والحياة والوصل بدل القطيعة والهجر، ويتوافق مع الشيء الثمين ذي القيمة المادية في انزياحه ليشير إلى الإبل القطيع، وكذلك النجوم النثيرة المنشرة في آخر الليل، إن حبات اللؤلؤ (الجمان) تتوافق لونيا مع الإبل والنجوم والسيف. وكذلك انزياح " الفريد " الجوهرة النفيسة، ليدل على المعبودة المثالية بين نجوم كثيرة فربما كانت الزهرة أو الشعرى أو الثريا من لوازم هذه المثالية في الدلالة على القيمة والندرة، وفي الوقت نفسه أزمة البعد الناتجة عن الابتعاد عن هذه القيمة.

غَفُوْلٌ فَلاَ تُخْشَى غَوَائِلُ شَرِّهَا عَنِ الزَّادِ مِيْسَانُ العَشِيِّ رَقُوْدُ

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٩، ص٣٦٣.

" ميسان العشي " انزياح استبدالي عبر عن النجم الزاهر المتوقد، إنه يميس ويتبختر ويختال طربا وعزا ومثالية، في الدلالة على الحرب بعزها والإبل بخيرها والإلهة بوصلها ومثاليتها.

يقول الحطيئة في قصيدة رائية:(١)

إذَا نَامَ طِلْحٌ أشْعَثُ الرَّأسِ وَسْطَهَا هَدَاهُ لَهَا أنْفَاسُهَا وَزَفِيْرُهَا
عَوَازِبُ لَمْ تَسْمَعْ نُبُوْحَ مُقَامَةٍ وَلَمْ يُحْتَلَبْ إلاَّ نَهَارًا ضَجُوْرُهَا
إذَا بَرَكَتْ لَمْ يُؤْذِهَا صَوْتُ سَامِرٍ وَلَمْ تُقْصَ عَنْ أدْنَى المَخَاضِ قَدُوْرُهَا

تتحقق الهداية في العشيرة العطاء، في أنفاسها وزفيرها الدال على الشبع والامتلاء والخصب الذي يشكل مفتتنا لأشعث الرأس، وكافيا في اهتدائه إليها، وعادة ما ترتبط الهداية بالنجوم في السماء، وهذا الانزياح الاستبدالي يدل على علو المنزلة، وربما أخذت النجوم مسحة مقدسة، تعبر عن العبادة وطلب الخير والعون والالتجاء والحماية.....

فهذه النوق " عوازب " ترعى مخصبة بعيدة عن أعين المقيمين، فهي في أرض لم يطأها غيرها، وتتعاضد عوامل الإخصاب في الدلالة على أن خيرها لا يذهب إلا لمن يستحقه، فلا يجرؤ أحد على حلب ضجورها إلا نهارا ومكاشفة أمام الناس، وهذا ما يتوافق مع صفة التقديس في النوق السائبة المرتبطة بعادات عربية جاهلية، ويشير كذلك إلى الوضوح والحرص على خير هذه النوق الدالة على العشيرة (القبيلة المثالية).

هذه العشيرة ذات عطاء وخير، لا تقرب الناس الذين أصبحوا بمنزلة الحيوانات بدليل " نبوح "، إنها بعيدة عن العشيرة البخل، دل هذا على المسافة الواقعة بين أخلاق العشيرتين وأن عطاء العشيرة المثالية الخيالية واضح لا يؤخذ خيره في عتمة الليل!.

إنها نوق في حالة أريحية، وهو أدعى لسَمَنِها وخصوبتها، وذات مزية تحقق فيها الانزياح الاستبدالي بقوة، إن هذه الإبل (المجتمع) مجتمع العشيرة العطاء ذو ألفة وتواد، لا يحكم على النوق الضعيفة أو ذات الخلق السيئ بالابتعاد عنها، وزجرها بعيدا عن هذا المجتمع، إنها إبل مخصبة بدليل " المخاض "، فهي حوامل للخير وذات لقاح، مجتمع غني فيه

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠١، ص٣٦٨.

من الخير الكثير، ولا فرق فيه بين حامل (غني) وقذور (فقير)، فلا يقصى الفقير عن الغنـــي فالجميع سواسية.

بقي لدينا معرفة الشريعة أو العرف أو القيادة التي تحكم هذا المجتمع (العشيرة) المتآلف المتوافق الذي لا يعرف الحقد أو الكره، رغم أنه مجتمع حيواني!!، وربمـــا مقـــدس، يقـــول الحطيئة مستكملا صورة هذا المجتمع المخصب المثال:(١)

وَلَمْ يَرْعَهَا رَاعٍ رَبِيْبٌ وَلَمْ تَزَلْ هِيَ العُرْوَةَ الوُثْقَى لِمَـــنْ يَـــستَجِيْرُهَا
طِبَاهُنَّ حَتَّى أَطْفَلَ اللَّـــيْلُ دُوْنَهَـــا تَقَـــاطِيْرُ وَسْـــمِيٌّ رَوَاءٌ جُـــدُوْرُهَا

إن الانزياحات الاستبدالية السابقة في اعتبار المهاريس العوازب تـــشير إلـــى العـــشيرة المتخيلة التي حلت مكان العشيرة الواقعية، يستدعي من المتلقي استكمال الصورة الانزياحية، إذ يعبر الراعي عن الشيخ أو القائم بأمر هذه النوق، وهذا يستدعي أن يكون هذا الرئيس إنسانا ذا خبرة ومهارة، ويستدعي أن يكون من أبناء القبيلة عاش فيها، ويعرف ما يلائمها، كمـــا أن راعي الإبل يكون ذا خبرة ونشأ مع الإبل فهو " بلوُ إبل "، كي تكون إبلا ذات عطـــاء وفيـــر بعيدة عن الشح والبخل، بل إبل مخصبة يرتاد لها راعيها الأماكن المخصبة ويتعهدها، وبذلك تتحقق فيه صفة إجارة من يطلب ألبانها وخصبها وخيرها، وهذا كله ينزاح إلى القبيلة العشيرة التي تبقى قوية، وتظل العروة الوثقى في أمنها الموثوق لمن يستجير بها، سواء أكان المـــتكلم يعني نفسه، أم إطلاق هذه الإشارة لتدل على العموم، بدليل قوله " لمن " بإفـــادة العمـــوم. إن تعهد العشيرة يحقق فيها صفة العون والإجارة، وهذا مرتكز المشهد المتخيل وبؤرتـــه ولبـــه المأمول.

إن الراعي يلازم إبله (قبيلته)، وينمي فيها جوانب الإخصاب والحياة حتى مجيء الليل، بل إن المتكلم يحول الليل إلى " مطفل " إمعانا في صورة الولادة والإخصاب، وهذا انزيـــاح استبدالي حلت فيه المفردة الاستعارية " مطفل " منسوبة إلى الليل، محل المفردة المستبدلة دالة على الولادة والحياة، ويعمق هذا المعنى الإحيائي المثالي التوالدي ليجعل مـــن هـــذه النـــوق المجتمع الجديد (العشيرة = القبيلة) ترعى النبات الغض الطري الطفل في بداية نزول المطر الربيعي المطفل الوسمي، وهذا النبات ذو جذور رواء إمعانا في حس الإخصاب والولادة، إنها انزياحات استبدالية تعبر عن مدى حرص شيخ القبيلة المأمولة ذات العطـــاء، علـــى تكثيـــف

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠١، ص٣٦٨.

عوامل الإخصاب والرواء والإطفال، وهذا ما رأيناه من بداية القصيدة في (المهاريس والشكير والسيب والأنفاس والاحتلاب والمخاض والاستجارة)، ونرى هنا (الإطفال والتفاطير والوسمي والرواء والجذور....إلخ)، إنها احتشاد لعوامل الخصوبة في انزياحها الدال على العطاء و....، وانزياح هذا المعنى لمعان ثواني وثوالث.....، إنها الحياة بكافة مظاهرها وتجلياتها وتحققاتها الوجودية على السبل والاتجاهات الفنية كافة.

المبحث الثاني: الانزياح الاستبداليّ التصريحيّ

يقول الحطيئة وقد استعار لوحة الحمار الوحشي للناقة التي تقودنا إلى همة المتكلم:(١)

كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْنَاً رَبَاعِيَاً ... شَنُوْنَاً يُرَبِّيْهِ الرَّسِيْسُ فَعَاقِلُ
شَنُوْنٌ أَبُوْهُ الأَخْدَرِيُّ وَأُمُّهُ ... مِنَ الحُقْبِ فَحَّاشٌ عَلَى العِرْسِ بَاسِلُ(٢)
إِذَا مَا أَرَادَتْ صَاحِباً لاَ يُرِيْدُهُ ... فَمِنْ كُلِّ ضَاحِي جِلْدِهَا هُوَ آكِلُ
تَرَى رَأْسَهُ مُسْتَحْمِلاً خَلْفَ رِدْفِهَا ... كَمَا حَمَلَ العِبْءَ الثَّقِيْلَ المُعَادِلُ
وَإِنْ جَاهَدَتْهُ جَاهَدَتْ ذَا كَرِيْهَةٍ ... وَإِنْ تَعْدُ عَدْوَاً يَعْدُ عَادٍ مُنَاقِلُ
يُثِيْرَانِ جَوْنَاً ذَا ظِلاَلٍ كَأَنَّهُ ... جَدِيْدُ نِقَاعٍ هَيَّجَتْهُ المَعَاوِلُ

إن الصور الرمزية التي أرادها المتكلم وعبر عنها من بداية القصيدة تتمثل بحمار وحشي في سنته الرابعة أي في أوج قوته وخصوبته، يحمل في نفسه أنساقا تضادية بين البياض والسواد، بين الحياة والموت، بين الأمل واليأس، بين القوة والضعف، يتلاطمه الماء والجبل، إنه الصراع الوجودي، ولكنه مؤهل لهذا الصراع جسميا، فهو شنون ليس بالسمين ولا النحيف، وهذا أدعى للحركية والنشاط والقوة والفاعلية، ذو أصل وفحولة وخصوبة من الأم والأب بدلالة البياض.

إنه " فحاش على العرس باسل " زيادة في الخصوبة والفحولة ومبالغة فيهما، إن الإصرار على الحياة والإخصاب جعل الحمار الوحشي يحافظ على أتانه من أن تلقح من حمار آخر فهو يراودها ويلازمها رغم كل المصاعب التي تعترضه في سبيل التلقيح والتزاوج الذي يسعى لبلوغه، ولا يكتفي بذلك بل يلازمها ملازمة شديدة ولا يدعها تختلط بذكور غيره.

إنها صورة لمعركة من أجل الحياة تمثل انزياحا استباليا يتشارك فيه المتكلم والناقة والحمار وأتانه وعلقمة بن علاثة بعضهم مع بعض، وتتضاد إرادة المتكلم في الحصول على الحياة مع إرادة القدر والدهر في التفريق والإبعاد وجلب الموت، ومن ثم انتفاء الخصب

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣، ص١٩.

(2) الأخدريّ: منسوب إلى الأخدر وهو فحل. فحّاش: أي كثير النهيق والعضيض. الباسل: الشديد الكريه المنظر. الحقب: جمع أحقب، وهو الذي بموضع الحقيبة منه بياض. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ٢١ – ٢٢.

والعطاء، هذا الإصرار والحرص لأجل الوصول إلى رمز هذا العطاء، ألا وهو علقمة بن علاثة.

ونرى الحطيئة في قصيدة أخرى ينطلق ــ مادحا علقمة بن علاثة ــ بهمة قوية ونفس نشيطة ومعودة على السير إلى من يستحق التقدير والمجاهدة من أجله، فعن طريق الانزياح الاستبدالي الاستعاري حلت الناقة التي تمثل (اللفظة الاستعارية ب) محل المفردة المستبدلة (أ) الدالة على همة المتكلم وعزيمته، همة ناقة جسرة تختال في مشيتها فرحا وطربا للقاء الممدوح، وثابتة حرف كالجبل الشاهق الصلب الوقور، مرتحلا ومعتمدا عليها، فهي الأنيس في الأزمات والمصاعب، بدلالة ذكره " الهقلة " وهذا انزياح استبدالي استعاري حلت فيه الهقلة التي تمثل المفردة الاستعارية للدلالة على الأنس وما تحمله من القوة والفاعلية والحركية والسرعة، وفي ارتباطها بالخصب وتعلقها بـ " الشيطين " وما تحتويه من ماء متجمع بعد هطول الأمطار، وهذا ما يعيدنا إلى بداية القصيدة. يقول الحطيئة:(١)

فَعَدَّ طِلابَ الحَيِّ عَنْهَا بِجَسْرَةٍ ... تَخَيَّلُ فِي جَدْلِ الزِّمَامِ ذَمُولِ
عُذَافِرَةٍ حَرْفٍ كَأَنَّ قُتُودَهَا ... عَلَى هِقْلَةٍ بِالشَّيْطَيْنِ جَفُولِ(٢)

يقول الحطيئة في مقدمة قصيدته السابقة:(٣)

أَلاَ آلَ لَيْلَى أَزْمَعُوا بِقُفُولِ ... وَمَا آذَنُوا ذَا حَاجَةٍ بِرَحِيلِ
لَعَمْرِيْ لَقَدْ جَارَيْتُمُ آلَ مَالِكٍ ... إِلى مَاجِدٍ ذِي جَمَّةٍ وَفُضُولِ(٤)
إِذَا قَايَسُوْهُ المَجْدَ أَرْبَىْ عَلَيْهِمُ ... بِمُسْتَفْرِغٍ مَاءَ الذَّنَابِ سَجِيلِ(٥)
وَإِنْ يَرْتَقُوْا فِي خُطَّةٍ يَرْقَ فَوْقَهَا ... بِثَبْتٍ عَلَى الضَّاحِي المَزِلِّ رَجِيلِ(٦)
فَصُدُّوا صُدُوْدَ الوَانِ أَبْقَى لِعِرضِكُمْ ... بَنِي مَالِكٍ إِذْ سُدَّ كُلُّ سَبِيلِ

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١، ص٥،

(2) العُذافرة: الشديدة، والحَرف: الضامر، والشَّيْطان: قاعان بالصَّمّان، فيهما مَساكات للمطر، ويغلب على الصَّمّان الجفاف، ولا يوجد فيه ماء يذكر، إلا ما تجمع بعد الأمطار. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٨.

(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١، ص٥.

(4) ذي جمّة: أي ذي كثرة وتَزَيُّد، وأصله من جمّة البئر، وهو من كثرة الماء. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٩.

(5) الذَّناب: جمع ذَنوب، وهي الدلو فيها ماء، ولا يقال لها وهي فارغة ذَنوب. سَجِيل: أي عظيم. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٠.

(6) الضَّاحي: البارز، على الضاحي المَزِلّ: أي على جبل ظاهر بارز للشمس، يقول: من اراد ان يصعد عليه زَلّ. والرَّجيل: القويّ. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١١.

يستعيض المتكلم عن القسم بحياة عامر بن الطفيل (منافر علقمة)، إلى القسم بعمره، إن " آل مالك " الذين يقفون في المقابل من " آل ليلى " حاولوا الوصول إلى مرتبة المجد والفضل في صاحب الخصوبة والعطاء، بدليل ذكره لكلمة " جمّة " المأخوذة من جمة البئر، وهي البئر كثيرة الماء، وهذا انزياح استبدالي استعاري حلت فيه المفردة الاستعارية " جمة " محل المفردة أو التعبير المستبدل (أ) دالا على معاني الخصوبة والخير والمائية والكرم، فعلقمة بن علاثة يمثل البئر وما تحمله من عطاء ومائية، التي رأيناها في مقدمة القصيدة، ونجد المتكلم يكرر المعنى مرة أخرى في البيت التاسع (إذا قايسوه المجد.....) ليؤكد الفضل والأفضلية لعلقمة بن علاثة على عامر بن الطفيل، وأنه يحمل خيرا عظيما كالغروب المملوء بالماء، وهذا انزياح استعاري حل فيه التعير الاستعاري (ب) " ماء الذناب " محل التعبير المستبدل (أ) الدال على الخير العظيم المنهمر... ويتابع المتكلم أسلوب المفاضلة بين الفرد المتفرد علقمة وقوم عامر كلهم، وأنه صاحب الأمر الجلل، وأن مجدهم لا يتساوى ومجده الثابت الراسخ كالجبل القوي ذي الزلق، والذي يشير إلى تمكن الممدوح من هذا المجد الثابت كالشمس، لأنه " ضاح " ولا يزل عنه أو يحيد، إنه الانزياح الاستبدالي في حلول المفردتين الاستعاريتين " الضاحي والمزل " (ب)، محل الدلالة على المجد والثبات والشرف والسؤدد والهمة التي تعود بنا إلى الناقة الحرف التي تمثل المفردة المستبدلة (أ). فأنتم (بصيغة الجمع) لن تستطيعوا الوصول إلى هذا الجبل الشامخ الذي يعود بنا إلى همة المتكلم.... (اختلاط مجد علقمة مع همة المتكلم).

نرى الحطيئة في قصيدة أخرى يمدح آل لأي بصفات تناقض ما كانت عليه أمامة، وربما تعبر عن فلسفة الحياة، وما يعتري الركبان من تقلبات ضدية في غنى وفقر وقوة وضعف.....إلخ. يقول الحطيئة:(١)

لَنْ يَعْدَمُوا رَائِحًا مِنْ إرْثِ مَجْدِهِمِ وَلَنْ يَبِيْتَ سِوَاهُمْ حِلْمُهُمْ عَزَبَا(٢)

إنهم المجد الرائح الماطر ذو العطاء، وقد ورثوه كالمال من الآباء، " يريد أن مجدهم لازم، وكرمهم لا يفارقهم كالمال الذي يسرح بكرا ويروح عشيا إلى أهله"(١) وقد تحقق

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٦، ص١٢٨.

(2) الإرث: الأصل، أي لا يَعْدَمُ بنو لأي مجداً يَرُوْح عليهم، وهو بمنزلة المال الذي يروح على أهله إذا انصرف إلى أهله من المرعى. والرائحُ: المَجْدُ؛ يقول: لا يَعْدَمُوْنَهُ أنْ يَرُوْحَ عليهم كلَّ يوم من إرث ما ورثوه من المجد. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٣٠.

الانزياح الاستبدالي في حلول الرائح الماطر محل الكرم والعطاء والمجد دالا على تعالق يوحي بمعاني الحياة والإنبات والمائية التي لم يجدها المتكلم في البئر الفارغة[٢] التي تعادل الزبرقان.

لاَ بُدَّ فِي الجِدِّ إِنْ تَلْقَى حَفِيظَتَهُمْ يَوْمَ اللِّقَاءِ وَعِيصَاً دُونَهُمْ أَشِبَا[٣]

إنهم ملتفون على بعضهم لأنهم عيص أشِب، وهو انزياح استبدالي على سبيل الاستعارة التمثيلية، دل على قوتهم وحسبهم وفاعليتهم التي تظهر في الملمات ومواقف الجد.

لَنْ يَتْرُكُوا جَارَ مَوْلاَهُمْ بِمَتْلَفَةٍ غَبْرَاءَ ثُمَّةَ يَطْوُوا دُونَهُ السَّبَبَا

يثق المتكلم بهم لأنهم يمدون حبالهم (أسبابهم) إليه، وهو انزياح استبدالي حل السبب (المفردة المستعارة) محل العون والرعاية والاطمئنان والإنقاذ في هذه الصحراء أو الحياة المجدبة المقفرة المتلفة، وهو يبحث عن مادة الحياة (الماء) في البئر" العاديّة " الواسعة المهلكة.

قَوْمٌ هُمُ الأَنْفُ وَالأَذْنَابُ غَيْرُهُمُ وَمَنْ يُسَوِّيْ بِأَنْفِ النَّاقَةِ الذَّنَبَا

وصف آل لأي بالعز والشموخ والرفعة، وغيرهم بالانخفاض والذل، فهو انزياح استبدالي حل فيه الأنف مكان العز، وحل الذنب مكان الذل والهوان.

قَوْمٌ إِذَا عَقَدُوا عَقْدَاً لِجَارِهِمِ شَدُّوا العِنَاجَ وَشَدُّوا فَوْقَهُ الكَرَبَا[٤]

انزياح استبدالي في وصفهم بالوفاء والتمكن من الوعد الصادق غير الكاذب وغير الزائف، إنه عقدة الاطمئنان والأمان والعهد، في حلول العناج وشد الكرب دالا عليه، على

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٣٠.

(2) وذلك في قول الحطيئة: مُسْتَهْلِكِ الوِرْدِ كالأَسْدِيِّ قَدْ جَعَلَتْ أَيْدِي المَطِيِّ بِهِ عادِيَّةً رُغُبَا
العادية: الآبار القديمة. والرغب: واسعة. وقال: المستهلك مثل المهلك، يريد، يهلك هذا الطريق من طلب الماء فيه لبعده. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ١٢٣ – ١٢٤.

(3) العيص: الشجر الملتف، والسِّدر والعَوْسَجُ والسَّلم ومن العِضاه كلها إذا اجتمع وتدانى والتفَّ، والجمع عِيصان، والعِيص: النابت بعضه في أصول بعض. والأشِبُ: الملتفُّ. وإنما هذا مَثَل، أراد عددا كثيرا مُتَتَبِّعاً على الأعداء. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ١٣٠ – ١٣١.

(4) العِنَاج: حبل يُشَدُّ أسفل الدلو إذا كانت ثقيلة، ثم يشد إلى العَراقي، فإذا انقطعت الأوذام فانقلبت أمسكها العناج. والكَرَبُ: عَقْدُ الرِّشاء الذي يشد إلى العراقي، يقال: أكْرَبْتُ الدَّلوَ أكْرِبُهَا إكرابا، والعراقي: العُودان المصلبان الذي تشد إليهما الأوذام. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص١٣٤– ١٣٥.

عكس غيرهم، إذا نقل معنى العهد والأمان ــ وهي معاني مجردة ــ إلى التجسيم المادي (الحبل بعناجه وكربه) والتخييل التمثيلي. (نلاحظ صورة البئر التي يطمأن إليها، ونلاحظ كذلك حضور العناج الذي يمسك الدلو الثقيلة إمساكا محكما خشية الوقوع في البئر المهلكة).

إن هذه الصفات الإيجابية التي تمثل إقبال الحياة وملذاتها وحسنها على المتكلم كي ينهل منها، تمثل الجانب الإيجابي للوجود الإنساني عند الركبان السائرين، إن آل لأي يشكلون الوجه الآخر لهذه الحياة، ورغم ذلك يبقى وميض من اليأس يغلف نفس المتكلم، إنه الأسى والضياع والضعف والذل الذي يلمسه القارئ أثناء قراءته للقصيدة من بدايتها وحتى يصل إلى نهايتها.

يقول الحطيئة في نهاية قصيدة أخرى يعمد فيها إلى تعداد صفات الممدوح التي تناقض صفات المخاطب كالآتي:(1)

هُوَ مَدَّ بَيْتَ المَجْدِ حَيْثُ بَنَاهُ شَمَّاسٌ وَعَامِرْ

انزياح استبدالي بأن جعل للمجد بيتا يمد في تحويله المجد من التجريد إلى التجسيم (بيت يبنى).

فَجَزَى الإِلَهُ أَخِي بَغِيْضاً خَيْرَ مَا يُجْزَىْ المُعَاشِرْ
وَيُقَرِّبُ المَجْدَ البَعِيْدَ بِحَيْثُ يَغْضَبُ أَوْ يُفَاخِرْ

انزياح استبدالي عبر عن تمكنه وتجسيمه للمجد؛ بحيث يتحول إلى شيء مادي يحرك ويقرب، وكأن المتكلم يشير إلى أنه ذلك المجد البعيد الذي جُلِبَ إلى الممدوح.

إِخْوَانُ عَلْقَمَةَ بْنِ هَوْ ذَةَ كُلُّ عِلَّتِهِمْ مَيَاسِرْ
عَطَفُوْا عَلَيَّ بِغَيْرِ آ صِرَةٍ فَقَدْ عَظُمَ الأَوَاصِرْ
حَتَّى وَعَيْتُ كَوَعْيِ عَظْمِ السَّاقِ لاَحَمَهُ الجَبَائِرْ

انزياح استبدالي أراد بعظم الساق نفسه المكسورة المهزولة، وبالجبائر الممدوح وقد كان سببا في التئام الكسر في الجبيرة. (أي التئام نفس المتكلم ورعايتها وجبر عثرتها).

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٠، ص١٧٤

وَهُـــمُ سَـــقَوْنِيْ المَحْـــضَ إذْ قَلَـــصَتْ عَـــنِ المَـــاءِ المَـــشَافِرُ[1]

في الشطر الأول انزياح استبدالي عبر به عن العطاء الواضح الخالص الذي لا تشوبه شائبة، إذ إن اللفظة المستعارة " المحض " حلت محل التعبير المستبدل الدال على العطاء الخالص. أما الشطر الثاني فيعبر عن العطاء في وقت الضيق والعلة وهو أدعى للفضل والكرم، وذلك في انزياح الصورة كاملة " قلصت عن الماء المشافر " وهو التعبير المستعار دالا على المعنى المستبدل، وقد كنى به عن البرد الشديد حين يقل العون ويصعب وجوده.

تتضافر هذه الانزياحات الاستبدالية جميعها من بداية القصيدة معبرة عن فنية الخطاب الأدبي عند الحطيئة، في انزياحه عن الخطاب النفعي ودلالاته المعجمية الذاتية، وفق منحى الإيحاء الفني.

يقول الحطيئة في قصيدة رائية أخرى:[2]

عَفَا مُسْحَلاَنُ مِنْ سُلَيْمَى فَحَامِرُهْ ثُمَشِّي بِهِ ظِلْمَانُهُ وَجَآذِرُهْ[3]
بِمُسْتَأْسِدِ القُرْيَانِ حُوٍّ تِلاَعُهُ قَنُوَّارُهُ مِيلٌ إِلَى الشَّمْسِ زَاهِرُهْ[4]
كَأَنَّ سَلِيْحَاً نَشَّرَتْ فِيْهِ بَزَّهَا بُرُوْدَاً وَرَقْمَاً فَاتَكَ البَيْعَ تَاجِرُهْ
خَلاَ النُّؤْيَ بِالعَلْيَاءِ لَمْ يَعْفُهُ البِلاَ إِذَا لَمْ تَأَوَّبْهُ الجَنُوْبُ تُبَاكِرُهْ
رَأَتْ رَائِحَاً جَوْنَاً فَقَامَتْ غَرِيْرَةٌ بِمِسْحَاتِهَا قَبْلَ الظَّلاَمِ تُبَادِرُهْ
فَمَا فَرَغَتْ حَتَّى أَتَي المَاءُ دُوْنَهَا وَسُدَّتْ نَوَاحِيْهِ وَرُقِّعَ دَايِرُهْ

نجد إن عناصر الطبيعة من جدب وخصب تتصارع في هذه القصيدة، وهذا التصارع يؤكد المنحى الوجودي الحياتي المتضمن في ثناياها، فهو صراع بين الحياة والموت، بين الخصب والجدب،.... وبين ما تنزاح إليه هذه العناصر في الدلالة على الممدوح (رمز الحياة

---

(1) المَحْض: اللبن الذي لم يخالطه ماءٌ حُلْوَاً كان أو حَامِضَاً، يقال: قد امتحض القومُ إذا شربوا المحض. قلصت: ارتفعت، أي قلصت شفتاه عن الماء من برده. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٧٧.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤١، ص١٨٠.

(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة سحل: السَّحْل والسَّحِيل ثوب لا يُبْرَم غَزْلُه أي لا يُفتل طاقتين.. يقال : سَحَلوه أي لم يَفتلوا سَداه، وقيل: السَّحِيل الغزل الذي لم يُبرم، فأما الثوب فإنه لا يسمى سَحِيْلاً، والسَّحْل ثوب أبيض، وخص به بعضهم الثوب من القطن... والمِسْحَلان: حلقتان إحداهما مدخلة في الأخرى على طرفي شكيم اللِّجام، وهي الحديدة التي تحت الجَحْفَلة السفلى.

(4) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة أسد، : استَأسَدَ النَّبْتُ: طالَ وعَظُمَ، وقيل: أن ينتهي في الطول ويبلغ غايته، وقيل: هو إذا بلغ والتَفَّ وقوِيَ. وانظر: مادة زهر، : الزَّهْرَة : نَوْر كلِّ نبات والجمع زَهْرٌ، وخص بعضهم به الأبيض، وزَهْرُ النبت نَوْرُه، والزَّهَرَة البياض، ويقال أَزْهَرُ بيِّن الزُّهْرَة، وهو بياض عِتْق، والأزهر من الرجال الأبيض العتيق البياض النَّيِّر الحسن، وهو أحسن البياض كأن له بريقا ونورا يُزْهِر كما يزهر النجم والسراج، والأزهران: الشمس والقمر لنورهما.

والخصب) والمسيء (رمز الموت والجدب)، إن المقدمة الطللية تؤكد هذا المسلك التحليلي الذي ننتهجه؛ إذ إن الانزياح الاستبدالي متمثل في عناصر الجدب = (مسحلان – حامر – الظلمان – الجآذر) بعد عفاء الأمكنة من الحياة وخروج " سليمى " منها، إذ نجد سليمى قد تحولت عن هذه الأماكن بسبب العفاء أولا، وهذا العفاء يعادل العقم والموت والجدب، وبسبب شيء آخر وهو " مستأسد القريان " فالباء التي تفيد السببية والتعليل[1] تحتم جانب الصراع بين عناصر الطبيعة (مسحلان وحامر) في جانب، و(مستأسد القريان ونواره الزاهر) في جانب آخر، إن الحياة تتغلب على الموت، وتختار " سليمى " البقاء والحياة.

لقد استعار المتكلم كل ذلك ليشير إلى حاله مع شخصية مجهولة غير مصرح بها ترمز للجدب والخراب والتهدم، وشخصية ظاهرة مصرح بها في ثنايا القصيدة متمثلة بـ " آل شماس " رمز الحياة والخير والبقاء، وجعل المتكلم من نفسه فتاة غريرة دل عليها أسلوب التصغير، وزاد ذلك في غرها وخداعها وجهلها وقلة خبرتها بالناس.

إن المنقذ (رمز الحياة) مستأسد، وما تشير إليه هذه الصفة من القيادة والسيادة والشجاعة وبلوغ أقصى درجات الطول والعلو والتمام والقوة عند آل شماس الذين نموا في بيئة مائية " القريان "، فمجاري الماء (الحياة) ذات نبات خصيب كثيف مخضر (حُوٌّ) ذي نور يميل زاهره (رمز البياض والطهر والنقاء والعتق) إلى الشمس.

إنه التكثيف المتوافق مع حال ابن شماس الذي تميل إليه هذه الصفات الحياتية، والتي تقرب من صفات التقديس والمجد والرفعة والإحياء، وهذا ما سطره المتكلم في قوله " ميل إلى الشمس زاهره " وما تشير إليه الشمس في تحققاتها الاستبدالية التأليهية[2] وتوافقها دلاليا مع الممدوح (رمز الخير والعطاء والنجاة)، إن تكاثف عناصر الحياة جعل المتكلم يشبه حال هذه الصور المتراكبة بحال الشيء الثمين من البرود والرقم التي لا تقدر بثمن، فقيمة العمل بمقدار

---

(1) إن الظاهر في الباء دلالتها على الظرفية المكانية، وقد انزاحت هذه الدلالة الظاهرية إلى السببية والتعليل كما هو مثبت.

(2) انظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٣، الجزء السادس، دار العلم للملايين – بيروت، مكتبة النهضة – بغداد، ١٩٨٠، ص ص ٥٠– ٥١، ص ص ١٦٣ – ١٧٠، ٢٨١. وانظر: النعيمي، (احمد إسماعيل): الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ص ١٤٠ – ١٤٨. وانظر: ابنيان، (محمد علي موسى): شرائح القصيدة الجاهلي في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٦٥ وما بعدها. وانظر: الحاج حسن، (حسين): الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت – لبنان، ص ١٢٦.

ما يثمر في وقت لا نجد من يقوم به، فإذا كان هذا العمل عبارة عن إحلال الحياة بدلا من الموت، فهو على هذه الصورة يمثل قيمة لا تباع ولا تشترى، إنها قيمة الوجود والفعل.

ورغم هذا الحشد لمعاني العفاء، فإن شيئا ما زال ماثلا لم يهدم ولم تمسه يد الموت، إنه " النؤي "، إن النؤي في انزياحه الاستبدالي الدال على الحماية والرعاية يكون عنصر قوة وحماية للحياة والمجد والرفعة، إذ إن النؤي يحيط ببيت المتكلم ويحرص المتكلم على إصلاحه متمثلا بالغريرة، إنه بقايا الحياة، ولكن الذي حصل أن " سليمى " الصورة الرمز للمتكلم، تحاول إصلاح هذا النؤي وحمايته من التهدم الذي بفاعليته يبقى البيت قائما، وعلى هذا فاحتمالية أن يكون " النؤي " مرتبطا بالمسيء وأن المتكلم رغم ما لقيه من بعد وجفوة وعفاء وموت منه، لم يمنعه ذلك من المحافظة على بيت من أساء إليه، وهذا ما أدى بالمتكلم إلى وصف نفسه في زمنه السلبي بأنه فتاة " غريرة " ليس لديها تجربة ومعرفة في الأمور والناس.

وهذا الرائح الجون (المائية والخصب) هو الذي حل محل القديم وأرغم الغريرة على مغادرة بيت العفاء المتهدم، وقد نتج ذلك من تهدم النؤي الذي يحيط بهذا البيت، فالمائية والخصب تحمل جانبا تدميريا ولكنه تدمير للشر والموت، أي أنه هدم من أجل البناء والحياة.

ويعمد المتكلم بعد ذلك إلى كثير من التصريح بالعلاقة التي تربطه بالشخصية المجهولة المسيئة، وكيف كان حاله معها، وبعد ذلك يعمد إلى المقارنة بين حال المسيء (رمز الموت والعفاء والتهدم)، وحال المحسن (رمز الحياة والعطاء والبناء). يقول الحطيئة:(1)

وَهَلْ كُنْتُ إلاَّ نَائِيَاً إذْ دَعَوْتُمُ مُنَادَى عُبَيْدَانَ المُحَلأَ بَاقِرُهْ

يمتد هذا التناص إلى عمق التاريخ مع حادثة تحلئة عبيدان الراعي وبقره عن ورود الماء إلا بعد راعي لقمان، فصور المتكلم نفسه بعبيدان المبعد عن الورد (إذ استبدلت الشخصية التناصية بالمتكلم وحلت محله)، ويتوافق هذا مع حال دعوة المسيء الذي دعاه إلى الذل والمنزلة المتدنية التي وصل إليها عنده.

بِذِيْ قَرْقَرَى إذْ شُهَّدُ النَّاسِ حَوْلَنَا فَأَسْدَيْتَ إذْ أَعْيَا بِكَفَّيْكَ نَائِرُهْ

---

(1)الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤١، ص ص١٨٣- ١٨٤.

انزياح استبدالي عبر عن حال المسيء الذي أراد إسداء معروف إلى المتكلم بعد أن فارقه، وهذه الحال تشبه النساج الذي يريد نسج ثوب بأن يمد الخيوط طولا بدون وجود (نائر: خيوط وقصب) يمد عليها هذا النسيج؛ أي يمد عليها الخير والإحسان، وهذا البيت يتوافق مع " مسحلان " في البيت الأول الذي عفا، إذ إن من معانيه الثوب الذي لم يبرم وكذلك الغزل[1]، فقد أصاب كفي المسيء العياء والمرض والضعف بعدم إحسانها إلى المتكلم، وهذا ما أدى إلى العفاء والهجر.

فَلَمَّا خَشِيْتُ الهُوْنَ والعَيْرُ مُمْسِكٌ عَلَى رَغْمِهِ مَا أَثْبَتَ الحَبْلَ حَافِرُهْ

انزياح استبدالي عبر بالحبل عن نفسه، وبحافر الحمار عن المسيء، وهذا القلب بين الفاعل والمفعول بأن جعل المتكلم الحافر هو من يمسك بالحبل، يعضد معنى الاعتزاز بالنفس، وعدم إرادة الذل والهون، كالحمار الذي يرضى بالذل ويقيم عليه، مع أن العكس هو الحاصل فالحبل هو من يمسك بحافر الحمار، وفائدة الانزياح بقلب التشبيه ما أوضحناه.

وَأَكْرَمْتُ نَفْسِيْ اليَوْمَ مِنْ سُوْءِ طِعْمَةٍ وَيَقْنَى الحَيَاءَ المَرْءُ وَالرُّمْحُ شَاجِرُهْ

انزياح استبدالي أراد به لزوم الشر على المتكلم مع الحياء في نفسه، فالحياء من إذاعة الإساءة من المسيء، والشر الحاصل من هذا المسيء كالرمح الذي دخل أعماق نفس المتكلم في الدلالة على الجرح عميق الأثر الذي خلفه تنكر الإنسان للإنسان في هذه الحياة.

وَكُنْتُ كَذَاتِ البَعْلِ دَارَتْ بِأَنْفِهَا فَمِنْ ذَاكَ تَبْغِيْ غَيْرَهُ وَتُهَاجِرُهْ

انزياح استبدالي يعبر عن رغبة المتكلم في البحث عن بعل آخر (رجولة)، تمثل الحماية والعطف والرعاية والأمان والحياة، وبعيدة عن مواطن الضعف والعفاء والموت، فهذه المرأة تبحث عن مواطن الحياة والخصب والمائية وتأنف عن مواطن الجدب والعفاء، وهو ما يتوافق مع بنية القصيدة كاملة وخاصة في التدليل المنبثق من البنية الطللية.

فَإِنَّ الصَّفَا العَادِيَّ لَنْ تَسْتَطِيْعَهُ فَأَقْصِرْ وَلَمْ يُبْلَغْ مِنَ الشَّرِّ آخِرُهْ

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة سحل.

انزياح استبدالي عبر بالصفا العادي عن المجد القديم الثابت الذي لا يؤثر فيه شيء من الإساءة أو المجاراة، ونلحظ نبرة تهديد وتحذير من متابعة العناد في مقارنة المسيء حاله بحال المحسن ومآثره.

فَلاَ المَـالُ إنْ جَادُوْا بِـهِ أنْتَ مَانِعٌ وَلاَ العِزُّ مِنْ بُنْيَانِهِمْ أنْـتَ عَـاقِرُهْ(١)

انزياح استبدالي جعل المال الذي يجود به المحسن إنسانا يمنع، فالمسيء لا يقدر على مجاراة المال فكيف يستطيع مجاراة صاحبه؟!، وجعل العز والمجد إنسانا أو جملا يعقر، فلا يستطيع الجدب والقحط أن يعم الخصب بما لديه من إساءة، وجعل العز بنيانا يبنى ويشيد، وهذا ما يتوافق مع حال الرائح الجون الذي أتي على النؤي في بداية القصيدة فهدمه. إن بقايا الحياة في المسيء قد ماتت والعز عند المحسن لا ينهيه أو يمنعه من التوالد والإخصاب والعطاء شيء.

وَلاَ هَـادِمٌ بُـنْيَانَ مَا شَـرَّفَتْ لَهُمْ قُرَيْعُ بْـنُ عَـوْفٍ خَلْقُـهُ وَأكَـابِرُهْ

انزياح استبدالي يتوافق مع البيت السابق والبيت السادس عشر من القصيدة، فشرف المحسن آت من منبع قديم؛ من الآباء والأجداد، وقد جعل المتكلم شرف الممدوحين وعزهم بنيانا لا يستطيع المسيء هدمه، فهو ثابت راسخ رسوخ الجبال.

فَإنْ تَـكُ ذَا عِـزٍّ حَدِيْثٍ فَإنَّـهُمْ لَهُمْ إرْثُ مَجْدٍ لَمْ تَخُنْـهُ زَوَافِـرُهْ (٢)

انزياح استبدالي جعل المجد شيئا عينيا ماديا يورث من الرجال والعشيرة القائمة بالأعمال، فهم عشيرة قادة رؤساء أورثوا المجد إلى أبنائهم.

وَإنْ تَـكُ ذَا قَـرْمٍ أزَبَّ فَإنَّـهُمْ سَتَلْقَى لَهُمْ قَرْمَـاً هِجَانَـاً أبَـاعِرُهْ(٣)

---

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة عقر: العَقر والعُقر: العُقم، وقد عَقُرَت المرأة وهي عاقر... والعَقر: ضَرْبُ قوائم البعير أو الشاة بالسيف... وعَقر النخل أن تقطع رؤوسها فتَيْبَس.

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة زفر، الزَّفِير: الدّاهية، والزَّفر والزّافِرة: الجماعة من الناس، والزّافِرة: الأنصار والعشيرة، وزافرة القوم: أنصارهم، ويقال هم زافِرَتُهُم عند السلطان: أي الذين يقومون بأمرهم.

(3) انظر: المرجع نفسه، مادة هجن، الهجَان من الإبل : البيض الكرام.... والهجَان من الإبل البيضاء الخالصة اللون والعِتق من نوق هُجُن وهَجَائن وهِجَان..، والهَاجِن: التي حمل عليها (من النخل والجارية

انزياح استبدالي عبر في الشطر الأول عن الفحولة الميتة أو التي على وشك الهلاك، فهي فحولة هرمة فانية. أما الشطر الثاني فتمثل فيه انزياح استبدالي عبر عن الفحولة القائمة المعتقة في ظاهر خصب هجان بيض زاهرة، تعود بنا إلى مستأسد القريان ونواره وزاهره الأبيض الذي يميل إلى المقدس (الشمس).

لَهُمْ سُوْرَةٌ فِي المَجْدِ لَوْ يُرْتَدَى بِهَا بَرَاطِيْلُ جَوَّابٍ نَبَتْ وَمَنَاقِرُهْ

انزياح استبدالي جعل للممدوحين مجدا عليا مرتفعا، وفضلا في الناس لا يؤثر فيه شيء من الحقد أو الكراهية، كحال النقر أو الحفر بمعول جبلا فيه صخور كبيرة، وهذه الصخور جميلة ومنحوتة لا يؤثر فيها نقر الطائر الصغير بمنقاره؛ لأن نقره لا فائدة منه، وهو كذلك ضار به نفسه؛ إذ إن سلاحه ومنقاره سينبو ويتثلم.

قَرَوْا جَارَكَ العَيْمَانَ لَمَّا تَرَكْتَهُ وَقَلَّصَ عَنْ بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرُهْ

انزياح استبدالي عبر عن الهوان والذل الذي لقيه المتكلم من المسيء في زمن صعب، وهوالبرد الشديد القارس الذي يحتاج فيه الإنسان إلى مزيد رعاية وعون، وقد تكفل بهذه المهمة (مهمة الإغاثة والإنقاذ) المحسن، إذ إن الصورة كاملة " قلص عن برد الشراب مشافره " تمثل التعبير المستعار الذي حملنا إلى الدلالة الكنائية المستبدلة وهي البرد الشديد.

سَنَامًا وَمَحْضًا أَنْبَتَا اللَّحْمَ فَاكْتَسَتْ عِظَامُ امْرِئٍ مَا كَانَ يَشْبَعُ طَائِرُهْ

انزياح استبدالي عبر عن كثرة العطاء والخير الذي قدمه المحسن، وهو ما يتوافق مع حاله من الإخصاب والحياة ومانع التهدم والعفاء، وهو الذي دعا سليمى في بداية القصيدة إلى التحول إليه، لأنه لا يقدم الشيء إلا تاما ذا فاعلية وصفاء خالص محض، وجعل الشاعر اللحم نباتا ينبت، فكأن المتكلم يقلد المحسن في إخصابه واستئساده في مجاري القريان، وجعله كذلك لباسا يلبس، وهو ما يتوافق مع الدفء والرعاية في زمن الشتاء الذي يحتاج إلى هذه الرعاية، وما يتضاد مع حال المسيء الذي كان حال المتكلم عنده يعبر عنه القول: " قلص عن برد الشراب مشافره "، وكنى بعدم إشباع الطائر من لحمه عن القلة والضعف الذي وصل إليها عند المسيء، وذكره للطائر ربما يكون إيحاء إلى ما لقيه عند صاحب المنقار الذي حاول

والشاة والناقة...) قبل أن تبلغ. وانظر مادة، قرم، القرْم: الفحل الذي يترك من الركوب والعمل ويودع للفِحْلة والجمع قروم.... وقيل: هو الذي لم يمسَّه الحبل.

النيل من المحسن، فالمسيء لم يقم بعدم إكرام المتكلم فقط بل تعدى ذلك إلى النيل من المتكلم ومحاولة أخذ خيره.

إن دراستنا لشعر الحطيئة بالاعتماد على المنهج الأسلوبي متمثلا بالانزياح الاستبدالي يحقق استبطانا نافذا إلى بواطن القصيدة الجاهلية، خاصة التي تعتمد المواربة في نقل المعنى الشعري، في عملية متكاملة تربط مقدمة القصيدة بباقي أجزائها، ليتحقق الربط والتركيب المعتمد على الانزياح الاستبدالي المعبر عن مضامين مختلفة، كما في هذه القصيدة التي عبرت عن الحياة والموت، الجدب والخصب، العفاء والبناء، البخل والكرم، المسيء والمحسن، أي الصراع القائم بين ثنائيات الوجود في خيره وشره.

يقول الحطيئة في قصيدة أخرى:(١)

يَا دَارَ هِنْدٍ عَفَتْ إلاّ أثَافِيَهَا ... بَيْنَ الطَّوِيِّ فَصَارَاتٍ فَوَادِيْهَا
أرَّى عَلَيْهَا وَلِيٌّ مَا يُغَيِّرُهَا ... وَدِيْمَةٌ حُلِّيَتْ فِيْهَا عَزَالِيْهَا(٢)
قَدْ غَيَّرَ الدَّهْرُ مِنْ بَعْدِي مَعَارِفَهَا ... والرِّيْحُ، فَادَّفَنَتْ مِنْهَا مَغَانِيْهَا
جَرَّتْ عَلَيْهَا بِأذْيَالٍ لَهَا عُصُفٌ ... فَأصْبَحَتْ مِثْلَ سَحْقِ البُرْدِ عَافِيْهَا
كَأنَّنِي سَاوَرَتْنِي يَوْمَ أسْأَلُهَا ... عَوْدٌ مِنَ الرُّقْشِ مَا تُصْغِي لِرَاقِيْهَا

عن طريق أسلوب النداء الموجه إلى الديار يندغم المتكلم في الديار ويتشارك معها بعلاقة حميمية تنزاح استباليا بفعله من الجماد إلى الحي، وقد عفت وزالت معالمها إلا ما يختص بآثار باقية دالة على وجود مجتمع إنساني فيها، فـ " الأثافي " وما تشير إليه من اشعال للنار التي تختص بالإنسان وحده فهي من منجزات العقل البشري لا غير، وهذا الانزياح الذي تمثله الأثافي يشير كذلك إلى انزياح آخر كان يسيطر على فكر المتكلم وشعوره، ألا وهو الكرم والعطاء والخير المتمثل في إيقاد النار، وكأنه يستحضر هذه الصورة أثناء حديثه عن الديار.

إن المتكلم يحدد الحيز المكاني للديار، إنه مكان مائي خصيب، فـ " الطوي " بئر ماء قد عفت بعفاء الديار، و " صارات ووادياها " يشيران إلى المائية والعفاء الشامل، عن طريق الإكثار من تعداد هذه الأمكنة، ونلاحظ أن هذه الديار منسوبة إلى امرأة اسمها " هند " وقد

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص٢٠١.
(2) أرّى: أقام، وكلُّ مَطرة جاءت بعدها مَطرة فالثانية وَلِيٌّ، ويقال: إن الوَلِيَّ بعد الوسميّ أول المطر. العزلاء: مَصَبُّ الماء من الراوية ونحوها. الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٠٢.

انزاح هذا الاسم ليدل على القوة والعزة والمجد والفروسية؛ إذ إن هندا تتشارك مع السيف المهند، فربما تحمل شيئا ذاتيا تعبر فيه عن عفاء أي أثر للحياة، لأن السيف يحمل ما تحمله (الحرب) من تضاد تتشارك الحياة والموت في ثناياه، ففيها يقتل الأبطال ويدافع كذلك عن الأعراض والممتلكات.....إلخ.

إن عوامل الحياة والموت تتجاذب الديار، وهذا ما أدى في النهاية إلى انتصار الموت، ولكن الحياة تطل من بين براثن هذا الموت، فرغم الجدب والجفاف والإقفار نلمح ضوءاً من الخير والعطاء والخصوبة، وهذا ما سينجلي في أبيات القصيدة .

إن الدهر (الزمن) يتشارك مع الريح في التغيير الذي يدفن الجميل والمخصب في هذه الديار، ونلاحظ دلالة الريح التي انزاحت من مجرد عامل طبيعي إلى رمز استبدالي حل محل الشر والخراب والإقفار، وقد أفرد المتكلم الريح واجتزأها من عوامل الدهر، حرصا منه على إظهارها وبيان فاعليتها التدميرية من ضمن فاعلية الدهر، إن الريح لم تزح لتدل على الشر فحسب بل صورها المتكلم بالحيوان المفترس ذي الأذيال العاصفة التي تجعل الديار كالثوب البالي الذي لا سبيل إلى إعادته كما كان، تعميقا وزيادة في الخراب والدمار والعفاء الذي حل في المكان.

يقول الحطيئة في قصيدة لامية:(1)

كَعَاطِيَةٍ مِنْ ظِبَاءِ السَّلِيلِ ... حُسَّانَةِ الجِيْدِ تُزْجِي غَزَالاَ
تَعَاطَى العِظَاهَ إذَا طَالَهَا ... وَتَقْرُو مِنَ النَّبْتِ أَرْطَى وَضَالاَ
تَصَيَّفُ ذِرْوَةَ مَكْنُونَةٍ ... وَتَبْدُو مَصَابَ الخَرِيْفِ الحِبَالاَ

يشبه المتكلم عمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه ــ المعادل الرمزي لأمامة، يشبهه بالظبية حسنة الجيد التي ترعى في وادي مخصب، تسوق بجانبها غزالا صغيرا وتدفعه برفق، إنه انزاح استبدالي عبر عن العلاقة المتمثلة بين الظبية الأم (عمر بن الخطاب) والغزال الابن (المتكلم)، إنه طيف الخيال عند المتكلم يذكر أوقات الوصال بينه وعمر بن الخطاب، إنها الرعاية الحقة في الرفق والحنو على من يستحق هذا العطف.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٧، ص٢١٤.

إن الظبية (أمامة) تعيش أوقات الصيف (زمن الخصب) في ذروة مرتفع سام عزيز ذروة مكنونة بعيدة عن أعين الظباء والأخطار، إنه البحث الدؤوب لأمامة عن مكامن الحياة لابنها أو محبوبها، وفي أوقات القحط تبتعد بابنها إلى الصحراء وما تحويه من رمال. وقبل ذلك كله تبحث لابنها ولنفسها عن الأماكن الآمنة بين " العِضاه " لتؤمن لنفسها الحياة والبقاء في الكلأ وتتبع هذه المناطق وتأوي إليها وتلتف بها، لتكون لها مأمنا ومادة حياة، فقد انزاحت النباتات والأشجار وكذلك الأمكنة المخصبة إلى دلالات مرتبطة بالحياة والبقاء.

إن هذه الظبية حفية بنفسها وراعية لغزالها، وربما تمتد هذه العلاقة بين الطرفين إلى ما يشبه العلاقة المقدسة بين الإله والعابد، وهذا ما تعبر عنه الميثولوجيا العربية الجاهلية، إذ إن الظباء مرتبطة كذلك بالشمس (الأم المعبودة) ، والغزال يمثل ابنا لهذه الشمس، وهذا ما نجد له بقايا في مجتمعاتنا العربية الحديثة، في منطقة بلاد الشام والهلال الخصيب، فعندما تسقط أسنان الأطفال في هذه المناطق يذهب بها الصبي في اليوم المشمس عندما ترتفع الشمس في كبد السماء، ويخاطب الشمس قائلا: أن تبدله الشمس سنا مكان سنه التي سقطت سنّ غزال، أي أنه يطلب سنا ينتسب إلى الآلهة الشمس المعبودة، ويعتبر الطفل نفسه ابنا لهذه الآلهة فهو غزالها. (١)

هذه البقايا الطقسية للعبادة أو التقديس تتشارك في بناء الدلالات الفنية للقصيدة عند الحطيئة، وذلك بأن يعتبر المتكلم نفسه غزالا لهذه الظبية، فالظبية تساوي الشمس المعبودة المرتبطة بالملك والسلطة والخلافة، إنها السلطة الدينية العليا المسؤولة، ويعتبر المتكلم نفسه من رعايا هذه السلطة التي يجب عليها حمايته وتوفير كل ما يحتاجه من عوامل الحياة التي تضمن له ديمومة البقاء آمنا لا يصيبه جوع أو عطش أو مكروه أو ذلة.(٢)

---

(1) انظر فيما يتعلق بتقديس الشمس والغزال وارتباطهما مع الأسنان: انظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء٦، مرجع سابق، ص ٨١٠. وانظرعجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ١٩٩٤م ، ص ص ١٩٢ – ١٩٥.

(2) رغم أن هذه القصيدة إسلامية، فإنه لا ينفي وجود بقايا عقائدية في الموروث الباطني للشاعر. فالزمن ليس مؤلفا من أحقاب منفصلة.

ينتقل الحطيئة إلى شريحة الناقة ورحلتها، وقد انزاحت لتعبر عن همته العالية واهتمامه في رفع الظلم عن نفسه ولتحقيق ما يصبو إليه من أهداف، وقد تمثلت الانزياحات الاستبدالية في هذه الشريحة مما يأتي:

يقول الحطيئة:(١)

فَهَلْ تُبَلِّغَنِّيكَهَا عِرْمِسٌ صَمُوْتُ السُّرَى لاَ تَشْكَى الكَلاَلاَ؟(٢)

انزياح استبدالي عبر من خلال الاستفهام الذي دل على ترقب خائف وشعور بالإحباط والحيرة. أما الشطر الثاني ففيه انزياحات استبدالية عبرت عن الهمة العالية والصبر والقوة الجدية التي يتمتع بها المتكلم في استعارته صفات الناقة الصموت العرمس لنفسه، ورغم هذه الجاهزية النفسية، فالسؤال الدال على الحيرة والخوف ما زال يشغل إحساس المتكلم.

مُفَرَّجَةَ الضَّبْعِ مَوَّارَةً تَجُدُّ الإِكَامَ وَتَنْفِي النِّقَالاَ(٣)
إِذَا مَا النَّوَاعِجُ وَاكَبْنَهَا جَشَمْنَ مِنَ السَّيْرِ رَبْوًا عُضَالاَ(٤)
وَإِنْ غَضِبَتْ خِلْتَ بِالمِشْفَرَيْنِ سَبَائِخَ قُطْنٍ وَزِيْرًا نُسَالاَ(٥)
وَيَحْدُو يَدَيْهَا زَجُوْلاً الحَصَى أَمَرَهُمَا العَصْبُ ثُمَّ اسْتَمَالاَ(٦)
وَتُحْصِفُ بَعْدَ اضْطِرَابِ النُّسُوعِ كَمَا أَحْصَفَ العِلْجُ يَحْدُو الحِيَالاَ(٧)
تُطِيْرُ الحَصَى بَعْرَى المَنْسِمَيْنِ إِذَا الحَاقِفَاتُ أَلْقَنَ الظِّلاَلاَ(٨)
وَتَرْمِي الغُيُوْبَ بِمَاوِيَّتَيْنِ أَحْدَثَتَا بَعْدَ صَقْلٍ صِقَالاَ(٩)

إن اللوحة السابقة تمثل انزياحات استبدالية تؤكد صفات المتكلم والمشاق التي عاناها في سبيل الوصول إلى مبتغاه، ومن أبرز هذه الصفات : (القوة، الهيبة والجلال، لا يشتكي من عيب أو نقص، سريع في تلبية نداء المهمة، يرتحل في أقسى درجات الإرهاق وشدة الهاجرة،

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٧، ص٢١٦.
(2) عِرْمِس: شديدة. صَمُوت: لا ترغو لصبرها وكرمها. الكَلال: الإعياء. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٧.
(3) الضبع: العضد. الموّارة: السّريعة. تَجُدُّ: تقطع. النِّقال: النِّعال. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٧.
(4) النَّواعِج: البيض من الإبل. وَاكَبْنَهَا: سِرْنَ مَعها. جَشَمْنَ: تكلفن على مشقة في السير. تربو: تنتفخ. عضالا: شديد الأدواء. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٨.
(5) الزِّير: الكِنَّان. السَّبَائِخ: القطع من القطن. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٨.
(6) أمرّهما: فتلهما. العَصْب: شدة الفتل بالرفق. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٩.
(7) العِلْج: الحِمَار الغِلِيْظ. الإحْصَاف: سُرعة العَدْو. يَحْدُو: يَسُوْق. الحِيَال: جمع حائل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٩.
(8) الحاقِفات: الظباء الرَّملية. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٩.
(9) شبه عيناها بالمرآتين المصقولتين، وهما الماويتان. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٩.

ذو رؤية ثاقبة تكشف المخبأ) فكل صفة للناقة انزاحت لتشير إلى معنى مبطن في المتكلم، فهي الأنسنة التي تؤكد معنى التماهي والتداخل بين الموصفين (المتكلم والناقة) وقد دلت الألفاظ الاستعارية والصور الرمزية على تحقق الاستبدال بين هذين الموصفين.

إنه الارتباط بين الناقة والحيوانات الأخرى كالحمار الوحشي في صورة بحثه عن الإخصاب والحياة[1] " كما أحصف العلج يحدو الحيالا " وهذا البحث عن الحياة واستمرارية الوجود يتوافق مع بحث المتكلم عن أمامة النائية التي استبدلت بعمر بن الخطاب –رضي الله عنه –، وكذلك اشتراك الناقة مع الظباء يشير إلى انزياحات استبدالية تحققت في التعبير عن الحركة والسعي والنشاط وعدم الركون والاستسلام إذا ألحَّ أمر جلل على الإنسان كي يبادر بالحركة والفاعلية، وهو حال الناقة التي تشبه حال المتكلم، وكذلك الظباء " الحاقفات ألفن الظلالا " إشارة إلى عمر بن الخطاب في رخاء عيشه واطمئنانه، وفي الدلالة التي تحملها هذه الظباء من تداعيات الملك والأريحية.

ونجد كذلك الارتباط الأسطوري بين الرجل وناقته الذي يعضد هذا الارتباط بين الناقة والمتكلم؛ إذ نجد الناقة(البليّة) تحمل علاقة مصيرية مع صاحبها، فإذا مات ربطت إلى جانب قبره حتى تموت وذلك كي يبعث صاحبها على هذه الناقة[2]، وهذه الصفات المثالية للناقة تشير إلى عبادتها في الميثولوجيا الجاهلية؛ إذ تنتمي الناقة إلى المثالية التي توجد في الآلهة، وربما قدست لهذا السبب، مع تضافر رموز العظمة والخلقة المبهرة، إذ ورد ذكر الإبل في القرآن الكريم إشارة من الله سبحانه إلى عظم الخلق في صنعه، قال الله تعالى : { أَفَلا يَنْظُرُوْنَ إِلى الإبلِ كَيْفَ خُلِقتْ }[3]. وربما تحمل الإبل في الجانب الاجتماعي تداعيات ترمز للعطاء والخصب في لحمها وألبانها وفي اعتماد العربي عليها في نقل متاعه وترحله المستمر، فربما قدسها لأنها رمز الخير والنعمة.[4]

---

(1) انظر هذا الارتباط بين الناقة وغيرها من الحيوانات: النعيمي، (أحمد إسماعيل): الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ص ١٨٠ – ١٩٥.

(2) انظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء٦، مرجع سابق، ص١٣٣. وانظر: عمران، (روحي ثروت علي): القبر في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة القدس – فلسطين، ٢٠٠١م، ص٣٤.

(3) سورة الغاشية، آية١٧.

(4) لمعرفة المزيد من الأسباب التي دعت لتقديس الناقة، انظر: أبو الرب، (ابتسام نايف صالح): صور الحرب وأبعادها الأسطورية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٨٨ وما بعدها. (لا يتنافى تقديس الناقة مع نحرها) وطوطم الإبل إذا وجد لا يمكن تعميمه على كافة العرب...

يقول الحطيئة مستكملا جزءا من لوحة شعرية في قصيدة أخرى:(١)

لَقَدْ أَغَادِيْ بِهَا صَفْرَاءَ آنِسَةً لاَ تَأْتَلِيْ دُوْنَ مَعْرُوْفٍ بِأَقْسَامِ
خَوْدَاً لَعُوْبَاً لَهَا رَيَّا وَرَائِحَةٌ تَشْفِي فُؤَادَ رَذِيٍّ الجِسْمِ مِسْقَامِ

إن أوصاف هذه الفتاة تعبر عن الانزياحات الاستبدالية في عرضها لمقومات الحياة، فالرّي والمائية واجتماع الفعل الحياتي الإخصابي يستدعي النشاط والحركية والفاعلية، وهذا ما أدى إلى شفاء العقل والقلب في جسم لا يحمل من عناصر الحياة إلا الرذاذ " رذي الجسم "، وهذا الرذاذ يحتاج إلى تجمع وتكاثف وتعاضد، وهو الفعل الإخصابي الجنسي الحيوي، إنه كذلك الفعل البطولي في الحرب وما تتطلبه من اجتماع وتعاضد وما ينتج منهما.

إن " المسقام " كان بسبب البعد عن ديار الحرب، عن القوة والشجاعة والحرية والكرامة، والفعل " أغادي " يتجه إلى هذا الرمز الاستبدالي وهو الممدوح. يقول الحطيئة:(٢)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى بَيْعٍ هَمَمْتُ بِهِ لَوْ نِلْتُهُ كَانَ بَيْعَ الرَّابِحِ النَّامِي
أُرِيْدُهُ إِذْ نَأَى مِنِّي وَ أَتْرُكُهُ مِنْ بَعْدِمَا كَانَ مِنِّي قِيْسَ إِبْهَامِي
نَفْسِي فِدَاكَ لِنُعْمَى تُسْتَزَادُ لَهَا وَلِلزُّحُوْفِ إِذَا هَمَّتْ بِإِقْدَامِ

إن البيع الذي هم به المتكلم ولم ينله هو الفعل الحركي المتمثل بالحرب والدفاع عن الأرض والديار، إنه يقدم روحه ونفسه ..... في مقابل حصوله أو حصول من يخلفه على الحياة، وفي الوقت نفسه يستغرب المتكلم من تصرفه أو حاله المترددة بين الإقبال على ديار هند أو الابتعاد عنها، فهو يحب الحياة ولكنه لا يبادرها وهذا الخطأ الذي وقع فيه، ومن ثم استعان بـ " الصفراء الآنسة الخود اللعوب الرّيا " المتمثلة بأبي موسى الأشعري ليحقق له هذه المطالب والحاجات في تحقيق القوة والسؤدد والتجمع والفتك والعطاء....إلخ. فقد انزاحت هذه الأوصاف استبداليا لتعبر عن موصوف غير مصرح به وهو أبو موسى الأشعري، فذكر الصفة وأراد الموصوف على سبيل الانزياح الاستبدالي، وكل صفة أتى بها المتكلم تمثل المفردة الاستعارية في دلالتها على الحياة والقوة والخصوبة المتمثلة في الأشعري.

وقد عبر المتكلم عن قربه من الخير والحياة التي فاتته في زمن العام أو العامين بأنه لم ينل البيع الذي هم به، وكذلك تركه بعدما اقترب منه اقترابا شديدا.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٠، ص٢٢٧.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٠، ص٢٢٧.

يحقق المتكلم بعد ذلك فاصلا بين الركون والحركية، أو بين الدعة والفاعلية؛ إذ يعمد إلى الجانب الحركي البطولي الباحث عن الحياة، مقدما نفسه رهينة من أجل الوصول إلى المبتغى (إذ يضحي بذاته فداء للجماعة)، فـ " النعمى " و " الزحوف " من مقومات الحياة والموت في الوقت نفسه، حياة الجماعة في مقابل فناء الفرد فيها ومن أجلها، فـ " النعمى " الحياة الرغيدة الهانئة المطمئنة مطلب هذه الجماعة، وبعد ذلك يعمد المتكلم لوصف حال الزحوف والجحفل ليكون هذا الوصف متصلا بباقي جزئيات القصيدة.(١).

يقول الحطيئة في قسم رابع من قصيدة أخرى يذكر فيها عناصر الحياة والعطاء والخير في شخص الممدوح، يقول:(٢)

وَإِنِّي لأَرْجُوهُ وَإِنْ كَانَ نَائِياً رَجَاءَ الرَّبِيْعِ أَنْبَتَ البَقْلَ وَابِلُهْ
لِزُغْبٍ كَأَوْلاَدِ القَطَا رَاثَ خَلْقُهَا عَلَى عَاجِزَاتِ النَّهْضِ حُمْرٍ حَوَاصِلُهْ

يعمد المتكلم في هذا القسم إلى بث عناصر الحياة المتمثلة في كرم الممدوح وعطائه الغزير، وهو ما يعود بنا إلى القسم الأول من القصيدة، وخاصة في البيت الثاني، إذ كان " الواشل " الذي يجري في المذارع سببا للحياة والفاعلية في الظعائن العائدة إلى الديار، وكذلك نرى في هذا القسم الانزياحات الاستبدالية الآتية:

رجاء الربيع أنبت البقل وابله..... انزياح المتكلم إلى الربيع ذي البقل، أي ربيع مخصب، يحتاج إلى المخاطب الغائب النائي " الوابل " المطر الشديد الغزير كي ينبت هذا البقل في هذه الأرض المخصبة، وينزاح " البقل " حالا محل أولاد المتكلم الذين يحتاجون إلى رعاية وتعهد.

وابتعاد الممدوح في الحيز المكاني لا يعني عدم الحصول على عطائه وخيره، كما أن قطرات المطر تكون بعيدة في السحاب عبر حيز مكاني مرتفع ولكن خيرها يصل الأرض.

لزغب كأولاد..... إن البقل في البيت السابق مماثل لأولاد المتكلم، وقد عبر البيت كاملا عن الضعف والحاجة إلى الرعاية والإطعام، وخاصة إذا اجتمع إلى صغر السن الضعف في الشيء وخلقته " عاجزات النهض " وقد انزاح هذا التعبير ليدل على عدم القدرة

(1) سندرس هذه الأوصاف فيما سيأتي من مفاصل الدراسة.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٤، ص٢٣٩.

في الحصول على الرزق والعطاء إلا بعون ومساعدة. وقد تضافر مع " حمر حواصله " الذي انزاح استبداليا ليتشارك مع الاقتراب من الموت الذي يتعالق مع " دم الجوف " الذي يجري في مذارع الإبل في البيت الثاني من القصيدة، وهذا ما يحتاج إلى جريان العطاء والخير في مذارع الزغب وحواصلها، إنه الإنقاذ من الموت ووهب الحياة الذي يعادل الممدوح بخيره وعطائه.

إن كثيرا من أفراد المجتمع الإسلامي الذين عايشوا طبيعة المجتمع الجاهلي ظل فيهم نازع يشدهم إلى الحياة التي ألفوها واعتادوا عليها، ولهذا سنرى المتكلم فيما سيأتي متعلقا بالذكرى ومحاولة إحيائها وبالترحال والتنقل بالرغم من استقرار حياة العرب في الحواضر الإسلامية، إذ يلتفت المتكلم إلى الذكرى وإلى ناقته القوية على السفر، وبرجوعه إلى ما كان زالت علته وأزمته النفسية التي عاناها. يقول الحطيئة في قصيدة فائية:(١)

أمِنْ رَسْمِ دَارٍ مَرْبَعٍ وَمَصِيْفُ ... لِعَيْنَيْكَ مِنْ مَاءِ الشُّؤُوْنِ وَكِيْفُ؟(٢)
رَشَاشٌ كَغَرْبَيْ هَاجِرِيٍّ كِلاَهُمَا ... لَهُ دَاجِنٌ بِالكَرَّتَيْنِ عَلِيْفُ
إِذَا كَرَّ غَرْبًا بَعْدَ غَرْبٍ أَعَادَهُ ... عَلَى رَغْمِهِ وَافِي السِّبَالِ عَنِيْفُ
تَذَكَّرْتُ فِيْهَا الجَهْلَ حَتَّى تَبَادَرَتْ ... دُمُوْعِي وَأَصْحَابِي عَلَيَّ وُقُوْفُ
يَقُوْلُوْنَ هَلْ يَبْكِي مِنَ الشَّوْقِ حَازِمٌ ... تَخَلَّى إِلَى ذَاتِ الإِلَهِ حَنِيْفُ؟!

ما علاقة سيلان الدمع بالدلو عند البنّاء ومشهد البناء؟ ما علاقة البناء بالتهدم؟ ، السبب الرئيس لهذا المشهد البكائي هو (ذكرى الجهل)، والذكرى مرتبطة بالعودة إلى الوراء (ارتباط زماني)، وهذا الارتباط الزماني متعلق بالمكاني " رسم دار " والمكانيُّ مرتبط بزمانيٍّ آخر " مربع ومصيف " .

إن فعل البكاء من كلا العينين ليشير إلى عمق الأزمة الحالة في نفس المتكلم، إن مجاري الدمع تتشارك مع الأثر الضاغط في زيادة البكائية، وهذه الزيادة بضخامتها ومشهدها المنزاح الذي لا يحدث في الواقع على هذه الصورة بتمامها، أي أن المبالغة في المشهد البكائي وباعتبار الدموع " ماء الشؤون " ليشير إلى المشهد الماطر، إنه استجلاب لعناصر الخصب والرواء لكي تحل في مشهد الذكرى المرتبط بالمكان الجميل المخصب المتعلق بالربيع

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٧، ص٢٥٣.
(2) الشؤون: مجاري الدمع من الرأس إلى العين. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٥٤.

والصيف، إنه المشهد الماطر الذي يجلب السقيا للديار في حال عفائها وتهدمها، التي لم يبق منها إلا الرسوم.[1]

إن البيت الثاني والثالث يمثلان المشهد الصوري الاستبدالي الذي استحضره المتكلم كي يشاركه هذا الفعل (فعل الإخصاب والرواء والسقيا والبناء).

ويأتي البيت الرابع استكمالا لهذا المشهد، إذ يبين سببه وعلته وهو (تذكر الجهل) الذي يحمل تداعيات انزياحية متعددة ترتبط ببنية القصيدة ورموزها المتعالقة.

إن " الهاجري " يعني البَنّاء،[2] وهو الحاذق بالسقي[3] إذ ربما كان أغلب البنائين ينتسبون إلى (هَجْر) فغلبت الحرفة على النسب، إن الدلاء الكبيرة المملوءة بالماء يسير بها بعير داجن لا يعصي أمر صاحبه وافي السبال، عنيف في زجره هذا البعير الداجن لكي يسرع في جلب الدلاء ذات الماء الكثير، هذه الدلاء تحتاج إلى ساق ماهر.

وهذا الجلب للماء سبب في الإنجاز وسرعة البناء عند الهاجري، وكل هذه الصور تتعاضد في بلورة المشهد البكائي ذي الارتباطات المتشعبة على الزمان (الربيع والصيف)، والمكان (رسم دار)، وما يستجلب هذا المكان من ذكرى ودموع، إذ إنه مكان متهدم، والتهدم يحتاج إلى بناء، وهذا بالضبط سبب استحضار الهاجري إلى هذه اللوحة البكائية، فتصبح المعادلة الفنية كالآتي:

* الدموع = الماء والمطر (تتجه) إلى الديار ورسومها./ البناء = الإعمار والإنشاء (يتجه) إلى الديار ورسومها كذلك./ الدموع = التتابع والوكف من ماء الشؤون./ البنّاء = يستعين ببعيرين يسارعان في جر غرب بعد غرب./ الدموع = تسيل بمحرض الذكرى والشوق./ الغرب (الدلو) = تنقل بمحرض البنّاء الساقي العنيف على البعيرين./ الدموع

---

(1) انظر مشاهد المطر ودلالاتها: عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص ٥٣ – ٦٤. وانظر مشهد البكاء بمائيته وتعالقه مع الطلل: الوجود، (ثناء أنس): رمز الماء في الأدب العربي، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٦ ، ص ص ١٢٣– ١٥٤.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة هجر.

(3) انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٥٤.

= تسيل من عينين، من مصدر ماء الشؤون./ الغرب وما فيه من مـــاء = ينقـــل المـــاء بغربين، من مصدر غير معروف، استعيض عنه بالبعيرين والساقي.

ولكن السؤال الذي يجب طرحه، لماذا يعمد المتكلم إلى السقيا وفعل البناء؟ وما الأسباب التي تدفع المتكلم إلى هذا الشوق العظيم ؟.

سبب هذين المشهدين (مشهدا البكاء والبناء) هو تذكر الجهل، والجهل دال انزاح ليفيـــد أيام اللهو والصبا التي تستدعي الشباب والرجولة والإخصاب، فهو في جانب بكـــاء الـــشباب الضائع، ويحتمل انزياح " الجهل " دالا على الحقبة التي سبقت مجيء الإسلام.

وقد زالت أزمة المتكلم وعلته عندما رجع إلى ذاته الفاعلة. يقول الحطيئة ملتفتـــا إلـــى ناقته:(١)

فَلأيًا أَزَالَتْ عِلَّتِـــي ذَاتُ مَنْـــسِمٍ نَكِيْـــبٍ تَغَـــالَى فِـــيْ الزِّمَـــامِ خَنُـــوْفُ(٢)
مُقَـــدَّفَةٌ بِالـــلَّحْمِ وَجْنَـــاءُ عَـــدْوُهَا عَلَـــى الأيْـــنِ إرقَـــالٌ لَهَـــا وَوَجِيْـــفُ(٣)

إن الحزم والشدة اللتان يتمتع بهما المتكلم حملتاه إلى ركوب ناقة ذات قوة وشدة تعـــادل همته وقوته وصبره، وهذا الذي عبر عنه الانزياح الاستبدالي بين الناقة وهمة المتكلم وقد جاء هذا القرار بعد جهد ومشقة وبطء واستغراق المتكلم في " الذكرى " وقيامه بفعل البكاء المرتبط بمشهد البنّاء (نلاحظ المتكلم يتحدث بضمير المتكلم " أنا " وهو التفات يـــشير إلـــى إظهـــار عزيمته وفعله). استعاض المتكلم عن ذلك كله إلى الفعل الحركي الذي يمثل الانعتاق بحثـــا عن الحل الفعال، فلجأ إلى القوة المرتبطة بالحركية والخصوبة؛ إذ إن الناقة سمينة وجناء رغم ما أصابها من تعب وأين، فهي مرقال سريعة ذات إرادة قوية تعادل إرادة المتكلم.

إن مشهد الرحلة (رحلة الناقة) بكامله يمثل انزياحا استبداليا لحال المتكلم فـــي إرادتـــه وهمته وانعتاقه بحثا عن النجاة في الحاضر والمستقبل، إنه الابتعاد عن الركون أو الـــضعف

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٧، ص٢٥٤.
(2) المنسمان: الظفران المقدّمان في صدر الخف. خنوف: تميل رأسها من نشاطها. انظر: الحطيئة: ديـــوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص٢٥٥-٢٥٦.
(3) مُقَدَّفة باللحم: أي كثيرة اللحم. الوَجْنَاء: الغليظة الصُّلبة. الأين: الإعْيَاء والفتور. الإرقال: أن ينفض رأسه ويرتفع عن الذميل. الوجيف: السير الشديد. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٥٦.

إلى الانعتاق والقوة، وجلب عوامل الحياة والأريحية إلى النفس المتأزمة التي كانت تحيط بالمتكلم في بداية القصيدة.

يقول الحطيئة متابعا هدفه والغاية التي يطمح إليها:(١)

إليْكَ سَعِيْدَ الخَيْرِ جُبْتُ مَهَامِهَاً يُقَايِلُنِي آلٌ بِهَا وَتُنُوْفُ(٢)

إن مشهد الناقة السابق ذا الفاعلية والحركية يمتد لغاية مكانية حلت محل " رسم دار "، إنها تتجه إلى " سعيد الخير " ويتشارك المضاف والمضاف إليه المتوازيان في العبارتين في بيان أوجه التقارب بينهما، إذ حل سعيد الخير المنسوب إلى الخير والعطاء محل الإقفار. والدليل على ذلك الطريق التي جابها المتكلم في الوصول إلى سعيد الخير من مهامه مقفرة وقد قابلته فيها صعوبات شديدة من ارتفاع الأرض وانخفاضها؛ أرض مقفرة لا ماء فيها ولا أنيس، إنه التعبير عن التحول من الموقف المتأزم إلى موقف يحمل الخير والعطاء والقوة، وتعبير عن المعاناة في سبيل الوصول إلى الممدوح الذي يرمز إلى عقيدة وتعاليم جديدة عبرت عنها الانزياحات الاستبدالية الآتية:

أولا: انزياح عثرات الرحلة من الجماد إلى الحي فهي إنسان يقابل المتكلم.

ثانيا: انزياح الآل والتنوف استبداليا كناية عن الصعوبة والجهد الكبير المبذول.

فَلَوْلاَ الَّذِي العَاصِي أَبُوْهُ لَعُلِّقَتْ بِحَوْرَانَ مِجْذَامُ العَشِيِّ عَصُوْفُ(٣)

انزياح استبدالي عبر عن سرعة الراحلة إلى سعيد بن العاص، التي تشبه الريح العاصف، وهذا يعد انزياحا فوق انزياح، أولا: انزياح الناقة من الدلالة المباشرة لتحل محل المتكلم، وثانيا: انزياح لفظة العصوف من تعالقها بالمفردة الاستعارية (الناقة) لتحل في المتكلم.

وَلَوْلاَ أَصِيْلُ اللُّبِّ غَضٌّ شَبَابُهُ كَرِيْمٌ لأَيَّامِ المَئُوْنِ عَرُوْفُ

انزياحات استبدالية عبرت عما يحمله الممدوح من عقل راجح وشباب في بدايته، فهو غض كالغصن الرطيب، ذو عطاء في الأزمات وأوقات الشدة والحرب وهو انزياح استبدالي

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٧، ص٢٥٦.

(2) المَهْمَه: المُستَوي من الأرض القفر. التنوف: جمع تنوفة وهي الفلاة. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٥٧.

(3) مِجْذام: مِقطاع للسير. عصوف: سريعة. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٥٧.

بأن جعل ما ينتج في الحرب من موت (المنون) بدلا من ذكره للحرب. وانزاحت لفظة " غض " من مجال النبات الطري إلى موضع الشباب في بدايته بجامع الحيوية والجمال.

إِذَا هَـمَّ بِالأَعْـدَاءِ لَمْ تَثْنِ هَمَّـهُ كَعَـابٌ عَلَيْهَـا لُؤْلُـؤٌ وَشُـنُوْفُ
حَصَـانٌ لَهَا فِي البَـيْتِ زِيٌّ وَبَهْجَةٌ وَمَشْيٌ كَمَـا تَمْـشِيْ القَطَـاةُ كَتِيْـفُ

انزياح استبدالي عبر عن عدم تعلق الممدوح بالدنيا وملذاتها في سبيل تحقيق هدفه المنشود وتلبية نداء الشريعة. فقد انزاحت النساء المزينة بهية القد لتحل محل الدنيا وزينتها.

ولا يكتفي المتكلم بذكر الأوصاف النفسية بل يمتد وصفه ليصل إلى الأوصاف الماديـة، يقول:

وَلَوْ شَاءَ وَارَى الشَّمْسَ مِنْ دُوْنِ وَجْهِهِ حِجَابٌ وَمَطْوِيٌّ السَّرَاةِ مُنِيْـفُ

انزياح استبدالي عبر عن علو منزلة الممدوح التي تقارب الشمس وتغطيها، إذ حل البطل محل الشمس، وهذا البيت يحمل دلائل على تقديس الشمس الذي كان موجـودا فـي الثقافـة الجاهلية على المستوى العام وفي النص على المستوى الرمزي، وبعد أن جاء الإسـلام حـل تقديس الأبطال **في نظر الحطيئة** الذين فاقوا قداسة الشمس، فالممدوح حجاب للشمس وعلـوه كالقصر المنيف، عبر بذلك عن علو المنزلة التي تطاول القصر وتغطي الشمس وتحجبها.

ويعود مرة ثانية إلى وصف شجاعته وتمكنه الفاعل، يقول:

وَلَـكِنَّ إِدْلاَجَـاً بِشَـهْبَاءَ فَخْـمَةٍ لَهَا لَقَحٌ فِـي الأَعْجَمِـيْنَ كَـشُوْفُ

انزياح استبدالي استعاري عبر عن تمكن الممدوح من خوض المعارك مرة بعد أخـرى، فهو يمتلك أسلحة وعتادا، وقد انزاحت الناقة (السلاح) لتكون رمزا للخصب والولادة، وفي الوقت نفسه للموت، أراد في وصفه إياها بالكشوف " أنها توقع فيهم وقعات متداركة..... ولا يفتر في الحرب...وهي الناقة التي يحمل عليها في دمها بعد أيام نتاجها.... يريد أنها حـرب إذا سكنت هاجت "[1] فكرُّهُ على الأعداء ووقعته فيهم مستمرة، إذ بموت الغرباء عن الممدوح وعقيدته حياة للممدوح وجيشه، وهذا ما عبرت عنه لفظتا " لقح وكشوف ".

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص ٢٥٨- ٢٥٩.

ويقرن المتكلم الممدوح بصحبه سواء أكانوا أناسا بشرا أم رموزا تمثل الصحبة والعون، يقول:

فَصَفَّوْا وَمَاذِيُّ الحَدِيْدِ عَلَيْهِمُ وَبَيْضٌ كَأَوْلاَدِ النَّعَامِ كَثِيْفُ

انزياح استبدالي عبر عن الوحدة والتكاتف بدليل " صفوا "، وأما أولاد النعام فعبرت عن هذا المعنى وزيادة فهم من أسرة واحدة، وانزياح آخر في لفظتي " بيض كثيف " وقد استعارهما للسيوف التي عبرت عن جودة الأسلحة التي يمتلكونها وكثرتها.

إن القصيدة السابقة تعبر عن التحول الذي شعر به المتكلم في الانقلاب من عقيدة الجاهلي وطبيعة حياته إلى عقيدة المسلم ونمط حياته المختلف، إنها أزمة وتحول يحتاج إلى صبر وروية ومبادرة في الفعل والعمل، ولا يستطيع المتكلم العيش في أزمة الذكرى بكل ما تمثله من خصب ومائية، بل استعد كي يقوم برحلة إلى حياة مخصبة أخرى ساعده على ذلك همة وعزيمة وإرادة، وفي النهاية وجد مبتغاه فيما كان ينتظره أو يطمح في الوصول إليه. يقول:(١)

أَنَابَتْ إِلَى جَنَّاتِ عَدْنٍ نُفُوْسُهُمْ وَمَا بَعْدَهَا لِلصَّالِحِيْنَ حُتُوْفُ

إن الإبداع الحقيقي في لغة الشعر إيهام للمتلقي أن ما يقرؤه ذو لغة تقارب لغة الحياة العامة في مفرداتها وألفاظها، إن القارئ للقصيدة الآتية يتوهم أنه بصدد نص في هجاء الأم والأب، وهذه رؤية مباشرة تنطلق من رصيد النص الواقعي تحتاج إلى كثير من الإثبات.

المتتبع للقصيدة من بدايتها إلى نهايتها يجد التلاحم والتمازج بين موضوعاتها (الأم ، الأب، الأبناء) و (القبيلة، شيخها، أفرادها)، إن النساء اللواتي يتحدث عنهن المتكلم يمثلن القبائل المختلفة ومنها (المرأة = القبيلة) التي أساءت رؤيتُها المتكلم، ربما في مبادئها وأفعالها وأقوالها، والمجلس الذي ذكره المتكلم هو (القيمة والمنزلة) التي يحظى بها شيخ القبيلة الذي يمثل زوج الأم أبو الأبناء، وقد استاء ــ أيضا ــ من أفعاله وقيادته وتصرفاته غير الرشيدة.....إلخ. يقول الحطيئة:(٢)

وَلَقَدْ رَأَيْتُكِ فِي النِّسَاءِ فَسُؤْتِنِي وَأَبَا بَنِيْكِ فَسَاءَنِي فِي المَجْلِسِ

إن مناطق التدليل في النص ترجح ما ذهبنا إليه من دلالات متعالقة؛ إذ إن دلالة منازل

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٦١، ص٢٧٣.

اليقين تقوي وتعزز دلالة منازل الشك)[1]، وقد تمثلت دلائل اليقين بـ (رهـط، نـساؤهم، الخطوب، أذلة، دسم الثياب، قناتم، قبيلة لم يمنعوا، تركوا النساء، بنـي عـبس.....) فهـذه الدوال ترتكز على وصف الجانب السلبي في القبيلة ورئيسها وأبنائها، وهذا مدعاة لتأكيد مـا وصلنا إليه من انزياح الأم والأب والأبناء انزياحا استبداليا يشير إلى القبيلة وشيخها وأفرادها.

يقول الحطيئة في قصيدة رائية:[2]

أفِيْمَا خَلاَ مِنْ سَالِفِ العَيْشِ تَذَّكِرْ ... أَحَادِيْثَ لاَ يُنْسِيْكَهَا الشَّيْبُ وَالعُمُـرْ
طَرِبْتَ إِلى مَنْ لاَ يُؤَاتِيْكَ ذِكْرُهُ ... وَ مَنْ هُوَ نَاءٍ وَالصَّبَابَةُ قَدْ تَضُرْ
إِلى طَفْلَةِ الأَطْرَافِ زَيَّنَ جِيْدَهَا ... مَعَ الحَلْى وَالطِّيْبِ المَجَاسِدُ وَالخُمُـرْ
مِنَ البِيْضِ كَالغِزْلاَنِ وَالغُرِّ كَالدُّمَى ... حِسَانٌ عَلَيْهِنَّ المَعَـاطِفُ وَالأُزُرْ
تَرَى الزَّعْفَرَانَ الوَرْدَ فِيْهِنَّ شَامِلاً ... وَإِنْ شِئْنَ مِسْكًا خَالِصًا لَوْنُهُ ذَفِرْ
عَلِيْلاً عَلَى لَبَّاتِ بِيْضٍ كَأَنَّهَا ... بَنَاتُ المَلاَ مِنْهَـا المَقَالِيْـتُ وَالنُّـزُرْ

إن أبناء العمومة (القبيلة) الذين دل عليهم الاسم الموصول " مَنْ " في البيت الثاني، قد انزاحت هذه القبيلة انزياحا استبداليا إلى طفلة الأطراف معبرة عن الفتنة وما ينتج عنها مـن تأويلات فنية مترابطة مع أجزاء اللوحة كافة، والبيت الثالث ذو ارتباط حميم بما سـبقه مـن أبيات، فالذكرى والأحاديث والنأي والصبابة والضرر مرتبط بطفلة الأطراف.

إن الظاهر في هذه الشريحة تعبيرها عن امرأة فاتنة جميلة الهيئة فـي الجـسد واللـون والسن والزينة والطيب والملابس والحيوية...، إنها امرأة صغيرة مثالية لا تشتكي من نقـص يخل بها ظاهريا. ولكن كل صفة إيجابية في هذه المرأة تورث في نفس المتكلم الذكرى وتزيد من تعلقه بها، وعلى هذا فهذه المرأة بصفاتها المثالية الظاهرية قد انزاحت من الدلالة الإيجابية إلى الدلالة السلبية، فنجد المتكلم يصف شوقه إلى هذه المرأة فهو وفيٌ لهـا مخـامرة لفكـره وطوايا قلبه، ولكن في المقابل لا نجد أية التفاتة من قبل هذه المرأة إلى المتكلم، فما جناه منها مجرد شوق وألم وحزن وذكرى تؤاتي المتكلم، ونأي يسبب له ضررا نفسيا بالغا.

---

(1) فيما يختص بمنازل الشك ومنازل اليقين، انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص ص ٢٤١ – ٢٤٢.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق ٧٧، ص٣٠٠.

تحمل لوحة المرأة على هذه الشاكلة عدة انزياحات استبدالية، كالآتي:

١) انزياحها للدلالة على القبيلة؛ قوم المتكلم وأبناء عمومته المنكرين المسيئين.

٢) انزياحها للدلالة على الحياة؛ إقبالها على المتكلم ونكرانها له.

٣) انزياحها للدلالة على طوطم مقدس ذي صفات مثالية ورمز الخصب والخير والنماء.

إن اللغة وأسلوبها الفني المتشكل في قصيدة شبه محكمة، يجيب عن هذه الاحتمالات الرمزية في دلالة المرأة وتعالقاتها المعنوية.

* إشارة إلى القبيلة:

هناك تعالقات توحي بل تؤكد هذا المضمون الإشاري في انزياح المرأة استبداليا للدلالة على قوم المتكلم، ومن أبرز هذه التعالقات (منازل اليقين)، ما يقوله الحطيئة في البيت السابع والثامن من القصيدة بذكره أبناء العمومة، يقول:(١)

بَنِي عَمِّنَا إنَّ الرِّكَابَ يأهْلِهَا ... إذَا سَاءَهَا المَوْلَى تَرُوْحُ وَتَبْتَكِرْ
بَنِي عَمِّنَا مَا أسْرَعَ اللَّوْمَ مِنْكُمُ ... إلَيْنَا وَلاَ نَبْغِي عَلَيْكُمْ وَ لاَ نَجُرْ

وذلك بتكراره (بني عمنا) وما يخاطبهم به....

هذا الارتباط إشارة إلى ما لقيه المتكلم من إساءة أبناء عمومته، وقد سببوا له السقم والشوق والضرر نتيجة هذه الإساءة، وهذا ما يتوافق مع البيتين الأولين من القصيدة (مفتتحها)، وكذلك مع الصورة التي رسمها الشاعر للمرأة التي سببت له الذكرى التي استدعت شوقا وضررا، فلم تلتفت إليه كما فعل أبناء العمومة رغم كل التضحيات التي قدمها المتكلم لطرفي المعادلة المتمثلين بالمرأة وأبناء العمومة.

ونجد إشارة ثانية إلى أبناء العمومة في مفصل آخر من مفاصل القصيدة؛ في الأبيات السابع عشر والبيت الثالث والعشرين، يقول الحطيئة:(٢)

فأمَّا بِجَادٌ رَهْطُ جَحْشٍ فَإنَّهُمْ ... عَلَى النَّائِبَاتِ لاَ كِرَامٌ وَلاَ صُبُرْ
أرَى قَوْمَنَا لاَ يَغْفِرُونَ ذُنُوْبَنَا ... وَنَحْنُ إذَا مَا أذْنَبُوْا لَهُمُ غُفُرْ

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق ٧٧، ص٣٠٢.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧٧، ص٣٠٥.

إن هذه الصورة لتشير بوضوح إلى أبناء العمومة المسيئين إساءة أبلغ أثرا من غيرهم، إذ إنهم يجازون الإساءة بالإحسان، اللؤم بالكرم، ولا يكتفون بذلك بل إنهم يحملون أوصافا دنيئة لا تؤهلهم للرجولة والعمومة وما تستدعيه هاتان الصفتان من عزم وصبر وخير، إنهم أذلة صاغرون مغمورون جبناء لئام...، وهي من الصفات التي تناقض ما يجب عليهم القيام به ردا للجميل واستحقاقا لرابطة الدم التي تجمع بينهم والمتكلم. وهذه الأحاديث (الحوادث) التي جاءت من سالف العيش تضغط على فكر المتكلم وتجعله في ضيق وحزن ناتجان عما لاقاه من أبناء العمومة (القبيلة).

ويقول الحطيئة:(١)

عَلِيْلاً عَلَى لَبَّاتِ يَيْضٍ كَأَنَّهَا بَنَاتُ المَلاَ مِنْهَا المَقَالِيْتُ وَالنُّزُرُ(٢)

المقاليت والنزر: انزاحت الظباء المقاليت لتشير إلى الحرمان وفقدان الخصوبة والحيوية، وهذا جانب ضرب في غور أعماق المتكلم في أقصى درجات سلبيته التي لا يؤاتيه ذكره وتذكره، كما في البيت الثاني من القصيدة. أما النزر فقد انزاح استبداليا بأن جعل المتكلم فيه الخير القليل التافه الذي جناه من القوم مستبدلا الظباء قليلة الولادة النزرة البعيدة عن الخصوبة والحياة به، وهو القليل الذي جناه المتكلم من مرموزها الذين نأوا عنه وسببوا له الضرر والعقم، إذ إن من لوازم البعد العقم وهذا تعالق آخر مع القبيلة.

* إشارة إلى الطوطم المقدس والخصوبة المثالية:(٣)

ربما كان عدم التفات المحبوبة إلى المتكلم قلل من خير هذه المرأة وخصبها ونمائها، ولكنها رغم ذلك تبقى طوطما مقدسا لا يجوز المساس به، إنها صورة رمزية تتعالق كذلك مع القبيلة وقدسيتها في نفوس أبنائها.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧٧، ص٣٠٠.

(2) عَلِيلاً: أي عُلِّتْ به مرَّة بعد مرَّة: أي طُلِيَتْ به، مأخوذ من العَلَل وهو الشُّرْبُ الثَّاني. بنات الملا: يعني البقر الوحشية، والملا: المتسع من الأرض. المقاليت: جمع مِقلاتْ، وهي التي لا يعيش لها ولد. النُّزُرْ: جمع نَزُوْر، وهي القليلة الحَمْل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٣٠٢.

(3) انظر: عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص ١٣٠ – ١٣٧. وانظر: الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا،... مرجع سابق، ص ص ٦٣ – ١٢٠.

تشير المرأة في صورتها المثالية إلى ما يأتي:

١) طفلة الأطراف: انزياح يشير إلى صغر السن، فهو أدعى للجمال والإخصاب، ومن ثم الشوق، ولفظة طفلة لها تعالقات مع الطفل، وكل جزء من أطرافها يحمل هذا المعنى الدال على مدلول التوالد والكينونة الإخصابية.

٢) الزينة والطيب: يشير إلى التقديس الذي كانت تحظى به مشخصات المرأة المعبودة كالدمى.

٣) البيض كالغزلان: اللون الأبيض انزياح يشير إلى الطهارة والنقاء والإخصاب، وذو تعالقات مع الآلهة الشمس، وهذا التشبية بالغزلان يحمل هذا المعنى الدال على الشمس، فالغزالة هي الشمس والظبية مشخصها وطوطمها الأرضي، والغزلان أدعى للبنوة والارتباط العمري بطفلة الأطراف وصغر سنها.

٤) الغر كالدمى: تكرار اللون الأبيض وإشارته للوضوح والمثالية الإخصابية، والدمى التي تشير إلى الزينة والطوطم المقدس.

٥) وإن شئنَ مسكا: التعبير عن الإرادة التي تمتلكها الآلهة، فهي المسؤولة عن زينتها فيما تريد وهبه إلى نفسها والآخرين، وتمثل بذلك تعالقا بالقبيلة وما تمثله من كيان يحمل الإرادة والمشيئة.

٦) عليلا: بالإضافة إلى معنى الرفعة والسمو والعلو في القيمة والمرتبة والشأن، تحمل جانبا من المرض والحزن والكآبة والضرر، **فهي جالبة للوجهين وعاملة في المتكلم الوجه السلبي منهما.**

إن الصفة السلبية في هذه المرأة الطوطم المثال ظاهرها العطاء والخير والعون، وباطنها النأي والقطيعة والجفاف، وهذا ما يتوافق مع بنية القصيدة في كافة أجزائها.

* إشارة إلى الحياة:

وهذا الانزياح للمرأة يتوافق والانزياحين السابقين ويتعاضد معهما في الدلالة على القبيلة والمرأة المثالية الطوطم المقدس، إذ إن المرأة في نهايتها أم، والقبيلة تمثل الأم في رعاية أفرادها وعطفها عليهم وحمايتهم، إذ يمثلون أبناءها، والحياة فعل وجودي في بقاء الكائنات ذات كيان لا يتحقق إلا بالتجمع الذي يشير إلى الفعل، وهو من مقتضيات الحضارة وقيامها المادي والمعنوي....، وما نلحظة من الاشتراك في الجنس، إذ إن الحياة مؤنثة تتشارك القبيلة

والمرأة في هذا الجانب، وهذه المؤنثات يحتاج إليها المتكلم الذكر في تحقيق فاعليته وإنتاجيته واستقراره النفسي والروحي.

إن العمر والشيب، أي الحياة ومتغيراتها، لم تستطع أن تنسي المتكلم ما يجول في خاطره ويخالط قلبه من ذكرى تعالقت في ضميره، وأصبحت من ضمن كينونته، " فطفلة الأطراف " لها تعالق بمرحلة الشباب، أي بمرحلة الحيوية التي افتقدها المتكلم في الماضي والحاضر، لأنه يعيش مرحلة الشيب وانقضاء العمر، أي انقضاء الحياة وفواتها، وهذا يعني اختفاء صورة المرأة " طفلة الأطراف " من حياته الحالية، بإشارتها إلى حياته الذكرى، وهذا بحد ذاته سلبي، و(الزينة واللون الأبيض والطيب وبنات الملا) كلها إشارات إلى الحياة وفتنتها وإغوائها للإنسان المتكلم.

إن الحياة ذات فعل مضاد، فهي في ذاتها سعادة ورخاء وإخصاب وجمال، وهذا ظاهرها، وفي باطنها هم وكبد ونأي وافتراق وحزن وأمراض وذكرى سيئة، وهذه النظرة هي الطاغية على نفس المتكلم المتأزمة، إذ إنه يبادر إلى الجانب السلبي، ويسقط الإيجابيات منها، وقد حدد المتكلم منطقه في السعي إلى مفاتن الحياة كالآتي:

- السعي إلى الإنتاجية = انتظار الإنتاج.
- النتيجة سلبية (عقم) = انتظار خائب (كسر أفق الانتظار) سبب الحزن والسقم والذكرى.

تكاد تعتمد قصيدة رائية للحطيئة بكاملها على الانزياح الاستبدالي الاستعاري للصور الشعرية التمثيلية، يقول الحطيئة:(1)

لِمَنْ الدِّيَارُ كَأَنَّهُنَّ سُطُوْرُ ... بِلِوَى زَرُوْدَ سَفَى عَلَيْهَا المُوْرُ
نُؤْيٌ وَأَطْلُسُ كَالْحَمَامَةِ مَائِلٌ ... وَمُرَقَّعٌ شُرُفَاتُهُ مَحْجُوْرُ
كَالْحَوْضِ أَلحقَ بالخَوَالِفِ نَبْتُهُ ... سَبِطٌ عَلَيْهِ مِنَ السِّمَاكِ مَطِيْرُ

يعمد المتكلم في هذه القصيدة إلى السؤال عن ساكني الديار، وهذا السؤال ينزاح أسلوبيا ليعبر عن أزمة الوجود الإنساني وفاعلية الزمن في المكان والإنسان على السواء، إن عوامل

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٢، ص٣٧٦.

الانمحاء بادية في هذه الديار، إن الصورة الواقعية للسطور توحي بتجمع الرمال الخالية من الماء، وهذه الرمال في مكان زرود خانق ملتو ومعقد بالتراب، ورغم ذلك فالسطور توحي بالحضارة والكتابة والحياة، فربما أن الحياة تظهر من بين الخراب والعفاء والقفر، وهذا ما تدل عليه السطور من النخيل، أو الصف من الأشجار بشكل عام، لكن الرمال غطت الحياة وأخفتها، ورغم ذلك فالحياة التي يتساءل المتكلم عن أصحابها ماثلة في المكان بآثارهم كالنؤي المرتبط بالفعل الحضاري والعمل، والأطلس الذي يشير إلى بقايا هذه الحياة.

يبحث المتكلم عن الاستقرار والراحة والطمأنينة والوداعة والسلام، إنه يعيدنا إلى الحميمية والاستقرار والمحبة المتمثل بقوله " كالحمامة "، ونلاحظ كذلك البيت مهجور خال من الأنيس، لقد فارق السكان بيوتهم، فلم يعد المتكلم يعرف أين حل بهم المقام، إنها فلسفة الوجود الإنساني في الحياة والموت، ورغم ذلك فالمتكلم يضفي عوامل الحياة والخصوبة والإنبات والمائية على هذه الديار، وكأنه بهذا الفعل يعيد ساكنيها إليها، فالنؤي بفاعليته التي تمنع وصول الماء إلى البيت، أصبح يمثل حوضا للإنبات والنمو والحياة، حتى غطى النبات خوالف البيت، وعوامل الحياة والمائية المرتبطة بالسماك العلوي الخيالي يعضد جوانب الخصب والمائية وشمولها.(١)

يقول الحطيئة مكملا المشهد:(٢)

لأسِيْلَةِ الخَدَّيْنِ خَرْعَبَةٍ لَهَا ... مِسْكٌ يَعُلُّ يجَيْبَهَا وَعَبِيْرُ(٣)
وَإِذَا تَقُوْمُ إِلَى الطِّرَافِ تَنَفَّسَتْ ... صُعُدَاً كَمَا يَتَنَفَّسُ المَبْهُوْرُ
فَتَبَادَرَتْ عَيْنَاكَ إِذْ فَارَقْتَهَا ... يَوْمَا وَأَنْتَ عَلَى الفِرَاقِ صَبُوْرُ

إن حشد عوامل الحياة إلى لوحة الطلل المتهدم في بعض من إشاراته لا يكتمل إلا باستحضار ساكني هذه الديار، ولكن ما نلحظه أن ساكني هذه الديار قد استعيض عنهم بذكر " امرأة " تختص هذه الديار بها وحدها، وعلى هذا فقد انزاحت المرأة استبداليا لتشير إلى الخصب والمائية والولادة والحميمية التي يحاول المتكلم جلبها إلى هذه الديار، رغم أن هذه المرأة تمثل جانبا تضاديا في حد ذاتها، إذ إنها سبب الشقاء وجالبة للسعادة، أي أنها الإقفار

---

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة سمك،
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٢، ص٣٧٦.
(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة خرع، الخَرْعَبَة: الشَّابَّة الحَسَنَة الجَسِيْمَة في قوام... وقيل: هي الجَسِيْمَة اللَّحِيمَة والرَّخْصَة اللَّيِّنَة الحَسَنَة الخلق، وقيل: هي البيضاء وامرأة خَرْعَبَة وخُرْعُوْبَة: رقيقة العظم كثيرة اللحم، ناعمة.

والخصب القحط والمائية الموت والحياة. فقد ذكرت صفات هذه المرأة المخصبة مكان التعبير المباشر في الدلالة على الخصب والمائية والولادة والحميمية.... إذ حلت الصفات محل الموصوف عن طريق الانزياح الاستبدالي.

فكما سأل المتكلم عن أصحاب الديار في بداية القصيدة، نراه هنا يجيب عن سؤاله ذاتيا، فالديار المقفرة التي تحمل لمسة إخصاب أو كانت تحملها لامرأة ناعمة الخدين، صغيرة السن، مكتملة الخلقة، لينة، سمينة، ذات رائحة طيبة، ولكنها تحمل في نفسها علة أو نقصا !!، إنها رغم كل هذه الصفات الحيوية المثالية تعيش في ضيق من العيش، ربما أن حياتها لا تأتي إلا من هذا الجدب والإقفار، ففاعليتها تتحقق بعد الموت، (إذ إنها تتنفس) بعد موتها كما يريد المتكلم للديار أن تحيا بعد إقفارها وسفي التراب عليها.

إن فعل التنفس يحقق التعبير عن الحياة واختمارها في الفعل الحضاري الإرادي في بناء الديار وإضفاء عوامل الخصب والمائية عليها، إن الديار وحدها لا تفعل فعلا حضاريا، وهذا ما أدى بالمتكلم إلى إرسال فعله، وهو فعل إخصابي يعمد به إلى استمطار المائية على المحبوبة (ساكني الديار)، وربما الديار نفسها، إنه فعل البكاء من كلا العينين. إن المحبوبة وساكني الديار والديار والمائية والبكائية والفعل الحضاري كلها تتساوى مع بعضها وتتساند في بلورة الفعل الوجودي للحياة.

ولكن الأزمة ما زالت متحققة، إذ إن هناك نأيا وفراقا بين المحبوبة والمتكلم، وهذا البعد أورث في نفس المتكلم جزعا وسوداوية بسبب الإقفار والجدب، فأدى بالمتكلم إلى شد الرحال بحثا عن هذه المحبوبة وتداعياتها الحياتية والمائية المخصبة.

يقول الحطيئة:[1]

يَـا طُـولَ لَيْلِـكَ لا يَكَـادُ يُنِيْـرُ جَزَعَـا، وَلَـيْلَكَ بِالْجُرَيْـبِ قَـصِيْرُ

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٢، ص٣٧٦.

إن الليل يمثل أزمة للمتكلم وذكرى الخصب أو السعي إلى الخصب يسيطر على الفعل الحضاري الحركي عنده، وعلى هذا النحو يحاول المتكلم تجاوز الليل إلى (النور)، فالنهار والإنارة والشمس يعادل الحياة والخصب.....إلخ.

وهذا ما يريده المتكلم، إذ أعد العدة لهذا البحث التجاوزي، فانطلق على النحو الآتي:

يقول الحطيئة:(١)

وَصَرِيْمَةٍ بَعْدَ الخِلاَجِ قَطَعْتُهَا ... بِالحَزْمِ أَوْ جَعَلَتْ رَحَاهُ تَدُوْرُ
بِجُلاَلَةٍ سُرُحِ النجاءِ كَأَنَّهَا ... بَعْدَ الكَلاَلَةِ بِالرِّدَافِ عَسِيْرُ(٢)
وَرَعَتْ جُنُوْبَ السِّدْرِ حَوْلاً كَامِلاً ... وَالحَزْنَ فَهْيَ يَزِلُّ عَنْهَا الكُوْرُ
فَبَنَى عَلَيْهَا النَّيَّ فَهْيَ جُلاَلَةٌ ... مَا إِنْ يُحِيْطُ بِجَوْزِهَا التَّصْدِيْرُ

فالفعل التجاوزي التحولي القطعي للصريمة، يعادل البحث عن الحياة والإخصاب، يتغلب المتكلم على البعد والهجر بفعله الحضاري الوجودي وبانطلاقه بعزيمة وإرادة قاطعة للجدب ومخترقته إلى الإخصاب، إنها إرادة الحزم والبحث عن عوامل الحياة، فالمتكلم يمثل الإنتاجية والإخصاب المتمثل في الرحى التي تدور تعبيرا عن الحياة والفاعلية والحركية والحضارية، وهذا الدوران يشكل ملمحا ينزاح إلى تداعيات دينية روحانية متعلقة بالطواف والاستنجاد والاستغاثة، وهذا الفعل الحركي الحضاري يتحقق بناقة سمينة سريعة قوية إنها انزياح استبدالي يعبر عن العزيمة والإرادة والحزم التي تحمله نفس المتكلم في فعله وحركيته، وفي بحثه عن عوامل الحياة والخصوبة والرواء.

فالسَّمَن والخصوبة بادٍ في هذه الناقة، إنها الناقة المثالية في صفاتها الدالة على الحياة والضخامة والرعي المستمر لمواطن الغيث، إنه استجلاب للإخصاب والحياة، وربما الانعتاق من براثن العجز إلى تأملات الوجود، في الأرض والإنسان والحياة ظاهرا وباطنا.

إنه التكثيف الحاصل عند الشاعر في الأسلوب الرمزي باقتران اللوحات الشعرية مشكلة صورا استبدالية استعارية تحل فيها الصورة مكان الأخرى، إذ سنرى الناقة تقترن بالأحقب (الحمار الوحشي)، وكذلك بالأخنس (الثور الوحشي)، وكل من هذه الشرائح تنزاح استبداليا

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٢، ص٣٧٦.

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة عسر، العَسِيْر: الناقة التي لم تحمل سنتها.... والعسير من الإبل التي اعتُسِرَتْ فرُكِبَتْ ولم تكن ذللت قبل ذلك ولا ريضت، وقيل: العسير: الناقة التي ركبت قبل تذليلها، وعَسَرَتْ فهي عاسر: رفعت ذنبها بعد اللقاح.

لتعبر عن الإخصاب، والمائية، والقوة، والفعل الحضاري، والرعاية، والانعتاق من الظلام إلى النور، في مشهد طقسي يقرب من العبودية والتقديس. (١)

يقول الحطيئة في لوحة الحمار الوحشي، الصورة الاستبدالية للناقة:(٢)

وَكَأنَّ رَحْلِي فوْقَ أحقَبَ قَارِحٍ ... بالشَّيْطَيْنِ نُهَاقُهُ تَعْشِيْرُ
جَوْنٌ يُطَارِدُ سَمْحَجًا حَمَلَتْ لَهُ ... يعَوَازِبِ القِفِرَاتِ فَهْيَ نَزُوْرُ
وَكَأنَّ نَقْعَهُمَا بِبُرْقَةِ ثَادِقٍ ... وَلِوَى الكَثِيْبِ سُرَادِقٌ مَنْشُوْرُ(٣)
يَنْحُوْ بِهَا مِنْ بُرْقَ عَيْهَمَ طَامِيًا ... زُرْقَ الجَمَامِ رِشَاؤُهُنَّ قَصِيْرُ
وَرَدَا وَقَدْ نَفَضَا المَرَاقِبَ عَنْهُمَا ... وَالمَاءُ لاَ سُدُمٌ وَلاَ مَحْضُوْرُ

تتشارك(الناقة) المستبدلة و(الحمار الوحشي) المفردة أو التعبير الاستعاري في صفات الخصوبة والحياة والقوة، إذ ينزاح الحمار الوحشي ليشير في لونه الأبيض إلى الحياة والنور المنتظر، و " الشيطين " إلى ما يريده المتكلم في احتواء عناصر الحياة أو عنصر الحياة المتمثل بالماء، إن المكان يمثل إخصابا، لقد تحول المكان إلى خصب، والنهيق يمثل إخصابا وتزاوجا، والتعشير يعضد هذا التزاوج والتكاثف في جلب عناصر الحياة، إن الحمار يبحث عن عناصر الحياة، ولا يرغب في إبقاء حال النزر القليل من الحمل والولاد، إنه يطارد ويبحث عن الفعل الحضاري التكويني للحياة، إنه يستخرج الحياة من براثن القفر والنقع والكثيب والسرادق.

إن طغيان عناصر الموت والإقفار والجدب لا يمنع هذا الأحقب القارح الجون من التلقيح والمطاردة لسمحجه التي كانت في حالتها الإخصابية نزرة، إن الفعل الحضاري والفاعلية أصبحت من مستلزمات الحمار الوحشي، فهو الذي ينحو بالسمحج (الأتان) إلى مواضع المائية والخصب والنقاء واللقاح الذي يدل على الحياة في (برق وطامي وزرق الجمام)، إنه الفعل والفاعلية الحياتية التي تتعاضد مع الديار والمرأة والناقة، والنتيجة التي حصل عليها هذا

---

(1) انظر قصة الثور الوحشي ودلالاته الرمزية في الشعر الجاهلي في ضوء الموروث الديني والأسطوري: أبو سويلم، (أنور عليان): قصة ثور الوحش ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي،المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع٢٢، ١٩٨٦م، ص ص ٩١ – ٩٧. وانظر تشبيه الناقة بالثور الوحشي وبالحمار الوحشي: المساعفة، (ناصر سلامة كريم): التشبيه الملحمي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – الأردن، ٢٠٠١م، ص ص ٧٧– ٨٦، ص ص ١٣٩– ١٥٤. وانظر الجانب الأسطوري في التشبيهين: عجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص ص ١٩٩ – ٢٠٠.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٢، ص ص٣٧٦–٣٧٧.

(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة سردق، السُّرَادِق: الغبار الساطع... وهو أيضا الدخان الشاخص المحيط بالشيء.

الحمار الوحشي المرتبط بالمتكلم وناقته أنهما (الحمار وأتانه) وردا الماء بعد جهد وعنـاء، أي أنهما حققا الفعل الإخصابي التوالدي، واشتركت في هذا الفعل عوامل الأمان التي جـاءت نتيجة الجهد والفاعلية.

إن لوحة (الحمار الوحشي) المستعارة قد انزاحت استبداليا لتشير إلى عوامل الخـصب والحياة البادية في الناقة ذات الحزم والهمة القوية التي تعود إلى المتكلم وذاته الباحثـة عـن بواطن الخصب والرواء للديار وساكنيها.

ونجد تبادلا بين المعطيات الاستعارية والمعطيات المستبدلة، كما نـرى لوحـة الحمـار ولوحة الناقة تمثلان هذين الجانبين فمرة كانت لوحة مستعارة ومرة لوحة مستبدلة.

أما اللوحة المستعارة الثانية للناقة فهي لوحة (الثور الوحشي)، ويمثل انزياحا استبداليا للمشقة والتأمل والروحانية والمعاناة في سبيل الوصول إلى بواطن الخصب والنور والحيـاة، ونلاحظ أن لوحة الحمار الوحشي تعتبر لوحة مستعارة بالتعالق مع لوحة الناقة، وتعتبر لوحة مستبدلة بالتعالق مع لوحة الثور الوحشي الآتية. يقول الحطيئة:(١)

أوْ فَـوْقَ أخْـنَسَ نَاشِـطٍ بِـشَقِيقَةٍ ... لَـهَقٌ بِغَـايِطِ قَفْـرَةٍ مَحْبُـوْرُ(٢)
بَاتَـتْ لَـهُ بِكَثِيْـبِ حَرْبَـةَ لَيْلَـةً ... وَطْـفَاءَ بَـيْنَ جُمَادَيَيْـنَ دَرُوْرُ
حَرِجَـاً يُـلاَوِدُ بِالكِنَـاسِ كَأَنَّـهُ ... مُتَطَـوِّفٌ حَتَّـى الـصَّبَاحِ يَـدُوْرُ
فَالْمَـاءُ يَرْكَـبُ جَانِبَيْـهِ كَأَنَّـهُ ... قُـشْبُ الجُمَـانِ وَطَرْفُـهُ مَقْـصُوْرُ
حَتَّى إِذَا مَا الـصُّبْحُ شَـقَّ عَمُـوْدَهُ ... وَعَـلاَهُ أَسْطَـعُ لاَ يُـرَدُّ مُنِيْـرُ
أَوْفَى عَلَـى عَقَـدِ الكَثِيْـبِ كَأَنَّـهُ ... وَسْـطَ القِـدَاحِ مُعَقَّـبٌ مَـشْهُـوْرُ(٣)
وَحَـصَى الكَثِيْـبِ بِـصَفْحَتَيْهِ كَأَنَّـهُ ... خُبَـثُ الحَـدِيْدِ أَطَـارَهُنَّ الكِيْـرُ

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٢، ص٣٧٧.

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة نشط، قال أبو عبيد في قوله عز وجل: { والناشطات نشطا } قال: هي النجوم تَطْلُعُ ثم تغيب، وقيل: يعني النجوم تَنشِط من بُرْج إلى برج كالثور الناشط مـن بلـد إلـى بلـد، ونَشَطَت الإبل تنشيطا إذا كانت ممنوعة من المرعى فأرسلتها ترعى وتَنَشَّطَت الناقة في سـيرها: وذلـك إذا شدت، وتَنَشَّطت الناقة الأرض: قطعتها. وانظر: مادة شقق، شق البرق يشق شقا هو البرق الذي تـراه يلمـع مستطيلاً إلى وَسَط السمَّاء وليس له اعتِراض.... والشَّقِيقَةُ: هي القُرْجَة بين الرِّمال، والشَّقِيقة: المَطَرَةُ المُتَّسعة لأن الغيم انشقَّ عنها، والشقيقة: قطعة غليظة بين كل حَبَلَي رمل وهي مَكْرُمَة للنبات، والشقيقة: الفرجة بـين الحبلين من حبال الرمل تنبت العُشْب. وانظر: مادة غوط، الغائط والغوط: المتسع من الأرض مع طمأنينة.

(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة عقب، قِدْح مُعَقَّب: وهو المُعاد في الرِّيَابة مرة بعـد مـرة تيمُنـا بفوزه.

إن الثور الوحشي يشترك في صفاته مع النجوم في السماء؛ حركة ولونا وظهورا وغيابا[1]، إن لوحة (الناقة) الاستعارية واللوحات المستبدلة وتداعيات الانزياحات الاستبدالية وعلاقاته المرتبطة بالعلو والرفعة والسمو، هذا كله ليعبر عن المكانة التي تحظى بها هذه الراحلة بوصولها إلى مرتبة التقديس والعبادة.

فالنجوم في السماء ذات ارتباطات طقسية بالعبادة، وكذلك الناقة والمرأة والحمار وأتانه وأخيرا الثور الوحشي[2]، إذ نلاحظ الشبه بين لونه الأبيض ولون النجوم، وانتقاله من مكان مخصب إلى آخر، يمثل حركة هذه النجوم إذ تنشط من برج إلى برج، ونلاحظ السرور والدعة في حال الثور إذ يعيش بغايط قفرة في أرض متسعة مطمئنة، إنها الشقيقة المخصبة من هذه الأرض، وهذا الخصب هو ما رأيناه في صورة الطلل والمرأة والناقة والحمار الوحشي وأتانه، إذ تتجمع المياه في شهور الشتاء القاسية التي يجمد فيها الماء، وكذلك نرى الماء وانسياله دروراً كالناقة المخصبة التي تحلب وتدر. [3]

إن الثور الوحشي يبيت ليلة ماطرة شديدة البرودة، وصعبة وصل به الأمر فيها إلى مرحلة (الحرج)، وكأن تنفس المرأة الصعداء في بداية القصيدة وصل عند الثور إلى مرحلة الحرج، فيحتمي بالكِناس، وهذا يتشابه مع اختفاء النجوم في كناسها كما الظباء، ونلاحظ أن هذه الصورة تشبه حال العابد المتطوف إنها صورة تعبدية تنقلنا إلى صورة الناقة التي تدور كالرحى، إنه ينتظر الصباح والنور كما المتكلم الذي يطلب النور في ليله الذي لا يكاد ينير !.

ورغم ذلك فالمائية والإخصاب يطغى على هذه الشريحة في انزياحها الدال على مقومات الحياة وعناصرها المركبة، فالماء يغطي الثور الوحشي في هذه الليلة الماطرة الباردة، ورغم كل هذا العناء يشبه المتكلم قطرات الماء بالجمان اللامع، رغبة منه بإضفاء عناصر اللمعان والنور والإصباح والنهار.

---

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة خنس، الخُنُوْس: الانقِيَاضُ والاسْتِخْفَاء، والكواكب الخُنَّسُ: الدَّرَارِيُّ الخَمْسَةُ تَخْنُسُ فِي مَجْرَاهَا وتَرجع وتَكنِس كما تكنس الظِّباء ... لأنها تخنس أحيانا في مجرتها حتى تخفى تحت ضوء الشمس وتكنس أي تستتر كما تكنس الظباء في المغار، وهي الكِناس، وخُنوسها استخفاؤها بالنهار.

(2) عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص ٦٥ – ٧٤. وانظر: عجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص ص ١٩٢ – ٢١٤.

(3) انظر دلالات الماء في مشهد الثور الوحشي: الوجود،(ثناء أنس): رمز الماء في الأدب الجاهلي، مرجع سابق، ص ص ٢٢٩– ٢٣٤.

إنها حال الثور الوحشي إلى أن شق الصبح عتمة الليل، فظهر النور والضياء على الثور الوحشي، فلا يستطيع أحد إزالته.

إن سطوع النور يمثل الإنقاذ والفرج الذي يزيل الهم والتعب من على الثور والمتكلم على السواء، لقد انتصر الثور في هذه اللعبة فأشرف على الكثيب الملتف وكان انتصاره نتيجة لصبره، ويشترك بهذا القدر والحظ، إذ تتعاضد القداح مع القدح والنور والسطوع، أي أن الثور وسط النجوم القادحة بنورها الساطع، وما زالت النورانية بادية على جوانب الثور، إذ تنزاح الحصى لتشير إلى شرر الحديد، فجانبي الثور يشعان بالضياء بعد انتهاء معركة الوجود وإثبات الذات في صريمة وطلل وسطور وزرود و مور.

إنها الانتصار الحتمي للعزيمة والحزم والإرادة والفاعلية والحركية، بحثا عن الخصب والإنتاجية تجاوزا وتحولا عن الإقفار إلى المائية والخصب، من الليل إلى النور من الموت إلى الحياة من الكثيب إلى الشقيقة من الركون إلى الفاعلية؛ إنها رحلة الوجود في حياة تتلاطمها الرمال والكثبان لتعود إلى الطمأنينة والاستقرار والحبور.

المحور الثاني: [الاستبدال الكنائيّ]

يسمح الاستبدال الكنائي بالتعبير عن المعاني المتشابهة بألفاظ وتعابير منزاحة عن المعنى المعجمي للألفاظ؛ بحيث يصح استبدال مفردة أو تعبير مكان مفردة أو تعبير آخر، " والمراد بالكناية هاهنا: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"(١)

وبين الكناية والمجاز المرسل والاستعارة علاقة رابطة تجمعها صفة الاستبدال، فالاستعارة قائمة على الاستبدال التشابهي، أما الكناية والمجاز المرسل فيقومان على الاستبدال التجاوري يحل فيهما تعبير مكان آخر، " فتعرف الكناية بأنها صورة شكلية تحل فيها مفردة مكان أخرى لأن بينهما علاقة تجاور..... ويأتي النقل بواسطة التقارب الموجود بينهما في مجال التجربة، فالمصطلح أو المفردة (ب) يحملنا إلى مصطلح آخر (أ) لأنهما متجاوران "(٢)

فقولنا (فلان كثير الرماد) يمثل المصطلح التعبيري (ب) الذي حملنا إلى المصطلح التعبيري الآخر (أ) دالا على صفة الكرم، وقد تشكل التقارب التجاوري بين المصطلحين عبر مجموعة تسلسلية (نقاط اشتراك) تكونت على النحو الآتي: كثرة الرماد ــ دال على كثرة إيقاد النار ــ وهذه الدلالة بدورها تحملنا إلى معنى آخر دال على كثرة الطهو ــ وكثرة الطهو تنقلنا إلى كثرة الأضياف ــ فنصل إلى الدلالة الكنائية الأخيرة وهي دلالة الكرم.(٣)

---

(1) انظر: الجرجاني، (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز، شرح وتعليق ياسين الأيوبي، مرجع سابق، ص١١٣.
(2) انظر: إيفانكوس، (خوسيه ماريا بوثويلو): نظرية اللغة الأدبية، مرجع سابق، ص٢٠٦.
(3) انظر معنى المعنى: الجرجاني، (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز، شرح وتعليق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٢م، ص ص ٢٧٢– ٢٨٨.

المبحث الأول: الانزياح الاستبداليّ في الصفة

يقول الحطيئة في قصيدة تحمل أنساقا من المفاضلة والمنافرة:[1]

وَمَا جَعَلَ الصُّعْرَ اللِّئَامَ خُدُوْدُهَا ... كَآدَمَ قَلْبٍ مِنْ بَنَاتِ جَدِيْلِ
فَتًى لاَ يُضَامُ الدَّهْرَ مَاعَاشَ جَارُهُ ... وَلَيْسَ لإِدْمَانِ القِرَى بِمَلُوْلِ
هُوَ الوَاهِبُ الكُومَ الصَّفَايَا لِجَارِهِ ... وَكُلَّ عَتِيْقِ الحُرَّتَيْنِ أَسِيْلِ
وَأَشْجَعُ فِي الهَيْجَاءِ مِنْ لَيْثِ غَابَةٍ ... إِذَا مُسْتَبَاهُ لَمْ تَثِقْ بِحَلِيْلِ
وَخَيْلٍ تَعَادَى بِالكُمَاةِ كَأَنَّهَا ... وُعُوْلُ كِهَافٍ أَعْرَضَتْ لِوُعُوْلِ
مُثَابِرَةٍ رَهْوًا وَزَعْتَ رَعِيْلَهَا ... بِأَبْيَضَ مَاضِي الشَّفْرَتَيْنِ صَقِيْلِ[2]
أَخُوْ ثِقَةٍ ضَخْمُ الدَّسِيْعَةِ مَاجِدٌ ... كَرِيْمُ النَّثَا مَوْلاَهُ غَيْرُ ذَلِيْلِ[3]
إِذَا النَّاسُ مَدُّوْا لِلْفِعَالِ أَكُفَّهُمْ ... بَذَخْتَ بِعَادِيٍّ السَّرَاةِ طَوِيْلِ

وقد تحقق الانزياح الاستبدالي الكنائي في الفرق الواضح بين من يشيح بوجهه جانبا كأن في رقبته جربا يمنعه السير باعتدال، فالصّعر يمثل المصطلح (ب) الكنائي الذي حملنا إلى المصطلح (أ) دالا على صفة التكبر واللؤم والدناءة. ونلاحظ أن الوسائط التي حققت للتعبير كنائيته هي ميل الحيوان برقبته بسبب داء الجرب وبعد ذلك نقل هذا الميل إلى المصطلح (أ) والذي يعني الميل بسبب التكبر واللؤم... ولكن يبقى شيء من المعنى الحقيقي حالا في نفس المتلقي وهو ميل الداء. إنه الفرق الواضح بين التكبر واللؤم والدناءة، وصاحب القلب الأبيض، وهو انزياح استبدالي كنائي يعمد إلى نسبة " الآدم " إلى القلب دالا على الطهر والعطاء وعلو النسب، ونلاحظ تكرار اللون الأبيض في القصيدة، وقد تمثل ذلك في لون الشمس والغزالة والماء الضاحي وآدم ....، ليحقق انزياحا استبداليا دالا على الخير والعطاء والنور والتفوق، وبيان النتيجة الحتمية للمنافرة ووضوحها.

ويصف المتكلم الممدوح بأنه مدمن الكرم، ويكرر اللون الأبيض المتضمن في " الإدمان، الآدم "، ويذكر النوق الصفايا أي غزيرة اللبن والمصطفاة المختارة النقية، دلالة على الخصب والعطاء الوفير الجزيل الذي انزاح متعلقا بالممدوح، ومن ثم ينتقل لوصف شجاعته

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١، ص٩.

(2) الرَّهو المُتتابع، وقيل: السَّاكن. الرَّعيل: قِطَع الخيل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٣.

(3) الدَّسيعة: الدُّفعَة من المال التي تَدْسَعُ بها. النَّثا: الذِّكر. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٤.

في المعركة التي تفوق شجاعة ليث الغابة، بما يحمله من هيبة وجلال وقيادة، في معركة فيها الخيول كالوعول، وما تحمله الخيول والوعول من ملامح أسطورية تقترن بالخصب والتقديس[1] والقيمة المادية والمعنوية التي تحملها في الجانب الاجتماعي؛ إذ إن العرب لم تكن تهنئ إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج[2]، لحاجتهم إلى هذه العناصر الثلاثة في حياتهم.

وهذه الخيول لا تحمل إلا الرجال الأبطال، ونجدها كثيرة العدد بدليل قوله: " مثابرة رهوا "، أي أنها متتابعة ومستمرة، وقد قام الممدوح بتفريق جمعها بسيف أبيض، (نلاحظ تكرار اللون الأبيض مجددا) دلالة على الشجاعة والقوة والوضوح المؤكد لهما. ونلاحظ أن المتكلم جعل الممدوح فردا أمام مجموعة، وهذا يحقق مزيدا من المزيّة والفضل، إذ إن الفرد المتفرد ربما خرج من المجموعة في انتمائه الدموي والمصيري ولكنه يفضلها بفعله وجوده وعطائه وفاعليته، كما أن المرأة المحبوبة في بداية القصيدة قد تفردت عن آلها الذين أزمعوا الرحيل.

يقول الحطيئة مستكملا أنساق التفاضل بين المتنافرين:[3]

وَجُرثُومَةٍ لاَ يَقْرَبُ السَّيْلُ أصلَهَا ... فقدْ صَدَّ عَنْهَا المَاءُ كُلَّ مَسِيلِ[4]
بَنَى الأحْوَصَانِ مَجْدَهَا ثُمَّ أسْلَمَتْ ... إلَى خَيْرِ مُرْدٍ سَادَةٍ وَكُهُولِ
فَإنْ عُدَّ مَجْدٌ فَاضِلٌ عَدَّ مِثْلَهُ ... وَإنْ أثَّلُوا لاَقَاهُمُ بِأثِيلِ
وَرِثْتَ تُرَاثَ الأحْوَصَيْنِ فَلَمْ يَضِعْ ... إلَى ابْنَيْ طُفَيْلٍ مَالِكٍ وَعَقِيلِ
فَمَا يَنْظُرُ الحُكَّامُ بِالفَصْلِ بَعْدَمَا ... بَدَا وَاضِحٌ ذُو غُرَّةٍ وَحُجُولِ

إن أصلهم (خيرهم وعطاءهم) قديم، بناه الآباء ومن ثم سلم إلى الأبناء السادة النجباء، فمجده وخيره وعطاؤه يفضل مجدهم ويربو عليه، وإن تشاركوا في النسب (أي أن جدهم واحد)، ولكن الذي ورث مجد الأجداد علقمة بن علاثة، ونجد الماء المتشكل من بداية القصيدة دالا على العطاء والخير والخصوبة والمائية والحياة المتمثلة في الممدوح وهو انزياح استبدالي كنائي انتقلنا بموجبه من الماء (المصطلح ب) إلى المصطلح (أ) دالا على العطاء والخير...

---

(1)وانظر: عجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص ص ٢٨٦ – ٢٩٤. وانظر: الدغيشي، (حمود بن خلفان): الخيل في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة – الأردن، ٢٠٠٥م، ص٢٠ وما بعدها، ص٢٤ وما بعدها، ص ٣٨ وما بعدها.

(2) انظر: القيرواني، (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط١، دار الطلائع للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦م. ص ٥٥.

(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١، ص٩.

(4) الجرثومة: ها هنا الأصل، وهي أصل الشجرة تجمع إليه الريحُ التراب. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٤.

وقد أبعدتَ السبة والضيم والعيب عن الأصل الذي لا يحميه إلا أهل العطاء، فلا مكان للحكام بين المتنافرين فالأمور واضحة بينة.

والشطر الثاني من البيت الأخير يحمل دلالة لونية (اللون الأبيض)، وهو انزياح استبدالي على سبيل الاستعارة التمثيلية يحمل دلالة كنائية حل فيها المصطلح أو التعبير أو المفردة (ب) الكنائية محل ما تشير إليه من الوضوح في النتيجة التي ربا فيها مجد علقمة بن علاثة على منافره عامر بن الطفيل بقوله: (بدا واضح ذو غرة وحجول)، فبدا بمعنى وضح وبان، وواضح ظاهر، والغرة مقدمة رأس الحصان البيضاء، دلالة على الخصوبة والشجاعة والوضوح، والحجول يعني البياض في قوائم الخيل، ذلك كله انزياح استبدالي كنائي يشير إلى وضوح النتيجة بين المتنافرين وما يحمله اللون الأبيض من دلالات النقاء والصفاء وتداعيات أسطورية مرتبطة بالخصوبة والشمس والغزالة [1]،..... فنجد المتكلم يعتمد الانزياحات الاستبدالية الكنائية بقالب تمثيلي لإضفاء الدلالات الشعرية، لتغدو القصيدة لوحة فنية متماسكة من أولها إلى آخرها.

يقول الحطيئة في قصيدة يائية:[2]

عَرَفْتُ مَنَازِلاً مِنْ آلِ هِنْدٍ ... عَفَتْ بَعْدَ المُؤَبَّلِ وَالشَّوِيِّ
تَقَادَمَ عَهْدُهَا وَجَرَى عَلَيْهَا ... سَفِيٌّ لِلرِّيَاحِ عَلَى سَفِيِّ
تَرَاهَا بَعْدَ دَعْسِ الحَيِّ فِيْهَا ... كَحَاشِيَةِ الرِّدَاءِ الحِمْيَرِيِّ[3]
أَكُلَّ النَّاسِ تَكْتُمُ حُبَّ هِنْدٍ ... وَمَا تُخْفِي بِذَلِكَ مِنْ خَفِيِّ
غَذِيَّهُ بَيْنَ أَبْوَابٍ وَدُوْرٍ ... سَقَاهَا بَرْدُ رَائِحَةِ العَشِيِّ
مُنَعَّمَةٌ تَصُوْنُ إِلَيْكَ مِنْهَا ... كَصَوْنِكَ مِنْ رِدَاءٍ شَرْعَبِيِّ
يَظَلُّ ضَجِيْعُهَا أَرِجَاً عَلَيْهِ ... مَقَارِفُهَا مِنَ المِسْكِ الذَّكِيِّ
يُعَاشِرُهَا السَّعِيْدُ وَلاَ تَرَاهَا ... يُعَاشِرُ مِثْلَهَا جَدُّ الشَّقِيِّ
فَمَا لَكَ غَيْرُ تِنْظَارٍ إِلَيْهَا ... كَمَا نَظَرَ الفَقِيْرُ إِلَى الغَنِيِّ

هذه الصورة السالفة انزياح كنائي يعبر عن تحولات الزمان، ولكن الملاحظ أن آل هند بفاعليتهم حلوا محل الزمان وعوامله الطبيعية، عن طريق الانزياح الاستبدالي الاستعاري، ليعبر عن قوتهم التي سيصفها الشاعر في ثنايا قصيدته.

---

(1) انظر: عجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص ٢٨٦ وما بعدها.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧، ص٣٥.

(3) الدَّعس: كَثرَة الوَطْء والآثار. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٣٦.

إن المتكلم يؤسطر المرأة " هندا " بجعلها معبودة مثالية مكتملة، تمثل آلهة الحرب والقوة والمنعة، فهي جالبة للنصر ومحققة له، ولا يستطيع أحد إخفاء حبه للنصر والقوة والمنعة والغنم.(١)

يخبر المتكلم أن هندا غذية، وهو انزياح استبدالي استعاري نقلنا إلى انزياح استبدالي كنائي (**فوراء كل استعارة كناية خفية**) يعبر عمّا تحمله هند الرمز من خير ونصر وخصب في جانب من جوانبها، إذ تأتي الحرب للدفاع عن الأعراض والمنازل والأموال والرجال، فهي جالبة لهذا النعيم بمحافظتها عليه، فيدعو لها المتكلم بالسقيا ومن ثم الاستمرارية في الخصب والعطاء.

يقول الحطيئة في ختام قصيدة همزية:(٢)

إِذَا ذَهَبَ الشَّبَابُ فَبَانَ مِنْهُ ... فَلَيْسَ لِمَا مَضَى مِنْهُ لِقَاءُ
يَصَبُّ إِلَى الحَيَاةِ وَيَشْتَهِيْهَا ... وَفِي طُولِ الحَيَاةِ لَهُ عَنَاءُ
فَمِنْهَا أَنْ يُقَادَ بِهِ بَعِيْرٌ ... ذَلُولٌ حِيْنَ يَهْتَرِشُ الضِّرَاءُ
وَمِنْهَا أَنْ يَنُوْءَ عَلَى يَدَيْهِ ... وَيَظْهَرَ فِي تَرَاقِيْهِ انْحِنَاءُ
وَيَأْخُذُهُ الهُدَاجُ إِذَا هَدَاهُ ... وَلِيْدُ الحَيِّ فِي يَدِهِ الرِّدَاءُ
وَيَنْظُرُ حَوْلَهُ فَيَرَى بَنِيْهِ ... حِوَاءً مِنْ وَرَائِهِمِ حِوَاءُ
وَيَحْلِفُ حَلْفَةً لِبَنِي بَنِيْهِ ... لأَمْسَوْا مُعْطِشِيْنَ وَهُمْ رِوَاءُ
وَيَأْمُرُ بِالجِمَالِ فَلاَ تُعَشَّى ... إِذَا أَمْسَى وَإِنْ قَرُبَ العَشَاءُ
تَقُوْلُ لَهُ الظَّعِيْنَةُ أَغْنِ عَنِّي ... بَعِيْرَكَ حِيْنَ لَيْسَ بِهِ غَنَاءُ

يعجب المتكلم من الحياة وأحداثها وتقلبات الإنسان فيها من قوة وضعف، إذ تعطيه القوة ثم تسلبه إياها، فيضعف وتظهر عليه أمارات الكبر، كالشيب وانحناء الظهر..... والجزع الذي أصاب المتكلم استحالة الالتقاء بما مضى من أيام الشباب والفاعلية فيها، والنتيجة المنطقية الآتية: إذا ازداد الإنسان مكوثا في هذه الحياة فإن الحياة تذهب بعمره وحياته وشبابه، (حياة + حياة = موت وعناء).

---

(1) انظر: أبو الرب، (ابتسام نايف صالح): صور الحرب وأبعادها الأسطورية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص ٤٤ – ٦٨.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص١٠٩.

والأزمة تظهر في الإنسان نفسه، إذ يشتاق إلى الحياة ويشتهي مزيدها، وفي المقابل فإن زيادة الحياة عناء وتعب، بما يفقده الإنسان من الشباب والقوة والفاعلية، فتصبح المعادلة: كلما ازداد شغف الإنسان بالحياة ازداد ضعفا فيها.(زيادة ملذات الحياة = زيادة ضعف الإنسان).

وكأن المتكلم يلمح إلى أن الموت خير للإنسان من بقائه على قيد الحياة، أو في قيد الحياة، (استوت الحياة والموت عنده)، وهذه الحالة المتأزمة معادل رمزي لمن أساء إلى المتكلم بعدم إكرامه، متمثلا بالزبرقان بن بدر.

فيعمد المتكلم إلى تعميق الفجوة الحاصلة بين المرغوب فيه والحاصل عليه، فيصف لنا عناء الإنسان الذي يحرص على الحياة ويشتهيها، وقد كنى عن عدم مقدرة الإنسان على الاهتمام بنفسه، بحال العجوز الذي يوضع على بعير ذلول هادئ يقوده صبي صغير، إن البعير الذلول انزياح استبدالي كنائي أراد به ذل من يوضع على ظهر هذا البعير، ويشير البعير إلى سيارة الحياة، وأنْ لا طاقة للمتكلم إلى تحملها حين يلم به الخطب أو الأمر الجلل، وكنى بعدم مقدرته على القيام إلا بالاعتماد على يديه، بحاله في هذه الحياة، وكيف تبلغ به مبلغا يزداد بها ضعفا وهزالا وسوء حال وضعف إدراك للأمور، فليس هناك مبرر للتعلق بهذه الحياة!!

إن البيت الأخير في القصيدة يمثل فلسفة عامة في جانب، وذروة تأزم عند المتكلم في جانب آخر، إذ إن الظعينة المأمولة التي كانت تمثل (الزبرقان بن بدر) قد طردت المتكلم عندما عرفت أن لا غناء منه ولا فائدة، وما يحمله هذا البيت من تداعيات استبدالية كنائية تعبر عن الجنس والخصب المفقود عند المتكلم، والذي لم تجده الظعينة فيه.

عادة ما تبدأ القصائد الجاهلية بذكر الظعائن فلماذا أخرها الشاعر إلى نهاية القصيدة ؟! والظعينة تمثل رحلة الشمس المعبودة [1] (رمز الحياة)، وكأن الحياة ترفض المتكلم في النهاية رفضا موجعا، وفي جانب آخر ترتبط بفلسفة القصيدة في التعبير عن (الحياة والموت) ورحلة الإنسان في الوجود.

---

(1) انظر: ابنيان، (محمد علي موسى): شرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص١١٠ وما بعدها، والرأي لعلي البطل.

يقول الحطيئة في ختام قصيدة بائية:(1)

أبْـلِغْ سَـرَاةَ بَنِـي سَـعْدٍ مُغَلْغَلَـةً ... جَهْـدَ الرِّسَـالَةِ لاَ أَلْتَـا وَلاَ كَـذِبَا
مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِـيْضٍ لاَ أَبَا لَـكُمُ ... فِي بَائِسٍ جَاءَ يَحْدُوْ أَيْنُقـاً شُـسُبَا
حَطَّتْ بِهِ مِنْ بِلاَدِ الطَّوْدِ عَارِيَةٌ ... حَصَّاءَ لَمْ تَتْرُكْ دُوْنَ الغَضَى شَذَبَا
مَا كَانَ ذَنْـبُكَ فِيْ جَارٍ جَعَلْتَ لَهُ ... عَيْشَاً وَقَدْ كَانَ ذَاقَ المَوْتَ أَوْ كَرَبَـا
جَارٍ أَبَـيْتَ لِـعَوْفٍ أَنْ يُسَـبَّ بِهِ ... أَلْفَاهُ قَـوْمٌ جُفَـاةٌ ضَـيَّعُوْا الحَـسَبَا
أَخْرَجْتَ جَارَهُـمُ مِنْ قَعْرِ مُظْلِمَةٍ ... لَوْ لَمْ تُغِثْهُ ثَـوَى فِـي قَعْـرِهِ حِقَبَـا

الضيق باد على المتكلم في لفظة " مغلغلة "، تدخل في أعماقه الدفينة كما السم النقيع أو الهم الدفين الذي يبري العظام وينحل الجسم، إنه البؤس والذل والهوان كما في قولـه: " فـي بائس جاء يحدو أينقا شسبا "، فاليبوسة والجفاف والجدب باد في مغلغلات القصيدة.

ما زال الزمن صاحب الفاعلية والتأثير عند المتكلم، فـ " العارية " السنة الشديدة التـي لانبت فيها ولا إخصاب وكأنها إنسان تعرى من ملابسه، وهو انزياح استبدالي استعاري نقلنا إلى انزياح استبدالي كنائي (كناية خفية خلف الاستعارة) عبر عن صفة الذل والهوان ومـا يتبعه من جوع وفقر وتهدم وخراب، إن وقع هذه السنة شديد.لم تترك غير الغضى، يعين على هذه الحياة البائسة، لقد قتل الموت الحياة. ونلاحظ الانخفاض من المكـان المرتفـع، وهمـا انزياحان استبداليان كنائيان أشارا إلى العز والرفعة والكرامة في " بلاد الطود " والذل والهوان والفقر في الانحطاط " حطّت " .

ويكمل هذه الصورة الانزياح الاستبدالي في أسلوب الالتفات الضميري، إذ جرد المـتكلم من نفسه شخصا آخر يتحدث عنه بأسلوب الغائب، (أي انزياح الضمير استبداليا من المـتكلم إلى الغائب)، وكأن المتكلم يريد إبعاد هذه الصورة التي يحملها هـذا الـضمير عـن فكـره ومخيلته، لأنها صورة تحمل معاني الذل والهوان والخداع والتحول المفاجئ الصعب، فغـرب المتكلم ذاته إلى الغائب إبعادا لهذه الصورة السلبية التي حدثت مع الزبرقان بن بدر أو الحياة بإدبارها عنه.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٦، ص١٣٥.

يقول الحطيئة في قصيدة أخرى:[1]

وَغَرقْـــتَ فِـــيْ زَبَـــدٍ تَعُـــوْ مُ خِـــلالَ لُجَّتِـــهِ القَرَاقِـــرْ
إنِّـــــي نَهَـــــانِي أنْ أعِيْبَـــــكَ مَاجِـــــدُ الجَـــــدَّيْنِ فَـــــاخِرْ

تظن نفسك البحر انزياح كنائي يوافق (الكرم والجود والعطاء الوفير الدائم...)، وأنت تغرق في زبده، وهذه استعارة تمثيلية كنى بها عن قلة الخير واللؤم، فلا فائدة ترجى منك، ولا يوجد عندك إلا الكريه، وما يحويه من شر، فلا فائدة من محاولتك إرجاعي إليك، (شوقك الكاذب) فهذا الشوق لا طائل منه بعد ما تحولت عنك إثر معاملتي السيئة عندك، فشرك تغلغل فيَّ كما تنشب الأظافر في الجسم، وهذا انزياح استبدالي استعاري بأن حلت الأظفار المتعلقة بالحيوان المفترس محل الشر والفتك، وهذا الانزياح الاستعاري ينزاح إلى استبدالي كنائي يتوافق مع صفة الشر والإساءة التي لقيها المتكلم من المخاطب، ولا سبيل لأن ينفلتَ الجسمُ من هذه الأظفار إلا بعد أن تترك أثرا موجعا ودماء غزيرة.

يقول الحطيئة في نهاية قصيدة أخرى:[2]

يَـمْشُوْنَ فِي نَسْجِ دَاوُدٍ مُضَـــاعَفَةٍ بُزْلٍ طَلَى أدْمَهَا بالزِّفْـتِ طَالِيْهَـا[3]
يَصِلْوْنَ حَرَّ الوَغَى فِي كُلِّ مُـعْتَرَكٍ بالْخَيْـلِ قَاطِبَةً شُـقْرَاً هَوَادِيْـهَا
تَمْشِـي بِشِـكَّتِهِمْ شُعْـثٌ مُسَوَّمَةٌ تَحْتَ الضَّبَابَةِ مَعْقُـوْدٌ نَوَاصِـيْهَا[4]

يحمل البيت الأول انزياحا استبداليا كنائيا أشار بنسج داود إلى إحكام الصنعة، وبالبزل إلى الفحولة والشباب، وبطلي الزفت الذي عبر فيه عن كثرة الأسلحة وعن قوتهم وشدة تحملهم، فاجتمع عنده كثرة العدة والعديد مع الجودة والمتانة، وهي من مستلزمات الملك والقوة.

أما البيت الثاني فعبر فيه الانزياح الاستبدالي الكنائي عن شدة تحملهم المصاعب في كل معركة، يستعينون على ذلك بالخيل التي تعبر عن الخصوبة والإنتاجية والقوة إذا حمي الوطيس، وانزاحت الخيول ذات الهوادي الشقر، لتعبر عن معنى القيادة في المعترك، وقد اجتمع إلى أهلها الجمال والقوة.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٠، ص١٦٨.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص٢٠٤.
(3) بَزَل البعيرُ: فطرَ نابُه بدخوله في السنة التاسعة، فهو بازل والجمع بُزُل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٠٥.
(4) الشَّكَّة: السِّلاح. مُسَوَّمَة: مُعَلَّمَة. الضَّبَابة: ندى كالغبار يغشى الأرض بالغدوات. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٠٦.

ويحمل البيت الثالث مجموعة انزياحات استبدالية تمثلت بـ " شكتهم " انزياح عبر عن الطعن والفتك للأسلحة، " مسوَّمة " انزياح عبر عن الأصل المعروف وطيب المحتد، " الضبابة " انزياح عبر عن التبكير في المسير إلى القتال وكذلك إلى خوض المعارك والمغامرة، " معقود نواصيها " انزياح عبر عن الاستعداد للحرب بتمازج هذه الخيول الشعث المسومة مع المخاطر والمغامرة كما يعقد الحبل في شيء آخر، وقد تشارك الانزياح الاستعاري للحبل مع الانزياح الكنائي للناصية في توضيح الدلالة الفنية، ليكون للتأويل الشعري مرتكز قوي تتناصر فيه المظاهر الأسلوبية بعضها ببعض. وذلك في قوله:(١)

وَالمُوْثِقُوْنَ لِجَارِ البَيْتِ إنْ عَقَدُوْا وَمِنْهُمُ سَابِقُ الجَلَّى وَدَاعِيْهَا

يقول الحطيئة في قصيدة لامية:(٢)

مُجَاوِرَةٌ مَسْتَحِيْرَ السَّرَاةِ أفْرَغَتْ العُرُّ فِيْهِ السِّجَالاَ(٣)
كَأنَّ يحَافَتِهِ وَالطِّرَافِ رِجَالاً لِحِمْيَرَ لاَقَتْ رِجَالاَ

إن الظبية التي درسناها في صورتها الرمزية لـ (عمر بن الخطاب – رضي الله عنه –) و(أمامة) تجاور غديرا مليئا بالماء، في مكان مرتفع كي يضمن لها شرب الماء بأمان من الحيوانات المفترسة، ونجد انزياح لفظة " السراة " انزياحا كنائيا لتعبر عن معنى العلو والرفعة والعزة التي تنشدها هذه الظبية، وزيادة في المائية والإخصاب يؤثر المتكلم اختيار سحاب أبيض غر يفرغ ما فيه من ماء متتابع في هذا المستحير، ولا يكتفي المتكلم بهذه الصورة الوادعة الآمنة المخصبة المقدسة، بل يردفها بالزهور والوشي ليكتمل المشهد المخصب ..... فجوانب هذا الغدير مليئة بالرياحين والأزهار الملونة، وقد أزاح المتكلم رجال حمير بتجارتهم وبضائعهم وبرودهم وأقمشتهم الزاهية انزياحا كنائيا يعبر عن الصفاء والنقاء والإخصاب والجمال الطبيعي غير المصنوع.

إن صرخة الرفض عند المتكلم (رفض الظلم والخداع والتظليل)، هو ما دفعه إلى حشد هذه الانزياحات المتلاحقة فيما يرغب به أن يكون من حال " أمامة " مع رعيتها، وحال

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص٢٠٣.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٧، ص٢١٤.
(3) المُستَحير: الغَدير يَتَحَيَّر فيه الماءُ. السَّراة: أعلى الشيء. العُرّ: البيض من السَّحاب. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١٦.

الرعية أنفسهم، وما تمخضت عنه من دلالات وجدنا لها صدى في المحور الأول من هذا الفصل.

يقول الحطيئة في نهاية قصيدة يسطر فيها عناصر القوة والفتك للأشعري:(١)

وَجَحْفَلٍ كَبَهِيْمِ اللَّيْلِ مُنْتَجِعٍ أَرْضَ العَدُوِّ يبُوْسَى بَعْدَ إنْعَامِ

انزياح استبدالي كنائي وجد في المشبه به " بهيم الليل " عبر عن ضخامة الجيش والتجمع والاحتشاد فيه، والفاعلية التي يتصف بها فهو " منتجع " وهو انزياح كنائي عبر عن طلب هذا الجيش الغيث والخير والعطاء في أرض العدو، إذ إن ديار هند أحلت البؤس (الموت) في أرض الأعداء من بعد الإنعام (الحياة)، وبهذا الفعل تحول الطلل إلى ديارهم، وجلبت الحياة منهم بانتزاعها عنوة.

جَمَعْتَ مِنْ عَامِرٍ فِيْهِ وَمِنْ أَسَدٍ وَمِنْ تَمِيْمٍ وَمِنْ حَاءٍ وَمِنْ حَامِ

انزياح استبدالي كنائي عبر عن تعاضد أبناء العمومة وتجمعهم تحت ظل راية واحدة موحدة، إنها قبائل مختلفة تجمعت لنصرة المبدأ بقيادة أبي موسى الأشعري، مبتعدين عن العصبية الجاهلية. ويمكن تفتيت هذه الدلالة الكنائية إلى عناصرها المشكلة بها فاسم عامر عبر عن (إعمار الديار وإحيائها)، وعبر الأسد عن (الشجاعة والفروسية والسيادة والعلو)، وعبر التميم عن (الحرز والرعاية والوقاية)، والحاء ذو دلالة مرتبطة بـ (الحياة)، والحام تعبر عن (الحماية والقوة والكثرة). وهذه الدلالات كلها متضافرة تعيدنا إلى الانزياح الكنائي المذكور آنفا.

أما البيت الآتي فيعبر عن العدة التي يحملها الجيش في الحرب، فدار هند يجب أن تكون مجهزة بالعتاد اللازم.

فِيْهِ الرِّمَاحُ وَفِيْهِ كُلُّ سَابِغَةٍ جَدْلاءَ مُبْهَمَةٍ مِنْ صُنْعِ سَلاَّمِ(٢)

الرماح والدروع ذات الأصل القديم التي تنتسب إلى صناعة النبي سليمان، بتسخير الإنس

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٠، ص ٢٢٧.

(2) جَدْلاء: لطيفة مجدولة رقيقة العَمَل مُحكَمة. مُبْهَمَة: لا تُستَبيْن فيها أطرَاف حلَقِها. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص٢٢٩- ٢٣٠.

والجن والحيوان والطبيعة يعملون له ما يشاء، وهو انزياح كنائي عبر عن الملك والسلطة والرئاسة والقوة، ونلاحظ عامل الخصوبة المتمثل بالرماح الذكورية والجدلاء الصفة الأنثوية.

مُسْتَحْقِبَاتٍ رَوَايَاهَا جَحَافِلُهَا يَسْمُوْ بِهَا أَشْعَرِيٌّ طَرْفُهُ سَامِي[1]

فالجحافل (كل ما في الجيش من عتاد وخيول وفرسان) تسير خلف هذه النوق، أي خلف هذا الخير والعطاء والغنم والحياة، فهي مستحقبة " الروايا " وهو انزياح كنائي يشير إلى المائية والحياة البعيدة عن الموت، إذ إن الحياة جلبت من بين ثنايا الموت، ويتقدم هذا المشهد ويعضده ويقويه " أشعري " (أبو موسى الأشعري) " طرفه سامي " وهو انزياح استبدالي كنائي عبر عن الرؤية الثاقبة والتخطيط السليم واستشراف المستقبل.

تقوم القصيدة على ثنائية الحياة والموت، وكيف يمكن للإنسان تحقيق الحياة على مستوى الفرد والمجتمع، إنها فلسفة الوجود الإنساني والكينونة البشرية في تحقيق الذات، والتحكم بالمصير الدنيوي ما دامت الحياة.

يقول الحطيئة مادحا الوليد بن عقبة بن أبي معيط:[2]

يَؤُمُّ العَدُوَّ حَيْثُ كَانَ بِجَحْفَلٍ يُصِمُّ السَّمِيْعَ جَرْسُهُ وَصَوَاهِلُهْ

" يؤم العدو "انزياح استبدالي كنائي عبر عن الكثرة والقيادة، " وحيث كان " انزياح كنائي آخر عبر عن اتساع الملك والسلطان وشدة التحمل في الممدوح، و" يصم السميع جرسه وصواهله " انزياح استبدالي كنائي ثالث عبر عن كثرة الجيش، وتتشارك صفة الرمح الأصم في القسم الثاني من القصيدة مع " يصم السميع " المتعلقة بالجيش مشكلة هذه الصفة للرمح انزياحا استبداليا دالا على الامتلاء والقوة وعدم الخواء.

إِذَا كَانَ مِنْهُ مَنْزِلُ اللَّيْلِ أَوْقَدَتْ لأُخْرَاهُ بِالعَالِيْ السَّيقَاعِ أَوَائِلُهْ

انزياح استبدالي كنائي عبر عن ضخامة الجيش واتساع مداه، وكذلك العلو والرفعة والإشراق والإحراق والاهتداء، و" الليل " تعبير عن الموت، و" الإيقاد " تعبير عن الحياة والاهتداء.

---

(1) الروايا: الإبل التي تحمل الماء. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٣١.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٤، ص٢٣٩.

تَــرَى عَافِيَاتِ الطَّيْرِ قَدْ وَثِقَتْ لَهَا يشْبِعْ مِنَ الــسَّخْلِ العِتَــاقِ مَنَازِلُــهْ[1]

انزياح استبدالي كنائي عبر عن شدة الفتك عند الجيش، إذ تسير المعادلة كالآتي:

١) الجيش يقتل الأعداء ويفتك بهم

٢) ترمى جثث القتلى في ساحات المعارك

٣) تضمن الطيور أكلا من هذه الجثث

٤) القتلى كثر وبالتالي تشبع هذه الطيور

" السخل العتاق " انزياح استبدالي كنائي عبر عن ضعف العدو، إذ شبه الرجــال فــوق الخيل كأنهم أبناء لها تجهضهم من شدة المعركة (إجهاض الحمل)، ويمثــل هــذا انزياحــا استبداليا استعاريا بأن تلقي بهم الخيول من على ظهورها مقتولين مجهضين، وهذا ما يــؤدي إلى استغلال الفرصة من قبل هذه الطير.

يَظَلُّ رِدَاءُ العَصْبِ فَــوْقَ جَبِيْنِــهِ يَقِــيْ حَاجِبَيْــهِ مَــا تَثِــيْمُ قَنَــابِلُهْ[2]

فبقاء رداء العصب فوق جبين الممدوح يحمل انزياحات استبدالية كنائية عديدة منها، أن الممدوح يقضي حياته في ساحة المعركة فهو متنقل من حرب إلى أخرى، وبمــا أن الــرداء معصوب عليه، فهو رجل مُعَصَّب أي مُسَوَّد، فالمعصب السيد في قومه[3].

يقول الحطيئة في قصيدة سينية مظهرا ألمه النفسي:[4]

جَارَا لِقَوْمٍ أَطَالُوْا هُــوْنَ مَنْزِلِــهِ وَغَــادَرُوْهُ مُقِــيْمًا بَــيْنَ أَرْمَــاس

انزياح استبدالي كنائي عبر عن إهانة القوم لمنزل المتكلم، إذ نــراهم يهينــون منزلــه وموضعه، عن طريق المجاز المرسل بذكر المحل وإرادة الحال (علاقة حالية) فشملت إهانتهم المكان والحالين به، وتركوه بمنزلة الميت، (القبر) أي المهمل، أو الميت بين أموات (قــوم الزبرقان)، وكلا الانزياحين عبرا عن حالة الرعب والإهانة التي تعرض لها.

---

(1) عافيات: ما يُلمُّ منها ويطلب ما يُأكل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٤٢.

(2) العَصْب: ضَرْب من بُرُوْد اليمن. القنابل: جماعات من الخيل واحدتها قُنبلة. انظــر: الحطيئــة: ديــوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٤٣.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة عصب.

(4) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧١، ص٢٨٤.

مَلُّـوْا قِـرَاهُ وَهَرَّشْـهُ كِلاَبُهُـمُ وَ جَرَّحُـوْهُ بِأَنْيَـابٍ وَأَضْـرَاسِ

انزياح استبدالي كنائي يسير وفق الخطوات التسلسلية الآتية:

١) عدم اعتياد المتكلم الذهاب إلى منازل القوم، ٢) عدم معرفة كلاب القـوم للمـتكلم (الكلاب حقيقة أو مجازا)، ٣) نباح الكلاب وهرها له، ٤) النتيجة أن هر الكلاب دلالة على بعد المتكلم من القوم. وانزاحت الأنياب والأضراس انزياحا استبداليا كنائيا إلـى فعل القتل والاعتداء والظلم والإهانة التي لقيها المتكلم من رهط الزبرقان بن بدر.

ويقول الحطيئة في قصيدة رائية:[1]

وقد تمثلت الانزياحات الاستبدالية في تعالقاتها بالحياة والمرأة المثال والقبيلة فـي بنيـة القصيدة ومناطق تدليلها كما يأتي.

وَتَشْرَبُ رَنْقَ المَاءِ مَنْ دُوْنِ سُخْطِكُمْ وَلاَ يَسْتَوِي الصَّافِي مِنَ المَاءِ وَالكَدِرْ

انزياح استبدالي كنائي بأن ذكر " رنق الماء " المتعلق بالمرارة والـضنك الـذي يجبـر المتكلمُ نفسه عليه من أجل إرضاء أبناء العمومة بأن يتكلف ما لا طاقة له به.

تَدُرُّوْنَ إِنْ شُـدَّ العِصَـابُ عَلَيْكُمُ وَتَأْبَى إِذَا شُدَّ العِـصَابُ فَمَـا تَـدُرْ

انزياح عبر عن ذل قبيلة المتكلم في غصبهم ما لا يرضون إعطاءه، وهو لازم إعطاؤه. والمتكلم على عكس حالهم، فالكرم من الأمور الراسخة في خلقته وتكوينـه، وهـو انزيـاح استبدالي كنى عن نفسه بالنوق التي تترك لتدر اللبن من غير عصاب، وكنى عن قبيلته بالنوق التي لا تدر اللبن والخير إلا بعصاب.

تَرَى اللُّـؤْمَ مِنْهُـمْ فِي رِقَابٍ كَأَنَّهَا رِقَابُ ضِـبَاعٍ فَـوْقَ آذَانِهَـا الغَفَـرْ

انزياح استبدالي كنى بغلظ رقابهم عن اللؤم في نفوسهم والتي تشير بسَمنها إلـى قلـة خيرهم على غيرهم، وحرصهم على ما يهلكهم. وعبر كذلك عن العجز والكراهة في هيئتهم.

إن الالتجاء إلى أحظان الطبيعة واعتبارها الأم الرؤوم والالتـصاق بخيرهـا وأفنائهـا وهباتها ليس وليد العصر الحديث في المذهب الرومنسي[1]، إنه قـديم قـدم الـشعر والأدب

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧٧، ص٣٠٢.

والإنسان في وجوده على هذه الأرض، وهذا الأساس الذي ننطلق منه في فتق بواطن هذه القصيدة للحطيئة، إذ إننا نجد المتكلم في هذا النص يعاني أزمة نفسية، ولكنه يحاول التخلص منها عن طريق الحلم (أحلام يقظة)، يعيش فيها مبتعدا عن حالته السوداوية المتأزمة مع نفسه وقومه، إنه الانطلاق إلى عالم الخيال لحياة يسودها الرخاء والخير، بامتلاكه عوامله وأسبابه من نوق " مهاريس " سمان غزيرة ألبانها ذات خير وعطاء جزيل، وهذا الخير كله يقف مقابلا لقومه الذين لم يجد منهم المتكلم أي عون أو خير.

ولكننا نفاجأ في آخر القصيدة رجوعا إلى الواقع، وحينها يكتشف المتكلم واقعه المتأزم، ولكن يبقى ارتباط مع الحالة (الحلم) التي عاشها وجعل القارئ يشاركه فيها، إنه الهبوط من السماوي إلى الأرضي، من الحلم إلى الواقع.

عرفنا في المحور الأول من هذا الفصل أسباب الحلم، والآن نرى المتكلم يطلق صرخة مدوية نقلته من واقعه المتأزم إلى عوالم الخيال والتحليق والالتجاء إلى الطبيعة، إنه الانعتاق من الزمن المأساوي (الواقعي) إلى زمن الخير والعطاء والوفر، يقول الحطيئة ملخصا زمنه السلبي الواقعي:(٢)

هُنَالِكَ لاَ أَخْشَى مَقَالَةَ قَائِلٍ ... إِذَا انْتَبَذَ العُزَّابُ فِي الحَجَرَاتِ
لَهُمْ نَفَرٌ مِثْلُ الثُّيُوسِ وَنُسْوَةٌ ... مَمَاجِيرُ مِثْلُ الآنُنِ النَّعِرَاتِ
لَعَمْرِي لَقَدْ جَرَّبْتُكُمْ فَوَجَدْتُكُمْ ... قِبَاحَ الوُجُوهِ سَيِّئِي العَذِرَاتِ
وَجَدْتُكُمُ لَمْ تَجْبُرُوا عَظْمَ مُغْرَمٍ ... وَلاَ تَنْحَرُونَ النِّيبَ فِي الجَحَرَاتِ

إن الأبيات السابقة تلخص المواقف التي تحيط بالزمن السلبي الواقعي. وقد تمثلت الانزياحات الاستبدالية في التكنية عن قبح هيئتهم وفي انشغال نسائهم (الأمومة القناع) بالجنس الذي لا تثبت فيه على رجل واحد، وكنى في البيت الثالث عن مكسبهم الحرام ومأكلهم السيء، أما البيت الرابع فكنى في صدره عن قلة عونهم للمتكلم بالاشتراك مع الانزياح الاستعاري في جبر العظم، أما عجز البيت فكنى به عن بخلهم في أوقات يحتاجون فيه إلى العطاء والبذل.

---

(1) انظر: خليل، (إبراهيم محمود): النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط١، دار المسيرة، عمان- الأردن، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م. ص ص ٣٨- ٥٠.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٢.

يقول الحطيئة واصفا العطاء الذي يمثل حالة الحلم في العشيرة المثالية:(١)

وَإِنْ طَارَ فِيْهَا الحَالِبَانِ اتَّقَتْهُمَا بِجُوْفٍ عَلَى أَيْدِيْهِمَا هَمِرَاتِ

انزياح استبدالي كنائي عبر عن كثرة الخير والعطاء المتمثلة في كينونة الوصف الجسماني المادي لهذه النوق، فهي غزيرة الألبان ينهمر حليبها (خيرها وعطاؤها) كالغيث، إذ نجد تعالقا بين انهمار الغيث وانهمار الحليب في هذه النوق المهاريس، إنها نوق مثالية في كل شيء.

وَتَرْعَى بَرَاحَاً حَيْثُ لاَ يَسْتَطِيْعُهَا مِنَ النَّاسِ أَهْلُ الشَّاءِ وَالحُمُرَاتِ

انزياح استبدالي كنائي عبر عن الرعاية والحفاظ والتعهد والأمن، برعاية هذه النوق لـ المتكلم، ويمثل " البراح " وهي الأرض المتسعة الخالية من النبات والأشجار، وهي حال المتكلم في زمنه المقفر السوداوي حيث لم يغثه أحد من الناس ويمثلون هنا " أهل الشاء والحمرات "، وهم النفر (التيوس)، والنسوة (الآتن).

وقد عاد المتكلم إلى واقعه السلبي بالتدريج كما في بداية القصيدة عندما انتقل إلى حلمه كذلك بالتدريج.

يقول الحطيئة في قصيدة تائية أخرى:(٢)

أَشَاقَتْكَ لَيْلَى فِي اللِّمَامِ وَمَا جَزَتْ بِمَا أَزْهَقَتْ يَوْمَ التَّقَيْنَا وَضَرَّتِ (٣)
كَطَعْمِ الشَّمُوْلِ طَعْمٌ فِيْهَا وَقَارَةٌ مِنَ المِسْكِ مِنْهَا فِي المَفَارِقِ ذُرَّتِ

نجد الشوق وما يتبعه من ضعف وألم يخامر المتكلم في الزمن الماضي، إذ إن " ليلى" التي تنزاح لتشكل صورة رمزية استبدالية استعارية للحرب وويلاتها وربما لغنمها وعزها، نراها في مجتمع ولمة شديدة من الناس، ولكنها كذبت وأهلكت يوم اللقاء؛ أي يوم المعركة، وسببت الضرر والشؤم والخسارة، إن الانزياحات الاستبدالية تتحقق في ليلى ومجموعها وأفعالها ونتائجها، وهذه الصورة الانزياحية يقويها الشمول والتجمع في البيت الثاني، الذي

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٢.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٠، ص٣٤١.
(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة لمم، اللَّمَمُ: الجمع الكثير الشديد... وكتيبة مَلْمُومَة ومُلَمْلَمَة أي مجتمعة مضموم بعضها إلى بعض.... واللُّمَة: الجماعة من الناس. وانظر: مادة زهف، الإزْهَاف: الكذب، وفيه ازدهاف: أي كذب وتزيُّد، والإزهاف: التزيين، وأزْهَقَه: أهلكه وأوقعه..... وأزْهَقَه: قتله.

يوحي بالأريحية والانبساط في ظاهره، ولكن الباطن فيه خلاف ذلك، إذ تتشكل الصورة السلبية للحرب بشمولها وانتشارها وكثرة ويلاتها، وهذا المعنى يتعاضد مع البنية الفنية للقصيدة؛ إذ نرى المعنى الظاهر للكلام يخالف باطنه، فالظاهر جمال وأريحية وسعادة وحب وريح طيبة ومسك، ولكن الباطن شؤم وموت وهلاك وكذب وضرر، وهذا ما يتوافق مع حال الحرب التي تغري مرتادها بما فيها من الغنائم والكسب والعزة، ولكن نتائجها تكون قتلا وهلاكا وربما ذلة، وهذا ما ألمح إليه المتكلم في (الإزهاف، الشوق، ليلى، اللمام، ضرت).

يقول الحطيئة متابعا قصيدته:(١)

أَلاَ هَلْ لِسَهْمٍ فِي الحَيَاةِ فَإِنَّنِي ... أَرَى الحَرْبَ عَنْ رُوْقٍ كَوَالِحَ قُرَّتِ (٢)
وَلَنْ يَقْعَلُوْا حَتَّى تَشُوْلَ عَلَيْهِمُ ... بِقُرْسَانِهَا شَوْلَ المَخَاضِ اقْمَطَرَّتِ(٣)
عَوَابِسَ بِالشُّعْثِ الكُمَاةِ إِذَا ابْتَغَوْا ... عُلاَلَتَهَا بِالمُحْصَدَاتِ أُضَرَّتِ(٤)

إن المتكلم يتساءل عن (سهم = الأشعث = القبيلة) في مدى حبهم الحياة ومبادرتهم عناصرها ومقوماتها، وتنزاح سهم كذلك لتعبر عن معنى الحظ والنصيب فهذا تعالق بقداح الحظ في هذه الحياة، هذه العناصر مجتمعة تتضاد مع حال الأشعث الذي يفضل (النوم = الموت) ويبتعد عن مقومات الحياة، وهو ما أدى إلى إزعاج المتكلم لأنه رأى الحرب وعلاماتها تنجذب إلى سهم وليلى والأشعث.

وقد انزاحت الحرب لتمثل ناقة عبوسا ضروسا ذات أنياب طويلة، إنها البؤس والشؤم والضرر والضعف والخوف والفتك والهلاك.....إلخ. ويعتبر المتكلم سهما (القبيلة، ليلى،

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٠، ص٣٤١.

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة سهم، السَّهم واحد السِّهام، والسَّهم: النَّصيب والحظ .... السهم في الأصل واحد السهام التي يُضربُ بها في المَيْسِر وهي القِداح ثم سُمي به ما يفوز به الفالِجُ سَهْمُه، ثم كثر حتى سمي كل نصيب سهمًا.. والسُّهْمَة: القرابة. وانظر: مادة روق، الرُّوق: الطوال الأسنان. وانظر: مادة كلح، الكُلُوحُ: تكشُّر في عُبوس.... الكُلوح والكُلاح بُدُوُّ الأسنان عند العبوس.

(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة شول، شالت الناقة بذنبها أي رفعته، والشَّوْل من النُّوق التي خفض لبنُها وارتفع ضَرْعُها وأتى عليها سبعة أشهر من يوم نتاجها أو ثمانية فلم يبق من ضروعها إلا شولٌ من اللبن أي بقيّة. وانظر: مادة مخض، ناقة ماخض وشاة ماخض وامرأة ماخض إذا دنا ولادُها، والماخض: الحوامل من النوق، والتي أولادها في بطونها...، وانظر: مادة قمطر، القِمَطّر: الجمل القوي السريع، وقيل: الجمل الضخم القوي، واقمَطَرَّ عليه الشيء: تزاحمَ، واقمَطَرَّ للشرِّ: تَهَيَّأ....، واقمَطَرَّتِ العقرب: إذا عطفت ذنبها وجمعت نفسها، واقمَطَرَّ يومنا: اشتدَّ، واقمَطَرَّتِ الناقة: إذا رفعت ذنبها، والمُقْمَطِرُّ: المنتشر.

(4) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة علل، العَلَلُ: النَّهَل في الرِّضاع كما يستعمل في الورد.... والتعليل: سقي بعد سقي وجني الثمرة مرة بعد أخرى.... والعُلالة: بقيّة اللبن وغيره، وقيل: العلالة: اللبن بعد حلب الدَّرَّة تنزله الناقة.... والعُلالة: أن تُحلبَ النَّاقة أول النهار و آخره وتحلب وسط النهار فتلك الوسطى هي العُلالة وقد تدعى كلُهنَّ عُلالة. وانظر: مادة حصد، الحَصْد: اشتداد الفتل واستحكام الصَّناعة في الأوتار والحبال والدروع، ورجل مُحْصَد الرَّأي: مُحْكَمُه سَدِيْدُه على التشبيه.

الأشعث) لا يحملون مقومات الحياة ولا يطلبونها، وربما الجنوح إلى السلم والابتعاد عن الحرب وويلاتها، وربما المبادرة إلى الجاهزية والاستعداد وإعداد العدة لهذه الحرب الضروس كالناقة العبوس التي ترفع ذنبها كالعقرب وتنشر سمها الشديد بفرسان أشداء يهلكون سهم، وهذه النوق " المخاض " التي لم تزح فقط لمجرد التعبير عن حال الحرب، بل بما ستجنيه سهم منها، فالمخاض تعني النوق الحوامل، وهذه الحرب لا تحمل إلا الشر والهلاك، وهذه النوق ليست بعيدة عن الولادة والإنجاب؛ أي أن الحرب ليست بعيدة عن الهلاك والشر والتهدم، فالشر لا يلد إلا شرا.

إن الحرب بفرسانها العوابس الذين يشبهون النوق المخاض إنهم " شعث " على الحقيقة وليس على سبيل السخرية والاستهزاء، وكماة يخوضون الحرب ويحلبونها ثلاث مرات في اليوم، كناية عن كثرة ارتيادهم حياض الموت والحرب والتجربة والفاعلية، وليسوا كالأشعث الذي يشهى النوم إذا أعرضت هذه الفرسان واسبطرت، إنهم يجنون ألبان هذه النوق بأسلحة شداد مفتولة، إذ يمتلكون العدة والعتاد ويجلبون الضر كما ليلى التي أضرت.

إن النجوم والفرسان تتوافق في علو المنزلة والأنس بهم في ظلمة الأيام، والنوق وألبانها تتوافق مع الحرب وشرورها التي يجلبها الفرسان من هذه الحرب بالقوة والعدة والجاهزية والفاعلية، وهذا الاستفهام في بداية المقطع يعبر عن الألم والحسرة التي اجتمعت في نفس المتكلم جراء تخاذل سهم في هذه الحياة.

يتابع الحطيئة واصفا الحرب وويلاتها، يقول:(١)

تُنَازِعُ أَبْكَارَ النِّسَاءِ ثِيَابَهَا ... إِذَا خَرَجَتْ مِنْ حَلْقَةِ الدَّرِّ كُرَّتِ(٢)

بِكُلِّ قَنَاةٍ صَدْقَةٍ رُدْنِيَّةٍ ... إِذَا أُكْرِهَتْ لَمْ تَنْأَطِرْ وَاثْمَأَرَّتِ(٣)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٠، ص٣٤٢.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة كرر، الكَرُّ: الرُّجوع، وكرَّ على العدو يَكُرُّ ورجل كَرَّار ومِكَرّ وكذلك الفرس، وكَرَّر الشيء وكَرْكَرَه أعادَه مرة بعد أخرى، والكَرَّة: المرة. وانظر: مادة درر، درَّ اللَّبن والدَّمع وكذلك الناقة إذا حُلِبت، ودرَّت العُروق إذا امتلأت دمًا أو لبنًا. وانظر: مادة حلق، الحَلَقة: الضروع المرتفِعَة، وضرع حالق: ضخم يحلق شعر الفخذين من ضِخَمه..... والدروع تسمى حَلَقة، والحَلَقة: اسم لجُملة السِّلاح والدُّروع وما أشبهها، والحالق من نعت الضرع جاء بمعنيين فهو: الضرعُ المرتفع الذي قلَّ لبنه، والحالق أيضا: الضرعُ الممتلئ.

(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة أطر، الأطْرُ: عَطْف الشيء تَقبض على أحد طَرفيه فتعوّجُه، وتأطّر الرُّمح تثنّى. وانظر: مادة تمر، اثمَارَّ الرُّمح اثمِرَارًا فهو مُثْمَئِرٌّ غَليظًا مستقيما، واثمَارَّ الرمح والحبل صَلُبَ، وكذلك الذكر إذا اشتد نِعْظُه. وانظر: مادة صدق، الصُّدْق: الصلب من الرماح وغيرها، ورمح صَدَق مستوٍ، والصُّدْق الجامع للأوصاف المحمودة والرمح يوصف بالطول واللين والصلابة.

إن الحرب تمثل شيئا سلبيا للمتكلم عندما تكون منصبة على شيء يختص به أو يمت إليه بصلة، فهي أداة فاعلة في الذل والهوان، جالبة للعار في تعرية النساء ثيابها، كناية عن الذل وإباحة الحرمات وتدنيس الأعراض، إنها ناقة لا تعرف الفر بل في كر مستمر، ناقة ذات درّ كثير، والضروع بهذا تكون حالقة للفخذين، تحتاج إلى حلب متكرر، وهو ما يشبه الحرب بويلاتها المتكررة وما تجلبه من ذل وهوان دائم، بالاستعانة بالرماح التي تحقق فاعلية التعرية وتجريد النساء ثيابها بعد مغالبة ونزاع، والتي تعود بنا إلى الأشعث (سهم، ليلى) التي تجر الثوب بعد أن أمرها المتكلم بالارتحال.

إن الرماح تنتهك هذه النساء وتكر عليها وهي بهذا محققة للفحولة، إذا أكرهت لم تعوج، بل هي صلبة تشبه نوى التمر القاسي الذي يحقق الخصوبة في الانتهاك والفتك وجلب الذل والهوان، فهي بذاتها مستقيمة صلبة غليظة لا تتثنى.

إن هذه المشاهد المنفرة للحرب تعتبر دافعا ومحرضا لقوم المتكلم للفاعلية والنشاط وتجهيز العتاد من أجل المواجهة، ورغم ذلك فالمتكلم لا ينكر فضل قبيلته وقوتها، ولكنه يرغب فيها مقومات الحياة ويحاول إبعادها عن تداعيات الحرب وويلاتها وشؤمها....

يقول الحطيئة مستكملا أنساق القصيدة:(١)

وَإنَّ الحِدَادَ الـزُّرْقَ مِـنْ أسَـلاتِنَا إذَا وَاجَهَـتْهُنَّ النُّحُـورُ اقـشَعَرَّتِ(٢)

إن القوة تجابه بالقوة والخصوبة بالخصوبة والفحولة كذلك، فالحدة والفتك متضمن في قوله " الحداد "، والخصوبة والمائية متضمنة في اللون الأزرق، ونرى " الأسلات " قد انزاحت استبداليا كناية عن الفحولة والقوة والمتانة والتوجيه إلى صدور الفرسان (موضع القتل)، والحركية والفاعلية والحيوية بادية في قوله (اقشعرت).

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٠، ص٣٤٢.

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة أسل، الأسل من الأغلاث وهو يخرج قضبانا دقاقا ليس لها ورق ولا شوك إلا أن أطرافها محددة.... والأسل: الرِّماح على التشبيه به في اعتداله وطوله واستوائه ودقة أطرافه.

إن الرماح آلة الفتك عند الفارس فذكر المتكلم الآلة وأراد الفارس على سبيل المجاز المرسل، وفائدة هذا الانزياح الاستبدالي بيان الفاعلية التي تنتج من الفروسية وتركيز الانتباه إليها فهيَ الأهم في هذا المضمار.

يقول الحطيئة مسترجعا أخطاء (سهم = ليلى = الأشعث) ليكون البيت السابق فاصلا بين حال وحال ومنزلة وأخرى. يقول:(١)

وَلَوْ وَجَدَتْ سَهْمٌ عَلَى الغَيِّ نَاصِرًا ... لَقَدْ حَلَبَتْ فِيْهَا نِسَاءٌ وَصَرَّتِ(٢)
وَلَكِنَّ سَهْمًا أَقْسَدَتْ دَارَ غَالِبٍ ... كَمَا أَعْدَتْ الجُرْبُ الصِّحَاحَ فَعَرَّتِ
وَجُرْثُومَةٍ لا يَبْلُغُ السَّيْلُ أَصْلَهَا ... رَسَا وَسْطَ عَبْسٍ عِزُّهَا وَاسْتَقَرَّتِ
وَإِنَّ المَخَاضَ الأُدْمَ قَدْ حَالَ دُوْنَهَا ... مِئَانٌ مِنَ الخِرْصَانِ لاَنَتْ وَتَرَّتِ(٣)

إن ابتعاد " سهم " عن مقومات الحياة، وربما الاشتراك في حرب من غير جاهزية، كان مساعدا في أن تصر النساء وتحلب لأنها تأكل بثدييها، وكما قيل " تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها " وهذا كناية (انزياح استبدالي) عبر عن الذل والهوان الذي يصيب القبيلة بعد أن تفقد ذكورها وفحولتها، فلا يبقى إلا النساء، وهذا ما يتوافق مع مضمون البيت الثامن من القصيدة إذا اعتبرنا النساء هن اللاتي يحلبن في اليوم ثلاث مرات وأنها تكر مرة بعد مرة للحلب فهي " علالة " تشبه النوق الكوالح التي لا تأتي إلا بالويلات.

وهذا الداء قد انتشر في بني عبس جميعهم حتى انتقل الحال إلى دار غالب، وقد ذكر المتكلم المحل وأراد حال القوم على سبيل المجاز المرسل، وقد أفاد هذا الانزياح الاستبدالي الشمول لهذا الإفساد، كما يشمل الجرب سائر الجسم، إنها عدوى الذل والهوان والركون إلى الدعة والخمول وعدم الجاهزية وربما الجهل بويلات الحرب وشرورها.....

ويعود المتكلم مرة ثانية ليوضح أن بني عبس يجب أن تظل عزيزة كريمة لا يدنسها خبيث ولا ينال أصلها الضيم والهوان، فالسيل كنى به عن (الحرب والذل والهوان) فلا يستطيع الاقتراب من أصلهم في قوتهم ومنعتهم وكرمهم، فالسيل انزياح استبدالي استعاري

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٠، ص٣٤٢.

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة صرر، صَرَرْتُ الناقة شددتُ عليها الصِّرار: وهو خيط يشد فوق الخِلف لِئلاَّ يرضعها ولدها..... وصرَّ الناقة: شدَّ ضرعها.

(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة ترر، ترَّ الشيءَ: بانَ وانقطعَ بضربه... والتُّرَارَة: السِّمَن والبَضَاضَة .. وامتلاء الجسم من اللَّحم ورَيُّ العظم، ورجل تارٌّ وترٌّ: طويل، والتارُّ: المنفرد عن قومه، ترَّ عنهم إذا انفردَ.

يمثل الإنسان الخائف من أن يقرب هذا الأصل، لأنه أصل ثابت راس رسو الجبال واستقرارها على الأرض، وهذه الانزياحات المتكاثفة تعبر عن ديمومة العز والمنعة، وتشير إلى الحيوية والفاعلية وتجابه مشخصا حاول الاقتراب من هذا الأصل وهي الناقة التي انزاحت معبرة عن الحرب وويلاتها.

إن الحرمات لم تنتهك والغنائم لم تسلب والكرم والغنى باق في بني عبس، وهذه نتيجة حتمية واضحة وضوح " المخاض الأدم " إنها انزياح استبدالي كنائي يعبر عن النتاج والعطاء والخصوبة القادمة، إنها الألبان والولادة المتمثلة بالمخاض، والطهارة والنقاء المتمثلة باللون الأبيض " الأدم " وهذا ما ينفي الصفات التي تجلبها الحرب من التعرية للنساء وصرها وانتهاك حرماتها، وتحويل المخاض من الخراب إلى العز والمنعة التي حافظت عليها الفحولة والرجولة المتمركزة في متان خرصان متفردة بقوتها وصلابتها.....

فرغم وجود الخرص (أي الركون) في هذه الرماح، فظاهرها الركون وباطنها القوة، فهي ليست بجوفاء، ورغم أن ظاهرها اللين ولكنه مدعاة للحركية والفاعلية، وهي كذلك ليست وحيدة منفردة، بل متفردة ونادرة إشارة إلى الرجولة النادرة الموجودة في بني عبس (قوم المتكلم)، وما يمثلونه من قوة ومنعة وتفرد.

هذا مبتغى المتكلم فيما يريده أن يكون، فهي الجدلية القائمة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، ويحاول المتكلم تأكيده وتسطيره في لوحة تعمد إلى حشد متراكب من الانزياحات الاستبدالية رمزا وتكنية واستعارة ومجازا، في سبيل تحقيق الوحدة الشمولية للنص الشعري الذي يعبر فوق طاقة الكلام الظاهرة المعجمية، إلى تداعيات الإيحاء والتأويل.

يصف الحطيئة حال المهاريس مع جونها (فحلها) في قصيدة رائية بعد أن وصف راعيها، بقوله:(1)

يَطْفُنَ بِجَوْنٍ جَافِرٍ يَتَّقِيْنَهُ بِرَوْعَاتِ أذْنَابٍ قَلِيلٍ كُسُوْرُهَا

انزياح استبدالي استعاري عبر عن الحميمية بين النوق والجون بدليل " يطفن "، فهن كلفات به لا يفارقنه، ونجدهن يطفن حوله في مشهد تقديس متعلق بالعبادة والتبجيل، وفي

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠١، ص٣٦٨.

المقابل تأبى هذه النوق اللقاح فتشيح بأذنابها رفضا، وذلك لأنها لقحت من قبل، وهذا انزياح كنائي يحقق فعل الإخصاب ومظاهر الخصوبة في العشيرة الجديدة.

تَبِيْتُ أوَابِيْهَا عَوَاكِفَ حَوْلَهُ عُكُوْفَ العَذَارَى ابْتُزَّ عَنْهَا خُدُوْرُهَا

انزياح استبدالي استعاري يعمق معنى التقديس لهذا الجون من قبل النوق، فالاعتكاف يحمل ملمحا حميميا ودينيا، وهذا يتعاضد مع تشبيه هذه النوق بحال العذارى، وهو انزياح استبدالي كنائي (يرمز للإخصاب والتوالد المستقبلي المنتظر)، وما تحمله من حميمية وإخصاب، إنها الحياة الماثلة في العشيرة المثال.

إن صورة الفحل الذكر يعضد جوانب الخصوبة والتوالد والإطفال والحياة بكافة أشكالها في صورة العشيرة الجديدة، إن الراعي والجون كليهما يكملان صورة هذه العشيرة، إذ يؤمن لها الراعي (الرئيس) الأمن ويتعهدها الأماكن المخصبة وتقدم له العشيرة ما يطلبه منها، ويحقق الجونُ لها القوة والمنعة والاستمرارية في الوجود، ويحمل مضامين روحية وربما تأليهية.

ينتقل الحطيئة لوصف حال هذا المجتمع المتكامل، إنه مجتمع مؤلف من نوق وفحول (أنوثة وذكورة) وراع وساق وماء وسقي.....، لتحقيق الفاعلية والعمل والنتاج والقوة والتكامل والحياة..... يقول الحطيئة: (1)

إذَا مَا تَلاَقَتْ عَنْ عِرَاكٍ تَعَارَفَتْ عَلَى الحَوْضِ أشْبَاهٌ قَلِيْلٌ ذُكُوْرُهَا

انزياح استبدالي كنائي عبر في الصدر عن كثرة العدد والنفير والإخصاب والنتاج والولاد، بدليل العراك والازدحام وحوض السقي، وعبر في العجز عن سلامة النسب، فلا دخلاء في هذه العشيرة، بدليل التعارف والشبه.

وَأَلْقَتْ سِبَاطًا رَاشِفَاتٍ كَأَنَّهَا مِنَ السِّبْتِ أسْمَاطٌ دِقَاقٌ خُصُوْرُهَا(1)

انزياح استبدالي كنائي في ذكره للسباط الراشفات التي تتوافق مع الخصوبة والامتلاء والحرص على العطاء.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠١، ص ص ٣٦٨-٣٦٩.

رَعَتْ مَـدْفَعَ السُّوْبَـانِ سِتِّيْنَ لَيْلَة حَرَامَـاً بِهَـا حَتَّـى أَحَلَّـتْ شُـهُوْرُهَا

انزياح استبدالي كنائي عبر عن الخصوبة والامتلاء، وبرعيها تفاطير الوسمي " الحرام " لأنه ما زال نبتا صغيرا، وظلت هذه حاله حتى خرجت " الحلة ": وهي شجرة القتاد إذا أكلتها الإبل سهل خروج لبنها. (٢) وأحلت الشاة والناقة فهي محلّ: در لبنها.. وكذلك نزول اللبن من غير نتاج ولا ولاد. (٣) وهذا كله يمثل انزياحا استبداليا كنائيا يعبر عن الخصوبة والامـتلاء والحلب والشكير الذي رأيناه في بداية القصيدة، إن الفاعلية جاءت بعد ولادة هذه النـوق، أي بعد أن أنجبت في شهورها ومن ثم حلبت، إنه الإخصاب والامتلاء والعطاء الذي يتناقض مع حال القبيلة البخل وعشيرها الخائب " إذا بخلت سهم وخاب عشيرها ".

---

(1) سباطا: يعني مشافرا طوالا. السِّبت: جلود البقر المدبوغة، أراد النِّعال. الأسماط: التي ليـست بمرقَّعَـة، يقال: نَعل سُمُط ونَعل أسْمَاط. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ص٢٧٤- ٢٧٥.

(2) المعجم الوسيط: مادة حلل.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة حلل.

المبحث الثاني: الانزياح الاستبداليّ في الموصوف

يقول الحطيئة في قصيدة لامية:(١)

أَلاَ آلُ لَيْلَـــى أَزْمَعُـــوْا يَقْفُـــوْلِ وَمَـــا آذَنُـــوْا دَا حَاجَـــةٍ بِرَحِيْـــلِ
تَنَـــادَوْا فَحَثُّـــوْا لِلتَّرَحُّـــلِ عِيْـــرَهُمْ فَبَـــانُوْا بِبَـــيْـــضَاءِ الخُـــدُوْدِ قَتُـــوْلِ
مُبَتَّلَـــةٍ يَـــشْفِي الـــسَّقِيْمَ كَلاَمُهَـــا لَهَـــا جِيْـــدُ أَدْمَـــاءِ العَـــشِيِّ خَـــذُوْلِ
وَتَبْسِمُ عَنْ عَذْبٍ مُجَـــاجٍ كَأَنَّـــهُ نُطَافَـــةُ مُـــزْنٍ صُفِّـــقَتْ بِـــشَمُوْلِ

نجد المتكلم يصف ليلى المتفردة بحسنها وقد قرنها باللون الأبيض دلالـــة علـــى النقـــاء والوضوح وجلاء الأمر، وقرنها كذلك بالغزالة المتفردة، فجمع بهذا بين البياض الذي يحمـــل تداعيات أسطورية بإشارته إلى الشمس والغزالة المتعلقة بالعبادة القديمة للـــشمس، وارتبـــاط الغزالة بهذه الشمس؛ إذ هي اسم من أسمائها، وهذه الانزياحات الاستبدالية الكنائية تتضافر مع الجوانب الخيرة في الطبيعة الأم، وما تحمله من مظاهر الخصوبة والعطاء. (٢)

فكلامها عبارة عن نطافة مزن، وما تحمله هذه النطافة من دلالة الحياة والبذرة التكوينية للكائنات جميعها(٣) وبإضافة هذه النطافة إلى صيغة الجمع " المزن " المختلطـــة بـــالخمرة(٤) دلالة الحياة أيضا، تتشارك هذه العناصر الفنية كلها في استيضاح الجمال الشعري والتعبيـــر الفني المنزاح عن الواقع الحقيقي، لتعبر بالانزياح الكنائي عن مدى احتفاء الحطيئة بعلقمة بن علاثة وإضفاء صفات الخصوبة والعطاء والخير والحياة والبطولة منذ مطلع القصيدة.

ويقول الحطيئة في قصيدة لامية أخرى:(٥)

أَرَى العِيْرَ تُحْدَى بَيْنَ قِنٍّ وَضَارِجٍ كَمَا زَالَ فِي الصُّبْحِ الأُشَاءُ الحَوَامِلُ(٦)
فَتَـــبَّعْتُهُمْ عَيْنَـــيَّ حَتَّـــى تَفَـــرَّقَتْ مَعَ اللَّيْلِ عَنْ سَاقِ الفَرِيْـــدِ الجَمَائِـــلُ(٧)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١، ص٥.
(2) انظر: عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٢٨.
(3) انظر: عجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع ســـابق، ص١٥١، ص ص ٢٥٢ – ٢٦٢.
(4) تشير الخمرة إلى دم المسيح عليه السلام رمزا للفداء والتضحية والبعث والحياة.
(5) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣، ص١٨
(6) الأشاء: صغار النخل الواحدة إشاءة. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٩.
(7) ساق الفريد: جبل معروف. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٠.

فَلأيًا قَصَرْتُ الطَّرْفَ عَنْهُمْ بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إِذَا وَاكَلْتُهَا لاَ تُوَاكِلُ[1]
صَمُوْتُ السُّرَى عَيْرَانَةٍ ذَاتِ مَنْسِمٍ تَكِيْبُ الصُّوَى تَرْقَضُّ عَنْهُ الجَنَادِلُ[2]
عُذَافِرَةٍ خَرْسَاءَ فِيْهَا تَلَفُّتٌ إِذَا مَا اعْتَرَاهَا لَيْلُهَا المُتَطَاوِلُ[3]

يتأمل المتكلم من بداية القصيدة الحياة ومصيرها، وفعل الحدثان عليها، وما ينتج عن ذلك من فقدانها وتغيرها من حال إلى حال، فيكني عن الحياة والخصب بـ (العير) التي تساق بين حال وحال، متنقلة بين " قن وضارج "، وهذه الظعن تشير إلى الحياة، وهذا انزياح كنائي نقلنا من المصطلح (ب) "العير" إلى دلالة الحياة المصطلح (أ). ويشبه المتكلم العير (الحياة) بالنخلات الصغيرات المحملة بالثمر، فاجتمعت لدينا حياة محملة بالخير والعطاء والوفر، وما نعرفه من الصورة الرمزية للنخلة بدلالتها على الحياة ومتعلقاتها من قوة وضعف[4] فكما قال الله تعالى :{ وهُزِّي إليك بجِذع النَّخلة تُسَاقِط عَليكِ رُطَبًا جَنِيًّا }[5] والذي يزيد في القيمة الحياتية المكتنزة في هذه النخلات أنها صغيرة محملة بالثمر؛ أي أن ماء الحياة مازال يجري فيها، وهذا ما أقلق المتكلم وجعل عينيه تذرفان الدموع، ليتحقق الانزياح الاستبدالي الكنائي في الانتقال من المصطلح التعبيري (تذرفان الدموع) إلى الدلالة على الرواء والسقيا، وبتعبيره عن الشفقة على الراحلين الذين يذهبون على فوت منه وغفلة ولا يرجعون، وبذهابهم وارتحالهم ينتهي السخاء والخير والعطاء.

فمن بداية القصيدة يعبر المتكلم عن ذلك كله بفعل الاستبدال الكنائي فـ " العير والأمكنة قن وضارج والأشاء الحوامل والعبرة والشن والواشل " كلها صور رمزية استبدالية، كنى بها عما يحيط به من هموم وأفكار تشغله وتسير في دمه كله متمثلا بالقصيدة، وستبقى هذه العناصر معه إلى نهايتها.

---

(1) الجَسْرَة: الناقة النشيطة. الذَّمُول: تذمل في سيرها. إذا واكلتها: أي تركتُها ولم أضربها ولم أزجُرْها. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٠.

(2) السُّرَى: سَيْرٌ باللَّيل. العَيْرَانَة: الصُّلبة الشَّدِيدة التي تشبه العيْرَ وهو الحمارُ الوَحْشِيّ. المَنْسِم: الظُّفْرُ. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٠.

(3) العُذَافِرَة: العَظِيْمَة الشَّدِيْدة من النُّوق. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢١.

(4) انظر: العبسي، (محمد موسى): النخيل في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – الأردن، ١٩٩٤، ص ص ٩٧– ١٢٥. وانظر: عجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص ٢٧٥ وما بعدها. وانظر: أبو سويلم، (أنور): مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، دار عمار، ١٩٩١م، ص ص ٤٧ – ١٠٣.

(5) سورة مريم، آية ٢٥.

وبعد ذلك يحاول المتكلم اللحاق بمتعلقات الحياة ولوازمها، عن طريق التتبع البصري، ولكن فعل الزمن " الليل " يفرق بين الإنسان ومبتغاه، لا بل إن الزمن السوداوي يصطحب معه كل جميل في هذه الحياة، والمتكلم لا يستسلم لواقعه النفسي المتأزم ولا يرضخ له، وذلك لأنه يحمل نفسا وهمة قويتين عبر عنهما بطريق الانزياح الاستبدالي الاستعاري ألا وهي صورة الناقة الجسرة الذمول السريعة النشيطة التي لا تعتمد ولا تتكل على أحد، فهي الهمة الفردية، إنها لا تشتكي، بل هي شديدة التعلق بالحياة والخصب فهي " عيرانة "، معتادة طريق السفر وما فيه من عثرات وجنادل، بما تحمله من عتاد " منسم " يؤهلها لخوض زمام الرحلة بحثا عن الخير والعطاء والحياة المتمثلة بالمرثي علقمة بن علاثة.

والليل المتطاول انزياح استبدالي كنائي يعبر عن المشقة والصعوبة التي تواجهها نفس المتكلم ذات الهمة العالية الشديدة، وفي الوقت نفسه الحذرة، بسبب تلفتها من أن يصيبها عارض في هذه الرحلة.

إنها رحلة الثبات والحفاظ على الحياة وطلب لها في الوقت نفسه، رغم عثرات الزمان وجنادله، رحلة الكينونة والخصوبة.

يقول الحطيئة في قصيدة يائية:(١)

فإيَّاكُمْ وَحَيَّةَ بَطْنِ وَادٍ ... حَدِيْدَ النَّابِ لَيْسَ لَكُمْ يَسِيٍّ
فَحُلُّوْا بَطْنَ عَمْقَةَ وَانْقُوْنَا ... إلَى نَجْرَانَ فِي بَلَدٍ رَخِيٍّ
فَكَمْ مِنْ دَارِ حَيٍّ قَدْ أَبَاحَتْ ... لِقَوْمِهِمُ رِمَاحُ بَنِي عَدِيٍّ
فَمَا إنْ كَانَ عَنْ وُدٍّ وَلَكِنْ ... أَبَاحُوْهَا بِصُمٍّ السَّمْهَرِيٍّ
وَكُلِّ مُفَاضَةٍ جَدْلاءَ زَغْفٍ ... مُضَاعَفَةٍ وَأَبْيَضَ مَشْرَفِيٍّ(٢)
وَمُطَّرِدِ الكُعُوْبِ كَأَنَّ فِيْهِ ... قُدَامَى ذِي مَنَاكِبَ مَضْرَحِيٍّ
إذَا خَرَجَتْ أَوَائِلُهُنَّ يَوْمًا ... مُلَجْلَجَةً بِجِنٍّ عَبْقَرِيٍّ
مَنَعْنَ مَنَايَتَ الْقِلاَمِ حَتَّى ... عَلاَ الْقِلاَمُ أَقْوَاهَ الرَّكِيِّ
كَفَوْا سَنَتَيْنِ بِالأَسْيَافِ نَقْعًا ... عَلَى تِلْكَ الجِفَانِ مِنَ النَّقِيِّ

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧، ص٣٨.
(2) المُفاضَة: الدِّرْع الوَاسِعة. والجَدْلاء: المُحْكَمَة العَمَل، والزَّغفُ: اللَّيِّنَة. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٤٠.

أتَغْضَبُ أنْ يُسَاقَ القَهْدُ فِيْكُمْ فمَنْ يَبْكِي لأهْلِ السَّاجِسِيِّ[1]

إن المتكلم يأمر رهط عامر " بالحلول "، وهو انزياح استبدالي كنائي يحمل دلالة الاستقرار السلبي الثابت القريب من السكون وعدم الفاعلية، ومن ثم الموت، على عكس حال آل هند، بفاعليتهم والجاهزية التي تتطلب الحركية، فيأمرهم بالانتقال من هذا المكان المستقر، ولكنه في الوقت نفسه المكان الخطر، إذ إن فيه حية بطن الوادي، وما يشير إليه الوادي من أهوال ومخاطر تشبه أهوال الحرب، ويطلب المتكلم كذلك من رهط عامر الكف عن التفكير في هذه الحرب، بأن يذهبوا إلى بلد رخي هانئ، وهو انزياح كنائي تعريضي يعبر عن رغبة المتكلم في التقليل من شأنهم بأن يبتعدوا عن الحرب، لأنهم ليسوا أكفاء ولا أهلا لها.

وبعد ذلك يعدد المتكلم المؤهلات (العدة التي يتمتع بها آل هند)؛ من رماح صم خرساء (شديدة ليست بجوفاء) وهو انزياح استبدالي كنائي ينقلنا إلى ما تحمله من معاني الرجولة والفحولة والشدة، ومن درع محكمة الصنع لينة ذات تمكن وتزيد، وهو انزياح استبدالي كنائي آخر ينقلنا إلى ما تشير إليه هذه الدرع من صفات الخصوبة والمثالية والأنثوية، وذلك بقوله: " جدلاء "، وهو انزياح استبدالي استعاري بأن جعل الدرع امرأة ذات جدائل وذات زغف، ينقلنا إلى انزياح كنائي يدل على أنها امرأة مخصبة مزينة. ومن سيف أبيض، وهذا انزياح استبدالي كنائي دال على النقاء ووضوح هذه الصفات وجلائها. [2]

ويعود المتكلم لذكر الرماح المضرحية التي تستخدم في الحرب، فتميل أسنتها إلى الحمرة، وما تحمله الحمرة من انزياح كنائي دال على القتل والدماء، ولكنه قتل من أجل الحياة وبحثا عنها، ولزيادة الفاعلية يجعل المتكلم الرمح ذا أربع شعب أي أسنة، وتليها المناكب ذات الأربع الأسنة أيضا، فتتحقق في الرمح صفات تجعله العدة التي تؤهل لخوض غمار الحرب ومستلزماتها، وكأنه بحد ذاته جيش منظم، ويحقق الفحولة والجاهزية في هذه الحرب.

إن هذه الأسلحة: (الرماح والدروع والسيوف)، لا تقوم بوظيفتها إلا بوجود رجال يحملونها، وهذا الركن الناقص لم يغب عن عقل المتكلم وفكره، بل ألمح إليه في أثناء حديثه

---

(1) القِهَاد: صِغَار الغنم ودِمَامُها. السَّاجِسِيُّ: ضِخَامُ صُقْر. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٤٣.

(2) انظر في الدلالات الشعرية لبعض هذه الأسلحة في دراسة لنموذج شعري: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص ص ٢٦١– ٢٧٣.

عن الرمح، والقوادم والمناكب، وكأنه يصف لنا جيشا منظما ينقلنا إلى صورة طائر جارح في تكوينه واصطفاف ريشه بقوادمه ومناكبه.

إن الصور المتلاحقة عند الحطيئة تمثل انزياحا استبداليا مكثفا وموحيا، ومعادلا صوريا رمزيا، يفيد من رصيد النص وواقعه، ليعبر عن معان شعرية مترابطة، ليتحقق للقصيدة الحطيئية وحدة كلية شمولية، تمتد من أولها إلى آخرها بخيط فكري ونفسي وشعوري، يعتمد الإيحاء، ويبتعد عن التصريح إنه الشعر.

نلحظ في قصيدة أخرى تكرار صورة البئر الواسعة التي يتوه فيها المسافر بحثا عن الماء والحياة، إنها صورة وجدناها في بداية القصيدة بقوله: (١)

مُسْتَهْلِكِ الورْدِ كَالأسْدِيِّ قَدْ جَعَلَتْ أيدِي المَطِيِّ بِهِ عَادِيَّةً رُغُبَا
يَجْتَازُ أجْوَازَ قفرٍ مِنْ جَوَانِبِهِ يَأوِي إلَيْهِ وَيَلْقَى دُونَهُ عَتَبَا

إن بغيضا أخرج المتكلم من هذه البئر المظلمة، لا بل أخرجه من قعر هذه البئر (في أقصى درجات الإظلام)، وهذا انزياح استبدالي حلت البئر المهلكة مكان الشر المحدق والقفر الذي يحاول المتكلم الهروب منه إلى المنجي صاحب الفضل في تحول الحياة إليه، وربما يجسد طابعا أسطوريا يحفل به بغيض ليصل إلى مرتبة التقديس؛ تقديس البطل في مجتمع يؤمن بالشجاعة والكرم وإغاثة الملهوف والضعيف، لا سيما إذا اجتمع إلى ذلك بيئة ذات مُناخ شديد يميل إلى الجدب والعقم، إذ يلجأ أبناء هذا المجتمع إلى تقديس صاحب المال والخير والعطاء والكرم وتبجيله، ويحسبونه رمزا من رموز الآلهة، وما زالت بعض هذه المعتقدات تسري في دماء الإنسان المعاصر في غير حضارة عربية وأجنبية(٢).

يقول الحطيئة في قصيدة رائية:(٣)

أشَاقَتْكَ أظْعَانٌ لِلَيْ لَى يَوْمَ نَاظِرَةٍ بَوَاكِرْ؟
فِي الآلِ تَرْفَعُهَا الحُدَا ةُ كَأنَّهَا سُحُقٌ مَوَاقِرْ

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٦، ص١٢١.
(2) انظر: ساري، (مهند نايف حسن): المديح في الشعر الجاهلي، المفضليات والأصمعيات أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك – الأردن، ٢٠٠٠م، ص٨٩ وما بعدها. وانظر: الحراحشة، (يحيى عبدالسلام): المكانة الاجتماعية عند العرب في الجاهلية وعصر الرسول والراشدين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك – الأردن، ١٩٩٩م، ص ص ٤٥– ٦٤، ص ص ٩٨– ١١٣.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٠، ص١٦٥.

يخاطب المتكلم الزبرقان بن بدر في بداية القصيدة، إن ضمير الخطاب لم يزح أو يلتفت به، نجد فقط الاستفهام انزاح ليفيد التوبيخ والتحقير والسخرية من المخاطب " أشاقتك "، وهذه الأظعان التي ابتعدت عن المخاطب في رحلة صعبة شاقة، إذ تمثل الأظعان انزياحا استعاريا كنى بها عن نفسه وأهله، وقد ذكر المتكلم أنها منسوبة " لليلى " وما يشير إليه هذا الاسم في الدلالة على السوداوية والإظلام، ومن ثم الحزن والخوف الذي جلب إلى المتكلم وسيأتي بعد قليل المخاطب، واستخدم المتكلم لفظة " بواكر " للدلالة على المدة الزمنية القصيرة التي قضاها عند المخاطب، وليؤكد الرغبة الجامحة عند أظعان ليلى للتحمل والسفر، كي تكون مفارقة المخاطب سريعة بمجرد أن سنحت الفرصة الأولى لهذا الفراق.

وقد خسر المخاطب بهذا الانتقال خيرا كثيرا عميما، إذ أزاح المتكلم هذه الأظعان مشبها إياها بـ " السحق المواقر "، أي النخلات المحملة بالثمر، إنها انزياح استبدالي استعاري كنى به عن الخصوبة والحياة والجمال، وبهذا فقد المخاطب برحيلها خيرا كثيرا، مما أدى إلى السخرية والتهكم منه، فلا فائدة ترجى من شوقه بعد أن صعب على الأظعان التحول أو الرجوع إلى ما كانت عليه.

يقول الحطيئة مستكملا المشهد:[1]

كَظِبَاءِ وَجْرَةَ سَاقَهُنْ ... نَ إِلَى ظِلَالِ السِّدْرِ نَاجِرْ
وَقَدَتْ بِهِ الشِّعْرَى فَآ ... لَفْتِ الخُدُوْدَ بِهَا الهَوَاجِرْ
يَا لَيْلَةً قَدْ بِتُّهَا ... يَجْدُوْدَ نَوْمُ العَيْنِ سَاهِرْ
وَرَدَتْ عَلَيَّ هُمُوْمُهَا ... وَلِكُلِّ وَارِدَةٍ مَصَادِرْ
إِمَّا تُبَاشِرْكَ الهُمُو ... مُ فَإِنَّهَا دَاءٌ مُخَامِرْ
وَلَقَدْ تُقَضِّيْهَا الصَّرِيْمَةُ عَنْكَ وَالقَلِقُ العُذَافِرْ

يعلم المتكلم أن الأحوال لا تدوم، فأطلق صرخة عامة عبر فيها عن فلسفة الوجود بقوله : " لكل واردة مصادر "، وهو انزياح استبدالي حل فيه ورود الإبل محل ورود الهموم، ليكون مدخلا للحديث بأسلوب الشرط، فمجيء الهموم يعادل داء مخامرا القلب والنفس، ولا يستطيع إبعاده إلا بالعزيمة القوية والهمة العالية والشدة والحركية والفاعلية والابتعاد عن الركون والاستسلام.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٠، ص١٦٥.

نلاحظ انزياح الإبل الشديدة العظيمة انزياحا استبداليا استعاريا لتعبر عن الهمة (همة المتكلم) والنشاط وعدم الركون والاستسلام، ونجد الإبل الشديدة تجابه الإبل الواردة، أي مجابهة المتكلم للهموم، ويلحظ كذلك استخدام المتكلم للفظة " الصريمة " وهو ما يتوافق مع الهاجرة والهجر والابتعاد والقطيعة للمخاطب " عنك "، وهذا ما يزيد في تناصر السمات الأسلوبية، بإبراز تجليات المظهر الانزياحي في النص، ويبعد التكهنات في فهم الخطاب وتفسيره.

بعد أن حاول المتكلم التخلص من الأزمة التي حصلت معه عن طريق مجموعة من الإجراءات، كالحكمة والدعوة إلى الشدة والتصبر وقوة العزيمة، يعود إلى المخاطب كي يوبخه ويزجره على أفعاله. يقول:(١)

هَلاَّ غَضِبْتَ لِرَحْلِ جَا ... رِكَ إذْ تُنَبِّذُهُ حَضَاجِرْ(٢)
أغْرَرْتَنِي وَزَعَمْتَ أنَّكَ لابِنٌ بالصَّيْفِ تَامِرْ
فَلَقَدْ صَدَقْتَ فَهَلْ تَخَا ... فُ بِأنْ تَدُورَ بِكَ الدَّوَائِرْ
وَأمَرْتَنِي كَيْمَا أجَا ... مِعَ أسْرَةً فِيهَا مَقَاذِرْ
وَلَحَيْتَنِي فِي مَعْشَرٍ ... هُمْ أحْقَرُونَكَ يَمَنْ تُغَاوِرْ
فَلَقَدْ سَبَقْتَهُمُ إلَيْ ... يَ فَقَدْ نَزَعْتَ وَأنْتَ آخِرْ
شَغَلُوا عَلَيْكَ نَصِيحَتِي ... فَالآنَ فَابْتَغِ مَنْ تُؤَازِرْ
وَمَنَعْتَ أوْقَرَ جَمَّعَتْ ... فِيهِ مُذَمَّمَةٌ خَنَاجِرْ (٣)
فَكَفَاكَهَا سَمْحُ اليَدَيْ ... نِ بِصَالِحِ الأخْلاَقِ مَاهِرْ
حَتَّى إذَا حَصَلَ الأمُو ... رُ وَصَارَ لِلْحَسَبِ المَصَائِرْ
وَبَرَّزَ النُّجُبُ الجِيَا ... دَ وَبَلَّدَ الكُدُبُ المَحَامِرْ

فالراحل هو المتكلم جار الزبرقان، وهذا يعود بنا إلى البيت الأول من القصيدة ويؤكد صحة استنتاجنا باعتبار الأظعان انزياح استبدالي تشير إلى المتكلم ورحيله عن الزبرقان بن بدر، وقد وصف المتكلم الإفساد من المخاطب بحال الضبع المفسدة وتغريره بالمتكلم والوعد بإكرامه " لابن تامر "، وهو انزياح كنائي يعبر عن وجود الخير والعطاء والإحسان إلى الضيف والجار، ولتعميق هذا الموقف بأن ذكر المتكلم أن المخاطب فعلا يمتلك المقومات لهذا الخير والعطاء من مال وغيره ...

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٠، ص١٦٨.
(2) حَضَاجِر: الضَّبُع. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص١٦٩.
(3) الوَقر: الوطاب الضخم، مُذَمَّمَة: يعني إبلا يذمها الجيران والأضياف لا يُقرى منها أحد، الخناجر: الغزار من الإبل. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص ١٧٢.

وقد صور المتكلم تحوله عن المخاطب والتجاءه إلى الممدوح عن طريق الانزياح الاستعاري بحال الزرع الذي يؤازر بعضه بعضا، حتى يقوى الزرع الضعيف (المتكلم) فيلحق بالزرع القوي (الممدوح)، بعطفه وجواره ومعاونته وحمايته والالتصاق به، فيتعاضدان ويتعاونان في مجابهة عوامل الطبيعة والزمن، كالجفاف والريح العاتية والقحط، وهذا ما يعود بنا إلى عامل الطبيعة (الهاجرة) الذي أثر في سير الظعائن وألجأها إلى الاختباء والاستظلال في ظل الممدوح.

اكفف خيرك إلى نفسك، فلا حاجة لنا به، لأن " سمح اليدين " وهو انزياح كنائي نسب فيه السماحة إلى اليدين وهو ما ينقلنا إلى الدلالة على الكرم والفضل والرعاية من سمح اليدين (الممدوح)، لأنه صاحب خير وعطاء ومن أهل الجود النجباء الكرماء، وأنت أيها الزبرقان من الذين يحاولون تقليد " بغيض " كما يحاول الحمار الوصول إلى مرتبة الفرس الأصيل الجواد، إنك مخادع لست بصاحب أصل يدعوك لهذا العطاء، فالخداع والبخل وتضييع الجار متأصل فيك كالخلقة.

يقول الحطيئة في قصيدة ميمية:(١)

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ مُذْ عَامَيْنِ أَوْ عَامِ ... دَارَاً لِهِنْدٍ بِجَزْعِ الخَرْجِ فَالدَّامِ
تَحْنُوْ لأَطْلاَئِهَا عِيْنٌ مُوَلَّعَةٌ ... سُقْعُ الخُدُوْدِ بَعِيْدَاتٌ مِنَ الدَّامِ
لَقَدْ أُغَادِيْ بِهَا صَفْرَاءَ آنِسَةً ... لاَ تَأْتَلِي دُوْنَ مَعْرُوْفٍ بِأَقْسَامِ
خَوْدَاً لَعُوْبَاً لَهَا رِيَّا وَرَائِحَةٌ ... تَشْفِيْ فُؤَادَ رَذِيٍّ الجِسْمِ مِسْقَامِ(٢)

ارتباط الديار بهند أنقذها من براثن الموت والتهدم والخراب إلى الحياة وما تحمله من سكينة بعد الجهد والعناء والمشقة، ولكن الصورة مازالت تحمل شيئا من تداعيات الإقفار والخراب، إذ إن الخروج من الديار بحد ذاته يعد نتيجة لما كان من الركون والدعة والاستسلام.

لقد تجمعت " العين " مع " أطلائها " في هذه الديار، إذ يمثل هذا المشهد انزياحات استبدالية كنائية عبرت عن الحياة الناتجة من الموت والإقفار، إذ إن خلو هذه الديار من

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٠، ص٢٢٥.
(2) الرذي: الذي قد رذي من الهزال والضنى فلا حراك به، ومن أثقله المرض، والضعيف من كل شيء. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٢٦.

ساكنيها (البشر) يعد عاملا في تجمع البقر الوحشي مع صغاره فيها، فالموت في جانب يستدعي حياة في جانب آخر، وهذه الفلسفة الوجودية هي بالضبط ما تعنيه الحرب بويلاتها وفي الوقت نفسه بخيرها، وتتشارك الدوال في توضيح الاستنتاجات الأولية للمعنى الشمولي في القصيدة، حيث نجد صفة هذه العين أنها " مولعة " وكذلك " تحنو "وما تشير إليه هاتان اللفظتان من الأمومة والرعاية والرفق والعطف والكلف بالشيء، وفي الوقت نفسه تحمل دلالة الضوء واللمعة والبريق، وربما النار، وأخيرا الشمس، وما يساعد في توضيح ذلك أنها " سفع الخدود "، وهذه السفعة ناتجة من حرق النار أو الشمس للخدود، فتميل بذلك إلى الحمرة والبياض والسواد، إنها بالضبط الانزياحات الاستبدالية الكنائية المرتبطة بالحرب، وما تحمله من الخير والشر، الحياة والموت، العز والذل، الرفعة والهوان ....إلخ. فبين الظباء والشمس وهند والحرب علاقات استبدالية تحل كل منها مكان الأخرى.

إن مشهد الموت يتماهى مع مشهد الحياة، فالحياة موت والموت حياة، وهذا ما سنجده من تداعيات المعنى الإيحائي في تعبيره عن الممدوح (أبي موسى الأشعري).

لقد اجتمع فعل الإخصاب في الديار " ديار هند " مع مشهد البقر الوحشي وأطلائه في مشهد الفعل الإرادي عند المتكلم بقوله : " أغادي "، وما يدل عليه هذا الفعل من انزياح استبدالي دال على الغدوة والغادية والتبكير والإصباح والخير والمطر والحياة، إنه الفعل الباحث عن تداعيات الحياة، إنها الحياة التي تحقق العيش والاستمرارية، فارتباط الفعل المضارع المستمر بـ " لقد " وتعلقه بـ " ديار هند " حمل تداعيات الفاعلية والحركية.

فالصفراء الآنسة ذات ارتباط مباشر بالشمس، وما تحمله من دلالات أسطورية وفعل العبادة والتقديس، وهي كذلك مرتبطة بالممدوح، وقد وجدناها في البيت الثاني في لفظتي " مولعة وسفع " المرتبطة بالعين، إن عوامل الجمال والخصوبة والتبكير والحياة والفعل الإرادي تتساند في إضفاء البعد التأويلي، وانزياح هذه الاستبدالات الكنائية متضافرة لبلوغ أقصى درجات التكامل الدلالي في القصيدة.

يقول الحطيئة في قصيدة لامية:[1]

عَفَا تَوْءَمٌ مِنْ أَهْلِهِ فَجُلاَجِلُهْ ... فَرُدَّتْ عَلَى الحَيِّ الجَمِيْعِ جَمَائِلُهْ
يُعَالِيْنَ رَقْمًا فَوْقَ عَقْمٍ كَأَنَّهُ ... دَمُ الجَوْفِ يَجرِي فِي المَذَارِعِ وَاشِلُهْ[2]
كَأَنَّ النِّعَاجَ الغُرَّ وَسْطَ رِحَالِهِمْ ... إِذَا اسْتَعْجَمَتْ وَسْطَ الخُدُوْرِ مَطَافِلُهْ

لم يقف الحطيئة في هذه القصيدة ــ على عادة الشعراء ــ عند معالم الطلل والإطناب في وصف إقفاره وخلوه من الأنيس وحلول الظباء والحيوانات الأخرى إياه باتخاذه موطنا لها، ووصف آثار الديار.....إلخ، إن الحطيئة في هذه القصيدة يقلب الموازين، إذ ينزاح أسلوبه لوصف حال رحلة العودة إلى الديار وليس مغادرتها، فقد خلت الديار من أهلها والنتيجة لهذا الفعل " فردت " على هذه الديار الجمائل.

فعفا بمعنى خلا، وتوءم وجلاجل موضعان يحمل أحدهما جانبا مخصبا دالا على الإنجاب والخصوبة وهو " توءم "، والآخر دال على الجدب والجلاء وهو " جلاجل "، وهي الثنائية التي تعتمد عليها بنية القصيدة في انزياحاتها الاستبدالية الكنائية الأسلوبية، وفي التضاد القائم على التكامل والترابط والوحدة.

أما لفظة " الحي " فتحمل معاني إيحائية دالة على الحياة، وهي من مستلزمات التجمع والقوة والكينونة والوجود، ووجود الفاء في " فردت " التي تفيد الترتيب مع التعقيب الدال على السرعة في الإنجاز، وقد وصف الحي بـ " الجميع " وهذه الصفة تحمل جانبا تضاديا ينزاح كنائيا إلى تجليات الموت والحياة، فالجميع هو المجدب وغير المخصب ويتعلق في هذا بلوازم الموت والجفاف، والجميع هو المتجمع والمتكاثف[3] وعلى هذا يكون دالا على الحياة والكينونة، إن التي ردت " الجمائل " إنها الظعن التي احتملت القوم.

إن ما يرجح عودة (الحي المتجمع) إلى دياره، عفاء هذه الديار من أهلها فأعقب ذلك الفاء المرتبطة بالفعل المضاد للرحيل وهو " ردت "، أي الارتداد والرجوع إلى الديار، إذ إن الحياة والإخصاب حلاً في الديار بدليل " حي " .

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٤، ص٢٣٩.
(2) الرَّقم والعَقم: ضربان من الوَشْي، شُبِّه في حُمْرَتِهِ بدَم الجَوْف. المَذارع: ما فوق ركبة البعير، أراد أن الهوادج أُسْدِلَتْ على الإبل حتى بلغت المذارع، فكأنها دَمٌ يسيل عليها. والواشل: القاطر. قال الأصمعي: هو فوق القطر ودون السَّيَلان. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٤٠.
(3) انظر المعجم الوسيط، مادة جمع.

ويعمد المتكلم في البيت الثاني والثالث إلى وصف رحلة الظعائن في عودتها إلى ديارها، وفي الوقت نفسه تحمل جانبا مضادا وهو الموت والدماء المرتبطة بالحرب والقتل والفتك، لكن المتكلم يحول هذه الصورة الدموية إلى صورة تبعث على الحياة والاستمرارية، فدم الجوف يجري في المذارع وهذا الجريان يتوافق مع الماء، وهو ما يشكل انزياحا كنائيا دالا على الحياة، واستمرارية الجريان دال على استمرارية الحياة، وهذا ما يتوافق مع بنية القصيدة كاملة.

إن جمائل الحي المتجمع تعلوها الرقم الموشاة المزينة، ولكنها تخفي تحتها شيئا من الجدب والعقم، ربما أن العقم ما يزال يسيطر على نفس المتكلم رغم كل عوامل الحياة المتمثلة في الظعائن، وما تحمله من السعي إلى الحياة، إن الظعائن تسير في صحراء مقفرة فوق " عقم " كأنه دم الجوف، إن صورة الوشي المزين ذي اللون الأحمر مضارعا بذلك الدم، يحمل انزياحا كنائيا في لونه الأحمر دالا على الهلاك والدماء التي تسيل من جراء الاقتتال أو الحروب أو ما شابه ذلك .

ولكن هذا الدم المبطن في الجوف يجري (في) وليس (على)، فحرف الجر (في) تضمن الظرفية المكانية في مذارع الإبل التي تشبه مذارع السهول المنخفضة؛ أي الوديان وما يسيل فيها من الماء النازل من سفوح الجبال والمرتفعات، إن الدم يتوافق مع الماء في جريانهما، ومذارع الإبل تتوافق مع مذارع الوديان فهما مكانا الجريان، إنها صورة مركبة للتمازج بين الحياة والموت، بين الإخصاب والعقم، بين الحُسن والقُبح، تمازج يؤدي إلى غنى وتكامل.

إن هذه الانزياحات الاستبدالية الكنائية تتكامل وتشارك مع صورة " النعاج "، وهي النساء خالصة البياض، تشبيها لها بالظباء أو البقر الوحشي، وما تشير إليه هذه الصورة الاستبدالية في انزياحها الأسلوبي الكنائي الدال على دلالة مضمرة في ثنايا القصيدة، وهي دلالة (الحياة) التي يسقطها المتكلم على ظعائنه التي ردت على الحي المتجمع، إخصابا وتغطية لأي أثر دال على الموت والجدب والإقفار.

وصفت " النعاج " بأنها " غر " أي واضحة بيضاء تشبه " المطافل " المأخوذة من المرأة المطفل (ذات الأطفال)، وهو انزياح استبدالي يعبر عن المبالغة في جلب عوامل الحياة والإخصاب والمستقبل، إنها صورة النساء ذوات الأطفال وقد استترت وسط خدورها في علاقة تجمع انصبت في حيز مكاني هو (الحي الجميع).

إن القصيدة السالفة تتكون من خمسة عشر بيتا، تقسم أربعة أقسام:

القسم الأول: وهي المقدمة التي درسناها قبل قليل، وهي وصف للطلل ورحلة العودة وتتكون من ثلاثة أبيات.

القسم الثاني: يتكون من بيتين يجمل فيهما الشاعر صفتي الممدوح القائمتين على التضاد والتكامل وهما (القتل والعطاء)، وقد درسنا هذا القسم في المحور الأول من هذا الفصل.

أما القسمان الأخيران فهما تعداد وإسهاب في ذكر الصفتين في القسم الثاني القتل والعطاء.

القسم الثالث: يعمد الشاعر في هذا القسم إلى بيان صفات الحرب والقتل والموت الذي تجلبه شجاعة الممدوح، وغلب هذا القسم على كافة الأقسام، إذ يتكون من ثماني أبيات. (وقد تمت دراسة هذا القسم في المبحث الأول من هذا المحور).

القسم الرابع: وهو المتمثل بذكر صفة الحياة والعطاء، وهو على نقيض القسم الثالث، وفي الوقت نفسه يتكاملان، ويتكون من البيتين الأخيرين في القصيدة، وقد درس هذا القسم في المحور الأول من هذا الفصل.

يقول الحطيئة في قصيدة جديدة وقد تمثل البيت المحور في هذه القصيدة بقوله:(1)

فَإِنْ يَصْطَنِعْنِي اللهُ لاَ أَصْطَنِعْكُمُ وَلاَ أُوتِيكُمُ مَالِي عَلَى العَثَرَاتِ

إن هذا البيت إشارة إلى عدم تحقق هذا الزمن بالفعل، فعدم مساعدة القوم أي المعاملة بالمثل متوقفة على تحقق فعل الشرط، وهو أن يكرم الله المتكلم، فهذا الفعل ما زال يدور في فلك الحلم والانعتاق من الواقع، إن زمن القوة لم يتحقق بعد، إذا فالمتكلم يحاول التخلص من الزمن السلبي (زمن الضعف)، وينطلق إلى الزمن الإيجابي (زمن القوة)، فإلى أين وصل بحلمه في التخلص من الزمن السلبي ومعايشة الزمن الإيجابي والاندماج فيه ؟!

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٢.

وتمتد لوحة الحلم من البيت السابع (المحور) إلى البيت العشرين، وهي انعتاق من الفقر والعوز والحاجة بالاعتماد على عطاء إلهي ينقله من حالته السلبية إلى الإيجابية (حالة الاكتفاء والملك والقوة) وقد تشكلت الانزياحات الاستبدالية في هذه اللوحة مما يأتي: يقول الحطيئة: (١)

عَطَــاءَ إلهِــي إذْ بَخِــلْتُمْ بِمَــالِكُمْ مَهَــارِيْسُ تَرْعَــى عَــازِبَ القَفَــرَاتِ

انزياح استبدالي كنائي تمثل في حلول قوة المتكلم " مهاريس "، مكان ضعفه الــسابق، وهذه (النوق) ــ العطاء الإلهي ــ ترعى؛ تتوافق مع الرعاية والحفظ والأمان، العازب؛ أي البعيد المبعد وهو المتكلم، فهي صورة لعطاء إلهي يحفظ المتكلم المبعد في القفرات، إشارة إلى الزمن السلبي المقفر من الخير، وهذه الانزياحات تتوافق مع بنية القصيدة وما تقوم عليه مــن معان ثانوية استبطانية.

مَهَارِيْسُ يُرْوِي رسْلُهَا ضَيْفَ أهْلِهَــا إذَا الــنَّارُ أبْــدَتْ أوْجُــهَ الخَفِــرَاتِ

انزياح استبدالي كنائي عبر عن الخير والوفر والعطاء الذي يجلب الكرم والعون والسمعة الطيبة، في زمن البرد وقلة الخير، ونلاحظ أن النار انزاحت لتشير إلى زمن القحــط وقلــة الألبان، ولكن هذه المهاريس لا ينقطع خيرها وعطاؤها، فهي من منبع إلهي يُروي ويُــشبع، ونجد المتكلم يذكر " أوجه الخفرات " وما يعبر فيه عن الخير والعطاء والخصب، وقديما كانت مماجير كالآتن النعرات!! (تحول شمولي عام).

نجد أن كلا من الاستعارة والكناية والالتفات والمجاز يغير في تشكيل الألفاظ بما يحقــق تأويلا في المعاني تمتد من الجملة في اعتبارها أكبر وحدة يدرسها النحو العربي إلى الخطاب الفني المنزاح في أجزائه ليصل إلى كليته " فوجود المجاز يحدث استبدالا أو تغييرا لكلمة (أو معنى كلمة) بأخرى .... وهناك إجماع تقريبا على النظر إلى المجاز المرسل بوصفه **كنايــة**؛ لأن كليهما يأتي على صورة واحدة لغويا، فالإجراء واحد: علاقة تجاور تسمح باستبدال مفردة بأخرى "(٢).

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص ص ٣٣٢- ٣٣٣.

(2) انظر: إيفانكوس، (خوسيه ماريا بوثويلو): نظرية اللغة الأدبية، مرجع ســابق، ص١٨٨، ٢٠٨. أقــول: تتداخل الكناية مع المجاز المرسل في علاقاته كلها، ومنها علاقة المجاورة في المجاز؛ لأن الإجراء واحد في الكناية والمجاز المرسل. فقولنا: (وُلِد لزيد عروس) فهي مجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون، وفي الوقت نفسه هي كناية تجمع الدلالة النهائية (على اعتبار ما سيكون) مع الدلالة الحالية (ولادة طفلة أنثى) تجمعها عن طريق مجموعة تسلسلية رابطة تمثل معنى المعنى كما جاء عند عبدالقاهر الجرجاني. فالفتاة الصغيرة تحملنا إلى إنها أنثى وهذه الدلالة تنقلنا إلى أنها سوف تكبر وتبلغ مبلغ النساء، وبعد ذلك ستتزوج، وهذا ينقلنا إلــى الدلالة الكنائية الأخيرة وهي أنها عروس. (هذا لا يعني أن تتحول الكناية إلى مجاز مرسل أو العكس).

يقول الحطيئة:(١)

وَأَمَرْتَنِي كَيْمَا أَجَا ... مِعَ أُسْرَةً فِيهَا مَقَاذِرْ
وَلَحَيْتَنِي فِي مَعْشَرٍ ... هُمْ أَلْحَقُوكَ بِمَنْ تُغَاوِرْ
فَلَقَدْ سَبَقْتَهُمُ إِلَيَّ ... فَقَدْ نَزَعْتَ وَأَنْتَ آخِرْ

يتابع المتكلم زجره وتعنيفه المخاطب، ويمتد هذا التأنيب إلى قبيلة الزبرقان، فعن طريق الانزياح الاستبدالي بذكر الأسرة وإرادة القبيلة بطريق المجاز المرسل لاشتراكهما في التآلف والتجمع، ولمتني في " معشر " وهو انزياح كنائي دال على العشرة والألفة والإحسان، وهؤلاء المعشر أصحاب الفضل على المخاطب وقبيلته، والمفارقة في ذلك أنك سبقتهم إلى المتكلم وهذا الفعل مستغرب منك في البداية، ولكنك فعلا لم تكن أهلا لهذا الكرم، فقد نزعت يدك من الإحسان إلى جارك كما ينزع شيء بقوة من شيء آخر، وأنت آخر من ينتظر منه الإحسان.

يقول الحطيئة:(٢)

تَوَلَّيْتُ لاَ آسَى عَلَى نَائِلِ امْرِئٍ ... طَوَى كَشْحَهُ عَنِّي وَقَلَّتْ أَوَاصِرُهْ
وَأَكْرَمْتُ نَفْسِي اليَوْمَ مِنْ سَوْءِ طِعْمَةٍ ... وَيَقْنَى الحَيَاءَ المَرْءُ وَالرُّمْحُ شَاجِرُهْ

انزياح استبدالي بطريق المجاز المرسل في البيت الأول عبر عن ابتعاد المسيء عن المتكلم وعدم إكرامه فذكر الجزء (الكشح) وأراد كامل الجسم كنى بهذا عن الفعل والحال، وعبر بقلة الأواصر عن الندرة والبخل وقلة النوال، أي البعد والنأي ومجازاة الإساءة بالإحسان. وجعل المتكلم من نفسه إنسانا يكرم، مشخصا بهذا ذاته، ويبتعد عن الذلة، وفائدة هذا الانزياح الاستعاري التركيز على بؤرة التأثير في المتكلم (النفس) من الموقف المعلن، وعبر بالانزياح الكنائي " سوء الطعمة " عن الإهانة والازدراء وعدم الإكرام وعن تنكر الإنسان للإنسان.

يقول الحطيئة في قصيدة أخرى:(٣)

يَا دَارَ هِنْدٍ عَفَتْ إِلاَّ أَثَافِيَهَا ... بَيْنَ الطَّوِيِّ فَصَارَاتٍ فَوَادِيهَا
أَرَّى عَلَيْهَا وَلِيٌّ مَا يُغَيِّرُهَا ... وَدِيمَةٌ حُلِّيَتْ فِيهَا عَزَالِيهَا
قَدْ غَيَّرَ الدَّهْرُ مِنْ بَعْدِي مَعَارِفَهَا ... وَالرِّيحُ، فَادَّفَنَتْ مِنْهَا مَغَانِيهَا
جَرَّتْ عَلَيْهَا بِأَذْيَالٍ لَهَا عُصُفٌ ... فَأَصْبَحَتْ مِثْلَ سَحْقِ البُرْدِ عَافِيهَا

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٠، ص١٦٨.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق ٤١، ١٨٣.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤،ص ٢٠١.

إن ديمومة المطر (رمز الحياة = الإخصاب، والموت = الخراب) قد غير معالم الديار ومن ثم معالم الحياة الباقية، فالمطر المتتابع زاد في عفاء الديار، وقد زاد الزمن في تعميق هذا العفاء، ولكن المتكلم ذكر " الدهر " وأراد عوامله وأسبابه وحوادثه، وهو صاحب الفاعلية والتدمير والتغيير، وما يحمله التغيير من طابع الشر على عكس الإصلاح الذي يحمل طابعا خيرا، وقد أقحم المتكلم ذاته في الخطاب ليشير إلى أهمية بقائه في الديار بما يقوي الديار في مجابهة العفاء والخراب والتغيير في المعالم، إن الذات المتضخمة تظهر هنا لترتبط بالخير والثبات الإيجابي والمانع للتهدم والخراب.

يتشارك الدهر[1] مع الريح في التغيير الذي يدفن الجميل والمخصب في هذه الديار، ونلاحظ دلالة الريح التي انزاحت من مجرد عامل طبيعي إلى انزياح استبدالي حل محل الشر والخراب والإقفار، وقد أفرد المتكلم الريح واجتزأها من عوامل الدهر حرصا منه على إظهارها وبيان فاعليتها التدميرية من ضمن فاعلية الدهر، إن الريح لم تزح دالا على الشر فحسب بل استثمر الاستبدال الاستعاري بتحويلها إلى وحش مفترس ذي أذيال أفعوانية تجعل الديار كالثوب البالي الذي لا سبيل إلى إعادته كما كان، تعميقا وزيادة في الخراب والدمار الذي حل...

---

(1) انظر صورة الدهر في العفاء والتهدم والطلل: متوج، (سمران نديم): الدهر في أشعار أصحاب المعلقات العشر، مرجع سابق، ص ص ٣١- ٨٥.

المحور الثالث: [الاستبدال الالتفاتيّ]

الالتفات لغة: لفتَ وَجْهَهُ عَن القوْم: صرَفَهُ، وَتَلَفَّتَ إلى الشَّيء والتَفتَ إلَيْهِ: صرَفَ وَجْهَهُ إليهِ، ولَفَتُّ فُلاناً عن رَأيه أيْ صرَفْتُهُ عَنه، ومِنه الالتِفات.(١) وقد ورد مصطلح الالتفات عند قدامى علماء العرب في التراث النقدي والبلاغي، كابن الأثير، وابن رشيق القيرواني، وعبدالله بن المعتز، وقدامة بن جعفر، وأبي هلال العسكري، وأبي يعقوب السكاكي، والعلوي، وابن أبي الإصبع المصري، وغيرهم.(٢)

يقول ابن رشيق القيرواني في مصطلح الالتفات: " وهو الاعتراض عند قوم، وسمّاه آخرون الاستدراك.... وسبيله أن يكون الشاعرُ آخذاً في معنًى ثم يَعرض له غيرُه فيَعْدِلُ عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يُخِلَّ في شيءٍ مما يَشِدُّ الأوَّلَ " (٣) نلاحظ ظهور مصطلح (العدول) عند ابن رشيق وهو مرادف لمصلح الانزياح في هذه الدراسة، بما يسوغ مفهوم الالتفات للدخول في هذا البحث.

أما الالتفات في النقد الحديث فيعد من الظواهر الأسلوبية المهمة التي تحقق في النص أدبيته وذلك بانزياحه عن النمط التعبيري المألوف، ويرتبط الالتفات بالدلالة وفق تشكلات البنية اللغوية، وينتمي إلى الذات الشعرية وفق تحولاتها النفسية والاجتماعية. " فهو تحول في الأسلوب، حيث يسير المتكلم على سمت معين، ثم لا يلبث أن يتحول إلى مستوى آخر من الخطاب، من خلال تحول الأفعال وأزمنتها أو الضمائر بين الإفراد والجماعة أو الحضور والغياب "(٤)

---

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (لفت).

(2) انظر: أبو علي، (محمد بركات): أسلوب الالتفات بين التراث والمعاصرة، مجلة المورد، ع٣، م١٢، ١٩٩٣م. ص ص ١٣٤- ١٤٦.

(3) انظر: القيرواني، (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، مرجع سابق، ص٣٨.

(4) انظر: رواشدة، (سامح): قصيدة إسماعيل لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، دراسات، ع٣، م٣٠، ٢٠٠٣م. ص٤٧٧. وقد ذكر بعض الباحثين مصطلح (التجريد) وفرقوا بين هذا المصطلح والالتفات ، ونرى ضم مفهوم التجريد تحت مصطلح الالتفات لأنه نوع من أنواعه وحسب (وهو مخاطبة الشاعر غيره وهو يريد نفسه، أو مخاطبة نفسه..) انظر: ربابعة، (موسى): ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، دراسات، ع٢، م٢٢، ١٩٩٥م. ص ٧٣٥، ٧٣٨.

يقول الحطيئة واصفا (هندا) الصورة الرمزية للحرب وربما العطاء:(١)

مُنَعَّمَـــةٌ تَـــصُوْنُ إِلَيْـــكَ مِنْهَـــا كَـــصَوْنِكَ مِـــنْ رِدَاءٍ شَـــرْعَبِي

إن خروج (إلى) في قوله " إليك " المضافة إلى ضمير المخاطب من انتهاء الغاية إلى الظرفية المكانية بمعنى (عندك) يحقق انزياحا استباليا التفاتيا يعمق حضور هذه المحبوبة (رمز الحرب) عند المتكلم وآله (آل هند)، وكذلك انزياح الضمير في التفاته من المخاطب ليعني المتكلم نفسه، يحقق انزياحا ضميريا استباليا يشرك فيه المتكلم القارئ في ثنايا نصه ليحقق عقدا قرائيا يحضر فيه المتلقي إلى عالم الخطاب الأدبي، وذلك لأن المتلقي شعر بخطاب الشاعر له، وقد حقق مفاجأة كسر الشاعر فيها أفق التوقع عند المتلقي ليجعله يبحث في السر الكامن وراء هذا الأسلوب..

ربما يتخيل المتكلم ذاتا خارج الخطاب يحضرها إلى الحدث النصي يوجه إليها خطابه ويشركها أحاسيسه وعواطفه وخاصة في التفات الضمائر إلى الغائب وأكثر ما يوجد هذا الأسلوب عند الحطيئة في مقدمة القصيدة.

يخبر المتكلم بني عوف بن كعب (قوم الزبرقان بن بدر) بما فعلوه معه، ويقرهم على فعلتهم عن طريق مجموعة من الانزياحات الاستبدالية في الالتفات من الإنشاء غير الطلبي (الاستفهام) إلى خبر يقروه، وذلك بقول الحطيئة:(٢)

أَلاَ أَبْلِغْ بَنِي عَـوْفِ بـنَ كَعْـبٍ فَهَـلْ قَـوْمٌ عَلَـى خُلُـقٍ سَـوَاءُ؟
عُطَارِدَهَا وَبَهْدَلَـةَ بـنَ عَـوْفٍ فَهَـلْ يَـشْفِي صُـدُوْرَكُمُ الـشِّفَاءُ؟

إن المقارنة بين حال وحال هي الطاغية من بداية القصيدة، وتمتد في استثمار الانزياح الاستبدالي الالتفاتي باستخدامها الاستفهام التقريري خمس مرات شبه متتابعة، ولا يكتفي الاستفهام بحدوده الشكلية، بل يمتد إلى مواضع لا يستخدم فيها المتكلم أدوات الاستفهام المعهودة، بل إن الانزياح الذي يعتاده المتلقي في تحويل الاستفهام من الحقيقة إلى التقرير يمتد إلى باقي أجزاء القصيدة، (٣)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧، ص٣٥.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص٩٨.
(3) انظر الأبيات: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص٩٨.

ويقول الحطيئة في القصيدة نفسها:[1]

وَلاَ وَأبِيْكَ مَا ظَلَمَتْ قُرَيْعٌ ... وَلاَ بَرِمُوْا بِذَاكَ وَلاَ أَسَاؤُا
بِعَثْرَةِ جَارِهِمْ أَنْ يَنْعَشُوْهَا ... فَيَغْبُرَ حَوْلَهُ نَعَمٌ وَشَاءُ
فَيَبْنِيَ مَجْدَهُمْ وَيُقِيْمَ فِيْهَا ... وَيُمْشِي إِنْ أُرِيْدَ بِهِ المَشَاءُ
وَإِنَّ الجَارَ مِثْلُ الضَّيْفِ يَغْدُوْ ... لِوجْهَتِهِ وَإِنْ طَالَ الثَّوَاءُ

نلاحظ التفاتة الضمير من المتكلم إلى الغائب (يقصد المتكلم نفسه)، وهذا التغريب يوافق الغربة والانقطاع الذي كان فيه المتكلم، وحالة النفي التي سيطرة على نوازع نفسه، وقد امتدت أيدي بني قريع إليه بالكرم وإنقاذه من غربته فأفاد العموم وشمول العطاء المتكلم وغيره، وهذا الظهور للضمير يشير إلى انتشال المتكلم من المصير المجهول، والانتقال (من التغريب إلى الظهور). " ويرمي ضمير الغائب في هذا التجريد وهذا العدول، إلى تشييء الذات وتغريبها ووصفها بالغيرية، وهو قناع أسندت إليه حركة الدال.... والمسافة بين ضمير الغائب وضمير المتكلم هي علامة للمسافة بين الذات ونفسها، وما تستشعره الذات من التغريب "[2]

ينحو أسلوب الحطيئة في نسج قصائده منحًى رمزيا بالاتكاء على الانزياحات الاستبدالية، إن ذلك يعد أبلغ في الطرح وأعمق في الفكر وأدعى للتفاعل الخلاق الديناميكي بين النص الأدبي وقارئه، ويضمن للنص مزيدا من الجمال، ويبعد عنه الملل والرتابة، ويحقق له الاستمرارية وربما الخلود تبعا لاستجابة المتلقين، بحيث تتحقق في النص سماته الشعرية وخواصه الأدبية.

يقول الحطيئة في قصيدة لامية:[3]

نَأَتْكَ أُمَامَةُ إِلاَّ سُؤَالاَ ... وَأَبْصَرْتَ مِنْهَا بِغَيْبٍ خَيَالاَ
خَيَالاً يَرُوْعُكَ عِنْدَ المَنَامِ ... وَ يَأْبَى مَعَ الصُّبْحِ إِلاَّ زَوَالاَ

نجد المتكلم يتحدث في النأي والبعد لأمامة التي استبدلها بعمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه ــ إذ إنها ابتعدت عنه وتركته، في حين كان المتكلم لا يرغب بهذا البعد، إذ غرب نفسه عن طريق أسلوب الالتفات بضمير الغائب " نأتك، أبصرت، يروعك " إمعانا في إبعاد هذا

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص١٠٢.
(2) انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أو بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص٢٥٣. أعتقد أنه يمكن تعميم هذه الدلالة على كثير من السياقات الشعرية.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٧، ص٢١٤.

الموقف المتأزم مع أمامة، إن الالتفات يبرز الصراع النفسي في ذات المتكلم وفي انشطارها إلى ذاتين ذات نسقين مختلفين ظاهريا ولكنهما يتبادلان الموقف الشعوري نفسه، بين القرب والبعد، الأمل واليأس....

إن أمامة صاحبة الفاعلية في الموقف الشعري، فلا سبيل للمتكلم إلا السؤال عنها، وهذا ما أدى إلى تخيل طيفها وصورتها، والخيال يأتي في المنام واليقظة على السواء ويسبب الارتياع والخوف باستمرار في وقت النوم ويمنع المتكلم الرقاد إلى طلوع الصبح، إنه ضاغط على فكر المتكلم وعقله، فلا سبيل للخلاص من هذا الوقع المتأزم...

يقول الحطيئة في قصيدة فائية:(١)

أمِنْ رَسْمِ دَارٍ مَرْبَعٌ وَمَصِيْفُ لِعَيْنَيْكَ مِنْ مَاءِ الشُّؤُوْنِ وَكِيْفُ؟
يَقُوْلُوْنَ هَلْ يَبْكِي مِنَ الشَّوْقِ حَازِمٌ تَخَلَّى إِلَى ذَاتِ الإِلَهِ حَنِيْفُ؟

نلاحظ تعجب المتكلم من حاله عن طريق استخدام أسلوب الاستفهام الدال على الحيرة والتيه والغربة (انزياح الاستفهام من الحقيقة إلى التعجب)، وكذلك انزياح الضمير من المتكلم إلى المخاطَب، إذ إن المتكلم بهذا الانزياح الالتفاتي يبعد عن نفسه صفة الضعف ويجسد شخصا آخر يوجه إليه الكلام، ربما تكون الصورة أوضح حيث يجرد من نفسه شخصية متخيلة يوجه إليها الحديث، وربما كان ذلك صوت خارجي يتوجه إلى المتكلم بهذا الحديث (ذات خارج الخطاب).

وبعد ذلك يلتفت بالضمير إلى المتكلم (فتظهر ذاته الفاعلة بعد تغريبها) حيث كان مخاطَبا (مغربا) في بداية القصيدة، " إن لهذا الأسلوب بعدا نفسيا يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، إنه نوع من الهذيان، إذ تنشطر نفس المتكلم شطرين، شطر مخاطِب وشطر مخاطَب، ويصبح المتكلم قادرا على أن يقيم حوارا داخليا لكنه حوار قاس، إن هذا الأسلوب يغدو شكلا من أشكال مواجهة الذات والحوار معها ولومها "(٢) يقول الحطيئة:(٣)

تَذَكَّرْتُ فِيْهَا الجَهْلَ حَتَّى تَبَادَرَتْ دُمُوْعِي وَأَصْحَابِي عَلَيَّ وُقُوْفُ

إن الذكرى تمثل عاملا من نواتج الضعف والهزيمة والخذلان، إذ لا يستطيع المتكلم

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٧، ص٢٥٣.
(2) انظر: ربابعة، (موسى): ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٧٣٨.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٧، ص٢٥٣.

ممارسة أي فعل فاعل ومثمر إلا بهذه الوسيلة (وسيلة التذكر)، ونلاحظ الانزياح الاستبدالي في حضور ضمير المتكلم الذي يشير " إلى أن الذات بدأت تتحسس وجودها وتتعرف نفسها، بعد الذي استشعرته من اغترابها عن نفسها، فيما قبل، عندما سردت الأحداث بضمير الغائب "[1]، فلا يمتلك المتكلم حيلة غير هذا التذكر وهي وسيلة ضعيفة في جلبها الماضي الزاهر المخصب، حتى أشعف قلبه فسالت دموعه إحياء للقديم وإخصابا له، أو محاولة إخصاب للزمان المتعلق بالمكان.

إنها عادة الحطيئة في أغلب قصائده يعمد إلى أسلوب التلميح باستخدامه الانزياح الاستبدالي لما ينوي إيصاله إلى المتلقي، وفي هذه القصيدة التي يفاضل فيها بين آل شماس ممثلين ببغيض وبين الزبرقان بن بدر، يعمد الحطيئة إلى هذا الأسلوب متكئا على الانزياحات الاستبدالية الالتفاتية على الوجه الآتي. يقول الحطيئة:[2]

وَاللهِ مَا مَعْشَرٌ لاَمُوْا امْرَأً جُنُبَاً مِنْ آلِ لأيِ بنِ شَمَّاسٍ بأكْيَاسِ

انزياح استبدالي التفاتي من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب (امرأ جنبا)، تحقق فيه المناسبة الحكائية في الاعتماد على أسلوب السرد القصصي.

مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِيْضٍ لاَ أَبَا لَكُمُ فِي بَائِسٍ جَاءَ يَحْدُوْ آخِرَ النَّاسِ

انزياح استبدالي التفاتي إلى الغائب (بائس جاء) عبر عن عظم الحاجة التي كان عليها المتكلم وما زال أسلوب السرد قائما، إذ يشرك المتكلمُ به المتلقي في رؤية الحدث عن بعد وهذا أبلغ تأثيرا وإيصالا لمراده من الفكرة. إن المتكلم يضع المبررات التي دعته إلى التحول عن الزبرقان، ويريد إبعاد اللوم الذي حصل من الناس عن طريق الوقوف موقف اللائمين وتسليط الأنظار على المشهد برؤية الآخرين، وهذا الأسلوب أدعى لمعرفة ما يجول في خاطرهم، وأوثق للمتكلم في رد دعواهم، وإقامة الحجة عليهم.

ونجد في البيت الآتي التفات الضمير إلى المتكلم وقد استمر من بداية القصيدة كما لاحظنا بأسلوب الغائب، يقول الحطيئة:

---

(1) انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص٢٥٧. يمكن تعميم هذه الدلالة في سياقات شعرية متعددة.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧١، ص٢٨٣.

لَـقَدْ مَرَيْتُـكُمُ لَـوْ أَنَّ دِرَّتَـكُمْ يَوْمًا يَجِيءُ بِهَا مَـسْحِيْ وَتِنْـسَاسِي

إنه انزياح استبدالي التفاتي عبر عن طلب المتكلم العونَ والعطاء من الزبرقان في زمـن الكمون والذلة والهوان، وكان المتكلم مترفقا في طلبه ومكررا له مرة بعد مرة، دون فائـدة، وقد أظهر نفسه عن طريق فعل التكلم (مريتكم / مسحي وتتساسي) عندما شعر بحاجته إلـى حجة قوية يردُّ فيها على المسيئين، بأن أظهر أنه واع تمام وعيه وهو يسرد الأخبار، وهـذا ينبي عن وعي المتكلم بما يحيط به، أو ألم بذاته في زمن السكون والضعف.

ثم يعود الضمير إلى الغائب بعد أبيات من القصيدة، يقول الحطيئة:(١)

مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِيْضٍ أَنْ رَأَى رَجُلاً ذَا فَاقَةٍ عَـاشَ فِـي مُـسْتَوْعِرٍ شَـاسِ

انزياح استبدالي إلى ضمير الغائب (رجلا عاش) عبَّر فيه عن المكان المجدب المهلك المتعب الذي كان يعيشه المتكلم (نلاحظ انزياح الضمير إلى الغائب مرة ثانية) فـي أفنـاء رهط الزبرقان بن بدر، وربما أفاد الانزياح الضميري محاولة المتكلم إبعاد الحـال الـسابقة ونفيها من النفس على مستوى اللغة وتشكلاتها الأسلوبية.

يقول الحطيئة في قصيدة رائية:(٢)

أَفِيْمَا خَلاَ مِنْ سَالِفِ العَيْشِ تَذْكِرُ؟ أَحَادِيْثَ لاَ يُنْـسِيْكَهَا الـشَّيْبُ وَالعُمُـرُ
طَرِبْتَ إِلَـى مَنْ لاَ يُوَاتِيْكَ ذِكْرُهُ وَمَنْ هُوَ نَـاءٍ وَالـصَّبَابَةُ قَـدْ تَـضُرُّ

يخبر المتكلم عن أحاديث (حوادث) لا تفارق ذاكرته بعد أمد طويل من وقوعها، عن طريق أسلوب الاستفهام الذي انزاح التفاتيا من الطلب بمعرفة معلومة ما إلى الإخبار بهـا وزيـادة معنى التعجب من هذه الحال التي عليها المتكلم، إذ شخص المتكلم مخاطبا يوجه إليه الكـلام، وهذا يعد أكثر إمعانا في مخاطبة العواطف والأحاسيس التي تنبعث من الذكرى، إذ إن الوقوف في منأى عن الذات يعد أبلغ في مخاطبة هذه الذات وما حصل معها في غابر أيامها(٣)

إن المتكلم ذو التفاتات إلى الماضي وما يحمله من هم ومأساوية في ضمير إنـسان قـد ضحى في سبيل الجماعة، ولكن الجماعة لم تقدم له شيئا، فظل في ضلاله القديم ولم يبادر إلى

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧١، ص٢٨٣.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧٧، ص٣٠٠.
(3) فيما يتعلق بالانزياح الضميري وعلاقته بالذات، انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص ص ٢٥٣- ٢٥٤.

المعالجة والتغيير والفاعلية، بل ركن إلى " الأحاديث " التي تظل غصة في الحلق والنفس الإنسانية، إنه الصراع بين الخير والشر بين الإحسان والإساءة بين التضحية ونكرانها بين الرضا والسخط بين التسامح والحقد بين الشجاعة والجبن بين الكرم واللؤم.....إلخ؟، وهو ما تمخض من دلالات في انزياح الضمائر من التكلم إلى الخطاب أو الغيبة، انشطار الذات بين حال وحال.... " فلا يستطيع المتكلم أن يمتلك ذاته، وإنما يحاور الذات حوارا يكشف عن مرارة وأسى "[1]

إن البيتين السابقين يعدان بحق مفتاح القصيدة في الدخول إلى دلالاتها المترابطة وانزياحاتها المتشكلة، إذ يعبران عن رؤية المتكلم وفلسفته الحياتية، فقد انزاح البيت الأول ليعبر عن مضمون القصيدة كاملا، (وإساءة أبناء العمومة) في البيت الثاني قد انزاح استبداليا ليشير إلى صنفين متضمنين منهما وكلا الصنفين سلبي، ولكن أحدهما يفوق الآخر في سلبياته وعثراته.

إن الشطر الأول من البيت الثاني يعبر عن أحاديث وقعت من أبناء العمومة في جانبهم السلبي العميق الذين أساؤا إساءة يصعب غفرانها، أما الشطر الثاني من البيت نفسه فيعبر عن أبناء العمومة الذين أساؤا ربما من غير قصد منهم، ولكنهم ارتكبوا بذلك جرحا في نفس المتكلم، لأنه لم يجد التقدير الذي يستحق فأورث ذلك في نفسه الشوق والصبابة والألم.

إن نبرة الحزن والألم تغلف الأحاديث التي خامرت نفس المتكلم رغما عنه، إذ إن " الطرب " وما يحمله من حزن والهزة تأخذ الإنسان من هم وغيره[2] بسبب هذه الذكرى، يحمل جانبا سلبيا، وكذلك النأي وما يجلبه من شوق وتفطر للقلب، وخاصة إذا كان المتكلم قدم شيئا ينتظر مقابله ــ على الأقل ــ من الإحسان أو الاعتراف بالجميل.

يقول الحطيئة في مقدمة قصيدة تائية:[3]

أشَاقَتْكَ لَيْلَى فِي اللِّمَامِ وَمَا جَزَتْ ... يمَا أزْهَفَتْ يَوْمَ التَّقَيْنَا وَضَرَّتِ
كَطَعْمِ الشَّمُولِ طَعْمٌ فِيهَا وَفَارَةٌ ... مِنَ المِسْكِ مِنْهَا فِي المَفَارِقِ دُرَّتِ

(1)انظر: ربابعة، (موسى): ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٧٤٣.
(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة طرب.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٠، ص ٣٤١.

إن التفاتة الضمير من المتكلم إلى الغائب " أشاقتك " يحقق الانزياح الاستبدالي الذي يفيد إبعاد كل ويلات الحرب وضررها، ويعود الضمير بقوة إلى المتكلم " التقينا " ونجد الضمير يشير إلى الجماعة ويحقق تضخم الذات وارتفاعها وتأكيد حضورها، وهذا الانزياح من المفرد إلى الجمع في الضمير يحقق تلازما إشاريا إلى تداعيات الحرب وما تقتضيه من الاجتماع والثبات واللمم والشمول، وأن تكون الكلمة والفعل واحد متفق.

يقول الحطيئة مكملا خطابه:(١)

وَأَشْعَثَ يَشْهَى النَّوْمَ قُلْتُ لَهُ ارْتَحِل إِذَا مَا النُّجُومُ أَعْرَضَتْ وَاسْبَطَرَّتِ(٢)
فَقَامَ يَجُرُّ الثَّوْبَ لَوْ أَنَّ نَفْسَهُ يُقَالُ لَهُ خُذْهَا بِكَفَّيْكَ خَرَّتِ

إن الخطاب الفردي الذي يشير إلى الندرة والفرادة عند المتكلم يسيطر على هذه اللوحة، إذ نجد الفاعلية عند المتكلم تظهر في فعل الأمر " ارتحل " وحضور ضمير المتكلم مع فعل القول " قلتُ " وهذا الخطاب الاستعلائي موجه إلى شخص غير مصرح به، ربما فهم بوصفه إشارة إلى المحبوبة المعللة في ظاهر الكلام، ولكن باطن النص يخفي وراءه " أشعث يشهى النوم "، إنه يحمل دلالة على الفروسية، ولكنها فروسية نائمة تميل إلى الكسل والدعة والخمول في وقت يحتاج إلى الفاعلية والنشاط، وهذا الوقت تعبر عنه النجوم التي تنزاح إلى جانب حربي متمثل " بالفرسان الشعث العوابس الكماة "عندما يمتدون ويعرضون أنفسهم للحرب، إن وصف الأشعث لا يتوافق مع الركون، بل من تداعياته القوة والفروسية، والوصف بالأشعث يعبر عن السخرية والاستهزاء بهذا الرجل (ربما ينزاح استعاريا ليعبر عن القبيلة التي تميل إلى الاستسلام والضعف أو شيخها الذي يميل إلى الخمول)، إنه مشغول بثوبه المتهالك الذي يشبه النساء، ونجد تشابها بين هذا الأشعث وجره للثوب والنساء التي تنازعها الحرب ثيابها مرة بعد مرة، كما يقول الحطيئة:(٣)

تُنَازِعُ أَبْكَارَ النِّسَاءِ ثِيَابَهَا إِذَا خَرَجَتْ مِنْ حَلْقَةِ الدَّرِّ كُرَّتِ

إنها الذلة والركون إلى الخمول، ونجد الأشعث قد ارتحل بأمر من المتكلم، ولكنه لم يحقق ما يريده، إذ إن ارتحاله يمثل ضعفا لا يحقق فاعلية المواجهة والقوة، فتداعيات الضعف والموت بادية على هذا الأشعث (الشيخ أو القبيلة)....

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٠، ص ٣٤١.
(2) اسبطرت: امتدّت. انظر: الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٤٤.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٠، ص٣٤٢.

يصف المتكلم في نص جديد المجتمع المخصب المثالي المتخيل، إنه مجتمع يمنح الرعاية والعطاء الحق (ربما يكون عطاء مأمولا أو متحققا)، إنه الخير الوفير والإخصاب واجتماع لعناصر الحياة في هذا المجتمع التي يتضاد مع صورة واقعية.

لقد تنقل المتكلم وفق منحى الانزياح الاستبدالي مستبدلا حال العزة والعطاء والرعاية بحال الذلة والهوان والخيبة، إنه يستبدل العشيرة المعطاء بالعشيرة البخل، ربما كان المجتمع المتخيل يمثل القبيلة المتخيلة التي تمنح دون مقابل وتعطي دون إقتار، هذا ما بدا واضحا من الحرف الأول في القصيدة إنه (السين) الذي يشير إلى المستقبل المأمول، فالحال ما زالت غير متحققة، ربما كانت حلما يخامر نفس المتكلم. يقول الحطيئة:(١)

سَتَكْفِيكَ أمْثَالُ المَجَادِلِ جِلَّةٌ مَهَارِيْسُ يُغْنِي المُعْتَفِيْنَ شَكِيْرُهَا
عِظَامُ الجِنَى غُلْبُ الرِّقَابِ كَأنَّهَا أكَارِيْعُ ظَبْيٍ مُدْقَآتٌ ظُهُوْرُهَا
عَطَاءُ مَلِيْكٍ مَا يُكَدِّرُ سَيْبَهُ إذَا بَخِلَتْ سَهْمٌ وَخَابَ عَشِيْرُهَا

يجرد المتكلم من نفسه شخصا يوجه إليه الكلام (ستكفيك)، إنه انزياح استبدالي التفاتي يعبر عن رغبة المتكلم في تسلية نفسه وتعزيتها، لقد أخرج المتكلم حاله وفكره وعقله إلى شخص يقابله واشتق من نفسه شخصا آخر يوجه إليه الكلام بضمير ونفس متجلدة تحمل الأمل وتبتعد عن اليأس، إنها تعزية النفس، ربما يفيد هذا الأسلوب في التخفيف من أزمة المتكلم النفسية التي تحيط به." فأسلوب الانزياح الالتفاتي يرتبط بالصراع النفسي الذي يعيشه المتكلم بين ما يتمناه وما هو قائم في الواقع "(٢)

إن فكرة الاكتفاء والامتلاء والغنى تسيطر على عقل المتكلم وعواطفه، بخطابه للشخصية المشتقة وتعزيتها بقوله " ستكفيك "، إن الكفاية مطلب أساس عند الطرفين (المتكلم والمخاطب) اللذين يرجعان إلى شخصية واحدة هي ذات الخطاب النصي.

إن سيطرة عوامل القوة والضخامة والعظم والجلال والهيبة والخير والعطاء والغنى على نفس المتكلم هي الغالبة منذ البيت الأول في القصيدة، فاللبن الناتج من النوق المهاريس الضخمة كالقصور بجلالها وعظمها هو المنقذ الفاعل للفقراء الذين لا يملكون، لإنها الكفاية التي ستسد حاجة المتكلم وتجعله ينطلق في فضاءات الحلم المأمول، وما يزيد من علو هذا

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠١، ص٣٦٩.
(2) ربابعة، (موسى): ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٧٤٣.

الحلم إنه ينطلق من الارتفاعات الشاهقة من المجادل (القصور)، وأكاريع سلمى (الجبال)، والسمن والخصوبة (عظام الجثى، غلب الرقاب، مدفآت ظهورها.....).

هذا كله ناتج من " عطاء مليك " ينزاح هذا التعبير ليتوافق مع الخلافة الإسلامية في بدايتها، إنه العطاء المرجو (الحلم) ما يكدر سيبه، ربما تشير السائبة إلى النوق التي تترك وشأنها لنذر أو نحوه فيترك خيرها ولبنها للضيف ولا يقرب أحد منها ولا تذبح إلا لابن السبيل، وهي النوق التي تلد إناثا متتابعة[1].

إن هذا العطاء لا يقرب منه ولا يكدر ولا يداخله هدف لمأربة ذاتية، إنه عطاء لا مغزى منه إلا العطاء، إنه فقط يناقض بخل سهم التي خيبت عشيرها وجارها، إن الضمير ينزاح مرة ثانية إلى الغائب مرتبطا بسهم (العشيرة البخل)، وهذا الأسلوب السردي يعمق ماساة المتكلم في توضيح خطراته وأحلامه وتداعياته النفسية، ويحاول به إبعاد صورة هذه العشيرة عن مخيلته، لينتقل إلى عالم يستطيع فيه أن يعيد التوازن إلى ذاته في تحقيق مطلب الكفاية، وبذلك يحاول المتكلم البحث عن عشيرة أخرى غير سهم، وهو المتمثل بعطاء المليك الذي حل مكان سهم العشيرة، (عطاء يقابل عشيرة !).

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة سيب، والسيب:العطاء. وانظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء٦، مرجع سابق، ص ٢٠٥.

الفَصْلُ الثَّانِي

الفَصْلُ الثَّانِي:

الانْزِيَاحُ الإِيْقَاعِيُّ

فِي شِعْرِ الحُطَيْئَةِ

١)المحور الأول: الإيقاع التِّكراريّ

٢)المحور الثاني: إيقاع التَّــوازي

المحـــــور الأول: الإيقـــــاع التِّكْـــــرَاريّ

يعد التكرار الملمح البارز في الانزياح الإيقاعي؛ إذ إن لتكرار سمة أسلوبية بصورة لافتة في النص يبرز فيه مسلكا أسلوبيا، ويحقق فيه مزية ومؤشرا يحتاج من المتلقي إلـــى إظهـــار دلالاته وجمالياته التشكيلية التي جعلت من هذا النص يحوي في ثناياه عناصر تحقق أدبيته في شكله المرتبط بمعناه.

ويضم التكرار هنا مباحث متعددة، كالترديد برد الكلام بعضه علـــى بعـــض، وبتكـــرار الألفاظ على مستوى البيت الواحد والأبيات المتلاحقة أو المنفصلة في القصيدة الواحدة التـــي تمثل كيانا مستقلا، وتكرار البادئة، وتكرارات القوافي وما يتعلق بها، وكذلك تكرار الفونيم (الحرف) والهندسة الصوتية (الموسيقية) المرتبطة باللفظة والحرف، وكـــذلك الجناســـات، ويضاف إلى ذلك تكرار الأساليب كالطباقات والمقابلات والتقسيم ....إلخ.

سنعمد في هذه الدراسة إلى رصد أنماط التكرار المختلفة على مستوى الحرف والكلمـــة والتراكيب.....، ذات المساس الظاهر في الأداء اللغوي على المستوى الأفقـــي والعمـــودي، والذي يحمل إطارا أسلوبيا سياقيا نكشف من خلاله عن الوظيفة الدلالية والإيحائية ذات التأثير الانفعالي في المتلقي النابعة من علاقات النص وترابطاته، ليتحقق لنا انتقـــالاً مـــسوّغا مـــن مستوى السمات الأسلوبية الصوتية إلى مستوى آخر وهو مستوى الدلالة." فمعالجة الـــصوت تحقق مقاربة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصوت بالدلالة " (١)

أولا: تكرار الحروف

أود الإشارة إلى أن الحطيئة استثمر كافة العناصر الإيقاعية اللغوية في نـــسج قـــصيدته الشعرية، ومن أبرز العناصر (الحرف) إذ نجد الحطيئة مكررا لفونيم خاص في قصيدة مـــا، ربما نستطيع اعتبار هذا الحرف ممثلا للدلالة المضمرة في هذه القصيدة. فكما يقول عبـــدالله عنبر: " تستمد العناصر قيمتها من تشكيلها الصوتي وترتيبها في نسق يفرض مخزونها الدلالي

---

(1) انظر: ناظم، (حسن): البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، مرجع سابق، ص٩٧.

على وجه يحقق خصوصية التشكيل وفق ترتيب يجعلها تتوالى في النص استجابة لمعاني النفس....." [1]

لذا سأقدم مجموعة نماذج شعرية ظهر فيها تكرار الحرف بصورة لافتة ومحاولة ربط الدلالة الجمالية ــ إلى حد ما ــ مع صفة هذا الحرف ومخرجه الصوتي.

نلحظ تكرار لفظة " قعر " وما يتمثل فيها من مخارج القاف [2] والعين والراء في ارتباطها الدلالي إلى حد ما مع معنى العمق والظلام والمجهول..ألخ. يقول الحطيئة:[3]

٢٥. أخْرَجْتَ جَارَهُمُ مِنْ قَعْرِ مُظْلِمَةٍ لَوْ لَمْ تُغِثْهُ ثَوَى فِيْ قَعْرِهِ حِقَبَا

يقول الحطيئة في قصيدة رائية:[4]

١. مَاذَا تَقُولُ لأفْرَاخٍ بِذِي مَرَخٍ حُمْرِ الحَوَاصِلِ لاَ مَاءٌ وَلاَ شَجَرُ
٤. لَمْ يُوْثِرُوكَ بِهَا إذْ قَدَّمُوكَ لَهَا لَكِنْ لأنْفُسِهِمْ كَانَتْ بِهَا الأثَرُ

نلاحظ تكرار حرفي الراء والخاء في لفظتي " أفراخ و مرخ " من البيت الأول، واشتراك الميم والفاء في كونهما حرفين شفويين ... فارتبط المكان مع قاطنيه بعلاقة شبه تامة. ونجد تكرار الضمير " ها " العائد على الخلافة ومقاليد الأمر والسيادة في البيت الرابع، ربما كان ذلك لسيطرة هذا المعنى على نفس المتكلم.

يقول الحطيئة في قصيدة لامية:[5]

٤. أبَى لابْنِ أرْوَى خَلَّتَانِ اصْطَفَاهُمَا قِتَالٌ إذَا يَلْقَى العَدُوَّ وَنَائِلُهْ
٦. يَؤُمُّ العَدُوَّ حَيْثُ كَانَ بِجَحْفَلٍ يُصِمُّ السَّمِيْعَ جَرْسُهُ وَصَوَاهِلُهْ

نلاحظ أسلوب التقسيم[1] في البيت الرابع دالا على صفتين متضادتين في الممدوح تؤلفان نسقين متلائمين. ونجد التكرار للحروف الصفيرية (س. ص) في البيت السادس التي

---

(1) عنبر، (عبدالله): نظرية التشكيل الدلالي للكلمة في ضوء أوهاج السياق والإبلاغية والأسلوبية، مرجع سابق، ص٧٣.

(2) القاف: صوت مجهور قديما مهموس حديثا شديد منفتح انفجاري لهوي. (ربما يتوافق الجهد المبذول لإصدار هذا الصوت مع حالة الإعياء والصعوبة الحالة على المتكلم. بالتضافر مع حرفي العين والراء.

(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٦، ص١٣٥.

(4) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٥، ص٢٠٨.

(5) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٤، ص٢٣٩.

يصل مداها إلى الأذن بقوة وسرعة، وهذا ما يتوافق مع حال الجيش الضخم ذي الأصوات والجلبة " يصم ــ السميع ــ جرسه ــ صواهله " حيث كرر كلا من صوتي الصاد والسين مرتين بما يشكل تجاوبا سمعيا إيقاعيا لافتا.

يقول الحطيئة في قصيدة لامية مكونة من أربعة وعشرين بيتا:(٢)

١. ألاَ آلُ لَيْلَـــى أزْمَعُـــوْا يقْفُـــوْلِ وَمَـــا آذَنُـــوْا ذا حَاجَـــةٍ بِرَحِيْـــلِ

نلاحظ في هذه القصيدة تكرارا لافتا لحرف (اللام)، إذ بلغ تكراره مع حرف الروي ٩٢ اثنتين وتسعين مرة، من غير اللام الشمسية، وهذا الحرف (مجهور منحرف منفتح لثوي) وهذا ما يحقق التماثل الصوتي في الدلالة على تفوق علقمة بن علاثة على منافره، وذلك بأن يتحقق في النص القوة والجهر بالصوت الذي يتوافق مع إيصال النتيجة الإيجابية في تغلب المنافر على منافره.

ونجد كذلك تكرار الفونيمات الآتية بصورة لافتة، وهي على النحو الآتي: (٣)
النون : ٧١ إحدى وسبعون مرة (مجهور أنفي بغنة شديد منفتح لثوي).
ألف المد [بدون ألف الوصل]: ٦٥ خمس وستون مرة (مجهور لين منفتح).
الواو : ٤٦ ست وأربعون مرة (مجهور لين منفتح شفوي لثوي).
الميم : ٤٣ ثلاث وأربعون مرة (مجهور أنفي بغنة شديد منفتح لثوي).
الراء : ٣٠ ثلاثون مرة (مجهور تكراري منفتح).
العين : ٢٥ خمس وعشرون مرة (مجهور بين الشديد والرخو منفتح حلقي).

الملاحظ أن الأحرف السابقة المكررة بنسب عالية في القصيدة تجمعها صفتا الجهر والانفتاح، وكأن المتكلم يجهر بما يقول ليصل بصوته أكبر أثر وهذه الأصوات بانفتاحها الغالب على القصيدة تسمح للصوت بالخروج ليصل إلى أبعد قدر ممكن. على عكس الحروف المطبقة كالطاء والضاد التي تمنع الصوت والنفس من الجريان.

---

(1) انظر حد التقسيم وأنواعه: القيرواني، (أبي علي الحسن بن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ط١، ج٢، دار الطلائع للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦م. ص ص ١٨– ٢٣.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١، ص٥.
(3) اعتمدت في تصنيفي لمخارج الحروف على الكتاب الآتي: يوسف، (حسني عبدالجليل): التمثيل الصوتي للمعاني – دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي، ط١، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ص ١٧ – ٢٨، وقد اعتمد المؤلف في كتابه على آراء القدماء كابن السراج في أصوله كذلك آراء المحدثين مثل إبراهيم أنيس ومحمد الأنطاكي.

أما هذا التقارب بين النون والميم واللام فهو دال على شدة التأثر الواقع من هذه الأصوات على المتكلم والمتلقي على السواء وخاصة الغنة التي تتوافق مع الأنين والضيق مجتمعين. (١)

يقول الحطيئة في قصيدة تائية مكونة من اثنين وعشرين بيتا:(٢)

١. ألاَ مَنْ لِقَلْبٍ عَارِمِ النَّظَرَاتِ يُقَطِّعُ طُولَ اللَّيْلِ بالزَّفَرَاتِ

* تكرار الحروف البارزة على مستوى القصيدة كاملة:

النون + التنوين : ٥٧ سبع وخمسون مرة (مجهور أنفي بغنة شديد منفتح لثوي).

التاء مع الروي: ٤٥ خمس وأربعون مرة (مهموس منفتح أسناني لثوي انفجاري)

العين : ٣٤ أربع وثلاثون مرة (مجهور بين الشديد والرخو منفتح حلقي).

اللام (لا يشمل اللام الشمسية) : ٦٠ ستون مرة (مجهور منحرف منفتح لثوي).

الراء : ٥٧ سبع وخمسون مرة (مجهور تكراري منفتح).

الألف في حالة المد : ما يقارب الثمانين تكرارا ٨٠ (مجهور لين منفتح).

الباء : ٣٠ ثلاثون مرة (مجهور شديد منفتح شفوي انفجاري).

الواو : ٣٠ ثلاثون مرة (مجهور لين منفتح شفوي لثوي).

الميم : ٤٠ أربعون مرة (مجهور أنفي بغنة شديد منفتح لثوي).

الياء : ٤٠ أربعون مرة + كسر حرف الروي ٢٢ اثنتان وعشرون مرة = ٦٢ اثنتان وستون مرة. (مجهور لين منفتح غاري).

لقد تشكلت قصيدة الحطيئة من أحرف مجهورة بما يحقق الإطلاق للصوت شكاية وبثا للمواجع والآهات، وخاصة حروف اللين (الألف والواو والياء) إلا حرفا واحدا إنه روي هذه القصيدة ألا وهو حرف (التاء) فهو حرف مهموس يتوافق مع الحالة الحلم والخيال والخروج

---

(1) هناك دراسة اعتمد فيها الباحث على الترديد للجذور الثلاثية في لسان العرب، والملاحظ في جدول النتائج أن أكثر الحروف ترديدا في لسان العرب هو حرف الراء بنسبة ٦,١٤% يليه حروف الميم والنون واللام بنسب متقاربة ٥,٧٨٧% و٥,٥١٦% و٥,٢٥١% على التوالي. وهذا التكرار يتوافق مع المعدلات التكرارية للحروف نفسها في النماذج الشعرية المختارة عشوائيا في ديوان الحطيئة وخاصة حرفي النون والميم، وتختلف في حرف واحد وهو حرف الراء إذ إن شيوعه في النماذج الشعرية أقل من النسبة العامة في لسان العرب. انظر هذه الدراسة: الجيار، (مدحت): موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م. ص١٨٦. وقد استند هذا الباحث إلى دراسة " علي حلمي موسى " إحصائيات جذور معجم لسان العرب باستخدام الكومبيوتر، نشر جامعة الكويت، ١٩٧٢م.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٢.

من الواقع المر الجاثم على مشاعر المتكلم، فجاء هذا الحرف مشكلا مرحلة وسطى بين الواقع والحلم، وهذه المرحلة تتماز بالهدوء والخلو إلى الذات.

وقد عاد المتكلم إلى واقعه الأرضي الحقيقي عن طريق الاشتراك مع حرف الوصل (الياء) الناتج عن إشباع الكسرة. الذي يرن في أذني المتلقي في نهاية كل بيت! أي العودة إلى الجهر وبث الشكوى والأحزان، وقد سارت المعادلة في مستوى التمثيل الصوتي للمعاني وفق السياقات الأسلوبية الآتية:

الزفرات: (الراء والألف: جهر = واقع / التاء: همس = الحلم والخيال / الكسرة: جهر = العودة إلى الواقع).

ثانيا: التكرار في نطاق القافية: (١)

القافية / نوعها من حيث الحركات والسواكن، ومن حيث الإطلاق والتقييد. (الوصل الردف والتأسيس)	أرقام القصائد كما في الديوان	عدد القصائد من ١٠٢ ونسبتها المئوية
١- نوع القافية (المتراكب)	٢+٢٢+٢٥+٣٦+٣٧+٤٥+٨٣+١٠٤+	٨ / ٧,٨٤%
٢- نوع القافية (المتدارك)	٣+٥+٦+٨+١٠+١٣+١٩+٢٠+٢٣+٣٠+٣١+٣٣+٣٩+ ٤١+٤٦+٥٤+٥٩+٦٠+٦١+٦٣+٧٠+٧٣+٧٤+٧٥+٧٦+ ٧٧+٧٨+٧٩+٨١+٨٢+٨٤+٩٠+٩٦+٩٨+١٠١+١٠٣+	٣٦ / ٣٥,٢٩%
٣- نوع القافية (المتواتر)	١+٤+٧+٩+١١+١٢+١٥+١٦+١٧+١٨+٢١+٢٤+٢٧+ ٢٨+٢٩+٣٢+٣٤+٣٥+٣٨+٤٠+٤٢+٤٣+٤٤+٤٧+٤٨+ ٤٩+٥٠+٥١+٥٢+٥٣+٥٥+٥٦+٥٧+٥٨+٦٢+٦٤+٦٥+ ٦٦+٦٨+٧١+٧٢+٨٠+٨٥+٨٦+٨٧+٨٨+٨٩+٩١+٩٢+ ٩٣+٩٤+٩٥+٩٩+١٠٠+١٠٢+١٠٥+١٠٦+	٥٧ / ٥٥,٨٨%
٤- نوع القافية (المترادف)	٢٦+	١ / ٠,٩٨%
٥- قافية مطلقة مؤسسة	٣+٥+٨+١٠+٣٠+٤١+٤٤+٥٤+٦٣+٧٨+٨٢+٨٤+٩٦+ ٩٨+	١٤ / ١٤,٥٨%
٦- قافية مطلقة مجردة من التأسيس	١+٢+٦+٧+٩+١١+١٢+١٣+١٥+١٦+١٧+١٨+١٩+٢٠+ ٢١+٢٢+٢٣+٢٤+٢٥+٢٧+٢٩+٣١+٣٢+٣٣+٣٤+٣٥+ ٣٦+٣٧+٣٨+٣٩+٤٢+٤٣+٤٥+٤٦+٤٧+٤٨+٤٩+٥٠+ ٤٢+٥٢+٥٣+٥٥+٥٦+٥٧+٥٨+٥٩+٦٠+٦١+٦٢+٦٤+ ٦٥+٦٦+٦٨+٧٠+٧١+٧٢+٧٣+٧٥+٧٦+٧٩+٨٠+٨١+ ٨٣+٨٥+٨٦+٨٧+٨٨+٨٩+٩٠+٩١+٩٢+٩٣+٩٤+٩٥+ ٩٩+١٠٠+١٠١+١٠٢+١٠٣+١٠٤+١٠٥+١٠٦+	٨٢ / ٨٥,٤١%
٧- قافية مطلقة مردوفة	١+٤+١١+١٥+٢٤+٤٣+٥٥+٥٧+٩٩+١٠١+١٠٢+١٠٦	١٢ /

(1) لم يشتمل الجدول على الأبيات اليتيمة في الديوان.

بالواو	+	%٢١,٤٢
٨- قافية مطلقة مردوفة بالياء	١+٤+٧+١١+١٥+١٧+٢٤+٣٢+٤٢+٤٣+٥٥+٥٧+٦٤+٦٥+٩٩+١٠١+١٠٢+١٠٦+	١٨ / %٣٢,١٤
٩- قافية مطلقة مردوفة بالألف	٩+١٢+١٣+١٦+١٨+٢٧+٣٤+٣٥+٤٧+٤٨+٥٠+٥٦+٥٨+٦٢+٦٦+٦٨+٧١+٧٢+٧٨+٨٠+٨٦+٨٩+٩٣+٩٤+٩٥+١٠٥+	٢٦ / %٤٦,٤٢
١٠- قافية مطلقة مجردة من الردف	٢+٣+٥+٦+١٠+١٩+٢٠+٢٢+٢١+٢٣+٢٥+٢٨+٢٩+٣٠+٣١+٣٣+٣٦+٣٧+٣٨+٣٩+٤٠+٤١+٤٤+٤٥+٤٩+٥١+٥٢+٥٣+٥٤+٥٩+٦٠+٦١+٧٠+٧٣+٧٥+٧٦+٧٩+٨١+٨٢+٨٣+٨٤+٨٥+٨٧+٨٨+٩٠+٩١+٩٢+٩٦+٩٨+١٠٠+١٠٣+١٠٤+	٥٢ /
١١- قافية مطلقة موصولة بالألف	١٦+١٧+٢٠+٣٠+٣٥+٣٦+٣٧+٤٢+٤٧+٤٨+٦٣+٦٤+٧٠+٨١+٨٣+٩٥+١٠٥+	١٧ / %١٧,٥٢
١٢- قافية مطلقة موصولة بالواو	٢+٣+٤+١٥+١٩+٣٤+٣٨+٤٣+٤٥+٤٦+٥٥+٥٧+٧٦+٨٦+٨٧+٩٨+٩٩+١٠٢+١٠٣+١٠٤+١٠٦+	٢١ / %٢١,٦٤
١٣- قافية مطلقة موصولة بالياء	١+٥+٦+٧+٩+١٠+١١+١٢+١٨+٢٠+٢٢+٢٣+٢٤+٢٥+٢٧+٢٩+٣٠+٣٢+٣٣+٣٩+٤٩+٥٠+٥١+٥٢+٥٣+٥٦+٥٨+٥٩+٦٠+٦١+٦٢+٦٥+٦٦+٦٨+٧١+٧٢+٧٣+٧٥+٧٨+٧٩+٨٠+٨٢+٨٤+٨٥+٨٨+٨٩+٩٠+٩١+٩٢+٩٣+٩٤+٩٦+١٠٠+	٥٣ / %٥٤,٦٣
١٤- قافية مطلقة موصولة بالهاء	٨+١٣+٤١+٤٤+٥٤+١٠١+	٦ / %٦,١٨
١٥- القافية مقيدة مؤسسة	٢٨+٤٠+	٢ / %٤٠
١٦- قافية مقيدة مجردة من التأسيس	٢٦+٧٤+٧٧+	٣ / %٦٠
١٧- قافية مقيدة مردوفة بالواو	٢٦+	١ / %٢٠
١٨- قافية مقيدة مردوفة بالياء	٢٦+	١ / %٢٠
١٩- قافية مقيدة مجردة من الردف	٢٨+٤٠+٧٤+٧٧+	٤ / %٨٠

* **الجدول:** القوافي في ديوان الحطيئة ، أنواعها وألقابها و..... [1]

---

(1) لقد اعتمدت في دراستي للقافية وما يتعلق بها على مرجعين هما:

الأول: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، مرجع سابق، ص ص ١٢٨ – ١٤٨.

ألقاب القوافي من حيث الحركات والسواكن: المتراكب ثلاث متحركات بين ساكنين، والمتدارك حركتان بين ساكنين، والمتواتر ما توالى فيه متحرك بين ساكنين، والمترادف ما اجتمع في آخره ساكنان. انظر: ص١٤٤.

حد القافية: قال الخليل بن أحمد الفراهيدي: 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. المرجع نفسه، ص ١٢٨.

الثاني: التمثيل الصوتي للمعاني – دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، لحسني عبدالجليل يوسف، مرجع سابق، ص ص ٣٦ – ٤٣. إليك مفهوم بعض المصطلحات التي وردت في الجدول:

١- الردف: هو ألف أو واو أو ياء تتكرر قبل الروي.

٢- الوصل: هو ألف أو واو أو ياء تنشأ من إشباع حركة الروي.

٣- التأسيس: ألف يكون بينه وبين الروي حرف يتغير من بيت لآخر في أبيات القصيدة هو (الدخيل).

٤- القوافي المطلقة: التي يكون رويها متحركا.

٥- القوافي المقيدة: التي يكون رويها ساكنا.

نلاحظ في جدول القافية السابق النتائج الأسلوبية الآتية:

١) ١٣ ثلاث عشرة قصيدة **مطلقة مؤسسة** من ١٤ أربع عشرة قصيدة جاءت على **(المتدارك)** وهي القصيدة ٤٤ الرابعة والأربعون إذ جاءت على (المتواتر).

٢) جميع القصائد في الديوان من نوع (**المتراكب**) جاءت **مطلقة مجردة من الردف والتأسيس.**

٣) ١١ إحدى عشرة قصيدة من ١٢ اثنتا عشرة قصيدة في الديوان، قصائد **مردوفة بالواو ونوع قافيتها (المتواتر).**

٤) ١٧ سبع عشرة قصيدة من ١٨ ثماني عشرة قصيدة في الديوان، قصائد **مردوفة بالياء ونوع قافيتها (المتواتر).**

٥) القصيدة ١٠١ **مائة وواحد** التي جاءت على غير قافية المتواتر ومردوفة بالواو والياء جاءت على (**المتدارك**). (ويجوز اعتبار هذه القصيدة خالية من الردف ورويها حرف الهاء بدلا من الراء). فتكون جميع القصائد المردوفة بالواو أو الياء على (المتواتر).

٦) جميع القصائد **الموصولة بالهاء من نوع (المتدارك)** عدا القصيدة ٤٤ الرابعة والأربعون من الديوان فهي موصولة بالهاء والألف في الوقت نفسه.

٧) جميع القصائد من نوع (**المتدارك**) **ذات قواف مطلقة** ولا يوجد أي قصيدة مقيدة. [لم يأت قصائد مقيدة من نوع (المتدارك)].

٨) **١٦ ست عشرة** قصيدة من (المتواتر) جاءت **مجردة من الردف** من ٥٧ سبع وخمسين قصيدة بنسبة ٢٨,٠٧%. وبلغت القصائد **المردوفة من المتواتر إحدى وأربعون** قصيدة بنسبة ٧١,٩٢%.

٩) **٤ أربع قصائد موصولة بالهاء مؤسسة من ٦ ست قصائد بنسبة ٦٦,٦٦%.**

١٠) جميع القصائد من نوع (**المتراكب**) ***موصولة*** **بالواو أو الياء أو الألف.**

١١) جميع القصائد **المردوفة بالواو هي كذلك مردوفة بالياء** بنسبة ١٠٠%. فكل قصيدة مردوفة بالواو مردوفة بالياء وليس العكس.

٦- الروي: الحرف الذي يلزم تكراره في نهاية كل بيت وتنسب إليه القصيدة، فيقال لامية العرب للشنفرى، ودالية الأفوه....الخ. (وقد اعتمد حسني عبد الجليل في تصنيفه على كتاب القوافي للتنوخي).

١٢) ١٢ **اثنتا عشرة** قصيدة من ١٨ ثماني عشرة قصيدة **مردوفة بالواو والياء** بنسبة ٦٦,٦٦%

١٣) **لم يجتمع ردف (الألف) مع أيٍّ من ردف الواو أو الياء**؛ أي أن القصائد المردوفة بالألف لا تكون إلا بالألف فقط **بنسبة ١٠٠%**.

١٤) ٦ **ست قصائد موصولة بالألف مردوفة كذلك بالألف** ونسبتها إلى القصائد الموصولة بالألف ٣٥,٢٩%.

١٥) ٨ ثماني قصائد من ٢١ إحدى وعشرين قصيدة، **موصولة بالواو وهي كذلك مردوفة بالواو** بنسبة ٣٨,٠٠%.

١٦) ٦ ست قصائد من ١٨ ثماني عشر قصيدة **موصولة بالياء وهي كذلك مردوفة بالياء** بنسبة ٣٣,٣٣%

١٧) نلاحظ شيوع الوصل بالياء في قصائد الديوان، إذ بلغت النسبة المئوية إلى القصائد الموصولة ٥٤,٦٣%. بينما كانت أقل نسبة الوصل بالهاء إذ بلغت٦,١٨%. أما نسبة الوصل بالواو والألف فمتقاربة.

١٨) **نسبة القصائد المردوفة إلى غير المردوفة** (مع حذف المكرر):

٤٤ ÷ ٥٢ × ١٠٠% = ٨٤,٦١%.**قصائد مردوفة**

١٩) القصيدتان الوحيدتان ٧٤ و ٧٧ الرابعة والسبعون والسابعة والسبعون كلتاهما (**قافيتان مقيدتان مجردتان من الردف والتأسيس**). ومن نوع (**المتدارك**). " هذا النمط من القوافي ينتهي بمقطع مغلق، وهو يمثل صوتيا لبعض أحوال النفس التي تقترن بشيء من الحدة أو الحزم أو الضيق"[1] أعتقد أن هذا الحكم في الربط بين خصائص القافية والدلالة الشعرية حكم عام يحتاج إلى تطبيق عملي يؤكده أو ينفيه.

٢٠) القصيدتان الوحيدتان ٢٨ و ٤٠ الثامنة والعشرون والأربعون كلتاهما **مقيدة مؤسسة من نوع (المتواتر)**.

٢١) اعتبرتُ قافية القصيدة ٤٤ الرابعة والأربعون على النحو الآتي: الياء حرف روي، والهاء والألف وصل له، والألف التي اطردت في القصيدة (ألف تأسيس) والحرف الواقع بين ألف التأسيس والروي هو الدخيل، فتكون القصيدة على هذا النحو مؤسسة مجردة من الردف. ويجوز اعتبار الهاء حرف روي والألف وصل له واعتبار الياء ردفا، والألف لزوم

---

(1) يوسف، (حسني عبدالجليل): التمثيل الصوتي للمعاني – دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص ٤٢ – ٤٣.

ما لا يلزم، وتكون القصيدة وفق الرأي الثاني مردوفة مجردة من التأسيس. وبهذا الرأي يكون الشذوذ (الانزياح والاستثناء) لهذه القافية في الملحظ الأول والسادس لا مكان له.

ثالثا: تكرار الألفاظ [1]

يقول الحطيئة:[2]

٦. كَأنّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْنَا رَبَاعِيَا شَنُـوْنَا يُرَبِّيْـهِ الرَّسِـيْسُ فَعَـاقِلُ
٧. شَنُـوْنٌ أَبُـوْهُ الأَخْـدَرِيُّ وَأُمُّهُ مِنَ الحُقْبِ فَحَّاشٌ عَلَى العِرْسِ بَاسِلُ

يعمد الشاعر في لوحة الحمار الوحشي إلى التكرار المتراتب للألفاظ بما يحقق إيقاعا لافتا للمتلقي في متابعة القصيدة، ويحقق ترابطا ووحدة نصية على مستوى هذه الشريحة وعلاقتها بالقصيدة كاملة؛ إذ نرى الارتباط عن طريق أسلوب التضمين العروضي المتشكل بالتشبيه، فتشبيه الراحلة (الناقة) " بالشنون " (الحمار الوحشي) يدل على الحركية والنشاط والفاعلية وتزداد هذه الصفات تأكيدا عن طريق التكرار للمشبه به " الشنون " دالا على الحركية... وليتناسب الإيقاع وحركيته وانتقاليته مع حركية الحمار الوحشي وفاعليته الذي يمثل صورا رمزية للمتكلم براحلته....

ونلحظ أسلوب التكرار للألفاظ متمثلا بأسلوب الشرط، ويتشارك هذان الأسلوبان مع التوازي على مستوى البيت الواحد، يقول الحطيئة:[3]

١٠. وَإِنْ جَاهَدَتْهُ جَاهَـدَتْ ذَا كَرِيْهَـةٍ وَإِنْ تَعْـدُ عَـدْوًا يَعْـدُ عَـادٍ مُنَاقِـلُ

إذ تكررت أداة الشرط مرتين (وإن ــ وإن) مقترنة بالواو، ونجد فعل الشرط وجوابه من المادة نفسها (ج.هـ.د) أما أسلوب الشرط في العجز الموازي للصدر، نجد كذلك فعل الشرط وجوابه من المادة نفسها (ع.د.ي)، ويستكمل فعل الشرط بالمفعول المطلق من الجذر نفسه كذلك " عدوا " ويستكمل جواب الشرط بالصفة المتمثلة بالاسم المنقوص " عاد " وهذا

---

(1) ويضم التكرار هنا مباحث متعددة، كالترديد برد الكلام بعضه على بعض، وبتكرار الألفاظ على مستوى البيت الواحد والأبيات المتلاحقة أو المنفصلة في القصيدة الواحدة التي تمثل كيانا مستقلا، وتكرار البادئة، والهندسة الصوتية (الموسيقية) المرتبطة باللفظة والحرف، وكذلك الجناسات، ويضاف إلى ذلك تكرار الأساليب كالطباقات والمقابلات والتقسيم ....الخ.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣، ص١٩. (ساعمد في هذا الفصل إلى بيان أرقام الأبيات في الديوان ليتبين القارئ مواضع ورودها).

(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣، ص١٩.

الشيوع لحرفي العين والدال يحقق إيقاعا متماثلا في الأصوات ويتوافق مع الحركية والمعركة الإخصابية الدائرة بين الحمار وأتانه، وما يصدر عنهما من أصوات (هـ ـ ا ـ ع).[1]

نحن نعمد إلى الإحاطة قدر المستطاع بالنماذج الشعرية قيد الدراسة من المظاهر الأسلوبية الإيقاعية الظاهرة جميعها إلى حد ما، وإنما وجدت العنوانات الفرعية من تكرار للحرف والكلمة والتوازي لضرورة منهجية في البحث فقط.

ونلحظ تكرار الحطيئة للبادئة في مجموعة أبيات تشكلت في لوحة المدح لعلقمة بن علاثة بقوله: (لعمري لنعم المرء) أربع مرات، يقول الحطيئة:[2]

١٥. لَعَمْرِيْ لَنِعْمَ المَرْءُ مِنْ آلِ جَعْفَرٍ بِحَوْرَانَ أَمْسَى أُعْلِقَتْهُ الحَبَائِلُ
١٨. لَعَمْرِيْ لَنِعْمَ المَرْءُ لاَ وَاهِنُ القُوَى وَلاَ هُوَ لِلْمَوْلَى عَلَى الدَّهْرِ خَاذِلُ
١٩. لَعَمْرِيْ لَنِعْمَ المَرْءُ إِنْ عَيَّ قَائِلٌ عَنِ القِيْلِ أَوْ دَنَّى عَنِ الفِعْلِ فَاعِلُ
٢٠. لَعَمْرِيْ لَنِعْمَ المَرْءُ لاَ مُتَهَاوِنٌ عَنِ السُّوْرَةِ العُلْيَا وَلاَ مُتَخَاذِلُ

يقسم المتكلم بعمره، وكأنه يريد أن يفدي الممدوح بعمره وحياته، وهذا ما يتوافق مع مضمون الأبيات، ونلاحظ تكرار لام القسم في " لعمري " وكذلك تكرار لام التوكيد الداخلة على الفعل الجامد " لنعم "، وبجمود هذا الفعل تثبت الصفات الإيجابية للممدوح ولا تتغير. ويردف المتكلم هذه التكرارات للبادئة ولام القسم ولام التوكيد والفعل الجامد يردف ذلك بتكرار ينفي الصفات السلبية عن " علقمة بن علاثة " في قوله: (لا واهن، لا هو للمولى خاذل، لا متهاون، لا متخاذل)، وتتوازي هذه الصيغ على النحو الآتي:

البيت ١٨ : لا واهن = لا هو للمولى خاذل (صيغ اسم الفاعل من الثلاثي).
البيت ٢٠: لا متهاون = لا متخاذل (صيغ اسم الفاعل من فوق الثلاثي).

فتحقق التوازي على المستوى التركيبي والمعنوي والإيقاعي الذي يرتبط بالمعنى الكلي فيتشكل لدينا، (لا واهن ولا متهاون + لا خاذل ولا متخاذل).

---

(1) الهاء : صوت مهموس رخو منفتح احتكاكي حنجري، والألف: صوت مجهور لين منفتح، أما صوت العين: فهو مجهور بين الشديد والرخو منفتح حلقي. انظر: يوسف، (حسني عبد الجليل): التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ط١، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م. ص١٧-٢٨.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣، ص٢٤.

نلاحظ التطابق في البنية الصرفية بين (السّرى – الصّوى) الذي يلفت المتلقي ويجعله يبحث بصورة سريعة في عملية غير إرادية للدماغ يبحث في الفرق بين اللفظتين المتطابقتين ليستقيم للعقل ترتيب المعنى وذلك بقول الحطيئة:(١)

٤. صَمُوْتُ *السُّرَى* عَيْرَانَةٍ ذَاتِ مَنْسِمٍ نَكِيْبِ *الصُّوَى* تَرْقَضُّ عَنْهُ الجَنَادِلُ

ونجد كذلك التوازي التركيبي الحاصل بين: (صموت السّرى = نكيب الصّوى) على مستوى البيت، إن الإيقاع لهذا التركيب يحقق المبالغة في عظم هذه الناقة التي تدل على همة المتكلم، ونلاحظ تكرار حرفي الصفير (ص . س)(٢) مشكلا إيقاعا ارتداديا بين (صموت ، الصوى) و (منسم ، السرى). فتشابه السين والصاد في جميع المخارج الصوتية إلا في صفتي الانفتاح للسين والانطباق للصاد حقق الاتماثل بينهما، وأبرز التضاد والتوازي الإيقاعي فيهما.

ونجد المعاني تتوافق مع الإيقاع التكراري الذي يشد القارئ ويدفعه دفعا للبحث عن الدلالات التي دعت المتكلم إلى هذا التكرار الذي انزاح النص بموجبه عن النثرية إلى الشعرية شكلا ومضمونا، وذلك بقول الحطيئة:(٣)

٢. تَقَادَمَ عَهْدُهَا وَجَرَى عَلَيْهَا سَفِيٌّ لِلرِّيَاحِ عَلَى سَفِيِّ
٤. أَكُلَّ النَّاسِ تَكْتُمُ حُبَّ هِنْدٍ وَمَا تُخْفِي بِذَلِكَ مِنْ خَفِيِّ
٦. مُنَعَّمَةٌ تَصُوْنُ إِلَيْكَ مِنْهَا كَصَوْنِكَ مِنْ رِدَاءٍ شَرْعَبِيِّ
٩. فَمَا لَكَ غَيْرُ تِنْظَارٍ إِلَيْهَا كَمَا نَظَرَ الفَقِيْرُ إِلَى الغَنِيِّ

إن التشكيل التكراري للألفاظ السابقة يعبر عن هندسة موسيقية شعرية، (٤) فـ " السفي " يعني إخفاء الشيء، والشيء المخفي يكون ذا قيمة في بعض الأحيان، وهذا ما يحقق الصيانة والحفظ والرعاية. وهذه ارتباطات معنوية بين التكرارات الإيقاعية وبرد الكلام بعضه على بعض، ونلاحظ أن أسلوب التكرار الذي اعتمد عليه الشاعر في تحقيق الإيقاع قد جاء على النحو الآتي:

سفى ـــــ سفيّ . تخفي ـــــ خفي

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣، ص١٩.
(2) السين: مهموس رخو منفتح احتكاكي أسناني لثوي، والصاد: مهموس رخو مطبق أسناني لثوي.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧، ص٣٥.
(4) انظر الهندسة الموسيقية وأنواعها (أشكالها): شريم ، (جوزيف ميشال): دليل الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت – لبنان ، ١٩٨٤م. ص ص ٨٩ – ١١١. وتقوم الهندسة الصوتية الموسيقية على تكرار أكثر من حرف واحد وقد يأتي التكرار في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها. ص ١٠٠.

تصون ـــــــ صون . نظر ـــــــ تنظار.

ونلاحظ تكرار " فاء " الاستئناف، وهذا يشير إلى تداعي الأفكار وتلاطمها في رأس المتكلم ومحاولته حشد أكبر قدر ممكن من المعلومات والأخبار في هذه الرسالة التي أرسلها إلى عامر، وقد تكررت هذه الفاءات في بداية الأبيات مشكلة بادئة يتوقع المتلقي حضورها فور انتهائه من قراءة كل بيت، محققا بهذا التكرار تلازما بين المعاني والأفكار في القصيدة وترابطا في السرد الإخباري، وذلك على النحو الآتي: يقول الحطيئة:(١)

١٠. فَأبْلِغْ عَامِرًا عَنِّي رَسُوْلاً رِسَالَةَ نَاصِحٍ بِكُمْ حَفِيٍّ
١١. فَإِيَّاكُمْ وَحَيَّةَ بَطْنِ وَادٍ حَدِيْدَ النَّابِ لَيْسَ لَكُمْ بِسِيٍّ
١٢. فَحُلُّوْا بَطْنَ عَمَّقَةٍ وَاتَّقُوْنَا إِلَى نَجْرَانَ فِيْ بَلَدٍ رَخِيٍّ
١٣. فَكَمْ مِنْ دَارِ حَيٍّ قَدْ أَبَاحَتْ لِقَوْمِهُمُ رِمَاحَ بَنِي عَدِيٍّ
١٤. فَمَا إِنْ كَانَ عَنْ وِدٍّ وَلَكِنْ أَبَاحُوْهَا بِصُمٍّ السَّمْهَرِيٍّ

ونلاحظ تكرار الألفاظ (رسولا ــ رسالة، بطن واد ــ بطن عمقة، أباحت ــ أباحوها)، ليتحقق هذا الإيقاع الدال على مدلول للترابط بين الأبيات ويؤكده.

يقول الحطيئة ــ أيضا ــ في القصيدة نفسها:(٢)

١٨. مَنَعْنَ مَنَابِتَ الْقَلَّامِ حَتَّى عَلاَ الْقَلَّامُ أَقْوَاهَ الرَّكِيِّ
١٩. كَفَوْا سَنَتِيْنَ بِالأَسْيَافِ نَقْعًا عَلَى تِلْكَ الجِفَانِ مِنَ النَّقِيِّ

نلاحظ تكرار (القلام ــ القلام ، منـ ــ منـ ــ من ، على ــ علا)، وقد تحقق الانزياح الإيقاعي في تقارب الإيقاع بين على (حرف جر) و علا (فعل) الذي حفز المتلقي إلى انتظار اللفظ والمعنى، ولكن هذا الانتظار قد خاب؛ إذ استخدم (علا بوصفه فعلا احتاج إلى فاعل) القلام، وقام اللفظ الآخر (على بعمل الجر في تلك الجفان)، وهذا ما أدى إلى كسر أفق التوقع عند القارئ، أي انزياح الإيقاع سياقيا إلى غير المتوقع والمنتظر، بالتضافر مع الدلالة.

نلاحظ أن الهندسة الصوتية الموسيقية في شعر الحطيئة عادة ما تتشكل في نطاق البيت الشعري الواحد. هو النوع الشائع على غرار الهندسة الصوتية التي تشمل عدة أبيات في القصيدة الواحدة.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧، ص٣٨.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧، ص٣٨.

يقول الحطيئة:[1]

٢. أصَابُوْا فِي العَشِيْرَةِ مَا أصَابُوْا فأرْضَوْهَا وَحَظُّهُمُ رِضَاهَا
٤. وكَانُوْا العُرْوَةَ الوُثقى إذا مَا تَجَرَّدَتِ الأمُوْرُ إلى عُرَاهَا

يعمد المتكلم إلى الانزياح الإيقاعي مستمرا أسلوب التكرار على مستوى البيت الواحد، بما يخرج عن التعبير المعتاد، ويجعل المتلقي ملتفتا إلى اللفظة المكررة، وذلك في قوله السابق (أصابوا ــ ما أصابوا ، فأرضوا ــ رضاها)، إن التكرار قد أفاد الكثرة والمبالغة في أصابة الهدف والغاية في الشطر الأول، أما في الشطر الثاني فدل على شمولية الرضا والقناعة بالدية.

أما البيت الرابع فيكرر لفظتي (العروة ــ عراها) عن طريق رد العجز على الصدر،[2] مشكلا التآلف في المعنى وارتباط الذهن بهذا المعنى كي يجمع بين الصورتين التشبيهيتين، بين عرى الأمر الجلل وعرى الحبل، (فردت الأمور على بعضها بأسلوب إيقاعي فريد)." ومن البديهي أن يكون للإيقاع صلة بالصور التي صاغها الشاعر"[3]

يقول الحطيئة:[4]

١. لَنِعْمَ الحَيُّ حَيٌّ بَنِيْ كُلَيْبٍ إذَا مَا أوْقَدُوْا فَوْقَ اليَفَاعِ
٢. وَنِعْمَ الحَيُّ حَيٌّ بَنِيْ كُلَيْبٍ إذَا اخْتَلَطَ الدَّوَاعِيْ بِالدَّوَاعِي

يعمد المتكلم إلى تكرار البادئة ليحقق توازيا على مستوى معاني المدح وتركيب الفعل الجامد " نعم " دالا على مدلول الثبات والاستقرار لهذه الصفة الإيجابية، ويستبطن هذا التكرار تكرار آخر في (الحي حي)، وكأنه يريد توضيح الحي وتفسيره بـ (الجماعة، القبيلة)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٧، ص٦١.
(2) ويطلق عليه التصدير: وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض. ويتشابه مع الترديد: وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، او في قسيم منه. انظر: القيرواني، (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، مرجع سابق، ص٣، وج٢ ص٢٧٥. (الفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي تُرَدُّ على الصدور.... والترديد يقع في أضعاف البيت. المرجع نفسه، ص٣. وهذه الدراسة لم تفرق بينهما إذ اعتبرت الترديد والتصدير في حيز رد الأعجاز على الصدور.
(3) انظر صلة الدلالة بالإيقاع في الجمع بين الاستعارة والتكرار: الصائغ، (وجدان): الاستعارة وإيقاعية التكرار في شعر الأخطل الصغير، جرش للبحوث، ع١، م٤، ١٩٩٩م. ص٩٨ وما بعدها.
(4) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٨، ص٦٢.

المخصوصة بالمدح، موحيا بمعاني الحياة التي يرجوها لهم، ويردف هذا التكرار بتكرار لفظة " الدواعي " في الشطر الثاني من البيت الثاني.

يقول الحطيئة مستكملا قصيدته:(١)

٣. أَلَمْ تَـرَ أَنَّ جَـارَ بَنِـيْ زُهَيْـرٍ ضَـعِيفُ الحَبْـلِ لَـيْسَ بِـذِيْ امْتِنَـاعِ
٤. وَلَيْسَ الجَارُ جَـارُ بَنِـيْ كُلَيْـبٍ بِمُقْـصَى فِـي المَحَـلِّ وَلاَ مُـضَاعِ
٥. هُـمُ صَـنَعٌ لِجَـارِهِمُ وَلَيْـسَتْ يَـدُ الخَرْقَـاءِ مِثْـلَ يَـدِ الـصَّنَاعِ
٦. وَيَحْـرِمُ سِـرُّ جَـارَتِهِمْ عَلَـيْهِمْ وَيَـأْكُلُ جَارُهُـمْ أُنُـفَ القِـصَاعِ
٧. وَجَـارُهُمُ إِذَا مَـا حَـلَّ فِـيْهِمْ عَـلَى أَكْـنَافِ رَايِـيَةٍ يَقَـاعِ
٨. لَعَمْرُكَ مَـا قُـرَادُ بَنِـيْ رِيَـاحٍ إِذَا نُـزِعَ الـقُرَادُ بِمُـسْتَـطَاعِ

يلحظ المتلقي تكرارا للفظة " الجار " بتصاريفها المختلفة، إذ شكلت الكلمة المفتاح (٢)، ونلحظ التفات هذه الكلمة المفتاح إلى الغائب ليعني المتكلم نفسه؛ رغبة في الشيوع والعموم والمبالغة، والألفاظ المفتاحية المكررة هي (الجار – جار – لجارهم – جارتهم – جارهم – وجارهم)، ونلحظ ارتباط الجار ببني زهير في البيت الثالث قد كرر مرة واحدة، أما ارتباط الجار ببني كليب فقد تكرر مرتين (الجار جار)، وهذا ما يحقق الحماية والرعاية والديمومة لهذا العطاء من بني كليب.

ونلاحظ أسلوب رد العجز على الصدر في البيت الخامس، وقد أضاف معنى جديدا في ارتباط الرعاية باليد التي تتضاد مع تكرار آخر وهو " يد الخرقاء ". فالتكرار مرتبط بالدلالة على نحو وثيق.

ونجد كذلك التكرار لمعنى البنوة والأسرة، وذلك ليتحقق أسلوب التفاضل بين قوم وقوم، وذلك على النحو الآتي:

بني كليب--- تكرار ثلاث مرات في آخر الصدر واقعا في سياق مدح

بني رياح--- مرة واحدة في آخر الصدر واقعا في سياق مدح

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٨، ص٦٢.

(2) الكلمة المفتاح: هي الكلمة التي لها ثقل تكراري يخرجها عن المعتاد والمألوف لتحقق انزياحا جماليا ما. ويقول يوسف أبو العدوس: الكلمة المفتاح هي التي يصل معدل تكرارها في عمل معين أو لدى مؤلف معين إلى نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية. انظر: أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص١٩٩.

بني زهير--- مرة واحدة في آخر الصدر واقعا في سياق ذم.

إن القارئ يمكنه اعتماد التكرار الإيقاعي وسيلة أو أداة فاعلة في سبر معاني القصيدة، وربما يكون من أهم أدوات الناقد الأدبي.

يقول الحطيئة:(١)

٣. نَمْشِي إلى ضَوْءِ أحْسَابٍ أضَانَ لَنَا مَا ضَاءَتِ اللَّيْلَةُ القَمْرَاءُ لِلسَّارِيْ

نلاحظ تكرار لفظة " الضوء " في (ضوء ــ أضان ــ ضاءت) وقد شكل إيقاعا يعبر عن تآلف اللفظ المكرر وترابطه مع غيره من الدلالات في علاقاتها، فالمشي مرتبط بالسير في بداية القصيدة (سيري أمام)، والسير في الظلام يحتاج إلى نور وضوء، والضوء مشاهد ويشكل هدفا للمشي، وقد تحصل من بني عوف بن عامر الذين يشبهون القمر التمام اهتداء وعلو منزلة.....إلخ.

نجد المتكلم يكثر من استخدام أسلوب رد العجز على الصدر في أغلب مفاصل قصيدته، وهذا المؤشر الأسلوبي يدل على وحدة القصيدة وترابطها من أولها إلى آخرها، رغم ما توحيه القصيدة من تشتت بن شرائحها، جراء تأخير المقدمة إلى النهاية، وهذا الأسلوب نجده في قول الحطيئة:(٢)

٥. وَآنَيْتُ العَشَاءَ إلى سُهَيْلٍ أوْ الشِّعْرَى فَطَالَ بِيَ الأنَاءُ
٦. فَلَمَّا كُنْتُ جَارَكُمُ أبَيْتُمْ وَشَرُّ مَوَاطِنِ الحَسَبِ الإبَاءُ
٧. وَلَمَّا كُنْتُ جَارَهُمُ حَبَوْنِي وَفِيْكُمْ كَانَ ــ لَوْ شِئْتُمْ ــ حِبَاءُ
٢١. إذَا نَزَلَ السِّمَاءُ بِجَارِ قَوْمٍ تَجَنَّبَ جَارَ بَيْتِهِمُ السِّمَاءُ
٢٧. وَثَغْرٍ لاَ يُقَامُ بِهِ كَفُوكُمْ وَلَمْ يَكُ دُونَهُمْ لَكُمُ كِفَاءُ
٢٩. وَلَمَّا أنْ دَعَوْتُ أخِي بَغِيْضَاً أتَانِي حَيْثُ أسْمَعَهُ الدُّعَاءُ
٣٠. وَقَدْ قَالَتْ أُمَامَةُ هَلْ تَعَزَّى فَقُلْتُ أُمَيْمَ قَدْ غُلِبَ العَزَاءُ
٣٢. لَعَمْرُكَ مَا رَأيْتُ المَرْءَ تَبْقِي طَرِيْقَتُهُ وَإنْ طَالَ البَقَاءُ
٤١. وَيَأمُرُ بِالجِمَالِ فَلاَ تُعَشَّى إذَا أمْسَى وَإنْ قَرُبَ العَشَاءُ
٤٢. تَقُولُ لَهُ الظَّعِيْنَةُ أغْنِ عَنِّي بَعِيْرَكَ حِيْنَ لَيْسَ بِهِ غَنَاءُ

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٢٧، ص٧٩.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص ص٩٨- ١٠٩.

فالتكرار عامل رئيس في التدليل على وحدة القصيدة الجاهلية وترابطها النصي وتواشج شرائحها المختلفة "وهو عنصر من عناصر الأسلوب الذي يكون رابطا ينتظم الأبيات الشعرية التي يرد فيها، كما أنه في الوقت نفسه مانح للجمال من خلال الموسيقا التي يشكلها"(١)

ونلاحظ المتكلم يكرر اسم قبيلة الشخصية التي وقفت معه وشدت عزيمته ونفسه " آل لأي " بصورة هندسية لافتة، وهي هندسة موسيقية شدت مجموعة الأبيات في القصيدة الواحدة رغم تباعدها، و يعد هذا التكرار تطريبا من المتكلم بذكر المكرر، فكلما كرره هدأت نفسه التي ترك فيها الإحسان والرعاية والإكرام، يقول الحطيئة:(٢)

٨. لَقَدْ شَدَّتْ حَبَائِلُ آلِ لأيٍ حِبَالِيْ بَعْدَ مَا رَثَّتْ قُوَاهَا
٩. وَمَا تَتَّامُ جَارَةُ آلِ لأيٍ وَلَكِنْ يَضْمَنُوْنَ لَهَا قِرَاهَا
١٢. وَيَبْنِي المَجْدَ رَاحِلُ آلِ لأيٍ عَلَى العَوْجَاءِ مُضْطَمِرًا حَشَاهَا
١٣. وَتَسْعَى لِلسِّيَاسَةِ مُرْدُ لأيٍ فَتُدْرِكُهَا وَمَا وَصَلَتْ لِحَاهَا
١٤. وَخُطَّةُ مَاجِدٍ فِي آلِ لأيٍ إِذَا مَا قَامَ صَاحِبُهَا قَضَاهَا
١٦. لَعَمْرُكَ مَا تُضَيِّعُ آلُ لأيٍ وَثِيْقَاتِ الأُمُوْرِ إِلَى عُرَاهَا
١٨. وَمَنْ يَطْلُبْ مَسَاعِيَ آلِ لأيٍ تَصَعَّدَهُ الأُمُوْرُ إِلَى عُلاَهَا

ويكرر أسلوب القسم " لعمر الراقصات " في البيت السابع، و " لعمرك " في البيت السادس عشر، وذلك في قوله:

٧. لَعَمْرُ الرَّاقِصَاتِ بِكُلِّ فَجٍّ مِنَ الرُّكْبَانِ مَوْعِدُهَا مِنَاهَا
١٦. لَعَمْرُكَ مَا تُضَيِّعُ آلُ لأيٍ وَثِيْقَاتِ الأُمُوْرِ إِلَى عُرَاهَا

ويشير هذا التكرار إلى أن المقسم به واحد في كلا البيتين، (يعود إلى ذات الخطاب المتكلمة).

يلاحظ المتتبع لهذه القصيدة تكرار حرف العطف (الواو) تسع مرات (مشكلا بادئة في أول كل بيت) من ضمن واحد وعشرين بيتا بنسبة ٤٣%، وتكرار حرف الاستئناف (الفاء) خمس مرات، أما الأبيات السبعة الباقية فتوزعت بين تكرار (اللام) ثلاث مرات، و (الكاف) و (الهمزة) كل منهما قد كرر مرتين؛ ليتحقق إيقاع شعري على مستوى الحروف، ومعضدا جانب الترابط بين الأبيات ووحدتها.

---

(1) انظر: ربابعة، (موسى): التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، ع١، م٥، ١٩٩٠م. ص١٧٦.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٥، ص١١٧.

ونلاحظ أسلوب التضمين العروضي[1] في البيتين السابع والثامن، بما يكسر وحدة البيت الشعري، واستقلاليته التركيبية، وهذا انزياح إيقاعي مرتبط بالدلالة والتركيب، وذلك في الخروج على ما استقرت عليه عقلية الناقد القديم في وحدة البيت واستقلاليته شكلا ودلالة، إذ لا نجد جواب القسم إلا في بداية البيت الثامن. يقول الحطيئة:[2]

٧. لَعَمْرُ الرَّاقِصَاتِ يكُلِّ فَجٍّ مِنَ الرُّكْبَانِ مَوْعِدُهَا مِنَاهَا
٨. لَقَدْ شَدَّتْ حَبَائِلُ آلِ لأيٍ حِبَالِيْ بَعْدَ مَا رَثَّتْ قُوَاهَا

ويلاحظ القارئ اشتراك كلمتين في حدود القافية مع غيرهما، وهذا ما يعد عيبا في نظر النقاد القدماء إذ يطلقون عليه (الإيطاء)[3] ويعبر عن افتقار الشاعر لذخيرة لغوية وفقر في المعاني، ولكن هذا – في رأيي – يعبر عن وحدة القصيدة الجاهلية، ويحقق الترابط بين أبياتها في شرائحها المختلفة، فهذا الانزياح الإيقاعي التكراري يعضد الترابط والتلاقي، ويحفز المتلقي للبحث في التقارب الدلالي بين الألفاظ المكررة، وهذا ما نجده في اللفظتين " منتهاها و عراها " في البيتين الخامس عشر والسادس عشر، وكذلك في البيتين العشرين والحادي والعشرين. يقول الحطيئة:[4]

١٥. فَلاَ نُكْرَاءَ بِالمَعْرُوْفِ يَوْمَاً وَغَايَاتُ المَكَارِمِ مُنْتَهَاهَا
١٦. لَعَمْرُكَ مَا تُضَيِّعُ آلُ لأيٍ وَثِيْقَاتِ الأُمُوْرِ إِلَى عُرَاهَا
٢٠. إِذَا اعْوَجَّتْ قَنَاةُ المَجْدِ يَوْمَاً أَقَامُوْهَا لِتَبْلُغَ مُنْتَهَاهَا
٢١. فَكَانُوْا العُرْوَةَ الوُثْقَى إِذَا مَا تَصَعَّدَتِ الأُمُوْرُ إِلَى عُرَاهَا

ويتضافر هذا النوع من التكرار الذي يعبر عن تلاق شبه تام مع تكراره لـ " وثيقات – وثقى ، عراها – عروة)، ويشترك البيت العشرون في تركيب " تصعدت الأمور " مع التوازي التكراري لهذا التركيب في البيت الثامن عشر " تصعدت الأمور "، محققا التداخل بين المعاني المتشكلة في القصيدة والترابط والانتظام بفعل هذا التكرار والإيقاع المتوازي الذي أزاح القصيدة من النثرية إلى الشعرية.

ونلاحظ كذلك رد العجز على الصدر في البيتين (١١+٢١)، يقول:[5]

---

(1) التضمين: أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها. انظر: القيرواني، (أبي علي الحسن بن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ط١، ج١، دار الطلائع للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦م. ص ١٤٤.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٥، ص١١٧.

(3) الإيطاء: أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد. انظر: القيرواني، (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، مرجع سابق، ص١٤٢.

(4) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٥، ص١١٧.

(5) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٥، ص١١٧.

١١. وَهُمْ فَرَعُوْا الدُّرَا مِنْ آلِ سَعْدٍ إِذَا مَا عُدَّ مِنْ سَعْدٍ دُرَاهَا
٢١. فَكَانُوْا العُرْوَةَ الوُثْقَى إِذَا مَا تَصَعَّدَتِ الأُمُوْرُ إِلَى عُرَاهَا

ونجد تكرارا لمادة (م.ج.د) في الأبيات (١٢+١٤+٢٠) تعميقا لهذا المعنى في الممدوحين الذين سيطروا على عاطفة المتكلم. يقول الحطيئة:(١)

١٢. وَيَبْنِي المَجْدَ رَاحِلُ آلِ لأيٍ عَلَى العَوْجَاءِ مُضْطَمِرًا حَشَاهَا
١٤. وَخُطَّةُ مَاجِدٍ فِيْ آلِ لأيٍ إِذَا مَا قَامَ صَاحِبُهَا قَضَاهَا
٢٠. إِذَا اعْوَجَّتْ قَنَاةُ المَجْدِ يَوْمًا أَقَامُوْهَا لِتَبْلُغَ مُنْتَهَاهَا

ويقول الحطيئة في قصيدة بائية: (٢)

١. طَافَتْ أُمَامَةُ بِالرُّكْبَانِ آونَةً يَا حُسْنَهُ مِنْ قَوَامٍ مَا وَمُنْتَقَبَا
٢. إِذْ تَسْتَبِيْكَ بِمَصْقُوْلٍ عَوَارِضُهُ حُمْشِ اللِّثَاتِ تَرَى فِي غَرْبِهِ شَنَبَا
٣. قَدْ أَخْلَقَتْ عَهْدَهَا مِنْ بَعْدِ جِدَّتِهِ وَكَذَّبَتْ حُبَّ مَلْهُوْفٍ وَمَا كَذَبَا
٤. يَحَيْثُ يَنْسَى زِمَامَ العَنْسِ رَاكِبُهَا وَيُصْبِحُ المَرْءُ فِيْهَا نَاعِسًا وَصِبَا
٥. مُسْتَهْلِكِ الوِرْدِ كَالأَسْدِيِّ قَدْ جَعَلَتْ أَيْدِي المَطِيِّ بِهِ عَادِيَّةً رُغُبَا
٩. قَالَتْ أُمَامَةُ لاَ تَجْزَعْ فَقُلْتُ لَهَا إِنَّ العَزَاءَ وَإِنَّ الصَّبْرَ قَدْ غُلِبَا
١٠. هَلاَّ التَّمَسْتِ لَنَا إِنْ كُنْتِ صَادِقَةً مَالاً نَعِيْشُ بِهِ فِيْ الخُرْجِ أَوْ نَشَبَا
١١. حَتَّى نُجَازِيَ أَقْوَامًا بِسَعْيِهِمِ مِنْ آلِ لأيٍ وَكَانُوْا سَادَةً نُجُبَا
١٧. سِيْرِي أُمَامَ فَإِنَّ الأَكْثَرِيْنَ حَصًا وَالأَكْرَمِيْنَ إِذَا مَا يُنْسَبُوْنَ أَبَا

نلاحظ الفاعلية للاسم المكرر " أمامة " فهي التي تطوف وتسبي وتخلق العهد وتكذب الحب، كما نجد هذا في الأبيات (١+٢+٣) ونرى بعد ذلك انتقال الفاعلية إلى المتكلم حيث يرد عليها قولها بالمثل " قالت أمامة / قلت ــ هلا التمست " في البيتين التاسع والعاشر، وبعد ذلك يصل الأمر إلى أمرها " سيري أمام " في البيت السابع عشر.

ونلاحظ أسلوب الطباق(٣) بين " أخلقت ــ جدته " إن دل على شيء فهو تقلب أمامة (الحياة) من حال إلى حال، وإرداف ذلك بتكرار الكذب وضده عن طريق طباق السلب " كذبت ــ ما كذبا " ليتحقق إيقاع تكراري لمادة (ك.ذ.ب) مع التضافر المعنوي الطباقي في البيت الثالث.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٥، ص١١٧.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٦، ص ص١٢١ – ١٢٨.
(3) المطابقة: جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر. انظر: القيرواني، (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جز٢، مرجع سابق، ص ٥.

ونلاحظ أسلوب الترصيع [1] للجناسات التي تشير إلى اشتراك معنوي مرتبط بإيقاع الرنين في حروف السين والصاد والنون والباء والعين وذلك بين " ينسى ــ العنس ــ ناعسا " وبين " يصبح ــ وصبا "، مع تكرار الحروف الصفيرية في بداية القصيدة في " حسنه ــ تستبيك ــ مستهلك ــ الأسدي " في الأبيات ١+٢+٥.

ونلاحظ لجوء المتكلم إلى أسلوب التكرار المعنوي عن طريق الترادف بين " العزاء والصبر " بيت ٩، و " مالا ونشبا " بيت ١٠، و " وعيصا أشبا " بيت ١٤، و " ألتا وكذبا " بيت ٢٠.

ونجد أسلوب التضمين العروضي الذي يكسر وحدة البيت الشعري واستقلاليته عن غيره، وذلك في البيتين ١٠+١١، والبيتين١٧+١٨.

وما يزيد من حفظ الممدوحين للعهود تكرار الشاعر لتداعيات هذا المعنى (ع.ق.د) و (ش.د.د) وكل من هذين الجذرين كرر مرتان " عقدو عقدا " " شدوا وشدوا " وما نلحظه من التضعيف لحرف الدال[2] زيادة ومبالغة في حرصهم على العهود وموثوقيتهم فيها. يقول الحطيئة:[3]

١٩. قَوْمٌ إذَا عَقَدُوْا عَقْدَاً لِجَارِهِمِ شَدُّوْا العِنَاجَ وَشَدُّوْا فوقَهُ الكَرَبَا

أما على مستوى القصيدة كاملة فيلاحظ تكرار لفظة الجار ومشتقاتها سبع مرات، على النحو الآتي:

(جارا بيت ١٢، جار بيت١٥، جار بيت ١٦، جارهم بيت ١٩، جار بيت ٢٣، جار بيت ٢٤، جارهم بيت ٢٥). وهو بهذا يعمد إلى المقارنة بين حال الجار عند بني سعد، وحال الجار عند بني قريع، وكما نلاحظ اشتراك الصيغة المضافة إلى الضمير (هم) في (جارهم) العائدة على القومين في البيتين ١٩ + ٢٥.

---

(1) الترصيع: أن يكون تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع. انظر: القيرواني، (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، مرجع سابق، ص٢٣.

(2) الدال: حرف مجهور منفتح أسناني لثوي انفجاري. (ربما نجد مناسبة بين مخرج هذا الحرف ودلالة القوة والأمان المتمثل في العقد والوعد.

(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٦، ص١٢٨.

ويقول الحطيئة في قصيدة دالية:[1]

١. أَلاَ طَرَقَتْنَا بَعْدَ مَا هَجَدُوْا هِنْدُ وَقَدْ سِرْنَ غَوْرًا وَاسْتَبَانَ لَنَا نَجْدُ
٢. أَلاَ حَبَّذَا هِنْدٌ وَأَرْضٌ بِهَا هِنْدُ وَهِنْدٌ أَتَى مِنْ دُوْنِهَا النَّأْيُ وَالبُعْدُ

نجد المتكلم يكرر اسم " هند " أربع مرات في أول بيتين من قصيدته، والملاحظ أن إيقاع هذا الاسم تشكل أيضا من حكم الرفع (هندُ، هندٌ، ــ هندُ، هندٌ) إن هذا الاسم يضغط على فكر المتكلم وعواطفه إذ نلاحظ أن كل مرة يذكر فيها هذا الاسم يحمل معنى جديدا، أولا: طروق هند، وثانيا: حب هند، وثالثا: حب الأرض التي فيها هند، ورابعا: أن هندا سبب البعد والافتراق.

ويتضافر هذا التكرار الظاهر للمتلقي مع تكرارات أخرى غير ظاهرة بالمستوى نفسه.

إذ نجد تكرار " ألا " في البيت الأول التي تفيد الحض وتكرار " ألا " التي تفيد الاستفتاح في البيت الثاني، وقد شكلتا بادئة شعرية.

ونجد كذلك التكرار على مستوى الفونيمات (الحروف) فحرف الروي (الدال) بالإضافة إلى تكراره مرتين نجده يتكرر في هذين البيتين في ألفاظ (بعد، هجدوا، هند، وقد، نجد، هند، هند، دونها، البعد) مكررا عشر مرات في عشر ألفاظ من ثلاث وعشرين لفظة، بنسبة ٤٣%، ونجد كذلك تكرار فونيم (النون) اثنتا عشرة مرة بالإضافة إلى أربع مرات في التنوين.

إن شيوع حرفي الدال النون يشكل مزيجا من اختلاط العواطف والأحاسيس التي تتلاطم المتكلم من شعور بالقوة والضعف المختلط بالحنق واليأس ذي الأنة والعويل.

ويشترك هذا التكرار الإيقاعي مع تكرار المعاني واختلاف اللفظ في (النأي ــ البعد) وكذلك اشتراك ملمح بديعي آخر يجمع بين المعنى واللفظ وهو أسلوب الطباق بين (غورا ــ نجدا).

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٨، ص١٤٠.

هذه السمات الأسلوبية وما تحمله من آثار فنية تجتمع في بيتين فقط، إن دل على شيء فهو انزياح الشعر من المباشرة إلى المواربة من النفعية إلى الإيحائية والشعرية.

أما على مستوى القصيدة كاملة فنلحظ التكرار في رد الكلم بعضه على بعض، مشكلا تجاوبا إيقاعيا يطرب الأذن ويلفت انتباه المتلقي ويجعله يستمتع في الربط بين أبيات القصيدة التي تشكل وحدة واحدة في اعتماده على الترديد والتوازي والتكرار المتجانس للألفاظ وكذلك التكرار البحت. وذلك في قول الحطيئة:(١)

٣ وَإِنَّ الَّتِي نَكَّبْتُهَا عَنْ مَعَاشِرٍ عَلَيَّ غِضَابٌ أَنْ صَدَدْتُ كَمَا صَدُّوْا
٤. أَتَتْ آلَ شَمَّاسِ بْنِ لأيٍ وَإِنَّمَا أَتَاهُمْ بِهَا الأَحْلاَمُ وَالحَسَبُ العِدُّ
٥. فَإِنَّ الشَّقِيَّ مَنْ تُعَادِيْ صُدُوْرُهُمْ وَدُوْ الجَدِّ مَنْ لاَنُوْا إِلَيْهِ وَمَنْ وَدُّوْا
٧. أَقِلُّوْا عَلَيْهِمْ لاَ أَبَا لأَبِيْكُمُ مِنَ اللَّوْمِ أَوْ سُدُّوْا المَكَانَ الَّذِي سَدُّوْا
٨. أُولَئِكَ قَوْمٌ إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوْا البُنَى وَإِنْ عَاهَدُوْا أَوْفَوْا وَإِنْ عَقَدُوْا شَدُّوْا
٩. وَإِنْ كَانَتِ النَّعْمَاءُ فِيْهِمْ جَزَوْا بِهَا وَإِنْ أَنْعَمُوْا لاَ كَدَّرُوْهَا وَلاَ كَدُّوْا
١٠. وَإِنْ قَالَ مَوْلاَهُمْ عَلَى جُلِّ حَادِثٍ مِنَ الدَّهْرِ رُدُّوْا فَضْلَ أَحْلاَمِكُمْ رَدُّوْا
١٢. مَغَاوِيْرُ أَبْطَالٌ مَطَاعِيْمُ فِي الدُّجَى بَنَى لَهُمُ آبَاؤُهُمْ وبَنَى الجَدُّ
١٣.فَمَنْ مُبْلِغٌ أَقْنَاءَ سَعْدٍ فَقَدْ سَعَى إِلَى السُّورَةِ العُلْيَا لَكُمْ حَازِمٌ جَلْدُ
١٤. رَأَى مَجْدَ أَقْوَامٍ أُضِيْعَ فَحَثَّهُمْ عَلَى مَجْدِهِمْ لَمَّا رَأَى أَنَّهُ الجِدُّ
١٥. وَتَعْذُلُنِي أَقْنَاءُ سَعْدٍ عَلَيْهِمُ وَمَا قُلْتُ إِلاَّ بِالَّذِي عَلِمَتْ سَعْدُ

ونلحظ كذلك التكرار الذي وجد في البيتين الأولين لفونيم (الدال) ونجده كذلك في الألفاظ الآتية (صددت، صدوا، العد، تعادي، صدورهم، الجد، ودوا، بعيدا، الجد، سدوا، سدوا، عاهدوا، عقدوا، شدوا، كدروها، كدوا، حادث، الدهر، ردوا، ردوا، أديمكم، قدوا، الدجى، الجد، سعد، فقد، جلد، جد، مجدهم، الجد، سعد، سعد) وما يدل عليه هذا التكرار للمخرج الصوتي للدال من الحزم والقوة والبعد عن العبث وبارتباطها مع المعاني العامة للإيقاع التكراري في هذه القصيدة.

ويقول الحطيئة في قصيدة رائية:(٢)

١١. فَلَقَدْ صَدَقْتَ فَهَلْ تَخَافُ يَأْنْ تَدُوْرَ يَكَ الدَّوَائِرْ
١٨. حَتَّى إِذَا حَصَلَ الأُمُوْ رُ وَصَارَ لِلْحَسَبِ المَصَائِرْ
٢٤. فَجَزَى الإِلَهُ أَخِي بَغِيْضًا خَيْرَ مَا يُجْزَى المُعَاشِرْ
٢٧. عَطَفُوْا عَلَيَّ بِغَيْرِ آ صِرَةٍ فَقَدْ عَظُمَ الأَوَاصِرْ

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٨، ص١٤٠.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٠، ص ص١٦٨ – ١٧٤.

٢٨. حَتَّـــى وَعَيْـــتُ كَـــوَعْيِ عَظْـــمِ الـــسَّاقِ لاَحَمَـــهُ الجَبَـــائِرْ

نلاحظ التكرار الترابي للألفاظ على الصورة الآتية: (تدور.... الـدوائر ــ صـار.... المصائر ــ فجزى.... ما يجزى ــ آصرة.... الأواصر ــ وعيت.... كـوعي) ونلاحـظ تكرار حرف الراء الذي يجمع بين كل هذه التكرارات. وهو حرف مجهور تكراري منفتح يدل على الارتجاج والغضب الواقع في المتكلم بسب إبعاده والمعاملة الـسيئة التـي لقيهـا مـن أقربائه...ألخ. وكأنه بترديده لهذا الحرف يوافق ترديده لوصف المشهد الشعري ودلالته.

يقول الحطيئة:(١)

١٣. فَلْيَجْزِهِ اللهُ خَيْرَاً مِـنْ أَخِـيْ ثِقَـةٍ وَلْيَهْـدِهِ بِهُـدَى الخَيْـرَاتِ هَادِيْهَـا
٢٠. يَمْشُوْنَ فِي نَسْجِ دَاوُدٍ مُضَاعَفَةٍ بَزَلٍ طَلَـى أَدْمَهَـا بِالزِّفْـتِ طَالِيْهَـا

نلاحظ التكرار المتراتب للفعل وفاعلة على النحو الآتي:

(ليهده هاديها = طلى طاليها) ليحقق إيقاعا دالا على المعنى وجاذبا المتلقي للبحث عنه. ونجد كذلك الطباقات المتداخلة مع بعضها في إشارة إلى المتكلم وحاله والمخاطب وفعله المضاد الذي يقلب الحال من السلبية إلى الإيجابية وذلك في قوله: (٢)

١٠. حَتَّى أَنَخْتُ قُلُوْصِي فِي دِيَـارِكُمُ يخَيْـرِ مَـنْ يَحْتَـذِي نَعْـلاً وَحَافِيْهَـا
١٢. لَقَدْ تَدَارَكَنِـي مِنْهُ وَلاَحَمَـنِي سَيْبٌ كَـسَا أَعْظُمَـاً قَـدْ لاَحَ عَارِيْهَـا

* الحاذي = المخاطب / الحافي = المتكلم

* الكاسي = المخاطب / العاري = المتكلم.

يقول الحطيئة في قصيدة بائية:(٣)

١. لَعَمْرِي لَقَدْ أَمْسَى عَلَى الأَمْرِ سَـائِسٌ بَـصِيْرٌ بِمَـا ضَـرَّ العَـدُوَّ أَرِيْـبُ
٢. جَرِيْءٌ عَلَى مَا يَكْرَهُ المَـرْءُ صَـدْرُهُ وَلِلْفَاحِـشَاتِ المُنْدِيَـاتِ هَيُـوْبُ
٣. سَعِيْـدٌ وَمَا يَـفْعَلْ سَعِـيْدٌ فَإِنَّهُ نَجِيْـبٌ فَـلاَهُ فِـي الرِّبَـاطِ نَجِيْـبُ
٤. سَعِيْدٌ فَـلاَ يَغْـرُرْكَ خِفَّـةُ لَحْمِـهِ تَخَـدَّدَ عَنْـهُ اللَّحْـمُ وَهْـوَ صَـلِيْبُ
٥. إِذَا خَافَ إِصْعَابَاً مِنَ الأَمْرِ صَدْرُهُ عَـلاَهُ بَتَّـاتَ الأُمُـرِ فَهْـوَ رَكُـوْبُ
٦. إِذَا غِبْتَ عَنَّا غَابَ عَنَّا رَبِيْعُنَا وَنُسْقَى الغَمَـامَ الغُـرَّ حِـيْنَ تَـؤُوْبُ
٧. فَنِعْمَ الفَتَى تَعْشُو إِلَى ضَـوْءِ نَـارِهِ إِذَا الـرِّيْحُ هَبَّـتْ وَالمَكَـانُ جَـدِيْبُ
٨. وَمَا زِلْتَ تُعْطِي النَّفْسَ حَتَّى كَأَنَّمَـا يَظُـلُّ لأَقْـوَامٍ عَـلَيْكَ نُحُـوْبُ

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص ص ٢٠٣ – ٢٠٤.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص ٢٠٣.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٥، ص ص ٢٤٧ – ٢٤٨.

٩. إلَيْكَ تَـنَاهَى كُـلُّ أمْـرٍ يَئُوبُنَا وَعِنْـدَ ظِـلَالِ المَـوْتِ أنْـتَ حَـسِيْبُ

يطغى تكرار الصيغ الدالة على الصفات المشبهة (فعيل وفعول) في هذه القصيدة، دالا على صفة ثابتة أو شبه ثابتة، حتى إننا نجد اسم الممدوح جاء على إحدى هاتين الصيغتين، وقد كرر ثلاث مرات، ونجد الكلمة الأخيرة في الأبيات التي تمثل جزءا من القافية جاءت على هاتين الصيغتين، وهذا الانزياح الإيقاعي التكراري يتعاضد مع انزياح سياقي آخر؛ إذا يفاجئنا البيت السادس بصيغة الفعل " تؤوب " بعد أن كانت صيغ الصفة المشبهة(وهو سياق الانتظام)، ويعود بعد ذلك إلى هذه الصيغ مرة أخرى، وقد سارت المعادلة على النحو الآتي: سياق + مثير = مسلك أسلوبي.(إن هذا الانزياح السياقي (كسر الانتظام التكراري) يحمل معه رغبة المتكلم الشديدة في عودة المخاطب، ويمثل بؤرة النص التي تدور حولها الدلالات جميعها).

وما نلحظه كذلك من الحشد الإيقاعي التكراري، خاصة في البيتين الثالث والرابع، بتكرار " سعيد ــ سعيد ــ نجيب ــ نجيب ــ نجيب ــ سعيد ــ لحمه ــ اللحم ــ صليب)، بالاشتراك مع التكرارات في باقي القصيدة: (بصير ــ أريب ــ جريء ــ هيوب ــ ركوب ــ جديب ــ نحوب ــ حسيب)، وبالاشتراك مع التوازي في البيت السادس بين (غبت عنا = غاب عنا).

السمة الأسلوبية البارزة في القصيدة التالية (التقسيم)؛ إذ عدد المتكلم خلال الممدوح العشرة، وذلك في الأبيات (١٥+١٦+١٧+١٨+١٩+٢٠+٢١+٢١+٢٢+٢٣+٢٤).

الملاحظ في هذا التقسيم اشتراكه مع تكرار حرف الواو في بداية كل بيت مشكلا بادئة للتعريف بهذه الخلة، وكذلك تكرار جمع المذكر السالم في الأبيات في صيغة اسم الفاعل (١٦+١٧) **دالا على الفاعلية**، وتكرار صيغة المصدر المضاف إلى مضاف إليه في الأبيات (١٩+٢٠+٢١+٢٢+٢٣+٢٤) مما يحقق إيقاعا وترابطا معنويا دالا على رد هذه الصفات المدحية إلى منبعها. يقول الحطيئة: (١)

١٥. سُدْتُمُ الحَـارِثَ بْـنَ كَعْـبٍ أُولِـي السُّودَدِ فِـي مَجْـدِهَا يعَـشْرٍ خِـلَالِ

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٨، ص٢٦١.

يقول الحطيئة في مقطوعة تائية:(١)

١. يَعِيْشُ النَّدَى مَا عَاشَ عَمْرُو بْنُ عَامِرٍ وَوَلِّي النَّدَى إِنْ نَفْسُ عَمْرٍو تَوَلَّتِ
٢. حَلِيْفُ النَّدَى لَمَّا تَـوَلَّى خَـلاَ النَّـدَى فَمَاتَـتْ عَطَايَـا المُكْثِـرِيْنَ وَقَلَّـتِ
٣. تَوَارَى النَّدَى لَمَّا تَوَارَتْ عِظَامُهُ فَأَعْظِمْ بِهَـا فِـي المُعْتَفِـيْنَ وَجَلَّـتِ

نلاحظ شيوع لفظة " الندى " في هذه المقطوعة متعلقة بالممدوح، إذ يتماهى هذا الممدوح مع هذه الصفة،(تعاضد التكرار مع المعنى الاستعاري) الذي بفقده افتقـد الكـرم والعطـاء، ونلاحظ تكرار " عمرو بن عامر ــ عمرو " دالا على الحياة المرجوة التي افتقـدت بـذهاب الخير والندى، والدليل على هذا الفقد تكرار الفعل " ولى ــ تولت ــ تـولى ــ تـوارى ــ توارت ". فيحق لنا القول: إن اللفظة التي تشغل فكر المتكلم وعواطفه تضغط عليه ليكررهـا مرة بعد مرة بعد مرة.....إلخ.

يقول الحطيئة:(٢)

٣. وَمَنْ أَنْتُم؟ إِنَّـا نَـسِيْنَا مَـنْ أَنْـتُمُ وَرِيْحُكُـمُ مِـنْ أَيِّ رِيْـحِ الأَعَاصِـرِ
٥. مَتَى حِئْتُم؟ إِنَّا رَأَيْنَا شُخُوْصَـكُم ضِـئَالاً، فَمَـا إِنْ بَيْنَنَـا مِـنْ تَفَـاكُرِ

أبرز ما يلفت انتباه المتلقي ويشده تكرار الاستفهام بوصفه بادئة، وقـد أفـاد التحقيـر والسخرية، والملاحظ أن مضمون هذين الاستفهامين يتعلق بالكينونة والمنزلة.

يقول الحطيئة في قصيدة تائية:(٣)

٢. إِذَا مَا الثُّرَيَّـا آخِـرَ اللَّيْـلِ أَعْنَقَـتْ كَوَاكِـبُهَا كَالجِـزْعِ مُنْحَـدِرَاتِ
٣. هُنَالِكَ لاَ أَخْـشَى مَقَالَـةَ قَائِـلٍ إِذَا انْتَبَـذَ العُـزَّابُ فِـي الحَجَـرَاتِ
٩. مَهَارِيْسُ يُرْوِي رِسْلُهَا ضَيْفَ أَهْلِهَا إِذَا النَّـارُ أَبْـدَتْ أَوْجُـهَ الخَفِـرَاتِ
١١. يُزِيْلُ القَتَادَ جَـدْبُهَا عَـنْ أُصُـوْلِهِ إِذَا مَـا عَـدَتْ مَقْـرُوْرَةٌ خَـصِرَاتِ
١٢. إِذَا أَجْحَرَ الكَلْبَ الـصَّقِيْعُ اتَّقَيْنَـهُ بِأَثْـبَاجِ لاَ خُـوْرٍ وَلاَ قَفِـرَاتِ
١٦. إِذَا أَنْفَدَ المَيَّـارُ مَـا فِـي وِعَائِـهِ وَقَـى كَيْـلَ لاَ نِيْـبٍ وَلاَ بَكَـرَاتِ
٢٠. إِذَا وَرَدَتْ مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ لَمْ تَعَفْ حِيَاضَ الأَضَا المَطْـرُوْقَةَ الكَـدِرَاتِ

نلاحظ تكرار " إذا " الشرطية غير الجازمة المتعلقة بما يستقبل من الزمان، وهـذا مـا يتعلق بمعنى القصيدة الكلي الدال على الحلم الذي لم يتحقق عند المتكلم، فلا يقين في الرؤيـة الحلم المتشكلة في القصيدة، ويتعالق مع الزمان النصي الذي يبني أوهاما متعلقة بالمـستقبل. ونلحظ ملمحا جماليا لافتا في هندسة هذه الأداة؛ إذ جاءت في الأبيات (٣+٩+١١) أول كلمـة

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٩، ص٢٦٦.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧٨، ص٣١٠.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص ص٣٣٢– ٣٣٣.

في عجز البيت، وكذلك في الأبيات (١٢+١٦+٢٠) أول كلمة في صدر البيت.والملاحظ تباعد هذه الأبيات في القصيدة وهذا الذي يعضد اعتماد التكرار وسيلة للربط بين جزئيات القصيدة.

وتتشارك هذه الأداة مع أداة الشرط " إنْ " كما في قول الحطيئة:(١)

٧. فَإِنْ يَصْطَنِعْنِي اللهُ لاَ أَصْطَنِعْكُمُ وَلاَ أُتِيْكُمُ مَالِي عَلَى العَثَرَاتِ
١٣. وَإِنْ طَارَ فِيْهَا الحَالِبَانِ انْقَنْهُمَا بِجُوْفٍ عَلَى أَيْدِيْهِمَا هَمِرَاتِ
١٤. وَإِنْ لَمْ يَكُنْ إلاَّ الصَّحَاصِحُ رُوِّحَتْ مُحَلَّقَةً ضَرَّائُهَا شَكِرَاتِ

وهذه الأداة كذلك تجعل الأمر غير متحقق على وجه اليقين، فيقرب بهذا من الخيال والحلم.

وقد جعل التكرار من القصيدة التالية وحدة واحدة، محطما وحدة البيت الشعري منفردا، " فالتكرار يتعلق بإظهار الوحدة العضوية في النص بحيث تبدو الأبيات داخل النص متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض... أما الجانب الآخر فهو الكشف عن مشاعر الذات الشاعرة وإدهاش المتلقي بشعرية النص "(٢) وذلك بقول الحطيئة:(٣)

٥. فَإِنْ تَكُنْ الحَوَادِثُ أَقْصَدَتْنِي وَأَخْطَأَهُنَّ سَهْمِي حِيْنَ أَرْمِي
٦. فَقَدْ أَخْطَأْتُ حِيْنَ تَبِعْتُ سَهْمًا سَفَاهًا مَا سَفِهْتُ وَزَلَّ حِلْمِي
٧. تَبِعْتُهُمُ وَضَيَّعْتُ المَوَالِي فَأَلْفَوْا لِلضَّبَاعِ دَمِي وَجِرْمِي
٨. وَضَيَّعْتُ الكَرَامَةَ فَارْمَأَدَّتْ وَقَبَّضْتُ السَّقَاءَ فِي جَوْفِ سَلْمِ
٩. وَضَيَّعْتُ النَّعِيْمَ فَبَانَ مِنِّي وَعَانَقْتُ الهَوَانَ وَقَلَّ طُعْمِي

وذلك بتكرار " سهمي ــ سهما، تبعت ــ تبعتهم، أخطأهن ــ أخطأت، حين ــ حين، سفاها ــ سفهت، ضيعت ــ ضيعت ــ ضيعت ". بالإضافة إلى الفاء والواو.

نلاحظ التكرار لتركيب الفعل المضارع المجزوم بلم، الذي يعود على صورة ذكرى الأظعان التي ضغطت على فكر المتكلم فجعلته يشعر بالخواء والموت، وقد تكرر أربع مرات في مفتتح كل شطر من البيتين التاليين: يقول الحطيئة:(٤)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٢.
(2) انظر: عليمات، (يوسف محمود): بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ــ الأردن، ١٩٩٩م. ص٩١.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٢،ص٣٤٩.
(4) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ث٩٩، ص٣٦٢.

٥. كَأَنْ لَمْ تُقِمْ أَظْعَانُ لَيْلَى بِمُلْتَوَى وَلَمْ تَرْعَ فِي الحَيِّ الحِلَالَ تَرُوْدُ
٦. وَلَمْ تَحْتَلِلْ جَنْبَيْ أَثَالَ إِلَى المَلَا وَلَمْ تَرْعَ قَوًّا حِدْيَمَ وَأَسِيْدُ

ونجد سيطرة الذكرى (ذكرى هند) الرمز على مخيلة المتكلم وما تمتلكه من فاعلية التحويل والتغيير تحويل الضد إلى ضده زمانا ومادة وكذاك نفسا وعاطفة، وذلك في قول الحطيئة: (١)

١٠. سَخُوْنُ الشِّتَاءِ يُدْفِئُ القُرَّ مَسُّهَا وَفِي الصَّيْفِ جَمَّاءُ العِظَامِ بَرُوْدُ
١٢. تَذَكَّرْتُ هِنْدًا فَالفُؤَادُ عَمِيْدُ وَشَطَّتْ نَوَاهَا فَالمَزَارُ بَعِيْدُ
١٣. تَذَكَّرْتُهَا فَارْفَضَّ دَمْعِي كَأَنَّهُ نَثِيْرُ جُمَانٍ بَيْنَهُنَّ فَرِيْدُ

نجد تكرارا في قصيدة رائية للحطيئة يتشكل في شريحة من شرائحها، وهذا التكرار يعيد لنا كثيرا من المشاهد السابقة في هذه القصيدة، يقول الحطيئة: (٢)

١. لِمَنْ الدِّيَارُ كَأَنَّهُنَّ سُطُوْرُ بِلِوَى زَرُوْدَ سَفَى عَلَيْهَا المُوْزُ
٣. كَالحَوْضِ أَلحق بِالخَوَالِفِ نَبْتُهُ سَبِطٌ عَلَيْهِ مِنَ السِّمَاكِ مَطِيْرُ
٧. يَا طُوْلَ لَيْلِكَ لَا يَكَادُ يُنِيْرُ جَزْعًا وَلَيْلُكَ بِالجُرَيْبِ قَصِيْرُ
١٤. وَكَأَنَّ نَقْعَهُمَا بِبُرْقَةِ ثَادِقٍ وَلِوَى الكَثِيْبِ سُرَادِقٌ مَنْشُوْرُ
١٥. يَنْحُوْ بِهَا مِنْ بُرْقَ عَيْهَمَ طَامِيًا زُرْقَ الجِمَامِ رِشَاؤُهُنَّ قَصِيْرُ
١٦. وَرَدَا وَقَدْ نَفَضَا المَرَاقِبَ عَنْهُمَا وَالمَاءُ لَا سُدُمٌ وَلَا مَحْضُوْرُ
١٨. بَاتَتْ لَهُ بِكَثِيْبِ حَرْبَةَ لَيْلَةً وَطْفَاءَ بَيْنَ جُمَادَيَيْنِ دَرُوْرُ
٢٠. فَالمَاءُ يَرْكَبُ جَانِبَيْهِ كَأَنَّهُ قُشْبُ الجُمَانِ وَطَرْفُهُ مَقْصُوْرُ
٢١. حَتَّى إِذَا مَا الصُّبْحُ شَقَّ عَمُوْدَهُ وَعَلَاهُ أَسْطَعُ لَا يُرَدُّ مُنِيْرُ
٢٢. أَوْفَى عَلَى عَقَدِ الكَثِيْبِ كَأَنَّهُ وَسَطَ القِدَاحِ مُعَقَّبٌ مَشْهُوْرُ
٢٣. وَحَصَى الكَثِيْبِ يُصَفِّحَتَيْهِ كَأَنَّهُ خُبُثُ الحَدِيْدِ أَطَارَهُنَّ الكِيْرُ

ونستطيع تبين ذلك عن طريق تكرار بعض الألفاظ، على النحو الآتي :

١) الليل: * لوحة الثور (البيت ١٨)
* المقدمة (البيت ٧)
٢) الماء: * لوحة الثور (البيتين ١٨+٢٠)
* المقدمة (البيت ٣)
* لوحة الحمار (البيتين ١٥+١٦)
٣) النور: * لوحة الثور (الأبيات ٢١+٢٢+٢٣)
* المقدمة (البيت ٧)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ث٩٩، ص٣٦٣.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٢، ص ص ٣٧٦ – ٣٧٧.

٤) الكثيب: * لوحة الثور (الأبيات ١٨+٢٢+٢٣)

* المقدمة (البيت ١)

* لوحة الحمار الوحشي (البيت ١٤).

هذه بعض التكرارات اللافتة الظاهرة في القصيدة، وأعتقد أنه قد تبين للقارئ فائدة البحث عن التكرار الإيقاعي في القصيدة الجاهلية بما يشكل ترابطا واضحا بين شرائحها المتعددة، ويأتي دور المتلقي الفاعل في تفسيره لهذه الترابطات وليوضح جمالياتها.

يقول الحطيئة في قصيدة فائية:[1]

١. أرَسْمَ دِيَارٍ مِنْ هُنَيْدَةَ تَعْرِفُ يأسْقفَ مِنْ عِرْفَانِهِ العَيْنُ تَدْرِفُ
٢. سَقَى دَارَ هِنْدٍ مُسْبِلُ الوَدْقِ مَدَّهُ رُكَامٌ سَرَى مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مُرْدِفُ
٣. كَأنَّ دُمُوْعِيَ سَحُّ وَاهِيَةِ الكُلَى سَقَاهَا فَرَوَّاهَا مِنَ العَيْنِ مُخْلِفُ
٤. يَشُدُّ العُرَى مِنْهَا عَلَى ظَهْرِ غَرْبَةٍ عَسِيْرِ القِيَادِ مَا تَكَادُ تَصَرَّفُ
٥. فَلاَ هِنْدَ إلاَّ أنْ تَذَكَّرَ مَا خَلاَ تَقَادُمَ عَصْرٍ والتَّذَكُّرُ يَشْعَفُ
٦. تَذَكَّرْتُ هِنْدَاً مِنْ وَرَاءِ تِهَامَةٍ وَوَادِي القُرَى بَيْنِي وَبَيْنَكَ مُنْصِفُ
٧. وَقَدْ عَلِمَتْ هِنْدٌ عَلَى النَّأيِ أنَّنِي إذَا عَدِمُوْا رِسْلاً فَنِعْمَ المُكَلَّفُ
٨. أرُدُّ المَخَاضَ البُزْلَ وَالشَّمْسُ حَيَّةٌ إلَى الحَيِّ حَتَّى يُوْسِعَ المُتَضَيِّفُ
٩. وَكُنْتُ إذَا دَارَتْ رَحَى الحَرْبِ زُعْتُهُ
بِمَخْلُوْجَةٍ فِيْهَا عَنِ العَجْزِ مَصْرَفُ

نجد الإيقاع التكراري في هذه القصيدة يضغط على المتكلم في إيضاح معانيه وتوكيدها في نفس المتلقي، ويجعل من النص الأدبي وحدة متماسكة لا يطلب من القارئ إلا ملء فراغاته وفك رموزه وتأويل دلالاته، وقد سارت الألفاظ المكررة على النحو الآتي: (تعرف ــ عرفانه / ديار ــ دار ــ دارت / هنيدة ــ هند ــ هند ــ هندا ــ هند / سقى ــ سقاها / التذكر ــ تذكرت / بيني ــ بينك / حية ــ الحي / رحى ــ الحرب)، إن التكرار أدى إلى التقارب الدلالي بين الألفاظ المكررة وسياقاتها التي جاءت فيها.

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٣، ص٣٨٢.

المحـــور الثـــاني: إيقـــاع التَّـــوَازِي

التوازي[1] تكرار من نوع آخر أو جزء منه، يوفر إيقاعا تقابليا يعضد الترابط بين أبيات القصيدة، ويسهم في بلورة الجمال الأدبي ويحقق للنص شعريته في انزياحه عن المألوف بنية ودلالة، ويشمل التوازي الصوتي، والتوازي الصرفي، وكذلك التوازي التركيبيّ. وكل من هذه المستويات الثلاثة يدخل عمله في مجال صاحبه؛ فالمـستوى التركيبـي يتـضمن المـستوى الصرفي والصوتي...، ولهذا سيكون رصدنا للظواهر الأسلوبية منصبا على التوازي التركيبي (النحوي)، وذلك لاستجلاء الدلالات الشعرية للنص، فكما يقول (رومان جاكبـسون): " إن التقاربات الدلالية التي يمكن أن تتدخل في نسق من التوازيات تمكننا من مفتاح الصيغة الدلالية للغة المدروسة ولسمات الفكر اللساني للمجموعة "[2]

يقول الحطيئة:[3]

١. عَرَفْـتُ مَنَـازِلاً مِـنْ آلِ هِنْـدٍ عَفَـتْ بَعْـدَ المُؤَبَّـلِ وَالـشَّوِيِّ
٤. أَكُـلّ النَّـاسِ تَكْـتُمُ حُـبَّ هِنْـدٍ وَمَـا تُخْفِـي بِـذَلِكَ مِـنْ خَفِـيِّ

يكرر المتكلم " هندا " الصورة الرمزية للآلهة المعبودة، بحيث يتحقق التوازي التركيبي مرتبطا بالإيقاع والدلالة الكلية للقصيدة على النحو الآتي:

المضاف	المضاف إليه
آل	هندٍ
حب	هندٍ

(1) وربما نستطيع اعتبار التوازي مرادفا لما يطلق عليه (الموازنة) في تراثنا البلاغي والنقدي وهو نـوع من المقابلة، ومن أمثلة هذا النوع قول ذي الرمة:
أستحدث الركب عن أشياعهم خبرا أم راجع القلب من أطرابه طرب؟؟
لأن قوله: " أستحدث الركب " موازن لقوله: " أم راجع القلب " وقوله: " عن أشياعهم خبـرا " مـوازن لقوله: " من أطرابه طرب " وكذلك " الركب " موازن لـ " القلب " و " عن " موازن لـ " من " و " أشياعهم " موازن لـ " أطرابه " و " خبرا " موازن لـ " طرب " . انظر: القيرواني، (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص ص ١٧ – ١٨. ولكن الباحث لن يكتفي بالتوازي في نطاق البيت الشعري بل يمتد إلى تواز شامل أبيات القصيدة بشرائحها المتنوعة.
(2) ياكبسون، (رومان): قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص١١٠.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٧، ص٣٥.

إن " آل " يوازي " حب "، وهو ما يعمق تقدير المتكلم لآل هند وحبه لهم، فهم أصحاب المنعة والقوة.

يقول الحطيئة:(١)

١. فِدًى لابْنِ حِصْنٍ يَوْمَ أَقْدَمَ خَيْلُهُ وَقَدْ خَامَ أَقْوَامٌ طَرِيقِي وَتَالِدِي
٢. أَبَى حَقَّ مَا مَنَّتْ قُرَيْشٌ نُفُوسَهَا فَوَارِسُ أَبْطَالٌ طِوَالَ السَّوَاعِدِ
٣. وَقَدْ عَلِمَتْ خَيْلُ ابْنِ خُشْعَةَ أَنَّهَا مَتَى تَلْقَ يَوْمًا غَمْرَةً لا تُعَانِدِ
٤. وَقَدْ عَلِمَتْ خَيْلُ ابْنِ خُشْعَةَ أَنَّهَا مَتَى تَلْقَ يَوْمًا ذا جِلادٍ تُجَالِدِ

يعمد المتكلم إلى التوازي في الأشطر الشعرية كاملة، والإيقاع الناتج يتوافق مع البنية المعنوية للأبيات، بالاشتراك مع التركيب (البيتين٣+٤) فاستخدم المتكلم " قد " التي تفيد التحقيق وأشركها مع الفعل " علمت "، ليتحقق العلم والخبر، ولم يكتف المتكلم بالإيقاع التكراري المتوازي للصدر، بل امتد إلى جزء كبير من العجز " متى تلق يوما "، ويردف المتكلم كذلك نهاية المقطوعة بتكرار مادة (ج.ل.د) في قوله: " جلاد تجالد "، ليتحقق فعل القوة والكر إلى حد ما، المرتبط بالإيقاع التكراري.

ونجد نهاية الصدر في الأبيات ٢+٣+٤، متشابهة في إيقاعها المرتبط بضمير الغائب " ها " في الكلمات " نفوسها ــ أنها ــ أنها "، ولا يكتفي المتكلم بهذا بل يعمد إلى تكرار الحروف في ألفاظ تشترك في الدلالة على القوة والمنعة (البيت ٢) " أبطال ــ طوال "، وذلك في تكراره مادة (ط.ا.ل) ليتضح بين اللفظتين شيء من التجانس الخفي.

ونلحظ كذلك التكرار للتركيب " وقد " ثلاث مرات في الأبيات ١+٣+٤، ويردف المتكلم هذا الإيقاع المرتبط بالمعنى على نحو حتمي بأسلوب الطباق بين (طريفي ــ تالدي)، ويتشارك الطباق مع الإيقاع في النسبة إلى ضمير المتكلم (الياء) وبالتشارك مع القافية الدالية التي تعد نوعا من التكرار، وما نعلمه من الإطباق الحاصل في نطق هذا الحرف دالا على القوة والمنعة والتفوق المرتبط بالمقطوعة كاملة، إذ تكرر حرف الدال (الروي) أربع مرات بالإضافة إلى خمس مرات خلال المقطوعة في الكلمات " أقدم، وقد، تالدي، وقد، تعاند، وقد، جلاد، تجالد "، وهذا الارتباط بين المعنى والإيقاع التكراري لحرف الدال غير خاف على المتذوق المتتبع.

يقول الحطيئة:(١)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠، ص٤٧.

١. قالتْ أمَامَهُ عِرْسِي وَهْـيَ خَالِيَـةٌ إنَّ المَطَـامِعَ قَـدْ صَـارَتْ إلَـى قُلَـلِ
٢. آمَرْتُ نَفْسِي فَقَالَتْ وَهْـيَ خَالِيَـةٌ إنَّ الجَـوَادَ ابْـنَ دَفَّـاعٍ عَلَـى العِلَـلِ

نلاحظ التوازي الحاصل بين البيت الأول والثاني، وقد تمثل كالآتي:

قالت	و	هي	خالية	إن	المطامع
قالت	و	هي	خالية	إن	الجواد

ويتضافر التوازي مع تطابق البنية الصرفية، محققا مزيدا من الإيقاع، بالرغم من اختلاف المعنى بين اللفظتين المتطابقتين (عرسي / نفسي).

وهذا التوازي والتطابق الصرفي يدعونا إلى استنتاج مفاده: أن أمامة والمتكلم يمثلان الذات النصية لهذا الخطاب، فتمثل أمامة الصورة الاستعارية للمتكلم،(وخلوهما" خالية " أي الفقر والحاجة عند المتكلم) ونجد التقارب في المعنى بين مضمون الشطر الثاني في البيتين الأولين اللذين حققا التوازي، فقلة الطمع سبب للجود الناتج من ابن دفاع.

يقول الحطيئة في قصيدة همزية:(٢)

١. ألاَ أبْلِغْ بَنِي عَوْفِ بْنِ كَعْبٍ فَهَلْ قَوْمٌ عَلَى خُلُقٍ سَوَاءُ؟
٢. عُطَارِدَهَا وَبَهْدَلَةَ بْنِ عَوْفٍ فَهَلْ يَشْفِي صُدُوْرَكُمُ الشِّفَاءُ؟
٣. أَلَمْ أَكُ نَائِيَاً فَدَعَوْتُمُوْنِي؟ فَجَاءَ بِيَ المَوَاعِدُ وَالدُّعَاءُ
٤. أَلَمْ أَكُ جَارَكُمْ فَتَرَكْتُمُوْنِي؟ لِكَلْبِي فِي دِيَارِكُمُ عُوَاءُ

نلاحظ تكرار أسلوب الاستفهام في الشطر الثاني من البيتين الأولين باستخدام الأداة " هل "، وكان التكرار مرتان، وبعد ذلك يعمد إلى تكرار الاستفهام مبتدئا بالهمزة " أ "، وذلك في البيتين الثالث والرابع، وكان هذه المرة في بداية الصدر، ليحقق تجاوبا إيقاعيا مع التكرار الأول فتشكلت الصورة الهندسية كالآتي:

_____ هل----------
_____ هل----------
ألم---------- _____
ألم---------- _____

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٢٥، ص٧٥.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص٩٨.

ونجد اشتراك التوازي التكراري في ثنايا الاستفهامين الأخيرين، كالآتي:

ألم أك ---------- فدعوتموني

ألم أك ---------- فتركتموني.

ونجد كذلك تكرار مشتقات الفعل (د.ع.ي) في البيت الرابع، وذلك على النحو الآتي " دعوتموني ــ المواعد ــ الدعاء " ليؤكد على مبادرة قوم الزبرقان بالدعوة مرة بعد مرة بعد مرة، ولكنهم بعد ذلك تركوه، وذلك بالاشتراك مع التوازي السابق (دعوتموني / تركتموني)، ونلاحظ توازي الاستفهام بالهمزة بعد مجموعة من الأبيات ليعمق العاقبة السيئة للترك، وقد اشترك بينهما الإخاء والمودة والعقيدة الإسلامية، يقول:(١)

٩. أَلَمْ أَكُ مُسْلِمًا فَيَكُونُ بَيْنِي وَ بَيْنَكُمْ المَوَدَّةُ وَ الإِخَاءُ

ونلاحظ التوازي التركيبي بين عجزي البيتين الثامن والعاشر، وذلك في قوله الحطيئة:(٢)

٨. وَلَمَّا أَنْ مَدَحْتُ القَوْمَ قُلْتُمْ هَجَوْتَ وَلاَ يَحِلُّ لَكَ الهِجَاءُ

١٠. فَلَمْ أَشْتُمْ لَكُمْ حَسَبًا وَلَكِنْ حَدَوْتُ بِحَيْثُ يُسْتَمَعُ الحُدَاءُ

ونجد التوازي قد تشكل على النحو الآتي:

هجوت..... الهجاء

حدوت..... الحداء.

وقد أظهر هذا التوازي معنى(الحداء) الذي قام به المتكلم، ألا وهو (هجاء) القوم، فالتوازي الشكلي أدى إلى تقارب معنوي، دال شكلي يسير إلى مدلول شعري.

ويتوازى مع هذا النمط البيتان الآتيان: يقول الحطيئة:(٣)

١٤. فَيَبْنِيَ مَجْدَهُمْ وَيُقِيمَ فِيهَا وَيُمْشِي إِنْ أُرِيدَ بِهِ المَشَاءُ

٣٣. عَلَى رَيْبِ المَنُونِ تَدَاوَلَتْهُ فَأَفْنَتْهُ وَلَيْسَ لَهَا فَنَاءُ

يمشي..... المشاء

أفنته.....فناء .

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص٩٨.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص٩٨.

(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص ص ١٠٢ – ١٠٩.

فنجد البيت الرابع عشر يتوازى في الشكل ويتضاد في الدلالة، إذ يعبر عن إكرام بنـــي قريع للمتكلم. أما البيت الثالث والثلاثون فيتوازى مع ما سيق كله ويعبر عن فلسفة الحياة التي تفني كل شيء، فهو يقف موقف المساواة مع البيت الرابع عشر ويتضاد مع البيتـــين الثـــامن والعاشر، **(ويعمق الهجاء الحاصل بعدم الإكرام، لأن مصير الأشياء إلى زوال!)**.

ويعبر المتكلم عن التمازج والتوحد الذي حصل أو يأمل في حصوله بين أهله وقوم قريع، عن طريق مجموعة تكرارات إيقاعية قائمة على التوازي التركيبي للجملة الناسخة المتصدرة بالحرف الناسخ " إنّ " المؤكدة على ما يتكلم به، وذلك في قول الحطيئة:(١)

٢٢. فـــأبقَوْا ـــ لا أبَـــا لَكُـــمُ ـــ عَلَـــيْهِم فَـــإنَّ مَلاَمَـــةَ المَـــوْلَى شَـــقَاءُ
٢٣. وَإنَّ أبَـــاكُمُ الأدْنَـــى أبُـــوْهُمْ وَإنَّ صُـــدُوْرَهُمْ لَكُـــمُ بُـــرَاءُ
٢٤. وَإنَّ سُـــعَاتَهُمْ لَكُـــمُ سُـــعَاةٌ وَإنَّ نَمَـــاءَهُمْ لَكُـــمُ نَمَـــاءُ
٢٥. وَإنَّ سَـــنَاءَهُمْ لَكُـــمُ سَـــنَاءٌ وَإنَّ وَفَـــاءَهُمْ لَكُـــمُ وَفَـــاءُ
٢٦. وَإنَّ بَلاَءَهُـــمْ مَـــا قَـــدْ عَلِمْـــتُمْ عَلَـــى الأيَّـــام إنْ نَفَـــعَ الـــبَلاَءُ

ويعمد المتكلم إلى الفصل بين هذا الأسلوب وأسلوب التوازي الحاصل منه في رد العجز على الصدر، وذلك في البيت السادس والعشرين بأن كرر (إن واسمها) فقط وترك خبرهـــا المشتق من اسمها جذرا إلى القافية، وبهذا ينزاح الأسلوب سياقيا في كـــسر أفـــق الانتظـــار المتوقع عند المتلقي، ويحقق مفاجأة نصية، ويخلق توترا يحتـــاج مـــن القـــارئ ملـــؤه وردم فراغه...إن المنبه الأسلوبي قد أثار المتلقي عبر كسر توقعاته وإحباطها.

إن هذه القصيدة مفعمة بالإيقاع، إذ نجد توازيا آخر يتشكل بطريق التكرار للضمير " هم " العائد على بني قريع (قوم بغيض) مشكلا بادئة شعرية وذلك في قول الحطيئة:(٢)

١٧. هُـــمُ المُتَّـــضَمِّنُوْنَ عَلَـــى المَنَايَـــا بِمَـــالِ الجَـــارِ ذَلِكُـــمُ الوَفَـــاءُ
١٨. هُـــمُ الآسُـــوْنَ أمَّ الـــرَّأسِ لَمَّـــا تَوَاكَلَهَـــا الأطِبَّـــةُ وَالأسَـــاءُ
١٩. هُـــمُ القَـــوْمُ الـــذِيْنَ إذَا اعْتَـــرَتْهُمْ مِـــنَ الأيَّـــامِ مُظْلِمَـــةٌ أضَـــاؤُا
٢٠. هُـــمُ القَـــوْمُ الـــذِيْنَ عَلِمْتُمُـــوْهُمْ لَـــدَى الـــدَّاعِي إذَا رُفِـــعَ اللِّـــوَاءُ

وتتوازى الصيغ في البيتين الأولين " المتضمنون = الآسون " وكذلك " القوم الـــذين = القوم الذين " في البيتين التاليين. ونجد أن ضمير الغائب (هم) يسيطر على فضاء الـــدلالات المنبثقة من التكرار المتوازي بطريق الصيغ (الآسون / المتضمنون / القوم الـــذين)، وهـــي

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص ١٠٢.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص ١٠٢.

وسيلة مناسبة في المدح توضح حياء الشاعر من مخاطبة الممدوحين بضمير الخطاب لما لـــه من الاستجراء عليهم، فلجأ المتكلم إلى هذا الأسلوب ليجعل المتلقي (المستمع / القارئ) يذكر خصال الممدوحين في حال حضورهم أو غيابهم.

ويعبر المتكلم بعد ذلك عن بعض الأسى الذي يحصل بعد ذهاب الشباب وبينونتـــه ومـــا يستحدث في الحياة نتيجة ذلك، فيكرر حرف الجر " من " المتعلق بضمير الغائب " ها " العائد على الحياة يكرره مرتين، ولكن هذا التكرار يمتد صداه معنى من غير لفظ في بـــاقي أبيـــات القصيدة، في البيتين ٣٦+٣٧. وهذا الامتداد يدل عليه حرف العطف " الواو " الذي تكرر في بداية كل بيت من الأبيات ٣٨+٣٩+٤٠+٤١.(١) أما البيت الأخير في القصيدة فيمثل النتيجة التي ستقع بعد هذا التغير الحاصل.

ويقول الحطيئة في قصيدة بائية:(٢)

١٥. رَدُّوْا عَلَى جَارِ مَوْلاَهُمْ بِمَهْلِكَـــةٍ لَـــوْلاَ الإِلَـــهُ وَلَـــوْلاَ فَـــضْلُهُمْ ذَهَبَـــا
١٦. لَنْ يَتْرُكُوْا جَارَ مَـــوْلاَهُمْ بِمَتْلَفَـــةٍ غَبْـــرَاءَ ثُمَّـــتَ يَطْـــوُوْا دُوْنَـــهُ الـــسَّبَبَا
١٧. سِيْرِيْ أُمَامَ فَإِنَّ الأَكْثَرِيْنَ حَصَاً وَالأَكْـــرَمِيْنَ إِذَا مَـــا يُنْـــسَبُوْنَ أَبَـــا
١٨. قَوْمٌ هُمُ الأَنْفُ وَالأَذْنَابُ غَيْـــرُهُمُ وَمَـــنْ يُـــسَوِّي بِـــأَنْفِ النَّاقَـــةِ الـــذَّنَبَا

نلاحظ أسلوب التوازي التركيبي في العجز من البيت الخامس عشر وقد تـــشكل علـــى النحو الآتي:

لولا	الإله
لولا	فضلهم

وهذا ما يحقق وصول الممدوحين إلى مرتبة الآلهة الذي اتضح بطريق التوازي.

ونجد صدر البيت الخامس عشر يتوازى مع صدر البيت الذي يليه، على النحو الآتي:

جار	مولاهم	بمهلكة
جار	مولاهم	بمتلفة

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٤، ص ١٠٩.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٦، ص١٢٨.

بما يحقق عند الممدوحين مزية الإجارة والعون والرعاية.

ونجد أسلوب التوازي القائم بين الصيغة والتركيب، وذلك في قوله: البيت١٧

الأكثرين	حصا
الأكرمين	أبا

إن شيوع إيقاع التوازي يحقق في البنية اللغوية انزياحا تخرج به من المعهود والعادي والطبيعي إلى المختلف والمغاير الخارج على القوانين العرفية في التخاطب والإرسال، في جمال الإيقاع وانسجام البنية الشعرية.

يقول الحطيئة:(١)

١. لاَ يُبْعِدِ اللهُ إذْ وَدَّعْتُ أرْضَهُمُ أخِي بَغِيْضَا، ولَكِنْ غَيرُهُ بَعُدَا
٢. لاَ يُبْعِدِ اللهُ مَنْ يُعْطِي الجَزِيلَ ومَنْ يَحْبُوْ الجَلِيْلَ ومَا أكْدَى ولاَ نَكِدَا
٣. ومَنْ تُلاقِيْهِ بالمَعْرُوْفِ مُبْتَهِجَا إذَا اجْرَهَدَّ صَفَا المَدْمُوْمِ أوْ صَلَدَا
٤. لاَقَيْتُهُ ثَلِجَا تَنْدَى أنَامِلُهُ إنْ يُعْطِكَ اليَوْمَ لاَ يَمْنَعْكَ ذَاكَ غَدَا
٥. إنِّي لَرَافِدُهُ وُدِّي ومَنْصَرَتِي وَحَافِظٌ غَيْبَهُ إنْ غَابَ أوْ شَهِدَا

نجد أسلوب رد العجز على الصدر في البيت الأول، عن طريق تكرار الجذر (ب.ع.د)، ويتوازى الشطر الأول (الصدر) في البيت الأول مع صدر البيت الثاني، على النحو الآتي:

لا	يبعد	الله
لا	يبعد	الله

ويتشارك هذا التوازي الإيقاعي مع تواز آخر في البيت الثاني بقوله:

من	يعطي	الجزيل
من	يحبو	الجليل

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٧، ص١٣٩.

ويتشارك هذا التوازي التكراري مع الجناس غير التام في (الجزيل / الجليل)، ونلاحظ كذلك تضافر تكرار للحروف في البيت نفسه، وهي (الكاف والدال والألف) بالاشتراك مع النفي في قوله: (ما أكدى ولا نكدا).

ونجد تكرار الجذر (ل.ق.ي) في البيت الثالث والرابع، (تلاقيه، لاقيته) بالاشتراك مع المقابلة بين (يعطك اليوم / يمنعك غدا)، فالإعطاء قابل المنع واليوم قابل غدا.

ونلاحظ إرداف هذه المقابلة بطباق آخر في البيت الخامس بين (غاب ــ شهدا)، ونلاحظ تكرار (غيبه ، غاب) لسيطرة هذا المعنى على نفس المتكلم، إذ هو في طريقه إلى مفارقة المخاطب، وقد تكرر هذا المعنى بألفاظ مختلفة مثل (يبعد، ودعت، غيبه، غاب).

يقول الحطيئة في قصيدة دالية:(1)

٢٠. تَرَامَى يَدَاهَا بِالْحَصَى خَلْفَ رِجْلِهَا وَتَرْمِي بِهِ الرِّجْلاَنِ دَايِرَةَ الْيَدِ
٣٠. تَزُوْرُ امْرَأً يُؤْتِي عَلَى الْحَمْدِ مَالَهُ وَمَنْ يُعْطَ أثْمَانَ الْمَحَامِدِ يُحْمَدِ
٣٣. مَتَى تَأْتِهِ تَعْشُو إِلَى ضَوْءِ نَارِهِ تَجِدْ خَيْرَ نَارٍ عِنْدَهَا خَيْرَ مُوْقِدِ
٣٤. تَزُوْرُ امْرَأً إِنْ يُعْطِكَ الْيَوْمَ نَائِلاً يُكَفَّيْهِ لاَ يَمْنَعْكَ مِنْ نَائِلِ الْغَدِ

نلاحظ الترديد للألفاظ في نطاق التوازي، دالا على حركية الناقة وفاعليتها والقوة التي تتمتع بها، وقد سار المشهد في التماثل الثنائي للألفاظ ودلالاتها المرتبطة بالقوة والسرعة... وذلك في البيت العشرين كما يأتي:

(ترامى ــ ترمي / يداها ــ اليد / بالحصى ــ به / خلف ــ دابره / رجلها ــ الرجلان).

نعتقد أن الحطيئة كان يفكر في هذا النسيج المترابط المتوازي ــ **الذي ولد إيقاعا تجاوبيا كتجاوب الأيدي مع الرجلين في سير الناقة** ــ عندما كان يصنع قصيدته. إن صناعة الشعر مزيج من الوعي واللاوعي. وهذا ما يثبت انتماءه إلى مدرسة الصنعة (مدرسة الحوليات).

ونجد في شريحة الممدوح تكرار مادة (ح.م.د) التي تدل على المبالغة في الشكر والثناء (البيت ٣٠) " الحمد ــ المحامد ــ يحمد "، وتوازي هذا البيت مع (البيت ٣٤) في قوله: (تزور امرأ / تزور امرأ)، ونلاحظ التجاوب الإيقاعي في هذا البيت مع الطباقات (يعطك / يمنعك ، اليوم / الغد).

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٩، ص ص١٥٥ – ١٦١.

ونلاحظ التوازي بين النار والممدوح، إذ يشكلان ثنائية دالة على المقدس والخير، وهـذا ما يعود بنا إلى التقارب بين الممدوح ورموز الآلهة في التدليل السابق وفي إشارة إلى العطاء الذي ينال المتكلم منهما، (البيت ٣٣).

خير	نار
خير	موقد

يقول الحطيئة في قصيدة رائية:(١)

٢٠. فإنْ تَكُ ذا عِـزٍّ حَـدِيْثٍ فـإنَّهُمْ لَهُـمْ إرْثُ مَجْـدٍ لَـمْ تَخُنْـهُ زَوَافِـرُهْ
٢١. فإنْ تَكُ ذا شَـاءٍ كَثِيْـرٍ فـإنَّهُمْ ذَوُو جَامِـلٍ لا يَهْـدَأُ اللَّيْـلَ سَـامِرُهْ
٢٢. وَإنْ تَـكُ ذا قَـرْمٍ أزَبَّ فـإنَّهُمْ سَـتَلْقَى لَهُـمْ قَرْمًـا هِجَانًـا أبَـاعِرُهْ

نجد أسلوب التوازي التركيبي الشرطي المرتبط بالتقسيم بتكرار شطر الصدر في البيت الشعري مشكلا بادئة شعرية، عبر فيه المتكلم عن تفوق الممدوحين على من يطاولهم بعـزهم وخيرهم وأصلهم ونشبهم....إلخ.

يقول الحطيئة:(٢)

١. نَأتْـكَ أُمَـامَةُ إلاَّ سُـؤَالا وَأبْـصَرْتَ مِنْهَـا بِغَيْـبٍ خَيَـالا
٢. خَـيَالاً يَـرُوْعُكَ عِنْدَ الـمَنَـامِ وَ يَـأبَى مَـعَ الـصُّبْحِ إلاَّ زَوَالا
٣. كِـنَانِـيَّةٌ دَارُهَـا غَـرْبَةٌ تُجِـدُّ وِصَـالاً وَتُبْلِـي وِصَـالا
٨. كَـأنَّ بِحَـاقَتِهِ وَالطِّـرَافِ رِجَـالاً لِحِمْيَـرَ لاقَـتْ رِجَـالا
١٦. وَتَرْمِـي الغُيُـوْبَ بِمَـاوِيَّتَيْنِ أخْـدِثًا بَعْـدَ صَـقْلٍ صِـقَالا
١٩. بِمِثْـلِ الجَنِـيِّ بَرَاهَـا الكَـلالُ يَنْزِعْـنَ آلاً وَيَرْكُـضْـنَ آلا
٢٩. فإنَّـكَ خَيْـرٌ مِـنَ الزِّبْرِقَـانِ أشَـدُّ نَكَـالا وَخَيْـرٌ نَـوَالا

نلاحظ التوازي على مستوى القصيدة كاملة، وهذا التوازي يتضافر مع الطباق (تجد ــ تبلي / ينزعن ــ يركضن)؛ أي اشتراك الصوت مع الدلالة،(الصراع القائم بـين المـتكلم وعمر بن الخطاب) وفق دلالة متقاربة إلى حد ما.

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤١، ص١٨٤.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٧، ص ص ٢١٤ – ٢٢٠.

ونلاحظ وجود التضمين العروضي في البيتين الأولين، إذ جاء البيت الثاني موضحا لماهية الخيال الذي جاء المتكلم.

وبما أن القصيدة تدور حول إبعاد الشبهة عن المتكلم من إساءة ما، وفي مدح الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه ــ وتفضيله على غيره، نلاحظ شيوع اسم التفضيل (أوفى ــ أطولهم ــ أفضلهم) في قول الحطيئة:(١)

٢٣. أمِينُ الخَلِيْفَةِ بَعْدَ الرَّسُولِ وَأَوْفَى قُرَيْشٍ جَمِيْعًا حِبَالاَ
٢٤. وَأَطْوَلُهُمْ فِي النَّدَى بَسْطَةً وَأَفْضَلُهُمْ حِيْنَ عُدُّوْا فَعَالاَ

إن القصيدة السابقة تتشارك مع مقطوعة أخرى تسير على الوزن والقافية والموضوع، وهي القطعة الثامنة والأربعون من الديوان، يقول الحطيئة في هذه المقطوعة:(٢)

١. أَعُوْذُ بِجَدِّكَ إِنِّي امْرُؤٌ سَقَتْنِي الأَعَادِي إِلَيْكَ السِّجَالاَ
٢. فَإِنَّكَ خَيْرٌ مِنَ الزِّبْرِقَانِ أَشَدُّ نَكَالاً وَأَرْجَى نَوَالاَ
٣. تَحَنَّنْ عَلَيَّ ــ هَدَاكَ المَلِيْكُ ــ فَإِنَّ لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالاَ
٤. وَلاَ تَأْخُذَنِّي بِقَوْلِ الوُشَاةِ فَإِنَّ لِكُلِّ زَمَانٍ رِجَالاَ
٥. فَإِنْ كَانَ مَا زَعَمُوْا صَادِقًا فَسِيقَتْ إِلَيْكَ نِسَائِيْ رِجَالاَ
٦. حَوَاسِرَ لاَ يَشْتَكِيْنَ الوَجَى يَخْفِضْنَ آلاً وَيَرْفَعْنَ آلاَ

إذ تشكلت التوازيات في هذه المقطوعة على النحو الآتي:

١) يتوازى عجز البيت (١) مع عجز البيت (٥).
٢) يتوازى عجز البيت (٢) مع عجز البيت (٦).
٣) يتوازى عجز البيت (٣) مع عجز البيت (٤).
٤) يتوازى عجزا البيتين (٣+٦) مع عجزي البيتين (١٩+٢٩) من القصيدة السابقة.

ويقول الحطيئة في مقطوعة لامية:(٣)

١. لَحَاكَ اللهُ ثُمَّ لَحَاكَ حَقًّا أَبًا، وَلَحَاكَ مِنْ عَمٍّ وَخَالِ
٢. فَنِعْمَ الشَّيْخُ أَنْتَ عَلَى المَخَازِي وَبِئْسَ الشَّيْخُ أَنْتَ لَدَى المَعَالِيْ
٣. جَمَعْتَ اللُّؤْمَ ــ لاَ حَيَّاكَ رَبِّيْ ــ ! وَأَبْوَابَ السَّفَاهَةِ وَالضَّلاَلِ

نلاحظ التكرار للألفاظ مرتبطا مع التوازي والطباق، على النحو الآتي:

- التكرار: (لحاك ــ لحاك ــ لحاك ــ الشيخ ــ الشيخ ــ أنت ــ أنت)

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٧، ص٢٢٠.
(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٨، ص٢٢٢.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٦٢، ص٢٧٦.

- الطباق: (نعم / بئس، المخازي / المعالي)
- التوازي:

فنعم	الشيخ	أنت	على	المخازي
وبئس	الشيخ	أنت	لدى	المعالي

يقول الحطيئة:(١)

١١. فلا لقِيَتْ شِمَالِيَ يَوْمَ خَيْرٍ وَلا لَقِيَتْ يَمِينِيَ يَوْمَ غُنْمِ

نجد كذلك أسلوب التوازي الذي يدل على خسارة المتكلم في أي اتجاه سلكه.كالآتي:

فلا	لقيت	شمالي	يوم	خير
ولا	لقيت	يميني	يوم	غنم

ويتضافر هذا التوازي مع التكرار للألفاظ، وكذلك الطباق، بما يزيد المعنى وضوحا، ويجعل النتيجة مفهومة عند المتلقي بما لا يدع مجالا للشك.

يقول الحطيئة في قصيدة رائية:(٢)

٣. عطاء مليك ما يكدر سيبه إذا بخلت سهم وخاب عشيرها
١. إذَا نَامَ طِلْحٌ أشْعَثُ الرَّأسِ وَسْطَهَا هَدَاهُ لَهَا أنْقَاسُهَا وَزَفِيْرُهَا
٢. عَوَازِبُ لَمْ تَسْمَعْ نُبُوْحَ مُقَامَةٍ وَلَمْ يُحْتَلَبْ إلاَّ نَهَارًا ضَجُوْرُهَا
٣. إذَا بَرَكَتْ لَمْ يُؤْذِهَا صَوْتُ سَامِرٍ وَلَمْ تُقْصَ عَنْ أدْنَى المَخَاضِ قَدُوْرُهَا

إن تكرار " إذا " الشرطية غير الجازمة يدل على أمرين:

أولا: يبين الصفة الاستبدالية للحلم وأنه غير حقيقي (خيال)

ثانيا: النظر إلى الشطر الثاني من البيت الثالث في القصيدة (إذا بخلت سهم وخاب عشيرها) وتوازيه مع الشطر الأول في البيت الرابع (إذا نام طلح أشعث الرأس وسطها)، إذ عبر أولا عن حال المتكلم مع العشيرة سهم، و عبر الثاني عن طلح أشعث الرأس ينام وسط عطاء المليك، وهي المهاريس التي تعرفنا صفاتها في بداية القصيدة.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٩٢،ص٣٤٩.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠١، ص٣٦٨. البيت الأول في هذه المقطوعة الذي يحمل الرقم ٣ وجد في رواية بدئت بها القصيدة.

إن أسلوب التوازي يشكل مفتتحا عند المتلقي ليبدأ مقارنته بين حال العشيرة الحقيقية والعشيرة الرمز المتخيلة (النوق المهاريس)، وهذا الطلح العيي التعب السقيم أشعث الرأس تعبيرا وتعميقا لحاله المزرية المرهقة، فنراه ينام وسط المهاريس ذات الشكير (الألبان) الذي يغني المعتفين، أمثال هذا الطلح، وهذه المهاريس على هذا النحو تتضاد في صورتها الرمزية الدالة على العطاء والخير مع صورة عشير سهم الخائب الذي لم يجد سوى البخل والهوان والذل.

ونجد صيغة الغائب " نام " في بداية المفتتح للعشيرة العطاء تتوازى مع صيغة الغائب " خاب " في العشيرة البخل، مع اشتراك الزمن الدال على تعالق اللوحتين في تضادهما، فكلاهما يشيران إلى المتكلم الذات النصية في الخطاب.

ويمكننا اعتبار (التصريع)[1] من قبيل التوازي على مستوى الوزن (التفعيلة) والقافية، وقد وجد التصريع في ديوان الحطيئة تسع مرات في ثمانية أبيات، توزعت على ثلاثة بحور (الطويل والبسيط والكامل).

أولا: البحر الطويل: وقد تكرر فيه التصريع ست مرات في خمس قصائد. يقول الحطيئة:[2]

١. أَلاَ آلُ لَيْلَـــى أَزْمَعُـــوْا يَقْفُـــوْلِ وَمَـــا آذَنُـــوْا ذَا حَاجَـــةٍ بِرَحِيْـــلِ

ب – – / ب – – – / ب – ب / ب – – // ب – – / ب – – – / ب – ب / ب – –

مَفَاعِيْ (الحذف)[3] مَفَاعِيْ

نلاحظ أن هناك تماثلا في حرف الروي وتفعيلتي العروض والضرب، ونجد تفعيلة العروض التي استخدمها الشاعر مخالفة لما ذكره العلماء.

لم يتوقف التماثل على هذين المستويين (الروي والتفعيلة)، لا بل نلاحظ تشابها من قبيل المعنى (قفول / رحيل)، فمن أسباب رحيل آل ليلى الرجوع إلى موطنهم. ونجد كذلك

---

(1) التصريع: هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته. انظر: القيرواني، (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، مرجع سابق، ص١٤٥. أقول: يجب أن تكون تفعيلة العروض مخالفة لما ذكره العلماء حتى يعد البيت مصرعا، وأن تشترك العروض والضرب في التفعيلة وحرف الروي.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١، ص٥.

(3) هذه العلة في تفعيلة العروض ناتجة عن حذف السبب الخفيف (لنْ) من التفعيلة.

تشابها في الصيغة الدالة (قفول = وزنها الصرفي فعول) رحيل = وزنها الصرفي فعيل)، وكلاهما مصدران يدلان على حدث التنقل الكثير. ونلاحظ التصاق (الباء) بهذين المصدرين دالة في كليهما على الاستعلاء المجازي؛ أي (على قفول..... على رحيل).

إنَّ ما يَميزُ استخدام المتكلم لحرف (الباء) بدلا من (على) هو التماثل المعنوي المتحقق، فالرحيل الذي فاجأ المتكلم كان سريعا ومفزعا وهو ما تحقق في حرف الباء في مستواه النطقي الدال على هذه السرعة في الرجوع إلى الديار والرحيل المفاجئ. الذي لا يتحقق في المدى النطقي الطويل للحرف (على).

يقول الحطيئة:(١)

١. أَلاَ طَرَقَتْنَا بَعْدَمَا هَجَدُوْا هِنْدُ وَقَدْ سِرْنَ غَوْرًا وَاسْتَبَانَ لَنَا نَجْدُ

ب – ب /ب – – – /ب – ب /ب – – – // ب – – /ب – – – /ب – ب /ب – – –

مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

٢. أَلاَ حَبَّذَا هِنْدٌ وَأَرْضٌ بِهَا هِنْدُ وَهِنْدٌ أَتَى مِنْ دُوْنِهَا النَّأْيُ وَالبُعْدُ

ب – – /ب – – – /ب – – /ب – – – // ب – – /ب – – – /ب – – /ب – – –

مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

نلاحظ أن تفعيلة العروض في البيتين الأولين من القصيدة جاءت على الصورة المفترضة للبحر الطويل التي لم يقرها العلماء وتوافقها مع تفعيلة الضرب وحرف الروي في القافية.

لم تجر العادة عند الشعراء إلى تصريع بيتين في القصيدة وهذا بحد ذاته انزياح فوق انزياح، أولا انزياح التصريع وثانيا تكرار هذا التصريع في القصيدة نفسها.

تتوافق هند في نطاق التصريع ــ بجمعها بين تفعيلتي العروض والضرب ــ مع معاني العلو (نجد) والافتراق (البعد). والمتكلم يحبذ الأرض التي فيها (هند)، وهو موضع

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٣٨، ص١٤٠.

مرتفع رغم ما تجلبه بذاتها من بعد وافتراق، وهذا ما يتوافق مع المعنى الرمزي لهند (آلهة الحرب)، وربما الخير والعطاء المتمثل بالمائة أو المائتين من الإبل.....إلخ.

يقول الحطيئة:(١)

١. أمِنْ رَسْمِ دَارٍ مَرْبَعٌ وَمَصِيْفُ لِعَيْنَيْكَ مِنْ مَاءِ الشُّؤُوْنِ وَكِيْفُ

ب - - /ب - - - /ب - ب /ب - - // ب - - /ب - - - /ب - ب /ب - -

مَفَاعِيْ (الحذف) (٢) مَفَاعِيْ

نجد تفعيلة العروض تمثل كلمة كاملة (مصيف)، وكذلك تفعيلة الضرب (وكيف). وهما يتضادان في المعنى الجمالي الظاهري؛ إذ إن زمان الصيف يستدعي القحط والجدب والغبار ومن ثم قلة الماء، والوكف السيلان والقطر وهذا يتضاد من الجفاف والقحط. ولكن باطن النص يستدعي التمعن في سبب هذا البكاء، إذ هو ناتج من القحط، أي أن سبب الفاعلية البكائية (الإخصابية) ناتج من هذا المصيف، فالمعنى في حدود تفعيلة العروض قد جلب الفعل الآخر في حدود تفعيلة الضرب. وهذا ما أدى إلى قلب دلالة المصيف من معنى مجرد سلبي إلى باطن إيجابي؛ لأنه استدعى الفعل والحركية والإخصاب.

يقول الحطيئة:(٣)

١. ألاَ مَنْ لِقَلْبٍ عَارِمِ النَّظَرَاتِ يُقَطِّعُ طُوْلَ اللَّيْلِ بِالزَّفَرَاتِ

ب - - /ب - - - /ب - ب /ب - - // ب - ب /ب - - - /ب - ب /ب - -

مَفَاعِيْ (الحذف) (٤) مَفَاعِيْ

لقد ارتبطت آخر كلمة في الصدر مع آخر كلمة في العجز(النظرات / الزفرات)، مشكلة معادلة منطقية للسبب والنتيجة، فالزفرات الناتجة من النظرات والتأمل في الواقع المر المعيش، وقد حاول المتكلم التخلص من هذا الواقع (أي التخلص من السبب الذي أدى إلى هذه النتيجة)، فانطلق بذلك إلى عوالم الحلم والخيال.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٥٧، ص٢٥٣.
(2) هذه العلة في تفعيلة العروض ناتجة عن حذف السبب الخفيف (لنْ) من التفعيلة.
(3) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٨٩، ص٣٣٢.
(4) هذه العلة في تفعيلة العروض ناتجة عن حذف السبب الخفيف (لنْ) من التفعيلة.

ثانيا: البحر البسيط: وقد وجد التصريع فيه مرتين في قصيدتين[1].

ثالثا: البحر الكامل: ولم يوجد التصريع إلا مرة واحدة. يقول الحطيئة:[2]

٧. يَا طُــولَ لَيْلِــكَ لاَ يَكَــادُ يُنِيْــرُ جَزَعَــاً، ولَـــيْلُكَ بِالْجُرَيْــبِ قَــصِيْرُ

– – ب – /ب ب – ب – /ب ب – – // ب ب – ب – /ب ب – ب – /ب ب – –

مُتَفَاعِلْ (القطع) [3] مُتَفَاعِلْ

نلاحظ انتقال الانزياح الإيقاعي الذي يتمثل بالتصريع من البيت الأول في القصيدة إلـــى البيت السابع، وهذه إشارة تدعونا لاستنتاج ما يأتي:

١) أعتقد أن البيت السابع هو في الأساس أول بيت في القصيدة.

٢) نلاحظ أن هذا البيت يمثل مفتاحا للدخول إلى المعاني المضمرة.

٣) أن القصيدة تقوم على ثنائية الظلام والنور / القحط والجدب / الـــشر والخيـــر..... ويعد هذا البيت ممثلا لهذه المعاني أفضل تمثيل.

لقد استثمر الحطيئة الإيقاع في مستويي التكرار والتوازي في شعره استثمارا حيا، نقلـــه من النثرية إلى الأدبية واللاعادي المنزاح في ألفاظه ودلالاته المتشكلة في بوتقة الفن الراقي.

---

(1) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق٤٤، ص٢٠١.+ ق٥٠، ص٢٢٥.

(2) الحطيئة: ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ق١٠٢، ص٣٧٦.

(3) القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله .

الخاتمة:

يمكننا الخروج ببعض النتائج والتوصيات والملاحظات من التمهيد النظـري والفـصلين التطبيقيين، وتتبين جملة هذه النتائج والتوصيات والملاحظات في النقاط الآتية:

الأولى: أن لمدرسة عبيد الشعر ــ ومنها الحطيئة ــ أساليب انمازت بها مـن غيرهـا، كمعاودة النظر في بنية الشعر لكثافة دلالاتها وصورها وتماسك علاقاتها النصية. ويشير هذا النظر إلى المراجعة والتهذيب للقصيدة في مدرسة الحوليات، وفي انتماء الحطيئة إلى الصنعة الشعرية والبعد عن الطبع؛ إذ إن شيوع الانزياح في شعره يدفعنا للقـول بـصنعة الحطيئـة وتثقيفه لبنية القصيدة الشعرية.

الثانية: أن مظاهر الانزياح ــ في شعر الحطيئة ــ لم تتباين دلالاتهـا و اسـتراتيجياتها التشكيلية والأسلوبية بين عصري الجاهلية والإسلام، بل ظل الحطيئة محافظا علـى سـمت قصيدته وروحها الفنية الجاهلية.

الثالثة: أن دراستنا للشعر القديم وفق المنهج الأسلوبي ينحو بنا نحو الاقتراب من العلمية في دراسة الأدب، ويبعدنا عن الأحكام الذاتية.

الرابعة: أن وجود مظاهر الانزياح بشكل لافت للنظر في شعر الحطيئة، كالتكرار وجمال الصورة وإخراج المعنى المبتذل إلى آفاق الخيال والإبداع الفني، يشير إلى عنايـة الـشاعر بصنعته وتجويدها، وعدم إخراج فنه إلا إذا استوى على الصورة المرجوة.

الخامسة: أن توافر السمات الانزياحية الاستبدالية والإيقاعية في شعر الحطيئة يـساعدنا على الكشف عن جوانب شعريته، ويدل على احتفائه بالانزياح في التعبير عن هذه الـشعرية، ويحقق في نصه انزياحا عن اللغة التبادلية إلى اللغة الشعرية.

السادسة: أن مادة النص الأدبي الأساسية اللغة وعليها يدور تشكل الـرؤى والفـضاءات النصية؛ بإبراز معطيات فنية تنطلق من أجزائه إلى كليته.

السابعة: أن المظاهر الأسلوبية في شعر الحطيئة تتضافر جميعا في إبراز الدلالة، وتفتح باب التأويل وتعدد القراءة، وذلك بالانطلاق من مظهر أسلوبي موضوعي.

الثامنة: احتواء شعر الحطيئة على إيقاع تكراري متوازن لافت، حقق صفتي التأثير والربط بين جزئيات القصيدة الواحدة، وكذلك غلف أسلوب الحطيئة بمزية خاصة.

التاسعة: تبين لنا عقم الدراسة التجزيئية للقصيدة القديمة ذات الوحدة الشمولية العامة؛ الوحدة العضوية النفسية في شرائحها المختلفة، على مستوى الصوت واللفظ والصورة المفردة أو المركبة، الجزئية أو الكلية، المتشكلة في قالب فني واحد، يقوم على مبدأ التداخل والتشارك.

العاشرة: أن مبدأ التناصر للمظاهر الأسلوبية في شعر الحطيئة مدعاة لتأكيد جانب التهذيب والتحكيك في انتماء أسلوب الحطيئة إلى مدرسة عبيد الشعر، من العناية التي نالت الشعر في هذه المدرسة، ويحافظ هذا المبدأ على استمرارية تلقي النتاج الأدبي لها.

الحادية عشرة: تبين أنه يمكن النظر إلى القصيدة الشعرية من عدة مناظير أو رؤى، وكذلك إمكانية التنقل البحثي من مستوى لغوي إلى آخر، (صوتا وتركيبا ودلالة).

الثانية عشرة: اتضح غنى القصيدة الحطيئية بالمضامين الاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية والعقائدية الميثولوجية وبتعبيرها عن الوجودية، فالعناصر الموضوعية كالطبيعة بكافة تمظهراتها من حيوان ونبات وماء ونار وجبال وأودية ....، وأيضا العناصر المعنوية والمادية كالكرم والبخل والشجاعة والجبن والقوة والضعف والحسن والقبح والزمان والمكان، والعناصر الميثولوجية كالتقديس للمرأة والممدوح البطل الأسطوري وبعض الحيوانات وعبادتها، وكذلك العناصر الحضارية المختلفة، كل هذا ساعد على تنوع الموضوع عند الحطيئة، ووجدنا الحطيئة قد طرق هذه المواضيع بالوسائل الأسلوبية نفسها، فلا يتغير الأسلوب تبعا لتغير الموضوع.

الثالثة عشرة: تبين لنا أن النص الأدبي مادة لغوية جامدة، ولا سبيل لإحيائه إلا بمنطلق يقدر قيمة الفن السامي المحمل بالثقافة والقيم التي تستخرج من بواطن هذا النص، وصولا إلى المعنى ومعنى المعنى، في شكل ماتع وقريب إلى النفس.

الرابعة عشرة: نلاحظ أن الملامح الأسطورية في شعر الحطيئة خاصة والشعر الجاهلي عامة عامل مساعد في تبين السمات الأسلوبية في النص الشعري، ومعيار عرفي عام يتشكل مع الخصائص الانزياحية الأسلوبية، ويتشارك معها في الخطاب الكلي.

الخامسة عشرة: نلاحظ أن لبَّ الشعر وبؤرته يتمثل بالانزياح، ويتشكل هذا الانزياح نفسه في شكل القصيدة وما تحويه من عناصر فنية وسمات أسلوبية تضمن لها عامل الوحدة والترابط، لتغدو القصيدة بكافة تجلياتها الشعرية انزياحا.

السادسة عشرة: اتضح للباحث أن الدراسة الأدبية الفاعلة تتألف من ركنين رئيسين لا غنى لها عنهما، وهما:

أولا: الركن النظريّ، ويحتوي في داخله المنهجية العلمية والنهج البحثي والتقسيمي لمفردات البحث.

ثانيا: الركن التطبيقيّ، وهو محاولة التزام الركن النظري، ولا يستطيع هذا الركن مطلقا الاستغناء عن ذوق الدارس المدرب في التحليل الأدبي. (ويعول الباحث على الجانب التطبيقي أكثر من النظري في الدراسة الأسلوبية).

السابعة عشرة: اتضح اتساع النظرية الأسلوبية وتشعبها واستحالة أن يجمع الناقد في نطاق التطبيق كل ما ضمته هذه النظرية في ثناياها، ولكنه يسترشد بنتائجها ومضامينها في إنارة طريق البحث، وكل باحث يأخذ منها بسهم بما يتوافق مع النص المدروس وطبيعة مظاهره الأسلوبية.

الثامنة عشرة: دعوة الباحث إلى لم شتات النظرية الأسلوبية في احتياجها إلى جهد مؤسسي، يتبنى أغلب فرضياتها، وما استقر من مفاهيمها وتأصيلها، ويحاول إبعاد كل ما ليس له فائدة، كضيق المجال التطبيقي لبعض الإجراءات الأسلوبية وعقمها، وجمع ذلك في مدونة

خاصة يسترشد بها الباحثون في أبحاثهم التطبيقية.(يمثل التمهيد في هذه الدراسة خطوة أولى في هذا الجهد).

التاسعة عشرة: تبين لنا سهولة استخراج الانزياح الاستبدالي في محاوره المختلفة، وسهولة دراسته، وخاصة في محاور الاستعاري والكنائي والالتفاتي. (إذ تقوم العلاقة بكل سهولة على حلول تعبير أو لفظ مكان تعبير أو لفظ آخر، يعتمدان على الاستبدال) وهذا ما يساعد على تبسيط البلاغة القديمة، بعدم الدخول في تفصيلاتها ومعاييرها الإرشادية من تقسيم للاستعارة إلى أنواع وكذلك الكناية والمجاز ..... بما يشق على الباحث أو الطالب عملية الفهم، ويدخله في متاهات هذا العلم، دون الخروج بأي تهذيب للذائقة الأدبية، أو إمتاع في فهم الجمال الأدبي الذي يتشكل في نص مترابط الأجزاء، وفي احتوائه على عناصر أسلوبية وغير أسلوبية تحقق له الأدبية.

العشرون: أن النص الأدبي عند الحطيئة غني في سماته الأسلوبية، وفق المستويات اللغوية المختلفة، ويأتي دور المحلل الأسلوبي في اختياره بعض هذه السمات، لإظهار الجمال الأدبي للمتلقي، ومحاولة البحث عن الدلالة المتضمنة في نص غامض، يحتاج إلى عناء ومشقة في البحث عن الترابط بين كافة المظاهر النصية الداخلية والتناصية الخارجية، ليغدو العمل الأدبي قطعة فنية نادرة مكتملة البناء، ولا يتحقق ذلك إلا في قارئ يقدر قيمة هذا النص.

الواحدة والعشرون: اتضح أن النص الأدبي عند الحطيئة متعدد الوجوه والقراءات، وهذا مدعاة لتحقيق ديمومته وخلوده في شكله المرتبط بالدلالة المرجأة. وهذا ما يدفعنا للقول: إن النصوص التي حللت في هذه الدراسة لم تستنفد بعد، لا بل إنها تنتظر قارئا آخر، ينبه على ما دار في هذا التحليل من ضيق أفق، أو استنتاج ليس في محله، ومحاولة إكمال النقص الموجود، ودراسة هذه النماذج بمناهج نقدية أخرى، وهذا ما سيسعى إليه الباحث في مستقبل أعماله إن شاء الله.

الثانية والعشرون: اتضح للباحث بعد التجربة التي عايش فيها ديوان شعر الحطيئة، ودراسته لكثير من النماذج الشعرية التي رأى فيها شيئا من الاكتمال في تحقيق عناصر

القصيدة ــ اتضح له أن يكون الباحث صبورا وممعنا النظر مرة بعد مرة بعد مرة ..... في هذه القصيدة، فلا يحق لأي باحث النظر السريع الخاطف في القصيدة العربية قديمها وحديثها، فكلما اكتشف القارئ أفقا ظهر له وانكشف أفق آخر.

إنّ الشعر عالم خاص، يحتاج إلى متلق خاص، يصعد إلى عالمه، ويحاول دخوله وفهم أسراره، إنه عالم واسع، تتلاطمك فيه أمواج، وتهب عليك نسائمُ عليلة تنسيك ما قد عانيته، بعد اكتشاف النقطة البؤرة المتمركزة في نص متفرد، تمثل هذه النقطة أسلوب الشاعر أو الأديب.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

* القرآن الكريم

١. الحطيئة، (جرول بن أوس العبسيّ): ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق نعمان أمين طه، ط١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٨م.

ثانيا: المراجع العربية:

١. ابن منظور: لسان العرب، الأجزاء ١ – ١٨.

٢. ابنيان، (محمد علي موسى): شرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك – الأردن، ٢٠٠٤م.

٣. أبو الرب، (ابتسام نايف صالح): صور الحرب وأبعادها الأسطورية في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٦م.

٤. أبو ديب، (كمال):
- الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦م.
- في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٧م.

٥. أبو سويلم، (أنور)، مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان ــ الأردن، ١٩٩١م.

٦. أبو العدوس، (يوسف): الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة، عمان– الأردن، ١٤٢٧–٢٠٠٧م.

٧. أبو عون، (أمل محمود عبدالقادر): اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية ــ فلسطين، ٢٠٠٣م.

٨. أبو مراد، (فتحي محمد رفيق يوسف): شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، الأردن،٢٠٠٢م .

٩. إسماعيل، (سامي): جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ــ مصر، ٢٠٠٢م.

١٠. بايونس، (سعيد محمود أحمد صالح): المقدمة الطللية من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، جامعة عدن ــ اليمن، ٢٠٠٦م.

١١. بريري، (محمد أحمد): الأسلوبية والتقاليد الشعرية، دراسة في شعر الهذليين، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥م.

١٢. بو حوش، (رابح): اللسانيات وتحليل النصوص، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد ــ الأردن، ٢٠٠٧م.

١٣. الجبر، (عثمان مصطفى): الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، ط١، وزارة الثقافة، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٧م.

١٤. الجداونة، (حسين عقلة فارس): التوسع في الموروث البلاغي والنقدي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٣م.

١٥. الجرجاني، (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز، شرح وتعليق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٢م.
١٦. الجريري، (سعيد سالم سعيد): شعر البردّوني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، العراق، ١٩٩٧م.
١٧. الحربي، (فرحان بدري): الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،
١٨. الحراحشة، (يحيى عبدالسلام): المكانة الاجتماعية عند العرب في الجاهلية وعصر الرسول والراشدين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك – الأردن، ١٩٩٩م.
١٩. حسان،(تمّام): مقالات في اللغة والأدب، ط١، ج ٢/١، علم الكتب ــ القاهرة، مصر، ٢٠٠٦م.
٢٠. حسن، (جمال علي محمود): الفقر في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ــ الأردن، ١٩٩٣م.
٢١. حسنين، (نبيل علي محمد): ديوان طرفة بن العبد، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٩م.
٢٢. حسين، (طه): في الأدب الجاهلي، ط١٨، دار المعارف، مصر، ٢٠٠٥م.
٢٣. الحوراني، (هيام عطية صالح): أثر عبادة الأنثى في شعر الغزل الجاهلي والأموي، أمثلة للدراسة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ــ الأردن، ٢٠٠٧م.
٢٤. الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، جهينة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ٢٠٠٦م.
٢٥. الخطيب، (مجدي محمد): أسلوب الالتفات في شعر البردّوني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٦م.
٢٦. الخلايلة، (محمد خليل محمود): بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠١م.
٢٧. خليل، (إبراهيم محمود):
- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط١، دار المسيرة، عمان– الأردن، ١٤٢٤ه– ٢٠٠٣م
- الأسلوبية ونظرية النص، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيرون ــ لبنان، دار الفارس، عمان ــ الأردن، ١٩٩٧م
٢٨. الداية، (فايز): جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت ــ لبنان، دار الفكر، دمشق ــ سوريا، ١٩٩٠م.
٢٩. الدخيل، (محمد ماجد مجلي):
- شعر توفيق زيّاد، دراسة أسلوبية بلاغية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠١م.
- الصورة الفنية وتشكيلها الأسلوبي والبلاغي في شعر الأعمى التطيلي الإشبيلي الأندلسي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٥م.
٣٠. الدرابسة، (عاطف أحمد علي): قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٧م.
٣١. درويش، (أحمد): دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة ــ مصر، ١٩٩٨م.

٣٢. الدغيشي، (حمود بن خلفان): الخيل في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة – الأردن، ٢٠٠٥م.
٣٣. ذريل، (عدنان):
- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، ١٩٨٩م.
- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق– دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٠م.
٣٤. الذنيبات، (أحمد عبدالرحمن محمد): التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة ــ الأردن، ٢٠٠٥م.
٣٥. ربابعة، (موسى):
- تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، ط١، مؤسسة حمادة، إربد– الأردن، ٢٠٠٠م
- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، إربد– الأردن، ٢٠٠١م.
- قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد ــ الأردن، ١٩٩٨م.
- جماليات الأسلوب والتلقي، ط١، مؤسسة حمادة، إربد ــ الأردن، ٢٠٠٠م.
٣٦. الرباعي، (عبدالقادر):
- جماليات المعنى الشعري" التشكيل والتأويل" ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٩م.
- في تشكل الخطاب النقدي،ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، ١٩٩٨م.
- شاعر السمو، زهير بن أبي سلمي، الصورة الفنية في شعره، ط١، جدارا للكتاب العالمي، عمان– الأردن، ٢٠٠٦م.
٣٧. الرواشدة، (أميمة عبد السلام): شعرية الانزياح، دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، أمانة عمان، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٤م.
٣٨. الرواشدة، (حامد سالم درويش): الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة ــ الأردن، ٢٠٠٦م.
٣٩. الزعبي، (أحمد): سلطة الأسلوب، ط١، قدسية للنشر، إربد ــ الأردن، ١٩٩٣م.
٤٠. الزهرة، (شوقي علي): جذور الأسلوبية– من الزوايا إلى الدوائر – دراسة فيلولوجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٧م.
٤١. ساري، (مهند نايف حسن): المديح في الشعر الجاهلي، المفضليات والأصمعيات أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك – الأردن، ٢٠٠٠م.
٤٢. سلمان، (كمال فواز أحمد): الشمس في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٤م
٤٣. سليمان، (فتح الله أحمد): الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية في شعر البارودي، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٩٠م.

٤٤. السيد، (شفيع): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.
٤٥. الشايب، (أحمد): دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ــ مصر،١٩٨٨م
٤٦. شريم، (جوزيف ميشال): دليل الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٤م.
٤٧. الصانع، (أمجد ضيف الله حمد): شعر أسامة بن منقذ، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ٢٠٠١م.
٤٨. الصكر، (حاتم): ما لا تؤديه الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ط١، دار كتابات، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٣م.
٤٩. الصمادي، (معتصم محمد صالح): سورة المؤمنون، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الأردنية، الأردن، ٢٠٠٣م.
٥٠. صمود، (حمادي): الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٨م.
٥١. ضيف، (شوقي):
- تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ١٩٦١م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط١٢، دار المعارف، القاهرة ــ مصر، ١٩٩٣م.
٥٢. الطرابلسي، (محمد الهادي): خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٦م.
٥٣. الطفيلي، (رياض عباس): تجربة نازك الملائكة الشعرية، دراسة بنيوية سيميائية، رسالة دكتوراة، الجامعة الإسلامية ــ لبنان، ٢٠٠٣م.
٥٤. طه، (طه غالب عبدالرحيم): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٣.
٥٥. عباس، (فضل حسن): البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، البيان، البديع، ط١١، دار الفرقان للنشر، عمان ــ الأردن، ١٤٢٨هـ ــ٢٠٠٧م.
٥٦. عبد البديع، (لطفي): التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.
٥٧. عبدالجليل، (عبد القادر): هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط١، دار صفاء للنشر، عمان ــ الأردن، ١٩٩٨م.
٥٨. عبدالرحمن، (عفيف): الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ط١، دار الفكر، عمان– الأردن، ١٩٨٧م
٥٩. عبدالرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان– الأردن،١٩٨٢م.
٦٠. عبدالمطلب، (محمد):
- البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
٦١. عبدالهادي، (خير الدين محمد): مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٦م.
٦٢. عبدالله، (محمود صبري علي): الحية في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٣م.

٦٣. العبسي، (محمد موسى): النخيل في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – الأردن، ١٩٩٤م.
٦٤. عبيدات، (شهد أحمد ناجي): الغرابة في النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٢م.
٦٥. عبيدات، (محمود محمد سالم): بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد،، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٣م.
٦٦. العجرمي، (منى الحاج صالح سلامة): شعر صلاح عبدالصبور، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردن،٢٠٠٥م.
٦٧. عجلان، (عباس بيومي): الهجاء الجاهلي، صوره وأساليبه الفنية، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، مصر، ١٩٨٥م.
٦٨. العجمي، (كميخ محمد): شعر جرير بن عطية، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن،٢٠٠٧م .
٦٩. عجينة، (محمد): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ١٩٩٤م.
٧٠. عدمان، (عزيز): سورة الفرقان، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ١٩٩٤– ١٩٩٥م.
٧١. عزام، (محمد):
- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٣م.
- الأسلوبية منهجا نقديا، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ــ سوريا، ١٩٨٩م.
٧٢. عطوان، (حسين): مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ط٢، دار الجيل، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٧م.
٧٣. علي، (جواد):
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٣، الجزء ٦، دار العلم للملايين – بيروت، مكتبة النهضة – بغداد، ١٩٨٠.
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء١، دار العلم للملايين – بيروت، ومكتبة النهضة – بغداد، ١٩٧٦م
٧٤. علي، (هيام ضاحي): شعرية التشكيل النحوي في ديوان كثير عزة، رسالة ماجستير، جامعة البعث ــ سوريا،
٧٥. علي، (هيام عبدالكريم عبدالمجيد): دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، شعر البردوني نموذجا، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ــ الأردن، ٢٠٠١م.
٧٦. العليمات، (يوسف محمود غثيان):
- بنية اللغة الشعرية عند العذريين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ــ الأردن، ١٩٩٩م.
- شعرية الضد في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك – الأردن، ٢٠٠٣م.
٧٧. عمران، (روحي ثروت علي): القبر في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة القدس – فلسطين، ٢٠٠١م.

٧٨. عودة، (ميس خليل): تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا، جامعة النجاح الوطنية ــ فلسطين، رسالة ماجستير، ٢٠٠٦م.
٧٩. عوض، (لينة احمد إسماعيل): لغة الشعر عند محمود درويش، قراءة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٧م،
٨٠. عياد، (شكري محمد):
- مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، ١٤١٣- ١٩٩٢م
- اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسة أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة، ط١، دار العلوم، الرياض ــ السعودية، ١٩٨٥م
- اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، انترناشونال برس، مصر، ١٩٨٨م.
- موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة ــ مصر، ١٩٦٨م
- دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار الياس المصرية، القاهرة ــ مصر، ١٩٨٦م
٨١. عياشي، (منذر): مقالات في الأسلوبية، دراسة، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، ١٩٩٠م
٨٢. عيد، (رجاء): البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الاسكندرية ــ مصر، ١٩٩٣م.
٨٣. عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة تشرين – سوريا، ٢٠٠٠م.
٨٤. الغذامي، (عبدالله)، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ٢٠٠٦م.
٨٥. غركان،(رحمن): مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٤م.
٨٦. فضل، (صلاح):
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة- مصر، ١٩٩٨م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.
- إنتاج الدلالة الأدبية، ط١، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة ــ مصر،١٩٨٧م.
- صور القراءة وأشكال التخيل، مجموعة أعمال صلاح فضل، ط١، ج١+٢، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٤٢٨هـ ــ ٢٠٠٧م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٥م.
٨٧. قادرة، (غيثاء علي): مظاهر الوجود والعدم في أشعار أصحاب المعلقات العشر، رسالة ماجستير، جامعة تشرين ــ سوريا، ٢٠٠٠م.

٨٨. القباطي، (عادل صالح): شعر تميم بن أبي بن مقبل، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، اليمن، ٢٠٠٤م.
٨٩. القرعان، (فايز): تقنيات الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد ــ الأردن، ٢٠٠٤م.
٩٠. القزويني، (جلال الدين الخطيب): الإيضاح في علوم البلاغة، ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت ــ لبنان، ١٤١٩هـ ــ ١٩٩٨م.
٩١. القمول، (أنس عوض): مشاهد يوم القيامة، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٦م.
٩٢. القيرواني، (أبي علي الحسن بن رشيق) ت٤٥٦هـ: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط١، دار الطلائع للنشر، القاهرة ــ مصر، ج ١+٢، ٢٠٠٦م.
٩٣. كتانة، (نهيل فتحي احمد): دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ٢٠٠٠م.
٩٤. الكيلاني، (إيمان محمد أمين خضر): دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٧م.
٩٥. متوج، (سمران نديم):
- الدهر في أشعار أصحاب المعلقات العشر، رسالة ماجستير، جامعة تشرين – سوريا، ٢٠٠٠م.
- دلالات اللون ورموزه في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراة، جامعة تشرين ــ سوريا، ٢٠٠٤م.
٩٦. المجالي، (طارق عبد القادر عطاالله): دراسة أساوبية لشعر نزار قباني، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية – الأردن، ٢٠٠٠م.
٩٧. المزاريق، (أحمد جمال أحمد): شعر ابن زيدون، دراسة في اللغة والإيقاع، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠١م.
٩٨. المزروعي، (فاطمة حمد ناصر): المنافرات في الأدب الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ــ الأردن، ٢٠٠١م.
٩٩. المساعفة، (ناصر سلامة كريم): التشبيه الملحمي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – الأردن، ٢٠٠١م.
١٠٠. المسدي، (عبدالسلام):
- الأسلوبية والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح، الكويت ــ القاهرة، ١٩٩٣م.
- ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبدالكريم عبدالله للنشر، تونس، ١٩٩٤م.
١٠١. مصطفى، (إبراهيم) وآخرون: المعجم الوسيط جزء١+٢.
١٠٢. مصلوح، (سعد عبدالعزيز):
- في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، مصر ــ القاهرة، ١٤٢٢هـ–٢٠٠٢م.
- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، مصر ــ القاهرة، ٢٠٠٢م.

١٠٣. مطلوب، (أحمد): في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، ٢٠٠٢م.
١٠٤. مفتاح، (محمد): تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ٢٠٠٥م.
١٠٥. المقطري، (ابتسام علي سيف نعمان): شعر المقالح، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، اليمن، ٢٠٠٤م.
١٠٦. ناظم، (حسن): البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٢م.
١٠٧. نزال، (فوز سهيل كامل): مقامات الحريري، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٨م.
١٠٨. النصيرات، (فاطمة علي كايد): ظواهر أسلوبية في سيفيات المتنبي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٤م.
١٠٩. النعيمي، (أحمد إسماعيل): الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط١، سينا للنشر، مصر ١٩٩٥م.
١١٠. الهدروسي، (محمد مرعي حسين): تجليات اللون في شعر شعراء المعلقات، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٢م.
١١١. الوجود، (ثناء أنس): رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٦م.
١١٢. الوداعي، (عيسى جواد فضل محمد): التماسك النصي، دراسة تطبيقية في نهج البلاغة، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية ــ الأردن، ٢٠٠٥م.
١١٣. الوقاد، (نجلاء علي حسين): بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، دراسة أسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
١١٤. ويس، (أحمد محمد):
– ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٢م.
– الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ــ لبنان، ١٤٢٦هـ ــ ٢٠٠٥م.
٩٨. يوسف، (حسني عبد الجليل): التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ط١، الدار الثقافية، القاهرة ــ مصر، ١٩٩٨م.

ثالثا: المراجع المترجمة

١. إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب العلوب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠م.
٢. إيفانكوس، (خوسيه ماريا بوثويلو): نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو زيد، مكتبة غريب، الفجالة – مصر، دت.
٣. إيكو، (أمبرتو): السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، ط١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٥م.
٤. بارت، (رولان): الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ط٣، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط ــ المغرب، (د.ت).

٥. جيرو، (بيير): الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي،ط٢، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب- سوريا، ١٩٩٤م.
٦. دي سوسير، (فريدناند): علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز،ط٢، ١٩٨٨م.
٧. ستين، (جيرارد): فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة محمد أحمد حمد، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
٨. شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر، ١٩٨٧م
٩. شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٤م.
١٠. فلبر، (بول)، و بايلون، (كريستيان): مدخل إلى الأسلوبية مع تمارين تطبيقية، ترجمة طلال وهبة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٢م.
١١. كالر، (جوناثان): النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٤م.
١٢. كوهن، (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٨م
١٣. مولينيه، (جورج): الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٩م.
١٤. هوف، (غراهام): الأسلوب والاسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة آفاق عربية، العدد الأول، ١٩٨٥م
١٥. ويلك، (رينيه) و، وارين، (أوستن): نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبيح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨٧م
١٦. ياكبسون، (رومان):
- القضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٨م
- ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،(د.ت).
١٧. ياكوبي، (ريناته): دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة موسى ربابعة، مؤسسة حمادة، إربد ــ الأردن، ٢٠٠٥م.

رابعا: الدوريات

١. أبو ديب، (كمال):
- نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي، معلقة امرئ القيس " الرؤية الشبقية "، فصول، ع٢، م٤، ١٩٨٤م.
- الأنساق والبنية، فصول، ع٤، م١، ١٩٨١م
٢. أبو سويلم، (أنور عليان): قصة ثور الوحش ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،ع٢٢، ١٩٨٦م.
٣. أبو علي، (محمد بركات): أسلوب الالتفات بين التراث والمعاصرة، مجلة المورد، ع٣، م١٢، ١٩٩٣م
٤. إسماعيل، (عزالدين): الأسلوبية ــ ندوة العدد، فصول، ع١، م٥، ١٩٨٤م

٥. الأمين، (هيثم): ملاحظات حول الإحصاء والاستقصاء في الدراسة الأسلوبية، مثال تطبيقي على الأبنية العروضية في شعر صلاح عبدالصبور، الفكر العربي، ع٨/٩، ١٩٧٩م.
٦. البيطار، (يعقوب): الفيلولوجيا وجذور الأسلوبية، مجلة جامعة تشرين للدراسات، ع١٥، م٢٢، ٢٠٠٠م
٧. الحجاجي، (أحمد شمس الدين): الأسطورة والشعر العربي... المكونات الأولي، فصول، ع٢، م١٩٨٤،٤م.
٨. حولة، (عبدالله): الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، ع١، م٥، ١٩٨٤م.
٩. الخلايلة، (محمد خليل): مراوغة اللغة، قراءة في نماذج من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا) لمحمود درويش، مجلة جامعة عدن، ع١٣، م٧، ٢٠٠٤م.
١٠. خليل، (إبراهيم):
- علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية، أفكار، ع١٢١، ١٩٩٥م.
- انقلاب ثوري في اللسانيات من سوسير إلي تشومسكي، أفكار، ع١١٨، ١٩٩٤م
- من نحو الجملة إلي نحو النص، دراسة وتطبيق، أفكار، ع١٢٥، ١٩٩٦م
- الانزياح الأسلوبي ولغة الشعر عند أمين شنار، أفكار، ع١٧٧، ٢٠٠٣م
- الأسلوبية والنقد الأدبي، أفكار، ع١٥٨، ٢٠٠١م
١١. درويش، (أحمد): الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، ع١، م٥، ١٩٨٤م.
١٢. الدهام، (سالم): الأسلوب وعلاقته باللسانيات النصية، أفكار، ع١٧٥، ٢٠٠٣م.
١٣. ذريل، (عدنان): الأسلوبية، الفكر العربي، ع٢٥، ١٩٩٢م.
١٤. الراجحي، (عبده): علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، فصول، ع١، م٥، ١٩٨١م.
١٥. ربابعة، (موسى):
- التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، ع١، م١٩٩٠م.
- الانحراف مصطلحا نقديا، مؤتة للبحوث والدراسات، ع٤، م١٠، ١٩٩٥م.
- ظواهر الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلي، أبحاث اليرموك، ع٢، م٨، ١٩٩٠م.
- جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمي، جرش للبحوث والدراسات، ع٢، م٢، ١٩٩٨م.
- ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، دراسات، ع٢، م٢٢، ١٩٩٥م.
١٦. الرباعي، (عبدالقادر):
- الصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمي، أبحاث اليرموك، ع٢/١، م١، ١٩٩٣م.
- تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمي، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ع٢، م١١، ١٩٨٤م.

- التأويل: دراسة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، ع٢، م٣١، ٢٠٠٢م.
- معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر " الليل نموذجا " فصول، ع٣، م١٥، ١٩٩٦م
- تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، فصول، ع٢، م٤، ١٩٨٤م.
- طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة (الربيع) لأبي تمام " دراسة نصية "، فصول، ع٢، م١٤، ١٩٩٥م.
- ثقافة النقد ونقد الثقافة (قراءة في تحولات النقد الثقافي)، عالم الفكر، ع٣، م٣٣، ٢٠٠٥م

١٧.رواشدة، (سامح):
- الغموض وأثره في تلقي النص الشعري، دراسة في شعر محمود درويش، مؤتة للبحوث والدراسات، ع٥، م١٤، ١٩٩٩م.
- قصيدة " إسماعيل " لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، دراسات، ع٣، م٣٠، ٢٠٠٣م.
- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، أبحاث اليرموك، ع٢، م١٦، ١٩٩٨م.

١٨.زوين، (علي): ظلال المعنى بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث، آفاق عربية، ع٥، السنة الخامسة عشرة، ١٩٩٠م.

١٩.سليمان، (أماني): الأسلوب والأسلوبية، إضاءات حول المفهوم والمحددات، أفكار، ع١٦٦، ٢٠٠٢م.

٢٠.سليمان، (خالد): المفارقة في شعر محمود درويش، أبحاث اليرموك، ع٢، م١٣، ١٩٩٥م

٢١.الشتيوي، (صالح علي سليم): ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق للآداب، ع٣/٤، م٢١، ٢٠٠٥م.

٢٢.شريم، (جوزيف): الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، ع٣/٤، م٢٢، ١٩٩٤م.

٢٣.الشنطي، (محمد صالح): خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، ع١/٢، م٧، ١٩٨٧م.

٢٤.الصائغ، (وجدان): الاستعارة وإيقاعية التكرار في شعر الأخطل الصغير، جرش للبحوث والدراسات، ع١، م٤، ١٩٩٩م.

٢٥.عايش، (ياسين): رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم، دراسات، ع١، م٢٨، ٢٠٠١م.

٢٦.عبدالبديع، (لطفي): دراما المجاز، فصول، ع٢، م٦، ١٩٨٦م.

٢٧.عبدالسميع، (حسنة): الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرُّمة، فصول، ع١، م١٤، ١٩٩٥م.

٢٨.عبدالمطلب، (محمد):
- التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، دراسة أسلوبية، فصول، ع٢، م٣، ١٩٨٣م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات بقلم: محمد الهادي الطرابلسي(عرض)، فصول،ع١، م٣، ١٩٨٢م.

- سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول، ع١/٢، م٧، ١٩٨٧.
٢٩.العبسي، (محمد موسى): تشكّل الذات في لامية أوس بن حَجَر، مقاربة سيميائية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع٢، م٤، ٢٠٠٨م.
٣٠.العطار، (سليمان): الأسلوبية علم وتاريخ، فصول، ع٢، م١، ١٩٨١م.
٣١.عنبر، (عبدالله):
- نظرية التشكيل الدلالي للكلمة في ضوء أوهاج السياق والإبلاغية والأسلوبية، دراسات، ع١، م٣١، ٢٠٠٤م.
- النظرية الأسلوبية: مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع٣، م٣، ٢٠٠٧.
٣٢.عياد، (شكري محمد):
- قراءة أسلوبية لشعر حافظ، فصول، ع٢، م٣، ١٩٨٣م.
- موقف من البنيوية، ع٢، م١، ١٩٨١م.
٣٣.عياد، (محمود): الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، فصول، ع٢، م١، ١٩٨١.
٣٤.غيث، (محمد صديق): التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد " دراسة تطبيقية"، فصول، ع٢، م٤، ١٩٨٤م.
٣٥.فضل، (صلاح):
- ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، تجربة نقدية، فصول، ع٤، م١، ١٩٨١م.
- من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، ع١، م٤، ١٩٨٣.
- طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، فصول، ع١/٢، م٨، ١٩٨٩م.
- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول، ع١، م٥، ١٩٨٤م.
- نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، عالم الفكر، ع٣/٤، م٢٢، ١٩٩٤م.
- بنية الشكل البلاغي، فصول، ع١، م١١، ١٩٩٢م.
- استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي، فصول، ع٣، م١٥، ١٩٩٦م.
٣٦.قاسم، (يحيى): انزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة البعث للعلوم الإنسانية، ع٦، م٢١، ١٩٩٩م
٣٧.القضاة، (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، دراسات، ع٢، م٢٥، ١٩٩٨م.
٣٨.قطوس، (بسام):
- مظاهر الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبدالله البردوني " وجوه دخانية في مرايا الليل " دراسات الجامعة الأردنية، سلسلة أ، ع١، م١٩، ١٩٩٢م.
- تجليات اللغة: قراءة نقدية في شعر إبراهيم الخطيب، أفكار، ع١٥٧، ٢٠٠١م
٣٩.قطوس، (بسام) و ربابعة، (موسى): الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، مؤتة للبحوث والدراسات ــ سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع١، م٩، ١٩٩٤م

٤٠.مبارك، (محمد رضا): مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، فصول، ع٦٥، ٢٠٠٤م
٤١.محسب، (محي الدين): الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، أسسها ونقدها، علوم اللغة، ع٢، م١، ١٩٩٨م
٤٢.محمد، (أحمد علي): الانحراف الأسلوبي(العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني، مجلة جامعة دمشق، ع٣/٤، م١٩، ٢٠٠٣م.
٤٣.المَسَدي، (عبدالسلام):
- محاولات في الأسلوبية الهيكلية، حوليات الجامعة التونسية، ع١٠، ١٩٧٣م.
- التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج ولد الهدى، فصول، ع١، م٣، ١٩٨٢م.
٤٤.نافع، (عبدالفتاح): موسيقي الشعر بين حديها النفسي والجمالي، أفكار، ع٦٧، ١٩٨٣م.
٤٥.النعيمي، (مريم عبد الرحمن): ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر العباس بن الأحنف، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع٢، م٤، ٢٠٠٨م.
٤٦.هلال، (ماهر مهدي): الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، جامعة الحسين، ع١، م١، ٢٠٠٥م
٤٧.هاينريكس، (فلفهارت): آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح " استعارة " في الكتابات المبكرة في النقد العربي، فصول، ع٣/٤، م١٠، ١٩٩٣م.
٤٨. ويس، (أحمد محمد): الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، ع٣، م١٩٩٧،٢٥م.