# في أسلوبيَّة النَّص

## قراءة في رائيَّة أبي الحسن التِّهامي (ت٤١٦هـ)


**د. أحمد عبد الرءوف أحمد رفاعي**

مدرس الأدب العربي القديم

كلية الآداب، جامعة دمياط

# في أسلوبيَّة النَّص قراءة في رائيَّة أبي الحسن التِّهامي (ت٤١٦هـ)

**أحمد عبد الرءوف أحمد رفاعي .**
**قِسْم الأدب العربي القديم ، كلية الآداب، جامعة دمياط ، مِصْر.**
**البريد الالكتروني :** RfayAhmd82@gmail.com

**ملخص البحث:**

يهدف هذا البحث إلى قراءة رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي في ضوء المنهج الأسلوبي، وقد قامت هذه الدراسة على آليتين بارزتين لهما مكانة كبيرة لدى معظم النقاد الأسلوبيين، وهما: الانزياح، والاختيار.

وقد تناولتُ الانزياح ممثلا في نوعيه: التركيبي، والدلالي. وقد شمل الانزياح التركيبي ظواهر الحركة الأفقية ممثلة في ظاهرتي: التقديم والتأخير، والاعتراض، ثم ظواهر الحركة الموضعية ممثلة في ظاهرة الحذف بأنماطها المختلفة.

ثم مضى البحث في كشف مستويات الاختيار لدى شاعرنا في محورين: أولا- مستوى التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية، ثانيا- التشكيل الصوتي الأسلوبي على مستوى إطار الموسيقى الداخلية.

أمَّا الانزياح الدلالي، فقد شمل محاور أربعة: دلالة الصورة التجسيدية، ودلالة الصورة التشخصية، ودلالة الصورة التشبيهية، وأخيرا المفارقة التصويرية.

وقد أسهمت، من خلال هذا البحث، في إبراز ما تتميز به رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي أسلوبيا من تفرد وخصوصية.

**الكلمات المفتاحية:** التهامي، الأسلوب، الأسلوبية، مبدأ الاختيار، مبدأ الانزياح.

# In the style of the text

## A reading in the vision of Abi Al-Hassan Al-Tohami (d.416 A.H.)

Ahmed Abdel Raouf Ahmed Rifai.
Department of Ancient Arabic Literature, Faculty of Arts,Damietta University, Egypt.
**E-mail:** RfayAhmd82@gmail.com

**Abstract:**

This study is based on the geometry of the two stylists' style diagrams, and this study has done this study in the diagramming of the two stylistic style, which has a great position in the largest size of the two stylistics: displacement, and selection.

I dealt with displacement, represented by its two types: synthetic and semantic. The compositional shift included the phenomena of horizontal movement represented in the two phenomena: presentation and delay, and interception, then the phenomena of local movement represented in the phenomenon of deletion in its various types.

Then the research proceeded to reveal the levels of selection of our poet in two axes: first - the level of stylistic vocal formation within the framework of external music, and second - the stylistic vocal formation at the level of the internal music frame.

As for the semantic shift, it includes four axes: the significance of the anthropomorphic image, the significance of the diagnostic image, the significance of the analogous image, and finally the pictorial paradox.

I have contributed, through this research, in highlighting the uniqueness and specificity of the stylistically distinguished narrator of Abu Al-Hassan Ali bin Muhammad Al-Tohami.

**Keywords**: accusative, style, stylistics, principle of choice, displacement principle .

**المقدمة**:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد،

فرائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي في رثاء ابنه تعد من أروع مراثي الشعر العربي القديم، كما أنها تعد علامة فارقة في مسيرته الشعرية، فهي تمثل حالة شعرية متميزة. ولما كانت اللغة الشعرية من أهم مرتكزات هذه القصيدة، فقد وجدت أن المنهج الأسلوبي هو أفضل مدخل لدراستها.

ويمكن القول إن المنهج الأسلوبي يستمد إجراءاته من علوم البلاغة من جهة ومن علم اللسانيات الحديث من جهة أخرى، ويعنى بدراسة النص الأدبي، ووصف طريقة الصياغة، من أجل استخراج الخصائص والسِّمات التي تميز هذا النص الأدبي.

ولذا فقد عقدت العزم على أن يكون البحث متمثلا في دراسة رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي وفق المنهج الأسلوبي القائم على ثلاث ركائز أساسية، تتمثل في الوصف، ثم التحليل، وصولا إلى استخلاص النتائج.

**أمَّا عن أسباب اختياري لهذا الموضوع، فيمكن إجمالها فيما يأتي:**

١- الرغبة في دراسة رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي وقراءتها وفق منهج نقدي نصي حديث.

٢- كون هذه الرائية معدودة من روائع المراثي في الشعر العربي القديم؛ لما فيها من صفاء اللغة ورونق الأسلوب، وإشادة النقاد القدامى والمحدثين بها.

٣- إنَّ رائية التهامي لم يلتفت أحد إلى دراستها أسلوبيا برؤية متخصصة، فضلا عن عدم وجود دراسة مستقلة بأي منهج من مناهج النقد النصية التي تركز على هذه القصيدة.

**أمَّا عن أبرز تساؤلات هذا البحث قبل إجرائه، فيمكن أن أجملها في الآتي:**

١- ما أبرز الخصائص والظواهر الأسلوبية التي تميَّزت بها رائية أبى الحسن علي بن محمد التهامي؟ وكيف تجلَّت عبر مستويات النص؟

٢- ما طبيعة التراكيب والأساليب اللغوية التي امتازت بها رائية أبى الحسن علي بن محمد التهامي؟ وما مدى الثبوت والانزياح في قواعدها واستعمالاتها؟ وما مدى إسهامها في تشكيل الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف؟.

وللإجابة عن هذه التساؤلات السابقة وغيرها، فقد جاء هذا البحث في ضوء ثلاثة مباحث، يسبقها مقدمة، وتمهيد، وتتلوها خاتمة تجمل أهم النتائج التي توصل إليها البحث، وذلك على النحو الآتي:

**التمهيد:**

**أولا**- أبو الحسن علي بن محمد التهامي، وآراء النقاد القدامى والمحدثين في رائيته.

**ثانيا**- مفهوم الأسلوبية في التراث والفكر النقدي المعاصر.

**المبحث الأول:** الانزياح في المستوى التركيبي في رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي.

**المبحث الثاني:** الأسلوب بوصفه اختيارا في رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي.

**المبحث الثالث:** الانزياح في المستوى الدلالي في رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي.

## التمهيد:

### أولاً- أبو الحسن علي بن محمد التهامي[١] وآراء النقاد القدامى والمحدثين في رائيته:

هو "أبو الحسن علي بن محمد بن فهد التهامي، المولود في مكة المكرمة في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، وهو زمن عصيب انفرط فيه عقد الخلافة العباسية، وانحلَّ نظامها، فتوزعت إلى دويلات متناحرة، وممالك متصارعة"[٢]. والجدير بالذكر أن المصادر التي تحدثت عنه لم تذكر لنا سنة ميلاده، والتِّهامي: نسبة إلى تِهامة، وهي تطلق على مكة، ولذلك قيل للنبي ﷺ: تهامي لأنه منها[٣]، كما تطلق تهامة على الساحل الممتد على طول الجزيرة شرقي الحجاز بين مكة واليمن[٤]، ولكن

---

(١) انظر ترجمة أبى الحسن علي بن محمد التهامي في:

- الصفدي: الوافي بالوفيات، باعتناء رمزي بعلبكي، جمعية المستشرقين الألمانية، ١٩٨٣م ١١٦/٢٢.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٠م، الجزء الثالث، ص ٣٧٨.
- ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة، باعتناء محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١ بيروت، ١٩٩٢م، الجزء الرابع، ص٢٦٤.

(٢) ابن عساكر: تاريخ دمشق، دمشق، سوريا، دار المكتبة الظاهرية، الطبعة السادسة، الجزء الأول ص٥٣٧.

(٣) ينظر: الباخرزي: دمية القصر وعصرة أهل العصر، تحقيق: د. محمد التونجي، دار الجيل بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ١٣٥/١٠، والنجوم الزاهرة: ٢٦٤/٤، ومرآة الجنان: الجزء الثالث، ص٣٠ ووفيات الأعيان: الجزء الثالث، ص٣٨١.

(٤) انظر: البكري: معجم ما استعجم، تحقيق: مصطفى السقا، عالم الكتب، ط٣، بيروت، ١٩٨٣م ٧-١٤.

نسبة الشاعر إنما هي مكة، إذ ينسب نفسه إليها في بعض شعره حين نزلت به كارثة السجن في آخر حياته، كما سيأتي قائلا عن نفسه(١):

**وَهَـذا التِّهـامِيُّ مِـنْ مَكَّـة بِرَجْلِيْـهِ يَسْـعَى إلـى حَتْفِـه**

ويورد المؤرخون أنه قد مات مقتولاً عندما وصل إلى الديار المصرية مستخفياً ومعه كتب من حسان بن مفرج –الذي ثار على الفاطميين بتحريض الوزير المغربي– متوجها إلى عرب بني قرة ببرقة، لتحريضهم على الثورة، وقد قبض عليه الفاطميون في مصر، فاعتقلوه بخزانة البنود أربع بقين من ربيع الآخر سنة ست عشرة وأربعمائة وقتل سرا في سجنه(٢).

ويعد التهامي من فحول شعراء عصره، وفى ذلك يقول ابن بسام عن شاعريته: "كان مشتهر الإحسان، ذَرِبُ اللسان، مخلَّى بينه وبين ضروب البيان، يدل شعره على القِدْح دلالة برد النسيم على الصبح، ويُعْرِبُ عن مكانه من العلوم إعراب الدمع عن سرِّ الهوى المكتوم"(٣)، ويقول عنه الباخرزي في دمية القصر: "وله شعرٌ أدقُ من دين الفاسق، وأرقُّ من دمع العاشق، كأنما رُوِّح بالشمال أو عُلِّل بالشمول، فجاء كَنَيْلِ البُغْية

(١) انظر: شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية – العراق– إيران)، دار المعارف القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م، ص١٢٩، ١٣٠.

(٢) انظر: الصفدي: الوافي بالوفيات: ١١٦/٢٢. ابن خلكان: وفيات الأعيان: الجزء الثالث، ص ٣٨١. اليافعي: مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة حوادث الزمان، دار الكتاب الإسلامي الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٣م،الجزء الثالث، ص٢٩. ابن كثير: البداية والنهاية، تحقيق د. أحمد أبو ملحم وآخرين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٥م، الجزء الأول، ص٢١، والنجوم الزاهرة: ٢٦٤/٤. ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت، الجزء الثالث،٢٠٤. ابن مماتي: لطائف الذخيرة وطرائق الجزيرة: تحقيق: نسيم مجلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص٢٩٠.

(٣) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة للطباعة بيروت، ط١، ١٩٧٩م، القسم الرابع، المجلد الثاني، ص٥٣٧.

وَدَرْكِ المأمول"[١]، كما يقول عنه الصفدي: "وهو من الشعراء المحسنين المجيدين أصحاب الغوص"[٢].

أما عن قصيدة التهامي موضوع الدراسة، فمطلعها:

**حُكــمُ المَنِيَّــةِ فــي البَرِيَّــةِ جــارِ  مــا هَــذِهِ الــدُّنيا بِــدارِ قَــرارِ**[٣]

وهذه القصيدة المرثية قالها أبو الحسن علي بن محمد التهامي في رثاء ولده الذى تُوفي وهو صغير السن، وقد أُعجب النقاد القدامى بهذه القصيدة، يقول البديعي: "ويُحكى أن أبا العلاء عندما سمع مرثية التهامي استحسنها، وكان كلما ورد عليه أديب يستنشدها منه، حتى ورد عليه التهامي وهو بالمعرة ولم يكن يعلم بقدومه، فقال له أبو العلاء: أتروي قصيدة التهامي التي رثى بها ولده أبا الفضل؟ فقال: نعم، فاستنشده إياها، فلما أتمَّها قال له أبو العلاء قال: أحسنت، ولأنت صاحبها التهامي وأنت أشعر من بالشام، ولما خرج التهامي سُئل أبو العلاء كيف عرفه فقال: سمعت منه القصيدة سماعًا يدل على أنه بخلاف سماعي إيَّاها من غيره"[٤].

وقال الباخرزي: "وكنت نقلت في صباي قصيدة له – يعني التهامي– يرثي بها ابنه أبا الفضل...وحفظتها وراء ظهري وعددتها من ذخائر دهري"[٥]. وقال ابن خلكان: "وله مرثية في ولده، وكان قد مات وهو صغير وهي في غاية الحسن"[٦]. وقال الصفدي: "وله القصيدة الرائية المشهورة التي رثى بها ابنه، وقد سارت مسير الشمس"[٧].

---

(١) الباخرزي: دمية القصر وخريدة العصر، الجزء الأول، ص١٣٥.

(٢) الصفدي: الوافي بالوفيات، جـ ٢٢/ ص ١١٦.

(٣) أبو الحسن علي بن محمد التهامي: ديوانه، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ١٩٨٢م، ص٣٠٨، ص٣١٧.

(٤) يوسف البديعي: أوج التحري عن مرثية المعري، مطبعة الترقي، دمشق،١٩٩٤م، ص١٣٧.

(٥) الباخرزي: دمية القصر وخريدة العصر، جـ١، ص١٢١.

(٦) ابن خلكان: وفيات الأعيان، جـ٣، ص١٦٣.

(٧) الصفدي: الوافي بالوفيات، جـ٧، ص٤٣.

وقال العباسي في معاهد التنصيص: "ومن شواهد براعة الاستهلال قول التهامي في رثاء ولده: حكم المنية.. وهي من غرر القصائد...وهي طويلة، إنما أثبت منها ما أثبت ليكون غرة هذا الكتاب وتذكرة لأُولي الألباب"(١).

وقال ابن حجة الحموي: "وهذه القصيدة يرثي بها ولده، وهي نسيج وحدها وواسطة عقدها، وما أعلم أنَّ أحدا استهلَّ المراثي بأحسن من هذه البراعات"(٢).

أمَّا عن رأي المحدثين في رائية التهامي، فيقول حامد حنفي داود: "وإنك لا تكاد تنتهي إلى آخر بيت في القصيدة حتى تأخذ بتلابيب إعجابك، وتستولي على نفسك"(٣). نفسك"(٣). أما محمد عبد الرحمن الربيع فيقول عنها: "إنها من عيون الرثاء في الشعر العربي كله، قديمه وحديثه...وتقف في صف واحد مع مراثي العرب المشهورة كمرثية أبي ذؤيب الهذلي لأبنائه"(٤).

**ثانيا- مفهوم الأسلوبية في التراث والفكر النقدي المعاصر:**

من الجدير بالذكر أن كلمة الأسلوب قد ترددت كثيرا في الخطاب النقدي منذ القدم، ولعل أرسطو أول من استخدم كلمة الأسلوب، وقد أراد به طريقة التعبير، فقال: "حقا لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي لما كانت لنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكن علينا ألاَّ نعتمد في الدفاع على رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيرا ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون

(١) العباسي: معاهد التنصيص، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة الطبعة الأولى، ١٩٤٧م، ج٤، ص٢٤٣.

(٢) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، طبعة مكتبة الهلال، بيروت الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص١١٠.

(٣) حامد حنفي داود: الآداب الإقليمية في العصر العباسي الثاني، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة الطبعة الأولى، ١٩٧٧م، ص١٨١.

(٤) محمد عبد الرحمن الربيع: أبو الحسن علي بن محمد التهامي (حياته وشعره)، مكتبة المعارف الرياض، ١٩٨١م، ص١٠٢.

بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة"[١].

وقد وجدت في التراث اللغوي والنقدي القديم أنَّ هناك من تحدث عن الأسلوب إمَّا بالتصريح به، وإمَّا بالحديث عن بعض أساليب اللغة العربية، فعلى سبيل المثال نجد من تحدث عن بعض الاستخدامات التي تُشكل تعارضًا مع الأصل، كحديث سيبويه عن الحذف[٢]. وكذلك حديث الجاحظ عن فكرة تباين مستويات الأداء اللغوي عند الناس[٣]. كما تحدث عبد القاهر الجرجاني عن تعريف الأسلوب من خلال مفهومه عن النظم[٤].

وقد عُرف الأسلوب في التراث العربي، حيث" وجدنا في حركة النقد القديم ما يقربه أو بمعنى أخر يصله بحركة الدرس الأسلوبي، ويتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد والبلاغة والنحو، كما وقفت حركة النقد والبلاغة القديمين على جوانب البحث الأسلوبي في غالب الأحيان، وتوغلت فيه في القليل منها، لأنها تبدأ غالبا من النص وتنتهي به كما في الأسلوبية الحديثة"[٥].

يعد الأسلوب هو المسلك إلى الأسلوبية، ولذلك فإنَّ الأسلوبية" تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية"[٦]، وتُوصف بأنها" البحث

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، لبنان، ط١، بيروت، ١٩٧٢م، ص١١٦.

(٢) يُنظر: سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣ ١٩٨٨م، الجزء الأول، ص٢٤ وما بعدها.

(٣) يُنظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥ ١٩٨٥م، ص١٤٤.

(٤) يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٤٦٨، وما بعدها.

(٥) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص١٧١ ١٧٢.

(٦) أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١ ٢٠١٤م، ص٣١.

عن الأسس الموضوعية؛ لإرساء علم الأسلوب..."[١]، ومهمة الأسلوبية البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى؛ لتشكل نظام الوسائل التعبيرية اللغوية المعبرة[٢].

وهكذا تنبسط الأسلوبية على "رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل الاكثر تركيبًا، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تكشف عن لمحة من حياة الفكر.. منظورا إليها من زاوية خاصة"[٣].

أمَّا أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية، والتي تمت الاستعانة بها في تحليل لغة الشعر في رائية التهامي، فيمكن إجمالها فيما يأتي:

١- **الأسلوبية الوصفية (أسلوبية التعبير):** وتدرس الأسلوبية الوصفية" العلاقة بين اللغة والفكر، وتهتم بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة، ويطلق على هذا المنهج: أسلوبية التعبير[٤]. وتعد الأسلوبية التعبيرية ذات وظيفة إبلاغية، وغايتها إثبات إرادة المتكلم، ودراسة الوسائل التعبيرية في المجال اللغوي الذى تلتقي فيه اللغة بالحياة[٥].

٢- **الأسلوبية الإحصائية:** فالإحصاء ليس غاية في ذاته، بل هو نتائج تساعد الدارس الأسلوبي على تجلية النص وكشف وجمالياته، حيث إننا نعيش في

(١) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٣، ص٩.
(٢) انظر: المرجع نفسه، ص٧٦.
(٣) شكري محمد عيَّاد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، دار العلوم، الرياض، ط١ ١٩٨٥م، ٣١.
(٤) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١ ٢٠٠٧م، ص٩١.
(٥) يُنظر: د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٧٠م ١٩٧٠م ص١٠١.

عصر الإحصاء فلا يُستغرب أن تنقد الطرق العددية في كثير من أقسام اللغويات وعلم الأسلوب، ويمكن أن يُقال إنَّ دخول هذه الطرق في اللغويات جديرٌ بالاستحسان بوجه عام، ولكن من الخطأ أن تُجعل صنما يُعبد(١).

**وتقوم الأسلوبية على آليتين رئيستين، هما:**

**١- مبدأ الاختيار:**

وهو انتقاء الوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه، "ويتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، على أساس الترادف والتخالف"(٢). وبهذا يحقق الاختيار مبدأ الخصوصية في تحديد الأسلوب، إذ إنَّ "مجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تُشكل أسلوبه الذى يمتاز به عن غيره من المنشئين"(٣). ومهما يكن فإن تحديد الأسلوب على أساس مبدأ الاختيار يعد محورا مهما من محاور الدراسات الأسلوبية، والتي قدمت الأسلوب على أساس أنه متصل بوعي المبدع وذاتيته التي تُميزه عن الذوات الأخرى، فتفاوت الأسلوب ربما يكون راجعًا إلى طبيعة الاختيار الذى يعد عنصرا أساسيا في عملية الإبداع.

**٢- مبدأ الانزياح:**

أصبح مفهوم الانزياح أكثر وضوحا على يد الناقد الفرنسي(جان كوهن)، وفصل فيه في كتابه" بنية اللغة الشعرية"، حيث قام كوهن ببيان كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري، حيث يرى أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقض الذى تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة

(١) شكري محمد عيَّاد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٠٥، ١٠٦.

(٢) ولمعرفة المزيد حول بعض الاعتبارات التي تحد من فائدة الإحصاء يُنظر: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٠٦، ١٠٩.

(٣) سعد مصلوح: الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣ ،١٩٩٢م، ص٣٨.

أخرى...فالجانب الأساسي هو المرحلة السالبة؛ لأنَّ هذه المرحلة شرط أساسي للمرحلة الثانية(١).

ومن ثم فإن الباحث سوف يتخذ من هذين المبدأين سبيلا إلى دراسة رائية التهامي دراسة أسلوبية نقدية.

(١) يُنظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب ط١، ١٩٨٦م، ص٤٩.

**نص القصيدة**:

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جارِ ... ما هَذِهِ الدُّنيا بِدار قَرارِ
بَينا يُرى الإنسان فيها مُخبِراً ... حَتّى يُرى خَبَرا مِنَ الأَخبارِ
طُبِعَت عَلى كدرٍ وَأَنتَ تُريدُها ... صَفواً مِنَ الأَقذاءِ وَالأَكدارِ
وَمُكَلِّفُ الأَيامِ ضِدَّ طِباعِها ... مُتَطَلِّبٌ في الماءِ جَذوة نارِ
وَإِذا رَجَوتَ المُستَحيل فَإِنَّما ... تَبني الرجاءَ عَلى شَفيرٍ هارِ
فَالعَيشُ نَومٌ وَالمَنِيَّةُ يَقظَةٌ ... وَالمَرءُ بَينَهُما خَيالِ سارِي
وَالنفسُ إِنْ رَضِيَت بِذَلِكَ أَو أَبَت ... مُنقادةٌ بِأَزِمَّةِ المِقدارِ
فاقضوا مآرِبَكُم عِجالاً إِنَّما ... أَعمارُكُم سَفرٌ مِنَ الأَسْفارِ
وَتَراكَضُوا خَيلَ الشبابِ وَبادِروا ... أَنْ تُستَرَدَّ فَإِنَّهُنَّ عَوارِي
فالدهر يَخدَعُ بِالمُنَى وَيُغِصُّ إِنْ ... هَنَّا وَيَهدِمُ ما بَنَى بِبوارِ
لَيسَ الزمانُ وَإِنْ حَرَصْتَ مُسالِمًا ... خُلُقُ الزمانِ عَداوَةُ الأَحرارِ
إِنّي وُتِرْتُ بِصارِمٍ ذِي رَونَقٍ ... أَعدَدتُهُ لِطِلابَةِ الأَوتارِ
أُثْنِي عَلَيهِ بِإِثْرِهِ وَلَو أَنَّهُ ... لَم يُغْتَبَطْ أَثنَيتُ بِالآثارِ
يا كَوكَبًا ما كانَ أَقْصَرَ عُمرِهِ ... وَكَذاكَ عُمرُ كَواكِبِ الأَسْحارِ
وَهِلالُ أَيّامٍ مَضَى لَم يَستَدِر ... بَدرًا وَلَم يُمْهَلْ لِوَقتِ سِرارِ
عَجِلَ الخُسوفُ عَلَيهِ قَبلَ أَوانِهِ ... فَمَحاهُ قَبلَ مَظَنَّةِ الإِبدارِ
واستُلَّ مِن أَترابِهِ وَلِداتِهِ ... كَالمُقلَةِ استُلَّت مِنَ الأَشفارِ
فَكَأَنَّ قَلبِيَ قَبرُهُ وَكَأَنَّهُ ... في طَيِّهِ سِرٌّ مِنَ الأَسرارِ
إِن يُغْتَبَط صِغَراً فَرُبَّ مُفَخَّمٍ ... يَبدو ضَئيلَ الشخصِ لِلنُظّارِ
إِنَّ الكَواكِبَ في عُلُوِّ مَكانِها ... لَتُرى صِغارًا وَهيَ غَيرُ صِغارِ
ولَدِي المُعَزَّى بَعضُهُ فَإِذا مَضى ... بَعضُ الفتى فَالكُلُّ في الآثارِ
أَبكيهِ ثُمَّ أَقولُ مُعتَذِراً لَهُ ... وُفِّقتَ حينَ تَرَكتَ أَلأَمَ دارِ

جـــاوَرتُ أَعـــدائي وَجـــاوَرَ رَبَّـــهُ ... شَـــتّان بَـــينَ جِـــوارِهِ وَجِـــواري
أَشـكو بُعـادَك لـي وَأَنـتَ بَمَوضِـعٍ ... لـولا الـرَّدَى لَسَـمِعتَ فيـهِ سِـرارِي
وَالشـرقُ نَحـوَ الغَـربِ أَقـرَبُ شُـقَّةً ... مِـن بُعـدِ تِلـكَ الخَمسَـةِ الأَشـبارِ
هَيهـات قَـد عَلِقتْـكَ أَشـراكُ الـرَّدَى ... واغتـالَ عُمـرَكَ قـاطِعُ الأَعمـارِ
وَلَقَـد جَرَيْـتَ كَمـا جريـتُ لِغايَـةٍ ... فَبَلَغْتَهـا وَأَبـوكَ فـي المِضـمارِ
فَـإِذا نَطَقـتُ فَأَنـتَ أَولُ مَنْطِقـي ... وَإِذا سَـكتُّ فَأَنـتَ فـي إِضـمارِي
أُخفِـي مِـنَ البُرَحَـاءِ نـارًا مِثلَمـا ... يَخفَـى مِـنَ النـارِ الزِّنـادُ الـوارِي
وَأُخَفِّـضُ الزَّفَـراتِ وَهـيَ صَـواعِدٌ ... وَأُكَفكِـفُ العَبَـراتِ وَهـيَ جَـوارِ
وَشِـهابُ نـارِ الحُـزنِ إِنْ طاوَعتـهُ ... أَوْرَى وَإِن عاصَـيتَهُ مُتَـوارِ
وَأَكُـفُّ نيـرانَ الأَسَـى وَلَرُبَّمـا ... غلـبَ التَصَـبُّرُ فارتَمَـت بِشَـرارِ
ثَـوبُ الرِّيـاءِ يَشِـفُّ عَمـا تَحتَـهُ ... فَـإِذا التحفـتَ بِـهِ فَإِنَّـكَ عـارِ
قَصُـرَتْ جُفـوني أَم تَباعَـدَ بَينَهـا ... أَم صُـوِّرتْ عَينِـي بِـلا أَشـفارِ
جَفَـتِ الكَـرَى حَتّـى كَـأَنَّ غِـرارَهُ ... عِنـدَ اِغتِمـاضِ العَـينَ وَخْـزُ غِـرارِ
وَلَـو اسـتَزارَتْ رَقْـدةٌ لَرمَـى بهـا ... مـا بَـينَ أَجفـاني إِلـى التَيَّـارِ
أُحْيِـي لَيـالي الـتَّمِّ وَهـيَ تُميتُنِـي ... وَيُميـتُهُنَّ تَـبلُّجُ الأَسـحارِ
حَتّـى رَأَيـتُ الصُـبحَ يَـألَفُ كفَّـهُ ... بِالضـوءِ رَفـرَفُ خَيمَـةٍ كالقَـارِ
قَصُـرَتْ جُفـوني أَم تَباعَـدَ بَينَهـا ... أَم صُـوِّرتْ عَينِـي بِـلا أَشـفارِ
جَفَـتِ الكَـرَى حَتّـى كَـأَنَّ غِـرارَهُ ... عِنـدَ اغتِمـاضِ العَـينَ وَخْـزُ غِـرارِ
وَلَـو اسـتَزارَتْ رَقْـدةٌ لَرمَـى بهـا ... مـا بَـينَ أَجفـاني إِلـى التَيَّـارِ
أُحْيِـي لَيـالي الـتَّمِّ وَهـيَ تُميتُنِـي ... وَيُميـتُهُنَّ تَـبلُّجُ الأَسـحارِ
حَتّـى رَأَيـتُ الصُـبحَ يَـألَفُ كفَّـهُ ... بِالضـوءِ رَفـرَفُ خَيمَـةٍ كالقَـارِ
وَالصـبحُ قَـد غمـرَ النُجـومَ كَأَنَّـهُ ... سَـيلٌ طَغَـى فَطَفـا عَلـى النُـوَّارِ
لَـو كنـتَ تُمنَـعُ خـاض دونـكَ فِتيـةٌ ... مِنّـا بِحـارَ عَوامِـلٍ وَشِـفارِ

وَدَحَـوا فُوَيـقَ الأَرضِ أَرضـا مِـن دَمٍ ... ثُـمَّ انثَنَـوا فَبَنَـوا سَـماءَ غُبـارِ
قَـومٌ إِذا لَبِسـوا الـدروعَ حَسِـبتَها ... سُـحُبًا مـزرَّرَةً عَلـى أَقمـارِ
وَتَـرى سـيوفَ الـدارِعينَ كَأَنَّهـا ... خُلُـجٌ تُمَـدُّ بِهـا أَكُـفٌّ بِحـارِ
لَـو أَشـرَعوا أَيمـانِهِم مِـن طُولِهـا ... طَعَنـوا بِهـا عِـوَضَ القَنـا الخَطَّـارِ
شُـوسٌ إِذا عَـدِموا الـوَغَى انتَجَعُـوا لَهـا ... مِـن كُـلِّ أَوبٍ نُجْعَـةَ الأَمطَـارِ
جَنَبُـوا الجِيـادَ علـى المَطـيِّ وَراوحُـوا ... بَـينَ السُّـروجِ هُنـاكَ وَالأَكْـوارِ
وكَأَنَّمـا مَـلأوا عِيـابَ دروعِهِـمْ ... وَغُمُـودَ أَنصُـلِهِم سَـرابَ قِفـارِ
وَكَـأَنَّ مـن صَـنعَ السَـوابِغَ غَـرَّهُ ... مـاءُ الحَديـد فَصـاغَ مـاءَ قَـرارِ
زَردًا فَـأحكمَ كـلَّ مُوصـلِ حَلقَـةٍ ... بِحُبابَـةٍ فـي مَوضـعِ المِسـمارِ
فَتَسـرْبَلوا بِمُتـونِ مـاءٍ جامِـدٍ ... وَتَقَنَّعـوا بِحُبـابِ مـاءٍ جـارِ
أُسْـدٌ ولكـن يـؤثرونَ بِـزادِهِم ... وَالأُسْـدُ لَـيسَ تـدينُ بالإِيثـارِ
يَتَـزَّيَنُ النـادي بِحُسـنِ وُجـوهِهِم ... كَتَـزَيُّنِ الهـالاتِ بالأَقمـارِ
يَتَعَطَّفـونَ عَلـى المُجـاوِرِ فـيهِمُ ... بالمَنْفِسـاتِ تعطُّـفَ الأَظـآرِ
مِـن كـل مَـن جَعـلَ الظُّبـا أَنصـارَهُ ... وَكـرُمنَ فاسـتَغنَى عَـنِ الأَنصـارِ
وَإِذا هـوَ اعتَقَـلَ القَنـاةَ حَسِـبتَها ... صِـلاًّ تأَبَّطَـهُ هِزبْـرٌ ضـارِ
وَالليـثُ إِنْ ثاوَرْتَـهُ لَـم يَعتَمِـد ... إِلّا عَلـى الأَنيـابِ وَالأَظفـارِ
زَرَدُ الـدِّلاصِ مِـنَ الطِّعـانِ بِرُمحِـهِ ... فـي الجَحْفَـلِ المتضـايقِ الجـرار
وَيَجُـرُّ حـينَ يُجَـرُّ صَـعدَةَ رُمحِـهِ ... فـي الجَحفَـلِ المُتَضـائِقِ الجَـرّارِ
مـا بَـينَ تِـرْبٍ بِالـدماءِ مُضَـمَّخٍ ... زَلِـقٍ وَنَقْـعٍ بِـالطِّرادِ مُثـارِ
وَالهُـونُ فـي ظِـلِّ الهُـوَينى كـامِنٌ ... وَجَلالَـةُ الأَخْطـارِ فـي الأَخْطـارِ
تَنْـدَى أَسِـرَّةُ وَجهِـهِ وَيَمينِـهِ ... فـي حالَـةِ الإِعسـارِ والإِيسـارِ
وَيَمُـدُّ نَحـوَ المَكرُمـاتِ أَنـامِلاً ... لِلـرزقِ فـي أَثنـائِهِنَّ مَجـارِي
يَحـوي المَعـالي كاسِـباً أَو غالِبـاً ... أَبـدا يُـداني دونَهـا وَيُـدارِي

قَـد لاحَ فـي لَيـلِ الشـبابِ كَواكِـبٌ ... إِنْ أُمْهِلـتْ آلَـت إِلـى الإِسـفارِ
وَتلهُّـبُ الأَحشـاءِ شَـيَّبَ مَفْرِقِـي ... هَـذا الضـياءُ شُـواظُ تِلـكَ النـارِ
شـابَ القَـذَالُ وَكُـلُّ غُصـنٍ صـائِرٌ ... فَيْنَانُـهُ الأَحْـوَى إِلـى الإِزهـارِ
وَالشِّـبْهُ مُنجَـذِبٌ فَلِـمْ بِـيضُ الـدُّمَى ... عَـن بِـيضِ مَفْرِقِـهِ ذَواتُ نِفـارِ
وَتَـوَدُّ لَـو جُعِلـتْ سـوادُ قُلوبِهـا ... وَسـوادُ أَعيُنِهـا خِضـابَ عِـذارِي
لا تَنفِـر الظِبَيـاتُ عَنـه فَقَـد رأت ... كَيـفَ اخـتِلافُ النَّبْـتِ فـي الأَطـوارِ
شَـيئانِ يَنقَشِـعانِ أَوَّل وَهلَـةٍ ... ظِـلُّ الشـبابِ وَخلَّـةُ الأَشـرارِ
لا حَبَّـذا الشـيبُ الـوَفيُّ وَحَبَّـذا ... ظِـلُّ الشَّـبابِ الخـائِنِ الغَـدّارِ
وَطَـرِي مِـنَ الـدنيا الشـبابُ وَرَوْقُـهُ ... فَـإِذا انقَضـى فَقَد انقَضَت أَوطـارِي
قَصُـرتْ مَسـافَتُهُ وَمـا حَسَـناتُهُ ... عِنـدي وَلا آلاؤُهُ بِقِصـارِ
نَـزدادُ هَمّـاً كُلَمّـا ازدَدنـا غِنَـىً ... وَالفَقـرُ كُـلُّ الفَقـرِ فـي الإِكثـارِ
مـا زادَ فَـوق الـزَّادِ خُلْـفٌ ضـائِعٌ ... فـي حـادِثٍ أَو وارِثٍ أَو عـارِ
إِنّـي لأَرحَـمُ حاسِـدِيَّ لِحَـرِّ مـا ... ضَـمَّت صُـدورُهُم مِـنَ الأَوغـارِ
نَظَـروا صَـنيعَ اللهِ بـي فَعُيـونُهُمْ ... فـي جَنَّـةٍ وَقُلـوبُهم فـي نـارِ
لا ذَنـبَ لـي قَـد رُمْـتُ كـتمَ فَضـائِلي ... فَكَأَنَّمـا بَرقَعْـتُ وَجـهَ نَهـارِ
وَسـتَرْتُها بِتَواضُـعِي فَتطلَّعـت ... أَعناقُهـا تَعلـو عَلـى الأَسـتارِ
وَمِـنَ الرِّجـالِ مَعـالِم وَمَجاهِـلٌ ... وَمِـنَ النُجـومِ غَـوامِض وَدَرَارِي
وَالنـاسُ مُشـتَبِهونَ فـي إِيـرادِهِمْ ... وَتَفاضُـلُ الأَقـوامِ فـي الإِصـدارِ
عَمْـري لَقَـد أَوطـأتُهُمْ طُـرق العُـلا ... فَعَمَـوا فَلَـم يَقْفُـوا عَلـى آثـارِي
لَـو أَبصَـروا بِقُلـوبِهِم لاستَبصَـروا ... وَعمـى البَصـائِرِ مَـن عَمَـى الأَبصارِ
هَـلّا سَـعَوا سَـعْيَ الكِـرامِ فَـأَدرَكوا ... أَو سَـلَّموا لِمَواقِـعِ الأَقـدارِ
ذهـب التَّكـرُّمُ وَالوَفـاءُ مِـنَ الـوَرَى ... وَتصـرَّما إِلّا مِـنَ الأَشـعارِ
وَفَشَـت خِيانـاتُ الثِقـاتِ وَغيـرِهِم ... حَتّـى اتَّهمنـا رُؤيـةَ الأَبصـارِ

وَلَرُبَّمـــا اعتَضـــد الحَلـــيمُ بِجاهِـــلٍ ... لا خَيـــرَ فـــي يُمنـــى بِغَيـــرِ يَســـارِ
لِلَّهِ درُّ النائِبـــــــــاتِ فَإِنَّهـــــــــا ... صَـــدَأُ اللئـــامِ وَصَـــيقَلُ الأَحـــرارِ
هَـــل كنـــتُ إِلّا زُبْـــرَةً فَطَبَعنَنِـــي ... سَـــيفاً وَأَطلـــقَ صَـــرْفَهُنَّ غِـــرَارِي
زَمـــنٌ كـــأمِّ الكلـــبِ تَـــرْأَمُ جِرْوَهـــا ... وَتَصُـدُّ عَـن وَلَـدِ الهِزَبْـرِ الضـارِي[1]

(١) أبو الحسن علي بن محمد التهامي: ديوانه، تحقيق: د. محمد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ١٩٨٢م، ص٣٠٨: ص٣١٧.

# المبحث الأول

## الانزياح في المستوى التركيبي

## في رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي

يعد الانزياح أهم أركان الأسلوبية، حتى عدَّه مجموعة من أهل الاختصاص– من أمثال: شفيع السيد، وشكري عيَّاد، ومنذر عياشي– كل شيء فيها، وعرفوها بما عرفوها بأنها: علم الانزياحات؛ ولعل هذا يعود إلى أنَّ: "الانزياح يعتبر من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره؛ لأنَّه عنصر يميز اللغة العادية، ولذلك نرى كبار نقاد الأدب، من أمثال: سبتزر، وجون مان، وتودوروف، وجان كوهن، يتخذون من ظواهر الانزياح في النص الأدبي أساسا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النص"(١).

والانزياح هو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج به عمَّا هو مألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"(٢). ويمكن القول: إنَّ الانزياح "هو اختراق مثالية اللغة، والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، أو العدول في مستوى اللغة الصوتي والدلالي عمَّا عليه النسق"(٣).

تؤكد الاتجاهات النقدية الحديثة أن "التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، والشعر كذلك بناء لغوي مميز ينبني على تفجير طاقة اللغة، ويجعلها تضيف إلى نفسها ومن

(١) أحمد غالب النُّوري خرشه: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة الأردن، الكرك، ٢٠٠٨م. ص٥، ٦.

(٢) نور الدين السَّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب– دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط١، ١٩٩٧م، ص٨.

(٣) عباس رشيد الدَّدة: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشئون الثقافية العامة العراق، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٥.

داخلها عنصرا آخر هو الإيقاع، الذى يسهم – بدوره– في شحن الدفقة الشعورية، تبعا لحالة الشاعر الانفعالية"[١].

ولا أدعي أنني قد استطعت بشكل كبير سبر أغوار الشاعر أسلوبيا وتركيبيا ولكنني قد وضعت يدي على بعض ظواهر الانزياح على المستوى التركيبي، التي ألحَّ التهامي في استخدامها في رائيته:

**أولاً– الحركة الأفقية وظواهرها:**

ويقصد بالحركة الأفقية التبادل المكاني لعناصر الجملة، حيث يخالف المبدع القاعدة النحوية، التي وضعها النحاة في ترتيب عناصر الجملة، فيقدم الخبر على المبتدأ، ويُؤخَّر الفاعل، أو يُقدم المفعول به، وغيرها من الحركات التي لا يضعها المبدع بلا فائدة، وإنما هي تعطى دلالات بلاغية خاصة، وتكمن أهمية المعنى في النص الأدبي في "أهمية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[٢].

والجدير بالذكر أن تراكيب الشعر تعد "أكثر حرية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير، وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة، فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي"[٣]، ولكنها تؤدي معان رائعة من خلال إبراز العناية بالشيء المقدم، ومن أبرز مظاهر الحركة الأفقية في رائية التهامي:

(١) عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م، ص٧.

(٢) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، مصر، ط١، ١٩٩٥م، ص١٦٢.

(٣) أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة، مصر ط٦، ١٩٧٦م، ص٦٩.

**أ- ظاهرة التقديم والتأخير:**

يعد التقديم والتأخير من أهم الظواهر الفنية التي يهتم بها الأدباء، حيث يلجأ الشاعر إلى تقديم ما هو أولى بالعناية والاهتمام، وبذلك يشير إلى تخصيص المقدم باهتمامه وتأكيده، ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك بقوله: "ليس إعلامك الشيء بغتةً غفلاً، مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له؛ لأن ذلك يجرى مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام، ومن ههنا قالوا: إن الشيء إذا أُضمر ثم فُسِّر، كان ذلك أفخم له من أن يُذكر من غير تقدمة إضمار"(١). فالفائدة المرجوة من التقديم، كما يقول التنبيه على المقدم والتأكيد له.

وقد أكد الجرجاني أيضا على أنه يجب تقديم ما يُعطى فائدة من تقديمه، فمتى ثبت أن التقديم في موضع من المواضع قد "اختُصَّ بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك قضية في كل شيء وكل حال"(٢).

إن أهم ما تتميز به اللغة العربية قدرتها على التحول المكاني في عناصر الجملة مع الاحتفاظ لكل عنصر بمكانته الحقيقية في الجملة، ومع زيادة في المعنى من خلال هذا التقديم والتأخير، وذلك بسبب وجود الحركات الإعرابية التي ساهمت في الاحتفاظ بهذه الخصوصية، حيث جعلت لهذه العناصر "مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور، لأن علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها في الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يعير معناها"(٣). ومن أنماط التقديم والتأخير التي تشكل ظاهرة أسلوبية في رائية التهامي وتعد من خصائصها الفنية:

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، الطبعة الثالثة، القاهرة مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٩٩٢م، جـ١/ ص١٣٢.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، جـ١/ ص١١٠.

(٣) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ص١٦.

**١- تقديم المسند إليه المثبت على الخبر الفعلي:**

وجدير بالذكر أن هذا التقديم يحقق أغراضا منها: تقوية المعنى وتوكيده، "أي تدعيم ثبوت المسند للمسند إليه، ويكون ذلك حين يتقدم الاسم، ثم يخبر عنه بجملة فعلية"(١). مثل قوله:

**وَالصُّبحُ قَد غمرَ النُجومَ كَأَنَّهُ سَيلٌ طَغى فَطَفا عَلى النُّوَّارِ**
**شَيئانِ يَنقَشِعانِ أَوَّل وَهلَةٍ ظِلُّ الشَبابِ وَخلَّةُ الأَشرارِ(٢)**

ففي البيتين السابقين نلاحظ تقديما للمسند إليه "والصبح"، و"شيئان" على الخبر الفعلي بعده، وهذا يفيد تقوية المعنى الذي قصده الشاعر، كما أن فيه توكيد للمعنى والجدير بالذكر أن ما يؤكد تقوية الخبر وتوكيده بعد تقديم المسند إليه هنا، هو مجيء الأفعال "غمر"، ينقشعان"، وسبب تقوية المعنى هنا هو "أن المبتدأ يستدعي أن يستند إليه شيء، فإذا جاء بعده ما يصلح أن يستند إليه صرفه إلى نفسه، فينعقد بينهما حكم ويكتسي قوة"(٣).

**٢- تقديم الفاعل على الفعل:**

ومن صور تقديم المسند إليه على المسند، تقديم الفاعل على الفعل، كما في قول التهامي:

**ثَوبُ الرِّياءِ يَشِفُّ عَما تَحتَهُ فَإِذا التحفتَ بِهِ فَإِنَّكَ عارِ(٤)**

ويتضح لنا أن تقديم الفاعل (ثوب) على الفعل (يشف) في هذا المثال جاء بهدف تأكيد الاهتمام بالفاعل، وجعله في بؤرة اهتمام المتلقي، وربما كان التقديم يهدف إلى لفت الانتباه إلى النفس، وما لها من دلالة على البعد الوجداني والنفسي لشاعرنا.

---

(١) حسن طبل: دراسات في علم المعاني، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت، ص٤٧.
(٢) التهامي: ديوانه، ص٣١٥.
(٣) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م ص٦١.
(٤) التهامي: ديوانه، ص٣١١.

**٣- تقديم شبه الجملة على ما تتعلق به:**

يعد الجار والمجرور من أكثر التراكيب النحوية حرية، حيث إنه لا يحتفظ برتبة معينة في بناء الجملة النحوية، ومن ثم تكون عملية تحريكه أفقياً أيسر وأسهل من غيره، ولقد لاحظت أن تقديم شبه الجملة على ما تتعلق به كثيراً ما ينبئ عن اهتمام الشاعر بالعنصر المتقدم، كما في قول التهامي:

**وَمِـــنَ الرِّجَـــال مَعَـــالِمٌ وَمَجاهِـــلٌ وَمِـــنَ النُّجُـــومِ غَـــوامِضٌ وَدَرَارِي**(١)

ومن خلال هذا البيت يمكننا إيضاح غاية الاهتمام بالمتقدم، وهو ما ينهض بدور كبير في الدلالة، فالمرثي قد تفرد بعلو المكانة، كما أفاد التقديم هنا القصر والاختصاص، أي أن هذه النفس العالية والهمة السامية هي أشياء يختص بها شاعرنا ولا تتعداه إلى غيره، كما أسهم التقديم في تأكيد المعنى الذي تنهض به هذه الأبيات وهو بيان مكانة المرثي وعلو شأنه، وقد ساعد هذا التقديم على "مراعاة نظم الكلام وذلك أن نظمه لا يحسن إلاَّ بالتقديم، وإذا أُخِّرَ المقدم ذهب ذلك الحسن، وهذا الوجه أبلغ وأوكد من الاختصاص"(٢).

**٤- الفصل بين الفعل والفاعل:**

تعد المباعدة بين الفعل والفاعل من أبرز مظاهر التقديم والتأخير في نطاق الجملة الفعلية، حيث يُؤخَّر الفاعل؛ فلا يلي الفعل مباشرة، بل يفصل بينهما فاصل ويكون هذا الفاصل في الأغلب هو شبه الجملة، كما في قول التهامي:

**قَـــد لاحَ فـــي لَيـــلِ الشـــبابِ كَواكِـــبٌ إن أُمْهِلـــتْ آلَـــتْ إِلـــى الإِســـفارِ**(٣)

فقد أدى التأخير إلى اتساع آفاق الدلالة التي يريدها الشاعر، حيث دلَّ على القصر، فالحب لن يكون إلا من خلال القلب، وشمس النهار لابد وأن تغرب، ولذا فقد جاء القصر هنا تعميقا لهذا الحديث عن معاناة الشاعر.

---

(١) التهامي: ديوانه، ص٣١٦.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدَّمه وعلَّق عليه د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م، جـ٢، ص٢٤٠.

(٣) التهامي: ديوانه، ص٣١٥.

**ب-ظاهرة الاعتراض:**

لقد تطرق البلاغيون إلى ظاهرة الاعتراض، ووظائفها البلاغية بشيء من التفصيل ويتفقون على أن الاعتراض يعد نمطا من أنماط التحريك الأفقي للعناصر اللغوية، وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري في تعريف حد الاعتراض إنه "اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه"(١).

كما يعرفه ابن الأثير بقوله إنَّ الاعتراض هو: "كل كلام أُدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو سقط لبقي الأول على حاله"(٢)، ومن ثم فإن الشاعر من خلال استخدامه للاعتراض يقطع التسلسل الدلالي؛ كي ينبه على أمر ما له علاقة بالسياق، ثم يصل ما قطعه دون أن يؤدي ذلك إلى إخلال في المعنى، أو غموض في فهم الدلالة. ومن أوجه الاعتراض التي تشكل ظاهرة أسلوبية وسمة فنية في رائية التهامي ما يأتي:

**١- الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:**

قد تتعرض عناصر الجملة الفعلية إلى نوع من التحريك الأفقي؛ ليفسح المجال أمام عناصر جديدة، تقع معترضة بين تلك العناصر، لتؤدي فائدة دلالية وبلاغية تتوافق والمقام الذي تحدث فيه عملية التحريك. ويأتي الاعتراض- أحيانا- بين الفعل والفاعل بشبه الجملة، كقوله:

**قَـد لاحَ فـي لَيـلِ الشَـبابِ كَواكِـبٌ إِن أُمْهِلَـتْ آلَـتْ إِلَـى الإِسـفارِ**(٣)

حيث وقع الاعتراض في هذا البيت بشبه الجملة (في ليل الشباب)، وهو ما يدل على شمولية الحزن الذى يعم وجدان الشاعر لبعد ولده عنه. كما يأتي الاعتراض بين الفعل والمفعول به، ومن أمثلته قول التهامي:

---

(١) العسكري: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٤٤١.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، جـ٢/١٣٥.

(٣) التهامي: ديوانه، ص٣١٥.

**وَيَمُـدُّ نَحـوَ المَكرُمـاتِ أَنـامِلاً لِلـرزقِ فـي أَثنـائِهِنَّ مَجـارِي**[١]

فقد اعترضت جملة (نحو المكرمات) بين الفعل (يمد) والمفعول به (أناملا).

**٢- الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:**

ومن أمثلة هذا النمط قول التهامي في رائيته:

**وَالشَّـرقُ نَحـوَ الغَـربِ أَقـرَبُ شُـقَّةً مِـن بُعـدِ تِلـكَ الخَمسَـةِ الأَشـبارِ**[٢]

حيث وقع الاعتراض في هذا البيت بين المبتدأ المتمثل في (والشرق)، من ناحية وخبرها (أقرب) من ناحية أخرى، وفصل بينها (نحو الغرب)، وقد جاء الاعتراض هنا لإفادة التخصيص.

ومن ثَمَّ يمكن القول إنَّ ظاهرة الاعتراض في رائية التهامي قد تنوعت أنماطها وأدَّت وظائف دلالية عديدة، ومن أبرزها التخصيص والتأكيد والتقرير، ونادرا ما كانت تأتي لتحقيق المشاكلة اللفظية أو الإيقاع الشعري، وإنما أوجد الاعتراض فضاءات واسعة ومتعددة، أعطت دلالات خصبة فتحت أمام المتلقي تأويلات متنوعة للنص.

**ثانيا- الحركة الموضعية وظواهرها:**

لا مشاحة في أنَّ الحركة الموضعية تعتمد على تركيز المبدع واهتمامه في نقطة محددة من الجملة الشعرية، بحيث يسهم في تناول هذه النقطة من خلال التحويل من حالة إلى حالة، كالالتفات، أو اعتبار الذكر والحذف لهذه النقطة، مما يعطي إشارات دلالية لهذه النقطة، ومن أبرز مظاهر الحركة الموضعية في رائية التهامي:

**ظاهرة الحذف:**

تعد ظاهرة الحذف من الظواهر المهمة التي عالجتها البحوث والدراسات الأسلوبية والنحوية والبلاغية، بوصفها انحرافا عن مستوى التعبير المثالي، حيث ينطوي على قدرة ذاتية جاذبة لانتباه المتلقي، فيؤدي الحذف إلى تكثيف البنية الجمالية للنص "وقد كان منطلق البلاغيين في هذا البحث أن النظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف

(١) نفسه: ص: ٣١٥.

(٢) نفسه: ص ٣١٠.

يجمعها إسناد ظاهر أو مقدر، لكن التطبيق اللغوي قد يسقط أحدهما اعتمادا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة لا تتحقق بغيابها"(١).

وقد اشترط ابن جني لحدوث الحذف في الجملة وجود دليل عليه، فقال: "فقد حذفت العرب الجملة والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"(٢). ونتناول ظاهرة الحذف في رائية التهامي في ضوء المحاور الآتية:

**١- الحذف في عناصر الجملة الفعلية:**

يأتي الحذف في عناصر الجملة الفعلية على أنماط عدة، منها حذف الفاعل والفاعل قد يُحذف الفاعل إما لشهرته أو للجهل به، وقد جاء هذا النمط من الحذف بشكل واسع في رائية التهامي، ومن ذلك قوله:

**وَإذا رَجَوتَ المُستَحيلَ فَإنَّما تَبني الرَّجاءَ عَلى شَفيرٍ هَارِ**(٣)

وقد حُذف الفاعل من المثال السابق بعد الفعلين "رجوت"، "تبني"، والجدير بالذكر أن حذف الفاعل في المثال يدل على شهرة من يفعل هذه الأفعال، ومن ثم فهو لا يحتاج لأن يذكر اسمه أمام الناس؛ لأن الناس سيعرفونه بسرعة فائقة، وذلك لاعتياده فعل هذه الأفعال.

**٢- الحذف في عناصر الجملة الاسمية:**

يعمد التهامي في رائيته إلى حذف المسند إليه في نطاق الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة، ومن أمثلة ذلك قوله:

---

(١) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠م ص ١٥٩.

(٢) ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٤، ١٩٩٠م جـ٢، ص٣٦٠.

(٣) التهامي: ديوانه، ص٣٠٨.

**قَــومٌ إذا لَبِســوا الــدُّروعَ حَسِــبتَها سُـــحُبا مـــزرَّرَةً عَلـــى أقمـــارِ**[١]

وقوله:

**شُــوسٌ إذا عــدموا الــوَغى انتَجَعــوا لَهــا فــي كُــلِّ أَوبٍ نُجْعَــةَ الأَمطــارِ**[٢]

فالمطلع في هذين البيتين وقع مسندا لمسند إليه محذوف، يدل عليه السياق والحذف هنا مشعر بتعظيم المحذوف، وفيه القصد كذلك إلى أن يتجه الهم كله إلى المذكور والتقدير في المواضع السابقة "هم قوم"، "هم شوس"، وجاء الحذف هنا بغرض التعظيم والتوقير، كما أن الحذف هنا أفاد– أيضا– أن يخرج الشاعر من مجرد التقرير والإخبار إلى التحريك والإيحاء، فيكون المسند إليه أظهر إذا لم يظهر، والشاعر أنطق إذا لم ينطق من ناحية، ويبرز المسند ظاهرا؛ لانحصار كل الضوء عليه من ناحية أخرى وبهذا اللون من الحذف يكسب الشاعر لغته الشعرية صفة الكثافة والتركيز؛ إذ لا ذكر لما يكون في إدراك المتلقي ووعيه، وهو ما يجعل الحذف في هذه الحالة أولى من الذكر.

(١) نفسه: ص٣١٢.

(٢) نفسه: ص٣١٣.

## المبحث الثاني

## الأسلوب بوصفه اختيارا

## في رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي

يعد الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة، فهو عند الجاحظ "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"(١). وقد ربطه ابن جني في كتابه "الخصائص" باللغة، بل جعلها مؤلفة من أصوات، فقال: "حدُّها –أي اللغة– أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"(٢).

وتتجلَّى أهمية المكونات الصوتية في أنها تمثل إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري، والتي تجعل منه خطابا يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة وعن طريقها يبرز الإبداع الشعري، لدى الشاعر، فضلا عن أنها تعمل إلى جانب المستويات في تنوع البناء الأسلوبي.

والإيقاع يعد سمة مهمة من سمات الحياة، وعلامة من علامات استمرارها، ولابد للروح من نغم يزكيها، ويبعث فيها الإحساس بالجمال، "وتأثير السماع في القلوب محسوس، ومن لم يحركه السماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال بعيد عن الروحانية زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور؛ بل على جميع البهائم، فإنها –جميعا– تتأثر بالنغمات الموزونة"(٣). وللإيقاع في الشعر دوره المهم في إبراز جمالياته، "ولهذا الدور المهم عرفت جل الثقافات العالمية الوزن والقافية، إذ ترى جل الثقافات أن (الشعر= النثر+ الموسيقى). والشرط في ذلك –عالميا– انتظام الكلمات في مواضعها المناسبة ضمن سياق جمالي (استاطيقي) يشترك مع الصوت والمبنى بوشائج النسب"(٤).

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، جـ١، ص٧٩.

(٢) ابن جني: الخصائص، جـ١، ص٣٤.

(٣) الإمام الغزالي (أبو حامد محمد): إحياء علوم الدين، القاهرة، دار الغد العربي، ١٩٨٦م، جـ٦ ص ١٤٧.

(٤) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم "دراسة نظرية وتطبيقية "، دار الثقافة، مصر، ١٩٨٢م ص ٤١.

**أولا- التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية:**

ويقوم الوزن بتأثير انفعالي على المتلقي من حيث "توقع المتلقي لما سيردده المبدع من موسيقى شبه موحدة، من خلال تفعيلات البحر الذي ينظم عليه الشاعر"(١) وهذا من شأنه أن يحدث استجابة ذهنية، وتجاوبا انفعاليا بين طرفي الرسالة، "فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا، أو نمطا زمنيا، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب"(٢). وسوف أتناول الإيقاع الخارجي في رائية التهامي من خلال محورين هما:

**أ- إيقاع الوزن في رائية التهامي:**

لقد عدَّ ابن رشيق في كتابه العمدة "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن "(٣). وتجدر الإشارة أن هناك تعريفات عديدة للوزن منها: "إنه الإطار الخاص لماهية الشعر، وذلك بوضع حد فاصل بينه وبين فنون القول الأخرى، والتي تدنو منه، وتتخذ من بعض وسائله أداة للتحقق"(٤).

ويقوم الوزن بتأثير انفعالي على المتلقي من حيث "توقع المتلقي لما سيردده المبدع من موسيقى شبه موحدة، من خلال تفعيلات البحر الذي ينظم عليه الشاعر"(٥) وهذا من شأنه أن يحدث استجابة ذهنية، وتجاوبا انفعاليا بين طرفي الرسالة، "فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا، أو نمطا زمنيا، فكل ضربة

(١) محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، ط٣، ١٩٨٣م، ص ٢٣٢.
(٢) أ.أ. ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م، ص ١٩٤.
(٣) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جـ١، ص ١٣٤.
(٤) أيمن محمد ميدان: اتجاهات الشعر في مملكة غرناطة، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٣٠٧.
(٥) محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، ط٣، ١٩٨٣م، ص ٢٣٢.

من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب"[١].

وقد اختلفت رؤى الباحثين والنقاد قديما وحديثا في الوزن الملائم لكل غرض من أغراض الشعر، حتى إن الناقد الواحد قد يختلف مع نفسه في أكثر من موضع في أغراض البحر الواحد[٢].

ولقد اختار التهامي بحر الكامل للتعبير عن إبراز أساه وحزنه، والجدير بالذكر أن هذا البحر "يعد من أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله –إن أريد به الجد– فخما جليلا، مع عنصر ترنمي ظاهر، وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله

(١) أ.أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص ١٩٤.

(٢) ومثال اختلاف الناقد الواحد: د. إبراهيم أنيس الذي طرح تساؤلاً عن تخير الشاعر العربي القديم من الأوزان ما يلائم الموضوع والمضمون، ثم ذكر أنه من العسير الإجابة على مثل هذا التساؤل إجابة مقنعة، ثم ربط بين هذه الأوزان الطويلة والتعبير عن اليأس والحزن، وربط بين الأوزان القصيرة والانفعالات الحادة وبين الأوزان الطويلة والانفعالات الحادة وربط ذلك بسرعة التنفس وازدياد نبضات القلب. يُنظر مقالة في كتاب العربي: د. محمد مندور وآخرون: آراء حول قديم الشعر وجديدة: د. إبراهيم أنيس: "بين الوزن والمضمون" ص ٨٧، ٩٤. سلسلة كتاب العربي رقم (١٣) مطبعة حكومة الكويت، أكتوبر، ١٩٨٦م. ومن الذين ذهبوا إلى أن الأوزان المختلفة لا تتبع الأغراض، وإنما هي تابعة للحالة النفساوية للشاعر وتوتره النفساني سواء أكان الغرض: مدحا، أم هجاءً، أم تهنئة، أم رثاء، يُنظر: د. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص٥٩، ص٧٧– ص٨٢. – د.مجيد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص ٥٦. د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعارف، ط٢ ١٩٨٣م، ص١٩٤.

عنها بحال من الأحوال"[١]، كما أنه "ينسجم مع العاطفة القوية النشاط والحركة، سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز، أم كانت حزنا شديد الجلجلة"[٢].

فضلا عن ذلك فهذا البحر يصلح للتعبير عن معاني الرثاء؛ "لأن روحه روح وجع وألم يسيل مسيل النهر الكثير الماء"[٣]، وقد برع التهامي أيضا عندما تدخل في اختيار تشكيلات نغم الكامل الجهوري، وبخاصة عندما زاد من وقع موسيقاه فاستخدم ضربه المقطوع (متفاعلن متفاعلن متفاعل)، ليزيد من حدة قرع تلك المعاني المتفجعة على سمع المتلقي.

**ب-إيقاع القافية في رائية التهامي:**

تعد القافية "نظاما متكاملا، عرفه الشعر قبل أن يعرف الوزن، وهي ظاهرة موسيقية قائمة على التكرار، أي تكرار الحرف الأخير من كل بيت، مما يجعل ارتباطها بالموسيقى أو الشكل الموسيقى ارتباطا عضويا، على الرغم من أنها تحدث في الكلمة أو في نهاية التركيب اللغوي الشعري"[٤].

ويتخذ الشعراء من القافية فاصلة موسيقية يتوقف عندها الإيقاع، ثم سرعان ما يعاود الشاعر تتابع الموسيقى في البيت ثانية، "وتتصل القافية بموسيقى وإيقاعه فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجه النغم في البيت، وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها لتعود من جديد"[٥].

---

(١) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة البابي الحلبي، ط١، القاهرة ١٩٩٥م، ٢٦٤/١.

(٢) محمد النويهي: الشعر الجاهلي، جـ١، ٦١.

(٣) عبد الله الطيب: المرشد، ٣٩٨/١.

(٤) محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٩٣م، ص ١٧٩.

(٥) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف الاسكندرية، ١٩٨٢م، ص ٤١.

أما القافية التي اتّكأ عليها التهامي في مرثيته فرويُّها هو حرف الراء؛ وهو صوت مجهور؛ ومعروف أن الأصوات المجهورة عامة كالراء والهاء والدال والنون والميم تمتاز بأنها أوضح في السمع من أية أصوات أخرى، وهذه الحروف من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة الحركات؛ لذا "يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا تكاد يُسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحا في السمع"(١). وكأني به قد أراد أن يجهر بألمه، ويوصِّل حزنه إلى الآخرين!.

ولقد أدرك التهامي دور القافية في نقل تجربته الحزينة وتصويرها، حيث إنَّ "دراسة القافية لا تنصب على درجة إجادة الشاعر في اختيار قوافيه فحسب، وإنما العناية أيضًا بمقدار نجاحه في إدخاله القافية ضمن نسيج البيت كله"(٢).

وقد أضفى صوت الراء على الدلالة لونًا من الانكسار والألم القاصم؛ فضلا عن أن الجرس الموسيقي الذي ينبعث من ذلك الصوت الأسناني المصوت، والذي من صفاته أنه مُكَرَّرٌ يعلو دون رتابة، وبلا خفوت في توحد نغميَّ ينسجم مع المعنى ويتواءم مع الدلالة. ويزيد من فخامة صوت الراء حاجته للجهد العضلي؛ حيث " يتكرر على اللسان عند النطق به، كأن طرف اللسان يرتعد به؛ إذ ينحبس النَّفَسُ معه عند النطق به لقوته، وقوة الاعتماد عليه في موضع خروجه"(٣). ولا مشاحة في أنه " كلما زادت الطاقة المبذولة في نطق الصوت، ازدادت سعة ذبذبته، وازداد علوه"(٤). وما

(١) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٦١م، ص ٢٧. وينظر: أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، ط٢، القاهرة ١٩٦٨م ص ١٣٦.

(٢) علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، العراق ١٩٧٥م، ص ٢١٩.

(٣) ابن الجزري: التمهيد في علم التجويد، تحقيق د. علي حسين البواب، مكتبة المعارف، الرياض ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص ٨٧، وينظر: ص ٩٥.

(٤) محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق، الرياض، ط١، ١٩٨٢م، ص ٥٦.

اعتمد الشاعر المفجوع من الرويِّ المكسور هنا إلا لأنه يعبر عن حالة الانكسار التي يعيشها، ويتفق مع الشيء الذي يحياه "والشعراء العاطفيون بصفة عامة يميلون إلى الكسر في موضوعاتهم المنكسرة؛ فإذا كانت الضمة تعطي الفخامة، والفتحة تعطي الاستعلاء فإن الكسرة تعطي نبرة الحزن، وسحبة الألم، وجهشة الشجن"(١).

ولا نريد تقرير حقيقة مؤكدة في هذا المقام؛ فتلك من أصعب ما يمكن القطع به "ولكننا نميل إلى الاعتقاد بأن رأي الشاعر الفرنسي ريمبو عن علاقة "الصوتيات الخمس "بالمعاني والألوان، وحالة الشاعر النفسية صحيحة إلى حد كبير. فالكسرة تعني عنده الاحمرار والثورة والغضب، والفتحة السواد، والضمة الزرقة "(٢)، وقريب من هذا ما ذكره علي عباس علوان في قوله: "ولقد وجدنا بعد تأمل ودراسة لحركات الرويِّ في قصيدة الشعر العربي عامة أن توالى الكسرات في البيت أو في مجموع القوافي يعني– في الغالب الأعم– حزنًا شديدًا وحال انكسار نفسي، أو يعنى الغضب والثورة والتمرد"(٣)، وقد عدَّ بعض الباحثين المعاصرين الروي المكسور في شعر الخنساء "معادلا صوتيا" للحزن الذي تزدحم به بكائياتها؛ حيث لعب الكسر دورًا رئيسًا في الإيحاء بجو الحزن والانكسار والحسرة (٤).

(١) عبده بدوي: دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م ص ٦٧، وينظر للمؤلف ذاته: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص ٢٧١، وانظر: شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ص ١١٢.

(٢) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م ص ٨٩، ٩٠.

(٣) علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٥٠٩.

(٤) انظر: محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م ص ٢٩، وانظر: مقبول علي بشير النعمة: المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام، دار صادر بيروت، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٢٣٧.

**ثانيا- التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الداخلية في رائية التهامي:**

**١ - التصريع:**

يعد التصريع اتجاها من داخل البيت -الذي في مطلع القصيدة- إلى خارجه وهو "أسلوب من القفز إلى الأمام، قد يتسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنه يتحقق في صدر البيت، ويتجسم بربط آخر الصدر بآخر العجز"(١). ويشير شوقي ضيف إلى أن التصريع إنما هو نابع من طبيعة غنائية في الشعر العربي "وكأني بهذا التصريع كأن يأتي به الشاعر حين ينتهي من غناء قطعة من قصيدته أو إنشادها، وينتقل إلى أخرى، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلتهم يفزعون إليها حين ينتقلون من موضوع إلى موضوع في النموذج الفني"(٢).

وإذا كان النقاد قد أوصوا كثيرا بالاهتمام بالمطالع، فليس هناك أكثر من التصريع للاهتمام به "فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء، ولمناسبة تحصل بها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون"(٣). ويتجلَّى التصريع في مطلع رائية التهامي في قوله:

**حُكــمُ المَنِيَّــةِ فــي البَرِيَّــةِ جــارِ  مــا هَــذِهِ الــدنيا بِــدار قَــرارِ**(٤)

ويرى النعمان القاضي أن سبب لجوء الشعراء إلى التصريع يعود إلى علاقة الشعر بالغناء، فيقول: "ولا يمكن أن يعد التصريع بين شطري البيت، وخاصة في المطالع، إلاَّ أثرا من آثار ارتباط الشعر بالغناء، لأن التصريع يتيح لصوت الشاعر مركزين يتوقف عندهما وبخاصة في مطلع الإنشاد، وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار التصريع أكثر من مرة

(١) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،١٩٨٣م ص ٨٣.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٤٩.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط٣، ١٩٨٦م، ص ٢٨٣.

(٤) التهامي: ديوانه، ص٣٠٨.

في تضاعيف القصيدة وكأنه يعمد بذلك إلى تجزئه الإنشاد إلى مقاطع يتوقف عند نهاية كل منها ثم يستأنف الإنشاد من جديد...وكأنه يجعل للبيت نغمتين ليعطي فسحة واسعة لامتداد الصوت، وغير ذلك من مقومات الإيقاع الصوتي الموائم لرنات الغناء الرشيقة "[١].

ومما سبق يتضح لنا أن التصريع يعد من الظواهر الصوتية التي تجعل المتلقي ينتبه، فيربط داخل النص بخارجه، فهو "مرحلة تحاول الذات من خلال القافية أن تلفت الانتباه إلى وجودها وأن تؤكد حضورها الخارجي، داخليا، مع اتصال تام بإطار البنية الإيقاعية وقواعد الوزن"[٢].

**٢- الترصيع:**

يعد الترصيع لونا من ألوان موسيقى الحشو، فيعرفه أبو هلال العسكري بقوله: "هو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم: رصعت العقد إذا فصَّلته"[٣]. وقد جعله قدامة بن جعفر من نعوت الوزن، وهو عنده "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم"[٤].

ويعرفه ضياء الدين بن الأثير بقوله: "هو أن تكون مقاطع الأجزاء متقاسمة النظم متعادلة الوزن، مسجوعة أو شبيهة بالمسجوع، والسجع أن يتكرر حرف الإعراب في كلمتين أو كلمات، وسمى ترصيعا تشبيها بالحلي في ترصيع جوهره[٥].

(١) النعمان القاضي: شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧م، ص ١٦.
(٢) علوي الهاشمي: مرجع سابق، ص ٣١٠.
(٣) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٢٦٧.
(٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨م ص ٤٠.
(٥) ضياء الدين بن الأثير: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، الزهراء للإعلام العربي، د.ت، ص ١٧٤.

ولم يكتف التهامي باختيار قافية الراء المكسورة وحدها لإبراز ما يروم، بل استعان بالترصيع الذي "يثري الموسيقى بمجموعة من القوافي الداخلية الإضافية التي تدعم القافية الأساسية في إثراء الإيقاع العام"(١)، ومن نماذج ذلك قوله:

**فالـــدهر يخـــدعُ بـــالمُنى ويُغِـــصُّ إن هَنَّـــا ويَهـــدِمُ مـــا بَنـــى ببـــوارِ**(٢)

فشاعرنا يعتمد في هذا البيت على ظاهرة التقسيم الموسيقي، حيث يقسمه إلى ثلاث جمل، متساوية الكلمات، حيث يسهم ذلك في تجلية الشعور القاتم الحزين الذي يسيطر على وجدانه إزاء الدهر الذي يخدع الإنسان بالمنى، فإن حقق ما يتمنى يغصه لحظة الهناء!، فلا تدوم لحظة سعادته، فضلا عن أنه يهدم ما شيده ببوار، فيصيّر تلك الأماني العذاب أرضاً بلقعاً!، كما يتجلَّى الترصيع كذلك في قوله:

**وأُخَفِّـــضُ الزّفـــراتِ/ وهـــي صـــواعدٌ وأُكَفكِـــفُ العَبـــراتِ/ وهـــي جَـــوارِ**(٣)

هذا تعبير موح بما آل إليه بعد فراق ابنه، فها هو ذا يخفض زفراته التي تلهب أحشاءه، وهي تتصاعد، محاولا إخفاءها، أو التقليل من حدتها، وهذا الإيقاع في اللغة "وهو يؤلف منحنيات وتموجات عند النطق له فعل في العقل قد يكون مستقلا عن الإحساس المجرد بوقع جماع الأصوات المتفردة، وعما نعقله من معاني الكلمات.. هذا الإيقاع حين يعاون الدلالة العقلية ويساندها ويثريها يصبح هو نفسه ذا دلالة عندئذ"(٤).

**٣- رد العجز على الصدر**

يعد رد العجز على الصدر لونا من ألوان الموسيقي الداخلية في الشعر، ويقصد به انتهاء البيت الشعري بكلمة ما، ثم ذكر هذه الكلمة في صدر البيت أو في حشوه والكلمة الأخيرة في البيت هي الأساس الذي يقوم عليه هذا الفن، ولكن معظم تعريفات النقاد والبلاغيين تعد الكلمة الأساسية فيه هي الكلمة الأولى.

---

(١) علي عشري زايد: قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة، الكويت، ط١، ١٩٨٢م ص٧٥.

(٢) التهامي: ديوانه، ص٣٠٩.

(٣) نفسه: ص٣١١.

(٤) أسس العروض الإنجليزي لأيندهمر: مقال بمجلة "المجلة"، ترجمة: الحساني حسن عبد الله العدد ١١٣، السنة العاشرة، مايو ١٩٦٦م، ص٩٠.

فمنها مثلا تعريف الحاتمي بقوله: "هو أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله أو في عجزه أو في النصف منه ثم يردها في النصف الأخير"(١). وهو عند المظفر العلوي: "أن يبتدئ الشاعر بكلمة في البيت ثم يعيدها في عجزه أو نصفه ثم يردها في النصف الأخير"(٢).

ويعد رد العجز على الصدر أحد المحاور البديعية التي استعان بها التهامي في بناء موسيقى الحشو عنده؛ لما يحدثه من إثارة للذهن وقدرة على استدعاء عقل المتلقي للعمل الفني فيستثير خياله، وقد نبَّه الجاحظ إلى أهمية هذا اللون البديعي، إذ يقول: "ليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك أن خير أبيات الشعر الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته، ولكل فن صدر يدل على عجزه"(٣).

ويطلق علماء العروض على أول البيت صدره، وآخره عجزه، ومن هنا جاء هذا المصطلح البلاغي ويعرفونه " هو أن يجعل أحد اللفظين المكررين أحدهما آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني"(٤).

ويزيد رد الأعجاز على الصدور المعني بهجة، ويضفي على البيت رونقا عجيباً "وللإخطار بالبال في هذه الصناعة غناء عظيم وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازما من لوزامها أو

(١) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط١ ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، الجزء الثاني، ص ٢٢٩.

(٢) العلوي (المظفر بن الفضل العلوي ت ٦٥٦هـ): نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسين، دار صادر، بيروت، د.ت، ص ١٠٤.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، الجزء الأول، ص ١١٦.

(٤) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٥٤٣.

وصفاً من أوصافها في أول البيت فيكون لذلك رونق عجيب"[١]. وقد قسم ابن المعتز هذا الباب إلى ثلاثة أقسام[٢]:

**أ- ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه:**

ومنه قول التهامي:

**جـاوَرتُ أَعـدائي وَجـاوَرَ رَبَّـهُ شَـتّان بَـينَ جِـوارِهِ وَجِـواري**[٣]

فاللفظان في البيت السابق كطرفي العقد، ويحصران بينهما كل ما يساعدهما على الثبات والوضوح، والشاعر ينبه القارئ منذ اللحظة والكلمة الأولى لمعنى "الجوار" ويختم سمعه بنفس الكلمات، وكأنما يقول له الكلمة الأولى والأخيرة.

**ب-ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول:**

ومنه قول التهامي:

**جَفَـت الكَـرَى حَتّـى كَـأَنَّ غِـراره عِنـدَ اِغتِمـاضِ العَـينَ وَخْـزُ غِـرارِ**[٤]

وقوله أيضا:

**بَينـا يُـرَى الإِنسـانُ فيهـا مُخبِـراً حَتّـى يُـرى خَبَـراً مِـنَ الأَخبـارِ**[٥]

وهذا الشكل يمتاز عن غيره من الأشكال؛ لأنه يقسم البيت إلى قسمين متساويين في الشطر والقافية، إضافة إلى ذلك فالشاعر يهدف من وراء هذا الشكل إلى إيهام القارئ بانتهاء المعنى بنهاية الشطر الأول وقافيته، وإعادة المعنى وتأكيده مع الشطر الثاني، وإحداث تقطيع متساوي الشطرين، وخلق ما هو أشبه بالقافية للشطر الأول.

**ج-ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه:**

ومنه قول التهامي:

---

(١) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧.

(٢) ابن المعتز: البديع، شرح إغناطيوس كراتشقوفسكي، طبعة دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م ص ٤٧ – ص٤٨.

(٣) التهامي: ديوانه، ص ٣١٠.

(٤) نفسه: ص٣١١.

(٥) نفسه: ص٣٠٨.

**طُبِعَت عَلى كَدرٍ وَأَنتَ تُريدُها صَفواً مِنَ الأَقذاءِ وَالأَكدارِ**[١]

وقوله:

**إِنّي وُتِرتُ بِصارِمٍ ذي رَونَقٍ أَعدَدتُهُ لِطِلابَةِ الأَوتارِ**[٢]

من خلال سبق يمكن القول إن رد العجز على الصدر يؤدي إلى "تحسين الصورة مما يكسبه إياها من الموسيقى اللفظية حتى تميل إليها النفوس، وتألفها القلوب ولا شك أن حسن الصورة يوضح الفكرة، ولا يكون الحسن مقبولاً إلاَّ إذا كان سهلاً لا أثر فيه للكلفة"[٣]. ويبدو أثر التنغيم الموسيقي الذي أحدثه هذا الفن البديعي بارز المعالم بالإضافة إلى جذبه الانتباه فتحدث المشاركة الحيوية بين الشاعر والمتلقي مما يظلل العمل الفني بالمتعة الفنية الجميلة.

**٤ – التوشيع:**

ومعناه في الطراز للعلوي "هو عبارة عن أن يأتي المتكلم بمثنى يفسره بمعطوف ومعطوف به، وذلك من أجل التثنية أصلها العطف فيوسع الاسم المثنى بما يدل على معناه، ويرشد إليه على جهة العطف"[٤]. وهو عند أهل الصناعة "أن يأتي المتكلم أو الشاعر باسم مثنى في حشو العجز، ثم يأتي بعده باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منها قافية بيته، أو سجعه كلامه، كأنهما تفسير لما ثناه"[٥].

ومن ذلك قوله:

**شَيئانِ يَنقَشِعانِ أَوَّل وَهلَةٍ ظِلُّ الشَبابِ وَخلَّةُ الأَشرارِ**[٦]

---

(١) التهامي: ديوانه، ص٣١٨.

(٢) نفسه: ص٣٠٩.

(٣) علي أبوزيد: الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م، ص ٣٦٦.

(٤)عبد الرازق أبو زيد: المصطلحات البلاغية والنقدية في كتاب الطراز للعلوي، دار الشافعي للطباعة، المنصورة، ١٩٩٨م، ص ٧٨.

(٥) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص ٣١٦

(٦) التهامي: ديوانه، ص ٣١٥.

وهذه الروابط التي تجمع التوشيع في المثال السابق تدخل في جامع الاقتران في الذهن، ونقصد بذلك وجود المعنيين في العقل في آن واحد، أو لحاق أحدهما الآخر على الفور فيه، بحيث يجمع بينها التشابه والتماثل، وعلى ذلك يمكننا القول: "إن التوشيع ترتفع قيمته، ويزداد حسنه بقدر ما فيه من قوة الترابط أو قوة التشابه"(١).

**٥- التشطير:**

يعد التشطير من أبرز مظاهر التقسيم في رائية التهامي، ويقول ثعلب (ت ٢٩١هـ): "أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه"(٢). وعند أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) يعني "أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه"(٣).

ويمكن إجراء عملية مقارنة لأبيات التشطير في رائية التهامي من خلال التوافق في "التركيب، والوزن، والدلالة، والنوع"، وهذا التوافق ينطبق على أبيات التشطير في رائيته، مثل قوله:

**فَـإذا نَطَقـتُ فَأَنـتَ أَولَ مَنطِقـي وَإذا سـكتُّ فَأَنـتَ فـي إِضـمارِي(٤)**
**إِضـمارِي(٤)**

وهذا التوازن الصوتي والتتابع اللفظي قد نهض بدور فاعل في البيت، حيث يشي بمدى ارتباط التهامي بفقيده، فإذا ما نطق فإن أول ما ينطق به هو اسم ابنه، وإذا سكت فهو في عقله وضميره لا يبرحهما، مما يعمق من وخز الفاجعة ويضاعف من أثرها، وهكذا "فإن التنغيم وسيلة إضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية كاللون العاطفي للفكرة، أو ظلال المعاني

(١) علي الجندي: البلاغة الغنية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ١٤٠.
(٢) ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى/ ت ٢٩١هـ): قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦٦م، ص ٣٦.
(٣) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص٣٢٤.
(٤) التهامي: ديوانه، ص ٣١١.

التي تعجز الألفاظ في ذاتها عن التعبير عنها، بينما يستطيع النغم هذا التعبير، أو على الأقل الإيحاء به"[١].

**٦- التكرير:**

يعد التكرار ظاهرة ملفتة للنظر في رائية التهامي، حيث يظهر بصورة متنوعة منها ما هو تكرار للصوت بمفرده، ومنها ما هو تكرار للفظة كما هي أو مع بعض تغيير في شكل اللفظة، ويقصد بالتكرار -أو كما يسميه صلاح فضل (التدويم)- "تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزاً تتكشف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري"[٢].

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد يحاول توظيف هذا التكرار للتعمق الدلالي والإمعان في التطريب الموسيقى ونفي الرتابة والجمود[٣]، وللتكرار دور "في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه أو تخليصه مما يلبس معناه وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع كما قد يكون عنصر حشو متسبباً في التعقيد"[٤].

ويلجأ التهامي في رائيته إلى تكرير المعنى، مصوراً ذلك الشعور القاتم بالفقد واللوعة الذي أناخ على أحاسيسه وجثم، معبراً بذلك عن الحالة الآسية التي يجابهها بفقد ابنه، مطلعا المتلقي على ما يعتلج في حناياه، وما يكمن فيها من حزن، وهو تكرار لاشعوري على أية حال "يجئ في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية"[٥]. ومن نماذج التكرير عنده قوله من رائيته:

---

(١) محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، د. ت، ص٢٦.
(٢) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص ٢٦٢.
(٣) إنظر: المرجع السابق، ص ٢٨٩.
(٤) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٤.
(٥) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩م، ص٢٨٧.

**قَصُـرتْ جُفـوني أم تَباعـدَ بينهـا أم صُـوِّرتْ عينـي بـلا أشـفارِ**
**جفَـت الكَـرى حتـى كـأن غِـرارَه عنـد اغتمـاضِ العـينِ وَخـزُ غِـرارِ**(١)

كما لجأ التهامي إلى تكرير هذا المعنى:

**أشـكو بُعـادكَ لـي وأنـت بموضـعٍ لـولا الـرَّدى لسـمِعتَ فيـه سِـراري**
**والشـرقُ نحـو الغـربِ أقـربُ شُـقَّةً مـن بُعـدِ تلـك الخمسـةِ الأشـبارِ**(٢)

**٧- الطباق:**

تجدر الإشارة أن الطباق يستمد قيمته عن طريق " قدرته على مناوشة الشعور عن طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة، أو الأشياء حيث تتآزر في هذه الإبانة مختلف وسائل التركيب اللغوي، وعلى ذلك فلا يكفي النظر إلى الطباق على أنه شيء قائم بذاته، ولا يجدي إسراف البلاغيين في تفريعاتهم له، وليس هناك معنى للحديث عن الطباق والمقابلة فما هذا إلاَّ ذاك"(٣). ويعد الطباق من المحسنات المعنوية، ويعني الجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل، أو الجمع بين الشيء وضده في الكلام(٤). وقد اجتمعت آراء البلاغيين على كون الطباق هو اجتماع الشيء وضده، فهو عند النويري:" أن تجمع بين ضدين مختلفين كالإيراد والإصدار والليل والنهار، والسواد والبياض"(٥). ويستخدم التهامي الطباق على امتداد رائيته، منطلقاً في ذلك من إحساسه العارم بتناقضات الحياة فيما حوله، مبررا ذلك الألم الذي يمور في قلبه، فينهش أمنه وسكينته بعد فراق ابنه، ومن ذلك قوله:

---

(١) التهامي: ديوانه، ص٣١١.

(٢) نفسه: ص٣١١.

(٣) رجاء عيد: فلسفة البلاغة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م، ص٤٧١.

(٤) انظر: الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر ت ٣٧٠ هـ): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٢م، جـ١/ ص ٢٨٨ وما بعدها. وانظر: محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م، ص ٦٤٩ وما بعدها.

(٥) شهاب الدين النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، ط١، ١٩٢٩م، السفر السفر السابع، ص ٩٨.

فالـدَّهْرُ يَخـدَعُ بـالمنى وَيُغـصُّ إنْ هَنَّـــى ويهـــدمُ مـــا بنـــى ببـــوارِ
لـيس الزمـانُ وإن حرصـت مسـالما خُلُـــقُ الزمـــان عـــداوةُ الأحـــرارِ[١]

وقوله:

طُبِعَــت عَلــى كــدرٍ وَأَنــتَ تُريــدُها صَـــفواً مِـــنَ الأَقـــذاءِ وَالأَكـــدارِ[٢]

وقوله:

فَـــالعَيشُ نَـــومٌ وَالمَنِيَّـــةُ يَقظَـــةٌ وَالمَـــرءُ بَينَهُمـــا خَيـــال ســـاري[٣]

وقوله:

وَالـــنَفسُ إن رَضِـــيَت بِـــذَلِكَ أَو أَبَـــت مُنقـــادةٌ بِأَزِمَّـــة المِقـــدارِ[٤]

كل هذه الطباقات لم يأت بها شاعرنا من قبيل الحلية اللفظية، بل جاءت تعبيرا عن عاطفة صادقة قد أرهقها الألم والحزن.

من خلال ما سبق يتضح لنا نسق بناء المطابقة في رائيته؛ مما يؤكد على "ضرورة إعادة النظر إلى الطباق بمفهوم جديد؛ حيث يدخل في تكوين بنية النص جنبا إلى جنب، مع معطيات ومفاهيم معاصرة، وهي الثنائيات، والمفارقات.. وهي معطيات أصبحت عماد كثير من الدراسات الأدبية الحديثة في النظر إلى لغة الشعر"[٥].

(١) التهامي: ديوانه، ص٣٠٩.
(٢) نفسه: ص ٣٠٨.
(٣) نفسه: ص٣٠٩.
(٤) نفسه: ص٣٠٩.
(٥) مختار أبو غالي: الشعر ولغة التضاد، حولية كلية الآداب، جامعة الكويت، حولية ١٥، رسالة ١٠٣، ١٩٩٥م، ص ٩.

## المبحث الثالث

## الانزياح في المستوى الدلالي

## في رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي

تتحقق الانزياحات الدلالية من خلال محاولة المبدع تطويع اللغة لتتناسب مع ما يريد من معنى، وذلك أنَّ اللغة "خلقٌ إنسانيٌّ ونتاجٌ للروح، وإنها اتصالٌ ونظامٌ ورموزٌ تحمل الأفكار"(١). وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار من خلال بنمط إبداعي يُغاير النط التعبيري العادي، الذي لا يحمل أية صنعة إبداعية.

وهذا يعني أن التوصل إلى المعنى المراد يتم عن طريق مخالفة المعتاد، وهذه سمة أسلوبية تعتمد على كسر التَّوقع؛ لأنَّ عدم التوقع يزيد من انتباه القارئ ويفاجئه، وهنا يظهر التأثير الأسلوبي الذى أدى لتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسال(٢).

والجدير بالذكر أنَّ "الانزياح الدلالي متعلق بجوهر المادة اللغوية، مما أسماه كوهن ب " الانزياح الاستبدالي" فيحدث العدول بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة، بحيث تشتبك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية، تنشأ من التصادمات الدلالية بخروج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستنباطية، تُعيد رسم الحروف وتركيب الجمل وبناء الصور وانتظامها في تكامل بيوطيقي متميز"(٣).

لا مشاحة في أن الصورة الشعرية الجيدة تحتاج من المبدع تعاملا متفردا مع اللغة، وقدرات خاصة في الصياغة؛ إذ لا يخفى ما للغة من دور رئيس في تشكيل الصورة الشعرية؛ حتى تضحى عملا فنيا إبداعيا، بوساطة ذلك التشكيل اللغوي الذى

---

(١) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية- مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مج٥، عدد ١، ١٩٨٤م، ص٦٤.

(٢) ينظر: ميخائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتعليق د. حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٧.

(٣) عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، ط١، أربد الأردن، ٢٠١٣م، ص١٥٥.

يقوم على انتقاء دقيق وتنسيق واع لأدوات التصوير للتعبير عما يعتمل في جوانح شاعر من عواطف وانفعالات، وما يختلج في حناياه من مشاعر وأحاسيس يريد إيصالها إلى المتلقي "وترتبط الصورة بأداء الشاعر ارتباطا وثيقا، كما يرتبط فكره بعاطفته، فكلاهما لا ينفصل عن الآخر، بل يتفاعل معه، ويكاد يتوحد، فاللفظ يعانق الفكرة، والعاطفة تلتقى مع الخيال، وكل منهما يسير في اتجاه الآخر، وعلى هذا يأتي تركيب الصورة الشعرية من اللغة بدلالاتها المعنوية والموسيقية، ومن الخيال"(١).

وستقتصر دراستي للصورة الشعرية في رائية التهامي في ضوء الانزياح على المستوى البلاغي، والذي يشمل التشبيه والاستعارة والكناية، كون الثلاثة الأكثر بروزا في الصورة الشعرية في القصيدة.

**أ- دلالة الصورة التجسيدية:**

يمثل التجسيد الدعامة الثانية التي اتكأ عليها شاعرنا في بناء صوره الشعرية؛ وهو التعبير عن المعاني المجردة بسياقات تجعلها محسوسة، وتخرجها بذلك من معناها الاصطلاحي إلى معنى جديد غير مألوف، وبهذا فإن الصورة الشعرية " تخلق من المحسوس فكرا، وتجعل غير المرئي في المرئي، وهي لا تكثف المحسوس بل تصعده فالعلاقات المرئية تستمد قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعانٍ وقيم"(٢).

وهذا التجسيد الذي يضفيه الشاعر على المجردات يعطي الصور الشعرية نوعا من الحيوية والعمق، إلى جانب إقامة علاقات جديدة بين طرفي الصورة تمنح المتلقي نوعا وإحساسا بانفعالات الشاعر الذاتية؛ إذن ف " الصور التي تقوم على التجسيم لا يعول عليها في وصف الواقع المشاهد وإنما دورها وصف أعمال الشاعر وما ينطبع في نفسه من انفعالات مختلفة وتقديم كل ذلك في قوالب مادية بيانية"(٣).

---

(١) عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٤٨.

(٢) مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣م، ص ١٦٨.

(٣) د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٠١.

والتجسيد أيضا "وسيلة فنية من وسائل الرمز، وإن كان وسيلة قديمة عرفها الشعر منذ أن عبر به الإنسان عن ذاته، ولكن الرمزيين استغلوه استغلالا موفقا حتى أصبح من معالم أسلوبهم الفني"(١).

وفي سبيل إبراز معانيه الآسية، ومشاعره الحزينة القاتمة يعمد التهامي إلى تجسيد المجردات، جامعا بين الأشياء المتنافرة في الواقع، فيجعل تناقضاتها متوافقة تماما، بل منسجمة، مثل قوله:

**هَيْهَاتَ قَدْ عَلِقَتْكَ أشراكُ الرَّدَى وَاغْتَالَ عُمْرَكَ قاطعُ الأعمارِ**(٢)

حيث يجسد شاعرنا الردى، وهو من المعاني المجردة، فيجعله محسوسا ملموسا في هيئة "شَرَك" كما يجعل للموت "قاطع الأعمار" قدرة على الاغتيال، وانتهاب الأرواح فالشاعر يقرن بين أشياء مختلفات لا علاقة بينها، مجافيا بذلك الواقع العقلي والمنطقي معيدا تشكيلها من جديد، معتمدا في ذلك على إدراكه الحدسي الذي سوغ له الربط بين الأشياء المتنافرة واقعاً، يقول ريتشاردز: "إن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة"(٣).

ومن تجسيد التهامي للمجردات قوله معبرا عن لوعته وحرقة وجده، وعمق الجرح:

**وشهابُ نارِ الحزنِ إنْ طَاوعْتهُ أوْرَى وإنْ عَاصيْتَهُ مُتَوَارِ**
**وأكُفُّ نيرانَ الأسى ولربَّمَا غلبَ التصبُّرُ فارتمتْ بِشَرارِ**
**ثوبُ الرياءِ يَشِفُّ عمَّا تَحْتَهُ وإذا التحفتَ بِهِ فإنَّكَ عارِ**(٤)

فالمتأمل في هذه الأبيات يدرك أن شاعرنا قد جعل للحزن ناراً، وللأسى نيراناً وللرياء ثوباً يشف عما تحته، وكل هذه الصور الاستعارية تنتمي إلى عالم الخيال، وقد استطاعت هذه الصور الاستعارية رسم الجو النفسي الذي نبع من تجربة الشاعر

(١) كمال نشأت: مقال بعنوان "الصورة في الشعر العربي"، مجلة الرسالة، يونيو ١٩٦٥م، ص ٣٨.
(٢) التهامي: ديوانه، ص٣١٠.
(٣) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة بيروت، ١٩٦١م، ص٦٠، ٦١.
(٤) التهامي: ديوانه، ص٣١١.

الذاتية، وإحساسه الفاجع، معتمداً على الحدس في جمع شتات الصور المتباعدة "فالمنطلق الاستعاري يعتمد على عنصر التباين الذي يتبلور في الاستعارات من خلال تجاور الرؤى واحتكاك الدلالات، وإفساح المجال للخيال لإعادة صياغة الصورة الواقعية في مصطلح صورة مغايرة، ولا شك أن هذا الجدل المستمر بين التجاور والتغاير استطاع أن يحقق نقلة كيفية في بنية النص الأدبي"(١).

وقد استطاع التهامي عبر هذه الاستعارات التخييلية التجسيدية أن يعقد علاقات وأواصر قربى ونسب بين أطراف لا تجانس، ولا ائتلاف بينها واقعاً، دون اعتساف أو تعمل، منطلقاً في ذلك من عالمه الشعري الخاص الذي أملته عليه تجربته الذاتية، ومحنته الخاصة، مكتشفاً العلاقات الخفية بين الأشياء، مبرراً معاناته وآلامه، ولوعة فقدعه، وجسامة مصيبته، مقنعاً إيانا بصدق تجربته الحزينة القاتمة، عن طريق هذا الإبداع الفني المتفرد الذي وطئ به أرضاً جديدة، لم يطأها شاعر من قبل، وهو "ما يُعْطي للكشوف الشعرية فرادَتَهَا، ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللا مرئي والمعروف مع المجهول، والواقع المحسوس مع الحلم"(٢).

**ب-دلالة الصورة التشخيصية:**

والتشخيص قد عُرف في النقد القديم لا سيما في حديث القدامى عن الاستعارة – فعبد القاهر الجرجاني يقول: "فإنك لترى بها – يقصد الاستعارة – الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية أدية جلية...وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون..."(٣).

---

(١) صبري حافظ: جماليات الحساسية والتغير الثقافي (مقال)، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، ١٩٨٦م، ص٨٩.

(٢) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط١، بيروت، ص١٢٠، ١٢١، وانظر: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٤٠٠، ود. طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٨١.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٠.

وقد عالج النقد الحديث مصطلح التشخيص في التركيب الاستعاري، كما هو واضح في مقولة محمد مفتاح بأن " الاستعارة بأنواعها المختلفة...تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص..."(١)، وهو ما عالجه النقد العربي القديم دون أن يستخدم مصطلح التشخيص كمصطلح مستقل عن المعنى الحسي للصورة.

وبدا التشخيص أحد الوسائل الفنية التي توسل بها التهامي في بناء صوره، وأحد الأبعاد التي شكلت الصورة، وأحد الأعمدة التي ارتكزت عليها، إذ ألبس معانيه صورا آدمية تشعر وتحس، وتسمع وتتكلم، مستغلاً ما في التشخيص من " قدرة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز "(٢).

وإذا كان شاعرنا قد اعتمد على التجسيد في إبراز معانيه المجردة، وتقريب صورها، فإنه قد توسل أيضاً بالاستعارة التشخيصية التي "تتألف من بث الحياة الفعالة والحياة الإنسانية عادة في أشياء ليست ذات حياة"(٣)، فوجدناه يلبس معانيه المجردة صوراً آدمية، ويخلع عليها حياة إنسانية، وانظر إلى هذه الصورة التي يشخص فيها التهامي الصبح، فيستعير له كفا في قوله(٤):

**حتـــى رأيـــتُ الصُّـــبْحَ يـــألفُ كَفَّـــهُ بالضـــوءِ رَفْـــرَفُ خَيْمَـــةٍ كَالقـــارِ**(٥)

فالشاعر في معرض الحديث عن مزايلة النوم له إثر الفجيعة صار يحيى أطول ليالي الشتاء وهي تميته بالأوصاب والأشجان!، متطلعاً لتبلج الأنوار، حتى طلع الصبح بنوره منبثقاً من سواد الليل الطويل، معبراً بذلك عن حالته النفسية التي يعانيها بعد أن دهمه الموت في ابنه، وقد كانت هذه الاستعارة التشخيصية وسيلة لتجسيد ذلك

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، ص ١٢٦.
(٢) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، الطبعة الأولى، ١٩٥٨، ص ١٣٦.
(٣) هربرت ريد: من مقال بعنوان "الاستعارة وطرق التصوير الفني"، ضمن كتاب: اللغة الفنية تعريب: د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١١٥.
(٤) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص١٠٧.
(٥) التهامي: ديوانه، ص ٣١٢.

الإحساس، وتعبيراً عن شعوره القاتم، وإحساسه بوحشة الحياة وقسوتها بهذا الفراق الجبري "فليست مهمة الاستعارة داخل القصيدة تقرير معنى أو توكيده، وإنما مهمتها الأساسية أن تضيف حقيقة نفسية جديدة، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر، وتحديد موقفه مما يصوره"(١).

وها هو ذا يضفي الطابع الإنساني على الدهر والزمان، فينفث الحياة فيهما ويجعل لهما قدرة على المداهنة والمخادعة وتعكير صفو الحياة، وقدرة على الهدم والبوار، وإقامة عداوات وإحن فيقول:

**فالدهر يَخدعُ بالمُنى ويُغِصُّ إنْ هَنَّا ويهدمُ ما بَنى ببوارِ**
**ليس الزمانُ وإن حرَصتَ مُسالما خُلُقُ الزمانِ عَداوةُ الأحرارِ(٢)**

فالدهر يخادع الإنسان بما يتمناه، ويغصه في وقت الهناء، ويهدم ما بناه ببوار.. والزمان ليس بمسالم للإنسان، وإن حرص على مسالمته ومودته، حيث جبل على عداوة الأحرار ومعاداتهم!، ولعل التهامي قد وجد في الاستعارة التشخيصية وسيلة فاعلة لإبراز ما يعانيه من حرقة الوجد ولوعة الفقد، وشدة الأسى التي يجابهها في فقد ابنه كما تظهر احتجاجه على الدهر الخداع الذي فجعه بفلذة كبده، وعن طريق هذا المزج غير المتوقع بين عناصر متباعدة ومتباينة، بل متنافرة في الواقع يعبر الشاعر عن ذاتيته هو، فالصورة الشعرية هنا إبداع خالص للروح.

**ج- دلالة الصورة التشبيهية:**

لا مشاحة في أن الأديب المبدع يتمتع بقوة الإدراك التي تمكنه من اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة، فيتوسل بهذا الاكتشاف لبناء صوره الفنية، وكثيرا ما يعوّل على التشبيه لإظهار العلاقة الجديدة بين طرفين يشتركان في بعض الأمور التي قد تكون ظاهرة فيسهل إدراكها، وقد تكون غير ظاهرة فتحتاج إلى تأمل وتأنٍ. ويشير

(١) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٩٩٤م ص٢٨٨.

(٢) التهامي: ديوانه، ص٣٠٩.

عبد القاهر الجرجاني إلى أن أجود التشبيه ما كان بين الأشياء المتباعدة التي لا يلاحظ المرء أوجه اتفاقها. ويعلل ذلك بأن هذا النوع من التشبيه أكثر تأثيرا في النفوس لأنه يمنحها المتعة بلذة الاكتشاف الجديد، فنحن نرى به "الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين"(١).

كما توسل التهامي لإبراز تجربته وشعوره بالفقد بالتشبيه الضمني الذي يحمل المتلقي على إعمال فكره، لإدراك وجه الشبه الخفي، وقد ربط شاعرنا بين المشبه والمشبه به ب "إن" أو "وقد" وقد يجئ التشبيه الضمني عنده خالياً من أية رابطة كما نجد في قوله:

**ومُكلـــفُ الأيـــامِ ضـــد طباعهـــا مُتطلـــبٌ فـــي المـــاء جَـــذوةَ نـــارِ**(٢)

فالتهامي هنا يلجأ إلى التشبيه الضمني، تعبيراً عن استحالة المطلب، وبُعد تحقيقه فمن يطلب من الدنيا ما هو ضد طبعها كالصفاء والراحة فإنه كمن يطلب جذوة من النار في الماء، وهذا محال.

**د- المفارقة التصويرية:**

إذا كان مصطلح المفارقة يحمل دلالات مختلفة، فإنَّ "كلمة مفارقة لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قُطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر"(٣).

ومن ثم فإنَّ الدلالة التي تستعين بها هذه الدراسة هي تلك التي ذكرها "آلان رودي" في قوله: "المفارقة ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل هي مسألة رؤية صورة

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة ط١، ١٩٩١م، ص ٧٣.

(٢) التهامي: ديوانه، ص ٣٠٨.

(٣) سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الطبعة الثانية، دار المأمون، بغداد ١٩٨٧م، ص١٩.

مزدوجة على صفحة واحدة"[١]. والجدير بالذكر أنَّ هذا الازدواج الملحوظ هنا يبدو أوسع نطاقا من التَّضاد الذي حُصر فيه مصطلح" الطباق"، الذي مالت إليه البلاغة التقليدية؛ وهذا ما جعل هذه الدراسة تصطفي مصطلح المفارقة في هذا الموضع منها.

وقد اعتمد التهامي على أسلوب المفارقة، وأراد من خلاله تعميق الإحساس بفداحة الخطب، وجلال الرزء الذي أناخ بفؤاده، حتى كاد يطحنه طحنا، إذ لم تعطه الحياة ما كان يأمله في ابنه، ويريده له، بل جادت عليه بالإيذاء والأوصاب، فأورثته هموماً ثقالاً لا تزال جاثمة مطبقة على أنفاسه، كما نجد في مثل قوله:

**أُحْيِي ليالي التَّمِّ وهي تُميتنِي ويُميتهن تَبلُّجُ الأسْحارِ**[٢]

فالتهامي من شدة آلامه وأتراحه يحيى ليالي الشتاء الطويلة ساهراً قلقاً حزيناً، لا يستقر له مضجع في تلك الليالي الطوال الباردة، وهي تميته لكثرة ما يعانيه من حرقة الفراق، وشدة الوخز، وقوة الألم، وامتداد المأساة واستمرارها.

ومن هذا اللون أيضاً قوله:

**جاورتُ أعدائي وجاورَ ربَّهُ شَتَّان بين جواره وجواري**[٣]

فهو مجاور لأعدائه، بينما جاور ابنه ربه وصار في ذمته، فشتان بين الجوارين، وكل هذه المقابلات في المعنى تعمق الشعور بالفقد، وتشي بفداحة المصيبة وعظم الخطب الذي أناخ على وجدانه، فأنهكه وحطمه تحطيماً، متخذاً من المفارقة وسيلة لتعميق المعنى والتعبير عن قلبٍ مكلومٍ قد غمره الحزن، وخيم عليه الأسى.

(١) خالد سليمان: المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩م، ص١٨.
(٢) التهامي: ديوانه، ص٣١٢.
(٣) التهامي: ديوانه، ص٣١٠.

## نتائج البحث

لقد كانت غاية هذا البحث دراسة أسلوبية النص من خلال قراءة في رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي، وقد قمت بدراسة الأسلوب بوصفه اختيارا، وكذلك الأسلوب بوصفه انزياحا، فضلا عن جماليات الأسلوب في القصيدة، وقد أثمرت هذه الدراسة مجموعة من النتائج، أهمها:

١- التثبت مما ذكره النقاد قديما وحديثا حول رائية أبي الحسن علي بن محمد التهامي، وأنها بحق من روائع المراثي في الأدب العربي، قديمه وحديثه، من حيث الشكل والمضمون.

٢- شكَّلت أنماط الانزياح التركيبي نقطة التقاء بين الشاعر ومتلقيه، حيث انقسم الانزياح التركيبي إلى محورين رئيسين، هما: الحركة الأفقية، متمثلة في ظاهرتي التقديم والتأخير والاعتراض. والحركة الموضعية، متمثلة في ظاهرة الحذف بأنماطها المتعددة.

٣- نجح التهامي في اختيار بحر الكامل وزنا لرائيته؛ للتعبير عن إبراز أساه وحزنه فضلا عن أنَّ هذا البحر يصلح للتعبير عن معاني الرثاء.

٤- لقد وفق التهامي في اختيار قافية الراء في مرثيته، حيث إنه صوت مجهور استطاع شاعرنا من خلاله نقل تجربته الحزينة وتصويرها، فضلا عن أن صوت الراء المكسور قد أضفى لونا من الانكسار والألم.

٥- تجلَّى مبدأ الاختيار- بوصفه مبدأ من مبادئ الأسلوبية- في رائية التهامي من خلال الاتِّكاء على عناصر الإيقاع الداخلي بظواهره الأسلوبية البارزة، متمثلة في: أسلوب المطابقة، والتكرير، ورد العجز على الصدر، والتوشيع، والتشطير والتصريع، والترصيع.

٦- تحقق الانزياح الدلالي في رائية التهامي في ضوء محاور متعددة، مثل: دلالة الصورة التجسيدية، دلالة الصورة التشخيصية، دلالة الصورة التشبيهية، وأخيرا المفارقة التصويرية.

## المصادر والمراجع

**أولا- مصدر الدراسة:**

- أبو الحسن علي بن محمد التهامي: الديوان، تحقيق د. محمد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ١٩٨٢م.

**ثانيا- المراجع العربية القديمة:**

- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدَّمه وعلَّق عليه د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.
- ---------: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان الزهراء للإعلام العربي، د.ت.
- الأسعد بن مماتي (ت ٦٠٦هـ): لطائف الذخيرة وطرائف الجزيرة، تحقيق: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- الباخَرْزي (علي بن الحسن/ ت ٤٦٧هـ): دمية القصر وعصرة أهل العصر تحقيق: د. محمد التونجي، دار الجيل، ط١، بيروت، ١٩٩٣م.
- البكري (أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز/ ت ٤٨٧هـ): معجم ما استُعْجِم من أسماء البلاد والمواضع، تحقيق: مصطفى السقا، عالم الكتب، ط٣، بيروت ١٩٨٣م.
- ابن تَغْري بَرْدي: النجوم الزاهرة، باعتناء محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية ط١، بيروت، ١٩٩٢م.
- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى/ ت ٢٩١هـ): قواعد الشعر، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦٦م.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٥، ١٩٨٥م.
- ابن الجزري: التمهيد في علم التجويد، تحقيق د. علي حسين البواب، مكتبة المعارف الرياض، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية،١٩٥٢م.
- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، طبعة مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت ط١ ١٩٨٥م.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر بيروت،١٩٧٠م.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: د. محمد عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠١٢م.
- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٨م.
- الشنتريني (أبو الحسن علي بن بسام / ت ٥٤٢هـ): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة للطباعة، ط١، بيروت ١٩٧٩م.
- الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك/ ت ٧٦٤هـ): الوافي بالوفيات، باعتناء رمزي بعلبكي، جمعية المستشرقين الألمانية، ١٩٨٣م.
- العباسي: معاهد التنصيص، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١، ١٩٤٧م
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر مطبعة المدني، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٢م.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.
- ابن عساكر: تاريخ دمشق، دمشق، سوريا، دار المكتبة الظاهرية، الطبعة السادسة.

- العلوي (المظفر بن الفضل العلوي ت ٦٥٦هـ): نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق: نهى عارف الحسين، دار صادر، بيروت، د.ت.
- ابن المعتز: البديع: شرح إغناطيوس كراتشقوفسكي، طبعة دار المسيرة بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.
- الغزالي (أبو حامد محمد): إحياء علوم الدين، دار الغد العربي، القاهرة ١٩٨٦م.
- النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى ١٩٢٩م.
- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٨١م.

**ثالثا- المراجع العربية الحديثة:**

- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٦١م.
- أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة، مصر، ط٧، ١٩٧٦م.
- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط١ ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٤م.
- حامد حنفي داود: الآداب الإقليمية في العصر العباسي الثاني، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م.
- حسن طبل: دراسات في علم المعاني، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت.
- رجاء عيد: فلسفة البلاغة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م.
- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢م.

- سعد مصلوح: الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣ ١٩٩٢م.
- شكري عيَّاد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، دار العلوم الرياض، ط١، ١٩٨٥م.
- ----------: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط٢ ١٩٧٨م.
- شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية – العراق– إيران)، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م.
- صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة د.ت.
- طه وادي: شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م.
- عباس رشيد الدَّدة: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشئون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، بيروت، صيدا، المكتبة العصرية، د.ت.
- عبد الرازق أبو زيد زايد: المصطلحات البلاغية والنقدية في كتاب الطراز للعلوي، دار الشافعي للطباعة، المنصورة، ١٩٩٨م.
- عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨م.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، ليبيا، تونس.
- عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٢م.
- عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
- عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة البابي الحلبي، ط١ القاهرة، ١٩٩٥م.

- عبده بدوي: دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٧٧م.
- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- علي أبوزيد: الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- علي الجندي: البلاغة الغنية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٦م.
- علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٥م.
- علي عشري زايد: قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة، الكويت، ط١ ١٩٨٢م.
- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١ ١٩٧٠م.
- محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣م.
- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٢م.
- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.
- محمد عبد الرحمن الربيع: أبو الحسن علي بن محمد التهامي (حياته وشعره) مكتبة المعارف، الرياض، ١٩٨١م.
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١ ١٩٩٤م.

- ----------: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط١، ١٩٩٥م.
- محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق، الرياض، ط١ ١٩٨٢م.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م.
- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم "دراسة نظرية وتطبيقية"، دار الثقافة مصر، ١٩٨٢م.
- محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت.
- محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، ط٣، ١٩٨٣م.
- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
- محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٥م.
- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣ ١٩٨٣م.
- ----------: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، ط١، ١٩٥٨م.
- مقبول على بشير النعمة: المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨ ١٩٨٩م.
- النعمان القاضي: شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧م.
- نور الدين السَّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي الحديث دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط١، ١٩٩٧م.
- يوسف البديعي: أوج التحري عن مرثية المعري، مطبعة الترقي، دمشق ١٩٤٤م،١٩٩٤ م.
- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان، ط١، ٢٠٠٧م.

**رابعا- المراجع المترجمة:**

- إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.
- أ.أ.ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٥م.
- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- ميخائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتعليق د. حميد الحمداني دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

**خامسا- الدوريات والمقالات:**

- أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية- مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مج٥، عدد ١، ١٩٨٤م.
- صبري حافظ: جماليات الحساسية والتغير الثقافي (مقال)، مجلة فصول المجلد السادس، العدد الرابع، ص ٨٩، ١٩٨٦م.
- كمال نشأت: الصورة في الشعر العربي (مقال)، مجلة الرسالة، ١٧ يونيو ١٩٦٥م.
- مختار أبو غالي: الشعر ولغة التضاد، حولية كلية الآداب، جامعة الكويت حولية ١٥، رسالة ١٠٣، ١٩٩٥م.
- هربرت ريد: الاستعارة وطرق التصوير الفني (مقال)، ضمن كتاب: اللغة الفنية، تعريب: د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

**سادسا- الرسائل الجامعية:**

- أحمد غالب النُّوري: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن الكرك، ٢٠٠٨م.
- أيمن محمد ميدان: اتجاهات الشعر في مملكة غرناطة، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.