المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

شعرية الانزياح في الخطاب المدحي
عند ابن مطروح دراسة أسلوبية وظيفية

The Poetic Deviation
in the Praise (Mad'ih) Discourse of Ibn Matrouh:
a Functional Stylistic Study

الدكتور
أحمد صلاح محمد كامل
مدرس الأدب القديم بقسم اللغة العربية
بكلية الآداب ـ جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية

الجزء الأول (إصدار يونيو ٢٠٢٣م)
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

شعرية الانزياح في الخطاب المدحي عند ابن مطروح
دراسة أسلوبية وظيفية

أحمد صلاح محمد كامل

قسم اللغة العربية ـ بكلية الآداب ـ جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني : ahmed.salah@mu.edu.eg

الملخص

بعد الخوض في الخطاب الشعري المدحي لابن مطروح اعتمادًا على المنهج الأسلوبي الوظيفي، قد كشفت عن جماليات الانزياح لدى ابن مطروح، حيث تطرقت إلى مفهومي الشعرية، والانزياح لغة واصطلاحا، وقسمت هذا البحث في ضوء ثلاثة مباحث وهم: الانزياح في المستوى التركيبي، والانزياح في المستوى الصوتي، والانزياح في المستوى الدلالي، وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج، يمكن إجمالها في الآتي:

١- اتضح للباحث أن اختيارات ابن مطروح الأسلوبية أسست لقراءة متقنة لعلاقة الذات بإبداعها، ليس على مستوى تصوير الحدث وتشكيله، ولكن من حيث قدرة الذات المبدعة على اختيار القنوات اللغوية الخاصة بالخطاب المدحي، بحيث يقع الاختيار على أنسب المواد اللغوية تعبيرًا عن موقف الذات من الممدوح، كما يجعل المتلقي شاهدا عليه في مختلف المواقف وظهر ذلك على المستويات التركيبية والصوتية والدلالية.

٢- لقد كان الانزياح التركيبي عند الشاعر نقطة التقاء ما بين الشاعر ومتلقيه، وقد وضح البحث أثر الانزياح التركيبي من خلال الخروج عن سير الزمن الفيزيائي في تشكيل الجملة، وهذا يحتاج إلى متلق على دراية بالقواعد النحوية، حيث يقوم بتخريجها للوصول للمعنى، حيث قسم الباحث الانزياح

التركيبي إلى ثلاث ظواهر وهي على الترتيب: الالتفات، والحذف، والتقديم والتأخير، وهي كلها صور تركيبية بتعبير (جون كوهن) أو انزياحات عن قواعد الصحة النحوية بتعبير (تشومسكي).

٣-يشكل الالتفات عند ابن مطروح في خطابه المدحي ملمحا بارزًا، حيث حاول رصد نفسية المتلقي من خلال أشكال متنوعة منها: الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، والالتفات من الخطاب إلى الغيبة، والالتفات من الخطاب إلى المتكلم، وغاية الالتفات في أي نوع من هذه الأنواع تختلف من شكل إلى آخر مما يجذب انتباه المتلقي وحواسه، وقد اظهر الالتفات مدى التداخل بين البناء النحوي والرؤية النصية، فكان دالًا على رمزية الممدوح، وأنه إمكان منشود وليس موجودًا مطروحًا، وهذا جعل الرؤية متعالية عن نسبة متقليها ومبدعها، وخاصة أن الممدوح عند ابن مطروح غالبا يحضر عبر ضمير الغائب، وهنا نجد المتلقي لا يواجه ممدوحًا ثابتا معروفا لديه، ولكنه يواجه رؤية مفترضة للممدوح، وقد يُوجد ضمير المتكلم ليس بوصفه مبدعا في تصوير صورة الممدوح، ولكن بوصفه مكتشفًا للممدوح قبل زمن التكلم، كما أن حضور المُخَاطَب في النص المطروحي هو حضور افتراضي، فهو حضور غير محدد، فيقوم ضمير المتكلم بدعوته لكي يعاونه في اكتشاف الرؤية، وهذا الأمر يؤدي إلى التخفيف من انحيازية التكلم.

الكلمات المفتاحية: الانزياح ، الخطاب المدحي، الأسلوبية الوظيفية .

The Poetic Deviation in the Praise (Mad'ih) Discourse of Ibn Matrouh: a Functional Stylistic Study

Ahmed Salah Muhammad Kamel

Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Minia University, Arab Republic of Egypt

Email: ahmed.salah@mu.edu.eg

Abstract

After delving into the poetic praise discorse of Ibn Matrouh adopting a functional stylistic approach, The researcher unveiled the aesthetics of Ibn Matrouh's deviation, addressing the linguistic and technical definitions of the concepts of poetics and deviation.

This study is subdivided in the light of three aspects: Deviation at the structural level, deviation at the phonological level, and deviation at the semantic level. The study concluded with a number of findings, which can be summarized as follows:

1-The researcher has found that Ibn Matrouh's stylistic choices has established an elaborate reading of the self's relationship with its creativity, not at the level of portraying the event and its formation, but in terms of the creative self's ability to opt for the linguistic channels of the praise discourse where the selcetion settles upon the most appropriate linguistic materials for expressing the self's position on to whom the glorification is dedicated. It also allows the recipient to witness the praised person in various situations, which was reflected in the syntactic, phonetic and semantic levels.

2-The structural deviation has served as a point of contact between the poet and his recipient. The study brought to light the effect of syntactic deviation through the departure from the physical course of time in the formation of the sentence, and this requires a recipient who is well acquainted with the grammatical rules which he employs to infer the meaning. The researcher divided the syntactic deviation into three phenomena which are respectively: refrence switching, omission, Foregrounding and backgrounding, which are all structural forms(John Cohen) or deviations from the correct grammatical norms (Chomsky.)

3-Reference switching is a salient characteristic of Ibn Matrouh's praise discourse, as he attempted to capture the psychological state of the recipient through various forms, including: the switch from the third person pronoun to the second person pronoun and the switch from the second person pronoun to the first person pronoun. The purpose of refrence switching in any of these types differed from one form to another, attracting the attention of the recipient and appealing to his senses. Reference switching has demonstrated the extent of overlap between the syntactic construction and the textual vision. It became a marker of the symbolism of the glorified person, indicating that he/she is a desired possiblity and not an existing entity. This made the vision transcends the relationship that confines it only to the recipient and its creator, particularly given that the praised person of Ibn Matrouh often comes in the form of the third person pronoun. Here, the recipient does not encounter a fixed known celebrated person, but rather an assumed vision of the praised person. A first person prounoun might also exist, but not as a creator of the portrayed image of the praised person, but as an explorer of the priased one before the time of speaking. Furthermore, the presence of the addressee in Matrouh's text is a hypothetical presence, as it is an indefinite presence, so the speaker's conscience invites the addresse to help the former explore the vision, and this leads to alleviating biased speech.

Keywords:Displacement, praise speech, functional stylistics.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، الذي سخَّر لنا سُبل الهداية والعلم، والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ومَن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

نجد للشعرية جذورًا في التراث العربي القديم ويتضح ذلك عندما ربط (أبو هلال العسكري) الشعرية بجودة الصياغة اللغوية حينمال قال: " تتفاضل الناس في الألفاظ ووضعها وتأليفها ونظمها" (١) فيلاحظ الباحث أن (العسكري) يهتم بالصياغة اللغوية والشكل دون العناية بجوهر الإبداع، في حين يرى (عبدالقاهر الجرجاني) أن الصياغة والشكل لا تتحقق في العمل الفني إلا إذا كانت مترتبة على المعاني، فيقول:" وفي ثبوت هذا الأمر ما تعلم به أن المعنى الذي كانت له هذه الكلم بين شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحولها على صورة التأليف مخصوصة، وهذا الحكم- أعني الاختصاص في الترتيب- يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل"(٢).

يرجع الفضل في تأسيس الشعرية الحديثة إلى الشكلانيين الروس، حيث كان اهتمامهم منصبا على اللسانيات، كحقل للبحوث اللغوية في الأدب، ويؤكد ذلك ما قاله (رومان جاكوبسن):" إن الشعرية تهتُّم بقضايا البنية اللسانية، مثل ما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، وبما أنَّ اللسانيات هي العلم المهتم بالبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات" (٣) أما (تودوروف) فقد جعل النص الأدبي محورًا للمعرفة، ومجالا أوحد للاستنطاق، وهو ما سماه تأويلا، فقال: لا بد " أن يتحدَّد بالمعنى الذي يحمله عليه هنا

بمرماه، وهو تسمية معنى النص المعالج، ويحدد له هذا المرمى منذ الوهلة الأولى مثله الأعلى، وهو جعل النص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى أنه الوفاء للموضوع، أي للآخر، وبالتالي امّحاء الذات"(٤) وهذا يعنى أن التنقل الحر في فضاء النص، وإسقاط الجانب الذاتي في هذا الفضاء النصي. وهناك ناقد آخر (جان كوهين) أقام منطلقات الشعرية على الأساس اللغوي، حيث استثمر معطيات النظرية الأسلوبية في تكوين نظريته حول الشعر حيث قال: " سوف نعتبر إذن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، القاعدة الأساسية التي سيبني عليها هذا التحليل هي أنَّ الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس، وأن لغته–غير عادية– إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى(الشعرية)، وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"(٥).

واهتم (كمال أبو ديب) بالشعرية حيث جعلها تقوم على أساس العلائقية التي تجمع كافة مكونات النص بمعطياتها اللغوية، والدلالية، والبلاغية، والإيقاعية، وإنما يتحقق المظهر العام للنص الشعري بتواشج تلك العلاقات، وبحالة من التواؤم ، والانسجام بين تلك المكونات في السياق ذاته، فالشعرية" خصيصة علائقية؛ أي أنها تجسُّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليّة، سمتها الأساسية أنّ كلاًّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريًّا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السَّمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"(٦).

وقد دعم الأسلوبيون مصطلح الشعرية، وخاصة وهي مَن تصنع جمال النص الأدبي، أو ما يجعل منه عملا فنيًّا، إذ نظروا إلى اللغة في مستويين: "

اللغة مستواها المثالي في أدائها العادي، والثاني مستوها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها(٧). كما جعل علماء الأسلوبية الانزياح هدفا أساسيا ومقصودا لجذب انتباه القارئ حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القارئ أو مدى قدرة الكاتب على إيصال معنى معين للمتلقي، وخاصة أن " غايات الانزياح معظمها نفسية جمالية، تهدف إلى شدّ انتباه القارئ ... وإضفاء صور إيجابية على الموضوع عن مواطن جمالية في النص ... وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف تحدث ما يسمى عند رولان بارث بلذة النص"(٨).

والخطاب المدحي هو خطاب يتسم بشحذ هِمَّة المبدع من ناحية إبداعه الفني جودة وتميزا وإتقانا، وهِمَّة الممدوح من خلال عطائه الذي يتميز بالوفرة والسخاء، وهذا يجعلنا أمام صورة تجسد هذا التجادل الفريد بين المبدع ورغبته في الإبداع المتفرد والكسب الوفير، والممدوح ورغبته في تدعيم الملك وخلود الذكر، فلذلك يتجه المبدع بشحذ نصه بالبنى الأسلوبية التي ترتكز في الأساس على مراد المتكلم من خطابه والغاية التي يرجو الوصول إليها، وخاصة أنه ينتظر أن يحقق خطابه وظيفة ما، وفي هذا الإطار يتضح دور السياقين المقامي والحالي في تأويل النص وتوجيه دلالاته وإيحاءاته.

كما يتميز الخطاب المدحي عند ابن مطروح(٩) بوجود مقصدية ذهنية فاعلة تتميز باختيارات الشاعر الأسلوبية التي تدل على وعيه وتنوعه في اختيار مفرداته، كما تسهم في بناء النص دلالة، ولغة، وفكرا، وكانت له خصوصية تمثل ذاته الشاعرة، ونمو حركتها داخل النص المدحي، وعمل على خلق المشاعر التي تفيض بها نفس الشاعر على الموجودات الخارجية من خلال الانزياح ومبدأ الاختيار.

وكان سبب اختياري للموضوع مبنيًا على:

١- الكشف عن الانزياحات الأسلوبية المستخدمة في خطاب ابن مطروح المدحي، وخاصة أن لغته الشعرية لغة إيحائية تجسد رؤيته ومواقفه.

٢- انحراف الدلالات في تشكيل خطاب ابن مطروح المدحي؛ لتناسب الممدوح.

٣- بروز الانزياح بمستوياته داخل خطاب ابن مطروح المدحي الذي أسهم في ابتكار الدلالات الجديدة، والقيم التأثيرية والجمالية.

٤- لم يقع الباحث على دراسة متخصصة عالجت قضية (الانزياح) في شعر ابن مطروح المدحي.

منهج الدراسة:

يسعى الباحث في هذا البحث إلى دراسة الخطاب المدحي عند ابن مطروح بأليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري؛ لمعرفة كيف تولدت العلامات في المعاني، وجاء (المنهج الأسلوبي) إجراءً نقدياً، بغية الخروج بدلالات الانزياح ومدى حضورها، ومعرفة غوائر العلامات في النص الشعري، وتفكيك شفرات النص الشعري؛ لاستكشاف شعريته، ودرجة تعاطي الشاعر وتفاعله مع ذلك الحدث والتعبير عنه في الخطاب المدحي، بوصف الأسلوبية أداةً إجرائيةً فاعلةً في النص وتأويله، وفك شفراته في مستوييه الدلالي والرمزي.

أمَّا عن أبرز تسأولات الدراسة فتتلخص في:

١- ما أنماط الانزياح الأسلوبي الأعمق توظيفًا وكثافة عند ابن مطروح في خطابه المدحي؟

٢- ما طبيعة التراكيب والأساليب اللغوية التي تميز بها ابن مطـــروح فـــي خطابه المدحي؟

٣- ما الآليات المتبعة لدى ابن مطروح في اختياره للعناصر اللغوية بغيـــة استعمالاها استعمالا يخرج عن المألوف؟

وقد جاء هذا البحث في مقدمة وخاتمة و ثلاثة مباحث على النحو الآتي:

١- الانزياح في المستوى التركيبي.

٢- الانزياح في المستوى الصوتي.

٣- الانزياح في المستوى الدلالي.

المبحث الأول

الانزياح في المستوى التركيبي:-

يعدُّ مصطلح الانزياح من المصطلحات الذي تناوله النقاد بتسميات عدّة، فقد أطلقوا عليه مرة انزياحا، وسموه مرة أخرى انحرافا، وفي أحيان كثيرة بمعنى انحراف، وآخر بمعنى تجاوز، وخرق والبعد والمجاوزة والاتساع والفارق والإخلال والغرابة والنشاز... إلى غيره من المصطلحات والتسميات والعبارات، وقد عدَّه النقاد أهم ما قامت عليه الأسلوبية وعرّفوها فيما بعد بأنها "علم الانزياحات"([١٠])

فالانزياح لغة كما جاء في معجم (لسان العرب) هو " نزح الشيءُ ينزح نَزْحًا ونُزوحًا: بَعُدَ. وشيء نُزُحٌ وَنَزُوحٌ: نازحٌ([١١]) وجاء في (تهذيب اللغة) "أزاح الأمر إذا قضاه... والزَوْح تفريق الأبل، ويقال: الزّوح الزولان"([١٢]) وأورد معجم (مقاييس اللغة) في المعنى" زوال الشيء وتنحيته، يقال: زاح الشيء يزيح، إذا ذهب، وقد أزجت علته فزاحت وهي تزيح"([١٣]) وورد في (معجم اللغة العربية المعاصرة):" نزح الشخص عن أرضه: بعد عنها السكان النازحون عن ديارهم، ونزح إلى العاصمة: انتقل وسافر" ([١٤]). ويلحظ الباحث أن المفهوم اللغوي لكلمة انزياح قد دلت على مجموعة من الدلالات أهمها: الذهاب، والزوال، والتنحية، والبعد، والانتقال من مكان إلى مكان.

والانزياح اصطلاحا هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو " الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلم" ([١٥]) ويعرفه بعضهم بأنه " استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا واستعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفردٍ

وإبداعٍ وقوة جذبٍ"([١٦]) وهذا يعني هو خروج الشعراء في نصوصهم عن المعتاد أو المألوف. كما اعتبر (ليوسبتزر) الأسلوب " انحرافًا فرديًا بالقياس إلى قاعدة"([١٧])، وهذا يوضح أنه لا يمكن الخروج عن الكلام العادي إلا بوجود الأساس أو الأصل الذي يعدل عنه أو معيارًا يُنزاح عنه، ويرى (كوهين) أن الانزياح هو الشرط الضروري للشعر، فلا يوجد شعر بلا انزياح([١٨]). ويستنتج الباحث مما سبق أن مفهوم الانزياح مفهوم واسع ومتعدد، ومن أهم الظواهر التي يتميز بها الأسلوب الشعري عن غيره، ويشتمل على الناحيتين: الكمية التي تظهر في التكرار والإيقاع، والنوعية وتتمثل في الخروج عن الأصل اللغوي أو مخالفة الأصول اللغوية، وهذا يكون له أثرٌ بالغٌ في إكساب اللغة صفة الشعرية.

ويمكن أن نقسم ظاهرة الانزياح الأسلوبي تركيبيا إلى ثلاثة أقسام كالأتي:

أولا الالتفات:

يعدُّ الالتفات نوعا من أنواع الانزياحات التركيبية، التي تترك أثرا فنيا لدى المتلقي، كما تجسّد شعور المتكلم قبل أن تجد أثرها عند المخاطب؛ لأنه ينتقل من حالة إلى أخرى انتقالا مفاجئا، وبهذا الانتقال يؤدي معاني لم توجد لولا استخدامها، ويعرَّفه البعض بأنه " هو العدول عن الغيبة إلى الخطاب، أو التكلّم، أو على العكس"([١٩]). كما قال (ابن الأثير): "الإلتفات الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، يفعل ذلك على عادة العرب في افتنانهم في الكلام، وفيه فوائد كثيرة؛ لأن نقل من أسلوب إلى أسلوب كان

أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه، من أجراته على أسلوب واحد، وليس يفعل ذلك اتساعًا فقط بل لأمر أعلى، ومنهم الغرض([٢٠]).

وقد جاء الالتفات عند ابن مطروح في خطابه المدحي معتمدا على الضمير في الربط بين مكونات معانيه، التي تتعدى حدود الجملة الواحدة، فتشكيل المعنى " أو إبرازه يعتمد على وضع الضمائر داخل النص وتحديد الإشارات إلى داخله وخارجه"([٢١]) حيث إنها تعطي القدرة على النظر على النص بوصفه منسجما متماسكا دون النظر إلى الجمل الجزئية المبعثرة التي ترصد تأخيرا هنا أو تقديما هناك، فهي بذلك تجعل النص الأدبي يتجاوز الدلالات المباشرة إلى دلالات رمزية وإيحائية أخرى، ونجد الضمائر في النص المدحي المطروحي تتمحور عبر طريقتين هما: أولهما: التحرك من الغيبة إلى الخطاب والآخر من الغيبة إلى التكلم.

أولا الإلتفات من المخاطب إلى الغائب:

على نحو قول ابن مطروح([٢٢]):

يَا مُكْثِري الدَّعْوى اخْفضُوا ... مَا كُلُّ رَافِع صَوْتِهِ بمؤذِّنِ
أنا مَنْ يُحَدِّثُ عَنْه في أَقْطَارِهَا ... مَن كان في شكٍّ به فَلْيتيقَّن
هذا مَقَامٌ لا الفرزدقُ ماهرٌ ... فيه ولا نُظَرَاؤُه لكنَّني

فالانزياح التركيبي يصور إثبات الشاعرية لدى الشاعر وعلوه على منافسيه، فيخاطبهم ويطالبهم بأن يخفضوا أصواتهم، فما هم إلا مدعون لقول الشعر، كما أن أسلوب الخطاب الشعري جاء ليخبرنا بمدى شاعرية الشاعر حينما وصف شاعريته بالآذان، والأذان يجب أن يُسمع و يُنصت له، وذلك عن طريق فعل الأمر (اخفضوا) واسم الفاعل (رافع) وهذا يؤكد كثرة

الدعاوي الزائفة من منافسيه، فانتقل الشاعر من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب ليشير إلى حسم هذه المنافسة عبر تصدر الضمير (أنا) المتكلم للبيت الثاني، فهنا يعلو صوت الشاعرية وحضورها، وتصمت كل أصوات المدعين، ويتحول الأمر إلى تحدٍ مباشر في الشطر الثاني (مَن كان في شكٍّ به فَلْيتيقَّن) ليضع الجميع موضع الامتحان لدى جميع المتلقين والمنافسين، ونجد في البيت الثاني أن المعنى انتهى في الصدر، ولكن أراد ابن مطروح أن يزداد هذا التحدي حينما يعلن أن شاعريته متفردة عن (الفرزدق) و(نظراؤه)، كما أن تكرار النفي يمنح النص بعدًا دلاليا يجاوز الآني إلى السابق، ويؤكد تفرد الشاعر بشعره.

على نحو قول ابن مطروح(٢٣):

أنا في زمامِ ابن الأكارم نازلٌ من ظله في سجسج(٢٤) وبراد
أنا في حماية واحد لكنه وأبيك أغناني عن الأعداد
بقدومه قدم البشير كأنما كانا ولا افترقا على ميعاد
واستبشرت مصر ومن فيها به بشرى الثرى(٢٥) بحيا السحاب

ومن يمعن النظر في هذه الأبيات يلحظ أن الشاعر يعبر عن عاطفته متحدثا بلغة الخطاب مع المتلقي عبر تقنية داخلية حيث يحاول تجريد شخص من نفسه يتحدث ليعبر عن مدى كرم ممدوحه، وشجاعته حيث يعيش في حمايته وتحت ظله، لتصل الصورة إلى المخاطب الحقيقي وهو (الممدوح)، وذلك عبر قوله (أنا في زمام ابن الأكارم نازل) و (أنا في حماية واحد لكنه) وبعدها ينتقل إلى ضمير الغيبة ليتحدث عن فرحة أهل مصر بقدومه عبر قوله (بقدومه قدم البشير)، ولعل الأمر الواضح من ذلك أن الشاعر يصور حالته الانفعالية حينما يتحدث عن الممدوح مخاطبا المتلقي، ولعل الشاعر استعمل

التكرار سياقًا فنيًّا للتعبير عن انفعاله، وهذا واضح في البيت الأول والثاني (أنا) ليعبر عن فضل الممدوح عليه وكرمه، أما حينما يتحدث عن قدوم الممدوح بضمير الغائب فنجد الفرحة والسرور والطمأنينة، والغاية التي خرج بها الشاعر إلى هذا النوع من الالتفات هي تنبيه المتلقي لكرم الممدوح وهيبته ومكانته، كما حاول الشاعر المزج بين حاله وبين صفات الممدوح وكرمه ولعل الالتفات من التكلم للغائب غايته التعظيم من شأن ممدوحه.

ثانيا من الغيبة إلى الخطاب:

على نحو قول ابن مطروح([٢٦]):

ملك تملك بالشجاعة والندى قلب الخميس معا وصدر النادي
يلقى الكماة فمن نجا من سيفه غلقا فما ينجو من الأصفاد([٢٧])
وتراه أثبت ما يرى في معركٍ والخيل تعثر في القنا الميادِ

نجد أن الشاعر استخدم في البيت الثالث الانزياح التركيبي متمثلا في الالتفات، ونجده في صيغة (تراه) التي أسندت إلى ضمير الغائب الذي يعود إلى كلمة (ملك) في الشطر الأول، حيث برز بالانتقال من ضمير الغائب للمخاطَب، ويقع الباحث هنا في حيرة لتحديد المخاطب في هذه الأبيات، الأمر الذي يجعله أمام قولين: الأول: هو أن المخاطب هو المتلقي بشكل عام، والآخر: أن يكون المخاطب هو المتكلم ذاته، وبذلك يصبح (أنت) هو (أنا) المتكلم، وهذا يعدُّ عدولا أو التفاتا من الغيبة إلى الخطاب، ويكمن ذلك في الخروج من دائرة التمني والرجاء الذي يحمل الشك في التحقق أو عدم التحقق إلى درجة اليقين والوثوق والراحة بما سوف يحصل عليه من عطاء وكرم، ولهذا التناوب في الضمائر له غاية عند الشاعر وهو التأكيد على شجاعة

ممدوحه؛ لأن المخاطَب في النص ليس الممدوح، فالممدوح لـيس حاضـرًا، أي أن رؤية النص لممدوحه غيابية منتظرة أو مأمولة، وهذا ما يؤكد عمومية المخاطَب.

ويقول أيضا([٢٨]):

وحللـت حيـث تـرى الأنـام لجـلال منفـردٍ عـن الأنـداد

متوقـد([٢٩]) العزمـات فيـاض فاعجب لفردٍ جـامع الأضـداد

ونجد الالتفات في هذين البيتين جاء مناسبا للمعنى الذي أراد الشـاعر إظهاره، وذلك لأن الشاعر عالم بمفردات اللغة ومرادفاتها فلا تعجزه كلمـة، وفي استخدام الانزياح تشجيعا للقارئ إلى التأمل والتفكيـر فـي مـدلولات المفردات، وذلك نجده من خلال استعماله للفظة (ترى) حيث يريد الشاعر من خلالها توثيق حدث وصول الشاعر عند هذا المتفرد وتقدمه على غيره مـن جهة، والتصديق أيضا على المكانة التي أخذها المبدع، وتشجيعه على الدخول في تلك الأماكن التي عاينها بنفسه من جهة أخرى، كما نجد الالتفات أيضا في فعل الأمر في كلمة (فاعجب) فهنا الفعل لا يدل على العلـو ولا الاسـتعلاء، وإنما يدل على أن اجتماع الأضداد في رجل واحد، وحقيقة هذا شـيء يـدل على العجب، فهي –هنا– تعبر بفعل الأمر عن العجب، حتى لا يغدو الفريـد العجيب بالتعود مبتذلا رغم فرادته.

ثالثا: من الغيبة إلى التكلم:

فالضمائر لها دور مهم في الترابط والانسجام النصي، وخاصة عنـدما تتغير وتتبدل الضمائر من الغيبة إلى التكلم، ولكن لا نتحـدث عـن وجـود المخاطَب نفسه بل وجود المتكلم نفسه، فالتغير أو التبدل أو الالتفات هنا تغير

وتبدل على مستوى الضمائر لا على مستوى بنية الخطاب، على نحو قوله([٣١]):

هي رامةٌ فخذوا يمين الوادي ودعوا السيوف تقر في الأغماد([٣٢])
وحَذارٍ من لحظات أعين عينها فلكم صرعن بها من الآساد
من كان منكم واثقا بفؤاده فهناك ما أنا واثق بفؤادي

ومن يمعن النظر في هذه الأبيات يلحظ أن الشاعر استخدم أسلوب الإخبار عن الغائب بنسق حكائي ابتداه بقوله (هي رامة) وبدأ يسرد ويبين بلغة الغائب أن العاشق الصادق فؤاده ضعيف لا يستطيع الصبر، فهو لا يثق بفؤاده إذا وجد المحبوب، وذلك اتضح عبر قوله (لحظات أعين عينها – بها من الآساد) ثم ينتقل لضمير المتكلم في قوله: (ما أنا واثق بفؤادي) حيث يوجه كلامه إذا كنتم أنتم تستطيعون الصبر، وأفئدتكم قوية، أما أنا فلا أثق بفؤادي، فالتفات الشاعر من ضمير الغائب إلى المخاطب خرج من أجل التعظيم من شأن المتحدث عنه والمخصوص بالخطاب.

فالبنية ذات نسق غيابي، فالحوار في هذا الخطاب الشعري يدور بصيغة المتكلم الحاضر عن ممدوح ليس موجودا وقت الإنشاد، على نحو قوله ([٣٣]):

عشق المعالي فاقتدى بثلاثةٍ تغنيه في الإصدار والإيراد
بحسامه([٣٤]) السفاح أو بلوائه منصور أو بالراي منه الهادي
يممته فوجدته بحرا زاخرا فغنيت عن وشل وورد ثماد([٣٥])
وشهدت فيه ف يالحقيقة يوسفا حسنا وحسنى في علا وسداد
أبدت لي الأيام سود مكارهٍ فلقيت من نعماه بيض أيادي
وحللت حيث ترى الأنام لجلال منفردٍ عن الأنداد

وقع الالتفات في هذه الأبيات من ناحية التناوب في الضمائر بين ضمير المتكلم (الشاعر) وبين ضمير الغائب ، وجاء التحرك عبر ستة أفعال مسندة إلى تاء المتكلم (تغنيه- يممته- فوجدته- فغنيت- شهدت- فلقيت- حللت) وهذا بالإضافة إلى الجار والمجرور في كلمة (لي)، حيث يؤكد الفعلان الأول والثاني (تغنيه – يممته) المسندين إلى تاء المتكلم مدى مكانة الممدوح عند الشاعر وقومه؛ لما قدمه من انتصارات وأمجاد، دالا على مكانة الممدوح وقيمته، وجاء العدول عن النسق من خلال إرادة المتكلم في أخبار المتلقين بما رأه من ممدوحه، وما أخذه من كرمه وعطائه، فلذلك كلام المتكلم أشدا تأثيرًا على المتلقي من سرد الخبر في صيغة الغائب، ولكن لو قيل الخبر غيابيا مثل: (غنيّ- يُمِّم- وُجد- شهد- لقي...) فقد يستنتج المتلقي/المخاطب أن هذه الأشياء كان الممدوح يفعلها ولكن الآن غير قادر على تحقيقها، وأن هذا الخبر الذي قدمه المبدع في النص على هيئة أفعال ماضية هو بعض الطموحات والأماني لديه(المتكلم)، ولكنها ليست موجودة على أرض الواقع، فلذلك كان التحول عن النسق لأجل الخروج من دائرة الظن والتمني إلى دائرة التثبت واليقين والتأكد التي كانت موجودة لدى المبدع/المتكلم ولاحظها على نفسه.

ثانيا الحذف:

الحذف من أنواع الانزياح التركيبي، فهو من طرق تأدية المعنى، وباب من أبواب الإيجاز، فهو يُشكلُ" تأدية أصل المراد بلفظٍ مساوٍ لـه، أو ناقص عنه وافٍ، أو زائد عليه لفائدةٍ، كما أنه " إسقاط أحد عناصر التركيب اللغوي، وهذا الإسقاط له أهميته في النظام التركيبي للغة إذ يعدّ من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب المعدول بها عن مستوى التعبير العادي، ومع هذا لا يعدّ الحذف إنزياحًا دائما إلا إذا حقق غرابة ومفاجأة أو حمل قيمة جمالية

ما"([٣٦])، فالحذف يُثير القارئ ويُحفزه على استحضار النص الغائب، إذ يلجأ الشاعرُ لأسباب عدةٍ منها:" تعظيم ذكر المحذوف وتحقيره وغيرها، وإضفاء سمات جمالية ترتقي بالنص الأدبي إلى مستوى تعبيري قادرٍ على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه"([٣٧]).

فالحذف له أهمية كبيرة في الخطاب المدحي عن ابن مطروح، ولعل الناظر يلحظ بعين المستبصر بقواعد الأسلوبية أن (ابن مطروح) انفرد بحذف النداء كثيرا، والمبتدأ، وكذلك الخبر والمفعول به، وهو ما يظهر لنا من تجلياته الفنية البارزة في توضيح مقدرة الناظم على سَوقه في تضاعيف منظوماته، وكان أهمها هو الإيجاز والتفخيم والتعظيم.

قد لجأ ابن مطروح إلى الحذف لكي يبلغ الغاية في المعنى، فحذف المبتدأ مُقدَّرًا بالضمير الدال عليه بعد أن جاءَ الخبرُ نكرة، ويأتي حذف المسند إليه وذلك لإبرازه وتكثيف حضوره على الرغم من غيابه عن ساحة البنية السطحية، فهناك بعض الأدوات اللغوية يظهر ويتضح دورها الأسلوبي أثناء غيابها أكثر من وجودها وحضورها، على نحو قول الشاعر([٣٨]):

ملك تملك بالشجاعة والندى قلب الخميس معا وصدر النادي
يلقى الكماة فمن نجا من سيفه غلقا فما ينجو من الأصفاد
وتراه أثبت ما يرى في معركٍ والخيل تعثر في القنا الميادِ

ويبين الانزياح التركيبي عاطفة الشاعر المتدفقة نحو اختزال اللغة في التعبير عن خصائص الممدوح التي تحلى بها التي تحلى بها، والتقدير هنا هو المبتدأ والتقدير: (هو ملك)، فنجد أن الدلالة هنا ترتكز على اللقب دون الاسم، حيث إنها ارتبطت بالجملة الفعلية(تملك بالشجاعة والندى) وذلك من خلال

ضمير الغائب، حيث حدد الحذف صفتين أصبح الممدوح من خلالهما ملكا هما: الشجاعة والندى، وظهر ذلك من خلال نسبة المسند إليه الغائب إلى المسند المذكور، فلا يمكن أن يتم الكلام والمعنى إلا بهما، ولذلك استطاع الشاعر أن يوظف الحذف لخصوص ذلك المقصد، وبلغ الغاية في الإيجاز والقمة في المعنى، إذ أفاد الحذف في إعمال وكد فكر المتلقي من أجل البحث عن المحذوف، مع تحقيقه للمتعة الفنية، المرجوة من العمل الأدبي وأدَّى به إلى إبراز صفات الممدوح بوضوح ودقة جمالية غير مُخلّة بالمعنى.

وقد حذف ابن مطروح الخبر في خطابه المدحي، على نحو قوله في مدح فخر الدين بن شيخ الشيوخ([٣٩]):

من معشرٍ ترى العدى خبر العلا عنهم وتسنده إلى الحساد
ضربت على كرة الأثير خيامهم حيث الجوم([٤٠]) بها من الأوتاد
وبدت هناك وجوههم وأكفهم قد كنقت ببوارقٍ وعهاد
أطواد أحلامٍ غيوثُ مكارمٍ أقمار أندية ليوث جلاد

فشعرية الانزياح التركيبي تظهر في حذف الخبر في البيت الرابع، حيث يكون الحذف هنا جائز وتقديره: (لهم أطواد أحلام – لهم غيوث مكارم– لهم أقمار أندية – لهم ليوث جلاد)، ونجد في هذه الأبيات أهمية الحذف من ناحية الإيجاز من جهة، ومن ناحية البيان وحسن السبك للألفاظ للوصول إلى المعنى من جهة أخرى، إذ يريد الشاعر بيان مناقب الممدوح ومكانته في قومه، فهو مصدر السعادة والخير كما أشار في بداية القصيدة، فالحذف هنا لغايتين: تعريف مناقب الممدوح لدى الجميع من جهة، وتعظيم له بذكر مناقبه وصفاته من جهة أخرى، فالمتكلم مدرك لكل ما يقول من ألفاظ، فلذلك يخاطب السامع بما هو متداول بين القوم.

إن حذف الفعل يدل على القوة في التعبير، وجمال الأسلوب، وحسن الأداء، وقد حذف ابن مطروح الفعل مع فاعله المضمر وظهر ذلك في قوله([٤١]):

ولما تيمَّمناك قالَ رفاقُنا إلى أين تبغي قلت: خيرَ جنابِ
وقلتُ لصحبي شرّقُوا تبلغوا فغيرُ صوابٍ قصدُ غيرِ صواب

ونجد هنا أن الشاعر عَمِلَ على حذف الفعل مع فاعله المضمر من البيت الأول لإعطائه قيمة فنية عالية، والتقدير: أبغى خير جناب، وقد دل عليه السياق، وعمد الشاعر إلى ذلك الحذف سعيا منه لتكثيف المعنى وتعميق الدلالة ضمن إطار أسلوبي خاص يعتمد تقنية لغوية تراعي مقام المتلقي وتبرز قيمة الممدوح، وغرض الحذف هنا الإيجاز وعدم التكرار.

وقد جاء عند ابن مطروح حذف الفعل مع مرفوعه وجوبا وظهر ذلك حينما كتب ابن مطروح هذه الأبيات إلى الملك المعظم بن الملك الصالح يدعوه فيها للمسير لدمشق([٤٢]):

البدار البدار يا ملك الأر ض وسلطانها البدار البدارا
فدمشق الشام وهي عروس هيأتها لك السعادة دارا
فاهجر النوم في المسير إليها واجعل الليل بالمسير نهارا

وقد حذف الشاعر الفعل وجوبا لحثه على سرعة السير إلى دمشق، وجاءت كلمة (البدار) منصوبة بفعل محذوف وجوبًا تقديره الزم؛ فقد جاء المغرى به مكررًا، وقد حذف الفعل مع فاعله وأبقى على جزء من الجملة وهو المفعول به، ولذلك جاء مراعاة لحال المتلقي وسرعة إيصال المعنى العام له، فجاء الحذف بوصفه تقنية أسلوبية محققا لذلك.

ونستنتج مما سبق أن ابن مطروح استطاع في شعره توظيف الحذف كسمة أسلوبية، مما جعل المتلقي على قدر كبير من اليقظة للدلالات الكامنة وراء الكلمات المألوفة، لما للحذف من الأثر الأكبر في تكثيف المعاني بأقل الألفاظ، والتنبيه على أهمية المذكور في مقابل المحذوف، ومحاولة المتلقي الوصول للمعاني المحذوفة عن طريق استدعائها.

ثالثا التقديم والتأخير:-

يعدُّ التقديم والتأخير من أهم الظواهر الأسلوبية على مستوى التركيب، وله أهمية كبيرة في بناء الجملة العربية، ويعني التبادل المكاني بين عناصر الجملة، حيث يخالف الشاعر/المبدع القواعد النحوية، فنجده يقدم المفعول به ويؤخر الفاعل، أو يقدم الخبر على المبتدأ ... الخ وهذا يعطي النص الكثير من الدلالات الإيحائية والبلاغية، وتأكيد دورها في تحقيق الاتساق والانسجام بين عناصر التركيب، ويظهر ذلك من خلال رصد الانزياحات التركيبية التي توجد في النص المطروحي، وقد تناوله (الجرجاني) في كتابه حيث قال: " تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل... وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم وتجعل له بابًا غير بابه، وإعرابًا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يُحتمل كلّ واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرًا له، فتقدم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا"(٤٣)، ويلحظ الباحث أن (الجرجاني) يقصد أن الهدف من التغير في تركيب الكلمات، إنه يأتي وفق رؤية خاصة للمرسل إلى إثراء رسالته، وشحنها

بفيض من الإيحاءات والدلالات، لذا يتغير البناء التركيبي للجملة حسب المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي.

وجاء التقديم والتأخير في الخطاب المدحي المطروحي متنوعًا حيث يقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم، وتحقق ذلك في العلاقة الإسنادية بين المفردات، وقد يحدث ذلك ما بين المفعول به والفاعل، والنواسخ وخبرها واسمها، والمبتدأ والخبر، على نحو قوله([٤٤]):

متواضعٌ والنجم دون محله وكذا تكون فضائل الأمجاد
يسطو ويعفو قدرةً وتورعا بأس الملوك وعفة الزهاد
لا آل برمك([٤٥]) إن جرى ذكر بلغوا مداه ولا بنو عباد

ومن يمعن النظر في هذه الأبيات أن الشاعر عمد إلى توظيف التقديم والتأخير، ليضفي على النص الشعري قيمة دلالية لا يمكن أن تفهم إلا من خلال استخدم هذا الأسلوب، نلحظ أن الشاعر قدَّم خبر الناسخ (كذا) على الناسخ واسمه في قوله: (وكذا تكون فضائل الأمجاد)، ولو جاءت الجملة بالترتيب الطبيعي ستكون(تكون فضائل الأمجاد هكذا)، وهذا يجعل المتلقي في حيرة، هل للممدوح فضائل وأمجاد غير التي قالها في القصيدة؟ فنجد أن الشاعر يستخدم تقنية التقديم والتأخير بوصفه آلية جمالية للإبانة عن مساحة كبيرة يستطيع المتلقي أن يشكل في ذهنه دهشة وقلقا من التأويل، حتى يصل إلى تكوين جمالي يشير إلى رغبة الشاعر في تغيير اللغة ونظامها وتحطيم النمطية في التلقي، فكان تقديم خبر (كان) بمنزلة تحديد عناصر الصورة المتنوعة، في شكل واحد يسهل من خلال مقاربتها، وكان انحراف الشاعر عن

الترتيب الطبيعي دلالات تضفي على النص سمة جمالية جديدة تشدّ انتباه المتلقي.

وثمة مثل آخر يظهر الانزياح التركيبي في التقديم والتأخير، فيقول([٤٦]):

فـــردك الله إلـــى مثلهـــا لعـــل عيســـى مـــنكمُ يســـتريح
إن كـــان بابـــاكمُ بـــذا راضـــيا فرُب غِش قد أتى مـــن نصـــيح
فاتخِـــذوه كاهنـــا، إنـــه أنصحُ من شقٍّ لكـــم أو سَـــطيح

نلحظ في هذه الأبيات أن التقديم والتأخير يؤدي دورًا رئيسًا ويعدُّ بؤرة دلالية للنص الشعري، حيث اتخذه المبدع/الشاعر أداة مرنة للتعبير عما بداخله من أفكار ومشاعر تجيش في ذاته، فيخلق عبر هذه التقنيـــة التعبيريـــة ذلـــك الانزياح التركيبي لينشئ من خلالها رموزا دلالية جديدة، فنجده قد استخدم في الشطر الثاني من البيت الأول قدم الجـــار والمجـــرور (منكم)علـــى الفعـــل (يستريح) ليمنح النص الشعري دلالة جديدة وهي التأكيد على ذمهم والتقليل من شأنهم، فهذا يعبر عن إحساسه بصلابة أهل مصر في المقاومة، كما قـــدَّم الجار والمجرور (بذا) في الشطر الأول من البيت الثاني علـــى خبـــر كـــان (راضيا)، والمشار إليه محذوف وهو مفهوم من السياق، كما أن الشطر الثاني من البيت الثالث به تقديم وتأخير حيث إن الترتيب الطبيعي للجملة يكون هكذا :(أنصح لكم من شق أو سطيح) فقد قدمَّ (شق) وأخـــر (ســـطيح) للاهتمـــام بالمتقدم ولضرورة القافية أيضا، فهنا قدم الجار والمجرور (من شـــق) علـــى الجار والمجرور (لكم)، فنلحظ أن التقديم والتأخير يتعلق بـــالنظرة الرؤيويـــة والعواطف الشعرية التي يريد الشاعر التعبير عنها التي تـــدل علـــى تهديـــد (الفرنسيس) إذا حاول الرجوع لمصر مرة أخرى بعد هزيمتـــه فـــي دميـــاط وطرده هو وجنده، فهنا الشاعر من خلال التقديم والتأخير يستفز عقل القارئ

من خلال إحداث خلل في توقعه، فالأبيات مليئة بالتوتر والحيرة التي تسيطر على نفسية الشاعر.

وعلى نحو قوله ([٤٧]):

قد جئت مصرا تبتغـــي أخـــذها تحسب أن الزمر يا طبل ريـــح

وقد عمد الشاعر إلى الفصل بين اسم أن وخبرها بأداة النداء، والمنادى "يا طبل" ، وأخر خبر إن "ريح" وذلك لمقتضى الوزن والقافية، وهذا التـــأخير يفيد دلالة جديدة وهي: أنه يقصد أن الفرنج كالطبل له صوت يسمع من بعيد لكنّ باطنه أجوف خال من الخير ولا شيء فيه.

ويرى الباحث أن الشاعر قد استطاع من خلال تقنية التقديم والتأخير في الخطاب المدحي للتعبير عن مواقفه وتجاربه الشعرية، فالعدول عن التراكيب النحوية المعتادة يعمل على زيادة فاعلية النص الشعري، حيـــث يعمـــد ابـــن مطروح على خلق عالم من صنعه، يتجاوز الواقع دون أن يتنازل عنه، فهـــو يعيد خلقه وتشكيله عبر الأشكال التعبيرية المختلفة.

المبحث الثاني

الانزياح في المستوى الصوتي:

تؤثر الأصوات تأثيرًا قويًّا في تشكيل الخطاب الشعري من الناحية الجمالية، وتجتمع فيها لتحدث إيقاعًا يدل على مختزنات الحالة الشعورية، فيعرفه الجاحظ بأنّه " ألة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"(٤٨)، فلذلك كانت الخطابات الشعرية هي الأكثر شعرية التي يتشابك فيها النظام الإيقاعي والنظام اللغوي من أجل تشكيل الدلالة.ومن خلال هذه التناغمات ينتج الإيقاع.

والإيقاع ضرب من ضروب الانزياح الأسلوبي، حيث تتحول اللغة من خلاله من المستوى العادي البسيط إلى مستوى ذات بُعد أعمق وتأثيري تكتسب به صفتي الجمالية والشعورية، ويقول (كمال أبو ديب): " هو الفاعلية التي تنتقلُ إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفةٍ الشعور، بوجود حركة داخليةٍ ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة، عن طريق إضفاء خصائص معينة على خصائص الكتلة الحركي"(٤٩).

وقد اهتم (ابن مطروح) بالبنية الإيقاعية في شعره، كالوزن والقافية والتكرار والجناس والتوازي الصوتي، واسهمت هذه المكونات الصوتية في تشكيل رؤية تُفرَغ من خلالها المعاني والمشاعر والأحساسيس والانفعالات لدى الشاعر، وخاصة أن غرض المدح عنده، هو الغرض الوحيد الذي نظم فيه قصائد مطولة، وهذا يدل على المساحة الواسعة التي تكتنف نفس الشاعر.

أ- التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية:

١-الوزن:

وللوزن أهمية كبيرة بالنسبة للشعر، لأن الوزن أساس الموسيقى الشعرية، فيعمل على جذب انتباه السامع، إلى سماع الأبيات المنظومة، فإذا اختل الوزن، ضعفت لغة الشاعر، وفي ذلك يقول ابن رشيق القيرواني(ت٤٦٣هـ) : " الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون عيبا في التقفية لا في الوزن"([٥٠]) وعدَّ إبراهيمُ أنيس الوزنَ شرطًا من شروطِ الشعرِ قائلاً : " وشرطُ ذيوعِ الشعرِ وشهرتِه أن تستمتع آذانَ الناسِ بموسيقاه قبلَ استمتاعِهم بمعانيه ومراميه وهي يسمعُها في شعرِ هذا وشعرِ ذاك."([٥١]) فالوزن الشعري يجعل للنص الشعري سمة أسلوبية إيقاعية تنسجم مع دلالاتها، فتعطي للنص الشعري كينونته التي تتوافق مع أسلوب الشاعر ورؤيته والغرض من النص الشعري.

واستخدم (ابن مطروح) في خطابه المدحي أوزان البحور الممتدة الواسعة ذات النفس الطويل؛ مثل البحر البسيط، والطويل، والكامل وهي بحور تقترن بالأغراض التقليدية، كما أن لها مستوى إيقاعيا يخدم النزعة الحماسية عند الشاعر، وخاصة في إظهار قيمة الممدوح ومكانته وشجاعته وكرمه ومحاربته للعدو، ومن خلال الفحص الدقيق للديوان تبين أن الشاعر نظم مقطَّعاته وقصائدئه في خطابه المدحي على تسعة أبحر فقط في في إحدى وأربعين قصيدة ومقطَّعة، والجدول الآتي يوضح ذلك:

م	البحر	عدد القصائد	عدد المقطَّعات	النسبة المئوية
١	الكامل	٦	٩	%٣٦.٥٨
٢	الطويل	٤	٥	%٢١.٩٥
٣	السريع	ــــــــ	٥	%١٢.١٩
٤	الوافر	ــــــــ	٤	%٩.٧٥
٥	الرمل	١	١	%٤.٨٧
٦	الخفيف	ــــــــ	٢	%٤.٨٧
٧	البسيط	ــــــــ	٢	%٤.٨٧
٨	المديد	ــــــــ	١	%٢.٤٣
٩	المتقارب	١	ــــــــ	%٢.٤٣

ومن يُمعن النظر إلى هذا الجدول يلحظ ويلاحظ، أن بحرَ الكاملِ يتقّدم أبحر الديوان في خطاب ابن مطروح المدحي بنسبة (٣٦.٥٨%)، وهو أمـــر لا يتفق مع التوجُّهِ العامِ للشعرِ العربيّ القديمِ بخاصة، وهـــو أن البحر الطويل هو الأكثر انتشارًا في الدواوين الشعريّة والكتب المختارة، فمجيءُ بحر الكامل في المقدمة، يجعلنا نقولُ: إن اختيار الشاعر وتوظيفه لهذا البحر مـــا يبـــرره حيث أنه يتناسب مع المواقف الانفعالية الجادة كالتحدي وإظهار النصر فـــي المعارك، وتجسيد ملامح البطل الأسطوري إلى درجة لا يستطيع المتلقـــي أن

يفرق بين (أنا) الشاعر والأنا (الأخر) الممدوح؛ لأنه كان يتلاعب بالدلالة ويميل إلى المرواغة ويتخطى ثوابت الاستعمال العادي للغة فيعمل على استثارة قارئه، فيقوم بالحفر في النص لكشف الدلالة المسكوت عنها؛ ولكن يبدو أن هناك سببا آخر أسهم في رفع نسبة ورود هذا البحر، وتعزي هذه الكثرة إلى أن طبيعة هذا البحر الإيقاعية المتنوعة بين ارتفاع وهبوط وتلوين نغمي تتفق مع المعاني الطويلة التي يحتاجها الشاعر. وقد برع ابن مطروح في توظيف تشكيلات نغم الكامل الجهوري([٥٢])، وخاصة عندما زاد من وقع موسيقاه فاستخدم ضربه المقطوع (متفاعلن متفاعلن متفاعل)، لتساعد المتلقي على اكتشاف الدلالة الغائبة أو المفقودة في النص، فلذلك يقول جان كوهن:" لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"([٥٣]).

وجاء البحر الطويل في المرتبة الثانية بنسبة (٢١.٩٥%)، في أربع قصائد وخمس مقطَّعات، ثم يأتي في المرتبة الثالثة بحر السريع في بنسبةِ (١٢.١٩%) في خمس مقطَّعات، ويأتي في المرتبة الرابعة بحر الوافر في أربع مقطَّعات بنسبةِ (٩.٧٥%)، أمّا بقية البحور فتأتي بعد هذه البحور الأربعة، تقل بصور متقاربة في ورودها، وهي مرتبة مع نسبتِها : قد جاء بحر الرمل في قصيدة واحدة و مقطّعةً واحدة بنسبةِ (٤.٨٧%)، وبحر الخفيف في مقطّعتين بنسبةِ (٤.٨٧%)، وبحر البسيط في مقطَّعتين بنسبةِ (٤.٨٧%)، أمّا أقلُّ البحورِ مجيئًا عند ابن مطروح في خطابه المدحي فهما: المديد وقد جاء في مقطَّعة واحدة، والمتقارب جاء في قصيدة واحدة، ولم يستعمل الشاعر في خطابه المدحي الأبحر الآتية: المضارع والمقتضب والرجز والهزج والمتدارك والمتقارب والمنسرح.

٢- القافية:

تشكل القافية عنصرا مهمًا من العناصر الرئيسة التي تكمل الإيقاع الخارجي في القصيدة، كما أنها تعد ركنا رئيسًا من أركان الشعر، ولا تقل أهميتها عن الوزن، فكلاهما يحملان دلالة صوتية، وقد عرَّفها (الخليل بن أحمد) بأنها "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"([٥٤]).

كما تعدُّ القافية من العناصر المهمة للإيقاع، حتى قالوا أنها "علامة الإيقاع"([٥٥]) في الخطاب الشعري، حيث يتم من خلال الإيقاع تنظيمه وضبطه حركة وتوقفًا، وهو تنظيم يؤدي إلى الاتساق والانسجام من الناحية الجمالية، إضافة إلى الدور الدلالي الذي تؤديه في الخطاب الشعري، واهتم ابن مطروح بقوافيه اهتماما شديدا حيث تنوعت حروف الروي في خطابه المدحي ، فقد نظم قصائده ومقطَّعاته على عشرة حروف من حروف المعجم العربي، ويلاحظ الباحث، أن الشاعر وظف حروف (الدال والراء واللام والنون) حيث تشكل مجتمعة ما يقرب من ثلثي نسبة انتشار حروف الروي في المدح، إذ تقدر وحدها بـــــــ (٧٣.١٧%)، وتزيد عن ذلك قليلا نسبة النفس الشعري فيها إذ تقدر بـــــ(٦٦,٥٨%). وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

م	الحرف	عدد القصائد والمقطَّعات	نسبة انتشاره في الديوان	عدد الأبيات	نسبة النفس الشعري
١	الدال	١١	%26,82	١٥١	29,49
٢	الراء	٨	%19,51	٤٣	8,39

٣	اللام	٦	%14,63	٦١	11,91
٤	النون	٥	%12,19	٦٧	13,08
٥	القاف	٣	%7,31	٧٢	14,06
٦	الميم	٢	%4,87	٢١	4,10
٧	العين	٢	%4,87	١٨	3,51
٨	الباء	٢	%4,87	٢٢	4,29
٩	السين	١	%2,43	٢	0,39
١٠	الحاء	١	%2,43	٥٥	10,74

ويلاحظ الباحث، أن حرف الدال يكثر في خطاب الشاعر المدحي، إذ ورد الدال رويا في ست قصائد وخمس مقطَّعات بنسبة (٢٦,٨٢%)، وكان نفس الشاعر فيه (٢٩,٤٩%)، فصوت الدال صوت مجهور، يمنح القافية إيقاعا موسيقيا، حيث يتميز بقوة الوضوح السمعي، وقد أضفى صوت الدال على الدلالة لونا من الرقة والقوة والسكينة والانفجار، وهذا ما يدل على توفيق الشاعر في اختيار ما يناسب شعوره بإضفاء عليه خصائص معينة تخدم إيقاعه الشعري، ، ثم يليه حرف الراء، إذ ورد في ثلاث قصائد وخمس مقطعات، وجاء حرف اللام في المرتبة الثالثة، إذ جاء في قصيدتين وأربع مقطَّعات، ويقترب منها روي النون إذ ورد في قصيدة واحدة وأربع مقطَّعات، ثم روي القاف في قصيدة واحدة ومقطعتين، ويجيء في القلة بعدهم حروف الميم والعين والباء حيث جاء كل حرف منهما في مقطعتين، والسين والحاء في مقطعة واحدة، واستطاع الشاعر من خلال حروف الروي توظيف أبياته

بدقة مما جعلها تنسجم مع الوزن وتتماسك مع المعنى وتتواءم مع الدلالة، وتعمل على إثارة ذهن المتلقي.

وقد اشتمل الخطاب المدحي عند ابن مطروح على اثنتي عشرة قصيدة وتسع وعشرين مقطَّعة، وجاءت كل هذه القصائد على نهج القصيدة العمودية ذات الشطرين، ولكن الذي يجب أن يشار إليه هنا أن قوافي تلك القصائد والمقطَّعات جاءت على نوعين: الأول: القافية المطلقة (القافية ذات الروي المتحرك) وعددها ثلاث وثلاثون قصيدة ومقطَّعة بنسبة(80,48)[٥٦]، الثاني: القافية المقيدة(القافية ذات الروي الساكن) وعددها(ثماني) بنسبة (19,51)[٥٧]، ويستنتج الباحث من هذا الإحصاء أن الشاعر قد استخدم القافية المطلقة في معظم قصائده، وهذا يدل على أن مطالب الشاعر هي المحفزة للقول، ولكن النص يأبى أن يرضخ لآنية موضوعه، أو عرضية دافعه، فلذلك يرتقي ويصعد من مقام الفردية المحدود إلى مقام الجمعية المطلق، كما نجده يرتقي بدافعه من مجرد الرغبة في العطاء إلى ذرى التشكيل اللغوي، القادر على الغوص في آيات الجمال كما تعشقها النفس البشرية في أبدية التطلع واستمرار القدرة على الخلق والابتكار.

ومن هنا يمكننا القول: إن رغبة الشاعر في رسم صورة معبرة عن الممدوح وما عليه من قوة وشجاعة وكرم وحسن تصرف ورجاحة عقل، قاده إلى تشكيل هذا الانزياح الصوتي الذي يجسد حالته، ويعبر بعمق عما يشعر به، مستنكفا عن التعبير العادي، مؤسسا جماليته في توظيف الأصوات اللغوية، ولا شك أن الإيقاع له علاقة قوية بالانزياح، لأن الكلام العادي الذي لا يلتزم بالوزن والقافية، لا يعد انزياحا عن المألوف، ولا خروجا عن المستعمل، فهو أقرب إلى النثرية منه إلى الشعرية.

ب- التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الداخلية:

أولا التكرار:-

يعدُّ التكرار شكلا من أشكال الانزياح اللغوي في الظواهر الأسلوبية، ويقصد به " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا"([٥٨])، فالتكرار هو اهتمام الشاعر بكلمات معينة من العبارة، أكثر من عنايته بغيرها، وهو بذلك ذو دلالة من حيث تركيزه على المعنى ويؤكده، ويعطي النص الموسيقى المناسبة التي تتناغم مع انفعالات الشاعر في فرحه أو حزنه أو غضبه أو ثورته، فلذلك يقول صلاح فضل:" إن الشاعر قد يحاول توظيف هذا التكرار للتعمق الدلالي والإمعان في التطريب الموسيقي ونفي الرتابة والجمود"([٥٩]).

ويجب أن نشير أن خطاب الشاعر المدحي مليء بأنواع التكرار المختلفة، من تكرار الحرف، والاسم، والفعل، والجملة، وقد استطاع الشاعر أن يوظف التكرار بأشكاله المختلفة، مما يسهم في ترسيخ المعنى، وشدّ انتباه المتلقي، وسيقوم الباحث بالتركيز على بعضها كما سيأتي:

١- تكرار الحرف:

وقد تكررت كثير من الحروف في خطاب الشاعر المدحي، وقد لجأ إليها بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، ومن تلك الأصوات حرف (النون)، على نحو قوله ([٦٠]):

قدست من ملكٍ عظيم الشأن ... متتابع الحسنات والإحسان
متوقد العزمات فياض الندى ... حدث عن النيران والطوفان
كم يلهجون بقيصرٍ من قيصر ... في ذا المقام وصاحب الإيوان

نجد الانزياح الصَّوتي مهيمنا على هذه الأبيات النونية، فقد لجأ الشاعر إلى التكرار، وخاصة أن القصيدة في غرض المدح، ونجد حرف (النون) تكرر في البيت الأول (أربع مرات) وفي البيت الثاني (خمس مرات)، وفي البيت الثالث (ثلاث مرات)، ونجد حرف (اللام) تكرر إحدى عشرة مرة، فقد حقق التكرار في هذه الأبيات رباطا صوتيًّا أثرى البنية الصوتية التي تعضد البنية التركيبية والمعنوية بين الأبيات، ويتضح ذلك من خلال الكلمات الآتية: (الشأن- الحسنات- الإحسان- الندى- النيران- الطوفان- يلهجون- من- الإيوان- المقام) فحرفا "النون واللام" يعدّ من أكثر الحروف ارتباطاً بالصوت، وهو في أكثر المفردات اللغوية ذو أثر عظيم في تعديل الصوت وتلطيفه، وكما يرى (لوتمان) بأن " التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذي دلالة"(٦١)، فإن شيوع هذين الصوتين الصامتين المجهورين لذو دلالة على امتياز الممدوح حيث إنه لا يمكن مقارنته بأي شخص أخر، فالممدوح هنا قد اختير ووُظف داخل النص، فهو ذو قداسة أي أن له قوة مقدسة وهذا تصور مطلق للممدوح، فهذا التوظيف والاختيار للممدوح جعل الشطر الثاني نتيجة للشطر الأول، حيث يذهب من التصور المطلق إلى ما ينجزه من الأهداف النفعية، وهي أهداف تأخذ كثافة الحضورية عبر المصدر (إحسان) والجمع (حسنات)، كما يحيلنا حرف النون، أن هذا الممدوح الذي اختير هو المنوط بحفظ الحياة وحمايتها، ويتحقق ذلك عبر فعل التوقد (متوقد) ولا يكون التوقد إلا بالاستمرار في الفعل، وكأن هذا الممدوح متوقد العزمات، فهذا هو الحضور الباذخ للأمن لا بد أن يرعاه الممدوح ويحافظ عليه، وأراد الشاعر أن يبرر تلك القداسة وهذا الاختيار عن طريق فعل الأمر (حَدِّثْ) أي يطلب منه بمراجعة الأحداث القديمة في (حديث النيران

والطوفان) كما أنَّ تكرار حرف النون مرتين في (النيران) يدخل ضمن المؤكدات الصوتية التي باحت بها فجوات النص ومؤشراته التعبيرية، ويقودنا إلى الكثير من الدلالات أهمها: رمي قوم (إبراهيم عليه السلام) على إحراقه بالنار، ولكنه عاد حيا من قلب النيران، فأصبح أشد وأقوى، وهذه دلالة للثقافات الدينية الخالصة، ثم عطف الشاعر حديث النيران على دال (الطوفان)، الذي يحمل الكثير من الدلالات، فالطوفان هو الحدث في أسطورة (جلجامش) الذي نجا منه (أوتنابشتم) وحصل على الحياة الأبدية، وطوفان (نوح عليه السلام) الذي أزال الحياة من الشرك إلى التوحيد، فهو عبارة عن إعادة الخلق مرة أخرى عبر فعل الإغراق.

كما كرر الشاعر حرف (القاف) في البيت الثالث ثلاث مرات، وكذلك حرف (الصاد) ثلاث مرات، فلاشَكَّ أن تكرار هذه الأصوات له دلالة معينة، فتكرار الشاعرِ الأصوات المجهورة، ساهم في ربط البنية الموسيقية بالبنية الدلالية، وفي هذا الإطار يقدم لنا النص رمزين دالين وهما: قيصر وهو رمز الروم، والإيوان وهو رمز الحضارة الفارسية، فالشاعر يستدعيهما لكي يثبت أنهما لم يثبتا أمام اختبار النيران والطوفان، ولكن ممدوحه هو الذي نجى من النيران، هو الذي رست سفينته على الجودي، فقد أراد الشاعر أن يثبت أن الممدوح تبوأ مكانة أرفع من مكانة قيصر وصاحب الإيوان، فهو لا يرى لممدوحه نظيرا ولا شبيها.

وتَكثر الأصوات المجهورة في الخطاب المدحي، فالشاعر يجعل قصيدته مليئةً بالصوت المجهور، لكي يضفي على الأبياتِ دعم فكرة معينة وهي إثبات أحقيتهم في الخلافة فكرر حرف الدال أثناء مدحه، فقال([٦٢]):

أوليس جدكم الذي استسقى به عمر فجاد له الغمام الدلح(٦٣)
فبقدر ما رمق السماء بطرفه طفقت قرارةُ كل وادٍ تطفح
وغدا الحجاز به مريعا بعدما ذهبت فصول الحول وهو مصوح
لا يدعى هذي المناقب(٦٤) مدعٍ فالبيت أملك والسجية اسجع
من معشرٍ جبريلُ من خدامهم وبمثل ذا يمتدح المتمدح

كرر الشاعر حرف الدال (ثلاث عشرة مرة) ، وهو من الأصوات التي توحي بالشدة والقوة، فلذلك أراد الشاعر أن يثبت من خلال هذا التكرار بأنهم أصحاب الحق في الخلافة، فهم أشداء أقوياء لديهم العزم والإرادة، فلذلك كانت الخلافة لصيقة بهم كما يلصق اللسان بالحلق أثناء نطق حرف الدال، ، فالتكرار جاء مناسبًا للنص المدحي، لأن الشاعر يحاول أن يُرسِّخ في ذهنِ المتلقي مكانةَ الممدوحينِ وقيمتهم وحقوقهم، وهذا ما تحققه صفةُ الجهرِ، فجاءَ حرف الدال يتردد في أكثر من كلمة ومعني لكي يثبتَ جدارتهم بهذه المكانة، فجاء هذا الصوت (الدال) في جهره وتردده في خدمة النص المدحي.

٢- تكرار الكلمة:

يعدُّ هذا النوع أكثر انتشارًا بين الشعراء، سواء أكان هذا التكرار اسمًا أم فعلا، وهو أن يكرر الشاعر لفظة بعينها إما متجاورة أو متباعدة، وقد لاحظ الباحث أن تكرار الاسم لم يكن وافرًا في خطاب الشاعر المدحي، بل طغى عليه تكرار الفعل ، ومن تكرار الاسم قوله(٦٥):

تَتَزاحَمُ التِّيجَان في اَبْوَابِه عِنْدَ السَّلامِ وَلا بِسو التِّيجانِ

فنجد في هذا البيت لفظة (التيجان) تكررت مرتين، فهذا التكرار أحدث نغمًا من التوازي بين التركبينِ: صوتيًا عن طريقِ التكرارِ، ودلاليًا عن

طريق تشابههما في التركيبِ الإضافيِّ، وكأنه يريد أن يثبت للمتلقي أن تقدم الملوك إلى باب الممدوح في طقس جماعي، جاءوا جميعهم معلنين الولاء والطاعة، طاعة المعترف بالتميز والقدرة على العطاء، فهذا التكرار ساعد على تحقيق توازنٍ إيقاعيٍّ داخلَ البيت، وفي الكشف عن الدلالة التي رامها الشاعر وقصد تأكيدها.

ومن تكرار الكلمة تكرار الفعل، على نحو قوله ([٦٦]):

حتى إذا بصرت به أبصارهم ... خروا لهيبته إلى الأذقان
ويروقهم بمقامه ويروعهم ... بشر الندى وجلالة السلطان
إن الملوك بأسرهم خول له ... حاشا ابيه كلاهما سيان
لِعِدَاهُ يومُ عبيدَ عند لقائه ... ولَه عَلَيهمُ قُدرةُ النُّعمانِ

صان المعالي حيث كان أبا لها ... كذا تكون حمية الغيران
ضاقت بعسكرك الفيافي([٦٧]) ... فاضرب خيامك في ذرى كيوان
وقد الكواكب كالمواكب والتحق ... شريف ذاك العالم الروحاني
ألقى مقاليد الممالك عنوةً ... لك حسن تدبير وثبت جنان
وتشوف الأملاك لا سمك كلما ... ذكروا سميك عند كل أذان
أعربت في هام العدى لغة ... ورفعتها بعوامل المران

قد استطاع الشاعر في هذه الأبيات توظيف التكرار عن طريق الأفعال ليشكل في قصيدته إيقاعًا موسيقيًا قادرًا على نقل التجربة الشعورية، حيث إن التكرار يقوم على تقوية قنوات التواصل بين النص والمتلقي، فقد تكرر الفعل الماضي (ثماني مرات) والفعل المضارع (أربع مرات) وفعل الأمر (مرتين)،

فصورة الممدوح كما تقدمها البنية الزمنية تضرب بجذورها في القدم ولها تجلياتها لآفاق الحاضر والمستقبل معا، فلذلك يمكننا القول:

- إن استقراء الزمنين الماضي والحاضر يُظهر استئثار الممدوح بمعظم أفعال الزمنين، وهذا يعني على المستوى الدلالي تفرد الممدوح وعلوه ومكانته تفوق الجميع ، وقد جاء ذلك عن طريق تفاعل النص مع كافة الخطابات التي شكلت الهوية، وهذا الأمر منح صورة الممدوح أبعادًا تعود إلى الثقافات القديمة، وهو أمر كان يستوجب الجمع بين الزمنين وتكرارهما، فلا يوجد الحاضر دون الماضي، فلذلك كانت صورة الممدوح رمزًا دالا على إيضاح إمكانيات الممدوح وقدرته.
- تتجاوز دلالة الأبيات البعد النحوي إلى الزمن التاريخي ، حيث يقول (عمر محمد الطالب): " فالزمن ليس نحويًا فقط ولكنه اجتماعي وتاريخي، وقد يكون محددا، ومطلقا، بلا بداية وبلا نهاية"(٦٨)، ويحضر الزمن التاريخي عبر الأفعال التي تحيل على (السجود – النعمان – كيوان) وهذا التجلي التاريخي (للنعمان ووضع السجود وكيوان) يأتي منسجما مع زمنية الأفعال الماضية (بصرت – خروا– ضاقت) ولكن وضع هذه الأفعال تخرج عن دلالتها الماضية إلى دلالات مضارعة تجعل من التكرار تكرارًا للعجز وإثباتا للتفرد، وهذه الإشارات التاريخية يمكن توضيحها عبر الآتي:

- يضعنا البيت الأول عبر الفعلين الماضيين (بصرت –خروا) مع إشارة السجود وهي إشارة تحمل الكثير في الخطاب القرآني أهمها: سجود الملائكة لآدم، فالسجود هنا يدل على اعتراف بعلو منزلة آدم وعظمته ومكانته التي اختارها الله له، كما تشير إلى سجود المؤمنين لله، وهذا يدل

على طاعتهم لربهم، ويأتي ذلك في قوله تعالى:"وَيَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ يَبْكُونَ وَيَزِيدُهُمْ خُشُوعًا"(٦٩)، فالسجود من المؤمنين يدل على إقرار بعلو كلام الله.

- وكلمة (النعمان) تشير إلى (النعمان بن المنذر) ملك الحيرة، والذهن البشري متعلق عند ذكر الملك النعمان أن يستدعي ذكر المال والنعيم والخير والقصور، إضافة إلى القتل والسفك والدم الذي كان يقوم بهم، والدال اللغوي (نعمان) يشير إلى أن الممدوح لديه قدرة وسيطرة ونعيم يفوق النعمان نفسه، وهذا الأمر الذي يروم به الشاعر خاصة مع الأعداء وتحويل جهة القدرة والاستطاعة من النعمان إلى زمنية الممدوح التي استحوذت عليه قديما وحديثا.
- وجاءت كلمة (كيوان) بين الفعلين الماضي (ضاقت) والأمر (فاضرب)، وهذه الكلمة كلمة أعجمية تعني "كوكب زحل بالفارسية"(٧٠)، ويمثل عند العربِ النحس والشؤم، كما تشكل نوعا من التنافر اللغوي كونها كلمة أعجمية، وهذا يوحي بأن اختراق حاجز اللغة يمثل إشارة إلى اختراق الممدوح لعوالم الممكن وغير الممكن، فوجود هذه الدلالة الأعجمية يوضح لنا حجم الزهو ومقدار التحريض الذي كان عليه النص.

٣- تكرار العبارة:

يتجه الشاعر إلى تكرار عبارة معينة داخل ثنايا النص، حيث تكرارها يكسب النص دلالة إيحائية معينة، وربما تكون هذه العبارة هي المرتكز الأساس الذي يقوم عليه البناء الدلالي للنص فضلا عن القيمة النغمية التي

يؤديها، وأمثلته كثيرة عند الشاعر في خطابه المدحي على نحو قوله في مدح فخر الدين بن شيخ الشيوخ([٧١]):

مَنْ كـــان مِـــنكم واثقـــاً بِفُـــؤادهِ فهناكَ ما أَنـــا واثـــقٌ بِفُـــؤادي!

ونجد في هذا البيت قد تكررت عبارة (واثق بفؤادي) مرتين، ليأتي هذا التكرار لتقوية الصورة التي تصف أصدقاءه الذين يريـــدون الرحيـــل، وهـــم يجادلونه في مرافقته، وهو يتأبى عليهم، فيقول لهم: من كـــان مـــنكم واثقـــاً بفؤاده، ربما أنتم تصبرون، وأفئدتكم قوية، أما أنا فلا أثق بفؤادي وقد جربته! وقد أتى الشاعر بهذه العبارة في بداية البيت ليدل على أن القلب من الصـــعب السيطرة عليه.

ثانيا الجناس:

يسمى التجنيس والتجانس والمجانسة والتماثل والمماثلة، وقـــد عرَّفـــه (ابن المعتز٦٣٧) " أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شـــعر وكـــلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها وتختلف في معانيها"([٧٢]) وعرَّفه (السكاكي ٦٢٦) بأنه " تشابه الكلمتين في اللفظ"([٧٣]). وعرفه بدوي طبانة " أن يجمع مؤلف الكلام بين كلمتين إحداهما كالتبع للأخرى، والجنيبة لهـــا "([٧٤]) ، وهو أيضا " ضرب من ضروب التكرار المؤكد للنغم من خلال التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ ؛ فهذا التشابه في الجرس يـــدفع الـــذهن إلـــى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان بما يثيره من انسجام بين نغـــم التشـــابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت"([٧٥])، والجناس مـــن المحســـنات البديعية التي تدرج ضمن الانزياح الصـــوتي، وأساســـه التماثـــل الصـــوتي للكلمات، فقد ورد الجناس في الخطاب المدحي عند ابن مطروح، بنوعيه تامًا

وناقصًا، فالجناسُ التامُ هو" أن تتفق الكلمتانِ في لفظِهما ووزنِهما وحركتِهما ولا يختلفانِ إلا من جهةِ المعنى"([٧٦])، على نحوِ قوله([٧٧]):

يا ناصرَ الدِّينِ الحَنِيفِ بسَيْفِه ... وَمُذلَّ أَهْلَ الشِّركِ والطُّغْيانِ

أَمَا وَقَدْ عَلَقَتْ يَدي بِمُحَمَّدٍ ... وَظَفَرتُ منْهُ بِبَيْعَةِ الرِّضْوَانِ

وَتَمَسَّكَتْ يُمْنَايَ منْهُ بِنَاصِرٍ ... فَلْتَيْأَسِ الأيَّامُ مِنْ خُذْلانِي

أنا فِيكَ حَسَّانٌ وَأَنْتَ مُحَمَّدٌ ... بِمُحَمَّدٍ عَطْفًا عَلَى حَسَّانِ

الملاحظ لهذه الأبيات يجد أن كل بيت فيها يعبر عن دلالة مختلفة، ويرجع ذلك لكون النظام العلائقي بين الكلمات يتغير من شطر إلى آخر، حيث كل كلمة يجب مراعاتها في سياقها، وهذا ما يجعلنا نستشعر في البيت الرابع إيقاعًا آخر غير الوزن والقافية، ويتجسد ذلك في الجناس بين (محمد– محمد)، و (حسان– حسان)، حيث نتج عنه اختلاف دلالي بين الكلمتين، ولعل لهذا السبب في الاختلافات وجدت ما يسمّى بالمقومات النووية، والمقومات السياقية، وبناءً على هذا، تبدو الكلمتان داخل سياقهما متباينتين دلاليا، وهنا يرتفع النص برؤيته وبهدفه إلى ذرى سماوية ينعدم فيها الوجود المادي الهزيل، ليخلص إلى الوجود الروحي، حيث نجد أن الجناس (محمد – محمد) تتداخل فيه العلاقة بين اسم الممدوح واسم النبي، وتتداخل فيه الدلالات الأمر الذي يجعلنا نتوقف للكشف عن آلية النص في التعامل مع تلك الإشارات: فمحمد هو نبينا محمد(عليه أفضل الصلاة والسلام، والممدوح في النص هو(محمد بن الكامل)، والشاعر هو حسان بن ثابت، وابن مطروح، فنجد الشاعر وظف الجناس لكي يطابق بين الاسمين ليقرن بين الممدوح والنبي، وبين الشاعرين، فالممدوح محمد والشاعر مبايعه، حيث جعل الالتفاف حول الممدوح والوقوف معه، كالتفاف الصحابة حول النبي ومبايعته، كما يستثمر

الشاعر الجناس (حسان – حسان) في إثبات العلاقة القوية بين النبي(عليه الصلاة والسلام) وبين الشعر الذي يمثله الشاعر (حسان بن ثابت)، فقد كان النبي راضيا عن حسان ومحبا لشعره ويؤمن بدوره، فالشاعر (ابن مطروح) لا يريد إلا أن يكون بمنزلة (حسان بن ثابت) حيث إنه رمز العلاقة بين الجوهر النقي والشعر، وتشير المقومات السياقية في هذا النص إلى الشاعر بحاجة إلى أن يقترب الممدوح منه، كما اقترب النبي من حسان، وهذا دلالة واضحة على أن الشاعر يوظف النص لكي يخدم أغراضه الشخصية، وأن النص لا يمتلكه ممدوحا مهما كان قويا أو عظيما، فهو يوهم الممدوح أنه يخاطبه وهو يخاطب رؤيته التي تناوش ممدوحه، فهو الذي يملك الممدوح، ويدفعه لتحقيق أهدافه النفعية.

وأما الجناس الناقص فقد جاء في قوله(٧٨):

ملك العلم تراه ابدًا ناشرًا من علمه أعلى علم
حارت الافلاك في وصف فتى عَلَويّ العِلم عُلْويّ الهِمم

وتقع المجانسة في البيت الأول بين ثلاث كلمات (العلم- علمه- علم) وكلها تدور حول أنه عالم له قيمته ومكانته بين العلماء الأجلاء، فممدوحه(صلاح الدين) يتصف بالشجاعة والقوة والإقدام والذكاء العسكري، إضافة إلى العلم الذي يفوق قمم العلماء، ولذلك فإن الشاعر وفق في توظيف هذا الجناس الناقص الذي أسهم في تكثيف الإيقاع، وهذا دل على أن قوله ليس مجرد قول شاعر يمدح بل هو عالم حقا، وجاء الجناس في البيت الثاني بين كلمتين (عَلَوي- عُلْوي) وهذا الاختلاف الصوتي نشأ عنه اختلاف دلالي، حيث جعل ممدوحه له الكثير من الخصال، هذه الكثرة تحار فيها النجوم والكواكب والأقمار، فهو في العلم يُنسب إلى (علي بن أبي طالب)، وفي الهمة

ينسب يُنسب إلى العُلا، حيث تنسجم الأفعال مع الجناس في مفهوم تفرد الممدوح وإثبات قداسته، وهذا دليل على سيطرة الشاعر على اللغة وتطويعها لتشكيل بنى إيقاعية تأسر المتلقي.

ثالثا التوازي:

يعدُّ التوازي خاصية أسلوبية حيث يتم من خلاله تفتيق النص الشعري، فهو يقوم على" تماثل أو تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية"([٧٩])، وقد تحدث عنه (رومان جاكبسون) في كتابه (قضايا الشعرية) بقوله:" إن المسألة الأساسية للشعر تكمن في التوازي... وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"([٨٠])، ويمثل التوازي سمة بارزة في الخطاب المدحي عند ابن مطروح، وقد قام التوازي بدور إيقاعي كبير، حيث شارك الشاعر في الإيحاء بعدة صور انفعالية، فأراد الشاعر أن ينقلها إلى متلقيه من رمزية النص ورمزية الممدوح وما يستوجبه هذا الإيمان من مقاربة تأويلية إلى تبيُّن ملامح الرمز وتبين فعاليته، وكل هذه المعاني تجعل المتلقي ينفعل بما يريده الشاعر، تجعله يؤمن بتفرد الممدوح وعلوه وقدرته، ومن ثم كانت صورة الممدوح رمزًا دالًا على عمق الأزمة المعيشة، قدر دلالتها على عمق النظر القادر على تجاوز أزمته، واستنفار إمكاناته التي تراكمت عبر الخطاب المدحي، وكل ذلك نتيجة للشحن العاطفي الذي كان نتيجة للتكرار، سواء كان تكرارًا تامًا في الشكل والدلالة، أم كان تكرارًا جزئيًّا، فيحدث ذلك الأثر والتأثير.

أولا التوازي الأفقي:-

فهو الذي يتم من خلاله" التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية على مستوى بناء البيت الواحد"([٨١])، على نحو قوله ([٨٢]):

متوقِّدِ العَزَمات فيَّاض النَّدَى فاعْجَبْ لِفَرْدٍ جَامعِ الأضدادِ

تواجد التوازي أفقيًّا في الشطر الأول من خلال البنى الإضافية (المضاف والمضاف إليه) واتضح ذلك في قوله (متوقد العزمات/ فياض الندى)، والرابط بينهما هو التجاور واتحاد البنية، وهذا التقابل البنيوي خلق تناسقا تاما، وإيقاعا متوازيًا، وتطابقا في الكم والموقع، فنجد التوازي تحقق بين الوحدتين السابقتين بما يسبك النص ويدعم رؤيته، ويكشف الصورة المنشودة للممدوح، بأنه شجاع وجواد كريم.

وعلى نحو قوله ([٨٣]):

اليُمنُ والتوفيقُ من حزبه النصر والتأييد من جنده

ونجد في هذا البيت الشعري أن التوازي الأفقي قد تحقق، حيث سارت الحركة الإيقاعية في كلا الشطرين في تماثل تركيبي أفقي، فكل لفظة في الشطر الأول لها ما يوازيها من حيث الموقع التركيبي في الشطر الثاني، ويأتي التشكيل التركيبي كالآتي (مبتدأ + واو العطف+ اسم معطوف+ جار ومجرور)، فكلمتا (اليمن والنصر) مصدران من الثلاثي، وكلمتي (التوفيق والتأييد) مصدران من الرباعي، ويولّد هذا التوازي الأحادي القائم بين شطري البيت الشعري توازنًا دلاليًّا لكي يؤكد أن الممدوح يصاحبه التوفيق، والنصر والتأييد مؤكدان بوجوده، وتوحي هاتان الصفتان بالهيبة التي يتمتع بها الممدوح.

ثانيا التوازي الرأسي:

يقصد به " تتابع البناء اللغوي رأسيًّا في الأبيات الشعرية إلى حد التطابق التركيبي سواء كان هذا التطابق تامًّا شاملًا للأبيات الشعرية أم جزئيًّا"([٨٤])، على نحو قوله([٨٥]):

حيث النفوسُ عن الجسوم بمعزلٍ فَكَأَنَّما غَضْبَي على الأجْساد
والبيضُ حمرٌ من نجيع دم الطُّلى فكأنَّما عُلَّت من الفِرْصَاد

ونجد التوازي الرأسي قد تحقق على المستوى التركيبي في البيتين، حيث نجد التشبيه في عجزي البيتين: الأول والثاني، في تركيب منتظم ومتوازٍ ينطوي على ترادف مع الدلالة في صدري البيتين، وقد تشكل التوازي من (فكأنَّما/ فكأنَّها+ الجار والمجرور) وهو تطابق جاء لتنشيط الفاعلية الإيقاعية، على الرغم من اختلاف موضوع البيتين، فقد جاء البيت الأول متحدثا عن النفوس، والبيت الثاني عن السيوف، ولكنهما يتفقان في وحدة المشهد، فلا يمكن أن تأتي السيوف إلا بنفوس الأعداء ورقابهم، كما أن التكرار ينهض بوظيفة إيقاعية تجعل الدلالة مرافقة للحدث، فالتوازي هنا توازي التقابل انعكس على صورة الممدوح التي أصبحت قدوة ومثالا يصور لنا مدى كمال الإنسان وتطلعه إلى باذخ الغايات.

ظهرت أشكال التوازي في خطاب ابن مطروح المدحي في رفع فاعلية النص والارتقاء به إلى عالم الشِعرية، وتوليد التلاحم بين مستويات البنية اللغوية: فاستطاع من خلاله التعبير عن ممدوحه، وتوليد الدهشة والغربة الفاعلة لدى القارئ، كما كشف عن العالم النفسي لدى الشاعر ورغباته الخفية.

المبحث الثالث

الانزياح في المستوى الدلالي.

يعدُّ الانزياح الدلالي من أكثر الطرق التواصلية بين المبدع/الشاعر والمتلقي، وهو أعمق مستوى للانحراف اللغوي في أبعاده، لقدرته على خلق خطاب أدبي شعري يحول المعنى المقصود من الفهم إلى الإشارة ومن الحقيقة إلى المجاز، كما أنه" متعلق بجوهر المادة اللغوية، مما أسماه (كوهن) بالانزياح 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"([٨٦]).

ومن يمعن النظر في خطاب ابن مطروح المدحي يلحظ اعتماده على الانزياحات الدلالية التي تمنح صوره إيحاءً ودهشة، كما تبين أن الانزياح الدلالي حاضر في صوره التشبيهية والاستعارية والكنائية، وسيقوم الباحث بتحليل تلك الصور ليكشف عن مدى قدرتها على التعبير عن انفعالات صاحبها وخلجات نفسه، وإيضاح توظيف الانزياح الدلالي الذي يعبر عن عقله وإحساسه.

أولا دلالة الصورة التجسيدية:-

يعدُّ التجسيد من الدعائم الرئيسة التي اعتمد عليها الشاعر في بناء صورته الشعرية، حيث نعبر فيه عن المعاني المجردة بسياقات تجعلها محسوسة، وبذلك تخرج من المعنى المعروف إلى معنى جديد غير متداول

أو معروف، والتجسيد هو "إضفاء صفة الماديات على ما هو مجرد "(٨٧)، أى إضفاء الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات المادية، والأشياء المعنوية والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، وبث الحياة فيها، التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية تهب لهذه الأشياء عواطف آدمية وخلجات إنسانية، فيستطيع المبدع تجريد الألفاظ من طبيعتها المعجمية الجافة، وإبعاد المعاني عن مدلولاتها العقلية، وتحطيم الحواجز بين المعنوي والمحسوس.

إنَّ طبيعة الإبداع لا تكون في التجسيد فقط، وإنَّما ما يصاحبها من سعة في الخيال مُسْتَمد من العالم الخارجي، وهذا لا يُعني تصوير الشيء كما هو، بل الكشف عن علاقات جديدة، ثم المجيء بالصيغة الصالحة لتجسيد العلاقة، فجسَّد صورة الأيام في صورة إنسان يهلع ويخاف من بطشه وقوته وقتاله، فيقول(٨٨):

أتَى منك سَيفٌ بل	فرحتُ به ذا ثروةٍ وجَمالِ
وأصبحتِ الأيامُ ترهَبُ	وتَهرب من بَطْشي به وقتالي
وما ضَرَّني أن رحت منه	إذا لم أكن في مَعقل وثِمالِ(٨٩)
يزين يميني يومَ حربٍ،	غدا يومَ سلمٍ زينةً لشمالي

ونجد في هذه الأبيات أن الحقول الدلالية التي حرص الشاعر على توظيفها بغية الوصول في النهاية إلى تفرد الممدوح وعلوه وقوته، ومن أشهر هذه الحقول الدلالية (القوة – الكرم – الخير)، ومن خلال السياق النصي تتضح فاعلية الانزياح الدلالي عن طريق الاستعارة التجسيدية (وأصبحتِ الأيامُ ترهَبُ جانبي) فهذا التركيب الاستعاري قائمٌ على تجسيد المجرّد بالحسيِّ، وذلك بمنحه صفة من صفات الأحياء رَكَن إليها الشاعر لكي يتمكن

من خرق قانون اللُّغة؛ وذلك لأنَّ الشعر فن اللُّغة، فقد أضفى الشاعر على الأيام صفة إنسانية، وهي الخوف والرهبة من القتل، فكيف لنّا أن نتصور أن الأيام تهلع وتخاف مِن بطشه وقوته وقتاله، حيث إن هذا السيف يزيد يمينه بهاء، ونضارة وجمالا في يوم الحرب، وسيكون زينة ليده اليسرى في السلام، فهذه الصورة مخزنة بالذهنِ ولا تأتي إلا بالخيال الواسع، وتتوالى هنا الاستعارة التجسيدية مهمة التعبير الدقيق عن قمة الاعتزاز بالقوة والسلطان وتبرز قوة الصورة الاستعارية من خلال الانزياح.

وظَّف لنا ابن مطروح بنيةً تجسيديةً في تشكيلٍ استعاري على نحو قوله([٩٠]):

وإلى أمير المؤمنين رفعتها عذراء تنفر من سواه وتجمح([٩١])

والمتأمل في هذه الأبيات يدرك أن شاعرنا قد شبه بغداد بفتاة عذراء، وتشبيه العذراء بظبي نفور أو جواد جامح، فكأنه تركيب استعارتين، الأولى حذف فيها المشبه وذكر المشبه به فهي استعارة تصريحية تشخصية، والأخرى استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وذكر إحدى قرائنه وهي ينفر ويجمح، وهي استعارة تجسيدية حيث شبه العذراء بظبي أو جواد، وكل هذه الصور الاستعارية تنتمي إلى عالم الخيال، واستخدام الاستعارة في بنية المجاز الإسنادي بنوع مرائيها الدلالية فتبدو إيحائية وتشخصية وتجسيدية، لكن النص غالبة عليه التجسيدية من حيث اقتران فعل (تنفر – تجنح) وهو مرتبط بمجال حسي بدال مرتبط بالمجرد المعنوي وهو (بغداد).

إنَّ توظيف التجسيد في التشكيل الاستعاريِّ، يقوم أحياناً بالكشف عن نفسية الشاعر، إذ يُخيم عليه جوٌّ من اللاوعي وعدمِ إدراك لما يعتريه من

أحاسيس، فلذلك يلجأُ إلى الصورة الاستعارية عن طريق التجسيدِ، ولعل ذلك ظهر في ابن مطروح حينما جسد الدهر وجعله إنساناً يتوه ويلبس اللملابس الجميلة يوم العيد، فيقول([٩٢]):

والدهر تاه بمجدكم فكأنما ألبستموه رونق الأعياد

أنتم لهذا الملك لا زلتم له بمثابة الأعضاء والأعضاد

استثمر الشاعر الانزياح الدلالي الذي جاء عن طريق التجسيد التي تجلت وتمظهرت ملامحه الجمالية بقوله (والدهر تاه بمجدكم) فهو تعبير يدل على ما حققه الممدوح من أمجاد حتى تاه الزمن فيها من كثرتها، وضرب من الانزياح المعبر عن الإثارة والدهشة، فالمتلقي اندهش من حصول اللامنتظر من خلال المنتظر، وجاء ذلك عن طريقين: أولهما أن الانزياح الذي جاء عن طريق الاستعارة أضاف للنص متعة جمالية، وثانيهما: خدم القارئ من خلال المتعة النفسية والفكرية في التشبيه.

ثانيا دلالة الصورةالتشخيصية:-

يعد التشخيص من أهم الوسائل الفنية التي يتوسل بها الشاعر لبناء صوره، ومن أهم الركائز التي يعتمد عليها في إيصال المعنى والأفكار بصورة فنية جميلة، فالتشخيص "تعبير بلاغي يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعانى والأشياء غير الحية شكلا وشخصية وسمات انفعالية إنسانية . وفي التشخيص قد يعتبر كائن أو شخص من نسج الخيال ممثلا لفكرة أو موضوع "([٩٣])، أي أن التشخيص يحدث باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد.

إن توظيف التشخيص في التشكيل الاستعاري، يقوم أحيانا بالكشف عن نفسية الشاعر، إذ يخيم عليه جو من اللاوعي وعدم إدراك لما يعتريه من أحاسيس، فلذلك يلجأ إلى الصورة الاستعارية عن طريق التشخيص، على نحو قوله (٩٤):

تسري الكواكبُ طالباتٍ شأوَها وتبيت في بحر المَجرَّة تسبح
فتفوتُها شرفا، فتصبح وهي من طولِ السُّرَى(٩٥) والأين(٩٦)

إن صورة الانزياح الدلالي تكمن في البيت الأول في الاستعارة المكنية لبيان مكانة الممدوح وقيمته، فعبارة (تسري الكواكب) استعارة مكنية تشبه الكواكب بقوم يسيرون إلى مجدهم، وهي من المعاني المجردة فيجعله محسوسا ملموسا في هيئة إنسان يمشي، ولفظة (تبيت) استعارة مكنية شبه فيها المجرة بسابح، و (فتفوتها شرفا) استعارة مكنية حيث شبه الكواكب برجال يفوتهم مجدهم الباحثين عنه، و(وهي من طول السرى والأين حسرى طلح) استعارة مكنية، حيث شبه الكواكب بامرأة متعبة بلا رونق ولا زينة، وقد استطاعت هذه الصورة الاستعارية رسم الجو النفسي الذي نبع من تجربة الشاعر الذاتية، فبيّن لنا براعته في توظيف أدواته الفنيّة، ولغته ورؤاه في إنتاج خيال خصب جامح، ساعده على تكوين هذه الصورة الاستعارية التشخيصية.

وعلى هذا الأساس، أعطى ابن مطروح المعاني التجريدية صفات الإنسان، فأخذ صفاته ووضعها في صور حسية ملموسة، أدت إلى تلمسها عن طريق الحواس، مما حدا بالشاعر إلى أنسنة موجودات الحياة وأدواتها، تجعل المتلقي يحس بها ويشعر بحيويتها، وعلى نحو قوله(٩٧):

فالشد قمية في الأزمة ترتمـــي والأعوجية فـــي الأعنـــة تمـــرح

من خلال هذا البيت نرى أن الانزياح أتى في صورة نساء يلعبن وهي استعارة تشخيصية، حيث شبه الأعوجية(هي الخيول التي تنسب إلى الأعـــوج وهو فرس سابق لبني هلال) بنساء أو فتيات يلعبن، وقد جاء الشاعر بدلالات (الشد قيمة- ترتمي- الأعنة تمرح) تتناسبب مع المعنى، وهي ألفاظ مليئـــة بالمدلولات تحتاج إلى التدقيق والتمعن والتمحيص ليصـــل المتلقـــي للمعنـــى المراد، فجاءت مناسبة للصورة والسياق، فوظف الشاعر كلماته سريعا لتص للمعنى المراد، ولا يحتاج المتلقي لوقفه لفهمه، كما نلاحظ أن الشاعر حـــذف المشبه به وذكر إحدى قرائنه، ليكون واضحا للمتلقي وهو ما يقوده للمعنـــى الذي يريده الشاعر من خلال ربط الألفاظ وفهم معانيها، وهذا يتطلب ثقافـــة عالية من المتلقي، كما يوضح أيضا أثر هذا التشبيه في المتلقي من الناحيـــة النفسية والاجتماعية.

وعلى نحو قوله ([٩٨]):

ولقد يغار البحر مـــن معروفـــه حتـــى يُـــرى مُتتـــابع الإزيـــاد
عشق المعالي فاقتـــدى بثلاثـــة تُغنيـــه فـــي الإصـــدار والإيـــراد

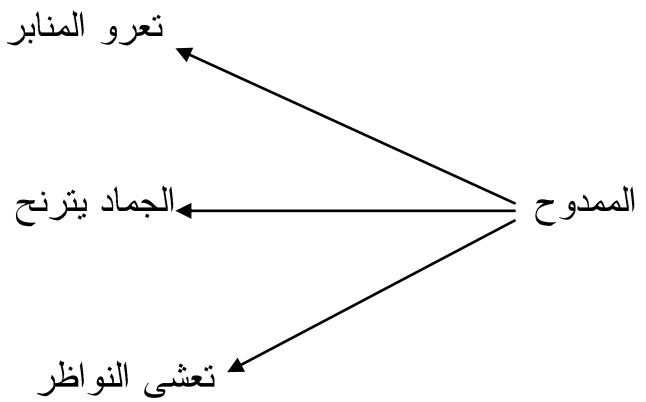
ومن يتمعن النظر في البيتين يلحظ أن التقويم الجمالي الذي يريد الشاعر رسمه للممدوح، يقوم على صورة جزئية وهي دلالة الكرم التـــي اســـتعارت نموذج البحر بمفهوم الندى والكرم، وتباينت السمات الرئيسة بين المستعار له والمستعار منه، مما حقق منافرة دلالية، فالبحر (غير عاقـــل) فـــي حـــين أن الممدوح (عاقل) وبينهما خصائص مشتركة وهي : الكرم ، فأدى ذلـــك إلـــى ملاءمة دلالية فتحقق الانزياح الدلالي عن طريق التشخيص.

وعلى نحو قوله (٩٩):

تعرو المنابر حين يذكر هيبةٌ حتى الجماد لذكره يترنح

تعشى النواظر إن بدت أنواره فالطرف يطرف والجوانح تجنح

ونلحظ أن الانزياح الدلالي يصور لنا عظمة الممدوح وقيمته عن طريق مجموعة من الصور الجزئية، ومع تباين تلك الصور الجزئية فإنها تنطلق من تقويم جمالي موحد، ديدنه إثبات مكانة الممدوح، وأن المسند واحد وهو الممدوح، وأن المسند إليه متعدد وهو ما يمكن توضيحه وفق الآتي:



ونجد هنا أن الصورة الشعرية تحقق في كل مرة إنزياحًا إسناديًّا عن المسند والمسند إليه يمثلان دوما منافرة إسنادية، وتلك المنافرة هي مجرد معنى يشير في باطنه لمعنى آخر، فنجد أنفسنا أمام صورة من الانزياح الدلالي، ويبدو ذلك لنا في الآتي: (تعرو المنابر – الجماد يترنح – تعشي النواظر) وهي استعارات تصريحية وانزياح عن المألوف للفظة (تعرو– يترنح – تعشي) فالعري والترنح يكون لشيء محسوس وليس للمنابر والجماد، فنجد الشاعر حذف المشبه به، وهذا يدل مكانة الممدوح عند الشاعر، وقد تناول الأفعال بشكل متقن ليعبر عن المعنى، فالمنابر تصبح عارية عندما

يذكر اسمه فوقها هيبة وعظمة وتخليدا لاسمه، حتى أصبح الجماد يتمايل كلما ذُكر اسمه، ولعل الشاعر قد وجد في الاستعارة التشخيصية وسيلة فاعلة لكي يبرز ممدوحه وقيمته.

ويتضح للباحث من خلال ما سبق، أن ابن مطروح قد عرض لنا صورا مغايرة للصور التي اعتدنا على رؤيتها، وكأنه أدرك القيمة الفنية للانزياح، مستخدما في ذلك حسن اختيار الألفاظ، ومهارته في صياغتها، وقدرته على استباط الصور، فاستعمل التجسيد والتشخيص في الاستعارة، لكي يعبر عما يجول في خاطره من مشاعر وأحاسيس في صور مكثفة تتحول من إطارها البسيط إلى صورتها المركبة.

ثالثا دلالة الصورة التشبيهية:-

وتعرف الصورة التشبيهية بأنها " اشتراكُ الشيئينِ في صفةٍ أو أكثرَ، ولا يستوعب جميعُ الصفاتِ "([١٠٠])، ويعرَّفُه مطلوبٌ "أنَّ التشبيهَ ربطُ شيئينِ أو أكثرَ في صفةٍ من الصفاتِ أو أكثرَ"([١٠١])، وقد ورد في الخطاب المدحي الكثير من الصور التشبيهية، على نحو قوله([١٠٢]):

حيث النفوسُ عن الجسوم بمعــزلٍ فَكَأنَّمــا غَضْــبَي علــى الأجْسَــاد

والبيضُ حمرٌ من نجيع دم الطُّلــى فكأنَّمــا عُلَّــت مــن الفِرْصَــاد

ومن يمعن النظر في هذه الأبيات يلحظ أن الصورة ذات بعد فني؛ لأنها جاءت على شكل حكاية تخللها التشبيه الذي أسهم في تأسيس أفقا تخيليا قائما على تصوير العلاقة بين النفوس والجسوم في حال من الغضب والتنافر، فالغضب جاء نتيجة للخوف والفزع والرهبة من شدة الضرب ومشاهد الموت، وجاء التشبيه في البيت الثاني أيضا لكي يماثل بين اللون الأحمر للسيوف،

ولون الفرصاد الأحمر القاني. وإن التشبيه في هذين البيتين وظف التشبيه توظيفا دقيقا في إزاحة الدلالة من شيء لأخر، مع محاولة الربط والانسجام بين المدلولين(المشبه والمشبه به) حد التماسك والتجاذب.

على نحو قوله([١٠٣]):

لا يخدعنك لحظ طرفٍ فاترٍ أبدا ولا تأمن لعطف لين

فالخمر وهي كما علمت لطيفةٌ ولها من الألباب أي تمكن

وتظهر شعرية الانزياح الدلالي في بيان حال المرأة، لجأ الشاعر إلى التشبيه الضمني، حيث شبه حال المرأة التي رغم رقتها تكون آسرة، فيحذر الشاعر منها رغم رقتها، كما شبه هذه الحالة بحال الخمر، فالخمر أيضا تبدو رقيقة لينة؛ ولكنها تأسر الألباب مثلما تفعل المرأة، فهنا قدم الشاعر حالة ثم قدم حالة بعدها ليشبه بدون أدوات ولا أركان تشبيه، فتشبيه صورة المرآة بصورة الخمر يبدو لنا متباعدا متناقضا، إلا أن الجمع بين طرفي التشبيه، وإضفاء التجانس عليهما يجعل من ذلك استكشافا جديدا، ويرتبط هذا الاستكشاف بمعرفة الرابط النفسي والوجداني الذي يحقق التفاعل بين الصورتين المتباعدتين، والقصد من ذلك هو خروج الشاعر من معنى إلى معنى آخر يريده، وهو أن هناك أشياء تسلب عقل الرجل ولا يستطيع الهروب منها مثل: المرأة والخمر، وحبه للممدوح التي جاءت هذه الصورة في بداية قصيدته المدحية لتعبر وتدل على أن عقله مسلوب للممدوح.

وعلى نحو قوله حينما شبه الموت برجل أو حارس يسوق المستعمرين ويجرهم، وحذف المشبه وذكر إحدى قرائنه "ساقك"، وهي استعارة تشخيصية حيث شبه الموت برجل([١٠٤]):

فســـاقك الحَـــيْن إلـــى أَدْهَـــم ضاق به عن ناظريـــك الفســـيح

ونخلص مما سبق: أن الشاعر استعمل التشبيه فـــي خطابـــه المـــدحي ليضفي عليه بلاغة وسحرا وتأثيرا في النفوس، فحقق من خلاله انزياحـــات دلالية في شعره، حيث يكشف التشبيه عن شاعرية المتكلم، وخاصـــة أن مـــا يكسب الصورة روعة وجمالا وألقا هو خروجها عن المألوف والمتوقع وظهر ذلك في ميله إلى الإيجاز والتلميح لأحداث العصر وما فيه من وقائع، وأكثـــر تعبيرًا عن نفسية وحال الشاعر.

الخاتمة

بعد الخوض في الخطاب الشعري المدحي لابن مطروح اعتمادًا على المنهج الأسلوبي الوظيفي، قد كشف الباحث عن جماليات الانزياح لدى ابن مطروح، حيث تطرقت إلى مفهومي الشعرية، والانزياح لغة واصطلاحا، وقسمت هذا البحث في ضوء ثلاثة مباحث وهم: الانزياح في المستوى التركيبي، والانزياح في المستوى الصوتي، والانزياح في المستوى الدلالي، وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج، يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

١-وجدت ظاهرة الانزياح بعدة مسميات أهمَّها: العدول، والانحراف، والتجاوز، والخرق والبعد والمجاوزة والاتساع والفارق والإخلال والغرابة والنشاز، وهواستعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا واستعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرُّدٍ وإبداعٍ، فالانزياح هو خروج عن سلطة اللغة وتكرار تمظهراتها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته، وتكمن وظيفته فيما يُحدثه من مفاجأة تثير المتلقي وتلفت انتباهه، وتجعله يبحث عن أسباب هذه الظاهرة، ومثيراتها السياقية، وأبعادها الدلالية.

٢-اتضح للباحث أن اختيارات ابن مطروح الأسلوبية أسست لقراءة متقنة لعلاقة الذات بإبداعها، ليس على مستوى تصوير الحدث وتشكيله، ولكن من حيث قدرة الذات المبدعة على اختيار القنوات اللغوية الخاصة بالخطاب المدحي، بحيث يقع الاختيار على أنسب المواد اللغوية تعبيرًا عن موقف الذات من الممدوح، كما يجعل المتلقي شاهدا عليه في مختلف المواقف وظهر ذلك على المستويات التركيبية والصوتية والدلالية.

٣-لقد كان الانزياح التركيبي عند الشاعر نقطة التقاء ما بين الشاعر ومتلقيه، وقد وضح البحث أثر الانزياح التركيبي من خلال الخروج عن سير

الزمن الفيزيائي في تشكيل الجملة، وهذا يحتاج إلى متلقٍ على دراية بالقواعد النحوية، حيث يقوم بتخريجها للوصول للمعنى، حيث قسم الباحث الانزياح التركيبي إلى ثلاث ظواهر وهي على الترتيب: الالتفات، والحذف، والتقديم والتأخير، وهي كلها صور تركيبية بتعبير (جون كوهن) أو انزياحات عن قواعد الصحة النحوية بتعبير (تشومسكي).

٤-يشكل الالتفات عند ابن مطروح في خطابه المدحي ملمحا بارزًا، حيث حاول رصد نفسية المتلقي من خلال أشكال متنوعة منها: الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، والالتفات من الخطاب إلى الغيبة، والالتفات من الخطاب إلى المتكلم، وغاية الالتفات في أي نوع من هذه الأنواع تختلف من شكل إلى آخر مما يجذب انتباه المتلقي وحواسه، وقد اظهر الالتفات مدى التداخل بين البناء النحوي والرؤية النصية، فكان دالًا على رمزية الممدوح، وأنه إمكان منشود وليس موجودًا مطروحًا، وهذا جعل الرؤية متعالية عن نسيبة متقليها ومبدعها، وخاصة أن الممدوح عند ابن مطروح غالبا يحضر عبر ضمير الغائب، وهنا نجد المتلقي لا يواجه ممدوحًا ثابتا معروفا لديه، ولكنه يواجه رؤية مفترضة لممدوح، وقد يُوجد ضمير المتكلم ليس بوصفه مبدعا في تصوير صورة الممدوح، ولكن بوصفه مكتشفًا للممدوح قبل زمن التكلم، كما أن حضور المُخَاطَب في النص المطروحي هو حضور افتراضي، فهو حضور غير محدد، فيقوم ضمير المتكلم بدعوته لكي يعاونه في اكتشاف الرؤية، وهذا الأمر يؤدي إلى التخفيف من انحيازية التكلم.

٥-تجلَّى الحذف في الخطاب المدحي عند الشاعر كسمة أسلوبية في تركيبها الشعري، كما أنه أمر مقصود من طرف المرسِل، قصد استثارة المتلقي، وإيقاظ ذهنه، مما يجعله يتعاون في إنتاج الرسالة وإعطائها دلالتها، وذلك

من خلال فهم السياق، فيقوم المتلقي بتكملة النواقص والفراغات التي يحتويه الخطاب الشعري فتكتمل المعلومة، وجاء الحذف متوفرًا بكثرة عند الشاعر، مؤديا دلالات متنوعة ومختلفة أهمها: تزيين الصورة الشعرية لاستملاحها من قبل المتلقي، وحذف فضول القول طلبا للإيجاز، وحث المتلقي على إعمال الفكر، وإنفاذ رغبة الشاعر في التعمية أو الإبهام، وانتباه المتلقي لنوع الحذف، وهذا الانحراف كشف شخصية الشاعر خلف قناع اللغة أو خلف معجمه اللغوي، كما لفت انتباه الباحث أن الشاعر يفاجئ المتلقي في اختياره للألفاظ، حيث نجده يستخدم ألفاظ الغزل والنسيب في المدح، وهذا ما وجدناه في معظم قصائده ، فإذا توقف المتلقي وهو يقرأ المطلع فقط، فإن ذهنه يذهب إلى إنه يتغزل بإمراة، ولعل هذه ميزة تميز بها خروجه عن النمط المألوف، لأنه وضع المقدمة الغزلية عوضًا عن الطللية.

٦-تعدُّ ظاهرة التقديم والتأخير من أبرز الظواهر الأسلوبية الواردة في الخطاب المدحي في شعر ابن مطروح، وحققت وظائف دلالية مختلفة، لانزياحها عن اللغة المألوفة والرتبة المحفوظة، وعدولها عن المستوى المحدد، حيث يعمد ابن مطروح على خلق عالم من صنعه، يتجاوز الواقع دون أن يتنازل عنه، فهو يعيد خلقه وتشكيله عبر الأشكال التعبيرية المختلفة.

٧-وجد الباحث في المستوى الصوتي أن الشاعر اعتمد على ظاهرتين صوتيتين جاءت في الخطاب المدحي لديه وهما: الوزن، والإيقاع، وأمَّا الوزن فالشاعر قد انزاح في استعماله البحور الشعرية عما تعارف عليه الشعراء منذ القدم، فقد استخدم بحر الكاملِ في المرتبة الأولى، ثم جاء البحر الطويل في المرتبة الثانية، ثم يأتي في المرتبة الثالثة بحر السريع، وجاء في المرتبة الرابعة بحر الوافر، أمّا بقية البحور فتأتي بعد هذه

البحور الأربعة، تقل بصور متقاربة في ورودها، وهي مرتبة مع نسبتِها : بحر الرمل ، ثم بحر الخفيف، ثم بحر البسيط، أمّا أقلُّ البحورِ مجيئًا عند ابن مطروح في خطابه المدحي هما: المديد، والمتقارب، ولم يستعمل الشاعر في خطابه المدحي الأبحر الآتية: المضارع والمقتضب والرجز والهزج والمتدارك والمتقارب والمنسرح.

٨-ظهر مبدأ الاختيار – كونه مبدأ مهما من مبادئ الأسلوبية- في الخطاب المدحي لابن مطروح من خلال الاتكاء على عناصر الإيقاع الداخلي بظواهره الأسلوبية التي تمثلت في: التكرار، والجناس، والتوازي، وقد استغل ابن مطروح جميع طاقات البنية الصوتية لتشكيل إيقاع موسيقي منتظم، يتعاضد فيه الصوت والحركة والكلمة بأبعادها الصوتية والنفسية ولا شك أن لذلك تأثيرا في المتلقي.

٩-يعدُّ الانزياح الدلالي من أبرز أنواع الانزياحات التي استطاع ابن مطروح توظيفها داخل خطابه المدحي، وذلك لكي يكشف عن خصوصيته من المعنى الأصلي للفظ، إلى معنى جديد، ولعل أهمية الانزياح هنا تكمن في خروج الشاعر عن مألوف الخطاب، بحيث يخرج الخطاب الشعري من سياقه الأساسي وهو المدح إلى سياق الفخر أو الغزل، ولا شك أن المتلقي يصدم بهذا الانزياح؛ لأن المعنى قدَّم بطريقة فيها إثارة ولذة فنية.

١٠-كما بيَّن الباحث أن الانزياح الدلالي من خلال الاستعارة يعمل على إبراز جمالية النص الشعري، وإبداع الشاعر، وذلك من أجل إرضاء المتلقي حتى يكون قادرًا على التركيز على الجانب المعرفي الذي يعمل على فك دلالات المعاني والخروج من دائرة التوقع المبني على فهم المعنى، وهذا يجعل أن يكون المتلقي على قدر من الثقافة قبل السعي وراء فهم النص،

والعمل على ربط الدال بالمدلول، والبحث عن دلالات هذه الألفاظ داخل خطابه المدحي.

١١-جاء التشبيه في خطاب الشاعر المدحي، مختلفا في معجمه اللفظي، وبنية تركيبها السياقي والدلالي، حيث وظف الصورة التشبيهية في توضيح صفات الممدوح الحسية والمعنوية، من خلال المشبه / الممدوح والمشبه به، وقد اتضحت الكثير من الصفات منها: وظيفة الإعجاب بالممدوح من خلال شجاعته وجوده و كرمه، التي عمد على نقلها من الجانب المعنوي إلى الجانب الحسي، وكان هدف الشاعر الأساسي هو إقناع المتلقي باستحقاق الممدوح هذه الصفات.

١٢-وأخيرا يمكننا القول: إن خطاب الشاعر المدحي قائم على مبدأ الصلة من خلال صلة الكرم والقوة بالممدوح، والتماسك النصي الذي يجسده الانزياح بأنواعه: التركيبية والصوتية والدلالية داخل الخطاب الشعري، أما من ناحية الصلة فتخرج بالمعنى خارج النص وهي صلة الصفات بالممدوح، وأمَّا التماسك هو إثبات العلاقة بين العناصر اللغوية داخل النص، ومن خلال هذه العناصر يكون الشاعر قادرًا على إبلاغ المتلقي والتأثير فيه، والوصول إلى الطمع في كرم الممدوح والخوف من قوته وبطشه.

الحواشي:

(١) أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، ط١، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية،، ١٩٨٦م، ص٥٨

(٢) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، صححه: الإمام محمد عبده، وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ص٣٠

(٣) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة/ محمد الولي ومبارك حنون، ط١٠، المغرب- الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م، ص٢٤

(٤) تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٩٠، ص٢٠

(٥) جان كوين، النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر. اللغة العليا. ترجمة/ أحمد دوريش، ط٤، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠، ص٣٥-٣٦

(٦) كمال أبو ديب، في الشعرية، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧، ص١٤

(٧) محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص١٦

(٨) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، ط١، عمان – دار المسيرة، ٢٠٠٧، ص١٨٦

(٩) هو جمال الدين أبو الحسين يحيى بن عيسى بن إبراهيم ولقبه ابن مطروح، وُلد في أسيوط يوم الإثنين ٨ رجب ٥٩٢هـ، وترك الصبي أسيوط إلى قوص، وهناك التقى ببهاء الدين زهير بن محمد، فعقد صداقة وثيقة وحافظا عليها إلى أن ماتا، وله ديوان الشاعر، وتُوفي ليلة الأربعاء في شعبان ٦٤٩هـ، كامل سليمان الجبوي، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣ ، المجلد السادس، ص١٣٦ ومصادره، ديوان ابن مطروح، تحقيق / حسين نصار، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٣/٧

(١٠) ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة/ محمد الولي ومحمد العمري، المغرب: دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م، ص١٦، منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط١، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢، ص٧٣، أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، لبنان، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥، ص٣٥-٤٠، موسى ربايعة، الأسلوب مفاهيمها وتجلياتها، ط١، عمان، دار جرير، ٢٠١٤م،

ص٤٥، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط١، عمان، دار المسيرة، ٢٠٠٧م، ص٢٥٨، رجاء عيد، البحث الأسلوبي(معاصرة وتراث) ، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٣، ص١٤٨، شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، القاهرة ، انترناشونال برس، ١٩٨٨م، ص٧٩، شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط١، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦م، ص١٠٣

(١١) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ط٣، بيروت – لبنان، دار إحياء التراث، ١٩٩٩م ، ١٠٣/١٤-١٠٤ مادة نزح

(١٢) الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي، وج٥ ص١١٧

(١٣) الرازي، مقاييس اللغة، تحقيق/ عبدالسلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م، ج٣، ص٣٩ مادة زيح

(١٤) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصر، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٨، مادة نزح.

(١٥) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص٧

(١٦) أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص٧

(١٧) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص٦

(١٨) نفسه، ص٤٢

(١٩) الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه وفارسه: محمد باسل عيون السود، ط٢، لبنان ، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣، ص٣٩

(٢٠) ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحقيق/ مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، (د.م) ١٣٧٥ه،ص٩٨

(٢١) مينظر: حمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط٢، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦، ص١٦-٢٤

(٢٢) ابن مطروح، مصدر سابق، ص١٤

(٢٣) نفسه، ص٥٦

(٢٤)السجسج: يَوْم سَجْسَج لَا حر فِيهِ وَلَا برد وهواء سَجْسَج معتدل طيب وظل سَجْسَج وَأَرْض سَجْسَج لَيست بسهلة وَلَا صلبة وواسعة (ج) سجاسج، ابن منظور، لسان العرب، ١٧٩/٦

(٢٥) الثرى: الأرض والندَّى، نفسه، ٩٤/٢-٩٥ مادة ثرا

(٢٦) ابن مطروح، ص٥٤-٥٥

(٢٧) الأصفاد: القيود، ابن منظور، ٣٥٧/٧-٣٥٨ مادة صفد

(٢٨) ابن مطروح، والصفحة نفسها

(٢٩) مُتَوقّد: مُشْتَعل، مُلْتَهب، مُتأجّج، ابن منظور، ٣٦٢/١٥-٣٦٣

(٣٠) النَّدَى: الجُود والسخاءُ والخير/ نفسه، ٨٧/١٤-٨٨

(٣١) ابن مطروح، ص٥٣

(٣٢) الغِمْدُ : غلاف السيف، جِفنه، جرابُه، ابن منظور، ١١٥/١٠-١١٦

(٣٣) ابن مطروح، ص٥٥

(٣٤) الحُسامُ : السَّيف القاطع، ابن منظور، ١٧٦/٣-١٧٧

(٣٥) الثَّمْدُ : الماء القليل الذي ليس له مددٌ أو المكان يجتمع فيه الماء والجمع : أثمادٌ، وثِمادٌ، نفسه، ١٢٥/٢-١٢٦

(٣٦) عبدالقادر البار، الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح، مجلة الآداب واللغات، العدد التاسع، ٢٠١٠م، ص٤٢

(٣٧) محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص٩٥

(٣٨) ابن مطروح، ص٥٤-٥٥

(٣٩) نفسه، ص٥٥

(٤٠) الجَوْمُ: الرِّعاءُ يكونُ أمْرُهُمْ واحِداً، ابن منظور، ٤٢٦/٢ مادة جوم

(٤١) ابن مطروح، ص٥٠

(٤٢) نفسه، ص٤٧

(٤٣) ينظر: عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق/ محمود محمد شاكر، ط٣، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٠٦-١٠٧

(٤٤) ابن مطروح، ص٥٥

(٤٥) البرامكة أسرة فارسية من بلخ، ينتسب البرامكة إلى برمك، وهو إشارة لمنصب لا لشخص من يتولى سدانة النوبهار، وانتهت إلى أبي خالد البرمكي، فقد كان هذا المنصب وراثيا، وليس لدينا عن برمك وأسلافه إلا القصص، ولا غرابة في وجود روايات تزعم أن خالد بن برمك من أصل عربي، ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان،بيروت، دار صادر، ١٩٧٧ ج٥، ص٤٧٩، ابن الفقيه، البلدان، تحقيق/ يوسف الهادي، بيروت، عالم الكتب، ١٩٩٦، ص٦١٧

(٤٦) ابن مطروح، ص٤٨

(٤٧) نفسه، والصفحة نفسها

(٤٨) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون،ط٥، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥، ج١، ص٧٩

(٤٩) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط١، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٧٤، ص٢٣٠

(٥٠) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق / النبوي عبدالواحد شعلان، القاهرة، مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٠م، ج١، ص١٩٣

(٥١) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م، ص١٨٦

(٥٢) ينظر: ابن مطروح ، ص٣٤ – ٣٨ – ٤٠ – ٤٢–٤٥– ٤٨–٥٢

(٥٣) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٧٣س

(٥٤) نقلا عن: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و نقده، مرجع سابق ٢٦١/١

(٥٥) جبور عبدالنور، المعجم الأدبي ،ط٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤، ص٤٤ ١٧٩

(٥٦) ينظر: ابن مطروح، ص٣٣–٣٥، ص٣٨–٣٩، ص٤٠ –٤١، ص٤٦،ص٤٧، ص٤٩، ص٥٠، ص٥١، ص٥٣–٥٧، ٥٨–٥٩، ص٦٠–ص٦١، ص٦٢، ص٦٩، ص٧٥، ص٩٠، ص١٢٧،ص١٣٥،ص١٥٣،١٤٥،ص١٦٤،

(٥٧) ينظر نفسه، ص٣٦–٣٧، ص٤٢–٤٤، ص٤٥،ص٤٨، ص٥١، ص٦٣، ص٧٨، ص١١٧

(٥٨) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٠م، ص٢٣٩

(٥٩) صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ط١، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م ، ٢٦٢

(٦٠) ابن مطروح، ص٣٨

(٦١) لوتمان يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة/ محمد أحمد فتوح، ط١، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٩م، ص١٣٤

(٦٢) ابن مطروح، ص٣٣

(٦٣) دلَحَ: أَبطأَت في مسيرها من كثرة الماء، ابن منظور، ٤/ ٣٨٦–٣٨٧

(٦٤) مناقب: ما عرف به من الخصال الحميدة والأخلاق النبيلة، ابن منظور، ٢٥١/١٤–٢٥٢

(٦٥) ابن مطروح، ، ص٣٨

(٦٦) نفسه، ص٣٨

(٦٧) الفَيْفُ : الصَّحراءُ الواسعةُ المستويةُ، ابن منظور، ٣٦٩/١٠-٣٧٠

(٦٨) عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري، ط١، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥، ص١٩٧

(٦٩) سورة الآسراء، ص١٠٩

(٧٠) ياقوت الحموي، معجم الأدباء أو إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب، بيروت – لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩١م، ٤١٧/١

(٧١) ابن مطروح، ص٥٣

(٧٢) ابن المعتز، البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: أغناطيوس كراتشتوفسكي، ط٢، بغداد، ١٩٧٩، ص٢٥

(٧٣) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق/ أكرم عثمان يوسف، ط١، بغداد، دار الرسالة، ١٩٨٢م، ص٦٦٨

(٧٤) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية ، ط٣، جدة، دار المنارة، ١٩٨٨م، ص١٣٦

(٧٥) ماهر جلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م، ص٢٨٤.

(٧٦) أحمد مطلوب، فنون بلاغية، الكويت، دار البحوث العلمية، ١٩٧٥م، ص٢٢٤

(٧٧) ابن مطروح، ص ٣٩، وللاستزادة ينظر: ص٥٦

(٧٨) ابن مطروح، ص٣٧، للاستزادة ينظر: ص٣٩، ص٤٣، ص٤٥، ص٤٧، ص٤٨، ص٥٠، ص٥١، ص٥٣، ٥٨، ، ص٦٠، ص٦٩، ص٧٣، ص٨٨

(٧٩) عبدالواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط١، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ١٩٩٩، ص٢١١

(٨٠) ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ، ص١٠٥- ١٠٦

(٨١) ينظر: وهاب ودادي، البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغمازي (التوازن والتكرار) ، مجلة المخبر، ع(١٠) ، ٢٠١٤م، ص٣١٣

(٨٢) ابن مطروح، ص٥٥

(٨٣) نفسه، ص٤٧

(٨٤) ينظر: عبدالجبار علوي، بنية التوازي في شعر البارودي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع (٧) ، مارس، ٢٠١٧م، ص١٣،

(٨٥) ابن مطروح، ص٣٤

(٨٦) عبدالله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ط١، الأردن – أريد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٣، ص١٥٥

(٨٧) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب،، ص٣١٥

(٨٨) ابن مطروح، مصدر سابق، ص٦٣

(٨٩) الثمل : الذي قد أخذ منه الشراب والسكر، ابن منظور، لسان العرب، ج٢، ص١٢٨

(٩٠) ابن مطروح، ص٣٥

(٩١) جَمَحَت: خَرَجَتْ مِنْ بَيْتِها فلا يمكن ردُّها، ابن منظور، ٣٤٦/٢

(٩٢) ابن مطروح ، ص٥٥

(٩٣) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص٨٥

(٩٤) ابن مطروح، ص٣٥

(٩٥) السُّرَى : سَيرُ عامَةِ الليل، وابن السُّرَى: المسافر ليلاً، ابن منظور، ٢٥٢/٦-٢٥٣

(٩٦) الأَيْنُ الإعْياء والتعب، نفسه، ٢٩٢/١-٢٩٥

(٩٧) ابن مطروح، ص٣٥

(٩٨) نفسه، ص٥٤

(٩٩) نفسه، والصفحة نفسها

(١٠٠) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية ، ص٢٩٦

(١٠١) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص٣٢٥

(١٠٢) ابن مطروح، ص٣٤

(١٠٣) نفسه، ص٤٠

(١٠٤) نفسه، ص٤٨

قائمة المصادر والمراجع:

١- إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م.

٢- ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحفيق/ مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، (د.م) ١٣٧٥ه.

٣- أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، لبنان، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

٤- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصر، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٨.

٥- أحمد مطلوب، فنون بلاغية، الكويت، دار البحوث العلمية، ١٩٧٥م.

٦- الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي

٧- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية ، ط٣، جدة، دار المنارة، ١٩٨٨م.

٨- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٩٠.

٩- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٥، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥.

١٠-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة/ محمد الولي ومحمد العمري، ط١، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.

١١-جان كوين، النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر. اللغة العليا. ترجمة/ أحمد دوريش، ط٤، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠م.

١٢-جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤.

١٣-الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه وفارسه: محمد باسل عيون السود، لبنان ، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.

١٤-حمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط٢، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.

١٥-ديوان ابن مطروح، تحقيق / حسين نصار، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٤م.
١٦-الرازي، مقاييس اللغة، تحقيق/ عبدالسلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م.
١٧-رجاء عيد، البحث الأسلوبي(معاصرة وتراث) ، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٣.
١٨-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق / النبوي عبدالواحد شعلان، القاهرة، مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٠م.
١٩-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة/ محمد الولي ومبارك حنون، ط١٠، المغرب- الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م.
٢٠-السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق/ أكرم عثمان يوسف، ط١، بغداد، دار الرسالة، ١٩٨٢م.
٢١-شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط١، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦م.
٢٢-شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، القاهرة ، انترناشونال برس، ١٩٨٨م.
٢٣-صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ط١، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م.
٢٤-عبدالقاهر الجرجاني:
- أسرار البلاغة، صححه: الإمام محمد عبده، وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، (د.ت) .
- دلائل الإعجاز، تحقيق/ محمود محمد شاكر، ط٣،(د.ن) ، القاهرة، ١٩٩٢.

٢٥-عبدالله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ط١، الأردن – أربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٣.
٢٦-عبدالواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط١، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ١٩٩٩.

٢٧-عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري، ط١، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥.
٢٨-ابن الفقيه، البلدان، تحقيق/ يوسف الهادي، بيروت، عالم الكتب، ١٩٩٦.
٢٩-كامل سليمان الجبوي، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.
٣٠-كمال أبو ديب:
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط١، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٧٤.
- في الشعرية، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧.
٣١-لوتمان يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة/ محمد أحمد فتوح، ط١، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٩م.
٣٢-ماهر جلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
٣٣-ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٠م.
٣٤-محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.
٣٥-محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
٣٦-ابن المعتز، البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: أغناطيوس كراتشتوفسكي، ط٢، بغداد، ١٩٧٩.
٣٧-منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط١، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م.
٣٨-ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ط٣، بيروت – لبنان، دار إحياء التراث، ١٩٩٩م.
٣٩-موسى ربابعة، الأسلوب مفاهيمها وتجلياتها، ط١، عمان، دار جرير، ٢٠١٤م.

٤٠-أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد أبوالفضل إبـــراهيم و علي محمد البجاوي، ط١، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٦م.

٤١-ياقوت الحموي:

- معجم الأدباء أو إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب، بيروت – لبنـــان، دار الكتـــب العلمية، ١٩٩١م.
- معجم البلدان، بيروت، دار صادر، ١٩٧٧م.

٤٢-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيـــق، ط١، عمـــان – دار المســـيرة، ٢٠٠٧.

الدوريات:

١- عبدالجبار علوي، بنية التوازي في شعر البارودي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع (٧) ، مارس، ٢٠١٧م.

٢- عبدالقادر البار، الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح، مجلة الآداب واللغات، العدد التاسع، ٢٠١٠م.

٣- وهاب ودادي، البنيات المتوازنة في شـــعر مصـــطفى محمـــد الغمـــازي (التـــوازن والتكرار) ، مجلة المخبر، ع(١٠) ، ٢٠١٤م.

فهرس الموضوعات

م	الموضـوع	الصفحة
١-	ملخص	٤٤٧
٢-	Abstract	٤٤٩
٣-	المقدمة	٤٥١
٤-	المبحث الأول : الانزياح في المستوى التركيبي:-	٤٥٦
٥-	أولا الالتفات:	٤٥٨
٦-	ثانيا الحذف:	٤٦٣
٧-	ثالثا التقديم والتأخير:-	٤٦٧
٨-	المبحث الثاني : الانزياح في المستوى الصوتي:	٤٧١
٩-	التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية:	٤٧٢
١٠-	التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الداخلية:	٤٧٨
١١-	المبحث الثالث : الانزياح في المستوى الدلالي.	٤٩١
١٢-	أولا دلالة الصورة التجسيدية:-	٤٩١
١٣-	ثانيا دلالة الصورةالتشخيصية:-	٤٩٤
١٤-	ثالثا دلالة الصورة التتشبيهية:-	٤٩٨
١٥-	الخاتمة	٥٠١
١٦-	الحواشي	٥٠٦
١٧-	قائمة المصادر والمراجع	٥١٢
١٨-	فهرس الموضوعات	٥١٦