أسلوب التغاير في الخطاب الشعري
دراسة تحليلية في شعر المعلقات

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين ، حمداً كثيراً ، والصلاة والسلام على خير خلقه وأشرفهم ، محمد وآله الطاهرين وصحبه أجمعين. وبعد ..

إسلوب التغاير – فيما يبدو – نمط خطابي يعتمد تقنية الابداع التشكيلي متضامناً مع عوالم الدلالات والايحاءات غير النمطية في النصوص الأدبية الشعرية والنثرية التي ترمي الى مصاف المثال والتفرد،وإن كانت فاعليته تتأصل وتبرزوتشيع في الخطاب الشعري ، وعندما يطغى إيٌّ

أسلوب على الصيانة الأدبية فإن هذا مدعاة للتأمل واعادة القراءة والتبصر في النصوص على وفق آليات التحليل والتوصيف والمعالجة ، فكان هذا البحث محاولة لتجلي بعض الزوايا والمناحي التي قد تكون لازالت قابعة في الظل فهو بمثابة قراءة جديدة لشعر المعلقات برؤية لسانية حديثة مؤسسة بالمنظورالموروث والتنظيرات الأصولية في اللغة والبلاغة والنقد .

شكل التغاير بنية إجرائية فاعلة في النصوص ذات المستويات الأدبية الراقية ، تنص على استكناه الارتكاز الإبداعي في هذه النصوص بوصفه منبهاً أسلوبياً يثري النصوص في مجالات الدلالة والتلقي والتوصيل والإبلاغ ، من هنا جاء هذا البحث ساعياً الى استنطاق الموروث الشعري المتمثل بشعر المعلقات ، اعتماداً على المغايرة التي طغت في خطاب هذا الشعر بناءً على الإجراءات التحليلية التي تنص على ترامي المدارات الإبداعية في سنن الخطاب وآلياته بمنظار جديد ، التي قامت أصلاً على استحضار مكنوناته المتغايرة شكلاً أو مضموناً أو هما معاً .

تجدر الاشارة أن مصطلح التغاير له حضور تداولي كبير في الأوساط المعاصرة على صعيد اللسانيات والبلاغة وإن تباينت المسميات وله تماس مع مصطلحات أُخر سواء في المجذر لـــه في الأصول القديمة أو في المعارف اللسانية الحديثة بتقاربات دلالية واضحة للعيان ، بشرط الأخذ بنظر الاعتبار المساحات الدلالية وتفاوتها والرصف والوصف في بعض السياقات والمقامات ، منها : العدول ، والانزياح ، والاستبدال ، والاعتراض ، والتحول ، والاتساع ، والانحراف ، بيد أن هناك رؤى من زوايا دقيقة قد تثير زوبعة الفروق اللغوية والفوارق الدلالية بين هذه المصطلحات .

تناولت هذه الدراسة أنماطاً معينة من التغاير والمغايرة في الخطاب الشعري للمعلقات منها : خطاب الالتفات ، وخطاب التجريـــد ، وخطاب التشخيص ، وخطاب التجسيد ، وخطاب التغريب ، ولا تدعي هذه الدراسة أن أسلوب التغاير مناط حصراً بهذه الخطابات ، ولكن من المفيد القول ان التغاير قد استحال الى ظاهرة أسلوبية مهيمنة في شعر المعلقات التي تنم عن ذائقة فنية ابتدعها شاعر المعلقات في ضوء المتعلق الزمني بوصفه الأسبق والأقدم والأرقى إنموذجاً في حدود ما وصل الينا من الشعر الجاهلي . ومن ثم حاكاهُ الشعراء الآخرون .

هذا البحث هو حصيلة جهدٍ جهيد من القراءة والدرس والتتبع بالتمعن والتحليل والتنقيب في المنظور الشعري الموروث المتمثل بشعر المعلقات ، سعياً أن يكون لهذا الجهد صدى مديدعند الدارسين . ومن الله التوفيق انه نعم المولى ونعم النصير .

الباحثـة 2012

اسلوب التغاير في قصيدة المعلقات

من خلال تتبعنا لصدى لفظ التغاير في المصادر القديمة ندرك أنه مصطلح أسلوبي ودلالي معناه إسقاط المعنى الأول والاتيان بآخر سواه ، وهو مشتق من غيرّ ومنه التغيير ومعناه خلاف الشيء فـ (**قولنا هذا الشيء غير ذاك ، أي هو سواه وخلافه**) [1]والتغيير هو المبادلة والتبديل((**غايرته سلعتي بأدلته**))[2] . وهو ايضاً الأزالة **(غيرتُ الشيء تغييراً ازلته عما كان عليه فتغيّر هو))**[3] .

وقد يكون التغيير في صورة الشيء (الشكل الخارجي) ، كما يقال غيّرت الدار إذا بنيتها بناءً مخالفاً لما كانت عليه ، وقد يكون في صورة الشيء وذاته فهو بمعنى التبديل والاستبدال نحو غيرّت غلامي ودابتي أي أبدلتهما بغيرهما[4] .

هذه المعاني التي تندرج تحت لفظة التغييرتفيد أن مصطلح التغايرينعكس في الأساليب ويقترن بالصور لأنه قائم في أصله على الابتكار والدلالات ، ابتكار في الوظيفة والتركيب . كما يعكس اطروحة خرق البقاء الثابت فهو ضد القاعدة الواحدة الثابتة لذا نراه يتعزز في الخطابات الأدبية والنصوص الإبداعية ، فالخلاف بين المتغير والمتغير عنه كبير نسبياً إذا ما قورن بسواه لوجود فجوة في العلاقات بينهما ، حتى اسماه بعضهم (التحول الدلالي) معلقاً عليه ((**إنّ مبدأ التحول الدلالي يتعلق بالطاقة الوظيفية للخطاب ، إذ يرتكز على العبور الوظائفي داخل الخطاب في التصرف بين الدلالتين (الأصلية والطارئة)الذي يحدد البنية المعرفية لتلك الوظيفة التي أرادها الباحث في خطابه**))[5] . لذا فهو يشد انتباه المتلقي ويشحذ ذهنه ويوقد ذائقته بشكل فعال أمام النصوص الادبية .

ويمكن ان نلمح سمات التحول الدلالي في خطاب التغاير بما تفرزه هذه الخطابات من فاعلية التحول والمغايرة في الحقول الدلالية بدلاً عن علاقات التداعي والتجاور فيها فحسب ، حيث ((**تتسم الدلالة ...بالتغيير والتحول وفق النساق اللغوية التي يخضع لها الخطاب ، فهي الهدف النهائي من التحول في هذه الأنساق**))([6] .وهذا يحيلنا الى رصد شحنات التأثير والتأثر والانفعال المناطة بالتفاوت بين اللفظ الأصلي والآخر المغاير له ((**ان مبدأ التحول الدلالي يتعلق بالطاقة الوظيفية للخطاب إذ يرتكز على العبور الوظيفي داخل الخطاب في التصرف بين الدلالتين (الأصلية والطارئة) التي يحدد البنية المعرفية لتلك الوظيفة التي ارادها الباث في خطابه**))([7] وقد تجلى أسلوب التغاير في الخطاب الشعري في المعلقات العشر بالخطابات الآتية :- ***خطاب الالتفات** ***خطاب التجريد**

***خطاب التشخيص** ***خطاب التجسيد**

***خطاب التغريب**

وفيما يأتي التفصيل فيها :-

خطاب الإلتفات

الإلتفات بمعناه العام هو ((**الانتقال من حالة الى أخرى**)) [8] ، أو" **الانتقال من أسلوب الى أسلوب**))[9] ، وهو يعود بنا الى المعنى اللغوي لهذه اللفظة ، فالإلتفات في أصل وضعه هو أن تعدل بوجهك ، وهو مشتق من الجذر اللغوي (لَفَتَ) بمعنى لويّ وصرف الشيء عن جهته المستقيمة ، وقولهم لفتُّ الشيء أي لويته ، ولفتُّ فلاناً عن رأيه صرفتهُ عنه [10] وهو بمعنى

أدق ((**الانتقال من كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة الى صاحبهِ لمقتضيات ومناسبات تظهر بالتأمل في مواقع الالتفات ، تفنناً في الحديث ، وتلويناً في الخطاب**))[11] .

فهو – اذن – فن بلاغي يقوم على التغاير في جهة الخطاب وقد كان ((**العرب يستكثرون منه ، ويرون الكلام اذا انتقل من أسلوب الى أسلوب أدخل في القبول عند السمع ، وأحسن تطرية لنشاطه ، وأملأ بأستدرار إصغائه**))[12] .

وقد سمى بعض الباحثين المحدثين قصيدة الالتفات بالقصيدة المركبة،معللاً ذلك بقوله ((**لأن الجهة الناطقة غير ثابت فيه ، وذلك يعود للتنقل الحاصل بين أكثر من ضمير غرض التدرج في الموقف وإبعاده ، ففي الوقت الذي تُبنى فيه بعض المقاطع وفق ضمير المتكلم للفرد أو الجماعة ، تتاسس مقاطع على الحوار أو المخاطب أو الغائب**))[13] .

إن الكيفية التي يتم بها الالتفات قائمة على التنوع والتغاير في الضمائر **(أنا – أنت – هو)** وبذا تتغايرمرجعية هذه الضمائر **(المتكلم – المخاطب– الغائب)** وهذا معناه أن نواة الخطاب تتغايربدورها لأنها قائمة أيضاً على الأزدواجية في بعض الضمائر **(أنت = هو)** وإن كانت مرجعيتها واحدة ولذا قيل في معنى الالتفات بأنه((**الأشارة الى شخص بضميرلا يطابقه على طريقة إياكِ أعني واسمعي يا جارة ، سواء كانت هذه الأشارة بقرينة أم بغيرها**))[14] .

في ضوء هذا يُعدّ الالتفات وسيلة من وسائل استحداث المعاني بالألفاظ أو الأنفتاح على المعاني بمغايرة أسلوب الخطاب ، فهو لا يلتزم بقوانين اللغة بإجراء الخطاب بالضمير على وتيرة واحدة ، وإن كان طرف الاتصال الثاني واحداً في كلا الضميرين **(أنت = هو)** ، غير أنه تارة يكون مخاطباً (بالفتح) وأخرى غائباً .

هذا التحول أو التغير المفاجيء لمنحى القيمة الاسلوبية تتجلى في خطاب الالتفات جمالية الأسلوب والتعبير ، بغية التأثير في المتلقي ، طلباً للتواصل والاقناع ، فهذه الدوال الملتفت بها في الخطاب في سياقاتها تحوي شحنات إبلاغية كما في الانفعال الكامن في صيغ الضمائر إذ أنَّ ((**مفهوم القيمة الأسلوبية يفترض وجود عدة أنماط للتعبير عن الفكرة الواحدة**))[15] .

يطالعنا خطاب الالتفات ماورد في شعر عنترة بن شداد عندما قال :–

حَلَّتْ بأرضِ الزائرين ، فأصبحتْ عِسراً عليَّ طلابُك، ابنة مَخْرَمِ[16]

فبعد أن أخبرعن الحبيبة بضميرالغيبة هي كما في(حلَّتْ،أصبحتْ)،التفت من الاخبارعنها الى مخاطبتها في(طلابُك) و(ابنة مخرم) أي يا ابنة مخرم[17] هذا التحول أوالتغييرالمفاجئ لمنحى الأسلوبية في الوحدات اللغوية الصغرى (الضمائر)أعطى ملمحا للتذبذب في أسلوب التفكيرعند الشاعرلحدوث الفارق الطارئ عنده في شعوره تجاه هذه الحبيبة بين غيابها وحضورها لذا تحفظ الشاعرمعها في بادئ الأمرفي الخطاب (غير المباشر) ثم عدل في مسار خطابه معها الى(الخطاب المباشر) فالشاعرقد اجرى خطابه في صيغته الاولى على الحكاية أو الغيبة، فكان

هذا خطاباً غيرمباشر للحبيبة ،ثم انتقل بعد هذا الى الخطاب المباشر، فكأنه تمثل هذه الحبيبة شخصاً واقفاً قبالته، يحادثه ويجاذبه الكلام،بل أنه يستغرق في هذا الخطاب المباشرعندما ينادي حبيبته مع حذف الاداة بالكنية (ابنة مخرم) أي يا أبنة مخرم، وهومنصوب لانه نداء مضاف[18] فهو يوجه شكواه لبُعد الحبيبة عنه ويوجه عتابه لأنها قد حلّت بأرض الاعداء فأصبح من العسيرعليه التواصل معها. وربما يعني خطابه المباشراليها أنه بمثابة التعويض النفسي عما ألم به بسبب بُعدها عنه وفقدانه إياها فيمكن أن يكون الشاعر قد خلق قناة توصيلية عبرمغايرة خطابه مع الحبيبة المفقودة المبعدّة،بعد أن أخبرنا عن حالها0 وغاية هذا الأخبارتبيين سبب هذا البعد ومكاشفة علته،مستعيناً بمغايرة الخطاب بوساطة فن الالتفات حتى شكل التنوع في الضمائرمتغيرات برزمن خلالها تنوع الخطاب نفسه0ويقول أيضا :

ياشاة ما قَنَصٍ لمنْ حَلّتْ لَهُ حَرُمتْ عَليَّ وليتها لم تَحرُمِ[19]

ياشاة ! نداء للمرأة المحبوبة ، كنى عنها بالشاة ، وهذا على عادة العرب حيث تاتي بالشاة والنعجة كناية عن المرأة ، والمعنى يا شاة قنص او صيد تحل لمن قدّر على قنصها ، ولكنها حُرمت عليَّ وليتها لم تُحرم عليَّ [20] .

لقد استخدم الشاعر الخطاب المباشر الذي يعتمد على التقابل والمواجهة ، ألا وهو أسلوب النداء ، فوجه نداءه الى محبوبته مكنياً عنها بلفظ (شاة) مما سوّغ الكلام بضمير المخاطبة (أنتِ) ثم عدل الى الخطاب غير المباشر باستخدام الضمير (هي) معادلاً موضوعياً لتلك المرأة ، كما في قوله (حلّتْ) ، (حُرِمتْ) ، (لم تُحرم) .

إن موقف الشاعر يتدخل في طريقته في الصياغة الشعرية ، إذ أن اختياره للنداء كأنه يمثل حافزاً للشعور بأهمية وجود المرأة / المحبوبة الى جانبه ، فالشاة هي رمز دال على هذه المرأة ، وقد جاء المنادى نكرة لكي يدل على التعميم ، فالنداء في دلالته الفنية يشير الى التوتر النفسي داخل الانسان وفي الوقت نفسه يبعث الأمل لديه لأنه وسيلة إسعاف للمنادي حين يُفزع اليه وتُلبى دعوته للتنفيس عنه في الحال التي هو عليها ، كما يدل على استمرارية الحركة واشاعة الحضور لكل من يستوحش أويفزع من أمر ،لأن النداء فيه استعانة وأحياناً استغاثة[21] ، يعزز هذا استخدام أسلوب التمني (ليتها) الى جانب أسلوب النداء الذي يفصح من خلاله بؤس الشاعر واستحالة ما يطلبه. وهكذا وجد المتلقي نفسه أمام صورتين تبليغتين من صنع الشاعر نفسه هما : الحضور (**النداء + الضمير أنتِ**) والغياب (**التمني + الضمير هي**) ، وكلا الصورتين هما انعكاس متولد من التحديات التي كانت مغروزة في وجدان الشاعر آنذاك ، شوقهِ للحبيبة وحرمانه منها ، وقد أفصح عنها بطاقات لغوية فذة .

إنَّ مغايرة الضمائرفي أسلوب الالتفات يفضي أحياناً الى حدوث إشكالية في الخطاب المباشرأوالصريح لينقله في أحد شقيه الى خطاب غيرمباشرأوغيرصريح وهذا يعني أن (**الالتفات**

يمثل مداورة في الخطاب قد تشكل عائقاً أمام عملية التوصيل الاعتيادية،فهويربك العلائق بين داخل اللغةوخارجها)[22] كمافي التفات النابغة في خطابه لدارحبيبته(ميّة) في قوله

يا دار مية بالعلياء فالسند أَقْوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأبَدِ [23]

حيث ينادي دار هذه الحبيبة وهي في حال الانتقال والتغيير فتارة هي بالمكان العالي (العلياء) وتارة هي في الوادي في الجبل (السند) ، وهو يصف بهذه الصورة خلو الدار من أهلها وتحولها الى أطلال دوارس ، وهيمنة الصمت عليها من خلال ندائها وسؤالها دون تحصيل الإجابة ، فتلوح ملامح الموت على هذه الديار لسكونها وجمودها[24] .

لقد التفت النابغة في هذا البيت إذ خاطب دارميّة أولاً خطاباً مباشراً بتصدر الخطاب بياء النداء ثم غيّر مسار خطابه الى الخطاب غيرالمباشر ا، مغيباً المخاطب (بالفتح) بأستخدامه ضمير الغيبة للتدليل عليه في قوله (أقوت) و(عليها) أي هي والمعني دار هذه الحبيبة[25] وما ذاك الالتفات في تسلسل الضمائر والتغايرفي تشكيلها في هذه الصورة الشعرية ،مع أنَّ مرجعيتها واحدة فالضمير(أنت) في (يا دار) هو نفسه الضمير(هو) في (أقوت) و(طال عليها) فكلاهما يتحدان في المرجعية ذاتها إلاَّ لتغير حال الشاعر من الهناء الى الشقاء ، فبعد أن كان هانئاً بوجود الداروهي ملىء بالأحباب أصبح حزيناً يخيم عليه ألم الفراق والوحدة عندما أصبحت هذه الدار مقفرة من الأحبة،خالية منهم سوى الذكريات الأليمة التي تحيط به عنهم ، فعبرت ثيمة الدارعن تجربة الذات عند الشاعراذ احتضنت جفاف المشاعر الجميلة عنده .

ويمكن القول أن خطاب الالتفات أسلوب يطرح بفاعلية ايحاءات سياقية بوصفه اداءً تعبيرياً يعبرعن موقف لغوي وآخر دلالي،فالضمائر لاتستقيم ولا تتزامن في سياق واحد لكنها تتوحد في الوقت نفسه في وظيفتها المرجعية،ومن ثم أفضى هذا التغايرفي سلسلة الضمائر الى تناسق أسلوبي معبراً عن مطلب شعري ومنحى فني أدركه الشاعر بتلقائية عبر وعي الذات عند هذا الشاعر ، وربما هو أيضاً يعبر عن زخم نفسي يجول في خلجات الشاعر وخواطره ، حيث ان **((أية فكرة من الأفكار يمكن ابلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة ، معنى ذلك أن نفس الشحنة الأخبارية يمكن سبكها في صياغة السنية متعددة))**[26] ، فهذه النصوص وشاكلتها تعبر عن تجربة الذات عند الشاعر وتفضي في ذات الوقت إثارة المتلقي ومشاركته في إنتاج النص عبر استشفافه هذه التجارب وتجاوبه مع هذه النصوص في تجلي ما وراء المعنى .

خطاب التجريد

يُعد التجريد أسلوباً تعبيرياً ينتمي الى مضمار البلاغة والبيان ، وهو في الاشتقاق اللغوي مشتق من (جَرَدَ) وهو بُدوُّ ظاهر الشيء حيث لا يسترهُ ساتر ، ثم يحمل عليه غيرهُ مما يشاركه في المعنى[27] .

ومعناه إصطلاحاً : **((أن ينتزع من إمر موصوف بصيغة أمر آخر مثله في تلك الصفة ، للمبالغة في كمال تلك الصفة في ذلك الأمر المنتزع منه))**[28] .

وأدرجه ابن جني (392هـ) ضمن فصول العربية ، وهو عنده ظريف حسن ، وقال في معناه **((أن العرب قد تعتقد أن في الشيء من نفسه معنى آخر ، كأنه حقيقته ومحصوله ، وقد يجري ذلك الى الفاظها لما عقدت عليه معانيها ، وذلك نحو قولهم : لئن لقيت زيداً لتلقينّ منه الأسد ، ولئن سألته لتسألنَّ منه البحر ، فظاهر هذا أن فيه من نفسه أسداً وبحراً وهو عينهُ هو الأسد والبحرِ لا أن هناك شيئاً منفصلاً عنه وممتازاً منه، وعلى هذا يخاطب الأنسان منهم نفسه حتى كأنها تقابله أو تخاطبه))**[29].وقيل أيضاً في حدّه بأنه **((خطاب المتكلم لنفسه مخيلاً لها أن معه غيره))**[30] .

إن غرض هذا الأسلوب كما ينوه بذلك ابن الاثير (ت 637 هـ) هو طلب التوسع في الكلام ، باسباغ بعض الأوصاف كالمدح وغيره على نفسه بمخاطبة غيره **((ليكون اعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجوز عليه))**[31] .

نفهم من هذا أن التجريد يأتي بوساطة الحرف أو بدونه فقد يأتي بـ(من) التجريدية ، أو (الباء) التجريدية كما في المثالين اللذين وردا في نص ابن جني الوارد الذكر وقد يأتي بوساطة حرف (الباء) المعية الداخلة على المنتزع منه ويأتي كذلك دون توسط الحرف وهو مخاطبة الإنسان لنفسه بغير ضمير المتكلم ، وقيل ان الخطاب بتوسط الحرف ليس تجريداً بل يدخل في مضمار الكناية ، وعليه يبقى هذا الأسلوب منحصراً بدون وساطة الحرف [32](*) .

وهذا النمط الخطابي قد أسماه بعضهم بقصيدة المخاطب التجريدي ، مراعاةً لمصطلح (التجريد) في التراث البلاغي القديم ، حيث يؤدي ضمير المخاطبة (أنت) دوراً إيهامياً يعمل على تغريب الذات – ذات الشاعر نفسه– حتى تتداخل الضمائر مع بعضها فـ(أنا) هو (أنت) والعكس صحيح أيضاً[33]، غير أن الضمير (أنا) يمثل الوجود الفردي أو الشخصي الخارجي للشاعر بينما الضمير (أنتَ) يمثل الملفوظ اللغوي الذي يتأسس فقط داخل النسيج اللغوي فهو يرمز الى التمثيل المعرفي للشاعر في اللغة وحسب .

ورد خطاب التجريد في شعر المعلقات باستخدام الضمير (أنا) مقنعاً بالضمير (هو أو أنت) ، فـ(أنا) = هو أو أنت ، بقرينة لغوية وسياقية ، **((حيث تشير علائق اللغة الى ضمير في حين تدل علائق خارج اللغة على شخص لا يتطابق معه ضمير داخل اللغة))** [34] .

إن هذه الصياغة الشعرية والمعالجة الأسلوبية التي تغايرالقاعدة الشعرية المتمثلة بالخطاب المباشروالتي يلجأ اليها شاعرالمعلقات أحياناً مفادها التداخل في مرجعية الضمائر،الذي يفضي الى إحداث علاقة متقاطعة بين كيان (أنا) الشاعر المعرفية التي تمثل ذات الشاعرالحقيقية،وبين الضمائر(أنت)أو(هو) التي تمثل الضلال الايحائية لهذه الذات وهذا التقاطع في الضمائر يؤدي

بدوره الى تغريب الذات وتجريدها من بعدها الحقيقي بالأيهام في الخطاب[35]. ومن النماذج الخطابية الممثلة لهذا الأسلوب ما قاله الشاعر لبيد بن ربيعة العامري مخاطباً نفسه ، مرموزاً عنها بالضمير أنت :-

بلْ ما تَذكّرُ من نَوارَ وقدْ نأت وَتَقطّعتْ أسبابُها وَرمامُهَا

مُريّةٌ حَلتْ بفيدَ وجاوزتْ أهل الحجاز فاين منك مرامُها[36]

(نوّار) المرأة الحبيبة للشاعرلبيد،وفي هذا البيت قال مخاطباً نفسهِ:يا نفس ماذا تذكرين من نواروقد تقطعت أسباب الوصال معها بعد أن نأت أي بَعُدت عنكِ ورحلت الى(فيد)وهو مكان في طريق مكة،متجاوزة الحجاز وأهل الحجازوفي ضمنهم الشاعر[37] .وقد أفادَ ضمير الخطاب في (لك) الأختصاص ، اختصاص هذا الخطاب الداخلي للنفس فقط .ونرى الشاعر مقبلاً على مخاطبة نفسه أيضاً بأستخدام الضمير (أنت) في قوله :

فاقطعْ لُبانةَ مَنْ تَعرضَ وَصلُهُ ولشَرَّ واصلِ خُلَّةٍ صَرّامُها[38]

والمعنى: أقطع حاجتُكَ وغايتك وأربَك ممّن وصله في حال الزوال والانتقاض،معللاً ذلك بأن شر الناس من يُفسد وصاله مع حبيبه ، أو يقطع حبال المحبة مع هذا الحبيب[39]. لقد استل الشاعرهنا من نفسه معادلاً موضوعياً ليوجه اليه خطابه،بيد أن هذا الآخر الذي يخاطبه ما هو إلاّ صورةً أخرى من أنا الشاعر نفسه،مستلة من الذات الحقيقية،اذن فخطاب **((التجريد يتحقق بأستخدام الضمير (أنت) بحيث تكون (أنت) هنا لا شخصاً واقعياً أو أفتراضياً آخر،بل صورةً من صور الأنا الأخرى))**[40]وهاهو الشاعرعنترة يخاطب نفسه ، قائلاً لها :-

هل غادرَ الشعراءُ من متردم أم هل عرفتِ الدارَ بعدَ توهُّمِ؟[41]

فبعد أن تساءل واستفهم عن الشعراء ، هل ترك الأول للآخر شيئاً يلتفتُ الى خطاب نفسه، هل عرفتِ أيتّها النفس دار الحبيبة بعد التشكك فيها ؟ ! وكلا الاستفهامين بمعنى الانكار ليس استفهاماً حقيقياً غرضه الجواب والردّ [42] .

ان هذه الصورة الشعرية التي يقدمها الشاعروالتي تتكأ على الاستفهام الانكاري والاستفهام الانكاري التجريدي– بوصفه قائماً على خطاب التجريد– إنما جاءت لغرض بث الشكوى،وإطلاق شجن النفس الكامن فيها،لإراحة الوجدان،فأضحى هذا التجريد متنفساً شعرياً آخر لبث خلجات هذه النفس،فالشاعرقد تقنع بالآخر(أنت) لمواجهة حزنه ووحدته بعد رحيل **المرأة/الحبيبة** بوصفها المكمل الآخر للوجود والحياة،فالتجريد مثلّ الأستجابة الداخلية لما يعتلج النفس،كذلك((**لتحقيق الذات واشباع الفردية ومحاولات ايجاد صيغة جديدة للخروج على الرتابة المعهودة في البناء الشعري ، ومحاولة جديدة في توزيع الإحساس الذي كان ينوء به الشاعر الجاهلي وهو يقع تحت طائلة الزمن واحداثه))**[43] . إذن يمكن القول أن الشاعريتوجه الى خطاب ذاته العاقلة

ليحولهاالى ذات مغايرة لها وانشطارالذات الى شخصين متقابلين أنا – أنت **(يهدف الى تشيءالذات وتزييفها بالتغريب والغيرية)**[44] .

وعند الاستغراق التحليلي لبعض النماذج الشعرية من شعر المعلقات ذات الوجهة التجريدية في الخطاب ، نجد أن شاعر المعلقات يتخذ من نفسه رمزاً لأناه بإضافة صوت ملفوظ لغوي الى العملية الخطابية التي تدور عناصرها في فلك أُحادي القطب ، لأن الضمير (أنت) ما هو إلاّ انعكاس آخر للضمير (أنا) وليس هو آخر عنه ،((**والرمز ثنائية تنطوي على الحقيقي وضده في آن واحد ، وهو صورة مقنعة من وسائل التعبير بالصورة ، وهذا الوجه المقنع يتولد من داخل الصورة الشعرية ، ومعنى ذلك أن الرمز له نضج دلالي متولد في البنية التركيبية السياقية))**[45].وهذا يمنح النص مساحة دلالية مكثفة في أُطر معرفية يمكن النفاذ اليها من خلال التواصل مع البنى النصية الأخرى المتناغمة مع سياقات الكلام الأُخرى ، بيد أن الشاعر هنا على وعي تام بتمرير واقعه المرير عبر الصياغة اللفظية الى الواقع الشعري الابداعي .يتجلى هذا الكلام عند استنطاق أبيات الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري وهو مستغرق في مخاطبة نفسه :-

وبَعينيكَ أوقدتْ هِندٌ النا رَ أخيراً تُلوِي بها العَلياءُ

فتنورتُ نارَها مِنْ بعيدٍ بخزازى هيهات مِنكَ الصّلاءُ[46]

والمعنى : إن هنداً – التي كان الشاعر يتواصل معها – قد أوقدت النار بمرأى ومنظر منك – الشاعر نفسه – تشير بها اليك من البقعة العالية ، ولكن هيهات لإصلاء هذه النار للبعد المكاني وغيره الفاصل بينهما[47] .

فهاهو الشاعر – لدواعي نفسية– يبث شكواه وحزنه ولوعته على فراق حبيبته ، واللجوء الى خطاب التجريد يفصح لنا أنه كان بحاجة الى متنفس جديد لخلق التواصل مع الذات التي أضناها الفراق واتعبها البعد والجفاء بعد أن فقد التواصل مع الحبيبة ، لأن لوعة الفراق والرحيل أحالت هذه النفس الى كومة من التشاؤم والجمود بسبب بُعد هذا الحبيب ومفارقته ، فهو على يقين بأن هذا الفراق ليس عارضاً بل طويل الأمد .

فوجود الحبيبة بالتواصل معها يمثل عند الشاعر التواصل مع الحياة،وانقطاع هذا التواصل معناه انقطاع الحياة وتوقفها ولهذا نلاحظ استعانة الشاعربالألفاظ الدالة على ذلك:أوقدت/النار، فالنارهي رمزالحياة عنده،وبيد هند مفتاح هذه الحياة فتوقدها ولكن الشاعر فقط ناظر بعينيه لا يستطيع التواصل مع **الحبيبة / الحياة** خاصة انها تلوح بهذه النارمن كان عالٍ وكأن الشاعر يستشعر بعد الحبيبة عنه، فبُعد المكان يحيل الى بعد التواصل ، كما تشعرنا لفظة(اخيراً) أن الشاعركان في حال الانتظار،وبعد طول الانتظار فاذا به يستنظرهذه النارمن بعيد.وهنا يتيقن الشاعربعد اللقاءات والمسافات مع الحبيبة،وهذا ما يصرح به من خلال لفظة (هيهات) التي

تحمل في فحواها معنى البعد الذي لاسبيل الى تقريبهِ.وعلى خطى الشعراء السالفي الذكرنرى الأعشى يتخذ من خطاب التجريد قناة لغوية ومعبراً نفسياً لبث مكنونات نفسه وهواجسها بالشكوى من رحيل محبوبته(هريرة) وهجرانها له 0

ودّع هريرةَ ، إن الركبَ مُرتَحلُ وهل تطيقُ وداعاً ، أيُّها الرجلُ ؟[48]

فمن خلال هذا التشكيل اللغوي والأسلوبي يوحي لنا هذا البيت أنّ الشاعر يوجه رسالة الى المتلقي بأنه قد أصبح وحيداً بوجود سطوة الرحيل عند هذه المحبوبة .. وتبدو حدّة هذا الأمر من خلال حدّة الانشاء الخطابي الوارد في بيت المطلع عبر فعل الأمر (ودّع) الصادر من الذات وموجهاً اليها في الوقت نفسه ، وسبب الوداع يكمن في الجملة الأخبارية المصدرة بالتوكيد – توكيد الرحيل– **((إن الركب مرتحل))**[49] .

ثم يوظف الشاعر أسلوب الاستفهام الانكاري الذي يأتي بمعنى النفي،الموجه الى المخاطب (الذات) ممتزجاً مع أسلوب النداء(ايّها الرجل) الموجه الى الذات أيضاً،والمعنى إنك ايها الرجل (الاعشى) لاتطيق هذا الوداع وانقطاع الحياة بأنقطاع التواصل مع الحبيب لأنّ (الركب مرتحل) من هنا نلحظ أنّ هذا الأسلوب– خطاب التجريد– لايقف عندأعتاب الصناعة اللفظية أو الصياغة الشكلية بالتغايرفي نمطية الضمائر،بل يحمل كثافة دلالية وأسلوبية وقيماً تعبيرية تكشف عن صورمن رهافة الحس والوجدان عند شاعر المعلقات وهو يعبر عن مأساتهِ لفقد حبيبته بإجراء الخطاب لنفسه ، شاكياً أبعاد مأساته وعمق شعوره بالتوحد والانفرادية .

الملاحظ أيضا أن عملية الخطاب في هذه الأبيات ونظرائها المعتمدة على أسلوب التجريد مربكة وتشكل عائقاً أمام عملية التوصيل المباشر ، لأن المخاطب (بالفتح) هو مجرد ملفوظ لغوي مغيب عن أرض الواقع ، واذا عرفنا أن **((الضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغه المعروفة (انا – أنت – هو) والشخص هو المعنى الخارجي ، العلاقات اللغوية الداخلية هي التي تحدد الضمير ، والعلاقات اللغوية الخارجية هي التي تحدد الشخص))**[50] أمكننا القول أن المخاطب الآخر له حضور فقط في البنية اللغوية والتشكيل اللغوي ، غير أنه في البنية الواقعية شخص وهمي صنعه الشاعر من نفسه لنفسه لغرض إجراء بنية الخطاب فأصبح خطاباً غير مباشر من خلال انزياح الضمائر عن تشكيلاتها اللغوية المعتادة الى أُخرى متغايرة معها ، لأن الخطاب لا يجري الا اذا استكمل اسسه الباث (المتكلم) المتلقي (السامع او القارئ) الموضوع (الرسالة) ، فالشخص لا يخاطب نفسه للأفتقار عملية الخطاب الى الطرف الثاني (المتلقي) إلا اذا جرد من نفسه ذاتاً أُخرى غير مرئية وأجرى الخطاب عليها ، وهذا يحصل عندما تستحوذ أنا الشاعر عليه فيريد ان يخاطبها فيصنع أنا أخرى متقابلة لها ، متناظرة متواصلة معها ، وفي الوقت نفسه متناقضة معها ، لأن بنية التغاير صنعت بنية أخرى هي بنية التناقض فـ أنا الشاعر = أنا المخاطِب (بالكسر) وفي الوقت ذاته أنا المخاطب = أنت أو هو

المخاطَب (بالفتح) ، وهنا تتمظهر فاعلية التغايرلأن الدائرة الكلامية في خطاب التجريد منغلقة على ذات الشاعر نفسه ليس لها متنفس الا عبر الواقع الشعري ، فالشاعر هنا يفصح عن مكنونات نفسه بتغريب ذاته الى ذات مقابلة له ، فهو يحمل نفسه أُطر الصراع النفسي في دواخله من جراء تعلقه بالحبيب دون ان ينال مبتغاه منه ، يدلنا على هذا أن خطاب التجريد في شعر المعلقات قد انحسر عند غرض الشكوى والوجد وقطع الوصال مع من يحب ، فهو في حال تفريغ وافصاح عن الذات لهواجس يعيشها في يومياته ، لذا اتخذ الخطاب في هذا الاسلوب منحى تجريدياً لا وجود له الا في مخيلة الشاعر متخذاً السقف اللغوي ببنيته الشعرية سبيلاً له ، فهو حصيلة ذهنية متراكمة ذات أبعاد دلالية متنوعة خلفت مفارقات أسلوبية في هذا الخطاب ، حيث بنى الشاعر حافزاً ادبياً في هذا المظهر الاسلوبي والدلالي بغية تاثير الخطاب في المتلقي عبر الافصاح عن الذات في سياق التغيرات التي طرأت عليه بحكم حضوره النسبي الزماني والمكاني في الواقع الحياتي فضلاً عن الواقع الشعري الذي ((**تتوافق فيه المفردات ايحاءً وتنسجم تعبيراً لتأخذ مداها في تجديد الصورة وتوثيق الجانب الفني المعبر عن الدواخل النفسية الموحدة**))[51] .

<u>خطاب التشخيص</u>

دأب الشاعر الجاهلي على خطاب الجمادات وما لايعقل خطاب ما يعقل على عادة العرب في ذلك ، يقول السيوطي (ت911هـ) ((**ومن سنن العرب أن تجري الموات وما لايعقل في بعض الكلام مجرى بني آدم**))[52] ، ومعناه إظهار الجمادات بشكل الكائن الحي في الصور[53] ولا يكاد أن يقتصر هذا الأمر على غرض شعري دون آخر بل هي عادة شعرية أزلية فـ((**لقد درج الشعراء مذ كان الشعر على مخاطبة الموضوعات الخارجية من ليل وقمر....الخ ، وكأنهم يدخرون في هذه الأشياء قوة شعرية رفعتها من مرتبة الموضوعات الى مرتبة الكائنات الواعية الذكية**)) [54] . حيث نرى الشاعر يعمد الى أنسنة الأشياء غير العاقلة ، ليحولها من موضوعات ومعاني الى مشخصات حية ، ((**بإضفاء الصفات الحية على الجمادات**)) [55] .

ولقد ألف شاعرالمعلقات محيطه الخارجي أوالواقع الخارجي الذي يتعايش معه ويحاكيه في يومياته من حيوانات وجمادات بكل جزئياته وربما أنسنة الأشياء المعنوية والموضوعات الجامدة التي هي موروثات قديمة نتجت عن((**ترسبات نفسية لخبرات لاتحصى من نفس النوع،خبرات حدثت لاللفردولكن لأسلافه ونتائجها موروثة في تركيب الدماغ،عوامل محددة مسبقة لخبرة فردية**)) [56] أوربما يكون تعليل ذلك عندالشعراءالى((**أن توجههم العقلي وطبيعة تركيباتهم الفكرية منحا الأشياء بُعداًحسياً وحفاظاً على مادية الرموزالتي تعاملوا معها**))[57].

والغرض من هذا الخطاب **((ترسيخ الصورة في ذهن المتلقي وتوليد رغبة التأمل أو القراءة عنده))** [58] ، لأن هذا الخطاب يُحفز التداعيات عند المتلقي إذْ يؤدي الى مستويات تناصية في تراسل الحواس لأن الشاعر يقوم بـ " **إضفاء الحياة وبعثها من خلال الفعل أو الصفة فيما هو محسوس أو مجرد** "[59] .لذا يُعدّ هذا النمط الخطابي من **((أقوى آليات رصد الصورة وتشكيلها))**[60] .

وأول ما يطالعنا من خطاب التشخيص ما تجلى منه في المقدمات والأطلال ،ولقد اعتنى شاعر المعلقات والشعراء عموماً بهذا الجزءالحيوي من القصيدة فأحاله على وفق ما أستند اليه من قواعد ومعارف ذات مناحي لغوية الى موجودات حية في شعره بعد أن أحاله الى موجود حي في وجدانه الشاعري. وأصل الطلل في اللغة **((ما شخص من آثار الديار))** [61].

ولقد تبلورت المقدمات والأطلال عند الشاعرلتصبح ((صورة متفاعلة لما يحسه في أعماقه من مشاعر آنية مختلطة)) [62] حتى أصبحت المحرك الأول الذي ينطلق منه في شعره بوصفه يشكل علاقة سيموطيقية أي أنه شيءمادي يشيرالى حقائق غيرمادية [63]. ولذا كثيراً ما نجد خطاب التشخيص متوفراً في مطلع القصائد (الأطلال) أو ما يُعرف بالأستهلال ، لأن هذا من فرط عناية الشعراء به **((فهو أول شيء يدخل الأذن ، وأول معنى يصل الى القلب ، وأول ميدان يجود فيه العقل))** [64] . فضلاً عن أنه يمثل **((السدى البنائي والتاريخي المتولد في العمل الفني كله))** [65].

وإذا ما عرفنا أن القصيدة الجاهلية تتمركز موضوعياً حول محورين – كما هي رؤية د. يوسف خليف في ذلك، المحور الأول **ذاتي / شخصي** ، ويتمثل في المقدمات الطللية ، والمحور الثاني **غيري . اجتماعي** ،وفيه يستعرض الشاعر أمور القبيلة وشؤونها [66] أدركنا أهمية الطلل لأنه يمثل نقطة التوتر النفسي التي يستعرضها الشاعر في هذا السلوك الشعري (الطلل) بزخمها العاطفي بكل ما فيها من حبّ وعشق وتمني ولقاء ... وبين ما يفرضه الواقع من هجر ، ونأي وحرمان ... وكانت هذه المقدمات أشبه بتعويض النقص ومليء الفراغات : الفراغ الداخلي في نفسه (رحيل الأحباب) ، والفراغ الخارجي في الأطلال (أطلال مقفرة)[67] لأن فيها يرسم الشاعر ملامح الضحية ، إذ يصف ذاته مفعولاً بها لا فاعلة للأحداث وهذا ما حدا به أن يقف ويستوقف ويبكي ويتباكى، ويسأل ويتساءل مع غيرالعاقل ما دام العاقل لم يعد له وجود فعلي – إذن– فلا وجود حقيقي آخر يسدّ فراغه إلاّ ما كان له وثيق الصلة به وإن كان جماداً شاعر المعلقات على الأطلال يقبل على مخاطبتها وكأنها تعي الخطاب وتفهمه كما الانسان العاقل ، ونراه يأنس بهذا الخطاب بشكل أو بآخر فيبث لوعته وشوقه لأحبابه لهذا الطلل المتقادم أثره على زخم ذكرياته ، وأحياناً يخاطبه شاكياً له حاله أو مشتكياً مما ألمَّ به من خواطر وهواجس تعكس

آهاته لفقد مَنْ يُحبْ ، كما يطالعنا هذا الأداء الشعري الخطابي عند الشاعر عنترة بن شداد حيث هو القائل :-

يا دار عبلةَ بالجواءِ تكلَّمي وعِمِي صَباحاً دار عبلةَ وأسْلمي[68]

فالشاعر يخاطب دار حبيبته (عبلة) كما يخاطب نظراءه من البشرمستخدماً ياءالنداء للعاقل، طالباً منها التكلم والردّ عما حلَّ بأهل هذه الدار [69] ويحيل النداء بطبيعته الأسلوبية والفنية الصور في الخطابات الى واقعية الحدث والشخوص بوصفه تشكيلاً يعبر عن موقف المتكلم في لحظة التخاطب ، بمعنى أنه يقدم للمتلقي خطاباً ينبيء عما يختلج في نفس منشيء الخطاب [70] فهو– أي النداء _ **((مؤشر لغوي يقوم بوظيفة الاستحضار التشخيصي))** [71].

ثم يستطرد الشاعر بهذا الخطاب الى ألقاء التحية على هذه الدار والدعاء لها بطيب الصباح ، وقد كان الشعراء يحيون الأطلال بتحية أهل الجاهلية يقولون: أنعم صباحاً ، بمعنى الدعاء بطيب العيش والحياة وخصوا الصباح بالذكر لأنه بوادراليوم، فإذا كان أول اليوم منعم فهو تفاؤل باليوم كله[72] وهذا يرفع من شأن المكان ويمنحه صفات إنسانية عميقة الدلالة والأبعاد. والشاعرهنا كانه جرّد من هذه الدارروحاً تتلقى الخطاب والتحايى وتأنس بهما ،وكذلك التأكيد على خصوصية هذا المكان بتكرار ندائه (يا دارعبلة، دارعبلة) لغرض التوكيد بوصفه أداة بنائية إقناعية تشد المتلقي وتؤثر فيه وتحقق الاستجابة والتواصل مع النص، فالدار بإضافتها الى صاحبتها (ميّة) اكسبتها تعريفاً بالمضاف اليه ، فمثلت مركز الثقل ومدار المعنى وحجر الزاوية على المستوى الدلالي والمستوى البنائي . وهو القائل أيضا:

حُيِيّتَ من طللٍ تقادَمَ عَهْدُهُ أقْوَىَ وأقْفَرَ بَعْدَ أُمِّ الهُيَثمِ[73]

وتارةً أُخرى يقدم الشاعر تحيته للطلل الذي أضحى أكثر خلاءً وفقراً من سكناه بعد أن ارتحلت عنه حبيبته المكناة بأم الهيثم[74] . وإذا كان المخاطِب (بالكسر) موجوداً في الواقع (الشاعر) فإن المخاطَب (بالفتح) ما هو إلاّ رمز لغوي في البنية الشعرية (الدار – الطلل) استحضره الشاعر لرسم صورة فنية تعبيرية " **فالباث للرسالة الالسنية لا شك يستجيب ، وهو يتصرف في طاقات اللغة وسعة معاولها ، لمنبهات تشده برباط عضوي الى إرضاء مقتضياتها في الشحن والإبلاغ ، ثم أنه يحمّل رسالته الألسنية دلالات بالتصريح أو بالتضمين رابطاً بذلك محتويات الخطاب ببصماته التأثيرية في مَنْ يتلقاه** " [75].

وها هو الشاعر زهير بن أبي سلمى واقف على أطلال حبيبته يتساءل عن ديار أم أوفى لما لاتنطق وهو يحاول استنطاقها ليسألها عن حبيبته[76] ، فهذه الديار في خلد زهير ناطقة لذا فهو يبادرها بالسؤال لكنها هنا لاتجيب ، وهكذا أضفى شاعرنا صفة الكلام وهي خاصية من خصائص العقلاء على موضوعة الديار في قوله :

أُمِّ أوفى دمنة لم تكلمْ بحومانة الدراج فالمتثلم[77]

وقوله أيضاً : فلما عرفتُ الدارَ قُلتُ لرَبْعِها ألاّ أنعمْ صَباحاً أيُّها الربعُ وأِسلم[78]

فالشاعر لفرط وجدهِ لحبيبته وتفجعه من رحيلها راح يصطنع التكلم مع منازلها وهو على يقين وأدراك تامين بأن هذه المنازل من الصوامت التي لا تُجيب ولا تعي القول ، وانما هو يخاطب أهل هذه المنازل والديار ، فقد قيل : لم تكلم معناه لم يتكلم أهلها ، وكذلك فإن الدعاء في قوله (أنعم صباحاً) في الظاهر للربع وفي المعنى لمن كان يسكن الربع مما يألفه ويحبه[79] . وعليه يمكن القول أن هذا الخطاب متغاير بين ظاهره ومضمونه، فهو بالبنية الشكلية خطاب لغير العاقل : الجماد / الديار والمنازل ، وفي المضمون خطاب للعاقل للساكنين فيها غير أن الشاعر زاوج بين الخطابين **(خطاب الظاهر)** و **(خطاب المضمون)** عندما استعار صفات العقلاء **(التكلم والقول والدعاء)** لغير العقلاء **(الديار والمنازل)** وكأنه يريد بعث الحياة فيها وإن لم تُبعث ، تنفيساً عمّا يجول في خواطره من معاني البعد والرحيل والموت وإبعاداً لشبح هذه المعاني لتحل محلها معاني الحياة واللقاء والوجود أي تفريغ المكبوت في أغوار النفس بهذا الخطاب من خلال كسر التوقعات.أما الشاعر لبيد فله أيضاً وقفة مع الديارفي قوله :

فوقَفْتُ أسألها وكيفَ سُؤالنا صُماً خوالد ما يُبيْنُ كلامها[80]

فهو يسأل هذه الديار ويستنطقها،ولكنه متيقن بأنها صمٌّ خوالد(حجارة صلبة) لا يُبان كلامها ولا يُجدي سؤالها ولا يُنتفع به ملوحاً((**الى أن الداعي الى هذا السؤال فرط الكلف والشغف وغاية الوله وهذا مستحب في النسيب والمرثية لأن الهوى والمصيبة يدلهان صاحبهما**))[81] .

إن كثرة ورود خطاب التشخيص في البنية الاستهلالية يشكل مهيمناً أسلوبياً ومحورياً في هذه البنية لأعتبارات نفسية واجتماعية " **لأن الاستهلال يرتبط بالقائل أكثر من ارتباطه بالقول في القصيدة الجاهلية ، وارتباطه نفسي واجتماعي** "[82] . فهذا النمط من الخطاب يمثل حالة استفراغ عند الشاعر استفراغ همومه ومآسيه عند اعتاب الديار وأطلالها ، لأنها تشكل معادلاً موضوعياً عنده بوصفها جزءاً من الحبيب الحاضر في وجدانه ، المغيب عن واقعه ، فهو عندما يخاطب الأطلال خطاب العاقل إنما يخاطب الروح التي كانت ساكنة فيها (روح الحبيب) أو الذكرى التي احتوتها يوماً (ذكرى الحبيب) . وهذا يعني أن تغاير مدلولات صياغة الخطاب هو نتيجة لتغاير مدلولات الالفاظ وبُعيداً عن الديار والاطلال نجد أيضاً خطاب التشخيص في شعر المعلقات ، فها هو إمرؤ القيس يخاطب ليلَهُ ، وأيُّ ليلٍ ، ليلٌ فيه خصوصية تعبيرية وأسلوبية عند الشاعر حيث يقول :-

وليلٍ كموج البحرِ أرخَى سدولَه عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلتُ لـــه لمَّا تمطـــى بصلبـه وأردف إعجازاً وناءَ بكلكل
ألاّ أيُّها الليلُ الطويل الاّ أنجلي بصبح وما الأصباحُ منكِ بأمثلِ
فيالك من ليلٍ طويلٍ كأن نجومه بأمراس كتان الى صمّ جندل[83]

ليل امرىء القيس يشابه البحر في عتمته وظلمته ولكن الشاعر يبعث الحياة فيه ليحيله من ليلٍ صامت الى ليلٍ يحاكي همومه ، فيخرجه من حال السكون الى ليل له جارحه"يدا" وما شابه ذلك لتكون له القدرة والقابلية على أن يرخى أو يسدل ستاره المظلم على الشاعر بأنواع الهموم و الأحزان والذكريات الأليمة ،كما أن هذا الليل بظلامته الداكنة،له السلطة والتسلط على الشاعر لكي يختبره على الصبر أو الجزع لمحض الابتلاء 0

ثم يعلن الشاعر لنا عن تحاوره مع هذا الليل عندما يصرّح بخطابه بالاستخدام اللغوي الفعلي للقول (قلت) متضامناً مع كاف الخطاب في (لك) ، كاشفاً لنا عن هيئة هذا الليل، مشخصاً إياه بالتمرد والتمطي متبوعاً بذكر أوصافه أو جوارحه : الصلب والاعجاز والصدر . ثم يمعن الشاعر في مخاطبة ليله حيث يصدّر هذا الخطاب بأداة النداء للعاقل (أيّ) وكاف الخطاب في (منك) طالباً منه التجلي والظهور والانكشاف عن الظلمة ، فنداء غير العاقل يؤنس الأشياء غير العاقلة[84] .

ونلاحظ الشاعر هنا شاكياً الليل من ظلمته ومشتكياً له عن الأصباح التي وإن جاءت إلاّ أنها لا تقل بؤساً وشقاءً من هذا الليل ، فليست هي ببعيدة عن أحزانه وآلامهِ ((**وخطابه ما لا يعقل يدلّ على فرط الوله وشدة التحير وأنما يستحسن هذا الضرب في النسيب والمراثي وما يوجب حزناً وكآبة ووجداً وصبابة**))[85] . وهكذا نستخلص أن خطاب التشخيص ((**يهدف الى تذويت الشيء وإظهاره بمظهر الذات**)) [86] العاقلة .

ولنا وقفة أخرى مع شمس لبيد بن ربيعة حيث يصفها لنا بقوله :-

حتى إذا ألقت يداً في كافر وأجنَّ عورات الثُّغور ظلامها[87]

فهذه الشمس كالكائن الحي تملك يداً تستطيع القاءها في الليل الذي أسماه الشاعر الكافر لكفره الاشياء أي لستره إياها ، والكفر الستر [88] . والمعنى أن هذه الشمس ألقت يدّها في الليل كناية عن إبتداءها في الغروب ، وجاء التعبير بهذه الصورة " **لأن من ابتدأ الشيء قيل القى يده فيه**" [89] . هذه الصورة ادت الى احداث النقلة في التفكير عند المتلقي بتغاير سلوك هذه الشمس ، وتوظيف الازاحة الدلالية بأستعارة الفعل (القت) بالتضام مع اليد فأفاد معنى الحركة وعدم الثبات ، لأن البنية الفعلية تدل على حركية النص ، كما أفاد تنكير (يدّ) في الدلالة على إنسلاخها عن جنسها من الأيادي الأخرى وتفردها عنها . أما جبل الحارث بن حلزة فهو جبل عابس مقطب الجبين يشتد بثباته على الحوادث لا يتراخى ولا يضعف من فرط شدته وقوته[90] يقول عنه :-

مُكْفهراً على الحوادث لاتَرْ تُوهُ للدّهرِ مؤيدٌ صَمّاءُ[91]

فهذا الشاعر كان يألف الموجودات المحيطة به وإن جَمُدت ومنها الجبل،بحكم انتماءهِ الى الواقع الخارجي التي تتسامى فيه في مخيلته الجمادات الى مرتبة الذوات العاقلة،فيفصح عن

نفسهِ بالتمرد على المألوف في الخطاب،إذ يرفض التوحد والتقوقع في محيطه،وهذا يمثل انعكاساً لنسبية حضوره في ذلك الواقع الذي يأبى أن يكون مرتهناً بالحدود الفاصلة بين ماهو عاقل وماهوغيرعاقل،وهذا معناه انفتاح الشاعرعلى عولم الموجودات بأنسنته الطبيعة وعدم تجاهل معارفها،وهذا يدلناعلى العلاقة الجدلية بين الإنسان والطبيعة و" **أنّ هناك تفاعلاً بين مظاهر الطبيعة وبين الكائن البشري،هي تقدم الواقع، وهو يؤول هذا الواقع بتسميته** "[92] .

مما يدلل على طواعية هذا الجبل لرغبات الشاعر وقومه في الحروب والمهمات وإنهم مثله في القوة والمنعة،وقد استمال الشاعرالمتلقي واستثار انفعالاته بتحفيز عنصري الاستغراب والتعجيب عندما نعت هذا الجبل بصفة الاكفهرار ونفي عنه ضده ، فإذا كان الاكفهرار شدة العبوس والقطوب فإن الرتو هو شدة الرخاء والنعيم ، وهكذا أراد الشاعر اثبات الشيء بنفي ضده ، وهذا أقوى في الدلالة والتأثير ، لأن نفي الضد يفيد تقوية الدلالة الضدية .

ومن النماذج التشخيصية أيضاً في شعرالمعلقات ماورد عن الشاعر النابغة عندما قال :-

لما رأى واشقَ إقعاصَ صاحِبِه ولا سبيلَ الى عقلٍ ، ولا قَوَدِ

قالتْ لَهُ النَّفْسُ : إنّي لا أرى طمعاً وإنَّ مَولاَكَ لم يَسلَمْ ولَمْ يصِد[93]

واشق اسم كلب ، وإقعاص الموت السريع ، والعقل دفع الدية ، والقود يعني القصاص، والطمع الأمل بالنجاح ، والمولى الناصر أو الصاحب . والمعنى المجمل للبيتين إن هذا الكلب (واشق) لمّا راى موت صاحبه وناصره ، كلب آخر اسمه ضمران ولا سبيل لاسترجاعه سواء بدفع الديّة عنه أو القصاص له ، حدثته نفسه بأن لا أمل في عودته وسلامته[94] .

لقد توصل خيال النابغة الى نسج هذه القصة الشعرية بناءً على استعارة تقنية القول ومحادثة النفس لهذا الكلب،مفسراً في ضوءها كنه نفسيته وما يعتلج في صدره من طمع وحبّ القتال والحرص على النصرمن أجل البقاء ثم الانزواء بعيداً عن أرض المعركة وتراجعه عن القتال بعدما فقد صاحبه ، كما تعتور هذه الخواص بني الانسان في صراعهم مع بعضهم[95].

معنى هذا أن الشاعر النابغة قد صور هذا المشهد الحكائي (قالت له) تصويراً نفسياً معبّراً فيه عما يختلج هذا الحيوان / الكلب من مشاعر انسانية(**الخوف واليأس ، والشعور بالألم ، والطمع بالسلامة والنجاة)** ، ثم اعتمد بعد ذلك تقنية المجاز في معنى القصاص ودفع الدية وهما لازمتان لبني الإنسان فقط ، لأن هذه الأحداث قد جرت عبر تشخيص دقيق قدمه الشاعر للمتلقي عن الكلب عندما عامله معاملة الإنسان في تأمله وطموحه.ورؤيا الباحث أنها قد تكون صورة تهكمية ذات طابع رمزي استنهضها الشاعر من خياله الثّر الخصب ، فتمثلت زخماً نفسياً شذب علاقته بالحيوان بدلاً من استمالة الانسان ليكون مستحضراً لخياله ، فصّير هذا الحيوان لازمة شعرية عبر خطاب التشخيص بعد أن كان لازمة حياتية يومية .

إن إلغاء النمطية في الخطاب كما في تشخيص مظاهرالطبيعة يمنحه مضامين دلالية متنوعة منها التوسع في الحقول الدلالية من خلال استنطاق غيرالعاقل وتشخيص مداراته فضلاًعن التواصل مع المتلقي من خلال التأثير والتأثروإعمال الذهن وتفاعل مع النص الخطابي إذ أن ((**عمده التفاعل واساسه هو المماثلة والمشابهة،والمطابقة والمجاورة مهما كانت الفرضية التي يُنطلق منها،فإذا ما قيل الانسان جبل،فقد اتخذت بنية الجبل النموذج الأمثل لردّ كل عضو من بنية الإنسان الى بنية مماثلة أو مشابهة،اتخذ نموذجاً أمثل يردّ الى أعضائه اعضاء الجبل وفي الحالتين كلتيهما وقع التعبير عن مجال دلالي بلغة مجال دلالي آخر**))[96] وهكذا نرى شاعر المعلقات يرتفع في تعامله مع جزئيات الطبيعة من مدلولها العادي الى مستوى الترميز وهذا يرشح رؤية شعرية جديدة عبر شحن الالفاظ بمدلولات نستشعر من خلالها جماليات الأشياء في هذه الجزئيات 0

<u>خطاب التجسيد</u>

يتجلى هذا النمط الخطابي عندما يعمد الشاعر الى((**جعل المعنوي مادياً أوحسياً على سبيل الإستعارة**)) [97]حينما يتخلى عن الصنعة الشعرية المألوفة والرتابة في التعبير ليسلك مسلكاً آخرقائماًعلى((**إسباغ الأنفاس على المعنويات ومظاهر الطبيعة وإظهارها بهيئة محددة ومجسدة**))[98] تكمن رمزية هذا الخطاب في الرؤيا الشعرية لهذه المعاني فهي لا تمثل عند الشاعرمجرد صورعاجزة أو بؤرجامدة ، بل تتخذ في نفسيته حيزاً كبيراً من الفاعلية فيحيلها الى مجسدات حركية بفعل ايحاءاتها له واطلالاتها عليه ، فيتعاطى هذه المعاني في بنية شعرية بنقلها الى عالم الجسد والحركة . وهذا الخطاب ينبيء عن سلوك اجتماعي عند الشاعر قائم على((**مبدأ التعاطف مع الطبيعة وتبادل المشاعر مع رموزها وظواهرها**))[99] وهذا إنما يُفصح عن عميق العلاقة بين الشاعر والطبيعة والتحبب الى الواقع الخارجي تحبباً يكشف مدى صبابته له وشدة انتمائه وتعلقه الوجداني به ، لذا اتخذ هذا الشاعر أو ذاك منحاً شعرياً مغايراً للمألوف عندما تخلى عن الرتابة التعبيرية الى استبدال المواقع بجعل المعنويات مادية أو حسية مؤسساً لظاهرة شعرية ولغوية جديدة((**لأن اللغة المادية بأنساقها الوتيرية ، لم تستوعب أفكار الشاعر ، فهي قاصرة على أداء وظيفتها الفنية ، وغير قادرة على نقل رؤى الشاعر ومديات فكره**)) [100] .

من خلال استقراء شعر المعلقات تبين أن بعض الشعراء كان يتعامل مع المعنويات وكأنها رموز حية وأن لها روحاً وجسداً وتمتلك قوة وفاعلية وذلك بأظهارها مجسدة وكأنها تنتمي الى عالم الجسد والحركة حتى اتخذ ذلك صفة شعرية مستجدة استحالت الى تقنية شعرية ذات مغزى

فني لأنها قائمة على التغاير والمغايرة ، وقد((**تفيد أدبية العمل الأدبي من المغايرة لاجتذاب المتلقي ، وتظهر النصوص الأدبية الناضجة تمسكاً واضحاً بذلك**))[101] .

نرى الشاعر عمرو بن كلثوم يسبغ الصفات الحية على المعاني والموضوعات فهو يقول فخراً بعزته وعزة قومه وشموخها :

فإن قَناتَنا ، يا عَمرُو ، أعيَتْ على الأعداءِ ، مثلك ، أن تلينا
اذا غض الثِّقاف، بها،أشمازتْ ودلتُهم عَشوَزنـــة ، زبُونـــا
عشوزَنـــة ، إذا انقلبت ارنت تدقُّ قفـــا المثقف ، والجبينا[102]

القناة بمعنى العز ، والعرب تستعير للعزّ لفظ القناة ، وقد تكون بمعنى أصلنا وعُودنا ، وكلهم يصبون بمعنى متقارب . يصف شاعرنا هذه القناة بانها تأبى أن تلين للأعداء ، فبدلاً أن يقول لنا بأن عزنا منيع ممتنع على الأعداء ، راح يصوره مستعيراً له لفظ القناة ، بكثافة شعرية ، مستعيناً بالصورة التجسيدية للتعبير عن ذلك ، فهذه القناة من القوة والشموخ والكبرياء بمكان بحيث أنها لا يلين ولا تنحني ولا تُرام ، وقد أعيت على الاعداء لصلابتها ومنعتها ، ولا يكتفي بذلك بل يستطرد بتصوير هذه القناة ووصفها قائلاً انها تملك شعوراً بالأشمئزاز من التقويم والتعديل اذا ما حاول أحدهم فعل ذلك ، فعندما يريد الثقاف تقويمها ، وهي في الأصل حديدة يقوّم بها الرمح ، فإنها تنفر من التقويم لأنها شديدة ، صلبة (عشوزنة) وهي أيضاً دفوعة (زبونا) تدفع بأيديها وأرجلها من يحاول ذلك معها . ثم يبالغ في وصف هذه القناة بأنها اذا أرنت أي صوتت (تخرج صوتاً) أو إذا أُريد تقفيها ، فإنها لا تطاوع الغامز بل تشج قفاه وجبينه فتهلكه وتقهرهُ ، فهي لا تستقيم لمن يريد أن يقومَّها [103] .

فهذه الدوال (**أعيت ، تلينا ، غضَّ ، اشمأزت ، ولت ، عشوزنة ، زبونا ، انقلبت ، أرنت ، تدق قفا ، وفي رواية تشج**) هي صفات حية تدل على الحركة والحيوية والحياة ، اسبغها شاعرنا على المعاني وهي القناة / العزّ في الأصل إن هذا النص الإبداعي يكشف لنا عن مدى التناغم والتناسق الفني في الصور والعبارات والتراكيب بتلقائية وإنسيابية لأنه قد اعتمد على إضاءات تعبيرية جديدة ومقومات ابداعية مستوحاة من فن الاستعارة قلما يلجأ اليها شاعر تقليدي ، فلقد تجلت في هذا الفن براعة التصوير وبراعة التلاعب الأسلوبي باللغة ، فالشاعر قد خلق انسجاماً عندما جانس بين ماهو معنوي وما هو مادي وقد يكون هذا التصوير بالنسبة للقاريء / المتلقي التقليدي مزيفاً لا يمت للحقيقة بشيء ، ولكنه عند الشاعر يمثل العالم الخاص به لأنه جاء معبراً عن افرازات داخلية جاشت بها قريحته الشعرية فانتجت هذا الإبداع الفني والأسلوبي على حدّ سواء .

أما عزة الشاعر الحارث بن حلزة ففيها أيضاًإباء ومنعة وثبات،فضلاًعن ذلك فإن باستطاعتها أن تعمي عيون الأعداء،وكنى عن هذا المعنى بقوله"**بيضت بعيون الناس** " والباء زائدة للتوكيد،وهي أيضاً تغيظ من أراد بها سوءاً ومن كادها من الناس [104] حيث هو القائل :

فبقينـــا على الشَّنـــاءةِ تنميـــ نا حصونٌ وعزةٌ معساءُ

قبل ما اليوم بَيّضتْ بعيون النّ اسِ فيها تغيّظٌ وإباء[105]

وفي مقام شعري آخر نرى الشاعر عمرو بن كلثوم يقول في وصف أسياف قومه :-

علينا البيضُ واليكبث اليماني وأسيافٌ يقمْنَ وينحنينا[106]

والمعنى أنه كان علينا البيض وهي الخوذ ، واليلب اليماني وهي أتراس تُصنع من جلد الأبل تُلبس تحت الخوذ وأسياف يقمن وينحنين لطول الضّراب بها ، أي ان هذه الأسياف قادرة على القيام والانتصاب عند الضرب بها كما أنها قادرة على الانحناء أيضاً [107].

هذه الرؤية الشعرية قد حولت مفردات اللغة من معانيها العادية الى حقيقة مغايرة لها فالأسياف الثابتة المجردة من الحركة قد تغيرت الى أسياف ذات حركة ونشاط وذات طواعية ، تتطوع للشاعر وقومه اثناء الضرب كيفما شاءوا فتقوم وتنتصب عند الضرب بها ، وتنحني وتنثني عندما يضربوا بها ، فألبس هذه الأسياف ثوباً جديداً خارجاً عن المألوف ، ينضح بمعاني الحياة والحيوية ،فجعلها ذاتاً مجسدة بهيئات متغايرة مع حقيقتها الفعلية .

مضمون هذا الخطاب يشيرالى ابتكارالشاعر تقنيات أسلوبية جديدة تتعزز بالغاء الفواصل بين ما هو تجريدي وما هو مادي ، وحقيقة الأمر أن الشاعر هنا إنما يجسد صلته العميقة وتأملاته الطويلة بهذه المجردات فيحيلها الى صور حية ناطقة بلسانه تفيض خيالاً وصنعة .

ومن خطاب التجسيد أيضاً ما جاء في قول الشاعر عنترة :-

جَـــادَتْ عليها كّلُّ ثّـــرةٍ فَتركْنَ كُلَّ حديقةٍ كالدّرهمِ[108]

وقوله أيضا: جادَتْ يدايّ لَهُ بعاجلِ طعنةٍ بمثقفٍ صَدْقِ الكُعوبِ مُقوَّمِ[109]

لقد استعار الشاعر في الموضعين الاشتقاق الفعلي (جادت) من لفظة الجود،والجود معناه الكرم او المبالغة في الكرم وهي خصلة تُسبغ على الاحياء ، وأصل الجود إفادة ما ينبغي بغير فائدة أو عوض [110] ومعناه إعطاء الخير أو سعة الخير[111] ومنه الجواد وهو الذي يعطي من غيرسؤال أويعطي فوق السؤال [112] وقيل الجوادالذي يعطي مع السؤال [113] .

لقد وظف الشاعر ثيمة الجود مستعيناً بلفظة (جادت) بهذه المعاني لكنه استعارها لغير الاحياء ، ففي البيت الأول يقول : جادت على مكان ما معتمداً على تقنية المكان ، البكر من السحاب الحرّ الخالص من البرد والريح بالمطر لأيام عدة تنويهاً لكثرة الماء فيها حتى أحالته الى حديقة أو روضة ، ويروى (كل قرارة) والمعنى نفسه ، مستديـــرة الشكل لاستدارتها بالماء

وصفائهِ ، فهي تشابه الدرهم في استدارته [114] .وفي البيت الثاني قال مفتخراً أن كفي قد جادت لهذا العدو المتربص بطعنة عاجلة برمح مقوّم صلب الكعوب[115] .

لقد حولّ الشاعر الموضوعات العفوية الى أشياء مادية وحسية تستشعرها النفس فالسحاب هو رجل جواد معطاء بالخير والماء ، والكف هي الأُخرى جوادة معطاءة لا تتوانى عن ضرب العدو بطعنة مميتة عاجلة دون تردد أو تأخير . وإن دلّ هذا فأنما يدلّ على عناية الشاعر بهذه المعاني حتى عالجها معالجة شعرية شفافة بعثت فيها الحياة وأحالتها الى موجودات حية تحاكي بعض الأحياء في صفاتهم .

وندرك الشاعر لبيد وهو يضفي ملامح الحركة ودبيب الحياة على المعاني بإستعارة صفات خاصة بالأحياء وإسباغها على الموضوعات الجامدة ، فيخرجها من دائرة الصمت والجمود والسكون الى فضاء الحركة والحياة والفعل ، عندما جعل لها جسداً ليس بخوار ،لأنه متمكن بامتلاكهِ بعض الجوارح والأعضاء ، قال :-

وغداةَ ريحٍ قد وزعتُ وقَرَّةٍ إذْ أصبحَتْ بَيدِ الشِّمالِ زِمامها[116]

غداة : الوقت بين الفجر وشروق الشمس[*] وزعتُ[*] : كففتُ ، القرَ : البرد ، الشمال : الريح ، الزمام : الأمور . والمعنى : ربُّ غداةٌ ريح أي في هذا الوقت عندما تكون الريح على أشدها بما تحمله من البرد قد كففتُ آذاها بتوزيع الطعام على الفقراء لأن هذه الغداة غير متحكمة في أمورها بل مناط الأمر والتحكم بيد ريح الشمال[117].

لقد استعار لبيد للغداة أموراً خاصة بها ، وللريح يداً تستعملها ، على الرغم من كونهما من الموضوعات الجامدة والمعاني غير الحية ، فأشبعهما بالحركة بتجسيدها كائناً حياً ، فالغداة لها أمور غير أنها غير متحكمة بها بل آلت أمور السيطرة والتحكم الى الريح التي تمتلك يداً جارحة كما الكائن الحي ، تستطيع من خلالها القيام بفعل التحكم والتسيطر .

وقد أشار الجرجاني (ت 471هـ) الى بيت لبيد ، معلقاً عليه ومعللاً الجانب التجسيدي فيه بقوله : ((**وذلك أنه جعل للشمال يداً ، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه ، بل ليس أكثر من أن تخيّل الى نفسك أنّ الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصّرف لما زمامه بيده ومقادتهُ في كفّه ، وذلك كله لا يتعدى التخيّل والوهم والتقدير في النفس ، من غير أن يكون هناك شيء يحسّ وذات تتحصل ، ولا سبيل لك أن تقول : كنى باليد عن كذا ، أو أراد باليد هذا الشيء أو جعل للشيء الفلاني يداً ، .... وإنما غايتك التي لا مطلع وراءها أن تقول : إنه أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفاً تصرف الإنسان في الشيء يقلّبه فاستعار لها اليد حتى يُبالغ في تحقيق الشبه**)) [118] .

لقد اتحفنا لبيد الشاعربهذه الصورة الفنية الناطقة بالحياة والنابضة بالحركة وإن كانت أدواتها مجردة من ذلك،بما يمتلكه من مهارات فنية جسدت الجمالية والذوق الفني، فأحالها– أي الصورة– من التجريدية المحضة،الى التجسيد الحي عبراستشعار الوجه الثائرمن الطبيعة .

خطاب التغريب

فاعلية هذا الخطاب تنطلق من تعميم المجال الدلالي في الخطاب المستندة على بنية الاتساع والمجاورة في الحقول الدلالية في النظام اللغوي عندما يلجأ الشاعر الى إضفاء الصفات الأنسانية على الحيوان أو أضفاء الصفات الحيوانية على الأنسان . وهذا يفضي بالضرورة الى الغاء الحدود والفواصل وتلاشيها بين العالمين – عالم الانسان وعالم الحيوان – حتى يضحيا عالماً متوحداً في البنية الخطابية مفرزاً تحولات دلالية في النظام اللغوي ، بمعنى **((تعويم اللغة وتداخل استعمال مفرداتها وذوبان الحدود بين الدال والمدلول من جهة ، وبين المدلولات المختلفة التي تحملها الألفاظ من جهة أخرى))** [119] .

هذا التعميم والتداخل في المكونات اللغوية والمكونات الدلالية هو تحصيل حاصل لأنحراف بنية الخطاب في اللغة الشعرية عن الاستعمال التقليدي والتمنطق الشعري كما هي الحال عند غالب الشعراء . فالشاعرههنا قد رفض الانغلاق الوتيري على الذات الشعرية أو المنحى الشعري المألوف والمتعارف عليه في الوسط الشعري ، فراح ينقب في ما يمكن أن يكسر حاجز الطوق بين عالم الانسان وعالم الحيوان وينتقي من الأوصاف والمفردات ما يؤائم ذلك ، وهذا الأمر لا يتأتى عشوائياً بل يختار الشاعر – بقرائن سياقية ولغوية معينة – من الصفات ما هو مناسب لكلا العالمين مخلفاً تناسقاً لغوياً وتناسقاً أسلوبياً فضلاً عن التناسق الدلالي ، فلا اشكالية في المقولات ومن ثم فلا اشكالية في المدلولات في ضوء معارفه الذاتية وتجربته الشعرية وقدراته اللغوية . إنَّ **((هذه النظرة التي تسوي بين أحياء الصحراء (الانسان والحيوان) على اختلافهم ، ومن منطلق التعاطف الملموس مع عالم الحيوان والإحساس بالآمة وتلمس دقائق خلجات نفسه ، نجد أن عناصر الصورة النفسية للحيوان استحدث من عالم الانسان العاطفي والمأساوي))** [120] .

إن هذه البنية الخطابية الشعرية المستندة على اسلوب التغاير في المواقع اللفظية والدلالية قائمة على تطويع الشاعر جمله وتراكيبه وولعهِ بنسج الصور بايحاءات غريبة عن الواقع الأصلي ، لذا فهي ذات مسحة شاعرية وذات**((حسّ لغوي عالي كثيف الأعماق))**[121] وذلك بالمزاوجة بين رموز الانسان ورموز الحيوان وبهذا فقد تمرد الشاعر على نظام اللغة الشعري التقليدي وتحرر من المسار المقيد في الشعر ، في الخروج على النمطية الشعرية والعرف اللغوي المعتاد الى توليد المعاني وتكثيف الدلالات بالأعتماد وظيفياً على بنية الإتساع في النظام

اللغوي الذي يعقبه تمظهرات دلالية على مستوى آليات الخطاب الادبي إقتراناً بقصدية المتكلم وإنفعالية المتلقي . ويمكن ملاحظة نسقين في هذا الخطاب هما :-

النسق الأول : توصيف الانسان بالحيوان .

النسق الثاني : توصيف الحيوان بالأنسان .

وكلا النسقين نتجا عن تغريب الذات الأُخرى الإنسانية أو الحيوانية بإخراجها في المنظور الشعري البنائي والدلالي وحقيقتها الى ذات مغايرة لها ، فضلاً عن إحساس الشاعر نفسه بالغربة واللاإنتماء لواقعه في تلك اللحظات ، فهو خزين نفسي شكل مهرباً الى خارج حدود الواقع الحقيقي .

إن هذا الخطاب يسلط الضوء على التركيبة النفسية لشاعر المعلقات حيث أنه يعبر عن لحظات التأجج العاطفي من الانسان تجاه الحيوان بل هيمنته عليه ، إي تقديس الانسان / الشاعر الجاهلي، للحيوان واحتلاله مكانة مقدسة واسطورية لديه فغاير الشاعر فلسفة الوجود في ماهية الصراع بين الانسان والحيوان ، وهذا يأتي من استغراقه في تأمل وتأول الوجود الخارجي المحيط به حتى استحال هاجساً شعرياً ولوناً خطابياً جديداً ، فشكل عناصر صورية ذات أبعاد دلالية وكينونات أسلوبية على مستوى عالٍ من التناسق الأسلوبي والتآلف التعبيري والمقصد الدلالي ومن ثم التواصل الايحائي بين المتكلم والمتلقي ، ولا شك ((**إن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي ، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية ، وإنَّ حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء ، وتفجير بُعد تلو بعد من الايحاءات في الذات المتلقية ، ترتبطان بالإتساق والإنسجام اللذين يتحقان بين هذين المستويين للصورة**)) [126] .

يقوم هذا اللون الخطابي– إذن– على تبادل المواقع بين الانسان والحيوان في الوظيفة والمشاعرفيؤدي الى تداخل الأطراف ويطرح رؤى وتداعيات خاصة بالشاعر،مما منح هذه النصوص الابداعية صوراً ذات حركية وحيوية وزخم دلالي وهذا يخلق تواصلاً جديداً مع المتلقي بتقريب المعاني والايحاءات،ومن نماذج توصيف الأنسان بصفات الحيوان قول عنترة

حَلّتْ بأرضِ الزائرينَ فأصْبحتْ عَسراً عليَّ طُلابكِ ابنة مَخرمِ[122]

هذه الصورة الناطقة قائمة على عنصر التشبيه،فلقد شبه الشاعراعداءه بالأسد،بتشبيه توعدهم وتهددهم بزئيرالاسد[123] فكأنه انتشل هؤلاء الأعداء من عالمهم الانساني وغرّب الذات الاجتماعية فيهم فمسخهم أسوداً تزأر،فهو يحاول إلغاء نسبية حضورهم الانساني في البعدين الزماني والمكاني بوصفهم تكويناً إجتماعياً ، فمحظورعليهم _عنده_أن يكونوا أناساً سويين،معلناً بذلك انتماءهم الى عالم الحيوان وانقطاعهم عن عالم الانسان،إمعاناً بهجائهم وذمهم وتحقيرهم

،بمعنى اسقاط الشخصية الانسانية والاجتماعية للمهجو والتحفظ عليها ، وهو القائل ايضاً في موضع آخر :-

يا شاة ما قَنصٍ لِمنْ حلّتْ لَهُ حَرُمَت عليّ وَلَيتَها لَمْ تُحرُمِ
فبعثتُ جاريتي فقلتُ لها أذهبي فتجسّسي أخبارَها لي واعْلمي
قالت رأيتُ من الأعادي غـــرَّة والشاة مُمكنةٌ لمن هوَ مُرتمي
وكأنمــا التفتتْ بجيـــدِ جدايةٍ رَشأ منَ الغِزلان حُرّ أرثمِ[125]

هنا الشاعر يخاطب حبيبته مكنياً عنها بلفظة (الشاة) الخاصة بالقنص والصيد ، وهذه الكناية جاءت للدلالة على تعبير الشاعر عن حُسن وجمال هذه المرأة (حبيبة الشاعر) تحبباً فيها واعجاباً بها ، والمعنى إنها حسناء جميلة قد حازت أتم الجمال والحُسن وهي مَقْنَع لمن كَلِفَ بها وشغف بحبها ولكنها محرمة عليه فلم يستطع الزواج بها والحصول على مبتغاه بعد ذلك يشبه جيد هذه الحبيبة في التفاتها اليه في نظرها كالتفات ولد الظبية ، وهذه مزاوجة في التوصيف في هذه الصورة ، فتارة هي شاة بالكناية عنها وتارة أخرى لها عنق والتفاتات ونظرات تشبه ولد الظبية [126] .

الألفاظ (**شاة ، قنص، مرتم ، جداية ، رشأ ، الغزلان ، حُرّ ، أرثم**)[*] تنتمي الى الحقل الدلالي الخاص بالحيوان بيد أن الشاعر وظف هذه الدوال لتدل على مضامين دلالية أخرى بنقلها من حقلها الدلالي الى آخر مغاير لها . وربما الذي سوغ للشاعر الكناية عن حبيبته بالشاة تارة وأخرى تشبيهاً بالظباء في جمالها ورشاقة نظراتها ، التغزل بها ومدح أوصافها وإظهار اعجابه بها ، أو قد يكون دوافع ذلك التهرب من الافصاح عن هذه الحبيبة بمخاطبتها خطاباً مباشراً خوفاً عليها أو خشية من أهلها . لذا تبدو أنا الشاعر طاغية على المستوى البنائي والنفسي وتعاظم الشعور بها خاصة في البيتين الأول والثاني ، وقد أبان الشاعر عن ذلك بأستحضار الضمير الشخصي بأنماط متنوعة في قوله (**عليَّ ، بعثتُ ، جاريتي ، قلت ، لي**) في قبال ذلك جاءت الذات الاخرى (الحبيبة) مهمشة ومتلاشية حيث غيبها الشاعر في قوله (ياشاة) بأستحضار صفات الحيوان واضفائها عليها.

ويرسم لنا الشاعر الحارث بن حلزة لوحة تعبيرية جميلة عندما يشبه الانسان / حجر بالحيوان / الاسد ، ما ذاك إلاَّ الاستفراد في مدحهِ والثناء على سجاياه حيث يقول :

أسدٌ في اللقاء وردٌ هموس وربيعٌ إنء شْمَرت غَبراءُ[127]

ويعني ذلك : إن حجر ابن أم قطام ، أسدٌ في ساحة الحرب والوغى ، وجعل الأسد هموساً بمعنى المختال الذي يخفي وطأهُ الى ان يستحوذ على فريسته ، فكذلك حجر هو على هذه الحال ، وكان أيضاً بمنزلة الربيع في السنة الغبراء الشديدة الجدب(القحط) لقلة المطر فيها ، يريد انه كان ليث الحرب ، غيث الجدب[128] .

لقد خلق الشاعر تواصلاً شعرياً بين حجر والاسد ، فليس المعنى عند الشاعر حجراً فقط بوصفه وحده معجمية أو لغوية أو بوصفه وحدة إنسانية بل هو حجر الأسد ، ففي هذا السياق التعبيري أضحى حجر بؤرة هذا الأسد في المعاني التي هي للحيوان .

ومن النماذج الشعرية في توصيف الحيوان بالأنسان ما جاء به الشاعر امرؤ القيس عندما خاطب حيوان (الذئب) وكأنه يخاطب إنساناً سوياً يفهم المقول ومعناه ، حتى أنه قرن حالهُ مع حال هذا الذئب ، حيث قال له مخاطباً .

فقلت لَهُ لمَّا عَوى : إن شأنَنا قليلُ الغنى إن كنتَ لما تَمَوْلِ

كِلانا إذا ما نالَ شيئاً أفاتَه ومَنْ يحترِث حَرْثي وَحرْثك يهزلِ[129]

معنى (قلت له) قلت للذئب ، و(لمّا عوى) معناه لمّا صاح ، وإجمالاً يريد الشاعر القول : إن شأننا وأمرنا أنا وأنت قليل الغنى فأنا لا أغني عنك شيئاً وكذا الحال معك ، فأنا أطلب وأنت تطلب أيضاً فأنت لست ذا مال وكذلك أنا فلم نظفر بشيء يغنينا عن طلب المال . ثم يستعير لفظ (الحرث) للدلالة على السعي والتكسب ، وأصله إصلاح الحرث وبذر االبذور في الأرض ، أي : كلانا إذا أراد الظفر بشيء ما فوتّه على نفسه أو أذا ملك شيئاً أنفقه وبذره في غير موضعه ومن سعى مثل سعي وسعيك افتقر وعاش مهزولاً[130] .

عندما نلاحظ الألفاظ الواردة في البيتين **(قلتُ لـه، لمّا عوى ، شأننا ، كلانا ، حرثي وحرثك)** ندرك ان الشاعر قد توحد بإنسجام تام مع هذا الذئب ، حتى أصبح له رفيقاً وقريناً ، يشكي اليه سوء الحال بقرينة التوحد والانتماء الى عالم واحد ، فهذه الدوال تشاكل السدى البنائي لهذا التصوير الشعري الذي ينطق باجتياز الشاعر حاجز الفوارق ويعلن توحده وألفته مع هذا الذئب ، فكأنه يحاور هذا الذئب (لمّا عوى) والعواء هو منطق الذئب وصوته الناطق به ، فلما ابتدأه بالعواء خاطبه (فقلتُ لـه) ثم قرن شأنهما وكسبهما المال وسعيهما معاً.وعندما نبحث عن المحورالزمني في البيتين نجد الشاعرقداعتمدعلى المحورالزمني للأفعال المضارعة (تمول،يحترث،يهزل)لإفادة المدى الزمني المفتوح المتوالد في الحدث ثم الأستعانة بالجمل الأسمية (إن شأننا،كلانا ،ومَنْ يحترث) للدلالة على الثبات والافراغ من تغير الحدث أو تجدده أو تبدله وهذا يدل على انصهارالشاعر مع هذا الذئب لتطابق النفوس بينهما وتقارب ملكات الشعور عندهما ، وهذا يؤشر_ من طريق خفي – التأزم النفسي عند الشاعر– كما أبان في الالفاظ (قليل الغنى ، ما نال شيئاً ، يهزل) وكأنه يتهكم بالحياة كلها ، لشعوره بأن الوجود يضيق به ، فجاءت هذه الصورة معبرة عن موقف الأنا لحظة ايجاد النص .

لقد تعامل الشاعر مع هذا الذئب وكأنه إنسان كما الشاعر نفسه ، عندما أسبغ عليه الصفات الانسانية ، اذ وجه خطابه له ، وتوجيه الخطاب والتخاطب هو أثر وضعي يخلفه الفعل الانساني وحسب لغرض اجراء بنية تخاطبية مفتوحة معه كما ان هذا الذئب قليل المال لأنه قليل

السعي له فإذا ما نال شيئاً من الحظ والمال أضاعه كما هي حال شاعرنا ، ولأستكمال عناصر تشكيل هذه الصورة الشعرية راح الشاعر يقرن الحرثين معاً – حرثه وحرث الذئب ليدلل على الأندماج العميق بين أناه والآخر ، بمعنى سعينا وكسبنا واحد متوحد فكلاهما يؤول الى الفقر والعيش بهزل .من هنا أبدع شاعرنا في رسم هذه الصورة الفنية بتقنية عالية الأسلوب ، حتى ليشعر معها المتلقي بغربة الشاعر في عالمه الأنساني وشعوره بالتفرد ولجوئه الى عالم الحيوان لجذبه اليه وأنسنته ، وكأنه يفتقر الى صديق ما أو حتى رفيق يشكو اليه تردي الحال ولم يجد سبيلاً الا هذا الذئب وإن كان من عينة خُلقية واجتماعية أُخرى ، الا أنه لم يرَ غير هذا الذئب ملاذاً لهِ ليشاكيه على هذه الحال . لذا نجد توحد الذات (ذات الشاعر) وإنسجامها مع الذات الأُخرى (ذات الذئب) حيث أخرج الرؤيا من ثنائية العوالم (عالم الانسان وعالم الذئب) الى أُحادية العوالم (عالم الذئب المستأنس) .

ولقد تعاطى الشاعر هذا التصوير الشعري الفذ بمسحة شاعرية تطغى عليه ، عندما خلق نسقاً متوازياً لشبكة من الروابط البنائية والدلالية أفصح عن علاقة قائمة على التوافق والتقابل الدلالي واللفظي بين الشاعر والذئب ، وإن كان الجو العام في البيتين يحمل طابع النكوص والتشاؤم ، كما تتجلى فيه نفي صفة التكاملية النسبية بين الانسان والحيوان معاً . بتناسق المفردات ورشاقة العبارات كما يستبين ذلك في هذا المخطط :

قلتُ / شأننا (الشاعر / الانسان) / كلانا (الشاعر) / حرثي / الشاعر

عوى/ شأننا (الذئب/ الحيوان) / كلانا (الذئب) / حرثك / الذئب

وهكذا شكلت هذه البنية الخطابية في بعض قصائد المعلقات بناءً فنياً جديداً اعتمد – عبر وعي الذات – عنصر المفاجأة وعدم التوقع عندما استحال عند هؤلاء الشعراء **((مجالاً للتعبير عن دواخلهم النفسية ، أو واقعهم الاجتماعي ، فأتخذ منها [اي الحيوانات] طريقاً للتعبير ، وفي محادثتها صوراً من صور التعاطف الانساني))**[131]

أن بنية الخطاب في هذه الأنساق الشعرية القائمة على مغايرة الذات وتغريبها تفرز تأثيرها في المتلقي بالأستحواذ على وجودها الفعلي في الألفاظ لأنها متمخضة عن طروحات الصراع الأزلي بين الأنسان والحيوان بغية تطويعه لصالح عالم الأنس ، مما يمنح النص مساحات دلالية رافدة للمعاني الأولية ، فهذه الصور التي رسمها الشعراء بقوافيهم تحكي لنا عمق علاقة الانسان الجاهلي بالحيوان وتجذره معه ، ببعدها الغائر عنده في الزمن . **((أن الصورة الرائعة الحيوية هي تلك التي يترافد في بنيتها المستويان المحددان هنا لفاعلية الصورة الشعرية ويتظافران ليخلقا أثراً موحداً يفعل في الذات بخلق تلك الهزة العميقة التي تتبع في الكشف والإضاءة الشعريين ، ومن التوصيل الشعري المنبثق فيهما))**[132] ,

الخاتمة

التغـاير –أساسـاً– يعنـي النظـام اللغوي،وخلـع المعاييرالمسـلم بهـا،الى معـاييرأُخرى يبتكرهـا الشاعرنفسه،ونسـف الضـوابط المثاليـة سـواء فـي المقاربـات اللغويـة التركيبيـة أوفـي المقاربـات الدلالية،في الشعروالنثرعلى حدّ سواء،ما دام النص يرتقي الى مصاف الإبداع الأدبي فهو بمثابة منبه إسلوبي يهيمن على النصوص الأدبية حيث ينتقي الشاعر الفاظاً وصوراً يكسر من خلالهما طوق الجمود اللغوي والدلالي والتقولب فيهما الى آفاق رحبة متنوعة من الصياغات والصور المبتكرة في الخطاب الشعري ، حتى أصبح التغاير لازمة من لوازم النصوص ذات الطاقات الايحائية والكثافة الأسلوبية من أجل إبتكار عوالم دلالية بعيدة عن الطابع التقليدي.

*– تفيد أدبية النصوص الإبداعية من المغايرة لأجتذاب المتلقي سواء في النصوص ذات البعد التاريخي أو في النصوص الحديثة أو المعاصرة ، لأن المتلقي انما يتأثر وينحاز الى الصور الحافلة بالغرابة الشعرية والدهشة والمفاجأة وعدم النمطية في الأداء والتعبير .فضلاً عن شحذ الذهن بالتعمق في الصور والمشاهد .

– تناولت الدراسة أنماطاً من الخطاب الشعري في شعرالمعلقات الذي شكل التغايروالابتداع الشعري حضوراً ملموساً عند شعراء المعلقات منها:–خطاب الالتفات،الذي يجسد وسيلة لاستحداث المعاني والدلالات عندما تأتي متغايرةلأصل وضعها متمركزاًعلى التغاير الضميري في التراكيب والدلالات،فعندما يلتفت شاعرالمعلقات من الخطاب المباشر(أنت) الى الخطاب الغيبي أوالحكائي(هو) فهو يخبرنا أن هذا المغيب إنما كان حاضراً في واقعه وفي حياته وقد غيبته ظروف الفراق والهجروالنأي لكنه غيرمغيب في وجدانه،وهكذا فإن شاعرالمعلقات عندما يسترسل في هذه الخطابات فهو يجسد لنا شعرياً جدلية الحضوروالغياب – خطاب التجريد،وهو أسلوب يجسد تغريب الذات وتجريدها من بعدها الحقيقي ليمنحها بعداً آخرقائماًعلى الايهام في الخطاب بالإيهام في مرجعية الضمائر . فـ هو أو أنت = أنا . وهذا تمثيل آخر وصورة أخرى لأنا الشاعر ، وهكذا يصبح ضمير انت أو هو رمزاً آخر للأنا .

*– خطاب التشخيص : أدرك شاعر المعلقات العلاقة المتلازمة بين الأنسان والطبيعة بتزامن يومي حياتي،عُمق الادراك هذا قاده الى تأمل الطبيعة بل الاندماج معها،معبراً عن هذا الأندماج بالتشخيص،تشخيص الطبيعة بفرض أوصاف الأنسان عليها شعرياً،بسؤالها واستنطاقها وأحياناً محاورتها وكأنها تعي الخطاب والجواب حتى غلب خطاب التشخيص على المقدمات الطلية والبنية الاستهلالية لأن شاعر المعلقات دأب على مخاطبة الطلل والاستوقاف عند الديار فشكل ذلك حافزاً موضوعياً لبث مشاعر الشكوى والحزن وفراق الاحبة .

*- خطاب التجسيد : يُعنى هذا الخطاب بإضفاء صفات حسية على المعاني والجوامد ، فيمنحها حركة نسبية أشبه بحركة الكائن الحي وكأن لهذه المعنويات والموضوعات قدرات تحاكي الشاعر في مشاعره وتأملاته ولكن بصورة مغايرة للمألوف – إذ يتم تصوير هذه المعنويات بجسد وروح ، فتُنقل من عالم لأموات والجوامد الى عالم الاحياء .

*- خطاب التغريب : خلفية هذا الخطاب تقوم على أسقاط النفس وتجريدها من إنسانيتها التي تتعالى على سائر الكائنات والمخلوقات ، تارة باضفاء صفات الحيوان على الانسان ، واخرى بتأنيس الحيوان ، فالشاعر هنا يمنح هذا الحيوان مكانة رفيعة تدلل على شعور الشاعر بأهميته، واتخاذه بديلاً عن الانسان الآخر .أي تغريب الانسان بمخاطبته خطاب الحيوان عند فرض صفات حيوانية عليه ، وقد وجدت الدراسة ذلك في غرض الهجاء ، والذم . أما تغريب الحيوان باضفاء صفات الانسان عليه ، فهذا يكون في غرض الشكوى وأحياناً الغزل .

*- من كل هذا رصدت الدراسة أن التغاير الذي يصيب البيئة التشكيلية والدلالية في شعر المعلقات إنما هو مستل من عوالم خفية متغايرة في وجدان الشاعر ، فالمواضع أغلبها التي وجدت متغايرة تحيل دلالياً الى أمور متغايرة نحو الحزن والشكوى ... فالتغاير هنا أصبح أداة مثالية لنقل الافكار والمشاعر والتعبير عن الواقع النفسي غير العادي ، حتى شكل هذا التغاير جذوة لها إطلالات نفسية تعبيرية ، أحسها شاعر المعلقات فعبّر عما أحس .

*- وأخيراً أقول أن أسلوب التغاير في شعر المعلقات قد اعتمد على آليات وعناصر بلاغية منها الاستعارة والتشبيه والكناية والترميز ، وهذا مما كثف من فاعلية التغاير في الخطاب الشعري ، فبتضامنه مع هذه الاغراض البلاغية قد أرفد النصوص كثافة أسلوبية ولمحات جمالية وزخماً معنوياً ودلالياً أثرى هذه النصوص في الصورة والمشاهد .

هوامش البحث

1- معجم مقاييس اللغة : 779.
2- أساس البلاغة : 549.
3- المصباح المنير : 496 .
4- المفردات في غريب القرآن : 371.
5- مستويات الخطاب الابلاغي في كتاب المحصول في علم أصول الفقه للرازي (ت 606هـ): 95 ، رسالة ما جستير ، جامعة البصرة ، 2007م .
6- مستويات الخطاب الإبلاغي في كتاب المحصول في علم أصول الفقه للرازي (ت:606هـ) : 95 ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة : 2007م .
7 - المصدر نفسه .
8- بدائع الفوائد : 98 .
9- مفتاح العلوم : 199.
10- معجم مقاييس اللغة : : 923 ؛ وينظر : المصباح المنير : 63.
11- جواهر البلاغة : 239.
12- مفتاح العلوم : 199 ، وينظر : أنوار الربيع : 2/ 362 .

13- اللغة الشعرية : 215 .
14-أقنعة النص : 51 .
15- الأبلاغية فرع من الألسنية ينتمي الى علم أساليب اللغة (بحث) : 305 ، مجلة الفكر العربي ، ع8 وع9 ، س 1979م..
16- ديوان عنترة بن شداد : 12.
17- ينظر : شرح القصائد السبع الطوال : 299 – 300 ، وشرح المعلقات السبع : 246 ، وشرح المعلقات العشر : 212 – 213.
18- ينظر : شرح المعلقات العشر : 213.
19- ديوان عنترة بن شداد : 17 .
20- ينظـــر: شرح القصائد السبع الطوال:353، وشرح المعلقـات السبع: 261، وشرح المعلقات العشر240
21- ينظر : خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة : 123 .
22-أقنعة النص : 51 .
23- ديوان النابغة الذبياني : 2 .
24- ينظر : شرح المعلقات العشر : 325 وينظر المبنى الحكائي : 65.
25- ينظر : ديوان النابغة الذبياني : 35.
26- الأسلوبية والأسلوب : المسدي : 51.
27- معجـــم مقاييس اللغـة : 196 ، وينظر : المصباح المنيـــر : 159 .
28- التعريفات : 41 .
29- الخصائص : 475/2 ، وينظر :الايضاح في علوم البلاغة : 305 ، ومختصر المعاني : 276.
30- بدائع الفوائد : 167 ، وينظر : المثل السائر : 2/ 163 ولغة الشعر عند المعري : 92.
31- المثل السائر : 2/ 163.
32- ينظر تفصيل هذا الأمر: الايضاح في علوم البلاغة :305 – 306 ومختصر المعاني :278، وجواهر البلاغة : 374 .
• - هذا الرأي تبنته الباحثة ، ناظرة الى أنَّ القسم الأول أقرب ما يكون الى الكناية ، وبذا انحصرت شواهد هذا الأسلوب في شعر المعلقات على القسم الثاني .
33- ينظر : اللغة الشعرية : 187-189.
34- أقنعة النص : 51.
35- ينظر : اللغة الشعرية : 202 وما بعدها .
36- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : 301.
37- ينظر : شرح القصائـد السبع الطوال : 532-533 ،وشرح المعلقـات السبع : 178 ،وشرح المعلقات العشر : 170- 171 .
38- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : 303 .
39- ينظر : شرح القصائد السبع الطوال : 537 ، وشرح المعلقات السبع : 180 .
40- أقنعة النص : 54 .
41- ديوان عنترة بن شداد : 12.
42- يُنظر : شرح المعلقات السبع : 245.
43- لمحات من الشعر القصصي في الادب الجاهلي : 90.
44- أقنعة النص : 60 .
45- التحليل اللغوي للنص : 73.
46- ديوان الحارث بن حلزة اليشكري : 13.
47- ينظر : شرح القصائد السبع الطوال : 437-439 ، وشرح المعلقات السبع : 270 ، وشرح المعلقات العشر : 294 – 295 .
48- شرح ديوان الاعشى الكبير : 279.
49- ينظر : شرح المعلقات العشر : 329.
50- اقنعة النص : 50- 51 .
51- محاولات في دراسة اجتماع الأدب : 2/ 82.
52- المزهر : 1/ 338 – 339.
53- ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : 58 .
54- أقنعة النص : 52 .

55- ذو الرمة شمولية الرؤيا وبراعة التصويرية : 71 ، وينظر : التصوير المجازي : 68 .
56- الصورة الشعرية : 66 .
57- ذو الرمة شمولية الرؤيا وبراعة التصوير : 72 .
58- شعرية المغايرة : 17 .
59- اللغة الشعرية : 234.
60- جماليات التشخيص في التعبير القرآني : 7.
61- الفروق اللغوية : 180 .62- محاولات في دراسة اجتماع الأدب : 15/2.
63- ينظر : القاريء والنص : 53.
64-بدائع الفوائد: 137 ، وينظر: البديع في نقد الشعر412، والعمدة1 /218، والمثل السائر: 3 / 101
65 - الاستهلال ، فن البدايات في النص الأدبي : 15
66- ينظر : دراسات في الشعر الجاهلي : 117
67-: ينظر المصدر نفسه 127 .
68- ديوان عنترة بن شداد:12 0
69- ينظر: شرح القصائد السبع الطوال : 296 ، وشرح المعلقات السبع : 245، وشرح المعلقات العشر :211 0
70- ينظر : القارئ والنص : 93 - 94 0
71- اللغة الشعرية : 195 0
72- ينظر: نهاية الأرب : 2 : 192 .
73- - ديوان عنترة بن شداد:12 0.
74- ينظر: شرح القصائد السبع الطوال : 298 ، وشرح المعلقات السبع : 245 - 246، وشرح المعلقات العشر :211 - 212 0
75- الأسلوبية والأسلوب : 73 0.
76- ينظر : شرح القصائد السبع الطوال : 237 ، وشرح المعلقات السبع : 133. وشرح المعلقات العشر : 133-136.
77- شعر زهير بن أبي سلمى : 9.
78- المصدر نفسه : 11.
79- يُنظر : شرح القصائد السبع الطوال : 237 و 243.
80- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : 299.
81- شرح المعلقات السبع : 176 .
82- الاستهلال ، فن البدايات في النص الأدبي : 60.
83- ديوان إمريء القيس : 52-53.
84- ينظر : أقنعة النص : 53 .
85- شرح المعلقات السبع : 60
86-وأقنعة النص : 60 .
87- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : 316.
88- شرح المعلقات السبع : 195 ، وينظر شرح القصائد السبع الطوال : 580 ، وشرح المعلقات العشر : 196 .
89- المصادر نفسها 0.
90- نفسها.
91-ديوان الحارث بن حلزة اليشكري : 16 0
92- نظرية التلقي : 194.
93- ديوان النابغة الذبياني : 12.
94- يُنظر : شرح المعلقات العشر : 358-359.
95- ينظر : تشكيل الخطاب الشعري ، دراسة في الشعر الجاهلي : 334 0
96- نظرية التلقي : 194.
97- التصوير المجازي :68 0
98- ذو الرمة ،شمولية الرؤية وبراعة التصوير : 80.
99- المصدر نفسه : 81.
100- نفسه : 91 .
101- شعرية المغايرة : 90.

102- ديوان عمرو بن كلثوم : 41.
103- يُنظر : شرح القصائد السبع الطوال : 404-405، وشرح المعلقات السبع : 228-229، وشرح المعلقات العشر : 274-275.
104- ينظر : المصادر نفسها :459 – 460 ، و474 و: 302 .
105- ديوان الحارث بن حلزة اليشكري : 32.
106- ديوان عمرو بن كلثوم : 132.
107- ينظر : شرح القصائد السبع الطوال : 414 ، وشرح المعلقات السبع : 230-231، وشرح المعلقات العشر : 281.
108_ ديوان عنترة بن شداد : 13 0
109_ المصدر نفسه :16 0
110- التعريفات : 64.
111- الفروق اللغوية : 196-198 .
112- بهجة الخاطر ونزهة الناظر : 125.
113- الرسالة التامة في فروق اللغة العامة : 96.
114- شرح القصائد السبع الطوال : 312-313.وشرح المعلقات السبع : 249-250 .وشرح المعلقات العشر : 291 .
115- المصادر نفسها: 346، و258 ، و234 .
116- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : 315.
• - ينظر : شرح المعلقات العشر : هـ 195
• - وفي رواية أخرى : كشفتُ . ينظر : شرح القصائد السبع الطوال : 578 .
117 - ينظر : شرح القصائد السبع الطوال : 578 ، وشرح المعلقات السبع : 194.
118: ينظر : أسرار البلاغة : 41-42 . وينظر : دلائل الاعجاز : 67
119- ذو الرمة ، شمولية الرؤية وبراعة التصوير : 90.
120- المصدر نفسه : 108 .
121- سايكولوجية الشعر : 71.
122- جدلية الخفاء والتجلي : 22.
123-ديوان عنترة بن شداد : 12.
124- شرح القصائد السبع الطوال : 299 ، وشرح المعلقات السبع : 246، وشرح المعلقات العشر : 212.
125- ديوان عنترة بن شداد : 17.
126- ينظر : شرح المعلقات السبع الطوال : 353-355، وشرح المعلقات السبع : 261، وشرح المعلقات العشر : 240- 241.
• - مرتم بمعنى الرمي والارتماء ، والجداية ولد الظبي ،والرشأ القوي من أولاد الضباء ، والحرّ الارثم : الغزلان الخالصة الجيدة التي في شفتها العليا وأنفها بياض . ينظر : شرح المعلقات السبع : 261 .
127- ديوان الحارث بن حلزة اليشكري : 63.
128- ينظر : شرح القصائد السبع الطوال : 496-497، وشرح المعلقات السبع : 281-282، وشرح المعلقات العشر : 235.
129- ديوان إمرىء القيس : 53.
130- ينظر: شرح القصائد السبع الطوال : 81 و82 ، وشرح المعلقات السبع : 63، وشرح المعلقات العشر :64.
131- لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي : 24.
132- جدلية الخفاء والتجلي : 32.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- أساس البلاغة،جار الله محمود الزمخشري،داراحياء التراث العربي،بيروت،ط2011،1م .
- أسرارالبلاغة،عبد القاهر الجرجاني،تحقيق:هـ ريتزمكتبةالمثنى، بغداد ، ط2 ، 1979م.
- الاستهلال،فن البدايات في النص الأدبي،ياسين النصير،دارالشؤون الثقافية بغداد 1993م .

.– الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) ، د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، 1977م .
– أقنعة النص(قراءات نقدية في الأدب)،سعيد الغانمي،دارالشؤون الثقافية،بغداد، ط1، 1996م
– أنوار الربيع في أنواع البديع ، علي صدر الدين معصوم المدني ، تحقيق شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ، النجف ، ط1 ، 1968م .
– الايضاح في علوم البلاغة ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني ، قدم له وبوبهُ وشرحه د. علي أبو ملحم ، دار مكتبة الهلال ، ط2 ، 1991 .
– بدائع الفوائد ، ابن قيم الجوزية ، إدارة الطباعة المنيرية ، مصر ، (د.ت) .
– البديع في نقد الشعر ،أُسامة بن منقذ،تحقيق د.أحمدأحمد بدوي،ود.حامدعبدالحميد ، مراجعةالاستاذابراهيم مصطفى،شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر ، 1960م.
– بهجةالخاطرونزهة الناظرفي الفروق اللغوية والاصطلاحية للشيخ يحيى بن حسين البحراني،تحقيق السيدأميررضاعسكري زادة مؤسسةالتاريخ العربي، بيروت لبنان (د.ت).
– التحليل اللغوي للنص ، مدخل الى المفاهيم الأساسية والمناهج ، كلاوس برينكر ، ترجمة د. سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2005 م .
– تشكيل الخطاب الشعري ، دراسة في الشعر الجاهلي ، دراسة في الشعر الجاهلي ، موسى ربايعة ، دار جرير ، الاردن ، ط2 ، 2005م .
– التصوير المجازي ، أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة ، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2004م .
– التعريفات،الشريف علي الجرجاني، دارإحياءالتراث العربي ،بيروت لبنان، ط1 2003م .
– جدلية الخفاء والتجلي،دراسات بنيوية في الشعر،كمال أبو ديب،دارالعلم، ط1، 1979م.
– جماليات التشخيص في التعبير القرآني ، كزنك صالح رشيد ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ،ط1 ، 2011م .
– جواهر البلاغة ، د. أحمد الهاشمي ، مطبعة السعادة ، مصر ، (د.ت) .
– الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط4 ، 1990م .
– خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة ، محمد صادق عبد الله ، دار الفكر العربي ،مصر 1985م.
– دراسات في الشعر الجاهلي،د. يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة ، (د.ت).
– دلائل الاعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، 1981م .

– ديوان إمرىء القيس ، أو الملك الضليل ، حققه وأشرف عليه د. حسن نور الدين ، رشاد برس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2003م .
– ديوان الحارث بن حلزة اليشكري اعداد م طلال حرب،دارصادر،بيروت،ط1966،1م .
– ديوان طرفة بن العبد،شرحه وضبطه.عمرفاروق الطباع ، دار العلم ، لبنان (د.ت) .
– ديوان عنترة بن شداد،حققه فوزي عطوي،الشركةاللبنانية للكتاب بيروت لبنان،(د.ت) .
– ديوان النابغة الذبياني ، شرحه وضبط نصوصه وقدم له د. عمر فاروق الطباع ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان (د.ت) .
– ذو الرمة ، شمولية الرؤية وبراعة التصوير ، د. خالد ناجي السامرائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2002م .
– الرسالة التامة في فروق اللغة العامة،الشيخ محمد جعفرالكرباسي،دارالشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2009م .
– سايكلوجية الشعرومقالات أُخرى،نازك الملائكة دارالشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1993م
– شرح ديوان الاعشى الكبير،قدم له د.حنا نصرالحتي،دارالكتاب العربي، بيروت ، 2010م .
– شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري،حققه د.إحسان عباس،التراث العربي،الكويت،1962م .
– شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، أبو بكر محمد بن القاسم الانباري ، تحقيق وتعليق : عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ، ط2، (د.ت) .
– شرح المعلقات السبع ، الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني ، اعتنى به : فاتن محمد خليل اللبون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 2005م.
– شرح العلقات العشر ، الخطيب التبريزي ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1977م.
– شعر زهير بن أبي سُلمى ، صنعه الأعلم الشنتمري ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، المطبعة العلمية – دمشق ، 2002 م .
– شعر عمرو بن كلثوم ، اعداد طلال حرب ، الدار العالمية ، لبنان (د.ت) .
– شعرية المغايرة ، دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب ، إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2009م.
– الصورة الشعرية ، س: دي . لويس ، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ، ومالك ميري ، وسلمان حسن إبراهيم ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982م.
– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطبع ، بيروت – لبنان ، ط4 ، 1972م.

– الفروق اللغوية ، أبو هلال العسكري ، علق عليه ووضع حواشيه محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط4 ، 2006م.
– القارئ والنص ، العلامة والدلالة ، سيزا قاسم ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2002م.
– اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1997م.
– لغة الشعر عند المعري ، دراسة لغوية فنية في سقط الزند ، د. زهير غازي زاهد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989م.
– لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي ، د. نوري القيسي ، الموسوعة الصغيرة .
– المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية ، قراءة الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة ، عبد الهادي الفرطوسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، 2006م .
– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق د. أحمد الحوفي ، ود. بدوي طبانة ، مطابع الفرزدق ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ط2 ، 1982م.
– محاولات في دراسة اجتماع الأدب ، د. نوري حمودي القيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1994م.
– مختصرالمعاني،سعد الدين التفتازبي،مؤسسة التاريخ العربي،بيروت لبنان ط20101
– المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، جلال الدين السيوطي ، تحقيق محمد أحمد جاد المولى ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، (د.ت) .
– المصباح المنير في غريب الشرح الكبير ، أحمد بن محمد بن علي الفيومي ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس – لبنان ، (د.ت) .
– معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان بيروت ، 1979م.
– معجم مقاييس اللغة ، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، اعتنى به ، د. محمد عوض مرعب ، وفاطمة محمد أصلان ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 2008م.
– مفتاح العلوم، يوسف السكاكي،مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر،ط1 ، 1937م .
– المفردات في غريب القرآن ، أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الاصفهاني ، تحقيق وضبط محمد خليل عيتاتي ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 2001م .
– نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، د. شذى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1999م .
– نهاية الأرب في فنون الأدب ، شهاب الدين النويري ، دار الكتب ، مصر، (د.ت) .

البحوث والرسائل

- الإبلاغية فرع من الألسنية ينتمي الى علم أساليب اللغة (بحث) ، د. عفيف دمشقية ، مجلة الفكر العربي ، ع 8 و ع 9 ، سنة 1979م.
- مستويات الخطاب الإبلاغي في كتاب المحصول في علم أصول الفقه للرازي (ت606هـ) ، رسالة ما جستير ، فراس حسن علي الكناني ، جامعة البصرة ، 2007م.