الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـــامعة عمـــار ثليجي – الأغواط –
كليـــــــة الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة ماستر

تقديم الطالبة : خديجة ميلودي
ميـــــــــدان: اللغة و الأدب العربي
شعبـــــــة : دراسات أدبية
تخصـــص : أدب عربي قديم

الموضوع:

تشكيل الخطاب الشّعري عند ذي الرّمة

" نماذج و مختارات "

أعضاء اللجنة المناقشة

الإسم واللقب	الدرجة العلمية	الصّفة
د – عبد القادر بن التواتي	أستاذ محاضر – أ	رئيسا
أ– جلول بن شاعة	أستاذ مساعد – أ	مشرفا ومقررا
أ – عبد القادر بلغربي	أستاذ محاضر – أ	مناقشا

السنة الجامعية : 2019 م/ 2020 م

شكر وتقدير

إنّ الشّكر لله سبحانه وتعالى، والحمد لله وكفى، والصّلاة والسّلام على النّبي المصطفى.

لا يسعني وأنا أضع اللّمسات الأخيرة لهذا البحث، إلاّ أن أتقدم بجزيل الشّكر والامتنان إلى كلّ من أمدّني بيد العون والمساعدة، وجاد عليّ بالمعلومات والتوجيهات .

فاللّهم اجزهم عنّي خير الجزاء.

إهداء

أهدي هذا العمل إلى من وصفهم الشّاعر بقوله:

هم الأحبّة إن جاروا وإن عدلوا فليس لي معدل عنهم ولو عدلوا

وكل شيء سواهم لي بدله بدل عنهم ومالي بهم عن غيرهم بـــــــــــدل

إنّي وإن فتّتوا في حبّهم كبدي باق على ودّهم راضٍ بما فعلـــــــــــــــــوا

مقدمة

الحمد لله خالق الألسن واللغات، واضع الألفاظ للمعاني بحسب ما اقتضته حكمة البالغات، علّم آدم الأسماء كلّها، وأظهر بذلك شرف اللّغة وفضلها، ثم الصّلاة والسّلام على خير خلق الله محمد صلى الله عليه وسلم.

وبعد...

يجمع مُعاصِرو **ذي الرّمة** على أنه كترٌ من كنوز العلم بالشّعر القديم واللغة، فقد أعجبوا بصوره وخصوبة خياله، فعدّوا تلك الصورة المشكلة لشعره لوحات رائعة كلوحات الرّسامين، وجعلوه أستاذًا من أساتذة التصوير في الشّعر العربي، بل منهم من رأى أنّ شعره رائقا, ونقيا, وجزلا, وغير جاس, ولا خشنٍ، حيث أنّه ينفذ بنا إلى صورة حية نابضة بالحياة والحركة، تستقصي التشبيه، وما يلحق به من ضروب الاستعارة والمجاز، فلم يترك في شعره مجالا للقيل والقال في معانيه، وذلك من خلال ما شكّل به شعره من ألفاظٍ وتراكيبٍ وصورٍ وإيقاعٍ.

ولهذا ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا هو "**تشكيل الخطاب الشّعري عند ذي الرّمة (نماذج ومختارات)** "وذلك بُغية :

التعرف على أسرار العمل الأدبي، وخاصة الشّعري منه، والكشف عن مستوياته المختلفة عند الشاعر الأموي"**ذي الرّمة**".

بالإضافة إلى محاولة الاقتراب من شعر "**ذي الرّمة**"، وذلك من خلال القصائد والمقطوعات.

و اكتشاف أبرز خصائص التشكيل عنده.

ومن هنا يمكن طرح الاشكالية الآتية:

كيف تشكل الخطاب الشّعري عند ذي الرّمة؟

وما الوسائل التي اعتمدها لإخراج هذا الخطاب في شكله الفنّي والجمالي؟

ومن رحم هذه الأسئلة نشأت دواعي البحث وأهدافه، والتي تمحورت حول:

قلّة الدّراسات التطبيقية التي تُعنى بمعالجة الخطاب الشّعري عند "**ذي الرّمة**" من منظور التّشكيل.

وقد اقتضت دراسة "**تشكيل الخطاب الشّعري عند ذي الرّمة (نماذج ومختارات)**" الاعتماد على المنهج "**الوصفي والتحليلي**"، حيث درسنا الظواهر اللّغوية والفنيّة على ضوء هذا المنهج، كما اعتمدنا اجراء "**الاحصاء**" في دراسة قصائد ومقطوعات "**ذي الرّمة**" في المستوى التركيبي والإيقاعي.

وقد إستند البحث إلى مجموعة من المصادر والمراجع ذات صلة بالموضوع من اهمها : ديوان شّعر **ذي الرّمة** ،قراءة وتقديم وتعليق **زهير فتح الله** وهو محل الدراسة ، إلى جانب كتاب الصورة الشعرية عند **ذي الرّمة** لعهود **عبد الواحد العكيلي** ، وكذلك كتابي الشّعر بين الرؤية والتشكيل **لعبد العزيز المقالح** ، وتحليل الخطاب الشّعري **لمحمد مفتاح** .

أمّا فيما يخص خطّة البحث، فقد تضمّنت مدخل وفصلين سبقتهم مقدمة وتلتهم خاتمة.

تناولت المقدّمة الغاية من الدّراسة والحافز عليها، والإشكالية، والمنهج المتبّع فيها، وخطّة البحث...

ثم المدخل المعنون بمفهوم مصطلح التشكيل كان نظرياً، حيث عني بتعريف مصطلح التشكيل لغة واصطلاحاً، والفصل الأول المعنون ب: مفهوم مصطلح الخطاب ، تطرقنا فيه إلى مفهوم مصطلح الخطاب عامةً، ثم مفهوم الخطاب الشّعري خاصةً، كما تطرقنا إلى مكوناته وشروطه، بالإضافة إلى المواطن التي يتداخل وينفصل فيها الخطاب عن النص ، والعلاقة بينهما .

أمّا الفصل الثاني المعنون بتشكيل الخطاب الشعري عند ذي الرّمة فتمثل في دراسة تطبيقية لديوان الشاعر"**ذي الرّمة**" من زواية التشكيل، حيث تطرقنا فيه إلى اللّغة ودورها في تشكيل الخطاب الشّعري عنده ، وإلى التشكيل البلاغي للصورة الشّعرية وأبعادها الجمالية عنده ، وإلى التشكيل الإيقاعي ومستوياته عنده .

وفي الأخير كانت الخاتمة التي أدرجنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

و لم يخلُ هذا البحث من الصعوبات، والتي تعلّقت بضخامة المدوّنة الشّعري ة، مع صعوبة فهم بعض شعر"**ذي الرّمة**"، وقد اتضح ذلك في الدراسة التّطبيقية، والتي تتجاوز التّحليل السّطحي إلى التحليل العميق.

وغايتنا من كلّ هذا، أن يلقى البحث لدى مقيّميه من أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، القبول الحسن.

وفي الأخير أتقدّم بالشّكر لمن قام بالإشراف على هذا العمل الأستاذ "**بن شاعة جلول**"، وذلك لدعمه ومساعدته لي ،كما أنني أشعر بحق الواجب الأعمق عليّ بعرفان الجميل للأستاذ الدكتور "**عثماني بولرباح**" إذ أنّه قام بمتابعة بحثي وتنقيحه.

مـــدخل

❖مفهوم مصطلح التّشكيل

1- التّشكيل في اللغة

2- التّشكيل في الاصطلاح

2-1- مصطلح التّشكيل في التّراث العربي

2-2- مصطلح التّشكيل في النّقد العربي الحديث

تتميّز اللغة العربية بغنى مفرداتها التي تفوق في عددها مفردات بعض اللغات الأخرى، إلا أننا نُعاني أحيانا من مشكلة تحديد معاني عدد من المفاهيم والمصطلحات العلمية، وتحديد الوافد منها، في إطار العلوم الإنسانية.

ومن بين المصطلحات التي استغلق معناها عند كثير من الباحثين، وظل متباينا، ومختلفا مصطلح "التّشكيل"، فحتى الآن لم يستطيع الدارسون أن يتفقوا على مفهوم واحد لهذا المصطلح يمكن للباحث أن يطمئن إليه، ويحتكم إذا ما عنّ له عائق في معرض دراسة الخطاب من ناحية التّشكيل.

سيكون ضبط مفهوم مصطلح "التّشكيل" انطلاقا من المعاجم اللغوية التي تناولته بالدراسة، ثمّ سنسعى إلى تقريب مفهومه من وجهة نظر النقاد القدامى والمحدثين.

أ-التّشكيل في اللغة:

تكاد تتفق جلّ المعاجم اللّغوية العربيّة التي تناولت مصطلح التّشكيل لغةً، بالعودة إلى جذره "شَكَّلَ"، أن معنى الفعل يتصل بالجانب التصوّري والتّمثيلي، وذلك ما نفهمه من الفيروز ابادي حينما يبسط القول في معنى الفعل" تَشَكَّلَ: تصوّر،وشكّله تشكيلا: صوّره "[1].

ونجد عند **ابن منظور** " الشّكل بالفتح: الشّبه والمثل، والجمع أشكال وشكول، وشكّل الشيء صُورته المحسوسة والمتوهمة، وتشكّل الشيء: تصوّر، وشكّله: صوّره، وتشكّل العنب: اسْوَدّ وأخذ في النضج"[2] .

"وشكّل الدابة قيّدها بالشّكال، والكتاب ضبطه بالشّكل، والشيء صوّره، ومنه الفنون التّشكيلية، والزّهر: ألّف بين أشكال متنوعة منه."[3]

---

[1]-الفيروز ابادي، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1979، (مادة شَكَلَ).

[2]-ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2008، (مادة شَكَلَ).

3 -المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط4، 2004، (مادة شَكَلَ).

" تكاد تجمع هذه النّصوص جميعا على أن التّشكيل يتعلق بالجانب الحسّي وبخاصة البصري منه، ولا يبعد عن حيّز التصوير، وتكوين الشيء ليأخذ صورة معيّنة."[1]

معنى ذلك أن التّشكيل يعني التّصوير والتّمثيل.

ب-التّشكيل في الاصطلاح:

يجب على كل باحث عن جذور المصطلح اللجوء إلى مصنّفات النّقاد القدامى، وذلك لإحداث مقاربة منهجية من شأنها أن تعزّز مفهوم مصطلح التّشكيل في الدراسات النقدية الحديثة.

ب-1-مصطلح التّشكيل في التّراث العربي:

أدرك القدماء مفهوم الشّكل والتّشكيل، لكنّه لم يعرف عندهم بهذه التسمية وإنما ورد في نصوصهم تحت مسميات عديدة منها:

مصطلح "الصّياغة أو النسيج"، ومن بين النقاد العرب الذين عانوا بهذه المسألة **الجاحظ**، فهو يعد من بين الأوائل الذين قدّموا لهذه الفكرة، ونجد ذلك في اعتراضه على استحسان عالم اللغة أبي عمرو الشيباني لأبيات من الشعر، وذلك لأنه فضلها لمعناها المحكم، في نظره، مع أنها خالية من التصوير الشعري الجميل، يقول"...والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ، والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صّحة الطّبع وجودة السبك فإنّما الشعر صناعة، وضربٌ من النسيج، وجنسٌ من التصوير".[2]

أي أن **الجاحظ** يُركزّ على جانب الشّكل في تقويم الشّعر.

فجمال الشّعر عنده يكمن في الصّياغة الجيدة، والنسج، والتصوير.

1-مجمد االصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص18.

2-الجاحظ، الحيوان، تح :عبد السّلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، 131/3.

ويؤكّد هذا الدكتور "**يوسف غيوة**" بقوله:"إذا كان النّظم هو العنصر الذي يُحقق الإعجاز في النّص القرآني، فإنه تحت مصطلح التّشكيل أو السّبك أو البناء هو الذي يرتقي بالنص الشعري إلى مستوى الجودة"[1]، أي أن النّظم من أهم العناصر التي تحقق الإعجاز، فهو يرتقي بالنص الشعري إلى الجودة.

كما ركز"**حازم القرطاجني**" على قضية حسن التشاكل في ألفاظ الشّاعر ويقول في ذلك:"وأعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به، ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضهما إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع، وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها"[2]

يشير **حازم** إلى ضرورة مراعاة مبدأ الإختيار، وجودة التأليف لما لها من وقع في أذن السامع، وفي مخيلته.

وينطوي مفهوم التّشكيل عند "**عبد القاهر الجرجاني**" تحت فكرة النظم، "فقد جعله نظيرا للنسيج والتأليف والصّياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب إعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كلٍّ، حيث وضع علّة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح".[3]

1- يوسف غيوة، (2003)،[نظرية الجاحظ في كتابه اللفظ والمعنى وموقعها في الدراسة النقدية والبلاغة قديما وحديثا]، مجلة الآداب، مجلة فصلية، جامعة منثوري.

2- حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، (د،ط)، (د، ت)، ص129.

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط5، 2004، ص49.

يبدو أن عملية التّشكيل عند"**الجرجاني**" تتجلى في إقبال المبدع على إنتقاء ألفاظه، وتوحيد أجزاء عباراته، وتناسق دلالاتها، وبناء بعضهما على بعض،"ما يجعله يشبه الرّسام الذي يشكّل رسمه وزخرفته من الصّياغة والتحبير والتفويف والوشي والنسج وكل ما يقصد به التصوير".[1]

وقد عبّر عن التّشكيل أيضا، بمعنى طريقة التعامل مع اللغة وإجادة التّشكيل لعناصرها، يقول في ذلك:"واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتّحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضهما في بعض، ويشتّد ارتباط ثان منها بأول، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هناك، في حال ما يضع بيساره هناك ، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدٌّ يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة".[2]

إن عملية التّشكيل عند "**الجرجاني**" تقوم على الإختبار، والإنتقاء وتنتهي بجودة النظم، فالمبدع قبل أن يقوم بتشكيل أجزاء الكلام، لا بدّ أن يُستحسن اختيار مواقعها.

ومنه نستنتج أن رأي "**عبد القاهر الجرجاني**" لا يختلف عن رأي "حازم القرطاجني"، فكل منهما يرى أن حسن اختيار اللفظ وجودة تأليفه من جماليات الصّياغة، والنظم، والتصوير، فقد كانت نظرتهم للإبداع في أنه شكل ومُحتوى.

وإن كان هذا تصّور القدامى لمفهوم التّشكيل، فقد ظل هذا المفهوم دَيْدَنُ النقاد والباحثين حديثا، فعكفوا على تهيئته لتوظيف منهجي دقيق يفيدنا هذا في تكوين فكرة أولية عنه من ناحية وأن يكون رصدًا لبعض المفاهيم التي اقتربت من هذا المصطلح من ناحية أخرى، ذلك ما سيتّضح لنا من خلال تتبعنا لمسار مصطلح التّشكيل في الدّرس النّقدي العربي الحديث.

1-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص50.

2- نفسه، ص93.

ب-2-مصطلح التّشكيل في النقد العربي الحديث:

يبدو أنه لم يكن لمصطلح "التّشكيل "حظ في كتب النقد الحديثة، حيث يعد في ظاهره مقابلا لمصطلح التشكل، أي أنه من الصعوبة الوقوف على تعريف شامل له، وهذا ما يؤكده قول الدكتور "عبد العزيز المقالح":"حدثت هذه الصعوبة في فهم الشّكل أو التّشكيل، وقد حدث ويحدث هذا التجاوز في الفصل بين الشّكل والمضمون، وبسبب هذه الصعوبة ظل إدراك المعنى الحقيقي للتشكيل غامضا وأشد عسرًا، حتى بعد إدراك مكوّنات العمل الأدبي نفسه"[1]، يبدو أن قضية التّشكيل تقف مشكلا يواجه الفنان المبدع، فهي قضية متشابكة الأطراف.

ارتبط ظهور مصطلح التّشكيل في الدراسات النقدية الحديثة بمصطلح "الشّكل"، حيث أخذ حيزًا كبيرًا في الكتابات التي واكبت حركة الشعر الحديث، ويؤكد ذلك قول"جودت فخر الدين"" و لم يشأ المهتمون بالنقد حديثا البحث عن مدى الفائدة التي تتأتى من استعمال هذا المصطلح (الشّكل) الوافد في الكشف عن خصائص النص الشعري ومقوماته."[2]؛ إلا أنّ هناك من حاول إيجاد تعريف قريب لمصطلح التّشكيل، فقد حاول العديد من الدّارسين البحث في هذه القضية، وعلى رأسهم "صلاح عبد الصبور"، حيث يقول في ذلك: "شُغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التّشكيل في القصيدة، حتى لقد أتعبني ، ويتحدث "عزالدين اسماعيل" عن التّشكيل الشعري في كتابة التفسير النفسي للأدب"، حيث يقول: "وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معيّنة، تماما كما أنّ الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان، للمادة الغفل، بحيث تكتسب معنى خاصا."[3]

1-عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت-لبنان، ط1، 1981، ص96.

2 -جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط3، 2004، ص21.

3 -عزّالدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة-مصر،ط4، (د، ت)، ص47.

"فالشاعر يسعى إلى خلق حالة من التوافق بين الحركة التي تموج بها نفسه، والحركة التي تموج في الأشياء المحيطة به، وهو –حينئذ–يتّخذ الصّورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق النفسي، مستقلا الصورة الزمانية والمكانية لخلق ذلك التوافق."[1] أي أنّ الشاعر حينما يندمج في الأشياء يُضفي عليها مشاعره، فيتمكن من عملية التّشكيل الإبداعي.

"بتُّ أؤمن أن القصيدة التي تفقد التّشكيل، تفقد الكثير من مُبرّرات وجودها، ولعل إدراكي لفكرة التّشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فنّ التصوير...ومن الواضح أنّ التّشكيل في الشعر يُستطاع تلمسه في الشعر الحديث أكثر ممّا يُستطاع تلمسه في الشعر القديم، سواء عندنا أو عند غيرنا بدرجات متفاوتة بالطبع."[2]

فالقصيدة عند "**صلاح عبد الصبور**"عبارة عن تشكيل، وإذا فقدت التّشكيل فقدت الكثير من مبررات وجودها وحتى كينونتها. ويعقد صلاح عبد الصبور مقارنة بين كلمتي "المعمار" و" التّشكيل" يقول: " أريد أن أعرض تجربتي الشعرية مع التّشكيل في الشعر، وقد كنت إلى زمن قريب أتبنى كلمة "المعمار"، ولكنني الآن أجد من كلمة التّشكيل أكثر دقة من كلمة المعمار، ومن البديهي أن كلتا الكلمتين لم تعرف العربية استعمالها بهذا المعنى الاصطلاحي، فلنا أن نتحدث عن دلالاتهما المعاصرة دون تحرر...فلنقل: إنّ المعمار ينبع من فنّ العمارة، بينما ينبع التّشكيل من فنّ التصوير، ولنقل: إنّ فنّ الشّعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة."[3]

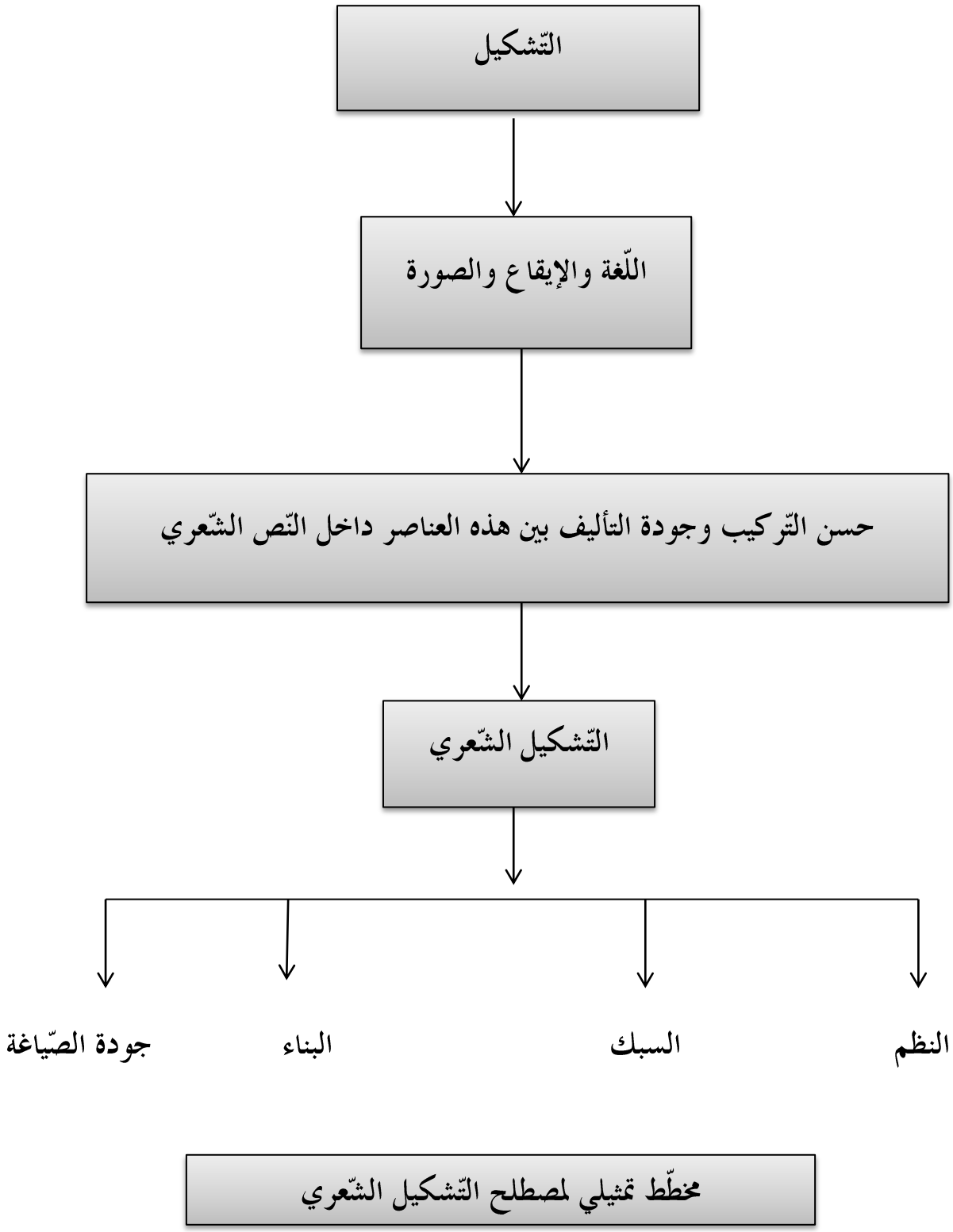
حاول **صلاح عبد الصبور** في هذا الطرح المقارنة بين كلمتي المعمار والتّشكيل، فتحدث عن التّشكيل في القصيدة، فميّز بينه وبين فنّ العمارة ، مستنتجا أن كلمة التّشكيل أكثر دقة من كلمة المعمار.

1–عزّالدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص56.

2–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت–لبنان، (د،ط)، 1992، ص19.

3–نفسه، ص37.

ومنه يمكن أن نمثل لمصطلح "التّشكيل الشعري" بالمخطط الآتي:



مخطّط تمثيلي لمصطلح التّشكيل الشّعري

انطلاقا ممّا عرضناه من آراء الدّراسين والنّقاد قدامى ومحدثين، نلاحظ أنّ هناك تداخلا بين مصطلحي "الشّكل والتّشكيل"، "فالشّكل لا يتمثل إلا حين يقوم المبدع بعملية تشكيل ونسج لما يُطلقون عليه المادة(اللغة) والموضوع، والانفعال، والخيال في عمل منظم."[1]

إلا أنّ التّشكيل أشمل وأعم من الشّكل، حيث يتجاوز مفهوم الشّكل إلى الكيفية التي انتظم بها هذا الشّكل، من ألفاظ وعبارات وتراكيب وصور وأخيلة وإيقاع وحسن التركيب. والتأليف بين هذه العناصر هو ما نسميه تشكيلا.

وفي خاتمة الحديث عن مصطلح التّشكيل، نستطيع القول أنّ وحدة الرأي حول حرية الشاعر والشعر، أي عدم تقييد العملية الإبداعية شكّلت ملمحا مشتركا بينهما، فللشاعر حرية اختيار ألفاظه وانتقاؤها من قاموس اللغة، ثم يعمل على تشكيلها ونسجها وفق طريقته الخاصة، لتؤدي الهدف، وتنقل التجربة في إطار جميل ومعبّر يُمكننا من التأثير في المتلقي.

1-جيروم ستولنتيز، النقد الفنّي دراسة جمالية وفنّية، تر/ فؤاد زكرياء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ط1، 2007، ص336.

الفصل الأول: مفهوم مصطلح الخطاب

- تمهيد

أ-مصطلح الخطاب في التراث العربي

ب-مصطلح الخطاب في النقد الغربي

ج-مصطلح الخطاب في النقد العربي الحديث

-مفهوم مصطلح الخطاب الشّعري ومكوناته

-شروط الخطاب

-الفرق بين الخطاب والنّص

- العلاقة بين الخطاب والنّص

-خلاصة

تمهيـــــد:

لقد تطرقنا في هذا الفصل المفاهيمي إلى مبادئ أساسية، حيث توزع على أربعة مباحث، المبحث الأول كان بمثابة التعرف على مفهوم مصطلح الخطاب من زوايا مختلفة، أما المبحث الثاني فكان حول تعريف مصطلح الخطاب الشّعري ومكوّناته، ثم المبحث الثالث جاء فيه شروط الخطاب، أما المبحث الأخير فكان حول المواطن التي يتداخل وينفصل فيها الخطاب عن النص.

يعاني الباحث في حقل العلوم الإنسانية، والأدبية، من مشكلة تحديد معاني عدد من المفاهيم والمصطلحات، ويرجع ذلك إلى الكمّ الهائل من المفاهيم التي عدلت عن التجانس والاتساق، إلى التباين والاختلاف.

لقد تعددت الأقاويل والأحاديث حول ضبط مصطلح الخطاب، وذلك بتعدد تصورات المهتمين به، تلك التصورات المتمايزة عن بعضهما البعض والمتكاملة في الوقت ذاته، إذ تنوعت المنطلقات لدراسته فقد ورد لفظ"الخطاب" عند العرب قديما، كما ورد عند الغربيين مع درجات من التفاوت أو التقارب في معناه، وإذا أردنا تأصيل مفهوم "الخطاب" فإننا سنعود إلى ما أنتجه تراثنا أولاً، وذلك بالرجوع إلى بعض المعاجم العربية القديمة، وسيكون ضبط هذا المصطلح إنطلاقا من وجهات ثلاث، أولا من وجهة نظر التراث العربي، وثانيا من وجهة نظر النقد الغربي الحديث، وثالثا من وجهة نظر النقد العربي الحديث.

المبحث الأول: مفهوم مصطلح الخطاب.

أ-مصطلح الخطاب في التراث العربي:

ورد في لسان العرب"**لابن منظور**"في مادة "**خطب**" أن "الخطاب والمخاطبة:مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخطاباً، وهما يتخاطبان".[1]

وذلك يعني المحاورة، وتبادل الكلام بين طرفين أو أكثر.

ويذهب "**المعجم الوسيط**" في تحديد لفظ الخطاب إلى "**الكلام**".[2]

أي أن الخطاب ينجز بالكلام،ويتحقق بأشكال مختلفة منها المخاطبة.

وفي معجم مقاييس اللغة "**لابن فارس**" الخطاب هو "الكلام المتبادل بين اثنين، يقال خاطبه يخاطبه خطابا، والخطبة من جنس الخطاب ولا فرق"[3]

وذلك يعني أن الخطاب عبارة عن كلام متبادل، بين طرفين.

أما في العين "**للخليل ابن أحمد الفراهيدي**" "الخطب: سبب الأمر (الذي تقع فيه المخاطبة)، والخطاب: مراجعة الكلام (تبادله بين اثنين أو أكثر)، والخطبة مصدر الخطيب، وكان الرجل في الجاهلية إذا أراده قال: نكح، وخطب: المرأة وهو الزوج، والخطبة : إن شئت في النكاح، وإن شئت في الموعظة."[4]

يفهم من ذلك أنّ الخطاب يقوم على أربعة عناصر رئيسية تسهم في بناءه، وهي: عنصر التوجيه المباشر، عنصر نظام التوجيه، عنصر الموقف الذي تقع فيه المخاطبة، عنصر الخطاب نفسه.

1-ابن منظور، لسان العرب، (مادة خطب)، ص856.

2-المعجم الوسيط، (مادة خطب)، ص243.

3- ابن فارس، مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2001، (مادة خطب)، ص304.

4-التحليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، دار إحياء التراث العربي، ط1، (د، ت)، (مادة خطب)، ص252.

وفي أساس البلاغة "**للزمخشري**" نجد: " خطب فلان: أحسن الخطاب، والخطاب هو المواجهة بالكلام، واخنطب القوم فلانا: إذا توجهوا إليه بخطاب يحثّونه فيه على تزوج صاحبتهم، وتقول له: أنت الأخطب: التبين الخطبة"[1]؛ أي أنّ الخطاب هو فنّ مواجهة الآخرين بالكلام، بطريقة معينة تجعله قادرا على التأثير فيهم.

ونجد" **فان ديك** "Fane Dick " يُعرف الخطاب بأنّه " فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة، المسموعة والمرئية"[2]؛ أي أنّه ذلك المجسّد أمامنا كفعل.

كما أنّ هناك من نظر إلى الخطاب بوصفه بنية كلية تستوعب النّص أو مجموعة نصوص، ومن هنا جاء في وصفهم للخطاب بأنّه "الطريقة التي بها تتشكل الجمل مكونة نظاما متتابعا تسهم به في تشكيل نسقٍ كلي مغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد"[3]؛ ذلك يعني أنّ الخطاب عبارة عن نظام .

"وقد يوصف الخطاب بأنّه مجموعة دالة من أشكال الآداء اللّفظي، ينتجها مجموعة من العلامات"[4].

أو يوصف بأنّه " مساق من العلاقات المعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة"[5]؛ أي مجموع العلاقات التي تستعمل بُغية أهداف معينة.

1-الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 1992، ص.ص168،167.

2-عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 2014، ص93.

3-نفسه، ص93.

4-ينظر: نفسه، ص93.

5-نفسه، ص93.

نظرا لهذا الكم الهائل من التعريفات لمصطلح الخطاب، نستنتج أنّ مفهومه مازال غامضا، وهذا ما يطرح اليوم صعوبة في ضبط مفهوم المصطلح، وذلك نظرا للخلفيات المنهجية والرؤى النقدية التي ينطلق منها أصحابها.

ويرى "**الزمخشري**" أنّ فصل الخطاب في قوله تعالى{وَشددنا مُلكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب}[1]؛ إنما هو " البيِّن من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به، ولا يلتبس عليه"[2]

نستنتج من تفسير "**الزمخشري**" أنّ الخطاب يخص الجانب المنطوق من اللغة (الكلام)، حيث فسّر قوله تعالى:{وعزني في الخطاب}، أي " جاءني بحجاج لم أقدر أن أورد عليه ما أردّه به، وأراد بالخطاب: مخاطبة الحجاج المجادل."[3]

ويرد عند "**بدر الدين الزركشي**" في تعريفه للخطاب بأنّه" الكلام المقصود منه إفهام من هو متهيء للفهم."[4] أي أنّ الخطاب عبارة عن تواصل كلامي غايته الإفهام ، وهذا ما يدل على وجود علاقة بين الخطاب والخطابة في النصوص التراثية.

وبالتالي فعملية الخطاب مكوّنة من:

1. أطراف الخطاب: وهما المتكلّم والمستمع.
2. فعل الخطاب: وهو النص (مكتوبا أو شفويا).
3. وضعية الخطاب: وهي الظروف التي يتم فيها الخطاب (زمانية ومكانية)

ومنه يمكننا القول أنّ الخطاب وحدة تواصلية إبلاغية متعددة المعاني، ناتجة عن مخاطِب معيّن، وموجهة إلى مخاطَب معين، عبر سياق معيّن.

1-سورة ص، الآية 20.

2-الزمخشري، الكشاف، تح/ عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 251/5/1998.

3-نفسه، 255/5.

4-بدرالدين الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، تح/ محمد ثامر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 98/1/2000.

من خلال إطلالتنا على المعاجم اللغوية يتّضح لنا أنّ المفهوم اللغوي لكلمة "خطاب" تعني الكلام المنطوق أو المكتوب بين مرسل ومستقبل بقصد الإفهام.

حقيقة لقد أسهم اللّغويون العرب القدامى في تجلية مصطلح الخطاب، وذلك بما صاغوه من مفاهيم اصطلاحية متقاربة، فقد ماثلوا به مصطلح "الكلام"، وارتكز معناه على التواصل الشفوي قصد التبليغ والإفهام.

ب-مصطلح الخطاب في النّقد الغربي:

اتصل الخطاب في أصوله الغربية بالفلسفة، فكان منشؤه فلسفيا، ظهر مع "أفلاطون"، وبعدها اتخذ مفهوم الخطاب أبعادا إبستيمولوجية*[1]مستقلة بظهور مؤلفات "ميشيل فوكو" M.faucault، حيث يذهب هذا الأخير في تعريفه للخطاب أنّه" نظام تعبير مقنّن ومضبوط"[2].

كما تحدث عن الخطاب بوصفه مجال لكل ماهو منطوق، يقول: "هو أحيانا يعني الميدان العام لمجموع المنطوقات، وأحيانا أخرى مجموعة متميّزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدل دلالة وصف على عدد معيّن من المنطوقات وتشير إليها."[3]؛ أي أنّ الخطاب هو مجال لكّل ما هوملفوظ.

ويركّز "فوكو" في تعريفاته على المنطوق، فيقول في موضع آخر من كتابه في تعريفه للخطاب هو: "مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة

* ابستيمولوجيا: كلمو مؤلفة من جمع كلمتين يونانيتين "ابستيمي" ومعناها عام، و"لوغس"ومعناها علم أيضا، إذن معناها اللغوي "علم العلوم"، أو "الدراسة النقدية للعلوم"

2-ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر/سالم يفوت، المركزالثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط2، 1987، ص34.

3-الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية-مصر، (د،ط)، 2000.ص94، 95.

بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكررإلى ما لا نهاية، يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ...بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شروط وجودها"[1].

من خلال النص، نستنتج أنّ الخطاب عند "**فوكو**": هو عبارة عن مجموعة من المنطوقات والملفوظات التي هي بمثابة الميدان العام للخطاب.

ويعد "هاريس"Harris، أكبر منظّر للخطاب مع البحث الذي قدّمه، والمعنون ب" تحليل الخطاب"، فقدى عرّف الخطاب بأنّه:" ملفوظ طويل أو عبارة عن متتالية من الجمل، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني"[2]؛ معنى ذلك أنّ الخطاب حسب "هاريس" هو منطوق طويل، أو هو نص يكزن وفق علامات نستطيع من خلالها تحليل سلسلة من العناصر.

كما يرى أيضا أنّ الخطاب بمفهومه العام" يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل"[3]؛ من خلال تعريفات "هاريس" لمصطلح الخطاب، نستنتج أنّ:

- الخطاب مصطلح يطلق على الكلام.
- الخطاب عبارة عن سلسلة من الجمل المتتالية.
- الخطاب جملة لغوية.

ومنه فالخطاب ملفوظ كلامي يهدف إلى تحقيق غاية معينة.

وإذا كان "هاريس" قد ربط الخطاب بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ، فإنّ باحثا آخر فرنسيا هو "إميل بنفينيست" Emil Benvenist، ركّز على فكرة التأثير، إذ يرى أنّ الخطاب

1-الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، ص95.

2-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط4، 2005، ص17.

3-دومينيك مونغانو، المصطلحات المفتاحية لتحليل الخطاب، تر/محمد يحياتن، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، (د،ت)، ص19.

هو " كل تلفّظ يفترض متكلما ومستمعا، وهدف الأول التأثير على الثاني بطريقة ما"[1]؛ أي أنّ الخطاب تلفّظ يتطلب متكلما ومستمعا وهدفا تأثيريا بكيفية معيّنة.

نلاحظ أن "بنفينيست" رفض النظر إلى الخطاب من زاوية الجملة التي نظر إليها "هاريس"، فقد ركّز هذا الأخير على مفهوم "الملفوظ" على عكس "بنفينست" الذي ركّز على مفهوم "التلفظ" بدلا من ذلك.

ونجد باحثا آخر هو " مانكينو"Mancino، قد عرض عددا من تحديدات الخطاب أبرزها:

- الخطاب هو الوحدة اللسانية التي تتعدّى الجملة، وتصبح مرسلة كلية أو ملفوظا.
- الخطاب مرادف للكلام.
- الخطاب هو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروطا بها"[2]

من خلال هذه التعريفات نلاحظ أنّ "مانكينو" يُحدد الخطاب بوصفه تلفظا لا ملفوظا.

غير أنّ ثمة باحثين آخرين نظروا إلى الخطاب من زاوية تداولية محدّدين إياه بوصفه حوارا شفويا أو كتابيا، حيث نجد.

كما وردت كلمة "خطاب" في معجم اللسانيات بتعريفات ثلاث هي[3]:

أ-الخطاب هو الكلام في مقابل اللسان، بالمعنى الذي أعطاه دوسوسير للفظ الكلام، وبهذا المعنى يكون الخطاب هو استعمال الذات للسان بغرض التعبير والتواصل.

1-دومينيك مونغانو، المصطلحات المفتاحية لتحليل الخطاب، ص35.

2-عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص92.

3-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص21

ب-الخطاب ملفوظ يساوي أو يفوق الجملة، ويتكون من متوالية تتشكل منها رسالة ذات بداية ونهاية.

ج-الخطاب ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل.

من خلال هذه التعاريف نستنتج أنّ الخطاب عبارة عن تواصل بين الناس، قد يكون ذلك كلامي، وقد يكون كتابي.

إذا تأملنا هذه التعاريف فسنجدها تحدّد الخطاب"إما بالكلام المتبادل بين الأفراد الذين يكونون في عملية التواصل، طورا مخاطبين، وطورا آخر متلقين أو مخاطَبين، وإما أنّه التعبير اللغوي عن الفكر بواسطة متوالية مترابطة من الكلمات والقضايا (ما يطرح مسألة العلاقة بين اللغة والفكر)، كما تُعرفه تعريفا يركّز على وظيفته التواصلية بين الناس".[1]

ومنه فالخطاب عبارة عن كلام أو كتابة وظيفته الأساسية هي التواصل بين مختلف الأفراد.

ج-مصطلح الخطاب في النقد العربي الحديث:

كان لمصطلح الخطاب عند الدارسين العرب إشعاعا وبروزا، فقد اهتموا به وحاولوا إيجاد مفهوم يضبطه، إلا أنّهم لم يتمكنوا من ذلك و إنما حدث انقطاع في دلالة المفهوم حتى العصر الحديث، وإذا ذهبنا إلى التحديد الاصطلاحي لمفهوم الخطاب تطالعنا قائمة من الأسماء اللامعة التي برزت في هذا المجال، منهم: جابر عصفور، محمد مفتاح، عبد المالك مرتاض، كمال أبو ديب، يمنى العيد، صلاح أبو الفضل، وعبد السلام المسدي، .....إلخ.

فـــــ"**جابر عصفور**" في ترجمته لكتاب عصر البنيوية "**لإديث كيروزيل**" يحدّد مفهوم الخطاب بقوله: "يشير المصطلح (الخطاب) إلى الطريقة التي تشكّل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم في نسق كليّ متغاير ومتّحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا، أو تتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكّل خطابا أوسعا ينطوي على أكثر من نص

1-عبد السلام حمير، في سوسيولوجيا الخطاب، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت-لبنان، ط1، (د،ت)، ص22.

مفرد، وقد يوصف الخطاب بأنّه مجموعة دالة من أشكال الآداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات، أو يوصف بأنّه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة"[1]؛أي أنّ الخطاب نظام تتآلف فيه الجمل، بل والنصوص نفسها ويرتكز بصفة خاصة على الجانب النطقي الملفوظ.

والخطاب عند "**عبد المالك مرتاض**"" نسج من الألفاظ، والنسج مظهر من النظام الكلامي الذي يتّخذ له خصائص لسانية تميّزه عمّا سواه"[2] يعني هذا أنّ الخطاب عبارة عن نظام كلامي، يتمتع بخصائص لغوية تميّزه عن غيره.

ويذهب "**عبد السلام المسدّي**" في تعريفه للخطاب إلى أنّه " مادة قارة لها بذلك طواعية للتشريح الإختياري، ومقوّمات هذه النظرة اعتبار الخطاب في بنيته الصّورية بعدضبطه في وحدات لغوية متعاضدة"[3]؛ أي أنّه بالانسجام والاستقرار يؤدي الخطاب هدفه الرئيسي ألا وهو التأثير في المتلقي.

والخطاب عند "**محمد مفتاح**" عبارة عن " مدوّنة كلاميّة"، أي أنّه مؤلف من كلام لا غير، والخطاب عنده يتميّز بأنّه تواصلي يهدف إلى توصيل معارف ومعلومات، وتفاعلي ويكون ذلك بين أفراد المجتمع.

وفي الأخير يتّضح لنا في هذا التّحديد نظرة شاملة لمفهوم الخطاب فهو نظام تتآلف فيه الجم، بل النّصوص نفسها، ويرتكز بصفة خاصة على الجانب النّطقي الملفوظ، والخطاب كذلك هو المحتوى وذلك على اعتبار الوحدات المتمفصلة في الموضوع، ويختلف المحتوى باختلاف الوسط الذي يُنتجه، لأنّ وسائل التعبير عنه كذلك تتغير وتتنوع بحسب المحتوى، فالمسرح مثلا يقدّم خطابا، والمحاضرة تقدّم خطابا، والشعر يقدّم خطابا، أي أنّ لكلّ نشاط خطابه الخاص به، فتقول

1-إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر/جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنّشر، بغداد- العراق، ط1، 1985، ص269، 270

2-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (د،ط)، 73/02/2010.

3-نفسه، ص75.

هناك الخطاب الدّيني، والخطاب السياسي، والخطاب الأدبي، والخطاب الشعري، وهذا الأخير هو محور دراستنا.

فما هو الخطاب الشعري؟ وما هي عناصر تشكّله؟

المبحث الثاني: مفهوم مصطلح الخطاب الشعري

يُعدّ مصطلح الخطاب الشعري من المصطلحات الحديثة نسبيا التي أضيفت في معجم المصطلحات النقدية، ويندرج ضمن ما يسمى بالخطاب الإبداعي الذي ينقسم بدوره إلى شعر ونثر، والوظيفة الشّعرية فيه لا تقتصر على الشّعر وحده، ولكنّها تظهر فيه بشكل أكبر.

ولقد تعدّدت تعاريف مصطلح الخطاب الشّعري ،ومن بينها، تعريفه في التّراث النّقدي القديم على أنه" مكوّن من مصطلحين، الأول وهو الخطاب الذي تعود جذوره إلى عنصرين هما اللّغة والكلام، فاللّغة هي نظام من الرموز التي يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام هو إنجاز لغوي فردي، يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب، ومن هنا تولد مصطلح الخطاب، والثاني هو الشعري، ونعني بلفظ شعري إمّا على جنس أدبي معيّن هو الشعر، وإما على كل ما يثير انفعالا وإحساسا جماليا سواء كان شعرا أم نثرا أم رسما".[1]

من خلال هذا التعريف نستنتج أنّ الخطاب الشعري يشمل الكلام الموزون والمقفى، كما يشمل كل ما يثير إحساسا وانفعالا، أي أنّه يُعنى بالإثنين.

وهناك من يرى أنّ الخطاب الشعري هو: نظام من العلاقات والإشارات، والوقائع الأسلوبية، والأبعاد الدلالية، تتشكل وحداته اللّغوية ضمن أنساقٍ بنيوية يتحقق من خلالها نسيج النص، وبها يُحقق أدبيته، فيُثير المتعة ويمنع الفائدة"

1-جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر/محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1986، ص09.

-أي أن الخطاب الشعري عبارة عن بنية من العلاقات والوقائع والأبعاد، تحتوي هذه البنية على وحدات، وتماسك هذه الوحدات يحقّق أدبية النّص.

كما يذهب"**عبد مالك مرتاض**" في تعريفه للخطاب الشّعري إلى أنه"كلّ إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثرمن ناقد، أي كل إبداع أدبي نال الحد الأدنى من إجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات من الآثار الفكرية".[1]

نلاحظ أن "**عبد المالك مرتاض**" قد ربط مفهوم الخطاب بالإبداعية والجمالية، كما ربطه بالجانب النقدي، وذلك من خلال تعدّد القراءات له، ومنه يمكننا القول أنّ الخطاب الشعري إبداع غايته التأثير في المتلقي.

وهناك من يرى أنّ الخطاب الشعري هو"الأسلوب الخطابي المباشر في الشعر".[2]

ويعني ذلك أنّ الخطاب الشعري عبارة عن طريقة في التعبير يكون محتواها شعرا.

ويرى الدكتور "**قادة عقاق**" أنّ الخطاب الشعري هو:"مجموعة من العلائق ذات المستويات المتعددة تنطوي على جملة فكرية هي دوما وباستمرار صوت هامس ينكشف له الأثر من خلال التحليل الذي ينشر الأحداث داخل فضاءات الخطاب في خصوصيته المعرفية بوصفها مقولة دلالية لمقاربة المعنى المجازي المستتر وراء المعنى الحقيقي".[3]

من خلال هذا التعريف نستنتج أن الخطاب الشعري عبارة عن نسيج من العلائق بين عدة مستويات، وهذه المستويات تقوم بإخفاء المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي، وهذا ما نصل إليه بعد عملية التحليل.

1- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1986، ص34.
2-محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000، ص28.
3- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص 411.

أما "**حازم القرطاجني**" فقد ذهب في تعريفه للشعر على أنه"كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له".[1]

فالخطاب الشّعري بنية لغوية فنية قائمة على الوزن والقافية، لا يمكن فهمها إلا بمعرفة عناصرها وعلاقتها بعضا ببعض وإدراك دلالتها السطحية والباطنية.

ونقف الآن عند المفهوم الشامل للخطاب الشّعري، وذلك من خلال تعريف" **ابن طباطبا**" حيث يقول:"إن الشّعر كلام منظوم بائن عن النثر الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خصّ به من النّظم الذي إن عدل من جهته فسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به".[2]

نقول أنّ الخطاب الشّعري هو عبارة عن رسالة شعرية موجّهة من مخاطبٍ إلى مخاطبٍ، ويراعى فيها عنصر الإبداع والجمالية التي تتاتى من اللغة الشّعرية[3]*، وذلك بهدف التأثير في المتلقي وتجتمع في تكوين الخطاب الشّعري عدّة عناصر تتداخل في بعضها البعض لتؤسّس شاعريته، وتؤكد تميّزه، وتفرّده عن غيره من انواع الخطابات الأخرى، وهذه العناصر تتمثل في: اللّغة، الموسيقى، الصّورة الشّعرية، التّناص.

وتحليل الخطاب الشّعري عادةً ما يقوم على دراسة هذه العناصر وتحليلها وفق منهجية معينة تفرضها طبيعة النّص المدروس، وذلك أنه يتآلف من أجزاءٍ لغويةٍ متماسكة ومتناسقة تقوم بينها

1-تسعديت فوراي، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2008، ص11.

2- محمد كراكبي، مفهوم الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي القديم، ص33.

*اللغة الشعرية: هي ذلك الوعاء الذي يحمل مشاعر الشاعر وأحاسيسه في نتاج تلاحم اللفظ المعنى مكونا نسيجا جديدا نسميه النصّ.

شبكة من العلاقات الدلالية، والصّوتية، والصرفيّة، تشكّل مجتمعة وحدة لغويّة كبيرة هي النص الأدبي"[1]

ومنه فالخطاب الشعري رسالة شعرية يُشترط فيها عنصر الإبداع، وذلك اللّغة الشعرية والتي تُسهل الاتصال بين الباث والمتلقي.

-مكونات الخطاب الشعري:

وللخطاب الشّعري عّدة عناصر تتداخل لتؤسس شعريته وتؤكد تميزه، وهذه العناصر هي:

أ-اللغة: ذلك أنّ الخطاب أيّا كان هو خطاب باللّغة، والقصيدة هي مجموعة كلمات، والأسلوب هو تأليف لهذه الكلمات، وكلّما كان خطابا شعريا، لذلك كان ريفاتير يرى"أنّ الخطاب الأدبي هو لعب بالكلمات"[2]، وهذا الكلام عام بالنبسة للخطاب الشّعري، في حين يرى آخرون أنّ"الشّعراء التقليديين كان خطابهم أقرب إلى المباشرة والكلام العادي"[3]

ب-الموسيقى:"حيث تعدّ من أهم العناصر المشكّلة للخطاب الشعري منذ القديم، من خلال الإيقاع والموسيقى، وبعضهم يرى أنّ الشاعر يغني بالقصيدة كنغم، ذلك أنّ هذا النغم الذي ينبثق من أعماق الشاعر ويملأ وجدانه هو التعبير الأولي عن المشاعر التي تجيش في نفسه حيال المحرض."[4]

أي أنّ الشّاعر يوظف الموسيقى في شعره كآداة يعبّر من خلالها عن مشاعره وأحاسيسه.

ج- الصّورة الشّعرية: وتعتبر مكونا بنيويا أساسيا في الخطاب الشعري، وقد اعتبرت آداة للشرح والتعليل، وهي عماد البناء الشعري وفيها تتفاعل بقية العناصر.

1- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص154.

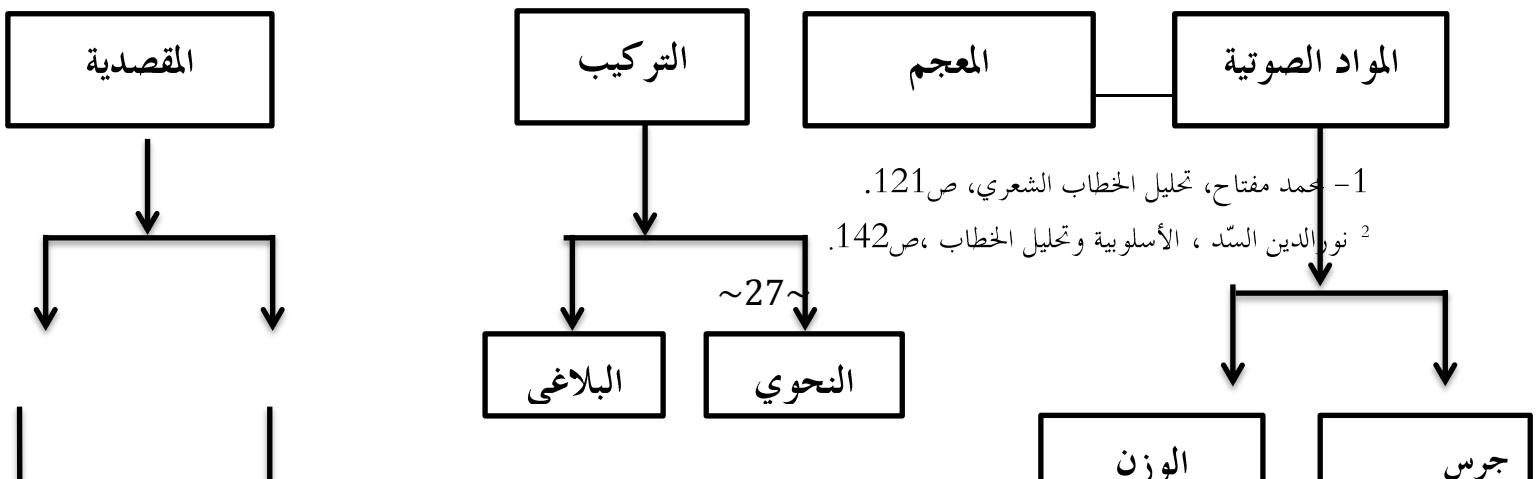
2- نزار بريك هندي، (2011)، [الخطاب الشعري في تجربة الحداثة السورية]، مجلة الموقف الأدبي، (مجلة سورية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، العدد 405، ص 48-49.

3-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 1995، ص50-51.

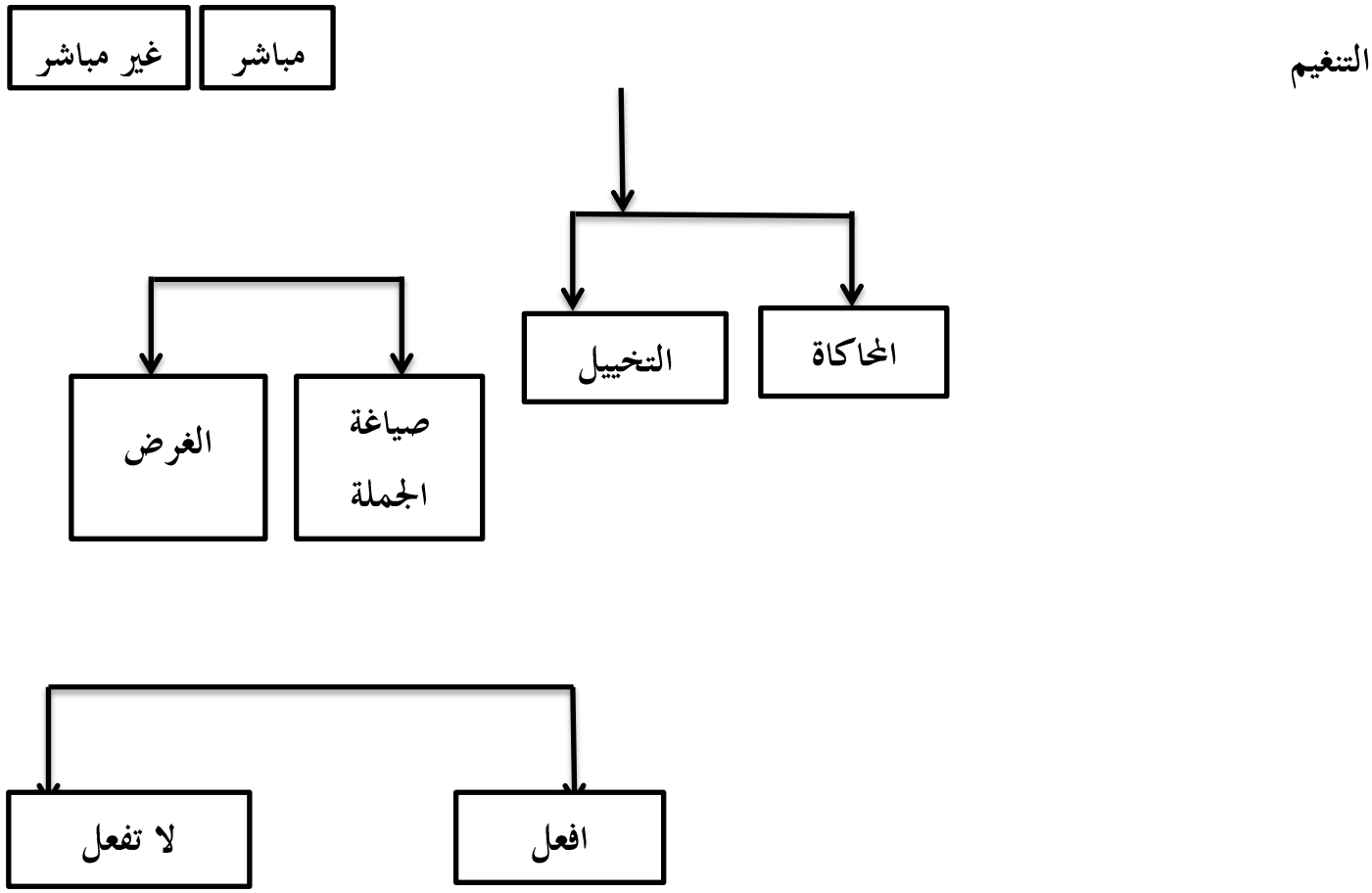
4- نفسه، ص53.

د-التّناص وانتاج المعنى: التّناص هو"تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة"[1]، وهذا المصطلح حديث جامع"لمافهيم قديمة هي: الاقتباس، التضمين والسرقات، فالكاتب يعيد إنتاج نصوص سابقة في نص جديد، كما أنّ التناص لا يقتصر على الخطاب الشّعري وحده، بل يتعداه إلى كافة أشكال الخطاب الأخرى.

ويرى محمد المفتاح أن مكونات الخطاب الشعري تتمثل فيما يلي:[2]



1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.
[2] نورالدين السّد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص142.


التنغيم
مباشر
غير مباشر
المحاكاة
التخييل
صياغة الجملة
الغرض
افعل
لا تفعل

من خلال المخطّط يتّضح لنا أنّ الخطاب الشعري هو"بنية متكوّنة من عناصر تؤلف بينها علاقات، وينبغي تحديد طبيعة هذه العلاقات من طرف محلّل الخطاب ويصفها باعتماد الإجراءات المشار إليها في الشكل ويحلّلها ليُظهر الكيفية التي حقق من خلالها الخطاب إنسجامه وأدبيته"[1].

أي أن الخطاب الشعري عبارة عن نظام من العلاقات، تتشكل وحداته اللّغوية ضمن أنساق بنيوية يتحقق من، خلالها نسيج النص، وبها يحقّق أدبيته فيثير المتعة ويمنح الفائدة.

وفي الأخير نستنتج من كل ما سبق أنه لا تشكيل من دون خطاب، ولا خطاب من دون تشكيل، فهما بمثابة الروح والجسد ذلك أنّ دراسة التشكيل في أيّ خطاب كان، وبخاصة في الخطاب الشعري، تعني الإنفتاح على أكبر قدر ممكن من المعاني المستظلة تحت الوحدات اللّغوية المشكلة لنسيج النّص الشّعري.

المبحث الثالث: شروط الخطاب:

يشترط في الخطاب أربعة شروط رئيسية هي:

1-اللّفظية أو التّلفظية: أي أنه "يجب في الخطاب أن يكون ملفوظا، أو جاريا مجرى التلفظ، أي مجرى الكلام اللّفظي أو العبارتي، وليس مجرى الكلام الإشرافي"[2]، معنى ذلك الخطاب من جنس الكلام الذي تتكلمه لغة المتكلم وليس جسده.

2- التواضعية أو الإصطلاحية: وذلك يعني أنه" يجب في الخطاب أن يكون الكلام جاريا مجرى العادة في التكلم"[3]

3- قصدية الإفهام: فإفهم المخاطب هو المقصود الرئيسي من كلّ كلام خطابي.

1- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص142.
2- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص30.
3- نفسه، ص30.

4- الحضور المباشر في حضرة المخاطب المباشر: "وهذا يقتضي أن يكون الكلام الخطابي الموجه توجيها مباشرا من المتكلّم، كلاما موجّها إلى مخاطب جاهز."[1]

معنى ذلك أنه يجب أن يكون الكلام موجها إلى مخاطب متهيئ لفهمه، وقادر على استيعابه.

المبحث الرابع: الفرق بين الخطاب والنص:

أ-أوجه الاختلاف:

1- الخطاب أوسع من النص، فالخطاب بنية بالضرورة، ولكنه يتسع لعرض ملامسات إنتاجها وتلقيها وتأويلها، ويدخل في تلك الملامسات ما ليس باللغة كالسلوكيات الحركية المصاحبة إيجابيا للاتصال.[2]

ومعنى هذا أنّ الخطاب ليس حبيس اللّغة بل يتجاوزها أحيانا.

2-النّص الأساسي هو بنّية مترابطة، تكون وحدة دلالية، والخطاب هو موقف ينبغي للّغة فيه أن تعمل على مطابقته.[3]

3-يقدّم ميخائيل استوبس ملحوظات للتمييز بينهما وهي أنّنا نتكلم غالبا عن النص المكتوب في مقابل الخطاب المنطوق، وغالبا ما يعني الخطاب، الخطاب التفاعلي، على حين يكون النص مونولوجا غير تفاعلي سواء في ذلك أن يكون مونولوجيا منطوق جهرة أو غير ذلك.[4]

1- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص30.

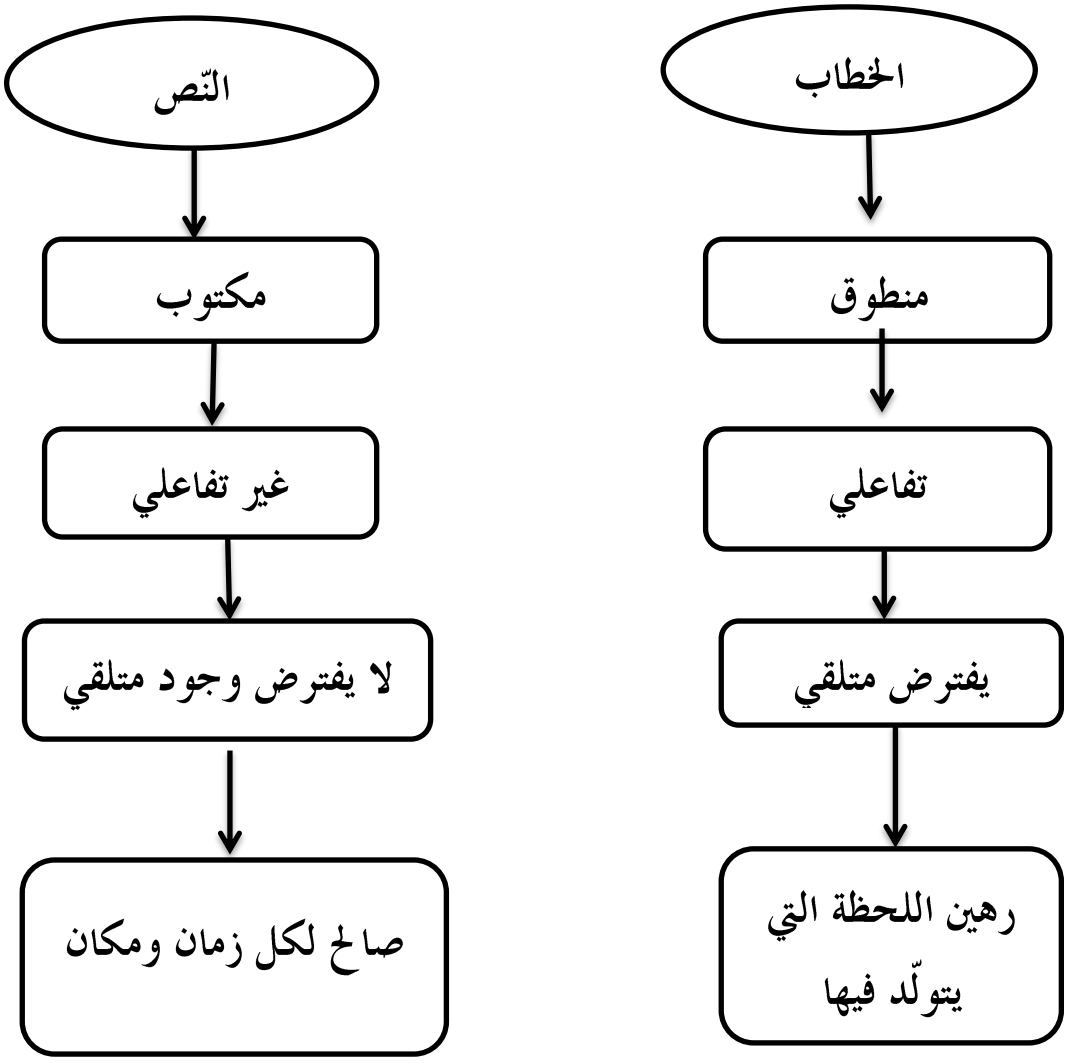
2- ينظر: محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة-مصر، ط1، 2005، ص12.

3- ينظر: نفسه، ص09.

4- ينظر: نفسه، ص 12.

4-بما أنّ الخطاب تفاعلي فإنه بالضرورة يفترض وجود سامع يلتقى هذا الخطاب، بينما يتوجه النص إلى متلقي غائب يتلقاه عن طريق القراءة، فالخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره، أي أنه مرتبط بلخطة إنتاجه، بينما النص يقرأ في كل زمان ومكان.

ويمكننا تلخيص كل ما قلناه في مخطط الآتي:



مخطط تمثيلي يوضّح الفرق بين الخطاب والنص

ب- علاقة الخطاب بالنص:

إنّ تعريف النص بالخطاب شيء مألوف عند الكثير من الدارسين، يقول **روجر فاولر** rojer fauler " إنّ كل نص خطاب"[1]، فالخطاب والنص ينطلقان من نقطة واحدة مشتركة ويرجعان إلى أخرى مشتركة.

تستطيع عبارات مثل خطاب النص، ونص الخطاب، والنص بنية خطابية، والأدب نصي، والخطاب النصّي، وإدراك الخطاب بوصفه نصا، وغيرها، أن تؤكد التداخل والاشتباك بين هذين المصطلحين"[2]

ومنه نستنتج أن العلاقة بين النص والخطاب علاقة تكاملية، حيث أنهما بمثابة وجهين لعملة واحدة، فكل منهما يمثل شكل العمل الأدبي.

1- محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ص07.

2- نفسه، ص80.

خلاصة:

من خلال ما سبق في هذا الفصل نستخلص أنّ:

مفهوم الخطاب مازال يعاني من مشكلة تداخله مع مفهوم النص، وهذا ما أثبته كثيرا من الباحثين، إذ يخلطون كثيرا بين هذين المصطلحين.

إنّ تنوع مجالات الحياة جعل الخطاب يتعدد مثل الخطاب الفلسفي العلمي...إلخ.

نلاحظ أنّ الخطاب الأدبي مختلف عن الخطابات الأخرى، وذلك أنّه يمتلك لغة شعرية تميّزه عن باقي الخطابات.

وسنحاول أن نطبّق بعض ممّا ورد من مفاهيم إجرائية وقضايا الخطاب في الفصل التطبيقي، وذلك من خلال نماذج مختارة من ديوان الشاعر الأموي **ذي الرّمة**.

الفصل الثاني: تشكيل الخطاب الشعري عند ذي الرمة

-تمهيد

1- اللغة ودورها في تشكيل الخطاب الشّعري عند ذي الرمة

- خصائص اللغة عند ذي الرمة
- المعجم الشعري
- التراكيب

2- التشكيل البلاغي للصّورة الشعرية وأبعادها الجمالية عند ذي الرمة

- تشكيلات الصّورة البيانية
-تشكيلات الصّورة البديعية

3- التشكيل الإيقاعي ومستوياته عند ذي الرمة

- الإيقاع العروضي
- الإيقاع الصّوتي.

خلاصة

تمهيـــــد:

تعتبر اللّغة وسيلة هامة في التشكيل الجمالي للنص الإبداعي، فهي تلك المادة التي يستعين بها في خلق إبداع أدبي متميّز يحقق التفرّد للتجربة الشعرية، فالشعر"لغة يبدعها الشاعر لأجل، أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكل آخر"[1]، لأنّ اللّغة في العمل الأدبي هي غاية مقصودة في حدّ ذاتها، لذا فالشاعر الماهر هو الذي يستطيع توظيف مفرداته والسيطرة عليها، بحيث تحقق لشعره الجمالية المتفردة، "واللّغة الشعرية ليست لغة تعبيرية، بل إنّها لغة خالقة وبتدريج مستمر، والكلمة فيها لا تجسّد الحقائق كما هي بل كما تمثّل في النفس، في العالم الخارجي، في النظام الشّعوري والفكري، من هنا تنبع العلاقة بين اللّغة الشعرية والشحنات الشعورية..."[2] حيث أنّ الألفاظ المكوّنة لاّغة لا تكتسب قيمتها الجمالية ولا تؤدي وظيفتها المطلوبة انطلاقا من معناها المعجمي، بل يأتي ذلك من خلال شحنها بطاقات إيحائية شاعرية تجعلها تعبّر عن أفكار وأحاسيس الشاعر.

ومنه فالدقة في إنتقاء الألفاظ ووضعها في مكانها المناسب تعتبر أساسا للتشكيل الفني الجميل.

انطلاقا من هذه النظرة الجمالية للّغة سنحاول أن ندرس لفغة" ذي الرّمة" ودورها في تشكيل النص الشعري عنده من خلال ثلاثة محاور هي:

1-خصائص اللغة عند ذي الرمة.

2-دراسة التشكيل اللغوي على مستوى المعجم الشعري.

3-دراسة التشكيل اللغوي على مستوى التراكيب.

1- جون هوكن، بنية اللغة الشعرية، ص155.

2- عسّاف ياسين، الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1982، ص39.

أ-خصائص اللّغة عند ذي الرمة:

تميزت لغة "ذي الرّمة" بعدّة خصائص يمكن حصرها فيما يأتي: الجزالة، السهولة، الذاتية المفرطة.

1-1-الجزالة:

يجد الدّراس في شعرّ ذي الرّمة" جزالة وقوّة في بعض الألفاظ المعبّرة عن موقف الشاعر، فعندما نقرأ مثلا قصيدة "ذي الرمة" التي يصف فيها رحيل أهل حبيبته "مية" فقد كان يراقبهم وهو منكسر القلب، نلمس ذلك السياق اللغوي المتين ذو ألفاظ جزلة، ومعان واضحة لا تصنّع فيها، ويظهر ذلك في قوله[1]: الطويل

أراحَ فريقُ حَيرتِكَ الجَمال كأنّهُم يُريدُونَ احتمـــــالاَ
فَبتّ كَأنّني رَجُل مَريضٌ أظُن الحيّ قد عزموا الزّيــالاَ*
وباتوا يرمون نوى* أرادت بهم لسواء طيّتك *انفتـــــالاَ
وَذِكْرُ البَيْنِ يَصْدَعُ في فُؤَادِي وَيَعْقِبُ فِي مَفَاصِلِي امْــلاَلاَ*

تميزت هذه الأبيات بلغة متينة قوية، جزلة الألفاظ، وقد كان ذلك تماشيا مع طبيعة الموضوع، ألا وهو الوصف، والألفاظ التي وظّفها الشاعر في أبياته مثل:الجمالا، الزيالا، نوى، طيّتك، البين... تُعد من مادة لغوية أصلية، لا نلبث نشعر أنّ فيها أنفاسا تسري إلينا من الشعر العربي القديم.

1- ديوان شعر "ذي الرمة" قراءة وتقديم وتعليق: زهير فتح الله، دار صادر-بيروت-لبنان، (د، ط)، 2004، ص369.

*الزيال: النهوض والرحيل.

*نوى: النية.

*الطيو: الوجهة التي أردها.

*الامذلال: الفتور والارتخاء.

كما نلمس هذه تااغة (الجزالة) في تعبير الشّاعر عن تجربته مع الحب، وذلك من خلال قصيدته التي يعبّر فيها عن صيحة حزن، باكيا على أطلال محبوبته(مي)، يقول[1]: الطويل

أَمِنْ دِمْنةٍ بَيْنَ القِلاتِ وَشارع تَصَابَيْتَ*حَتَّى ظَلّتْ الْعَين تَـــــدْمعُ

أَجلُ عَبْرةٌ كَادتْ إِذَا مَا وَزعتْا بُحلمى أبَتْ عَوَاصٍ*تـــُــسرّعُ

تَصَايَيتْ واهْتَاجتْ بِهَا مِنْكَ حَاجَةٌ وَلُوعٌ أَبَتْ أَقْرَانُهَا مَا تَقَطْـــــــعُ

إِذَا حَان مِنْهَا دُونَ ميّ تعــرّض لنَا حِينَّ قلب بالصّبابة مـــــوزعُ*

وَمَا يَرْجعُ الوجد الزّمان الذِي مضَى ولاَ لِلْفَتى من دمنة الدّار مجــزعُ*

عَيِّشةَ مَالِي حِميـــــةٌ غير أَنـــَّـــني بِلَقْطِ الحَصَى والخطِّ فِي التُربِ مُولَعُ

يتميز النص الشعّري هنا بجمال الكلمة، ومتانة المضمون، فالألفاظ من مثل عواص، تصابيت، حنّ، الصبابة...إلخ، استعدها رقة العاطفية، وعذوبة الأحاسيس عند الشاعر حيث جاءت فخمة جزلة، ومختارة بدّقة لتصف معناته التي يمرّ بها.

1-2-السهولة:

جاء بعض شعر"ذي الرّمة" رقيق الديباجة، خفيف على السّمع، حيث كانت ألفاظه غير وعرة إلى حدّ ما، فتميزت بالسلاسة والسهولة، ونستطيع أن نلمس هذه السّمات بوضةح في كثير

1- الديوان، ص306.

*تصابيت:حننت.

*عواص: الدموع.

*موزع: مغرم.

*مجزع: عدم الصبر على المكروه.

من قصائده ومقطوعاته التي أفردها للوصف والتغزل، فترّق فيها الألفاظ ولين، ومن أمثلة هذه الرِّقة قوله في إحدى مقطوعاته مُتغزلا بجمال الصحراء، فقد كان شديد الإعجاب بها، يقول:[1] الطويل

إِذَا اسْتَوْدَعتْهُ صَفْصَـــفا أو صَرِيمة* تَنَحَّتْ وَنَصَّتْ جِيدهَا بالمَنَاظِرِ
حِذَارًا على وَسْنَانِ* يَصْرَعه الكَرى بكُلِّ مَقيلٍ عَنْ ضِفافٍ فوَاتِرِ
إِذَا عَـــــطَفَتْهُ غَادِرَتُـــــهُ وَرَاءَهَا بِجَرْعَاءَ دَهْنَاوِيَّةَ أَوْ بِحَاجِرِ
وَ تَهْجُرُهُ إِلاَّ اخْتِلاَسًا نَهارُهَـــــــا وَكَمْ مِنْ مُحِبٍّ رَهْبَةَ العَيْنِ هَاجِـــــــــرِ
حِذَارَ المَنَايَا رَهْبَةً أَنْ يَفُتْنَهـــــــا بِهِ وَهِيَ إِلاَّ ذَاكَ أَضْعَفُ نَاصِـــــــــرِ

يبدو من خلال الأبيات أنّ الألفاظ تفيض رقّة وعذوبة، عبّر الشاعر خلالها عن مناظر الصحراء وتفاصيلها، حيث راح يرسم أيامها ولياليها وصخورها ورمالها وأشجارها، وكل ما يجري فيها من رياح وبرق ورعد ومطر وكلّ ما يلمع في سمائها من كواكب ونجوم وغيوم، في أبهى صورة.

وإن قارئ هذه الأبيات لا يجد غرابة في اللفظ ولا تعقيدا، حيث ابتعد الشاعر عن خشونة اللّفظ، واختار المفردات السهلة والواضحة، فالكلمات من مثل: صفصفا، جيدها، مقيل، تهجره، اختلاسا....، تميّزت بالسلاسة والبعد عن الخشونة والتعقيد.

1-3-الذاتية المفرطة:

لعّل المتتبع لديوان " ذي الرمة" يلمس خصائص عديدة، أهمها تسخير شعره للتعبير عن واقع حياته، وهذا ما جعل شعره يحفل بالذاتية المفرطة، حيث تبرز هذه الذاتية حين يتحدث عن لواعج حُبّه لمحبوبته صاحبة الطّلل، بل تبرز حتى حين يصف ناقته، فضلا عن عدم إعطاء الغرض الرئيسي، وهو الغرض الذي يمتاز بالغيرية*[2]، حيزا من البنية العامة لقصيدته، ويتضح ذلك بشكل أكبر في إحدى قصائده والتي مطلعها: الطويل

1-الديوان، ص268.

*الصّريمة: الرملة

**وسنان: نائم

*الغيّرية:أقصد بها من السلوك يهتم بمصلحة الآخرين بدلا من الاهتمام بالمصلحة الشخصية.

أَمِنْ دِمْنَةٍ بَيْنَ القِلاَتِ وَشَارِعٍ تَصَابَيْتَ حَتَّى ظَلَّتِ الْعَيْنُ تَدْمَعُ

يلاحظ في هذا المقطع الطّللي أنّ الشاعر ركّز على نفسه بشكل خاص، و لم يهتم بالطّلل نفسه، إذ لم يذكر منه سوى الموضع (بيت القلات، وشارع)، فلا نجد مثلا الأوتاد أو الرماد أو ما إلى ذلك، فكلّ هذه الأمور خلا منها مقطعه الطّللي هذا، فغدا طلل الشاعر ذاتيا، كما أنّ الشاعر عبّر عن تجربته النفسية، وحزنه من خلال بكاءه الذاتي و استغراقه في وصف حاله.

ثانيا: المعجم الشعري:

يمثل المعجم الشعري عنصرا هاما في بنية الخطاب الشعري، بل هو المستوى الأساس في البناء الفنّي للنّص الشعري، وقد أشار "**العقاد**" إلى أنّ الشاعر الحق هو الذي يصنع معجمه، والذي من خلاله " نعرف نفسه ما هي، ومزاجه ما هو، والدنيا التي كان يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه وتقع في روعه، وتتمثّل في خياله" [1]

وبتأملنا لشعر "ذي الرمة" نجد أنّ المعجم الشعري عنده تمثل في أربعة محاور هي:

1-ألفاظ الطّبيعة.

2-ألفاظ الغزل.

3-ألفاظ المدح.

4-ألفاظ الوصف.

وقد توزّع معظمها على النحو الآتي:

المحـــــــــــــــاور	الكلمـــــــــــات	عدد تكرارها
ألفاظ الطبيعة	الليل	104
	الشّمس	29
	النّجوم	26
	الضّباء	15
	الصّبح	10

1-عبّاس محمود العقّاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مطبعة حجازي، القاهرة-مصر، (د.ط)، 1937، ص164.

	الحرباء	07
	القطا	06
	النّهار	06
	الماء	05
ألفاظ الغزل	العين	113
	الهوى	63
	القلب	49
	الشوق	26
	الحب	13
ألفاظ المدح	الكرم	15
	السّيف	15
	العزّ	11
	الشّرف	04
ألفاظ الوصف	البيض	20
	السّمو	05
	الفوارس	05
	الملساء	04
	اللاّمعات	02
	اللؤلؤ	02
	الطّويل	02

جدول يوضح توزيع ملفوظات المعجم الشعري في قصائد ذي الرمة ومقطوعاته

يتضح من خلا الجدول أنّ " ذ الرمة" كان كغيره من الشعراء في استخدام ألفاظ الطبيعة، والغزل، والمدح، والوصف، غير أنّه أكثر من استخدام بعض الألفاظ دون غيرها، مثل: لفظة اللّيل، ولفظة العين، ولفظة الكرم، ولفظة البيض، ليعبّر عن أفكاره ومشاعره حسب الموقف المعبر عنه، حيث جاء توظيفه لهذه الألفاظ توظيفا لم ينفصل عن عصره وبيئته، فكان المعجم الشعري الذي يتحرك في دائرته وليد كّل ما يتصل بحياته.

ثالثا: التراكيب:

3-1-التراكيب الأسلوبية:

أنّ الأسلوب " هو الطريقة التي يعتمدها الأديب في تأليف كلامه للتعبير عن المعاني الدائرة في نفسه"[1]؛ أي أنّه السبيل الذي يسلكه الشاعر في النظم.

وإذا تتبعنا الأساليب التي وظّفها "ذي الرمة" في تشكيل خطابه الشعري، نجد غلبية الأساليب الإنشائية على الأساليب الخبرية، مما يدل على الحركية والانفعالية التي يتميّز بها الخطاب الشعري عنده.

أ-الأساليب الإنشائية:

الإنشاء هو "الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته"[2]. وينقسم إلى نوعين، إنشاء طلبي، وإنشاء غير طلبي، وسنتناول في هذا العنصر الأساليب الإنشائية الطلبية، وهي على التوالي: أسلوب الأمر، أسلوب النداء، أسلوب الإستفهام.

أ-1-أسلوب الأمر:

لم يوظف الشاعر أسلوب الأمر بكثرة، و لم يركّز على استعمال صيغة فعل الأمر، إلاّ في مواضع قليلة، كقوله مثلا:[3] الطويل

1-أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص209.

2-عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، (د.ط)، 1974، ص74.

3-الديوان، ص417.

خَلِيليَّ عُوجَا من صَدورِ الرَّواحِلِ بجُمهورِ حُزْوَى فابكِيَا في المنازِلِ

وقوله:[1] الطويل

إذَا قُلتُ وَدِّعْ وَصْلَ خَرْقَاءَ واجْتَنِبْ زِيَارَتَهَا تُخْلِفْ حِبَالَ الوَسَائِلِ

وقوله:[2] الطويل

خَلِيلَيَّ عُدَّا حَاجَتِي مِنْ هَوَاكُمَا وَمَنْ ذَا يُؤَاسِي النَّفْسَ إلاَّ خِلِيلُهَا

ومنه، فالشاعر كان قليل الاستعمال لأسلوب الأمر في شعره، ويعود ذلك إلى حالة الجفاء التي يعيشها، ضف لذلك البيئة التي ترعرع فيها.

أ-2-أسلوب النّداء:

النداء*من الأساليب التي تمثل اللّغة في جانبها المتحرّك، وقد استعمله الشّاعر للتعبير عن أفكاره ومشاعره، ومثال ذلك قوله في تعداد مآثر ممدوحه[3]:

أَلا يَا اَسْلَمي يَا دارَ ميّ عَلى البِلَى وَلاَ زَالَ مُنْهَلاً بجرعَائِكَ القَطْرُ

حيث جاء النداء هنا بأداة "الياء" وغرضه هو الدعاء.

فكأنّ الشّاعر يقول حفظك الله يا راد محبوبتي من الزوال والفناء، ووقاك صروف الدّهر التي تقضي على آثارك، أي أنّه يدعو لها بالسّلامة.

وقوله أيضا[4]:

يا دراماة بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد

فالشاعر هنا يبكي على أطلال حبيبته ميّة، حيث وظّف حرف حرف النّداء"الياء"، فكان غرضه التّوجع والتحسّر على ذلك المكان المهجور.

1-الديوان، 418.

2-الديوان، 257.

*النداء: هو خطاب يوجّه إلى منادى عليه ليقبل أو ينصت وينتبه، بأداة خاصّة.

3- الديوان، ص211.

4- الديوان، ص139.

ويوّظف"ذو الرّمة" النّداء في موضوع آخر، حيث راح يدعو صاحبيه أن ينظرا في مكان"ميّة" بعد أن مسحت حبال الرّمال الطّويلة آثارها فيقول[1]: الطويل

يا صِحابّي أنظرا آواكُـــــما درجٌ عالٍ وظلٌّ من الفردوسِ ممدود

هل تُبصران حَمُولاً بعدما اشتملت من دونِهِنّ حبال الأشيم القودِ

فكان غرض النّداء هو الدّعاء.

أ-3- أسلوب الاستفهام:

يميل الشّاعر إلى استثمار أسلوب الاستفهام* لينوع في لغته الشّعرية، فتكتسب هذه الأخيرة حرّية شعرية تحرّرها من أسر الأسلوب التقريري.

وقد استخدمه"ذي الرّمة" في شعره بمختلف أدواته، ومن ذلك قوله مستخدما الهمزة[2]:

أستحدث الركبُ عن أشيائهم خبرا أم راجع القلبُ من أطرابه طرب

يبدو أنّ الشاعر عن حيرة من أمره، فقد وظّف الاستفهام في صدر البيت مع "أم" المعادلة في عجز البيت، ليفيد ذلك معرفة المفرد.

وفي موضوع آخر له يستخدم الأداة"ميّ" فيقول[3]: الطويل

متى يبلني الدّهر الذي يرجع الفتى على بدئه أو تشتعبني شواعبه

فالشاعر هنا يتساءل عن ما سيفعل به الدّهر، متأملا منه أن يصيره مثل الصّبي وذلك إذا هرم وخرف.

ويقول أيضا موظفاً أداة الاستفهام"هل"[4]: الطويل

هل تؤنسان حمولا بعدما إشتملت من دونهن حبال الأشيم القود

حيث جاء الاستفهام هنا، بالأداة"هل" وخرج عن معناه الحقيقي إلى معنى الحيرة والتمني، فكأنه يقول، هل يجتمع الرّجل معنى من يهواه إذا كان في بلد آخر.

1- الديوان، ص149.

*الإستفهام: هو سؤال والاستفسار عن شيء لا يعمله السّائل، بأداة خاصّة.

2- الديوان، ص59.

3- الديوان، ص88.

4- الديوان، ص149.

كما وظّف الشاعر الأداة"كيف" في مكانها المناسب، واستفهم بها عن حالته النفسية الحزينة جرّاء فقدانه لدار ميّة حتى تواسيه، يقول[1]: الطويل

فكيف بميّ لا تؤاسيك دارها ولا أنت طاوي الكشح عنها قيائس

حيث وظّف الشاعر الأداة"كيف" ليستفهم بها عن حالته بعد خسارته لدار حبيبته التي تعد موجودة.

أما الأساليب الإنشائية غير الطلبية فنادر ورودها في شعر "ذي الرّمة"، وانحصرت عنده في أسلوبي التمني والقسم.

وهذا ما يتوافق مع ما يشيع في الخطاب الشّعري العربي عموما.

ب-الأساليب الخبرية:

استعمل "ذو الرّمة" الأسلوب الخبري*، لأنّه الأسلوب الملائم للوصف، والتقرير، حسب ما يتطلبّه الموقف المعبّر عنه، فتوزّع ما بين جمل، شرطية، وهي تمثّل النسبة الأكبر، ثم الجمل المنفية، فالمؤكدة.

ب-1-الجمل الشرطية:

احتلت الجملة الشرطية* مكانّة هامّة في تراكيب "ذي الرّمة" اللّغوية، لما تؤلفه من تقارب بين الأشيا، وقد اعتمد الشّاعر في نبائها على الأداة، وهي: إذا، أنْ، لو.

حيث استعمل الأداة إذا في وصف عرق الإبل، يقول:[2]

إذَا سَرَحتْ مِن حُبِّ ميّ سَوَارِحٌ عَلَى القَلبِ آبتْهُ جَمِيعًا عَوَازِبُه

استعمل الشّاعر في البيتين أداة الشّرط "إذا" وأتى بفعل الشرط في صيغة الماضي، للتأكيد على أنّ الحدث واقع فعلا، فكان فعل الشّرط في البيت الأوّل في صيغة الماضي (اكتست) وجوابه جاء في صيغة المضارع (يُضحي)، أما في البيت الثاني فجاء فعل الشّرط وجوابه في صيغة الماصي (سَرَحَتْ، أبَتْ)، وكأنّه يُريد أن يثبت الفعل ومن ورائهالنّتيجة.

---

*الخبر: هو كلام يحتمل الصدق أو الكذب.

*الجملة الشرطية: هي جملة تتكون من تركيبينيسمى الأول شرطا والثاني جوابا، تتوسط بينهما أداة شرط وتربطهما ارتباطا وثيقا.

1- الديوان، ص286.

2-الديوان، ص81.

واستعمل الشّاعر أيضا الأداة "لو"، كقوله في مدح نساء قبيلة تميم: [1]

لَوْ يَسْتَطِعْن إذَا نَابَتْكَ نَائِبَةٌ وَقَيْنَكالموت بالآباءِ وَالوَلَدِ

نلاحظ في هذا البيت امتناع جواب الشرط، لامتناع الشرط، فقد امتنع الموت، لامتناع قدرة النساء على النيابة عن هلال بن أحوز التميمي.

كما وظّف الشاعر أيضا الأداة "إنْ"، على شاكلة قوله وهو يبكي على أطلال ميّة:[2] الطويل

فإن لم تكوني غير شامٍ بقفرةٍ تجرّ بها صيفية كُدْر

ب-2-الجمل المنفية:

يُعدّالنّفي* من بين الأساليب التي اعتمدها الشاعر "ذي الرمة" في تشكيل شعره على المستوى التركيبي، وقد جاء النّفي في معظم ديوانه عن طريق الأداة "ما"، والأداة "لا" كما في قوله:[3] الطويل

وَمَا أنَا فِي دارٍ لميٍّ عَرَفْتُها بجلدٍ ولا عَيْنِي بِهَا بجمَادِ

وقوله:[4]الطويل

مَ فِي التَلاَّقِي أَبَدًا من مَطْمَعٍ وَلاَ لِيَالِي شِارِعٍ بِرُجَّعِ

فمن الواضح أنّ النفي بأداتي "ما" و "لا" هيمنا على الهيكل العام للبيتين، فقد جاءت دلالتهما حافلة على مستوى النّفي، مركزة على مستوى التوّكيد،حيث يؤكد الشاعر عدم طمعه بلقاء حبيبته ثانية.

أما الأداة "لم" فكان حضورها ضئيلا في شعر "ذي الرمة"، ومن ذلك قوله: [5]

لم أقذِفْ لمؤمنةٍ حَصَانٍ بِحَمدِ الله مُوجِبَةً عُضالا

جاءت أداة النفي "لم" لنقض الفعل الواقع بعدها، أي أنّ الشاعر نقض قذفه لأي قول يُدخله النار.

ب-3-الجمل المؤكدة:

1-الديوان، ص162.

2-الديوان، ص211.

*النفّي: هو عبارة عن جملة دخلت عليها أداة من أدوات النفي.

3-الديوان، ص154.

4-الديوان، ص328.

5-الديوان، ص376.

تعطي الجمل المؤكدة مزيدا من التأثير للخطاب الأدبي، وقد احتلت مكانة خاصة في شعر "ذي الرمة"، حيث تنوعت في استخدامها ما بين الأداة "إنّ" والأداة "قد"، ومن أمثلة توظيفه لأداة "إنّ" قوله: [1] البسيط

إنَّ العِراقَ لأهْلي لم يَكُنْ وَطَنًا وَالبَابُ دُونَ أَبِي غسَّانَ مَشْدُودُ

فالشاعر يُلحّ ويؤكد بواسطة الأداة "إنَّ" ، أنّ العراق لم يكن لأهله وطنا

كما اعتمد الأداة "قد" في موضوع آخر له، حيث يقول:[2] الطويل

وَقَدْ غَادَرَتْ فِي السّير نَاقةُ صاحِبِي طَلاً* موَّتَتُ أَوْصَالَهُ فَهُوَ يَشْهَقُ

فالشاعر يؤكد من خلال توظيفه لأداة "قد" أنّ ناقة صاحبه طرحت ولدها، لأنّها ليست كناقته في الصّلابة والصّبر.

3-2-التراكيب النّحوية والصّرفية:

سيدرس هذا العنصر من البحث التراكيب النّحوية والصّرفية التّي استعان بها " ذو الرمة" في تشكيل خطابه الشعري، من أفعال وأسماء ومشتقات... وستكون البداية مع الجمل الفعلية والاسمية.

أ-الجمل الفعلية والاسمية:

إنّ مجال الحديث عن الجمل الفعلية والاسمية وعلاقتها بالتركيب اللّغوي في شعر " ذي الرمة" واسع، لكنّني سأقف عند أبرز ظواهر التركيب في هذا المجال، وستكون البداية مع الجمل الفعلية التي طغت بكثرة في شعر " ذي الرمة"، وأسهمت بقسط كبير في تشكيل خطابه الشعري، والتعبير عن أفكاره ومشاعره، بما تثيره من حركة وحيوية في النّص الشعري، كما هو مبين في الجدول الآتي:

نوع الفعل	عدد تكراره
المضارع	2343
الماضي	1539

1-الديوان، ص150.

2-الديوان، ص343.

*الطلى: الولد.

الأمر	239

جدول يوضّح توزيع الأفعال في قصائد ذي الرمة ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول مجموع الأفعال الذي وصل إلى واحد وعشرين ومئة وأربعة آلاف فعل، تنوعت ما بين أفعال مضارعة، وأفعال ماضية، وأفعال أمر، وهذا يدل على اهتمام "ذو الرمة" بإدخال الفعل ضمن التركيب الشعري، في قصائد هو مقطوعاته، ونجد أنّ الفعل المضارع هو المهيمن على بقية الأفعال، وربّما كان لذلك دلالة في كون الفعل المضارع أكثر إيحاء بالاستمرار والدّوام والتّجدد مرّة بعد أخرى.

ثم يأتي العفل الماضي في المرتبة الثانية، حيث أكثر الشاعر من توظيفه في شعره، وخاصة في المدح، فكان الفعل الماضي هو المناسب لتخليد أعمال الممدوح وبطولاته.

ويأتي فعل الأمر في المرتبة الثالثة،ى فهو أقلّ استعمالا في التركيب الشّعري عند " ذي الرمة".

أمّا بالنسبة للجمل الاسمية، فعبّرت هي الأخرى عن أفكار الشاعر ومشاعره، وقد أوحت بالثبات والاستقرار في التعبير على خلاف نظيرتها الجمل الفعلية التّي أوحت بالحركة والنّشاط، فاستعان الشاعر بالجمل الاسمية عندما تطلّب المقام ذلك، كما في قوله يتغزل بحبيبته ميّة: [1] الوافر

تَبَسَّمٌ عن أَشَايِبَ وَاضِحَاتٍ وَمِيض البَرقِ أنْجَدَ فاسْتَطَارا

حيث وصف الشاعر شدّة بياض أسنان حبيبته بأكثر حالات وميض البرق بياضا ولمعانا.

ونجده يوظّف الجملة الاسمية للتعبير عن جود

ممدوحه، يقول: [2] الطويل

وأَبعدِهِمْ مَسَافَة غورِ عقلٍ إذا مَا الأمْرُ ذُو الشُّبُهَاتِ عَالاَ

وَ خَيْرِهِمُ مَآثِرَ أهْلِ بيــتٍ وأكْرَمِهِمْ وَإِن كَرُمُوا فعَـــالا

1-الديوان، ص198.

2-الديوان، ص377.

حيث وصف الشاعر ممدوحه (بلال بن أبي بردة) ببعد مسافة غور عقله، ورجاحة تفكيره، بالإضافة إلى كرمه وأعماله الحسنة.

كما لجأ"ذو الرّمة" في تشكيل خطابه الشّعري من الناحية الصّرفية إلى استخدام بعض المشتقات، ولكن بنسبة قليلة مع الأفعال، ومن أبرز هذه الصّيغ الصّرفية نجد صيغة "أفعل التفضيل"، والتي تدلّ على تفضيل شيء على شيء آخر، كقوله في وصف جمال حبيبته[1]:الطويل

وَمَيّة أحسَنُ الثّقَلَيْنِ خَدّاً وَسَالِفَةً وأحْسَنُهُ قَذَالا

وأَشْنَبَ وَاضِحاً حَسَنَ الثّنايَا تَرى مِنْ بَيْنِ ثَنيَتَهِ خِلالاَ

وَ أسْحَمَ كالأسَاوِدِ مُسْبَكِراً عَلى المتِنَيْنِ مُنْسَدِلاً جُثالاَ

تُلاحظ غلبة صيغة"أفعل التفضيل" على الأبيات، حيث أنّ الشّاعر اتّخذ منها وسيلة لوصف جمال حبيبتهميّة، وأبدع في استعمالها استعمالاً مجازياً.

كما وظّف الشاعر"إسم فاعل"، نحو(سَافِحُ، بَارِحُ، قَادِحُ، مانِحُ، راجِحُ، صابِحُ، رابِحُ، ذابِحُ...)، وهي جميعها على وزن فاع، وهذه الألفاظ إلى جانب ما توحيه من دلالة معنوية، تسهم بشكل واضح في إبراز الناحية الصّوتية، على شاكلة قوله في بكاءه علىديار حبيبته[2]: الطويل

أَمِنْ دِمْنَةٍ جَرّتْ بها ذَيْلَهَا الصّبَا لِصَيْدَاءَ مَهلاً مَاءُ عَيْنيكَ سافِحُ

فلفظة(سَافِحُ) جاءت على وزن فاعل، مشتقة من الفعل الثلاثي(سَفَحَ)، و قد دلت على كثرة البكاء.

واعتمد الشاعر على صيغ المبالغة في نعت ممدوحه بخاصة، وهذا ما يتماشى مع غرض المدح، ولصيغة المبالغة خمسة أوزان، هي: فعّال، مفعال، فعول، فعيل، فعل إلا أنّ الغالب عليها في شعر "ذي الرّمة" هو صيغتي"فاعل وفعول" على شاكلة قوله في مدح المهاجرين عبد الله[3]: الطويل

تعاقِبُ منْ لا يَنْفضعُ العَفْوُ عِنْدَهُ وتَعْفوُ عنِ الهَافِي وَقَبْضُكَ قَادِرُ

وقوله في مدح سرعة النساء عن طريق الذمّ، وذلك لنعومتها[4]: الطويل

1- الديوان، ص372-373.

2- الديوان، ص120.

3- الديوان، ص245.

4-الديوان، ص393.

ولا عيـــــْبَ فيها غير أنّ سَرِيَعَهاَ قطوفٌ وأنّ لاَ شيء مِنْهُنّ أكْسَلُ

وقد ساعد ذلك في تناسق الإيقاع الصّوتي للبيتين والزيادة من جماله.

3-3-التراكيب البلاغية:

نقصد بها كلّ تركيب بلاغي خرج من قوانين اللّغة وانحرف عنها، من مثل أسلوبي التقديم والتأخير، وأسلوب الحذف، وبيان أثرهم الجمالي في التركيب اللّغوي عند"ذي الرّمة".

أ-أسلوبا التقديم والتأخير:

يعدّ التقديم والتأخير مظهراً من مظاهر العدول في التركيب اللّغوي، يعمد الشّاعر فيهما إلى خرق قواعد اللّغة، والخروج عن نظام بناء الجملة، فيتقدّم ما حقّه التأخير ويؤخر ما حقّه التقديم، وذلك لأغراض جمالية.

ولقد وظّف"ذو الرّمة" هذا النوع من العدول خدمة لأغراضه ومقاصده، ومن أشكاله التي شاعت بكثرة عنده، تقديم الخبر على المبتدأ، كما في قوله يصف ناقته[1]:

ثَبْجَاءَ مُحْفَرَةٍ* سَطْعَاءَ* مُفْرِعَةٍ فِي خَلْفِها مِنْ وَرَاءِ الرّحْلِ تَنْضِيدُ

حيث قدّم الشاعر الخبر (في خلفها) على المبتدأ (تنضيد)، وذلك للتأكيد والمبالغة والتخصيص، فقد أكدّ تخصيص ناقته أيضا[2]:

إِذَا أوْجَعَتْهُنّ البُرى*أو تَنَاوَلَتْ قُوَى الّظَفْرِعَنْ أعطَافِهِنّ الوَلاَئِدُ

قدّم الشاعر المفعول به(التهاويل) على الفاعل(القيان)، حيث ساعد ذلك في تأكيد معنى البيت وزاد جماله.

ب-أسلوب الحذف:

يعد الحذف من بين الأساليب البلاغية التي يلجأ إليها الشعراء لإبراز معانيه وأفكاره، ومن أمثلته عند"ذي الرّمة" حذف المسند إليه، كما في قوله يصف حبيبته[1]: البسيط

1- الديوان، ص151.

*محفرة: ضخمة الجنبين.

*سطعاء: طويلة العنق.

2-الديوان، ص144.

صَمْتُ الخَلاَخِيل خَوْدٌ لَيْسَ يُعْجِبُهَا نَسْجُ الأَحَادِيثِ بَيْنَ الحَيّ والصّخَبُ.

فحذف الشّاعر المسند إليه(هي) أبقى المسند (صمت الخلاخيل)، حيث أراد"ذو الرّمة" إبراز صفات حبيبته فهي ممتلئة لا تحدث خلاخيلها صوتا عند سيرها، كما أنّها لا تحب الثرثرة والأحاديث الفارغة، فلولا حذف المسند إليه(هي) لما اهتم المتلقي بتلك الصّفات، وقد أدى ذلك إلى إحداث زيادة في موسيقى البيت.

ومن أشكال الحذف، كذلك، عند"ذي الرّمة" حذف الموصوف، كقوله في وصف حال كلاب الصّيد بعد أن أعمل الثور فيها قرنيه[2]: البسيط

وَهُنّ مِنْ وَاطِئٍ ثِنْيَيِ حَوَيّتِهِ* وَنَاشِجٍ* وَعَوَاصِي الجَوْفِ تَنْشَخِبُ*

فقد حذف الشاعر الموصوف ر(الكلاب)، وأبقى صفاته (واطئ، ناشج...) مما أدى إلى جذب انتباه المتلقي وتشويقه.

انطلاقا مما سبق، نستطيع القول أنّ:

لغة "ذو الرّمة" جمعت بين الجزالة والسهولة، وبلغت في أحيان كبيرة درجة عالية من الذاتية المفرطة.

استدعى"ذو الرّمة" لمعجمه الشّعري كثيرا من مفردات الطّبيعية والغزل والمدح والوصف، واتّكأ عليها بناء نصّه وتشكيل لغته والتعبير عن تجربته الشّعرية.

تشكلت التراكيب الأسلوبية حضورا بارزا في شعر"ذي الرّمة" وبخاصة الأساليب الإنشائية الطّلبية، كالأمر، والنداء، والاستفهام.

---

*الرى: الحلق في أنف الإبل.

1- الديوان، ص62.

2-الديوان، ص74.

*الحوية:هي ما تجمّع واستدار من الأمعاء.

*ناشج: باكٍ.

*تنشخبُ.

غلبة الأفعال على الأسماء في شعر"ذي الرّمة" وهذا دليل على الحركية التي يتمتع بها الخطاب الشعري عنده.

استغل الشاعر مرونة اللّغة وطواعيتها، لذلك نجده يتلاعب بتراكيب جملتها الشّعرية، فيقدم ويؤخر، أو يحذف ليبلغ أقصى مدى التأثير في المتلقي، وبالتالي له إيصال رسالته الشّعرية في جانبها الدّلالي والفنيّ.

المبحث الثاني: الصورة البلاغية تشكيلاتها الفنية عند ذي الرمة:

1-تشكيلات الصورة البيانية:

تعد الصورة البيانية إحدى السّمات البارزة في العمل الأدبي، والشّعر في جوهره يقوم على التصوير، سواء كان ذلك تشبيها أو كناية أو استعارة أو مجازا، حيث أنّ هذه الفنون البيانية من أهم مكوّنات الصورة الشّعرية البلاغية.

إنّ طبيعة المادة الشعرية التي بين أيدينا، ونقصد بها، شعر"ذي الرّمة" من قصائد ومقطوعات، بعد التنقيب على الصورة البيانية فيها، توصلنا إلى ثلاثة أنماط بيانية منها(التشبيه، والإستعارة، والكناية).

أ-الصورة التشبيهية:

التشبيه هو"أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرّجل شجاعة الأسد، وللحجّة حكم النور في أنّك تفصل بها بين الحقّ والباطل، كما بالنور بين الاشياء"[1]

ونظرا لشغف"ذي الرّمة" بالطبيعة فقد اختار التشبيه وسيلة أساسية في تشكيل صورة الشعرية، حيث أنّ الصّورة التشبيهية تتنامى في بناء قصيدته، فقد جعلها وسيلته الشعرية في استلهام خصائص الأشياء الشاخصة في الطبيعة ليجعلها مادة طرفي التشبيه وهو الذي يكون طرفاه محسوسين، وفي بعض قصائده تكون أمثال هذه التشبيهات كثيرة، كقوله[2]:

وأَرْمي بَعيْنيّ النُجُومَ كأنّني عَلى الرّحْلِ طاوٍ*مِنْ عِتَاقِ الأَجادلِ.

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة-السعودية، (د، ط)، (د، ت)، ص87.

2- الديوان، ص420.

*طاوٍ: جائع.

فالشاعر هنا يشبه نظرته للنجوم بنظرة الصقر الأجدل العتيق، وقد اختار الصقر لأنه رمز القوّة، كما أنّه جعله أيضا(من عتاق الأجادل) ليسقط على نفسه صفة الأصالة، وقوله(أرمي بعيني النجوم) يدل على قوّة نظراته التي شبهها بالسّهام، مما أدى إلى زيادة المعنى جملا ووضوحا.

وفي تشبيه آخر يبدو حسن اختياره بوضوح في قوله[1]: الطويل

على حميريّاتٍ كأنّ عيونها دِمَامُ الرّكايا أنكزتها المواتِحُ*

وقوله أيضا: البسيط

كأنّ أعينها من طولِ ما نزحت منها إذا خزّرت خضرُ القواريرُ[2]

أراد الشاعر من خلال البيتين توضيح مدى تعب النوق من كثرة الأسفار وما تعانيه من مشقة ظاهرة على عيونها، فقد شبهها بالآبار النواضب التي تعاورها الماتحون، ونلاحظ في البيت الثاني تفنّن الشاعر بمقابلة التشبيه بمشبه به ثان وهو القارورة التي ليست ممتلئة ولا فارغة.

وقد يجعل"ذي الرّمة" المشبه به مشتقا من المشبه لتوليد الصورة من تماثل الحركة، كقوله[3]: الطويل

فلما رأيت الصبح أقبل وجهُهُ عليّ كإقبال الاغرّ المجَحّل

فالصبح المقبل يشبه الحصان الأغر المقبل في تداخل لونه وسرعة حركته.

وفي مواضع أخرى وضع"ذو الرّمة" المشبه به في صورة مركبة كقوله[4]: الطويل

إذا زاحمت رعنًا فوقه الصّدى دعاءَ الريّعي ظلّ بالليل صاحبه

أخو قفرةٍ مستوحش ليس غيره ضعيفُ النداءِ أصحل الصوت لاغبه

تلوّم يهياهٍ بياهٍ وقد مـــــــضى من الليلِ جوزٌ واستبَطرّت كواكبه

1- الديوان، ص126.

*المواتح: جمع ماتح، وهو الرجل الذي يستخرج الماء من البئر.

2- الديوان، ص263.

3- الديوان، ص430.

4- الديوان، ص89.

أراد الشاعر في هذه الأبيات إيضاح ذكر البوم، فيأتي بصورة مركبة مألوفة في حياة الصحراء، منفصلا في رسمها وهي صورة الرويعي الذي طلّ صاحبه في الليل وهو يدعوه وينادي عليه بصوت ضعيف، مبيّنا خشونة صوته من خلال وصفه بأنه ضعيف النداء ما يجعل الراعي يكرّر النداء بصوته ذاك فهو في مكان واسع فيه الصوت الخافت، فكان هذا التشبيه مناسبا للجوّ العام[1].

وقد استخدم"ذو الرّمة" أدوات أخرى للتشبيه ك(شبه)، ويظهر ذلك في قوله[2]: الطويل

هي الشبهُ أعطافاً وحيداً ومُقلةً ومّيةُ أبهى بعدُ منها وأملحُ

فقد شبه جمال حبيبته بجمال الضبية، وذكر ما تشتركان فيه من علامات الجمال، إلا أنه فضّل بعد ذلك ميّة على الضّبية في الملاحة، فمعروفٌ عنه مبالغته الكبيرة في جمال حبيبته.

كما يذكر أداة التشبيه(مثل) في قوله[3]: البسيط

غضف مهرتها الأشداق ضاربة مثل السراحين*في أعناقها العَذبُ

هي كالذئاب، إلا أنّها تختلف عن تلك في أعناقها السيور.

ويشبه أيضا بالآداة (أمثال) فيقول[4]: الطويل

وفي الجيرة الغادينَ من غير بُغضةٍ مباهيجُ أمثالُ الهجانِ البوائِكِ*

فقد وصف النساء بالمباهيج دون أن يذكر الموصوف(النساء)، كما شبههن بالإبل الأصيلة، فهي تدخل البهجة في النفس.

وفي مواضع أخرى قد يكون المشبه حسياً والمشبه به وهمياً، كقوله[5]: الطويل

كأنّه كوكب في إثر عفـــــرية مسومٌ في سوادِ اللّيل منقضبُ

1- ينظر: عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشّعرية عند ذي الرّمة دار الصفا للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص102.

2- الديوان، ص112.

3- الديوان، ص72.

*السراحين، الذئاب.

4- الديوان، ص361.

*البوائك: الفتيات التامّات.

5- الديوان، ص74.

في هذه الأبيات اختار الشاعر صورة قرآنية هي صورة الكوكب التابع للعفريت التي شخصها القرآن الكريم، [1]حيث أنّنا لم نرها، بل رسمنا صورة لها.

ومن جميل صوره التشبيهية تلك التي تميزت بإبتكار والحدّة، إذ لم يستطيع من جاء بعده النسج على منوالها، كما في قوله[2]: الطويل

وليل كأثناء الرويزي حُبته بأربعةٍ والشخص في العين واحدُ

وأحمّ علافيّ وأبيض صارمٌ وأعيسُ مهريٌ وأشعثُ ماجِدُ

ويعتبر هذين البيتين من أجمل ما جاء في الليل، حيث برع الشاعر في وصف ظلمة الليل وطوله وقصره وما يجري مع ذلك من سائر أوصافه

كما أنّه"يستخدم في رسم الصورة الواحدة تشبيهات كثيرة، تذكر الآداة في بعضها، وتحذف في البعض الآخر، ويكثر هذا النوع عند رسم الصور الحسيّة للحبيبة"[3]حيث قال في وصف ميّ:[4] الطويل

تذكرّني ميّا من الظبي عينهُ مرارًا وفاها الأقحوان المنّور

وفي المرط من ميّ توالي صريمة وفي الطوقِ ظبيٌ واضح الجيد*أحور

وبني ملاث المرط والطوقِ نَغْنَفٌ هضيم الحشا رأدُ الوشاحين أصفر

وفي العاج منها والدماليج والبرُى قنا مالئٌ للعين رَيَّانُ عَبْهَرُ*

خراعيبُ أملودٍ كأنّ بنانها بناتُ النّقا تخفى مرارًا وتظهرُ

نلاحظ أنّ الشاعر قد ذكر في الأبيات الأربعة الأولى كل صفة في "ميّ"، وشبهها بما يماثلها من الطبيعة، فقد اختار من الظبي عينه، ومن الأقحوان زهره، ومن الرمل مؤخرته، ثم في البيت الخامس يذكر الآداة (كأن) التي تساعد أكثر على التخييل.

1- ينظر: عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرّمة، ص113.

2- الديوان، ص146.

3- عهود عبد الواحد العكيلي، الصّورة لاشّعرية عندذي الرّمة، ص120.

4-الديوان، ص.ص223،222.

هكذا نستطيع القول أنّ التشبيه كان النمط الأساس في تشكيل الصّورة الشعرية عند "ذي الرمة"، حيث قدّم صّورًا فنية من التشبيهات الرائعة التي أضفت إلى شعره جمالا وقوّة، مما أدى إلى جذب اهتمام المتلقي.

ب-الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة من أهمأدوات بناء الصّورو، وهي كما عرّفها العسكري " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض..."[1]؛ أي أنّها اسقاط صفة في شيء معين لم تكن فيه من قبل لغرض ما.

وظّف "ذو الرمة" هذه الوسيلة البيانية في تشكيل بعض صّوره الشعرية، وقد بوّأ مكانة لا تقل عن التشبيه، وقد تنوعت ما بين استعارة مكنية وأخرى تصريحية، وسنتناول بعض استعارات "ذي الرمة"، فليس بالإمكان تناولها جميعا، لأنّ ذلك يعني تحليل الديوان كّله إذ قلما يخلو بيت منها.

1-الاستعارة المكنية:

كانت الاستعارة المكنية* خير معين أعان " ذي الرمة" في تشكيل صوره الشعرية، حيث استعملها بكثرة في شعره، فجاءت صّوره محمّلة بكثير من المعاني والأفكار، ومن تلك الصور قوله:[2] الطويل

وَمَا قِلن إِلاّ سَاعةً في مُغوّرٍ وَمَا بتنَ إِلاّ تِلْكَ والصُبحُ أَدْرَعُ*

فهو يتحدّث عن عدم استراحة الأبل طوال الرحلة إلا في القيلولة أو في آواخر الليل، فاستعان بالاستعارة المكنية على تصوير ذلك، ممثلة بلفظة (أدرع) وهو الحمل الأسود ذو الصدر الأبيض الذي يشبه الحمل الذي معظمه أسود، وصدره أبيض/ مما أدى إلى توضيح وتجسيد المعنى.

---

*الجيّد: العنق

*عبهر: غليظ

1-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح/علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكنب العربية، ط1، 1952، ص268.

* الاستعارة المكنية: هي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه.

2-الديوان، ص311.

*أردع: مختلط بسواد الليل.

وقوله:[1] الطويل

فلما بدا في اللّيل ضوء كأنّه وإيّاه قوس المزن ولى ظلالها

حاول الشاعر رسم صورة لأضواء الشفق النتعددة الألوان حين تختلط في الأفق بظلمات المساء الزاحفة في وقت الغروب.

وقد عمد "ذو الرمة" إلى الألوان من أجل تجسيم المعنى.

وتنعكس قساوة الطبيعة على تصويره فيسم استعارته مميسم الموت والهلاك، كقوله:[2] الطويل

سخاويٌّ ماتت فوقها كلُّ هبوةٍ من القيظِ واعتمَّت بهنّ الحزاور

"فقد أراد تصوير شدّة الحرّ الذي تعانيه هذه الأرض، فجعل الهبوات شخوصا تموت فوق هذه الأراضي الليّنة لتكون جثثا رقيقة مرمية تكتظ بها الآكام الصغار، فتمثلت لنا صّورة الموت مجسّدة في هذه اللوحة"[3]؛ مما أدى ألى تجسيد المعنى وتوضيحه.

وقوله أيضا:[4]

تموت قطا الفلاةِ بها أوامًا ويهلكُ في جوانبها النّسيمُ

صّور الشاعر الفلاة بالشيء القاتل لكل شيء حي، كالقطا والنسيم، فهي تموت من شدّة حرّ هذه الفلاة.

وأبرز "ذو الرمة" لليل والنّهار ملامح كالتي هي عند الكائنات الحيّة، ومن ذلك قوله: [5]

إنّ الصبحُ عن نابٍ تبسَّم شِمْنهُ بأشباه أبصارِ النساء الخــوالعِ

يتممن يافوخَ الدُّجى فصدَعنهُ وجوزَ الفلا صَدْعَ السّيوفِ الصّوادعِ

ففي هذين البيتين نلاحظ أنّه أخذ من ملامح البشر الثغر الباسم ليجعل به الصبح ضاحكا، واليافوخ ليعبّر به عن وسط الليل، وذلك ما يسمى بآلية التشخيص.

1-الديوان، ص255.

2-الديوان، ص237.

3-عهود عبد الواحد العكيلي، الصّورة الشعرية عند ذي الرمة، ص135.

4-الديوان، ص488.

5-الديوان، ص

وقد استعار للشمس لعابا فقال:[1]الطويل

في صحن بهماءَ يهتفُّ السّهام بها في قرقر بلُعاب الشمس مضروجُ

فجعل الاستعارة المكنية الوسيلة لتصوير الحرّ الشديد الذي كانت عليه الصحراء، والذي أخذ يقطر تقطير اللعاب من الفمّ ويمتزج بأرضها فيزداد حرّا.

ويحسن "ذو الرمة" استخدام الاستعارة في تصوير سيطرة النعاس على رفاق الرحلة، فيقول:[2] طويل

سقاهُ الكرى كأس النعاس فرأسهُ لدينِ الكرى من آخر اللّيل ساجدُ

فقد صّور لنا النّوم في هيئة بشرية، فهو ككأس النعاس الذي يسقي رفيق رحلته، فيجل رأسه دانيا في الهبوط، أي أنّه حاول من خلال هذا البيت تشخيص المهنى.

ويبرع " ذو الرمة" في موضع آخر في رسم صورة للنوم، فيقول:[3] الوافر

رجيعُ تنائفٍ ورفيقُ صرعى توفوا قبل آجال الحمـــــــامِ

سروا حتى كأنهم تساقوا على راحاتهم جُرَعَ المـــــــدامِ

بأغبرَ نازحٍ نسجت عليـــه رياح الصّيف شباك القتامِ

يصّور "ذو الرمة" في هذه الأبيات مدى غلبة النعاس غلى رفاق رحلته، فقد شبه النّوم بالقاتل الذي قضى على رفاقه، كما أنّه جعل رياح الصّيف ناسجًا خيوطه الغبار، فجعل النعاس والنوم والرياح كائنات بشرية.

2-الاستعارة التصريحية:

نجد في مقابل الصّور الاستعارية الكنائية صورا استعارية تصريحية*، ولكنها جاءت بنسبة قليلة في شعر "ذي الرمة" مقارنة مع نظيرتها المكنية، ومثال الاستعارة التصريحية في قوله:[4] الطويل

أعن ترسّمت من خرقاء منزلةً ماء الصّبابة من عينك مسْجُومُ

1-الديوان، ص

2-الديوان، ص147.

3-الديوان، ص492.

*الاستعارة التصريحية: هي ما صُرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه.

4-الديوان، ص471.

فقد استعار للدموع لفظ (ماء الصّبابة)، وشبه قوة انسكاب الدموع بالماء وأضافه إلى الصّبابة فاحتوت الدموع بهذه الصّورة وجلاها بصّورة المشبه به.

وقوله:[1] الطويل

أدرًا بحزوى* هجت للعين عبرة فماء الهوى يرفض أو يَتَرَقْرَقُ

استعار الشاعر للدموع (ماء الهوى) فتلك الدار جعلت دمعه يجيء في عينه أحيانا، وعلى خديه أحيانا أخرى.

كما أن " ذا الرمة" جعل الاستعارة التصريحية في مواضع أخرى متعانقة مع التشبيه في رسم صوره، ويظهر ذلك في قوله:[2] البسيط

تقرى العلا بي مصفر العصيم إذا جفت أخاديده جونا*إذا أنعصـــــرا

كأنّه فلفل خعد يدحرجـــــــه نصح الذفارى إذا حولانه انحدرا

شافوا عليهن أنماطًا شاميـــــة على قنا الجات أظلاله البقـــــرا

الأبيات ففي هذه استعان الشاعر بالاستعارة التصريحية قصد تجسيد صورة للإبل التي تقوم بالرحلة صيفا، مما جعل عرقها سائل أسود، وقد جعل هذه الاستعارة وسيلة لبيان هيئة العرق الخارج من تلك الإبل.

وفي الأخير نرى أنّ الشاعر قد اعتمد كثيرل على الاستعارة المكنية أكثر مما استعمل الاستعارة التصريحية، لأن آلية التلميح أبلغ من التصريح، وقد عبّرت الاستعارة عن قدرة الشاعر الفنّية والتصويرية، وخياله الواسع البعيد.

ج-الصورة الكنائية:

تعتبر الكناية فنّا بيانيا، يمنح التعبير جمالا والمعنى قوّة، وهي كما عرّفها الجرجاني" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلىمعنى هو تاليه وردفه

1-الديوان، ص340.

*حزوى: اسم مكان

2-الديوان، ص191.

في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1]؛ أي أنّها أسلوب دلّ على معنى يجوز حمله على الحقيقة والمجاز معا.

ومن خلال تقصي شعر " ذي الرمة" نلاحظ أنّ الكناية مثلت جانبا آخر من جوانب رسم "ذي الرمة" لصوره الشعرية، لكنّها كانت أقل وضوحا فير شعره من التشبيه والاستعارة.

وقد اتخذت الكناية أشكالا كثيرة منها ما قد قلد "ذو الرمة" القدماء فيه، ومنها ما قد توسع فيه وهو باب الألغاز والأحاجي، ومنها نوع آخر وهو الرمز.

فمن الأنواع التي قلّد فيها القدماء قوله:[2]

والقرطُ في حرّة الذفرى* معلقةً تباعد الحبل منهُ فهو يضطربُ

يصف الشاعر في هذه الأبيات جمال حبيبته " ميّ"، حيث راح يصف طول جيدها، فجعل الكناية وسيلة إلى ذلك بقوله(تباعد الحبل منه)، وفي ذلك " مبالغة مستملحة في وصف العنق بالطول، إلتفت إليها القدماء فوصوها اللياقة والاستحسان، لأنّ "ذو الرمة" دلّ على الوصف بالشيء الذي يخص الموصوف لا بالشيء الذي يخصّ غيره".[3]

وهذا النوع من الكناية يسمى الكناية عن الصِّفة.

ومن الصور الكنائية التي وردت في شعره قوله[4]: البسيط

إن جاورتهنّ لم يأخذن شيمتها وإن وشين* بها لم تدر ما الغضبُ

خرس الخلاخيل خودٌ ليس يعجبها نسج الأحاديث بين الحيّ والصّخب

ففي هذه الصورة كنايات متتابعة تعاونت على رسم صورة لجمال الحبيبة"ميّ"، حيث جاء في بيته الأول كناية عن عفتها وحلمها، وفي بيته الثاني كناية عن ساقها الممتلئ، وقد جاءت هذه الكناية

1-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

2-الديوان، ص61.

*الذفرى: العظم الذي خلف الأذن.

3-عهود عبد الواحد العكيلي، الصّورة الشعرية عند ذي الرمة، ص149.

4- الديوان، ص62.

*وشين: سعين بها بالنميمة.

متميّزة، وفي ذلك قوله(خرس الخلاخيل خود) حيث تتابع حرف الحاء في الكلامات، مما أدى إلى رفع من قيمة البيت التنغيمية.

وقد وظّف"ذو الرّمة" الكناية في موضوع آخر حيث يقول[1]:البسيط

فأقبل الحقب والأكباد ناشزة فوق الشراسيف*من أحشائها تجب

حاول الشاعر من خلال هذا البيت وصف مدى خوف الحمر*عند شربها للماء، وكنّى عن ذلك بقوله(والاكباد ناشزة فوق الشراسيف من أحشائها تجب)، أي أنّ أكبادها تخفق فوق أضلاعها خوفاً.

وقد تنوعت أساليب تصويره للصّيف، فكانت الكناية أحد تلك الأساليب كما في قوله[2]: البسيط

حتى إذا هزّت البهمى ذوائبها في كلّ يوم يشهي البادي الخضرا

فشدة حرّ الصيف كانت قوية جدا على البشر، لدرجة أنّ البدوي يشتهي العيش في الحضر، رغم ما هو معروف عنه، وهو تمسكه بالبادية، لكن معاناته مع الحرّ أرغمته على الابتعاد عنه.

واشتهر " ذوالرمة" بغرض انفرد به من بين شعراء عصره، وهو ما يسمى بالألغاز والأحاجي، فقد قصد إليه قصدا، ويظهر ذلك في رائيته التي ضمت ثلاثا وعشرين أحجية متتابعة، منها قوله:[3] الطويل

وسقطٍ*كعين الديك عاورت صاحبي أباها، وهيّانا لموقعها وكْرصَا

مسهّرةٌ لا تمكن الفحل أمها إذا نحن لم نمسك بأطرافها قسرًا

أخوها أبوها والضوى لا يضرها وساقُ أبيها أمّها اعتقرت عقرًا

قد انتتجتْ من جانب من جنوبها عوانًا ومن جنبٍ إلى جنبه بكرًا

1- الديوان، ص67.

*الشراسيف: أضلاع الصدر.

*الحمر: جمع حمار(الحمار الوحشية)

2-الديوان، ص191.

3-الديوان، ص.ص184،183.

*السقط: النار سقطت من الزند الأعلى.

فلما بدتْ كفّنــتها وهي طفـــــلة بطلساء لم تكمل ذراعًا ولا شـــــبرًا
فقلت له: ارفعها إليك فأحيـــــتها بروحك واقتته لها قتية قـــــــــدرًا
وظاهر لها من يابس الشخت واستعن عليها الصَّبا واجعل يديك لها سترًا

فكنّى بالأب عن الزند الأعلى وبالأم عن الزند الأسفل، وجعل الأخ أبًا، والأب أمًّا، ويقصد بذلك أصل الشجرة المتقطع منه شقا الزند، فجاءت النار وليدًا غريبا فولدته ولادة غير طبيعية، فكفنها مرويها في قطعة طلساء جاعلا يديه سترا دون النار كي لا تنطفئ.[1]

وفي هذه الأبيات مجتمعة معنى كناية واحدة، ويستعين " ذو الرمة" بأمثال هذه الألغاز في وصف حالته النفسية عند وقوفه بدار ميّة بعد رحيلها، يقول:[2] **الطويل**

عشية مالي حيلة غير أنّني بلقط الحصى والخط في الأرض مولع
أخطّ وأمحو الخطّ ثم أعيده بكفّي والغربان في الدار وقـــــع

إنّ غرض الشاعر في هذه الأبيات هو تصوير ألمه الشديد، لا التحدث عن لقطه للحصى، وخطّه في الأرض.

كما استخدم " ذو الرمة" الكناية في وصف تجربته العاطفية،[3] فيقول:

أقول لهـــــــــا في الستّر بيـــني إذا كنت ممّـــن عينه العين خاليا
تطيلين لياني وأنت مليـــــــــّة وأحسن يا ذات الوشاح التقا ضيا
وأنت عزيم لا أظن قضاءه* ولا العزيّ القارظ الدهر حابيـــــــــا

نلاحظ أنّ الكناية كانت وسيلة الشاعر في العتاب، حيث أنّه يفصح عن العهود التي وعدته إياها الحبيبة، لكنّها لم توفي بها، فجاءت هذه الأبيات تنفسيا عمّا يشعر به.

1-ينظر: عهود عبد الواحد العكيلي، الصّورة الشعرية عند ذي الرمة، ص 154.

2-الديوان، ص306.

3-الديوان، 538.

*أنت غريم لا أظن قضاءه: أنت مدينة، لا أظن أنّك ستوفي دينك.

واستخدم الكناية أيضا في المبالغة لإبراز جمال حبيبته فيقول:[1] الطويل

ولو أنّ لقمان الحكيم تعرّضت لعينيه ميّ سافرًا كاد يبرق

من خلال هذا البيت نلاحظ أنّ الشاعر بالغ في محاسن ميّ عند سفرها، فقد وظّف شخصية لقمان الحكيم لكي يظهر مدى تأثير ميّ عليه، حيث أنّها تدهشه من شدة جمالها، فكيف لو تعرضت لغيره من الرجال؟(كلقمان مثلا).

ومنه نلاحظ أنّ الصوّرة الكنائية كان لها دور كبير في تشكيل الصورة البيانية في شعر " ذي الرمة"، مما يثير انتباه المتلقي وجذبه.

2-تشكيلات الصورة البديعية:

تعد الصورة البديعية أداة تصويرية وجماليةلا تقّل عن التشبيه والكناية والإستعارة، وهي"دون ريب قيمة جمالية كبرى لا تخطئها الأذن المرهفة، ولا يغفل عنها الوجدان الصادق"[2]

فالشاعر قبل كلّ شيء ألفاظ وأصوات، بمثل ما هو تشكيل لغوي فهو أيضا تشكيل صوتي وموسيقي، فالشعر كالموسيقى مرتبط بالسمع مثلما هو مرتبط ببقية الحواس الأخرى.

والبديع ضروري في الشعر فيه تلوّن الصورة ويستكمل إطارها الفنّي.

يجد المتأمّل لشعر"ذي الرّمة" أنّه لجأ إلى مجموعة من المحسنات البديعية التي ترددت في كثير من شعره، وهي على النحو الآتي:

أ-التجنيس:

الجناس هو"تشابه الكلمتين في النطق واختلافهما في المعنى"[3] أي أنّه اتفاق لفظين مع اختلافهما من حيث المعنى.

وظهر الجناس في شعر"ذي الرّمة" واضحا عفويا دون تكلّف أو تصنّع وبخاصة الجناس الناقص، ومثال ذلك قوله[4]:الطويل

1-الديوان، ص341.

2- عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشّروق، بيروت-لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص06.

3- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت-لبنان، (د، ط)، (د، ت) ، ج06، ص274.

4- الديوان، ص118.

رعت في فلاة الأرض حتّى كأنّها من الضمر خطيّ من السمر مصلح

فأوحى التوافق الصوتي بين الكلمتين(الضمر، السمر) بالتوافق الشكلي بين المشبه والمشبه به، فكان ذلك التوافق الصوتي السبيل الذي سلكه الشاعر من أجل تحقيق أكبر قدر من الموسيقى في شعره.

وقوله[1]: الطويل

حزاعيب*أملود كأنّ بنانها* بنات النقا تخفى مرارا وتظهر

حيث جناس بين(بنان، نبات) في وصف أصابع ميّة، وهو جناس ناقص ساعد الشاعر على خلق جوّ موسيقى أسهم في توضيح المعنى المراد، ومكّنه من إعطاء البيت الشعري جمالا موسيقيا ملحوظا.

وقوله أيضا[2]: الطويل

كأنّ رحلي وقد لانت عريكتها على أحمّ أجمّ الروق مذعور

فقد جانس بين كلمتي(أحمّ، أجمّ) في وصف ناقته بثور الوحش فجعلهما متتابعين في النطق، مما خلق إيقاعا موسيقيا تطرب له الآذان وتستمع بع الأسماع.

وكقوله في المدح، والفخر بجودة الشعر يقول [3]: الطويل

حبتك بأعلاق المكارم والعلى خصال المعالي قضّها وقضيضها

سيأتيكم منّي ثناء ومدحـــــة محبرةٌ صعبٌ غريضٌ قريضها*

فقد جانس بين(قضها، قضيضها) وبين (غريض، قريض)، ممّا زاد البيت الشعري جمالا.

1- الديوان، ص233.

*خراعيب: لبنية.

*البنان: أطراف الأصابع.

2- الديوان، ص263.

3- الديوان، ص298.

* القريض: الشعر.

ب-الترصيع:

تتناغم ألفاظ الشاعر، فتخلف صورا رائعة ومعبّرة، تتمتّع بالثّراء والفعالية الخلاّقة، بتوسله أسلوب التصريع*، ولقد كان التصريع في شعر"ذي الرّمة" رافدا من النغم في شعره، إلاّ أنّه جاء بنسبة قليلة جدا، ومن تلك التصريعات قوله[1]:الوافر

ألا حيّ المنازل بالسّلام على بُخل المنازل بالكلامِ

فقد صرّع كلمتي(بالسّلام وبالكلام) مما أدى إلى زيادة نعم البيت.

وقوله أيضا في بائيته[2]: الطويل

ما بال عينك منها الماء ينسكبُ كأنّه من كليً مفريهٍ*سربُ

فقد وازن بين بين كلمتي (ينسكبُ وسربُ) في وصف الدمع، وقد ساعده التصريع في رسم تلك الصورة.

كما نلمس التصريع في موضوع آخر من شعره حيث يقول[3]: الطويل

يا دار ميّة بالخلصاء فالجرد سُقياً وإنّ هجت أدنى الشوق للكمدِ

وازن الشاعر في هذا البيت بين (الجرد والكمد) محدّدا مكان دار ميّة وما أحدثه من تأثير في نفسية الشاعر، ممّا خلق نغما زاد البيت جمالا.

ج-الطباق:

أجاد الشاعر في أسلوب الطباق*، حيث وظّفه كعنصر مهمّ في تشكيل صوره، ويظهر ذلك جليّا في شعره، ومن مثال ذلك قوله[4]: البسيط

أنين وشكوى بالنهار شديدة إليها وما يأتي به الليل أبرح

---

*التّرصيع: هو ما كانت عروض البيت فيه تابعةّ لضربه.

1- الديوان، ص491.

2- الديوان، ص59.

*مفرية: مقطوعة.

3- الديوان، ص159.

*الطّباق: هو التضاد بين معنين مفردين.

4- الديوان، ص108.

حيث يكمن سرُّ جمال هذه الصورة في عنصر المطابقة بين كلمتي (النهار والليل)، فالشاعر ينقل عبر هذا الطباق صورة حالته نهارا وليلا، ممّا زاد المعنى جمالا وقوّة.

وقوله أيضا[1]: الطويل

على حين راهقت الثلاثين وارعوت لدايَ وكاد الحلم بالجهل يرجح

فالشاعر هنا بتوظيفه الطّباق في قوله (الحلم، الجهل) أسهم في نقل صورة حلمه الذي كاد أن يكون أثقل من جهله، عبر بناء موسيقي جميل.

ونلمس الطباق أيضا في موضوع آخر له، حيث يقول[2]: الطويل

رأتنا كأنّا قاصدون لعهدها به فهي تدنو تارة وتزحزح

فقد لجأ الشاعر إلى الطباق في وصف المكان الذي عهد حبيبته فيه، وذلك من خلال المطابقة بين كلمتي (تدنو وتزحزح) مما أسهم في إيضاح المعنى وإبرازه، كما أثرى الإيقاع العام للبيت الشعري.

د-التكرار:

يعتبر التكرار أسلوب من أساليب الصّورة البديعية الذي لا يقلّ فنيّة وجمالا عن الأساليب السابقة، وقد شاع التكرار بكثرة على مستوى الخطاب الشّعري عند"ذي الرّمة"، فخلق طاقات إيجابية، وزاد من جمالية نصوصه الشّعرية، ومن أمثلة ذلك قوله[3]: البسيط

والعَيْسُ مِنْ عَاسِجٍ أو واسِجٍ خَبَياً يُنْجَزْنَ مِنْ جَانِبَيْها وهي تَنْسَلِبُ

فقد كرّر الشّاعر حرف السّين في الكلمات الآتية:"العيس، عاسج، واسج، تنسلب"، فأبرز ذلك التكرار سرعة جري الإبل التي تفوق سرعة جري الناقة.

وقوله أيضا[4]: الطويل

ألا لا أرى مثل الهوى داءَ مَسلمٍ كريم ولا مثل الهوى لِيْمَ صاحبه.

1- الديوان، ص110.

2- الديوان، ص112.

3- الديوان، ص63.

4- الديوان، ص85.

حيث تكررن كلمة"الهوى" في الشطرين، كما تكرّرت كلمة"مثل" مرتين، والأداة النافية"لا" مرتين أيضا، وقد أدّى هذا التكرار إلى الزيادة من الجوّ الموسيقي للبيت وينغمه، فكان للتكرا اللفظي أثرٌ في بيان طغيان الهوى على نفسية الشّاعر.

ونجد التكرار موضع آخر له، حيث يقول[1]: الطويل

قِفَارُ محولٌ مَا بِهاَ مُتَعَلّلٌ سِوَى جِرّةٍ مِنْ رَجْعِ فَرْثٍ تُفِيضُهَا

فتكرار حرف"الراء" يطغى على جميع الحروف الأخرى، وقد ساعد هذا الصّوت على رسم صورة الإجترار وهي إخراج الأكل من الجوف إلى الفم، فتآلفت هذه الوحدات الصوتية مشكّلة بذلك نغمات موسيقية جميلة وقويّة.

ه-المقابلة:

تعتبر المقابلة من المحسنات البديعية التي وظّفها"ذو الرّمة" في شعره، وهي" أن تجمع بين شيئين فأكثر، وتقابل بالأضداد"[2]؛ أي أنّك تربط بين شيئين أو أكثر، ثم تقابل بعكس ذلك.

ومثال ذلك قوله[3]: الطويل

أبيتُ على مثلِ الأشافي*وبعلُها يبيتُ على مثلِ النّقا*يتبطّحُ

ففي هذا البيت لجأ الشاعر إلى"المقابلة" في موازنته بين حاله وحال زوج ميّة، فهو ينام على الخشب، بينما ذاك ينام على الرّمل المحدودب !

ممّا أدى إلى ابراز المعنى وتقويته وإيضاحه وإثارة الانتباه عن طريق ذكر الشيء وضدّه.

والخلاصة من كلّ ما تقدم بخصوص الصّور البديعية التي درسناها أنّها أسهمت في تشكيل الصّور البلاغية عند"ذي الرّمة" وتلوينها واستكمال إطارها الفنّي، فاستعان الشّاعر بها في بناء الصورة الشّعرية بناءً فنيا جميلا.

1- الديوان، ص297.

2- السّكاكي، مفتاح العلوم، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط01، 2000، ص238.

3- الديوان، ص115.

*الأشافي: المخارز.

*النّقا: القطعة من الرمل المحدودبة.

المبحث الثالث: التشكيل الإيقاعي ومستوياته عند "ذي الرّمة".

يعدّ الإيقاع عن أهمّ العناصر المشكّلة للقصيدة الشعرية، والقاعدة الأساس التي تقوم عليها، فهو عنصر مهمّ لزيادة الجمالية في النّص الشعري، إذ لا يوجد شعر من دون إيقاع، حيث أنّ الشعر هو"الكلام الموزون المقفّى الذي الذي على معنى"[1]، وهذا يعني أنّ المحور الذي يقوم عليه بناء الشعر هو محور الإيقاع أو الموسيقى.

والإيقاع هو " حركة النغم الصادر عن تـــأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزواج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كلّه شعرا في سياق الأوزان والقوافي".[2] مما يجعل من الإيقاع طاقة حيوية تزداد فعاليته في الخطاب الشعري أكثر منه في النثر.

نستنتج أنّ " الإيقاع عمل شامل وعام، وهو بناء كلّي تتجزأ فيه عناصر أخرى كالوزن والقافية والمحسنات البديعية اللفظية منها والمعنوية، ويعني هذا أنّ مجال الإيقاع واسع ورحب يتجاوز مجرّد تناسب الحركات والسّكنات عبر فترات زمنية متناسبة إلى ما يتعلق ببنية الكلمة تارة وباتلافها مع نظائرها في التركيب تارة أخرى، ناهيك بتفاعل الصوت والدلالة، وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دور الخطاب".[3]

ومنه فالإيقاع يشتغل على مستويين هما: الإيقاع الخارجي، ويضم الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي ويضم مجموعة المحسنات البديعية إضافة إلى التكرار والتجمعات الصوتية ذات الأثر في إيقاعية البيت الشعري.

وتتضافر الموسيقى الخارجية والداخلية في تشكيل البناء الموسيقي للنّص الشعري.

1-قدامة بن جعفر،نقد الشعر، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص64.

2-هارون مجيد، الجمال الصّوتي للإيقاع الشعري، ألفا للوثائق، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2014، ص26.

3-رشيد شعلان، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص22.

المستوى الأول: الإيقاع العروضي (الموسيقى الخارجية)

1-1 إيقاع الوزن :

يعد الوزن من أهم العناصر في اكتمال موسيقى القصيدة الشّعرية، والوزن هو" الفعل الإيقاعي المجسد في صورة متكاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية"[1]؛ أي أنّه مجموع الوحدات الصّوتية التي تحدث تناغما.

وإذا تتبعنا البحور الشعرية التي أجرى عليها الشاعر " ذي الرمة" معظم قصائده، فإننا نجدها موزعة كالآتي:

الرقم	اسم البحر	عدد القصائد	عدد المقطوعات	المجموع
01	الطّويل	54	73	128
02	البسيط	07	16	23
03	الرجز	06	11	17
04	الوافر	05	06	11
05	الكامل	/	06	06
06	المتقارب	/	01	01
07	المنسرح	/	01	01
08	مشطور السريع	01	/	01
09	الخفيف	01	/	01

جدول يوضح توزيع البحور الشعرية عند ذي الرمة

يتضح من خلال [illegible] تسعة بحور لم يتجاوزها إلى غيرها، تنّوعت ما بين بحور صافية وأخرى مركبة، غير أنّ البحور المركبة هي الطاغية

1-رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص22.

في استعمالاته سجل فيها البحر الطويل أعلى نسبة، ويليه البحر البسيط، ثم المنسرح، ثم مشطور السّريع، ثم الخفيف، ولا شك في أنّ هذه البحور تسير على إيقاعه منتظم تستسيغه الأذن.

أما البحور الصافية فلم يعتمد عليها بكثرة في قصائده ومقطوعاته، بل جاءت بنسبة قليلة ، وهي بحر الرجز، والبحر الوافر، والبحر الكامل، وبحر المتقارب.

نبدأ أولا بالبحر الطّويل الذي احتل المرتبة الأولى، فتصدّر الأوزان التي نظم عليها " ذي الرمة" قصائده ومقطوعاته، إذ استعمله مئة وثمانية وعشرين مرة، فقد برز في أكثر من نصف الديوان، وهذا أمر طبيعي، لأنّ البحر الطويل من البحور الشعرية ذات الحضور القوي في الشعر العربي، " فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن".[1]

ومن قوله:[2] الطويل

ألا حيِّ ربْعَ الدّار قفرًا جنوبها بحيثُ انْحَنَى منْ قِنْع حَوْضى كثيبُها

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

فالبيت من البحر الطويل جاءت عروضه مقبوضة*، وضربه مقبوضة هي الأخرى، مما وفر فخامة للألفاظ وزاد من نغماتها الموسيقية.

وقوله أيضا:[3] الطويل

أَلْلأَ رْبُعِ الدُّهْمِ اللّواتي كَأَنَّهَـا بَقيّاتُ وَحْيٍ في مُتُونِ الصَّحَائِفِ

فعولن مفاعين فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفـــــــاعلن

جاءت عروض البيت مقبوضة وضربه مقبوضة أيضا، مما أسهم في أيجاد نغمة إيقاعية مفعمة بالجمال والعذوبة.

ومن المقطوعات التي نظم عليها " ذو الرمة " البحر الطويل، قوله:[1]

1-إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952، ص15.

2-الديوان، ص102.

* القبض: نوع من الزحاف المفرد، وهو حذف الخامس الساكن.

3-الديوان، ص331.

وَإِنّي لِمِدْلَاجٌ إِذَا ما تَنَاكَـــــحت مع اللّيْلِ أَحْلامُ الهِـــــــدَانِ المُثْقلِ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

نلاحظ أنّ " القبض" قد طرأ على عروض البيت وضربه أيضا، ومنه نستنتج أنّ هذا النوع من الزحاف المفرد قد كثر في البحور الطويلة عند " ذي الرمة"، إلا أنّ ذلك أضفى جمالا موسيقيا في شعره.

يأتي بعده البحر البسيط، حيث استعمله " ذو الرمة" حوالي ثلاث وعشرين مرة في قصائده ومقطوعاته، ومثال ذلك قوله: [2]

يَا دَارميّةَ بِالخلصـــــــاءِ غيَّرها سَحُّ العجاج على جرْعائِها الكدَرا

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعـــــــــلن

نلاحظ أنّ زحاف الخبن* أصاب كلّ من حشو البيت وعروضه وضربه، وجاءت الزحافات متوافقة من حيث تموضعها في داخل البيت الشعري، وهذا ما يدل على أنّ الشاعر قد استخدمها لكسر رتابة البسيط، مما يؤدي إلى خلق إيقاع آخر لامقابل للإيقاع الأصلي للبحر.

ومن المقطوعات التي نظم عليها " ذو الرمة" البحر البسيط، قوله:[3]

زرت العيون إذا جاورتهم سرقوا ما يسرق العبدُ أو نابأتهم كذبوُا

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

جاء كل من العروض والضرب مقبوضين وذلك بحذف الخامس الساكن، فقد لجأ الشاعر إلى تنويع الإيقاع الصوتي لنسج قصائده.

وبعد البحر الطويل، والبحر البسيط تأتي البحور الآتية: بحر الرجز والوافر والكامل والمتقارب والمنسرح ومشطور السّريع والخفيف، لكن بنسبة ضئيلة مقاربة مع بحري الطويل والبسيط اللذين طوّعهما الشاعر وفق ما يخدم أفكاره وعواطفه.

1-الديوان، ص562.

2-الديوان، ص190.

*الخبن: هو حذف الثاني السّاكن.

3-الديوان، ص79.

ومن خلال الدراسة الإيقاعية للأوزان التي استثمرها " ذو الرمة" في رتشكيل قصائده ومقطوعاته، نستنتج ما يلي:

1-أنّه اعتمد في التشكيل الإيقاعي للأوزان الشعرية على تسعة بحور، تنوعت ما بين بحور صافية وبحور مركّبة.

2-لم ينظم قصائده ومقطوعاته على بحور أخرى، كالهزج، والمضارع، والمقتضب، وربما يرجع ذلك إلى أنّ هذه الأوزان لا تلائم الموقف المُعبر عنه.

3-استعمل الشاعر البحور الطويلة المقاطع، مثل: البحر الطويل، والبحر البسيط، حيث منحته مساحة زمنية واسعة في التعبير عن أفكاره.

4-أصابت غالب بحوره الزحافات والعلل، مما أدى إلى تفجّر البحر بطاقاته الموسيقية.

1-2-إيقاع القافية:

تعد القافية ركن مهم من أركان الشعر العربي، وهي عند الخليل" الساكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل السّاكن الأولى منهما".[1]

فهي وحدة موسيقية توحّد نهايات الأبيات في قالب إيقاعي يتردّد في أذن المتلقي.

ولقد عمل " ذو الرمة" على الاهتمام بقوافيه موُظِّفا إياها في قصائده ومقطوعاته، حيث نجد أنّ قوافيها اشتملت على عشرين حرفًا من حروفالهجاء، توزعت كالآتي:

حرف الروي(القافية	الهمزة	الباء	التاء	الجيم	الحاء	الدال	الراء	السين	الشين	الصاد

1-التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص67.

)										
عدد تواتره	04	08	02	01	03	11	17	01	01	01
صفته	مجهور	مجهور	مهموس	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور	مهموس	مهموس	مهموس
حرف الروي (القافية)	الضاد	الطاء	العين	الفاء	القاف	الكاف	اللام	الميم	النون	الياء
عدد تواتره	02	01	05	02	02	02	15	14	02	01
صفته	مجهور	مجهور	مجهور	مهموس	مجهور	مهموس	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور

جدول يوضح تواتر حرف الرّوي في قصائد ذي الرمة ومقطوعاته

من خلال الجدول يتّضح لنا أنّ الشاعر انتقى عشرين حرفا من حروف الهجاء، بعضها كثير الحضور كالراء واللام والميم والدال، والبعض الآخر متوسط الحضور كالباء والعين والهمزة، وقد كانت الصدارة فيها لحرف الراء الذي تكرر حوالي سبعة عشر مرّة، واللّام خمسة عشر مرّة، والميم أربعة عشر مرّة والدال إحدى عشرة مرّة أمّا الباء والعين والهمزة والحاء، فانحصر تكرارها ما بين ثمان إلى ثلاث مرات، بينما التاء والضاد والفاء والقاف والكاف والنون والجيم والسين والشين والصاد والطاء والياء، فانحصر تكرارها ما بين مرّتين إلى مرّة واحدة.

ويبدو أنّ الشاعر اعتمد على الأصوات المجهورة ليحقّق وضوحا في الإيقاع، ذلك أنّ"الأصوات الجهورة تمتاز بوضوحها في السمع أكثر من الأصوات المهموسة"[1]، وهذا يكشف على حرص"ذي الرّمة" على أن يكون إيقاع القافية واضحا في السمع.

1- عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة-مصر: ط02، 1968، ص168.

ويأتي حرف"الراء" في المرتبة الأولى من استعمالات"ذي الرّمة" له، وهو حرف مجهور، استعمله الشاعر في موضوعات عديدة منها قوله يمدح المهاجر بن عبد الله، أحدبني بكر بن كلاب[1]: الطويل

وجدنا أبا بكر تُفرّعُ في العـــــــلى إذا فارعت يوماً على المجد عامِرُ

مساميح أبطالا كراماً أعـــــــزّة إذا شّل من بَرْدِ الشتاء الخناصرُ

تعاقبُ من لا ينفع العفوُ عنده وتعفو عن الهافِي وَقبْضُك قَادْرُ

نلاحظ من خلال هذه المقطوعة أنّ حرف الروي"الراء" وفّر قوة الإيقاع، حيث أنّ تردّد في نهايات الأبيات، أسهم في ترابطها،وشدّ انتباه السّامع.

ويأتي حرف"اللام" في المرتبة الثانية من استعمالات"ذي الرّمة" له وهو صوت مجهور، استعمله الشاعر في عدّة موضوعات، منها قوله في مدح بلال بن أبي بردة بن أبي موسى الأشعري[2]: الوافر

أتتنَا من ذاك مُبشِّـــراتٌ وَنَأملُ سَيْبَ غَيْثكَ يا بـــــــــلالُ

دَعَا لكم الرّسُولُ فلَمْ تَضِلّوا هُدى مَا بَعْد دعْوَتِه ضَـــــــــلالُ

بنى لكُمُ المَكَارم أوَّلوكُـــــــمْ فقد خَلَدَتْ كَمَا خَلَدَ الجِبَالُ

فاللام هنا أدّت دورا هاما في إبراز كرم الممدوح، كما أنّها أدّت إلى ارتفاع قوّة النغمة، وزيادة سرعة الإيقاع.

ثم يأتي حرف " الميم" في المرتبة الثالثة من استعمالات "ذي الرمة" له، وهو أيضا صوت مجهور، استعمله الشاعر في عدة موضوعات، منها قوله في وصف الضبية مع ولدها الصغير:[3] الطويل

كأنّها أمّ ساجي الطّرفِ أخدَرها مستودعٌ خَمَر الوعْسَاءِ مَرْخُومُ

تنفي الطّوارف عنه دعْصَتا بَـــــقرٍ ويافعٌ مِنْ فِرِنْدَادَين مَلْمُـــــومُ

1- الديوان، ص245.

2- الديوان، 386.

3-الديوان، ص272.

*القافية المطلقة: ما كان رويها متحركا

*القافية المقيدة: ما كانرويها ساكنا

كأنّه بالضحَى تَرْمِي الصَّعيد بِه دبَابَةٌ فِي عظَامِ الرأسِ خُرْطُومُ

لقد ساهم تردد حرف الميم على مستوى نهاية الأبيات، في لفت انتباه المتلقي إلى التماثل الصّوتي الذي أحدثته القافية.

ويظهر الإيقاع أيضا من جهة القافية في حركة الروي من حيث الإطلاق* والتقييد*، كما هو مبين في الجدول الآتي:

نوع القافية	عدد القصائد والمقطوعات
مطلقة	56
مقيّدة	01

جدول يوضح نو ع القافية في قصائد ذي الرمة ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول أنّ القافية المطلقة هي المسيطرة بشكل كبير، وذلك ما يزيد في حركة الإيقاع داخل النّص الشعري، إذ أنّ " تقييد القافية يقلّل من كمية الإيقاع الموسيقي الذي يرتفع بالمدّ والحركات"[1]؛ وهذا ما نجده في قوله:[2] الرجز

وَمهمهٍ دليلُهُ مطوّحُ يدأبُ فيه القومُ حتى طَلَحُوا

ثمَّ يظَلّونَ كأنْ لم يَبْرحَوا كأنّما أمسوْا بحيث أصْبَحُوا

فالقافية هنا جاءت مقيّدة، كبّلت من كمية الإيقاع الموسيقي الذي كان سيزداد وضوحا لو كان الرّوي مطلقا.

أما القافية المطلقة فقد سيطرت على ديوان " ذي الرمة" وأدى ذلك إلى تكثيف النغم الإيقاعي في القصيدة، كقوله: [3] **الطويل**

ما بالُ عيْنك منها الماءُ ينْسكبُ كأنّه مِنْ كُليً مَغْرِيّةٍ سَرِبُ

1-تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط3، 1998، ص71.

2-الديوان، ص549.

3-الديوان، ص59.

فقد أضفى ذلك نغمات موسيقية مميّزة، أسهمت في إعطاء البيت إيقاعا جميلا، فلفت إنتباه المتلقي أو القارئ.

من خلال هذه الدراسة نستطيع القول أن قوافي " ذي الرمة" قد خدمت موضوعاته، وعبّرت عن أفكاره ومشاعره،حيث تنّوعت ما بين مطلقة ومقيدة، إلا أنّ الغالبية كانت للقافية المطلقة، وقد جاءت مشتملة على الإيقاع والموسيقى التي تطرب لها الأذن.

المستوى الثاني: الإيقاع الصّوتي (الموسيقى الداخلية)

لم يقصر "ذو الرمة" اهتمامه على الإيقاع العروضي، المتمثل في الوزن والقافية فحسب، بل اهتم أيضا بالإيقاع الصّوتي الذي ينبعث من اللّفظ ووضعه في العبارة، وعلاقته بغيره من الألفاظ، وهو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، حيث تنتج هذه الموسيقى من تآلف الحروف والكلمات وانسجامها داخل النسيج الشعري من خلال عناصرهامّة، كالتكرار والبديع، فكلّ ذلك يؤدي إلى إيجاد نوع من الإيقاع الداخلي المنسجم مع الوزن والقافية.

وقد تمثل الإيقاع الدّاخلي عند " ذي الرمة" في التصريع، والجناس، والطباق، والمقابلة، واستخدامه لهذه الأنواع قد اتّسم بالعفوية.

2-1-إيقاع التجنيس:

يتأسس إيقاع التشكيل بالتجنيس على أساس التشابه والتماثل الحاصل بين لفظتين في الإيقاع الصّوتي، مع اختلافهما في المدلول، ولقد كان التماثل الصّوتي والاختلاف الدّلالي هو السبيل الذي سلكه الشاعر من أجل تحقيق أكبر قدر من الموسيقى في شعره، ومثال ذلك قوله:[1] الطويل

إذَا خَطَرَتْ مِنْ ذِكر مَيّة خطرةٌ عَلى النّفسِ كَادَتْ فِي فُؤادِكَ تجْرَحُ

جنّس الشاعر بين كلمتي(خَطَرَتْ وخَطْرَةٌ) وهو جناس تام منح البنية الدّاخلية للبيت الشعري جرسا مويسقيا متجانسا متناغما وجميلا.

أو قوله[2]:

أصدّوا لا عواشبه ميّ صدور العيس شيئا من صدود

1-الديوان، ص111.

2- الديوان، ص165.

إذ جاني بين(صدور وصدود)"فأوحى التوافق الصوتي بينهما بالجزئية التي يؤدها المعنيان، فلم يصدوا العيس بأجمعها بل صدوا صدورها، و لم يكن الصّد متكاملا بل كان شيئا من صدود"[1]، مما ولّد نغما إيقاعيا فاجئ ذهن المتلقي بما يحمله من معان متباينة.

وكقوله في وصف وحشية المكان[2]:

فَنّيْنِ من هماهم الأغوال ومهمهٍ أخوق خاف خال

فنلمس الجناس في قوله(خاف خال)، وهو جناس ناقص نتيجة اختلاف الكلمتين في حرف واحد، أضفى هذا الجناس جملا موسيقيا في شعره.

نلحظ من خلال الأمثلة السّابقة أنّ الشّاعر استعان بالجناس باعتباره وسيلة فنيّة جميلة، أجاد فيها غاية الإجادة،وذلك من خلال انتقاءه الألفاظ الموحية والمعبّرة، وهي ما حقق له الجرس الموسيقي في أبياته الشّعرية جعلت المتلقي يحسّ ويتذق حلاوة الألفاظ التي تفيض بالجرس الموسيقي الجميل.

2-2-إيقاع التّصريع:

يعدّ التصريح طاهرة إيقاعية صوتية، "وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تفصّ بنقصه وتزيد بزيادته"[3]، فهو من الظواهر الصوتية التي تبني على التماثل في الإيقاع في نهاية المصراعين للبيت الشعري

وقد أولع"ذو الرّمة" بهذا اللون البديعي في قصائده ومقطوعاته رغبة منه في إنشاء موسيقى داخلية في البيت من خلال ذلك التجانس الصّوتي وما ينجم عن تكّرار الصّوت من أثر سمعي يشّد انتباه المتلقي ويؤثر في نفسه، ومن أمثلة ذلك قوله[4]: الطويل

ألا حيّ ربع الّدار فقراً جنوبها بحيثُ انحى من قنعِ حوضى كثيبها

1- عهود عبد الواحد العكيلي، الصّورة الشّعرية عند ذي الرّمة، ص246.

2- الديوان، ص410.

3- ابن رشيق،العمدة، تح:محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطّباعة، بيروت-لبنان، ط05، 1981، 172/1.

4- الديوان، ص102.

فقد صرّع بين كلمتي(جنوبها وكثيبها) محدّدا فيهما المكان الذي يتّصل بحبيته ميّة، فشكل ذلك إيقاعا موسيقيا من خلال التّطابق الصّوتي والإيقاعي بين الكلمتين.

وقوله أيضا[1]: الطويل

لقد كنت أخفي حُتَ ميّ وذِكرُهـــــــا رسيس الهوى حتى كأن لا أريدها

كما كنت أطوي النفس عن أم سالم وجـــــاراتها حتى كأنْ لا أهيدها

نلاحظ من خلال البيّن أنّ التصديع حصل في كلاهما فقد وازن الشّاعر بين(كنت أخفى وكنت أطوي) وبين(حتى كأن لا أريدها وحتى كأن لا أهيدها) وقد أدّى هذا التصديع إلى إحداث إيقاع متساوي النغمة في العروض والضرب وهذا ما أحدث نوعا من الإمتاع للتسامح.

2-3-إيقاع الطّباق والمقابلة:

يعدّ الطّباق نوعا من أنواع المحسنات البديعية التي تسهم في إبراز المعنى وترسيخه، ويعتبر أيضا من المحسنات الصوتية في إيقاع الشّعر، حيث أنّ له علاقة وطيدة بإحساس الشاعر الذي يدفعه إلى استخدام الثنائيات الضدّية.

أمّا المقابلة نوع من الطّباق، ففيها يؤتى بمعنيين فأكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك، ولقد اعتمدّذو الرّمةّ على هذين المحسنين البديعيين في تشكيل موسيقى شعره، وفي تصوير مواقفه المختلفة، ومثال ذلك قوله في إحدى قصائده[2]: الطويل

على مثلها يدنو البعيد ويبعد ال قريب ويطوى النازحُ المتنعنعُ

قابلالشاعر بين الكلمات(يدنو البعيد، يبعد القريب)، ويلاحظ أنّ بين كلّ كلمة ومقابلها يوجد طباق، فالإيقاع النغمي يتحقّق هنا من اشتراك كلّ كلمة مع من يقابلها في الوزن.

2-4-إيقاع التكرار:

يعدّ التكرار من البنى الهامّة التي يقوم عليها البديع، وبه تستقيم الموسيقى الداخلية للقصائد، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى الشّعرية، وقد لجأ الشاعر"ذو الرّمة"إليه لإبراز المعنى وتأكيده.

1- الديوان، ص174.

2- الديوان، ص321.

ولعلّ أوّل ما يلاحظ على هذه الأداة اللّغوية في توظيفات"ذي الرّمة" أنها جاءت على صورتين: تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، ومن أمثلة النوع الأوّل قوله [1]: الطويل

بأنيقٍ كقداحِ النّبْعِ قَدْ ذبلت منها الشَمَائِلُ أمثالِ القراقيرِ
تشكو إذا وقفت بالقومِ في بلهٍ مِن آخِرِ اللّيل ناءٍ غير مجهورِ
جذب البرى في عُرى أزرارِ أنفها براجعٍ مِنْ عتبقِ الجوفِ منْشُرِ

فمن خلال تكرار حرف"الراء" أوضح الشّاعر تكرّر الألم الحاصل للإبل وشكواها له، نتيجة الحرّ القاتل في الصحراء، وقد كان لذلك التكرار فائدة موسيقية جميلة.

أمّا النّوع الثاني فيظهر في قوله مكرّرا اسم حبيبته[2]: الطويل

ألا لا أرى الهجران يشفي من الهـــوى ولا واشيا عندِي بمــيّ يعيبُها
إذا هّبت الأرواحُ من نحو جانـــــبٍ به آل ميّ هاجَ شـــوْقِي آل هُبُوبها
هوىً تذرف العينـــــــتانِ منه وإنّمـــا هوى كلّ نفسٍ حيــثُ حلّ حبيبها
تناسيتُ بالهجران ميّا وأنّـــــتـــني إليها لحَنّانُ القُـــرُنِ طرِبُهـــا
بَدَا اليأسُ من ميّ على أنّ نفســـــهُ طويلٌ على آثارِ ميّ نحيـــــُها

فقد دلّ تكراره لاسم حبيبته على مدى تعلّقه بها وتعطّشه لها.

مما أدّى إلى خلق نغما موسيقيا مشحونا بالعاطفة الفياضة.

وفي الأخير من خلال دراسة الإيقاع الصّوتي أو الموسيقي الدّاخلية في شعر"ذي الرّمة" نستنتج ما يلي:

1-توفر شعره على عدد كبيرمن الطّاقات النغمية الكامنة في الحروف والكلمات، ممّا أفصح عن قدرات الشاعر الموسيقية، وخبرته الإيقاعية البارزة.

2-وظّف الشاعر الجناس (التام والناقص) لخلق روابط موسيقية لا تقلّ عن نغمة الأوزان والقوافي.

3-عبّر الشّاعر عن بعض معانيه باستخدام الثنائيات الضّدية وبخاصة الطّباق.

1- الديوان، ص262.

2- الديوان، ص103.

وقد تضافرت هذه النّغمات الدّاخلية مع نظيرتها الخارجية في تشكيل الإيقاع الموسيقي في قصائ"ذي الرّمة" ومقطوعاته.

خاتمة

بعد الدراسة والتقصي في الخطاب الشّعري عند"ذي الرّمة" من زواية التّشكيل، والبحث عن الوسائل والأدوات المتوسّلة في تشكيل هذا الخطاب في تعديه المضموني والفني، خلص البحث إلى مجموعة من النتائج منها:

1-بدا"ذو الرّمة" في شعره مقلدا أكثر منه مجدّدا، وظهر ذلك من خلال اصطناعه لأسلوب القدماء وطرائقهم في بعض قصائده، وبخاصة في المقدّمات الطّللية، وفي وصف النّاقة والصّحراء.

2-نظم الشّاعر قصائده ومقطوعاته في أغراض الشّعر العربي، من غزل ووصف ومدح وهجاء، غير أنّ الحظ الأوفر منها كتن للغزل،و يرجع ذلك إلى حبّه الشديد لميّ، وشدّة تعلقه بها، وافتتانه بجمالها فقد تغزّل بها"ذو الرّمة" عشرين سنة، لكنّه لم ينل منها منالا.

3-اتسمت لغة"ذي الرّمة" بعدّة خصائص، كمها الجزالة، والسّهولة، والذاتية المفرطة، غير أنّه يمكن القول أنّ لغة"ذي الرّمة" تميل في مجملها نحو السلاسة والوضوح.

4-استعان"ذو الرّمة" بالعديد من الآليات اللّغوية، سواء على مستوى المعجم أو على مستوى التركيب، فأمّا المعجم فقد غلب عليه معجم الطّبيعة بمختلف أشكالها، ممّا يدلّ على تأثرّ الشاعر بها إلى حدّ كبير في جميع موضوعات شعره، فقد استطاع أن ينتقي من القاموس الطبيعية ما يعينه على رسم صورته والتعبير عن فكرته في صياغة فنية محكمة.

5- برزت في شعر"ذي الرّمة" مجموعة من الظواهر الأسلوبية كان لها دورها البنائي والدّلالي والجمالي بل والإيقاعي أيضا، وهي الأساليب الإنشائية كالأمر والنداء والاستفهام، حيث ساهمت هذه الأساليب في منح خطابه الشعري حيويت وحركية أكبر، كما وظّف أيضا الأساليب الخبرية، وتمثل ذلك في الجمل الشرطية، والجمل المنفية، والجمل المؤكدة، ممّا أسهم ذلك في ترابط النّص وتعميق دلالته.

6- تنوعت تراكيبه اللّغوية ما بين جمل فعلية وجمل اسمية، مع إكثار من توظيف الفعل المضارع لأغراض دلالية وإيجابية، وقد أضفت هذه الأنماط والوسائل الجمالية على لغة النّص حيويّة وثراءا.

7-ارتكز البناء التصويري عند"ذي الرّمة" على المجاز بصورة واضحة، وبخاصّة على النّمط التشبيهي، ويليه النّمط الاستعاري، في حين ضعف النّمط الكنائي، لأنّ الشّاعر يهدف إلى التوضيح والبيان والتصريح لا إلى التلميح.

8-وظّف الشّاعر الصّورة البديعية في تشكيل قصائده ومقطوعاته، ليعطيها أكبر قدر من الجمالية الصّوتية، ولتبلغ من جمال التصوير وروعة الفنّ مبلغا عظيما.

9-استخدم"ذو الرّمة" في قصائده ومقطوعاته بحور الخليل المعروفة، حيث تمركز استخدامه لها في تسعة بحور، غلب عليها البحر الطّويل، فقد برز في أكثر من نصف الديوان، ثم يليه البحر البسيط، وهذه البحور معروفة بطول الإيقاع، ممّا يدلّ على طول نفس الشاعر، وقدرته على تطويع الوزن الواحد للتعبير عن موضوعات مختلفة، وعن حالات نفسية ومواقف متنوّعة.

10-استخدم:ذو الرّمة" الوحدة (التفعيلية) كثيرة المقاطع، ذلك أنّه استخدم أبحرا جلّها يتكوّن من وحدات كبيرة، مثل الوافر والكامل، أو وحدات مزدوجة، كالط"ويل والبسيط، وزيادة حجم الوحدة يؤدي إلى بطء الإيقاع وخفوته، على عكس الوحدة الصّغيرة الوحدة لذلك نجد ايقاعه حادّا بارزا وسريعا.

11-وردت القافية بنوعيها المطلقة والمقيّدة في قصائد"ذي الرّمة" ومقطوعاته، لكن نجده يميل إلى القافية المطلقة، لأنّها الأكثر ملائمة لروح النّص، وللموقف المعبّر عنه، من حيث موافقة رويّها لحركات الكسر، والضّم، والفتح، من القافية المقيّدة.

12-بنى معظم قصائده ومقطوعاته على وحدة القافية، حيث تركّزت حروف القافية عنده على الحروف المجهورة، وبغيته الجهر بمشاعره وأفكاره، ومدّ الصّوت ليبلغ أقصى مداه من التأثير في المتلقي.

13-تميّز"ذو الرّمة" بحسّ موسيقي مرهف، وذلك من خلال توظيفه السّليم للكلمات والأصوات ذات الإيقاع الدّاخلي الرنّان من جناس وتصريع وتكرار وطباق ومقابلة...وكان تركيزه أكثر على الجناس ليخلق بذلك اختلافا صوتيا يوازي الاختلاف الدّلالي داخل النّص.

خاتمة

وكلّ هذه الوسائل اللّغوية والأسلوبية والصوتية أسهمت في صناعة خصوصية التشكيل الجمالي والفنّي للخطاب الشّعري عند"ذي الرّمة" في قصائده ومقطوعاته.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق

والسّداد إلى صالح الأعمال

قائمة المصادر

والمراجع

ملخص

يدور موضوع هذا البحث حول دراسة تشكيل الخطاب الشّعري عند "ذي الرّمة"، وحتى يمكن التّحكم في المادّة العلميّة، وإخصاعها للدّراسة والتّحليل تمّ حصر الموضوع في دراسة القصائد والمقطّعات التّي شكّلت قسما معتبرا من ديوانه الشّعري.

من هنا جاءت الدّراسة موسومة ب"تشكيل الخطاب الشّعري عند ذي الرّمة (نماذج ومختارات)"، تمت دراستها دراسة وصفية وتحليلية، اهتمت بالتّشكيل الشّعري عند ذي الّ مة من جانبه الموضوعي والفنّي، حيث تمحورت في محطات بارزة، منها ما تعلّق بلغة الشّاعر، فركزت على دراسة خصائص لغته والمعجم الشّعري الموظّف، إضافة إلى دراسة التراكيب اللّغوية التّي اعتمدها الشاعر في تشكيل البنية الداخلية لقصائده ومقطوعاته.

وقد كانت الصّورة الشّعرية على اختلاف أنماطها محلّ اهتمام الدّراسة، إذا رّكزت على الصّورة البلاغية، مع إلمام الشّاعر بدراسة التّشكيل الإيقاعي الذي تمحور في جانبين، الإيقاع العروضي بما يضمّ من أوزان وقواف، والإيقاع الصّوتي بما يضمّ من قيم صوتية تعمل على شدّ بنية النّص الدّاخلية، وذلك إثراء للموسيقى الشّعرية، وتحقيق الغايتين الفنيّة والدّلالية المنشودتين من الشّعر.

Résumé de la recherche :

La théme de cette recherche tourne autour de la formation du discours poétique chez « Tha Lerma », et pour pouvoir commander à la matiére scientifique et y placer à l’étude et à l’analyse, le sujet est délimité dans l’étude des poémes et des piéces poétiques qui forment une grande partie de son recueil poétique.

Et dici vuent l’étude intituleé"la formation du discours poétique chez étude des poémes et des piéces poétiques"

Son étude est faite comme une étude descriptive et analytique qui s’interesse à la composition chez « Tha Lerma » de ses stations éminentes, Q’u elle se souciait de la langue du poéte et concenter sur

ملخص

l’étude des caractéristque des sa langue et le dictionnaire poétique utilisé, En plus de l’ étude des compoentes linguistiques empliyés par le poéte à la formation de l’image poétique était d’éjà, malgré la variété de ses types, un station interessant de l’étude, alors elle cincentre à l’image élogante. Celuis de dévise en deux cotés, le rythme de la prosodie avec ses rimes, et le rythme sonnore avec ses valeurs phonétique qui travaille à serrer la structure interne du texte pour enrichir la musique poétique et réaliser les deux buts, artistique et sémantique à atteindre de la poésie

Research Summary:

The subject of this research revolves ariund the study of the formation of the poetic speeck for « The Al-Rama », and to control the educational matrial to subject it to the study and the analysie, the subject was restricted in studing the poetic tracks which from a good part in “ The Al-Rama”.

In fact, it has been studied descriptive and analytically, and it focused on the poetic formation for “ The Al-Rama” fromits two sides, the thematic and the technical, and it arrived at many important points, where she was interested in studying of the poetic, especially of the features of this language and also the poetic dictionary which is used in this work, In addition, it focuses on studing the linguistic structures that is used by the poet which helped him in forming the deep structure in his poems, and in his poetic traks.

In deed, the poetic image from its different patterns, was the forcus of the study, however, it focuses on the rhetorical image, whick is centered his know leadge of the study of the rhythmic profile upon its two sides, the metrical rlythm with its rhymes, and the acoustic rgythm whith its acoustic values that enrich the structure of poetic text whith repletion and all this for the enrichment of the poetic music and to accomplish the semantic and the artistic targets, that aredesired from poetry.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	
مدخل: مفهوم مصطلح التّشكيل	
أ- التّشكيل في اللّغة	
ب- التّشكيل في الاصطلاح	
ب-1-مصطلح التّشكيل في التراث العربي	
ب-2-مصطلح التّشكيل في النّقد العربي الحديث	
الفصل الأول: مفهوم مصطلح الخطاب	
- تمهيد	
أ-مصطلح الخطاب في التراث العربي	
ب-مصطلح الخطاب في النّقد الغربي	
ج-مصطلح الخطاب في النّقد العربي الحديث	
-مفهوم مصطلح الخطاب الشّعري ومكوناته	
-شروط الخطاب	
-الفرق بين الخطاب والنّص	
العلاقة بين الخطاب والنّص	
خلاصة	
الفصل الثاني: تشكيل الخطاب الشعري عند ذي الرمة	
-تمهيد	
1- اللغة ودورها في تشكيل الخطاب الشّعري عند ذي الرمة	
- خصائص اللغة عند ذي الرمة	
✓ الجزالة	
✓ السهولة	
✓ الذاتية المفرطة	
- المعجم الشعري	

فهرس المحتويات:

✓ ألفاظ الطبيعة	
✓ ألفاظ الغزل	
✓ ألفاظ المدح	
✓ ألفاظ الوصف	
– التراكيب	
✓ التراكيب الأسلوبية	
✓ التراكيب النحوية والصرفية	
2– التشكيل البلاغي للصّورة الشعرية وأبعادها الجمالية عند ذي الرمة	
– تشكيلات الصّورة البيانية	
–تشكيلات الصّورة البديعية	
3– التشكيل الإيقاعي ومستوياته عند ذي الرمة	
– الإيقاع العروضي	
✓ إيقاع الوزن	
✓ إيقاع القافية	
– الإيقاع الصّوتي.	
✓ إيقاع التجنيس	
✓ إيقاع التصريع	
✓ إيقاع الطباق والمقابلة	
✓ إيقاع التكرار	
الخاتمة	
قائمة المصادر و المراجع	
ملخص	
فهرس الموضوعات	