الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عمار ثليجي- الأغواط
كلية : الآداب و اللغات
قسم : اللغة و الأدب العربي

مذكرة ماستر

تقديم الطالب (ة): أم الخير طاهري

ميدان : اللغة و الأدب العربي

شعبة : دراسات أدبية

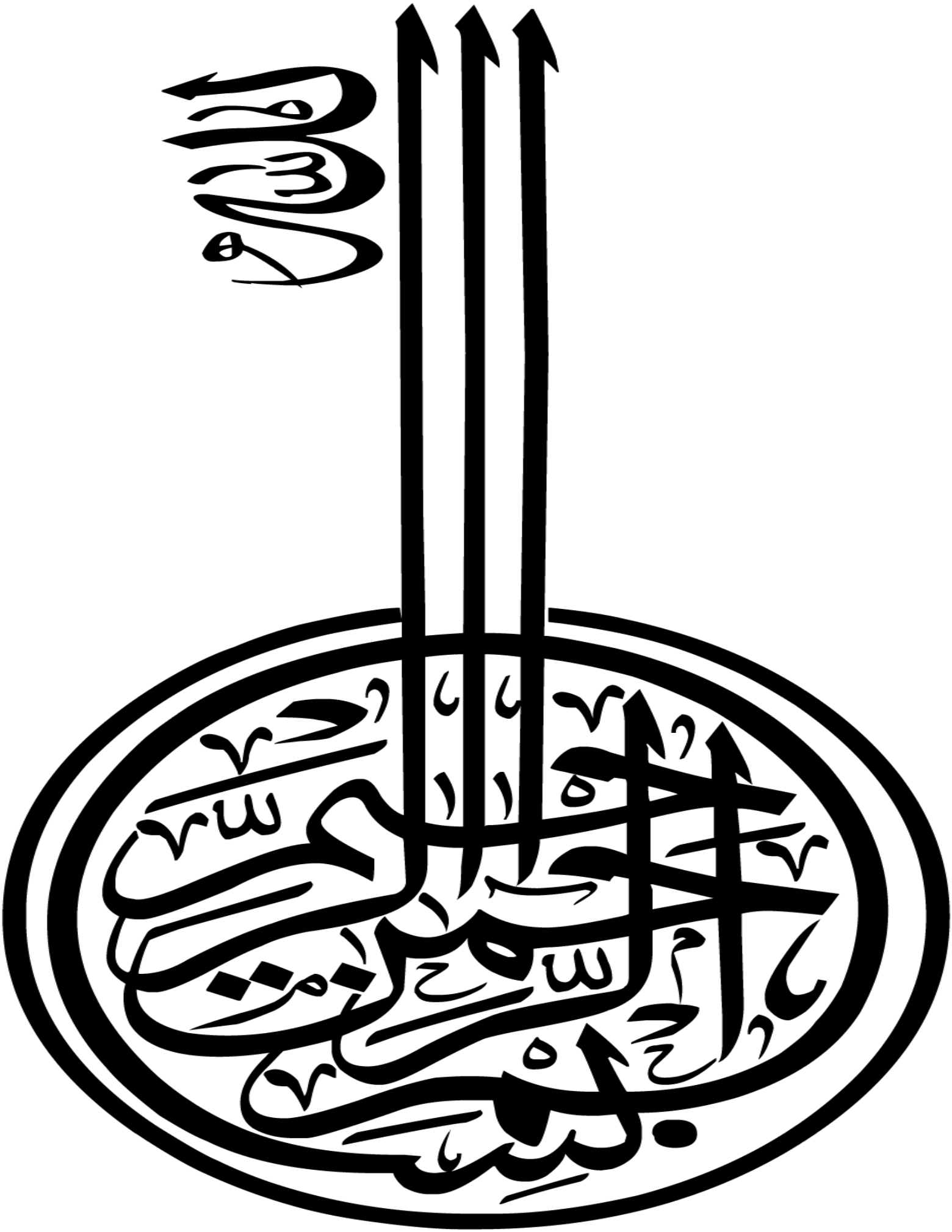
تخصص : أدب عربي قديم

الظواهر الأسلوبية في شعر أبي العلاء المعرّي ديوان اللزوميات

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الدرجة العلمية	الصفة
د/عبد القادر بلغربي	أستاذ محاضر –أ–	رئيســــــا
د/ علي لخضاري	أستاذ محاضر –ب–	مناقشــــــا
د/بولرباح عثماني	أستاذ محاضر –أ–	مشرفا ومقررًا

السنة الجامعية: 2019/2018



إهداء

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

أما بعد: أهدي ثمرة عملي هذا إلى القلب الكافي، والحضن الدافي، والحنان الوافي

أمي العزيزة

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، والدي العزيز.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة، والنفوس البريئة رياحين حياتي اخوتي وأخواتي.

إلى الأهل والأقارب والأصدقاء والأحباب من دون استثناء.

إلى جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي .

إلى كل طلبة الماستر دفعة 2019/2018

شكر وعرفان

قال تعالى:"و من شكر فإنما يشكر لنفسه"

حمدًا لك ربنا....في كل حركاتنا....وسكناتنا....حمدًا لك حتى ترضى .... حمدًا لك إذا رضيت.....وحمدًا لك بعد الرضا.

فكل الشكر لك ربنا أولا وقبل كل شيء نحمد الله ونشكره على أن وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع، ثم نتقدم بالشكر الجزيل النابع من أعماق الفؤادلا من أطراف اللسان للدكتور الفاضل بولرباح عثماني على كل كلمةنصحنا بها أو جهد بذله من أجلنا ، فله من أسمى عبارات الامتنان والاحترام والتقدير، كما لا ننسى أن نشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل.

وشكرا

مقدمة

مقدمـــة:

يمثل البحث الذي نقدمه دراسة أسلوبية في ديوان اللزوميات لأبي العلاء المعرّي، حيث سنعرج على البنى الأسلوبية في النص الشعري للمعرّي، وذلك من خلال الخوص في ثنايا القصيدة العبّاسية المتجددة، والتي هي أقرب إلى روح الشعر العبّاسي الذي يمثل القيمة الجمالية الناضجة للشعر من حيث اللغة، والصورة، والقالب الشكلي والبنائي، وهو ما أهّلها لبلوغ مستوى الإبداع الفني والشعر الرفيع، وتأتي أهمية هذه الدراسة في كونّها تتكأ على الأسلوب الفني لفيلسوف الشعراء، وشاعر الفلسفة أبي العلاء المعرّي.

ولعلّنا بهذه الدراسة التي نحاول أنّ نسبر أغوار نص المعرّي من خلال لزومياته التي رسمت ملامح التجديد في شكلها ومضامينها.

وما دراستنا الأسلوبية لهذا الديوان، إلا إضافة أخرى للدراسات الأسلوبية لهذا البوح العبّاسي.

ومن هنا ينطلق البحث لإثارة إشكالية الظواهر الأسلوبية في لزوميات أبي العلاء المعرّي، بهدف الإجابة عن التساؤلات الآتية:

*ماهي أهم الظواهر الأسلوبية التي ميّزت لزوميات أبي العلاء المعرّي؟
*وكيف وظّف المعرّي هذه الظواهر؟
*وما هي أهم مميزات أسلوب أبي العلاء المعرّي؟

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي، لأنّه يمكّن القارئ من الوصول إلى بنية النسيج الشعري، وذلك بالكشف عن المضامين الخفية، والطاقات الإبداعية الكامنة والخلّاقة، من خلال المعالجة اللغوية وفق الرؤية الأسلوبية.

وهنا نقول أنّ المنهج الأسلوبي هو الأنسب على تشريح وتفكيك النص، وصولا إلى بنيته العميقة

وللأجابة على هذه التساؤلات التي تعتبر الهدف الرئيسي من البحث حاولنا بناء خطة تيسر لنا البحث وتسهل لي السبل وعدم الإنزياح عنه، حيث كانت الخطة ملائمة لطبيعة الموضوع وجوانبه، وعليه قسّمنا بحثنا إلى مدخل، وثلاث فصول؛ فكان المدخل للحديث عن مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند العرب والغرب، وأهم الفروق الاصطلاحية واللغوية بينهما، ومبادئ الأسلوبية واتجاهاتها.

أما الفصل الأول: فتحدثنا فيه عن التناص في لزوميات أبي العلاء المعرّي: وذلك لأنّ التناص من أهم الظواهر الأسلوبية التي تطعّم وتغّني النص الشعري، فتطرقت فيه إلى بعض المصادر التي تناصّ أبو العلاء المعرّي معها، كالتناص مع الشعر، والتناص مع القرآن الكريم، والتناص مع التاريخ.

أما الفصل الثاني: فتطرقنا فيه إلى الإنزياح في لزوميات أبي العلاء المعرّي: حيث يُعد الإنزياح من أهم الظواهر الأسلوبية في تشكيل النص الشعري: لذلك تناولت في هذا الفصل الإنزياح بمستوييه، الاستبدالي والتركيبي.

أما الفصل الثالث: فتطرقت فيه إلى الإيقاع الموسيقي في لزوميات أبي العلاء المعرّي: وذلك من خلال الموسيقى الخارجية؛ والمتمثلة في الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية التي تناولت فيها ظاهرة التكرار، وبعض المحسنات البديعية التي كان لها الأثر كبير في إحداث إيقاعا موسيقي تطرب له الأسماع وتستهويه القلوب.

وخاتمة دونا فيها بعض النتائج المتوصل إليها من الدراسة والبحث.

كما لم يخلو انجاز هذا البحث من بعض الصعوبات، ومن أهمها ضخامة المدونة (ديوان اللزوميات)، بالإضافة إلى صعوبة فهم الشعر القديم، وكثرة الدراسات النقدية، والتي جعلت الأمر يختلط علينا، ولكن بفضل الله وفضل الأستاذ المشرف، وتوقنا الشديد للفهم والخوص في شعر الفيلسوف، وفيلسوف الشعراء، استطعنا ولو بالقدر القليل الإجابة على أهم التساؤلات.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أتقدم بخالص الشكر، بداية لله تعالى، ثم للأستاذ المشرف، الدكتور بولرباح عثماني، لصبره وثقته ونصائحه وتوجيهاته القيمة والمفيدة، ولكل من كان لي عونا

على مشقات هذا البحث، وأسأل الله أن يجزيه الجزاء الأوفى، وأحمده أولا وأخيرًا على توفيقه، في انجاز هذا البحث.

مدخل:

الأسلوب والأسلوبية

1-مفهوم الأسلوب والأسلوبية لغة واصطلاحا

2-مبادئ الأسلوبية

3-اتجاهات الأسلوبية

1-الأسلوب والأسلوبية المصطلح والنشأة:

قبل أن نخوض في أي جزئية من جزئيات موضوعنا، الذي يتناول الظواهر الأسلوبية في شعر "أبي العلاء المعرّي"، وحرصا منا على الاستعمال الصحيح للمصطلح العلمي في بحثنا هذا، كان لزاما علينا تحديد مفهوم الأسلوبية الذي يشكل المحور الأساسي لقيام هذا البحث.

"إنّ الأسلوب « **le style** »،والأسلوبية « **le stylistique** »، مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة، وعلى نحو خاص في علوم النقد الأدبي والبلاغة وعلم اللغة، إلا أنّ دائرة المصطلح الأول "**الأسلوب**" أكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني"**الأسلوبية**".[1]وذلك لأنّ "الأسلوب في عصرنا هذا من الكلمات الشائعة المستعملة في بيئات مختلفة، يستعملها الموسقيون لدلالة عن طرق التلحين وتأليف الأنغام، ومثلهم الرسّامون فهي عندهم، دليلا على طريقة تأليف الألوان ومرعاة التناسب بينها، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي فنقرؤها أو نستعملها مقترنة بأوصاف معينة"[2]؛ أي أنّ الأسلوب لا يقتصر على مجال محدد، بل أنّه يشمل مجالات عديدة.

أما كلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوي نجده في لسان العرب"لابن منظور" على النحو الآتي:"يقال لسطر من النخيل وكل طريقا ممتد فهو أسلوبا، فالأسلوب الطريق، والوجه والمذهب، ويقال أنتم في أسلوب سواء"[3].

1-أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول النقد الأدبي، شهرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بولاق، القاهرة، العدد الخامس، 1984، ص60.

2-محمد عبد الكريم الكواز،علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعية،(د.ط)، لبنان، أبريل 2005، ص20.

3-ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار الجيل، بيروت-لبنان، 1988، ص179.

أما الأسلوب كعلم فقد تحددت تعريفه، و لم يتضمن تعريفا محددا شاملا، وجامعا سوء عند العرب أو الغرب.

فنجد أن البلاغيون العرب اهتموا بدراسة الأسلوب خدمة لإعجاز القرآن الكريم، محاولين إظهار مميزات الأسلوب القرآني وإختلافه عن باقي الأساليب، حيث نجد ذلك عند"ابن قتيبة"في قوله:"إنما يعرف فضل القرآن من كثرة نظمه واتساع علمه، وفهم مذاهب العرب وإفتنانها في الأساليب"[1].

وعند "البقلاني" في قوله:"إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خرج عن المعهود من نظم جميع كلامهم، مباينا للمألوف وترتيب خطابه، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"[2]، ويقول كذلك:"وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب وميزته عليها في النظم والترتيب"[3].

ونجد"عبد القاهر الجرجاني" في كتاب "دلائل الإعجاز" يعرف الأسلوب بأنّه " هو الضرب من النظم والطريق فيه"[4]، ثم ذكر الخطاب في معرض حديثه عن إعجاز القرآن، وهنا نوع من الموازنة، فيقول:" وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر"[5]، أما الأسلوب عند "الجفاجي" فيعرفه بأنّه

1- ابن قتيبة، تأويل مشاكل القرآن، تح/أحمد صقر، دار إحياء العربية، القاهرة-مصر، 1954، ص10.

2-البقلاني، إعجاز القرآن، تح/أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1963، ص35.

3- المرجع نفسه، ص35.

4-عبد القاهر الجرجاني، دلاءل الإعجاز، تح/محمد شكري، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 1404، ص469.

5-محمد خلق الله ومحمد زغلول، بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاثية رسائل في إعجاز القرآن الروماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2، 1968، ص65.

"طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتـــأليف الكلام، أو هو طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة".[1]

ونجد الدكتور "فتح الله أحمد سليمان" يعرف الأسلوب في كتابه"الأسلوبية" من خلال ثلاثة جوانب وهي:

*من زاوية المنشئ: حيث أنّ الأسلوب هو كل ما يعبر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه.

*الأسلوب ينبع من زاوية النص: وهنا يعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظم اللغوي إلى مستويين، الأول مستوى اللغة؛ ويقصد به بنية اللغة الأساسية، والثاني مستوى الكلام؛ ويعني اللغة في حالة التعامل بها.

*الأسلوب من جهة المتلقي: وأساس هذا التعريف أن دور المتلقي في عملية الإبلاغ مهم إلى الحد الذي يراعي فيه المخاطب حالة مخاطبه النفسية، ومستواه الثقافي والاجتماعي"[2].

هذا فيما يخص الأسلوب عند العرب، أما الأسلوب عند الغرب، فنجد أن أصل أسلوب(styel) ترجع إلى الكلمة اللاتينية(stitus) التي تعني الريشة والقلم أو أداة الكتابة: وانتقلت من معناه الأصلي والخاص بالكتابة، واستخدمت في الفن المعماري في نحت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية"[3].

وثمة إتجاهان في تعريف الأسلوب عند الغرب : أولهما يراه ترابطا منطقيا وشكلا وبنية، وإجمالا بوصفه تجمعا متناسقا متفرد له لأنواع عامة متعددة داخل عمل خاص، وهذا المفهوم يمكن

1-الخفاجي محمد عبد المنعم، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية، القاهرة-مصر، ط1، 1995، ص45.

2-فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة-مصر، ط1، 2088، ص07.

3- المرجع نفسه، ص.ص38، 39.

أن نجده في أمريكا في عمل"كلينيث بروكس"clranth وفي ألمانيا عند و"لفجانج قيصر" rualfzang kayser وفي روسيا عند"فيكتور فينوجرادوف"victor vainogradou، أما الاتجاه الثاني: فينظر إلى الأسلوب على أنه إنحراف على النمط، وإنتهاك له ومخالفة، ويعد شسبتز"shepts" في ألمانيا وبييرجيرو" pierre guiraud" في فرنسا من منصاري هذه النظرية"[1]، وأشارت أغلب الدراسات الحديثة في تعريفها لمفهوم الأسلوب إلى تعريف بيفون"Buffo" الذي يرى أن"الأفكار تشكل وحدها عمق الأسلوب... لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة وهذا ما نضعه في التفكير"[2]، ويقول أيضا:"أنّ الأسلوب هو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكنه أن يترع أو يحمل أو يتهدم"[3].

وعند ريفاتير"Rivater":"الأسلوب كل شيء مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدبا"[4].

ويقول دلامبي"Dlamby" بأن الأسلوب هو أصناف الخطاب الأكثر خصوصية والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم"[5].أما " ماكس جاكوب" Max gacob، فعرّف الأسلوب بأنّه" جوهر الإنسان الكامن في لغته وأحاسسية"[6]؛ فكلمة الأسلوب "هو اختيار لغوي يقوم به الكاتب لسمات وعناصر لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، وهو إنتقاء نحوي؛ أي اختيار للغة بقواعدها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، ونظم الجمال لأداء موقف

1- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص39.

2- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هوامة، الجزائر، ج1، 2010، ص145.

3- المرجع نفسه، ص145.

4- رباعبة ساح موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي ، أربيد-الأردن، ط1، 2003، ص17.

5-السد نور الدين، المرجع السابق، ص145.

6-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبيةـــ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي-ليبيا، ط5، (د.ت)، ص54.

فكري معين، ويتوافق هذا الإختيار مع اعتبار الأدب تعبيرا عن ذات المبدع وعواطفه، وأفكاره وآرائه عند الرومانسيين".[1]

وأيما كان تعريف الأسلوب، فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا، هو اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانيات، والإحتمالات المتاحة والتأكيد عليها، في مقابل إمكانيات وإحتمالات أخرى، وأن الوسيلة الأساسية لتمييزه هي المقارنة[2]؛ أي أن هناك إحتمالات وإمكانيات متعددة في اللغة التي تجعل الكاتب أو الشاعر أن يختار فيما بينها ويكون إختياره لها عاكسا لأسلوبه

وقبل أن نلج مفهوم الأسلوبية يجب أن نذكر" بأنها وليدة القرن العشرين، وهي بذلك تفترق والأسلوب في مفترق العلمية، فالأسلوب ممد طبيعي للأسلوبية، وهما يشتركان في كونهما يقومان على مبدأ الإنتقاء، والإختيار للمادة الأدائية والتي تتكفل الأسلوبية بدراستها"[3].

"ومن ثم فإن مصطلح الأسلوبية يتجاوز مصطلح الأسلوب، وإن كان مجالها يضل في دائرته، وهي في الوقت ذاته تفتح لها مجالات أرحب وأفسح، فمنها دراسة للإمكانات اللغوية التي تولد تأثيرات جمالية ودراسة الركائز التي يعتمد عليها هذا التأثير الجمالي"[4]؛ ولقد بدأ مصطلح الأسلوبية من حيث كونه علما يهدف إلى تحليل اللغة والكلام على نحو خاص مع "شارل بالي" "منذ مطلع هذا القرن، ثم تطورت الأسلوبية وغدت منهجا يستخدم في تحليل النصوص الأدبية"[5]؛ وهذا كله راجع لدور اللسانيات ورائدها "دي سوسير" الذي كان له اليد في نشأة الأسلوبية، وذلك على يد

1-صالح عطية وصالح مطر، في التطبيقات الأسلوبيةـ مكتبة الأدب، القاهرة-مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص14.
2-ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة إحصائية، عالم الكتب، القاهرة-مصرـ، ط3، 1992، ص
3-رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، الإسكندرية-مصر، ط1، 1993، ص27.
4-المرجع نفسه، ص72.
5-العدوس أبويوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان-الأردن، ط1، 2007، ص48.

تلميذه "شال بالي"Charl balley، الذي أرسى قواعدها سنة 1902، فأصبحت الأسلوبية من أبرز أفنان اللسانيات صرامة على حد تعبير "أولمان" Olman.

ولقد سلكت الأسلوبية في نموها سبيلين متوازيين، أحدهما سبيل الإستقراء الذي أرسى قواعد ممارسة النصوص فتألفت من ذلك مكونة"الأسلوبية التطبيقية"، والثانية سبيل الاستنباط الذي سوى أسس التجريد والتعميم فإستقامت معه مكونات "الأسلوبية النظرية"[1]

و"لقد أجمع رواد علم اللغة الحديث بأن الأسلوبية تشكل علما قائما بذاته له مقوماته، وأدواته الاجرائية، وموضوعه، ومن هؤلاء:"جاكوبسون"jacobson، "ميشال ريفاتير" Michel Rivater، و"ستيفن ألمانstephen mànn، و"دي لوفر"The louver".[2]ويرى د."نور الدين السد"أنّ "عبدالسلام المسدي" كان السابّق إلى نقل هذا المصطلح وترويجه بين الباحثين العرب؛ حيث يترجم المسدي مصطلح stylistique الأسلوبية ويقف على دال مركبة من جذره أسلوب style ولحقت به "ique" فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص فيما تختص به بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق علم الأسلوب، science de style، لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب" [3]، أي أنّ الأسلوبية هي منهج يقوم بدراسة علم الأسلوب وذلك عن طريق أسس موضوعية يقوم عليها وتكون هاته الأسس الموضوعية في حدود عقلانية، كما تبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات

1- ينظر، عبد السلام المسدي، النقد والحداثه، دار الطبيعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1983، ص72.
2- عبد السلام المسدي، الاسلوب ولأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، ص15.
3-المرجع نفسه، ص33، 34.

الخطاب، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية، إذ تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثيري فني"[1].

ويعد"شارل بالي" مؤسس علم الأسلوب في المدارس الفرنسية، وقد نشر كتابه الأول عام 1902 "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم ألحقه بدراسات أخرى أرسى بها قواعد علم الأسلوب، أثرى هذا نادي بعض الدارسين بأحقية الوجود للأسلوبية تحت لواء علم اللسانيات، ومن أبرزهم"ماروزو" Marozo، وأقرّ الألماني"ألمان" بإستقرار الأسلوبية عام 1969 في قوله:"إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غايات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[2].

وقد اختلفت نظرة الكثير من الدارسين للأسلوبية، وكل تناولها بمنظوره، "وهي عادة تعرف بأنها الدراسة العلمية للأسلوب، ولذلك كان"شارل بالي" يعرفها بأنها دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام، إن الأسلوبية كفرع من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانيات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السويسري[3]، أما "كرهام هاف " kraham –haf فيقدم في كتابه الأسلوب و الأسلوبية "مسحا موجزا للأسلوبية من زاوية النظرة الأدبية و يحاول الإجابة عن المدى الذي يمكن أن تسهم فيه الأسلوبية في فهم الأدب " [4] لما قام بوصفه موجزا للدراسات الحديثة للأسلوبية دون أن يغفل الإتجاهات الرئيسية في هذا الميدان، و

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص34.

2- ، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص24.

3- ينظر:محمد الخناش، البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، دار البيضاء-المغرب، ط1، 1980، ص36، 38.

4- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص37.

يرى أنها تشكل محورا يجمع بين اللسانيات و النقد الأدبي "[1]، أما "بيار جيرو"pierre giraux "فيجعل الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبلاغية "[2] ويتحرك هذا التعريف حين يختص بحثه في نوعية العلاقة الجامعة بين التعبير و مدلولية المحتوى، وما يمكن أن نصل إليه "هو أن الأسلوبية يمكن تعريفها بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب "[3] ؛ رغم أن تعاريفها تبدلت أثوابه من ناقد لآخر حيث يذهب "جاكوبسون" إلى أن الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون اللسانية ثانيا "[4]، ويذهب "آريفاي" Arifay " إلى أن علاقة الأسلوبية وطيدة باللسانيات، ويؤكد هذا "ريفاتير" إذ يقر بأن الأسلوبية هي منهج لساني "[5]؛ ومنه يمكن القول أن بين الأسلوبية و اللسانيات علاقة وطيدة، وكل واحدة منها تكمل الثانية.

ويذهب المسدي"إلى أن اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي إحتكت بالنقد الأدبي فأحصيا معا شعرية "جاكوسبون"وإنشائية تودروف"Tudorov"، وأسلوبية "ريفاتير"، ولأن إعتماد كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومنهجا"[6]، وكتحديد عام لمفهوم الأسلوبية يقول الدكتور"عشتار داود" "أن العلم

1- ينظر:كرهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، تر/كاظم سعد الدين، دار الأفاق العربية، بغداد-العراق، العدد1، ص.ص12،11.

2- عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص35.

3- ، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص35.

4- المرجع نفسه،ص34.

5- المرجع نفسه، ص48.

6- المرجع نفسه، ص51.

الذي يعني بدراسة الأسلوب أو التشكيل الإبداعي للكلام"[1] ومن هنا يمكن القول أنّ الاسلوبية والبنيوية هما وليدتي لسانيات دوسوسير .

2-مبادئ الأسلوبية:

إنّ علماء الأسلوب إختلفوا في تفسير وتحديد الأسلوب، فمنهم من عده إختيارا، ومنهم من فسره بأنه إنزياحا، ومنهم من يرى بأنه إضافة:

أ-الإختيار:

وهو من أهم مبادئ علم الأسلوب، فهو يقوم على تحليل الأسلوب عند المبدع، ويقصد بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه، فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى"اختيارا" وقد يسمى "استبدال" أي أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والمواقف، كما أن مفهوم الاختيار"يشير إلى تجربة المتكلم أو الكاتب في اختيار أكثر تلك الإمكانيات ملائمة لقصده وموضوعه"[2].

ب-الإنزياح:

ويسمى العدول أو الإنحراف، أو كما سماه جاكسون"خيبة الانتظار"[3]، فالإنزياح هو حدث لغوي جديد، يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينحرف بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، فيحدث في الخطاب إنزياحا، يمكنه من أدبيته، ويحقق للمتلقي متعة وفائدة.

1- عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمد حسن إسماعيل، دار المجد الأول، عمان، ط1، 2007، ص14.

2- عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمد حسن إسماعيل، ص14.

3- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص15.

كما يضمن فاعليته في النص الأدبي عامة والشعر خاصة، لأنه عنصر من عناصر التي تضفي حيوية وجمالية على السياق الذي يرد فيه، ولا يمكن للدارس أن يتجاوز الإنزياح الموجود في النص، لأنها تعد علامات أسلوبية بارزة تقود الدارس إلى مجاوراتها وإعادة قرائتها في ضوء خبرته ومعرفته الجمالية"[1]، وإلى جانب التعبير المحايد يوجد هناك تعبير غير محايد أي غير متأسلب.

إن تعريف الأسلوب بأنه إضافة يرتبط إرتباطا محوريا ووثيقا بالجانب الإنساني والوجداني والعاطفي، كل تعبير لا يحقق هذه الوظيفة فهو تعبير غير متأسلب إطلاقا، فليست كل التعبيرات قادرة أن تحمل شحنا عاطفيا ووجدانيا للغة، فهناك تعبيرات لا تحتوي على أي شحن عاطفي للغة وبذلك تكون بعيد عن أن توسم بأنها أسلوب"[2]، أي أن كل أسلوب خالي من العواطف والأحاسيس لا يصل إلى درجة التأسلب.

3-مدراس الأسلوبية واتجاهاتها:

أ/الأسلوبية التعبيرية:

"يقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه، حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي، وهي ظاهرة تكثيف الدوال لخدمة المدلولات كما يسميها البعض"[3]؛ ومن رواد هذا الإتجاه"شارل بالي" وهي تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، وتدرس هذه الأسلوبية من خلال محتواها التعبيري والتأثيري[4].

1-المرجع نفسه، ص22.

2- ، عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص23.

3-محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحمصي، ط1، (د.ت)، ص44.

4- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص62.

ب/الأسلوبية النفسية :

ومن روادها"ليوسبيتزر"Leospiters "الذي ينظر إلى الأسلوب من خلال الذات المبدعة وخصوصيتها الفردية في إطار سياق جماعي تاريخي ساهم في وسم الأسلوب بميزات خاصة تبعا لما تمليه الظروف المختلفة، فالأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها تتعرف على الكاتب، وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية"[1]؛ أي أنّ كل أسلوب يكشف شخصية أو نفسية صاحبه.

ج/الأسلوبية البنيوية:

وهي إمتداد لأراء"دي سوسير" في التفريق بين اللغة والكلام، كما تعد إمتداد لمذهب"بالي" في الأسلوبية التعبيرية الوصفية، وتكمن هذه التفرقة في التنبيه لوجود فرق لدراسة الأسلوب، باعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجهها إلى هدف معين وبين دراسة الأسلوب الفعلي ذاته، أي أنّ هناك فرق بين مستوى اللغة ومستوى النص".[2]

د/الأسلوبية الإحصائية:

ما يميز هذا التوجه في الأسلوبية هو اعتماده على الإحصاء الرياضي كأداة تسهل على الباحث استكشاف مكونات النصوص الأدبية وتحديد خواصها الجمالية، وقد اعتمد هذا التوجه "فول فوكس"Fol fox موضحا أهدافه المنهجية بقوله:"نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال

1- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص126.

2- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص33.

الرياضي، بتحديده من خلال مجموعة المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص"[1].

وخلاصة لما سبق يمكن القول أنّ الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في إختيار الألفاظ للكلام، أو طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة لها، بينما الأسلوبية فهي واحدة من أهم الدراسات التي تعنى بالنص على مستوى الشكل والمضمون على حد سوى، وذلك"باستكشاف العلاقة القائمة في النص والظواهر المتميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية في أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي"[2]؛ وسنتطرق لبعض هذه الظواهر في لزوميات "أبي العلاء المعري".

1- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص92.

2- خليل عودة، 1994، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح في الأبحاث، عدد 8، ص99.

الفصل الأول: التناص في لزوميات المعري.

1 -مفهوم التناص.

*لغة.

*اصطلاحا.

2-التناص مع الشعر.

3-التناص مع القرآن الكريم.

4-التناص التاريخي.

توطئة :

يعتبر التناص ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي تساهم في تغذية التجربة الشّعرية، ومن أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية، والسيميائيات النصية، لما لها من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، ويعد كذلك أداة ناجحة لمقاربة النص الأدبي واستنطاقه ومعرفة بنيته العميقة، وذلك كله من أجل رصد عملية التثاقف في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية.

1-مفهوم التناص لغة واصطلاحا:

إذا ماتتبعنا مفهوم النتاص لغة نجد أن صاحب لسان العرب يورد كلمة التناص بمعنى الاتصال والإلتقاء، حيث يقول: " هذا فلان تناص أرض كذا وتواصلها، أي تتصل بها"[1].

إلا أن التناص عند صاحب تاج العروس يرد بمعنى الإنقباض والإزدحام لقوله: "انتص الرجل إنقبض، وتناص القوم إزدحم"[2]؛ ولعل المعنى الأخير من التعريف السابق أقرب إلى فكرة التناص بالدلالة الحديثة، فتشابك النصوص واتصالها معا، قريب جدا من فكرة إزدحامها في نص ما.

أما التناص في الاصطلاح: "فهو ترجمة للمصطلح الفرنسي inter text ، وبذلك تأتي كلمة(inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تشير كلمة (text) إلى النص في الثقافة الغربية ذات أصل اللاتيني:(textus)، وتعني النسج والحبك، وهكذا يصبح معنى (inter texte) الذي ترجمه بعض النقاد العرب بمصطلح التناص ، ويشرون بأن هذا المصطلح بدأ من "جوليا كريستيفا"Julia christaiva، وإنتهاء ب" رولان بارت"Brolan bart، خارجين بالاستنتاجين الآتيين:

1-يعد التناص عند كريستيفا مزية أساسية لنص يحيل على نصوص أخرى سابقة عليها"[1]؛ أي أن كل نص هو إحالة لنصوص أخرى كانت سابقة عليه، وأن كل نص متولد من نصوص أخرى.

1-ابن منظور، لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة-مصر، 1978، (مادة نصص)، ص.ص97،98.

2-الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح/ عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ج18، 1984، ص182.

2-أما "فوكو" Foucaut، "فإنه يعلن بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر، فلابد أن تتوفر أحداث متسلسلة ومتتابعة تتصل معا، ومن هنا يمكن القول أن التناص هو مجموعة من الإحالات"[2]، التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة، بل أن النصوص الإبداعية تبعا لهذا هي إمتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة والتفاعل معها.

" وقد احتفى النقاد العرب المعاصرون بمفهوم التناص احتفاءً كبيرا، كما تمثلوه في كتاباتهم وناقشوا المفهوم نظريا وتطبيقيا"[3]؛ وعلى ذلك فقد انقسمت رؤية النقاد العرب للتناص إلى ثلاثة اتجاهات:

الأول: عمد أصحابه إلى المقارنة بين التناص والطرح القديم للمصطلحات البلاغية العربية القديمة، مثل: الإقتباس، والتضمين، والمعارضات، والسرقات، ومثال ذلك "عبد المالك مرتاض" و" أحمد الزغبي".

الثاني: انصب فكر ممثليه على أطروحات النقاد الغرب، من مثل "كريستيفا" و"بارت"، ولم يخرجوا عن إطار التنظيرات الغربية في مفهوم التناص، كأعمال "محمد مفتاح" و"صلاح فضل".

الثالث: نحا أنصاره إلى تأسيس أبعاد نظرية فيه، فراحوا ينظرون فيه يجزئونه أجزاء، ويشعبونه إلى أقسام مضمونية تارة، وفنية تارة أخرى، مما جعل حديثهم عنه يتفرع ويأخذ أقساما مختلفة ومتشعبة، كتنظيرات "محمود جبار عباس" و "حميد لحميداني".[4]هذا الاختلاف كان نابعا من رؤية كل صنف إلى التناص معتمدين على مرجعيات مختلفة.

1-إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، دار عالم الكتب الحديث، أربيد-الأدرن، ط1، 2011ن ص10.

2- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص11.

3-المرجع نفسه، ص17.

4-المرجع نفسه، ص.ص17،18.

2-أشكال التناص:

إن دارس التناص لابد أن يقف على نوعين رئيسيين يقيم عليهما قراءته للتناص، وهما:

أ/ التناص المباشر:

ويسمى بمسميات متنوعة (التناص الواعي، أو التناص الشعوري)، "وهو عملية واعية تقوم على إمتصاص وتحويل نصوص متداخلة، وتحوي توظيف النص المرجعي ذاته دون موارية أو تمويه أو تعريفه أو استخدام معاكس له"[1]؛ بمعنى ذلك أن يكون التناص معه مباشر وكليا لفظا ومعنا.

ب/ التناص غير المباشر:

ويسمى أيضا (بتناص الخفاء أو التناص اللاواعي أو التناص اللاشعوري)، "وهو التناص الذي لا يشكف عن النص الغائب مباشرة ، بل يومئ له أو يرمز إليه، وهذا النوع يُستنتج استنتاجا، أو يستوحى استحاءً"[2]؛ أي أن يكون التناص هنا إما إشاري، وذلك بإشارة إليه عن طريق ذكر لفظة أو لفظتين من النص السابق في نصه، وإما أن يورد نفس المعنى لكن بسياق أو تركيب جديد، وإما أن يورد نفس السياق والتركيب لكن المعنى مخالف للسابق أو عكسه.

" كمل يعد مفتاحا مهما وبارزا في الكشف عن شعرية النص وتجلية مكنوناته الداخلية، إذ يشكل التناص الواعي وغير الواعي سببا رئيسا في تكوين معمارية النص الشعري، ونقل رؤية الشاعر ومبتغاه الذاتي إتجاه موجودات الحياة ورموزها إلى المتلقي"[3].

وأخيرا يمكن القول أن التناص ظاهرة غنية الدلالة، يستثمرها المبدع استثمارًا يكشف لنا مخزونه الثقافي وحمولاته المعرفية، واتساع آفاقه الشعرية الرحبة.

1- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص29.

2-المرجع مفسه، ص29.

3-المرجع نفسه، ص33.

وضمن هذا المسار يتجه هذا الفصل إلى استبطان نصوص المعرّي واستنطاقها من خلال كشف علاقات تقاطعها مع النصوص السابقة، ورصد ما نتج عن تلك العلاقات من مناحي جمالية.

3-مصادر التناص:

/أ التناص مع الشعر:

يعتبر الشعر العربي القديم أرضية خصبة وهدفا غنيا يتخذه الشاعر محورا رئيسيا لإقامة علاقة مع نصوص أخرى ذات حمولات معرفية، وثقافات مختلفة يستثمرها الشاعر في نصه فتكسبه قيمة جمالية وفنية تغذي تجربته الشعرية.

"ولأنّ أبا العلاء المعرّي قد تشرّب وهضم أشعار العرب، وفهم مقولاتهم، واستوعب عباراتهم وصورهم، وخبر طرائقهم في قول الشعر حتى أنه اقتفى أثرهم ونظم على منوالهم أحيانا كثيرة في مواضيع متعددة، مما أدى ذلك إلى تقوية صلته بالتراث العربي لغة وشعرا وأخبارا، ولمى إلماما عاما بالشعر العربي وتثقف ثقافة واسعة بهذا الشعر، وأفاد منه في إغناء تجربته الشعرية"[1]؛ وذلك من خلال تجليات التناص في نظمه مع شعر الشعراء الأخرين، إذ تشكل هذه التجليات التناصية فعلا ابهاريا واضح المعالم.

فلقد اهتم أبو العلاء المعرّي بالشعر العربي القديم، اهتماما ملحوظا ابتداء من شعر العصر الجاهلي، وانتهاء بشعر عصره العباسي، إذ أدرك ما يحمله هذا الشعر من تجارب عميقة وطاقات إيحائية، فتأثر به خاصة شعر (الفحول)، فراح يقتفي أثرهم، وهذا ما نلمسه في ديوانه اللزوميات الذي يطفح بالتداخلات النصية مع نصوص غائبة متعددة ومتغايرة العصور.

ولقد تنبّه المعرّي إلى أهمية الشعر الجاهلي، فحفظ نماذج رفيعة منه، وأدام النظر فيه، فإلتصقت معانيه بفهمه، وامتلأت ذاكرته بألفاظ تلك الأشعار، حيث وجد المعرّي في الشعر

1- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص34،35.

الجاهلي ولغته، على مختلف مراحله وعصوره، تجارب شبيهة بتجربته الشعرية، وظروفه الحياتية، فراح يلتمسها ويتشربها ويمتصها، وجعلها متنفسا له للتعبير عن تجربته الشعرية والشعورية.[1]

فحاكاها محاورا ومقتبسا ومستلهما ومستوحيا من أجل تغذية وتطعيم تجربته الشعرية.

وكثيرا هم الشعراء الجاهليين الذين تركوا أثرا واضحا، وسمات فنية مماثلة في التجربة الإبداعية للشعر العربي، ومن بين هؤلاء الشعراء " امرؤ القيس" الشاعر الجاهلي " الذي شغل الشعر والشعراء في كل عصور الأدب العربي، وله فيه مكانة كبيرة، وذلك في تجربته الأدبية والحياتية، وتكاد تكون شخصية امرئ القيس شخصية أنموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث، طالما استلهم الشعراء تجربة "امرؤ القيس"الشعرية بأساليب مختلفة ومتعددة، وهذا يحيل إلى أهميتها، ومدى انتشارها بين أوساط الشعراء"[2].

ولأن أبا العلاء المعرّي " شاعر واسع الوجدان، ممتد الخيال، له أضلاع كبيرة على أساليب البلغاء والأدباء، حاذق الأسرار ودقائق الأمور، محيطا باللغة، عارفا لتليدها وطريفها، شاذها وغريبها، حتى أن العرب لم تنطق بكلمة إلا وعرفها ووعها ببصيرة ثاقبة، وملك شعرية فريدة"[3].

" وتأسيس على ما سبق، فقد استلهم المعرّي تجربة امرؤ القيس الشعرية، فهي تمثل أرضية خصبة، أو مادة غنية، ومساحة واسعة، ومعينا ينهل منه الشعراء، ويغذوا عقولهم وأفكارهم منه، لما له من خصائص فنية امتاز بها عن غيره من الشعراء".[4]

فاستفاد المعرّي من هذه الشخصية، وجسّد مع شعرها صور الاعتزاز بالقديم ووظّفها بطريقة تنسجم وفاعلية التناص في إنتاج نسيج محكم، ومن بين نصوص امرؤ القيس التي تناص معها أبو العلاء المعري استثمار قصة امرؤ القيس في "غدير دار جلجل"مع العذارى، وفي ذلك يقول:[1]

1-ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري ، ص38.

2-أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط2، 2000، ص50.

3-مصطفى السعدي، البناء اللفظي في لزوميات المعري، دراسة تحليلية بلاغية، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، 1985، ص126.

4- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص38.

أَيْنَ امرؤُ القيْسِ والعذارِى إِذْ مَال مِنْ تحته الغَبْيطِ

لَهُ كُمِيْتَانِ ذات كـــأس تَزْيدُ وَالســيَاجُ الرَّبيطِ

يُبَاكرُ الصَيْدُ بالمذاكي فيأْنَسُ المَواحِش الهَبيطِ

وهنا نجد أن أبا العلاء المعري قد تناص مع قول امرؤ القيس:[2]

وَيومَ دَخَلَتْ الخِذْرُ خِــذْرَ عُنيزةَ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتَ إِنّكَ مُرْجِلِي

يَقُولُ وَقَدْ مَالَ الغَبِيطُ بِنَا مَعــًا عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأ الْقَيْسِ فَانْزِلِ

فَقُلْت لَهَا سِيرِي وَأَرْخِــى زِمَامَهُ وَلَا تُبْعِدْنِي مِنْ جَنَاحِكَ المـــعَلْلِ

كُمَيْتُ يَزِلُ اللبد عن حال متنه كَمَا زَالَتِ الصَفْـــــوَاءُ بالمنتزلِ

فعندما نقارن بين النص السابق (نص امرؤ القيس)، والنص اللاحق (نص المعرّي) يظهر لنا تموقع التناص في استثمار المعرّي لقصة امرئ القيس في "دار جلجل" استثمارا كاملا، وكأنه يستحضر لنا النص الغائب في نصه، إلا أن أبا العلاء المعرّي قد أجاد في إعادة صياغة النص مرة أخرى، واستمد قوة هذه التجربة وإيحائها من خلال تشربه للنص وإحتوائه، فأعاده بلغة وتراكيب جديدة تختلف عن السياق الأصلي لنص امرئ القيس، حيث نجد أن المعرّي قد استطاع أن يطوع قصة امرئ القيس مصيفا عليها من تفننه الأدبي، بعدًا تعبيريا شعوريا لتجربته الشعرية، ونلاحظ هذا التناص أو التلاقي في المقابلة الآتية:[3]

نص امرئ القيس	مال الغبيط بنا معًا	كميت يزل اللبد
	↓	↓
نص أبي العلاء المعرّي	مال من تحته الغبيط	له كميتان

1-أبو العلاءالمعري، اللزوميات، تح/ أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ج2، ص71.

2-ديوان امرؤ القيس، تح/ محمد أبو الفضل، دار المعارف، القاهرة-مصر، (د.ط)، 1995، ص16.

3- ينظر:إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص.ص42،41.

و لم يكن الشعر الجاهلي المصدر الوحيد الذي أثّر في أبي العلاء المعرّي، ولجأ إليه لإغناء تجربته الشعرية، بل استقى جزء من ثقافته الواسعة من دواوين شعراء صدر الإسلام، والعصر الأموي، وتنوع هذا الاستقاء إشارة وتضمينا وتلميحا وإيحاء وإيماء، ولعل ذلك راجع إلى أن شعر هؤلاء الشعراء أغنوا التجربة الشعرية العربية، بالألفاظ الشعرية والأخيل والأساليب البلاغية فضلا عن القدرة الفائقة في وضع الألفاظ والتراكيب التعبيرية في مكانها الأمثل، مما منح لغتهم الثبات والقوة في مجال التجربة الشعرية.[1]

ولهذا راح أبو العلاء المعرّي يستقي أثر هؤلاء الشعراء، وينسج على منوالهم لإخصاب نصه الشعري وإغناء مدلولاته، ومن بين شعراء العصر الإسلامي الذي تأثر به المعرّي، الشاعر المخضرم "الحطيئة" ، حيث ثمة مواطن عديدة تعالت فيها نبرة التناص لدى المعرّي وشعر" الحطيئة" تناصا متطابقا، ومن ذلك ذم أبي العلاء المعرّي للبخل على شاكلة الشعراء الفحول، ورأى فيه سمة لا تتوافق مع الشعر خاصة، والإنسان عامة، فجار من كان المال صاحبه وخليله.[2] على نحو ما قال الحطيئة:[3]

يَرى البَخِيلَ لاَ يُبْقِي عَلَى المَرْءِ مَالَهُ وَيَعْلَمْ أَنَّ البَخِيلَ غَيْرَ مُخَلَدٍ

ففي هذا البيت يتضح ذم " الحطيئة" للبخل ورفضه له رفضا مطلقا، كما أنه يجسد قيم الكرم وإنفاق المال، لأن الإنسان غير مخلد ولن يخلد.

وجاء أبو العلاء بعد ذلك ووظّف قول الحطيئة بما يتناسب مع ما يرد من دلالات ومعانٍ، محافظا على المعنى نفسه، ولكنه أبدى قدرة لغوية، وبراعة فائقة على تغيير الألفاظ والمادة والصياغة، حيث نجده يقول على منوال ذلك:[4]

1-ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص.ص56،57.

2- المرجع نفسه، ص62.

3-3-الحطيئة، ديوان الحطيئة، رواية وشرح ابن السكيت، تحقيق نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط1، 1987، ص80.

4- ، أبو العلاءالمعري، اللزوميات، ص63.

إِذَا أُوتِيْتَ مَالاً فَابذُلْنَهُ فَمَا يُبْقيهِ تَوْفيرٌ وَخزْنُ

وهنا نجد أنّ نص المعرّي مفعم بالدلالات والإيحاءات على نص الحطيئة، متموضعا بما يلي: إنّ قول أبي العلاء المعرّي(فيما يبقيه توفير وخزن) إعادة صياغة مضمون قول الحطيئة، (يرى البخيل لا يبقي على المرء ماله) تعبيرا عن صورة البخل المذمومة.

كذلك تأكيد الحطيئة على دلالة الفناء والزوال في قوله(ويعلم أنّ البخل غير مخلد) نلحظ أنّ أبا العلاء المعري حوّر في النص الغائب جزئيا من حيث الألفاظ، محافظا على المعنى نفسه، لكنه استقى لذلك المعنى ألفاظا قوية التعبير، فتجلى ذلك في قوله(فما يبقيه توفير ولا خزن)[1].

ولم يتوقف تناص المعرّي على عصر الإسلام، فلو تركنا ذلك العصر وأمعنا النظر في العصر الأموي، لا وجدنا أن التناص مع شعر شعراء هذا العصر واضح المعالم، وهذا يبدو جليا أثناء تتبعنا للتناص في شعر المعري، وما ارتسم في خياله وذواته عن الشعراء الأمويين

ومن بين هؤلاء الشعراء"جرير" الذي كان من أشد الهجّائين تكّرُما، ولم يمدح أحد قط في هجاه، ولم يهج أحد قط في مدحه، ووجد أبو العلاء في شخصية جرير معنا وعنصرا فعالا، فاستثمره استثمارا ملحوظا في نصوصه الشعرية، وتراوح استثمار شعره بين التماثل أحيانا، والتشاكل والإختلاف أحيانا كثيرة.

ومن بين الصور التي تركت أثرا واضحا في نفس أبي العلاء قول جرير في هجاء الأخطل الذي يقول فيما:[2]

يَا حَبَذَا جَبَل الرَيّانِ مِنْ حَبَلٍ وَحَبّذَا سَاكِنُ الرَيّانِ مَن كَانا

وَحَبّذا نَفَحَاتٌ مِنْ يَمَانيــةٍ تَأتيكَ مِنْ قِبَـــــلِ الرّيّانِ أَحْيَانَ

1-ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري ، ص346.

2- ديوان جرير، شرح العالم اللغوي محمد حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، 1969، ص165.

أشار جرير لدلالة الحياة ضمن أبعاد متنوعة من الطبيعة فإن جبل الريان يعني بالنسبة له المأوى والإنتماء ومستودع الذكريات والأفكار، والدفاع الرئيسي للحياة والحركة، فيقيم الشاعر علاقة معه ولكن هذه العلاقة تكشف عن نوع من المنجاة والمخاطبة المباشرة.

ولقد التفت أبو العلاء لهذين البيتين، وأعاد قراءتهما بشيء من التناص المقلوب، فأخرجهما بدلالة متناقضة أو معاكسة في سيبل التعميق بالفكر والمضمون في قوله:[1]

وَمَا جبَلُ الرَيَانِ عِنْدِي بِطَائِلِ وَلاَ أَنَا مِنْ خُودِ الحِسَانِ بَرِيّانِ.

فنلاحظ أن تموقع التناص هنا هو(جبل الريان) فقول أبو العلاء المعري:"وما جبل الريان عندي بطائل"تناص مباشر بصورة متناقضة لقول جرير:"يا حبذا جبل الريان"، فبعد أن كان جبل الريان مثيرا لأشجان والذكريات، والعودة إلى الماضي الجميل بالنسبة لجرير، أصبح مهدما، وأضحى أصم وذلك بعد أن رسم له أبو العلاء صورة زاخرة بالجفاف والجذاب والإقفرار[2].

ولقد تأثّر أبو العلاء المعرّي على غرار العصور السابقة بشعر شعراء عصره(العباسي) حيث شكل تنّاص المعرّي مع شعر شعراء العصر العباسي قسما كبير في لزومياته، إذ ضمن لغته الشعرية ألفاظ ومعاني من شعر هذا العصر، فإستمد منه الألفاظ والمعاني والصور والقضايا الفكرية والذهنية التي سمحت له بإغناء تجربته الشعرية، ومن بين الشعراء الذي تناص معهم المعري في عصره"المتبني" فقد دار أبو المتعري في فلك المتبني الموضوعي بمقدار ما أتيحت له ظروفه الخاصة وظروف عصره العامة، فاتخذ من طريقته الفنية مثلا يحتذى به، ويحاول تقليده، فلقد رأى في المتنبي قمة شامخة حلّق فوقها ومضى ينهل من معانيها، فنجده يستفيض بالتناص مع المتنبي عن قضية الموت التي غدت داء يصيب الإنسان ليس له دواء، وفي هذا يقول:[3]

وَللمَوتِ كَاْسٌ تَكْرَهُ النَفسُ شُرْبَهَا وَلاَ بُدَا أَنْ نَكُونَ لَهَا شِرْبًا.

1- أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج2، ص372.

2- ينظر: ابراهيم مصطفى محمد الدهون، المتناص في شعر أبي العلاء المعري، ص66، 67.

3- أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج1،225.

وهكذا فإن الإنسان يكره الموت، ولكن كرهه لها لن يجدي نفعا، فالموت كأس يمر على فئات الناس جميعا، ولابد للجميع أن يشربوه، فلا مجال لرده أو دفعه بشتى الوسائل.

ومن المؤكد أن معرفة أبي العلاء المعري الجيد لهذا المعنى هو إيماء إلى خطاب ودعوة مجردة إلى استحضاره، والواضح أنه إعلان صريح لنص المتنبي، الذي يرسم فيه لوحة فنية للموت، يبين فيها الحقيقة التي تهرب منها النفس البشرية، وذلك في قوله:[1]

نَحْنُ بَنُو المَوْتَى فَمَا بَالُنَا نَعَافُ مَا لابُدَ مِنْ شُرْبِهِ.

وهنا لا شك في أن التكنيك الشكلي العميق يتقاطع فيه قول المعري مع لفظ المتنبي، ويتجلى هذا التقاطع أو التناص في المقابلة الآتية:

نص المتنبي:	**نعاف**	**ما لابد**	**من شربه**
	↓	↓	↓
نص المعرّي:	**تكره النفس**	**لابد يوما**	**لها شربا**

وكخلاصة لما سبق يمكن القول أن تناص أبي العلاء المعرّي مع شعر شعراء العصور السابقة وتجاربهم، كان له دور كبير في إغناء تجربته الشعرية ومنحها ألفاظا، وصورا تعبيرية تتسم بالجمال والبراعة.

/بالتناص مع القرآن الكريم:

يعتبر القرآن الكريم المرجع الأول، والنص السامي المقدس الذي يلجأ إليه معظم الشعراء، فهو يفيض بالصيغات الجديدة والمعاني المبتكرة، التي تعكس حقائق النّفوس وخلجات القلوب، فالاقتباس منه يشكل تفاعلا خلاقا، تنتج عنه أشكال فنّية تطرب بها الأسماع، وتطمئن لها القلوب.

لذلك عمد أبو العلاء المعرّي إلى التناص مع النص القرآني نظرا لثراء هذا النص، إذ وجد فيه ما يحتاجه وما يغنيه عن الشروح والتفصيل، "فهو مادة راسخة في الذاكرة الجماعية لعامة المسلمين

1- ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، صححه وضبطه مصطفى السقاء إبراهيم الأبيار، عبد الحفيظ شبلي، دار المعرفة لطباعة بيروت، ط1، 1996، ص211.

بكل ما يحويه من قصص وعبر"[1]؛ وقد تجلت تنصات المعرّي مع آيات القرآن الكريم في مستويين تركيبي، وإشاري.

1- التناص التركيبي لآيات القرآن:

يتناول هذا النمط من التناص القرآني التراكيب والمفردات القرآنية التي يستحضرها الشاعر في نصه الشعري، وفي لزوميات المعرّي نماذج كثيرة للتناص التركيبي لآيات القرآن الكريم، حيث قام بتوظيفها في نصه الشعري مستثمرا المدلول العام للآية الكريمة، واضعا إياها في سياق جديد.

ومن ذلك كان توحيد الله وتعظيمه الشرارة الأولى لأبي العلاء المعرّي، فنجده يعلن توحيده بالعبودية والإلهية، فلا إله إلا الله، ولا معبود سواه، وأروع توظيفات النص القرآني في شعر المعرّي ما نقرأه في قوله:[2]

إلهنا الله، مَلِكُ أول أحد تُطِعْهُ مَنْ صنوف الناس آحاد

نجد في هذا البيت استغلال المعرّي لبنية النص القرآني وصياغتها في شعره ليعبّر عن الله موحد إياه سبحانه وتعالى، ولقد أثبت المعرّي ذلك من خلال تناصه التركيبي مع قوله: **قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (1) اللَّهُ الصَّمَدُ (2) لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ (3) وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ (4)**[3]؛ حيث يشير النص القرآني لوحدانية الله وربوبيته، وينفي تعدد آلهة، وهكذا يأتي نص أبي العلاء المعرّي متوافقا ومتواشجا ومتماهيا مع النسيج القرآني، موظفا التناص التركيبي (إلها واحدا) من أجل بلورة موقف الشاعر ورؤيته، وبذلك استطاع النص القرآني أن يكون حجة ودعامة للشاعر أمام الملحدين والمنكرين لوحدانية الله.[4]

1-حصة البادية، التناص في الشعر العربي الحديث، دار الكنوز والمعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص44.

2-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص243.

3 - سورة الإخلاص الآية 4.

4- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص121.

ويتابع المعرّي استثماره للنص القرآني في شعره، فنجده ينصح الناس بالإبتعاد عن إبليس، ويأمل أن يتجنب البشر شروره ومهالك وضروب إبليس، وأن يحذر من الوقوع في مكائده، إذ يقول:[1]

بَلَسْتُ مِنْ وَسْوَاسِ حَلَي خِلْتَهُ إِبْلِيْسٌ وَسْوَسَ فِي صُدُورِ النَاسْ

فإذا تأملنا مفردات الخطاب الشعري السابق، نجد أنها تكشف لنا عن إقتباس وإعادة كتابة ألفاظ ومفردات النص القرآني، لقوله تعالى: ﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ (1) مَلِكِ النَّاسِ (2) إِلَهِ النَّاسِ (3) مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ (4) الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ (5) مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ (6) ﴾[2]

ويظهر لنا التناص التركيبي في المقابلة الآتية:

النص القرآني:	**الوسواس**	**يوسوس**	**في**	**صدور**	**الناس**
	↓	↓	↓	↓	↓
النص الشعري:	**وسواس**	**وسوس**	**في**	**صدور**	**الناس**

والمتأمل لهذه المقابلة يلاحظ أن التغيرات في البنية اللغوية للنص القرآني واضحة في النص الشعري وإن كان طفيفا، فقد أبقى الشاعر على بعض المفردات، كقول:(في صدور الناس)، وحذف (ال) التعريف في كلمة (الوسواس) فأصبحت (وسواس)، هذا فيما يخص التناص من الناحية التركيبية، أما من الناحية الدلالية: فكلا النصين يزخران بعبارات التحذير من الوسوسة والحيرة التي مصدرها الشيطان.

وهنا يتضح إتكاء الشاعر وإقتباسه لهذه الآيات بوعي وإدراك لدرجة أنها هيمنت وسيطرت على نصه الشعري، سواء لفظيا أو معنويا.

1-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج2، ص49.

2-سورة الناس الآية من 1،3،4.

2 –التناص الإشاري لآيات القرآن الكريم:

إن هذا التناص" يستلهم الشاعر فيه لفظة أو لفظتين لتوظيفهما في إنزياح لغوي جديد، يتبدى منه براعة ومقدرة الشاعر من إيجاز التعبير وتكثيفه، ومن قدرته الفنية على تقليص مسافة وصول النص المقتبس منه إلى المتلقي والإحاطة بمشاعره"[1]

وثمة نصوص شعرية في لزوميات المعرّي تمتلئ بالتناص الإشاري مع الآيات والتراكيب القرآنية التي تحقق وجها فنيا في النص المنقول إليه.

وإذا دققنا النظر جليا في شعر المعرّي سنجد التناص الإشاري بارزا عنده،وإن بذرة التأثر بالقرآن الكريم ظهرت لفظا وأداءً، حيث يقول:[2]

مَا الخَيْرُ صَوْمٌ يَذُوبُ الصَائِمُونَ لَهُ وَلَا صَلَاةٍ وَلَا صـــوْفٍ عَلَى جَسَدٍ

وإِنّما هُوَ تـــركُ الشّرُ مَطْـــرُوحًا وَنَفْضُكَ الصَّدْرَ مِنْ غِلٍ وَمِنْ حَسَدٍ

نجد أن أبا العلاء المعرّي يشير في هذين البيتين بأن الصيّام ليس الإمتناع عن الطعام والشرب فحسب، وإنما الصيّام هو أن يمتنع المرء عن الشر، ومطهرات القلب من الدنس والحقد والحسد وكل ما نهى الله عنه.

ونجد ذلك في إعتماد المعرّي على استحضار النص القرآني عن طريق الألفاظ(نفضك، الصّدر، من غل) في عجز البيت الثاني مع تغيير في البنية اللفظيةلقوله تعالى: ﴿**وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ إِخْوَانًا عَلَى سُرُرٍ مُّتَقَابِلِينَ**﴾[3]؛ وكما يبدو فإن أبا العلاء المعرّي أجلى في تناصه الإشاري للنص القرآني ليكون جزء حقيقيا في شعره إضافة إلى القدرة على بلوغ الهدف بتحوير الألفاظ وحذفها ويظهر ذلك في المقابلة الآتية:

1–عيشي نزار، التناص في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، جامعة البحث، 2005، ص212.

2–أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج272،1.

3–سورة الحجر الآية 47.

النص القرآني:	نزعنا	ما في	صدور/هم/	من غل
	↓	↓	↓	↓
النص الشعري:	نفضك	حذفها	/ال/صدور	من غل

ومهما يكن فإن هذا التحوير والحذف والاستعاضة، ينسجه الشاعر لينفذ إلى زاوية دقيقة وعميقة، يثبت من خلالها رؤياه وتجاربه الإنسانية، وهكذا يطلق الشاعر العنان لنفسه كي تأخذ ما تشاء من النصوص المرجعية التي يمكن أن تغني نصوصه وتمنح خطابه سمة التصديق.[1]

ووقف أبو العلاء المعرّي عند الخالق عزّ وجلّ، وتوحيدا له سبحانه وتعالى، فطفق يدعو البشر أن يذكروا الله في كل حال حتى يستشعروا خشيته ولذة طاعته فتمتلئ قلوبهم بالسكينة والطمأنينة، وفي ذلك يقول:[2]

أُذْكُرْ إِلَهَكَ، إِنْ هَبَبْتَ مِنْ الكَرى وَإِذَا هَمَمْتَ لِهَجْعَةٍ ورُقَادِ

نجد في هذا البيت إتكاء الشاعر على النص القرآني في قوله تعالى: ﴿إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا﴾ [3]، ليرسم لوحة فنية بحث الناس فيما على ذكر الخالق واستحضاره عند الإستقاظ ووقت النوم، لتظل قلوبهم عامرة بالإيمان، وتناص أبي العلاء واضح مع النص القرآني معنا ولفظا وأسلوبا، فالمعنى هو دعوة الصريحة لذكر الخالق عز وجل لتظل قلوبهم عامرة بالإيمان، أما لفظا فقد جاء متوافقا مع الخطاب الرباني، وذلك أن التركيب(أذكر إلهك) إشارة مباشرة لقوله تعالى(أذكر ربّك)، غير أنّ الشاعر استبدل كلمة(ربك) ب(إلهك) وهذا يومئ بحسن التوظيف والاستغلال لمفردات النص القرآني وتفجير التراكيب وتحفيزها، لمفردات المعاني ودلالات جديدة تتلائم والنص الجديد(النص الشعري).

1-ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص.ص 137،138.

2-أبو اللاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص287.

3- سورة الكهف الآية 24.

وهنا نخلص إلى أنّ النص القرآني منبع مهم قادر على منح الشعر وإكسابه خصوصية وثراءً كبيرين، من خلال ما تحمله الآيات والألفاظ القرآنية من طاقات إيحائية وإشارات تخدم غرض الشاعر وتكشف عن محور روئيته الأساسية، فهو يستلهم ما من شأنه أن يحفّز القارئ ويدفعه إلى تفاعل أكثر إتساعا مع النص.

ج /التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يعد الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي، التي يأخذ بها المسلمون بحياتهم ويقرون بما جاء به، وذلك لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم قد وضع لناس ما فيها من فضائل وشمائل وسلوكات إسلامية كثيرة.

ولقد"إستطاع أبو العلاء المعري أن يستوعب مضامين ودلالات الحديث النبوي الشريف وطاقته اللغوية فأخذ يهل من معنيه شيئا وافرا، مستحضرا ألفاظه وتراكيبه ودلالاته موظفا أسلوبه توظيفا منتجا ومتداخل مع النص الشعري لتعبير عن قضاياه ومواقفه الإنسانية والفكرية"[1]

ومن النماذج التي إستدعاها أبي العلاء المعرّي للنص النبوي والتناص معها ما روي عن خروجه إلى صالح بن مرداس عندما دخل المعرة وأخذا يرمياها بالمنجنيق ليشفع عنده فقال بيتين جميلين هما:[2]

نَجَىّ الْمَعَاشِرُ مِنْ بَرَاثِنِ صَالِحْ رَبٌ يُفَرّجُ كُلَ أَمرٍ مُعضلٍ

مَا كَانَ لِي فيْها جَنَاحُ بَعُوضُّةٍ وَاللهَ أَلْبَسَهَمْ جَنَاح تَفُضِلٍ

فلو تمعنا في البيتين السبقين نجد أن أبا العلاء إمتصّ من البيت معاني ودلالات النص النبوي الشريف"**لو كانت الدنيا تعدل عند الله جناح بعوضة ما سقي كافرا منها شربة ماء**"[3]

1- أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج2، ص242.

2- المرجع نفسه، ص242.

3- العبسي أبوبكر عبد الله بن محمد، مصنف بن أبي شيبة في الأحاديث والآثار، دار الفكر، بيروت-لبنان، 1989، ص23.

والمتأمل في النصين يلاحظ أنّ مفردات الخطاب الشعري(ما كان لي جناح بعوضة) تتقاطع مع مفردات الحديث النبوي الشريف(لو كانت تعدل جناح بعوضة)، فالخطاب الشعري يتناص بإشارات صريحة وتلميحات واضحة مع الحديث النبوي الشريف.

ويشير أبو العلاء المعرّي إلى أنّ الإنسان رهين بيئته التي يولد ويعيش فيها، فهناك عوامل بيئية باعثة على خلق اتجاهات الإنسان الدينية والمعتقدات، وبلورتها في نفوس البشر حتى صارت عادة يتوارثها كل مولود من والديه، وبذلك يقول:[1]

وَيَنْشَأُ نَاشِئُ الفِتْيَـــــــانِ مِنَّا على مَا كَانَ عُودُهُ أَبُوهُ

وَمَا دَانَ الفتى بِحَجَى ولكن يُعَلّمُه التَدَيّنَ أَقْـــــــرَبُوهُ

وَطِفْلُ الفـــــــَارِسِ لَهُ وَلاةِ بِأَفْعالِ التَمَجْسِ دَرَبُوهُ

استدعى الشاعر هذه المعاني، واستشفها من قوله صلى الله عليه وسلم "**كل مولود على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه**" فهذا الحديث يبين أن المولود يولد على فطرته السنوية الضاربة بالإيمان والتوحيد الرباني، ولكن والديه هم من يمجسانه أو يهودانه أو ينصرانه، وهذا ما أورده أبو العلاء المعرّي في نصه الشعري،كما أنه لم يكتف بالإحالة أو الإيماء للنص النبوي ومعانيه، وإنما إقتبس ونسج منه مفردات وصور يحاورها ويحولها لإيقاظ علاقات فنية ودلالات داخل النص الشعري، فألفاظ النص الشعري (ينشأ الفتيان، أبواه، يعلمنه، أقربوه، التمجس) ليست إلا إقتباسا أو تحويرا في سياق النص الشريف ومفرداته الآتية:(مولود، يولد، أبويه، يمجسانه).

وعليه يمكن القول أن تناص المعرّي مع نصوص القرآن والحديث النبوي الشريف كان واضحا ومميّزا في شعره، فقد شكّلت هذه النصوص الدينية رافدا جوهريا من روافد النسق

1-ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص170.

الشعري، وبناء تركيبه، ونظم جمله، كما ساعد في اتساع رؤية الشاعر، وانفتاح القصيدة على عوالم غنية بالدلالات والإيحاءات.

د/ التناص التاريخي:

إن الشعر كما أسلفنا سابقا، هو تجربة تستلهم صورها من روافد متنوعة، ومن أهم هذه الروافد التاريخ، حيث يعتبر مصدر مهم من المصادر التي يستفي منها الشاعر حملات معرفية تساهم في إغناء تجربته الشعرية " ومنح نصه بعدا ثقافيا، ودما جديدا يقوي دفقات الشاعر الشعرية، بحيث يحتوي النص الشعري بمسرح زاخر بالإحالات، والمرجعيات، والامتصاصات التاريخية".[1]

ومن يقرأ شعر المعرّي عامة، واللزوميات خاصة يرى كثافة التناصات التاريخية، لاسيما القصص المتصلة بأيام العرب وأخبارهم القديمة، ومصدر ذلك أن الشاعر إلتفت إلى الجزئيات وتفصيلات الحوادث التاريخية، وراح يحفظها في مخزون ذاكرته ، ثم يحاول بكل ما يتوفر لديه من إمكانيات فنية، وقدرة لغوية وأساليب تعبيرية أن يطورها ويخرجها إخراجا رائعا في شعره وفقا للموقف الذي يتحدث عنه، فما ينتجه هو فعالية المخزون التذكيري لنصوص متباينة ومتنوعة، ويعمد الشاعر إلى إنتاج الحدث التاريخي بالتفاعل معه، فهو لا يكتفي بالتناص المباشر فحسب، بل يلجأ إلى تكثيف دلالاته وإعادة بنائه في بنية النص الشعري، فينتج تناغم وانسجام فكري جديدين، وهذا على نحو ما نجده في تناص المعرّي مع الحدث التاريخي (حرب البسوس)، حيث تعد هذه الحرب من أقدم الحروب القبلية، ومن أشهرها، وقد قامت هاته الحربين قبلتي بكر وتغلب،ويقال أنها دامت أربعين سنة، فنجد المعرّي يأنس بصحبة تلك الحرب الطويلة، ويظهر ذلك في قوله:[2]

وَتَغْلِبُ كَانت سَيْفَ بَكْرٍ وَرُومْحُهَا فَأَمْسَتْ تُرامِي عَنْ حَرْبَئِها بَكْرُ

1- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص183.

2-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص347.

فالمتأمل لهذا البيت يلاحظ كيف كانت العلاقة بين بكر وتغلب قوية ومتينة، غير أنها انقلبت في عشية وضحاها، فقد أمستا خصمين لدودين ورمزا للحقد الدفين.

ولم يقف المعرّي على استحضار الحوادث التاريخية فقط، بل استدعى الكثير من الشخصيات التاريخية، حيث تفاوت استدعائه لهذه الشخصيات السلبية والإيجابية، ومن بين هذه الشخصيات السلبية التي استدعاها المعرّي في نصه الشعري، شخصية "كسرى" الملك الفارسي الذي يمثل الظلم والاستبداد والاضطهاد، وقد استدعى المعرّي هذه الشخصية في شعره ليعبر من خلالها على زوال الدنيا وعدم دوامها أمام سطوة الموت وليؤكد اختراق الموت له ولمدائنه، وينفذ بالتالي إلى حقيقة أن الحياة مهما كانت فيها من ثراء وملك لا تدوم لأحد، وفي ذلك يقول:[1]

أَرَى الحِيرَةَ البَيْضَاءَحَارَتْ قُصُورَها خَلَاءُ وَلَمْ تَلْبَثْ لِكِسْرَ الْمَدَائِنُ

فالمتأمل لهذا البيت يلاحظ المفارقة بين ملامح الجبروت والغطرسة اللذان تحملها هذه الشخصية، وبين الواقع المرير والسقوط الفضيع التي آلت إليه مماليك هذه الشخصية وأهله.

وتعتبر شخصية "أبي جعفر المنصور" الذي شيّد مدينة بغداد من بين الشخصيات الإيجابية التي اتكئ عليها المعرّي في قوله:[2]

لَوبَعَثَ المَنْصُورُ نَادِي أَيَا مَدِينَةِ التَسْلِيمِ لَا تَسْلَمِ

فهنا يستنطق المعرّي شخصية المنصور، ويعيد الحياة فيها، ليخاطب مدينة السلام بعدم الاستسلام، ولعل استدعاء المعرّي لهاته الشخصية التاريخية، هو إرتكاز على فضائل الجهاد والرفق والدفاع والذوذ عن الحمى المنبعثة من تلك الشخصية.

ومن هنا يتضح لنا أنّ أبا العلاء المعرّي له علاقة وطيدة بالبعد التاريخي ومجرياته، لذلك شكّل تناصه مع الحدث التاريخي وشخصياته مصدرا رئيسيا في إنتاج صورته الشعرية.

1-أبوالعلاء المعرّي، اللزوميات، ج2، ص339.

2-المصدر نفسه، ص326.

وأخيرا نصل إلى نتيجة مؤداها أن تجربة المعرّي الشعرية تجربة غنية بالتناص بصرف النظر عن أشكاله وآلياته، فإعادة الماضي والتقاطع معه دلالة كبيرة على براعة الشاعر أولا، وتعكس ثراء ذلك الماضي وإمتلاءه بالدلالات الجمالية والثقافية ثانيا.

الفصل الثاني: الإنزياح في لزوميات المعرّي.

1 -مفهوم الإنزياح..

2-مستويات الإنزياح.

*الإنزياح الاستبدالي.

*الإنزياح التركيبي.

1-مفهوم الإنزياح:

لغة: جاء تعريف الإنزياح في لسان العرب بمعنى" نزح: نزح الشيء يترح نزحا ونزوحا: بعد، ونزحت الدار فهي تترح نزوحا، إذ بعدت، إنما هو جمع متراح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازحا، ووصل نازح بعيد"[1]

وجاءت مادة زيح في مقياس اللغة لابن فارس بمعنى" زيح وهو زوال الشيء وتنحيه، يقال زاح الشيء إذ ذهب، وقد زاحت علته وهي تزيح، وجاء في مادة (ز،ح)الزاي والحاء يدل عن البعد يقال أزح عن كذا إذ بوعد"[2].

أما في معجم الوسيط نجد (زاح) عن المكان زوحا وزواحا زال وتنحى وتباعد، والشيء زوحا: أبعده والإبل وغيرها: فرّقها، (أزاحه): نحاه ، (إنزاح): زوال وتباعد، (الإزاحة، الزاوية في علم الرياضيات): البعد.[3]

ومن هنا يمكن القول أن مفهوم الإنزياح في اللغة يعني البعد.

اصطلاحا: لقد تعددت آراء النقاد حول تحديد مفهوم الإنزياح، لكن معظم الآراء تكاد تنعقد على أن الإنزياح هو الخروج عن المألوف، أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو " الخروج عن المعيار اغرض يقصد إليه المتكلم"[4]؛ ولعل أن "جان كوهين" jean cohen هو أول من خص هذا المصطلح في حديثه عن اللغة الشعرية حيث يرى أن الشرط الأساسي و الضروري لحدوث الشعرية هو حصول الإنزياح، بإعتباره خرقا لنظام اللغوي المعتاد.فالإنزياح هو "استعمال المبدع للغة و المفردات والتراكيب والصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له

1-ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، مج10، 1997، ص614.
2-أحمد فارس،مقاييس اللغة، تح/عبد السلام محمد هارون، إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ج3، 2002، ص739.
3-المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مجمع اللغة العربية، مصر، ط1، 2004، ص406.
4- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2009، ص7.

أن تصف به من تفريد وإبداع وقوة جذب وأسرى"[1] إذ أنه يسمح لهذا المبدع بمراوغة اللغة والإنزياح عن قوانينها المعيارية التي تحاول ضبط الخروج عن المألوف والمعتاد عن اللغة نفسها.

كما ورد نفس المفهوم عند علماء الأسلوب أمثال"بيركيرو" Perkiro.

الذي يرى أنّ"الإنزياح يعرف كميا بالقياس إلى المعايير"[2].

وهو المفهوم الذي أشار إليه يوسف أبو العدوس.

حين إعتبار"الأسلوب إنزياحا عن قاعدة الاستعمال اللغوي فهو بهذا يجعل الأسلوب ظاهرة لا تخرج عن مفهوم الإنزياح"[3].

كما يوضح"منذر عياش" مفهومه للإنزياح من خلال العلاقة بين اللغة المعيارية والأسلوب المتزاح،

وبناء على هذا يظهر الإنزياح على نوعين:

الأول:الخروج عن الاستعمال المألوف للغة.

والثاني:الخروج عن النظام اللغوي نفسه.

ويكون الإنزياح في كلتا الحالتين كسر لمعيار معين ينتج عنه قيمة لغوية وجمالية.[4]

كما يرى"ريفاتير" أنّ الإنزياح يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما نريد أحيانا أخرى، فأما في حالته الأولى، فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذا تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية، فالبحث فيه عن متقضيات اللسانيات العامة، والأسلوبية الخاصة"[1]

1-أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدرسات الأسلوبية، المؤسسة الجماعية لدرسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2005، ص7.

2-جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت-محمد الوالي العمري، دار بقال، دار بوبقال، المغرب، ط1، 1986، ص16.

3- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص188.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص180.

ومن هنا يمكن القول أنّ الإنزياح هو الخروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوز السائد والمتعارف عليه والعادي، وهو في الوقت نفسه إضافة جمالية يمارسها المبدع لنقل تجربته الشعورية.

ولقد تناول مؤلفوا الأسلوبية مصطلحات متعددت الإنزياح، وقد أشار"عبد السلام المسدي" إلى بعض تلك المصطلحات مع ذكر، إسم صاحبها وتصنيف مرجعيتها الغربية وهذا على النحو الآتي:[2]

المصطلح	أصله الغـــــــــــــــــــــــــــــــربي	صاحبه
الإنزياح	Lécant	فاليري
التجاوز	Le bus	فاليري
الإنحراف	La déviation	سبيتزر
الإختلال	La distorsion	ولاك/فاران
الإطاحة	La subvorsion	بايتار
المخالفة	L’infraction	تيري
الشناعة	Le scandale	بارت
الإنتهاك	Le viol	كوهن
خرق السنن	La violation des names	تودوروف
اللحن	L’incarrection	تودوروف
العصيان	L’atransgression	أرابون
التحريف	L’atteration	جماعة مو

1-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، ص103.

2- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص79، 80.

فكل هذه المصطلحات لها مدلول واحد، وهو الابتعاد والعدول، إلى أنّ أكثر المصطلحات شيوعا واستعمالا عند الباحثين هي العدول، والإنحراف، والإنزياح، على حد رأي"أحمد محمد ويس"، وإذا كان للمرء أن يختار من بينهما، فسنختار الإنزياح لأنه الترجمة الأردف للمصطاح Lécat وأنّ العدول والإنحراف قد يحميلان معان أخرى بلاغية التي تجدها في الإنزياح عند دراسة الأسلوبيين لنصوص[1].

ومن هنا يمكن القول أن الإنزياح ظاهرة من الظواهر العامة في الدراسات الألسونية والأسلوبية التي تدرس اللغة الشعرية على أنّها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف والذي يمثل وبصورة عامة أساس البلاغة لأنها لا تتحقق إلا عن الطريقة اللغوية والدلالية، فهو المعطى الأسلوبي والدلالي في العصر الحديث، ومصطلح الإنزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وهو تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعورية، وبالإضافة إلى كونه عامل تميز للخطاب الشعري فله دور جمالي يسهم في لفت إنتباه القارئ، ومن ثم التأثير فيه وصاله إلى الإمتاع واللذة وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب[2].

2/مستويات الإنزياح:

إذ ما أردنا تتبع الإنزياحات في النص نجد أنّها"لا تنحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، وإنّما تشمل أجزاء كثيرة ومتنوعة، فإذا كان قوام النص لا يعد أن يكون في النهاية إلا كلمات وجملا فإنّ الإنزياح قادر على أن يجيئ في الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل، وربما صحّ من أجل ذلك أن تنقسم الإنزياحات إلى مستويين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الإنزياح، فأما المستوى الأول: فهو ما يكون فيه الإنزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية مما سماه "كوهن" (**الإنزياح**

1- ينظر:أحمد ويس، الإنزياح وتعدد المصطلحات، مجلة عالم الفكر/ مج25، ع3، جانفي 1997، ص46.

2- ينظر:بن الدين بخولة، الإنزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة، جانعة حسيبة بن بو علي، الشلف-الجزائر، (د.ط)،(د.ت)، ص82.

الاستبدالي)، أما المستوى الثاني: فهو يتعلق بهذه وجارتها في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول وقد يقصر، وهذا ما سمي (**الإنزياح التركيبي**)"[1]؛ ومن هنا يمكن القول أنّ الإنزياح الاستبدالي خاصا باللغة، أما الإنزياح التركيبي خاص بتركيب هذه اللغة، وهذا ما سنقف عنده.

أ/ الإنزياح الاستبدالي:

فإذا ما أردنا أن نتحدث عن المستوى الاستبدالي، فإننا نتحدث عن الصور البيانية عامة، لأنها تعد الجوهر الذي لا قيمة للشعرية بدونه، ولذلك فهي تمثل دورا مهما في بناء الإنزياح لتشكل صورته عند الشاعر، إذ يعتمدها الأخير إلى استخدامها لإثراء الدلالة وتعميق المعنى.

ومن بين هذه الصور البيانية.

1- الإستعارة:

وهي تشبيه حذف أحد أطرافه(المشبه أو المشبه به)، وتعتبر الإستعارة صورة من صور الإنزياح الاستبدالي، فالإستعارة هي "استخدام الوحدة اللغوية خارج حدودها التي وضعت لها مع ضرورة وجود قرينة ملفوظة في النص، أو ملحوظة من خلال السياق، تعمل كصمام الأزمان تمنع من إدارة دلالة الوضعية الأصلية"[2]، وهذا ما أشار إليه"عبد القاهر الجرجاني"في تعريفه الإستعارة قائلا:إعلم أنّ الإستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا، يدل على الشواهد على أنه اختص به حين وُضع ثم يستعمل الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا لازم فيكون هناك كالعارية[3].

1-أحمد محمد وليس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص111.

2- عبد القادر عبد الجليل، ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء النشر والتوزع، عمان، ط1، 2000، ص455.

3- ينظر: أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ت.منير قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، ص6.

كما نجد"جون كوهن" يشير إلى الإستعارة على أنها إنزياحا وذلك في قوله:"أنّ ثمة خرقا لقانون اللغة، أي إنزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية، وهو وحده من يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"[1]؛ أي أن الإستعارة صورة بلاغية فنية تضفي مصداقية لشعور الشاعر، فيأتي موضوعه حقيقيا.

ولأهمية هذا اللون البياني ومنزلته الجمالية عن باقي الألوان، وجدنا المعري ينوع في استعماله للإستعارة المكنية الوتصريحية، خاصة في ديوانه اللزوميات زمن ذلك قوله:[2]

والحسُّ أَوْقَعَ في مَسَاءتِهِ وَلِلزَمَانِ جيوشٌ ما لها لَجَبُ

نجد في هذا البيت إستعارة مكنية وذلك في قوله(الزمان جيوش) حيث نجده قد شبه الزمان بالملك الذي يقود الجيوش فحذف المشبه به وهو الملك وترك المشبه وهو الزمان وجاء بالقرينة اللفظية التي تربط المعنى الدلالي بالمعنى الحقيقي وهي(الجيوش) ويقول المعري كذلك:[3]

مَازَالَتْ الأَيَامُ وهِيَ غَوَافِلٌ تُسَدِدُ سِهَامَ لِلْمَنِيةِ صَائِبَا

جاءت الإستعارة في هذا البيت في قوله(الأيام تسدد سهام) فقد شبه الأيام بالفارس وترك أحد لوازمه وهي السهام وذلك على سبيل الإستعارة المكنية.

ونجد في قوله:[4]

إِذَ مَا خَبْتْ نَارُ الشَبِيْبَةُ سَاءَنِى وَلَو نُصّ لِي بَيْنَ الْنُجُوم خَبَاءُ

1- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص42.
2- أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج1، ص75.
3- المصدر نفسه، ص94.
4- المصدر نفسه، ص33.

إستعارة تصريحية وذلك في قوله(نار الشبيبة) حيث شبه المعري قوة وفتوة الشباب بالنار المشتعلة أفراح.

يصرح بالمشبه به(النار) وحذف المشبه وهو قوة وفتوة الشاب.

وتجد كذلك في قوله:[1]

وَأَرْضَعَ المَجْدُ أَطْفَالاَ وَأُملَهمْ دَهَرٌ فَمَاتُو أَوْلَى شَيْبٍ ومَا فَطِموُا

إستعارة مكنية حيث شبه المعري هنا المجد بالأم التي ترضع أطفالها فحذف المشبه به(الأم) وذكر أحد لوازمها وهو الإرضاع، وترك المشبه به وهو المجد.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن الإستعارة هي نوع من أنواع الإنزياح الإستبدالي الذي يتعلق باجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها.

2-التشبيه:

ويعرفه أبو الهلال العسكري بقوله:" التشبيه: الوصف بأن الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وذلك كقولك: (زيد شديد كالأسد)، فهذا القول هو الصواب في العرف وداخل في محمود المبالغة، وإن لم يكن (زيد في شدّته كالأسد على حقيقته)"[2]؛ ومن هنا يمكن القول بما أن الإنزياح هو الخروج عن المألوف أو المعقول، ومن غير المعقول أن تكون قوة وشدة زيد كشدة الأسد، وهذا مجرد تشبيه، فالتشبيه ما هو إلا صورة من صور الإنزياح.

1- أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج2، ص277.
2-أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص239.

" ولقد اعتبر أهل البلاغة القديمة أن التشبيه نوع من أنواع الإستعارة على عكس البلاغة الجديدة التي قالت بأنه إستعارة مكشوفة ومباشرة"[1]؛ومن هنا نستطيع القول أنّ التشبيه هو نوع من أنواع الإستعارة غير أنّ ما يميزه عن الإستعارة هو إحتوائه على الأركان الأربعة وهي المشبه، والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه أما الإستعارة فهي تستغني عن أحد هذه الأركان.

ومنه يمكن القول أن التشبيه صورة من الصور الشعرية التي تظهر من خلالها القدرة الفنية والإبداعية لشاعر.

وبما أنّ أبي العلاء شاعر مبدع فقد زخر ديوانه اللزوميات بالتشبيه ومن ذلك قوله:[2]

القَلْبُ كَالمَاءِ والهَوَاءُ طَافِيَةً عَلَيْهِ مِثْلَ حُبَابِ المَاءِ في المَاءِ

وجد في هذا البيت تشبيه المعري **للقلب بالماء** فجاء المشبه (القلب) والمشبه به (الماء) وأداة التشبيه الكاف أما وجه الشبه بين القلب والماء وهو (طوفان الهموم) على قلب كاطوفان فقعات الماء على سطح، فجاء تشبيه ضمني لأنه أستوفا جميع أركانه.

ونجده يقول كذلك:[3]

كَأَنَ ضَيَاءَ سَيْفٌ بَسْلَهُ عَلَيْهِ صَبَاحُ بِالْمَنَايا مُذْرَبْ

فقدشبه الشاعر(ضياء الفجر) ب(السيف) الذي يسلّ، فجاء بالمشبه وهو (ضياء الفجر)، والمشبه به وهو (السيف)، وأداة التشبيه (كأن)، وحذف وجه الشبه على سيبل المؤكد،

ويقول كذلك:[1]

1- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة علم المعارف، الكويت، 1992، د ط، ىص161، 163.
2-أبو العلاء المعري، اللوزوميات، ج1، ص57.
3- المصدر نفسه، ص72.

أَرى اَلْأَشْيَاءُ لَيْسَ لَهَا ثَبَاتُ وَمَا أَجْسَادُنَا إِلاَ نَبَاتُ

فقد شبه المعرّي أجساد الناس ب(النبات)، فجاء بالمشبه (الأجساد) والمشبه به (النبات)وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، فجاء تشبيها بليغا.

وقال المعرّي :[2]

نَاسٌ إِذْ نَسَكَوُا عُدُّوا مَلَائِكَةً وإِنْ طَغُوَا فَهُمُ جِنٌّ عَفَارِيْتُ

شبه المعرّي الناس (المتعبدين) بالملائكة، فجاء بالمشبه في الشطر الأول (الناس الناسكين) والمشبه به (الملائكة)، وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه على سبيل التشبه البليغ.

وجاء المشبه في الشطر الثاني وهو (الطغاة) والمشبه به (الجن والعفاريت)، وحذف الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ أيضا.

ومن هنا يمكن القول أن التشبيه يعد ثاني نوع من أنواع الإنزياح الإستبدالي، وذلك لأن دلالته تخرج عن المألوف، وكل ماهو خارج المألوف هوإنزياحًا.

3- الكناية:

يقول "عبد القاهر الجرجاني":" الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تليه وردفه في الجود، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه، ومثال ذلك في قولهم: هو طويل النجاد، يريدون طول القامة"[3]؛ أي أن الكناية هي تعبير لا يقصد منه المعنى الحقيقي، وإنما يقصد به معنى ملازم للمعنى الحقيقي، ولهذا يمكن أن تعد الكناية

1-المصدر نفسه، ص154.

2- أبو العلاء المعري، اللوزوميات، ج1، ص153.

3-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح/محمود محمد شاكر، مكتبة خانجي، (د.ب)، ط1، 1991، ص66.

إنزياحا دلاليا يعمد فيه المبدع إلى الانتقال من المدلول الحقيقي للفظة، إلى المدلول الكنائي لها، فهذه العلاقة هي علاقة اللزوم بين المعنى الذي يدل عليه اللفظ والمعنى الكنائي المراد منه، كما أن " الكناية من الأساليب البيانية التي لا يقوى عليها إلا كل بليغ متمرس بفن القول، وما من شكّ في أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض وأوقع في في النفس من التصريح"[1].

ولقد كان للكناية أثر واضح في ديوان اللزوميات، لكن بنسبة قليلة على غرار التشبيه والإستعارة، ومن بين النماذج الكنائية التي ظهرت في لزوميات المعرّي قوله:[2]

أَضَعْتَ شَاةً جَعَلْتَ اَلْذِئبَ حَارِسَهُ أَمَاعَلِمْتَ بِأَنَّ اَلْذِئْبَ حَارِسٌ

نجد في هذا البيت كناية عن الخيانة، حيث نجد المعرّي يوضح لنا هذا المعنى من خلال الربط بين صفة الذئب التي هي الخيانة، وبين طبيعة الإنسان الذي تأمنه على شيء فيخوم الأمانة، ويكمن إنزاح المعرّي هنا في انتقاله من المدلول الحقيق لفظة (الخيانة) إلى المدلول الكنائي لها وهو (الذئب) الذي تعد الخيانة لازمة من لوازمه أو صفة من صفاته.

كما نجد في قولل المعرّي:[3]

لاَنَتْ عَلَى اَلْمَسِّ بِالْأَيَادِي جُسُوْمَهُمَ وَفِي اَلْصُدُورِ لَعَمْرِيَ يَنْبُتُ اَلْحَسَكُ

كناية عن صفة الحقد، وذلك في قوله (وفي صدورهم ينبت الحسك)، والحسك هو نوع من أنواع النباتات الذي يتميّز ب الشوك، وإن إلتصق هذا الشوك بالثياب يصعب نزعه، لذلك جعل المعرّي من هذا النبات كناية عن الحقد الدفين الذي يلتصق بالقلب ويصعب نسيانه ونزعه من القلب،

1-عبد العزيز عتيق، علم البيان، القاهرة-مصر، ط1، 2004، ص107.
2-أبو العلاءالمعرّي، اللزوميات، ج2، ص25.
3-المصدر نفسه، ص151.

ومنه فقد إنزاح المعرّي عن المعنى الحقيق الحقد إلى المدلول الكنائي وهو الحسك وذلك في الإلتصاق.

وقال المعرّي:[1]

فَلَا تَبْخَلَنَ يَدٌ كِزَةٌ عَلَىَ اَلْمُسْتَمِيْحِ بِقِيرَاطِهَا

ففي هذا البيت نجد أن المعرّي قد أورد كناية عن صفة البخل، وذلك في قوله (يد كزة)، واليد الكزة هي اليد المنقبضة التي لا تبسط، فنجد أنّ المعرّي هنا إنزياح عن المعنى الحقيقي، وهو البخل، إلى المدلول الكنائي وهو اليد المنقبضة.

قال المعرّي:[2]

وَاَلْعِزُّ يَنْقُلُ عَنْ نَاسٍ لِغَيْرِهِمْ وَاَلْأُسَدُ تَغدُو أَوْ فِي آَذَانِهَا فَرْكُ

نجد أن هذا البيت هو كناية عن صفة الذل والمهانة بعد العز، وتظهر هذه الكناية من خلال لفظة (الأسد تغدو في آذانها فرك)، وذلك يعني إرخاء الأسود لآذانها وهي تمشي، فمن عادة الأسود المشي في شموخ رافعة رأسه، كذلك الإنسان يكون رأسه شامخا وقت العزّ لكن يغدو راخيا آذانه وقت الذل والمهانة.

ومنه فإن الكناية هي النوع الثالث من أنواع الإنزياح الاستبدالي، وذلك لأنّها تنقل الملول الحقيقي للفظة إلى المدلول الكنائي لها، زهنا يكمن الإنزياح.

وكخلاصة لما سبق يمكن القول أن من أبرز الإنزياح الاستبدالي هي الإستعارة والتشبيه والكناية، فالإستعارة تعد أهم أشكال الإنزياح الاستبدالي، وهي أقدر من التشبيه على التصوير

1- أبو العلاء المعري، اللوزوميات، ج2 ، ص79.

2-المصدر نفسه، ص150.

والتخييل ونقل المشاعر، أما التشبيه فتكمن خاصيته الدلالية فيما يمتاز به من إيجاز وإختصار للمعاني، أما الكناية فتتحقق بالانتقال من المعنى الذي يفيد اللفظ إلى ما يتريب عليه.

ب/ الإنزياح التركيبي:

إن هذا الإنزياح " يتصل بالسلسلة السياقية الخطّية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"[1]، ومن أهم أشكال هذا الإنزياح:

1-التقديم والتأخير:

تتخذ الكلمات في العربية مواقع محددة لأداء المعنى، فالفعل والفاعل والمفعول والمبتدأ والخبر...لها مواقعها التي حددها قواعد اللغة، غير أن هذا لا يعني صرامة القاعدة وعدم إمكانية تبادل المواقع بين أجزاء الكلام، ذلك أن وجود الحركة الإعرابية –كما يرى الباحثون- يعطي الكلمات مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير، لأنّ علامات الإعراب تدل على معنى الكلمة الإعرابي أينما كان موقعها من الجملة المنظومة، بشرط أن يكون المعنى موقوفا على حركتها المستقلة الملازمة لها[2].

وهذا النوع من الإنزياح الذي يتم بتغيير مواقع أجزاء الكلام داخل التركيب النحوي للجملة، ويظهر فيما يدرسه البلاغيون تحت مبحث التقديم والتأخير، " ولقد تبوأ هذا المبحث في الدرس البلاغي مكانا مرموقا يرتدي في أصله إلى أهمية ما يقوم فيه الكلام الأدبي، وهو الإنزياح في التركيب لأنه لا يظهر إلا من خلال التركيب، بل لعله يظهر ما يقوم به المبدع من تركيب"[3]

ولقد قسّم " الجرجاني" التقديم والتأخير إلى قسمين، وذلك من خلال قوله:" وعلم أنّ التقديم على وجهين، تقديم يقال له: أنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي عليه وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا

1-صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1998، ص211.
2-ينظر: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة-مصر، ط1، 1955، ص16.
3-أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتان العرب، سوريا، ط1، 2002، ص163.

قدّمته على الفاعل، وتقديم لا على نية التأخير، ولكنّه على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابا غير بابه وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له، فتقدم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا، فنقول مرة: زيد المنطلق، وأخرى المنطلق زيد، فأنت في هذالم تقدم المنطلق على أن يكون متروكا على حكمه الذي كان عليه مع التأخير ، فيكون خبر مبتدأ كما كان، بل على أن تنقله عن كونه خبر إلى كونه مبتدأ أو كذلك لم تأخر زيدا على أن يكون مبتدأ كما كان بل على أن تخرجه عن كونه مبتدأ إلى كونه خبر"[1]

ومنه يمكن القول أن عنصر التقديم والتأخير عامل مهم في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النصوص الشعرية، فمن المعروف أنهما من أهم الوسائل التي تنقل الخطاب العادي إلى خطاب شعري.

ويتم بناء التقديم والتأخير في الجملة لدى النحويين والبلاغيين على أنماط عديدة، ومن أشهر هذه الأنماط ما يلي:

1-1-تقديم المفعول به:

إنّ الأصل في ترتيب أجزاء الجملة الفعلية على النحو الآتي:

(فعل+فاعل+ مفعول به)، مثل: (ضرب+ زيد+ عمر)، لكن يمكن أن يحدث إنزياحا في هذا الترتيب وذلك نحو تقديم المفعول به على الفعل والفاعل فنقول: (عمر ضرب زيد)، أو يتوسطهما كقولنا (ضرب عمر زيد).

ولابد أن يكون من وراء هذا الإنزياح هدف أو غاية، ومن الممكن أن تتمثل هذه الغاية، إما لتطعيم المفعول به وتهميش الفاعل واستهجانا لفعله، أو لبيان سطوة المفعول به عن الفعل والفاعل.

1-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص.ص106،107.

وهذا ما قام به العرب حيث كانوا يقدمون في الجملة العنصر الذي كان يهمهم بين عناصر الجملة، وذلك لإتيانه بوظيفة جديدة في الجملة، لن تكن لتأتي لو إحتفظ العنصر بموقعه الأصلي في الجملة.

ولقد اعتمد المعرّي على تقديم المفعول به في العديد من المواقع في لزومياته، ومن ذلك قوله:[1]

سَبِّحَالله نَاعِبٌ صَوْتُهُ غَا ق وَكَدْرِيَّةٌ تَصِيحُ قَطَا

نجد أنّ أبي العلاء المعرّي قد عدّل في هذا البيت، وذلك بتقديم المفعول به (الله) عن ناعب، فالأصل في الجملة هو (سبّح ناعب لله)، وكان الغرض من هذا الإنزياح بيان سطوة المفعول به على الفاعل، وأهميته.

ويظهر كذلك إنزياح آخر في قول المعرّي:[2]

فَقَدْ بَدَّلُوا أَجْدَاثَهُمْ مِنْ سُرِوجِهِمْ وفَأَنْبَتَ رَوضا طَلُّهَا وسَقِيْطَهَا

فهنا نجد أن أبا العلاء المعرّي قد إنزاح عن الأصل، فقد قدّم المفعول به (روضا)، وأخّر الفاعل (طلّها) فالأصل هو (أنبت طلها روضا)، وقد جاء هذا الإنزياح من باب الإختصاص.

ويقول المعرّي:[3]

نُرَاقِبُ ضَوْءَ اَلْفَجْرَ واَلْلَيْلُ دَامِسُ ومَا يَسْتُرُ اَلِإنْسَانُ إِلْا اَلْرَوُامِسُ

فقد إنزاح المعرّي في هذا البيت لتقديمه المفعول به (الإنسان) على الفاعل (الروامس)، فأصل الجملة هو (يستر الروامس الإنسان)، وجاء هذا الإنزياح من باب الإختصاص.

1-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج2، ص75.
2-أبو العلاءالمعرّي، اللزوميات، ج2، ص71.
3-المصدر نفسه، ص15.

1-2-تقديم الجار و المجرور:

لم يقصتر إنزياح المعرّي على تقديم المفعول به فقط، فمن بين ما إنزاح عنه كذلك تقديم الجار والمجرور، ذلك على نحو قوله:[1]

عَنْ لَاعِجٍ بَاتُو بِرَمْلَةِ عَالِجِ فِي رَبْوَتِي عُودٍ كَظَهْرِ اَلْفَالِجِ

فِي مُقْفِرٍ تَنْآَهُ سَلْمَى مَدْلَجِ مِنْ بَعْدِ طَيَّتِهِ وسَلْمَا دَالــجِ

فقد إنزاح المعرّي هنا في تقديم الجار والمجرور (عن عالج)، على الجملة الفعلية (باتوا)، فالأصل في الجملة (باتوا برملة عالج عن لاعج).

وكذلك تقدم الجار والمجرور (في مقفر) على الجملة الفعلية (تنآه)، فالأصل في الجملة (تنآه سلمى مدلج في مقفر).

وقال المعرّي:[2]

أَقَضِيَةٌ لَا تَزَالُ وَارِدَةً يَحَارُ فِي كَوْنِهَا اَلْأَلْبَاءُ

لقد إنزاح المعرّي هنا في تقديم الجار والمجرور (في كونها) على الفاعل (الألباءُ)، فأصل الجملة (يحار الألباء في كونها).

وخلاصة لما سبق يمكن القول أن ظاهرة التقديم والتأخير سمة بارزة في النصوص الأدبية، وتغيير التقديم والتأخير يعد من أبرز الإنزياح التركيبي، وأكثرها وضوحا، كما أنّه يدل على جماليات الأسلوب وأغراضه البلاغية الكامنة وراء تقديم ما وجب تأخيره، وتأخير ما وجب تقديمه.

1-المصدر نفسه، ج1، ص205.

2-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص45.

2-الحذف:

يعد الحذف من أشكال الإنزياح التركيبي، إذ هو ترك عنصر من عناصر الجملة لغرض أو قصد مع وجود قرينة دالة عليه، وفيه يقول "عبد القاهر الجرجاني" " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى بأنّه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت من الإفادة أزيد لإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذ لم تنطق، أتم ما تكون بيانا إذ لم تبن"[1]؛ أي أن الحذف في الجملة لا ينقص من معناها، بل يزيدها رونقا وجمالا، كما يجعل الكل يرق من المستوى العادي إلى مستوى عال يزخر بشحنات دلالية، يهض بها المتلقي اعتمادا على فطنته.

وقد وظّف أبو العلاء المعرّي الحذف مستغلا الإمكانيات الإيحائية التي يضفيها الحذف على الخطاب الشعري من إنارة في ذات المتلقي، ويظهر ذلك الحذف بصور متعددة في ديوانه اللزوميات، ومن ذلك:

2-1-حذف حرف الجر:

وفيه إنزاح المعرّي إلى حذف حر الجر وذكر الاسم المجرور، على نحو قوله:[2]

سَنَتَبِعُ آثَارَ الَّذِينَ تَحَمَّلُوا عَلَى سَاقَةٍ مِنْ أَعْبُدٍ وَإِمَاءِ

فقد إنزاح المعرّي في هذا البيت إلى حذف حرف الجر(من)، قبل (إماء) وذكر الاسم المجرور مباشرة، وذلك من باب الإختصار.

وكذلك قوله:[3]

هَلْ يَأْبَقُ الْإِنْسَانُ مِنْ مُلْكِ رَبِّهِ فَيَخْرُجُ مِنْ أَرْضٍ لَهُ وسَمَاءِ

فقد إنزاح المعرّي هنا إلى حذف حرف الجر(من) قبل (السماء) ، وذكر الاسم المجرور مباشرة، وذلك من باب الإختصار.

2-2-حذف الفعل:

إنّ الأصل في الجملة الفعلية هو الفعل، ولكن قد يتراح إلى حذفه لقيمة فنّية على قول المعرّي:[1]

1-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص46.

2-أبو العلاءالمعرّي، اللزوميات، ج1، ص53.

3-المصدر نفسه، ص53.

بَني حَوَاءً كَيْفَ اَلْأَمَانُ مِنْكُمُ وَلَمْ يُؤَهلْ بِغَيْرِ اَلْحِقدِ رَوْعُ

فقد إنزاح المعرّي في هذا البيت عن أصل الجملة الفعلية المتضمنة للاستفهام، حيث حذف الفعل (يكون) فالأصل في الجملة (بني حواء كيف يكون الأمن منكم).

2-3-حذف الصوّت:

لم يترح المعرّي إلى حذف جزء من الجملة فقط، كذلك نجد إنزاح إلى الحذف الصوّتي وذلك على نحو قوله:[2]

أَقْرَبُ لِمَنْ كَانَ فِي غِبْطِهِ يُلْقِيَا المُنَى مِنْ لِقاءِ اَلْمَنَا

فهنا نجد إنزياح المعرّي إلى حذف صوت (الياء والألف) من كلمة (المنايا)، ولقد عمد المعرّي إلى هذا الإنزياح من أجل مراعاة القافية.

ونجد كذلك إنزياحا صوتيا في قوله:[3]

وَكَمْ نَزَلَ اَلْقِيلُ عَنْ مِنْبَرً فَعَادَ إِلَى عُنْصُرِ فِي اَلْثرَى

وأَخْرَجَ عَنْ مُلْكِهِ، عَارِيَا وَخَلَقَ مَمْلَكَةً بِالْعَـــــرَا

فقد إنزاح المعرّي في البيت الثاني إلى حذف الهمزة من كلمة(العراء).

ومن هنا يمكن القول أن ظاهرة الحذف تعد من الإنزياحات التركيبية، وذلك لأنّه يقوم بحذف عنصر من عناصر الجملة، وهذا ما يؤدي إلى إنزياحا في تركيبها.

1-المصدر نفسه،ج2،ص89.

2- أبو العلاء المعري، اللوزوميات، ج2، ص314.

3-المصدر نفسه، ج1، ص73.

الفصل الثالث:الإيقاع الموسيقي في لزوميات المعرّي

1 –الموسيقى الخارجية.

*الوزن .

*القافية.

2-الموسيقى الداخلية.

*لتكرار.

*الجناس.

*الطباق.

*التصريع.

1-الإيقاع الموسيقي:

تشكل الموسيقى عنصرا أساسيا من عناصر الشعر، لما لها من قيمة فنّية في بناء قصيدة الشاعر، لذا فقد أولى الشعر العربي القديم اهتماما بالغا بكل ما يكفل للقصيدة من انتظام موسيقي، والواقع النغمي المتجانس، لذلك عني الشعر بالوزن والقافية، وتعود هذه العناية إلى عوامل كثيرة، ولعل من أبرز هذه العوامل، أن السماع كان وسيلة الاتصال الرئيسية بين الشاعر والمتلقي، فكانت الموسيقى تصلح للأذن وتخاطبها قبل العين، وهذا ما أشار إليه الدكتور "إبراهيم أنيس" في أن:" أن الظاهرة الموسيقة في اللغة العربية تُعزي في أغلب عناصرها إلى تلك الأمية حين كان الأدب أدب الأذن لا العين، وحين اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي، فاكتسب تلك الآذان المران والتمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة، وأصبحت مرهفة تستريح إلى كلام لحسن وقعه أو إيقاعه، وتأبى آخر لنشازه"[1]

كما أن للموسيقى تأثير كبير سواء عند الشاعر الذي تجعله يعبر خير تعبير عن انفعالاته ومشاعره وأحاسيسه إزاء القضايا التي يطرحها في قصائده، أو عند المتلقي.

فهذه الموسيقى الجميلة والمعبرة تتنوع أنغامها حتى تستقر في ذات المتلقي، لتشعره بالمتعة الفنية التي تدفعه لتجاوب مع الفكر المعنى، "فهي تستطيع أن تصل إلى مناطق في الشعور الإنساني، تعجز الكلمات غير الموسيقية إلى الوصول إليها"[2]

ومن أهم ما يميز الشعر أنّه لا يعبر عن معان فقط، بل يعبر عن أصوات، فالقصيدة لا يهمنا فيها المعاني وحدها، وإنما تهمنا موسيقاها وألفاظها وطريق تشكيل مادتها الحسّية أو الصوتية، لذا تعتبر موسيقى الشعر أهم العناصر التي ينبني عليها الشعر، وهي نوعان:

1-أنيس إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الآنجلو المصرية، مصر، ط1، 1984، ص195.

2-عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1981، ص186.

أ/ الموسيقى الخارجية:

وتتمثل في الوزن والقافية، وهي بمثابة الإطار الفني الذي يجسد تجربة الشاعر، ولقد جعل العرب القدامى الوزن والقافية حد من حدود الشعر، وعنصرا مهما من عناصر تعريفه، كما في القول الشهير ل " قدامة بن جعفر" ف تعريفه للشعر"...بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]

ب/ الموسيقى الداخلية:

وهي تقوم على عدة أشياء منها: اختيار الشاعر لألفاظه، وتفاعل الألفاظ مع بعضها، واتساق الصور الفنّية في النص، وانسجام الحروف والكلمات والجمل والعبارات.

وقد كان أبو العلاء المعرّي يهوى الموسيقى ويتقن ضروبها، فجاءت أشعاره مفعمة بالموسيقى الداخلية والخارجية، حيث ضرب لنا أروع الأمثال وأوضحها عن اهتمام الشاعر الكفيف بالإيقاع الموسيقي، والتعويض السمعي المعتمد على الرنين والصوت بدلا من العين والنظر، ولذا تأتي معالجتها في هذا الفصل للإيقاع الموسيقي في لزوميات المعرّي، وذلك من خلال عناصر الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية.

1-1-الموسيقى الخارجية:

أ/ الوزن:

فالوزن ركن هام ودعامة من دعائم الشعر، كما أنّه يعتبر عنصر من أهم عناصر الموسيقى، وهو مجموعة التفعيلات التي تسمى (بحرًا)، وبحور الشعر هي ستة عشر بحرا، وضع الخليل بن أحمد أصولها، ومن هنا انتضمت الأوزان الشعرية، وأصبحت موسيقى الشعر محببة إلى الآذان إذا استقامت، ومكروهة إذا اعوجت، وهذا ما دعا الشاعر أن يكون عالما بخصائص هذا الفن من خلال الإعداد السلم له.

1-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، (د.ط)، 1963، ص171.

لذا فقد اتخذ أبو العلاء المعري كل الوسائل متكلفا لإظهار هذه الموسيقى بجميع نغماتها، ليطرب أذان سمعيه، وربما أنّ لآفة العمى التي أصيب بها، واعتماده على السمع طيلة حياته، فكانت الأذن هي وسيلة تذوقه للآداب، ولذلك حرص على توصيل فكره إلى الناس بتعبيرات وإيحاءات اعتمد فيها على علمه بالعروض وأوزانه، وهو الذي ألف فيه كتابا سماه"جامع الأوزان"

وبما أن علمية اختيار البحور الشعرية من أهم الظواهر الموسيقية، لما تحدثه من أثرى على أذن المتلقي ومسامعه، ولما لها من الفضل الذي يذكر في جلاء الأفكار وتوضيح المعاني، واستكمال الصور، وتحقيق الهدف الذي قامت عليه القصائد الشعرية، فقد قمت باستخراج البحور من كل دوان اللزوميات: فوجدت أول ما يلفت الإنتباه، هو أن أبا العلاء المعري قد إلتزم في ترتيب قصائده ومقطوعاته على ترتيب البحور العروضية المعروفة، إلى أنه لم يستخدمها كلها، فقد إستخدم ثلاثة عشر بحرا، وترك ثلاثة منها وهي: **المتقضب، المصارع، والمتدارك**.

كما أننا نجده قد إستعمل البحور التامة أكثر من غيرها ، ولتوضيح أكثر يمكن ملاحظة الجدول الآتي:

البحر	المجلد الأول		المجلد الثاني		المجموع	
	ع اللزوميات	ع الأبيات	ع اللزوميات	ع الأبيات	ع الزوميات	ع الأبيات
البسيط	20.0	1108	227	1465	427	2573
الطويل	16.6	1079	205	1360	371	2439
الكامل	134	1056	92	601	226	1657
الوافر	92	698	125	553	217	1251
المتقارب	52	350	54	376	106	726
السريع	42	240	55	357	97	597
الخفيف	31	268	47	379	78	617
المنسرح	19	103	28	168	47	271
الرمل	03	31	05	30	08	61
الرجز	02	11	03	14	05	25
المجتث	03	34	01	03	04	37
الهزج	01	08	03	18	04	26
المديد	00	00	02	20	02	20

-جدول توضيحي لإحصاء البحور الشعرية في ديوان لزوميات المعرّي-

ومن خلال هذا الجدول يظهر لنا أن البحر البسيط أكثر البحور توترا في الديوان ثم يليه الطويل ثم الكامل فالوافر فالمتقارب، وبعدها يطرأ تغيير طفيف يتمثل في تقدم الخفيف بقليل على السريع، وتقدم

المجتث والهزج على الرجز بقليل كذلك، بينما يظهر المديد هو أقل البحور استخداما من جملة البحور الثلاثة عشر إذ لم يبين عليه إلا لزمتين بعشرين بيتا إلا ، فما يهمنا هو البحر الأكثر استعمالا، وهو بحر البسيط فقد استخدم المعري هذا البحر بنسبة كبيرة في لزومياته، ولعل ذلك راجع إلا أن هذا البحر أكثر البحور شعرية، كما أنه يتميز بموسقى منطلقة تطرب لها أذن المتلقي، كما أنّ هذا البحر يحمل في طياته وهجا خاصا لا يظهر في البحور الأخرى، كما كان كذلك للبحر الطويل حصة كبيرة في الديوان، فهو لا يقل كثيرا عن بحر البسيط، وذلك لأن بحر الطويل من أكثر البحور شيوعا وإستخداما، كما أنه أتم البحور استعمالا فلا يأتي مجزوء أو مشطورا أو منهوكا، فهو رحب الصدر طويل النفس، لذا فقد وجد فيه مجالا واسع، حيث أنه يصلح لغالبية عظمى من الموضوعات والأغراض، فضلا على أنّه يقع على الأذن وقعا بطيئا وذلك لأنه يمتاز بالرصانة والجلالة في نغماته وذبذباته.

ولابد أنّ استعمال أبي العلاء المعري لهذين البحرين بشكل كبير راجع إلى أنّ موسقتها تنسجم مع عواطفه وحالته الشعورية، كما أنه تجش فيهما نفسه وهو في قمة إندفاعه الشعري.

ب/القافية:

وهي"المقاطع الصوتية التي يلزم تكرارها في أواخر أبيات القصيدة، وهذا التكرار يعد جزءا هاما من الموسيقى الشعرية"[1]، ويعرفها"الخليل بن أحمد" بأنها:" الساكنان الأخيران في البيت وما بينهما مع حركة مقابل الساكن الأول منهما"[2]

ولقد اهتم أبو العلاء المعري بقوافيه أجل اهتمام، وذلك يظهر من خلال كلامه في مقدمة لزومياته، ونظمه لهذا الديوان لعلمه أنّ:"للقافية قيمة موسيقة في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وجة النغم"[1].

1- عبد الله درويش، دراسات في العروض القافية، دار العلوم، القاهرة، دت، ص100.

2- مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الأفاق، ط1، دت، ص156.

ففي إحدى المواضيع التي يعرض فيها بعض الأراء حول تحديد روي بعض الأبيات يقول:"والغريزة تشيد بما زعموه، لذلك فالعلم بأن القافية محك الإختلاف بين الجاهل والعالم في الشعر، إذا جاء الراوي فضح اللغوي ولو قيل أن القافية سميت قافية لأنها تقفو الجاهل بها من القول، أي تعيبه لكل مذهب من القول أو التقريض، ومن سلكها غير خبير فكأنما سقط من ثبير"[2]، ومن هنا يتضح أن علم أبي العلاء المعري بالقافية يتم على ممارسته لقراءة الشعر ونقده، لذا نجده قد صنع شعره ونثره صناعة إيقاعية بالغة الدقة وشديدة الولع بالشكل، وهذا ما ظهر في ديوانه اللزوميات حيث أنه اعتنى بقوافيه كثيرا إلى درجة أنه تكلف أو إلتزم فيها ثلاثة لوازم والتي تتمثل في:

1-أنه إلتزم ترتيب قوافيه على ترتيب حروف المعجم.

2-أنه إلتزم مع كل حرف أن ينظم على حركاته الثلاث الفتحة، الضمة، الكسر، والسكون بعد ذلك ملتزم هذا الترتيب حتى في الحروف التي تليه ولايخرج عنها إلا نادرا.

3-أنه إلتزم قبل كل حرف من حروف الروى حرفا آخر وأكثر من الحروف الهجائية، وكل هذا قد أشار إليه في مقدمة لزومياته:

وهذا ما سنتطرق إليه، حيث أننا سنعطي مثالا عن كل تكلفة أو لازمة من هذه اللوازم:

إن انتظامه حروف المعجم عن آخرها، لا يمكن أن نقدم كامل الأبيات، لذلك سنكتفي بالبيت الأول من الديوان والبيت الأخير:

الهمزة:[3]

1- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت-لبنان، ط3، 1986، ص462.

2- كاميليا عبد الفتاح، الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الإغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندارية، 2008، ص453.

3- أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج1، ص32.

أَوْلُوا الفَضْلِ، فِي أَوْطَانِهِمْ غُرَبَاءْ تَشْذُ وَتَنَأى عَنْهُمْ القُرَباءُ

الياء:[1]

خُلِقْتُ مِنْ بَعْدِ رَجُالٍ مَضْوا وَذَلِكَ شَرٌ لِي وَشَرٌ عَليْ

مجيء رويه بالحركات الثلاثة والسكون: وكمثال لهذه اللازمة نأخذ حرف الباء.

الضمة:[2]

هَذَا طَرِيْقٌ لِلْهَدِي لاَحِبَ يَرْضَى بِهِ المَصْحُوبِ والصاحبُ

الفتحة: [3]

إِنْ يَصْحَبَ الرُوحَ عَقْلِي بَعْدَ مَضْغَنِهَا لِلمَوْتِ عَنِي فَاجْدَرْ أَنْ تَرَى عَجَبَا

الكسرة:[4]

شُرَبِي عَلى المُقْلَةِ، َ فِي مُقْلِتٍ وأَكْلِي المَشْرِقَ بِالمغربِ

السكون: [5]

يَا أَيُهَا المَغْرُورُ لَبَّ مِنْ اَلْحُجَى وَإِذَا دَعَاكَ إلى التُّقَى داَعٍ فَلُبْ

يَحلُّ بِمَهْرٍ رَحِيقُ اَلْرِّضَـــــابِ وَلَيْسَ يُحْلُ رَحِيقُ اَلعِنَـــــبْ

1- المصدر نفسه، ج2، ص448.
2- أبو العلاء المعري، ج1، ص86.
3- المصدر نفسه، ص95.
4- المصدر نفسه، ص136.
5- المصدر نفسه،ص142.

إلتزام قبل كل حرف من حروف الروى حرفا آخر أو أكثر من الحروف الهجائية، وهي كثيرة جدا ومن بينها قوله من الطويل:[1]

ثَلَاثَةُ أَيَــامٍ لأَهْــلِ تَنَــافُــرٍ ولَكِنَّ قَوْلُ اَلْمُسْلِمِينَ هَوَ اَلْثَبْتُ

يرَى الأحدُ النّصرّي عيدًا لأَهلهِ وجَمْعَتُنَا عِيدٌا لَنَا وَلَكَ اَلْسَبْتُ

فهنا نجد أنّ أبي العلاء المعري لم يكتف بحرف التاء بل إلتزم قبله حرف الباء وهذا ما يسمى بإلتزام حرفين.

ونجد في قوله: [2]

لَعَمْرُكَ، مَاالدُنيَا بـــــدَارِ إقَامَةٍ وَلاَ اَلْحَيِّ فِي حَالِ اَلْسَلَامَةِ آمِنُ

وَإِنَّ وَلِيدًا حَلَــهَا اَلْمُعَــــذَبُ جَارَتْ لِسوَاهِ، بِالسُعُودِ الأَيَامِــنُ

وَنالَ بنُوهَا مَا حَبَتهمْ جُدُودَهُــم علَى أنّ جَدّ المرءِ في الجَدِّ كَامُــنُ

ففي هذه الأبيات نلاحظ أبي العلاء المعري قد إلتزم في قافيته ثلاثة حروف وهي:"ألف المد، والميم، والنون" وهذا ما قد أعطى أبياته إقاعا موزونا رائعا، مخبرا بتلك الموسيقى عن عاطفته المتأججة في نقد الدنيا وأفعالها، وجاءت أبلغ تأثيرا لسامع لما إحتوته من ىتعبيرات نفسية، ولقد جاءت قافيته ممزوجة بالعطف والحنان، لذلك جاء منسجما مع حالت الشاعر النفسية التي تتمثل في الإشفاق واليأس على حال هؤلاء الأبناء.

و لم يكتف المعري بإلتزامه حرفين أو أكثر قبل الروي فحسب، بل راح يحرص على ركوب القافية القوية في مقطوعاته والتي تحتوي على تجانس صوتي وتطابق صوتي كذلك على نحو ما نراه في قوله:[1]

1- المصدر نفسه،ص150.

2- أبو العلاء المعري، اللزوميات ، ج2، ص340.

شِوَاكِ مَنَعْتِهِ ذَهَبَا مُصَوَغاً مَخَافَةَمَا يَفُوهُ بِهِ شِوَاكِ

نَوَاكِ هِيَ اَلْتِي لاَ رَيْبَ فِيهَا وَلِلأَيَــامِ أَقْــدَارُ نــوَاكِ

لَوَاكِ اللهُ عَنَّا حِينَ بِتْـــــنَا قَرِيبًا مِنْ صَرِيْمِكِ أَوْلِوَاكِ

فلقد جاء أبي العلاء المعري في هذه الأبيات بقافية تتكون من ثلاثة حروف(الواو، والألف، والكاف) كما نلاحظ أنّ هناك تطابق صوتي بين الكلامات الأخير(لواك، شواك، نواك)، وهذا ما يسمى في البديع"رد الإعجاز عن الصدور" وهذا ما جعل القافية تتميز بوقعها الصوتي الذي يضيف بعدا حياويا في السطو على مشاعر المتلقي وأحاسيسه ويساعد في ترسخ فكرة الشاعر والإستجابة له.

ومن هنا يمكن القول أن أبي العلاء المعري قد اعتمد في قافيته الدقة والقوة، وذلك من خلال إلتزامه م لا يلزم، وقد كان هذا النوع مقياسا لبراعته الشعر العربي، لأنه يزيد من وحدات الإيقاع الصوتية.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن الموسيقى الخاريجية(الوزن والقافية) من أهم العناصر التي ينبني عليها الشعر وذلك لأنها تضبط موسيقاه، كما أنها تعكس شاعرية الشاعر، وتطرب أذان المتلقي.

1-2-الموسيقى الداخلية:

تتحقق الموسيقى الداخلية في النص الشعري، باشتمالها عدة ظواهر إيقاعية، تألفها الأذان وتطرب له النفوس وتستقبلها الأحاسيس والمشاعر، ومن أبرز هذه الظواهر.

أ/التكرار:

وهو في اللغة،"مصدر من الفعل الرباعي(كرّر)، تكرارا، وتكريرا، وكرّر الشيء إذ أعاده، وردّده مرة بعد أخرى"[2]

1-المصدر نفسه، 164ص.

2-ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر، ص

ولا تبتعد دلالته في الاصطلاح على فحواه اللغوي، إذ يعني "إعادة أحد عناصر النص اللغوي سواء كانت مفردة، أو جملة أو تركيبا معينا أم بيتا شعريا"[1]؛ وهو أيضا إلحاح على جهة معينة في العبارة، عناية من الشاعر بها دون سواها، ويلجأ الشاعر للتكرار بوصفه خصيصة فنية تتصل ببناء القصيدة في التركيز على مواقف من مواقفها، كأن يكون هذا الموقف مثيرا في نفس الشاعر لونا من العاطفة والشعور، فيميل إلى تكراره وتوكيده، أو يكون له دورا في استمرارية موسيقية للقصيدة، وأدوارها ومقاطعها"[2]؛ أي أن التكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة تكشف عن اهتمام المتكلم بها.

وعادة ما يكون التكرار أكثر وضوحا في القصيدة عن غيره من عناصر الإيقاع الداخلي، لأن التكرار " يتصل بتجربة الأذن المدربة جيدا على إلتقاطه"[3]؛ لذلك اتخذت ظاهرة التكرار طريقها إلى لزوميات المعرّي بوعي منه لتحقيق العناية المرجوة منه، فنجده يستخدم التكرار بكل أنواعه، ومن ذلك:

1- تكرار الحرف:

فإن كل حرف من الحروف ينطوي عن دلالات نفسية معينة كالانفعال والقلق والحزن والتوتر،...إلخ، وتكراره في النص الشعري يعكس لنا الحالة الشعورية لدى الشاعر، ومنعرجاته النغمية ضمن النسق الشعري الذي يتضمنه، وأبرزها ما يحدثه في نفس المتلقي أنه يحدث نغمة موسيقية لافتة لنظر كما أنه يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الشعر والإحساس بمشاعر الشاعر نفسه.

ومن بين الحروف التي كان لها قسم كبير في لزوميات المعرّي حروف الجر، فتكرارها في الديوان كان ملفتا للإنتباه، ومثال ذلك حرف الجر (من)، حيث نجد المعرّي قد كرّر كثيرا هذا الحرف في قصائده، ومنها قوله:[1]

2-أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،(دب)، ط2، 1987، ص388.

2-زهير غازي زاهر، لغة الشعر عند المعرّي، عالم الكتاب، بيروت-لبنان، ط1،1986، ص81.

3-علوش الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، وزارة الإعلام

فَابْعُدْ مِنَ اَلْصَفْرَاءِ وَاَلْيومَ وَاقِدٌ وأَدْنُ مِنَ اَلْشَقْراءِ وَاَلَليْلُ قَارِسُ

نجد في هذا البيت تكرار المعرّي لحرف الجر (من) مرتين، وقد كان استخدام المعرّي لهذا الحرف من أجل ضم جزئيات المعنى وتوحيدها، إذ يتحول من رابطة لغوية محضة، إلى أداة تعبيرية وعاطيفية مشحونة بالإيحاء وتخصب الإيقاعية للقصيدة.

ونجده في الكثير من قصائد يكرر حروف النفي، ومثال ذلك حرف (لا)، ومن قوله:[2]

وَلَا تَدْنُ لِصَّهْبَاءِ بَنْتاً لِابَيضٍ وَلَا تَقْرَبِ اَلْحَمْرَاءَ مِنْ وَلَدِ اَلْزَنْجِ

وقوله:[3]

وَما فِي يَدٍ قَلْبٌ وَلَا أَسْوَاقٍ بُرًا وَلَا مَفْرَقٍ تَاجٌ وَلَا أَذُنٍ رَعْثُ

وهنا نلاحظ أن أبا العلاء المعرّي قد كرّر في البيت الأول حرف (لا) مرتين والغرض من ذلك النهي عن الاقتراب من الخمر المعتصرة من العنب الأبيض والأحمر.

أما البيت الثاني فقد أورد المعرّي (ولا) ثلاثة مرات، وذلك تأكيدا للمعنى الذي يحاول الشاعر ايصاله، وهو عبارة عن الرفض البات، فضلا عن الإيقاع النغمي والموسيقى التي تدعم المعنى، وقد حقّق انسجاما إيقاعيا يمتاز بقوة تأكيدية تعبر عن رفض المتكلم.

كما نجد أن معظم قصائد ديوانه قد تكرّر فيها حرف العطف (الواو)،مثل قوله:[4]

فَالْهِلَالُ اَلْمُنِيفُ وَاَلْبَدْرُ وَالفِرْ قَدُو وَاَلْصُبْــحُ وَالْـــــبَرُى وَاَلْمَاءُ

1-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج2، ص17.
2-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص199.
3-المصدر نفسه، ص186.
4-المصدر نفسه، ص47.

وَالْثرَايَا وَالْشَـــمْسُ وَالْنَـــارُ وَالْنَثْرَةُ وَالْأَرْضُ والضُحَى وَالْسَمَاءُ

فنجد هنا أن أبا العلاء المعرّي قد كرّر حرف (الواو) إثنا عشر مرة، وقد كانت الإفادة من تكرار هذا الحرف هنا هو الربط والإلتحام، كما أفاد كذلك الاستمرارية والتواصل في الكلام ومنحه حركة إيقاعية.

و لم يقف أبو العلاء المعرّي على تكرار الحروف السابقة فقط، بل زخر ديوانه اللزوميات بتكرار العديد من الحروف، حيث كان تكراره لكل حرف من الحروف يعكس حالته الشعورية في القصيدة الشعرية، كما أنه أحدث نغما موسيقيا تطرب له الأذن.

2- تكرار الكلمة:

يمتلك تكرار الكلمة في النص أثرا عظيما في موسيقاه، إذ تكون القيمة السمعية لهذا التكرار أكبر من قيمة تكرار الحرف الواحد، ويكون هذا التكرار ناتجا عن أهمية هذه المفردة وأثرها في إيصال المعنى فضلا عن ما يقوم به من إيقاع صوتي داخل النص الشعري، وهذا النوع من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا، لذلك نجد أن أبا العلاء المعرّي قد استعمل هذا النوع من التكرار بشكل كبير في لزومياته، من ذلك قوله:[1]

أَسْوَدُ الْقَلْبِ أَسْوَدٌ وَمَتى مَا تُصْغِ أَذَنِي فأَذانُهُ صَمَاءُ

فالمتأمل لهذا البيت يجد أن أبا العلاء المعرّي قد كرّر لفظة (أسود) مرتين، ولقد أوردها المعرّي للدلالة على الحقد الدفين، فأسود القلب سيبقى أسودا حتى ولو أسديت له النصح.

ونجد في قوله:[2]

1-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص49.
2-المصدر نفسه، ص254.

وَمَوْلَاكَ مَوْلَاكَ اَلْذَي مَالَهُ يَدٌ، وَخَابَ اَلْكَافِرُ اَلْجَاحِدُ

كرّر المعرّي في هذا البيت لفظة (مولاك) مرتين، وكانت الغاية من وراء هذا التكرار هو التأكيد على المولى عزّ وجلّ، وأنّه ليس له ندّ، وأنّه واحد أحد.

ونجد قوله أيضا:[1]

أَفِيقُوُا أَفيقُوا يَا غُوَاةُ فَإِنَمَا دِيَانَاتِكُمْ مَكْرٌ مِنَ اَلْقُدَمَاءِ

قد كرّر المعرّي لفظة (أفيقوا) مرتين، وذلك من أجل توعية الناس على المنكر الذي قام به القدماء في دينهم، ويعني بالقدماء أهل الكتاب الذين كانوا يمكرون بأتباعهم، وفي الكتاب العزيز، حيث كانوا يكتبون الكتاب بأيدهم ثم يقولون هذا من عند الله ليشتروا به ثمنا قليلا، لذلك كانت دعوة المعرّي إلى الناس بالاستيقاظ ودعوة ملحة ليفتحوا أعيونهم على هذا المكر الذي أُلحق بدينهم.

3- تكرار الجملة:

إن تكرار الجملة أو العبارة هو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك العبارة المكررة، بوصفها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم، فضلا عن المهمة النغمية التي يؤديها تكرارها، وهذا التكرار نجده حاضرا بنسبة قليلة في لزوميات المعرّي، ومن ذلك قوله: [2]

أَكَرِهْتَ أَنْ يَدْعُوكَ حَارِثاً يَا حَارِثَ اِبْنَ اَلْحَارِثِ اِبْنَ اَلْحَارِثِ

فالملاحظ هنا هو تكرار عبارة (ابن الحارث) مرتين في الشطر الثاني، " والحارث هو: الزارع ومهيئ المال وكاسبه وجامعه، وهي صفات موجودة في كل إنسان"[1]، وكان تكرار المعرّي لهذه العبارة تأكيدا على ذلك.

1-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص54.

2-المصدر نفسه، ص189.

ويقول المعرّي:[2]

مَاوِّيَة اَلْمَرْأَةِ لاَ تُصَحِبُ اَلْمَاوِيَةُ اَلْمَرْأَةَ مِنَ عُجَبِهَا

العبارة المتكررة في هذا البيت هي (ماوية المرأة)، وماوية المرأة تعني مرآة المرأة، أو المرأة الجميلة.

ويقول المعرّي أيضا:[3]

وَنَوْمِي مَوْتٌ قَرِيبَ اَلْنُشُورِي وَمَوتِي نَوْمٌ طَوِيلَ اَلْكَرَى

نجد في هذا البيت تكرار الشاعر لعبارة (ونومي موت) إلا أنّه تلاعب في تكرارها، وذلك بتغيير المجاورة في الكلمات، فأصبحت من (نومي موت) إلى (موت نوم).

يقول المعرّي كذلك:[4]

قُلْتُ لَهَا: اِمْضِي غَيرَ مَصْحوُبةٍ فَقَالَتْ: اِذهبْ غَيْرَ مَصْحُوبْ

فقد جاء تكرار العبارة في هذا البيت محاورة، فكانت عبارة الحوار الثاني هي إعادة أو تكرار لعبارة الحوار الأول. والمتمثلة في قوله (امضي غير مصحوبة) إلا أنه غيّر لفظة (امضي) بلفظة (اذهب)، ومع ذلك فهي نفس المعنى.

وخلاصة لما سبق يمكن القول أنّ التكرار من أهم ظواهر الموسيقى في كلام الشاعر، إضافة إلى الإيقاع الذي يحدث في الكلام.

1-المصدر نفسه، ص189.
2-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص147.
3-المصدر نفسه، ص65.
4-المصدر نفسه، ص147.

ولا يقتصر الإيقاع الداخلي على ظاهرة التكرار فقط، فهناك ظواهر أخرى كان لها دور كبير في إبراز الموسيقى الداخلية، والتي تتمثل في المحسنات البديعية، والتي استعان بها المعرّي، وذلك لغرض التأثير في مسامع المتلقي، والمتمثل في:

ب/الجناس:

" وهو اتفاق لفظتين في النطق وإختلافهما في المعنى"[1]؛ ويعتبر الجناس من أهم الظواهر التي تحدث نغما موسيقيا داخليا، وذلك عندما تتفق الألفاظ في بعض الحروف أو جميعها، فتحدث النغمات التي تطرب لها النفس، وتفعم بموسيقها قبل أن تهتدي إلى إختلاف معاني ألفاظها، وهذا فضلا عن المتعة التي تجدها النفس عند إهتدائها إلى المعنى الذي تحمله لفظة الجناس الثانية.

وإذا ما تتبعنا الجناس في لزوميات المعرّي نجد أنها لا تخل قصيدة من قصائده من الجناس، ومن أمثلة ذلك قوله:[2]

أُسْطُولَابَ حَولُهُنَ جُهُولُ فَهُوَ يَرْجُو هَدْيًا بِأَسْطُولاَبِ

فنجد في هذا البيت أن الجناس قد قام بين لفظة (أسطولاب) في الشطر الأول، والتي تعني: الطواف حول الماء، ولفظة (أسطولاب) في الشطر الثاني وهي آلة يقاس إرتفاع الكواكب(الفلكيون).

ونجد كذلك في قول المعرّي:[3]

زَعَمُوُا بِأَنَهُمْ صَفُوا لِمَلِيكِهِمْ كَذَبُوكَ مَا صَافُوا وَلَكِنْ صَافوُا

1-عتيق عبد العزيز، في البلاغة العربية والمعاني والبيان والبديع، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص614.
2-أو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص139.
3-المصدر نفسه، ج2، ص107.

فالجناس في هذا البيت يظهر في الشطر الثاني بين (صافوا وصافوا)، فهتين اللفظتين كتبتا بنفس الطريقة، لكن لكل منهما معنى، فصافوا الأولى: جاءت بمعنى المصفات؛ أي إخلاص الود، أما صافوا الثانية: فهي تعني من صاف السهم إذ عدل عن غرضه.

ويقول المعرّي كذلك:[1]

شَجَرُ الخِلافِ قُلُوبهمُ وَيْحٌ لَها غَرَضِي خِلاَفُ الحَقِ لا اَلصَفْصَافِ

يظهر الجناس هنا في قوله (الخلاف)، فالخلاف الأولى: تعني شجرة الصفصاف، أما خلاف الثانية: تعني الضد.

وفي قوله:[2]

هَلْ يَأْمَنُ اَلْفِتْيَانِ اَلخَطَبَ آوِنَةً وَلِلمَقَادِيرِ إِعْلَامُ بِأَعْلَامِ

فالجناس في البيت هو بين لفظتي (إعلام،أعلام)، فإعلام: تعني العلم بالشيء أو معرفته، أما أعلام: فهي من العلامة أو الإشارة.

ومن هنا تكمن جمالية الإيقاع الموسيقي في إتفاق اللفظتين حتى وإن إختلفتا في المعنى.

ج/الطباق:

يعرفه "القزويني" في قوله:"هو الجمع بين المتضادين؛ أي معنيين متقابلين في الجملة"[3]؛ والمقصود بالطباق هنا هو الإيقاع النفسي المتولد من المعاني المتغايرات، والذي أسس على المفارقة لا المشاكلة، لأنه يقوم على التضاد بين الشيئين، فالحياة قائمة على قطبين تتروح بينهما الأشياء، وعندما يكون

1-أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج2، ص107.

2-المصدر نفسه، ص315.

1-القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تح/ إبراهم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص 255

هناك طباق يصطدم القطبان فيتولد منهما إيقاع تطرب له نفس المتلقي وآذانه، لذلك فهو يعد أحد أسس الإيقاع في الشعر العربي،وأحد أركان الصنعة البديعية.

لذلك نجد أن أبا العلاء المعرّي يطابق بين ألفاظ عديدة في ديوانه اللزوميات، ومن ذلك قوله:[1]

لَقَدْ غَادَرَ اَلْعَيْشَ هَذَا اَلْسَوَادَ يُعَانِي مِنَ اَلْدَهْرَ بَيَضاً وسَوادًا

فالطباق في هذا البيت بسيط ومألوف كما أنه يمهد للقارئ معرفة القافية من خلال التضاد الحاصل بين (بيضا، وسوادا).

ويقول كذلك:[2]

شُرْبِي عَلَى اَلْمُقْلَةِ فِي مُقْلَتٍ وَأَكْلِي اَلْمَشْرِقِ بِالَمَغْرِبِ

فالطباق الحاصل في هذا البيت هو بين لفظتي (المشرق، المغرب)، وقد زاد ذلك المعنى جمالا وإيقاعا موسقيا.

ونجد في قوله كذلك:[3]

تَرَى اَلْهَمَ لَا شَيْءَ سِوَى اَلَأَكِلِ هَمَهُ لَهُ جَسَدٌ مَا اِسْتَطَاعَ حَرًا وَلَا بَرْدًا

فالطباق هنا هو بين لفظتي (الحر، والبرد).

وجاء الطباق كذلك في قوله:[4]

بَهَاءُ لَيْلِ وَإِنْ جِئْتَ حَنَادِسَهُ فَدَعْ نَهَارَكَ وَدٌّ مِنْ بَهَا لَيْلاً

1-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، ص263.
2-المصدر نفسه، ص136.
3-المصدر نفسه، ص256.
4-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج1، 205.

فالطباق هنا هو بين لفظتي (نهار، ليل)، وهذا ما قد أضفى نغما موسيقيا زاد من جمال البيت وعذوبته.

د/التصريع:

وهو توافق لفظة نهاية الشطر الأول مع لفظة نهاية الشطر الثاني من البيت الشعري، ويعد التصريع من أهم المظاهر الموسيقية، حيث إنه أسهم بشكل مباشر في تحديد المظهر الموسيقي للقافية، كما أنّه لون من ألوان التقطيع الموسيقي، وجعله النقاد القدامى من لغوت القوافي، واشترطوا فيه أن يكون عذب الحروف سلس المخارج،واستحسنوا في التصريع ما كان أول القصاءد، وذلك ليميز بين الابتداء وغيره قبل تمام البيت، وروي القصيدة وقافيتها[1]، على نحو ما نراه في قول المعرّي:[2]

يَأْتِي عَلَى اَلْخَلْقِ إِصْبَاحٌ وَإِمْسَاءُ وَكُلُنَا لِصُرُوفِ اَلدَّهْرِ نِسَّاءُ

فقد جاء التصريع بين كلمتي (إمساء، ونسّاء)، التي زادت من حدّة النغم الموسيقي.

وقوله:[3]

أُولُوا اَلْفَضْلَ فِي أَوْطَانِهِمْ غُرَبَاءُ تَشْذُ وَتَنَأَى عَنْهُمْ اَلْقُرْبَاءُ

نجد التصريع هنا بين كلمتي (غرباء، والقرباء).

ونجد في قوله كذلك:[4]

اَلْأَمْوَاهُ اَلْشَبِيبةُ كَيْفَ غِضْنَهُ وَرَوْضَاتُ اَلْصِبَّا فِي اَلْيُبْسِ إِضْنَهُ

1-ينظر: بن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، تح/ عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، (د.ب)، (د.ط)، 1953، ص180.
2-أبو العلاؤ المعرّي، اللزوميات، ج1، ص38.
3-المصدر نفسه، ص32.
4-أبو العلاء المعرّي، اللزوميات، ج2، ص470.

التصريع بين كلمتي(غضنه، إضنه).

وقوله كذلك:[1]

تَهَاوَنَ بِالظُنونُ وَمَا حِدْسَهُ وَلَا تَخْشَ اَلْظِبَاءُ كِنْسَهُ

نجد التصريع قد جاء في هذا البيت بين لفظتي (حدّسه، كنسه).

وفي الأخير نستنتج أنّ الإيقاع الموسقي (الموسيقى الداخلية، والخارجية)من أبرز الظواهر الأسلوبية، ومن أهم الركائز التي تقاس عليها جمالية الشعر، لذلك فقد صنع أبو العلاء المعرّي شعره صناعة إيقاعية بالغة الدقة، وذلك من خلال إلتزامه ما لا يلزم، ولعل ما ساعده في تحقيق هذه الجمالية والدقة في إيقاعه الموسيقي هي آفة العمى التي أصيب بها والتي جعلته يستعيض بحاسة السمع عن البصر، وهذا ما جعله يتمكن من إيقاعه وموسيقاه.

1-المصدر نفسه، ص473.

خاتمة

خاتمة:

وبعد تتبعنا للظواهر الأسلوبية في شعر أبي العلاء المعرّي من خلال ديوانه اللزوميات، خلصنا إلى النتائج الآتية:

-إن الأسلوبية واحدة من أهم الدراسات التي تُعنى بالنص شكلا ومضمونا على حد سواء، وذلك من خلال استكشاف العلاقة القائمة في النص والظواهر المتميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، والذي يشكّل مادته اللغوية من أحاسسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي.

-يعد التناص واحدا من أهم هذه الظواهر، وهو استحضار الشاعر لنصوص سابقة في نصّه الحاضر ، وقد كانت تجربة المعرّي الشعرية تجربة غنية بالتناص بصرف النظر على أشكاله وآلياته، فإعادة الماضي والتقاطع معه دلالة كبيرة على براعة الشاعر أولا، وثانيا هي تعكس ثراء ذلك الماضي وامتلائه بالدلالات الجمالية والثقافية.

-كما يعد الإنزياح كذلك واحدا من أهم الظواهر العامة في الدراسات الألسنية والأسلوبية التي تدرس اللغة الشعرية على أنها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف، وهي تقنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعورية، وقد كانت لزوميات أبو العلاء المعرّي زاخرة بالبنى التي يخالف فيها الأصل، وهذه المخالفة أضفت في الوقت ذاته سمة فنية وجمالية، تسهم في لفت إنتباه القارئ، ومن ثم تأثر فيه، كما تعمل على إيصال المتعة واللذة، وتبليغ الرسالة التي يريدها الخطاب بصورة فنية جمالية.

-كما نجد أن الإيقاع الموسيقي من أبرز الظواهر الأسلوبية، ومن أهم الركائز التي تقاس عليها جمالية الشعر، لذلك نجد أن أبا العلاء المعرّي قد صنع شعره صناعة إيقاعية بالغة الدّقة، وذلك من خلال إلتزامه ما لم يلزم والمتمثلة في:

أنه رتّب قصائده ومقطوعاته على ترتيب البحور العروضية، كما رتّبها الخليل من حيث أوزانها، ومن حيث تشكيلاتها الموسيقية، كما رتّب قوافيه على ترتيب حروف المعجم جميعا، وإلتزم مع كل حرف

أن ينظم على حركاته الضمة، والفتحة، والكسرة، والسكون، ملتزما هذا الترتب الذي لا يخرج عنه إلا نادرا حتى مع الحروف التي قبله، إلى أن استوفاها كلها.

وإلتزم قبل كل حرف من حروف الروي حرفا آخر أو أكثر من الحروف الهجائية، وهذا ما جعله يسمي ديوانه لزوم ما لا يلزم أو اللزوميات.

-ولعّل ما ساعده في تحقيق هذه الجمالية والدّقة في إيقاعه الموسيقي هي آفة العمى التي أصيب بها، فجعلته يستعيض بحاسة السمع عن حاسة البصر، وهذا ما جعله يتمكن من إيقاعه الموسيقي.

وعليه فإن تجربة المعرّي الشعرية كانت تجربة معبّرة عن شعوره الصادق الذي جعله يصل إلى الشعرية التي لم يسبقه إليها شاعر آخر.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم رواية ورش عن الإمام نافع.

اولا: المصادر

1-الدواوين:

1- أبوالعلاء المعري، ديوان اللوزوميات، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي لطباعة والنشر والتوزيع، ج1وج2.

2- امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تج محمد أبو الفضل،دار المعارف القاهرة ـــ مصر، دط، 1995.

3- جرير، ديوان جرير، شرح العالم اللغوي محمد حبيب، تحقيق محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، 1969.

4- .الحطيئة ديوان الحطيئة، رواية والشرح ابن سكيت، تحقيق نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي،القاهرة ـــ مصر، ط1، 1987.

5- أبو الطيب المتبني، شرح أبي البقاء العبكري، صححه وضبطه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شبلي، دار المعرفة لطباعة، بيروت-لبنان، ط1، 1991.

2-الكتب:

1ـــ البقلاني إعجاز القرآن الكريم، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف ـــ القاهرة، ط1، 1995.

2 ـــ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق عبد المعتال الصعيدي، مكتبة الصح، 1986

3 ــ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تحقيق محمود محمد شكر، مكتبو الخانجي، ط1،1991.

4ــ بن قتيبة،تأويل مشاكل القرآن،تحقيق أحمد صقر،دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ــ مصر،1945.

5ــ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، 1963.

6 ــ القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003.

7 ــ أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تحقيق منير قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 1989.

3-المعاجم:

1ــ أحمد فارس، مقاييس اللغة،تج،عبد السلام الحمود هارون،تحاد كتاب العرب،مصر،ط1،2004 .

2 ــ الزبيدي،تاج العروس من جواهر القاموس،تج عبد العليم الطحاوي مطبعة حكومة كويت،ج8،1984.

3ــ ابن منظور، لسان العرب،الدار المصريةوالترجمة،القاهرة ــ مصر،1978 .

4ــ معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية،مجمع اللغة العربية،مصر،ط1، 2004.

ثانيا: المراجع:

1- الكتب باللغة العربية :

1ــ أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون لنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.

2 ــ أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد كتاب العرب، سوريا، ط1، 2002.

3ــ أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2005.

4ــ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط2، 1986.

5ــ أنيس إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1984.

6ــ إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، دار علم الكتاب الحديث، أربيد-الأردن، ط1، 2011.

7ــ الخفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية، القاهرة، ط1، 1995.

8ــ ربابعة سماح موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجليتها، دار الكندي، أربيد-الأردن، ط1، 2003.

9 ــ رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصر وتراث، دار المعارف ، الإسكندرية-مصر، ط1، 2003.

10ــ السدى نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، 2010.

11ــ سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992.

12ــ صالح عطية، صالح مطر، في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الأدب، القاهرة، دط، دت.

13ــ صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة علم المعارف، الكويت، 1997.

14ــ صلاح فضل، علم الأسلوبية مبادئه و إجراءته، دار الشروق، القاهرة، ط، 1998.

15ــ عباس محمود العقاد، اللغة الشعرية، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1900.

16ــ عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، دت.

، النقد والحداثة، دار الطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1983.

17ــ عبد العزيز عتيق، علم البيان، القاهرة، ط1، 2004.

18 .عبد القادر الجليل، ثلاثية الدوائر البلاغية، الصف لنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1991.

19 ــ عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، القاهرة-مصر، (د. ط) ، (د.ت).

19 ـــــ عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة-مصر، (د.ط) ، 1981.

20 ــ العبسي أبو بكر عبد الله بن محمد، مصنف ابن أبي شيبة في الأحاديث والآثار، دار الفكر، بيروت-لبنان، (د.ط) ،(د.ت).

21ــ العدوس أبو يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.

22 ــ عتيق عبد العزيز، في البلاغة العربية، المعاني والبيان والبديع، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت).

23 عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة شعلا محمد إسماعيل، دار مجد الأولى، عمان، ط2007،1.

24ــ علوش الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، وزارة الإعلام والتراث الوطني، مملكة البحرين، ط1، 2006.

25ــ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية ، القاهرة-مصر، ط1، 2008.

26 ــ كاميليا عبد الفتاح، الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الإغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية-مصر، 2008.

27. محمد الخانشي ، البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1980.

28 ــ محمد خلف الله ومحمد زغلول، بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، لروماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2 1968.

29 ــ محمد عبد الكريم الكوزي، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعية، أبريل-لبنان، (د.ط)، 2005.

30ــ محمد اللومي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع حمص، ط1، (د.ت).

31ــ مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الأفاق، ط1، (د.ت).

32 ــ مصطفى سعدي، البناء اللفظي في لزوميات المعري، دراسة تحليلية بلاغية منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، 1985.

33ــ مصطفى غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت-لبنان، ط3، 1980.

34ــ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأدرن، ط1، 2007.

2-الكتب المترجمة:

1 ــ جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر/، محمد الموالي، العمري، دار بوبقال، المغرب، ط1، 1981.

2 ــ كرهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، تر/ كاظم سعد الدين، دار الأفاق العربية، بغداد-العراق، (د.ط)،(د.ت).

3-المجلات والدوريات:

1 ــ أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول النقد الأدبي، شهرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب بولاق، القاهرة-مصر، العدد 5، 1984.

2 ــ أحمد ويس، الإنزياح وتعدد المصطلحات، مجلة علم الفكر، مج 625، العدد 3، جانفي 1979.

3ــ خليل عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، عدد8، 1994.

4-الرسائل الجامعية والأطروحات:

1 ــ عبشي نزار، التناص في شعر سليمان العبسي، رسالة ماجستير، جامعة البحث، 2005.

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ – ب
مدخل	
1- الأسلوب والأسلوبية المصطلح والنشأة	04
2- مبادئ الأسلوبية	11
3- مدارس الأسوبية واتجاهاتها	13
الفصل الأول:التناص في لزوميات المعرّي	
1-مفهوم التناص لغة واصطلاحا	17
2-أشكال التناص	19
3-مصادر التناص	20
3-1-التناص مع الشعر	20
3-2-التناص مع القرآن الكريم	26
أ-التناص التركيبي لآيات القرآن	27
ب-التناص الإشاري لآيات القرآن الكريم	29
3-التناص مع الحديث النبوي الشريف	31
4-التناص التاريخي	33

الفصل الثاني: الإنزياح في لزوميات المعرّي	
1–مفهوم الإنزياح	36
2–مستويات الإنزياح	39
أ–الإنزياح الاستبدالي	40
ب–الإنزياح التركيبي	47

الفصل الثالث: الإيقاع الموسيقي لزوميات المعرّي	
1– الإيقاع الموسيقي	54
أ– الموسيقى الخارجية	55
1–الوزن	55
2–القافية	58
ب–الموسيقى الداخلية	62
1–التكرار	62
2–الجناس	68
3–الطباق	70
4–التصريع	71
خاتمة	74
قائمة المصادر والمراجع	77
فهرس الموضوعات	83
ملخص	

ملخـــــــــــــص:

تناولنا في هذا البحث الظواهر الأسلوبية في شعر " أبي العلاء المعرّي"، وذلك من خلال ديوانه اللزوميات.

وقد كان الهدف من هذه الدراسة الاقتراب من أسلوب " أبي العلاء المعري" في تشكيل نصوصه الشـــعرية، وما تعكسه من طياته وقيم تعبيرية، ولقد توصلت هذه الدراسة إلى أن أسلوب أبي العلاء المعـــرّي أســـلوبا مميـــزا وذلك مقارنة بأساليب الشعراء الأخرين، خاصة في ديوانه اللزوميات الذي إستطاع أن يلتزم به ما لم يلتـــزم بـــه شاعر آخر غيره .

كما كانت لزوميات المعرّي غنية بالظواهر الأسلوبية، لكونها تتضمن تجارب وجدانية وعاطفيـــة تســـتحق الدراسة.

الكلمات المفتاحية:

الظواهر – الأسلوب –الأسلوبية –الشعرية.

Résumé:

Dans cette recherche, j'ai examiné les phénomènes stylistiques dans la poésie de "Abu Ala Al Ma'ari", à travers sa bibliothèque de nécessité comme modèle d'étude.

Le but de cette étude était d'aborder la méthode de "Abu Ala Al-Ma'ari" dans la formation de ses textes poétiques, et reflétant les fentes et les valeurs expressives, l'étude a révélé que la méthode d'Abu AlaMaari était distincte du reste des méthodes utilisées par d'autres poètes, À moins qu'il ne soit engagé auprès d'un autre poète.

Mant est également riche en phénomènes stylistiques, car il inclut des expériences émotionnelles valant la peine d'être étudiées.

les mots clés:

Phénomènes - Stylistique - Stylistique.

Summary: In this research, we examinated the stylistic phenomena in the poetry of "Abu Ala Al Ma'ari", through his necessity library as a model for study.Summary:The purpose of this study was to analyse the method of "Abu Ala Al-Ma'ari" in the formation of its poetic texts, and reflective of the clefts and expressive values, and this study has found that the method of Abu Ala Maari distinctive style, compared to the methods of other poets, especially in his office necessities, To abide by it unless committed by another poet. Al-Ma'ari's qualities were rich in stylistic phenomena, as they included emotional experiences needs studying.

key words: Phenomena – Stylistic - emotional.