التراء الدلالي للتكرار في المبهمات
شعر المتنبي انموذجا

د. عبير الشيخ علي و د. محمود احمد المعماري

يقدم هذا الطرح رؤيةً لسانيةً تهدفُ إلى إبراز الترابط الشكلي والدلالي في سياق تواصلي معين، والتكرار من الظواهر النصية التي تضفي على النص هذا الترابط. وهو في النص الشعري يشكل نظاماً خاصاً داخل كيانه، فهو من المفاهيم الأساسية في معالجة النص الأدبي، لذا يعمل على إغناء الجانبين الصوتي والدلالي للنص، فالشاعر يطرح أفكارهُ دائما للمسألة والمراجعة والمناقشة والتكرار من الظواهر التعبيرية التي وظفها المتنبي؛ لإنتاج الدلالة فهو يكشف عن إلحاح في توصيل الرؤية ، ويركز عليها في التعبير عن موقفه الشعوري، في لحظة انفعال نفسي يبرزهُ العنصر المكرر الذي يسهم في إنتاج الشعرية.

إن دراسة أبنية المبهمات ورصد تكويناتها التكرارية داخل النص الشعري يكشف بجلاء عن الكيفية التي استغل بها الشاعر تلك الدالات في تشكيل نصه، فالدور الإيقاعي الذي تؤديه الدلالات المكررة ضمن السياق ينتهي عادة بإيحاءات موضوعية تنتج دلالات مختلفة في النص، توحد المدلولات المطابقة لمكونات نصية مفردة. وتوصَف فئة مكونات النص التى تظهر هنا بأنها فئة مكونات النص الإحالية. وفي حال تكرار تعبيرات فإن تطابقها أو تطابقها الجزئي مسؤول عن إمكانية تعلق مكونات النص وتحدد العلاقات بين أشكال التعبير (سياق النص) الخاص بها. ويطلق على أشكال التعبير تلك: مكونات النص التعبيرية، فالإلحاح على تكرار هذه المبهمات (الضمير،اسم الإشارة،الاسم الموصول) يعكس حالة شعورية يمر بها الشاعر ، تستدعيها هذه التكرارات المتتالية.

التكرار لغةً

قال الفيومي (ت٧٧٠ه): تكرير الشيء هو"إعادته مرارًا، والاسم التّكرارُ، وهو يشبه العُمومَ مِنْ حيثُ التَّعَدُّدُ، ويفارِقُهُ بأن العمومَ يتعدد فيه الحُكْمُ بتعدُّد أفراد الشّرْط لا غيرُ، والتَّكْرَارُ يَتَعَدَّدُ فيه الحُكْمُ بِتَجَدُّد الصّفَة المُتَعَلِّقَة بتلْكَ الأفراد، مَثَالُهُ: كُلُّ مَنْ دَخَلَ فَلَهُ درْهَم فهذا عُمُوم بالنسبة إلى الإفراد فلا يستحقُّ الدّاخِلُ بدخوله إلاّ مرةً واحدةً ولا يتجدَّدُ بتجدده منهُ، وكُلّمَا دَخَل أحدٌ فَلَهُ درْهَمٌ فهذا تكرار يَتَعَدَّدُ بتعدد دخولِ كل فرْدٍ فَرْد، والكَرَّةُ الرَّجعَةُ وَزْناً وَمَعْنىً"(١) ولعل ما ذهب إليه الفيومي من أكثر التعريفات انسجاماً مع ما ذهب إليه علماء النص في تعريف التكرار.

التكرار اصطلاحاً:

عرفه السجلماسي (ت٦٠٠ ه) بأنه"إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعدا، وهو اسم لمعمول يشابه به شيئاً في جوهره المشترك لهما"(٢) إن دراسة أبنية المبهمات ورصد تكويناتها التكرارية داخل النص الشعري يكشف بجلاء عن الكيفية التي استغل بها الشاعر تلك الدالات في تشكيل نصه، "فالدور الإيقاعي الذي تؤديه الدلالات المكررة ضمن السياق ينتهي عادة بإيحاءات موضوعية تنتج دلالات مختلفة في النص"(٣)، وقد أطلقت (أومن) على تكرار المبهمات اسم (إعادة مضامين لغوية). فهي تعمل على" توحد المدلولات المطابقة لمكونات نصية مفردة. وتوصَف فئة مكونات النص التى تظهر هنا بأنها فئة مكونات النص الإحالية. وفي حال تكرار تعبيرات فإن تطابقها أو تطابقها الجزئي مسؤول عن إمكانية تعلق مكونات النص وتحدد العلاقات بين أشكال التعبير (سياق النص) الخاص بها. ويطلق على أشكال التعبير تلك: مكونات النص التعبيرية "(٤)، فالإلحاح على تكرار هذه المبهمات (الضمير،اسم الإشارة،الاسم الموصول) يعكس حالة شعورية يمر بها الشاعر ، تستدعيها هذه التكرارات المتتالية.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

ويختلف توارد هذه المبهمات في النص الادبي بعامة ، فالضمائر بجميع صورها اكثر ورودا من غيرها ، ولعل مرد ذلك أن الضمائر تلفظ بطبقة صوتية منخفضة في اللغة المنطوقة ، فليس لها بروز صوتي ملحوظ(٥) ، حتى ظنها العامة أنها حروف لخفتها وقصر لفظها، وهذا بالطبع لاينطبق على جميع الضمائر، وإن كان ينطبق على أكثرها. ولكنه رأي يروق لي واستحسنه ، تأتي بعدها أسماء الإشارة في نسبة تواردها، ويقف الاسم الموصل على استحياء.

الإحالة التكرارية لضمير المتكلم في ضوء العلاقة بين الأنا والآخر

ترجع أهميةُ الضمير عند علماء النص إلى دورهِ في تحقيق التماسك الشكلي والدلالي فإن دراسة الإلحاح على ضميرٍ معين يجب أن يكون مرتبطاً في الأساس بالدلالات المرصودة لهذا الإلحاح وهذهِ الدلالات- على الرغم من ارتباطها بأنساقٍ قد تكون شبه ثابتة- ليست مشدودة إلى تقعيدٍ صارم، وإنما هي في انفتاح دائم من نص إلى نص، ومن جزء في النص إلى جزء آخر، وهذا يتطلب من المتلقي أن يكون واعياً بحركة المعنى النامية في النص(٦)، فحدوث الربط بواسطة استمرارية المعنى يعطي النص صفة النصية، فضلاً عن ما تحققهُ الضمائر المكررة من غنائية داخلية يلحظها القارئ غير المنتظر لصوت القافية وغير المشدود إليها(٧). ولما كانت الخصيصة المهيمنة على شعر أبي الطيب المتنبي، الذي عُرِف بملكة الإحساس المرهف بنفسه وبالعالم من حوله، هي الحضور الواضح والمكشوف للأنا(٨)، وكأنه لا يمدح أو يرثي أو يهجو إلّا ليرسم فخرهُ فهو "محور القول، ونبيّ الإنسانية"(٩) ولما كان الوصول للذات غير ممكن مالم نصل في الوقت نفسه إلى الآخر(١٠). جاءت هذهِ القراءة لصورة الأنا وجدليتها مع الآخر لرصد حركتها المتكررة داخل النص لتحقيق ، بِعَدِّها مكملاً إيقاعياً ودلالياً للكيان العام للنص الشعري. وتأتي الضمائر بصورها المختلفة متصلةً ومنفصلةً، لتكون آليةً لهذهِ الجدلية ف(الأنا) تتمثل في ضمائر المتكلم: (أنا، نحن)، أما الآخر فيتمثل بضمائر الخطاب (أنتَ، أنتِ ، الكاف) وضمائر الغائب: (هو، هي،...)، وحركة المعنى داخل القصيدة قد تفضي إلى وضع الأنا والآخر في نسقٍ واحدٍ فيتماهى معها، وقد تنعزلُ الذاتُ عن الآخر فتنفصلُ عنها.

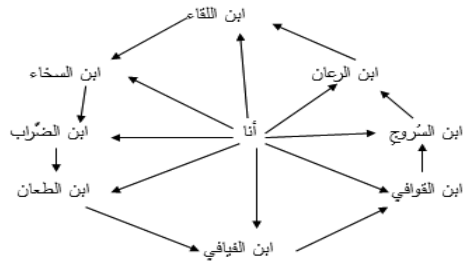
ضمير المتكلم بؤرة إسنادية

إن المتنبي بالغ في إعلاء ذاته، وإبراز تميزها وتفردها، والدفاع عنها، من ذلك قولهُ على لسان بعض بني تنوخ(١١): (المتقارب)

أنا ابن اللقاء أنا ابن السخاء أنا ابن الضِّراب أنا ابن الطعان
أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي أنا ابن السروج أنا ابن الرعان

يهيمن ضمير المتكلم (أنا) على النص بتكراره ثماني مرات، فهو الذي يلاقي الأقران في الحرب وهو ابن الكرم، والذي يضرب بالسيف ويطعن بالرمح، وهو الذي يقطع الصحاري الجرداء الواسعة يعرف جبالها لكثرة سلوكهِ فيها، كما يُعرف الرجل بأبيه.

إن الرابط الأساسي في هذهِ الصور المتعددة تَمَثَّل نصياً في تكرار الإحالة الضميرية (أنا) على امتداد البيتين، مما يبرز أهمية العائد في الربط، فكانت (الأنا) هي البؤرة الدلالية الرئيسة يعضدها في ذلك التوازي التركيبي في صورتيهِ الأفقية والعامودية مما أدى إلى "توازٍ للمعاني الدائرة في فلك الموضوع المُعبر عنهُ في التجربة الشعرية"(١٢)، فخلاصة المعنى في هذهِ المتتاليات الجميلة واحدة وإن عُبِّر عنها بألفاظ مختلفة، مما يُبرز أهمية التكرار في التوكيد على المعاني وان اختلف اللفظ. والشكل الآتي يوضح ذلكَ:

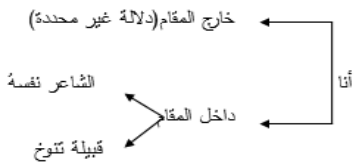


ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

ولكن إلى مَنْ يشير الضمير (أنا) في النص؟! فالضمير أنا "يمكن ان ينطبقَ على أيّ كان"(١٣) فلا تتحدد مرجعيتهُ إلّا في سياقٍ تداولي، فالقصيدةُ لا تقولُ شيئاً ولتحديد هذهِ المرجعية يجب علينا العودة إلى الاجواء المحيطةِ بالقصيدة، واقصد بها سياق المقام.

فالضمير (أنا) يحيل إلى شخص معينٍ في المقام في حين انّ (أنا) خارجةٌ عن المقام تفقد هذهِ الفعالية(١٤). ولنعدْ إلى مناسبة القصيدة التي تمثل العتبة الأولى في النص وتقابل اليوم ما يعرف بالعنوان. و(أنا) الشاعر هنا تماهت مع الآخر لتصبح كلاً واحداً، فالشاعر استعمل ضميرَ المتكلم المفرد، في حين كان المفروض أن يقول (نحن) لكن تجربتهُ الشعرية المرتبطة بالوعي وبالرصيد المعرفي السابق، جعلت شعرهُ أحياناً يبدو جميعاً وصورتهُ على الرغم من هذهِ الفردية النادرة صوتاً جماعياً؛ لذا كثُرت في شعرهِ ملامح الحكمة(١٥)، فالنزوع إلى التماثل أو التوحد" من آليات الدفاع عن الأنا واثبات الذات مقابل الآخر"(١٦)، وفي اطار هذا التوجه الابداعي تختفي أنا الذات لتحل محلها أنا المجموع، وكأن هذهِ الصفات التي ألصقها بنفسهِ لا تخصهُ وحدهُ، وانما تخص بني تنوخَ بأجمعها.

لكن (أنا) في هذا النص يمكن أن تقول شيئاً آخر ؛ نظراً لأن إحالتها متحققة خارج المقام، وهي من أكثر المشكلات التي تثيرها المرجعيات الخارجية لكونها لا تخضع إلى قيود نحوية إلّا إنها تخضع لقيود دلالية، ف(أنا) قد تشير إلى الشاعرِ نفسهِ، فارتكازه إلى بناءٍ جملي واحد هيمن على النص، واستعماله الجملة الاسمية التي مبتدؤها ضمير المتكلم (أنا) ل"الدلالة على الشمول المتحقق فيه بتجردهِ عن الزمن"(١٧) يشير إلى اعتداد الشاعر بنفسهِ وتعاليه على الآخرين فكأن نفسهُ أبت "أن تكونَ داعيةً لغيرها، وحيثُ جَعلَ من ذاتهِ الشاعرةَ داعيةً لنفسها ومروجةً لفكرها وعقيدتها ورؤيتها"(١٨) فأنا خارج المقام تختلف عنها في داخله وكما هو موضح في الشكل الآتي:



إن اختلاف مرجعية الضمير تُعد ظاهرة فاعلة في التأويل ، فهي تؤدي إلى تعدد المعنى وتفتح افقاً جديدًا لقراءة جديدة. فإن (أنا) هنا كانت بؤرة الدلالة الرئيسة في النص ليصل منها إلى قوله (١٩): (الطويل)

أمط عنك تشبيهي بما وكأنَّهُ فما احدٌ فوقي ولا أحدٌ مثلي

مما يجعلها صورة رمزية للبطل الأسطوري؛ لأنه فوق الجميع. ورحلتنا مستمرة مع ضمير المتكلم (أنا) وتكراراته المستمرة في شعر المتنبي، ليطالعنا هذهِ المرة في هذه الأبيات بقولهِ(٢٠): (الخفيف)

أنا تِرْبُ النَّدَى، دَرَبُ القوافي وسهامُ العدا، وتَحيْظُ الحَوُد
أنا في أُمةٍ تدارَكَها اللّ هُ غريبُ كصَالحٍ في ثَمُود

يتجلى تكرار الضمير (أنا) هنا في حركةٍ رأسية متنامية ليمنحها تتابعاً شكلياً يؤدي إلى تمجيد الذات واثباتها على ساحة الوجود(٢١) ومن هنا تنفصل الأنا عن الآخر فالذات مميزة والآخر الجاهل العاصي المتمثل بقوم ثمود "فأنا الشاعر تبدأ باتخاذ سمت قدسي عندما تتناص مع الكلمات القرآنية فيتجلى ما فيها من شعر وما في الشعر من روح القرآن"(٢٢)، كما عمد إلى تكرار الجمل الاسمية التي مبتدؤها ضمير المتكلم للسبب نفسهِ الذي ذكرناه قبل قليل.

أما مرجعية (أنا) هنا فهي خارجية، لأنه لا يوجد داخل النص أيّ اشارة تعيننا في تحديد على من تعود (أنا) وعلى الرغم من أن النص بأجمعهِ يطفح بضمائر المتكلم بصورهِ المختلفة، إلّا انها جميعها مبهمة "فإذا انبهم الضمير الأول منها فإن الإبهامَ سَيَفشو في الضمائر التاليةِ لهُ"(٢٣). وفي ديوانهِ الكثير من ضمير المتكلم (أنا) وكلها تدور حول تمجيد الذات وتعظيمها.

الإحالة التكرارية لضمير المخاطب

إن التوجه نحو نصٍ بعينهِ لدراستهِ وتفسيرهِ لا يأتي من فراغٍ، ولا يخلو من صعوباتٍ جمةٍ في تحديد نصٍ يحوي شبكة من العلاقات

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

الإحالية، تكون فيها ضمائر الخطاب محوراً لتلكَ العلاقات، ولما كان ضميرُ الخطاب يأتي وسيطاً بين ضمير المتكلم والغائبِ. ولما كان "وثيق الصلةِ بالمواجهة المباشرة ، الذي(( ) تحدثُ بين المتكلم والمخاطب(٢٤) فكثيرًا ما كان يرتبط – عند المتنبي- بالممدوح، وأخص بالذات تلك المدحيات التي يكون فيها الدخول مباشراً إلى المدح. كي لا تتعدد الاصوات، بتعدد الأغراض من طللٍ وغزل ووصف وغير ذلك، وهو ما عرفت بها هيكلية القصيدة العربية الموروثة، ليأتي المَديحُ في نهاية القصيدة مشفوعاً بالطلب بعد الذات التي كانت تلح عبر استعمالها ضمير المتكلم، وبعده يأتي ضمير الغائب الذي رسم صورةً خاصةً للممدوح(٢٥).

وعند تتبعي لقصائد المتنبي لم أجد تراكما لضمير المخاطب على مستوى البيت أو الابيات المتتالية – إلّا نادراً- لكني وجدتها مبعثرةً في أثناء القصيدة. وهذا لا يخدمُ موضوع التكرار الذي نحن بصددهِ. خلافاً لضمائر المتكلم التي وجدنا لها حضوراً واضحاً وواعياً في نصوص وقد يكون سبب ذلك أن ضمائر الخطاب تعطي تفرداً للمخاطب، وهذا ما لا يرضاهُ المتنبي فالقصيدةُ عندهُ لا تتساقُ إلاّ عبر ضمير المتكلم، فالذات هي التي تتحكم بتوجيه الدلالات الشعرية، فالأنا هي الموضوع(٢٦). لذا "ارتقى بنفسهِ إلى رتبة الممدوح لتصبح القصيدةُ ترسمُ صورتين بينهما تماثلٌ وتوازٍ"(٢٧).

وبعد رحلة مضنيةٍ ممتعة وجدتُ ضالتي عند قصائدهِ (الكافية) ولم يكن اختيار قافية (الكاف) لبعض قصائدهِ المدحية محض صدفة "فوجود علاقة بين الكلمات التي تتكرر على أنها قوافٍ على مستوى التعبير، يجعلنا نفترض حضورَ علاقات محددة للمضمون، تقوي جانبها السيميائي"(٢٨) وهذا لا يتعلق بمضمون القافية وحدها ولكن بالبنية الكلية للنص. فنحن "نتحدثُ عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثهُ القافية"(٢٩)، وهذهِ الوظيفة لا تظهر على حقيقتها إلا إذا وضعت القافية في علاقة مع المعنى(٣٠) والسياق وحدهُ هو الكفيل بأن يفرق بين تشابه الصدفة وتشابه الربط(٣١).

وقع اختياري في بادئ الأمر على قصيدته التي يمدح بها أبا شجاع عضد الدولةِ ويودعهُ التي مطلعها(٣٢): (الوافر)

فدًى لكَ مَن يُقصِّرُ عن مَداكا فلا مَلكٌ إذن إلّا فَداكا

ولكني بعد أن قرأتها وتتبعتُ إحالاتها وجدتها حتى البيت الخامس والثلاثين إحالات بعدية، وهذا لا يتناسب مع ما تبنيناهُ من مفهوم للإحالة التكرارية وهي الإحالة بالعودة أي الإحالة القبلية فأبعدت هذه القصيدة عن حقل الدراسة على الرغم مما فيها من تراكم لضمير المخاطب، وما أحدثهُ من تماسك دلالي وصوتي داخل القصيدة، فضلاً عمّا تتمتع به القصيدة من انزياحٍ واضحٍ لأنا المتنبي التي شغلت مساحة ضئيلة من القصيدة وتراجعت همتهُ كثيراً: (الوافر)

وما أنا غير سهم في هواه يعودُ ولم يجد فيه متساكا

وهي آخر ما انشد وقيل كأنه ينعى نفسهُ فيها، قال الثعالبي إنهُ "جعل قافية البيت الهلاك فهلك" في قوله: (الوافر)

وأيا شئتِ ياطُرقي فكوني أداةً أو نجاةً أو هلاكا

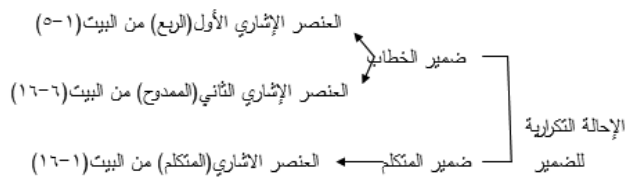
فانتقلت إلى النص الآخر وهي القصيدة التي يمدح فيها عبيد الله بن يحيى البُحتري، وإن لم يكن الدخول فيها مباشراً للمديح، لكن ضمير المخاطب كان لهُ أثرٌ في حركة القافية في النص واستمر إلى البيت السادس عشر وهو الأخير، وهي(٣٣): (البسيط)

بَكيَتُ يا رَبْعُ حتى كدتُ أبكيكا وَجُدْتُ بي وَبدمعي في مغانيكا
فَعم صباحاً لقد هَيَّجْتَ لي شَجناً وارْدُدْ تحيتنا أنا مُحَيَّوكا(٣٤)
بأيِّ حُكم زمانٍ صرتَ مُتخذاً ريمَ الفلا بدلاً من ريم أهليكا(٣٥)
أيام فيكَ شموسٌ ما انبعثنَ لنا إلا انبعثْنَ دماً باللَّحظ مَسفوكا(٣٦)
والعيشُ أخضرُ والاطلالُ مُشرقة كأن نورَ عبيد الله يعلوكا
نجا آمرو يا بنَ يحيى كنتَ بُغيتهُ وخابَ رَكبُ رِكابٍ لم يؤموكا
أحييتَ للشعراء الشعرَ فامتدحوا جميعَ من مدحوهُ بالذي فيكا
وعلموا الناسَ منكَ المجدَ واقتدروا على دقيق المعاني من معانيكا
فكن كما أنت يا من لا شبيهَ لهُ أو كيفَ شئتَ فما خلقٌ يدانيكا

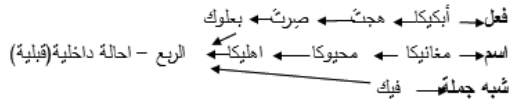
شكرُ العفاء بما أوليتَ أوجدَ لي ... إلى يديكَ طريقَ العرف مسلوكا
كفى بأنكَ من قحطانَ في شرف ... وإن فخرتَ فكلٌ من مواليكا
ولو نقصتُ كما قد زدتَ من كرم ... على الوَرَى لَرأوني مثلَ شانيكا
لبى نداكَ لقد نادى فأسمعني ... يفديكَ من رجلٍ صحبي وأفديكا
ما زلتَ تتبعُ ما تولى يداً بيد ... حتى ظننتُ حياتي من أياديكا
فإن تقل: ها فعادةٌ عرفتَ بها ... أو لاً، فأنكَ لا يسخو بها فوكا

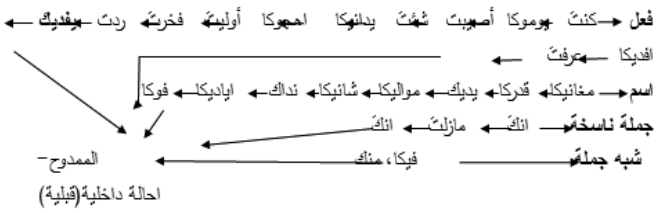
يتحكم في هذا النص من أوله إلى آخره ضميرا المتكلم والخطاب، وإن اختلفت جهة الخطاب ففي البيت الأول إلى البيت الرابع كان الخطاب موجهاً إلى المنازل والربع – العنصر الاشاري الأول وهو ما جرت به عادةُ العرب من مخاطبة الاطلال والربوع، وجاء البيت الخامس ليحسن التخلص منه الشاعر إلى غرض القصيدة الأساسي وهو المدح، مظهراً فيه اسم الممدوح (عبيد الله) ليكون عنصراً إشارياً ثانياً ترجع إليه ضمائر الخطاب بدءًا من البيت السادس.

يوجه الشاعر خطابهُ عن طريق ضمير المتكلم إلى المنازل التي كان بها أهلها، فشخص هذه الأماكن بأن حيّاها (عم صباحاً) وهو فعل امر خرج إلى غرض الدعاء. كذلك طلب منها ان ترد هذه التحية باستعمال صيغة الطلب نفسها: فعل الأمر (اردد) الذي خرج إلى غرض الالتماس ،لأن هذه الديار الخالية صارت بمنزلة الصاحب والصديق لهُ. وعلى الرغم من ان افتتاحهُ القصيدة بالفعل الماضي (بكى) الذي اسندهُ إلى نفسه عن طريق (تاء المتكلم) لم يكن موفقاً، فالذكرياتُ الاليمة لا تستحق أن تكون مدخلاً لقصيدة المدح لكنهُ سمت القصيدة العربية كما يقول ابن قتيبة "ليميّل نحوهُ القلوب ويَعْرِفَ إليه الوجوه..."(٣٧) فبكاؤه يختلف عن بكاء امرئ القيس مثلاً؛ "لأن شاعرنا انتقل مباشرة إلى البيت التالي بالدعاء بالخير (عم صباحاً) لهذه الديار وحبّاها مستعينًا بصيغة اسم الفاعل التي تدل على التجدد والاستمرار(٣٨). كما أنه أحسن التخلص في البيت الخامس ليعطي صفات ثابتةً للممدوح باستعماله الجمل الاسمية. توزعت الضمائر في النص على النحو الآتي:



وعند تتبعنا السلاسل الإحالية لضمير المخاطب نراها تسير على النحو الآتي:





ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

فالنص منسوج على الضمير المتصل المعبر عن المخاطب، مما يجعلهُ يشغل الموقع المركزي في النص، متخذاً صوراً تركيبية مختلفة من فاعلين ومفعولين واسم للأحرف الناسخة ومجروراً بحرف الجر أو الاضافة. مسخراً باقي مكونات النص من ألفاظ ومعانٍ لهُ.

ومن الجدير بالذكر أن تكرار ضميري الخطاب (التاء، الكاف) "مثّلا عنصراً اساسياً في تكوين وحدة المعنى الدلالية وائتلاف المعاني الجزئية داخل النص وشكّلا الخيط الذي ينتظم حبّات العقد ويجمع بينها، فقاما بوظيفة الربط الناشئة عمّا في الضمير من إعادة الذكر"(٣٩).

واستعمل الشاعر ضمير الخطاب بصيغة (المفرد و المذكر)؛ لأن المخاطب هو واحد مذكر وهو الممدوح. وما عدول الشاعر عن الضمير المنفصل إلى المتصل إلا لملمح دلالي لطيف فهو لم يعد يخاطب ممدوحهُ، كما جرت العادة، خطاب الضعيف للقوي، وخطاب ذي الحاجة للثري، وإنما خاطب الممدوح كما يخاطب الصديق صديقهُ والمحبَ حبيبهُ، والقرينَ قرينهُ؛ أي: إنه ألغى المسافة في موضوع المدح بين المخاطِب والمخاطَب، وكان ذلكَ عند المتقدمين يدخلُ في بابِ سوء أدب الشاعر، لكنّ المتنبي قد نجح في حمل الممدوحين على تقبل خطابه الثقيل، فرفع نفسهُ إلى مكانة لم يستطع بلوغها شاعر قط عند ممدوحه(٤٠)

ويأتي استعمال الشاعر لقافية (الكاف) تعميقاً للغاية التي هو بصددها وتأكيداً للمعنى الذي يُريدهُ ف" المخاطب ملك عليه كل الآفاق حتى لم يَعُد يرى سواه"(٤١)، وضمائر الخطاب تلك أحالت مباشرةً إلى الممدوح، فهي تدعم المنحى الدلالي بتعزيز مقصدية الشاعر في "ترسيخ مبدأ التخاطب، والمتلقي بات ينتظر في نهاية كل بيتٍ انعطافَ أعنة الكلام باتجاه الممدوح"(٤٢). فالقافية أسهمت في توجيه الدلالة ، كما كانت لها وظيفةٌ رئيسةٌ أخرى، وهي ضبط الإيقاع ، فكانت سبيلاً لقرع الأسماع وإيقاظ أذهان المتلقي، ف" التكرار الإيقاعي للقافية يُشيعُ في النص نغماً وجدانياً مميزاً يتوافق مع الموضوع والغرض النصي، مما يكونُ لهُ الأثر الكبير في نفس المتلقي، وهذا ما يُعَبرُ عنهُ بالانسجام الوجداني بين النص والمتلقي"(٤٣). وجاء حرف الروي (الألف) ليجعل النص الشعري يحفل بإيقاعات منوعة تخدم الجانبين الدلالي والصوتي. ف"ظاهرة حرية مرور الهواء وانطلاقه من خلال الفم انما تتحققُ بصورة أوضح في نطق الالف"(٤٤) وهذا التوظيفُ للصوت المفتوح أعطت مساحة لصوت الشاعر بأن يرتفع ليصل إلى المخاطب وأوحى شكل الألف بهيأته الطولية لشموخ ذلك الممدوح وأنفته وترفعه عما سواه(٤٥)، يضاف إلى ذلك كون الكاف من حروف الاستعلاء، قد أعطت البعدَ نفسَهُ، فاجتماع الألف مع الكاف أعطى البعد المكاني للممدوح فلا أحدَ يستطيع الوصول إليه: (البسيط)

فكن كما أنت يا مَنْ لا شبيه لهُ أو كيف شئت فما خلق يدانيكا

وأتاح ضمير المخاطب (الكاف) بالتزامه قافيةً للقصيدة فرصة للشاعر لأن يفيد من الكلمات المختومة بهذا الحرف والمنسجمة مع الوزن مثل (مسفوكاً، مسلوكا). وهذا التجانس "يؤلف بين وحدات معجمية تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة يوهم المتلقي بانتمائها إلى حقل دلالي واحد"(٤٦)، حتى يبلغ النص غايتهُ فهيمنة ضمير الخطاب بشكل واسع على النص جعل الأمر يبدو كأنه منحاز لطرف واحد، وأن الموضوع كلهُ موجه نحو الممدوح.

الإحالة التكرارية لضمير الغائب ومراوغة العائد:

تستهدف هذه القراءة محاولة تتبع التكرارات المتلاحقة للضمائر، وأخص بذلك ضمير الغائب الذي أطلق عليه بعض الباحثين (الضمير المبهم) (٤٧).

واستطاع المتنبي أن يطوع اللغة لتحقيق ما تصبو إليه نفسه وشعر المتنبي في كثير منه لا يعطي نفسه بسهولة، بل يحتاج إلى كد ذهن وجهد؛ لمعرفة علاقة الألفاظ ببعضها " وهو شأن يعود إلى طبيعة النظم الشعري، فيما يقتضيه من التقديم والتأخير والحذف من جهة، وإلى طبيعة المزاج الشعري والثقافي والنفسي والفكري عند المتنبي من جهة ثانية "(٤٨). ولننظر إلى قصيدته التي يمدح فيها سيف الدولة، وقد أهدى له ثياب ديباج ورمحاً وفرساً ومهراً قائلاً(٤٩): (الطويل)

ثيابُ كريم ما يصُونُ حسانَها إذا نُشرَت كانَ الهباتُ صوَانَها
تَرينا صَناعُ الرُّوم فينا مُلُوكَها وَتجلُو عَلَينا نَقشَها وَقيانَها

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

وَلم يكفها تصويرُها الخيلَ وَحدَها فَصَوَّرَت الأشياء كلها إلا زَمانَها
وَما ادَّخَرَتها قُدرَةٌ في مُصَوِّر سوَى أنَّها ما أنطَقَت حَيَوَانَها
وَسَمراءُ يَستَغوي الفوَارِسَ قَدُّها وَيُذكرُها كَرَّاتها وَطعانَها
رُدَينِيَّةٌ تمَّت فَكادَ نَباتُها يُركَّبُ فيها زجها وَسنانَها
وأم عتيق خالُه دون عمّه رأى خلقَها من أعجبته فعانها
إذا سايرته باينته وبانها وشأنته في عين البصير وزَانها
فأين التي لا يأمنُ الخيل شرها وشرى ولا تتعطى سواي أمانها
فأين التي لا ترجع الرمح خائبا إذا خفضت يُسرى يدي عنانها
وما لي ثناء لا أراك مكانه فهل لكُ نعمى لا تراني مكانها

نلحظ في هذا النص حضوراً ومكثفاً ل(ضمير الغائب) الذي اصطلحنا على تسميته في هذا الموضع ب(الضمير المبهم)، وهذه الأبيات لا تعطي قارئها المعنى من أول وهلة، فالبيت الأول يحمل قلقا وصورة هلامية أوجده ذلك التضاد الموجود في الشطر الإول، فكيف تكون العلاقة منطقية بين قوله (ثياب كريم؟!) وكيف (ما يصون حسانها؟!) ، لكن المتنبي لا يجعل المتلقي ينتظر كثيراً، فسرعان ما يسوغ هذا التناقض في عجز البيت فكأنه أراد بهذا اللامعقول أن يسحب المتلقي إلى دائرته الشعرية ، فشعرية القصيدة " لا تقع خارج لغتها، وإنما تتدلع من خلال ما يقدم الشاعر من تجاوزات بارعة وانتهاكات مخيبة لثوابت القول وعادات التعبير المتعارف عليها"(٥٠)، بخلخلة العلاقة بين الدال والمدلول يكمن الإبداع الشعري. والضمائر المبهمة في هذا النص فتحت آفاقاً واسعة لتعدد المعنى والتأويل عن طريق ترجيح القرائن التي يسهم المتكلم والمتلقي والنص في إنتاجها.

تكرر مجيء الضمير المبهم (ها) في النص (٤٠) مرة ضميراً ظاهراً متصلاً ولا أظن أن هذا التكرار جاء عشوائياً وغير متعمد، بخاصة أنه قد التزم صورة واحدة، هو المفرد المؤنث إلا في مواضع قليلة أخذ صورة المذكر، ويأتي الغموض الذي يكشفه ضمير الغائب من سعة مرونته في التكنية به عن العاقل؛ لذلك فقد تعددت صور معاده؛ فاللبس في هذا النص جاء من تعدد المحال إليه (العنصر الإشاري) فتعددت التأويلات والاحتمالات.

ففي البيت الأول كانت الإحالة جلية واضحة، فالعنصر الإحالي (ها) لم يتقدمه سوى عنصر إشاري واحد هو (ثياب كريم) فالضمير (ها) في (حسانه، صوانها) يعودان على الثياب.

والمفارقة في استعمال الضمير تبدأ من البيت الثاني، فظهور عنصر إشاري ثانٍ إلى السطح أحدث إرباكاً في تحديد المرجعيات، فتعالقت الوقائع، فليست وظيفة الضمير الإحلال أو التعويض محل الاسم الظاهر فحسب لكن تتعداها إلى كونه رابطاً يحقق التماسك النصي (٥١)، وبهذا يخلق الانسجام بين أجزاء النص.

والعنصر الإشاري الثاني الذي ظهر على السطح هو (صَناع الروم) فالضمير في (مُلوكها) هو أحادي الإحالة إلى (الروم) وهذا أمر لا جدال فيه، لكن الذي يوقع اللبس هو (ها) في (نقشها، قيانها)، فالهاء في (نقشها) يتنازعها مرجعيتان، الأولى: (الثياب)، وهذا المعنى ينطلق من البنية الكلية للنص، بعدها –؛ أي: الثياب – هي محور القول أو هي الكلمة التي بدأ بها النص، والمرجع الثاني: ينطلق من القياس النحوي في عودة الضمير على أقرب مذكور يفسره(٥٢)، وأقرب مذكور يصلح أن يعود عليه الضمير هو كلمة (صناع الروم)، أما ما يعضد المرجع الثاني فتركيب العطف الذي وقع في الكلام بين (نقشها، وقيانها) الذي أوجب علينا أن تكون عائدية الضميرين واحدة، فإذا علمنا أن (ها) في (قيانها) عائدةٌ على الروم وجب أن يكون الأمر نفسه مع نقشها، فكان المناسب أن يعود الضميران على واحد حتى لا تتفرق الضمائر. لما ينتج عنها من هجنة تؤدي إلى تنافر النظم(٥٣)، فلا يلزم فك الضمائر من دون ضرورة.

أما في البيت الرابع فقد ظهر عنصرٌ إشاري آخر غير مصرح بلفظه لكنه مفهوم من المصدر (تصوير) في البيت السابق ، وهذا العنصر الإشاري هو (الصورة) وإليه عاد ضمير المفعول في (ادخرتها) كذلك الضمير (حيوانها)، ويأتي تكرار الضمير في البيت الخامس في (قدُّها، يُذكرها، كراتها، طعانها) جميعها تحيل إلى العنصر الإشاري سمراء.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

ويتسع المجال الدلالي للإحالة في البيت السادس، فالضمير (ها) الذي اتصل ب(نياتُها، فيها، زُجها، سِنانها) يتنازعه مرجعان: الأول ينطلق من القياس النحوي، بالعودة للأقرب فتكون لفظة (ردينية) هي الأقرب له والتطابق الإحالي موجود لكون (ها) جاءت على صورة المؤنث المفرد – إلا أننا لو عدنا إلى البيت الذي سبقه لوجدنا أن المحور الذي يدور حوله الكلام هو الرمح مشيراً إليه بلفظة (سمراء)، فمن الممكن أن تعود عليه تلك الضمائر التي عادت إلى (ردينية) التي وصف بها الشاعر الرمح، وعن طريق التطابق بين العنصرين في المدلول وان اختلفا في اللفظ، يمكن عدهما عنصراً إشارياً واحداً، فكل عنصرين إشاريين متباعدين أو متصلين في الذكر ومترادفين أو متطابقين في المدلول يكوّنان عنصراً إشارياً واحداً "(٥٤).فالعنصر الإحالي (ها) استطاع أن " يمد جسور الاتصال بين الأجزاء المتباعدة في النص؛ إذ تقوم شبكة من العلاقات الإحالية المتباعدة في فضاء النص، فتجمع في كل واحدٍ عناصرهُ المتناغمة"(٥٥).

والبيت السابع والثامن من هذا النص ضم شبكة من العلاقات الإحالية بظهور ثلاثة عناصر إشارية جديدة، الأول الفرس (أم عتيق) والثاني (المهر) الذي كنى عند بلفظ عتيق والثالث هو مرجع غير لفظي موجود خارج النص. فالضمير في (خالهِ، عمّهِ، سايرتهِ، باينتهِ، شأنتهِ) كلها تعود على (عتيق) بتقدير مضافٍ؛ أي: (مهر عتيق).

ولتضخم عدد العناصر الاشارية في النصِ، فكان لا بد من وجود سلمية إحالية تضبطها، فالعنصر الإشاري الذي يعد أعم عنصر في النص يرتبط به أكبر عدد من العناصر الإحالية(٥٦) ولو عدنا إلى النص محاولين ضبط السليمة الإحالية لكل عنصر إشاري، وبحسب درجة تواترهِ. وجدنا مايأتي:

العنصر الإشاري	العنصر الإحالي
ثياب	٢
صَناع	٣
الروم	٣
الأشياء	١
الصورة	٢
سمراء، ردينية	٨
الفرس	٤
المهر	٥
التي	٣
تعمى	١
الممدوح	١

الذي يقرأ مناسبة القصيدة ، التي كانت في مدح سيف الدولة، يتوقع أن تعود غالبية العناصر الإحالية إلى الممدوح ؛ لأنه محور القصيدة كما يبدو من غرض القصيدة " فأهم عنصر إشاري في النص يرتبط به أكبر عدد من العناصر الإحالية "(٥٧). وإذا ما عدنا إلى الجدول رأينا أن كثافة الإحالة تتركز على (الرمح) فيكون بذلك هو العنصر الإشاري المركزي.

وإذا عدنا إلى النص، محاولين البحث عن جملة النواة (Basa of thetxt) التي تمثل

"المحور الذي يرتبط به ما في النص كله من عناصر عن طريق شبكة من وسائل التماسك النصي في الشكل والدلالة، ومن بينها المرجعية التي تتحقق عن طريق الضمائر"(٥٨)، فلن نجد هناك جملة أساس تقوم عليها دلالة النص الكلية، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، كما يسميها الدكتور صبحي الفقي (جملاً جارية) (٥٩).

ولكن قد تكون جملة النواة هي " فكرة يدور حولها النص ويشير إليها "(٦٠)، وهذه الفكرة لا يمكن الوصول إليها مباشرة؛ لأنها بالتأكيد ستكون مخبأة وراء ألفاظ النص وتراكيبه، وهكذا النص عند المتنبي، يمثل " بؤرة غنية لإنتاج المعنى، وفيه من الاختلاف أكثر

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

مما فيه من الائتلاف، فباطنهُ يشير إلى دلالات غير التي يشير إليها سطحه "(٦١)، وبالاعتماد على ما قلناه في بيان السلمية الإحالية للضمير وندرة عودة الضمير إلى الممدوح يتبين أن هذا المديح مبطن بالتعريض والاستهجان، فالمهر في القصيدة هو الشاعر، أما الفرس فهي عطايا الخليفة التي لا تليق ولا تتناسب مع مكانة الشاعر.

إن الطبيعة البنائية التي جمعت ضمير الغائب (المحال) مع اختلاف ما يحيل إليه (المحال إليه) شكلت ظاهرة مميزة كانت جديرة بالدراسة.

المصادر

- الأسلوبية والصوفية، أماني سليمان داوود، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠١١م.
- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين، ترجمة، د.محمد الولي محمد العمري، مكتبة الأدب المغربي،المعرفة الأدبية،المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي، د.خليل الموسى، مجلة التراث العربي، دمشق، ع/١٠٥، السنة السابعة والعشرون، ١٤٢٨ ه -٢٠٠٧ م.
- الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، قراءات نصية تداولية حجاجية، الأستاذ الدكتور نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
- الدلالة الشاردة وفضاء النص ((شعر المتنبي أنموذجاً)) ،د. أحمد علي محمد ،مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية،مج/٢٧ ع/١، ٢٠٠٥.
- عزف على وتر النص الشعري، أ.د. عمر الطالب، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- علم الدلالة،ا.د أحمد مختار عمر،عالم الكتب،القاهرة،ط١٤٢٧،٦-٢٠٠٦م.
- علم اللغة العام، الأصوات، د. كمال محمد بشر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٧م.
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، د. صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- الشعر والشعراء،أبو محمد عبد الله مسلم،ابن قتيبة (ت٢٧٦ه) ،مطبعة بريل،ليدن،د.ط،١٩٠٢
- شعرية النص عند الجواهري- الإيقاع والمضمون واللغة، د.علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د.صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط٢، ١٩٩٥م.
- الضمير المبهم في القرآن الكريم - دراسة نحوية دلالية، عبد الرحمن عزيز مصطفى سفر الأسدي، بإشراف: ا.د.عبد الوهاب محمد علي العدواني، أطروحة دكتوراه، مقدمة إلى كلية التربية، جامعة الموصل،١٤٢٣ه - ٢٠٠٢م.
- ظاهرة التقابل بين الدلالة والإيقاع في شعر المتنبي، ا.د جمعة حسين محمد البياتي، مجلة التربية والعلم، المؤتمر العلمي الدولي السادس، ٢٠١٢م.
- في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري، د.فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديث، ط١، ١٤٣١ه، ٢٠١٠م.
- في تحليل النص الشعري، عادل ضرغام، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٣٠ه، ٢٠٠٩م.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، للإمام محمد بن عمر(٥٢٨ه) الزمخشري،دار الكتاب العربي، بيروت ٢٠١٢.
- المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، د. نوال مصطفى إبراهيم، دار جرير، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
- المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، د. نوال مصطفى إبراهيم، دار جرير، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
- مدخل إلى علم النص – مشكلات بناء النص، زتسيسلاف واورزنياك، ترجمة: أ.د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠م.
- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أبو العباس احمد بن محمد بن علي الفيومي الحموي المُقري(ت ٧٧٠ه)، شركة القدس، القاهرة، ط١، ١٤٢٩ه، ٢٠٠٨م.
- نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظُ نصاً، الأزهر الزنَّاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

الهوامش

(١) المصباح المنير مادة (كرر) ٥١٤.

(٢) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ٤٧٦.

(٣) في بلاغة الضمير والتكرار ١٢٧.

(٤) مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص ٤٧.

(٥) يتظر:تحليل الخطاب، بروان ويول: ٢٥٦.

(٦) ينظر: في تحليل النص الشعري ٥٩.

(٧) ينظر: ظاهرة التقابل بين الدلالة والإيقاع في شعر المتنبي، مجلة التربية والعلم ٢٦١.

(٨) ينظر: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي ٤٩.

(٩) شفرات النص ٢٢.

(١٠) ينظر: م.ن ٤٧.

(١١) التبيان في شرح الديوان ١٩٢:٤-١٩٣ ٣/٢٦٤-٤.

(١٢) الخطاب الأدبي ورهانات التأويل ١٤٨.

(١٣) بنية اللغة الشعرية ١٥٠.

(١٤) ينظر: م.ن ٧.

(١٥) ينظر: في تحليل النص الشعري ٧٣.

(١٦) المتوقع وغير المتوقع في شعر المتنبي ٨٢.

(١٧) علاقة عروض الشعر ببنائهِ النحوي ٧٥.

(١٨) المتوقع وغير المتوقع من شعر المتنبي ٥٨.

(١٩) التبيان في شرح الديوان ٣:١٦٩ ١٩٤ /٤.

(٢٠) م.ن ١:٢٣٨ ٣٥/٦٣-٣٦.

(٢١) ينظر: أثر الاسلام في اسلوبية حسان ٣٣.

(٢٢) شفرات النص ١٨.

(٢٣) الضمير المبهم في القرآن الكريم ١١٨.

(( ) الصواب (التي).

(٢٤) في تحليل النص الشعري ١٠٠.

(٢٥) ينظر: م.ن ١٠١.

(٢٦) ينظر: الدلالة الشاردة وفضاء النص ٩٥.

(٢٧) م. ن ٩١.

(٤) عزف على وتر النص ١٧٨.

(٢٩) بنية اللغة الشعرية ١٠٦.

(٣٠) ينظر: م.ن ٩٨.

(٣١) ينظر: م.ن ٩٩.

(٣٢) التبيان في شرح الديوان ٢:٣٩٤ ١/١٧٣.

(٣٣) التبيان في شرح الديوان ٢:٣٨٥ ١/١٦٧-١٦.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

(٣٤) عم صباحا: كلمة تحية، منَ نَعِمَ ينعِم.م.ن ٢:٣٨٥.

(٣٥) الريم:الظبي الخالص البياض، وجمعه آرام. م.ن ٢:٣٨٥.

(٣٦) الشموس:الجواري، انبعثَنَ: ذهبنَ وجئَنَ وتحركنَ وانبثنا الثانية أسلن. م.ن ٢:٣٨٥.

(٣٧) الشعر والشعراء ٢.

(٣٨) لذا سميت عند الكوفيين بالفعل الدائم.

(٣٩) نحو النص ١١٦.

(٤٠) ينظر: الدلالة الشاردة وفضاء النص،مجلة جامعة تشرين للدراسات.....٩١ .

(٤١) الأسلوبية والصوفية ٦٠.

(٤٢) الدلالة الشاردة وفضاء النص (شعر المتنبي أنموذجا) مجلة جامعة تشرين للدراسات..... ٩٦.

(٤٣) البيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ١٧٣.

(٤٤) علم اللغة العام ٨٢.

(٤٥) ينظر شعرية النص عند الجواهري ١٥٤.

(٤٦) عزف على وتر النص ١٧٩.

(٤٧) أطلق الدكتور عبد الرحمن عزيز مصطفى مصطلح (الضمير المبهم) ويكون للغائب المفرد، الذي احتمل العودة على أكثر من معادٍ واحد، ينظر: الضمير المبهم في القرآن الكريم (أطروحة) ١٦.

(٤٨) مماطلة المعنى في شعر المتنبي ٤١.

(٤٩) التبيان في شرح الديوان ٤:١٧٢ – ١٧٤ ٢٦٠/ ١ – ١١.

(٥٠) المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي: ٢٤٢.

(٥١) ينظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ١: ٧٧.

(٥٢) ينظر: الضمير المبهم في القرآن الكريم (أطروحة) ٥٢.

(٥٣) ينظر: الكشاف ٣: ٦٤.

(٥٤) نسيج النص ١٣٦.

(٥٥) دراسات لغوية تطبيقية ٨٢.

(٥٦) ينظر نسيج النص ١٣٤ – ١٣٥.

(٥٧) نسيج النص ١٣٥.

(٥٨) علم لغة النص بين النظرية والتطبيق ١٦٦.

(٥٩) الدكتور صبحي الفقي أخذ هذا المصطلح عن هاليدي ورقية حسن، ينظر: م.ن ١٦٦ – ١٦٧.

(٦٠) م.ن ١٦٨.

(٦١) جماليات النص المفتوح قصيدة المتنبي، مجلة التراث العربي ٣.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2