مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

ISSN: 1112-9751

عنوان المقال:

بنائية النص في الشعر الجاهلي، دراسة في نونية المثقِّب العبدي.

د.هبة مصطفى جابر. جامعة الحدود الشمالية- عرعر- السعودية.

بنائية النص في الشعر الجاهلي، دراسة في نونية المثقِّب العبدي.

د.هبة مصطفى جابر

جامعة الحدود الشمالية- عرعر- السعودية.

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى تتبع المنهج البنيوي في النص الشعري الجاهلي، للكشف عن العلاقات الداخلية التي تتآزر معًا لتعطي للبناء العام خاصيته الأدبية المستقلة، وذلك باستقراء القصيدة الجاهلية استقراءً داخليًّا يعمل على الكشف عن الروابط التي تؤلف بين المكونات الداخلية للنص الأدبي، وقد اختارت نونية المثقِّب العبدي نموذجًا للدراسة والتطبيق، وذلك في محاولة لاستنطاق مكنونات النص الشعري الخاضعة للحقل البنائي، الذي يعتني بإيراد مستويات التحليل اللساني، الذي يتكئ على بنائية النص الشعري القديم، ويخضع بدوره لماهية التحليل البنيوي الحديث، مما يعني الاتكاء على مستويات أربعة أُعتمدت في الدراسة وهي: الصوتي، المعجمي، التركيبي، البلاغي.

الكلمات المفتاحية: نونية المثقِّب العبدي، البنيوية، أفاطم، البلاغي، المعجمي، الصوتي، التركيبي.

Abstract

This study seeks to follow the structural approach in the pre-Islamic (Jahiliyyah) poetic text ,in order to reveal the internal relations that cooperate together to give the public structure its independent literary character, by extrapolating the "Jaahiliyyah" poem with an internal extrapolation that reveals the links that make up the internal components of the literary text. As a model for study and application, in an attempt to explore the properties of poetic text subject to the structural field, which takes care of the levels of linguistic analysis, which relies on the structure of the ancient poetic text, and in turn is subject to the modern structural analysis, On four levels have been adopted in the study: the vocal, .lexical, compositional, Rhetorical

Key words: Al-Mothaqeb Al-Abdi's Nounieh, Structuralism, Afatem, rhetoric, lexical, phonic, synthetic.

المقدمة

تتحدد الدراسات البنيوية في مجملها من كلمة البنية واعتمادها الأساس في التحليل اللساني، وكلمة (البنيوية) مشتقة من الكلمة الإنجليزية (**structure**) التي تعني البناء، والبناء هو "مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناته إذ يمكن أن تحلل إحداها محل الأخرى"[(i)]، وقد اتخذت هذه الكلمة دلالات مختلفة منها "النظام، والتركيب، والهيكلة، والشكل،... والواقع أن المعنى الدقيق لكلمة (**structure**) لم يتم تحديده إلا في عام 1926م وعلى يد مدرسة "براغ" اللسانية، ويفيد هذا المصطلح معنى الترتيب الداخلي للوحدات التي تكون النظام اللساني"[(ii)]، ومع امتداد الدراسات اللسانية وتطورها، فقد أسهمت في توفير أدوات التحليل اللساني وإثراء المستويات اللغوية، وعملت على تشكيل إطار مرجعي يعود إليه الدارس للمنهج البنيوي ويعتمده في تحليله للنصوص الأدبية.

وينطلق مفهوم البنية في النص الأدبي من وجود علاقات متداخلة فيما بينها تفضي في مجملها إلى النص الشعري تحديدًا بعيدًا كل البعد عن وجود المبدع الذي أوجد النص الشعري ذاته، بحيث يتم إقصاؤه مع مجموعة من الدلالات التاريخية، والنفسية، والاجتماعية التي كانت تعتمد في دراسة النص الأدبي وتحليله. وهذا يعني أن المنهج البنيوي يعتمد في الدرجة الأولى على نظام من العلاقات الداخلية التي تعمل على تكوين النسيج النصي ككل، وبناء هيكليته بانسجام مطلق، مما يعني ترابط هذه البنى التي ينتظمها نسق لغوي خاص يفضي إليه وينتهي منه، وبهذه الرؤية الفكرية تتبلور مهامّ البنية بما هي "آلية للدلالة وديناميكية بتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة –بمعناها الأوسع- إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدًا مطلقًا في اكتماله"[(iii)]، فيظهر النص الأدبي على أثرها نصًا بنيويًا متكاملًا.

وبناءً على ما سبق فإن المنهج البنيوي يعتمد في تحديده لمفهوم البنية على أنها "نسق من التحولات له قوانينه الخاصة،... علمًا بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها"[(iv)]، مما يعني اكتناز النصوص الشعرية بدلالات معرفية تتخذ طابعًا خاصًا بمجرد دخولها في بنية النسيج النصي الذي يعمل على إيجاد توليفة من العلاقات بينها؛ لتكتسب رؤية خاصة ذات طابع فكري يميزها عن أي بنى أخرى، بحيث تعمل بدورها على إظهار النص بوصفه نظامًا لغويًا متكاملًا ذا سمة دلالية خاصة تؤطر لمفهوم الانسجام بين وحدات النص.

ولما كان المنهج البنيوي منهجًا وصفيًّا يكتفي بوصف الظواهر اللغوية باعتباره كائنًا داخلًا في سيرورة النص، وعاملًا مؤثرًا في تحديد هويته، فقد أمكن الكشف عن خصوصية النص الشعري بمعزل عن المعيارية في الحكم على النص الأدبي، وتقويمه تقويمًا يعتمد على فكرتي الصواب والخطأ، "فلا مجال لتدخل الذات في الدراسة، وإن كل اللغات متساوية أمام البحث العلمي،

ولا فرق بين لغة قديمة وأخرى حديثة، ولا فرق بين لغات الأمم المتخلفة ولغات الأمم المتحضرة، وليست هناك لغة جيدة وأخرى رديئة"[v]، وعليه، فإن المعيار الوحيد الذي يمكن اعتماده في التحليل البنيوي هو وصف النص الأدبي بعيدًا عن أي أحكام مباشرة.

ويعتمد المنهج البنيوي في بنائه على وجود قوانين فاعلة في النص الأدبي، وبدهي أن هذه القوانين "لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلبي، وإنما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها"[vi]، وعليه، فإن ثمة خصائص مميزة للبنية وهي الشمول الذي يعني التماسك الحاصل في العلاقات الداخلية للنص التي من شأنها إيجاد ترابط نصي بين أجزائه، والتحول الذي يفضي إلى مجموعة من التغيرات الدلالية بحسب الترتيب الذي وضعت له في النص، والتنظيم الذاتي الذي يعني حفظ النص من أي مؤثرات خارجية؛ "بمعنى أن اللغة لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط (الحقيقة) الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة"[vii]، وهذه الخصائص بمجملها لازمة وملزمة في دراسة النص الأدبي وفق التحليل البنيوي.

ولا يمكن إغفال دور بعض الخصائص البنيوية الأخرى عند دراسة النص وفقًا لبنيته، كوجود الثنائيات الضدية التي يعمل وجودها في النص على شحنه بدلالات تكثيفية خاصة، فحضورها في النقد البنيوي ينماز عن غيره من الخصائص، ذلك أن هذه الثنائيات الضدية "تشكل واحدًا من أهم المنطلقات في تحليل النص، وهدفها الكشف عن دلالة النص وبنيته كـ"الحياة/الموت، الروح/الجسد، الخير/الشر، السامي، الوضيع..."، أو أنها تشكل أداة من الأدوات المنهجية: (تقابلات مثل: التزامن/التعاقب، السياقي/ الاستبدالي، الداخلي/ الخارجي..."[viii]، مما يعني تشكل بنية فكرية تقوم على مبدأ التضاد الناشئ من الدلالات الفكرية المسقطة على بنية النص الأدبي ذاته.

كما تعد الثنائيات الضدية من العناصر المهمة في رفد النص الأدبي بجملة من الأساسيات البنيوية؛ حيث إن التضاد يوصف بأنه "مكون شعري عميق لأنه يؤسس فجوة: مسافة توتر حادة في تموضع الذات في الوجود وضمن شبكة من العلاقات الكونية التي تتحرك ضمنها"[ix]، مما يعني تصاعد التأثير الذي قد يحدثه وجود الثنائيات الضدية في الأبيات الشعرية.

وانطلاقًا من تحديد هذه الخصائص السالفة، نهضت هذه الدراسة على مبدأ الانتقال من الجزء إلى الكل؛ أي البحث في العلاقات الداخلية باعتبارها مستويات بنائية، تسعى الدراسة من خلالها إلى الوصول إلى النظام العام الذي يؤلفها؛ "فحقيقة العلاقات بين الأجزاء ونوعها هما ما يحدد الكل ويعطيه شكلًا مميزًا وخصائص مميزة"[x]، وإدراك هذه العلاقات الداخلية هو في حقيقة الأمر ينضوي على معرفة القوانين الداخلية للنص الأدبي والقدرة على التعامل معها.

وبناء على ما سبق، فإن الدراسة ستركز على معطيات المنهج البنيوي في تحليل نونية المثقب العبدي، متخذة من أدوات الدرس اللساني ركيزة في قراءة النص، واستجلاء علاقاته الداخلية على شكل مستويات لغوية، من شأنها النهوض بمقومات النظام الذي يعمل

على تأليف نسيج أجزائه في وحدة واحدة مترابطة تخدم عناصر النص الأدبي، وتعمل في مجملها على الكشف عن محمولاته الدلالية متعددة الرؤى، التي لا يمكن فهمها وإدراكها إلا داخل هذه البنية النصية، كل ذلك مرتهن بفكرة البنيوية التي تركز على دراسة العلاقات بين الأشياء، فـ"البنيوية، بمعناها الواسع، هي طريقة بحث في الواقع، ليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينها"[xi]، وهذا يفضي إلى وجود هيكلة متناسقة على مستوى النص كله.

مستويات الدراسة البنيوية

أولا: المستوى الصوتي.

يتمحور وصف الجمل الصوتية بالنصوص الأدبية عامة حول فكرة التأثير الصوتي، والجرس الموسيقي الذي قد يحدث تأثيرًا بالغًا في الأهمية، مما يسهم بقدر كبير في ترابط النص وبنائه بناءً تجانسيًّا، وهذا كله يتضح من خلال تتبع بعضٍ من الملامح الإيقاعية التي تكتنز بها الجمل الشعرية، حيث إن المستوى الصوتي يقوم على الاعتناء بـ "تحليل الملامح الصوتية، كتكرار أصوات بعينها، ساكنة أو متحركة، مهموسة أو مجهورة، مرتكزة أو منبورة، وكاستخدام أنواع معينة من المقاطع: طويلة، أو متوسطة، أو قصيرة. وكالعلاقة بين الإيقاع والنبر، والارتكاز والطول، وتوزيع الظواهر البديعية من طباق، وجناس، وسجع،... إلخ"[xii]، مما يعني خلق نسق معرفي تتجلى فيه الظواهر الصوتية التي تنبثق من مجموعة الجمل المتناسقة في الجملة المتولدة على مستوى البيت الواحد في القصيدة.

وعند تتبع نونية المثقب العبدي، يمكن ملاحظة السمة الموسيقية التي تتوالى من خلال التجانس الحاصل بين الحروف على مستوى البيت الواحد، مما يسهم في إحداث تناغم خلاق تنسجم معه الدفقات الشعورية التي تكتنف الألفاظ المعجمية غير مرة في تلك الأبيات، مما يُحدِث تناغمًا إيقاعيًّا خاصًّا داخليًّا تارة، وخارجيًّا تارة أخرى.

إن أول ما قد يلفت نظر الدارس للمستويات اللغوية الداخلة في نظام العلاقات الصوتية هو المستوى الصوتي الذي تبدأ معه خاصية التحليل الصوتي بتتبع أصغر الوحدات الصوتية في البيت الشعري وتسمى الفونيم، حيث "يؤدي استبدالها إلى تغيير معنى الكلمة، والفونيم وحدة صوتية تجريدية تتحقق عن طريق الألوفونات المختلفة"[xiii]، انتهاء بأثرها على هيكلة القصيدة كلها، ذلك أن "المستوى الصوتي يبرز الوظيفة الصوتية التي تتمثل في التمييز بين الوحدات الصوتية، حيث يترتب على تغييرها في النظام تغيير في الدلالة"[xiv]، وهذا في مجمله يرتد بالدارس إلى الاعتناء بتلك الوحدات الصوتية على اختلاف مستوياتها، لأنها ستحدث تغييرًا جذريًّا وتنويعًا في مستوى الخطاب الشعري الذي تكتنز به الأبيات الشعرية ذاتها، وعدم تخطي أهمية الفونيم بوصفه "وحدة ثابتة لا يمكن تجاوزها، بل يمكن القول بإمكانية انقسامها، فحسب، والتحليل الصوتي لا يمكن أن يقوم دون الفونيم"[xv]، مما يزيد من أهميته على مستوى اللفظة الواحدة ضمن البيت الشعري الواحد أيضًا.

ترتكز نونية المثقب العبدي على تجاور حروف معينة، تبدو على إيقاع خاص، فتظهر من خلالها جملة من
التواترات الفكرية التي نُسجت في القصيدة على منوال واحد، حيث يقول الشاعر[xvi]:

فإنّي لو تُخالفني شِمالي خِلافَك ما وصلْتُ بها يَميني

إذًا لقطعْتُها ولقلْتُ بيني كذلِك أجْتوي مْن يَجْتَويني

تعتمد الأبيات السابقة على خاصية التجاور بين حرفين اثنين هما اللام والنون، وقد أطلق عليهما مسمى الأصول الذلقية، ووجه الشبه الذي جمعهما هو "أنها مع قرب مخارجها تشترك في نسبة وضوحها الصوتي، وأنها من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات اللين. فهي جميعًا ليست شديدة أي لا يسمع معها انفجار وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة"[xvii] حيث إن التجربة الشعرية اتكأت عليهما لبث الدفقات الشعورية ضمن تناغم أفضى إلى شحن الأبيات بشحنات تأثيرية عالية، فبعض الأصوات، رغم اختلاف مخارجها، إلا أنها تشترك في أنها ليست شديدة، وقوية في تأثيرها على مستوى النص بمجمله.

يكشف كل من تجاور اللام والنون عن مدى القلق الذي يسيطر على بنية الخطاب الشعري، حيث ينهض البناء النصيّ باتكائه على هذين الصوتين، فيعملان على شحن النص بمدلولات الحزن التي تهيمن على نسيج النصّ الشعري بسبب الهجران والبعد، فتأتي تلك الخلجات الشعورية مبثوثة في ثنايا النص الشعري، فالحزن والألم يتضحان من خلال تسليط الضوء على علاقة المخاطِب المتذبذبة بالمرأة المحبوبة، فعلى الرغم من شدة حبه لها وتعلقه بها قد يسهل منه الاستغناء عنها، فجعل ذلك بمنزلة سهولة الاستغناء عن شماله إن خالفت يمينه، وفي هذا رمز آخر ينطوي على حتمية تلك العلاقة، فكما أن شماله يسهل الاستغناء عنها في حال خالفته فكذلك محبوبته إن استمرت في هجرها، فإن مصير علاقته بها هو الهجران والبعد أيضًا، وهذا هنا ما يسمى بالمفارقة التي تتضمنها المقطوعة الشعرية السابقة.

وما تزال تجاورات الحروف الصوتية تتصدر نونية المثقب العبدي، يستلهم منها دفقاته الشعورية مطلقًا معها ما تلح عليه نفسه تجاه الصراع الذي يعيشه، فهو ينتقل بقارئه من مشهد المرأة المحبوبة إلى مشهد الناقة ضمن متواليات صوتية محصورة في حرفي النون واللام حيث يقول[xviii]:

فألقَيْتُ الزِّمام لها فنامَتْ لِعادتِها من السَّدَفِ المُبين

كأنَّ مُناخَها مُلْقَى لِجامٍ على مَعزائِها وعَلَى الوَجينِ

تنبئ المقطوعة الشعرية السابقة عن اعتناء الشاعر بعنصر الحيوان، فضلًا عن اعتنائه بعنصر الإنسان أيضًا، وهو هنا يظهر منسجمًا مع غرض قصيدته التي ترتكز على محاور ثلاثة هي: المرأة، والناقة، وعتابه للصديق، وهذا في مجمله إنما يدل على حاله المتأزمة المحصورة في فكرة الوفاء، ولعل الشاعر قد لجأ للحديث عن الناقة بغية الهروب ولو قليلًا من ثقل الهموم التي تحيط به، لكن هذا الحديث لا بد سيعيده

إلى ذاته المنكفئة التي تكشف عن ذلك القلق، ف "الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض، فالهموم تلفت إلى الناقة، والناقة تلفت إلى الكون، والكون يلفت إلى الذات"[xix]، وهذا يعني وجود تعالق فكري تفضي جزئياته بمجملها إلى الذات المتأزمة، فالحديث عن المرأة المحبوبة في بداية القصيدة، والانتقال منها إلى حواره الطويل مع ناقته التي تعكس تأزمًا واضحًا في رحلته، وانتهاء بعتاب صديقه عمرو، إنما يؤكد حالة الاضطراب الفكري التي تحيط بالمثقب في هذه النونية.

ويعمل كل من صوتي اللام والنون على تعميق سمة التناغم من خلال تجاورهما في الأبيات السابقة، حيث تمتد سمة التناغم الحاصلة من تجاور هذين الصوتين إلى التأثير في المستوى السمعي، مما يعني انطواء ذلك التجاور على خصوصية "تتجلى في كونها غير مستكرهة في السمع كما هو الحال في العين والحاء مثلا...الشيء الذي يجعل منها أصواتًا خالصة(Sons Purs) "[xx].

ويظهر في القصيدة ملمح صوتيّ آخر يعتلي نونية المثقب العبدي، وهو التكرار الذي جاء تحديدًا على مستوى الحرف والاسم، ويعد التكرار عنصرًا إيقاعيًّا يعمل على تناغم الأبيات الشعرية بالاتكاء على تنويع الكلمات التي يراد تكرارها لإحداث جرس خاص فيه سمة دلالية خطابية مؤثرة؛ لأنه يقوم على مبدأ "إعادتك للوحدة التي بدأت بها على نظام مخصوص والتنويع هو أن تستبدل الوحدة بعد فترة، بوحدة أخرى مباينة لها شيئًا يسيرًا، وتعيد هذا النسق فيما بعد"[xxi]، ويحدث أن تنتج القصيدة زخرفًا لفظيًا ينسجم والدفقات الشعورية المتنوعة، مدرجًا ذلك تحت سمة تكرارية، من شأنها الاحتفاظ بتوازن الإيقاع على مستوى الأبيات كلها.

ومن الكلمات التي تتكرر في قصيدة المثقب تكراره لحرف الهمزة، فيُلحظ تناثره ضمن مجموعة من الأبيات حيث يقول[xxii]:

أَفاطِم قبْلَ بينِكِ مَتِّعيني ومنْعُكِ ما سَأَلْتُ كَأنْ تَبِيني

يعد تكرار الحرف من التناغمات الصوتية التي تعمل على جعل القصيدة ضمن نسق موسيقي واحد، فلا يلحظ أي انقطاع في نسيجها، وبتتبع تكرار الهمزة، يرى الدارس أنها تتناثر ضمن وحدات أساسية ثلاثة يركز عليها الشاعر، وتلح عليه في القصيدة كلها، فالحرف الأول بدأه ضمن منظومة مرتبطة بالنداء في توجيه حديثه لمحبوبته التي هجرت مودته، وانقطعت عنه (أفاطم)، ويُظهر من خلاله تناغمًا صوتيًا حزينًا، يكشف فيه عن حاله المتأزمة، وعلاقته غير المتكافئة مع محبوبة تبادل الوصل بالهجران، والقرب بالبعد والقطيعة.

ويجيء تكرار الهمزة بعدها مقترنًا بالاستفهام في لوحة الحديث عن الناقة، وعناء سيرها في الصحراء، وتسليط الضوء على علاقته الحميمة بها، وكأنه هنا يجد فيها أنسًا يقارب أنسه من البشر، وكيف أنها خلقت نسقًا شعوريًّا خاصًا من خلال تبادلها الحوار معه، وتبادلها الحديث لوصف ضجرها وتعبها من الرحلة المجهولة التي تعرف مصير نهايتها فيها، وليس من ذلك إلا دلالة على الاضطراب النفسي الذي يلف المثقب؛ لأنه هنا يجهل مصير علاقته بمن حوله، فتجيء الناقة هنا بمثابة المعادل الشعري الذي يستتر الشاعر خلفه مغلفًا أبياته بشي من الحزن العميق، والحسرة

والألم، فمعاناة اللوم والعتاب والهجر والقطيعة أبدًا لا تنتهي في أبياته الشعرية، حيث يقول[xxiii]:

تقولُ إذا دَرَأْتُ لها وَضِيني أهـذا دينُهُ أبَدًا ودينِي؟!

أَكُلَّ الدَّهرِ حَلٌّ وارتحالٌ أما يُبْقي عليَّ وما يَقيني؟!

ثم يعود فيكرر الهمزة الاستفهامية في نهايته قصيدته من خلال لوحته الشعرية التي يوجهها لعمرو بن هند، وتوتر العلاقة غير الواضحة في نهايتها، فهل فيها شيء من أمل البقاء على المودة فيها؟ أم أنها ستنتهي بقطيعة تشبه قطيعة فاطم له؟ فيترك معه المجال مفتوحًا للتجربة الشعرية؛ لأنه لم يسمع جوابًا من عمرو، كما لم يسمع جوابًا من فاطم، ويصرح في البيت عن جهله بالمستقبل، وعدم معرفته لخبايا القدر من خلال اقتران الهمزة بلفظة الخير في قوله[xxiv]:

أَأَلخيْرُ الذي أنا أبتَغيهِ أم الشرُّ الذي هو يَبْتَغيني

يعمل تناثر الهمزة وتكرارها على النحو السابق في الكشف عن ذلك القلق الشعوري المخبوء في فكر الشاعر، فما كان منه إلا أن يستند على تكرار الهمزة بين النداء والاستفهام ليصل من خلالها إلى ماهية خلجاته الشعورية التي تتضمن قلقًا دائمًا، ظهر من خلال توزيعه للهمزة على اللوحات الشعرية التي تمركزت حولها قصيدته، فجعل منها أداة تعبيرية عن القلق النفسي الذي تأزمت كلمات الشاعر بسببه مما أفضى إلى ذلك التناغم الحاصل على مستوى الأبيات.

ويندرج التكرار أيضًا من خلال إيراد حرف التشبيه "كأن" في لوحات المثقب ضمن تكرار غير مخلّ بنسيج القصيدة، ويعمد الشاعر فيه إلى تصوير الرحلة التي قام بها على ناقته التي أشقاها طول المسير حتى تصل لمبتغى الشاعر وهو عمرو بن هند فيقول[xxv]:

كأنَّ مواقِع الثَّفِناتِ مِنها مُعَرَّسُ باكِراتِ الوِرْدِ جُونِ

كأنَّ نَفِيَّ ما تَنْفي يَداها قِذافُ غريبةٍ بِيَدَيْ مُعينِ

كأنَّ مُناخَها مُلْقَى لِجامٍ علَى مَعْزائِها وعَلَى الوَجينِ

كأنَّ الكُورَ والأَنْساعَ مِنْها على قَرْواءَ ماهِرَةٍ دهينِ

يتكرر حرف التشبيه "كأن" في الأبيات السابقة بالاقتران في وصف الشاعر لناقته، ضمن جرس موسيقي يبعث على التماهي مع ما تتضمنه الأبيات السابقة، فحرف التشبيه هنا ظهر كلازمة شعرية تؤكد أهميتها في قصيدة الشاعر، وعدم انفصال تلك الأهمية عن أهمية كل من فاطم وعمرو.

يتخذ المثقب من ناقته مصدرًا آخر للصبر على ما قد يواجهه من صعوبة في رحلته، فيعمد إلى التركيز على صفاتها التي تتميز بها دون غيرها، فهي خفيفة في هبوطها على الأرض، وإن نهضت كانت آثارها على هذه الأرض خفيفة كخفتها ورشاقة مشيها، وهي سريعة في سيرها، فكأن الحصى المتفرق على جنبيها كالحصى التي يرمي بها الساقي على ناقة غريبة عن نوقه، ترد الماء لتشرب معهن، وهي لخفتها أيضًا لا تترك أثرًا يتجاوز أثر مقودها إذا مس الأرض بعد جلوسها عليها، وهي كالسفينة التي تسير على الماء يتصبب العرق بغزارة منها دون كلل أو ملل.

تتجلى السمة التكرارية في الأبيات السابقة من ذلك الحضور القوي للناقة التي تلازم صاحبها في رحلة طويلة شاقة لا يُعرف مصيرها، لكنها على الرغم من ذلك لم تتخلّ عنه، بل إن موقفها واضح غير مبهم على عكس موقف كل من فاطم وعمرو، وكأنها هنا جاءت لتوازن فكر الشاعر المضطرب الذي يخاف من قلق العلاقات غير الواضحة، فيلح عليه حرف التشبيه "كأن" ليكشف من خلاله ما يميز هذه الناقة عن غيرها، كل ذلك ضمن جرس موسيقي إيقاعي يتميز بقوته وحدّته.

ويعد تكرار حرف التشبيه على النحو السابق بمثابة اللازمة الشعورية التي تلح على الشاعر، وإلحاحًا منه على تبيين الخلجة الشعرية التي يعيشها، فيحقق حرف التشبيه المعنى الذي سعى الشاعر إلى تبيينه، فـ "اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها"[(xxvi)]، فتحقق الذات وجودها من خلال تكرار هذا اللفظ وترديده، ليصل إلى مبتغاه وهذا يعني أن التكرار قد حقق الجرس اللفظي المنسجم والجو العام للأبيات التي تضمنت التكرار؛ فالناقة عنده لها قيمة كبيرة لا تقتصر على كونها عنصرًا حيوانيًا، بل هي رفيقة رحلة طويلة شاقة لا يعرف لها نهاية مصير، مما يدخلها ضمن الهندسة اللفظية المتكئة على تكرار حرف التشبيه كأن، فالشاعر يحاول إسقاط بعض الصور الفنية وإلصاقها بناقته التي تعد في نظره ناقة تنماز عن غيرها من النوق.

ولا يزال عنصر التكرار ملمحًا واضحًا في القصيدة، وهو هنا يظهر بتكرار الضمير المنفصل "هنَّ"، فقد تعدد الأبيات التي برز فيها العنصر الأنثوي مقترنًا بهذا الضمير مثل قول الشاعر[(xxvii)]:

وهنَّ كذاكَ حين قَطَعْنَ فَلْجًا كأنَّ حُمُولَهُنَّ على سَفينِ

يُشِبْنَ السَّفينَ وهُنَّ بُخْتٌ عُراضاتُ الأباهِرِ والشُّؤونِ

وهُنَّ على الرجائِزِ واكِناتٌ قواتِلُ كُل أشجَعَ مُسْتَكينِ

وَهُنَّ على الظَّلامِ مُطلَّباتٌ طَويلات الذوائِبِ والقُرونِ

تتوالى خاصية التكرار في الأبيات السابقة بوجود الضمير(هنَّ)، مما يعمل على شحن النص بجرس موسيقي خاص، يسعى الشاعر من خلاله إلى تبيين الغرض المقصود، وهو وصف الرحلة التي مرت النساء فيها، بل إنه يعمد إلى تكرار الضمير لتقوية هذا الجرس وإعلاء نبرته التناغمية، فالرمز الأنثوي هنا يجسد اللوحة الجاهلية المعروفة، فتأخذ الأحداث بناء على خاصية التكرار بالتصاعد والتنامي، من خلال خاصية الوصف المقترنة بالتكرار، وهذا يدل على أن للتكرار مزية مهمة في النص الشعري، فوجوده لم يكن عبثًا، ولا زائدًا عليه، إذ يعمل على إكساب النص سمة إيجابية تزيده ثباتًا، فللتكرار "كل تكرار، فائدة إيجابية، تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية"[(xxviii)]، بمعنى أن تكرار اللفظة يزيد من ثبات الفكرة وترسيخها، إذا ما انضافت إلى ترتيب الإيقاع وتلاحقه على التوالي.

يصف الشاعر مرور النساء بأنه هادئ كأنهن تمشين على سطوح سفن ببطء ملحوظ، ولم يغفل الشاعر عن الربط بين وجود الناقة والعنصر الأنثوي، فحتى النوق التي كانت تقل هذه النسوة أخذ يصفها بأنها خراسانية الأصل، طويلة العنق، عريضة الظهر، ولهذا تكررت

لفظة السفن لتعمق المعنى الذي يريده الشاعر فلتميز هذه النوق يشبهها بالسفن هنا، كما أن هذه النسوة لشدة جمالهن يتمتعن بقوة حضور قد تجعل أي مقاتل يخضع لهن وقد يسيطرن عليه بنظراتهن الفاتنة من مراكبهن، وهن أيضًا مطلوبات رغم تمنعهن.

تفضي التوليفة الشعرية السابقة إلى أهمية العنصر الأنثوي وحضوره القوي في القصيدة، فوصف الرحلة ووجود التلازم الأنثوي والعنصر الحيواني ضمن التزامن التكراري السابق، إنما يؤكد فكرة الشاعر التي تلح عليه، ممثلة بوصف الرحلة، مما يعني استدعاء الضمير (هنَّ) والاتكاء عليه، بهدف إبراز الصفات الأنثوية السابقة إلى جانب صفات العنصر الحيواني أيضًا، فرحلة الصحراء تستدعي وجود الاثنين معًا.

ثانيًا: المستوى المعجمي.

تقوم نونية المثقب العبدي على ثلاث مستويات دلالية معجمية، يمكن تحديدها بوساطة الجمع بين ثلاث لوحات شعرية، اعتنى الشاعر بالتكثيف اللغوي فيها، مما يعني وجود تركيز على استغلال الطاقة التعبيرية التي تتضمنها اللغة المعجمية في تلك الأبيات، فالمعجم "هو لُحمة أي نص كان، ويحتل مكانًا رمزيًّا في أي خطاب"[xxix]، فيسهم المعجم في الكشف عن القصد البنائي الذي تتضمنه أبيات القصيدة في هيكلها الكلي .

وتتميز المستويات الدلالية بخاصية التعالق اللغوي، أي: "ميل بعض الألفاظ إلى اصطحاب بعض الألفاظ الأخرى في اللغة، أي أنها عادة ما ترتبط ببعضها البعض، وترى في نفس المحيط اللغوي"[xxx]، وهذا من شأنه تعزيز فكرة الارتباط الحاصل على المستوى المعجمي في القصيدة.

ويجيء الحضور الأنثوي متصدرًا الأبيات الشعرية في القصيدة، حيث تتوالى المدلولات اللفظية في سبيل توفير نسق بنيوي يعتمد على التأثير، مما يعني وجود علاقة اقتضائية يرتهن فيها حضور المرأة بوجود هذه البنية

اللفظية مقترنة بصفات المرأة، وتلازم حضورها وهذه الصفات حيث يقول[xxxi]:

لِمَنْ ظُعُنٌ تُطالِعُ مِنْ ضُبَيْبٍ فما خرَجَتْ مِنَ الوادِي لِحِينِ

مَرَرْنَ على شَرافِ فذاتِ رجْلٍ ونَكَّبْنَ الذَّرانِحَ باليَمينِ

ظَهرْنَ بكِلَّةٍ وسدَلْنَ أُخرَى وثقَّبْن الوَصاوِص للعيونِ

أرِيْنَ محاسِنًا وكَنَنَّ أُخْرى مِن الأجيادِ والبشَرِ المَصونِ

علَوْنَ رباوَةً وهَبَطْنَ غيْبًا فلم يرجِعْن قائِلَةً لِحينِ[xxxii]

تكتنز الأبيات الشعرية السابقة بصفات حسية، تشكلت في تداعيات بنائية، تتعالق اللغة فيها لتعود كل مرة على المرأة، فتركز على الصفات الحسية، بحيث يتوسل الشاعر بها بغية تكوين نسق شعري دلالي، يفضي إلى وجود طرفين أحدهما المرأة، والآخر الحقل الدلالي الذي يرتد في تفسيره عليها، فيرتهن وجوده بوجودها.

وتأتي الألفاظ التي يقترن وجودها بوجود العنصر الأنثوي من مثل: (ظعن/ مررن/ نكبن/ أرين/ كنن/ ظهرن/

سدلن/ ثقبن/ علون/ هبطن/ يرجعن)، لتؤلف بنائية تعالقية، فالحضور الأنثوي يرتبط هنا بوجود المرأة في هودجها ترحل فيه من مكان إلى مكان، ويقتضي هذا السفر مرورهن بعدة أماكن، ويقتضي وجودهن وصفًا لبعض ملامحهن، فهن صغيرات، استطاع المثقب أن يلمح ذلك من وجود البراقع الصغيرة الرقيقة التي كشفت عن صغرهن، ومهدت للمح شيء من مفاتنهن، وإخفاء أعناقهن وجلدهن، ويقتضي وصف رحلة النساء أيضًا الاستعانة ببعض الألفاظ التي توضح تلك الرحلة، فهن لم ينزلن ولم يسترحن، وقد مررن بالهضاب والوديان دون الحاجة إلى قيلولة.

ولا تزال الأبيات الشعرية السابقة تكتنز ببعض مظاهر الاتساق المعجمي ممثلًا بالطباق الذي يعمل على شحن النص بمتتاليات لفظية من شأنها العمل على تقوية المعنى الشعري، فالألفاظ (أرين، كنن/ علون، هبطن) تعزز العلاقة الاقتضائية بين الحضور الأنثوي وهذه الألفاظ التي استدعيت في النص الشعري ضمن متواليات تقصد إلى الربط بين المرأة والألفاظ الدالة عليها.

وتفضي لوحة المرأة في الأبيات السابقة إلى لوحة أخرى لا تقل أهمية في متن نونية المثقب العبدي، وهي لوحة الناقة التي عُني بوصفها والاتكاء عليها؛ بغية تأكيد أن العنصر الحيواني لا يقل أهمية عن العنصر الإنسي، فالحيوان هنا جاء ليوازن الدفقة الشعورية التي تأججت من حديثه عن محبوبته والنساء المسافرات، لتكون الناقة هنا معادلًا شعريًا يختزن القلق والتوتر في تلك الدفقة الشعورية.

وتأتي الناقة بمثابة عامل تفاعلي، فهي رفيقة دائمة للشاعر الجاهلي تتكاثف المعاني حولها من خلال "الحديث عن الرحلة عبر الصحراء وتحمل المشاق، أو في تصوير لحظة رحيل الأحباب في الهوادج على ظهور الجمال، أو في الخروج للصيد وتسابق الناقة مع ما يهدف إليه الصائد من حيوان"[xxxiii]، وهذا التنوع من شأنه العمل على تكثيف المعنى المتعلق بكنه العلاقة بين الشاعر والناقة، بل وإنشاء تضام بين المفردات التي تؤدي المعنى ذاته، حيث إن التضام "يعمل على استمرارية المعنى عبر وجود مجموعة من الكلمات التي يتكرر استخدامها... مما يخلق أساسًا مشتركًا بين الجمل في النص"[xxxiv]، فتكون الدفقة الشعورية مرهونة بوسائل الربط المعجمي الخاصة باللفظة.

ويرتكز المثقب على لوحة الناقة ليجعل منها مخرجًا ذاتيًا يواسي به نفسه، فيزيد وجودها من قوته، ويتوسل بها مما يدفعه إلى إتمام الرحلة رغم طولها، فتكون الناقة هنا "رمزًا ذا دلالات متشعبة، فالناقة القوية التي تظهر في الرحلة هي إرادة الشاعر الجاهلي التي تبددت في درب الحيلة"[xxxv]، وهذا من شأنه إفراز علاقة تفاعلية تتواشج فيها الألفاظ بين وصف الناقة من جهة، والتجربة الشعرية من جهة أخرى حيث يقول[xxxvi]:

فسَلِّ الهمَّ عنْكَ بِذاتِ لوْثٍ عُذافِرَةٍ كَمِطرَقَةِ القُيون

بصادِقَة الوَجيفِ كأنَّ هِرًّا يُباريها ويأْخُذُ بالوَضينِ

كَساها تامِكًا قَرِدًا عَلَيْها سوادِيُّ الرَّضِيح مَعَ اللَّجينِ

يجذُّ تنفسُ الصُّعداء منها قُوى النسْعِ المُحرَّم ذي المُتونِ

تتضمن المتواليات اللفظية السابقة سمات معجمية تفاعلية بين طرفين متلازمين، يمثل الأول منهما المثقب والثاني الناقة، مما يعني استدعاء دلالات معجمية تحيل في مجموعها إلى هذه الناقة، فتفرز نظامًا تفاعليًّا بين الألفاظ لترتد إلى ناقة الشاعر ذات الصفات المميزة، فوجود الناقة يستدعي بالضرورة وجود ألفاظ تفاعلية تحيل إليها في كل بيت من مثل (ذات لوث/ عذافرة/ صادقة الوجيف/ تامكًا/ قردًا/ تنفس الصعداء)، وهذا يكشف عن أهمية اللفظة التي تنضوي على خصوصية إذا ما ضمت إلى غيرها من الألفاظ لتشكل توليفة شعرية خاصة بالدفق الشعري للأبيات، ذلك أن "كيمياء اللفظة لا تأتي فقط من تفاعل الألفاظ في السياق _فهذا يحدث في النثر أيضًا_ ولكن تأتي من طريقة استعمال الشاعر لها"[xxxvii]، وإدراجها ضمن التجربة الشعرية المحصورة في النص وبنائيته.

يمثل الرجوع إلى الألفاظ السابقة، وتتبع أثرها الدلالي اللغوي وعلاقته بمضمون النص نوعًا خاصًا، واستدعاءً تامًا للفظة الواحدة، التي تعمل بدورها على الكشف عن الدفقة الشعورية التفاعلية، فالناقة هنا تمثل القوة التي تتكئ عليها الطاقة التعبيرية، مما يعني ارتهان الأبيات بالسمة التفاعلية المبثوثة في وصف الناقة ذاتها، وتنم في الوقت نفسه عن تلك العلاقة القوية بينها بين الشاعر، وكما تكشف عن عمق اهتمامه بها.

ثم ينتقل الشاعر إلى لوحة أخرى في قصيدته ليكمل فيها المشهد الشعري المكتنز في القصيدة، ضمن توليفة شعرية تنبئ عن علاقة مشروطة، فتتردد ألفاظ تتحدد بوجودها العلاقة بينه وبين صديقه، إذ يقول[xxxviii]:

فإمّا أَنْ تَكونَ أَخي بحَقٍّ فأعرفَ منكَ غثّي أو سَميني

وإلا فاطّرِحْني واتّخِذْني عَـدوًّا أتّقيك وتَتّقيـني

يستدعي وجود الصديق في البيتين السابقين وجود شرط لتتم الصداقة، مما جعل المقطوعة السابقة تتكئ على أسلوب الشرط لتتحقق معه فاعلية العلاقة بين الطرفين، فالصديق الحقيقي هو الذي يشكل مرآة حقيقية لصديقه، يعرفه بعيوبه ومحاسنه، وإلا فلا معنى لتلك الصداقة بينهما، ولكان من الأفضل أن يستنكر كل منهما لصداقة الآخر، فتتحول الأخوة إلى عداوة ظاهرة (إما/ أخي/ اطرحني/ اتخذني/ عدوًّا/ أتقيك/ تتقيني).

يعتمد النسق المعجمي السابق على الترابط بين الألفاظ وتعالقها لتأدية المعنى الشعري فيها، فالطباق في لفظتي (غثي، سميني) حقيق بتقديم دلالة معجمية تتأرجح في العلاقة لأنها غير ثابتة بعد، بل إنها تعتمد على تحقيق الشرط، فإما الصداقة الحقيقية أو العداوة الواضحة، وهذا يعني وجود ترابط إبدالي يقوم على أساس التقابل بين اللفظة والأخرى، أي "أن هناك ترابطًا إبداليًّا يجعل بواسطة التقابل... وذلك أننا حينما نكتب كلمة أو ننطقها أو نقرؤها نتوقع أن تتلوها كلمات أخرى مما يكون متتالية كلامية تحتوي على لفظين أو

ألفاظ متقابلة"[xxxix]، مما يعني أن استخدام الطباق هنا إنما جاء وسيلة من وسائل الربط في نسيج القصيدة، فتنشأ على وفق ذلك التقابلات الثنائية في هذا المستوى المعجمي لتشكل بتكاثفها في بنائية النص الشعري أساس التجربة الشعرية التي نهضت عليها القصيدة، وقاربت بين أجزائها المتباعدة.

ثالثًا: المستوى التركيبي.

يُعنى المستوى التركيبي بتتبع ظواهر تركيبية خاصة من شأنها تكثيف المعنى الدلالي الخاضع لنظام الألفاظ في الجمل، ذلك أنه يقوم على البنية التركيبية للجملة الواحدة، والبحث في خصائصها ومما تتكون، لتصبح خاضعة للبناء العام في القصيدة، وما تعكسه هذه البنية على التجربة الشعرية أيضًا، أي أن هناك عملية لاحقة تأتي بعد اختيار الألفاظ ودغمها في نسيج النص، وهي بذلك تكون ذات منحى تركيبي و"محصول عملية ثانية تلحق عملية اختيار المتكلم من رصده لأدواته التعبيرية، وتتمثل في رصف هذه الأدوات وتركيبها حسب تنظيم تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر مجالات التصرف"[xl]، وهذا يتضمن وجود أساليب تعبيرية متنوعة بتنوع تلك الجمل في النص الشعري.

ويعتمد المستوى التركيبي في الجمل على سلامتها، وامتثالها للقواعد النحوية الصحيحة، أي أن "سلامة الكلام الأدبي مشروطة بامتثاله لحدود البناء النحويّ في اللغة، والذي أعوز النقد البنيوي إلى حد الآن هو ضبط المقاييس التي تمكّن من السيطرة على تشكل الدلالة داخل سياق الجملة الأسلوبية ودون اختراق لمعايير البنية النحوية"[xli]، أي أن يتكئ التحليل البنائي اللساني على البناء النحوي لتلك التراكيب اللغوية في الجمل.

ويمكن تتبع بعض الخصائص التابعة للمستوى التركيبي؛ مثل الالتفات الذي يعني "التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة: التكلم، أو الخطاب، أو الغيبة بعد التعبير عنه بطريقة أخرى من هذه الطرق"[xlii]، ويكون ذلك من خلال معرفة كيفية تطويع الضمائر الثلاث، وجعلها فاعلة في بنية النص الشعري.

ويكتنز الالتفات بمظاهر لفظية تعمل على إضفاء لمسات لغوية متنوعة، تتمكن من لفت الانتباه، وتحقيق قدر كبير من التأثير؛ "لأن نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب تجديدًا، وللجديد لذة تطرب لها النفس ويهفو لها القلب لما فيه من الطرافة، وذلك أدعى لنشاط السامع"[xliii].

ويمكن حصر ظاهرة الالتفات في نونية المثقب العبدي، من خلال ورودها في ثلاثة أبيات متتالية في قول

الشاعر[xliv]:

فقلْتُ لبعضِهنَّ، وشُدَّ رَحْلِي لِهاجِرة نَصَبْتُ لها جَبيني

لَعلَّكِ إنْ صَرَمت الحَبْلَ منّي كَذاكِ أكونُ مُصْحِبَتي قَروني

فسلِّ الهمَّ عنْكَ بذاتِ لوثٍ عُذافِرَةٍ كَمِطْرقةِ القُيون

يبرز الالتفات خصوصية لغوية قائمة على مبدأ الانتقال بين الضمائر، فضمير الغائب (لبعضهن) سرعان ما يتحول إلى ضمير المخاطب (لعلك)، ليجعل الضمائر فاعلة في النص، فالشاعر هنا يوجه خطابه لبعض النسوة أثناء تجهيزه ناقته للسفر تمهيدًا منه لطلبه في البيت الذي يليه، حيث يبرر قراره بالهجر والبعد بأنه لا يبدأ بذلك إلا إذا كان الطرف الآخر هو المبادر بفعل القطيعة والهجران، وهذا يعني أن أسلوب الالتفات هنا جاء ليعزز الدفقة الشعورية المتنامية وأحداث القصيدة كلها، بوجود الالتفات القائم بين ضميري الغائب والمخاطب.

ويتوالى أسلوب الالتفات في إثبات أهمية الضمائر التي تتبادل أدوارها في النسق الشعري، فتضفي عليه خصوصية لغوية تركيبية ترتهن بوجود هذه الضمائر، فيأتي الالتفات هنا تجريديًّا، فهو هنا ينتقل من ضمير المتكلم (فقلت) إلى ضمير المخاطب (فسَّل) فيجرد من خلاله شخصًا آخر يحاوره. والتجريد هنا يقوم على مبدأ استهلال الشاعر حديثه بضمير معين، ثم الالتفات عنه إلى ضمير المخاطب.

يسهم الالتفات في الأبيات السابقة في الربط بين مشهدين من خلال تعاقب الضمائر العائدة على الشاعر نفسه مع اختلاف النبرة الخطابية أي النظرة إلى المخاطب؛ ففي اللوحة الأولى محور الحديث هو جماعة النسوة في الرحلة، أما محور الحديث في اللوحة الثانية هو الناقة التي مهدت لبداية استهلال الحديث عن صفاتها، فتصبح نتيجة لذلك بؤرة الاهتمام الخطابي.

وهذا يعني أن أسلوب الالتفات يسهم في بث الخلجات الشعورية، وربطها بالتجربة الشعرية الكاملة، من خلال تسيير الانتقال بين الضمائر، لأنها تمنح النص الشعري مساحة تعبيرية تتأرجح بين هذه الضمائر مجتمعة، "فيحقق فائدتين: أحدهما عامة _في كل صورة_ وهي إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير، والأخرى خاصة تتمثل فيما تشعه كل صورة من تلك الصور _في موقعها من السياق الذي ترد فيه_ من إيحاءات ودلالات خاصة[xlv]، فالتلاعب اللفظي المنضوي على ظاهرة الالتفات يسمح بوجود طاقات تعبيرية واسعة المدى على مستوى النص الشعري.

ويندرج تحت المستوى التركيبي أيضًا أسلوب التقديم والتأخير، ويشير التقديم إلى "تبادل في المواقع تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحل محلها كلمة أخرى، لتؤدي غرضًا بلاغيًا ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي"[xlvi]، أي أن التقديم يفضي بالضرورة إلى التأخير في الجملة ذاتها، فترك الكلمة لمكانها يعني حلول كلمة أخرى غيرها في المكان مما يسهم في إحداث تأثير لغوي تركيبي ينعكس على مسار البيت من حيث القوة والضعف؛ لأن التلاعب في تغيير مواضع هذه الكلمات يخلق نوعًا من التماسك في النص، ويحافظ على المعنى ويعززه.

ويحتاج الوقوف على ظاهرة التقديم والتأخير المرور على رأي عبد القاهر الجرجاني الذي سلط الضوء على أهميتها، فتقديم الشيء عنده يأتي على وجهين اثنين: "تقديم يقال إنه على نية التأخير... وتقديم لا على نية التأخير..."[xlvii]، وتتمحور الدراسة حول الجانب الأول

الذي يعتني بتتبع التقديم الذي يفضي إلى نتائج واضحة وعليه المعول كله.

ويكمل الجرجاني قائلًا: "وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل، كقولك: منطلق زيد، وضرب عمر زيد، معلوم أن "منطلق" و"عمر" لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا خبر مبتدأ ومرفوعًا بذلك، وكون ذلك مفعولًا ومنصوبًا من أجله كما يكون إذا تأخرت"[xlviii]، فيكون أسلوب التقديم والتأخير قد أخذ حيزًا معنويًا يتصل بهدف التركيب اللغوي الذي تضمنه.

وتتضمن القصيدة تقديم شبه الجملة على المبتدأ تارة، وعلى الفعل تارة أخرى، فتقديمها على المبتدأ في قوله[xlix]:

تصُكُّ الحالبَيْن بِمُشْفَتِرٍّ لَهُ صوت أبحُّ من الرَّنينِ

يستدعي الحديث عن الناقة، وتكثيف المعنى في وصفها تطويع أسلوب التقديم والتأخير، بغية تقوية المعنى الذي تضمنه البيت، فترتيب الجملة على النحو الذي جاءت عليه (له صوت)، عمق المعنى الذي جاء، ففيه لفت للانتباه، ومدعاة أقوى للتأمل، وهو تقديم مخالف للترتيب الطبيعي للجملة، لكنه هنا يهدف إلى إبراز المعنى، حيث إن البؤرة المركزية فيه هي الناقة، ولذا، يركز البيت على وصف قوتها وتبيين ملامح هذه القوة، فهي لسرعة سيرها يتطاير الحصى عن جنبي الطريق الذي تسير فيه، فيصدر ذلك التطاير صوتًا غليظًا خشنًا، فيعمل تقديم شبه الجملة هنا على تعزيز هذه الصفات، فلو قال الشاعر (صوت له)، لما تناسب المعنى التركيبي في الجملة، بل قد يؤدي إلى خلل في الوصف واختلال في النظام التناغمي فيه أيضًا.

وأما تقديم شبه الجملة على الفعل فهو في قوله[l]:

أفاطمُ قبْلَ بينِكِ مَتِّعيني ومَنْعُك ما سَألْتُ كَأَنْ تَبيني

يتقدم شبه الجملة على الفعل في قول (قبل بينك متعيني)، وفيه تعزيز للفكرة القلقة التي انبجست من خلال البيت، ففكرة الهجر والبعد مقلقة مؤرقة كان لزامًا عليه ذكرها وتقديمها لما فيها من توتر حاد، فأدت إلى تقوية المغزى الذي وجدت من أجله، ولن تكون بالمستوى القوي فيه لو أنها جاءت على التركيب الاعتيادي (متعيني قبل بينك)، ففي التركيب يمكن ملاحظة الضعف والبعد عن المعنى العميق، فلو قال متعيني لأظهر البيت العلاقة السطحية المؤقتة التي تربطه بها، وكأنها عابرة في حياته كغيرها من النساء، لكنه هنا يقدم شبه الجملة ويكشف به التوتر والقلق من هذه المحبوبة التي تصر على الهجر دائمًا، وتأبى الوصل كعادة الأحبة.

ويتكرر تقديم شبه الجملة على الفعل في قول الشاعر[li]:

ومن ذهبٍ يَلوحُ على تَريبٍ كَلوْنِ العاجِ ليسَ بذِي غُضُون

يتقدم شبه الجملة على الفعل في (من ذهب يلوح)، بهدف تعزيز الصورة التي تنضوي على هذا التقديم في تركيب الجملة، فهو هنا يركز على ذلك الجزء الذي تلبس فيه القلادة، مما يعني جذب الانتباه لموطن الجمال وتحسسه من قبل هذا التركيب، فيسهم في تعزيز المعنى المتدفق خلاله، وهو بذلك أغزر بالوصف من قوله(يلوح من ذهب)، ففي التركيب الاعتيادي هنا انطفاء للحس الشعوري الذي تضمنه التركيب الأول بما فيه من تقديم على الفعل.

ويقول الشاعر أيضًا[lii]:

دَعي ماذا علمْتُ سأتّقيهِ ولكـن بالمُغيَّب نبّئيـتي

يتقدم شبه الجملة في (بالمغيب نبئيني)، للدلالة على أهمية الحدث الذي يتضمن الجهل بمعرفة الغيب، وللتشديد على قوة المعنى، ففي جملة (بالمغيب نبئيني) تنبيه على أن الغيب مستتر غير مرئي، ولا يمكن لأحد التكهن به، ويلحظ أن هذا البيت قد أعادنا إلى البيت الأول، وهو الحديث إلى فاطم نفسها، فهل تستطيع تنبيئه بالغيب؟؟ وهل يمكنها معرفة المهم في المستقبل؟ لقد أسهم التقديم هنا في عودة القصيدة إلى النبرة العالية ذاتها التي بدأت بها، فالشاعر ابتدأ بفاطم، وعاد إليها في نهاية القصيدة ليؤكد الثنائية القائمة على الوصل والهجران، وفي الحالتين لم يسمع جوابًا منها، ليترك القصيدة مفتوحة دون إدراج جواب واضح.

يعمل تغيير البنى التركيبية في الجملة بالتسبب في انتهاك ظاهر في ترتيب أطرافها، فهو يتمثل "في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية، التي اكتسبتها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل"[liii]، لكن هذا التغيير والتحريك المتعمدين في التركيب يخدم الفكرة الشعورية القائمة في البيت، ولا يحدث خللًا على مستوى المعنى بل يفرز تكثيفًا لغويًّا أقوى من ذلك التكثيف الذي قد يتضمنه التركيب الاعتيادي للجملة.

ويندرج ضمن مسمى الأسلوب التركيبي أيضًا أسلوب الشرط الذي يعد وجهة أخرى، تتحدد ملامحها اللغوية في البنية الشعرية من تعاقب الأداة وتلازمها، إذ إن "معنى الشرط: وقوع الشيء لوقوع غيره"[liv]، فوجود الأداة يعني بالضرورة وجود الجواب لها، فتكون الجملة الشرطية قد أكملت أطرافها مجتمعة بوجود الأداة وجملة الشرط وجواب الشرط، في بنية التحامية لا تنفصل أجزاؤها عن بعضها البعض، و "تأتي جملة الشرط في الأصل لبيان أن غيرها معلق عليها، وقد تكون بسيطة، أو مركبة، أو مزدوجة"[lv]، أي أنها تتنوع بحسب ورودها في النص.

ويتجلى أسلوب الشرط في القصيدة، من مثل قول الشاعر في لوحة الحديث عن المرأة [lvi]:

إذا ما فُتْنه يومًا برَهْنٍ يَعِزُّ عليه لم يَرْجع بخِين

يتزامن ورود الأسلوب الشرطي السابق بالحديث عن رحلة النساء، فيكون التركيب على النحو التالي:

(إذا+ فتنه يومًا برهنٍ+ لم يرجع)

يشتمل التركيب السابق على أداة الشرط وجملتها وجوابها، ليرتهن البيت بهذه العوامل مجتمعة، فيكمل

المشهد الذي وُجِد من أجله؛ فهذه النساء إن ملكن قلب أحد وأخذنه رهنًا عزيزًا عليه، فإنه لن يقاوم ذلك الأخذ بل سيرضى به ولن يفكر باسترداده.

تتكشف أهمية أسلوب الشرط في البيت الشعري السابق من خلال التناسق اللغوي الذي تضمنه، مما أدى إلى تعزيز المعنى وترسيخه، فوجود أداة الشرط (إذا) أكد وقوع الحدث وتحققه، فالقلب الذي سيرهن عند هؤلاء النسوة لن يسترد بل إنه سيرضخ لذلك الامتلاك ولن يغيره، مما يعني أن تحقيق الجواب مؤكد بتأكد ورود أداة الشرط (إذا).

وترد أداة الشرط ذاتها في لوحة الحديث عن الناقة، حيث يقول[lvii]:

إذا قَلِقت أشُدُّ لها سِنافًا أمامَ الزوْر مِن قلق الوَضينِ

يتكون أسلوب الشرط في البيت السابق من الأداة (إذا)+ جملة الشرط (قلقت)+ وجواب الشرط (أشد)؛ ليرصد المشهد الذي تضمنه في الحديث عن الناقة الملازمة لرحلة الشاعر، فيبين بوجود هذا التركيب الشرطي ما لهذه الناقة من قيمة وأهمية في حياته، فهو يعتني بها اعتناء كاملًا حتى تعينه على رحلته الطويلة.

يتكئ الشاعر على أداة الشرط ليعزز الصورة التي يرسمها لناقته، فهي إن تعبت أو انزعجت، فإنه يقوم بشد سيور الرحل التي لا تستقر بسبب ضمور خصرها، وهذا يعني أنه رهن إشارتها ومطلبها، وأنه مسخر لها في هذه الرحلة، فهي التي ستسلي عنه عناء الطريق وطولها، وهي التي ستسلي عن نفسه همومها المتلاحقة، مما يعني أن أداة الشرط هنا يرتهن وجودها بوجود الناقة، فيتحقق الجواب بوجود الأداة والجملة الشرط، فهي _أي الناقة_ إن تعبت فإن المثقب يشد حزام الرحل، مما يعني أن الأداة هنا طوعت في المشهد الشعري ليناسب الحالة التي تمر بها ناقة الشاعر، فتكون "(إذا) بمعنى (إن)؛ لأن المعنى محتمل الوقوع، وجملة الشرط فيها ماضية بسيطة وجملة الجواب... غير مصدرة بفاء الجواب؛ لأن فعلها من جنس فعل الشرط"[lviii]، والعناصر اللغوية المكونة منها تفيد التناسق والاتساق على مستوى البيت كله؛ لأن الجملة تحددت في ثلاثة أمور هي: الأداة، وجملة الشرط، وجوابها.

رابعًا: المستوى البلاغي.

يعتني المستوى البلاغي بتتبع الألفاظ ذات الدلالة البلاغية التي تعمل على تعزيز البناء الشعري، ورصد الخصائص البيانية الخاضعة لنظامه بما فيها من استعارة، وتشبيه، وكناية، ليبدو معها البيت مكتنزًا بأسرار اللغة الإيحائية التي تعمل على تكثيف الدفقة الشعورية التي تلازمت لحظة تصوير المشهد الشعري.

ويمكن تلمس أول الخصائص البنائية الخاضعة للمستوى البلاغي، ممثلًا بالاستعارة وهي "أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضِع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[lix]، فيكون النص الشعري على أثرها مبينًا على تناسق إبداعي يبدأ باللفظة وينتهي بالجملة البلاغية ضمن البيت الشعري الواحد.

وتظهر الاستعارة بوصفها نمطًا بلاغيا في قول الشاعر[lx]:

تقولُ إذا دَرَأْتُ لها وَضِيني أهـذا دينُهُ أبَدًا ودينِي؟!

أَكُلَّ الدَّهرِ حَلٌّ وارتِحالٌ أما يُبْقي عليَّ وما يَقيني؟!

تجيء الاستعارة هنا استعارة مكنية، فقد شُبِّهت الناقة بالإنسان وأسدل عليها بعض الصفات الإنسية، بعد أن حذف المشبه به وأُبقيَ على بعضٍ لوازمه مثل القول ومضمونه (تقول/ أكلٌّ؟)، فيكون الشاعر هنا قد جعل الناقة كالإنسان تحاور، وتتضجر، وترفض، وتتعب، وكل هذه الصفات أدت إلى ما يسمى بالتشخيص أي أن صفات الإنسان هنا ألصقت للناقة، وعلى أساسها نُسجت الصورة البلاغية.

وعلى المستوى البنائي، يُلحظ أن بنية الاستعارة تتشكل في القصيدة من خلال علاقات الحضور والغياب، بمعنى أن اللفظة الغائبة وهي المشبه به (الإنسان) يتم اكتشافها من خلال اللفظة الحاضرة وهي المشبه(الناقة)، واعتماد القرائن اللفظية هو ما يعزز حضور اللفظة الغائبة وبيان أثرها في البنية السطحية للنصّ.

وأما التشبيه، فإنه البنية الأساسية التي تعتمد وجود المشبه والمشبه به، فهو يعني "الدلالة على مشاركة أمر لأمر، وإن شئت قل: هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما"[lxi]، أي أن الجامع بين أمرين هو الذي يعزز فكرة التشبيه بينهما.

وتستدعي لوحة الناقة وجود تشبيهات متعددة، تستند الخاصية البلاغية فيها على إيراد تشبيهات من شأنها العمل على تعميق الحس الشعوري في البيت الواحد كقول الشاعر[lxii]:

كأنَّ الكُورَ والأَنْساعَ مِنْها على قَرْواءَ ماهِرَةٍ دهينِ

يَشُقُّ الماءَ جُؤْجُؤُها ويعْلو غوارِب كلِّ ذي جَدَبٍ بَطِينِ

يعمد الشاعر في البيتين السابقين إلى تشبيه ناقته بالسفينة لشدة العرق السائل منها، ثم يستكمل الصورة بوصف سير هذه الناقة التي شبهت بالسفينة بأنها تعلو الأمواج المرتفعة، ويشق صدرها الماء كلما استمرت في قطع المسافات.إذًا فالرابط بين المشبه والمشبه به هنا هو الصورة الحركية الصوتية التي تتكئ على حركة هذه الناقة وصوت الماء، ولعل هذا التشبيه قد وُجِد ليخدم النفس الشعوري الذي يسلي نفسه بأنه رحلته مهما طالت فإن لها نهاية مؤكدة.

ويتابع المشهد الشعري في الاتكاء على خاصية التشبيه حيث يقول:

فأَبقَى باطِلي والجِد مِنها كدُكّانِ الدَّرابِنةِ المَطينِ[lxiii]

يعزز التشبيه في البيت السابق المعنى البلاغي ، فناقة الشاعر المتعبة التي قطعت مسافات طويلة لتصل معه حيث يريد، تعبت ومع ذلك فقد بقي منها

جسمٌ يشبه الدكَّة التي يجلس عليها البوابون والحراس، فيفرز التشبيه تنبيهًا على أن هذا الجسم كان قويًّا وبقي منه هذا الجزء للدلالة على آثار تلك القوة، فناقة الشاعر ضخمة لا ترهقها المسافات حتى وإن شكت بعضًا من تعبها، إلا أنها قادرة على التحمل جادة في مسيرها حتى نهاية الرحلة.

ومن التشبيه أيضًا قوله[lxiv]:

كَغِزْلانٍ خَذَلْنَ بِذاتِ ضالٍ تَنوشُ الدّانِياتِ من الغُصونِ

يتكئ التشبيه السابق على لوحة الرحلة التي يتابع من خلالها الشاعر وصف النساء، فهن هنا كالغزلان التي أخذت تتناول أغصانًا قريبة من شجر السدر البري، بعد أن ابتعدن عن صاحباتهن، مما يعني أن خاصية التشبيه التي اعتمدت على وجود (الكاف) + (المشبه به وهو الغزلان) تعمل على تعزيز اللوحة الشعرية التي تتكثف فيها الدفقة الشعورية حول هذه الرحلة وككل ما يتعلق بها، بعد أن ذكر المشبه (هن) في البيت الذي سبقه، مما يعني الكشف عن دقة الملاحظة لهؤلاء النسوة، وكل ما يتعلق بهن، فيعمل التشبيه على تفتيق الصورة وإبرازها على نحو مخصوص.

ويظهر في بنى التشبيه السابقة اعتمادها على علاقات التجاور بين الألفاظ؛ بمعنى أن طرفي التشبيه ظاهران في البنية السطحية للنصّ على عكس بنية الاستعارة التي تستلزم حضور طرف وغياب الآخر، وهذا التجاور من شأنه أن يعزز أوجه المشابهة بين الطرفين، ويؤكدها لتوضيح الصورة الشعرية على أكمل وجه.

وأما الكناية فإنها خاصية بلاغية أخرى تتمظهر في القصيدة كغيرها من الخصائص البلاغية السابقة، وتقوم الكناية على مبدأ "أن تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي"[lxv]، أي أن يرتهن وجود هذا الإنتاج الصياغي بوجود دلالة لغوية موازية له ترتهن هي الأخرى بوجوده في الجملة.

وقد تمحورت الكناية في القصيدة حول وصف المرأة ووصف الناقة، مما يعني الإلحاح على كشف المؤرق الذاتي الذي يتناثر في ثنايا القصيدة، فمن ذلك قول المثقِّب[lxvi]:

لَعلَّكِ إنْ صَرَمت الحَبْلَ منّي كَذاكِ أكونُ مُصْحِبَتي قَروني

يتضمن البيت السابق وصفًا للعلاقة القائمة بين طرفين: الشاعر والمرأة التي لازمت القصيدة في أول لوحة شعرية فيها، وهو هنا يكشف عن أبعاد تلك العلاقة غير المتكافئة لينبئ عن فعل القطيعة فيها، فهي إن بادرت بالهجر فإنه سيقابلها بالفعل نفسه، وفي قوله (إن صرمت الحبل مني) إنما فيه كناية عن فعل القطيعة الذي لازم الدفقات الشعورية للوحة المرأة في القصيدة، فأسهم في خلق بنائية خاصة تقوم على مبدأ الفعل ورد الفعل المشابه له.

وأما عن الناقة فقوله[lxvii]:

غَدَتْ قوْداءَ مُنْشقًّا نَساها تَجاسَرُ بالنُّخاعِ وبالوَتينِ

يسترسل الشاعر في وصف الناقة هنا كناية عن الجسارة والقوة والصلابة، فهذه الناقة طويلة العنق،

صلبة الجسد، فعملت البنية الكنائية في (قوداء، تجاسر بالنخاع والوتين) على إبراز صفات الناقة وتعزيزها من خلال هذه الكناية التي تضمنتها فخدمت البنية الشعرية وعمقت الدلالة فيها.

يفهم من ممّا سبق، أن البنية الكنائية تتشكل من خلال ظهور تركيب لغوي في النص الشعري يخفي وراءه دلالات أخرى يتم إدراكها من خلال علاقة البنية الكنائية بما قبلها وما بعدها من تراكيب، كما أنها بتشكلها النصي تشي بدلالات مجازية تعد هي المقصودة وبؤرة الاهتمام الدلالي للقصيدة.

الخاتمة

بعد تتبع الخصائص البنائية في نونية المثقب العبدي، أمكن الوصول إلى النتائج الآتية:

- يكتنز النص الشعري الجاهلي بإيحاءات كثيرة من شأنها إفراز تعالقات فكرية تمهد لاكتناه النص من قبل المنهج البنيوي الذي يعتمد فكرة الانغلاق على النص ذاته، والتركيز على التجربة الشعرية، وتتبع الملامح الشعرية فيه بوصفه نصًا شعريًّا قائمًا بنفسه فقط، ولا يخفى تلك الثنائيات الضدية التي شكلت لبّ البناء النصي، وقد تناثرت هذه الثنائيات على مستوى النص ككل، وعلى مستوى العلاقات الجزئية التي تتكون منه القصيدة.
- تضمنت القصيدة مشاهد شعرية ثلاثة تحددت بوجود المرأة والناقة والصديق، مما أفرز علاقات متداخلة جعلت القصيدة تقوم على وحدة عضوية تمثلت في ذلك التنقل بين هذه اللوحات ضمن بنائية تقوم على تتبع أثر اللفظة الشعرية فيها.
- استطاعت هذه القصيدة أن ترصد حركة المستويات البنائية الأربعة (الصوتي، المعجمي، التركيبي، البلاغي)، فنجحت في إبراز أهمية كل مستوى منها من خلال التطبيق على أبياتها؛ فالصوتي تضمن التناغم الإيقاعي فيها، وأبرز المعجمي قيمة اللفظة في الدفقة الشعورية التي أكدت وجود التعالق اللفظي في القصيدة، وأدى التركيبي الوظيفة المختصة بترتيب الجمل وتعاقب الأدوات عليها تعزيزًا للمشهد الشعري في القصيدة أيضًا، وأسهم البلاغي في تثبيت النفس الشعوري الذي تأتى من اجتماع العناصر البلاغية ممثلة بالاستعارة والتشبيه والكناية، حيث تمركز المستوى البلاغي على لوحة الناقة، ووصف الرحلة.
- رصدت القصيدة بنية العلاقات القلقة غير المستقرة بين الشاعر ومحبوبته من جهة، وصديقه من جهة أخرى، فاستعان على ذلك القلق بناقته التي وصفت على أنها قوية بقدر يستطيع معه احتمال عناء

الرحلة الطويلة، مما استدعى أن تحل هذه الناقة بديلًا عن المرأة والصديق.

ثبت المصادر والمراجع

الكتب:

1. إبراهيم، زكريا: **مشكلة البنية (أو أضواء على البنيوية)**، ط1، مصر: مكتبة مصر للطباعة،1990م.
2. أبو ديب، كمال: **جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر**، ط1، بيروت: دار العلم للملايين، 1979.
3. ـــــــــ : **في الشعرية**، ط1، لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987.
4. أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**، مصر: مطبعة الإنجلو المصرية، 2010.
5. بركة، فاطمة الطبال: **النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص**، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993
6. البلوحي، محمد: **آليات تحليل الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي:بحث في تجليات القراءات السياقية**، ط1، دمشق: منشورات دار الاتحاد، 2004.
7. بوقرة، نعمان: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية**، ط1، الأردن: جدارا للكتاب العالمي، 2009.
8. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: **أسرار البلاغة**، تعليق: محمود محمد شاكر، ط1، جدة: دار المدني، 1991.
9. ـــــــــــــــــــــــــــ: **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر، ط3، القاهرة: مطبعة المدني، 1992،
10. الخولي، محمد علي: **معجم علم الأصوات**، ط1، الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، 1982.
11. **ديوان شعر المثقب العبدي**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية ،1971.
12. رومية، وهب أحمد: **شعرنا القديم والنقد الجديد**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1996.
13. الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
14. زاهيد، عبد الحميد: **علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة**، ط1، الأردن: دار يافا للنشر والتوزيع، 2010.
15. زموط، عبد الستار حسين: **من سمات التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، ط1، مطبعة الحسين الإسلامية، 1992.
16. سلطان، منير: **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، ط1، الاسكندرية: منشأة المعارف.
17. شولز، روبرت: **البنيوية في الأدب**، ترجمة: حنا عبود، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984.
18. صبحي، محي الدين: **النقد والإبداع**، ط1، دمشق: دار الينابيع للطباعة والنشر، 2007.
19. طبل، حسن: أسلوب **الالتفات في البلاغة القرآنية**، ط1، القاهرة: دار الفكر العربي، 1998.

20. الطيب، عبد الله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج2 ، ط3، الكويت: دار الآثار الإسلامية، 1989.
21. عباس، فضل حسن: **البلاغة فنونها وأفنانها- علم البيان والبديع-**، ط11، عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، 2007.
22. عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوب**، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون ،1994.
23. عزام، محمد: **التحليل الألسني للأدب**، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، 1994.
24. علام، علي أحمد: **المفضليات: وثيقة لغوية وأدبية**، ط1، الرياض: دار أبها للثقافة والنشر، 1984.
25. كراكبي، محمد: **بنية الجملة ودلالاتها البلاغية في الأدب الكبير لابن المقفع، دراسة تركيبية تطبيقية**، ط1، الأردن: عالم الكتب الحديث، 2008.
26. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المبرد: **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالف عضيمة، ج2، مصر: مطابع الإهرام التجارية، 1994.
27. محمد، عزة شبل: **علم لغة النص**، ط9، القاهرة: مكتبة الآداب،2002.
28. المسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**، ط3، طرابلس: الدار العربية للكتاب.
29. ـــــــــــ: **قضية البنيوية: دراسة ونماذج**، تونس: المطبعة العربية بن عروس، 1991.
30. مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، 1992.
31. الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967.

المجلات الدورية:

1. أبو عيد، محمد: "نظرية الفونيم وتطبيقاتها على اللغة العربية: رؤية تاريخية"، **مجلة كان التاريخية**، الكويت: العدد 23، 2014.
2. الفتحي، محمد: "انتظام مستويات اللغة في اللسانيات البنيوية"، **مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: العدد 11، 2015.
3. القمضاني، رضوان، "نوافذ البنيوية"، **مجلة جريدة الأسبوع الأدبي**، سوريا، العدد781، (2001م).

الهوامش

[i] . بوقرة، نعمان: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية**، ط1، الأردن: جدارا للكتاب العالمي، 2009، ص94.

[ii] . المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، ص94-95.

[iii] . أبو ديب، كمال: **جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر**، ط1، بيروت: دار العلم للملايين ، 1979، ص9.

iv . إبراهيم، زكريا: **مشكلة البنية (أو أضواء على البنيوية)**، ط1، مصر: مكتبة مصر للطباعة،1990م، ص30.

v . الفتحي، محمد: "انتظام مستويات اللغة في اللسانيات البنيوية"، **مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: العدد 11، 2015، ص58.

vi . الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي** ، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000، ص36.

vii . دليل الناقد الأدبي، ص37.

viii . القمضاني، رضوان: "نوافذ البنيوية"، **مجلة جريدة الأسبوع الأدبي**، سوريا: العدد781، 2001، ص2.

ix . أبو ديب، كمال: **في الشعرية**، ط1، لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص72.

[x] . بركة، فاطمة الطبال: **النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص**، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص27.

xi . شولز، روبرت: **البنيوية في الأدب**، ترجمة: حنا عبود، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984، ص14.

xii . عزام، محمد: **التحليل الألسني للأدب**، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، 1994، ص132.

[xiii] . الخولي، محمد علي: **معجم علم الأصوات**، ط1، الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، 1982، ص127.

xiv . معجم الأصوات، ص132.

[xv] . أبو عيد، محمد: "نظرية الفونيم وتطبيقاتها على اللغة العربية، رؤية تاريخية"، **مجلة كان التاريخية**، الكويت: العدد23، 2014، ص81.

xvi . **ديوان شعر المثقب العبدي**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية ،1971، ص138-139.

xvii .أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**، مصر: مطبعة الإنجلو المصرية، 2010، ص63-64.

[xviii] . الديوان، ص185-186.

[xix] . رومية، وهب أحمد: **شعرنا القديم والنقد الجديد**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1996، ص181.

[xx] . زاهيد، عبد الحميد: **علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة**، ط1، الأردن: دار يافا للنشر والتوزيع، 2010، ص119-120.

[xxi] . الطيب، عبد الله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** ، ج2 ، ط3، الكويت: دار الآثار الإسلامية ، 1989 ، ص66.

[xxii] الديوان، ص136.

[xxiii] . الديوان، ص195، ص198.

[xxiv] . الديوان، ص213.

[xxv] . الديوان، ص174، ص179، ص186، ص188.

[xxvi] .الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967، ص231.

[xxvii] . الديوان، ص148، ص149، ص150، ص160

[xxviii] . قضايا الشعر المعاصر، ص240.

[xxix] . مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، 1992، ص61.

[xxx] . التحليل الألسني للأدب، ص159.

[xxxi] . الديوان، ص142، ص144، ص156،

[xxxii] . الديوان، ص158، ص163.

[xxxiii] .علام، علي أحمد: **المفضليات: وثيقة لغوية وأدبية**، ط1، الرياض: دار أبها للثقافة والنشر، 1984، ص204_205.

[xxxiv] . محمد، عزة شبل: **علم لغة النص**، ط9، القاهرة: مكتبة الآداب،2002، ص153.

[xxxv] . البلوحي، محمد: **آليات تحليل الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي:بحث في تجليات القراءات السياقية**، ط1، دمشق: منشورات دار الاتحاد، 2004، ص168.

[xxxvi] . الديوان، ص164، ص170، ص171، ص177.

[xxxvii] . صبحي، محي الدين: **النقد والإبداع**، ط1، دمشق: دار الينابيع للطباعة والنشر، 2007، ص70.

[xxxviii] . الديوان، ص211، ص212،

[xxxix] . تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص61.

[xl] . المسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**، ط3، طرابلس: الدار العربية للكتاب، ص140

[xli] المسدي، عبد السلام: **قضية البنيوية: دراسة ونماذج**، تونس: المطبعة العربية بن عروس، 1991، ص76.

[xlii] . زموط، عبد الستار حسين: **من سمات التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، ط1، مطبعة الحسين الإسلامية، 1992، ص225

[xliii] . من سمات التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني ، ص230.

[xliv] . الديوان، ص163، ص164، ص164.

[xlv] . طبل، حسن: **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، ط1، القاهرة: دار الفكر العربي، 1998، ص26.

[xlvi] . سلطان، منير: **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، ط1، الاسكندرية: منشأة المعارف، ص138.

[xlvii] . الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر، ط3، القاهرة: مطبعة المدني، 1992، ص106.

[xlviii] . دلائل الإعجاز، ص106.

[xlix] . الديوان، ص178.

[l] . الديوان، ص136.

[li] . الديوان، ص159.

[lii] . الديوان، ص213.

[liii] . عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوب**، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون ،1994، ص333.

[liv] . المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المبرد: **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالف عضيمة، ج2، مصر: مطابع الإهرام التجارية، 1994، ص45.

[lv] . كراكبي، محمد: **بنية الجملة ودلالاتها البلاغية في الأدب الكبير لابن المقفع، دراسة تركيبية تطبيقية**، ط1، الأردن: عالم الكتب الحديث، 2008، ص108

[lvi] . الديوان، ص161.

[lvii] . الديوان، ص173.

[lviii] . بنية الجملة ودلالاتها البلاغية، ص124.

[lix] . الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: **أسرار البلاغة** ، تعليق: محمود محمد شاكر، ط1، جدة: دار المدني، 1991، ص30

[lx] . الديوان، ص195، ص198.

[lxi] . عباس، فضل حسن: **البلاغة فنونها وأفنانها- علم البيان والبديع**، ط11، عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، 2007، ص17.

[lxii] . الديوان، ص188، ص190.

[lxiii] . الديوان، ص200.

[lxiv] . السابق نفسه، ص152.

[lxv] . البلاغة فنونها وأفنانها_ علم البيان والبديع_، ص247.

[lxvi] . الديوان، ص164.

[lxvii] . الديوان، ص192.