ظواهر أسلوبية

في ديوان شيخ المتألهين
الشيخ أحمد بن زين الدين الأحسائي قدس سره

علي بن سالم الدريهم

دار المحجة البيضاء

ظَوَاهِرٌ أُسْلُوْبِيَّةٌ فِي دِيْوَانِ شَيْخِ الْمُتَأَلِّهِيْنَ

الشَّيْخِ أَحْمَدَ بْنِ زَيْنِ الدِّيْنِ الْأَحْسَائِيِّ قدس سره

ظَوَاهِرُ أُسْلُوْبِيَّةٌ
فِي دِيْوَانِ شَيْخِ الْمُتَأَلِّهِيْنَ
الشَّيْخِ أَحْمَدَ بْنِ زَيْنِ الدِّيْنِ الْأَحْسَائِيِّ قدس سره

تأليف وإعداد الباحث:

علي بن سالم الدريهم

الأحساء ـ قرية الشعبة

بسم الله الرحمن الرحيم

إِهْدَاءٌ

أهدي هذا العمل إلى روح والدي ـ رحمه الله تعالى ـ

وإلى والدتي ـ أطال الله عمرها ـ

إلى إخواني وأخواتي

إلى زوجي وأولادي

شُكْرٌ وَعِرْفانٌ

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله خالق اللفظة والحروف، ومؤلفها كلمة تامة، دالة على مقامات الغيب والشهود، والصلاة والسلام على كلمة الله الباقية محمد وآله الكلمات التامات. صلوات الله عليهم ما دام التحميد والتسبيح لله في البريات.

وبعد لا شك أن الشعر بياناً خاصاً، وأسلوباً مذهباً في عرض الحقائق، وسرد الأفكار، وقد تفنن الشعراء تدويناً وحديثاً في نظمه، وتسابقوا في سبدانه، وخصوصاً إذا كان الشعر في موالينا محمد وآله الطاهرين، فتستخضع الحروف، وتركع الكلمات، وتسجد المعاني، أمام عتبة بابهم سلام الله عليهم أجمعين.

ومن أعظم معاني الشعر وأعذبه وأغلاه هو شعر شيخنا الأجل الشيخ الأوحد أحمد بن زين الدين الأحسائي أعلى الله مقامه، فلم يكن شعره عادياً، بل حكمة صيغت في قوالب شعرية، بين فيه مقامات الأئمة الطاهرين، وأكثر منه من رثاء مولانا الشهيد المظلوم أبي عبد الله الحسين عليه السلام، مستخدماً في ذلك براعته اللغوية، واطلاعه الواسع على معاجم اللغة، وقواعدها، وأسرارها.

ومن يقف على شعره يرى الكثير من العلوم والأسرار في ثناياه. فلذا سارع الكثير في ترجمته، وشرحه، والاستشهاد به.

وأخيراً وقفت على بعض فصول الدراسة التي كتبها الأستاذ الفاضل علي بن سالم الدريهم الأحسائي سلمه الله من كل سوء حول الظواهر الأسلوبية في شعر الشيخ الأوحد الأحسائي فوجدتها دراسة بكراً في مجالها، رائعة في أسلوبها، قيمة في محتواها، جزاه الله عن محمد وآله الطاهرين ومن شيخنا الأوحد خير الجزاء.

وفي الختام أوجه دعوتي لأهل الفضل من المتخصصين في البلاغة واللغة أن يطلعوا بدقة على ديوان شيخنا الأوحد الأحسائي، وعلى آراءه في اللغة. وأن يكتبوا الدراسات في هذا الجانب. والحمد لله رب العالمين وصلى الله على أشتاقنا المباهين محمد وآله الطيبين الطاهرين. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

عبد الله عبد الرسول الاحقاقي

٩ جمادى الثاني ١٤٤٢هـ

تَقْدِيْم

الحكيم الإلهي والفقيه الربّاني

الميرزا عبدالله بن الميرزا عبدالرسول الإحقاقي

أدام الله بقاءه

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله خالق النقطة والحروف، ومؤلفها كلمة تامة دالة على مقامات الغيب والشهود، والصلاة والسلام على كلمة الله الباقية محمد وآله الكلمات التامات صلوات الله عليهم ما دام التحميد والتسبيح لله في البريات.

وبعد لاشك أنّ للشعر بيانًا خاصًا، وأسلوبًا عذبًا في عرض الحقائق، وسرد الأفكار، وقد تفنن الشعراء قديمًا وحديثًا في نظمه، وتسابقوا في ميدانه، وخصوصًا إذا كان الشعر في موالينا محمد وآله الطاهرين، فستخضع الحروف، وتركع الكلمات، وتسجد المعاني أمام عتبة بابهم سلام الله عليهم أجمعين.

ومن أعظم معاني الشعر وأعذبه وأغلاه هو شعر شيخنا الأجل الشيخ الأوحد أحمد بن زين الدين الأحسائي أعلى الله مقامه، فلم يكن شعره عاديًا، بل حكمة صيغت في قوالب شعرية، بيّن فيه مقامات الأئمة الطاهرين، وأكثر فيه من رثاء مولانا الشهيد المظلوم أبي عبدالله الحسين عليه السلام، مستخدمًا في ذلك براعته اللغوية، واطلاعه الواسع على معاجم اللغة، وقواعدها، وأسرارها.

ومن يقف على شعره يرى الكثير من العلوم والأسرار في ثناياه، فلذا سارع الكثير في ترجمته، وشرحه، والاستشهاد به.

وأخيرًا وقفت على بعض فصول الدراسة التي كتبها الأستاذ الفاضل علي بن سالم الدريهم الأحسائي سلّمه الله من كل سوء حول الظواهر الأسلوبية في شعر الشيخ الأوحد الأحسائي، فوجدتها دراسة بكرًا في مجالها، رائعة في أسلوبها، قيمة في محتواها، فجزاه الله عن محمد وآله الطاهرين وعن شيخنا الأوحد خير الجزاء.

وفي الختام أوجه دعوتي لأهل الفضل من المتخصصين في البلاغة واللغة أن يطّلعوا بدقة على ديوان شيخنا الأوحد الأحسائي، وعلى آرائه في اللغة، وأن يكتبوا الدراسات في هذا الجانب. والحمد لله رب العالمين وصلى الله على أئمتنا الميامين محمد وآله الطيبين الطاهرين. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

عبد الله عبدالرسول الإحقاقي

٩ جمادى الثاني ١٤٤٢هـ

الْمُقَدَّمَةُ

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى أهل بيته الطيبين الطاهرين وبعد.. فهذه دراسة أدبية في ديوان الشيخ الأوحد، موسومة بـ (ظواهر أسلوبية في ديوان شيخ المتألهين الشيخ أحمد بن زين الدين الأحسائي ﷺ) وقد حرصت بما أستطيع أن تكون دراسة أدبية نقدية صرفة، توخيت فيها الكشف عن ظواهر أسلوبية بارزة في شعر الشيخ، ومن ثم الكشف عن المدلولات الجمالية والبلاغيّة، باعتبار اللغة هي المادة التي يعتمد عليها المحلل حين يعرض لدراسة مدونة أدبية؛ ليسهل عند ذلك التعرّف على ميول المبدع وأفكاره، وسبر أغوار الألفاظ في السياقات الشعرية المختلفة، وأيضًا الوقوف على الأساليب والتراكيب الفنيّة التي اعتمدها الشاعر؛ ليبث من خلالها قضاياه ورؤاه بالشكل الذي تتكون معه لغة شعريّة تضمن جمالية في النص، وتأثيرًا في المتلقي.

وقد نظرت في ديوان الشيخ الأوحد وقرأته مرارًا، فوجدته مادة صالحة لإقامة الدراسة فيه، وبحسب اطلاعي فلم أقف على دراسة تتناول الظاهرة الأسلوبية في الديوان، بالإضافة إلى أهميّة الديوان من ناحية توثيق الأحداث التاريخيّة المهمّة، الأمر الذي دفعني لمحاولة معرفة الأساليب والتقنيات التي اعتمد عليها الشاعر في عرضها للمتلقي، تلك أمور كانت مدعاة لي في المضيّ قدمًا في الدراسة والتي انتظمت في مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة وثبت للمصادر والمراجع وفهرس جامع للموضوعات.

تناولت في المدخل سيرة موجزة للشيخ الأوحد، ثمّ قراءة في الأسلوب

والأسلوبيّة، وجاء الفصل الأوّل بعنوان تجليات التناص في ديوان الشيخ الأوحد، وينظّم تحته التناص مع القرآن الكريم ـ التناص مع الحديث والروايات الشريفة ـ التناص الأدبي (الشعر).. أمّا الفصل الثاني فيحمل عنوان ظاهرة الانزياح الاستعاري والكنائي في ديوان الشيخ الأوحد، والفصل الثالث فموسوم بـ جمالية التكرار في ديوان الشيخ الأوحد، والفصل الرابع وهو آخر فصول الدراسة فعنوانه الطباق البلاغي في ديوان الشيخ الأوحد.

وتعتمد الدراسة على المنهج الأسلوبي أو الاسلوبية، وهي من المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة النص الأدبي وتحليل جوانبه الجمالية بشكل أعمق وأشمل.. وعليه فإنّ الأسلوبية تهتم بدراسة اللغة بجعلها المحور الأساس في تحليل النصوص الأدبية ودراستها، كما تعمل الأسلوبية على فكّ رموز اللغة داخل الخطاب الأدبي للكشف عن جوانب الإبداع فيه.

ختامًا أسأل الله سبحانه وتعالى أن يتقبّل مني هذا القليل، كما وأسأله أن تنال هذه الدراسة على قبول واستحسان القارئ الكريم، بقدر الجهد المبذول والذي إن جاء متميّزًا فهو حتمًا من الله، وإن شابه قصور فمن نفسي ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

كما أقدم شكري لكل من ساهم في إنجاح هذا العمل من الإخوان خصوصًا الدكتور حسن الشيخ، والأستاذ عبد المجيد القطان، والأستاذ حيدر الحرز.

هذا والله تعالى من وراء القصد، عليه توكلت هو حسبي ونعم الوكيل.

وصلى الله على محمد وآله الطاهرين

مَدْخَلٌ

تهدف الدراسة في هذا المدخل إلى محاولة تقديم سيرة معرفيّة للشيخ أحمد بن زين الدين الأَحسائي، فمع كثرة المؤلفات والدراسات والمقالات التي تناولت سيرته، إلّا إنّه لا غنًى عن تناول جوانب من سيرة الشيخ العطرة، وبعد ذلك ستتناول الدراسة الأسلوب والأسلوبية بالتعريف والتنظير؛ للكشف عن مستويات وعناصر التحليل الأسلوبيّ، ونواحي أخرى تختصّ بضوابط وحدود الأسلوبيّة؛ لإعطاء القارئ فكرة عامة موجزة ومفيدة إن شاء الله تعالى.

الشَّيْخُ أَحْمَدُ بْنُ زَيْنِ الدِّيْنِ الْأَحْسَائِيّ

سُئل المرجع المعظم والإمام المصلح الحاج **ميرزا حسن الحائري الإحقاقي** عن اسم الشيخ الأوحد ومولده ووفاته.. فأجاب بقوله[1]: «هو المرحوم الشيخ أحمد بن زين الدين بن إبراهيم بن صقر بن داغر بن صولة بن شمروخ المهاشير، كان تولده في إمارة الأَحساء (هجر)، في قرية من قراها يُقال لها (المطيرفي)، في شهر رجب المرجب سنة (١١٦٦هـ).. والشيخ أعلى الله مقامه هو من صميم العرب، ومعدن الشرف، من حيث النسب، توفي ﷺ في (الثاني والعشرين من ذي القعدة سنة ١٢٤١هـ) في رجوعه من مكة إلى المدينة ودفن في البقيع خلف الحائط الذي فيه أئمة

(١) المرجع المعظم حسن، الحائري الإحقاقي، **الدين بين السائل والمجيب**، ج١، مكتبة الإمام الصادق العامة، الكويت، ط٢، ١٤١٢هـ، ص١٠٩ ـ ص١١٠.

البقيع عليهم السلام». أمّا ما يتعلق بدراسته، فقد نبغ الشيخ الأوحد في وقت مبكر جدًا، وطلب من والده دراسة النحو، فأرسله لقرية القرين عند الشيخ محمد بن الشيخ محسن، وقرأ عنده العوامل والأجرومية، واشتهر بعلمه حتى ذاع صيته في الأحساء والبحرين والعراق وإيران وغيرها من البلدان[١].. ومما يُلفت الانتباه في دراسة الشيخ الأوحد أنّ الأحساء كانت حاضنة لجماعة من العلماء القادرين على تدريس المقدمات والسطوح، وهذا يظهر جانبًا مهمًا للوضع العلميّ والدينيّ آنذاك.

ولشيخنا الأوحد مؤلفات عدّة في شتّى المجالات والعلوم، فقد ذكر له خادم الشريعة الغراء **الميرزا عبدالرسول الإحقاقي** ما يربو على السبعين؛ وفي ذلك دلالة على سمو رتبته (أعني شيخنا الأوحد) وعلوّ مقامه، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: شرح الزيارة الجامعة الكبيرة ـ كتاب شرح المشاعر ـ كتاب شرح العرشية ـ حياة النفس ـ رسالة في التجويد ـ شرح تبصرة المتعلمين ـ أجوبة مسائل الشاه فتح علي ـ رسالة في الإجماع[٢].. ويعلل **السيد محمد حسن آل الطالقاني** سبب كثرة مؤلفات الشيخ الأمجد أحمد بن زين الدين، فقد عاش الشيخ الأوحد «سبعًا وسبعين سنة قضى معظمها في عزلة عن الناس معتكفًا في مكتبته، يُؤلّف الرسائل، ويجيب عن مئات الرسائل، ويرد على مختلف الاعتراضات، ويصحح بعض الأفكار الخاطئة والمفاهيم المغلوطة.. وقد أغنت المكتبة الإسلاميّة بثروة هائلة، وأمدتها بمصادر عديدة، أوضحت كثيرًا من الجوانب الفكريّة في الإسلام، ولا سيما لدى الشيعة الإماميّة»[٣]، وهذا يدلل على أنّ الشيخ

---

(١) انظر: **سيرة الشيخ أحمد الأحسائي بقلمه الشريف**، تحقيق: توفيق ناصر البوعلي، لجنة الإمام المهدي عليه السلام، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٥هـ، ص٨٢. وكذلك: علي، الحائري، **عقيدة الشيعة**، مطبعة أهل البيت عليهم السلام، كربلاء المقدسة ـ العراق، ط٢، ١٣٨٤هـ، ص٩٢.

(٢) المرجع خادم الشريعة الميرزا عبدالرسول، الإحقاقي، **التحقيق في مدرسة الأوحد**، ج١، لجنة المطبوعات والنشر جامع الإمام الصادق عليه السلام، الكويت، ط٢، ١٤٢٤هـ، ص٢٢٩ ـ وما بعدها.

(٣) السيد محمد، آل الطالقاني، **الشَّيخيَّة نشأتها وتطورها ومصادر دراستها**، دار الكتاب العربي، بغداد ـ العراق، ط١، ١٤٢٨هـ، ص٨٩.

الأوحد ﷺ كان على اهتمام بالغ بقضايا الأمّة، وما يخصّ عقائد الشيعة الإماميّة، وهذا واضح في تصدّيه للأفكار المخالفة لمنهج محمد وآله الطيبين الطاهرين عليهم السلام.

ومن صفات الشيخ الأوحد أنّه محبٌّ للعلم، فقد نزح من موطنه الأحساء؛ «سعيًا وراء المعرفة، وأخذ يتقلب بين المدن التي كان يشعّ منها إذ ذاك نور العرفان.. ولم تكتف نفسه الظمأى بما نالت من قسط وافر من تعاليم الإسلام على كبار مشايخ الشيعة في فارس، بل حفزته على التوجه إلى العراق العربي، لترتوي من المنابع الصافية لا سيما كربلاء»[١]، وهذا كله كان له الأثر العظيم في تكوين شخصيّته، فقد تميّز «بفصاحة في اللسان، وسلامة في التعبير، وسلاسة في الأسلوب، وفلج في الحجة وقوة في الجنان»[٢]، وممن أشاد بعلم الشيخ الأوحد الشيخ عبد الله نعمة، الذي يرى في اختلاف الناس في الشيخ الأحسائي «دليلًا على نبله ورفع مكانته، وعظيم شخصيّته، كما أنّه يعدّ من الأعلام الذين برزوا في القرن الثالث عشر للهجرة، وقد قامت شهرته على الفلسفة والكلام، وشملت ثقافته أكثر المعارف من علم الحروف والطب والرياضيات والنجوم والاصول والعرفان.»[٣].

وفيما يتعلّق بالإجازات التي نالها الشيخ الأحسائي فهي كثيرة، سنذكر عددًا منها، ونُثبت جزءًا من تلك الإجازات بنية الفائدة والبركة بإذن الله تعالى، من تلك الإجازات[٤]: إجازة السيد الأجل الأول وهو بحر العلوم ـ

(١) انظر: سعد محمد، حسن، **المهديّة في الإسلام**، دار الكتاب العربي، مصر، ط١، ١٣٧٣هـ، ص٢٤٠.

(٢) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٣) عبد الله، نعمة، **فلاسفة الشيعة حياتهم وآراؤهم**، دار الفكر اللبناني، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ص١٢٩.

(٤) السيد كاظم، الرشتي، **دليل المتحيرين**، لجنة المطبوعات والنشر جامع الإمام الصادق(ليه السلامع) ـ الكويت، ط٣، ١٤٢٣هـ، ص٥٠ ـ ص٥١. وللاستزادة في إجازات الشيخ الأوحد، انظر: حسين، محفوظ، **إجازات الشيخ أحمد الأحسائي**، مطبعة الآداب، النجف الأشرف ـ العراق، ط١، ١٣٩٠هـ.

إجازة السيد السند الثاني الميرزا مهدي الشهرستاني ـ إجازة الشيخ الأفخر الشيخ جعفر ـ إجازة الشيخ الأجل العاري عن المين، الشيخ حسين آل عصفور البحراني.

ومما جاء في إجازة **السيد الأجل بحر العلوم**، قوله: «وبعد فلما كان من حكمة الله البالغة ونعمته السابغة أن جعل لحفظ دينه وأحكامه علماء، مستحفظين لشرائعه وأحكامه صار يتلقى الخلف عن السلف مستحفظون من علوم أهل الحكمة والشرف، فبلغوا بذلك أعلى المراتب، ونالوا به أتمّ المواهب، وكان ممن أخذ بالحظ الوافر الأسنى بالنصيب المتكاثر الأهنى، زبدة العلماء العالمين، ونخبة العرفاء الكاملين الأخ الأسعد الأمجد الشيخ أحمد بن الشيخ زين الدين الأحسائي، زيد فضله ومجده وأعلى في طلب العلا جده.. فسارعت إلى إجابته لما ظهر لي من ورعه وتقواه ونبله وعلاه فأجزت له وفقه الله لسعادة الدارين.»[١].

وقد تتلمذ للشيخ الأحسائي جملة من العلماء الفضلاء، منهم: ابناه محمد تقي وعلي نقي، والسيد كاظم بن قاسم الرشتي، ومحمد باقر النجفي، وأسد الله بن إسماعيل التستري، ومحمد بن إبراهيم الكلباسي، وحسين بن مؤمن الكرماني[٢].

شَاعِرِيَّةُ الشَّيْخِ الْأَحْسَائِيِّ

من خلال اطلاعي وبحثي عن قراءات تتناول شاعرية الشيخ الاوحد وقفت على مقالة للكاتب **سعيد القريشي** بعنوان (حول شعرية الشيخ الأحسائي)، وسأحاول ذكر مقتطفات من هذه المقالة المفيدة جدًا حسب ما تقتضيه منهجية البحث.. جاء فيها «ربما الشعر في حياته لم يكن الطاغي، والحاسم، والأوحد، ولكنه كان الحبيب على قلبه، الأقرب لكيانه. يمتلئ

(١) **المرجع السابق**، ص٥٠.

(٢) انظر: جعفر، السبحاني، **المذاهب الإسلامية**، دار الولاء، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٤٢٦هـ، ص٣٥٣.

شعرًا عندما يمتلئ حزنًا، ويمتلئ عاطفة عندما يمتلئ شعرًا.. إنّ شعره مطابقٌ لتوجهه الفلسفي، فمن يقرأ شعره يستلهم فورًا توجهه الفلسفي والمذهبي، ومن ناحية أخرى كان شعره النافذة الأوسع والأرحب لقلمه، فما عجز عن التصريح به في نثره فاضت به قريحته في قوالب شعره رؤية تنم عن فلسفته، فمن يقرأ شعره يقرأ كتبه مختزلةً في هذا البوح الشعري... هناك توازن دائم بين تشكيله النفسي وتشكيله العقائدي، فالصورة عنده لا تخضع للمكان ولا للزمان، بل صورة تتناسق مع كل فترة زمنية، أو منطقة جغرافية. والتشكيل النفسي عنده خاضع للتشكيل العقائدي الذي صاغه بنفسه من خلال برهانه، والتشكيل المكاني والزماني خاضعان للتشكيل العقائدي»[١].

وعند **محمد صادق الكربَاسي** فشعر الشيخ الاوحد يتّسم «بأسلوبه الفلسفي، التأمليّ الذي تكسوه في معظمه مسحة عرفانيّة نابعة من ثقافته الدينيّة، ومصادره الينبوعيّة في مختلف فنون العلم، ومقامات الأصول والحكمة»[٢].

إنّ القارئ لديوان الشيخ الأوحد يجد أبعادًا دينية وفلسفية ونفسية واجتماعية، وطالما أنّ دراستنا تتمحور حول الجوانب الأدبية فقد ظهرت عناية فائقة باللغة من نواحي عديدة، كتسلسل التعبير وجمال الصياغة وحسن الاختيارات اللغوية ووضوح الصورة في مواضع وغموضها في مواضع أُخر.. ويعتمد الشيخ الأوحد على طاقات اللغة الانزياحيّة وتراكيبها المتعدّدة.

ويقف القارئ الكريم للديوان على دقة التصوير للأحداث التاريخية والوقائع الأليمة التي حدثت لأهل البيت عليهم السلام، وخاصة واقعة كربلاء وما

(١) سعيد، القريشي، حول شعرية الشيخ الأحسائي، **مجلة الواحة**، المملكة العربية السعودية، ع ٦٠، ٢٠١٠م.

(٢) محمد، الكرباسي، **معجم الشعراء الناظمين في الحسين** عليه السلام، ج٣، المركز الحسيني للدراسات، لندن ـ المملكة المتحدة، ط١، ١٤٣٢هـ، ص٨٤.

جرى على سيد الشهداء وأهله وأصحابه، حيث يضع الشاعر القارئ أمام مشهد مرئيّ وصور متحركة ناطقة بأدق تفاصيلها فيعايش القارئ الأحداث وينسجم معها ويتأثّر بها.

ومن الأمور التي تحتاج إلى وقفة بل وقفات هي القدرة الإبداعية التي يتميّز بها الشيخ في صوغ معاجز أهل البيت عليهم السلام وفضائلهم وبعض قصصهم في قالب شعري مؤثّر في السامع.

ويلتزم الشيخ في ديوانه بالأشكال التقليدية في بناء قصائده، من ذلك أنّه يبدأ القصائد بالأبيات المصرّعة، وقد تنوّعت البحور الشعرية التي ينظم عليها روائعه.. كما نجد في بعض المواضع في الديوان ثورة على بعض الأساليب المتعارف عليها عند الشعراء القدماء، من مثل دعوته إلى ترك البكاء على الأطلال..

لا تكاد تخلو قصائد الشيخ من الحوارية التي يجريها مع شخصيات عدّة، كحوار العقيلة زينب مع أخيها الحسين عليه السلام، وحوارية سيد الشهداء مع عياله وأنصاره، كما يقيم الشاعر حواريّة مع ذاته وهذا يُعرف في البلاغة بفن التجريد... ويبث الشيخ في تلك الحوارات حججًا نقليّة وعقلية وفلسفية لبعض المعتقدات والرؤى لأمور كثيرة.. كما يتّخذ الشيخ الأوحد تلك الحجج سلاحًا قويًّا للدفاع عن مظلوميّة أهل البيت عليهم السلام.

وأخيرًا فإنّ ديوان الشيخ الأوحد زاخر بالظواهر الأدبيّة والأسلوبيّة كالانزياح والتناص والتكرار.. ما يجعله مادة خصبة وصالحة لإقامة دراسات أدبية وقراءات نقدية، وهو ما نطمح إلى تحقيقه إن شاء الله تعالى في هذه الدراسة.

وَفَاةُ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

وافت الشيخ المعظّم الأوحد الوفاة في عمر (٧٥) عامًا، وهو في سفره الأخير إلى بيت الله الحرام، وكان بصحبة ولداه الشيخ علي نقي، والشيخ

عبد الله وبقية عائلته.. ونقل جثمانه إلى المدينة المنورة، فجهزه نجله الشيخ علي نقي وصلّى عليه.. وكان قبره معروفًا مشهورًا يزوره الكثير من العلماء والمؤمنين إلى أن هدمت قبور الأئمة وغيرها في البقيع.. وممن زار قبره العلّامة الشهير عباس القمي، والميرزا موسى بن محمد بن باقر الأسكوئي.. وقد نعاه عدد من الشعراء بعدة قصائد مليئة بمشاعر الحزن والأسى، وقد شاهد **الشيخ عباس القمي** ـ وغيره من العلماء ـ على قبره الشريف هذين البيتين:

لزين الدين (أحمد) نور علمٍ يضيء به القلوب المدلهمَّة
يريد الحاسدون ليطفئوه (ويأبى الله إلّا أن يتمّه)[1]

نكتفي بهذه التّطوافة السريعة والموجزة عن سيرة هذا العالم الجليل، شيخ المتألهين الشيخ أحمد بن زين الدين الأحسائي، مع يقيننا أننا لم ولن نوفي تلك السيرة العطرة حقها، ولكن كما يقال: ما لا يدرك كلّه لا يترك جله.

وبعد ما مضى سنتناول ـ بمشيئة الله تعالى ـ الأسلوب والأسلوبيّة في محاولة لتكوين جانب معرفي يخدم القارئ والبحث، ويعرض لأساسيات البحث الأسلوبي بمستوياته ومداخل التحليل فيه.

الْأُسْلُوْبُ وَالْأُسْلُوْبِيَّةُ

جاءت مفردة الأسلوب في (لسان العرب) بمعانٍ كثيرة، منها: سلب، سَلَبَه الشيءَ يَسْلُبُه سَلْبًا وسَلَبًا واسْتَلَبَه إياه وسَلَبُوتٌ فَعَلوتٌ مِنه وقال اللحياني: رجل سَلَبوتٌ وامرأَةٌ سَلَبوتٌ كالرجل وكذلك رجلٌ سَلاَّبةٌ بالهاءِ والأُنثى سَلاَّبة.. وناقة سالِبٌ وسَلُوبٌ ماتَ وَلَدُها أَو أَلْقَتْهُ لغير تَمام وكذلك المرأَة والجمع سُلُبٌ وسَلائبُ.. ويقال للسَّطْر من النخيل أُسْلوبٌ وكلُّ طريقٍ

(١) انظر: هاشم، الشخص، **أعلام هجر من الماضين والمعاصرين**، ج١، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٤١٦هـ، ص١٦٤ ـ ص١٦٦.

ممتدٌّ فهو أُسلوبٌ قال: والأُسْلوبُ الطريق والوجهُ والمَذْهَبُ يقال: أَنتم في أُسْلُوبِ سُوءٍ ويُجمَعُ أَساليبَ والأُسْلُوبُ الطريقُ تأْخذ فيه والأُسْلوبُ بالضم الفَنُّ يقال أَخَذ فلانٌ في أَساليبَ من القول أَي أَفانِينَ منه[١]. وورد في الصحاح للجوهري: سلب الشيء سَلْبًا، والاستلاب: الاختلاس.. وتسلَّبت المرأة إذا أحدَّت.. وانسلبت الناقة، إذا أسرعت في سيرها حتّى كأنها تخرج من جلدها.. والأسلوب بالضم: الفن، يُقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي في فنون منه[٢]. ومن المجاز: سلَبه فؤادَه وعقلَه واستلبه، وهو مستلَب العقل. وشجرةٌ سليبٌ: أُخذ ورقُها وثمرها، وشجرٌ سُلُبٌ. وناقة سلوب: أُخذ ولدها، ونوقٌ سلائب. ويُقال للمتكبّر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنةً ولا يسرة[٣]. ولا تخرج جلّ المعاجم عن تلك المعاني التي أثبتناها، وما يعنينا من تلك المعاني ما دلّت على الطريق والوجه والمذهب والسطر من النخيل والفن؛ فربّما يكون لها ارتباط بالمفهوم البلاغي والنقدي لمصطلح الأسلوب، وهو ما سنحاول توضيحه إن شاء الله عند الحديث عن الأسلوب والأسلوبيّة في جانبها الاصطلاحي.

أمّا مفهوم الأسلوب عند البلاغيين فهو «الطُرُق المختلفة في استعمال اللغة استعمالًا فنيًّا؛ لغرض التأثير في المشاعر الإنسانيّة»[٤]، والطرق المقصودة هي الاستعمالات المجازيّة كالتشبيه والاستعارة والكناية والحذف والتقديم والتأخير.. فهي أساليب قادرة على التأثير في المتلقي والسيطرة عليه، ويعرّف **أحمد الشايب** الأسلوب بأنَّه «اختيار الأديب للمعاني وترتيبها وتفسيرها طوع مزاجه تفسيرًا فنيًّا، ثم التعبير عنها بالألفاظ التي تجذبها المعاني فيأخذ الكاتب باختيار الفن وينتهي بالألفاظ، فيجمع الأسلوب بين

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، باب (سلب).
(٢) إسماعيل، الجوهري، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، باب (سلب).
(٣) محمود، الزمخشري، **أساس البلاغة**، باب (سلب).
(٤) محمد، الجرّبى، **الأسلوب والأسلوبيّة**، مكتبة الآداب، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤٣٠هـ، ص٩.

وضوح التفكير وجمال التصوير، مع مراعاة الدقة في أداء الفكرة أو صوغ الخيال، والتصرف السديد في بناء الجمل والعبارات، حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني»[١]. وعند محاولة استنطاق نص الشايب السابق نجد أنّ الأسلوب الأدبي يمرّ بمراحل بدءًا باختيارات الأديب للمعاني وتفسيرها فنيًّا، ثم بتخيّر الألفاظ المناسبة مع مراعاة جملة من الأمور كدقة الفكرة والصياغة الخياليّة، ويرى البعض أن تعريف الأسلوب في أيسر صوره وأوضحه هو «طريقة الكاتب في التعبير عن مواقفه، والإبانة عن شخصيته باختيار ألفاظه، وصياغة جمله وعباراته، والتأليف بينها للتعبير عن معانٍ القصد منها الإيضاح والتأثير»[٢]. فاختيارات الكاتب وصياغاته وتوليفاته تخلق له نصًّا أدبيًّا؛ يستظهر فيه المعاني والمقاصد المختلفة بأسلوب فنيٍّ ومؤثر، ومن خلال ذلك كله يتضح لنا أسلوبه الخاص. ويعرّف بعضهم الأسلوب بأنّه «الميزة النوعيّة للأثر الأدبي»[٣]. ويرى **أحمد الزيات** أنّ الأسلوب هو «طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام»[٤]. فمن خلال الطريقة الخاصة في تخيّر الألفاظ وتأليف الكلام يظهر أسلوب الكاتب.

وقد شاع عند عدد من المختصين في الأسلوب والأسلوبيّة تعريف الأسلوب بأنه انزياح عن الاستعمال العادي للغة، نرى ذلك مثلًا عند **ريفاتير** الّذي يعرّف الأسلوب بأنه «انزياح عن النّمط التعبيريّ المتعارف

(١) أحمد، الشايب، **الأسلوب دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ـ مصر، ط٩، ١٩٩٥م، ص٤٩.

(٢) انظر: أيوب، العطيّة، **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠١٤م، ص١١.

(٣) انظر: عبد السلام، المسدي، **النقد والحداثة**، دار الطليعة للنشر، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٣م، ص٥٤.

(٤) أحمد، الزيات، **الدفاع عن البلاغة**، عالم الكتب، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٦٧م، ص٨٦.

عليه»[١]. وكذلك الأسلوب عند **فاليري** هو «انحراف]انزياح[عن قاعدة ما»[٢]. ويعتبر **جيرو** أنّ الأسلوب: «انزياح لسانيّ يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة»[٣]. وينظر **تودوروف** إلى الأسلوب معتمدًا على الانزياح، فيعرّفه بأنّه: «لحن مبرّر ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبيّة كانت تطبيقًا كليًّا للأشكال النحويّة الأولى»[٤]. ويذكر **سعد مصلوح** في كتابه (الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة) أنَّ من الممكن أن يعدّ السّياق معيارًا أو أساسًا يُقاس الانزياح إليه، إذ ثمة رؤية للأسلوب ترى فيه مفارقة أو انحرافًا عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنّه نمط معياريّ، ومسوغ المقارنة بين النصّ المفارق والنصّ النّمط، هو تماثل السّياق في كل منهما وأداة التّحليل الأسلوبيّ عند أصحاب هذا الرأي هي المقارنة بين الخصائص والسمات اللغويّة في النص النّمط مرتبطة بسياقاتها، وبين ما يقابلها من خصائص وسمات في النصّ المفارق[٥]. ويعرّف **موريس أبو ناضر** الأسلوب بأنَّه «ابتعاد عن الكلام المألوف والمستعمل، فقولنا: سال ماء الوادي قول مألوف، أما قولنا: سال الوادي فابتعاد عن المألوف، وخروج على المستعمل، وبالتالي نحن تجاه ظاهرة أسلوبية تعرف بالابتعاد»[٦]. فاستعمال اللفظ في التركيب يكون عليه المعوّل في تحديد كون الاستعمال يمثّل انزياحًا أم لا.

---

(١) انظر: عزام، محمد، **الأسلوبية منهجا نقديا**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ـ سوريا، ط١، ١٩٨٩م، ص٣١.

(٢) انظر: صلاح، فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشرق، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤١٩هـ، ص١٥٤.

(٣) جيرو، بيير، **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ـ سورية، ط٢، ١٩٩٤م، ص٨٤.

(٤) انظر: عبدالسلام، المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، (د.ت)، ص١٠٣.

(٥) انظر: سعد، مصلوح، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، عالم الكتب، القاهرة ـ مصر، ط٣، ١٤١٢هـ، ص٤٣.

(٦) موريس، أبو ناضر، **إشارة اللغة ودلالة الكلام**، مختارات للنشر، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٠م، ص٨٥.

ويعلّق **جون كوهين** على تعريف الأسلوب بأنّه انزياح، بقوله: «تعريف الأسلوب باعتباره انزياحًا ليس أن تقول ما هو، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعًا ولا عاديًّا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أنّ الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جماليّة، إنَّه انزياح بالنسبة إلى المعيار، أي أنّه خطأٌ ولكنه كما يقول برونو خطأ مقصود»(١). ومن النقاد من نظر إلى الأسلوب من جهة العاطفة، فعدّوا الأسلوب من «طرق التعبير عن العاطفة باللغة، وأثر الوقائع اللغويّة على العاطفة»(٢).

ومنهم من نظر إلى الأسلوب بشكل عام على أنّه «تخيُّر الأديب لزوايا الرؤية في أعماله، وإننا لنميز بين أمرين مهمّين هما التجربة الشعورية والموقف في الأدب وزوايا الرؤية»(٣). فالمبدع ينظر إلى الأشياء من زوايا خاصة به، فيرى الأمور لا كما يراها غيره، الأمر الذي يعطي أسلوب المبدع في الكتابة مزيّة يمتاز بها عن غيره.

وهناك من يذهب إلى القول بأنّ الأسلوب تضمين، ويقصدون بذلك «أنّ كل سمة لغوية تتضمن قيمة أسلوبية معينة، وأنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص أو الموقف، وهذه القيمة قابلة للتغيير بتغير البيئة التي توجد فيها والموقف التي تعبر عنه»(٤). ويعرّف (**جيرو**) الأسلوب بقوله: «هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب»(٥). وهنا تأكيد على القصديّة في الاختيار.

---

(١) جون، كوهين، **بناء لغة الشعر**، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ـ مصر، (د.ط)، ص١٥.

(٢) انظر: شبلنر، برند، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنيّة للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٨.

(٣) انظر: فايز، الداية، **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي**، دار الفكر، دمشق ـ سورية، دار الفكر المعاصر، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٩٦م، ص٢١.

(٤) انظر: سعد، مصلوح، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، ص٤٤ ـ ص٤٥.

(٥) انظر: محمد، جبر، **الأسلوب والنحو**، دار الدعوة، مصر، ط١، ١٩٨٨م، ص١٢٧.

رأينا فيما سبق من القول في مفهوم الأسلوب أن تعريفاته قد تعددت بشكل كبير وملحوظ، وهذا راجع إلى المدارس النقدية الكثيرة، والمنطلقات التي من خلالها ينظر النقاد إلى الأسلوب، ومع ذلك فإنّ الباحث يرى في ذلك تنوعًا مفيدًا للأسلوب، فمن المسلم به أن تلك التعريفات لا تتعارض بشكل كبير مع بعضها، وتبقى وجهات النظر قائمة في التركيز على جوانب وإهمال أخرى، وسننتقل بعد ذلك للحديث عن الأسلوبية.

في بداية الحديث عن الأسلوبيّة نشير إلى أنّ الأسلوب سابق في الظهور بالنسبة لمصطلح الأسلوبيّة، فمصطلح الأسلوبيّة ظهر في بداية القرن العشرين، وظهوره كان ـ حسب رأي بعض النقّاد ـ «متزامنًا مع ظهور الدراسات اللغويّة الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علمًا يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبيّ، أو التحليل النفسيّ، أو الاجتماعيّ، تبعًا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك»[(١)]. وهذا يؤكّد صلة الأسلوبيّة بالدراسات اللغوية وإفادته من علومه، ولفظة الأسلوبيّة مشتقة من الأسلوب، وكأنها منسوبة للأسلوب، كقولنا: النحو والنحويّة، والصرف والصرفيّة، واللغة واللغويّة، وبناء على ذلك يقول أحد النقّاد: «الأسلوبية لفظًا تتكون من جزءين، كلمة (أسلوب) وهو جذرها الذي تعتمد عليه، وياء النسب، فأصبحت تعني الانتساب إلى ذلك العلم، والاتصاف به، ثم أصبحت تدل على ذات موصوفة، كما نقول: عربيّة وإسلاميّة وبلاغيّة»[(٢)].

أما ما يخصّ تعريف الأسلوبية في النقد الأدبي، فهناك تعريفات عديدة لها، وربما لا يسعنا أن نحصي جميع تلك التعريفات، وعلى أية حال فليس هدف الدراسة ذلك، بل سنكتفي بذكر عدد من التعريفات نحسب أنها تعطي صورة واضحة في ذهن القارئ، كما سنتناول بعد ذلك بعض مستويات وعناصر الدراسة الأسلوبيّة بحول الله وقوته.

---

(١) انظر: أحمد، درويش، **الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث**، مجلة فصول، مصر، مج ٥، ع ١، (د.ت)، ص٦٠.

(٢) انظر: أيوب، العطيّة، **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**، ص٣٠.

وقبل الخوض في الأسلوبية، نودّ أن نذكر بعض آراء النقاد حول التفرقة بين الأسلوب والاسلوبية، من تلك الآراء ما ذكره **صلاح فضل**، من أنّ: «الأسلوب يمثّل الأنماط المتنوعة في اللغة، في حين تنصبُّ الأسلوبية على تحليل هذه الأنماط وخاصة في جوانبها الفرديّة»[١]. ونستخلص من ذلك أن دور الأسلوبية يعدّ مكملًا للأسلوب، ومحللًا للأنماط التي يعتمدها المبدع في تكوين لغته الخاصة من المادة اللغوية في حدودها المعجميّة.

ويؤكّد **منذر عياشي** على أنّ الأسلوبية «علم يدرس اللغة في الخطاب الأدبي»[٢]. وفي محاولة لاستنطاق النصّ السّابق يتضح أنّ الأسلوبية تنظر إلى اللغة الأدبية وتدرسها، ولا تعتني باللغة خارج نطاق الأدب، كاللغة العلميّة أو المباشرة، كما أنّ الأسلوبية علم له أصوله وقواعده ومستوياته، أمّا **صالح بلعيد** فيقول: «إنّ الأسلوبيّة هي العلم الذي يمكن دراسة الأدب من جمع معطيات محددة ودقيقة عن الاختبارات الفردية في الممارسة اللغوية: أي ممارسة أدبية للأسلوب باعتبار أن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح إذن فهي: إسهام لساني في دراسة الأدب، لمعالجة النصوص كواقع (FAITS) لغوية الدراسات اللغوية للأسلوب الذي يمكن أن يعزي لأي ممارسة لغوية مكتوبة أو منطوقة»[٣]. والأسلوبية عند بعضهم هي التي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، ليتبين ما تتميز به من خصائص، وتعتمد البنية اللغوية للنص منطلقًا أساسيًّا في عملها، وتتمثل وظيفة البحث الأسلوبي في فحص الأنواع المؤثرة ودراسة الوسائل التي تعبر بها اللغة، والعلاقات المتبادلة، وتحليل النظام التعبيري[٤]. ويرى **ابن**

---

(١) انظر: محمد، عبدالمطلب، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة ـ مصر، ط١، ١٩٩٤م، ص١٨٦.

(٢) منذر، عياشي، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري، حلب ـ سورية، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٧.

(٣) صالح، بلعيد، **نظرية النظم**، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٥٧.

(٤) انظر: فتح الله، سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٤م، ص٤٣.

ذريل أنّ الأسلوبية «علم لغويٌّ حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيريّة والشعريّة فتميزه عن غيره، إنها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعدّ الأسلوبيّة ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها»[١]. ومن النقاد الذين تبنوا الرأي القائل: إنّ الأسلوبية (علم الأسلوب) وريث للبلاغة العربيّة **صلاح فضل**، حيث يقول: «إنّ الأسلوبيّة وريث شرعيّ للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس، وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، فهو ينحدر من أصلاب مختلفة على الرغم من أن هذه الروافد تعود في النهاية لأبويين فتيين هما: علم اللغة الحديث (الألسنية) من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب أخر»[٢]. ومع اتفاقنا على أنّ الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة القديمة، إلّا أن نعت البلاغة القديمة بالعجوز والعقم أوصاف لا يرى الباحث أنها مناسبة لأن تضاف أو تلتصق بالبلاغة العربية القديمة.

والأسلوبية عند **الهادي الطرابلسي** متفرعة من اللسانيات، ومن خلالها استطعنا التنظير والتطبيق لهذا العلم، والتفرقة بين المستويات المختلفة للكلام، يقول الطرابلسي: «إن الأسلوبية أو علم الأسلوب، وهو أحد ما تفرع من اللسانيات، من علوم اللغة الحديثة، ليطمح إلى سد هذه الثغرة تنظيرًا أو تطبيقًا، وعلمًا ومنهجًا، ولكن هذا العلم لم يثمر بعد، ما به نستطيع أن نعرف بوضوح على الأقل: ما الأسلوب؟ وما حد مستويات الكلام؟»[٣] وتتجه الأسلوبيّة في مسارها ـ بحسب رأي **عبدالقادر عبدالجليل** ـ إلى «متابعة خيوط العلاقة بين الدال والمدلول عبر

(١) عدنان، ذريل، **اللغة والأسلوب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، ١٩٨٠م، ص١٤٠.

(٢) صلاح، فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ص٩٦.

(٣) انظر: فرحان، الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧٤.

محاوراتها المتتابعة سعيًا وراء كشف ملف هذا النص في خارطة العمل الأدبيّ الفنيّ وقدرته على مجاوزة مرحلة التعبير إلى مرحلة التوصيل، التي تحمل قيمًا جمالية وإثارة وإقناعًا وهذا في الواقع جوهر ما تسعى الأسلوبية إلى تحقيق وجوده في المنتج الأدبي»[١]. ففي النص السابق يتضح أنّ الأسلوبية تبحث وتعتني باللغة التي تحمل قيمًا ودلالات جمالية تثير المتلقي، وتجذبه إليها، وتحثّه على سبر أغوار المعنى؛ لتحصل الفائدة بإقناعه والتّأثير فيه بأساليب خارجة عن المألوف.

وقد شغلت الأسلوبية اهتمام النقّاد الغربيين كذلك، وحظيت بعناية بالغة منهم، من هؤلاء **شارل بارلي** الذي نظر إلى الأسلوبيّة من عدة جوانب، حيث يقول: «إنّ اللغة مجموعة من وسائل التعبير التي تعبر عن الجانب الفكري والعاطفي أو الجانب المنطقي، والجانب الانفعالي، وأنّ علم الأسلوب]الأسلوبية[يُعنى بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة»[٢]. فالأسلوب هو المعني بتوفير مجموعة من الطّرق ووسائل التعبير عن تلك الجوانب للغة، فيما يأتي دور الأسلوبيّة التي تهتمّ بدراسة تلك الوسائل حين يستخدمها المبدع للتعبير عن أفكاره ورؤاه. وبالي هو مؤسس علم الأسلوب التعبيري، ويعرّفه بأنّه «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغويّ من ناحية محتواه العاطفيّ، أي التعبير عن واقع الحساسيّة الشعوريّة من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسيّة»[٣].

ويقرر **ريفاتير** أنّ الأسلوبية «علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبيّة دراسة موضوعيّة، لذلك فهي تُعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق

(١) عبدالقادر، عبدالجليل، **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٢٤.

(٢) انظر: محمد، عبدالمطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص١٢٠.

(٣) انظر: صلاح، فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ص١٧.

المضموني تحاورًا خاصًا، وترمي حسب رأيه إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكًا نقديًّا، مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية»[١]. وينظر **بيير جيرو** إلى الأسلوبية باعتبارها «الطريقة في الكتابة، وهي استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبيّة»[٢]. ومن نص جيرو السابق يتضح أنّ الأسلوبية تهتم بدراسة كيفية الكتابة والاستعانة بالأدوات التعبيريّة، شريطة أن تكون الغايات من ذلك غايات فنيّة أدبيّة، يهدف المبدع إلى تحقيقها في إنتاجه الأدبيّ.

ويتعامل **التحليل الأسلوبي** مع ثلاثة عناصر أساسية، وهي[٣]:

أ ـ **العنصر اللغوي**: إذ يعالج التحليل نصوصًا، قامت اللغة بوضعها.

ب ـ **العنصر النفعي**: الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف، والقارئ، والموقف التاريخي، وهدف النص الأدبي وغير ذلك.

ج ـ **العنصر الجماليّ الأدبيّ**: ويكشف عن تأثير النص في القارئ.

وبالنسبة إلى مستويات الدراسة الأسلوبية، فمن المعلوم أنّ اللغة تشكل بمستوياتها المختلفة المنبع الرئيسي لمنهج الدراسة الأسلوبية، وتلك المستويات على النحو التالي[٤]:

١) **المستوى الصوتي**: ويتمثّل في الظواهر الصوتيّة كالنبرة، والتنغيم، والضدّ، والتكرار..

---

(١) انظر: فرحان، الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب**، ص٧٠. وانظر كذلك: عبدالسلام، المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص٤٢.

(٢) جيرو، بيير، **الأسلوبية**، ص٣٦.

(٣) انظر: محمد، الكواز، **علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات**، دار منشورات جامعة السابع من إبريل، ليبيا، ط١، (د.ت)، ص١١٥.

(٤) انظر: أيوب، العطيّة، **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**، من ص١٦٠ ـ إلى ص١٦٢.

٢) **المستوى الصرفي**: ويتمثّل في دراسة بنية الكلمة ودلالتها في سياق النص، وما يطرأ عليها من زيادة أو نقص.

٣) **المستوى النحويّ والتركيبيّ**: ويهتمّ هذا المستوى في دراسة مجموعة المعاني التي تتصل بالأبواب النحويّة، كالفاعليّة والمفعولية والحاليّة، والتقديم والتأخير والحذف..

٤) **المستوى المعجميّ أو الدلاليّ**: ويتمثّل في دراسة معاني الكلمات ودلالاتها في النص.

ولا يُشترط عند الأسلوبيين دراسة النصوص الأدبيّة دراسة تستوفي جميع تلك المستويات، بل يتمّ التركيز على ما يُعطي النص تفرّدًا وتميّزًا، لذلك يقول **صلاح فضل**: «على أن ما يميز الدراسة الأسلوبية عن بقية أنواع الشرح والتفسير إنما هو تركيزها على الخواص العائدة المرجعة، أي على الخواص المكررة والموظفة بانتظام في النص الأدبي»[١]. ويذهب آخر إلى التأكيد على أنّ الدراسة الأسلوبية «تهتم بدراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والمقطعية والدلالية والتركيبية.. ومن ثمّ فهي تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب الأدبيّ، وغير الأدبيّ مع جرد مواصفاته المتميزة، وتحديد مميزاته الفردية، واستخلاص مقوماته الفنيّة والجماليّة، وتبيان آثار كل ذلك في المتلقي أو القارئ ذهنيًّا ووجدانيًّا وحركيًّا»[٢]. إذن فالدراسة الأسلوبيّة تركز على ما يميّز النص المدروس في مختلف المستويات اللغويّة، ومعرفة أثر ذلك في المتلقي.

ومن الأمور المهمة معرفة أنّ المنهج الأسلوبي (الأسلوبية) يستفيد من مستويات اللغة، ومن المناهج النقديّة الأخرى؛ وهذا يعطيه «المرونة التي تؤهل الدارس لاستقصاء العناصر الجمالية للنص، وإنّ السمة المميزة للدراسة الأسلوبية أنها تبدأ من العمل الأدبيّ نفسه، ومن الكلمات والطريقة

---

(١) صلاح، فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ص١٠٢.

(٢) انظر: جميل، حمداوي، **اتجاهات الأسلوبية**، المغرب، ط١، ٢٠١٥م، ص٨.

التي تربط في القطعة الكتابية الخاصة، وليس ثمة حدود يحظر على طالب الأسلوب تجاوزها، ولكنه يبدأ في الأقل من نقطة إيجابية يمكن تحديدها»[١]. كما أنّ من الأمور التي ينبغي ألّا تغيب عن أذهاننا «أنّ الدراسة الأسلوبية هي في جوهرها بلاغة ونقد وعلم لغة، إذ يمكننا القول إنّ الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، كما أنّ علم الأسلوب وثيق الصلة بالنقد الأدبي، إذ إن الأسلوب من أهم المقولات التي توحّد بين علمي اللغة والأدب، وأنّ دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما»[٢]، وهذا ما يتبناه الباحث ويعتبره منطلقًا في دراسته للجانب التطبيقي من هذه الدراسة بمشيئة الله تعالى، كما أنّ البلاغة والأسلوبية تلتقيان في جوانب عدّة من ناحية الاهتمام بدراسة النّصوص الأدبيّة، حيث إنهما «يتعاملان مع الجانب الجماليّ للغة، وعلاقة اللغة الإبداعيّة بالمبدع أولًا، ثمّ بالمتلقي ثانيًا، وهنا يمكن ملاحظة هذه العلاقة من خلال تأمل ما في علوم البلاغة العربية من قضايا بلاغيّة يمكن أن تشكل أساسًا لكثير من القضايا التي تعالجها الأسلوبيّة الحديثة»[٣]. تلك الأمور وغيرها دعت **مختار عطيّة** إلى القول: «إنّ علاقة البلاغة بالأسلوبية إنما هي علاقة امتداد تقوم على التبادل في الموضوع والمنهج والمعالجة والتحليل، وإن تغايرت السبل المؤدية إلى هذه الأسس ونتج عن تمازجها مجموعة من الفرعيات التي تتلاقى حينًا وتفترق أحيانًا»[٤]. فالأسلوبية تحديث لأسس وآليات البلاغة القديمة.

---

(١) انظر: عمر، عتيق، **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجًا**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان ـ الأردن، ط١، ١٤٣٣هـ، ص١٨.

(٢) انظر: **المرجع السابق**، ص٢٠.

(٣) انظر: ميس، عودة، **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجًا**، (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس ـ فلسطين، ٢٠٠٦م، ص٤٤ ـ ص٤٥.

(٤) مختار، عطية، **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ـ مصر، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٣.

والدراسة الأسلوبيّة تولي المتلقي عناية فائقة، وترى أنّ له دورًا فاعلًا في عملية بناء المعنى في النصوص الأدبيّة، وذلك من خلال التأثير فيه، فالأسلوبيّة «تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنيًّا ومؤلفًا بطريقة يلفت فيها انتباه المتلقي لما يريده، ولذلك فإنّ الأسلوبيّة تسعى بكل تميز إلى دراسة الكلام على أنّه نشاط ذاتي في استعمال اللغة»[١]. ذلك الاستعمال الذي يتميّز بالخروج عن الاستعمال العادي والمألوف، إذ إنّ المتلقي بحاجة إلى لغة منزاحة عن الأصل، تُدهشه وتفاجئه؛ حتّى يتفاعل معها ويُقبل على المقاصد المُرادة من قبل المبدع، ويُصبح (أي المتلقي) شريكًا في عملية إنتاج الدلالة، وإبراز الجوانب الجماليّة، والتي ربّما لا تكون ظاهرة وواضحة.

ومن الوظائف المهمّة التي يؤدّيها التحليل الأسلوبيّ «الكشف عن المدلولات الجماليّة في النص، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد ويمدّه بمعايير موضوعيّة يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقديّ وترشيد أحكامه، ومن ثم قيامها على أسس منضبطة»[٢]. وبالنتيجة يصل الناقد بالمعايير الواضحة إلى

الحكم على العمل الأدبي بموضوعية تامة، بعيدًا عن الأحكام الانطباعيّة والذاتيّة.

هذا ما كان من شأن المدخل الذي كان تمهيدًا لدراسة الظواهر الأسلوبية في ديوان الشيخ الإحسائي، وقد تمّ التعريف فيه بالشيخ الأوحد، ومن ثمّ انتقل الحديث إلى الأسلوب والأسلوبيّة ومنهجية الدراسة الأسلوبيّة،

(١) انظر: موسى، ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٣م، ص٩.

(٢) انظر: فتح الله، سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، ص٣٥.

وبعض الجوانب المهمة التي تسهم في إعطاء تصور واضح لأبعاد وطبيعة الدراسة.. وبعد ذلك سننتقل بحول الله وقوته إلى الخوض في دراسة الظواهر الأسلوبية في المدونة، للوقوف على جمالياتها وأساليبها وأنواعها.

الْفَصْلُ الْأَوَّلُ

تَجَلّيَاتُ التَّنَاصِّ
فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

الْجَانِبُ النَّظَرِيّ لِلتَّنَاصِّ

التَّنَاصُّ فِي اللُّغَةِ

جاء في لسان العرب **لابن منظور** الجذر اللغويّ (نصص): «نصص: النص: رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه. والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى، وقد نصها وانتصت هي والماشطة تنص العروس فتقعدها على المنصة، وقولهم: نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض. وكل شيء أظهرته فقد نصصته. والمنصة: الثياب المرفعة، والفرش الموطأة»[١]. وجاء في القاموس المحيط **للفيروزآبادي** قوله: «هو من نص الشيء: رفعه وسمى به فهو مرفوع الرتبة على غيره»[٢].

التَّنَاصُّ اِصْطِلَاحًا

يرى **أحمد الزعبي** وغيره أنّ **جوليا كرستيفا** تعدّ منشئة مصطلح التناص في الستينيات الميلاديّة، وذلك من خلال كتاباتها لأبحاث في السيميائية والتناص، ظهرت بين عامي ١٩٦٦م ـ ١٩٦٧م[٣]. والتناص عند كرستيفا هو «قيام النص الواحد على مدلولات خطابيّة متباينة التاريخ، ولا

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، باب (نصص).

(٢) محمد، الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، باب (نصص).

(٣) انظر: أحمد، الزعبي، **التناص نظريًا وتطبيقًا**، مكتبة الكتاني، إربد ـ الأردن، ط١، ١٩٩٥م، ص٩.

يمكن قراءة النص فيها معزولًا عن غيره من النصوص، حيث يميل المدلول الشعريّ إلى مدلولات خطابية بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعريّ، ويسمّى النص هنا متداخلًا نصيًّا»[١]. ويمكن من التعريف السابق أن نستنتج الطريقة التي يقوم عليها التناص، فقراءة النص تحتاج إلى تتبع تاريخيّ، وتتبع للمدلولات الخطابيّة للوقوف على التداخلات النصيّة، وفي تعبير آخر لكرستيفا عن مفهوم التناص، تقول: «التناص هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهذا اقتطاع أو تحويل وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها أو الذين يحيل إليه»[٢]. فالتناص لا يخرج أن يكون متعالقًا مع نصّ سابق أو متزامن معه، ولا تخرج العلاقة في التناص عن هذه الحدود، ويرى أحد النقّاد أنّ مفهوم كرستيفا للتناص «يندرج ضمن الإنتاجيّة النصيّة، بمعنى أنّه مرتبط عندها بالنّص المولِّد الّذي يهتمّ بالكيفيّة التي يتمّ بها توالد النصوص، وخلقها وفق عمل منبنٍ على عمل سابق أو مسبق»[٣]. من ذلك يحصل التفاعل في النصوص، ويظهر مدى تأثير النص السابق في اللاحق، وتربط كرستيفا بين التناص والشعر بشكل عام، فمن خلال الشعر تتضح الخطابات الشعريّة الأخرى، حيث تقول: «يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعريّ، هكذا يتم خلق فضاء نصيّ متعدد حول المدلول الشعري»[٤]. ويتوسّع **رولان بارت** في تعريف التناص، حيث يرى أنّ «كلّ نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى..

(١) جوليا، كريستيفا، **علم النص**، تر: فؤاد زاهي، دار توبيقال، المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص٧٩.

(٢) انظر: تودوروف وآخرون، **أصول الخطاب النقدي**، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ـ العراق، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٧.

(٣) انظر: عبدالقادر، بقشى، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠١٧م، ص١٩.

(٤) جوليا، كريستيفا، **علم النص**، ص٧٨.

فكل نص ليس إلّا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة»[١]. ومن النقاد الغربيين الذين عرّفوا التناص **جيرار جينيت** فالتناص عنده: «هو التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملًا أم ناقصًا لنص في نص آخر»[٢]. وفي موضع آخر يعرّفه بأنّه «كل ما يجعل نصًا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني»[٣]. ومن هذين التعريفين نستنتج أنّ التناص يشتمل على كل ما يجعل النصوص متعالقة، سواء في ذلك كل الأجناس الأدبية حين يؤثّر السابق في اللّاحق، بشكل مباشر أو ضمني، وسواء لفظي أم معنوي، من غير تحديد نسبة تعالق النصوص المتناصة.. ويُحدث التناص عند **رولان بارت** «تبادلًا وحوارًا ورباطًا، واتحادًا وتفاعلًا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما الآخر»[٤]. فالتناص عند بارت يمرّ بمراحل دقيقة، يبدأ بالتبادل والحوار وينتهي بالصراع القائم على قانون الإبطال.

ومن المعروف عند الباحثين في ظاهرة التناص أنّه لم يتم التوافق على مصطلح واحد للدلالة به على مفهوم التناص، شأنه في ذلك شأن معظم المصطلحات النقديّة، ومن الشواهد على ذلك **عبد الله الغذامي** الذي يطلق على التناص التداخل النصيّ، ويحدد معناه بقوله: «هو فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أيٌّ منها أصليًّا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة»[٥]. ويذهب

---

(١) انظر: محمد، البقاعي، **دراسات في النص والتناصية**، مركز النماء الحضاري، حلب ـ سورية، ط١، ١٩٩٨م، ص١٢٥.

(٢) جيرار، جينيت، **مدخل جامع النص**، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ١٩٨٦م، ص٩٧.

(٣) انظر: سعيد، يقطين، **انفتاح النص الروائي النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٣، ٢٠٠٦م، ص٩٧.

(٤) انظر: بشير، تاوريريت، **التفكيك في الخطاب النقدي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية**، دار الفجر، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٦م، ص٦٢- ص٦٣.

(٥) انظر: رولان، بارت، **موت المؤلف**، تر: منذر عياشي، دار الأرض، الرياض، ط١، ١٤١٣هـ، ص١٧.

الغذامي في موضع آخر إلى التأكيد على أمر مهم يتعلق بالكشف عن تداخلات النصوص وهو أنّ التداخل النصيّ «لا يقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنيّة؛ وذلك لأنّ العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تمامًا مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنّه لا يفضي إلى فراغ، إنّه إنتاج أدبيّ وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه»(١). وفي قراءة الغذامي للنصوص الأدبيّة وتحليها فإنّه يتعامل معها كونها بنية مفتوحة على النصوص السابقة، يقول الغذامي: «إنّني أتعامل مع النص على أنّه بنية مفتوحة على الماضي، مثلما أنّه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل، وهذا يناهض فكرة البنية المغلقة»(٢).

ويقوم التناص عند **عبدالملك مرتاض** على شبكة من العلاقات النصّيّة، وتتم تلك العلاقات «بوسائل قراءة النصوص، أو سماعها، وربما حتى كتابتها، إذ كثيرًا ما تكون تناصيّة داخليّة، بحيث ينقل منتج النص صورًا سابقة لنفسه عن قصد أو غير قصد»(٣). وفيما مضى دلالة واضحة على أن التناص يقع إمّا عن قصد من منتج النص أو عن غير قصد، والمهم من ذلك هو وقوع التناص نفسه، ومعرفة تأثير السابق في اللاحق، وفي موضع آخر يعرّف مرتاض التناص بأنّه «ليس إلّا حدوث علاقة تفاعليّة بين نص سابق ونص حاضر؛ لإنتاج نص لاحق»(٤). فالعلاقة بين النصوص المتناصة هو التفاعل الفعّال والقادر على إنتاج نصٍّ جديدٍ يأخذ من كل النصوص بطرف.

---

(١) عبد الله، الغذامي، **ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣م، ص١١١.

(٢) **المرجع السابق**، ص١١٣.

(٣) انظر: عبدالملك، مرتاض، في نظرية النص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب، دمشق ـ سورية، ع ٢١، ١٩٨٨م، ص٥٦.

(٤) عبدالملك، مرتاض، نظرية النص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق ـ سورية، ع ٢٠١، يناير، ١٩٨٨م، ص٤٨.

ويذهب **محمد مفتاح** في تعريف التناص إلى أنّه «حدث تواصلي تفاعلي مغلق من ناحية البداية والنهاية، أمّا معنويًّا فهو توالدي، أي متولد من أحداث كثيرة ومتنوعة»(١). ويؤكّد مفتاح على أهميّة الثقافة المعرفيّة للمتناص بالنسبة للمتلقي عند قيامه بتأويل النص، حيث يقول: «أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضًا»(٢). فالثقافة المعرفية للنصوص السابقة تقع على عاتق المبدع والمتلقي، وينظر **محمد بنيس** للتناص نظرة تشمل النص بشكل أوسع، فالنص عنده «شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، ومن ناحية ثانية، فالنص هو إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لامحدودة يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار»(٣). فالتناص يُحدث علاقة وثيقة بين النص المنتج وغيره من النصوص السابقة أو المعاصرة، يتمّ فيها إعادة الصياغة من جديد، ومن تعريف محمد بنيس السابق للتناص تظهر ثلاثة مستويات للنص الجديد، وهي الصدى والتغيير والاجترار.

وبعد أن قدمنا نبذة مختصرة لتلك المفاهيم المتعدّدة للتناص، ننتقل للحديث عن قوانين التناص والتي من خلالها يتعامل الناقد أو المتلقي مع الوقائع التناصيّة في النصوص الأدبيّة.

قَوَانِيْنُ التَّنَاصِّ

سنستعرض في هذه الجزئية بشيء من الاختصار القوانين الثلاثة للتناص، وربما يكون أغلب النقاد والدارسين مع هذه القوانيين، وهي: الاجترار والامتصاص والحوار، يقوم القانون الأول على «تكرار النص

(١) محمد، مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، بيروت ـ لبنان، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٢٠.

(٢) محمد، مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ص١٢٣.

(٣) محمد، بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٥م، ص٢٥١ ـ ص٢٥٢.

الغائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب؛ لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو، أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره»[١]. ومع ذلك فهو يعطي المعنى في النص قوة تأثير في المتلقي، الذي يحاول استرجاع المعنى من النص الغائب والبحث عن الأسباب التي دعت المبدع إلى التناص معه.. أمّا قانون الامتصاص فهو أعلى قراءة وتفاعلاً مع النص الغائب، حيث «يتعامل مع النص تعاملاً حركيًّا تحويليًّا لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهرًا قابلاً للتجديد»[٢]. فتقنيّة الامتصاص تحافظ على جوهر النص، وتسعى إلى إعادة صياغته بالطريقة التي تتوافق مع مقصد المبدع، فالمبدع يوظّف هذه التقنيّة لتحقيق الأغراض الجماليّة والتأثيريّة في المتلقي.. وأخيرًا تقنيّة الحوار وهي أعلى تقنيات قراءة النص الغائب، فالحوار «تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع، ومحاولة لكسر الجمود الذي قد يغلف الأشكال والثيمات والكتابة في الجديد، والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب لمثل هذه الحالة الصحيّة في الإبداع والانفتاح نحو فضاءات نصيّة جديدة»[٣]. إذن فقانون الحوار لا يراعي الحدود النصيّة والمعرفيّة للنص الغائب، ويسعى فيه الشاعر أو المبدع إلى تغيير النص وبالتالي تغيير المعنى حسب رغبته وقناعته.

ومن خلال تحليلنا لنماذج من أبيات الشيخ الأوحد سيتضح لنا على أيّ قانون من تلك القوانين كان أكثر اعتماده، وسنحاول الكشف عن أسباب ذلك، والتعرّف على جماليات التناص في المنتج الشعريّ للشيخ الأوحد.

(١) أحمد، ناهم، **التناص في شعر الرّوّاد**، دار الآفاق العربية، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤٢٨هـ، ص٥٠.
(٢) **المرجع السابق**، ص٥٤.
(٣) أحمد، ناهم، **التناص في شعر الرّوّاد**، ص٦١ ـ ص٦٢.

النَّمَاذِجُ الشِّعْرِيّةُ للتَّنَاصِّ
فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الأَوْحَدِ

أ ـ التَّنَاصُّ مَعَ الْقُرْآنِ الكَرِيْمِ

ومع أول شواهد التناص في شعر الشيخ الأوحد، قوله[1]:

وَأَنْتَ بِئْرٌ عُطِّلَتْ وَقَعْرُهَا المَشِيدُ نُورًا وَالكِتَابُ المُنْزَلُ

يجيء البيت السابق في معرض مدح الشاعر لمحمد ﷺ وأهل بيته الطيبين الطاهرين، والبيت السابق يخصّ مولانا الإمام عجّل الله فرجه وسهّل مخرجه، وقد تناص الشاعر مع قوله تعالى[2]: ﴿وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ﴾، فالبئر المعطلة هو الإمام الغائب والقصر المشيد هو علمه الذي لا يُنزف.. كما نصّت على ذلك كتب المفسرين من علماء الشيعة رحم الله الماضين منهم وأطال عمر الباقين.. ويعتمد الشاعر على تقنية الامتصاص التناصيّ، حيث يتفاعل مع النص القرآني محافظًا على جوهره، ويعمل التناص في البيت السابق على تقوية المدح وإبراز جانب مهم من علم الإمام المنتظر عليه السلام، فقد ارتبط البيت بالقرآن الكريم وبتفسير العلماء.. كما أنّ ذلك يدلّ على تمكّن مدهش وبراعة دقيقة في صوغ معنى الآية الكريمة في قالب شعريّ وقريب من ذلك ما قاله الشاعر في موضع آخر[3]:

---

(١) **ديوان الشيخ الأوحد الأحسائي**، تحق: راضي السلمان، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا، ط١، ١٤٢٤هـ، ص١٣٦.

(٢) **القرآن الكريم**، سورة الحج، آية ٤٥.

(٣) **الديوان**، ص٢١٧.

لَنْ تَبْلُغُوا أَمَدًا هُمْ بَالِغُوهُ وَمَا أَنْتُمْ وَقَصْرًا مَشِيْدًا فِيْهِ تَنْزِيْلُ

وهنا يوجّه الشاعر خطابه إلى أعداء أهل البيت عليهم السلام، بأنّهم (أي الأعداء) لن يبلغوا الغاية التي بلغها أهل البيت عليهم السلام، ولن يصلوا إلى منزلتهم الرفيعة، فلا وجه للمقارنة بينهم وبين القصر المشيد وهو الإمام الحجة المنتظر سلام الله عليه.

ومن النماذج التي وقع فيها تناص، قول الشيخ الأوحد[١]:

لَهْفِي لَهُ فِي رِجَالٍ أَبْرَقُوا وَهُمُ ضُبَا القَنَا وَضِيَاءٌ فِي دَيَاجِينَا[٢]
وَكَمْ سَقَوا فَاجِرًا كَأْسَ الرَّدَى وَغَدَا يُسْقَى بِذَلِكَ زَقُّومًا وَغِسْلِينَا

يحاول الشاعر في هذين البيتين أن يظهر جانبًا من شجاعة أنصار الحسين عليه السلام، فقد بدأ البيت الأول بذكر فدائهم لسبط النبي صلى الله عليه وآله وسلم بسيوفهم اللامعة ورماحهم النافذة في العدو، ثمّ شبههم بصورة بلاغيّة جميلة فهم كالأقمار في حنادسة الليالي، بعدها ينتقل إلى فعلهم في الفجرة فقد سقوهم كأس الردى، وفي عبارة كأس الردى استعارة جميلة تثير انتباه المتلقي، ثم يُلحق الشاعر تلك الصورة الاستعاريّة بصورة ربما يكون فيها التناص جليًّا بالنسبة للقارئ وهي في قوله: يُسقى زقومًا وغسلينا.. فقد وقع التناص مع آيتين قد أحسن الشاعر توظيفهما في بيته الشعريّ، نجد ذلك في قوله تعالى[٣]: ﴿إِنَّ شَجَرَتَ ٱلزَّقُّومِ﴾ ﴿وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ﴾.

ونلحظ الاختلاف الذي وقع في تناص الشاعر، فالآيتان تتحدثان عن الأكل ـ الزقوم، الغسلين ـ أمّا الشاعر فقد حوّلهما إلى شراب الردى للعدو؛ بقصد الزيادة في التنكيل والإهانة لهم بمحاربتهم لسيد شباب أهل

(١) **الديوان**، ص١٤٦ ـ ص١٤٧.
(٢) **اللهف**: الأسى والحزن والغيظ. وقيل: الأسى على شيء يفوتك بعدما تُشرف عليه.
(٣) **القرآن الكريم**، سورة الدخان، آية ٤٣ ـ ٤٤. سورة الحاقة، آية ٣٦.

الجنّة عليها السلام، والتناص هنا امتصاصيّ يحافظ على جوهر النص المقدس ويتفاعل معه ليلبسه ثوب الجدّة والنشاط.

ومن صور التناص القرآني، قول الشاعر[١]:

وَفَاطِمُ قَدْ ظَهَرَتْ آيَاتُهَا ... فَفِي حَشَا خَدِيجَةَ تُهَلِّلُ
وَأَشْرَقَتْ بِنُورِهَا الأَرْضُ مَعًا ... إِذْ وُضِعَتْ فَفَاحَ مِنْهَا المَنْدَلُ

يتناص الشاعر في البيت الثاني مع قوله تعالى[٢]: ﴿وَأَشْرَقَتِ ٱلْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا﴾ ويدلل هذا التناص على ثقافة الشاعر الدينيّة، كما يُضفي التناصُ القرآني على البيت بُعْدًا دينيًّا مؤثّرًا في المتلقي؛ فهو يقدّم المعنى إليه في قالب قدسيّ، فمن آيات قدسيّة فاطمة الزهراء عليها السلام أنها تهلل في أحشاء خديجة عليها السلام، وعندما وُضعت أضاءت بنورها الأرض، وفاح منها المندل وهو عود طيّب الرائحة، ويجيء التناص بتقنية الامتصاص القادر على إحداث تبادل تأثيريّ في النصوص السابقة واللاحقة.. رأينا كيف أسهم التناص في تقويّة المعنى المقصود، وتقديمه بطريقة أدبيّة مشوّقة للمتلقي.

عليها السلام

ومن صور التناص مع القرآن الكريم، قول شيخنا الأمجد[٣]:

فَحَلَّ فِيهِمْ كَشَاءٍ حَلَّ ذُو لِبَدٍ ... فِيهَا كَذَلِكَ هُمْ عَنْهُ يَفِرُّونَا[٤]
أَوْ أَنَّهُ مَلَكٌ يَنْقَضُّ مِنْ فَلَكٍ ... فِي كَفِّهِ كَوكَبٌ يَرْمِي الشَّيَاطِيْنَا[٥]

يُبدع الشاعر التصوير في هذين البيتين، حين يصوّر سيد الشهداء عليه السلام بأنه أسد ذو شعر متراكب بين كتفيه بجامع القوة والهيبة والشجاعة، ويشبّهه في البيت الثاني بالملك بجامع علو المنزلة والهيبة، وهو ملك محامي ومدافع

---

(١) **الديوان**، ص١٠٣.
(٢) **القرآن الكريم**، سورة الزمر، آية ٦٩.
(٣) **الديوان**، ص١٥٦.
(٤) **الشّأو**: السّبق، شأوتُ القوم شأوًا: سبقتهم. **ذو لبدة**: الأسد.
(٥) **انقضّ الطائر**: هوى في طيرانه يريد الوقوع.

عن قداسة وطهارة السماء من أن تدنسها الشياطين، ويظهر في الصورة الأخيرة التناص مع قوله سبحانه وتعالى[١]:

﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ وَجَعَلْنَٰهَا رُجُومًا لِّلشَّيَٰطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ ٱلسَّعِيرِ﴾.

ويتضح من ذلك التناص قدرة إبداعيّة في تطويع المعنى وتوظيف الصورة الشعريّة المتأثّرة بالصورة القرآنيّة، فيشعر المتلقي معها بجماليّة التوليفات الصوريّة حين يتم الربط والمقارنة بين الصورتين، ومعرفة درجة التأثير الحاصل في النص الجديد.

ومع شاهد آخر على التناص مع القرآن الكريم، في قول شيخنا الأوحد[٢]:

شُهَدَا يَقْدِمُهُمْ شَاهِدُهُمْ أُسُدًا أَكْرِمْ بِهِمْ مِنْ أُسْدِ
وَأَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ مَا هَاوَنُوا فِي حَرْبِهِمْ عَنْ شَدِّ

نجد الشاعر في معرض مدحه لأنصار الحسين عليه السلام يصفهم بأوصاف امتدحها القرآن، في قوله تعالى[٣]: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ﴾ ويوظّفه في بيته الشعريّ، في محاولة لإضفاء طابع ديني وأخلاقي لتلك الخطوة المباركة التي اتخذها الأنصار وهي الدفاع والاستشهاد بين يدي سيد الشهداء عليه السلام، كما يحاول الشاعر أن يوصل رسالة واضحة من أنّ هؤلاء الأعداء كفّار خارجون من الملّة بمحاربتهم لإمام زمانهم، ولم يذكر الشاعر الرحمة التي بين الأنصار؛ معتمدًا على فهم المتلقي بإمكانية الوصول إلى ذلك.. كل تلك المعاني ما كانت لتظهر لولا التناص الواقع مع الآية الكريمة سابقة الذّكر، بالإضافة إلى براعة الشاعر في التوظيف وحسن الصياغة وكل ذلك مدعاة إلى تحفيز ذهن المتلقي؛ لبلوغ المعنى المقصود، ويقوم التناص في هذا البيت على قانون الحوار الذي يستدعي النص الغائب دون تغيير.

---

(١) **القرآن الكريم**، سورة الملك، آية ٥.

(٢) **الديوان**، ص١٨١.

(٣) **القرآن الكريم**، سورة الفتح، آية ٢٩.

ومع شاهد آخر على التناص، نجده في قول الشاعر[١]:

فَلَو تَرَاهُ فِي خِلَالِ الْغَبَرَةْ خِلْتَ الأَعَادِي حُمُرًا مُسْتَنفِرَةْ[٢]
فَرَّتْ حِذَارَ حَتْفِهَا مِنْ قَسْوَرَةْ ذِي لُبْدَةٍ أُهِيْجَ لَمَّا خَدَرَا[٣]

يشبّه الشاعر في البيت السابق الحسين بن علي عليه السلام في يوم موقعة كربلاء بالأسد في حالة هجومه على الحمر بجامع القوة والهيبة والشجاعة، وذلك يذكرنا بالآية الكريمة والتي تناص معها الشاعر، وهي قوله تعالى[٤]: ﴿كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ ❖ فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ﴾ ولا يخفى على المتلقي كيف أحسن الشاعر الاستفادة من الآية الكريمة معتمدًا على قانون الامتصاص فأجرى تحويلًا للنص الغائب، واستفاد من المعنى العام للصورة القرآنيّة، فقام التناص في البيت بتقوية المعنى والتأثير في المتلقي.. وقد جاء الشيخ الشاعر بهذا التناص؛ ليدل على قدرة سيد الشهداء عليه السلام على قهر أعدائه، وإشاعة الخوف والرعب فيهم، فابتعد الأعداء عنه مثل الحمر الهاربة التي أشاع الأسد الرعب في قلوبها.. والمتتبع لأبيات الشيخ الأوحد يرى أبياتًا مشابهة للبيتين السابقين، في مثل قوله[٥]:

كَأَنَّهُ شَابِلٌ قَدْ كَرَّ فِي حُمُرٍ لَكِنْ مَخَالِبُهُ لُدْنٌ ومَصْقُول[٦]

ونقف على نموذج آخر يعتمد فيه الشاعر على أسلوب التناص، عند قوله[٧]:

بِمَدْحِهِمْ نَزَلَ الْقُرآنُ والصُّحُفُ الـ أُلَى وَأَعْلَنَ تَورَاةٌ وَإِنْجِيْلُ

---

(١) **الديوان**، ص٣١٢.
(٢) **خال الشيء**: ظنه. **النفر**: التفرّق. **نفر الحمار وغيره نفرًا ونفرانًا**: شرد.
(٣) **الحتف**: الموت. **قسورة**: أسد، **والقسْر**: الغلبة والقهر.
(٤) **القرآن الكريم**، سورة المدثر، آية ٥٠ ـ ٥١.
(٥) **الديوان**، ص٢٠٥.
(٦) **الشابل**: الأسد الذي اشتبكت أنيابه. **اللدن**: اللين من كل شيء، من عود أو حبل أو خُلُق. **صقل السيف**: جلّاه وأظهره ولمّعه.
(٧) **الديوان**، ص٢١٨.

نجد في هذا البيت حضورًا فاعلًا للآية الكريمة، وهي قوله تعالى[١]: ﴿ٱلَّذِينَ يَتَّبِعُونَ ٱلرَّسُولَ ٱلنَّبِيَّ ٱلْأُمِّيَّ ٱلَّذِى يَجِدُونَهُۥ مَكْتُوبًا عِندَهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ وَٱلْإِنجِيلِ﴾.

ويهدف الشاعر من هذا التناص إلى إضفاء صفة شرعيّة لاتّباع ومحبة محمد وآله الطاهرين، فقد ورد وجوب اتباعهم في جميع الكتب السماويّة، التي بشّرت بهم سلام الله عليهم.

وفي قصيدة أخرى، يوظّف الشاعر أسلوب التناص، في قوله[٢]:

فِي سَنْجَقٍ خَلْفَهُ نَسْرٌ وَيَقْدُمُهُ ... مُسَوَّمُونَ وَجِبْرِيْلٌ وِكُرْبِيلُ[٣]
يُذِيْقُكُمْ ضِعْفَ أَنْوَاعِ الْعَذَابِ كَذَا ... خَسْفًا وَتَرْمِيْكُمُ الطَّيْرُ الأَبَابِيْلُ

يتوعّد الشاعر في البيتين السابقين أعداء آل الرسول ﷺ بلواء تقدمه الخيل المسوَّمة والملائكة، وأنّ ذلك اللواء سيذيق العدوَّ أضعاف ألوان العذاب، ويقع التناص عند قوله: وترميكم الطير الأبابيل بالآية[٤]: ﴿وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ❖ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ﴾ فقد تناص البيت الثاني مع قصّة أبرهة الحبشي المعروفة حين حاول هدم الكعبة المشرّفة، حيث أرسل الله سبحانه وتعالى إليهم الطير الأبابيل.. ويحاول الشاعر هنا أن يقدّم صورة تشبيهيّة قائمة على المقارنة، حيث يشبّه آل الرسول ﷺ بالكعبة بجامع شرف المكانة وعلو المقام، ويشبّه أعداءهم بأبرهة وجيشه بجامع الوضاعة والخسران المبين.. وما كان لتلك المعاني أن تظهر لولا أسلوب التناص مع القصص القرآني، ومقدرة الشاعر الإبداعيّة على امتصاص القصّة القرآنية وتطوير دلالتها؛ لخدمة دلالة الأبيات.

ويقول الشيخ الشاعر في موضع آخر[٥]:

---

(١) **القرآن الكريم**، سورة الأعراف، آية ١٥٧.
(٢) **الديوان**، ص٢٢٢.
(٣) **السنجق**: جمع سناجق وهو اللواء. **الخيل المُسوّمة**: المرسلة وعليها ركبانُها.
(٤) **القرآن الكريم**، سورة الفيل، آية ٣ ـ آية ٤.
(٥) **الديوان**، ص٢٧٦.

هُمْ كَمْ طَوَوْا مِنْ قَبَسٍ فِي الحَشَا يَقْتَادُنِي عَنِّي لِوَادِي طُوَى[١]
هُمْ كَلَّمُوا قَلْبِي وَهُمْ صَيَّرُوا يَدَيَّ بِيْضًا وَعَزُونِي عَصَا
هُمْ قَلَّبُوا قَلْبِي وَرَاحُوا بِهِ لِمَا يَشَاؤُوْنَ وَإِنْ لَمْ أَشَا

يستغلُّ الشاعر بنية النصّ القرآني حين يصوغها شعرًا؛ لتلبية الأغراض والمقاصد التي يهدف إلى إيصالها للمتلقي، فيُعبّر الشاعر في الأبيات السابقة عن مدى حبّه وتعلّقه بمحمد وآله الطيبين الطاهرين، ويستعين في تبيان ذلك بتقنيّة التناص مع القرآن الكريم في عدّة مواضع، نرى ذلك في العبارات التالية.. من قبس ـ وادي طوى ـ كلَّموا قلبي ـ صيّروا يديَّ بيضًا ـ عزوني عصا.. أمّا الآيات التي تناص الشاعر معها فهي ـ كما لا يخفى على القارئ ـ تتمثّل في قوله تعالى[٢]: ﴿لَعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنۡهَا بِقَبَسٍ﴾ ﴿إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى﴾ ﴿وَٱضۡمُمۡ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخۡرُجۡ بَيۡضَآءَ﴾.

وقوله تعالى[٣]: ﴿وَكَلَّمَ ٱللَّهُ مُوسَىٰ تَكۡلِيمٗا﴾.

ويظهر جمال التناص في الأبيات السابقة من خلال إعادة صياغة وترتيب الألفاظ في البيت الشعريّ، بحسب ترتيب معاني الحب والولاء في نفس الشاعر، فجاءت العبارات المتناصّة مشوّقة ومثيرة لإعجاب المتلقي، خصوصًا مع تعدد مواضع الآيات الكريمة، والعمل على تحويلها إلى صياغات شعريّة، كل ذلك قائم على قانون التناص الامتصاصيّ.

وفي نصّ آخر، يقول الشيخ الأوحد[٤]:

فَيَا لَهُمْ مِنْ نَاصِرِيْنَ كُرَمَا بَاعُوا عَلَى اللهِ النُّفُوسَ فَاشْتَرَى
التَّائِبُونَ العَابِدُونَ الرُّكَّعُ الْحَامِدُوْنَ السَّاجِدُوْنَ الْخُشَّعُ

(١) **القبس**: أصلٌ يدل على صفة من صفات النار. **الحشا**: ما دون الحِجاب مما في البطن كله من الكبد والطحال.. **طُوى**: جبل بالشام.
(٢) **القرآن الكريم**، سورة طه، آية ١١ ـ آية ١٢ ـ آية ٢٢.
(٣) **القرآن الكريم**، سورة النساء، آية ١٦٤.
(٤) **الديوان**، ص٣٠٦.

الْآمِـرُوْنَ بِـالـرِّضَـا وَالـرُّدَّعُ كُـلٌّ مَـضَـى بِبَـيْـعِـهِ مُـسْـتَـبْـشِـرَا[١]

تجيء الأبيات السابقة متواشجة مع النص القرآني، وذلك في الآيات التالية من قوله تعالى[٢]:

﴿إِنَّ ٱللَّهَ ٱشْتَرَىٰ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَٰلَهُم بِأَنَّ لَهُمُ ٱلْجَنَّةَ﴾ ﴿فَٱسْتَبْشِرُوا۟ بِبَيْعِكُمُ ٱلَّذِى بَايَعْتُم بِهِۦ﴾ ﴿ٱلتَّـٰٓئِبُونَ ٱلْعَـٰبِدُونَ ٱلْحَـٰمِدُونَ ٱلسَّـٰٓئِحُونَ ٱلرَّٰكِعُونَ ٱلسَّـٰجِدُونَ ٱلْـَٔامِرُونَ بِٱلْمَعْرُوفِ وَٱلنَّاهُونَ عَنِ ٱلْمُنكَرِ﴾.

حيث يستثمر الشاعر ذلك في مدح وتزكية أنصار الحسين بن علي عليه السلام، فهم ـ أي الأنصار ـ كرام قد باعوا أنفسهم لله تعالى، فقبلها واشتراها منهم، كما أنّهم عابدون حامدون ساجدون ركّع.. إلى أن يصل إلى النتيجة من ذلك كله وهي أنّ الأنصار مضوا وهم مستبشرون ببيعهم.. لقد أدّى تناص الشاعر مع القرآن الكريم إلى تقوية المعنى، والتأثير في المتلقي لقبول الأبيات والإقبال عليها؛ لتحليل معانيها الدّقيقة، كما أنّ التناص ساهم في بث أجواءً روحانيّة أكبر، حتّى ليتمنّى القارئ أن يكون أحد أولئك الأنصار.. وما كان ذلك الشعور ليصل إلى القارئ لولا اعتماد الشاعر على أسلوب التناص مع آيات الذكر الحكيم.

ونجد موضعًا آخر للتناص في ديوان الشاعر[٣]:

إِذَا قَامَ ذُو السُّلْطَانِ وَالِي دَمَائِهِمْ بِـخَـافِـقَـةٍ جَـالَ بِـكُـلِّ مُـسَـوَّمِ[٤]

يستثمر الشاعر النص القرآني؛ لتقوية المعنى وإقناع المتلقي، ففي البيت السابق يذكر الحجة ابن الحسن العسكري عليه السلام وما سيقوم به من الثأر لمقتل سيد الشهداء عليه السلام، حيث يقتصّ من أعداء وقتلة الحسين بن علي عليه السلام،

---

(١) **ردّع ثوبه بالطيب**: ردعه به، لطّخه به.

(٢) **القرآن الكريم**، سورة التوبة، من آية ١١١ ـ إلى آية ١١٢.

(٣) **الديوان**، ص٤٦٧.

(٤) **الخفق**: اضطراب الشيء العريض. **جال في الحرب**: طاف.

فالحجة المنتظر هو ولي الدّم.. وقد تناص الشاعر مع الآية الكريمة في قوله تعالى[١]: ﴿وَمَن قُتِلَ مَظْلُومًا فَقَدْ جَعَلْنَا لِوَلِيِّهِۦ سُلْطَٰنًا فَلَا يُسْرِف فِّى ٱلْقَتْلِ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ مَنصُورًا﴾، ومن خلال التناص يحاول الشاعر تقديم المعنى إلى المتلقي مدعومًا بآيات من الذِّكْر الحكيم، وربما يكون هذا التناص خافيًا إلى حدٍّ كبيرٍ، ما يتطلّب جهدًا مضاعفًا للوقوف على مواضعه في النصّ القرآنيّ.

ويقول في ذمّ أقوام[٢]:

تَخَالُهُمْ أَحْيَا وَتَسْعَى بِهِمُ قُبُوْرُهُمْ وَهُمْ مَوَاتٌ خَمَدُوْا[٣]
سَامُوْا كَمَا تَسُومُ أَنْعَامُهُمُ آوَوْا إِلَى مَرْتَعِهِمْ إِنْ وَرِدُوْا

يظهر في البيت الثاني عند إنعام النظر فيه حضور الخطاب القرآني، إذ يقع التناص مع قوله تعالى[٤]: ﴿وَٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ ٱلْأَنْعَٰمُ وَٱلنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ﴾ ويجيء البيتان في معرض الذّم لأهل بلاد معيّنة، حيث لاقى الشيخ الشاعر منهم ومن تلك البلاد العناء والهمَّ ـ بحسب ما ذكره محقق ديوان الشيخ الأوحد ـ فقد رأى الشاعر من أهل تلك المنطقة البعد وانقطاع السبل الشيء الكثير، فقال فيهم القصيدة التي حملت عنوان: تخالهم أحيا. والشاعر يشبه أولئك القوم بالأنعام بجامع عدم التفكير والمبالاة في الشيء، فسيَّان عندهم حلاله وحرامه؛ وذلك زيادة في التنكيل بهم.. وكما رأينا فقد ساعد التناص الشاعر في تقديم المعنى إلى المتلقي، بأسلوب مشوّق وفي قالب أدبيّ، من شأنه إثارة الانتباه والإعجاب.

(١) **القرآن الكريم**، سورة الإسراء، آية ٣٣.
(٢) **الديوان**، ص٥٠٠ ـ ص٥٠١.
(٣) **خال الشيء**: ظنّه. **خمد القوم**: إذا لم تسمع لهم حسًا.
(٤) **القرآن الكريم**، سورة محمد، آية ١٢.

ب ـ التَّنَاصُّ مَعَ الْحَدِيْثِ وَالرِّوَايَاتِ الشَّرِيْفَةِ

يتناص الشاعر الشيخ مع الروايات الشريفة، في قوله[١]:

رَبِّ أَعِدْ بِحَيْدَرٍ رَجْعَتَهُم ... فَإِنَّنِي عَلَى الرَّجَا مُتَّكِلُ[٢]
بِمَنْ وَفَى لِلطُّهْرِ جَهْرًا وَبِهِ ... أُيِّدَ سِرًّا بِحِمَاهُ الرُّسُلُ

يستلهم الشاعر الرواية الشريفة التالية[٣]: «نزل جبرائيل على رسول الله ﷺ وقال: الحق يقرئك السلام ويقول لك: إني لم أبعث نبيًا قط إلا جعلت عليًّا معه سرًا، وجعلته معك جهرًا»؛ ليبيّن المكانة الرفيعة لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام، ويعزّز أشعاره بتلك الرواية الشريفة، ويقدّم تلك الرؤية للمتلقي بطابع دينيّ وأدبيّ مؤثّر، فقد استفاد الشاعر من مضمون الرواية أكثر من ألفاظها، وهنا تبرز الصياغة الشعريّة، وقدرة الشاعر الأسلوبيّة في إذابة المعنى في أبياته، بالاعتماد على التناص الامتصاصيّ الذي قام في البيت السابق بتفاعل مع النص الغائب، فأعاد تشكيل دلالته لينتج نصًا جديدًا في شكله وجنسه الأدبيّ، محافظًا في الوقت نفسه على مضمونه.

ويبدو التناص بين الروايات الشريفة، والسياق الشعريّ في ديوان الشاعر، جليًّا في قوله[٤]:

وَقَالَ إِسْمَاعِيْلُ: كُنْتُ عِنْدَهُ ... إِذْ مَسَحَ الأَرْضَ إِذْ السَّجَنْجَلُ[٥]
فَغُيِّبَت بِمَسْحِهِ ثَانِيَةٍ ... قُلْتُ: اَعْطِ. قَالَ: وَقْتُ ذَا مُؤَجَّلُ

---

(١) **الديوان**، ص٩٨.

(٢) **الحادر والحيدرة**: الأسد، والغلام الحسن الجميل.

(٣) الحافظ، رجب البرسي، **مشارق أنوار اليقين في أسرار أمير المؤمنين**، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، ط١٠، (د.ت)، ص١٣٢.

(٤) **الديوان**، ص١٢٥.

(٥) **السجنجل**: الذهب، وسبائك الفضّة.

يستحضر الشاعر في البيتين السابقين، ما رواه إسماعيل بن أبي الحسن حيث قال[١]: «كنت مع الرضا عليه السلام وقد قال بيده على الأرض كأنّه يكشف شيئًا، فظهرت سبائك ذهب، ثمّ مسح بيده عليها فغابت.. فقلت في نفسي: لو أعطاني واحدة منها.. قال: لا إنّ هذا الأمر لم يأت وقته». ويهدف الشاعر من ذلك إلى تقديم تلك المعجزة العظيمة للإمام علي بن موسى الرضا عليه السلام إلى المتلقي بأسلوب شعري مؤثّر، وليؤكّد في الوقت نفسه أنّ الحق مع أهل البيت عليهم السلام، وأنّ تلك المعاجز التي يجريها الله سبحانه وتعالى على أيديهم ما هي إلّا نور ورحمة للموالين، وحجة دامغة على المعاندين.. وقد تصرّف الشاعر في الرواية بشكل بديع، إذ استفاد من مضمون الرواية وبعض مفرداتها، فصاغها في قالب شعريّ.. ويعمل التناص هنا على لفت انتباه المتلقي ومفاجأته.

ومن شواهد التناص مع الروايات الشريفة، قوله[٢]:

يَالَيْتَنِي مِتُّ فِيْهِمْ دُونَ سَيِّدِهِمْ وَمِثْلُ أُمْنِيَتِي جَهْدُ الْمُقِلِّينَا[٣]

يَالَيْتَنِي مِتُّ فِيْهِمْ كَيْ أُعَدَّ غَدًا فِي السَّابِقِيْنَ الْمُجلّينَ الْمُصَلّينَا[٤]

يلجأ الشاعر إلى توظيف النص الغائب في البيتين السابقين، مستمدًا من الرواية الشريفة فقد امتصّ الشاعر معناها وبعض مفرداتها، والرواية هي للرَّيان بن شبيب من أنّ الإمام علي بن موسى الرضا سلام الله عليهما قال له[٥]: «.. إن سرَّك أن يكون لك من الثواب مثل ما لمن استشهد مع الحسين عليه السلام فقل ـ متى ذكرتهم ـ يا ليتني كنت معهم فأفوز فوزًا عظيمًا».

---

(١) انظر: قطب الدين، الراوندي، **الخرائج والجرائح**، ج١، تحق ونشر: مؤسسة الإمام المهدي، قم المقدسة ـ إيران، ط١، ١٤٠٩هـ، ص٣٤٠.

(٢) **الديوان**، ص١٥٣.

(٣) **المُنْية**: هو ما يتمنَّى الرجل. **أقلّ**: افتقر. **والإقلال**: قلّة الجِدَة. **ورجل مُقلّ وأقلّ**: فقير.

(٤) **المُجلِّي**: السابق في الحَلْبَة.

(٥) محمد، العاملي، **وسائل الشيعة**، ج١٤، مؤسسة آل البيت، قم المقدسة ـ إيران، ط١، ١٤٠٩هـ، ص٤١٧.

ويحاول الشاعر أن يبث مشاعره في هذين البيتين، متمنيًا أن يكون مع سيد الشهداء عليه السلام في موقعة كربلاء؛ حتّى يحظى بالفوز الأبدي.. وقد تماهى المعنى في البيتين مع الرواية الشريفة السابقة وكل ذلك بفضل تقنيّة التناص، وتمكّن الشاعر من أدواته الشعريّة وأساليبه البيانيّة، كما أنّ تكرار أداة النداء (يا) + وأسلوب التمني (ليتني) + والفعل (متّ) + والفاعل المستتر (أنا) + والجار والمجرور (فيهم).. زاد في تأكيد المعنى والإلحاح في حدوث الطلب.

وله في نفس القصيدة السابقة[١]:

نَحْنُ وَدَائِعُ جَدِّي عِنْدَكُمْ فَإِذَا ... خُنْتُمْ أَمَانَتَهُ مَاذَا تَقُولُونَا؟[٢]

فَلَنْ تُطِيعُوا الْعَلِيَّ حَتّى تُطِيعُونَا ... وَلَا تُحِبُّونَهُ حَتَّى تُحِبُّونَا

يستوحي الشاعر معنى الرواية الشريفة وهي ما ورد في الزيارة الجامعة الكبيرة المروية عن الإمام الهادي عليه السلام، إذ يقول[٣]: «..من أطاعكم فقد أطاع الله، ومن عصاكم فقد عصى الله، ومن أحبكم فقد أحب الله، ومن أبغضكم فقد أبغض الله». ويريد الشاعر من هذا التناص أن يؤكّد على حقيقة مسلمة وهي أنّ أهل البيت عليهم السلام ودائع الرسول صلى الله عليه وآله في قومه، وأنّ طاعة الله ومحبته مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بأهل البيت الطاهرين، كما أن بغضهم وعصيانهم يعني بالنتيجة الحتميّة عصيان الله سبحانه وتعالى، وقد عبّر الشاعر عن مضمون الرواية بأروع الطرق البيانيّة والأساليب الجماليّة، حيث نقل الرواية من موقعها الأصلي (النثر) إلى موقع جديد (الشعر)، بشكل يجعلها متوافقة ومنسجمة مع روح القصيدة بشكل عام، كما عمل التناص في البيتين السابقين على التأثير في المتلقي؛ بسبب ما يحمله من دلالات قدسيّة.

---

(١) **الديوان**، ص١٥٥.

(٢) **الوديعة**: واحدة الودائع، وهي ما استودع.

(٣) محمد، القمي الصدوق، **من لا يحضره الفقيه**، ج٢، مؤسسة النشر الإسلامي، قم المقدسة - إيران، (د.ط)، ١٤١٣هـ، ص٦١٧.

ويقول الشيخ الأوحد في موضع آخر[١]:

وَهْوَ الْحُسَيْنُ بْنُ بِنْتِ الْمُصْطَفَى وَعَلِيْ كَأَنَّهُ ـ يَا لَعَمْرُ اللهِ ـ مَجْهُولُ
أَلَمْ يَكُنْ قُرْطَ عَرْشِ اللهِ فِي شَرَفٍ قَدْ قَصَّرَتْ عَنْ مَزَايَاهُ الأَقَاوِيْلُ

يتناص الشاعر مع الحديث الشريف الذي يمثّل النص الغائب وهو ما رواه عامر الجهني وأبو دجانة وزيد بن علي عن النبي ﷺ قوله[٢]: «إذا كان يوم القيامة زين عرش الرحمن بكل زينة ثم يؤتى بمنبرين من نور طولهما مائة ميل، فيوضع أحدهما عن يمين العرش، والآخر عن يسار العرش، ثم يأتي الحسن والحسين؛ يزين الرب تبارك وتعالى بهما عرشه، كما تزين المرأة قرطاها». ويستمرّ الشاعر في استثمار النص الديني (الحديث الشريف) ويجعله محورًا تعبيريًّا عما يختلج نفسه من مشاعر الولاء لأهل البيت عليهم السلام، ففي البيتين السابقين تظهر مكانة سيد الشهداء وأخوه الحسن الزكي عليهما السلام، فهما زينة عرش الرحمن.. فهي مكانة تعجز الأقاويل عن بلوغ تمامها وكمالها، وفي الوقت نفسه يستغرب الشاعر من تجاهل المعاندين لها.. كل تلك المعاني أوصلها الشاعر عن طريق التناص والأسلوب الشعري الآسر، فالتناص في تلك الأبيات يُحدث حالة من التفاعل بين النصين، فيكون النص الشعريّ الجديد قد تكيّف مع النص الغائب مع مراعاة حفظ معنى الرواية، ويكمن الاختلاف في أسلوب التعبير الشعريّ والذي يختلف تمامًا عن أسلوب النثر.

وله في التناص مع الروايات الشريفة، قوله[٣]:

هُمْ سَادَةٌ قَدْ عَظُمَتْ أُجُوْرُهَا بَدَتْ لَهُمْ عِنْدَ اللّقَاءِ حُوْرُهَا
فَعَايَنُوْا الْحُوْرَ عَلَيْهِمْ تُشْرِفُ وَجَنَّةَ الْخُلْدِ لَهُمْ تُزَخْرَفُ

(١) **الديوان**، ص٢٠٨ ـ ص٢٠٩.
(٢) محمد، المجلسي، **بحار الأنوار**، ج٤٣، مؤسسة الوفاء، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ، ص٢٩٣.
(٣) **الديوان**، ص٣٠٥.

يستدعي الشاعر في البيتين الماضيين الرواية الشريفة التالية، وهي عن محمد بن عمارة، عن أبي عبد الله عليه السلام قال: قلت له[١]: «أخبرني عن أصحاب الحسين عليه السلام، وإقدامهم على الموت؟ فقال: إنهم كشف لهم الغطاء حتى رأوا منازلهم من الجنة فكان الرجل منهم يقدم على القتل؛ ليبادر إلى حوراء يعانقها، وإلى مكانه من الجنة». ويريد الشاعر من هذا التناص أن يقدّم للمتلقي مكانة أنصار الحسين عليه وعليهم السلام؛ بفضل تضحياتهم بالنفس والمال والولد في سبيل نصرة ابن بنت الرسول صلى الله عليه وآله وسلم فقد رأوا أجرهم من ذلك قبل استشهادهم، فقاتلوا قتال الأبطال بقلب مؤمن ومطمئن أن الحق معهم، وأنّ مصيرهم إلى جنات الخلد بإذن ربهم.. وقد استعان الشاعر بمضمون الرواية أكثر من ألفاظها، وجعل من التناص محفّزًا إبداعيًّا وجماليًّا باستعانته بأسلوب التناص الامتصاصيّ الأمر الّذي يتطلّب من المتلقي بذل الجهد في الوصول إلى التناص الواقع فتحصل له بذلك اللّذة الفنيّة، والفائدة المرجوّة.

ويوظّف الشيخ الأوحد الرواية في قوله[٢]:

وَ هَا رَأْسُهُ فِي الرُّمْحِ يُهْدَى وَنُوْرُهُ كَبَدْرِ الدُّجَى لَا زَالَ لِلآيِ تَالِيَا

تتجلّى مقدرة الشاعر الإبداعيّة في توظيف الرواية الشريفة في بيته الشعريّ، والرواية عن زيد بن أرقم ـ لما بعث ابن زياد برأس الحسين عليه السلام؛ ليُدار به في سكك الكوفة وقبائلها ـ أنه قال[٣]: «مر به علي وهو على رمح وأنا في غرفة، فلما حاذاني سمعته يقرأ: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَٰبَ ٱلْكَهْفِ وَٱلرَّقِيمِ كَانُوا۟ مِنْ ءَايَٰتِنَا عَجَبًا﴾[٤] فوقف ـ والله ـ شعري وناديت: رأسك يا ابن رسول

(١) محمد، القمي الصدوق، **علل الشرائع**، ج١، منشورات مكتبة الدَّاوري، قم المقدسة ـ إيران، (د.ط.ت)، ص٢٢٩.

(٢) **الديوان**، ص٣٧٤.

(٣) علي، الإربلي، **كشف الغمة في معرفة الأئمة**، ج٢، مكتبة بني هاشم، تبريز ـ إيران، ط١، ١٣٨١هـ، ص٦٧.

(٤) **القرآن الكريم**، سورة الكهف، آية ٩.

الله أعجب وأعجب». ومع تناص الشاعر مع المعنى المباشر للرواية، إلّا أن يستولد صورة شعريّة تضفي على المعنى بعدًا جماليًّا وروحانيًّا، حين يشبه رأس الحسين المظلوم وهو في الرمح ببدر الدجى، وذكر الجامع بينهما وهو الهداية بنوره.. والشاعر فيما مضى يضع المتلقي أمام صورة مليئة بالحزن والأسى بسبب ما جرى على سبط الرسول ﷺ وفي المقابل يضعه أمام صورة مشرقة بالنصر والعزّة والكرامة حين يقدّم له الصورة التشبيهيّة السابقة.

ومع بيت آخر مع التناص الديني في شعر الشيخ الأوحد، قوله[١]:

مَصَائِبُهُمْ جَلَّتْ مَنَاقِبُهُمْ جَلَتْ وَآلَاؤُهُمْ أَوْلَتْ وَإِنْكَارُهُمْ كُفْرُ

يفتح الشاعر للمتلقي بابًا إيمانيًّا يبيّن من خلاله أن مصير المتّبع لأهل البيت عليهم السلام الجنّة، بينما مَن جحدهم وحاربهم فإنّ مصيره النار، وذلك عندما يتناص مع قول الإمام علي الهادي عليه السلام[٢]: «مَن اتبعكم فالجنة مأواه، ومن خالفكم فالنار مثواه، ومن جحدكم كافر، ومن حاربكم مشرك، ومن ردّ عليكم في أسفل دَرْك من الجحيم». وقد استعان الشاعر بجزئية من الرواية وهي: من جحدكم كافر.. وربّما اكتفى الشاعر بهذه من الرواية لأنها كافية وشافية في توضيح المضون بشكل عام، حيث أنّ مقابل جحدهم هو اتباعهم والاقتداء بهم وهو علامة المؤمنين الذين مصيرهم الجنّة.. وهذا مما يُحسب للشاعر من حسن الاختيار والتوظيف، وقد أضفى التناص مع الرواية الشريفة على البيت الشعري صدقًا في العاطفة وجمالًا في الأسلوب، وذلك يؤكّد على فهم الشاعر لمضمون الرواية، إذ نتجت لنا فضاءات روحانيّة امتزجت في بنية المنجز الشعريّ، ليُصبح لذلك المنجز قوة تأثيريّة تنقل المتلقي إلى حيث يريد الشاعر.

---

(١) **الديوان**، ص٣٩٩.

(٢) انظر: محمد، القمي الصدوق، **عيون أخبار الرضا** عليه السلام، ج٢، دار العالم للنشر، جهان ـ إيران، ط١، ١٣٧٨هـ، ص٢٧٥.

ويعتمد الشيخ الأوحد على التناص بالرواية، في قوله[١]:

أَنَا الجَوَادُ بْنُ الرِّضَا العَالِمُ بِالأَنْسَابِ فِي الأَصْلَابِ وَالمُتَّصِلُ
لَوْلَا الشَّكُّ لَقُلْتُ فِيهِ قَوْلَةً يَعْجَبُ مِنْهَا آخِرٌ وَأَوَّلُ

يتكئ الشاعر في البيتين السابقين على ما رُوي أنّه جيء بأبي جعفر عليه السلام إلى مسجد رسول الله صلى الله عليه وآله بعد موت أبيه وهو طفل، وجاء إلى المنبر ورقي منه درجة ثمّ نطق فقال[٢]: «أنا محمد بن علي الرضا، أنا الجواد، أنا العالم بأنساب الناس في الأصلاب، أنا أعلم بسرائركم وظواهركم وما أنتم صائرون إليه، علم منحنا به من قبل خلق الخلق أجمعين وبعد فناء السماوات والأرضين، ولولا تظاهر أهل الباطل ودولة أهل الضلال ووثوب أهل الشك لقلت قولا تعجب منه الأولون والآخرون». ويهدف الشاعر من ذلك التوظيف إلى إظهار معاجز أهل بيت النبوة عليهم السلام، عن طريق الصياغة الشعريّة للروايات الشريفة، وفي ذلك دلالة قويّة على حجم الثقافة الدينيّة العالية للشاعر، وإدراكه العميق للأثر العميق لتلك الروايات الشريفة في نشر الوعي في أوساط الموالين.. وقد لجأ الشاعر إلى توظيف النص الغائب في نصّه الحاضر مقتبسًا من النص بعض ألفاظه، ومستفيدًا من معناه، فاستطاع الشاعر بذلك أن ينقل الرواية الشريفة من موقعها الأصليّ إلى موقع جديد، لتصبح الرواية منسجمة مع النص الشعريّ، ويصبح النص الشعريّ أكثر حيويّة وذا قوة تأثيريّة.

(١) الديوان، ص١٢٦.

(٢) انظر: محمد، الطّبري، **دلائل الإمامة**، دار الذخائر للمطبوعات، قم المقدسة ـ إيران، (د.ط.ت)، ص٢٠١ ـ ص٢٠٢.

ج ـ التَّنَاصُّ الْأَدَبِيّ (الشِّعْر) فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

وأول نماذج التناص الأدبي في ديوان الشيخ الأوحد، قوله[١]:

فِي خُطَّةٍ وَبِهَا لَيْلُ الْفَنَاءِ سَجَى وَقَدْ أَضَاؤُوْا وَهُمْ أُسْدٌ بَهَالِيْلُ[٢]
وَالْبَاسِمُو الثَّغْرِ وَالأَبْطَالُ عَابِسَةٌ وَالْمُقْدِمُوْنَ إِذَا لِلْحَرْبِ قُسْطُوْلُ[٣]

يلتقط الشاعر في البيتين السابقين دلالات يستمدها من شعر من سبقوه، ثمّ يوظفها في خدمة أغراضه ومعانيه، ففي البيتين السابقين يمتدح الشاعر أنصار الإمام الحسين عليه السلام، فهم قد أضاؤوا بنور إيمانهم ولمعان سيوفهم ورماحهم ظلام المعركة، وهم أسدٌ وهم ضحّاكون أعزّة وجمّاعون لكل خير.. ويتضح في عبارة (ليل الفناء) قدرة الشاعر الإبداعيّة في التلاعب بدلالة اللغة، والخروج عن حدودها المعجميّة، من خلال الاسنادات الإضافية القادرة على إثارة إعجاب المتلقي، فالليل والفناء متنافران من حيث حقلهما الدلالي.. أمّا موضع التناص فيقع في البيت الثاني مع قول الشاعر[٤]:

عَبَسَتْ وُجُوهُ الْقَوْمِ خَوْفَ الْمَوْتِ وَالْـ ـعَبَّاسُ فِيْهِمْ ضَاحِكٌ مُتَبَسِّمُ

وبعد استحضار النصّ الغائب تبدو المقاربة الدلاليّة بين النّصّين الغائب والحاضر ظاهرة وجليّة.. ويكمل الشاعر في البيت الثاني ذكر أوصاف أنصار الحسين بن علي عليه السلام، فهم أثناء معركة كربلاء باسمو الثغر، وقد استخدم الشاعر هذا التعبير؛ للمبالغة في شجاعة الأنصار، وعدم مبالاتهم بالعدو كما أنهم مضاؤون في خوض غبار الحرب وهنا دلالة على شدّة المعركة.

---

(١) **الديوان**، ص٢٠٣.

(٢) س**جا الليل**: إذا ادلهمّ وسكن، وقال الفرّاء: إذا أظلم وركد في طوله. **البهلول**: الضحّاك، والعزيز الجامع لكل خير.

(٣) **القسّطل والقسطول**: الغبار الساطع.

(٤) **ديوان جعفر الحلي ـ سحر بابل وسجع البلابل**، مطبعة العرفان، صيدا ـ لبنان، ط١، ١٣٣١هـ، ص٣٩٧.

رأينا فيما سبق كيف استفاد الشاعر من أسلوب التناص الامتصاصيّ، وكيف حوّر بعض ألفاظ لتتناسب والسياق الشعريّ، كما أنّ من الملاحظ أنّ الشاعر كان حريصًا ودقيقًا في اختياراته اللغويّة، وصيغه الصرفيّة حيث استخدم ألفاظًا وصيغًا محدّدة كـ (الباسمو ـ ليل الفناء ـ بهاليل ـ مقدمون ـ قسطول.. يرى أنها تؤدّي المعنى بشكل أعمق وأبلغ من نظيراتها.

ومن ذلك ما قاله في قصيدة له[١]:

بَقَايَا مَحَا كَرُّ الجَدِيْدَيْنِ أَهْلَهَا ... وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا قُصَّةُ المُتَفَهَّمِ[٢]

فَيَبْكِي لِأَطْلَالٍ لِآلِ مُحَمَّدٍ ... تَلُوْحُ كَوَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ[٣]

يتكئ الشاعر في البيت الثاني على بعض أشعار السابقين، ويستحضر ذكرى ديار أهل البيت عليهم السلام، التي أذهبت آثارها تعاقب ورجوع الليل والنهار عليها، حتّى لم تبقَ منها إلّا الذكرى الخالدة العظيمة، ويبكي الشاعر الأطلال لآل محمد عليهم السلام ويشبهها بالوشم في عروق باطن الذراع من موضع السوارين في ساعدي المرأة، بجامع الثبات والبقاء.. وهذا التشبيه يذكرنا بقول الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد[٤]:

لِخَوْلَةَ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ... تَلُوْحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ[٥]

لقد رسم لنا الشاعر لوحة شعريّة بثّ من خلالها همومه وحسرته على ما آلت إليه ديار آل محمد عليهم السلام، وقد تشابهة الحالة النفسيّة للشاعرين في أبياتهما، وهي حالة الحزن والبكاء على ديار تعزّ عليهما.. كما نلحظ

---

(١) **الديوان**، ص٤٤٤.

(٢) **محا الشيء**: أذهب أثره. **الكر**: الرجوع. **الجديدان**: الليل والنهار.

(٣) **الوشم**: العلامة، ما تجعله المرأة على ذراعها بالإبرة ثم تحشُوه بالنَّؤُور. **النواشر**: عروق باطن الذراع، سمّيت لانتشارها.

(٤) **ديوان طرفة بن العبد**، شرح: الأعلم الشَّنْتَمريّ، تحق: دريّة الخطيب ـ لطفي الصقّال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٢٣.

(٥) **خولة**: اسم امرأة كلبيّة. **البرقة والأبرق والبرقاء**: مكان اختلط ترابه بحجارة أو حصى، والجمع الأبارق والبراق والبرقاوات. **ثهمد**: موضع. **تلوح**: تلمع.

جماليّة الاختيارات اللغويّة، وتحوير المفردات والزيادة فيها عما هي عليه في النص الغائب، ما أدى إلى زيادة التفصيل والجمال في الصورة الشعريّة؛ وذلك بفضل اعتماد الشاعر على قانون التناص الامتصاصيّ. رأينا كيف كان للتناص دور فاعل في عملية إثراء النص الجديد من الناحية الدلاليّة والجماليّة.. كما أنّ التناص يدلّ على أهميّة وقيمة النص الغائب عند الشاعر، حيث يراه قادرًا على استيعاب فكرته ورؤيته إنْ مبنًى وإنْ معنًى.

ومن شواهد التناص الأدبي في ديوان الشيخ الأوحد، قوله[١]:

إِذَا كَرَّ فِي جَمْعٍ تَوَقَّى بِمِثْلِهِ يُدِيْرُهُمُ مِنْ فَوْقِ صَهْوَةِ أَطْهَمِ[٢]
فَمَا زَالَ يَرْمِيْهِمْ بِغُرَّةِ وَجْهِهِ دِرَاكًا لَهُمْ حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ[٣]

يستعين الشاعر ببيت عنترة العبسي القائل[٤]:

مَا زَالَ يَرْمِيْهُمْ بِغُرَّةِ نَحْرِهِ وَلِبَانِهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ

هنا يتكئ الشيخ الأوحد على بيت الشاعر الجاهلي عنترة بشكل مباشر إلى حدٍّ كبير، غير أنّه راح يحوّر في نسق البيت بما يتلاءم مع ما يرومه دلاليًّا؛ ليُقدّم لنا نموذجًا لشجاعة الحسين بن علي عليه السلام في موقعة كربلاء، فعندما يكرّ في جموعهم فإنّه خير من يُحتمى به، ولا يزال وهو راكب يرميهم ببياض جبهة جواده، ويلحق بهم حتّى تقمّص بدماء الأعداء، وفي عبارة (حتى تسربل بالدم) استعارة جميلة، يستبدل فيها الشاعر القميص بالدم؛ للمبالغة في شجاعة الإمام الحسين عليه السلام، وكثرة قتلى العدو، ويلاحظ القارئ كيف استبدل الشاعر بعض ألفاظ بيت عنترة العبسي لتوائم السياق

(١) **الديوان**، ص٤٤٩.

(٢) **توقّى بالشيء**: احتمى به. **صهوة الجواد**: موضع اللبد في ظهره، وقيل: مقعد الفارس. **الأطهم**: الحسن التام كل شيء منه على حدته من الناس والخيل.

(٣) **الغرّة**: بياض في الجبهة.

(٤) الخطيب، التبريزي، **شرح ديوان عنترة**، تقديم: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٢هـ، ص١٨٣.

العام للمعنى، وهذا لا يتأتّى إلا من خلال براعة متقنة، وحسّ عالٍ بالمعاني وحاجتها للألفاظ المناسبة لها.. وقد تعاضد أسلوبا التناص والاستعارة، فأضافا للبيت بعدًا جماليًّا ومفاجأة للمتلقي، فتجعله مساهمًا في إنتاج النص الشعري.

وفي موضع آخر، يقول الشيخ الأوحد[١]:

فَاطِمُ لَوْ خِلْتِهِ حِيْنَ هَوَى ... فِي الثَّرَى مُلْقًى عَفِيْرَ الْخَدِّ[٢]

نَاشِفَ الْقَلْبِ تَلَظَّى ظَمَأً ... رَامِقَ الأَهْلِ مُدِيمَ الْمَدِّ[٣]

يتبدّى في البيتين السابقين تناص الشاعر مع بيت دعبل الخزاعي[٤]:

أَفَاطِمُ لَوْ خِلْتِ الْحُسَيْنَ مُجَدَّلًا ... وَقَدْ مَاتَ عُطْشَانًا بِشَطِّ فُرَاتِ

ويوجّه الشاعر الشيخ الأوحد خطابه إلى سيّدة نساء العالمين عليها السلام، إذ يذكر لها ما جرى على ابنها الحسين المظلوم في يوم كربلاء، فقد هوى سلام الله عليه في الثّرى معفَّر الخدّ، قد يبس قلبه من شدّة الظمأ، وعينه رامقة في أهله ولا تكاد تفارقهم أبدًا.. ومما يَميزُ البيتين السابقين الدقّة والإبداع في تخيّر الألفاظ، ففي العبارات التالية/ عفير الخدّ ـ ناشف القلب ـ تلظّى ظمأ ـ رامق الأهل.. استعارات وكنايات وتراكيب شعريّة رائعة، وقد قدّم الشاعر من خلالها وصفًا دقيقًا ومؤلمًا لما حلّ على الإمام الحسين عليه السلام، كما أنّ تلك العبارات أضافات إلى الدّلالة معانٍ وتفصيلات أكثر مما هي عليه في بيت دعبل الخزاعي رضوان الله عليه، ذلك لأنّ التناص ليس فقط

---

(١) **الديوان**، ص١٨٤.

(٢) **العُفرة**: أن يضرب اللون إلى غُبْرة في حمرة، ولذلك سُمي التراب العَفَر، يُقال: عفّرت الشيء في التراب تعفيرًا، واعتفر الشيء: سقط في العَفَر.

(٣) **نشف الماء**: يبس. اللّظى: شدّة الحر. **رامقه**: نظر إليه، ورمقته ببصري ورامقْته، أتْبعْته بصرك تتعهّده وتنظر إليه وترقبه، ورمَّق ترميقًا: أدام النظر. **المدّ**: طُموح النظر إلى الشيء.

(٤) **ديوان دعبل بن علي الخزاعي**، شرح: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٤هـ، ص٤١.

عملية استحضار النصوص الغائبة، بل عملية توظيف وإعادة إنتاج النص الغائب برؤية مختلفة تعكس رؤية الشاعر.

ومن تناص الشيخ الأوحد مع بعض أشعار سيد الشهداء عليه السلام، قوله[١]:

تَـرَى سُـكَـيْـنَـةَ تَـبْـكِـي وَهِـيَ لَا طِـمَـةٌ ... بِمَدْمَعٍ مِنْ جَوَى الفَجْعَاتِ مِدْرَارِ[٢]
وَأَنْتَ مَهْمَا بَكَتْ تَبْكِي وَتَلْثِمُهَا ... لَا تُحْرِقِي مُهْجَتِي يَا خِيْرَةَ البَارِي[٣]

يستحضر الشيخ الشاعر أبيات متداولة لسيد الشهداء عليه السلام، وهو في حالة خاصة مع ابنته سكينة، حيث يقول سلام الله عليهما[٤]:

سَيَطُولُ بَعْدِي يَا سُكَيْنَةُ فَاعْلَمِي ... مِـنْـكِ الْـبُـكَـاءُ إِذَا الْـحِـمَـامُ دَهَـانِـي
لَا تَـحْـرُقِـي قَـلْـبِـي بِـدَمْـعِـكِ حَسْـرَةً ... مَـا دَامَ مِـنِّـي الـرُّوْحُ فِـي جِـثْـمَـانِـي
وَإِذَا قُـتِـلْـتُ فَـأَنْـتِ أَوْلَـى بِـالَّـذِي ... تَـأْتِـيْـنَـهُ يَـا خِـيْـرَةَ الـنُّـسْـوَانِ

غير أنّ الشاعر حوّر الأبيات وجعلها في معرض مخاطبة الحسين بن علي عليهما السلام، ويبيّن عن حالة الفجيعة التي تمرّ بها سكينة المظلومة المفجوعة، وقد وظّف الشاعر أبيات الحسين عليه السلام، مستفيدًا من روح الفجيحة والحزن الدائر بين الأب وابنته، وكذلك استفاد من بعض المفردات وضمّنها في شعره، فاستخدم التناص الامتصاصيّ الذي يُحدث تماسًا بين النص الغائب والحاضر، فالشاعر يدرك العلاقة التي تربط نصّه بذلك النصّ (الغائب)، أمّا المتلقي فإنّه يقف أمام النص الجديد بدهشة وحيرة تدفعانه إلى البحث مواضع التناص، والكشف عن دلالات الألفاظ المتناصة، وأثرها في القصيدة، فالمتلقي يعدّ مشاركًا في صنع المعنى.

---

(١) **الديوان**، ص٣٤٩.

(٢) **الزّاري على الإنسان**: الذي لا يعدّه شيئًا وينكر عليه فعله، والإزراء: التهاون بالشيء، يقال: أزريتُ به، إذا قصّرت به وتهاونت، ازدريته أي حقرته.

(٣) **دل المرأة ودلالها**: تدلُّلها، والدّلال والدّل حسن الحديث وحسن المزّح والهيئة. **خسَّ الشيء يَخَسّ**: رذل، وشيء خسيس وخُساس ومخْسوس بمعنى تافه، ورجل مخسوس بمعنى مرذول.

(٤) انظر: محمد، المازندراني، **مناقب آل أبي طالب**، ج٤، مؤسسة العلامة للنشر، قم ـ إيران، ط١، ١٣٧٩هـ، ص١٠٩ ـ ص١١٠.

الْفَصْلُ الثَّانِيُّ:

ظَاهِرَةُ
الانْزِيَاحِ الاسْتِعَارِيّ وَالكِنَائِيّ
فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ:
الِانْزِيَاحُ فِي إِطارِهِ النَّظَرِيِّ

إنّ النصّ الأدبيّ يمتاز عن غيره من النصوص بعدّة مزايا، لعل من أهمها اللغة التي يتعامل معها، فهو ينتقل باللغة من ضوابطها المعجميّة، وحدودها التركيبيّة، إلى دلالات وفضاءات أكثر حيويّة ورحابة، بحيث يخرج بها عن الحدود المعجميّة والتركيبيّة، وينزاح بها عن المألوف، وبالتالي فالنص الأدبي يحتاج ـ بطبيعة الحال ـ إلى تنظيم الأفكار وصياغة التراكيب، وخلق صور مجازيّة تثير إعجاب القارئ وتشدّه نحوها، ويتوقّف ذلك على إبداع الشاعر وقدرته الفنيّة وأسلوبه الذي يمتاز به، كما يتأتّى ذلك إذا وظّف الشاعر الانزياح في نصّه، وجعله في خدمة أغراضه ومقاصده الشعرية، فإذا شاع (الانزياح) في ديوان الشاعر أصبح ظاهرة ومجالًا خصبًا لإقامة الدراسات المتنوعة فيه، والكشف عن أنواعه وجماليّاته داخل النصّ الشعريّ، وتأتي دراسة الانزياحات الاستعاريّة والكنائيّة في ديوان الشيخ الأوحد تبعًا لذلك، وتستوجب طبيعة البحث استدعاء المنهج الأسلوبي لدراسة الظاهرة الأسلوبية بشكل عام، ودراسة الانزياحات بشكل خاص، وفق الأسلوبية الوظيفيّة، فالمنهج الأسلوبي خير معين لدراسة لغة الشاعر وطرائق التعبير لديه، وتأثير ذلك في المتلقّي، والعوامل المؤثّرة في شعر الشاعر، وأمور أخرى كثيرة.

كما أنّ هذه الدراسة تتناول ظاهرة أسلوبية مهمة شغلت حيّزًا كبيرًا في

الدّراسات الحديثة والمعاصرة، العربية منها والغربية، ألا وهي ظاهرة الانزياح، وقد توصلنا إلى ذلك من خلال قراءات عدّة لدراسات أسلوبية حديثة، ولا نهدف إلى تتبعها وإحصائها، فقد لا يعسر على القارئ التحرّي عن هذا الأمر بنفسه، بل سندرس هذه الظاهرة في ديوان شيخ المتألّهين، كونه يشكّل مادة أدبيّة صالحة لإقامة الدراسات الأسلوبيّة والأدبيّة المختلفة.. ولعلّ من المناسب أولًا ونحن نرغب في دراسة الانزياح في هذا الفصل من الدراسة أن نقف على بعض المفاهيم المحددة للانزياح من عدّة جوانب، ولو بشيء من الإيجاز، وقد يكون من أبرزها: دلالة الانزياح في المعاجم اللغويّة، ومفهومه في النّقد الأدبيّ، ومعيار الانزياح ووظيفته، والوقوف على أنواعه.

الانْزِيَاحُ فِي المَعَاجِمِ اللُّغَوِيّةِ

ورد في لسان العرب الجذر اللغويّ (ز.ي.ح): «زاح الشيء يزيح زيحًا وزُيُوحًا وزِيُوحًا، وشيء زاح: بعد، وزاح ذهب وتباعد»[١]. وجاء في مختار الصحاح «زاح بعد وذهب، وبابه بَاعَ و(أزاحه) غيرُه»[٢].

وفي أساس البلاغة، (ز.ي.ح) ـ «أزاح الله العلل، وأزحت علته»[٣]. ولا تبعد دلالة الانزياح في بقيّة المعاجم عن هذا المدلول.

الانْزِيَاحُ فِي النّقْدِ الأَدَبِيّ

مع كثرة تعريفات الانزياح سواء التعريفات العربية أو الغربيّة، إلّا أنها تكاد تنحصر في مجملها في الخروج عن المألوف والمعتاد، ويكتفي الباحث بإيراد تعريفين؛ وذلك لشموليّتهما وتمثّلهما للمصطلح، الأول تعريف **أحمد ويس** الذي عرّف الانزياح بقوله: «الانزياح هو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيبَ وصورًا استعمالًا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ز ي ح).
(٢) محمد، الرازي، **مختار الصّحاح**، مادة (ز ي ح).
(٣) محمود، الزمخشري، **أساس البلاغة**، باب (ز ي ح).

ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر»[١]. فعندما ننعم النظر في هذا التعريف فإننا نجد فيه شمولية للعملية الإبداعية انطلاقًا من المبدع، مرورًا باللغة الفنية الأدبية المنزاحة بمفرداتها وتراكيبها وصورها، وصولًا إلى المتلقي وما تترك فيه هذه الانزياحات من تأثير وقوة جذب وأسر من خلال مفاجأته بلغة منزاحة غير ما كان يألفه سابقًا، والتعريف الآخر هو ما ذكره (نوّار بو حلاسة) في بحثه الموسوم بـ (الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح) يقول بو حلاسة: «الانزياح هو مجموعة من المبادئ والقيم الجمالية التي يسعى بها المبدع في خطابه الأدبي عامة والشعري خاصة لإكساب هذا الخطاب التميز والبعد عن الأنماط المعيارية في النصوص الأخرى»[٢]. ويعني بالنصوص الأخرى هي غير الأدبيّة، ونستنتج من التعريف الأخير إنّ الانزياح هو الذي يُكسب اللغة قيمًا وأبعادًا جماليَّة، في الخطابات الأدبيّة والشعريّة بوجه الخصوص، وأنّ اللغة النمطيّة المعياريّة لا تناسب إلا الخطابات العلميّة، ذات الطابع النفعيّ، والتي لا تبحث عن قيم جمالية أو تأثيريّة.

مِعْيَارُ الانْزِيَاحِ

هناك مشاكل كثيرة تواجه الانزياح في الدراسات النقديّة والبحوث الأكاديميّة، كتحديد المصطلح مثلًا، ولعل المشكلة الرئيسة التي تواجه (الانزياح) تتمثل في الدّرجة الأولى في تحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عنه الانزياح، فنحن لا نتعرف على انزياحات النص ما لم يكن المعيار ماثلا أمامنا؛ لأنّ المعيار يسبق الانزياح، وتحديد معيار للانزياح ليس بالأمر السهل، فقد كثرت الآراء وتباينت فذهب قسم إلى تحديد معيار الانزياح

(١) أحمد، ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٦هـ، ص٧.

(٢) نوّار، بوحلاسة، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، **مجلة مقاليد**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع ٣، ديسمبر، ٢٠١٢م، ص١٧.

من خلال التفرقة بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، باعتبار لغة النثر معيارًا لانزياحات اللغة الشعريّة[١]. وفي ذلك نظر فلا يمكن الجزم بخلو النثر بشتّى صوره من الانزياحات سواء اللغويّة أو التركيبيّة.

ومن الباحثين من اعتبر (الاستيلاء) وهو الاستعمال الشائع للغة أو لغة التواصل اليومية معيارًا للانزياح[٢]. وهناك من جعل اللغة العاديّة مقياسًا للكشف عن انزياحات النص من خلال مقارنتها (أي اللغة العادية) باللغة الأدبيّة[٣]. رأينا فيما سبق أنّ الباحثين الأسلوبيين بذلوا جهدًا كبيرًا في البحث عن المعيار، الذي يتحدد من خلاله الانزياح، فمن المسلّم به وجود أصل مسبق في اللغة يكون هو المقياس لبيان انزياحات النص، فطالما أنّ الانزياح ـ بحسب رأي أحمد ويس ـ «يقوم على المفاجأة والتغيير وعدم الثبات، فإنه من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائمًا، ومن ثم فلا مناصّ من أنّ تتعاور مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته، وبالجملة فإنَّ كل ما مرّ بنا من معايير إن هي إلا منطلقات عامة وغير نهائية يستأنس الباحث الأسلوبيّ بها في بيان الانزياح»[٤]. ومن وجهة نظر الباحث فإنّ الانزياحات أكثر ما تتكشف من خلال النظر إلى مدلولات الألفاظ وحدودها المعجميّة وتركيباتها النحويّة، فتجاوز ذلك كلّه يعدُّ انزياحًا يتوجّب على الباحث الأسلوبيّ التعرف عليه والوقوف على الجماليَّات من ورائه، ومع كل ما مرّ بنا فستكون رؤية (أحمد ويس) لمعيار الانزياح بشكل عام حاضرة في هذه الدراسة، فهي أقرب الوجهات صحّة

(١) انظر: جون، كوهين، **بناء لغة الشعر**، ص٢٣.

(٢) عبدالرحيم، وهابي، **نظرية الانزياح الشعري**، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ع ١٨، شوال، ١٤٢٥هـ، ص٨٧.

(٣) انظر: عبدالسلام، المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص١١٦.

(٤) أحمد، ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، ص١٥١. وللاستزادة حول معيار الانزياح انظر: أحمد، ويس، نحو معيار للانزياح، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب، دمشق ـ سورية، ع٣٤٢، تشرين الأول، ١٩٩٩م.

لتحديد المعيار المناسب للانزياح؛ للوقوف على الانزياحات المختلفة، والكشف عن جمالياته وتأثيره داخل القصيدة، فمن الصعب أن تجد معيارًا واحدًا صالحًا لأن تقاس إليه كلّ الانزياحات في إنتاج جميع الشّعراء على مختلف العصور والثقافات، فضلًا عن أن يكون معيارًا لجميع الأجناس الأدبيّة.

أَنْوَاعُ الانْزِيَاحِ

عندما نتتبع آراء الباحثين فإنّنا نرى تقسيمات كثيرة للانزياح، وما يرتضيه الباحث هو تقسيم أحمد ويس الّذي قسّم الانزياحات إلى قسمين رئيسين، تنطوي فيهما كل أشكال الانزياحات، القسم الأول: هو ما يكون فيه الانزياح متعلقًا بجوهر المادة اللغويّة مما سماه كوهين (الانزياح الاستبداليّ)[١] وعماده الاستعارة المفردة حصرًا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة، كما أنّ الكناية تنضمّ في كنف الانزياح الاستبداليّ، كونها تقوم على استبدال وانتقال التعبير عن المعنى المباشر إلى المعنى غير المباشر، وأمّا النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السّياق الذي ترد فيه، سياقًا قد يطول أو قد يقصر، وهذا ما سمّي (الانزياح التركيبيّ)[٢] ورغم أنّ هذا التقسيم الذي اعتمده أحمد ويس لا يختلف كثيرًا عن تقسيمات عدد من النّقاد، إلّا أنّ الباحث يرى أنّه تقسيم عمليّ وواضح؛ لذلك سيتمّ الاعتماد عليه في الجانب التطبيقي في هذا الفصل.

وَظِيْفَةُ الانْزِيَاحِ

أمّا عن وظيفة الانزياح فمن المسلم به عند اللغويين والأسلوبيين أنّ للغة مستويين: المستوى المثالي، والمستوى الإبداعي، والأخير يقوم على خرق هذه

(١) يقول محمد مفتاح: لعل هذه النظرية الاستبدالية هي أكثر وضوحًا للعيان والأذهان فيما يسميه البلاغيون العرب بالاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة، التي يصرح فيها بلفظ المشبه به الذي هو اسم جنس. انظر: محمد، مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ص٨٣.

(٢) أحمد، ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، ص١١١.

المثالية والانزياح عنها، وقد اتجهت مباحث النحاة واللغويين على رعاية التعبير المباشر والمثالي للغة، أما البلاغيون فساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس خرق هذه المثالية والانزياح عنها في الأداء الفني، ورأوا أن المستوى المثالي يخلو من أي قيمة فنيّة[١]. ولا يرى أحمد ويس حرجًا في المسارعة إلى القول بأنّ الوظيفة الرئيسة التي أكثرت الدراسات الأسلوبيّة من نسبتها إلى الانزياح هي (المفاجأة)[٢] أي مفاجأة المتلقي عندما يخرج المبدع اللغة من حيّز المعاني الضيّقة في مستواها المعجميّ، إلى فضاءات دلاليّة أرحب وأكثر إبداعًا، وكذلك عندما ينتقل المبدع بالمتلقي من معنى مباشر إلى معنى غير مباشر وهو المقصود.

نكتفي بما تمّ تناوله فيما مضى، ونحسب أنّه قدّم صورة مختصرة وافية عن ظاهرة الانزياح، والتي سيكون فيها مدار الدراسة في هذا الفصل، وسيتمّ اختيار نماذج شعريّة من ديوان الشيخ الأمجد؛ لمحاولة الكشف عن جماليات الانزياح، والتعرّف على المعاني الثانويّة والخفيّة التي تظهر في استعمال الشاعر للألفاظ والتعابير استعمالًا غير مألوف، وكيفيّة تقديم المعاني المقصودة من خلال المباشرة غير المقصودة إلى المتلقي، وننظر كيف يؤدّي كل ذلك إلى مفاجأة المتلقي وإثارة إعجابه.

وسننتقل بعد ذلك للحديث عن الانزياح الاستعاريّ والانزياح الكنائيّ، فبعد قراءات عديدة في ديوان الشيخ الأوحد ظهر للباحث أنّهما يمثلان ظاهرة تستحقّ الدراسة، وقبل تناول الشواهد الشعريّة بالدراسة والتحليل ستكون هناك مقدّمة يسيرة عن الاستعارة بنوعيها الرئسين التصريحيّة والمكنيّة، وسيتمّ توضيح آلية تحليل الانزياح فيها، وبعض الجوانب التي يراها الباحث ضروريّة للكشف عن جماليات الانزياح الاستعاريّ، فالاستعارة

(١) انظر: محمد، عبدالمطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص٢٦٩ ـ ص٢٧٠.

(٢) أحمد، ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، ص١٥٦.

من الألوان البلاغيّة القديمة، والتي حظيت بعناية كبيرة من قبل الدارسين والباحثين والنّقاد.. ومع ذلك فسيتمّ التعامل مع الاستعارة على أنّها ملمح أسلوبيّ انزياحيّ مؤثّر في المتلقي، وسنعمل الشيء نفسه عند الحديث عن الانزياح الكنائيّ كظاهرة أسلوبية انزياحيّة للون بلاغيّ قديم، فالله نسأل التوفيق والعون إنّه سميع حميد.

الْمَبْحَثُ الثَّانِيُّ:
اِلانْزِيَاحُ اِلاسْتِعَارِيّ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الأَوْحَدِ

سنتعرض في هذا المبحث للانزياح الاستعاريّ بشيء من التنظير، ومن ثمّ إجراء التطبيق على نماذج من شعر الشيخ الأوحد رضوان الله عليه، وتقع الاستعارة في حيّز الانزياح الاستبداليّ الذي يقوم ـ بحسب رأي الباحث ـ على ركيزتين اثنتين: الأولى استبدال مواقع الألفاظ الحقيقية؛ لإنتاج الصور والعبارات المجازيّة، حيث تنزاح اللفظة عن أصلها المعجميّ إلى فضاءات ذات دلالات مجازيّة، وبمعنى آخر فإنّ المبدع يستعير أو يستبدل مواقع الألفاظ بحيث يستعمل ألفاظًا أو عبارات في مواضع غير مألوفة، فتنتج عنها صور منزاحة ومثيرة لانتباه المتلقي، فعندما نقول مثلًا: رأيت بحرًا أو جلست مع أسد.. ونحن نعني بالبحر والأسد الإنسان الكريم، والآخر الشجاع.. فهذا يعني أننا استبدلنا مواقع الألفاظ، فاكتسبت الألفاظ الحقيقيّة أبعادًا إيحائيّة مجازيّة، حيث تغيّرت وتوسّعت دلالة لفظة (الأسد والبحر)، فلفظة الأسد في أصل الوضع المعجمي يدل على الحيوان المفترس ذي الوفرة في رأسه.. يُصبح في العبارة السابقة يدلّ على الإنسان الشجاع صاحب الهيبة، فقد أخذ الرجل من ذلك الحيوان أهمّ وأقوى صفاته، وهنا يحدث التفاعل من خلال تداخل الأوصاف واستبدال المواقع، وهذا الأمر ينطبق على المثال الآخر.. ويعمل ذلك كلّه يعمل على تحقيق الشاعريّة التي ينشدها المبدع في إنتاجه، فالشاعريّة هي التي تضمن للنصّ التفرد والإبداع

وإثارة المتلقي، ويتحقق ذلك في الاستعارة التصريحيّة. أمّا الركيزة الأخرى فتقوم على استبدال بيئة اللفظة اللغويّة أو الحقل الدّلالي الأصلي للكلمة، بحقل دلالي آخر إيحائيّ ومغاير للأوّل، عبر الإسنادات الإضافية المتنافرة التي تُحْدث مفارقات دلاليّة وضمّها في سياق أدبيّ واحد، مع الأخذ بأمر مهم وهو تحقق الانسجام بين تلك المتنافرات الدلاليّة عند ضمها في صعيد شعريّ أو أدبيّ، فالعمليّة بحاجة إلى دقة في الاختيار؛ لتحصل عملية الاسنادات على قبول من المتلقي، والذي يقع على عاتقه أمر مهم وهو محاولة ربط تلك الدّلالات المتنافرة؛ لإنتاج دلالات جديدة فنيّة ومتآلفة، ولغة شعريّة بمقدورها إثارة انتباه المتلقي ومفاجأته والتأثير فيه، ومثال ذلك في قولنا: دهر مضى.. فهي عبارة مباشرة وخالية من أيّ شاعريّة؛ لخلوها من الانزياح.. ولكن مع قولنا: راحتا الدهر.. تكتسب العبارة بعدًا جماليًّا ينزاح بها عن قيودها المعجميّة؛ بسبب استعارة الراحتين للدهر، فالراحتان أعضاء محسوسة يألفها المتلقي في الإنسان، أمّا إذا أُسْنِدت إلى الدهر فإنّ المتلقي يقف أمام إسنادات مفاجئة له ولافتة لانتباهه.. ويتمثّل ذلك في الاستعارة المكنيَّة.

وتعد الاستعارة[١] بشكل عام من أهم ملامح الانزياح الاستبداليّ، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، فهي «انتهاك لقانون اللغة، وتتجلّى في المستوى الاستبداليّ»[٢]. ومما يُدهش القارئ من أمر الاستعارة أيضًا هو قدرة المبدع على تقريب المتباعدات، وتقليص فجوة الاقتران بين طرفي الاستعارة،

(١) حظيت الاستعارة باهتمام الدارسين، وقد وقفت دراسة أحمد عبد السيد الصاوي على الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، وهي دراسة تاريخية فنية عنيت بجوانب عديدة للاستعارة، وفيها ما أزعم أنه يغني الباحث المتتبع لسيرة الاستعارة خاصة في حدودها وتعريفاتها وضوابطها وأنواعها وآراء العلماء فيها... انظر: أحمد عبدالسيد، الصاوي، **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين**، منشأة المعارف، الإسكندرية ـ مصر، (د.ط)، ١٩٨٨م.

(٢) بول، ريكور، **الاستعارة الحية**، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٦م، ص٢٥٦.

وإبراز أوجه التشابه بينهما، فالاستعارة «وسيلة أساسيّة تساعد الإنسان على التعبير عن إمكاناته في النظر إلى الأشياء من زاوية غير مسبوقة تساعده على ابتداع الترابطات، وملاحظة التشابه في المختلف»(١). وللاستعارة تعريفات عدّة، منها «انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المشابهة دائما»(٢). فالاستعارة تقوم على المشابهة بين طرفي الصورة الاستعاريّة، ويتبين لنا من ذلك أنّ التشبيه أصل للاستعارة، بمعنى أنّ التشبيه يعدّ الصورة الكاملة للصورة الاستعاريّة، وهناك من يذهب إلى أنّ الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه، كما سنتبيّنه في حديثنا عن الاستعارة التصريحيّة والمكنيّة، وأعتقد أنّ الاستعارة جاءت لتعويض ذلك الحذف سواء باستعارة بيئة لغويّة جديدة للمفردة، أو بالاسنادات التي تخلق دلالات وإيحاءات جديدة ودخيلة على المفردة، لكن الاستعارة في الوقت نفسه تسعى إلى تقديم صورة محكمة تعطي انطباعًا للمتلقي بأنها وحدة كاملة بتقريب المتباعدات وتوليفها.

وللاستعارة أهمية بالغة وفضيلة شريفة، فهي «تُبرز هذا البيان أبدًا في صورة مُستجَدَّةٍ تزيد قَدرَه نُبْلًا، وإنَّكَ لَتِجِدُ اللفظة الواحدة قد اكتسبتَ بها فوائد حتى تراها مكرّرة في مواضعَ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفردٌ، وشرفٌ منفردٌ،... وأنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ»(٣). ومن الواضح أنّ الظاهرة الانزياحيَّة تتجلى أكثر في التعبير الاستعاريّ، الذي يعتمد على استبدال موقع اللفظة أو استبدال بيئتها

(١) عبدالإله، سليم، **بنيات المشابهة في اللغة العربية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠٠١م، ص٥٧.

(٢) يوسف، أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار المسيرة، عمان ـ الأردن، ط١، ١٤٢٧هـ، ص١٨٦.

(٣) عبدالقاهر، الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ، ص٨٠.

اللغويّة، فالاستعارة ذات «وظيفة انزياحية، تختلط فيها المعالم وتتلاشى الحدود، وتميل إلى الإغراب والإدهاش والانحراف»[١] وإذا مالت إلى الإغراب والإدهاش، فقد تحققت الوظيفة الأساسية للانزياح، وتكاملت الغايات والأهداف المنشودة من قبل مبدع النص، حيث إنه (أي المبدع) ينظر إلى الانزياح بشكل عام على أنّه حلية مقصودة من أجل اكتساب عمله صفة الشاعريّة من جهة، ومن جهة أخرى إحداث المفاجأة والدهشة للمتلقي كي يُقبل على المعاني المطروقة، فتصبح الصورة الاستعاريّة عاملًا مؤثّرًا في قناعات المتلقي، كما أنّ المتلقي شريك في إنتاج الصورة البديعة، وسنبدأ في تحليلاتنا للانزياح الاستعاري بالاستعارة المكنيّة، فقد تبيّن للباحث أنّها أكثر حظًا ووفرة من نظيرتها التصريحيّة.

الاسْتِعَارَةُ المَكْنِيَّةُ

غني عن القول أنّ الاستعارة المكنيّة هي تلك التي حذف منها المشبّه به، وبقيت في الكلام قرينة تدل عليه[٢]، والقرينة هي التي تعين المتلقي على معرفة المحذوف، وفهم مقاصد الصورة الاستعاريّة ودلالاتها، فيتحقق الجمال البيانيّ في الصورة، وتحصل اللذة الفنيّة للمتلقي.

نبدأ بالشاهد الأول على الانزياح بالاستعارة المكنيّة، في قول الشيخ الأوحد[٣]:

حُزْنًا وَوَجْدًا عَلَى الْمُلْقَى بِلَا كَفَنٍ لَوْلَا الأَعَاصِيْرُ تَسْفِي وَالْقَسَاطِيْلُ[٤]

---

(١) أحمد، الخطيب، **الانزياح الشعري عند المتنبي**، دار الحوار، اللاذقية ـ سورية، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٨٢.

(٢) انظر: حميد، ثويني، **البلاغة العربية المفهوم والتطبيق**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط١، ١٤٢٧هـ، ص٢٠٧.

(٣) **الديوان**، ص٢١٠.

(٤) **وسفت الريح التراب تسفيه**: ما تطاير به الريح من التراب.

مُـلْـقًـى ثَـلَاثًـا وَلَـمَّـا يَـحْـوِهِ رَجَـمٌ وَلِـلصَّـلَا فِيْـهِ تَـخْـلِـيْـلٌ وَتَـحْـلِـيْـلُ[١]
مَـلَاحِفُ الْـمَـجْـدِ وَالـتَّـقْـوَى تُـسَـتِّـرُهُ عَـارٍ عَـنْ الْـعَـارِ لَا يُـثْـنِـيْـهِ تَـبْـدِيْـلُ[٢]

يُورد الشاعر هذه الأبيات في بيان حالة سيد الشهداء عليه السلام بعد مقتله الشريف، فقد ظلّ ملقًى ثلاثًا لم يُقبر فيه الجسد الطاهر، ولم يُصلَّ عليه، بل بقي عاريًا في الترب لم يَقِهِ ثوب عن حرارة الشمس.. بعد ذلك يجيء الشاعر بصورة استعاريّة ينزاح فيها باللغة عن ضوابطها المعجميّة، وحدودها المألوفة؛ ليؤكّد على أنّ المجد والتقوى قد سترا جسد الحسين الطاهر، ففي عبارة (ملاحف المجد والتقوى) استعارة مكنيّة، يستبدل فيها الشاعر الثوب أو الغطاء بملاحف المجد والتقوى.. وبإجراء الاستعارة فإنّ الشاعر شبّه ملاحف المجد والتقوى بالثوب الساتر أو الغطاء، ثمّ حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه (تستِّرهُ).. ومما يثير الإعجاب والذّهول هو تركيب المشبه في الاستعارة، فهو يتكوّن من عنصرين مختلفين في البيئة اللغويّة والنوع، فاختلاف البيئة ظاهر وبائن، أمّا بالنسبة للنوع فالملاحف شيء حسيّ، والمجد والتقوى أمر معنويّ، فاجتمع الضدان وبرز جمال الصياغة والأسلوب داخل الصورة الاستعاريّة بشكل عام.. ويقف المتلقي إزاء إسنادات غريبة ومثيرة استطاع الشاعر التوليف بينها؛ ليجعل ملاحف المجد التقوى تستر ذلك الجسد الشريف، وهي خير لحاف للمرء لما فيها من العزة والرفعة والشرف والشموخ.

وله في موضع آخر يمدح فيه أنصار الحسين عليه السلام[٣]:

لِيَهْنِهِم إِذْ دَعَى الدَّاعِي لِحَيْنِهِم تَصَارَخُوا لِمُنَادِيْهِم مُلَبِّينَا[٤]

---

(١) **الرّجم**: القبر نفسه.

(٢) **الملحف والملحفة**: اللباس الذي فوق سائر اللباس من دثار البرد ونحوه.

(٣) **الديوان**، ص١٤٨.

(٤) **التّهنئة**: خلاف التعزية، يقال: هنّأه بالأمر والولاية، هنْأً وهنّأه تهنئة وتهنيئًا: إذا قلت له: ليهْنِئك. **الحين**: الهلاك والمحْنة. **تصارخوا**: أغاثوا، والصارخ المغيث والمعين.

فَجَرَّدُوا لِمَوَاضِي الْعَزْمِ وادَّرَعُوا قُلُوبَهُمْ فَأَتَوْا لِلْحَرْبِ مَاشِيْنَا[١]

في البيت الثاني صورة استعاريّة يخرج بها الشاعر عن المألوف، بفضل تصرّفه بدلالة الألفاظ، لتخرج من حيّز اللغة المباشرة إلى اللغة الجماليّة المؤثّرة، حيث يستعير الشاعر لدروع الحرب قلوبَ الأنصار، ثمّ يحذف الدروع ويأتي بأشياء من لوازمها (ادّرعوا ـ الحرب)، وهذا الأمر يكسر أفق التوقع لدى المتلقي، الذي كان ينتظر كلمة تناسب سياق العبارة كأن يقول الشاعر مثلًا: وادّرعو الدروع.. ولكنّه يتفاجأ بلفظة القلوب، فيسعى جاهدًا للوصول إلى العلاقات الجامعة بين تلك الإسنادات في الصورة الاستعاريّة، والشاعر من ذلك يقدّم لنا صورة تضحية الأنصار وإخلاصهم لسيد الشهداء عليه السلام، ومدى شجاعتهم وعدم خوفهم من المنيّة، فقد عرفوا مقامهم عند استشهادهم... لاحظنا فيما سبق أنّ الألفاظ في تلك الاستعارة لا تؤدّي معاني لغويّة واضحة ومباشرة بحسب ما تفرضه عليها ضوابطها المعجميّة، بل تؤدّي معاني بيانيّة جماليّة فيها اتساعًا وخروجًا عن المألوف والمعتاد في الاستخدامات اللغويّة، وذلك راجع إلى أسلوب الانزياح الذي يجعل اللغة لعوبًا ومتمرّدة على وضعها اللغويّ.

ويتجلّى الانزياح الاستبداليّ في قول الشيخ الأوحد[٢]:

شَبَّ مَا عِنْدِي فَنَظَّمْتُ لَكُمْ كَلِمَاتٍ طَالِبًا لِلْبَرْدِ[٣]
فَتَلَظَّى فِي فُؤادِي شَغَفِي وَمُصَابِيَّ مَعَ الـ (لَّابُدِّي)[٤]

يقوم أسلوب الانزياح الاستبداليّ على توضيح الغرض الشعريّ الذي يهدف الشاعر إلى إيصاله للمتلقي، والغرض في البيتين السابقين هو إظهار الحب والولاء لأهل البيت عليهم السلام، ويعمد الشاعر إلى استعمال أسلوب مغاير

(١) **الدرع**: لبوس الحديد، وادّرع بالدّرع وتدرّع بها وادّرعها وتدرَّعها: لبسها.
(٢) الديوان، ص١٩١.
(٣) **شبّ الشيء**: توقّد. **أبرد له**: سقاه باردًا، وسقاه شربة بردتْ فؤاده.
(٤) **الشغف**: أن يبلغ الحب شغاف القلب.

للمألوف والمباشرة، عن طريق انحرافه باللغة إلى دلالات فنيّة، نجد ذلك عندما يُسند لشغفه (تمكّن الحب وبلوغه شغاف قلبه) الفعل تلظّى، على سبيل التخييل معتمدًا على الاستعارة المكنيّة، فقد شبّه شغفه بالنار الملتهبة، ثم حذف المشبه به وأورد له من لوازمه (شبّ ـ تلظّى).. ويقصد الشاعر إلى الحيل الأسلوبيّة؛ ليصنع الدهشة والمفاجأة في المتلقي، بوضعه أمام عوالم متباينة في دلالاتها الأصليّة.. تلك الأمور تقوده إلى الوقوف على الصورة الاستعاريّة بالتحليل والتفسير، فالغاية المنشودة من الانزياح هو التأثير في المتلقي بإثارته وشد انتباهه وتحفيز مخيلته؛ لاكتشاف الصور والأساليب الغريبة على اللغة، فتتغيّر قناعاته وتتوجّه التوجيه الذي يريده الشاعر.. ولا ننسى جمالية الاختيارات اللفظية للشاعر، فقد اختار لفظة (الشغف) دون غيرها من الألفاظ، ودلالتها ـ كما مرّ بنا ـ على بلوغ الحب شغاف القلب، كما تدلّ على المحبّة والولع بالشيء.. وهذا يؤكّد على معرفة عميقة لدلالة الألفاظ ومدى نجاعتها في الصياغة الشعريّة، كما يعكس فكر الشاعر وشخصيّته.

ومما يعدّ شاهدًا على الاستعارة المكنيّة، قوله[١]:

غَـدَاةَ أَمَّ الْـمَـنَـايَـا وَهْـوَ فِـي نَـفَـرٍ ... أَمُّوْا الْمُنَى يَا لَعَمْرُ اللهِ مَا نِيْلُوْا
تَبَخْتَرُوا فِي عَزِيْمَاتٍ وَقَدْ بَطُنُوْا ... عَلَى السَّكِيْنَةِ وَالْهَيْجَاءُ تَخْيِيْلُ[٢]
فِي خُطَّةٍ وَبِهَا لَيْلُ الْفَنَاءِ سَجَى ... وَقَدْ أَضَاؤُوْا وَهُمْ أُسْدٌ بَهَالِيْلُ

يتّكئ الشاعر في الأبيات السابقة على التعابير اللغويّة المجازيّة، فيستعين بالصورة الاستعاريّة والتشبيهيّة، وقد جاءت كلتا الصورتين في معرض وصف أنصار سيد الشهداء عليه السلام، حيث يصفهم بالأسْد البهاليل تارة، وتارة أخرى يصفهم في المعركة إذا أظلمت من شدّة الغبار بالأقمار المضيئة، وعند

(١) **الديوان**، ص٢٠٢ ـ ص٢٠٣.

(٢) **التبختر**: مشية حسنة، والبختريّ: الحسن المشي والجسم.

إجراء الاستعارة المكنيّة يتَّضح أنّ الشاعر شبههم بالأقمار، ثمّ حذف المشبه به وأتى بلازم له (أضاؤوا)، والشاعر بهذه الصورة الاستعاريّة ينتهك أصل الوضع اللغويّ، حيث يلبس البشر بعض أوصاف المخلوقات الأخرى، فيحصل التفاعل بين المفردات المختلفة لتكوين صورة مجازيّة متآلفة تثير المفاجأة لدى المتلقي.. فالشيخ الشاعر يسعى إلى الانحراف عن النمط المألوف للمفردات في اللغة، تاركًا في المتلقي صدمة اللامتوقع من المتوقع، من خلال الروابط غير المنطقية في عنصري الصورة الاستعاريّة، والتي لا يمكن أن تجتمع إلا في السياقات الشعريّة، فمتى ما تحرّرت المفردة من سياقاتها المعروفة والمألوفة، خرجت إلى دوائر أرحب تفضي إلى معانٍ جديدة، ودلالات مستحدثة تناسب رؤى الشاعر وحالته الشعوريّة.. كما أضافت بعض تعابير البيت كـ (ليل الفناء/ سجى) جوانب جماليّة في الصياغة، ساعدت في تصوير زاوية من المشهد العام لوقعة كربلاء المقدّسة، وهذا الأمر يعود إلى مقدرة إبداعيّة ودقّة وصفيّة عالية عند شاعرنا الأوحد.

وللشاعر صورة استعاريّة جميلة، تتمثّل في قوله[١]:

يَا حَسْرَتِي لِمُصَابِي قَطِّعِي كَبِدِي فَإِنَّ قَلْبِي عَنِ السِّلْوَانِ مَعْزُوْلُ
يَا زَفْرِتِي صَعِّدِي نَفْسِي إِلَى مُقَلِي دَمًا بِدَمْعِي فَيَجْرِي وَهْوَ مَمْقُوْلُ[٢]

تكتسب الصور الاستعاريّة في البيتين السابقين قيمة جماليّة بانحراف اللغة فيها عن الوضع المألوف، فمن المألوف والمعتاد مناداة العاقل، غير أنّ الشاعر ينادي (حسرته وزفرته)، فيشبههما بالإنسان العاقل، ثم يحذف المشبه به ويأتي بلازمتي (النداء والطّلب) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وبتعبير آخر نجد أنّ الشاعر يحاول إعطاء (الحسرة ـ الزفرة) بعدًا إنسانيًّا أو صفة من الصفات الإنسانيّة، فقد خالفت شعرية الأبيات المألوف في

(١) **الديوان**، ص٢٠٩.

(٢) **مقل الشيء في الشيء**: غمسه، ومقله في الماء يمقله مقْلًا: غمسه وغطه.

السياق الشعريّ، إذ ليس من المألوف أن يخاطب الإنسان تلك الأشياء.. كل ذلك بهدف تقديم المعنى إلى المتلقي بشكل أقرب وتوضيح أكثر، ويكتسب المعنى بذلك جمالًا بلاغيًّا. ويطلب الشاعر من حسرته أن تقطّع كبده، فما للسلوان مكان في قلبه، ويطلب من زفرته أن تصعّد نفسه إلى مقلته كل ذلك حزنًا وأسًى لما جرى على سيد شباب أهل الجنّة الحسين بن علي عليه السلام، تاركًا بذلك حالة من الجزع والحرقة تخيّم على فضاء النص، ومن تلك الاستعارات البديعة تنتج عوالم جديدة للألفاظ، وتنبثق المفاجأة في المتلقّي، فالانزياح الاستعاريّ يسمح للمتلقي بالخروج إلى مجالات أوسع، للتعرّف على معنى المعنى المنبثق من الأبيات، وهو المعنى المقصود بالنسبة للشاعر.

وفي مدح الأنصار يقول الشيخ الأوحد[١]:

فِدَاءَ حُسَيْنٍ فَاشْتَرَى اللهُ مِنْهُمُ ... لِسِبْطٍ شَهِيْدٍ فِي الشِّرَاءِ وَسَائِقِ
إِذَا كَشَّرَتْ عَنْ نَابِهَا أُمُّ صَيْلَمٍ ... ضُحًى وَطَحَى ذُو الفَسْخِ شَزَ صَوَافِقِ[٢]
تَرَاهُمْ يُثِيْرُوْنَ السُّرَادِقَ فِي الهَوَا ... سَحَابًا عَلَى بَيْتِ الْوَغَى كَالسُّرَادِقِ[٣]

تبتعد اللغة عن المألوف في عبارة (إذا كشّرت عن نابها أم صيلم)، حيث تقوم العبارة على التفاعل والإدماج بين العناصر المتنافرة دلاليًّا في سياق شعريّ، وذلك عندما يشبّه الشاعر الداهية بالحيوان المفترس، ويتفاعل العنصران بفضل أوجه التقارب بينهما، فالمنيّة مخيفة ومتمكّنة من الروح ومسيطرة عليها كسيطرة الحيوان المفترس على الفريسة.. ثمّ يحذف المشبه به ويأتي بلوازم له (كشّرت ـ نابها)، وجاءت الصورة الاستعاريّة في مدح أنصار الحسين عليه السلام، فهم فداء للحسين وقد اشترى الله منهم أنفسهم، فلا يهتمون بأمر الداهية (المنيّة) عندما تكشّر عن نابها، فتجدهم يثيرون

(١) **الديوان**، ص٢٣٢ ـ ص٢٣٣.
(٢) **الكشر**: بدون الأسنان، وكشّر البعير عن نابه أي كشف عنه.
(٣) **السُّرادق**: الغبار الساطع، وكذلك كل ما أحاط بشيء.

الغبار والأدخنة في المعركة، ويأتي الشاعر بتشبيه جميل عندما يشبّه غبار المعركة بالسحب، بجامع الإحاطة والشمول بكل شيء.. ومن الملاحظ أنّ من أهمّ أسباب دهشة المتلقي ومفاجأته هو كسر أفق توقعه، حيث كان من المنتظر مجيء العبارة متّسقة في دلالتها مع معاني العبارة، فتكشير الناب بحاجة إلى حيوان مفترس مثلًا.. غير أنّ الألفاظ تخلّت عن دلالتها الظاهريّة إلى دلالات خياليّة ذات أثر فعّال في الدلالة المعنويّة الجديدة.. وهكذا يعمل الانزياح باللغة على تشكيل صورة استعاريّة وإضفاء مسحة جماليّة على المعنى، وتقوية الغرض الشعريّ، ويسعى الشاعر إلى إيصال كل تلك الأمور إلى المتلقي بأسلوب أدبي مؤثّر وجذّاب.

ومن الأبيات المشتملة على انزياح استبدالي، قوله[١]:

فِي ذُلّ مَصْرَعِهِ الْعِزُّ الْمُنِيفُ لَهُ وَفِي الإِهَانَةِ تَوْقِيرٌ وَتَبْجِيلُ[٢]
قَدِ امْتَطَى غَارِبَ الْعَلْيَا وَفِي يَدِهِ زِمَامُهَا وَالثَّنَا وَالْحَمْدُ مَجْبُولُ[٣]

يلجأ الشاعر إلى الانزياح عن الاستعمال العادي والمألوف للغة، من خلال الاحتيال على اللغة المعجميّة الوضعيّة، باعتبارها عاجزة عن التعبير عن المعنى وعن رؤاه وأفكاره، ويبدو ذلك واضحًا في عبارة (امتطى غارب العليا) وفي عبارة (وفي يده زمامها)، فقد انتهك الشاعر قانون اللغة المعياريّة، فأنتجت كل عبارة صورة انزياحيّة، وفي المقابل ولّدتْ كل صورة إلتباسًا فنيًّا مارقًا عن اللغة الأصليّة، فقد أسند الشاعر للعياء (وهي رأس كل شرف) الغارب (أعلى الظهر والسنام)، كما أسند لها الزمام وهو

(١) **الديوان**، ص٢١٢ ـ ص٢١٣.

(٢) **ناف الشيء نوفًا**: ارتفع وأشرف، ومنيف: عال مُشْرف. **الوقار**: الحلم والرّزانة. **التبجيل**: التعظيم، بجَّل الرجلَ: عظَّمه.

(٣) **امتطاها**: اتخذها مطيّة، وامتطاها وأمطاها: جعلها مطيّته، والمطيّة: الناقة التي يُرْكب مطاها. **الغارب**: أعلى ظهر السنام. **العلياء**: رأس كل شرف. **الزمام**: الحبل الذي يجعل في البعير. **الجبلة**: الخِلْقة، والطبيعة.

معروف.. وتلك العلاقات الإسناديّة الجديدة تكسر أفق التوقع لدى المتلقي، وتدفعه إلى إعمال فكره وتوسيع خياله؛ لإدراك طبيعة العلاقة الانزياحيّة في الصورة الاستعاريّة.. حيث يشبّه الشاعر العلياء بالناقة على سبيل التخييل.. وهنا تخرج مفردة (العلياء) عن دلالتها الحقيقيّة، وتدخل في عالم الأحياء، وهو عالم جديد ودخيل عليها، وقد استطاع الشاعر ببراعة مدهشة دمج العناصر المتنافرة دلاليًّا؛ لتنسجم داخل النصّ الشعريّ، فالحقيقة أنّ العلاقة بين عناصر الصورة الاستعاريّة غير منطقيّة، والمسافة بينهما واسعة جدًا، ولكن كما أسلفنا أنّ قدرة الشاعر الإبداعيّة طوّعت ذلك الأمر، كما أنّ اللغة الشعريّة بإمكانياتها العالية قادرة على تقريب المسافات وتجميع المتناقضات.. ويهدف الشاعر من تلك الصورة إلى التأكيد على أنّ النّصر في واقعة كربلاء كان حليف الحسين وأنصاره سلام الله عليهم جميعًا، فقد انتصر الدم على السيف.

وله في رثاء سيد الشهداء عليه السلام[١]:

أَمَـــا تَـــرَى الْأَثْـــلَ وَأَهْـــدَابَـــهُ عِـنْـدَ الـرِّيَـاحِ ذَا حَـنِـيْـنٍ عَـلَا[٢]
وَالـسَّـيْـفُ يَـفْـرِي نَـحْـرَهُ بَـاكِـيًـا وَالـرُّمْـحُ يَـنْـعَـى قَـائِـمًـا وَانْـثَـنَـا[٣]

يسند الشاعر في البيتين (الحنين) إلى الأثل وأهدابه، ويسند (البكاء) للسيف، ويسند (النعي) للرمح، وتلك الإسنادات كلها من لوازم الكائن الحي، وأقرب ما تلتصق بالإنسان العاقل، فالشاعر هنا ينزاح باللغة عن مألوفيتها فيشبه الأثل والسيف والرمح بالإنسان، ثم يستغني عن المشبه به ويأتي بلوازمه وهي تلك الإسنادات السابقة (الحنين والبكاء والنعي)، وتجيء تلك الصور الاستعاريّة في رثاء الحسين عليه السلام، فمصابه عظيم، وشديد

(١) **الديوان**، ص٢٩١ ـ ص٢٩٢.
(٢) **الأُثْل**: هو طوال في السماء مستطيل الخشب وخشبه جيّد يحمل من القرى فتبن عليه بيوت المدر، وورقه هَدَبٌ طُوال دُقَاق وليس له شوك، واحدته: أَثْلة. **هدب الشجرة**: طُول أغصانها وتدلّيها.
(٣) **فرى أوداجه وأفْراها**: قطعها.

الوقع في نفوس المؤمنين، حتّى وجدنا الشاعر يُؤَنْسن الجمادات (السيف والرمح) ويبثّ الروح فيهما بإسقاط صفات إنسانية عليها، ونجد في استنطاق الشاعر للجمادات وإبعاث الروح فيها دليل على حزنه العميق الذي ساد كلّ شيء، وهذه التعابير المنزاحة عن المألوف، تخيّب أفق انتظار المتلقي، وتخرج بالدلالات من قيودها المعجميّة إلى فضاءات الإبداع والابتكار، فالعلاقات الإسنادية التي أوجدها الشاعر في عنصري الصورة الشعريّة علاقات جديدة تنزاح باللغة عن المألوف المتداول، الأمر الذي يحقق الدهشة والمفاجأة في المتلقي.

ومن نماذج الاستعارة المكنيّة، وهي خاصة كذلك برثاء سيد الشهداء عليه السلام[1]:

فَحَزَّ شِمْرٌ كَرِيْمَ السِّبْطِ وَا أَسَفِي ... فَطَبَّقَ الأُفْقَ وَالأَرْجَاءَ غُمْلُوْلُ[2]
وَالأَرْضُ تَرْجُفُ وَالْحُوتُ الْعَظِيْمُ صَمَى ... خَوْفًا وَنَوْحُ وُحُوشِ البَرِّ مَوْصُوْلُ
والدَّهْرُ شَقَّ الرِّدَا مِنْ فَقْدِهِ كَمَدًا ... عَلَى الْهُدَى وَبَدَا بَيْنَ الْوَرَى الذُّولُ
وَالشَّمْسُ طَالِعَة لَيْسَتْ بِكَاسِفَةٍ ... تَبْكِي عَلَيْهِ نُجُومُ اللَّيْلِ وَالكِيْلُ

يضيف الشاعر في الأبيات السابقة الكلمات التالية (ترجف ـ صمى ـ خوفًا ـ نوْح ـ شقَّ الرِّدا ـ تبكي) إلى الأرض والحوت والدّهر ونجوم الليل، وتلك إضافات جديدة ودخيلة على أصل الوضع اللغويّ، ومنزاحة عن المعتاد، وهي استعارات مكنيّة، أراد الشاعر بها أن يبيّن أثر تلك الفجيعة العظيمة على كل المخلوقات، فبثّ فيها الشعور بالحزن والاسى على سبط الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، تضخيمًا من الشاعر لعظم الفاجعة التي لم تؤثر على الإنسان فحسب، بل شملت مخلوقات الأرض والسماء.. فتماهى الشيخ الشاعر مع تلك المخلوقات وأسقط ما في نفسه من أحاسيس الحزن والحسرة عليها.. وقد

(١) **الديوان**، ص٢٠٦ ـ ص٢٠٧.
(٢) **الغُملول**: كل ما اجتمع من شجر، أو غمام، أو ظلمة.

أظهرت تلك الاستعارات براعة الشاعر ومقدرته على توليف عناصر متباعدة في حقولها الدّلالية، مما يدفع المتلقي إلى الوقوف على تلك الصور وتحليلها؛ لاستكشاف جماليّاتها، والتعرّف على العلاقات الجامعة بين عناصرها، إذ إنّ الشاعر انتقى عناصر الصورة الاستعاريّة بدقة وتجربة فريدة، مما انعكس على دلالة الصور بشكل عام، فالاستعارة بإمكانياتها الاستبداليّة تعدّ أهم وسائل تشكيل الصورة الشعريّة، كما أنّ التباعد وعدم التجانس في طرفي الصورة الاستعاريّة في مقطوعة الشيخ الشاعر السابقة عملت على اتساع فضاء المقطوعة وإكسابها صفة الشاعريّة.

وتظهر الصورة الانزياحيّة في قول الشيخ الأوحد[١]:

أَبْكِيْهِ مُلْقَى ثَلَاثًا لَا يُجَهِّزُهُ إِلَّا الأَعَاصِيْرُ تَحْنِيْطًا وَتَكْفِينَا

يخرق الشاعر الدلالة اللغويّة الأصليّة، وذلك في قوله: (لا يجهزه إلا الأعاصير)، حيث يكتنف الصورة الغموض في العلاقة القائمة بين ركنيها، فإنّ ما يناسب مفردة (يجهزه) ليس (الأعاصير) من حيث المصاحبة المعجميّة، ولكن عندما يجمعهما الشاعر في نسق شعريّ فذلك يعدّ انزياحًا عن المعهود.. ويورد الشاعر تلك الصورة الشعريّة؛ لتوضيح بعض ما جرى على سيد الشهداء عليه السلام بعد مقتله الشريف، فلم يجد من يجهّزه ويحنطه ويكفّنه.. ولعمري فهي مصيبة ما أعظمها من مصيبة.. وبالعودة إلى الإجراء التحليليّ للصورة نقول: إنّ الشاعر شبّه الرياح المثيرة للأتربة بالإنسان القائم على شؤون الموتى وتجهيزهم، فاستعار الشاعر منه الإمكانيات والقدرات المعرفيّة وألصقها بالرياح.. ويرجع ذلك كله إلى صياغة إبداعيّة وقدرة توظيفيّة للألفاظ داخل النسق الشعريّ، والذي معه تتشكّل المعاني الجديدة داخل الصورة الاستعاريّة، وبذلك تصل اللغة إلى الشاعريّة،

(١) **الديوان**، ص١٥٨.

وتتصف بسمات جماليّة.. ويحاول الشيخ أن يُمرّر تلك الصورة بسلاسة وتوافق تام، حتّى أنّ المتلقي يشعر معها بانسجام مدهش.

ومن الاستعارات الجيّدة في ديوان الشيخ الأوحد، قوله[١]:

وَكُلُّ صَبْرٍ مُغْرَمٍ مُحْتَرِقٌ جَدَّ بِهِ غَرَامُهُ مُنْتَقِلُ
أَذَعْتُ مَا كَتَمْتُهُ مِن الجَوَى وَلَمْ أَخَفْ عَوَاذِلِي إِذْ عَذَلُوْا

يجد المتلقي في عبارة (كل صبر محترق) منافرة دلاليّة، إذ يستعير الشاعر الإحراق للصبر، وباستعارته فإنّه يستبدل الدلالة الأصليّة لمفردة (الصبر)، على سبيل الاستعارة المكنيّة، حيث يشبّه الشاعر الصبر بالمادة القابلة للاحتراق كالخشب ثم يحذف المشبه به ويأتي من لوازمه (محترق)، فمن الملاحظ عدم تناسب ركني الصورة الاستعاريّة بالمقارنة مع حدودهما المعجميّة.. غير أنّ الشيخ الشاعر واءم بينهما في النسق الشعريّ، فظهرت لغة فنيّة مفاجئة للقارئ، فالكتابة الفنيّة تتطلّب من الكاتب أو الشاعر «أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتّى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه»[٢]. والشاعر بهذه الاستعارة يحاول إبراز جوانب المشابهة في عنصري الاستعارة، فصبره على ما يلاقيه من الأذى بسبب ولايته لأهل البيت عليهم السلام محترق كالنار في الهشيم، ولكنّها في المقابل نار تُذكي الحبّ والولاء في صدره، حتّى أنّ لا يجد بدًا من إذاعتها غير مبالي بلوم اللائمين، ومع تشكّل الصورة الشعريّة تتضح معالم جمالها بالنسبة للمتلقي.

وله في صورة استعاريّة مدهشة وبديعة[٣]:

يَا سَادَتِي عَبْدُكُمْ يَبْكِي مُصَابَكُمُ لَهُ مَدَامِعُ تَحْكِي الْهُطَّلَ الْجَونَا

---

(١) **الديوان**، ص٨٩.
(٢) جون، كوهين، **بناء لغة الشعر**، ص١٠٩.
(٣) **الديوان**، ص١٦٩ ـ ص١٧٠.

مِـنْ نُـوْنِ مُـقْـلَـتِـهِ فِـي نَـظْـمِ قَـافِـيَـةٍ رَوِيُّـهَـا الـنُّـونُ فِـيـكُـمْ يَـا بَـنِـي نُـوْنَـا
غَـرًّا بِـحُـسْـنِـكُـمُ فَـقْـمَـا بِـحُـزْنِـكُـمُ ثَـكْـلَـى لِـمَـا نَـابَـكُـمْ يَـابْـنَ الْـكَـرِيْـمِـيْـنَـا[1]
مَـسْـرُورَةٌ بِـكُـمُ مَـحْـزُونَـةٌ لَـكُـمُ جَـاءَتْ لِـذَلِـكَ تَـفْـرِيْـحًـا وَتَـحْـزِيـنَـا

في العبارات التالية (غَرًّا بحسنكم ـ فقما بحزنكم ـ ثكلى لما نابكم ـ مسرورة بكم ـ محزونة لكم)، يضع الشاعر القارئ أمام صور إيحائيّة غريبة عن الاستعمالات اللغويّة المألوفة للألفاظ، حيث تنزاح تلك الألفاظ عن استعمالاتها المألوفة في اللغة العاديّة، لتدخل في علاقات دلاليّة جديدة تحمل في طيّاتها معانٍ أكثر عمقًا وحيويّة.. وتعمل تلك الصور على إمتاع المتلقي وتنشيط ذهنه؛ ليسبر أغوار القصيدة ويكشف عن الجماليات الفنيّة فيها، كما أنّ الشاعر يجعل المتلقي قبالة اللا منتظر من المنتظر، إذ إنّ من المنتظر مثلًا أن تكون تلك الأوصاف في الإنسان الذي تنتابه هذه المشاعر وتلتصق به تلك الأوصاف.. وبتحليل الصورة الاستعاريّة نرى أنّ الشاعر يشبّه قصيدته بـ (الإنسان)، ثم يحذف المشبه به ويُورد له أوصافًا من لوازمه (غرّا ـ ثكلى ـ مسرورة ـ محزونة..) على سبيل التخييل بالاستعارة المكنيّة.. ويحقّ لنا القول: إنّ القصيدة قد تقمّصت شخصيّة الشاعر وترجمت جزءًا من مشاعره تجاه أهل البيت عليهم السلام.

ويمتدح الشيخ الأوحد أهل البيت عليهم السلام بقوله[2]:

جَادُوْا وَسَادُوْا وَشَادُوْا الْمَجْدَ ثُمَّ هُمُ لِـطَـالِـبِـي كُـلِّ مَـعْـرُوْفٍ مَـغَـايِـيْـلُ[3]

يشتمل البيت على انزياح استبداليّ، يخرج الشاعر ببعض ألفاظه عن حدود اللغة المعياريّة، فيخلق من خلال ذلك صورة بديعة قادرة على تقديم المعنى في لون بلاغيّ يتناسب مع البيئة الشعريّة، نرى ذلك في قوله: (شادوا المجد)، حيث تخرج لفظة (المجد) من كونها تدل على النُبل والشرف إلى

(١) **الغَرِيّ**: الحسن. **الفَقَم**: الامتلاء. **الثكلى**: المفجوعة بفقد ولدها.
(٢) **الديوان**، ص٢١٨.
(٣) **الغَيْل**: الماء الجاري على وجه الأرض، وقيل: الغيل الشجر الكثيف الملتف الذي ليس بشَوك.

معنى يدل على البناء، وهو معنى جديد تكتسبه اللفظة من السياق الشعريّ الذي وُضِعت فيه، ولكنها في الوقت نفسه تحافظ على معناها اللغويّ الأصليّ، وتنشأ علاقات دلاليّة بين ألفاظ البيت بفضل حسن نظمها في سياق شعريّ، فاللغة الشعريّة تتسم بكونها تخلق انسجامًا غير مألوف بين الألفاظ المتباعدة دلاليًّا في حقولها المعجميّة... والشاعر في البيت يمتدح أهل البيت بأنهم سادة وكرماء ومجيبون لمن طلبهم، ويفضّل الشاعر أن يقدّم صورة المجد الذي شادوه سلام الله عليهم بطريقة مختلفة تلفت انتباه المتلقي، فالمجد كالبناء المحكم الدقيق، والذي يحتاج إلى أساس قويّ ومتين، كما أنّ المجد بحاجة إلى تضحيات عظيمة لتشييده.

وللشيخ الأوحد في النصح قوله[١]:

أَجِدَّكَ فِي اللَّهْوِ الَّذَي أَنْتَ خَائِضٌ وَدَاعِي الفَنَا يَدْعُوْكَ فِي كُلِّ شَارِقِ[٢]
تُضَاحِكُكَ الأَيَّامُ فِي نَيْلِكَ المُنَى كَفِعْلِ نَصُوْحٍ لِلدَّعَابَةِ وَامِقِ[٣]

ينصح الشيخ الشاعر الناس بأن لا يخوضوا في اللهو فالموت في انتظارهم، كما يدعوهم بأن لا ينخدعوا بأحوال الزمان، وأن يدعوا التّمني والتّشهي في حصول ما تحدثهم به أنفسهم بما يكون وما لا يكون.. ويرغب الشاعر عن هذا الأسلوب المباشر في التعبير، والذي ربّما لا يحمل القيمة الجماليّة والتأثيريّة في المتلقي على الوجه المطلوب، أو على الوجه الأكمل، ويستبدل به الأسلوب الشعريّ والصياغة الخياليّة فهو أسلوب أجدر بالتأثير وأبلغ في إيصال المعنى، ولفت انتباه المتلقي.. فيستعمل الصورة الاستعاريّة (تضاحكك الأيام) ليتخلّص من حدود اللغة الأصليّة، ويخلق صورة أدبيّة رائعة، باستعارة بعض أوصاف البشر إلى الأيام، ويريد الشاعر بمعنى

---

(١) **الديوان**، ص٢٢٩.

(٢) **الجدّ**: الاجتهاد في الأمر، وضدّه الهزل.

(٣) **داعبه مداعبة**: مازحه، والمداعبة: الممازحة، والدُّعابة: اللّعب. **المقة**: المحبّة والهاء عوض من الواو، وقد وَمِقه يَمِقه بالكسر فيهما أي أحبّه فهو وامق.

الإضحاك (الخديعة) وكأنّ العبارة (تخادعك الأيّام).. ومن حسن الاختيارات والتوظيفات اللغويّة في البيت اختيار لفظة (تضاحكك)؛ للدلالة على أنّ الأيام تستدرج الإنسان إلى الوقوع في شراكها.. ويقدّم الشاعر النصح عندئذٍ في قالب شعريّ وأسلوب جماليّ باستطاعته تحفيز مخيلة المتلقي للوصول إلى العلاقات الجامعة في الصورة الاستعاريّة، والكشف عن جماليات وغايات الانزياح باللغة في البيت، وبالتالي يحصل الإقناع والتأثّر بالمعاني المقصودة من قبل الشاعر.

وله يذكر فراق السيدة زينب لأخيها الحسين عليه السلام[1]:

فَإِنْ مَضَيْتَ بِرَاحَاتٍ وَأُنْسٍ هَنَا فَإِنَّنِي بَيْنَ شِدَّاتٍ وَأَضْجَارِ
شَوَى فِرَاقُكَ قَلْبِي بِالضَّنَا فَغَدَتْ نَارُ الفِرَاقِ تَلَظَّى بَيْنَ أَسْحَارِي

يحاول الشاعر في البيتين السابقين أن يعرض حجم الأثر والحرقة الّذي خلّفهما فراق السيدة زينب حبيبها وأخيها الحسين عليه السلام، فيعدل عن الأسلوب المباشر في التعبير إلى الخروج باللغة عن حدودها المعياريّة، فيشبّه الفراق بالنار الملتهبة ثمّ يحذف المشبه به ويذكر من لوازمه (شوى ـ تلظّى) على سبيل الاستعارة المكنيّة، فمن الملاحظ في تركيب الجملة (شوى فراقك) التقاء بين كلمات لا رابط بينهما من جهة الدلالة المعجميّة، فشوى تأتي بمعنى الإحراق، أمّا الفراق فيحمل معاني الفصل والابتعاد.. فعندما تجتمع هذه الألفاظ في التركيب الشعري فإنّها تنزاح عن استعمالاتها المألوفة في اللغة، وتنتج دلالات جديدة مدهشة.. ويبلغ المعنى كماله وجماله بهذه الصورة المؤثّرة في المتلقي، فتلك اللغة أجدر في إثارة المشاعر، وإيصال المعنى بشكل أدبيّ وجماليّ، ونعني باللغة أي اللغة المنزاحة التي تشحن الخطاب الشعريّ بطاقات أسلوبيّة وجماليّة.

(١) **الديوان**، ص٣٤٧.

وفي فضل أهل البيت عليهم السلام يقول الشيخ الأوحد[١]:

سُحْبُ الْحَيَا هَاطِلَاتٌ مِنْ عَطَائِهِمُ إِلَيْهِمُ مَدَّتِ الأَيْدِي الْمَحَاصِيْلُ
فَرَاحَتَا الدَّهْرِ مِنْ فَضْفَاضِ جُوْدِهِمُ مَمْلُوءَتَانِ وَمَا لِلْفَيْضِ تَعْطِيْلُ

يفيض البيتان بالصور الانزياحيّة، وتحديدًا في العبارات التالية (سحب الحيا ـ من عطائهم ـ مدّت الأيدي المحاصيل ـ فراحتا الدهر مملوءتان)، إذ نشعر بأننا أمام تراكيب وإسنادات أسلوبية جماليّة منجزة بخرق اللغة في حدودها الأصليّة، وهذا الخرق يحمل كثيرًا من الغرابة والدهشة، وذلك نابع من انزياح مقصود من قبل الشيخ الشاعر، فقد جمع في أبياته الشعريّة ما لا يُجمع في المعتاد، فقرّب المتباعدات وأنشأ العلاقات في ركني الصورة الاستعاريّة، فالشاعر يشبّه أهل البيت عليهم السلام بالسماء، ويشبّه جودهم وعطاياهم بالسحب الهاطلات، وتلك استعارات تصريحيّة.. ويشبّه المحاصيل بالبشر التي مدّت أياديها نحو السماء تترقب بركة السماء، وهذه صورة استعاريّة مكنيّة وهي بحقّ صورة خياليّة في غاية الإبداع والإتقان سواء من ناحية انزياحيّة ألفاظها، وكذلك انزياحيّة تركيبها، ويتّضح جمال التركيب بإعادة الألفاظ إلى مواضعها في الأصل، لتصبح العبارة (مدّت المحاصيل أياديها إليهم) فعندئذ تخفت الشاعريّة في التركيب، ولكن الشاعر ينزاح بالتركيب فيقدّم المفعول به على الفاعل، كما ويقدّم الجار والمجرور على الجملة الفعلية؛ ولم يكن الهدف هو الوصول إلى قافية البيت فحسب، بل إكساب البيت جمالًا في الصياغة التركيبيّة، فذلك التركيب هو الأنسب في السياقات الشعريّة.. وفي البيت الآخر يجعل الشاعر للدهر راحتين، ومعلوم أن الراحتين صفات للإنسان، والشاعر بذلك يؤنسن الدهر عبر تلك الإضافات.. ويهدف الشاعر من تلك الصور إلى بيان أنّ جود أهل البيت عليهم السلام فيّاض على الدهر وعلى أهل الأرض والسماء مادامت السموات والأرضون..

(١) **الديوان**، ص٢١٩.

ويستعين الشاعر بالصور الاستعاريّة؛ لأنها الأنجع والأقدر على توصيل أفكاره ونظرته الخاصة للأمور بطريقة ملفتة ومثيرة للإعجاب.

وله يحذّر من الدهر[١]:

فَكُنْ حَازِمًا فِي وَعْدِ دَهْرِكَ إِنَّهُ يَجِيءُ بِوَعْدٍ فِي الحَقِيْقَةِ كَاذِبِ[٢]
وَكُنْ حَذِرًا مِنْ وَعْدِهِ إِنْ وَفَى بِهِ لِأَنَّهُ يَمُجُّ السُّمَّ وُسْطَ الْمَرَاضِبِ[٣]

يجيء البيتان السابقان في معرض النصح والتوجيه، إذ يحذّر الشاعر الناس من مكائد الدهر وشروره، فيقدّم المعنى إلى المتلقي بأسلوب منزاح في لغته عن الاستعمالات المباشرة، نجد ذلك في العبارات التالية (وعد دهرك - بوعد كاذب - وفي به - يمجّ السّم) فتلك عبارات منزاحة عن المألوف والمعتاد، حيث يستبدل الشاعر البيئة اللغويّة لمفردة الدهر من كونها تشير إلى مدّة الحياة الزمنيّة إلى عالم الأحياء، فيشبّهه مرّة بالإنسان الذي يعد ويخلف مواعيده، بجامع عدم الوفاء والالتزام، ثمّ يشبهه بالأفعى السَّامة، بجامع الخبث والخديعة، وقد بذل الشاعر جهدًا كبيرًا في محاولة صهر وانسجام عناصر الصورة الاستعاريّة المتباعدة والمتنافرة؛ لتغدو عناصر متآلفة ومنتجة لدلالات إيحائيّة تشدّ انتباه المتلقي وتؤثّر فيه؛ ليستجيب للنصح المقدّم له في قالب خياليّ.. إنّنا نجد في البيتين السابقين لجوء الشاعر إلى الانزياح كقيمة جماليّة بسبب المجاورات الصادمة في الاستعارة، والتي تنبّه ذهن المتلقي إلى المعاني المقصودة، حيث تنتقل اللغة من إيقاعها المباشر العادي إلى إيقاع شعريّ مليء بالرؤى والدلالات الجماليّة والبليغة.

ومن نماذج الاستعارة المكنيّة في الديوان، قول الشيخ الأوحد[٤]:

---

(١) **الديوان**، ص٤٠٨.
(٢) **الحزم**: ضبط الإنسان أمره، والأخذ فيه بالثقة.
(٣) **مجّ الشراب من فِيهِ**: رماه. **الرُّضاب**: الريق، وقيل: تقطّع الريق في الفم، وكثرة ماء الأسنان.
(٤) **الديوان**، ص٣٤٦.

حُسَيْنُ أَلْبَسْتَنِي عِزًّا فَكُنْتُ بِهِ إِنْ قُلْتُ يَرْضَى زَمَانِي سَمْعَ أَخْبَارِي

تنحرف اللغة في العبارات التالية (ألبستني عزًا - يرضى زماني - سمع أخباري) عن الحدود المعجميّة، إلى لغة منزاحة عنها تبعث الدهشة والمفاجأة في المتلقي، فيسعى إلى تأويل الدّلالة والكشف عن العلاقات الرابطة لعنصري الصورة الاستعاريّة، حيث يشبّه الشاعر العزّ باللباس الذي يكسو الإنسان، ويشبه الدهر بإنسان يسمع وتنتابه نوبات الرّضى.. ثمّ يحذف الشاعر من الصورتين المشبه به، ويأتي بلازم له (ألبستني - يرضى - سمع).. ويهدف الشاعر من تلك الصورتين إلى ذكر أثر ومكانة الإمام الحسين عند أخته السيدة زينب، سلام الله عليهما، فبه يبتعد الذّل عنها وتقوى مكانتها به، وربّما لو حاولنا أن نحوّل البيت إلى النثر والأسلوب المباشر لقلّ التأثير في السامع.

ويتجلّى الإبداع في الصورة الانزياحيّة التالية[١]:

بِشَيْبٍ خَضِيْبٍ سَرَّحَتْهُ يَدُ الصَّبَا بِمِشْطِ غُبَارٍ مِنْ عَجَاجِ الْهَبَائِبِ[٢]

في لوحة إبداعيّة يصف الشاعر حال سيد الشهداء عليه السلام بعد استشهاده على أيدي الكفرة الفجرة، فقد تعاقبت عليه الرياح واغبرّ شيبه الطاهر، ويعدل الشاعر عن هذا الأسلوب المباشر إلى أسلوب أكثر إشراقًا وتأثيرًا، وأقدر على لفت انتباه المتلقي إلى المعاني التي يهدف الشاعر إيصالها، فالشاعر يستخدم اللغة المنزاحة؛ ليوقظ عند المتلقي لونًا خاصًا من الفهم فيشبّه الصّبا بإمرأة ماشطة، قد امتشطت شيبة الحسين عليه السلام بمشط غبار، وفي قوله: (بمشط غبار) إسناد خارج عن المألوف، ومثير للدهشة.. ثمّ يحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه (سرحته - يد - بمشط)، على

---

(١) **الديوان**، ص٤٣٢.

(٢) **ريح الصبا**: هي التي تستقبل القبلة. **العجاج**: الغبار، وقيل: هو من الغبار ما ثَوَّرَتْهُ الريح، واحدته عجاجة. **الهبوب والهبوبة**: الريح المثيرة للغبرة.

سبيل الاستعارة المكنيّة.. فكانت الاستعارة أبلغ في نقل المشهد المحزن والمؤسف الذي وقع لسبط النبي المصطفى ﷺ.

الِاسْتِعَارَةُ التَّصْرِيْحِيَّةُ

من تعريفات علماء البلاغة للاستعارة التصريحيّة قولهم: «هي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به، أو هي ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه، وذكروا أن في كل استعارة ثلاثة عناصر هي: المستعار منه (المشبه به)، والمستعار له (المشبه)، والمستعار وهو اللفظ الذي يؤخذ من المشبه به إلى المشبه»[١]. وهناك وجهة نظر نرى من الأفضل ذكرها عن الاستعارة التصريحيّة، ترى «أنّ الاستعارة التصريحيّة أعمق وأنزع إلى المجاز من الاستعارة المكنيّة، فالأولى تنطلق من أن المستعار أكبر شأنًا بشكل يطغى فيه على المستعار له، بينما الثانية تحتفظ للمستعار له بقدر من القيمة والمكانة بالنظر إلى المستعار»[٢]. ومن وجهة نظر الباحث فإنه يذهب إلى تميّز كل لون من ألوان الاستعارة بخصائص محدّدة، تفرضها طبيعة التعامل مع المشبه والمشبّه به في الصورة الاستعاريّة.. وسنبدأ بتطبيق الانزياحات القائمة على الاستعارة التصريحيّة، لمعرفة دور الاستعارة في تكوين لغة منزاحة تناسب الخطاب الشعريّ، والكشف عمّا تحمله من قيم جماليّة في ديوان الشيخ الأوحد، ومعرفة إلى أيّ مدى ساهمت الاستعارة التصريحيّة في تحقيق الغرض الشعريّ، والتأثير في المتلقي.

نبدأ بالشاهد الأوّل على الاستعارة التصريحيّة في قول الشيخ الأوحد[٣]:

فَقُمْتُ إِذْ سَمِعْتُهَا مُنْتَحِبًا لِفَقْدِ مَنْ هَوَيْتُهُم إِذْ رَحَلُوْا

---

(١) بكري، أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، ج١، دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٣٩٩هـ، ص١١٨ ـ ص١١٩.

(٢) أحمد، امبيريك، **صورة بخل الجاحظ من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ العراق، (د.ط)، ١٩٨٦م، ص٥٠.

(٣) **الديوان**، ص٩١.

إِذَا سَمِعْتُ نَوْحَهَا نُحْتُ أَسًى وَنَارُهُمْ بِمُهْجَتِي تَشْتَعِلُ

يخرج الشاعر في قوله: (نارهم بمهجتي تشتعل) عن اللغة المباشرة والمألوفة، إلى اللغة الشعريّة الخياليّة، حيث يستبدل الشاعر الحزن والأسف لما جرى على أهل البيت عليهم السلام بالنار المشتعلة في قلبه، والعلاقة بين عناصر الصورة الاستعاريّة هي تشابه ما يخلّفه الحزن والحسرة في نفس المؤمن، بما تخلّفه النار المشتعلة، فإنّ ما جرى على أهل البيت عليهم السلام يخلف حرارة في قلوب الموالين، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي لمفرد (النار) هي (بمهجتي).. وتضيف هذه الصورة أبعادًا دلاليّة وجماليّة في البيت، تثير انتباه المتلقي وإعجابه، بانتقال اللغة في الصورة الاستعاريّة من المألوف إلى اللامألوف، عبر استعمال بعض الألفاظ بطريقة منزاحة عن التعابير الحقيقيّة.

وتتجلّى الاستعارة التصريحيّة في قوله[١]:

كَمْ أَجَّجُوا فِي الْقَوْمِ نَا رًا بِالْوَشِيْجِ وَبِالْقَضَائِبْ[٢]

يستعير الشاعر في عبارة (أججوا نارًا) للحرب النار، بعلاقة جامعة وهي الدمار والهلاك، وأمّا القرينة المانعة للمعنى الحرفي للفظة النار هي (بالوشيج وبالقضائب)، فالصورة الشعريّة بأركانها الفنيّة هي التي تحرّك المعنى في البيت، وتفتح أفق الخيال الواسع عند المتلقي.. وبإجراء الاستعارة المكنيّة فقد شبّه الشاعر الحرب بالنار ثم حذف المشبه وأبقى على المشبه به.. وتولّدت من تلك الاستعارة دلالات ومضامين مختلفة وجديدة بفضل اللغة المتفاعلة في البيت الشعريّ، وجاءت الاستعارة في مدح أنصار الحسين عليه السلام وشجاعتهم ونصرتهم لسبط الرسول صلى الله عليه وآله وسلم وفضّل الشاعر تقديم تلك المعاني بطريقة جماليّة يشعر معها المتلقي بلذة فنيّة تثير إعجابه.

---

(١) **الديوان**، ص٢٦٢.

(٢) **الوشيج**: الرماح. **القضيب**: اللّطيف من السّيوف.

وله على لسان سيدتنا زينب العقيلة في أخيها الحسين عليه السلام[١]:

يَا سُوْرَ حِصْنِي هُدِمْتَ اليَوْمَ فَانْكَشَفَتْ عَمَّا يَسُرُّ بِهِ الحُسَّادُ أَسْتَارِي

يقع الانزياح بالاستعارة التصريحيّة في قوله: (يا سور حصني هُدمت)، عندما يستبدل الشاعر المعنى الحقيقيّ للألفاظ بمعان أخرى خياليّة، فيشبّه سيدنا الحسين عليه السلام بسور الحصن، ثمّ يحذف المشبه ويصرح بذكر المشبه به، بعلاقة جامعة بينهما وهي الحفظ والستر ضد أي مكروه، والقرينة المانعة من تبادر المعنى الحقيقيّ للأذهان هو (يسرّ الحساد).. وفي تغيّب أحد طرفي الصورة الاستعاريّة، فإنّ ذلك يسهم في إبراز الطرف الآخر (الحاضر في الصورة) لدلالة ينفرد بها، ويقصد الشاعر التركيز عليها، وهي قيمة الحسين بن علي عليه السلام ومكانته العظيمة عند أخته العقيلة سلام الله عليها، التي تنظر إليه باعتباره الستر المنيع والحصن الحصين لها، فمتى ما غاب الحسين عليه السلام انكشف الستر وانهتك الحصن وفرح الحاسد وشمت الشامت.. رأينا كيف أدّى الشاعر المعنى بطريقة جماليّة وصياغة شاعريّة ذات كفاءة عالية في إثارة المفاجأة والتأثير في المتلقي، ولكي تتحقق تلك الامور فلابد من مساهمة المتلقي في ربط العلاقة بين عناصر الصورة الاستعاريّة وتحليلها بالشكل الذي يكشف عن جوانبها الجماليّة والتأثيريّة.

ويصف الشاعر الحسين بن علي عليه السلام في شجاعته، بقوله[٢]:

وَصَالَ فِيْهِمْ صَوْلَةً كَالْقَضَا لَيْسَ لَهُ رَدٌّ بِمَا قَدْ مَضَى[٣]

يُدِيْرُ لِلْمَنُوْنِ فِيْهِمْ رَحَى دَوَائِرَ السُّوْءِ وَسُوْءِ القَضَا[٤]

يعتمد الشاعر في البيتين السابقين على الانزياح الاستبدالي مستعينًا

(١) **الديوان**، ص٣٤٢.

(٢) **الديوان**، ص٢٨٦.

(٣) **صول**: أصلٌ يدلّ على قهر وعلو، يقال: صال عليه صولة، إذا استطال

(٤) **الدائرة**: الهزيمة والسوء. **الرحى**: التي يُطحن بها.

بالاستعارة التصريحيّة؛ ليوضّح شجاعة الحسين بن علي عليه السلام في الحروب، فقد قهر العدو وصال فيه كالقضاء المحتوم.. وفي البيت الثاني يستعير الشاعر للحرب الرحى بجامع طحن وهلاك الأبدان والبلدان، واللفظة المانعة من إرادة المعنى السطحيّ والحرفيّ للألفاظ هي مفردة (للمنون).. وما كان لتلك المعاني أن تظهر لولا طريقة الشاعر في تخيّر وتأليف الألفاظ على الشكل الذي يضمن للبيت شاعريّته، ويضمن التأثير والمفاجأة للمتلقي، وذلك دافه له حتّى يقوم بجهدٍ مضاعفٍ في الكشف عن العلاقات الجامعة في عناصر الصورة الاستعاريّة، وفكّ مغاليق البيت الشعريّ، ليصل إلى التأثّر والمفاجأة الفنيّة.

ومن نماذج الاستعارة التصريحيّة، قوله[١]:

الغَيْمُ نَاشٍ وَضَوْءُ الشَّمْسِ مُنْتَشِرٌ فَمَا إِفَادَةُ مَنْظُوْمِي وَمَنْثُوْرِي[٢]

يوظّف الشيخ الشاعر في هذا البيت الصورة الاستعاريّة التصريحيّة؛ لبيان أنّ مكانة أهل البيت عليهم السلام عالية الشرف ورفيعة المنزلة، لا يوفّيها حقّها نظم ولا نثر، ففي البيت يشبّه الشاعر أهل البيت عليهم السلام تارة بالغيم المرتفع، بجامع العلو والرفعة في الحسب والنسب، ويشبههم تارة أخرى بضوء الشمس المنتشر، بجامع الانتشار والشمول في الذكر والفضل، وتجيء عبارة (فما إفادة منظومي..) مانعة وكافة عن إيراد المعنى المعجمي لدلالة الألفاظ، فالمعنى المعجمي في البيت ما هو إلا محطّة عبور وانطلاق للوصول إلى المعنى المقصود من قبل الشاعر، وبالمعنى المقصود يستطيع الشاعر بثّ المشاعر والتأثير في المتلقي ومفاجأته.

وللشيخ الأوحد صورة استعاريّة معبّرة، في قوله[٣]:

---

(١) **الديوان**، ص٤٨١.

(٢) **أنشأ الله السحاب فنشأ**: ارتفع، والنشء: أول ما ينشأ من السحاب ويرتفع، وقد أنشأه الله. **نظمت اللؤلؤ**: جمعته في السّلك، ومنه نظمت الشعر، ونظم الأمر على المثل.

(٣) **الديوان**، ص٤٠٠.

فَيَا أَيُّهَا الْفَجْرُ الْمُجَلِّي بِرُزْئِهِ حَنَادِسَ طَمَّتْ لَا يُجَلَّى لَهَا الْفَجْرُ[١]

يُجْري الشاعر البيت على لسان مولاتنا العقيلة زينب عليها السلام، وهي تنادي الحسين سلام الله عليه وتصفه بالفجر الذي بنور مصيبته جلّى الظلمة الشديدة الّتي لا يجلّيها الفجر الحقيقيّ، وبتحليل البيت أسلوبيًّا نجد أنّ الشاعر يستعير الفجر للدلالة به على سيد الشهداء سلام الله عليه، وعملت القرينة (المجلّي برزئه) على إبعاد الدّلالة الحرفيّة للألفاظ، والأخذ بها إلى أبعاد إيحائيّة، ودلالات ثانويّة، يستعين بها الشاعر للتأثير في المتلقي بتعابير خارجة عن المألوف.

ومع الصورة الأخيرة للانزياح بالاستعارة التصريحيّة في ديوان الشيخ، قوله[٢]:

فَأَسْفَرَ نَادِيْهُم بِأَنْوَارِ هَدْيِهِمْ وَأَنْوَا أَيَادِيْهِمْ بِهَا الرَّبْعُ يَخْضَرُّ

نلحظ في البيت السابق انزياحًا استبداليًّا، يفاجئ الشاعر به القارئ، إذ يعدل الشاعر عن الاستعمالات الأصليّة عند مدحه أهل البيت عليهم السلام، حيث يشبّههم في قوله: (أسفر.. بأنوار هديهم) بالأنوار التي تضيء المكان الذي يتواجدون فيه، فهم أنوار تزيل ظلمة الجهل وتُرشد التائهين إلى الطريق القويم.. ويشبّه الشاعر في موضع آخر في قوله: (أنوا أياديهم) عطايا أهل البيت عليهم السلام وكرمهم بالأنواء (المطر الكثير)، وفي كلتا الصورتين يُبقي الشاعر على المشبّه به على سبيل الاستعارة التصريحيّة.. كما نجد أنّ الشاعر ينتقل بتلك الأوصاف من سياقها الأصليّ إلى سياق آخر، وهذا عدول واضح عن أصل استعمال الألفاظ في حدودها الأصليّة، إلى حدود اللغة الشعريّة، وقد قامت علاقات جديدة بين ركني الصورة الاستعاريّة (المستعار منه والمستعار له)، وهذه العلاقة الجديدة بين الألفاظ تعمل على التوافق

(١) **الحندس**: الظلمة، وهو الليل الشديد الظلمة. **طمّ الشيء**: كثر حتى علا وغلب.
(٢) **الديوان**، ص٣٨٧.

والانسجام بين عناصر الصورة.. ومن المؤكّد أنّ الشاعر عندما يخلق العلاقات الجديدة ويقدّمها بهذه الطريقة، فسيصاب القارئ بالدهشة والمفاجأة.

الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ:
اِلانْزِيَاحُ الْكِنَائِيُّ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الأَوْحَدِ

الكناية ظاهرة بلاغيّة من فنون علم البيان، وقد حظيت بعناية كبيرة من النقاد العرب القدماء والمحدثين، كما أنّها ظاهرة أسلوبيّة انزياحيّة تهدف إلى الخروج عن التعبير المباشر للمعنى، إلى التعبير غير المباشر، وذلك بالتلاعب بدلالة الألفاظ، بإنتاجها معنيين، أحدهما ظاهري لا يقصده المبدع، والآخر هو المعنى المقصود ويقوم على أنقاض المعنى الأول، وهذا ما يكسب الكناية قيمة أدبيّة، وتبين ملامح الانزياح الاستبداليّ فيها.

وجاء في لسان العرب: كني: الكنية على ثلاثة أوجه: أحدها أن يكنى عن الشيء الذي يستفحش ذكره، والثاني أن يكنى الرجل باسم توقيرًا وتعظيمًا، والثالث أن تقوم الكنية مقام الاسم فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه، كأبي لهب اسمه عبد العزى، عرف بكنيته فسماه الله بها. قال الجوهري: والكنية واحدة الكنى، واكتنى فلان بكذا. والكناية: أن تتكلم بشيء وتريد غيره[1]. فدلالة الكناية المعجمية تدور حول الستر والخفاء، وإرادة أمر غير ظاهر في الكلام، ونلحظ من تلك الدلالة المعجميّة للكناية مدى القرب مع الدّلالة الاصطلاحيّة كما سنتبيّنه.

أما في الاصطلاح، فقد ذكر **عبدالقاهر الجرجاني** في كتابه الدلائل،

---

(١) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، باب كنّى.

أن الكناية هي «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردْفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه»(١). فالكناية تقوم على طرفين، أو معنيين «أحدهما حاضر هو اللفظ الذي تنطلق منه سلسلة التوليد والآخر غائب وهو المدلول، وبينهما وسائط تقل وتكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين، وهي وسائط منطقية يمكن أن تتوفر عند جميع الناس ولكنها غير كافية وترفدها وسائط ثقافية»(٢). ويرى **عبدالقادر الرباعي** أنّ الكناية «عبارة صوريّة، أُريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه»(٣). والمعنى الثّاني بحاجة إلى جهد القارئ للوصول إليه، فهو المعنى المنزاح من ظاهر اللفظ والمقصود من قبل الشاعر، أمّا **صاحب تحرير التحبير** فيذهب إلى أنّ الكناية محاولة من المتكلم «في التعبير عن المعنى القبيح باللفظ الحسن، وعن الفاحش بالطاهر، كقوله سبحانه: (كانا يأكلان الطعام) كناية عن الحدث»(٤). ونجد بعض النقّاد يحدد الكناية على أنَّها: «انتقال من تمثيل إلى تمثيل آخر يرتبط محتواه بعلاقة تجاور مع التمثيل المعطى»(٥). وينطلق **فايز القرعان** من هذا التعريف ليؤكِّد على أنّ «الكناية تعتمد في بعض إجراءاتها على علاقة التجاور التي تجمع بين الدال المكنى به، والمعنى المكنى عنه (الدّلالة)، أي

---

(١) عبدالقاهر، الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ـ مصر، (د.ط.ت)، ص٦٦.

(٢) الأزهر، الزنّاد، **دروس البلاغة العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص٨٧.

(٣) عبدالقادر، الرباعي، **الصورة الفنية أيقونة البديع في شعر أبي تمام**، دار جرير، عمان ـ الأردن، ط١، ١٤٣٥هـ، ص١٦٢.

(٤) ابن أبي الإصبع، المصري، **تحرير التحبير**، تحق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ط.ت)، ص١٤٣.

(٥) انظر: فرانسوا، مورو، **البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية**، تر: محمد الولي ـ عائشة جرير، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠٠٣م، ص٦٢.

أنّ استخدام الدّال الكنائيّ يستدعي معنى أو دلالة (مكنّى عنه) يجاوره في منطقة الخطاب التي يتم فيها إنتاج الدّلالة»[١]. أما **بريجيت نيرليخ** من جامعة (نوتنغهام) فيعرَّف الكناية انطلاقًا من العلاقة التجاوريّة بين المعنيين فيها، فالكناية عنده: «صورة بيانيّة تقوم الكلمة من خلالها كي تكون علامة لفكرة ما وُظفت في مكان كلمة أخرى تعبر عن فكرة قريبة من الأولى، بمقتضى علاقات التجاور (التقارب) الموجود بينهما، وهي العلاقة التي يمكنها أن تبعث إحدى الفكرتين في الذهن انطلاقًا من الأخرى»[٢].

نلاحظ فيما سبق من تعريفات الكناية إشارة واضحة إلى أن الكناية تعدّ لونًا مهمًا من ألوان الانزياح، فالمعنى الأول الظاهر في اللفظ يُعدّ أصلًا (معيارًا) والمعنى الثاني والمقصود من الكناية يمثل الانزياح، وهنا تتجلى جماليّة الكناية بانزياحاتها اللغويّة، وقدرتها على إثارة وتحفيز المتلقي حتَّى يبحث عن المعنى المنزاح، وتقل عنايته بالمعنى الحرفي الواضح من الألفاظ، مع التأكيد على أنّ المعنى الأوّل للكناية يعدّ منطلقًا للوصول إلى المعنى المقصود للشاعر.. وبتعبير آخر فإنّ المعنى الظاهر من دلالة اللفظة في الأسلوب الكنائيّ مهم جدًا في استظهار (معنى المعنى)، فهو الطريق الوحيد الموصل إلى فهم المعنى الكنائيّ في سياقه الشعريّ.. وليس من هدف الدراسة تتبع مصطلح الكناية وتطوره[٣]، بقدر ما تسعى إلى استجلاء هذا اللون الأسلوبيّ، والوقوف على جماليّات الانزياح فيها، والكشف عن أسباب توظيفها في النصّ الشعريّ لدى الشيخ الأوحد.

---

(١) فايز، القرعان، **قراءات في بلاغة الشعر الحديث**، نادي الأحساء الأدبي، الأحساء، ط١، ١٤٣٢هـ، ص١٠٣.

(٢) نيرليخ، بريجيت، الاستعارة والكناية: الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة، تر: حسين خالفي، **مجلة الخطاب**، منشورات مخبر تحليل الخطاب ـ جامعة مولود معمري، الجزائر، ع ٣، مايو، ٢٠٠٨م، ص٤٠٣.

(٣) للاطلاع على تطور مفهوم الكناية عبر العصور، انظر:، محمود، القطّان، **الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية**، كلية التربية بالمدينة المنورة، فرع جامعة الملك عبدالعزيز، المدينة المنورة، ط١، ١٩٩٣م.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الكناية تنتج معنيين ـ كما سبق ذكره ـ الأول: معنى حقيقي ظاهر في اللفظ، والآخر: منزاح عنه، وعليه فإنّ «بنية الكناية بينة محايدة بين الحقيقة والمجاز؛ لأنّ المعنيين الحقيقيّ والمجازيّ مطروحان في السياق، وقابلان للقصديّة»(١). وهناك رأي أكثر تفصيلًا في هذه القضية، فمع كون المعنى الحقيقي في الكناية جائز أي صالح للإرادة «فليس بلازم في كل كناية أن يكون المعنى الحقيقيّ جائز الوجود، بل قد يكون المعنى الحقيقيّ مستحيلًا، وقد يكون واجبًا، وقد يكون متوهمًا»(٢). إلَّا أن المسلّم به هو أنَّ مجازيّة الصورة الكنائيّة وسماتها الشاعريّة تكمن في المعنى الثاني أو معنى المعنى، فالتعبير الكنائي «لبنة أدبيّة وسط بناء أدبيّ، وهذا يدعونا بالضرورة إلى الوقوف على سمات الشاعريّة التي تولد منها التعبير الكنائيّ»(٣). وللكناية قرينة ذات أهمية للكشف عن معناها المنزاح عن الأصل، وهذه القرينة «سهلة ومتسامحة ومرنة، وهي توافق على ازدواجية الأداء وثنائية المعنى، فمثال: هند نؤوم الضحى. المعنى المباشر أنها تنام وقت الضحى وهو المعنى الأصلي للعبارة غير المقصود لذاته بل لما يلزمه ويترتب عليه من معنى كنائي، هو أنها مترفة مخدومة»(٤). وفي ذات الوقت «فإن قولنا أن الكناية يصح فيها إرادة المعنى المباشر لا يدفعه وجود المانع الخارجي من إرادة هذا المعنى، كأن تقول لمن لا ناقة له ولا فصيل، فلان مهزول الفصيل، وتريد وصفه بالكرم، وكأن تقول لمن لا كلب له، أنه جبان الكلب... كل هذه كنايات صحيحة، وإن كان لا يصح إرادة معناها

(١) انظر: علي، كاظم، البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير (ت٦٥٦هـ)، **مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية**، مج ٨، ع ٢، ٢٠٠٩م، ص٦٣.

(٢) صلاح الدين، غراب، **من خصائص الكناية القرآنية**، مركز آيات للطباعة والكمبيوتر، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤٢١هـ، ص٣٥٩.

(٣) محمد، الدسوقي، **شعرية الفن الكنائي**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ ـ مصر، ط١، ٢٠٠٧م، ص٩٠.

(٤) عبده، قلقيلة، **البلاغة الاصطلاحية**، دار الفكر العربي، القاهرة ـ مصر، ط٣، ١٤١٢هـ، ص١٠١.

المباشر، لأن المتحدث عنه ليس ممن يقتنني هذه الأشياء»[١]. وربّما ما يحدد ذلك هو السّياق الذي ترد فيه الكناية، فالسياق ضروري للكشف عن المعاني المبطّنة.

وتتولد من الكناية مبالغة في المعنى، تلك المبالغة «تضفي على المعنى حسنًا وبهاءً هي في الإثبات دون المثبت، أو في إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها، وعرض القضية وفي طيها برهانها»[٢].

ومن وجوه بلاغة الكناية أنّها أبلغ من الإفصاح عن المعنى المقصود، فهي بذلك «تزيد في إثبات المعنى فتجعله أبلغ وأشد»[٣]. بخاصّة إذا تناغمت الدلالتان للكناية (المباشرة وغير المباشرة)، كما تلعب الكناية وظيفة بارزة في استثارة القارئ، وحثه على الوصول إلى المعنى العميق، من خلال المعنى الظاهر من الألفاظ، وهو ما يهدف إليه الشاعر؛ لزيادة التركيز على تلك المعاني وحتّى «يؤدي العمل الفني دوره، إذ يجب أن يكون هناك علاقة تأثر وتأثير بين الشاعر والمتلقي، ومن المعروف أن المعاني تتوارى وراء بعض الصور الكنائية، وتتكثف بشكل ملحوظ، وربما اهتدى فيها باحث إلى مالم يهتد به غيره؛ لأن المسألة مسألة كشف ورؤية لروابط المعاني، وإشاراتها وإيحاءاتها»[٤]. وتحقّق الكناية أغراضًا جماليّة عدة، منها[٥]: تصوير المعنى تصويرًا واضحًا مصحوبًا بما يؤيده ويكون كالحجة

(١) محمد، أبو موسى، **التصوير البياني**، مكتبة وهبة، القاهرة ـ مصر، ط٣، ١٤١٣هـ، ص٣٩٢ ـ ص٣٩٣.

(٢) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٣) أحمد، مطلوب، **فنون بلاغية**، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، شارع فهد السالم ـ الكويت، ط١، ١٣٩٥هـ، ص١٨٦.

(٤) عيد، الخريشة ـ محمد، المقابلة، جماليات الصورة الكنائية في شعر تأبط شرًا، **مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، الأردن، مج: ٣٩، ع ٣، ٢٠١٢م، ص٧٢٤.

(٥) مصطفى، الجويني، **البلاغة العربية تأصيل وتجديد**، منشأة المعارف، الإسكندرية ـ مصر، ط١، ١٩٨٥م، ص١٠٨.

له. ـ تحسين المعنى. ـ تهجين الشيء والتنفير منه. ـ العدول عن ذكر شيء بلفظ الدال عليه لهجنته إلى لفظ آخر يدل عليه من غير استكراه ولا نفور، كما أنّ الأديب يلجأ إلى صنعة الكناية؛ من أجل «التَّفنّن في الأداء اللغويّ، فبدلًا من تكرار الكلمة في الأسلوب أكثر من مرة دون غرض، يلجأ إلى انتقاء كلمات تؤدي المعنى ذاته دون تكرار الألفاظ»[١].

يتّضح مما سبق أن الكناية تتعدى مرحلة الإبلاغ إلى مرحلة الإبداع، ومن ثم التأثير في المتلقي، ويتمثّل الانزياح فيها بخروجها عن المعنى المباشر للألفاظ واستبداله بمعنى المعنى (المعنى المنزاح)، وهذا الأمر لا يغيّب دور المعنى الأوَّلي المباشر، بل على العكس تمامًا فهو الأصل المعياريّ الذي تنزاح المفردة الجديدة.. فوجود المعنى الأصلي ضروريٌّ سواء تحقق المعنيان في الكناية أم لم يتحقّقا، فالمعنى الأساسي يعدّ البداية والمنطلق الذي يوصلنا إلى المعنى الثاني والمقصود من قبل المبدع.

وسنتناول فيما يلي نماذج شعريّة من ديوان الشيخ الأوحد لتحليلها والوقوف على جماليات الانزياح الكنائيّ فيها، والتعرف على بعض أغراضها الفنيّة.

نَمَاذِجُ مِنْ تَشَكُّلَاتِ الصُّوْرَةِ الْكِنَائِيَّةِ فِي شِعْرِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

أولى الكنايات في ديوان الشيخ الأوحد، قوله[٢]:

وَالْحَسَنُ الزَّكِيّ فِي الْجُوْدِ لَهُ يَدٌ لَهَا الْبَحْرُ الْخِضَمُ يَخْجَلُ

يأتي البيت في معرض مدح سيد شباب أهل الجنّة الحسن بن علي عليه السلام، ويبرز في عبارة (يدٌ لها البحر..) الانزياح الكنائيّ، فاليد في أصل وضعها المعجميّ تشير إلى طرف من أطراف الإنسان العلويّة، وهذا المعنى لم

(١) عدنان، قاسم، **التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية**، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، ط١، ١٩٨٠م، ص١٤٧.

(٢) **الديوان**، ص١٠٥.

يقصده الشاعر، بل يستبدل به المعنى الثاني أو معنى المعنى، فيكنّي به عن النعمة والعطيّة، ومع ذلك المعنى تكون صفة الكرم في الإمام الحسن عليه السلام أكثر إثباتًا وزيادة، ويهدف الشاعر فضلًا عن إثبات صفة الكرم إلى تعظيم الإمام عليه السلام وتمجيده.. وتعمل هذه الصورة الكنائيّة على تحفيز ذهن المتلقي للوصول إلى الدلالة المقصودة وغير الظاهرة من الكلام، من خلال المعنى الظاهري من الألفاظ، بمعنى أنّ المعنى الثاني بحاجة ـ في الغالب الأعمّ ـ إلى المعنى الأوّلي البائن من ظاهر اللفظ.. ومن جماليات البيت السابق هو الاستعارة المكنيّة في قول الشاعر: البحر الخضم يخجل.. حيث استعار الشاعر للبحر صفة الخجل على سبيل التخييل؛ للمبالغة في كرم الممدوح الإمام الحسن عليه السلام، حتى أنّنا نرى البحر الذي غالبًا ما يُرمز به لصفة الكرم لكثرة عطائه وخيراته يُصاب بالخجل أمام كريم أهل البيت عليهم السلام.

ونقف على نموذج آخر للكناية في قول الشيخ الأوحد[١]:

لِلّهِ رُزْءٌ جَلِيْلٌ لَا يُرَى أَبَدًا إِلَّا لِتَقْطِيعِ أَكْبَادِ الْمُحِبِّينَا

يفضّل الشاعر أن يكنّي عن أثر الرزء العظيم الذي نزل بسيد الشهداء عليه السلام في قلوب الموالين بعبارة (تقطيع أكباد المحبينا)، وهذا الأسلوب في التعبير يُخْرج الدلالة الأصلية للمفردات إلى دلالات جماليّة عبر الانزياح الكنائيّ، والمدهش في هذه الصورة جواز إيراد المعنى الحرفي للألفاظ، فلا غرابة لو تقطّعت أكباد المحبين بسبب مصائب أهل البيت عليهم السلام، وهذا يجعل الصورة الشعريّة أكثر وضوحًا وتأثيرًا في المتلقي... فقد تجلّت الصورة الكنائيّة في البيت؛ بسبب ما تحمله من معانٍ دقيقة، وشعور متوقّد وهّاج مليء بالمرارة والحرقة في نفس الشاعر.

وله في النصح، قوله[٢]:

---

(١) **الديوان**، ص١٤٤.

(٢) **الديوان**، ص٢٢٩.

أَتَزْهُو وَقَدْ تَرْنُو بَيَاضَ الْمَفَارِقِ وَقَدْ مَرَّ مُسْوَدُّ الشَّبَابِ الْمُفَارِقِ[١]

تعود جماليّة البيت إلى انزياحه الكنائيّ، حيث تعتمد الصّورة الكنائيّة على الإيحاء فتتجاوز المعنى الصريح إلى المعنى المخفي داخل الألفاظ، نجد ذلك في عبارة (ترنو بياض المفارق)، إذ يكنّي الشاعر فيها عن الشيب، ويوجّه خطابه إلى الشخص الذي يتكبر ويتيه ويزهو بنفسه، ويستنكر عليه ذلك الفعل لاسيّما أنّه يرى الشيب قد احتدم في شعره، وتتحقق في هذه الصورة الكنائيّة المعنى الصريح للألفاظ، ومعنى المعنى مما يزيد في جماليتها، فعبر المعنى الظاهري ينزاح الشاعر إلى المعنى المخفي، ويقدّم المعنى إلى المتلقي بأسلوب شعريّ.

ومن الصور الكنائيّة في ديوان الشيخ الأوحد، قوله[٢]:

فَجَالَتِ الأَعْدَا عَلَيْهِمْ بِهَا مِنْ كُلِّ وِجْهَةٍ فَسَدُّوا الفَضَا[٣]
فَجَالَدُوْهُمْ دُوْنَهُ فِتْيَةٌ شُوْسٌ بَهَالِيْلٌ أُسُوْدُ الشَّرَا[٤]

في قوله: (فسدّوا الفضا) كناية عن كثرة جموع العدو الذين جاؤوا لمحاربة الإمام الحسين عليه السلام، وهذا هو المعنى العميق والمقصود من ظاهر اللفظ، فالشاعر يستبدل المعنى الظاهري بمعنى المعنى، والمتلقي يصل إلى المعنى المراد عن طريق تشريح المعنى الأول (الدال الأوّل)؛ ليقف على لبّ المعنى (الدال الثاني) وفهم الصورة بشكل عام.. فالصورة الكنائيّة السابقة

---

(١) **الزهو**: الكِبْر والتِّيه والفخر والعظمة، ورجل مزهوٌّ بنفسه: أي معجب بها. **الرنو**: إدامة النظر مع سكون الطَّرف. **المفرق**: موضع المفرق من الرأس.

(٢) **الديوان**، ص٢٧٩.

(٣) **جال في الحرب جوْلة، والتَّجْوال**: التَّطْواف.

(٤) **جلدت به الأرض**: صرعته، وجلد به الأرض: ضربها، يقال: جلدّته بالسيف والسوط جلْدًا إذا ضربت جِلْدَه. **رجل أشوس**: إذا عُرِف في نظره الغضب، وجمعه: الشُّوس. **البهلول من الرجال**: الضّحّاك، وعن السيرافي البهلول: العزيز الجامع لكل خير، والبهلول: الحيّ الكريم. **الشرى**: موضع كثير الدّغَل والأُسد، وقولهم: شَرِيَ الرجل شرًى، إذا استطير غضبًا.

تقوم على علاقة خاصة بين الدّوال، وتلك العلاقة يشوبها نوع من المراوغة والمخادعة.. الأمر الذي يؤدّي إلى شحذ ذهن المتلقي؛ ليصل إلى تشكيل الصورة النهائيّة للكناية من خلال المؤشرات الأوليّة في دلالة الألفاظ الظاهريّة.. وتتحقّق الصورة النهائيّة للكناية بالاعتماد على «كميّة الصور الذهنيّة التي يستحضرها المتلقي تباعًا، كأنّها ومضات تتكثّف وتتراكم لتشكل في النهاية معنى ثابتًا يطمئن إليه العقل ويتأثر به القلب»[١]، فالكناية وسيلة أسلوبية يستعين بها الشاعر أو المبدع في طرح رؤيته، كما أنّها وسيلة للتأثير في المتلقي وإقناعه.

ويذكر حالة بنات الرسالة بعد مقتل سيد شباب أهل الجنة عليه السلام[٢]:

وَكَمْ فَتَاةٍ لَهْفَ نَفْسِي تُجْتَلَى ... قَدْ سَلَبُوْا الْبُرْقُعَ مِنْهَا وَالْمُلَا[٣]
ثُمَّ خَرَجْنَ لِلْحُسَيْنِ الطَّاهِرِ ... وَقَلْبُ كُلٍّ فِي جَنَاحِ طَائِرِ

يكشف الشاعر في البيتين السابقين عن بعض ما جرى لبنات الحسين عليه السلام بعد استشهاده، فقد سلبهم العدو البرقع والملاءة.. وبهجوم الأعداء دبّ الرعب في قلوب النساء والأطفال، ولكنّ الشاعر يعدل عن الاستعمال المباشر للغة إلى الأسلوب الكنائيّ، فيكنّي عن خوفهن بعبارة (وقلب كل في جناح طائر)، وهذا الأسلوب يمثّل شكلًا انزياحيًّا يعمل على تكثيف الدلالة اللغويّة، وخلق الأبعاد الإيحائية القادرة على التأثير في المتلقي ومفاجأته، ويحصل ذلك عندما يتوصّل المتلقي إلى الدلالات المقصودة من ظاهر الألفاظ، فالمتلقي بثقافته ونباهته يعدّ طرفًا مهمًا في العمليّة

(١) محمد، ديب، **علوم البلاغة**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ ليبيا، (د.ط)، ٢٠٠٣م، ص٢٥١.
(٢) **الديوان**، ص٣١٦.
(٣) **الجلاء**: هو انكشاف الشيء وبروزه، يقال: تجلّى الشيء، إذا انكشف. **السلب**: هو أخذ الشيء بخفّة واختطاف، يقال: سلبته ثوبه سلْبًا. **البرقع**: لباس تلبسه نساء الأعراب وفيه خرقان للعينين. **المُلاءُ**: بالضمّ والمدّ: جمع مُلاءةٍ، وهي الإزار.

الإبداعيّة، وتحليل الظواهر الجماليّة في اللغة الأدبيّة.. وربّما لا يخفى التناص الواقع في البيت الثاني تحديدًا وقول الشاعر عمران بن قحطان في الحجاج الثقفي[١]:

أسد عليّ وفي الحروب نعامة فتخاء تنفر من صفير الصافر
هلّا برزت إلى غزالة في الوغى بل كان قلبك في جناحي طائر

ويعمد الشاعر إلى التعبير الكنائيّ، في قوله[٢]:

لَقَدْ مَرَّ إِيْمَائِي إِلَى مَا جَرَى لَهُمْ وَأَذْكُرُ بَعْضًا مِنْهُ وَالْقَوْلُ يَنْجَرُّ[٣]
لَقَدْ شُرِّدُوْا بَعْدَ النَّبِيِّ وَشُتِّتُوْا وَضَاقَ عَلَيْهِمْ بَعْدَهُ الْبَرُّ وَالْبَحْرُ

يريد الشاعر في عبارة (وضاق عليهم البر والبحر) أن يضفي على البيت صبغة جماليّة مؤثّرة، من خلال الأسلوب الكنائيّ باعتباره حيلة أسلوبيّة يلجأ إليها للفت انتباه المتلقي إلى المعاني المقصودة من ظاهر الألفاظ، ويعبر به من المعنى الأوّلي إلى المعنى العميق، فقد ابتعد الشاعر عن اللغة العاديّة التي تعبّر عن المعنى بشكل مباشر إلى استخدام اللغة الشاعريّة مستعينًا بالكناية؛ ليعدل بها عن الخطاب العاديّ المباشر، ومنتهكًا المألوف من اللغة بلغة فنيّة.. نشاهد ذلك عندما يكنّي الشاعر بالعبارة السابقة عن الضياع والشتات لآل البيت عليهم السلام، حيث ضاق عليهم البر والبحر ولا ملجأ لهم، فحسبنا الله على تلك الأمة الظالمة لمحمد صلى الله عليه وآله وآله الطيبين الطاهرين.

ويظهر الانزياح الكنائي، في قول الشيخ الأوحد[٤]:

مِنْ حَوْلِهِ أَنْصَارُهُ كَالْبَدْرِ وَالشُّهْبِ الثَّوَاقِبْ

---

(١) انظر: منصور، عبدالحكيم، **الحجاج بن يوسف الثقفي طاغية بني أمية**، دار الكتاب، دمشق ـ سورية، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠١٠م، ص١٨٤.

(٢) **الديوان**، ص٣٩١.

(٣) **ومأ إليه**: أشار إليه.

(٤) **الديوان**، ص٢٦٦.

يَـشْـوِي الـسَّـمُـوْمُ جُـسُـوْمَـهُـمْ وَالشَّمْسِ فِي خَاوِي السَّبَاسِبْ[١]

يجيء الانزياح الكنائيّ في قوله: (يشوي السّموم جسومهم) إذ يعبّر الشاعر عن أثر الريح الحارة في الجسوم الطاهرة، جسم الحسين عليه السلام وأنصاره، فقد شُويتْ من شدّة الحر يوم وقعة كربلاء، ومن المثير في هذه الكناية هو إمكانيّة تحقق المعنى الظاهر ومعنى المعنى، ومع ذلك فقد كان للاستعمال الكنائيّ الأثر الأكبر في تبيان الحالة المأساويّة للحسين وأنصاره عليهم السلام، كما أنّ الكناية تحمل في دلالتها إيحاءات تستحثّ المتلقي للوقوف عليها بالتحليل والتنقيب وسبر بواطنها؛ للكشف عن معانيها المبطّنة.. فقد كان باستطاعة الشاعر استخدام اللغة العاديّة، ولكن تلك اللغة ما كان لها أن تثير أحدًا مثل ما تفعله اللغة الشعريّة، وهي تتمثّل هنا بالانزياح الكنائي.. فالصورة الكنائية في بيت الشيخ الأوحد تدفع المتلقي إلى الوقوف أمامها للتفكير في دلالتها المقصودة؛ ليحصل على المتعة الفنية والأثر الجميل والتأثّر، ولا يتأتّى ذلك إلّا بعد تعب وكدٍّ للفكر وإعمال للذهن.

ونقف على نموذج آخر للصورة الكنائيّة، في قوله[٢]:

وَبَاقِرُ الـعِـلْـمِ إِمَـامِـي خَـيْـرُ مَـنْ يَـمْـشِـي حـفًـا وَخـيْـرَ مَـنْ يَـنْـتَـعِـلُ

يتجاوز الشاعر في هذا البيت التصريح بذكر المعنى المقصود، إلى ما ينوب عنه في الدّلالة، فنجده يمتدح الإمام الباقر عليه السلام بأنّه خير من جميع الخلق في عصره، ويعبّر عن ذلك بقوله: (خير من يمشي حفًا ومن ينتعل)؛ مبالغة في المدح والثناء لباقر العلم، والأسلوب الكنائيّ يعمل على إثارة انتباه المتلقي للمعاني المقصودة، فيحاول الربط والتحليل واستنتاج ذلك

(١) **السّبْسب**: الأرض المستوية البعيدة، وهو الأرض القفْر البعيدة، مستوية وغير مستوية، وغليظة وغير غليظة، لا ماء بها ولا أنيس.

(٢) **الديوان**، ص١١٥.

المعنى المخفي في الألفاظ البائنة، فبدون المتلقي الواعي لما وراء الألفاظ لا تظهر جماليّة التوظيف، ولا تبين شاعريّة الصياغة، ولا انزياحيّة اللغة في الصورة الكنائيّة، كما أنّ الوصول إلى الدلالة المرادة من قبل الشاعر لا تتمّ إلّا بالدلالة الأوليّة الواضحة في ظاهر اللفظ، فهناك «خيوط تصل بين الدلالتين.. إذ ينفي الوصول إلى دلالة عميقة أو بعيدة لكننا نمرّ عبر دلالة مباشرة، فتتأثّر بها، ولا نقفز متجاوزين إيّاها»[١].

وللشيخ الأوحد صورة كنائيّة، في قوله[٢]:

بَيْنَ الصَّفَاحِ وَسُمْرِ الْخَطِّ مَصْرَعُهُمْ وَحُزْنُهُمْ فِي حُشَاشَاتِ الْمُوَالِيْنا[٣]

يريد الشاعر في البيت السابق ذكر شجاعة أنصار الحسين عليه السلام، بأنّ مصرعهم في ساحات الوغى، فيبتعد عن التعبير المباشر إلى التعبير الكنائيّ وهو بذلك ينزاح باللغة إلى التعبير الجماليّ، نرى ذلك في قوله: (بين الصفاح وسمر الخط مصرعهم).. ومن جماليات الصورة الكنائيّة مما يجب ذكره هو انطباق المعنيين في هذه الصورة، المعنى الظاهريّ والآخر العميق، والشاعر بذلك يحاول إقناع المتلقي ولفت انتباهه إلى ذلك المعنى الذي يحمل لغة شعريّة قادرة على خلق فضاء لغويّ جديد ومعانٍ متولّدة.

ويذكر أنصار الإمام الحسين عليه وعليهم السلام، في قوله[٤]:

يَقُوْنَ ابْنَ بِنْتِ الْمُصْطَفَى بِنُفُوْسِهِمْ حِذَارًا عَلَيْهِ مِنْ صُرُوْفِ الْعَوَائِقِ
وَهُمْ - لَهْفَ نَفْسِي - نَاشِفَاتٌ كُبُوْدُهُمْ عُطَاشَى بِيَوْمٍ بَالِغِ الْحَرِّ مَاحِقِ

---

(١) فايز، الداية، **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي**، ص١٥٩.

(٢) **الديوان**، ص١٤٩.

(٣) **الصّفيحة**: السيف العريض، وقال ابن سيده: الصفيحة من السيوف العريض، وصفح السيف وصفحه: عرضه، والجمع: أصحاف، وصفحتا السيف: وجهاه. **الأسمر**: الرمح. **الخط**: أرض ينسب إليها الرِّماح الخطّيّة، قال ابو منصور: والسَّيف كله يسمى الخطّ، ومن قرى القطيف والعقير وقطر، وقال ابن سيده: والخطّ سيف البحرين وعُمان، وقيل: بل كل سيف خطّ، وقيل: الخطّ مرْفأ السّفن بالبحرين تُنسب إليه الرماح. **الصّرْع**: الطّرح على الأرض، والمصرع: هو موضعه.

(٤) **الديوان**، ص٢٣٤.

في البيتين السابقين يمتدح الشاعر أنصار الإمام الحسين عليه السلام بأنّهم يقونه بأنفسهم من حوادث الدهر ومصائبه، وهم في حالة يكاد العطش يأخذ أرواحهم، وينزاح الشاعر عن التعبير المباشر إلى التعبير الكنائيّ في قوله: (ناشفات كبودهم) كناية عن شدّة عطشهم، وعظيم صبرهم، وتعمل الصورة الشعريّة على إيصال الفكرة إلى المتلقي بطريقة فنيّة، وملفتة وفي الوقت نفسه يقدّم الصّورة بطريقة مؤسفة ومؤثّرة، فاللغة في الأسلوب الكنائيّ يكون أكثر تأثيرًا وعمقًا في المعنى مما تؤدّيه اللغة العاديّة.

وتتمثّل الصورة الكنائيّة في قول الشيخ الأوحد[١]:

وَا حُـرَقَـتِـي وَالـنَّـاسُ فِـي نَـعْـمَـةٍ عُـيُـوْنُـهُـمْ جَـامِـدَةً فِـي هَـنَـا
وَآلُ أَحْـمَـدَ الـبُـكَـا دَأْبُـهُـمْ مَـسَّـهُـمُ الـضُّـرُ وَنَـالَ الأَذَى[٢]

يطوّع الشاعر التعبير الكنائيّ لخدمة غرضه الشعريّ، فيجيء البيتان في غرض الرثاء لآل البيت عليهم السلام، مستنكرًا الشاعر على أولئك القوم ممن لم تؤثّر فيهم مصائب آل البيت الطاهرين، فلا يبكون مصابهم، وينزاح الشاعر عن التعبير المباشر إلى التعبير بالصورة الكنائيّة، في قوله: (عيونهم جامدة) ففي العبارة السابقة كناية عن عدم بكاء القوم لمصاب آل أحمد صلى الله عليه وآله وسلم، ما يشير إلى عدم تاثّرهم وحزنهم لما وقع على أهل البيت عليهم السلام من مصائب تذيب القلب وتفتّت الصخر.. وعند مقارنة التعبير المباشر بالتعبير الكنائيّ يتضح الفرق في الصياغة وقوة وقعه وتأثيره في المتلقي، فالتعبير بالأسلوب الكنائيّ غير المباشر «يُعطي المسألة عمقًا وجلالًا، ويلبسها طراوة وجمالًا، ويوسّع في أجوائها وآفاقها، ويبعث الإنسان على التفكير وإعمال الذهن في شأنها، ويزيد في حسنها وقبولها»[٣].

---

(١) **الديوان**، ص٢٩٤.

(٢) **الدأب**: العادة والشّأن. **وجد مسّ الحُمّى**: أوّل ما يناله منها.

(٣) محمد، فاضلي، **دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة**، مؤسسة مطالعات وتحقيقات فرهنكى، طهران ـ إيران، ط١، ١٣٦٥هـ، ص٣٥٧.

وتسهم الكناية في رسم صورة شعريّة مؤثّرة، في قول الشاعر[١]:

يَا جَدِّ لَوْ تَرَى بَنَاتِ فَاطِمَةْ خَامِشَةً لِوَجْهِهَا وَلَاطِمَةْ
أَهْوَتْ عَلَى نَحْرِ الْحُسَيْنِ لَاثِمَةْ فَعُوْجِلَتْ بِالضَّرْبِ حَتَّى تُصْدَرَا[٢]

يذكر الشاعر في البيت السابق على لسان سيدتنا العقيلة زينب عليها السلام مناداتها إلى جدّها رسول الله صلى الله عليه وآله بأنّ بناته قد خمشت ولطمت وجوهها حزنًا على فقد الحسين بن علي عليه السلام، ثمّ سقطن على نحره الشريف يقبلنه.. فعاجلهم العدو بالضرب المبرح.. ويكني الشاعر بذلك عن الحسرة والأسف من تلك الفجيعة العظيمة، ويتحقق في هذه الصورة الكنائيّة المعنيان، المعنى الظاهري والآخر معنى المعنى، فتنسجم الدلالات وتبرز الصورة مما يزيد في تأثير المعنى في المتلقي.

ولفجيعة الإمام الحسين عليه السلام أثر في نفس الشاعر، يذكره في قوله[٣]:

مُصِيْبَتِي فَوْقَ أَنْ أَرْثِي بِأَشْعَارِي وَأَنْ يُحِيْطَ بِهَا فَهْمِي وَأَفْكَارِي
شَرِقْتُ بِالرِّيْقِ فِي أَخٍ فُجِعْتُ بِهِ وَكُنْتُ مِنْ قَبْلُ أَرْوِي كُلَّ ذِيْ جَارِي

من المعلوم أن الشاعر في الصورة الكنائيّة لا يهدف إلى إيصال المعاني التي تكون ظاهرة في الألفاظ، بل ينزاح بذلك المعنى إلى معنى المعنى فهو أشد تأثيرًا وأبلغ غاية، ففي قول الشيخ الأوحد: (شرقت بالريق)، كناية عن احتضار الشاعر (قرب خروج الروح من الإنسان) بمصيبة سيد الشهداء عليه السلام، وقد يتحقّق في هذه الصورة الشعريّة المعنيان، غير أنّ الشاعر يريد المعنى الثاني للأسباب التي ذكرناها، وفي قوله: (بالريق) اختيار لغويّ موفّق، ففيه دلالة على كثرة البكاء على سيد الشهداء عليه السلام، للدرجة التي تجعل الباكي يشرق بريقه.. كما يتحقق في الصورة الكنائيّة عنصر المفاجأة

(١) **الديوان**، ص٣٢٣.
(٢) **هوى الشيء يهوي**: سقط. **الصَّدْر**: الرُّجوع.
(٣) **الديوان**، ص٣٤٠.

عند المتلقي.. ولا ننسى قيمة الكناية في البيت فقد عملت على إيجاز المعنى، حيث إنّ «الكلمة الواحدة في الكناية تحمل في طيّاتها معاني كثيرة، يحتاج كل معنى إلى لفظ خاص للتعبير عنه»(١).

وله يصف ما فعلته الخيل الأعوجيّة بالإمام الحسين عليه السلام(٢):

أَفْدِيْهِ إِذْ خَبَطَتْهُ الْخَيْلُ رَاكِضَةً حَتَّى غَدَا جِسْمُهُ بِالرَّكْضِ مَطْحُونَا(٣)

عُقِّرْتِ! كَيْفَ خَبَطْتِ قَلْبَ فَاطِمَةٍ وَحَيْدَرٍ وَحَشَا خَيْرِ النَّبِيِّنَا

يتكئ الشاعر على الصورة الكنائيّة لتوضيح ما جرى على سيد الشهداء عليه السلام بعد استشهاده، فقد تعرّض للضرب الشديد بحوافر الخيل الراكضة، فتكسّرت عظامه الشريفة، ويكنّي الشاعر عن ذلك بقوله: (غدا جسمه بالركض مطحونا)، وتجيء الكناية في البيت أكثر إيضاحًا، وأبلغ توصيفًا لما جرى على الإمام الحسين عليه السلام، كما أنّ الصورة الكنائيّة معبّرة وصادقة ومستدرّة لعبرات المواليين، ولو هلكوا حزنًا على إمامهم، فإنّهم غير ملومين.. وفي البيت الثاني يدعو على تلك الخيول بالعقْر (عَقَرت الفرسَ: كَسَعْتُ قوائمه بالسيف)؛ لأنّها آلمت قلب النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم وقلب الزهراء وحيدر عليهما السلام.. رأينا فيما سبق الدور الذي لعبته الكناية في توسيع المعنى والانحراف بالألفاظ من حدود المعاجم اللغويّة إلى فضاءات الانزياح؛ ليصبح أفق الدلالة أوسع وحجم التأثير أكبر.

وشاهد آخر للانزياح بالكناية في ديوان الشيخ الأوحد، قوله(٤):

لَهْفِي لَهُ إِذْ حَمِيَ الْوَطِيْسُ عَلَيْهِ لَمَّا أَقْبَلَ الْخَمِيْسُ(٥)

---

(١) عبدالملك، الثعالبي، **الكناية والتعريض**، تحق: عائشة حسين، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، (د.ط)، ١٩٩٨م، ص٧٢.

(٢) **الديوان**، ص١٥٧ ـ ص١٥٨.

(٣) **فديته أفديه**: إذا كنت تحميه بنفسك أو بشيء يعوّض عنه. **الودج**: عرق في العنق، وهما وَدَجَان.

(٤) **الديوان**، ص٣١١ ـ ص٣١٢.

(٥) **الوطيس**: المعركة؛ لأنّ الخيل تطِسُها بحوافرها، والوطيس: شيء يتخذ مثل التنّور يختبز فيه، وقيل: هو تنور من حديد، وبه شُبّه حرّ الحرب. **الخميس**: هو الجيش الكثير.

وَطَـــارَتِ الْأَكُـــفُّ وَالْـــرُّؤُوْسُ كَـمْ غَـادِرٍ غَـادَرَهُ مُـقَـطَّـرَا[١]

تنوب الكناية في العبارتين التاليتين (حمي الوطيس ـ طارت الأكف والرؤوس) عن شدّة معركة عاشوراء المقدّسة، وكثرة القتلى فيها، وتنسجم كلتا الدلالتين في تحقيق المعنى المقصود من قبل الشاعر، وتعمل الكناية على لفت انتباه المتلقي ومفاجأته، بتقديم المعنى إليه بطريقة وصياغة شعريّة، كما تقوم الكناية بالتركيز على المعنى الثاني، بمعنى أنّ الكناية تعدل عن المعنى المباشر، وعدولها عن المعنى المباشر «لا يعني ستره وإخفاءه، كما لا يعني إبرازه وإظهاره، وإنما مجرد تركه والإعراض عنه لا أكثر، فالمكنى عنه ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة، ولا هو بالخفي الذي لا تتبيّنه إلا بتدقيق وإمعان نظر»[٢].

(١) **الغَدْر**: نقض العهد وترك الوفاء. **تقطّر**: تهيّأ للقتال، وقطر فلانًا: صرعه صرعةً شديدةً.

(٢) محمد، فيّاض، **الكناية**، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدّة ـ المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٩هـ، ص٧٨.

الْفَصْلُ الثَّالِثُ:

جَمَالِيَّةُ التَّكْرَارِ
فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ:
الْإِطَارُ النَّظَرِيّ لِظَاهِرَةِ التَّكْرَارِ

تهدف الدراسة في هذا الفصل إلى تناول ظاهرة التكرار بوصفها ظاهرة أسلوبيّة، فقد نالت تلك الظاهرة عناية كبيرة من قبل النقّاد العرب قديمًا وحديثًا، فنظّروا لها وأقاموا الدراسات الكثيرة في شعر الشعراء القدماء والمحدثين، ونحن هنا نحاول تقديم جانبًا نظريًا لظاهرة التكرار للتعريف بها وذكر أنماطها وأغراضها البلاغيّة.. ثمّ تحليل عدد من النماذج الشعريّة بختلاف أغراضها في ديوان الشيخ الأوحد كونها تمثّل ظاهرة أسلوبيّة شائعة في الديوان، والوقوف على أشكالها وأسباب ميل الشاعر لها وجمالياتها...

ويجيء التكرار في اللغة بمعنى الكر وهو الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف يقول **ابن منظور**: الكرّ: الرجوع يقال كرّه وكرّ بنفسه.. والكر مصدر كرّ عليه يكرُّ كرًا وكرورًا وتكرارًا: عطف عليه وكرّ عنه: رجع... وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى، فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار وهو التكرير يقول الجوهري: الكرّ الرجوع، يقال: كرّه وكرَّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى وكررت الشيء تكريرًا وتكرارًا[1]. وفي كتاب التعريفات يأتي التكرار على أنّه:

---

(١) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ك ر ر) ـ الخليل، الفراهيدي، **كتاب العين**، مادة (كرر) ـ إسماعيل، الجوهري، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، مادة (كرر).

«عبارة عن الاتيان بشيء مرة بعد أخرى»[١]. وكثير من المصطلحات اللغويّة يكون لمعناها حضور في معانيها الاصطلاحيّة.

أما التكرار اصطلاحًا، فسنتعرّض لبعض التعريفات عند النقّاد قديمًا وحديثًا، والبداية مع **ابن الأثير** الذي يعرّفه بقوله: «هو دلالة اللفظ على المعنى مردّدًا، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، فإنّ المعنى مردّد واللفظ واحد»[٢]. ويذهب **ابن معصوم** إلى تعريف التكرار بقوله: «هو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر»[٣]. فنجد أنّ ابن معصوم في تعريفه ذكر بعض النكت البلاغيّة التي يخرج إليها أسلوب التكرار.. ويركز كذلك **ابن أبي الإصبع** على الأغراض الجماليّة التي يخرج إليها التكرار، فيقول: «التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد»[٤]. ويعرفه **الرضي** بقوله: «هو ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى، للتأكيد والتقرير، والغالب فيما يفيد التأكيد أن يذكر بلفظين فصاعدًا»[٥]. ويستعمل **السجلماسي** مصطلح التكرير، ويركّز في تعريفه على نوع المكرَّر، فيقول: «إنّه إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعدًا»[٦]. وقد ابتعد **أسامة بن منقذ** عن

---

(١) علي، الجرجاني، **كتاب التعريفات**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ص٦٨.

(٢) ضياء الدين، ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، مج ٢، تحق: الحوفي ـ طبانة، دار النهضة، القاهرة ـ مصر، ط٢، (د.ت)، ص٣٤٥.

(٣) ابن معصوم، المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، مج ٥، تحق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ـ العراق، ط١، ١٩٦٩م، ص٣٤.

(٤) ابن أبي الإصبع، المصري، **تحرير التحبير**، ص٣٧٥.

(٥) رضي الدين، الرضي، **شرح الكافية لابن الحاجب**، تحق: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي ـ ليبيا، ط١، ١٩٧٨م، ص٤٩.

(٦) السجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ـ المغرب، ط١، ١٩٨٠م، ص٤٧٦.

التعريفات السابقة، فذهب إلى أن التكرار «إعادة شاعر لألفاظ شاعر آخر ومعانيه»[١].

ومن النقّاد المعاصرين **بدوي طبانة**، الذي يرى أنّ التكرار هو «أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو أي غرض من الأغراض»[٢]. وهذا التعريف لا يبعد كثيرًا عمّا ذكره النقاد القدماء كما هو بائن للقارئ.. ويرى ناقد آخر أن التكرار «أداة لغوية تعكس جانبًا من الموقف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسيّة من لبنات العمل الأدبيّ»[٣]. وتنظر **نازك الملائكة** إلى التكرار من جهة نفسية المبدع، فتعرّفه بقولها: «إنّ التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول والبسيط الذي نلمسه كامنًا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسيّة كاتبه»[٤]. فالتكرار بناء على رأي ملائكة يعدّ عنصرًا مهمًا في الكشف عن نفسيّة المبدع وأسباب ميوله إلى ذلك الأسلوب في التعبير الأدبيّ.. ونجد **مجدي وهبة** يؤكّد على الجانب الموسيقي والإيقاعي والتأثير في المحسنات البديعيّة.. في تعريفه للتكرار، فالتكرار عنده «هو الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنيّ،

(١) أسامة، ابن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٧٥.

(٢) بدوي، طبانة، **معجم البلاغة العربية**، دار المنارة، جدّة، دار الرّفاعي، الرياض، ط٣، ١٤٠٨هـ، ص٥٧٣.

(٣) زياد، الجازي، **ظواهر أسلوبية في شعر أحمد عبد المعطي الحجازي**، (رسالة الماجستير)، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١م، ص٩٣.

(٤) نازك، الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، ط٥، (د.ت)، ص٢٧٦.

والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظريّة القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعيّة كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد الأعجاز على الصدر في علم البديع العربي»[١]. وقريب من تلك النظرة للتكرار ما ذكره **صالح أبو إصبع** من أن التكرار «ظاهرة موسيقيّة ومعنويّة في آن واحد، فهو ظاهرة موسيقيّة عندما ترد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقيّة، أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جوًا نغميًّا ممتعًا، ويصبح هذا التكرار على المستوى اللغويّ ذا فائدة معنويّة، إذ إنّ إعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة، يوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات، مما يجعل ذلك التكرار مفتاحًا في بعض الأحيان لفهم القصيدة»[٢]. ويعدّ **صبحي الفقي** التكرار مظهرًا من مظاهر التماسك النصيّ، حيث يقول: «التكرار هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه، أو بالترادف؛ لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصيّ بين عناصر النص المتباعد»[٣].

أمّا الأغراض البلاغيّة والجماليّة التي يخرج إليها التكرار، فكما مرّ بنا من التعريفات السابقة أنّ من الاغراض التأكيد والتحقير والتفجّع والتوبيخ والوعيد والإشادة.. وللنقّاد آراء كثيرة في الأغراض التي ذكرناها، وسنتناول بعضها بحسب الحاجة التي يراها الباحث أنها ضروريّة لخدمة الجوانب التحليلية في الجانب التطبيقي في هذا الفصل بإذن الله تعالى.. فيما يتعلق

---

(١) مجدي، وهبة، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب**، مكتبة لبنان، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص١١٧ ـ ص١١٨.

(٢) صالح، أبو إصبع، **الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، (د.ط.ت)، ص٣٣٨.

(٣) صبحي، الفقي، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج٢، دار قباء، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤٢١هـ، ص٢٠.

بغرض التأكيد فلا تكاد تجد ناقدًا أو دارسًا إلّا وأشار إليه، «فالمتكلم لا يكرر كلامه إلا من أجل إيصال فكرة والتأكيد عليها في ذهن المتلقي»[١]. وربّما يكون التكرار هنا مساعدًا للمبدع في إقناع المتلقي وقبول فكرته.. ويميل الشاعر كذلك للتكرار بسبب عظم المصيبة وتوجّعه منها إن كان رثاء وتأنيبًا، «فإنّ أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرّثاء، لمكان الفجيعة وشدّة القرحة التي يجدها المتفجّع»[٢] ويرى **الزركشي** أن المتكلم يلجأ إلى التكرار «إذا طال الكلام وخُشيَ تناسي الأوّل أُعيد ثانيًا تطرية له، وتجديدًا لعهده»[٣]. وتجدر الإشارة إلى أن أغراض التكرار أكثر مما تمّ ذكره، وهناك أغراض أخرى تُكشف من خلال السياق الذي يرد فيه التكرار.

أمّا ما يتعلّق بقيمة التكرار فهي ـ بحسب رأي **عبدالرحمن تبرماسين** ـ تتمثّل في تأديته لوظيفتين أساسيتين[٤]: أولاهما وظيفة جمالية، وثانيتهما وظيفة نفعيّة، فالوظيفة الجمالية تتمثل في البنية الشكلية والإيقاعية الناتجة عن استخدام التكرار لملء المكان وإثراء الفضاء، لخلق الحركة الإيقاعيّة داخل النص الشعريّ، أما الوظيفة النفعية فتتمثل في دور التكرار في الكشف عن المعنى، وقدرته على إيصال الفكرة التي قصدها الشاعر إلى المتلقي.

وبالانتقال إلى أنواع التكرار، فبعض النقّاد قسّم التكرار إلى تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة (العبارة)، أمّا تكرار الحروف فإنّ

---

(١) فيصل، الحولي، **التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، (رسالة ماجستير)، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١م، ص٢٠.

(٢) ابن رشيق، القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢، تحق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ، ص٩٤.

(٣) بدرالدين، الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، تحق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة ـ مصر، (د.ط.ت)، ص١٤.

(٤) عبدالرحمن، تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٩٧.

«عودة الحرف في الكلمة يكسب الأذن أنسًا بتآلفهما، ويكسبه جرسًا موسيقيًّا ظاهرًا وآخر مخفيًّا لا تدركه الأذن بل العقل والوجدان»[١]. وأكثر الباحثين والنقاد يؤكّد على هذا الأمر المتعلق بتكرار الحرف، أمّا تكرار الكلمة فالمقصود به «تكرار الكلمة أو ما يقارب جذرها تكرارًا يفيد المعنى نفسه أو معنى مقاربًا»[٢]. ويظهر تكرار الجملة أو العبارة في النص الشعريّ «إذا ترددت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعريّ، وبتكرار العبارة تستمتع الأذن وتأنس بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يطرب السمع»[٣].

وبعد التنظير لظاهرة التكرار سنحاول الوقوف على نماذج مختارة من شعر الشيخ الأوحد، مع مراعاة تنوع الأغراض الشعريّة التي اعتمد فيها الشاعر على التكرار؛ للوقوف على الأسباب والبواعث والأغراض والجماليات الفنيّة لتلك الظاهرة.

(١) عزالدين، السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ، ص١٤.

(٢) نازك، الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٣١.

(٣) عبدالقادر، زروقي، **أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا لمحمود درويش**، (رسالة ماجستير)، جامعة الحاج لخضر، باتنة ـ الجزائر، ١٤٣٣هـ، ص٦٤.

الْمَبْحَثُ الثَّانِيُّ:
نَمَاذِجُ مُخْتَارَةٌ لِلتّكْرَارِ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

نقف على أولى الشواهد الشعريّة للتكرار في ديوان الشيخ الأوحد، وهي في قوله[1]:

تَـقُـوْلُ أَيَـا جَـدَّاهُ لَـوْ خِـلْـتَ حَـالَتِـي ... أُسَـتِّـرُ وَجْـهِـي عَـنْـهُـمُ بِـذَوَائِـبِـي[2]
وَيَـا جَـدِّ خَـطْـبِـي فَـادِحٌ لَا تُـطِـيْـقُـهُ ... بِـعَـظْـمِ ذِرَاعِـي أَتَّـقِـي سَـوْطَ ضَـارِبِـي
وَيَا جَدِّ جَدُّوْا فِي السُّرَى فَتَسَايَلَتْ ... مِن الدَّمِ سَاقِي مِنْ عِجَافِ الرَّكَائِبِ[3]
وَيَـا جَـدِّ سَـاقُـونَـا هَـدَايَـا وَخَـلَّـفُـوْا ... عَلَى الرَّغْمِ مِنِّي فَوْقَ تُرْبِ الفَلَا أَبِي[4]
وَيَـا جَـدِّ إِمَّـا أَدْعُـهُ مُـسْـتَـجِـيْـرَةً ... فَـلَـيْـسَ مُـجِـيْـبِـي هَـلْ تَـرَاهُ مُـجَـانِـبِـي
وَيَا جَدِّ لَوْ قَدْ خِلْتَنِي عِنْدَمَا مَضَى ... أَبِـي عِـنْـدَمَـا قَـدْ نَـالَـنِـي لـتُـسَـاءَ بِـي
وَيَـا جَـدِّ قَـدْ كَـانَـتْ مَـنَـاقِـبُ وَالِـدِي ... يُـقَـصِّـرُ فِـي إِحْـصَـائِـهَـا رَقْـمُ كَـاتِـبِ[5]
وَيَـا جَـدِّ لَـمَّـا رَاحَ مَـنْ لِـمُـؤَمِّـلٍ؟ ... وَمَـنْ لِـوَفُـودٍ لِـلْـمَـطَـالِـبِ طَـالِـبِ؟

إنّ المتأمّل في الأبيات السابقة يرى أن الشاعر قد كرر عبارة (ويا جد)

---

(١) **الديوان**، ص٤٢٦.

(٢) **الذُّؤابة**: منبت النَّاصية من الرأس، والجمع: الذوائب، وذؤابة الرأس: هي التي أحاطت بالدَوَّارة من الشَّعَر.

(٣) **العجاف**: الهُزال، التي لا لحم عليها ولا شحم.

(٤) **الفَلاة**: القفر من الأرض؛ لأنها فُلِيت عن كل خير أي فُطِمت وعُزِلت، وقيل: هي التي لا ماء فيها، وقيل: هي الصحراء الواسعة.

(٥) **المَنْقبة**: الفَعْلة الكريمة؛ لأنّها شيء حسن قد شُهِر، كأنّه نُقِّب عنه.

حرف العطف (الواو) + حرف النداء (الياء) + المنادى (جدّ) وجاء التكرار في ثمانية أبيات بشكل عمودي (٨) مرات.. ويظهر هذا التكرار مدى تعلّق العقيلة زينب سلام الله عليها بجدها الحبيب المصطفى ﷺ حيث تخصّه ببثّ شكواها إليه، بنغمة حزينة ومثيرة لمشاعر القارئ.. وتتولّد من تلك التكرارات معان تُسهم في إعطاء الأبيات أبعادًا حزينة، فالعقيلة عليها السلام تُخبر جدّها ﷺ ببعض المصائب التي جرت عليها فهي تستّر وجهها بذوائبها، وتتّقي بذراعها سوط ضاربها، وقد ساقهم العدو كالهدايا، كما أنّ الدّماء قد سالتْ من ساقها أثناء سبيهم... إلى آخر تلك المعاني التي جاءت مترابطة ومتكاملة في خدمة الغرض الأساسي في المقطوعة، وهو الحزن والشكوى.. كما يؤكّد تكرار حرف النداء على الحالة الشعوريّة الحزينة في كل المقطوعة، حيث تتولّد حالة استغاثة واستصراخ واسترحام يُقطّع نياط القلب... رأينا كيف أنّ التكرار يعمل على توليد دلالات مختلفة من شأنها أن تعمّق المعنى في ذهن المتلقي، فكلّ صورة مكرّرة في الأبيات السابقة «تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرّد خضوعها للتكرار، فتقرأ في الصورة المكرّرة شيئًا آخر

غير الذي سبق، وهذا التكرار يسهم في عملية الإيحاء وتعميق الصورة في ذهن المتلقي»[١].

ومن نماذج التكرار في شعر الشيخ الأوحد، قوله[٢]:

مَنْ ذَا خِلَافَكَ يَرْعَانَا وَيَكْفُلُنَا ... وَمَنْ يَعُوْلُ عَلَى ذُلِّي وَإِضْرَارِي[٣]

وَمَنْ لِضَائِعَةٍ بَيْنَ الأَنَامِ لَهَا ... عَلَيْكَ نَوْحُ حَمَامَاتٍ بِأَشْجَارِ

وَمَنْ لِمَفْجُوْعَةٍ بِالْبَيْنِ مَا عَلِمَتْ ... حَتَّى تُفَارِقَهَا مِنْ غَيْرِ إِخْبَارِ[٤]

---

(١) عبدالحميد، هيمة، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجًا**، دار هومة، الجزائر، ط١، ١٩٩٨م، ص٩٦.

(٢) **الديوان**، ص٣٤٢.

(٣) **العَول والعويل**: الاستغاثة، ومنه قولهم: مُعوَّلي على فلان، أي اتّكالي عليه واستغاثتي به.

(٤) **الفجيعة**: الرَّزيّة، ونزلت بفلان فاجعة، وتفجّع: إذا توجّع لها. **البين**: البعد والفراق.

وَمَـنْ لِـسَـائِـبَـةٍ فِـي الـسَّـبْـيِ مَعَ الـغَـنَـائِـمِ أَيْـدِي كُـلّ خَـتَّـارِ[١]
مَنْ لِلصَّغِيْرِ وَمَنْ ذَا لِلكَبِيْرِ وَمَنْ يَلُمُّ شَمْلِي بَعْدَ الشَّتِّ فِي دَارِي[٢]
وَمَنْ لِخَائِفَةٍ ضَاقَ الفَضَاءُ بِهَا وَمَا حَلا عَيْشُهَا مِنْ بَعْدِ إِمْرَارِ

يرسم الشاعر في هذه الأبيات صورة صادقة، يعبّر فيها عن شدة اللوعة والفراق، فراق السيدة زينب للإمام الحسين عليه السلام، وقد انتشرت في المقطوعة النغمات الحزينة من خلال اعتماد الشاعر على أسلوب التكرار، فلغة التكرار في أبيات الشيخ الشاعر «تظلّ باعثًا نفسيًّا يهيّئه بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، وتعلّق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير في ذاته تشويقًا واستعذابًا، أو ضربًا من الحنين والتّأسّي»[٣]. ويقع التكرار في البيت الثاني إلى البيت السادس وجاء على النحو التالي: الاسم الموصول (مَن) + الجار والمجرور، وكلها أسئلة استنكاريّة وليست استفهاميّة، فمن للضاعة؟ ومن للمفجوعة؟ ومن للسائبة؟.. بعد استشهاد الإمام الحسين عليه السلام، وفي ذلك عتاب المحبّ.. ويستعين الشاعر بألفاظ مقصودة؛ يبث من خلالها معاناة العقيلة زينب عليها السلام، وجزءًا مما لاقته بعد وقعة كربلاء، من مثل (ذلي، إضراري، ضائعة، نوح حمامات، مفجوعة، البين، سائبة، خائفة..)، كما أنّ التشبيه الواقع في عبارة (نوح حمامات) أضفى على المعنى بعدًا جماليًّا بطابع الحزن، يشدّ انتباه المتلقي، ويحثّه على الوقوف المعاني المقصودة من خلال المواطن الجماليّة والإبداعيّة في القصيدة.

---

(١) **السّأب**: العصر في الحلق كالخنق. **السّبيُ**: الأسر، والسبي: النهب وأخذ الناس عبيدًا وإماءً، والسّبيّة: المرأة المنهوبة. **الختر**: شبيه بالغدر والخديعة، وقيل: هو الخديعة بعينها، وقيل: هو أسوأ الغدر وأقبحه.

(٢) **شمل القوم**: مجْتمع عددهم وأمْرهم. **الشّتّ**: الافتراق والتفريق.

(٣) ماهر، هلال، **جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقديّ عند العرب**، دار الحرية للطباعة، بغداد ـ العراق، (د.ط)، ١٩٨٠م، ص٢٣٩.

ويكرر الشاعر اسم الحسين على لسان أخته العقيلة عليها السلام، في قوله[١]:

حُسَيْنٌ مَنْ أَلْتَجِي إِنْ ضَامَنِي زَمَنِي ... إِلَيْهِ أَوْ مَنْ يَقِيْنِي سُوْءَ أَحْذَارِي[٢]
حُسَيْنٌ مَنْ لِلْيَتَامَى الضَّائِعِيْنَ وَمَنْ ... إِلَيْهِ يَلْتَجِيءُ العَافِي عَلَى الجَارِي
حُسَيْنٌ أَلْبَسْتَنِي عِزًّا فَكُنْتُ بِهِ ... إِنْ قُلْتُ يَرْضَى زَمَانِي سَمْعَ أَخْبَارِي

نجد أنّ التكرار في الأبيات السابقة يمثّل شكلًا واضحًا، وقد جاء عموديًّا مع بداية كل بيت، وذلك يُحدث ترابطًا دلاليًّا بين الأبيات، ومنطلقًا لدلالات جديدة تشعّ بمعان الحزن بسبب فراق الأحبة، ففي البيتين الأول والثاني توجه السيدة العقيلة عليها السلام نداءها أو سؤالها إلى أخيها الحسين عليه السلام، وهي أسئلة استعطافيّة تدل على مكانة أخيها عندها، وشدّة تعلقها وحاجتهم لوجوده، فلا ملتجأ لهم إن ضامهم الزمن، ولا أحد يسدّ مكانه فهو مأوى اليتامى الضائعين، وفي البيت الثالث تقف عند حقيقة مليئة بمشاعر الصدق والوفاء والاعتراف، فقد ألبسها عزًّا يخضع معه الزمان، وفي عبارة (ألبستني عزًّا) استعارة مكنيّة عمّقت وأكّدت الدلالة المعنويّة، وقدّمت المعنى المقصود إلى المتلقي بطريقة جماليّة... وبالإضافة إلى ذلك كله فالشيخ الشاعر يهدف من أسلوب التكرار إلى تحقيق لغة ثريّة بالأفكار المتعدّدة، «وذات إيحاءات متضمّنة للمعاني والرّؤى، وصياغتها نبضًا صادقًا ووجدانًا يشغل به آفاق المتلقي.»[٣]. وتظهر في الأبيات السابقة قدرة الشاعر الإبداعيّة من الشاعر من خلال ربطه بين الأبيات بشكل مدهش، حيث جعل بينها عُلقة دلاليّة، نجد ذلك في عبارة (حُسَيْنٌ مَنْ أَلْتَجِي إِنْ ضَامَنِي زَمَنِي) الواقعة في الشطر الأوّل من البيت الأوّل، والعبارة الواقع في الشطر الثاني

(١) **الديوان**، ص٣٤٦.

(٢) **الضّيم**: الظُّلم، وضامه حقّه ضيمًا: نقصه إياه.

(٣) انظر بتصرّف يسير: عماد، الضّمور، جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور ديوان وطن، ومجد، وحمام، نموذجًا، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الانسانية والاجتماعية**، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن، مج ١٣، ع ٢، ٢٠١٦م، ص٣٨.

من البيت الثالث، عند قوله: (إِنْ قُلْتُ يَرْضَى زَمَانِي سَمْعَ أَخْبَارِي) فالحسين بالنسبة إلى العقيلة المظلومة عليها السلام علامة فارقة، فبه يرضى الزمان ويخضع، ومن دونه يطغى ويظلم.

ومن أمثلة التكرار في ديوان الشاعر، قوله[١]:

مُصِيْبَةٌ أَزْكَى العَالَمِيْنَ أُرُوْمَةً ... وَأَشْرَفِهِمْ مُسْتَوْدَعًا وُسْطَ صَالِبِ[٢]

مُصِيْبَةٌ خَيْرِ الخَلْقِ أُمًّا وَوَالِدًا ... وَجَدًّا وَجَدَّاتٍ وَصَفْوَةِ غَالِبِ[٣]

مُصِيْبَةٌ نَهْجِ الحَقِّ وَالصِّدْقِ وَالتُّقَى ... وَصَفْوَةِ رَبِّ العَرْشِ نَسْلِ الأَطَائِبِ

مُصِيْبَةٌ سِبْطِ المُصْطَفَى نَجْلِ حَيْدَرٍ ... وَمَرْيَمِ الكُبْرَى حَلِيْفِ النَّوَائِبِ

مُصِيْبَةٌ مَوْلَايَ القَتِيْلِ بِكَرْبَلَا ... قَتِيْلِ النَّوَا ثُمَّ القَوَا وَالقَوَاضِبِ[٤]

يكرر الشاعر في المقطوعة السابقة لفظة (مصيبة) بشكل رأسي، بواقع (٥) مرات في بداية كل بيت، ويهدف الشاعر من ذلك التكرار إلى بيان عظم تلك المصيبة، لكونها حلّت بالإمام الحسين عليه السلام، فالمصيبة تعظم بقدر ومكانة وجلالة مَن نزلت به، فتتوالد المعاني من تلك التكرارات، فهي مصيبة نزلت بأزكى العالمين.. بخير الخلق.. بنهج الحق والصدق والتقى.. بسبط المصطفى.. بالقتيل بكربلا.. كل تلك الاوصاف وأكثر تعطي المصيبة قيمة تأثيريّة في قلوب المؤمنين الحزينة على سيد الشهداء، وبالغضب واللعنة على أعداء الدين.. نلاحظ أنّ كلمة (مصيبة) المكرّرة في أبيات الشيخ الأوحد شكّلت إيقاعًا موسيقيًّا جسّد انفعال الشاعر والسامع على حدٍّ سواء.. وبفضل تلك الدلالات المعنوية والجوانب الموسيقيّة لأسلوب التكرار يُخْلق جوٌّ من الحزن والأسى بسبب فجيعة كربلاء يسيطر على الجو العام للأبيات.

---

(١) **الديوان**، ص٤١٢.

(٢) **زكي الشيء**: طهره، وقال بعضهم: سمّيت الزكاة زكاة لأنها طهارة. **الأُرُومة**: الأصل. **المستودع**: ما في الأرحام. **الصالب**: لغة في الصلب ـ وهو قليل الاستعمال ـ والصّلب: الظّهر.

(٣) **صفوة كل شيء**: خالصه. غالب: اسم أحد آباء النبي صلى الله عليه وآله.

(٤) **النّوى**: البعد، والتّحوّل من مكان إلى آخر. **القَوَا**: الأرض لا أهل بها، ويقال أقوت الدار: خلت. **القضيب**: السيف اللطيف الدقيق.

ويتمثّل أسلوب التكرار، في قول الشيخ الأوحد[١]:

غَـدَاةَ ذَادُوْهُ عَـنِ الْـمَـا فَـقَـضَـى ... بِـغُـلَّـةٍ لَاهِـبَـة لَا تَـنْـهَـلُ[٢]
غَـدَاةَ مَـا قَـدْ قُـتِـلَـتْ حُـمَـاتُـهُ ... وَصُـرِّعُـوْا عَلَى الثَّرَى وَجُدِّلُوْا[٣]
غَـدَاةَ بِـالـنِّـبَـالِ قَـدْ أُلْـقِـيَ عَـنْ ... جَـوَادِهِ وَهْـوَ الـجَـوَادُ الـنَـبِـلُ
غَـدَاةَ حَـزَّ رَأسُـهُ وَشَـالَـهُ ... عَـلَـى الـقَـنَـا ذَاكَ الـلَّـعِـيْـنُ الـرَّذِلُ
غَـدَاةَ مَـا تَـخْـبِـطُـهُ خُـيُـوْلُـهُـم ... تَـسْـبَـحُ فَـوْقَ جِـسْـمِـهِ وَتَـجْـفُـلُ[٤]
غَـدَاةَ مَـا أَكْـفَـانُـهُ تَـنْـسِـجُـهَـا ... مِـنَ الـثَّـرَى لَـهُ صَـبَـا وَشَـمْـأَلُ[٥]
غَـدَاةَ مَـا حَـرِيْـمُـهُ قَـدْ سُـبِـيَـتْ ... وَسُـيِّـرَتْ كَـمَـا تُـسَـاقُ الْإِبِـلُ

إنّ قارئ الأبيات السابقة يلحظ بوضوح اعتماد الشاعر على أسلوب التكرار، وتحديدًا في لفظة (غداة)، حيث تكررت هذه اللفظة (٧) مرّات بشكل عموديّ مع بداية كل بيت، ويجيء التكرار هنا كالخيط الناظم لمجموعة من الأحداث التي حلّت بسيد الشهداء عليه السلام، فاللفظة المكررة عملت على ربط المعاني بعضها ببعض، ربط المعنى السابق باللاحق، حتى ليجد المتلقي لهذه المقطوعة نفسه أمام عرض متسلسل ومتناسق من حيث الحدث السابق وارتباطه بالنتيجة اللاحقة.. كما يعمل التكرار على تحفيز ذهن المتلقي للوقوف على هذه الأحداث والجرائم الفضيعة، ففي تكرار كلمة (غداة) تأكيد على الشعور بالألم والحزن، كما أنّ فيه تنبيه للمتلقي وزيادة في أحاسيسه تجاه ذلك الخطب الفادح.. فقد ذادوه عليه السلام في البداية عن الماء، ثمّ صرّعوا حماته، ثم قتال الأعداء للحسين عليه السلام ورميه بالسهام حتّى

(١) **الديوان**، ص١١٠.
(٢) **الغُلّة والغَلَل**: العطش، أو شدّته، أو حرارة الجوف.
(٣) **تجدّل**: صرعه على الجَدَالة.
(٤) **جفل يجفل**: ذهب في الأرض وأسرع، والجفول: سرعة الذهاب والنُّدود في الأرض.
(٥) **الصّبا**: ريح تستقبل القبلة. **الشمائل**: الريح التي تهب من قبل الحِجْر، أو ما استقبلتك عن يمينك وأنت مستقبل، والصّحيح أنّه ما مهبُّه بين مطلع الشمس وبنات نعش، أو من مطلع النَّعش إلى مسقط النسر الطائر، ويكون اسمًا وصِفة، ولا تكاد تهبّ ليلًا.

هوى من جواده... إلى أن يصل إلى سبي النساء إلى الشام... بمعنى أن التكرار «يستطيع أن يعين المتلقي في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه، فالكلمات المكررة أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتعين في إضاءة التجربة، وإثرائها وتقديمها للقارئ الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل أن يحرّك فيه هاجس التفاعل مع تجربته، إن حرص الشاعر على إحياء تجربته في نفوس المتلقين يجعله يتحرز في اختيار الأسلوب الأكثر ملاءمة»[١].

ونرى التكرار جليًّا، في قوله[٢]:

أَلَهْفِي عَلَيْهِ وَالمَنَايَا تَسُوقُهُ ... وَأَصْحَابَهُ مَنْ فَوْقِ غُرِّ النَّجَائِبِ[٣]
أَلَهْفِي لَهُ بَيْنَ العِدَى يَشْتَكِي الصَّدَى ... فَرِيْدًا غَدَا مِنْ فَقْدِهِ كُلَّ صَاحِبِ[٤]
أَلَهْفِي لَهُ إِذْ لَا مُعِيْنٌ يُعِيْنُهُ ... وَلَا نَاصِرٌ مَا بَيْنَ رَامٍ وَضَارِبِ
أَلَهْفِي لَهُ يَرْنُو الفُرَاتَ بِزَفْرَةٍ ... تَفُورُ وَقَلْبٍ بِالظَّمَا مُتَلَاهِبِ[٥]
أَلَهْفِي لَهُ هَيْمَانَ مُسْتَعِرَ الحَشَا ... يَرَى المَاءَ حَتَّى مَا قَضَى غَيْرَ شَارِبِ[٦]
أَلَهْفِي لَهُ إِذْ خَرَّ مِنْ فَوْقِ مُهْرِهِ ... فَخَرَّ التُّقَى وَالجُوْدُ خَرَّةَ سَائِبِ[٧]
أَلَهْفِي لَهُ وَالشِّمْرُ يَقْطَعُ رَأْسَهُ ... عِنَادًا وَكُفْرًا رَاغِبًا غَيْرَ رَاهِبِ

في الأبيات السابقة يظهر الشاعر تحسّره وأساه على سيد الشهداء الحسين بن علي عليه السلام، وقد ساعده في ذلك التكرار الواقع في لفظة (ألهفي) + الجار والمجرور (عليه / له) في بداية كل أبيات المقطوعة، وبشكل رأسيّ،

(١) موسى، ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، **مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، مج ٥، ع ١، ١٩٩٠م، ص١٧٠.
(٢) **الديوان**، ص٤١٣.
(٣) **اللّهف**: الأسى والحزن والغيظ، يالهفي عليك: كلمة يُتحسّر بها على فائت.
(٤) **الصّدى**: العطش.
(٥) **الرُّنو**: إدامة النظر بسكون الطّرف. **الفور**: الغليان.
(٦) **هَيْمان**: عطشان، ورجل هائم وهيوم: متحيّر. **السَّعر**: أصل يدلّ على اشتعال الشيء واتّقاده وارتفاعه.
(٧) **سأَبه يسْأَبُه**: خنقه، وقيل: سأبه خنقه حتّى قتله.

ويعدّد الشاعر بعد كل عبارة تكراريّة بعض ما جرى من محن ومصائب على سبط الرسول ﷺ، مما يساعد في إشاعة أجواء الحزن والكآبة في الجو العام للأبيات، كما أنّ الشاعر يعتمد على الجملة التكراريّة (ألهفي له) ليجعل منها مرتكزًا محوريًّا ينطلق من خلاله بالمعاني المختلفة إلى المتلقي لإقناعه والتأثير فيه، فالتكرار أحد الأساليب المهمة في الإقناع والتأثير من خلال ما يحمله التكرار في طيّاته من دلالات متعدّدة.. فمن سبل التكرار التي يحقّقها في النّص «سبيل الإقناع، فالتكرار من أقوى الوسائل التي تهدف لتركيز الرأي»[١].

ويستعين الشاعر بأسلوب التكرار في موضع آخر، في قوله[٢]:

وَآلُكَ فِي حَرِّ الهَجِيْرِ سَوَاغِبٌ ... تَصَفَّحَهَا فِي سَيْرِهَا كُلُّ أَلْأَمِ[٣]
وَآلُ زِيَادٍ فِي القُصُورِ مَصُوْنَةٌ ... تُنَعَّمُ بِالتَّمْكِيْنِ أَيَّ تَنَعُّمِ
وَآلُكَ أَسْرَى فِي الهَوَاجِلِ مَضَّهَا ... جَوَامِعُ فِي الأَعْنَاقِ مِنْ كُلِّ أَدْهَمِ[٤]
وَآلُ زِيَادٍ فَاكِهُونَ بِأَهْلِهِمْ ... إِذْ انْقَلَبُوْا جَاؤُوْا عَلَى كُلِّ مَغْنَمِ[٥]
وَآلُكَ وَا لَهْفَاهُ تَخْفِقُ خِيْفَةً ... قُلُوبُهُمْ فِي كُلِّ وَجْهٍ مُيَمَّمِ[٦]
وَآلُ زِيَادٍ آمِنُونَ يَخَافُهُمْ ... سِوَاهُمْ فَهُمْ يَرْنُونَ مِنْ عَيْنِ أَرْقَمِ[٧]

يخاطب الشاعر الرسول ﷺ في هذه المقطوعة، معتمدًا على أسلوب

---

(١) صلاح الدين، عبدالتواب، **النقد الأدبي**، مج ١، دار الكتاب الحديث، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٣م، ص٤١.

(٢) **الديوان**، ص٤٥٩.

(٣) **الهجير**: نصف النهار عند زوال الشمس إلى العصر، وقيل في ذلك كله: إنّه شدّة الحرّ. **السغب**: الجوع، قال بعض أهل اللغة: لا يكون السَّغب إلا الجوع مع التعب. **تصفّح**: نظر، وصفْحة الإنسان: عُرْض وجهه.

(٤) **الهوْجل**: الناقة السريعة الذاهبة في سيرها، وقيل: هي الناقة التي كأنّ بها هَوَجًا من سرعتها. **مضّه الشيء مضًّا**: بلغ من قلْبه الحزن.

(٥) **المفاكهة**: هي المُزاحة وما يُستحلى من كلام. **الغُنم**: الفوز بالشيء بلا مشقّة.

(٦) **الخَفْق**: هو الاضطراب في الشيء، يقال: خفق القلب يخفق خفقانًا. **يمّمه**: قصده.

(٧) **الأَرْقم**: أخبث الحيّات، وأطْلبها للناس، أو ما فيه سواد وبياض، أو ذَكَر الحيَّات.

التكرار الواقع في العبارات التالية (وآلك / وآل زياد) فقد تكررت في بداية كل بيت؛ ويهدف الشاعر من ذلك إلى مقارنة حالة آل الرسول ﷺ بحالة آل زياد، ليظهر مدى الظلم والقهر الذي تعرّض له أهل البيت عليهم السلام، فهم في حر الهجير سواغب وأسرى تخفق قلوبهم خيفة، بينما آل زياد في القصور مصونة فاكهون بأهلهم آمنون.

ومن شواهد التكرار في شعر الشيخ الأوحد، قوله[١]:

أَأَبْكِي لَهُ فِي الطَّفِ فِي خَيْرِ فِتْيَةٍ ... فَدَارَتْ عَلَيْهِمْ دَائِرَاتُ الكَتَائِبِ
أَمِ الطَّاهِرَاتِ الفَاطِمِيَّاتِ مَسَّهَا ... هُنَالِكَ شَعْبُ الضُّرِّ بَيْنَ المَشَاعِبِ[٢]
أَمِ النَّاصِرِيْنَ النَاصِحِيْنَ تَمَزَّقُوا ... وَقَدْ أُزْهِقُوْا عَنْ كُلِّ عَضْبٍ لِعَاضِبِ[٣]
مَ الطِّفْلِ لَمَّا كَظَّهُ وَاهِجُ الظَّمَا ... سُقِي مِنْ صَبِيْبٍ مِنْ دَمِ النَّحْرِ شَاخِبِ[٤]
أَمِ البَاسِمِ الثَّغْرِ الجَوَادِ لَدَى الجَدَا ... أُهِيْنَ اجْتِرَاءً لَمْ يُخِلَّ بِوَاجِبِ[٥]
أَمِ الأَجْدَلِ البَازِي المُجَدَّلِ ... لَهُ فَاخِتَاتٌ فَاتِخَاتُ المَخَالِبِ[٦]
أَمَ أَبْكِيْهِ مِنْ فَوْقِ التُّرَابِ مُرَمَّلًا ... ذَبِيْحًا وَمِنْهُ الرَّأْسُ عُلِّي بِزَاعِبِي[٧]
أَمِ الجِسْمَ مَرْضُوضَ العِظَامِ مُحَطَّمًا ... هَشِيْمًا بِرَكْضِ المُسْمِهَاتِ السَّلَاهِبِ[٨]

يتّضح من خلال التكرار في الأبيات السابقة حالة الحيرة التي وقع فيها

---

(١) **الديوان**، ص٤١٦.

(٢) **الشَّعْب**: ما تشعَّب من قبائل العرب والعجم، والجمع شعوب. **المَشْعب**: الطَّريق.

(٣) **زَهَق**: تقدّم ومضى وتجاوز، من ذلك: زَهَقَتْ نفسه. **العضْب**: السيف، والعضب القطه والضرب والطّعن.

(٤) **كظّه الأمر**: بَهَظه، وكَرَبه، وجهده. **توهّجت النار**: توقّدت. **الصّيّب**: هو الدم، وقيل: صِبْغ أحمر، وجمعه: أصباب. **الشّخب**: الدّم، وكل ما سال، فقد شَخِب.

(٥) **الجَدَا**: العطيّة، أجْدى عليه؛ إذا أعطاه.

(٦) **الأجْدل**: الصقر، وأصله من الجدّل، الّذي هو الشّدّة. **الفاتخة**: واحدة الفواخت، وهي ضرب من الحمام المطوَّق، والفاتخة مشتقّة من الفخت الذي هو ظِلّ القمر.

(٧) **المرمّل**: المُلقى في الرَّمل. **الزَّاعبيَّة**: الرّماح.

(٨) **الرّض**: الدّق. **الهاشمة**: الشَّجّة تهْشم عظم الرَّأس، ورجل هشِيم: ضعيف البدن. **السّلهب**: الطويل عامَّة، وقيل: الطّويل من الخيل والنّاس.

الشاعر، فما يدري لأيّ المصائب يصرف بكاءه، أللحسين عليه السلام يوم الطفوف، أم الفاطميّات أم الناصرين الناصحين، أم الطفل الرضيع... والشاعر من خلال أسلوب التكرار يحاول التأثير في السامع، فيقف على تلك الرزايا التي أصابت قلب الرسول صلى الله عليه وآله وقلوب أهل البيت عليهم السلام، كما يقف على همجيّة ووحشيّة العدو الظالم.. فكل مصيبة من تلك المصائب جديرة بالبكاء والحزن والجزع من محبي أهل البيت عليهم السلام.. كما يُلاحظ المتلقي لتلك الأبيات ـ فضلاً عن اعتماد الشاعر على أسلوب التكرار ـ القدرة التصويريّة والاختيارات اللغويّة للشاعر، في مثل ما نجده في البيت الرابع، حيث يصوّر الشاعر حالة عطش الرضيع عليه السلام، فيستخدم العبارات التالية (كظّه / واهج / من صبيب / دم النحر / شاخب) فكلها ألفاظ ذات وقع شديد وأثر عميق في المعنى، وتصوير دقيق لحالة الطفل الرضيع.. لقد أكسب التكرار الألفاظ قوة دلاليّة وتأثيريّة، فالشيخ الشاعر «يعمد إلى تكرار الكلمات التي تخدم النظام الداخلي للنص، وتشارك فيه، لأنّه يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة الصّور من جهة، ويستطيع أن يكثّف الدلالة الإيحائيّة للنص من جهة أخرى»[١].

ويقع التكرار كذلك في قوله[٢]:

أَمَـا تَـرَى الآفَـاقَ مُـغْـبَـرَةً ... وَالـشَّـمْـسَ حَـمْـرَا بُـكْـرَةً أَوْ مَـسَـا
أَمَـا تَـرَى الـنَّـخْـلَـةَ فِـي قُـبَّـةٍ ... ذَاتِ انْـفِـطَـارٍ وَانْـفِـرَاجٍ فَـشَـا[٣]
أَمَـا تَـرَى الأَثْـلَ وَأَهْـدَابَـهُ ... عِـنْـدَ الـرِّيَـاحِ ذَا حَـنِـيْـنٍ عَـلَا
أَمَـا سَـمِـعْـتَ الـرَّعْـدَ يَـبْـكِـي لَـهُ ... وَالـبَـرْقَ وَالـسُّـحْـبَ بِـقَـطْـرٍ هَـمَـى
أَمَـا تَـرَى الـنَّـحْـلَ لَـهُ رَنَّـةٌ ... فِـي طَـيَـرَانِـهِ شَـدِيْـدُ الـبُـكَـا

(١) منذر، عياشي، **مقالات في الأسلوب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط١، ١٩٩٠م، ص٨٣.

(٢) **الديوان**، ص٢٨٨.

(٣) **الفرّج**: الخلل بين الشيئين، والجمع: فروج. **فشا الشيء يفْشو فُشوًّا**: إذا ظهر، وهو عام في كل شيء.

يجيء التكرار في الأبيات السابقة بشكل عموديّ في بداية كل بيت، فيكرر الشاعر (أما) للاستفهام + الفعل المضارع (ترى) + الفاعل المستتر (أنت) + المفعول به (الآفاق ـ النخلة ـ الرعد..)، ويُعطي هذا التقسيم نغمًا موسيقيًّا متجانسًا.. ويوجّه الشاعر هذه الأسئلة الاستنكاريّة إلى المعاندين أو المشككين في مكانة سيد الشهداء عليه السلام، وتتولّد الدلالات من وراء كل تكرار، حتى تغدو الدلالات حججًا قويّة تدمغ افتراءات المعاندين، والعبارة الناظمة لتلك الأمور هي العبارة المكرّرة، فهاهي الآفاق مغبرة، والشمس محمرة، وحنين الأثل، وبكاء الرعد، ورنّة النحل من شدة البكاء.. خير الشواهد على مظلوميّة الحسين عليه السلام، فالأكوان كلها قد أصابها الحزن والجزع.. وتلك المشاعر باقية ما بقية الأكوان.

ومن الأبيات المشتملة على ظاهرة التكرار، ما قاله على لسان العقيلة عليها السلام[١]:

يَا جَدِّ لَوْ تَرَى بَنَاتِ فَاطِمَةْ ... خَامِشَةً لِوَجْهِهَا وَلَاطِمَةْ
وَلَوْ تَرَى إِذْ أَزِفَ التَّرَحُّلُ ... لَهَا صُرَاخٌ وَعَوِيْلٌ يُذْهِلُ[٢]
وَلَوْ تَرَاهَا فِي الْفَلَاتِ حُوَّمَا ... وَلَوْ تَرَاهَا فِي السِّبَاءِ كَالإِمَا[٣]
وَلَوْ تَرَاهَا لِلْمُصَابِ وَالْظَّمَا ... وَالضَّرْبِ وَالْعَنَا بِلَوْنٍ أَصْفَرَا
وَلَوْ تَرَانِي بَيْنَهُمْ وَمَنْ مَعِي ... مِنَ النِّسَاءِ بَعْدَ سَلْبِ بُرْقُعِي
وَلَوْ تَرَى إِذْ فَصَمُوْا سِوَارِي ... وَالْقُرْطَ مِنْ أُذْنِي بِدَمٍّ جَارِي
وَلَوْ تَرَى سِبْطَكَ وَسْطَ الْقَسْطَلِ ... حَاوَلَ وِرْدَ الْمَا وَلَمَّا يَصِلِ[٤]

---

(١) **الديوان**، ص٣٢٣.

(٢) **أزف يأزف أزَفًا وأُزُفًا**: اقترب، ودنا. **أعْول**: رفع صوته بالبكاء والصياح، والاسم: العَوْل والعَوْلة والعَويل. **ذُهِّل**: شغل عن شيء بذُعر أو غيره، ذَهلْت عن الشيء أذْهل، إذا نسيته أو شُغِلت، وأذهلني عن كذا.

(٣) **حوم**: هو الدَّوَر بالشيء، يقال: حام الطائر حول الشيء يحوم.

(٤) **القَسْطل والقَسْطال والقُسْطول**: الغبار السّاطع.

وَلَـوْ تَـرَاهُ فِـي بِـقَـاعٍ كَـرْبَـلَا مُـجَـدَّلًا بِـقَـاعِ كَـرْبٍ وَبَـلَا[١]
وَلَـوْ تَـرَاهُ وَهْـوَ فِـيْـهَـا حَـاصِـلُ تَـخْـبِـطُـهُ بِـنَـعْـلِـهَـا الـصَّـوَاهِـلُ

يحكي الشاعر على لسان العقيلة زينب عليها السلام ما جرى لهم من المصائب والبلايا، وهي توجّه خطابها إلى جدّها المصطفى صلى الله عليه وآله، وقد جاء التكرار في حرف الواو + لو + ترى وما يتّصل بها من ضمائر.. ويتمّ سرد المصائب على آل البيت عليهم السلام بأسلوب حزين يثير المشاعر يُبكي العيون ويُدمي القلوب.. ويعمل التكرار على تنظيم عرضها، وفجيع وقعها، فمع تكرار الشاعر (لو ترى) كأنّه يقول بلسان السيدة العقيلة: أنّك يا رسول الله لا تطيق سماع ما حدث لآلك، ولا تتحمّل تصوّر وقوع تلك الجرائم فيهم... وتكمن أهميّة التكرار وبلاغته في الأبيات السابقة من خلال ما يتركه في نفس المتلقي، «لكن عليه أن يكون أكثر رويّة في قراءة القصائد التي تحوي التكرار؛ حتّى تتضح له أبعاد نفسيّة أحسن الشاعر رسمها في النّص»[٢].

ويبرز التكرار في رثائه الحسين عليه السلام[٣]:

فَلَا أَصَابَتْكَ يَاعَيْنِي السِّهَامُ وَلَا سُمْرُ الْعَوَالِي وَلَا تُؤْذَى بِبَتَّارِ
وَلَا تَذُوْقُ الظَّمَا وَالنَّهْرُ حَوْلَكَ بَلْ وَلَا تُغسَّلُ مِنْ فَيْضِ الدَّمِ الجَارِي
وَلَا كَسَا شِلْوَكَ البَالِي الغُبَارُ إِذَا الرِّيَاحُ يَسْحَبُ مِنْهَا كُلَّ جَرَّارِ
وَلَا تَكُونُ قِرَى لِلْوَحْشِ أَنَّكَ مَا تَزَالُ مِنْ كُلِّ جَبَّارٍ لَهَا قَارِي
وَلَا يُهَانُ لَكَ الجَارُ النَّزِيْلُ وَلَا يُدْنَا حِمَاكَ وَأَنْتَ الحَامِي الذَّارِي[٤]

هنا يعمد الشاعر إلى تكرار (لا) + (الفعل) مرات متتالية؛ للدلالة على

---

(١) **القاع**: أرض سهلة مطمئنّة، قد انفرجت عنها الجبال.

(٢) لجين، مبروك، **جماليات التكرار في الشعر الفلسطيني المعاصر (محمود درويش - إبراهيم طوقان - سميح قاسم)**، (رسالة ماجستير)، جامعة بيروت العربية، لبنان، ٢٠١٦م، ص٣٠.

(٣) **الديوان**، ص٣٤٤.

(٤) **الذّرى**: كل ما استترت به، يقال: أنا في ظلّ فلان وفي ذراه، أي في كنفه وستره ودفئه، واستذريت بفلان: أي التجأت إليه وصرت في كنفه.

حبّه لسيده ومولاه، فقد جاء التكرار مشحونًا بطاقات ولائيّة من خلال تتابع المعاني التكراريّة بدفع الضرر والسوء عن الحسين بن علي عليه السلام، ففي الأبيات نوع من التعويذة بأن لا تصيبه السهام وسمر العوالي والسيوف، ولا يصيبه الضمأ ولا يغسّل بفيض دمه... ومن وجهة أخرى يريد الشاعر أن يذكّر المستمع بما أصاب الحسين عليه السلام من جرائم ما أعظمها من جرائم، ويؤكّد على أنها ستبقى خير شاهد على مظلوميّته عليه السلام، وعلى قسوة قلوب الأعداء الذين لم يرعُ قرابته من رسول الله صلى الله عليه وآله، ويعمل التكرار من ناحية فنيّة على ترابط وانسجام الدلالة المعنويّة في الأبيات، كما يعمل على الكشف عن بواطن الشاعر وأحاسيسه الشعوريّة، وينقلها إلى المتلقي للتأثير فيه؛ حتّى يقبل على القصيدة بالتحليل والتمعن في المعاني المقصودة.

ويكرر الشاعر (كم) في المقطوعة التالية[١]:

لِلّهِ كَمْ فِيهِنَّ خَدٌّ يُلْطَمُ ... بَادٍ لَهُمْ وَقَبْلَ ذَاكَ لَا يُرَى
كَمْ ذَاتِ خِدْرٍ بَيْنَهُمْ تُجَرَّرُ ... وَكَمْ مَصُونَةٍ بِهَا لَا تُسْتَرُ
وَكَمْ بِهِنَّ حُرَّةٌ تُحَسَّرُ ... لَوْلَا الْقَطِيعُ رَأْسُهَا مَا سُتِّرَا
وَكَمْ فَتَاةٍ لَهْفَ نَفْسِي تُجْتَلَى ... قَدْ سَلَبُوْا الْبُرْقُعَ مِنْهَا وَالْمَلَا

نلحظ أنّ الشاعر في الأبيات السابقة يلجأ إلى تكرار حرف الاستفهام (كم)، أكثر من (٣) مرات، وهو تكرار يثيره عبر تساؤلات كثيرة، وهي تساؤلات لا يبتغي الشاعر من ورائها إلى إجابة، إنما يخرج من تلك الاستفهامات إلى إثبات وتأكيد العدد والكثرة، فما أكثر من لُطِمتْ وجُرّرتْ وسُلبتْ برقعها من بنات الرسالة.. ويعمل التكرار بحرف الاستفهام هنا على تماسك النص وترابطه من ناحية الدلالة المعنويّة، وشدّ انتباه التملقي وتركيزه حتى يتابع الاحداث الواقعة على أهل البيت عليهم السلام، وبالتالي فإنّ الشاعر ينقل أحاسيسه وخلجاته إلى المتلقي بأسلوب قائم على تقنية التكرار

(١) **الديوان**، ص٣١٥.

الذي يقوم بدور الإقناع والتأثير.. كما لا يمكننا أن نغفل الجرس والنغم الموسيقي الذي أحدثه التكرار في الأبيات السابقة، مع إقرارنا أنّ «تكرار اللفظة في المعنى لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتدادًا أو تناميًا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد»(١).

ومن صور أسلوب التكرار في الديوان، قوله(٢):

حَتَّى قَضَى بِالظَّمَا حَرَّى حَشَاشَتَهُ ... فِي نَاصِرِيْنَ بِجَنْبِ النَّهْرِ ظَامِيْنَا

أَفْدِي لَهُ مِنْ عَلَى المَيْمُونِ حِيْنَ هَوَى ... عَلَى الثَّرَى عَاثِرًا إِذْ كَانَ مَيْمُونَا(٣)

أَفْدِيْهِ إِذْ قُطِعَتْ أَوْدَاجُهُ وَغَدَا ... كَرِيْمُهُ فِي القَنَا كَالبَدْرِ تَبْيِيْنَا

أَفْدِيهِ إِذْ خَبَطَتْهُ الْخَيْلُ رَاكِضَةً ... حَتَّى غَدَا جِسْمُهُ بِالرَّكْضِ مَطْحُونَا

يكرّر الشاعر هنا الفعل (أفدي ـ أفديه) في الأبيات الثلاثة الأخيرة، وتمثّل هذه العبارة محورًا أساسيًّا في تلك المقطوعة، فالشاعر يتمنى أن يكون فداء لسيد الشهداء عليه السلام، وقد تولّدت من التكرارات دلالات تصف الحالة المؤسفة التي كان فيها الحسين بن علي عليه السلام، فقد هوى من على حصانه عاثرًا، وقد قطعت أوداجه، وبعدها خبطته الخيل فغدا جسمه الشريف مطحونا.. فالعبارة المكرّرة تمثّل بؤرة القصيدة ومصدر الدلالات المنبعثة في المقطوعة، وتعمل الصور الشعريّة في قوله: (وغدا.. كالبدر ـ غدا جسمه.. مطحونا) على تقديم المعنى إلى المتلقي بأسلوب مثير يشد الانتباه، كما أنّ تلك الصور تقوّي الدلالة المراد إيصالها، وتؤثّر في السامع.. إنّ تلك الأساليب التركيبيّة والبلاغيّة التي استعان بها الشاعر وهو يتمنّى أن يكون فداء لسيّده الحسين عليه السلام تدل على صدق العاطفة وسمو المشاعر.

---

(١) عبدالرحمن، تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، ص٢١١.

(٢) **الديوان**، ص١٥٦.

(٣) **اليُمْن**: البركة، واليُمْن: خلاف الشُّؤم، يقال: يُمْن، فهو ميْمون، وجمع الميمون: ميامين. **عَثَر يعثُر**: إذا سقط لوجهه.

ويتكرر النداء في قول الشيخ الأوحد[١]:

يَـا زَفْـرَةً تَـكَـادُ مِـنْ تَـفَـجُّـعِـي تُـخْـرِجُ نَـفْـسِـي بِـدَمِـي فِـي أَدْمُـعِـي
يَـا كَـبِـدِي لِـحَـسْـرَتِـي تَـقَـطَّـعِـي يَـا مَـدْمَـعِـي مِـنْ وَجَـعِـي تَـفَـجَّـرَا
يَـا شَـغَـفًـا يَـلْـهَـبُ وُسْـطَ لُـبِّـي يَـشْـوِي حـشَـاشَـاتِـي لِـفَـرْطِ كَـر
يَـا أَسَـفًـا جَـذَّ نِـيَـاطَ قَـلْـبِـي وَصَـفْـوَ عَـيْـشٍ لِـلـضَّـنَـا تَـكَـدَّرَا[٢]

فالشاعر في الأبيات الماضية يكرر أسلوب النداء (يا) + المنادى، ويتخذه فاتحة ومنطلقًا للدلالة المعنويّة، فمع بداية كل بيت يأتي الشاعر بنداء جديد وصورة ومطلب جديد، يكشف من خلاله عن معاناته وهمّه ووجعه لما جرى لسيد الشهداء عليه السلام، فهو يصف زفرته بأنها تكاد تُخرج نفسه معها، وفي البيت الثاني ومعنى جديد حيث ينادي كبده ويأمرها بالتقطّع حسرةً وأسًى، كما يأمر في البيت نفسه دمعه بالتفجّر.. إلى آخر الأبيات.. ويستعين الشاعر إضافة إلى أسلوب التكرار بالصور البلاغيّة، كمناداته (الدمع ـ الكبد ـ شغف..) وأيضًا التعابير الشعريّة في مثل قوله: (يا مدمعي تفجرّا) إذ يشبّه الشاعر العين بالينبوع، ثمّ يحذف المشبه به ويأتي بإحدى لوازمه وهي لفظة (تفجّرا).. كل هذا من شأنه تقوية المعنى، وإحداث المفاجأة للمتلقي، وتلك المفاجأة مدعاة لشدّ الانتباه والتأثّر.

ونقف مع شاهد أخير من شواهد التكرار في ديوان الشيخ الأوحد[٣]:

كَانُوا سَحَائِبَ تَهْمِي بِالرَّغَائِبِ بَلْ هُمْ فِي الْكَتَائِبِ كُتَّابٌ مَقَاتِيلُ
كَانُوا مَغَايِيلَ لِلَّاجِي بِظِلِّهِمُ فِي لَاهِبِ الزَّمَنِ الصَّالِي وَقَدْ غِيلُوا[٤]

يكرر الشاعر في البيتين السابقين الفعل الماضي (كان) + (اسم كان

(١) **الديوان**، ص٣١٠.
(٢) **الضّنا**: المرض، يقال: ضني؛ إذا كان به داء شديد، كلّما ظنّ أنّه قد بَرَأ نُكِس.
(٣) **الديوان**، ص١٩٩.
(٤) **المِغْيال**: الشجرة الملتفّة، الوارفة الظِلال. **صلي بالأمر وقد صليت به**: إذا قاسيت حرّه وشدّته وتعبه. **اغْتاله**: أهلكه وأخذه من حيث لم يَدْر.

الضمير المتصل وا) مع بداية كل بيت، ولذلك أهميّة في جذب انتباه المتلقي من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ ذلك الأسلوب يساعد الشاعر على تفريغ المعاني داخل النص الشعريّ برتابة معيّنة، ويهدف الشاعر من ذلك التكرار إلى التذكير بالزمن الماضي، والذي كانت فيه بركات أهل البيت عليهم السلام تعمّ الناس جميعًا، كما أنّهم خير الحماة لمن جاء يستصرخهم، وهم خير ملجأ للمشرّدين، وما زالوا كذلك، فهل جزاء مَنْ تلك أوصافهم القتل والتشريد والظلم والسبي..؟!!! كما يستعين الشاعر بالصور الشعريّة للدلالة على تلك المعاني، فيشبّه أهل البيت عليهم السلام بالسحب تارة، وبالمغاييل وهي الشجرة الملتفة الأفنان، الوارفة الظلال تارة أخرى.. وهي صور بديعة أحسن الشاعر توظيفها لخدمة غرضه الشعريّ، فتكامل الأسلوب التكراريّ، والأسلوب البيانيّ لإثارة المتلقي ومفاجأته.

الْفَصْلُ الرَّابِعُ:

الطِّبَاقُ الْبَلَاغِيُّ
فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ:
الطِّبَاقُ فِي اللُّغَةِ وَاصْطِلَاحِ الْبَلَاغِيّينَ

ورد في مختار الصحاح الجذر اللغوي (ط.ب.ق) الطّبق واحد الأطباق، وطبقات الناس مراتبهم، والسموات طباقٌ، أي بعضها فوق بعض، والطبق الحال، وقوله تعالى: (لتركبن طبقا عن طبق) أي حالًا عن حال يوم القيامة.. والمطابقة الموافقة والتطابق الاتفاق، وطابق بين الشيئين جعلها على حذوٍ واحدٍ وألزقهما[1]. أمّا الطباق في اصطلاح البلاغيين، فمن الضروريّ بداية الإشارة إلى اختلاف تسمياته عندهم، فمثلًا نجد أنّ **الخطيب القزويني** يُطلق عليه المطابقة، ويعرفه بقوله: «الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة، ويكون ذلك إمّا بلفظين من نوع واحد، أو اسمين أو فعلين أو حرفين»[2]. ويعرف **صفي الدين الحلي** الطباق بأنّه «الإتيان بلفظين متضادين، فكأن المتكلم طابق الضد بالضد»[3]. وينطلق **ابن الأثير** في تعريفه للطباق (المطابقة) من خلال

---

(١) محمد، الرازي، **مختار الصّحاح**، مادة (ط.ب.ق).

(٢) الخطيب، القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، مج ٢، ج٦، تحق: محمد عبدالمنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ـ مصر، ط٣، ١٤١٣هـ، ص٦. وقريب من ذلك التعريف ما ذكره فضل عباس في تعريف الطباق، وفي ذلك دلالة على تأثر النقّاد المحدثين بالقدماء، يقول عباس: «الطباق هو الجمع بين الشيء ومقابله أو الشيء وضدّه، وقد يكون الشيئان المجموع بينهما اسمين أو فعلين أو حرفين». انظر: فضل، عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، دار الفرقان للنشر والتوزيع، إربد ـ الأردن، ط١١، ٢٠٠٦م، ص٢٧٩.

(٣) صفيّ الدين، الحلي، **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحق: نسيب نشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق ـ سورية، ط٢، ١٤١٢هـ، ص٧٢.

التفرقة بين الطباق والتجنيس، فيقول: «المطابقة في المعاني ضد التجنيس في الألفاظ، لأن التجنيس هو أن يتحد اللفظ مع اختلاف المعنى، وقد أجمع أرباب هذه الصناعة على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، كالسواد والبياض، والليل والنهار»(١). ومن تعريفات بعض الدارسين المحدثين للطباق، قولهم: إنّ الطباق هو «الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة»(٢). أمّا **ناصرالدين قُرْقماس** فالطباق عنده «أن تذكر الشيء ومعه ضدّه، ثمّ الشيء ومعه ضدّه، إلى أن تستوفي غرضك، كقولك: قام وقعد، وذهب وأقبل»(٣). ومع المحدثين نجد **المراغي** يذهب إلى القول بأنّ الطباق يعني: «الجمع بين معنيين متقابلين، سواء أكان ذلك التقابل تقابل التضاد أو الإيجاب والسلب، أو العدم والملكة أو التضايف، أو ما شابه ذلك، وسواء كان ذلك المعنى حقيقيًّا أو مجازيًّا»(٤). وممن عرّف الطباق (المطابقة) كذلك **إبراهيم أبو الخشب**، وعنده الطباق والتضاد بمعنى واحد، يتضح ذلك في قوله: «المطابقة والتضاد، هو أن يجمع المتكلم بين معنيين يتنافى وجودهما معا في مكان واحد، في آن واحد»(٥). إذ إن البيئة المناسبة لاجتماع تلك المعاني هي البيئة الأدبية،فتنتج من اجتماعها الغرابة والدهشة... ويركّز **أيمن عبدالغني** في تعريفه الطباق على تقابل المعنيين فيه، حيث يقول: «الطباق هو الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين، على سبيل الحقيقة، أو على سبيل المجاز، ولو إيهامًا، ولا يشترط كون اللفظين الدَّالَّين عليهما من نوع واحد كاسمين أو فعلين، فالشرط

(١) ضياء الدين، ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١، ص٢٧٩.

(٢) محمد، قاسم ـ محي الدين، ديب، **علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م، ص٦٥.

(٣) ناصرالدين، قُرْقماس، **زهر الربيع في شواهد البديع**، تحق: مهدي عرار، دار الكتب العلميّة، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٨هـ، ص١٣٠.

(٤) أحمد، المراغي، **علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط٣، ١٤١٤هـ، ص٣٢٠.

(٥) إبراهيم، أبو الخشب، **الأدب والبلاغة**، مطبعة المعرفة، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٥٩م، ص٢٠٢.

التقابل في المعنيين فقط»[١]. ونقف أخيرًا عند **عبد الله الطيب** والذي اختلف تعريفه عن التعريفات السابقة بشكل واضح، فالطباق عنده «هو أن يعدل الشاعر عن التكرار المحض، وعن الجناس، إلى نقيضهما أو ضدهما، إما بالنفي الظاهر، وإما بالنفي المضمر»[٢].

وبحسب رأي بعض[٣] النقّاد فإنّ الطباق يجيء بألفاظ حقيقيّة ويُسمّى عندئذ بالمطابقة أو الطباق، كما يجيء بألفاظ مجازيّة فيُسمّى في هذه الحالة بالتكافؤ.. كقوله تعالى[٤]: ﴿أَوَ مَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾ أي: ضالًا فهديناه.

وبالانتقال إلى أقسام الطباق، نجد أن البلاغيين في تقسيمهم الطباق، قد اعتمدوا على منطلقين رئسين: أحدهما قائم على أساس الإثبات والنفي، وعليه ينقسم الطباق إلى «طباق إيجاب يقوم على الجمع بين لفظين مثبتين متضادين، وطباق سلب يقوم على الجمع بين لفظ ومنفيه»[٥]. والآخر يقوم على نوع اللفظين المتضادين، وعليه يكون للطباق ثلاثة أقسام، هي: «أن يأتي فيه اللفظان المتضادان اسمين، أو فعلين أو حرفين»[٦].

وفن الطباق ـ كما هو معلوم ـ لون بلاغي حظي باهتمام النقّاد قديمًا وحديثًا، ومن أسباب جماليّة هذا المحسّن البديعي وبلاغته «أنّه يجمع بين الأضداد، ويلمّ شتات المتنافرات في موضع واحد، فيحدث في الذهن ضربًا

---

(١) أيمن، عبدالغني، **الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني**، دار التوقيفية للتراث، القاهرة ـ مصر، ط٢، (د.ت)، ص١٧١.

(٢) عبد الله، الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج٢، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٢، ١٤٠٩هـ، ص٢٦٣.

(٣) بتصرّف يسير انظر: محمد، علوان ـ نعمان، علوان، **من بلاغة القرآن المعاني ـ البيان ـ البديع**، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، ط٢، ١٩٩٨م، ص٢٤٤.

(٤) **القرآن الكريم**، سورة الأنعام، آية ٢٢.

(٥) أحمد، مطلوب ـ حسن، البصير، **البلاغة والتطبيق**، وزارة التعليم والبحث العلمي، العراق، ط٢، ١٤٢٠هـ، ص٤٣٩.

(٦) **المرجع السابق**، ص٤٤٠.

من الانتقال السريع بين الضد وضدّه والشيء ومقابله»[١]. ما يجعل المتلقي يخمّن الكلمة المتضادّة قبل الوصول إليها، وهذا يُحدث نوعًا من تحفيز ذهن المتلقي، وإشراكه في بناء جزء من الصورة الشعريّة، فالكلمتان المتضادتان «إذا تتالتا أو اجتمعتا معًا في نفس المدرك كان شعوره بهما أتمّ وأوضح، وهذا لا يصدق على الإحساسات والإدراكات والصور العقلية فحسب، بل يصدق على جميع حالات الشعور كاللذة والألم والتعب والراحة.. فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضًا، وبضدها تتميز الأشياء»[٢]. ويُؤكّد **الشحات أبو ستيت** أنّ بلاغة الطباق ترجع إلى تأثيره في ناحيتين[٣]: ناحية لفظية وذلك بمجيئه في الأسلوب سلسًا طيّعًا غير متكلف.. وناحية معنوية بما يحققه من إيضاح المعنى وإظهاره، وتأكيده وتقويته، عن طريق المقارنة بين الضدين، وتصوّر أحد الضدين فيه تصوّر الآخر، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضد يكون مهيّأ للآخر ومستعدًا له، فإذا ورد عليه ثبت وتأكّد فيه.

فالطباق باعتباره لونًا بلاغيًّا وأسلوبًا ذا أثر عميق في تركيب الصورة الشعريّة، له كذلك أثر كبير في نفسية المتلقي، من خلال تلك الجماليّات التي يخلقها الجمع بين المتناقضات في سياق شعريّ، وكذلك «الانسجام الإيقاعي لهذين المتضادين ليمنح النص حيوية وحراكًا»[٤]. وعليه فإنّ قيمة الطباق الأسلوبي وأهميّته تكمن في «نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى: فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في

(١) عيسى، العاكوب، **المفصّل في علوم البلاغة العربية**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب ـ سورية، (د.ط)، ١٤٢١هـ، ص٥٦١.

(٢) جميل، صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٢م، ص٢٨٥.

(٣) الشحات، أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، دار الخانجي، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٩٤م، ص٥١.

(٤) كمال، أبوديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ص٤١.

ذلك بنية التقابلات المثمرة في اللغة»[١]. بالإضافة إلى قدرة أسلوب الطباق على «خلق نوع من المفاجأة والغرابة أو كسر العادة، بأن يأتي الشاعر بحركة مغايرة ينتقل فيها من موقف إلى موقف آخر مضاد، مما يخلق نوعًا من التوتر والنشاط فتنبثق عن ذلك دلالات واسعة، ويفتح آفاق الإيحاء والخيال»[٢]. ومن البلاغيين من جعل أهمية الطباق ودوره راجع إلى تمثّله للصراع النفسي الذي يعيشه المبدع، بمعنى آخر أنّه يعكس الحالة الشعوريّة في طباقه، فالطباق «تعبير في أكثر الأحيان عن حركة نفسية متوهجة، وصراع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، بين الراهن والمتوقع»[٣].

ومع ما يُحدثه الطباق من جرس موسيقيّ في العبارة الشعريّة، إلّا أنّه يُعدّ «ضرورة تعبيريّة، بل إنّه قد يكون سبيل المتكلّم الوحيد لتحقيق المعنى الذي يريد، إذ إنّ وضع الشيء بإزاء نقيضه، نحو وضع القبح إزاء الجمال، ومثول الخير مقابل الشر يترك في النفس أثرًا، ويُقيم في الشعور انحيازًا إلى ما هو أقرب الضدين إلى نفس السامع أو القارئ، فيزداد بأحدهما محبة وبذكره سرورًا، ويصاحبه مقت للآخر ونبذه واطراحه»[٤]. ونلمس من تلك النظرة للطباق عناية خاصة بمتلقي النص، إن سامعًا أو قارئًا، وهذا من شأن الدراسة الاسلوبية في النصوص الأدبيّة... ويذهب بعضهم إلى أنّ وظيفة الطباق «تظهر من خلال طبيعته الفنية التي تعمل على الجمع بين الضدين من جهة، وبين النقيضين من جهة أخرى، كما أنّ الجمع بين

(١) صلاح، فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ص٢٥٦.

(٢) إبتسام، حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، دار القلم العربي، حلب ـ سورية، ط١، ١٤١٨هـ، ص١٤٧.

(٣) محمد، قاسم ـ محي الدين، ديب، **علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني**، ص٦٩.

(٤) عاصم، العطروز، **لمسات بيانية في شعر أبي العلاء المعري**، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠١٦م، ص٤٥.

الضدين يكشف عن حقيقة كل منهما بوضوح، ويظهر أهمية هذا النوع البديعي ليقف السامع على أدق ملامحهما»[١].

وهناك وجهة نظر أخرى تضع الطباق في زاوية مجازيّة، فترى أنّ الطباق «انتقال اللفظ عن معناه إلى معنى مجازيّ لنكتة بلاغيّة أو لعلاقة ما، وذلك في قوله تعالى[٢]: (نسوا الله فنسيهم) فالفعل الثاني غير مستعمل في معناه الأصلي؛ لأنّ الله لا يجوز عليه النسيان، بل مستعمل في معنى الإهمال والترك المقصود على سبيل الاستعارة»[٣]. ويعمد الشاعر عند استعمال أسلوب الطباق إلى خلق «تقابل سياقيّ، معتمدًا على رؤيته الذاتيّة في إدراك ألوان التخالف لا التضاد، وهنا يكون له فضل الكشف ثم فضل التركيب»[٤].

ومع هذه التطوافة السريعة لأسلوب الطباق ننتقل إلى شواهد من شعر الشيخ الأوحد للوقوف عليها بالدرس والتحليل واستظهار الجماليات البلاغيّة فيها.

(١) محمد، الشافعي، **ألوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية**، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٤٦.

(٢) **القرآن الكريم**، سورة التوبة، آية ٦٧.

(٣) محمد، الكومي، **المذاهب النقدية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٠٣.

(٤) محمد، عبدالمطلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، ط٢، ١٩٩٥م، ص١٤٨.

الْمَبْحَثُ الثَّانِيُّ:
صُوَرٌ مِنَ الْمُحَسِّنِ الْبَدِيْعِيِّ
(الطِّبَاقِ) فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ

يقول الشيخ الأوحد في إحدى قصائده[1]:

وَكَمْ أَبَادُوا مِنَ الْأَعْدَا بِضَرْبِهِم جَمًّا غَفِيْرًا وَإِنْ كَانُوا قَلِيْلِينَا

موطن الطباق في هذا البيت بين قوليه (جمًّا ـ قليلينا)، وفيه نرى الشاعر يستعين بأسلوب الطباق البلاغي في معرض حديثه عن أنصار الحسين عيهم السلام وشجاعتهم مع قلة عددهم، فقد أبادوا الأعداء يوم وقعة كربلاء.. كما نجد في هذا البيت حسن الاختيارات اللغويّة عند الشاعر، فقد استخدم لفظة (جمًّا) للدلالة بها على كثرة العدو، واجتماعهم كلمتهم لمقاتلة ابن بنت الرسول ﷺ وجاء بلفظة (غفيرا)؛ للتأكيد كذلك على كثرتهم وازدحامهم في ساحة المعركة.. وتلك الأمور إنّما ذكرها الشاعر؛ لبيان عظم شجاعة الأنصار، وتضحيتهم وفدائهم لسيد شباب أهل الجنة الحسين بن علي عليه السلام.

ونقف مع شاهد آخر للطباق في ديوان الشيخ الأوحد، في قوله[2]:

مَسْرُورَةٌ بِكُمُ مَحْزُونَةٌ لَكُمُ جَاءَتْ لِذَلِكَ تَفْرِيحًا وَتَحْزِيْنَا

---

(١) **الديوان**، ص١٤٧.

(٢) **الديوان**، ص١٧٠.

يجيء الطباق في البيت بين الكلمات التالية (مسرورة ـ محزونة) (تفريحًا ـ تحزينا)، وتجدر الإشارة قبل الحديث عن الطباق ـ باعتباره أسلوبًا بلاغيًّا ـ إلى الاستعارة الواقعة في هذا البيت، فالشاعر يتحدّث عن قصيدته في أهل البيت عليهم السلام، فيُلبسها ثياب الأحياء، حين يصفها بالسرور والحزن وهي صفات تتناسب مع طبيعة الإنسان.. وبالعودة إلى الطباق في البيت فالشاعر كما ذكرنا أورده (أي الطباق) في الحديث عن قصيدته في أهل البيت عليهم السلام، فهي تكاد تطير فرحًا؛ لأنها نُظِمت فيهم سلام الله عليهم، ولكنّها سرعان ما يقرّحها الحزن عند ذكر مصابهم.. وحُق لها ذلك، وهنا يظهر جانبًا من معاناة الشاعر الذاتيّة والنفسيّة عند كتابة القصيدة، حيث تتضاد المشاعر الداخليّة وينعكس ذلك في تضاد الألفاظ في الأبيات.. وقد جاء الطباق بترتيب دقيق في شطري البيت، فمسرورة يقابلها تفريحا، ومحزونة يقابلها تحزينا.. وفي هذا يظهر لون بلاغي بديعي، وهو رد الأعجاز على الصدور.. كما بنى الشاعر طباقه بالتزام صرفي بين الألفاظ، فلفظتي مسرورة وحزونة على وزن (مفعولة)، ولفظتي تفريحًا وتحزينًا على وزن (تفعيلًا)، وهذا يعطي السامع جرسًا موسيقيًا.. وكل ذلك فيه دلالة واضحة على تمكّن الشاعر من أدواته وأساليبه الشعريّة، ينعكس ذلك بالضرورة على الدلالة المعنوية في الأبيات، كما أنّ الشاعر يحاول من خلال تلك الأساليب إلى جذب انتباه المتلقي لمعان محددة.. فأسلوب التّضاد في الطباق «أسلوب جمالي شديد الإبهار والقدرة على التأثير في المتلقي؛ لأنّه يمثل طاقة تنبيهيّة تجعل المتلقي يعيد النظر في قضايا شديدة البساطة والعمق في الوقت نفسه»(١).

ومن نماذج أسلوب الطباق، قوله(٢):

أَنْطِقُ أَمْ أَصْمِتُ أَمْ أَكْتُمُ مَا ... فِي وَارِدَاتِ الْقَلْبِ أَمْ أُعَدِّدُ

(١) أمجد، ريان، **اللغة والشكل**، مركز الحضارة العربية، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٩٩م، ص٦١.
(٢) **الديوان**، ص٤٩٨.

أَسِيْرُ أَمْ أَمْكُثُ فِي أَرْضِ الْجَفَا بِلَا صَفَا أَسْهَرُ لَيْلِي أَسْهَدُ
تَخَالُهُمْ أَحْيَا وَتَسْعَى بِهِمْ قُبُوْرُهُمْ وَهُمْ مَوَاتٌ خَمَدُوْا

تزدحم هذه المقطوعة بعدد من شواهد الطباق، نجد ذلك عندما يقابل الشاعر بين (أنطق ـ أصمت / أكتم ـ أعدد / أسير ـ أمكث / أحيا ـ موات)، وهذه الأبيات من قصيدة يذكر فيها الشاعر بعض أحواله في بلاد لم يطب له العيش فيها مع أهلها.. والأبيات تُوضح حالة من التردد تنتاب الشاعر ما بين النطق أم الصمت وما بين الكتمان أو التَّعدد.. فهذا التصارع ينبئ عن حالة الصراع الداخلي في الشاعر، وفي البيت الثالث يصف الشاعر أهل تلك البلاد بأنهم أموات، ولكنّك تحسبهم أحياء، ونجد في هذا التعبير أسلوبًا مجازيًّا، فليس الموت والحياة على الحقيقة، بل هو هنا في نظر الشاعر مجازيّ، والمقصود هو إحياء الأرض وعمارتها وتحقيق الخلافة الحقّة التي أرادها الله سبحانه وتعالى، من إقامة الفرائض والواجبات، والبعد عما نهى عنه من الموبقات.. ونجد في البيت الثالث كذلك عناية فائقة من الشاعر في استخداماته اللغويّة، فمع لفظة الأحياء يستخدم لفظة (تخالهم) ومع لفظة الأموات يستخدم (هم)، ففي الأولى تهوين وتضعيف، وفي الثانية تأكيد وتقوية للمعنى... لقد كان للطباق وظيفة مهمّة في إبراز تلك الدلالات المعنويّة في أبيات الشيخ الأوحد، كما عمل أسلوب الطباق على «جذب انتباه المتلقي إلى ما في التعبير من إثارة فكرية وشعوريّة تحقق نوعًا من المتعة الفنية لدى المستمع، بالإضافة إلى أن الشيء ونقيضه ـ حين يجتمعان ـ يبرز كل منهما ما في الآخر من جمال، ويزيد في تعميق وقعه في النفوس»[١].

ويحضر الطباق البلاغيّ في قول الشاعر[٢]:

قَدْ خَانَنَا زَمَنٌ قَدْ كَانَ يَجْمَعُنَا حَتَّى يُفَرِّقَنَا مِنْ غَيْرِ إِشْعَارِ

(١) فوزي، خضر، **عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون**، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٥٠.

(٢) **الديوان**، ص٣٤٩.

يطابق الشيخ الاوحد في هذا البيت بين الكلمتين التاليتين (يجمعنا ـ يفرقنا)، وقد جاء الطباق هنا بلسان حال سيد الشهداء الحسين بن علي عليه السلام، في توديعه ابنته سكينة، فأراد أن يؤكّد ويدلل على خيانة الدهر وأنه لا تؤُمن صروفه في أنه كان يجمعنا ثم يفرّقنا من دون علم ولا دراية، فيأتي الطباق هنا لتقوية الدلالة المعنويّة في الأبيات، فيتجاوز الطباق حدوده بكونه جمع بين المتاضادات إلى خلق أجواء من الأحزان، كيف لا وهو يصوّر حالة فراق حبيب حبيبه، فراق أب ابنته مع يقين الأب أن لا تلاقي بعد التفارق.. ذلك كله من شأنه أن يؤثّر في القارئ «فيقف على بنية تحتاج إلى إعادة الصياغة وإفراقها من إثرها الجماليّ»[١].

ومن مدحه لأنصار الحسين عليه السلام، قوله[٢]:

فِي خُطَّةٍ وَبِهَا لَيْلُ الْفَنَاءِ سَجَى وَقَدْ أَضَاؤُوا وَهُمْ أُسْدٌ بَهَالِيْلُ

في البيت طباق بين (سجى ليل ـ أضاؤوا) حيث يستعين الشاعر بأسلوب الطباق؛ لتأكيد وإبراز مكانة أنصار سيد الشهداء عليه السلام، بفضل فدائهم بأرواحهم في ساحة المعركة، فلم يخافوا الموت الذي عبّر عنه الشاعر بقوله: (ليل الفناء)، وقد أُشْرب البيت بالإضافة إلى أسلوب الطباق أساليب كثيرة كان لها دور فاعل في تقديم المعنى العام للبيت بطريقة مثيرة لإعجاب المتلقي، من ذلك إسناده الغريب والبديع في عبارة (ليل الفناء)، ففي ذلك دلالة على شدّة المعركة وأنّها معركة طاحنة لا يأمن فيها المرء على نفسه، ومع ذلك فقد أضاؤوا الأنصار فيها كالأقمار، وهنا تشبيه بديع، كما شبههم أيضًا بأنّهم أُسد أعزاء في شجاعتهم وهيبتهم.. ومع تلك الأساليب الكثيرة إلّا أنّ المتلقي لا يشعر بتباعد الأساليب والصور البلاغيّة، حتّى كأنّ تلك الصور وأسلوب الطباق وحدة لا تتجزّأ في داخل البيت الشعريّ، ومع انتزاع

---

(١) انظر: نوال، بن صالح، **جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في تجربة محمود درويش**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠١٦م، ص٧٣.

(٢) **الديوان**، ص٢٠٣.

أيًّا منها فسيؤدّي ذلك إلى إحداث شرخ وخلل في الدلالة المهيمنة في البيت.. كما نجد أنّ الشاعر بقدرة شعريّة وذكاء ملفت يطابق بين شطري البيت من ناحية الدلالة المعنويّة، بمعنى أنّه طباق قائم على المعنى وليس اللفظ (في خطة = هم أسد) (ليل الفناء وهو الأمر المخيف = بهاليل أي ضحّاكون)، ويُسمّى هذا اللون الطباق التأويليّ، وهو «الطباق الذي يحصل فيه التقابل من جهة المعنى لا من جهة اللفظ»[١].

وله في بيت مشتمل على أسلوب الطباق[٢]:

فِي ذُلِّ مَصْرَعِهِ الْعِزُّ الْمُنِيْفُ لَهُ وَفِي الْإِهَانَةِ تَوْقِيْرٌ وَتَبْجِيْلُ

يقوم البيت على ثنائية ضديّة بين (ذل ـ عز / الإهانة ـ توقير وتبجيل)، وفي هذا ردّ على من يرى الذل في مصرع سيد الشهداء عليه السلام، حيث يأتي الشاعر بضد ذلك فيؤكّد على أنّ العز والشرف الرفيع كان حليفه عليه السلام، كما أنّ من يحسب أنّ معركة عاشوراء قد آلت إلى إهانته عليه السلام فهو مخطئ وجاهل، فقد نال التوقير والتبجيل من كل أحرار العالم.. ويعمل الطباق على خلق جرسًا موسيقيًّا في البيت، كما أنّه يقوم بإقناع المتلقي والتأثير فيه.

ومن شواهد الطباق في الديوان، قوله[٣]:

وَشُرْبِي زُلَالَ الْمَاءِ مِنْ أَجْلِ خَطْبِكُمْ كَمَاءٍ أُجَاجٍ لِلتَّبَارِيْحِ رَانِقِ

يتكئ الشاعر في هذا البيت على أسلوب الطباق الواقع بين (زلال الماء ـ ماء أجاج رانق)، حيث يُتْبع الشاعر مباشرة شربه الماء العذب البارد الصافي بنقيضه الماء المالح المر العكر؛ بسبب ماجرى من مصائب على أهل البيت عليهم السلام وخاصة سيد الشهداء الحسين المقتول ظلمًا ظاميًّا، ويجعل الشاعر

(١) ابن الأبار، القضاعي، **الحلة السيراء**، ج١، تحق: حسين مؤنس، الشركة العربية، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٦٣م، ص٤٣.

(٢) **الديوان**، ص٢١٢.

(٣) **الديوان**، ص٢٥٠.

عبارة (من أجل خطبكم) عبارة محوريّة وتأثيرية تسيطر على المعني الذي قبلها والذي بعدها، بمعنى أنّ طرفي الطباق معتمد كليًّا على تلك العبارة من ناحية الدلالة المعنويّة، فشربه للماء الزلال سرعان ما ينقلب إلى ماء أجاج بمصابهم عليهم السلام.

ويقول في موضع آخر[١]:

أَتَزْهُو وَقَدْ تَرْنُو بَيَاضَ الْمَفَارِقِ وَقَدْ مَرَّ مُسْوَدُّ الشَّبَابِ الْمُفَارِقِ

يدعونا الشاعر في هذا البيت بشيء من الحكمة والموعظة إلى التواضع وعدم التكبر، لاسيما إذا نظرنا البياض المنتشر في مفرق الرأس، وهذا كناية عن الشيب، فقد مضى الشباب وليس له من عودة، كل هذه المعاني الحكيمة أظهرها لنا الشاعر من خلال التضاد بين الألفاظ، فهو في هذا البيت يقرن بين (بياض المفارق ومسود الشباب)، كما نجد في البيت حسن الجناس القائم بين (بياض المَفَارِقِ ـ المُفَارِقِ) ولا يخفى المعنى على القارئ الكريم، فقد أحدثت أساليب الطباق والكناية والجناس جرسًا موسيقيًّا هادئًا محمّلًا بمعاني الحكمة البالغة والتي تنمّ عن فهم عميق للحياة.

وله في ذكر سيد الشهداء عليه السلام[٢]:

فَأَقْرَبُ مِمَّا كَانَ للهِ سَاجِدًا خُضُوْعًا لَهُ إِذْ خَرَّ فِي التُّرْبِ هَاوِيَا
عَلَا رُتْبَةً لَا تُرْتَقَى فِي هُبُوْطِهِ فَأَعْجِبْ بِهِ مِنْ هَابِطٍ كَانَ عَالِيَا

يرسم الشاعر من خلال الطباق حالة سيد الشهداء عليه السلام عبر ثنائية (الهبوط والعلو)، فقد جمعها في سياق شعريّ لتجسّد حالة أبي الأحرار أثناء سقوطه من على صهوة جواده، فهو سقوط أقرب ما يكون سجودًا وخضوعًا لله تعالى، وقد علا هذا السجود بالحسين عليه السلام منزلة لا تُرْتقى ولا تُطاول، وهنا يتعجّب الشاعر من هابط علا.. ومن الأشياء اللافتة في أسلوب

(١) **الديوان**، ص٢٢٩.
(٢) **الديوان**، ص٣٦٨.

الطباق في البيت أنّ الدلالة اللفظيّة والمعنويّة لطرفي الطباق متضادان (هبوط ـ علو)، غير أنّ الشاعر بقدرة فريدة وإبداع مدهش يجعل من هذا التضاد اتحادًا مدهشًا؛ لتكتمل الصورة الروحانيّة في قالب شعريّ، ويتأكّد المعنى المقصود، وبطبيعة الحال يعمل الطباق على مفاجأة المتلقي وحثّه على تحليل صورة الطباق، فتنتج أمامه معاني العز والإباء.. وللشاعر بيت مقارب كثيرًا لهذا المعنى، ويمكن أن يكون من أسلوب التناص الأدبي، وهو قوله:

فَهَوَى لِحُرِّ جَبِينِهِ فَسَمَا بِهِ أَعْلَى الْمَرَاتِبْ[١]

ويسمّى ذلك بالتناص الذاتي، حيث يعيد الشاعر نصوصًا سابقة له بطريقة أخرى فيها إعادة إنتاج للدلالة، «فالنصوص تختلف سواء وهي تعيد التجربة الكتابية نفسها، أو تخوض تجربة أخرى، لذلك فالمعيار الأساس يظل كامنًا في النصوص التي يكتبها الكاتب في علاقتها ببعضها وفي علاقتها بالبنية النّصية التي أنتجت فيها»[٢].

وله يذكر حالة بنات الرسالة، في قوله[٣]:

لَهَا وُجُوهٌ كَمَا الأَقْمَارِ فَانْقَلَبَتْ مِن المَصَائِبِ وَالْأَحْزَانِ كَالْقَارِ

في البيت السابق يُقيم الشاعر مطابقة بين دلالة الألفاظ، أي ما تشير إليه فالأقمار ليست بالضرورة مضادة لكلمة القار، إلّا أنّ التضاد يقع في مدلولاتها من نواحي عدّة، فالشاعر يشبّه في الشطر الأوّل بنات الحسين عليهن السلام بالأقمار، بجامع البياض والبهاء والجمال، ثم يشبههم مرة أخرى في الشطر الثاني بالقار وهي الصخرة أو الحجارة السوداء، بجامع السواد والظلمة والبشاعة، وتجتمع هنا المتضادات؛ لتُحدث جماليّة في الصياغة تدفع ذهن المتلقي إلى محاولة الربط بينها فتحصل له بذلك اللذة الفنيّة، وبالتالي فإنّ

(١) **الديوان**، ص٢٦٤.

(٢) سعيد، يقطين، **انفتاح النص الرّوائي النص والسياق**، ص١٢٣.

(٣) **الديوان**، ص٣٣٩.

الطباق في الصورة التشبيهيّة قد قام بدور فاعل في توضيح المعنى وتثبيته، وتقريب الصورة الشعريّة لدى المتلقي.

وله في موضع آخر[١]:

بَنَاتُ أَحْمَدَ تُهْدَى بَعْدَ مَا سُبِيَتْ مُكَشَّفَاتِ رُؤُوسٍ نَحْوَ خَمَّارِ
مُشَهَّرَاتٍ ضُحًى مِنْ غَيْرِ أَسْتَارِ وَآلُ حَرْبٍ بِهَا رَبَّاتُ أَخْدَارِ

يستغل الشاعر طاقات أسلوب الطباق في البيتين السابقين وذلك بين (مكشفات من غير أستار ـ ربات أخدار)، ويورد الشاعر هذا الطباق لعقد المقارنة الجائرة بين بنات الرسالة عليهن السلام وآل حرب وحرب هو والد معاوية بن أبي سفيان، وتلك المقارنة تظهر هول وعظم المصاب وجور الظلمة لآل محمد عليهم السلام، فقد سِيقُوا ضحًى مكشفات الرؤوس من غير ستر، بينما آل حرب ربائب مخدرات في قصورهم.. نجد أنّ الطباق لعب دورًا فاعلًا في الدلالة المعنوية للأبيات.. ويقع في البيتين السابقين تناص مع خطبة سيدتنا العقيلة زينب عليها السلام، والتي قالتها في مجلس يزيد، والتي جاء فيها: «أمن العدل يا ابن الطلقاء تخديرك حرائرك وإمائك وسوقك بنات رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم سبايا قد هتكت ستورهن وأبديت وجوههن تحدوا بهن الأعداء من بلد إلى بلد.. ويتصفح وجوههن القريب والبعيد والدني والشريف، ليس معهن من رجالهن ولي ولا من حماتهن حمي.»[٢].

وله في وصف أنصار الحسين عليه السلام[٣]:

فَلِلَّهِ شُوْسٌ مُقْدِمُونَ إِلَى الْوَغَا سِرَاعٌ إِذَا مَا الشُّوْسُ تُبْدِي التَّوَانِيَا

يجد القارئ أن الطباق في البيت قائم بين لفظتي (سراع ـ توانيا)، وقد

(١) **الديوان**، ص٣٥٢.
(٢) علي، ابن طاووس، **مقتل الحسين** عليه السلام المسمى باللهوف في قتلى الطفوف، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٤هـ، ص١٠٦.
(٣) **الديوان**، ص٣٦٢.

أورده الشاعر في مدحه لأنصار الحسين عليه السلام، فهم شجعان وشديدو الميراس في القتال، إلّا أنّ الشاعر سرعان ما يُعلي من شأن الأنصار حين يفضّلهم بأنّهم سراع إلى الإجابة، في حين أنّ غيرهم يُبدي التوانيا.

وعلى لسان الحسين بن علي عليه السلام يقول الشاعر[١]:

لَئِنْ كَدَّرَ الْعَيْشَ الْهَنِيَّ فِرَاقُكُمْ فَقَدْ كَانَ عَيْشِي قَبْلَ ذَلِكَ صَافِيَا
سَلَامِي عَلَيْكُمْ غَيْرَ أَنِّي تَائِقٌ لِمَصْرَعِكُمْ حَتَّى أَنَالَ التَّدَانِيَا

يُجري الشاعر القول على لسان سيد الشهداء عليه السلام، وهو يخاطب أصحابه بعد مصرعهم، وهو الأمر الذي يوضّح مكانة الأنصار عنده، ويستعين الشاعر في إيصال هذا الأمر بتقنية الطباق البلاغيّ، حين يقابل بين (كدّر العيش ـ عيشي صافيا)، فالحسين عليه السلام كان يرى عيشه صافيًا بقرب الأصحاب منه، فهم أصحاب أوفياء ومضحّون له بكل ما يملكون.. غير أنّ هذا العيش الصافي يتحوّل إلى عيش كدر بسبب مصرعهم.

ومن نماذج الطباق في شعر الشيخ، قوله[٢]:

نَحْنُ وَدَائِعُ جَدِّي عِنْدَكُمْ فَإِذَا خُنْتُمْ أَمَانَتَهُ مَاذَا تَقُولُونَا
فَلَنْ تُطِيْعُوا الْعَلِيَّ حَتَّى تُطِيعُونَا وَلَا تُحِبُّونَهُ حَتَّى تُحِبُّونَا

في البيتين السابقين يجري الشاعر القول على لسان أبي عبد الله الحسين عليه السلام، وفيه إقامة حجة على أعداء الدين، يذكّرهم فيه بأنّ أهل البيت عليهم السلام ودائع الرسول محمد صلى الله عليه وآله عند أمّته، فإن خنتم ودائعه فبأيّ عذر ستلاقونه به... ثمّ يلجأ الشاعر إلى أسلوب الطباق في إقامة حجّة أبلغ وأعظم، حين يقارن بين فعلين أحدهما مثبت والآخر منفي، ويسمى ذلك في البلاغة بـ طباق السلب، ويقع طباق السلب بين (لن تطيعوا / تطيعونا)، (لا تحبونه / تحبونا) فيؤكّد الشاعر من خلال أسلوب الطباق على أنّ طاعة

(١) **الديوان**، ص٣٦٥.
(٢) **الديوان**، ص١٥٥.

أهل البيت عليهم السلام من طاعة الله سبحانه وتعالى، ومحبتهم من محبة الله.. فهم المحك والمعيار الذي يقاس به درجة إيمان العبد، فمتى ما انتفت الطاعة والمحبة عن أهل البيت عليهم السلام، فقد انتفت عن الله عزّ وجلّ... لاحظنا كيف جعل الشاعر الطباق على صورة سبب ونتيجة وفي ذلك دليل على عظم ورفعة مكانة أهل بيت النبوّة عليهم السلام.

وله في مدح أهل البيت عليهم السلام[١]:

بِمَدْحِهِمْ نَزَلَ الْقُرآنُ وَالصُّحُفُ الـ ... أُلَى وَأَعْلَنَ تَوْرَاةٌ وَإِنْجِيْلُ
مَعَارِفٌ فِي الْبَرَايَا عَارِفُوْنَ بِهِمْ ... هَادُونَ وَالْغَيْرُ جُهَّالٌ مَجَاهِيْلُ

عندما ننعم النظر في البيت الثاني نجد الطباق بين المفردات التالية (معارف ـ عارفون بهم/ جهال ـ مجاهيل)، ويقع الطباق هنا في معرض مدح أهل البيت عليهم السلام، فقد نزل بمدحهم القرآن والتوراة والإنجيل بمعنى أنّ الديانات السماويّة جميعها بشّرت بهم.. ويقارن الشاعر بين أهل البيت عليهم السلام وغيرهم، من خلال ثنائية (المعروف والمجهول) فأهل البيت الأطهار معارف عند الخلق، والخلق عارفون ومقرّون بحقهم وفضلهم، وكذلك هم أئمة هدى ومنار العلم.. أمّا غيرهم فهم على النقيض من ذلك كلّه.

ومن نماذج فن الطباق في الديوان، قوله[٢]:

وَا رَحْمَتَا لِي هَجَرُوْنِي وَهُمْ ... قَدْ عَلِمُوا هَجْرَهُمُ لِي فَنَا
يَا رُبَّمَا فِي الْهَجْرِ لِي وُصْلَةٌ ... وَالذُّل عِزٌّ وَفَنَائِي بَقَا

يجمع الشاعر في البيت الثاني بين المتناقضات، وهي (هجر/ وصلة)، (ذلّ/ عزّ)، (فنائي/ بقا)، ونرى أنّ تلك المتناقضات قد اعتمدت على الضديّة المباشرة بحسب مدلولاتها المعجميّة.. متمنيًا الشاعر من ذلك أن يكون هجرهم (أي أهل البيت عليهم السلام) صلة بولايتهم، والذّل عزّ بمحبتهم،

(١) **الديوان**، ص٢١٨.
(٢) **الديوان**، ص٢٧٦.

والفناء بقاء بذكرهم.. لقد جسّد الشيخ الشاعر من خلال أسلوب الطباق أسمى مراتب الولاء والمحبّة لأهل البيت عليهم السلام، فوصله وعزّه وبقاؤه راجع إلى فيض كرمهم سلام الله عليهم.

ويقع الطباق في قول الشيخ[١]:

أَيَا جَدَّنَا قَدْ مَاتَ سِبْطُكَ ظَامِيًا وَسُقِّيَ صَابًا مِنْ غِرَارِ القَضَائِبِ

يقوم البيت على أسلوب الطباق الواقع بين (ظاميًا / سُقّي)، ومن المدهش والمفاجئ في هذا الطباق أنّ القارئ للشطر الأوّل يشعر بأنّ المعنى قد بلغ نهايته وغايته، فعلى لسان مولاتنا العقيلة عليها السلام يجرى الشاعر نداءها لجدها الرسول صلى الله عليه وآله وسلم حيث تخبره بموت سبطه ظاميًا وبهذا ينتهي المعنى.. غير أنّها وبلتفاتة سريعة ومفاجئة للقارئ تقول: وسُقي صابًا..؛ لتعرض جانبًا مفجعًا من مظلومية سيد الشهداء عليه السلام، فقد سقاه الأعداء قبل موته حرّ الرماح والسيوف... فالمتلقي يشعر وكأنّ الشطر الثاني ينفي المعنى الأوّل وما أن يتمّ قراءة الشطر كاملًا يدرك أنّه متمم وموضح لدلالة الشطر الأول.. كل ذلك عائد إلى براعة الشاعر وحسن استثمار أسلوب الطباق في توضيح الدلالة في البيت الشعريّ.

ونقف عند آخر نماذج أسلوب الطباق في الديوان، في قول الشيخ[٢]:

وَلَمَّا دَعَوْتُمْ لَذَّ عِنْدِي فِرَاقُهُمْ وَلَمَّا أَبَلُ مَا هُمْ عَلَيْهِ مِنَ الجَهْدِ
وَلَذَّتْ لِيَ الأَزْمَاتُ وَالبَيْنُ وَالسُّرَى وَهَانَتْ بِقَلْبِي شِدَّةُ الحَرِّ وَالبَرْدِ

يعبّر الشاعر في هذين البيتين عن ولائه المطلق لأهل بيت الرسالة إلى الحدّ الذي يلذّ عنده فراق الأهل والأحبّة من أجلهم، كما وتلتذّ عنده الصعاب والعقبات وبُعد المسير من أجل وصلهم.. ويأتي الطباق بين (الحر/ البرد)؛ ليكمل به الشاعر أسمى معاني الحبّ والولاء والطّاعة، فلو دعوه

(١) **الديوان**، ص٤٢٤.
(٢) **الديوان**، ص٤٢٤.

للبّى الدعاء ولم يبالي بطول المسرى، ولا بشدّة الحر أو البرد.. ونلحظ في صورة الطباق تضمين الشاعر قصة أمير المؤمنين على بن أبي طالب عليه السلام مع بعض المتقاعسين والمتخاذلين لدعوته ونصرته، ليتبرأ الشيخ الشاعر من فعالهم، ويؤكّد على أنّ موقفه موقف السمع والطاعة والولاء لأهل البيت عليهم السلام والبراء من أعدائهم.. ونقف على جزء من خطبة أمير المؤمنين وفيه موضع الشاهد، وذلك في قوله عليه السلام: «..فَإِذَا أَمَرْتُكُمْ بِالسَّيْرِ إِلَيْهِم فِي أَيَّامِ الحَرِّ قُلْتُمْ: هذِهِ حَمَارَّةُ القَيْظِ، أَمْهِلْنَا يُسَبَّخْ عَنَّا الحَرُّ، وَإِذَا أَمَرْتُكُمْ بِالسَّيْرِ إِلَيْهِمْ فِي الشِّتَاءِ قُلْتُمْ: هذِهِ صَبَارَّةُ القُرِّ، أَمْهِلْنَا يَنْسَلِخْ عَنَّا البَرْدُ، كُلُّ هذا فِرَارًا مِنَ الحَرِّ وَالقُرِّ؛ فَإِذَا كُنْتُمْ مِنَ الحَرِّ وَالقُرِّ تَفِرُّونَ فَأَنْتُمْ وَاللّهِ مِنَ السَّيْفِ أَفَرُّ»[1].

(١) الشريف، الرضي، **نهج البلاغة**، ج١، شرح: محمد عبده، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، (د.ط.ت)، ص٦٩.

الْخَاتَمَةُ

لقد تناولت هذه الدراسة ظواهر أسلوبية في شعر الشيخ الأوحد، جاءت بعنوان (ظواهر أسلوبية في ديوان شيخ المتألهين الشيخ أحمد بن زين الدين الأحسائي ﷺ)، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، أهمّها:

تنوعت أشكال التناص في شعر الشيخ الأوحد، فجاءت أشعاره متناصة مع القرآن الكريم والأحاديث والروايات الشريفة والشعر، وقد حظي التناص بالقرآن الكريم والروايات الشريفة بالنصيب الأكبر من أشكال التناص؛ وذلك عائد إلى شخصيّة الشيخ ومكانته الدينيّة.

ظهر اعتماد الشيخ الشاعر على أسلوب التناص الامتصاصيّ في أغلب نماذج التناص في الديوان، فالشاعر لا يستسيق إعادة النص الغائب وتضمينه في أشعاره دون أن يكون له تدخّل في إعادة صياغته وتحويره.

فاقت الاستعارة المكنية نظيرتها التصريحية في ظاهرة الانزياح في ديوان الشيخ الأوحد، وفي ذلك دلالة على عناية الشيخ الشاعر بالمشبه أكثر من المشبه به في تركيب الصورة الاستعاريّة.

تعددت الأغراض الشعريّة في الانزياحات الكنائية بشكل ملحوظ، فقد طرق الشاعر فيها الحزن والشكوى والحكمة والمدح.. كما جاءت الانزياحات الكنائية ـ في الغالب ـ ثنائية المعنى، بمعنى أنها تحتمل المعنى القريب والمعنى البعيد، وهو أمر يثير الانتباه والإعجاب لدى المتلقي.

طرق الشيخ الشاعر أنواع التكرار جميعها، فكرّر الحرف والكلمة

والجملة (العبارة) في أبياته الشعريّة، ولم تكن تكراراته حشوًا، بل كانت منتجة لمعان جديدة ومنطلقة من الكلمة أو العبارة المكرّرة.

جعل الشاعر أسلوب التكرار متنفّسًا لحالته الشعوريّة، ووسيلة لإقناع المتلقي بالمعاني والأفكار المطروحة في الأبيات.

برع الشاعر في استخدام أسلوب الطباق البلاغيّ، حين يستظهر ويُبرز الجوانب المقصودة بذكر نواقضها، وقد اتكأ الشاعر على أسلوب الطباق؛ لاستمالة القارئ إلى الإيمان والاقتناع بمعان محددة في الأبيات.

اعتمد الشاعر في بعض أشعاره على الطباق التأويلي، وهو الذي يقع فيه الطباق من ناحية المعنى لا من ناحية الألفاظ، وفي ذلك دلالة على قدرة إبداعيّة ومعرفة بطرائق التعبير المختلفة لدى الشاعر.

هذه أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وإن كان للباحث أن يوصي فإنّه يوصي بإقامة دراسات أكاديميّة في ديوان الشيخ الأوحد، تتناول ظواهر تركيبيّة وألوان بلاغية في شعره.

ختامًا أسأل الله أن أكون وُفقت في إنجاز هذا البحث، ليُقدّم إضافة إلى الدراسات السابقة، وأن تكون هذه الدراسة قد كشفت جوانب من شعر الشيخ الأوحد تثري الطلاب والباحثين وتحثّهم على البحث والتقصي عما يحتوي عليه ديوان الشيخ من نفائس وكنوز، وما توفيقي إلا بالله العلي العظيم، وصلّ اللهم وسلّم على نبينا محمد وعلى آله الطيبين وصحبه المنتجبين.

ثَبْتُ الْمَصَادِرِ وَالْمَرَاجِعِ

القرآن الكريم

مَصَادِرُ الْبَحْثِ

١ ـ **ديوان الشيخ الأوحد الأحسائي**، تحق: راضي السلمان، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا، ط١، ١٤٢٤هـ.

مَرَاجِعُ الْبَحْثِ

(أ) الْكُتُبُ:

٢ ـ إبتسام، حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، دار القلم العربي، حلب ـ سورية، ط١، ١٤١٨هـ.

٣ ـ إبراهيم، أبو الخشب، **الأدب والبلاغة**، مطبعة المعرفة، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٥٩م.

٤ ـ أحمد عبدالسيد، الصاوي، **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين**، منشأة المعارف، الإسكندرية ـ مصر، (د.ط)، ١٩٨٨م.

٥ ـ أحمد، الخطيب، **الانزياح الشعري عند المتنبي**، دار الحوار، اللاذقية ـ سورية، ط١، ٢٠٠٩م.

٦ ـ أحمد، الزعبي، **التناص نظريًا وتطبيقًا**، مكتبة الكتاني، إربد ـ الأردن، ط١، ١٩٩٥م.

٧ ـ أحمد، الزيات، **الدفاع عن البلاغة**، عالم الكتب، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٦٧م.

٨ ـ أحمد، المراغي، **علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط٣، ١٤١٤هـ.

٩ ـ أحمد، امبيريك، **صورة بخل الجاحظ من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ العراق، (د.ط)، ١٩٨٦م.

١٠ ـ أحمد، مطلوب ـ حسن، البصير، **البلاغة والتطبيق**، وزارة التعليم والبحث العلمي، العراق، ط٢، ١٤٢٠هـ.

١١ ـ أحمد، مطلوب، **فنون بلاغية**، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، شارع فهد السالم ـ الكويت، ط١، ١٣٩٥هـ.

١٢ ـ أحمد، ناهم، **التناص في شعر الرّوّاد**، دار الآفاق العربية، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤٢٨هـ.

١٣ ـ أحمد، ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٦هـ.

١٤ ـ الأزهر، الزنّاد، **دروس البلاغة العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

١٥ ـ أسامة، ابن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

١٦ ـ أمجد، ريان، **اللغة والشكل**، مركز الحضارة العربية، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٩٩م.

١٧ ـ أيمن، عبدالغني، **الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني**، دار التوقيفية للتراث، القاهرة ـ مصر، ط٢، (د.ت).

١٨ ـ أيوب، العطيّة، **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠١٤م.

١٩ ـ بدرالدين، الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، (أربعة أجزاء)، تحق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة ـ مصر، (د.ط.ت).

٢٠ ـ بدوي، طبانة، **معجم البلاغة العربية**، دار المنارة، جدّة، دار الرّفاعي، الرياض، ط٣، ١٤٠٨هـ.

٢١ ـ بشير، تاوريريت، **التفكيك في الخطاب النقدي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية**، دار الفجر، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٦م.

٢٢ ـ بكري، أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، (ثلاثة أجزاء)، دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٣٩٩هـ.

٢٣ ـ ابن أبي الإصبع، المصري، **تحرير التحبير**، تحق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ط.ت).

٢٤ ـ ابن الأبار، القضاعي، **الحلة السيراء**، (ثلاثة أجزاء)، تحق: حسين مؤنس، الشركة العربية، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٦٣م.

٢٥ ـ ابن رشيق، القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، (جزءان)، تحق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ.

٢٦ ـ ابن معصوم، المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، (سبعة مجلدات)، تحق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ـ العراق، ط١، ١٩٦٩م.

٢٧ ـ بول، ريكور، **الاستعارة الحية**، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٦م.

٢٨ ـ تودوروف وآخرون، **أصول الخطاب النقدي**، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ـ العراق، ط١، ١٩٨٧م.

٢٩ ـ جعفر، السبحاني، **المذاهب الإسلامية**، دار الولاء، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٤٢٦هـ.

٣٠ ـ جميل، صليبا، **المعجم الفلسفي**، (جزءان)، دار الكتاب اللبناني، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٢م.

٣١ ـ جوليا، كريستيفا، **علم النص**، تر: فؤاد زاهي، دار توبيقال، المغرب، ط١، ١٩٩١م.

٣٢ ـ جون، كوهين، **بناء لغة الشعر**، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ـ مصر، (د.ط)، ١٩٩٠م.

٣٣ ـ جيرار، جينيت، **مدخل جامع النص**، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ١٩٨٦م.

٣٤ ـ جيرو، بيير، **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ـ سورية، ط٢، ١٩٩٤م.

٣٥ ـ الحافظ، رجب البرسي، **مشارق أنوار اليقين في أسرار أمير المؤمنين**، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، ط١٠، (د.ت).

٣٦ ـ حسين، محفوظ، **إجازات الشيخ أحمد الأحسائي**، مطبعة الآداب، النجف الأشرف ـ العراق، ط١، ١٣٩٠هـ.

٣٧ ـ حميد، ثويني، **البلاغة العربية المفهوم والتطبيق**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط١، ١٤٢٧هـ.

٣٨ ـ الخطيب، القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، (مجلدان)، تحق: محمد عبدالمنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ـ مصر، ط٣، ١٤١٣هـ.

٣٩ ـ رضي الدين، الرضي، **شرح الكافية لابن الحاجب**، تحق: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي ـ ليبيا، ط١، ١٩٧٨م.

٤٠ ـ رولان، بارت، **موت المؤلف**، تر: منذر عياشي، دار الأرض، الرياض، ط١، ١٤١٣هـ.

٤١ ـ السجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ـ المغرب، ط١، ١٩٨٠م.

٤٢ ـ سعد محمد، حسن، **المهديّة في الإسلام**، دار الكتاب العربي، مصر، ط١، ١٣٧٣هـ.

٤٣ ـ سعد، مصلوح، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، عالم الكتب، القاهرة ـ مصر، ط٣، ١٤١٢هـ.

٤٤ ـ سعيد، يقطين، **انفتاح النص الروائي النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٣، ٢٠٠٦م.

٤٥ ـ السيد محمد، آل الطالقاني، **الشَّيخيَّة نشأتها وتطورها ومصادر دراستها**، دار الكتاب العربي، بغداد ـ العراق، ط١، ١٤٢٨هـ.

٤٦ ـ **سيرة الشيخ أحمد الأحسائي بقلمه الشريف**، تحق: توفيق ناصر البوعلي، لجنة الإمام المهدي عليه السلام، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٥هـ.

٤٧ ـ شبلنر، برند، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنيّة للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٩٨٧م.

٤٨ ـ الشحات، أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، دار الخانجي، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٩٤م.

٤٩ ـ الشريف، الرضي، **نهج البلاغة**، (أربعة أجزاء)، شرح: محمد عبده، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، (د.ط.ت).

٥٠ ـ صالح، أبو إصبع، **الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، (د.ط.ت).

٥١ ـ صالح، بلعيد، **نظرية النظم**، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م.

٥٢ ـ صبحي، الفقي، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، (جزءان)، دار قباء، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤٢١هـ.

٥٣ ـ صفيّ الدين، الحلي، **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحق: نسيب نشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق ـ سورية، ط٢، ١٤١٢هـ.

٥٤ ـ صلاح الدين، عبدالتواب، **النقد الأدبي**، (ثلاثة مجلدات)، دار الكتاب الحديث، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٣م.

٥٥ ـ صلاح الدين، غراب، **من خصائص الكناية القرآنية**، مركز آيات للطباعة والكمبيوتر، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤٢١هـ.

٥٦ ـ صلاح، فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشرق، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤١٩هـ.

٥٧ ـ ضياء الدين، ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، (أربعة مجلدات)، تحق: الحوفي ـ طبانة، دار النهضة، القاهرة ـ مصر، ط٢، (د.ت).

٥٨ ـ عاصم، العطروز، **لمسات بيانية في شعر أبي العلاء المعري**، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

٥٩ ـ عبدالإله، سليم، **بنيات المشابهة في اللغة العربية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠٠١م.

٦٠ ـ عبدالحميد، هيمة، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجًا**، دار هومة، الجزائر، ط١، ١٩٩٨م.

٦١ ـ عبدالرحمن، تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٣م.

٦٢ ـ عبدالسلام، المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، (د.ت).

٦٣ ـ عبدالسلام، المسدي، **النقد والحداثة**، دار الطليعة للنشر، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٣م.

٦٤ ـ عبدالقادر، بقشى، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠١٧م.

٦٥ ـ عبدالقادر، الرباعي، **الصورة الفنية أيقونة البديع في شعر أبي تمام**، دار جرير، عمان ـ الأردن، ط١، ١٤٣٥هـ.

٦٦ ـ عبدالقادر، عبدالجليل، **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٢م.

٦٧ ـ عبدالقاهر، الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ.

٦٨ ـ عبدالقاهر، الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ـ مصر، (د.ط.ت).

٦٩ ـ عبد الله، الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، (خمسة أجزاء)، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٢، ١٤٠٩هـ.

٧٠ ـ عبد الله، الغذامي، **ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣م.

٧١ ـ عبد الله، نعمة، **فلاسفة الشيعة حياتهم وآراؤهم**، دار الفكر اللبناني، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

٧٢ ـ عبدالملك، الثعالبي، **الكناية والتعريض**، تحق: عائشة حسين، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، (د.ط)، ١٩٩٨م.

٧٣ ـ عبده، قلقيلة، **البلاغة الاصطلاحية**، دار الفكر العربي، القاهرة ـ مصر، ط٣، ١٤١٢هـ.

٧٤ ـ عدنان، ذريل، **اللغة والأسلوب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، ط١،١٩٨٠م.

٧٥ ـ عدنان، قاسم، **التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية**، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، ط١، ١٩٨٠م.

٧٦ ـ عزام، محمد، **الأسلوبية منهجًا نقديًا**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ـ سوريا، ط١، ١٩٨٩م.

٧٧ ـ عزالدين، السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ.

٧٨ ـ علي، الإربلي، **كشف الغمة في معرفة الأئمة**، (أربعة أجزاء)، مكتبة بني هاشم، تبريز ـ إيران، ط١، ١٣٨١هـ.

٧٩ ـ علي، ابن طاووس، **مقتل الحسين** عليه السلام المسمى باللهوف في قتلى الطفوف، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٤هـ.

٨٠ ـ علي، الجرجاني، **كتاب التعريفات**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

٨١ ـ علي، الحائري، **عقيدة الشيعة**، مطبعة أهل البيت عليهم السلام، كربلاء المقدسة ـ العراق، ط٢، ١٣٨٤هـ.

٨٢ ـ عمر، عتيق، **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجًا**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان ـ الأردن، ط١، ١٤٣٣هـ.

٨٣ ـ عيسى، العاكوب، **المفصّل في علوم البلاغة العربية**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب ـ سورية، (د.ط)، ١٤٢١هـ.

٨٤ ـ فايز، الداية، **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي**، دار الفكر، دمشق ـ سورية، دار الفكر المعاصر، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٩٦م.

٨٥ ـ فايز، القرعان، **قراءات في بلاغة الشعر الحديث**، نادي الأحساء الأدبي، الأحساء، ط١، ١٤٣٢هـ.

٨٦ ـ فتح الله، سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٤م.

٨٧ ـ فرانسوا، مورو، **البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية**، تر: محمد الولي ـ عائشة جرير، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠٠٣م.

٨٨ ـ فرحان، الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

٨٩ ـ فضل، عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، دار الفرقان للنشر والتوزيع، إربد ـ الأردن، ط١١، ٢٠٠٦م.

٩٠ ـ فوزي، خضر، **عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون**، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط١، ٢٠٠٤م.

٩١ ـ قطب الدين، الراوندي، **الخرائج والجرائح**، (ثلاثة أجزاء)، تحق ونشر: مؤسسة الإمام المهدي، قم المقدسة ـ إيران، ط١، ١٤٠٩هـ.

٩٢ ـ السيد كاظم، الرشتي، **دليل المتحيرين**، لجنة المطبوعات والنشر جامع الإمام الصادق عليه السلام، الكويت، ط٣، ١٤٢٣هـ.

٩٣ ـ كمال، أبوديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

٩٤ ـ ماهر، هلال، **جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقديّ عند العرب**، دار الحرية للطباعة، بغداد ـ العراق، (د.ط)، ١٩٨٠م.

٩٥ ـ محمد، أبو موسى، **التصوير البياني**، مكتبة وهبة، القاهرة ـ مصر، ط٣، ١٤١٣هـ.

٩٦ ـ محمد، البقاعي، **دراسات في النص والتناصية**، مركز النماء الحضاري، حلب ـ سورية، ط١، ١٩٩٨م.

٩٧ ـ محمد، بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

٩٨ ـ محمد، جبر، **الأسلوب والنحو**، دار الدعوة، مصر، ط١، ١٩٨٨م.

٩٩ ـ محمد، الجرّبى، **الأسلوب والأسلوبيّة**، مكتبة الآداب، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٤٣٠هـ.

١٠٠ ـ محمد، الدسوقي، **شعرية الفن الكنائي**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ ـ مصر، ط١، ٢٠٠٧م.

١٠١ ـ محمد، ديب، **علوم البلاغة**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ ليبيا، (د.ط)، ٢٠٠٣م.

١٠٢ ـ محمد، الشافعي، **ألوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية**، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ـ مصر، ط١، ١٩٩٨م.

١٠٣ ـ محمد، الطّبري، **دلائل الإمامة**، دار الذخائر للمطبوعات، قم المقدسة ـ إيران، (د.ط.ت).

١٠٤ ـ محمد، العاملي، **وسائل الشيعة**، (اثنان وعشرون جزءًا)، مؤسسة آل البيت، قم المقدسة ـ إيران، ط١، ١٤٠٩هـ.

١٠٥ ـ محمد، عبدالمطلب، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة ـ مصر، ط١، ١٩٩٤م.

١٠٦ ـ محمد، عبدالمطلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، ط٢، ١٩٩٥م.

١٠٧ ـ محمد، علوان ـ نعمان، علوان، **من بلاغة القرآن المعاني ـ البيان ـ البديع**، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، ط٢، ١٩٩٨م.

١٠٨ ـ محمد، فاضلي، **دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة**، مؤسسة مطالعات وتحقيقات فرهنكى، طهران ـ إيران، ط١، ١٣٦٥هـ.

١٠٩ ـ محمد، فيّاض، **الكناية**، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدّة ـ المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٩هـ.

١١٠ ـ محمد، قاسم ـ محي الدين، ديب، **علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م.

١١١ ـ محمد، القمي الصدوق، **علل الشرائع**، (جزءان)، منشورات مكتبة الدَّاوري، قم المقدسة ـ إيران، (د.ط.ت).

١١٢ ـ محمد، القمي الصدوق، **عيون أخبار الرضا** عليه السلام، (جزءان)، دار العالم للنشر، جهان ـ إيران، ط١، ١٣٧٨هـ.

١١٣ ـ محمد، القمي الصدوق، **من لا يحضره الفقيه**، (أربعة أجزاء)، مؤسسة النشر الإسلامي، قم المقدسة ـ إيران، (د.ط)، ١٤١٣هـ.

١١٤ ـ محمد، الكرباسي، **معجم الشعراء الناظمين في الحسين** عليه السلام، ج٣، المركز الحسيني للدراسات، لندن ـ المملكة المتحدة، ط١، ١٤٣٢هـ.

١١٥ ـ محمد، الكواز، **علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات**، دار منشورات جامعة السابع من إبريل، ليبيا، ط١، (د.ت).

١١٦ ـ محمد، الكومي، **المذاهب النقدية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠٠٤م.

١١٧ ـ محمد، المجلسي، **بحار الأنوار**، (مائة وعشرة أجزاء)، مؤسسة الوفاء، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ.

١١٨ ـ محمد، مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، بيروت ـ لبنان، ط٣، ١٩٩٢م.

١١٩ ـ محمود، القطّان، **الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية**، كلية التربية بالمدينة المنورة، فرع جامعة الملك عبدالعزيز، المدينة المنورة، ط١، ١٩٩٣م.

١٢٠ ـ مختار، عطية، **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ـ مصر، ط١، ٢٠٠٥م.

١٢١ ـ المرجع خادم الشريعة الميرزا عبدالرسول، الإحقاقي، **التحقيق في مدرسة الأوحد**، لجنة المطبوعات والنشر جامع الإمام الصادق عليه السلام، الكويت، ط٢، ١٤٢٤هـ.

١٢٢ ـ المرجع المعظم حسن، الحائري الإحقاقي، **الدين بين السائل والمجيب**، (جزءان)، مكتبة الإمام الصادق العامة، الكويت، ط٢، ١٤١٢هـ.

١٢٣ ـ مصطفى، الجويني، **البلاغة العربية تأصيل وتجديد**، منشأة المعارف، الإسكندرية ـ مصر، ط١، ١٩٨٥م.

١٢٤ ـ منذر، عياشي، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري، حلب ـ سورية، ط١، ٢٠٠٢م.

١٢٥ ـ منذر، عياشي، **مقالات في الأسلوب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط١، ١٩٩٠م.

١٢٦ ـ منصور، عبدالحكيم، **الحجاج بن يوسف الثقفي طاغية بني أمية**، دار الكتاب، دمشق ـ سورية، القاهرة ـ مصر، ط١، ٢٠١٠م.

١٢٧ ـ موريس، أبو ناضر، **إشارة اللغة ودلالة الكلام**، مختارات للنشر، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٠م.

١٢٨ ـ موسى، ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

١٢٩ ـ نازك، الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، ط٥، (د.ت).

١٣٠ ـ ناصرالدين، قُرْقماس، **زهر الربيع في شواهد البديع**، تحق: مهدي عرار، دار الكتب العلميّة، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٨هـ.

١٣١ ـ نوال، بن صالح، **جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في تجربة محمود درويش**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

١٣٢ ـ هاشم، الشخص، **أعلام هجر من الماضين والمعاصرين**، (ستة أجزاء)، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٤١٦هـ.

١٣٣ ـ يوسف، أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار المسيرة، عمان ـ الأردن، ط١، ١٤٢٧هـ.

(ب) الْمَجَلَّاتُ الْعِلْمِيَّةُ:

١٣٤ ـ أحمد، درويش، **الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث**، مجلة فصول، مصر، مج ٥، ع ١، (د.ت).

١٣٥ ـ أحمد، ويس، **نحو معيار للانزياح**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق ـ سورية، ع٣٤٢، تشرين الأول، ١٩٩٩م.

١٣٦ ـ سعيد، القريشي، **حول شعرية الشيخ الأحسائي**، مجلة الواحة، المملكة العربية السعودية، ع ٦٠، ٢٠١٠م.

١٣٧ ـ عبدالرحيم، وهابي، **نظرية الانزياح الشعري**، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ع ١٨، شوال، ١٤٢٥هـ.

١٣٨ ـ عبدالملك، مرتاض، **في نظرية النص الأدبي**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق ـ سورية، ع ٢١، ١٩٨٨م.

١٣٩ ـ عبدالملك، مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، مجلة الموقف الأدبي، دمشق ـ سورية، ع ٢٠١، يناير، ١٩٨٨م.

١٤٠ ـ علي، كاظم، **البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير (ت٦٥٦هـ)**، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج ٨، ع ٢، ٢٠٠٩م.

١٤١ ـ عماد، الضّمور، **جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور ديوان وطن**، ومجد، وحمام، نموذجًا، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن، مج ١٣، ع ٢، ٢٠١٦م.

١٤٢ ـ عيد، الخريشة ـ محمد، المقابلة، **جماليات الصورة الكنائية في شعر تأبط شرًا**، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، الأردن، مج: ٣٩، ع ٣، ٢٠١٢م.

١٤٣ ـ موسى، ربابعة، **التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية**، مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، مج ٥، ع ١، ١٩٩٠م.

١٤٤ ـ نوّار، بوحلاسة، **الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح**، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع ٣، ديسمبر، ٢٠١٢م.

١٤٥ ـ نيرليخ، بريجيت، **الاستعارة والكناية: الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة**، تر: حسين خالفي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب ـ جامعة مولود معمري، الجزائر، ع ٣، مايو، ٢٠٠٨م.

(ج) **الرَّسَائِلُ الْعِلْمِيَّةُ**:

١٤٦ ـ زياد، الجازي، **ظواهر أسلوبية في شعر أحمد عبد المعطي الحجازي**، (رسالة الماجستير)، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١م.

١٤٧ ـ عبدالقادر، زروقي، **أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا لمحمود درويش**، (رسالة ماجستير)، جامعة الحاج لخضر، باتنة ـ الجزائر، ١٤٣٣هـ.

١٤٨ ـ فيصل، الحولي، **التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، (رسالة ماجستير)، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١م.

١٤٩ ـ لجين، مبروك، **جماليات التكرار في الشعر الفلسطيني المعاصر (محمود**

درويش ـ إبراهيم طوقان ـ سميح قاسم)، (رسالة ماجستير)، جامعة بيروت العربية، لبنان، ٢٠١٦م.

١٥٠ ـ ميس، عودة، **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجًا**، (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس ـ فلسطين، ٢٠٠٦م.

(د) الْمَعَاجِمُ وَالْقَوَامِيْسُ:

١٥١ ـ إسماعيل، الجوهري، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، (سبعة مجلدات)، دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، ط٤، ١٩٩٠م.

١٥٢ ـ ابن منظور، **لسان العرب**، (ستة مجلدات)، تحق: عبد الله الكبير وآخرون،، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، (د.ط.ت).

١٥٣ ـ الخليل، الفراهيدي، **كتاب العين**، (أربعة مجلدات)، تحق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ.

١٥٤ ـ مجدي، وهبة، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب**، مكتبة لبنان، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

١٥٥ ـ محمد، الرازي، **مختار الصحاح**، دار الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٦٧م.

١٥٦ ـ محمد، الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، (جزءان)، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٣٧١هـ.

١٥٧ ـ محمود، الزمخشري، **أساس البلاغة**، تحق: عبدالرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٣٩٩هـ.

(هـ) الدَّوَاوِيْنُ الشِّعْرِيَّةُ:

١٥٨ ـ الخطيب، التبريزي، **شرح ديوان عنترة**، تقديم: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٢هـ.

١٥٩ ـ **ديوان جعفر الحلي ـ سحر بابل وسجع البلابل**، مطبعة العرفان، صيدا ـ لبنان، ط١، ١٣٣١هـ.

١٦٠ ـ **ديوان دعبل بن علي الخزاعي**، شرح: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٤هـ.

١٦١ ـ **ديوان طرفة بن العبد**، شرح: الأعلم الشَّنْتَمريّ، تحق: دريّة الخطيب ـ لطفي الصقّال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ط٢، ٢٠٠٠م.

١٦٢ ـ محمد، المازندراني، **مناقب آل أبي طالب**، (أربعة أجزاء)، مؤسسة العلامة للنشر، قم المقدسة ـ إيران، ط١، ١٣٧٩هـ.

فَهْرَسُ مَوْضوعَاتِ الْبَحْثِ

إِهْدَاءٌ ٥

شُكْرٌ وَعِرْفانٌ ٦

تَقْدِيْم ٧

الْمُقَدَّمَةُ ٩

مَدْخَلٌ ١١

الشَّيْخُ أَحْمَدُ بْنُ زَيْنِ الدِّيْنِ الْأَحْسَائِيّ ١١

شَاعِرِيَّةُ الشَّيْخِ الْأَحْسَائِيِّ ١٤

وَفَاةُ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ١٦

الْأُسْلُوْبُ وَالْأُسْلُوْبِيَّةُ ١٧

الْفَصْلُ الْأَوَّلُ: تَجَلِّيَاتُ التَّنَاصِّ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ٣١

الْجَانِبُ النَّظَرِيّ لِلتَّنَاصِّ ٣٣

التَّنَاصُّ فِي اللُّغَةِ ٣٣

التَّنَاصُّ اِصْطِلَاحًا ٣٣

قَوَانِيْنُ التَّنَاصِّ ٣٧

النَّمَاذِجُ الشِّعْرِيَّةُ لِلتَّنَاصِّ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الأَوْحَدِ ٣٩

أ ـ التَّنَاصُّ مَعَ الْقُرْآنِ الكَرِيْمِ ٣٩

ب ـ التَّنَاصُّ مَعَ الْحَدِيْثِ وَالرِّوَايَاتِ الشَّرِيْفَةِ ٤٨
ج ـ التَّنَاصُّ الْأَدَبِيّ (الشِّعْر) فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ٥٥
الْفَصْلُ الثَّانِيُّ: ظَاهِرَةُ الانْزِيَاحِ الاسْتِعَارِيّ وَالكِنَائِيّ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ٦١
الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ: الِانْزِيَاحُ فِي إِطَارِهِ النَّظْرِيِّ ٦٣
الانْزِيَاحُ فِي المَعَاجِمِ اللُّغَوِيّةِ ٦٤
الانْزِيَاحُ فِي النّقْدِ الأَدَبِيّ ٦٤
مِعْيَارُ الانْزِيَاحِ ٦٥
أَنْوَاعُ الانْزِيَاحِ ٦٧
وَظِيْفَةُ الانْزِيَاحِ ٦٧
الْمَبْحَثُ الثَّانِيُّ: الِانْزِيَاحُ الِاسْتِعَارِيّ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الأَوْحَدِ ٧١
الاسْتِعَارَةُ المَكْنِيَّةُ ٧٤
الِاسْتِعَارَةُ التَّصْرِيْحِيَّةُ ٩١
الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الِانْزِيَاحُ الْكِنَائِيُّ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الأَوْحَدِ ٩٧
نَمَاذِجُ مِنْ تَشَكُّلَاتِ الصُّوْرَةِ الْكِنَائِيَّةِ فِي شِعْرِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ١٠٢
الْفَصْلُ الثَّالِثُ: جَمَالِيَّةُ التَّكْرَارِ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ١١٣
الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ: الْإِطَارُ النَّظَرِيّ لِظَاهِرَةِ التَّكْرَارِ ١١٥
الْمَبْحَثُ الثَّانِيُّ: نَمَاذِجُ مُخْتَارَةٌ لِلتّكْرَارِ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ١٢١
الْفَصْلُ الرَّابِعُ: الطِّبَاقُ الْبَلَاغِيُّ فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ١٣٧
الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ: الطِّبَاقُ فِي اللُّغَةِ وَاصْطِلَاحِ الْبَلَاغِيّينَ ١٣٩
الْمَبْحَثُ الثَّانِيُّ: صُوَرٌ مِنَ الْمُحَسِّنِ الْبَدِيْعِيِّ (الطِّبَاقِ) فِي دِيْوَانِ الشَّيْخِ الْأَوْحَدِ ١٤٥
الْخَاتَمَةُ ١٥٧

ثَبْتُ الْمَصَادِرِ وَالْمَرَاجِعِ ١٥٩
مَصَادِرُ الْبَحْثِ ١٥٩
مَرَاجِعُ الْبَحْثِ ١٥٩
(أ) الْكُتُبُ ١٥٩
(ب) الْمَجَلَّاتُ الْعِلْمِيَّةُ ١٦٨
(ج) الرَّسَائِلُ الْعِلْمِيَّةُ ١٦٩
(د) الْمَعَاجِمُ وَالْقَوَامِيْسُ ١٧٠
(هـ) الدَّوَاوِيْنُ الشِّعْرِيَّةُ ١٧٠
فَهْرَسُ مَوْضوعَاتِ الْبَحْثِ ١٧٣