شعر اليوسفي بين الصنعة والإبداع

وئام محمد أنسى

شعر اليوسفي بين الصنعة والإبداع

تقديم:

الشاعر هو الأمير منجك بن محمد بن منجك بن أبي بكر بن عبد القادر بن إبراهيم بن محمد بن إبراهيم بن منجك الكبير اليوسفي (١٠٠٧هـ - ١٠٨٠هـ). نشأ في ظلال نعمة أبيه، وشغف من حين نشأته بالطلب، وصرف عمره في تحصيل الأدب. ثم انزوى مدة في داره إلى أن هاجر إلى الديار الرومية، وأقام بها مؤملاً إدراك ما له من الأمنية [١] .

وفي ذلك يقول المحبي : " ولقد قاسى في الغربة من المشقة المبرحة ، والكربة ، وعناد الدهر في المقاصد، والتغني في المصادر والموارد ما لا أحسب أحدًا قاساه ، ولا لقي أحدًا من أغنياء النعم أدناه " [٢] .

وقد أورد الزركلي في الأعلام، أن الشاعر مدح السلطان إبراهيم، ولم يظفر بطائل فعاد إلى دمشق سنة ١٠٥٦هـ، وعاش في ستر وجاه إلى أن توفي بها [٣] .

إنّ هذا يعني أن الشاعر نشأ وترعرع في ظلال الحكم العثماني، وهو عهد طالته اتهامات الباحثين والدارسين بنضوب الروح الشاعرية، وانحسار الذات، وتقليد السابقين . على مستوى الصياغة والدلالة . تقليدًا غير واعٍ؛ وبناء على ذلك فإنه لا يمثل . من وجهة نظرهم . إلا عهدًا مظلمًا من عهود الانحطاط[٤] . ومع ذلك فلا نعتزم الانشغال بخصائص العصر وإنّما الشاعر هو الذي يعنينا.

---

(١) انظر " خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر " ، المحبي ٤٠٩/٤ ، ٤١٠ ، دار صادر ، بيروت ، و" نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة " ، المحبي١/ ١٣٦ ، تحقيق / عبد الفتاح الحلو ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، الطبعة الأولى سنة ١٣٨٧هـ ، سنة ١٩٦٧م .

(٢) خلاصة الأثر ٤١٠/٤ .

(٣) انظر " الأعلام " ، خير الدين الزركلي ٢٤٤/٨ ، الطبعة الثالثة .

(٤) انظر تاريخ الأدب العربي (العصر العثماني) ، د/ عمر موسى باشا ص ٥ ، دار الفكر المعاصر ، لبنان ، ودار الفكر ، سورية ، إعادة الطبعة الأولى ، سنة ١٤١٩هـ ، سنة ١٩٩٩م .

كان الشاعر من بيت عز وشرف، شديد الاعتداد بشخصه، لا ينفكّ في أشعاره عن المفاخرة بقومه. قال: [٥]

مَن مُشبهي بين الصنَا ... ديد الفحول من الرجـــالِ؟
مَنْشَايَ تحت سُـرادقٍ ... ضُربت على هامِ العوالي
مَهدي يُحرِّكه العُـــلا ... مِن قبل رباتِ الحجـــالِ
المُشرقاتِ الطيبـــــا ... تِ الغالياتِ شراء مالـــي
جدي الذي ملك البلا ... دَ برأيهِ لا بالجـــــدالِ
الباذلُ النعـــم التـــي ... من دونها بدرُ النـــوالِ

هذه المفاخرة تشي بتسلّط الذات على النصّ، فهي مرجعه وعدّته في الكلام، ومنها يستمدّ وحدته. إن هذه الدراسة تروم الغوص في شاعرية هذا الشاعر لتثبت من خلال الأدلة النصية تقلبه بين ألوان الصنعة الفنية من جهة وبين أفانين الإبداع الذي ينتسب إلى ذاته النصية من جهة أخرى، ولذا سيكون ذلك من خلال ملامسة بعض الظواهر النصية الواردة في شعره واختبارها. وستدور هذه الدراسة على أربعة محاور:

١-الاتساق النصي. ٢-التكرار. ٣-التصرف. ٤-المكون الدلالي المرجعي.

١ - الاتساق النصي

تدور المادة اللغوية لفعل " اتسق " على معاني الانضمام والانتظام إذا اتسق ". واتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة ..." [٦] . وكذا ورد في المحيط حول مادة " وسق ": " الوَسْق:

---

[٥] ديوان الأمير منجك اليوسفي ص ٧٠ ، المطبعة الحفنية ، القاهرة ، سنة ١٣٠١هـ .
[٦] لسان العرب ، ابن منظور ٩٢٧/٣ ، دار لسان العرب ، بيروت ، تحقيق / يوسف خياط ، ونديم مرعشلي .

ضمك الشيء بعضه إلى بعض. والاتساق: الانضمام والاستواء. واستوسقت الإبل: اجتمعت " [٧] .

" ويقوم اتساق النص الشعري على كيفية ترابط البنى المقطعية الظاهرة بفضل أدوات، ومهيمنات بنيوية وأسلوبية؛ تضمن اتساع التركيب في اتجاه الموضوع الرئيس، وتشظي جمرته الدلالية " [٨] . فالاتساق النصي يُعنى بكيفية تضام الوحدات اللغوية والتئامها في نسيج واحد داخل التركيب اللغوي، مما يضمن سلامة الإخراج ودقة التنظيم. ولا شكّ أن هذا الاتّساق النصي، لا بد له من أدوات يتكئ عليها لإحداث توازن بين عناصر التركيب النحوي. وأهم هذه الأدوات:

١-١ أدوات الربط

يُنجز النص عند التلفظ به ويتخذ حيزًا، يكون به كائنًا مستقلاً بنفسه؛ فيحل بذلك في الزمان وفي المكان وهو من حيث هو علامات دالة كائن مركب، وحداته جمل، لا يدركه الفكر إلا منظمًا أو مرتبًا (structure)، والترتيب الأول هو ما تفرضه خطية الخطاب، إذ ترد جمله في تتابع قسري لا مهرب منه. ذلك هو تصوّر محمّد الأزهر الزنّاد.

والنص من حيث هو علامات دالة شفافة تغيب أمام النظر، فيخترقها مباشرة إلى مدلوله أو مرجعه، وهو ما يطلق عليه " عالم الخطاب " وهو جملة من الأحداث والوقائع، تؤديها عدد من الذوات تجري في الزمن والفضاء؛ وهي نفسها تخضع في جريانها للمدى والتتابع والترتيب؛ أي أن

---

[٧] القاموس المحيط ، الفيروزآبادي٣/٢٩٩ ، دار الجيل ، بيروت ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت .

[٨] التشكيل النصي في تجربة عبد الله الصيخان الشعرية ، د/ نعمان عبد الحميد بوقرة ص ٦٢ ، دورية العقيق ، العدد ٦٣- ٦٤ ، نادي المدينة المنورة الأدبي ، سنة ١٤٢٩هـ ، سنة ٢٠٠٨م .

ذلك العالم مرتب كذلك، إذ النص مثل العالم الذي ينقله أو يصوره يتكون من عناصر تربط بينها علاقات؛ هذه العلاقات تؤدى بأدوات الربط [٩] .

إذن فأدوات الربط تقوم بدور حيوي في تماسك النص وانسجام وحداته، وكذلك تُعد حلقة من حلقات الوصل بين صورة الخطاب ومدلوله، وبين الذات النصرانية وعالمها. ومن أهم هذه الأدوات التي وردت في ديوان الأمير منجك، ما يلي:

١-١-١ النفي

" ما ":

تميزت استخدامات الشاعر لهذا الحرف " ما " بالتعددية والمرونة، فلم يقف اشتغالها عند قالب معين. وقد ألمح الدكتور فالح العجمي إلى ذلك فقال: " نظرًا لكونها مشتركًا لفظيًا يستخدم في سياقات تركيبية مختلفة جدًا، فإنها تحمل في بعض وظائف النفي ظلالاً من الدلالات الأخرى " [١٠] .

وقد اكتفى ابن هشام بالتفرقة بين دخولها على الجملة الاسمية، حيث تعمل عمل ليس، و دخولها على الجملة الفعلية حيث لا تعمل [١١] . وقد وردت " ما " في الديوان بسيطة ومركبة، فمن الأولى قول الأمير منجك: [١٢]

وما كنتُ أدري أنَّ ليـــثَ عرينـــــةٍ يخافُ ويخشى البطشَ من أضعفِ النمل

وما كان يدنو الفقرُ مني لـــــو انَّنِـــي رضيتُ كما تَرْضى الأسافلُ بالبخـــــــلِ

---

[٩] انظر "نسيج النص"بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا ص ٤٢ ، ٤٣ ، الأزهر الزنّاد ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، بيروت ، سنة ١٩٩٣م .

[١٠] أسس اللغة العربية الفصحى ، د/ فالح بن شبيب العجمي ص ٧٩ ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ن سنة ٢٠٠١م .

[١١] انظر " مغني اللبيب " ، ابن هشام ٣٠٣/١ ، تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد .

[١٢] ديوان الأمير منجك ص ٢٨ .

يأتي البيتان في سياق قصيدة تندرج تحت غرض أطلق عليه من أرَّخ للشاعر اسم " الروميات "، وهي عبارة عن قصائد ألفها الشاعر بعد هجرته إلى رومية (تركيا حاليًا) موطن الحكم العثماني ، وهي تدور حول آهات يصدرها الشاعر متحسرًا على عزه وجاهه الذي ضاع ، وتفرُّق الأصدقاء عنه بسبب فقره . وقد أسهمت " ما " في رسم تلك الدلالة / الحسرة والألم، ولا سيما بعد ارتباطها بـ " كنت " و " كان " التي تشير إلى ذلك الماضي المشرق. إنَّ استخدام الشاعر لحرف " ما " قد صور لنا تلك المفارقة المؤلمة بين حال الشاعر في الأمس وحاله اليوم. وتبدو الذات من خلال البيتين متمسكة بهويتها رغم ما اكتنفها من سوء الحال وضعته، ويبرز ذلك من خلال المقارنة التي عقدتها بين قوتها وغناها من جهة وبين ضعف الآخر وبخله. والأمثلة من هذا النوع كثيرة في الديوان [١٣] .

وأما النوع الثاني فقد تعددت أشكاله كالآتي:

(ما / لو) وذلك في قول الشاعر : [١٤]

ما كنتُ أفتقدُ الشبابَ لو انني عُوضتُ منك بنشأة الميعادِ

إن وسائل النفي إذا صاحبها ورود أدوات وظيفية أخرى، كان ذلك أدعى لإعادة النظر في المحصلة النهائية بغرض المطابقة بين واقع التركيب ومراد منشئه [١٥] . وفي البيت نرى أن " ما " قد صاحبتها " لو " الشرطية، وهي كما يقول النحاة: تفيد امتناع جواب الشرط لامتناع فعل الشرط. ولذا فإن هذا التركيب قد أوحى بمدى العجز الذي تشعر به ذات الشاعر من وصال المحبوبة.

---

(١٣) انظر المصدر نفسه ص ٤٤ ، ٥٠ ، ١٠١ .

(١٤) نفسه ص ١٠٣ .

(١٥) انظر " أسس اللغة العربية الفصحى " ص ٩٠ .

(ما / لولا) وذلك في قوله : [١٦]

سيدي سيدي وحقكَ ما كنتُ بشيء من الورى لولاكا

إنَّ الشاعر هنا ينفي وجود ذاته في غير وجود عون الذات الإلهية، وقد تناسب ذلك مع ما تدل عليه " لولا " من أنها تدخل على جملتين؛ لربط امتناع الثاني بوجود الأولى [١٧] .

(ما / إلا):

هذه الصيغة المركبة من " ما" النافية و" إلا " الاستثنائية، التي تفيد القصر والاختصاص تُعد من أكثر الصيغ المركبة تواترًا في الديوان. وفيها تبدو الذات متنقلة من عالم إلى آخر، تتلون حسب خلفية الغرض والسياق، فنراها ما بين المدح، والغزل، والرثاء، والشكوى، والزهد، والعلاقات الإنسانية. لكن اللافت للنظر أن غرض المدح قد استأثر بالنصيب الأكبر من هذه الصيغة، يأتي الغزل في المرتبة التي تليه، ثم بقية الأغراض. ربما يوحي لنا ذلك بمدى المحاولات التي تبذلها ذات الشاعر لاسترجاع مكانتها، وإعادة الإحساس بكينونتها. من ذلك قول الشاعر : [١٨]

ما مِن نهارٍ ولا مِن ليلةٍ بهما إلا وتُثني عليه الشمسُ والقمرُ

ويقول : [١٩]

جمُّ المحاسنِ ما بدا في محفلٍ إلا وأَغْضَتْ منه أعينُ عينهِ

وكذلك يقول : [٢٠]

ما بيننا من لذةٍ إلا المنى وتعانقِ الأشواقِ بالأشواقِ

---

[١٦] ديوان الأمير منجك ص ١٣٩ .
[١٧] انظر " مغني اللبيب " ١ / ٢٧٢ .
[١٨] ديوان الأمير منجك ص ٢١ .
[١٩] نفسه ص ٤٩ .
[٢٠] نفسه ص ١٢٩ .

(ما / بأفعل) :

إذا كانت " ما " تفيد نفي الماضي، فلا شك أن إضافة رابط آخر مثل " أفعل التفضيل "، يضفي على الصيغة بعدًا أعمق. نرى ذلك في قول الشاعر يمدح يحيى أفندي : (٢١)

فما الروضةُ الزهراءُ يعبقُ نشرُها بأطيبَ يومًا مِن خلائقِه ريًّا

وهنا تكوِّن هذه الصيغة ما يسمى بـ " الإحالة بالمقارنة " . فالشاعر لم يلجأ إلى الصيغة المباشرة في المقارنة بين : (الروضة الزهراء / خلائق الممدوح) من حيث الرِّي ، إنما استخدم النفي القطعي لوجود ما يتفوق عليه ولو كان " الروضة الزهراء " ، التي ترمز إلى العطاء والنماء.

وقد يحلو لذات الشاعر أن تفصل في التجربة أكثر . نرى ذلك في قوله يمدح محمد أفندي الكريمي : (٢٢)

فما روضةٌ غناءُ باكيةُ الحيا تبسمُ عن ثغرَيْ أقاحٍ وعنـــدمِ
تمدُّ بها ريحُ الصبا خطواتِها وترفل في ثوبٍ من النور معلمِ
بأبهجَ وجهًا منه عند هباتِه إذا يممتْ يمناه آمالَ معـــدمِ

وقد كانت تلك الإطالة عن طريق " تنوع اللقطات "باستخدام الأفعال المضارعة المتوالية: " تبسم – تمد – ترفل " التي أسهمت في استحضار المشهد. إنَّ امتداد الصورة، فضلا عمّا يكسب الروضة من المحاسن وما يوفّر للممدوح بسبب منها، صدى الأفضلية؛ يحقّق للخطاب اتّساقا ما كان ليكتسبه لولا الصيغة التي نحن بصددها.

" لا ":

من أهم الأشكال التي وردت هذه اللام في سياقها في الديوان، شكلان ذكرهما الدكتور فالح العجمي في دراسته وأطلق عليهما: نفي الحدث،

---

(٢١) نفسه ص ١٢ .
(٢٢) نفسه ص٤٣ . وانظر النماذج ص ٣١ ، ٨٠ ، ٥١ ، ٩٥ .

ونفي الارتباط. وهو يرى أن هذه الأداة ترد في مختلف سياقات النفي الممكنة، ويستخدم في فترات اللغة المختلفة بقوة النفي ذاتها، وسعة الانتشار نفسها. وتؤدي " لا " وظيفتها في النفي أينما وجدت في التركيب، خلافًا لبعض آراء النحاة التي تربط أداءها وظيفة النفي بتصدر التركيب [٢٣] . من النوع الأول يقول الأمير منجك مادحًا لمحمود أفندي قره زاده : [٢٤]

أنت الكبيرُ الذي لا العزلُ يُنقصه قدرًا ولا المنصبُ العالي يشرفهُ

ومنه أيضًا يقول ضمن روملياته : [٢٥]

لا جيادي تجولُ فيها ولا تضـ ربُ يومًا للظاعنينَ قبائي

تبدو " لا " في البيتين حجاجية، فالذات في البيت الأول تنافح عن ممنوحها بعد ما أثبتت له علو الشأن عن طريق الجملة الاسمية " أنت الكبير ". وقد تعاضد التقابل بين الجملتين " لا العزل ينقصه – ولا المنصب العالي يشرفه " مع نفي النقصان عن الممدوح بالعزل، والتشريف بالمنصب.

وأما البيت الثاني، فتحاول فيه الذات أن تثبت من خلال النفي حالة الانكسار، التي أصابتها بعد زوال كل مظاهر الجاه والصولجان " لا جيادي تجول – لا تضرب قبائي ".

ومن النوع الثاني قول الشاعر في سياق مدح الشيخ يوسف الفتحي : [٢٦]

لا العيدُ من بعد سكانِ الحمى عيدُ ولا لصبري الذي أبليتُ تجديدُ

فالشاعر ينفي صلة هذا العيد بالعيد المتعارف عليه، وكذلك ينفي نية تجديد عقد الصبر الذي عقده مع نفسه. إن موقف الذات هنا قد تبدل

---

[٢٣] انظر " أسس اللغة العربية الفصحى " ص ٧٢ ، ٧٣ .
[٢٤] ديوان الأمير منجك ص ٢١ .
[٢٥] المصدر نفسه ص ٣٠ .
[٢٦] نفسه ص ١٣ .

لتبدل الحال الكائن، وهو رحيل سكان الحمى، أي المحبوبة وأهلها. ومثل ذلك قول الشاعر في إحدى رومياته : [٢٧]

لا النديمُ الذي أراه نديمي في ذراها ولا الشرابُ شرابي

ولا يكتفي الشاعر بإيراد هذين النوعين في ديوانه، بل نراه يوظف حرف " لا " داخل تركيب حيوي، غير تقليدي: **لا + فعل + إلا + و + فعل.**

مثال ذلك قول الشاعر : [٢٨]

مالي وللدهرِ لا أبغي به طلبًا إلا وضيَّقَ ما أرجو وعسـرهُ

ولا اقتنصتُ بإشراكِ المنى رشأً إلا وصادفه حظّي فنفَّـرهُ

إنَّ الشق الأول من هذا التركيب، يشعرنا بأن الحدث يسير في خط مستقيم: " لا أبغي به طلبًا "، " ولا اقتنصتُ بإشراك المني رشأ ". ثم يأتي الشق الثاني فيتعامد على هذا الخط المستقيم، لكنه تعامد إيقاف لذلك الخط لا تعامد انشطار، مما ينتج عنه انقطاع الحدث: " إلا وضيق ما أرجو "، " إلا وصادفه حظي فنفره ". ومثل ذلك قوله في القصيدة نفسها: [٢٩]

ما عزَّ من مشكلٍ إلا وبيَّنـه ولا طغى حادثٌ إلا ودبَّـرهُ

ولا أتى شادنٌ يشكو سطا أسدٍ إلا وحكَّمه فيه وظفَّـرهُ

وأيًا كانت صيغ النفي وأدواته فإن الشاعر يتوسل به فعلاً استراتيجيًا حجاجيًا؛ يرد به على مُنكر، ينفي عنه وجاهة الرد، ويحمله على وجهة نظره، ويحوِّر الوجود على النحو الذي يتصوره.

١-١-٢ العطف

إن أهم أدوات العطف التي عوَّل عليها الشاعر هي " الواو ". وهي في الديوان تنهض بوظائف تتجاوز الاشتراك بين الشيئين والترتيب، من

---

[٢٧] نفسه ص ٣٠ .
[٢٨] ديوان الأمير منجك ص٥٥ .
[٢٩] المصدر نفسه ص ٥٦ .

أهمها: " اكتشاف الوحدات المتناظرة " تلك الوظيفة التي تسهم في تحويل الصورة إلى ما يشبه شريطًا سينمائيًا متصل المشاهد، مترابط اللقطات. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى عدة معانٍ تقترب من ذلك ، منها : أن يكون المعطوف بسبب من المعطوف عليه ، وأن يكونا كالنظيرين والشريكين ، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني [٣٠] . ومثال ذلك قول الأمير منجك يمدح عبد الرحمن أفندي حسام زاده : [٣١]

مَن ذا يُضاهيكَ فيما حُزتَ من شرفٍ ... ومَن يُدانيك في حُكمٍ ويَحْكيكـــــا

فالشمسُ مهما ترقَّتْ فهْـي قاصـــرةٌ ... والبحرُ قطرةُ ماءٍ مِن غَوَادِيكـــــا

وكلُّ طَوْدٍ تَسامَى فهْو مُحتقـــــــرٌ ... إذا بَدَتْ وهدةٌ مِن نحـو واديكـــــا

وكلُّ مَجْدٍ فَمِنْ عُليـــاك مُكْتَسَـــــبٌ ... وكلُّ فخرٍ نراه مـــنِ حَوَاشيكـــــا

وما حكى السلفُ الماضي وحدَّثَنَـــا ... بهِ مِن الفضلِ بعضٌ مِن مَعَاليكـــا

إن هذه الوحدات المتناظرة إضافة إلى أنها من مفردات الطبيعة: " الشمس – البدر – البحر – الطود "، فإنها تشترك جميعها في مثالية الدلالة الرمزية وقدسيتها، فالشمس رمز الضياء والدفء، والبدر رمز الجمال والنور، والبحر رمز الوفرة والعطاء، والطود رمز العلو والشموخ. وقد تبدى لنا هذا الاشتراك أيضًا على مستوى الإخبار عن كل اسم من هذه الأسماء، وذلك ما نراه جليًا في مخالفة النواميس الكونية، والانحراف عن إشباع رغبة التوقع لدى المتلقي:"مهما ترقت فهي قاصرة – لمحة نور وجهك – قطرة ماء – فهو محتقر".

ولذا كان لزامًا على الشاعر أن يجمع بين تلك الوحدات، في سلسلة متصلة الحلقات؛ ليعضد كل مشاهد الآخر. وقد جعل الشاعر ما سبق

---

(٣٠) انظر دلائل الإعجاز ص ٢٢٤ ، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د/ محمود شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، سنة ٢٠٠٠م .

(٣١) ديوان الأمير منجك ص ١٨ .

مقدمات لنتائج يأتي استنباطها منطقيًا ، وذلك ما رأيناه في البيت الرابع والخامس : " مجد – فخر – الفضل " .

وقد ورد في الديوان أدوات أخرى ، مثل " أو " للتخيير ، وذلك ما نراه في قول الشاعر :[٣٢]

لو كان رأيُك في العبادِ مُقسَّـمًا لم يبقَ إلا راشـــدٌ ونجيـــحُ
أو كان جودُك في الطباعِ مُركبًا ما كان يوجدُ في الأنامِ شحيـــحُ
أو كان زهدُكَ للصبابـةِ رقيـــةً لم يلفَ مِن حِدَقِ الحِسانِ جريحُ

ولا شك أن حرف " أو " قد خلق مساحة مرنة من التعددية في خصال الممدوح، مما يجعله مثل الأرض الخصبة، صالحة لإنتاج أكثر من ثمرة. فنحن إذا بحثنا في صفاته وجدنا: الرأي، والجود، والزهد، فأي شيء سنبحث عنه خارج هذه الصفات؟

وهناك أيضًا من الأدوات " ثم "، وذلك في مثل قوله : [٣٣]

نائي الديارِ بعيدُ الوصلِ محتجبٌ وقلبُ عاشقِه بالصدِّ مكتئـــبُ
يصدُّ ثم أُراضيه فحالتُنـــا سيانَ لكنّه يَنْـأى وأقْتَـــرِبُ

أجاد الشاعر في اختيار " ثم " التي تفيد الترتيب مع التراخي، إذ إنها تتناسب ومجرى السياق. فإنه لما كانت المحبوبة بعيدة الديار محتجبة، وبما أنها أعرضت عن الشاعر، لزم عن ذلك ضرورة وجود مساحة زمنية؛ حتى يتمكن الشاعر من الوصول إليها وإرضائها.

ومن الحروف أيضًا " بل " " وتقوم هذه الأداة باستبعاد مضمون الحكم على عنصر سابق، وحصره في العنصر الذي يتبعه مباشرة. لذا فهي تقوم بوظيفة مزدوجة: تنفي السياق المثبت أو تعدّله أو تضيف بعض جزئياته، وتثبت السياق المنفي " [٣٤] .

---

(٣٢) ديوان الأمير منجك ص٢٧ .
(٣٣) المصدر نفسه ص ٨٧ .
(٣٤) أسس اللغة العربية الفصحى ص ٢٢١ .

يقول الأمير منجك في إحدى روملياته ، من قصيدة أرسلها إلى ابنه أحمد من رومية : [٣٥]

أَحْمَقُ السَّعْي كنتُ بل أحمقُ الرأ ي إذْ سِرتُ مجدًا والركبُ في إقلاقِ

إن هذا التعديل الذي أحدثته " بل " على التعبير السابق عليها: " أحمق السعي "، قد أسهم في رد الشعور إلى منبعه الحقيقي، وفي استحضار لحظة اتخاذ القرار العجْلى، وفي تصحيح الذات . ذات الشاعر . لمسارها أثناء خضوعها لحالة من الصفاء النفسي.

والعطف في هذه الشواهد، وفي غيرها من الديوان؛ قد يسَّر انعقاد علاقات توازن وتناظر أو تقابل، وائتلفت كائنات الوجود على تعدّدها و اختلافها، فبدت شتات أطرافه وكأنّها قد اجتمعت في ربقة واحدة، وبدا في النصّ متَّسقًا ما كان في الوجود العينيّ شتاتًا.

١-١-٣ الشرط

" إنْ ":

" تستخدم هذه الأداة في أساليب الشرط المعبرة عن الأحداث، أو الحالات الممكنة التحقيق، لكن تحقيقها ليس مؤكدًا. أما فيما يخص زمن تلك الأحداث أو الحالات المعبر عنها بهذه الأساليب، فهو قريب وقابل للتوقع " [٣٦] .

وردت " إنْ " في سياق تراكيب بسيطة، في مثل قول الشاعر : [٣٧]

إنْ قلتُ كالبدرِ المنيرِ أو الغزا لةِ والغزالِ يجلُّ عن أشباهِ

إن الشاعر يشكك حتى في مجرد الادعاء بأن لمحبوبته نظيرًا، ولو افترضنا أنه ادَّعى ذلك، فإن النتيجة الحتمية هي أنه " يجل عن أشباه ".

---

[٣٥] ديوان الأمير منجك ص ٧٧ .
[٣٦] نقلاً عن " أسس اللغة العربية الفصحى " ص ٤١٩ .
[٣٧] ديوان الأمير منجك ص ٣٨ .

ولا شك أن دلالة " إنْ " الاحتمالية، قد تساوقت مع رؤية الشاعر لمحبوبته.

ومن ذلك أيضًا قوله : [٣٨]

إذا ما قصدتَ الناسَ فاقصدْ أخا ندا طليقَ المُحيَّا مجزلاً في هباتِهِ

فإن جئتَه في الحشرِ ترجو نوالَه فيعطيكَ ما تختارُ مِن حسناتِهِ

من خلال المقارنة البسيطة بين توظيف أداة الشرط " إذا " في البيت الأول، و" إنْ " في البيت الثاني، يتبين لنا تناسب دلالة " إن" مع السياق الذي وردت فيه؛ وذلك لأن الشاعر ليس متأكدًا من وقوع حدث المجيء في الحشر طلبًا للعطاء ، فإنه لم يرد في أي نص شرعي . سواء كان قرآنًا أو سنة . إمكانية سؤال شخص لآخر حسنة أو أكثر سواء كان صديقًا أو غير ذلك إلا إذا كان من أسرته أو عشيرته ، فقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى : " يوم يفر المرء من أخيه ، وأمه وأبيه ، وصاحبته وبنيه . لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه " [٣٩] .

وقد يأتي جواب " إن " مقترنًا بـ " ليس "، وذلك في مثل قوله : [٤٠]

إني وإنْ كنتُ القليلَ ثراؤُه لستُ المقصّر عن ندى أسلافي

إنَّ تعاضد حرف النفي " ليس " مع " إن " الاحتمالية التي تلقي بظلال الشك على السياق، قد قوّى موقف الذات في مُحاجتها عن نفسها، وكأنه قد نسخ حكم الشك والاحتمالية التي ألقت بظلاله أداة " إن "، ولا يعني هذا النسخ اعتبار " إن " أداة زائدة على السياق أو تهافت جهازها الدلالي، إنما على العكس من ذلك نهضت وضعيتها بوظيفة دلالية ما كانت لتتحقق من دونها.

---

[٣٨] المصدر نفسه ص ١٤٣ .

[٣٩] سورة عبس آية ٣٤ : ٣٧ .

[٤٠] ديوانه ص ٢٢ .

" لو ":

يرى ابن هشام أن " لو تدل على ثلاثة أمور: عقد السببية والمسببية، وكونهما في الماضي وامتناع السبب " (٤١). يأتي ذلك في سياق تفنيده لآراء من قال: إنها تعني امتناع جواب الشرط لامتناع فعل الشرط. ويرى الدكتور فالح العجمي أنَّ لها استخدامات ثلاثة في اللغة العربية، وهي كالآتي:

١- المشاعر التي يكون مضمونها غير متحصل أو متوقع.

٢- الظروف غير المتحققة (أو المنافية للحقيقة) .

٣- تخيل الوضع المعبر عنه في التركيب، الذي يحتوي أسلوب الشرط بشكل أقوى مما تعبر عنه " إنْ " في أساليب الشرط المرتبطة بحالات مستقبلية لم تتحقق مقدماتها بعد.

فهي تحدد في هذه الوظيفة تصور الزمن ، وتكون قريبة من وظيفة " إذا " (٤٢) .

من الصنف الأول ورد قول الأمير منجك، يمدح ابن زهراب أفندي: (٤٣)

أكْتُبُها والدموعُ تُقطهـــا ... بعَبْـــرةٍ لا أزالُ أهملـــهَا

لو كان ظَنِّي إذا بصرتَ بها ... نيابةً عنْ فَمِـــي تقبّلـــهَا

لرحتُ شوقًا إليك منـــدرجًا ... في طَيِّهَا والنسيمُ يحملـــهَا

ومن الصنف الثاني قوله : (٤٤)

فلـو كـان للبـدرِ لكان له وسْطَ السماءِ قـــرارُ

المنيرِ بهـــاؤُه

---

(٤١) مغني اللبيب ١/ ٢٥٩ .

(٤٢) انظر " أسس اللغة العربية الفصحى " ص ٤٣٥ : ٤٣٨ .

(٤٣) ديوان الأمير منجك ص ٧٦ .

(٤٤) المصدر نفسه ص ٥٩ .

ولو كان للبحرِ الخضمِّ نوالُه لما كان في الدنيا فلاً وقفارُ

ومن الصنف الثالث : [٤٥]

فتىً للفضلِ قد أضحى يمينًا وباقي الناسِ كلهم يسارا

غمامٌ لو أصابَ الصخرَ منه رذاذٌ راحَ ينبتُه بهارا

وفي القصيدة نفسها:

كثيرُ البشرِ لو لاحتْ لحظِّي أشعةُ وجهِهِ يومًا أنَارا

إن الشاعر يحاول تطويع هذه الأداة " لو "؛ لتتسع للتعبير عن مشاعر شتى، وفي سياقات متعددة، وهي في كل ذلك تنهض بوظيفة الربط بين أجزاء الصورة وحدودها.

" لولا ":

تأتي " لولا " على أربعة أوجه من المعاني،

أولها: أن تدخل على جملتين اسمية ففعلية لربط امتناع الثانية بوجود الأولى.

وثانيها: أن تكون للتحضيض والعرض.

وثالثها: أن تكون للتوبيخ والتنديم فتختص بالماضي.

ورابعها: الاستفهام [٤٦] . لكنها لم ترد في الديوان إلا في سياق المعنى الأول. واللافت للنظر أن أكثر الصور التي وردت عليها " لولا " في الديوان، كان جوابها مقترنًا بالنفي، ولم ترد إلا صورة واحدة جوابها خال من النفي ومقترن باللام. ومثال ذلك قول الأمير منجك: [٤٧]

ومهفهفٍ لولا عقاربُ صدغِه لتناهبتْ وجناتِه الألحاظُ

---

(٤٥) نفسه ص ٤٦ .

(٤٦) انظر " مغني اللبيب " ١/ ٢٧٢ : ٢٧٥ .

(٤٧) ديوان الأمير منجك ص ٩٦ .

وأما مثال اقتران جواب " لولا " بالنفي، ففي قوله : [٤٨]

ولولا أنتَ ما سلَّمْتُ قلبي إلى الأشواقِ تُذْكِي فيه نارا

وكذلك قوله : [٤٩]

ولولا عارِضَاه لما علِمْنَا بأنَّ البدرَ يطلعُ في اللثامِ

ولعلنا نلتمس تفسيرًا لهذا الموقف من الذات، من خلال دلالة " لولا ": امتناع الجواب لوجود فعل الشرط. فربما تنفر ذات الشاعر من الامتناع فتلجأ إلى نفي الجواب لتحصل على الإثبات، ولا سيما في السياقات المحبذة إليها. فهي تريد أن تثبت أنها سلمت قلبها لمحبوبها، وأن تؤكد أن محبوبها البدر يطلع في اللثام. أما النموذج الوحيد الذي ورد دون نفي، فقد تعمدت ذات الشاعر إسقاط هذا النفي؛ وذلك رغبة في الاستئثار بمحبوبها دون جميع البشر.

" إذا " :

جاءت " إذا " منتظمة ضمن علاقات عدة، منها المألوف وغير المألوف. فمن العلاقات المألوفة، قول الأمير منجك : [٥٠]

إذا أملتُ يومًا منك فضلاً كأني أرتجي عودَ الشبابِ

فالعلاقة بين جملة الشرط وجواب الشرط، هي علاقة تلازمية لا تتم هذه دون تلك.

ومن ذلك قوله : [٥١]

إذا ما قصدتَ الناس فاقصد أخا ندا طليق المحيا مجزلاً في هباتهِ

---

[٤٨] المصدر نفسه ص ٤٦ .
[٤٩] نفسه ص ٨٥ ، وانظر نماذج أخرى ص ٥١ ، ٥٢ ، ٧٤ .
[٥٠] نفسه ص ١٣٧ .
[٥١] نفسه ص ١٤٣ .

إن الدور الذي تنهض به أداة الشرط " إذا " في السياق، هو دور إرشادي المراد منه توجيه المخاطَب إلى تبني سلوك معين: " فاقصد أخا ندا ". وقد تناسق مع ذلك مجيء الجواب فعلاً طلبيًا زمنه المستقبل.

وقد تضطلع " إذا " بوظيفة سردية، من ذلك قوله: (٥٢)

وإذا الحبيبُ وَفَى بوعدكَ مرةً وتحمَّل المكروهَ مِن رقبائـــــــهِ

وبذلتَ روحكَ في رضاهُ وكلما ملكتْ يمينُك لم تقمْ بوفائـــــهِ

ارتكز الشاعر في هذا التكنيك السردي على تعدد المشاهد: " وفى بوعدك – تحمل المكروه – بذلتَ روحك – ملكت يمينك – لم تقم بوفائه ". وقد ساعد على ذلك التعدد اقتصار الحدث على الزمن الماضي: " وفى – تحمل – بذلت – ملكت – لم تقم " الذي أسهم في تمدد الحدث، وإتاحة الفرصة للذات أن ترتد إلى الخلف حيث الذاكرة.

ولمزيد من تكثيف الحدث استخدم الشاعر أداة شرط أخرى " كلما " وهي تفيد تكرار المحاولة من قبل الذات. وقد راوح بين ضميرين: المخاطب / ذاته، والغائب / المحبوبة؛ لتصنع الإحالة منولوجًا يُعدُّ من محاور اكتناز السياق السردي.

أما الصور غير المألوفة التي وردت في الديوان، فهي على سبيل المثال قول الشاعر: (٥٣)

إذا كانت سجاحُ اليومَ تُفْتِي وكاتبُها مسيلمةُ الكـــــذوبُ

فإن فسد الزمانُ فغير بدعٍ وإن هلكَ الجميعُ فلا عجيبُ

إنّ اللافت للنظر في البيتين، هو أن جواب الشرط جاء على هيئة أداة شرط أخرى " إن ". ربما أراد الشاعر من ذلك ألا يغلق الدائرة الدلالية، فيشحذ ذهن المتلقي ليكوّن أو يضيف دوائر أخرى ضمن دائرة الحدث

---

(٥٢) ديوان الأمير منجك ص ١٤٧ .

(٥٣) المصدر نفسه ص ١٤٣ .

المركزية. ولعل فداحة الخطب هي ما أثارت هذا الموقف عند الشاعر، والدليل على ذلك تلك الاستعارة التاريخية التي لجأ إليها باختيار هاتين الشخصيتين: " سجاح – مسيلمة الكذوب ".

إنه مما لا شك فيه أن الشرط . بكافة أدواته . قد رسم لنا دوائر دلالية عديدة، شكّلت بدورها علاقات تلازميه بين جملتي الشرط والجواب، وعلاقات إحالة يتم من خلالها التفاوض بين دلالتي الجملتين.

وبالإضافة إلى أدوات الربط السابقة هناك أدوات أقل اطّرادًا في الديوان مثل" **واو الحال** "، نرى ذلك في قول الأمير منجك : [٥٤]

غادَرْتُه والشوقُ ينحلُ جسمَه كالسمهري أُقيمَ بالتثقيفِ

وقوله كذلك : [٥٥]

أنشأتَني مِن بعد عُدمِيَ في الورى ونقلتَني والنارُ دونَ حريقي

إن " واو الحال " بالإضافة إلى إفادتها حسن إخراج الصورة، فهي ترسم علاقات تقابل بين صاحب الحال والحال. وإلى ذلك يشير عبد القاهر الجرجاني، إذ يرى أنَّ علة دخول " الواو "على الجملة أنها تستأنف الإثبات، ولا تصل المعنى الثاني بالأول في إثبات واحد [٥٦] .

نستنتج مما سبق، أنَّ الذات . ذات الشاعر . تمتلك رؤية تجاه الزمان والمكان، قوامها أن هناك أحداثًا منفصلة في حياتها اليومية تحتاج لوصلها ولربطها بعضها ببعض. ولعل ذلك ما يجعل لأدوات الربط دورًا مركزيًا، يبتعد كل البعد عن كونه مجرد حلية تعبيرية. ليست وحدة النصّ بسبب من اطّراد وسائل الربط، وإنّما هي بسبب من وحدة الذات المنشئة وقد وجدت في وسائل الربط سبيلا إلى استكشاف وحدة الكينونة وتحقّقها.

---

[٥٤] نفسه ص ٢٣ .

[٥٥] نفسه ص ١٢٠ .

[٥٦] انظر دلائل الإعجاز ص ٢١٥ .

٢- التكرار

يُعد التكرار ضربًا من التوازن بين عنصرين، سواء كان هذان العنصران لفظتين أم جملتين. ولا تقتصر قيمة التوازن هنا على الفعل الإيقاعي، إنما تتعداه إلى حد الائتلاف الذي إما أن يكون منتجًا للدلالة، أو مطورًا لها، أو مؤكدًا عليها. وبعد استقصائنا لصور التكرار في الديوان وجدنا أنها تدور حول عدة مستويات، أهمها: الحرف، والكلمة، والجملة.

٢-١ الحرف

وأعني به هيمنة حرف معين على النص، سواء تمثّل في صوت مفرد أم في قسم نحوي تعيّنه هذه التسمية، ويثير تواتره استفهامًا عن مدى العلاقة التي تربط بينه وبين البنية الدلالية للنص. يتضح ذلك في قول الأمير منجك : (٥٧)

دنِفٌ مذابُ القلبِ مِن فرطِ الأسـا ... ظنَّ الصباحَ وقد تحجبْنَ المِسَـا

ظبياتُ وادي النيربين وسفحِـه ... المشبهاتُ به الغصونَ الميسَـا

المسفراتُ من الخـدورِ أهلـةً ... المرسلاتُ من الذوائبِ جِندسَـا

الباسمـاتُ المبديـاتُ لآلاء ... عزَّتْ على سلكِ الأمانيَ مَلمسَـا

مثلتهنَّ على المُـدامِ تعلـلاً ... فرشفتُ ياقوتَ الشفاهِ تضرسَـا

فُقْنَ الرياضَ غضاضةً ونضـارةً ... والراحَ فعلاً والنسيمَ تنفسَـا

نلاحظ هنا تكرار حرف السين، وهو من الحروف المهموسة التي تضفي جوًا من السكون والوداعة على المقطوعة، مما يتناسب وحديث العاطفة المسيطر على ذات الشاعر. ولا شك أن صوت " السين " قد أحدث إيقاعًا تناغم ودلالات الشجن ولحظات الأنس وآهات العاشقين.

إنَّ شيوع صوت " السين " في نسيجها الصوتي، يجعل منه بؤرة النص ونواته والموجه في إنشاء بعض تعابيره وضبط حدوده. وإذا كان من الطبيعي أن يتكرّر صوت الرويّ ويفيض على الحشو فإنّ ما يميز هذا

---

(٥٧) ديوان الأمير منجك ص ١٠٢ .

النصّ هو أنّ المتكرّر يحقّق للكلمات الشاملة للصوت المتكرّر وحدة دلالية تؤكّد وحدة الخطاب. وعلى هذا النحو ارتدّت وظيفته التوليدية في النص إلى إحدى صفاته، هي الصفرية، ولا أدل على ذلك من استدعائه نظيريه في هذه الصفة، وهما " الصاد" و" الزاي "، فإذا الصفرية تحتل مركز المولد الإيقاعي المنتظم القصيدة من أولها إلى آخرها[٥٨] .

ولعلنا نلاحظ أيضًا تكرار الشاعر لـ " ال التعريفية " في كل من: " المشبهات – المسفرات – الخدور – المرسلات – الذوائب – الباسمات – المبديات "، فكأنه من فرط إعجابه بهؤلاء النسوة وشغفه بهنَّ، ولكي يدلل على ذوبان قلبه من شدة الهيام، أراد أن يشعرنا بأن هؤلاء النسوة قد اشتهرن بهذه الصفات، فهي كأنها من المُسَلَّمَات بالنسبة لهن، وكأن هذه الصفات ما هي إلا أعلام. وقد تعاضد مع ذلك تكرار " ألف المد " في أكثر الكلمات السابقة؛ كي نستشعر تلك اللذة التي يعيشها الشاعر في تلك اللحظات.

تواتر تكرار الحروف في الديوان مرات عديدة، مما يعكس وعي الشاعر بفاعلية الحرف في بنية النص، " وتكرار الحروف خطوة أولى في النسيج الإيقاعي المركب للنص؛ ولعل تكرار هذا الحرف أو ذاك يرتبط لا شعوريًا بالحالة النفسية للباث وبالغرض الشعري " [٥٩] . ومن أمثلة ذلك قول الشاعر : [٦٠]

أغارُ إذا وصفتُكَ مِن لساني ... ومِن قلمي عليكَ ومِن بَناني

لئن منعتْكَ قومُكَ مِن حَديثي ... فكمْ باتتْ تُساجلُكَ الأماني

وإن حجبوكَ عن نظري فإني ... أراكَ بعينِ فِكريَ مِن مكاني

---

[٥٨] انظر تحاليل أسلوبية ، د/ محمد الهادي الطرابلسي ص ٩٢ ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، سنة١٩٩٢م .

[٥٩] الشعرية ، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، د/ أحمد جاسم الحسين ص ١٢٧ ، الطبعة الأولى ، الأوائل للنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ، سنة ٢٠٠٠م .

[٦٠] ديوان الأمير منجك ص ١٤ .

وإن شرَّقتَ أو غرَّبتَ عنـــي فما لكَ منزلٌ إلا جنانِـــي

تكرر حرف الشرط " إن " في الأبيات مقترنا بحرف "من" وحرف "عن " و "لئن"، وهو تكرار يجد تبريره في اطّراد صوت الرويّ "النون". لكن الشرط يأتي هنا مخالفًا لمفهوم أساليب الشرط المعروفة في اللغات البشرية الطبيعية بوصفها جزءًا نسقيًا من القواعد الكلية في ناحيتين رئيستين؛ الأولى تتمثل في ارتباط التقرير – في تلك الأساليب – بعبارة أو مفهوم غير مفهومين في التركيب. والثانية ترتبط بمخالفة هذه الأساليب قاعدة أخرى معروفة في أبنية الشرط؛ هي أنَّ تلازم الوضعين في جزئي أسلوب الشرط في حالة الإثبات يبقى صحيحًا في حالة نفي الجزأين معًا. وقد يعود عدم صحة ذلك التلازم إلى كون الجزء الأساسي في التركيب يعبر عن واقع حادث في زمن سابق لزمن عبارة الشرط؛ ولذا فقد أطلق الدكتور فالح العجمي على هذه الأساليب " أساليب الشرط الوهمية " [٦١] .

ونحن نلتمس دلالة تكرار حرف " إن " في تلك التسمية، حيث يرى الشاعر أن العلاقة قد انفصمت وانتهى الأمر – والدليل على ذلك استخدامه للام التوكيد " لئن " ليوحي بذلك الانفصام – ولذا فهو يرى أنها أصبحت شكلية، لم تعد موجودة إلا في خياله، ولذلك لجأ إلى " إن " الشرطية الوهمية؛ ليعكس عدم التلازم الشرطي في التراكيب عدم التلازم العاطفي بين الشاعر ومحبوبته. وقد لجأ إلى التكرار هنا ليسجل . من خلال الأبيات . أن جميع صور الحجب التي استخدمها أهل محبوبته، يقابلها استحضار منه لها، لكن محاولاته جميعها من طرف واحد وإلى طرف واحد هو " ذاته ". وهكذا يتحقق التوازي عن طريق التقابل المشهدي من خلال تكرار " إن ". فهو تواز يقرّه الشعر وإن لم يستسغه العقل.

---

(٦١) انظر " أسس اللغة العربية الفصحى " ص ٤٣٩ ، ٤٤٠ .

وربما نستطيع أن نلحق بالحروف تواتر الظروف، ومن أبرزها " حيث ". من أمثلة ذلك قول الأمير منجك من خمرياته : [٦٢]

قصرُ الأميرِ بوادي النيرين سَقَى ... ريَّاكَ عني مِن الوسْمِي مـــدِرارُ
كم منزلٍ فيكَ أيـامٌ هواجرُهـــا ... أضائلُ ولياليهـــنَّ أسحـــارُ
حيث الشبيبةُ بكرٌ في غضارتِها ... وللصبابةِ أحلافٌ وأنصـــارُ
حيث الرياضُ تغنيني حمائمُها ... بالدفِّ والجنكِ والمَيْطورِ لي جارُ
حيث الخمائلُ أفلاكٌ بها طلعتْ ... زهرٌ من الزهرِ والندمانُ أقمـارُ
حيث المدامةُ رقَّتْ في زجاجتِهـا ... يُديرُها فاتنُ الأجفـانِ سحَّـارُ

نلاحظ من خلال الأبيات تكرار " حيث "، وهي . كما هو معلوم . تفيد الظرفية " للمكان اتفاقًا. قال الأخفش: وقد ترد للزمان " [٦٣] . وإننا لنلمح في مفتتح القصيدة ارتداد ذاكرة الذات إلى الخلف حيث " قصر الأمير "، وتعدد جلسات الأنس " كم منزل ". لكن بؤرة الشعور عند الذات تمثلت في ذلك الامتداد الزمني الكامن في تحول زمن الهجير إلى الأصيل، والليل إلى السحَر. ولذا كان طبعيًا أن يهيمن ظرف الزمان " حيث " على مكامن الشعور عند الذات، فتكررت لتصنع توازيًا بين الإيقاع العرضي من جهة والإيقاع الزمني / النفسي والدلالي من جهة أخرى.

٢-٢ الكلمة

تدور رحى التكرار على مستوى الكلمة بين ثلاثة محاور رئيسة، أبرزها: **التماثل، والترادف، والتقابل:**

٢-٢-١ التماثل

وقد لاحظنا أنه نوعان: تماثل **دلالي**، وتماثل **صرفي**. أما **الدلالي** فيعني تكرار كلمة بعينها في النص، وتكرار الكلمة في الديوان يأتي

---

[٦٢] ديوان الأمير منجك ص ٧٩ .
[٦٣] مغني اللبيب ١/ ١٣١ .

متناسبًا وإيقاعات رحلة الذات للبحث عن مكنوناتها، ومكونات ذاكرتها وجذورها، علَّها تلحق بركب العودة وتمتلك أحلامها وأمنياتها. نرى ذلك في قول الأمير منجك في إحدى رومياته : [٦٤]

مِن آل منجكَ طابَ نشرُ حديثِهُم. كالزهرِ في الأكمامِ حيثُ أقامُوا
قومٌ صغيرُهمُ كبيرٌ في العُـــلا يهوَى الجميلَ ولم يرعْه فطـامُ
قومٌ إذا ركبُوا الجيادَ لموقـــفٍ نبتُوا ربًا وعلى الكرامِ كـــرامُ
قومٌ إذا سُلَّت ذكورُ سيوفِهِـــم قتلَ النساءَ الهمُّ والأوهـــامُ

يأتي تكرار كلمة " قوم " في سياق فخر الشاعر، وسط هالة من تخلي الجميع عنه بعد ضياع جاهه وماله، ولذا فهو يحاول البحث عن شعاع ضوء ولو كان خافتًا ينير له الدرب، فلا يجد سوى مجد أجداده وعزهم، في محاولة لتعزية نفسه من جهة، وكذلك علَّه يلحق بهم من جهة أخرى. فتكرار كلمة " قوم " ما هو إلا انعكاس لنداء الذات، واستغاثة " الأنا " الضائعة.

ويقول الشاعر كذلك : [٦٥]

كرامٌ رمتْنِي المرضعاتُ ببابِهِـــم وحيدًا فكان اللطفُ منهم مُؤانِسِـي
فهم عوَّدُوني بالجميلِ تفضـــلاً وهم أجلسُونِي في صدورِ المجالسِ
وهم أكرمونِي بينَ قومِيَ يافـــعًا وهم ألبسُونِي مِن أجلِّ الملابـسِ
وهم عذَّبُوا قلبي بكل كريهـــةٍ وهم أشغلُوا فكري بطولِ الوساوسِ
وها أنا أرجو اليومَ عودةَ برِّهِـــمْ على رغم جبارٍ وكيدِ منافـــسِ

يأتي تكرار الضمير " هم " في سياق محاولات الذات للتواصل والالتئام مع الآخر. وهي من خلال ذلك تروم الائتناس بغيرها، وإن أدى ذلك إلى أن تتماهى معه. ولذا وجدنا الشاعر يكرر الضمير " هم "، في صدور

---

[٦٤] ديوان الأمير منجك ص ١٠٦ .
[٦٥] ديوان الأمير منجك ص ١١٤ .

الأشطر الأولى . بداية من البيت الثاني إلى الرابع . والثانية، وكأنه يريد أن يصل الأبيات من البداية إلى النهاية بهذا الضمير " هم "، فهو لم يعد يشعر بذاته إلا من خلال الآخر/ هم.

وحتى عند مجيء الضمير المنفصل " أنا " في نهاية الأبيات، وجدنا الشاعر يتبعه بالضمير " هم " لكن متصلاً بكلمة: " برهم "، ولذا فتكرار هذا الضمير " هم " يأتي انعكاسًا لذوبان " أنا " الشاعر في الآخر، ومحاولة ذاته البحث عن مكانة لها من خلاله .

وأما التماثل **الصرفي** فأعني به التشاكل الذي يقع بين كلمتين في الصيغة الوزنية، والشاعر . في ديوانه . يحاول من خلال هذه التقنية الإشارة إلى وجوه الاشتراك بين الكلمتين، مما يسهم في خلق نسيج من العلاقات الدلالية والإيحائية. نرى ذلك في قول ابن منجك : [٦٦]

فعولٌ ولكن ليس يُدعى بفاعلٍ قؤولٌ ولكن ليس بالمتكلمِ

جاءت الكلمتان (فعول – قؤول) على وزن واحد وهو : " فَعولٌ " ، ولا شك أن هذا الاشتراك قد رسم توازيًا دلاليًا بين وجهي الشخصية الإنسانية (القول – الفعل) ، التي يمثلها الممدوح . إنَّ هذا التناظر بين الصيغتين قد صنع تآلفًا وتناسبًا بين خصال الممدوح .

ومثل ذلك قوله : [٦٧]

راقيًا بالفخار كل عليٍّ ساحبًا فوق هامةِ الشهبِ رُدنا

اشتركت الوحدتان (راقيًا – ساحبًا) في وزن واحد وهو : " فاعل " ، وصيغة واحدة وهي " اسم الفاعل "، وقد تساوقت ظلال هذه الصيغة . التي تفيد إسناد الفعل لفاعل في الأزمنة الثلاثة: الماضي ، والحاضر ،

---

[٦٦] المصدر نفسه ص ٤٤ .

[٦٧] نفسه ص ٥٧ .

والمستقبل . مع النموذج المثالي الذي يريد الشاعر أن يرسمه لممدوحه ، وهو يتمثل في : علو قدره ، ودلائل هذا العلو .

٢-٢-٢ الترادف

وهو لون من ألوان تكرار المعنى لكن بكلمة بديلة. لكنه رغم ذلك " ليس الترادف تماثلاً في الألفاظ، وإنما هو كيفية في تتابعها وتواردها للدلالة على المعنى الواحد. ولا يعني هذا أن اللفظ ينوب اللفظ، ويؤدي من معناه ما كان سيؤديه، وإنما يقصد بالترادف اتحاد اللفظين أو أكثر في المفهوم واختلافهما في نفسهما، وهذا الاتحاد لا يشمل كلية المفهوم، وإنما هو يجعل اللفظ يختلف عن مرادفه في جزء من المعنى لا يجلوه إلا هو " [٦٨] .

إذن فالترادف لا يُعد إعادة للمعنى، بقدر ما يعد تحويرًا له، وتعميقًا لأصله، ومحاولة لاستنفاد جوانبه. من ذلك قول الأمير منجك :[٦٩]

إني لأعشقُ في هواهُ عواذِلي شغفًا بهِ وأودُّ فيه اللُّومَا

نلاحظ وجود اشتراك في المعنى بين الثنائيات:" لأعشق – أود "، و " عواذلي – اللوما "أتى الفعل " أعشق " من العشق، وهو درجة قصوى من درجات الحب، أما " أود " فهو من الود والمودة، ويدور معناه حول حب الشيء وتمنيه وهو . لا شك . درجة أقل من درجة العشق. أما " عواذلي " فمن العذل، وقد جاء في اللسان: " العَذْلُ: الإحْراق فكأنَّ اللائم يُحْرِق بعَذْلِه قلبَ المَعْذول " [٧٠] . فإذا كان اللفظان " عواذلي – اللوما " يشتركان في معنى اللوم، فإن الأولى أشد وأوقع على أنفس المحبين. وقد

---

(٦٨) فن الشعر ورهان اللغة ، د/ أحمد حيزم ص ٢٦٨ ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سوسة ، تونس ، الطبعة الأولى ، سنة٢٠٠١م .

(٦٩) ديوان الأمير منجك ص٩ .

(٧٠) لسان العرب ٣/ ٧٢١ .

نتج عن ذلك حدوث تقاطع بين الثنائيات " لأعشق – عواذلي "، و " وأود –اللومان "، وذلك للتناسب في الدرجات الإيحائية.

ومثل ذلك قوله : [٧١]

وانْبَشَّ وجهُ النُّجْحِ بعدَ عبوسهِ فرحًا ومبتسمُ المنى مِضحاكُ

إنه بالرغم من اشتراك الكلمات الأربعة: " انبش – فرحًا – مبتسم – مضحاك " في معنى السرور والبهجة، فإن كل كلمة من هذه الكلمات قد انفردت بزاوية معينة من زوايا هذا المعنى. ففي اللسان: البَشّ اللطف في المسألة والإقبالُ على الرجُل والبَشاشة طلاقة الوجه [٧٢] .

أما الفرح فيكون من داخل الذات، والابتسامة نتيجة لتلك الحالة، ودرجة دنيا من درجات الضحك تأتي بعد البشاشة، وأما مضحاك فقد جاءت على وزن صيغة المبالغة " مفعال " وهي تفيد المبالغة في الضحاك. وهكذا امتدت رؤية الشاعر لتنظر إلى المعنى الواحد من أكثر من زاوية، فالترادف إذن عند الشاعر كيفية في التصرف، وتشاكل لا يهدف إلى التماهي بقدر ما يرمي إلى التعدد والافتراق.

٢-٢-٣ التقابل

إن التقابل الحاصل بين اللفظتين؛ يخلق تواشجًا في المجموع العام للحالتين النفسيتين المتنافرتين ظاهرًا، وكذلك يسهم إسهامًا كبيرًا في إبراز الدلالة وترسيخها في الذهن؛ لأنه يحمل علامة مثبتة لا تتوافر في كل التراكيب، ومن هذه الفجوة الحاصلة من الاختلاف يتولد الإيقاع النفسي الذي يمتد إلى المعاني، ولا يكتفي بالألفاظ [٧٣] . ويأتي التقابل في ديوان ابن منجك؛ ليعكس المفارقة التي يعاني منها في حياته، ويشعر بفداحتها

---

[٧١] ديوان الأمير منجك ص ٢٤ .
[٧٢] لسان العرب ١/ ٢١٧ .
[٧٣] الشعرية (بتصرف) ص ١٣٤ .

في كل درب يسلكه من دروب زمانه. من أمثلة ذلك قول الشاعر في إحدى روملياته : [٧٤]

فعسى الذي أبْلَى يُعيـ ـنُ ويلتقِي ناءٍ بدانِي

ويقول كذلك في رومية أخرى : [٧٥]

أعادَ حزنيَ أفراحًا وصيَّرَنِي أُثنِي على طولِ تشتيتِي وتَغريبِي

ن التقابل الذي نراه بين اللفظتين (ناء – داني) و (حزني – أفراحًا)، ليعكس البعد النفسي لذات الشاعر بعد تغريبها وتشتيتها حتى قبل السفر إلى رومية. إنه يمثل تلك الصيرورة التي أصبحت هي عنوان الذات ومحل إقامتها. وربما أسهم ألف المد في الكلمات: " ناء – داني – أفراحًا " في إبراز هذا الجسر الطويل المقام بين مكان غربة الذات ومحل جذرها وأصلها.

ولقد جمع الشاعر كل هذه الأضداد في قوله : [٧٦]

جمعت ليَ الأضدادَ أيامُ دهـ ـرٍ هيأتْ ليَ الأحزانُ قبلَ وجودِي

فرقيبٌ ولا حبيـ ـبٌ وبعـ ـدٌ في دنوٍّ وعشـ ـرةٌ محسـ ـودِ

إنَّ اجتماع هذا النسق من الأضداد، يمثل إيقاعًا متوازيًا مع وتيرة حياة الذات التي تظللها المفارقة والتناقض بين مفردات الكون.

٢–٣ التركيب

من خلال استقصاء صور التكرار على مستوى التركيب في ديوان ابن منجك، وجدنا أنها تتمحور حول ثلاثة خطوط رئيسة، وهي: التشاكل الدلالي، والتشاكل النحوي، والتوازي المزدوج (تشاكل نحوي وتقابل دلالي):

---

[٧٤] ديوان الأمير منجك ص ١٠٩ .
[٧٥] المصدر نفسه ص ١٠٩ .
[٧٦] نفسه ص ١٦٠ .

٢-٣-١ التشاكل الدلالي

أعني بالتشاكل الدلالي تكرار تركيب بعينه أو معنى من معاني الديوان، فأما الأول فهو لا شك يمثل بنية إيقاعية تخترق مستوى الخطاب؛ لتشكل واقع الذات . من أمثلة ذلك قول الأمير منجك : (٧٧)

يا ربِ بدري غابَ عن طرفِي وفي ... سحبِ النَّوى طولُ المدى يتحجبُ
يا ربِ إنساني بدمعِي غارقٌ ... والقلبُ في نارِ الجَوَى يتلهبُ
يا ربِ إني عنْ فؤادِيَ راحلٌ ... والجسمُ ثاوٍ بالضنَا يتقلَّبُ
يا ربِ ضيفُ الطيفِ زارَ ولم يعدْ ... فمتى إلى دارِ المتيمِ يقربُ
يا ربِ فاجمعْ شملنَا متفضِّلاً ... فلمنكَ لا مِن فضلِ غيركَ أطلبُ

إن هذا التكرار التركيبي المتمثل في أداة النداء " يا " ولفظ الربوبية المنادى " رب "، يرصد درجة قياس لهث الذات ولهفها على مَن تحب، فالذات تجأر بالشكوى إلى الله من واقعها المأساوي العاطفي، ولذا فهي في حاجة إلى أن تعدد في مفردات ذلك الواقع، حتى إذا استنفدت هذه المفردات خلصت إلى الدعاء في نهاية الأبيات: " فاجمع شملنا متفضلاً " ولقد أسهم تكرار ياء المتكلم: " بدري – إنساني – إني "، ومجيء الشطر الثاني جملة اسمية في الأبيات الثلاثة الأولى، في إبراز تلك الفجوة التي تعيشها الذات، وتصور مدى قسوة المعاناة التي تنغص عليها حياتها.

المعنى

استخدم الشاعر تقنية تكرار المعاني، لكن ليس على مستوى القصيدة إنما على مستوى الديوان ككل. فهناك بعض المعاني ظلت في جعبة الشاعر، ربما تعمد نثرها عبر تجاربه المتعددة داخل الديوان، وربما جاءت حسب سليقته الشعرية، أو كانت أثرًا من آثار تراكمات التجارب ضمن الذاكرة. لكن هذه المعاني التي يكررها الشاعر لا ينظمها نسق واحد، إنما

(٧٧) نفسه ص ١٢٠ .

يشكلها الشاعر ضمن قوالب متعددة، بحيث يأتي المعنى في كلٍّ مغايرًا لما سبق، أو مضافًا إليه معان أخرى، وكأن الشاعر يعيد إنتاج المعنى من جديد.

ولعلنا لا نجد مثالاً أوضح من موقف الذات من " لحظ العيون " وأثره على الآخر / العاشق. وقد ورد في لسان العرب في مادة " لحظ ": لَحَظه يَلْحَظُه لَحْظًا ولَحَاظًا، ولَحَظَ إليه نظره بمؤخر عينه من أي جانبه كان يمينًا أو شمالاً، وهو أشدُّ التفاتًا من الشزْر. واللِّحاظُ مؤخر العين مما يلي الصُّدغ، والجمع لُحظٌ [٧٨] .

إن الذات في بداية الأمر تتوجس خيفة من لواحظ المحبوبة : [٧٩]

ومن لواحظِهِ الأسيافُ مغمدةٌ ومن معاطفِهِ الأغصانُ تضطربُ

ثم تراها وقد عقدت العزم على القتال، واستعدت له : [٨٠]

قد جردتْ ألحاظُه أسيافَه وغَدَتْ مِنَ الأكبادِ في أغمادِ

ولا شك أن ارتكاز الشاعر على الفعل الماضي " جردت – غدت "، قد أكد هذه النية وجعلها تتحول إلى فعل . ثم تصرح الذات بعد ذلك فتذكر أثر هذه اللحاظ عليها : [٨١]

روحِي الفداءُ لفتَّاكٍ لواحظُهُ يُميتنِي تارةً فيه ويُحيينِي

وقد تعدى هذا الأثر الفتاك ذات الشاعر إلى الآخرين، الأقوياء منهم والضعفاء : [٨٢]

جاذر دونَها الآسادُ صرْعَى بسحرِ لِحاظِها لا بالطِّعانِ

وقد تستخدم اللحاظ أكثر من سلاح لمحاربة الآخر / العاشق، رغم أنَّ المقام ليس مقام قتال، إنما مقام عشق وهيام : [٨٣]

---

[٧٨] انظر لسان العرب ٣/ ٣٤٩ .
[٧٩] ديوان الأمير منجك ص ٨٧ .
[٨٠] المصدر نفسه ص ٩٢ .
[٨١] نفسه ص ٩٦ .
[٨٢] نفسه ص ٨٨ .

لحظاتٌ تَرْمِي الحَشَا بنبالٍ قاتلاتٍ وَلاتَ حينَ قتالِ

إنَّ من هول أثر هذه اللحاظ، اتخذت الذات لنفسها لقبًا مشتقًا من موقف تلك اللحاظ منها: (٨٤)

دامي اللواحظ في الرسوم معذب أودت بمهجته لظى التعنيفِ

وربما التفت الشاعر إلى ذلك الاشتراك الدلالي بين لحاظ العين ولحاظ السهم. فقد ورد في اللسان: لحاظ السهم ما ولِيَ أعلاه من القُذَذ، وقيل اللحاظ ما يلي أعلى الفُوق من السهم (٨٥).

لكن الذات تحاول تعزية نفسها بعد ما رأت هذا الأثر المميت لتلك اللحاظ، فأخذت تلتمس قدسية لذلك الأثر:(٨٦)

أفْدِي بَيَاضًا سَاطِعًا مِن بُرْدَتَيْه بأَسْـــــودِ

وأنا الشَّهِيدُ وَلَحْظُه الـ جانِي عليَّ ولا يـــــدِ

ولعل هناك سؤالاً يطرح نفسه في هذا السياق، ألا وهو : لماذا يستخدم الشاعر تلك المفردات التي لا يُعول عليها إلا في سياق الحروب والمعارك ؟ أليس المقام مقام عشق وصبابة؟!

ربما نلتمس سببًا لذلك من خلال طبيعة العصر، الذي وجد فيه الأمير منجك؛ حيث كان للحروب المتعددة التي خاضتها البلاد أثر واضح، في شعر الغزل شكلاً ومضمونًا. إنّ استعارة صور الرماية في الحرب لصور المتغزّل به استعارة معهودة في الشعر القديم؛ إلاّ أنّ استصفاء الشاعر لها دون غيرها من الموروث النموذجي يجد تبريره فيما أسلفنا من روح

---

(٨٣) نفسه ص ٨٥ .
(٨٤) نفسه ص ٢٣ .
(٨٥) انظر لسان العرب ٧/ ٤٥٨ .
(٨٦) ديوان الأمير منجك ص ٩٥ .

العصر. فالعلاقة بين المحب والمحبوب صارت معركة حربية، سُلَّت فيها سيوف العيون، وسُفكت سيوف العشاق [٨٧] .

وإذا توغلنا داخل ذات الشاعر، وجدنا أنه عاش يعاني من تحولات الأيام وصروف الدهر؛ وذلك يرجع إلى أنه أصبح أميرًا بلا إمارة، وفارسًا بلا جواد، مما جعله يفتقد مفردات الفروسية الواقعية في حياته، فأخذت تلك المفردات تنطبع في فضاء نصه الشعري، ولا سيما إذا علمنا أن مثله الأعلى في الشعر أبو فراس الحمداني (الشاعر الأمير الفارس) ، الذي عارضه في كثير من قصائده [٨٨] . ومما يؤيد ذلك أيضًا، أن الغزل المادي يطغى على الشاعر في ديوانه بعكس الغزل الذاتي والعذري فهما قليلان جدًا.

وبعد، فهذا الإجراء ينتظم في نطاق اهتمامنا بإبراز كمون المختلف المتنوع في الواحد المتفرد، وانتشار المتفرد وتوزعه ليتلبس المتعدد المختلف، فإذا الحدود بين الفرد والجمع، بين الواحد والمختلف تلتبس، والفواصل تتماهى وتتداخل [٨٩] .

٢-٣-٢ التشاكل النحوي

إنَّ هذا الإجراء يُقصد به التوازن بين مصراعي البيت في المكونات النحوية، ومن خلال استقرائنا للديوان وجدنا نوعين من أنواع التشاكل النحوي، وهما: التشاكل الأقصى، والتشاكل الأدنى، وإن كان النوع الأول هو الغالب. يُقصد بالتشاكل الأقصى التماثل الكلي بين مكونات

---

[٨٧] الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء ، د/ أحمد فوزي الهيب (بتصرف) ص ١٩٣، مؤسسة الرسالة ، الطبعة الأولى ، بيروت ، سنة ١٤٠٦هـ ، سنة ١٩٨٦م .

[٨٨] انظر ديوان الأمير منجك ص ١٠٣ ، ٣٠ ، ١٥٣ ، ٧٧ ، ١٠٩ .

[٨٩] انظر" النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، د/ محمد الناصر العجيمي ص ٢٧٢ ، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، تونس ، سنة ١٩٩٨م .

المصراعين، وأما الثاني فيعني التماثل الجزئي الذي يكون بين بعض مكونات المصراعين. مثال النوع الأول قول الأمير منجك : [٩٠]

وسموتَ العبادَ عدلاً وحلمًا وملكتَ البلادَ سهلاً وحَزْنَا

وأما النوع الثاني فمثل قوله : [٩١]

مُجَمَّلاً بأيادٍ مِنْكَ فائقةً مُعطَّرًا بغوالٍ مِن غَوَالِيكَا

ومن أمثلة النوع الأول أيضا قوله : [٩٢]

دنوًّا لقد أَوْهَى تَجَلُّدِيَ البعدُ ووصلاً فقد أَدْمَى جَوَانِحِيَ الصَّدُّ

نلاحظ في البيت توازيًا بين مطلع الشطر الأول ومطلع الشطر الثاني. تضمّن كلّ شطر جملتين. حُذف عامل المفعول المطلق في الأولى من الشطرين (ادن دنوًّا – وصل وصلاً) وتُبع كلاهما بجملة فعلية تقدّم فيها المفعولُ الفاعل. جاء الفعل في كليهما رباعيا مهموزا " (أوهى–أدمى) مسبوقا بأداة التأكيد " قد "، وورد المفعول مضافا إلى المتكلّم المفرد، وانعقد بين الكلمات المتناظرة في المراتب ترادف في الدلالة.

هذا التناظر الذي نراه بين المصراعين، يدعم تولّد اللاحق من السابق ويؤكّد صورة اتّساق الخطاب ووحدته، إلاّ أنّه لا يفضي إلى استنساخ مكوّنات النصّ بعضها من بعض الآخر. فألهو ليس عين الآخر وإن تشابها. إن الشاعر إنما يروم أن يصنع من خلال هذا التناظر اختلافًا وتعددية للحال الواحد. فالدنو اقتراب مكاني، أما الوصل فيتجاوز ذلك إلى الفعل وبذل الجهد في إحداث تقارب، وأدمى تتعدى مرحلة الضعف إلى فعل الإيذاء، وكذلك يختلف الصدُّ عن البعد في أنّ الأول فعل إعراض داخلي مقصود من الذات، بينما الثاني يتعلق بالافتراق المكاني فقط.

ويقول الأمير منجك كذلك : [٩٣]

---

[٩٠] ديوان الأمير منجك ص ٥٠ .
[٩١] المصدر نفسه ص ١٧ .
[٩٢] نفسه ص ٣٤ .

ومن لَوَاحِظِه الأسْيَافُ مُغْمَدةٌ ومِنْ مَعَاطِفِه الأغصانُ تضطرِبُ

المصراعان جملتان اسميتان تقدّم فيها متعلقات الجملة (من لواحظه / من معاطفه)، وجاء المبتدأ في صيغة الجمع، مقيّدا بلفظ اسم في الأوّل (مغمدة) وبفعل في الثاني (تضطرب).

إن هذا التناظر بين مصراعي البيت، ليوحي بتعدد السمات الشكلية والجمالية، التي يمتلكها محبوبه، وكذلك يشير إلى تفاوت ردود الأفعال لدى مفردات الكون، تجاه تلك السمات وتشكلاتها. فالتناظر هنا إذن يُعد فعل بناء وتجديد، لا فعل جمود واستنساخ.

ونرى مثل ذلك قوله : [٩٤]

فَسَكَنْتَ مِن طَرْفِي سوادَ سوادِه وحَلَلْتَ مِنْ قلبي محلَّ ظنونهِ

جاء كل مصراع جملة فعلية تصدرها فعل ماضٍ متصل به ضمير مخاطب هو " تاء الفاعل "، وقد جاءا على وزن واحد وهو " فَعَلْتَ "، وقد تعلق بالفعل حرف الجر " من " وبعده اسم مجرور، وكذلك أتيا على وزن واحد وهو " فَعْلِي "، تقدَّما على المفعول به، الذي جاء مضافًا إلى اسم آخر اتصل به ضمير الغائب " الهاء " العائد على الاسم المجرور .

إن الشاعر بروم أن يوهمنا بالتماثل التام بين مصراعي البيت، لكننا سرعان ما نكتشف هذا التنامي وتلك الكثافة الدلالية المتولدة عن التفاوت بين الوحدات اللغوية في الطرفين. فسكنت توحي بالاستقرار وتتجاوز مجرد الحلول في المكان، وبينما يصعب الاستقرار في الطرف، يسهل الحلول في القلب فهو محل اليقين ومكمن سائر المشاعر المتباينة.

إذن " فقيمة توازن المشاكلة هنا، في كونه ينبه إلى ما في المتماثل ظاهرًا، من دواعي الخلاف. ليس النظير مثلاً لأنه يشرك نظيره مشاركة

---

[٩٣] نفسه ص ٣٢ .

[٩٤] ديوان الأمير منجك ص ٥٠ .

دنيا أو قصوى، في الجذر والوزن والصيغة والمحل، وإنما هو صنوه ، والصنوان ما كانا من أصل واحد ، كأن تطلع النخلتان من عرق واحد ، أو أن تنبع الركيتان من عين واحدة " [٩٥] .

٢-٣-٣ التشاكل المزدوج (تشاكل نحوي وتقابل دلالي)

وهنا يحاول الشاعر في ديوانه الجمع بين بنيتين من التشاكل، فبالإضافة إلى ما سبق من التشاكل في المكونات النحوية يأتي التقابل الدلالي، الذي ينهض على أساس المخالفة بين الأنصاف التعبيرية؛ لتصوير عالم الذات الداخلي والخارجي، ومن خلاله يتم تفاوض الذات مع نفسها ومع الآخر. لكننا في الحقيقة لم نعثر في الديوان إلا على لون واحد من ألوان هذا التشاكل المزدوج، ألا وهو التشاكل الأدنى. من أمثلة ذلك قول الأمير منجك : [٩٦]

ذهبَ الشبابُ فلا أنيسَ بعده وأتى المشيبُ فلا عليه سلامُ

نجد هنا تصدير المصراعين بالفعل الماضي، يتبعه الفاعل ثم لا النافية. ولا شك أن المسافة الزمنية بين هذه الثنائية التركيبية: " ذهب الشباب / أتى المشيب " تردّد صدى زمنية المدّ والجزر، والمراوحة بين الذاهب والآتي.

وكذلك يقول الشاعر : [٩٧]

ألا لا تبكِ حادثةَ افتراقٍ ولا تفرحْ بلذاتِ الإيابِ

يلتقي شطرا البيت في الاتكاء على لا الناهية يتلوها فعل مضارع، الذي تعدى في الشطر الأول مباشرة إلى مفعول به، وفي الشطر الثاني تعدى بحرف الجر " الباء "، وقد التقى المصراعان في وجود اسم " مضاف إليه " في نهاية كل مصراع. ولا شك أن تواشج عناصر هذه

---

[٩٥] فن الشعر ورهان اللغة ص٢٨١ .
[٩٦] المصدر نفسه ص ١٠٦ .
[٩٧] ديوان الأمير منجك ص ١٣٢ .

المقابلة من المتضادات: " لا تبك – لا تفرح "، " حادثة – بلذات "، " افتراق – الإياب " هو الذي أسهم في تعانق بنية الإيقاع مع بنية المخالفة، وقد أسفر عن ذلك تولد إيقاع نفسي هادئ لدى الذات، أسهم في تشكيل موقفها من مفارقات الكون والحياة.

ويقول الشاعر في مدح السلطان إبراهيم خان : [٩٨]

يذرُ الدجى بالبشرِ صُبحًا مُشرقًا والصبحَ بالإرهابِ ليلاً مُظلمًا

يبدأ المصراع الأول بفعل مضارع فاعله مستتر تقديره " هو "، يتبعه مفعول به، ثم حرف الجر " الباء " يتلوه اسم مجرور، ثم يتبعه حال موصوفة. وقد ناظره المصراع الثاني في نظام مكوناته عدا أن الفعل قد حُذف جوازًا لأنه مفهوم من خلال السياق، فأصل الجملة " ويذر الصبح " ولذا فهذا البيت يكاد أن يُعد لونًا من ألوان التشاكل الأقصى.

وقد انعقدت بجانب هذا التشاكل مقابلة معجمية بين الوحدات:" الدجى– الصبح "، " بالبشر – بالإرهاب "، " صبحًا–ليلاً "، " مشرقًا–مظلمًا ". إن هذا التشاكل المزدوج قد أسهم في رصد تقلبات الذات . ذات الممدوح . وبيان مدى انخراط تلك التقلبات في نظام واحد ينتسب إلى تلك الذات.

إن قيمة انضمام التشاكل النحوي إلى المقابلة، تكمن في توحد الإطار والخلفية؛ لضمان صلاحية الانطلاق إلى فضاء المخالفة وتنافر الأضداد.

٣– التصرف

التصرف خاصية أسلوبية تتحول بمقتضاها اللغة العادية إلى لغة شعرية، ذات قوانين خاصة ينشئها المبدع مستعيضا عن القوانين السابقة المشتركة، وهي قوانين تنحرف عن النظام اللغوي المتعارف عليه وتتجاوز أهم وظائفه أي الإبلاغ والتوصيل إلى وظائف تعبيرية مصاحبة لها ذات

---

[٩٨] المصدر نفسه ص ٩ .

مظاهر وآثار في الكلام. ومن أهم ما ورد من مظاهر التصرف، في ديوان الأمير منجك: التقديم والتأخير، والحذف.

٣-١ التقديم والتأخير

يقول عبد القاهر عن أهمية التقديم والتأخير: " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّ فيه شيء، وحُول اللفظ عن مكان إلى مكان " [٩٩] .

لهذه الأهمية أكثر الشعراء من الاتكاء على هذه الظاهرة الفنية في أشعارهم على مرِّ العصور، وشاعرنا واحد من هؤلاء قد أكثر من [illegible] على هذه الظاهرة، لدرجة أننا قد نعجز عن إحصائها داخل ديوانه، فلا يكاد يخلو نموذج شعري من هذه الظاهرة.

وقد نلتمس تفسير ذلك من خلال معرفتنا بنظام الجملة العربية، فمن المعروف أنها تقوم على ترتيب معين؛ فإذا كانت اسمية جاء المبتدأ ثم الخبر ثم المتعلقات، وإذا كانت فعلية جاء الفعل ثم الفاعل ثم المفعول ثم المتعلقات، فإذا ما اختل هذا الترتيب وقُدم فيه وأُخر، فلا شك أن هناك علل لذلك، هي في مجملها تتعلق بالدلالة والإيقاع. فلعل ذات الشاعر تروم إعادة تشكيل الأحداث اليومية سواء من حيث الزمن أو من حيث زاوية النظر وتسليط الضوء. من ذلك قول الأمير منجك في سياق شكواه لممدوحة: [١٠٠]

قومٌ إذا جئتُ أشكُو ما دُهيتُ به أفْهمتُ صمَّ الحصَى قولي وما فهمُوا

---

[٩٩] دلائل الإعجاز ص ١٠٦ .

[١٠٠] ديوان الأمير منجك ص ٢٩ .

إن شكاية الشاعر تتركز على بطانة ذاك الممدوح، ولذا فقد تعمَّد تسليط الضوء على مَن يتوازى معهم " صم الحصى " بتقديم " صم " وهي المفعول الثاني على المفعول الأول: " قولي "؛ وذلك لأنَّ المشكلة ليست في طبيعة قوله، إنما في هؤلاء الذين هم أقل من " صم الحصى "من وجهة نظر الشاعر .

ومن تقديم المفعول به على الفاعل، قوله في القصيدة نفسها:

وكمْ تَخَطَّى ذَوِي الأحسابِ مُعتديًا وضيعُ جرثومةٍ في أنفِه شَمَمُ

فالمفعول به " ذوي الأحساب " تقدم على الفاعل " وضيع " في محاولة من ذات الشاعر للفت الأنظار إليها، وإلى تاريخها، وسؤددها.

وأكثر ما ورد في الديوان من أشكال التقديم والتأخير، تقديم شبه الجملة، سواء كان ركنًا من أركان الجملة، أو من معلقاتها فقط . من أمثلة ذلك قول الأمير منجك : (١٠١)

وبي حالةُ العشاقِ في كل حالةٍ ولكنني لم أدْرِ مَن أنا عاشقُ

تقدم شبه الجملة الخبر " بي " على المبتدأ " حالة العشاق "، في سياق تنقيب الذات عن مكوناتها الداخلية، ولأنها تدرك أن مشكلة العشق تكمن داخلها، كان تركيزها على الخبر " بي "، والدليل على ذلك ظهور " الأنا " في الشطر الثاني على هيئة الضمير المنفصل " أنا " من خلال اعتراف الذات أن هناك عوائق بينها وبين العشق ترجع إلى بروز " الأنا " عندها.

ويقول في أحد ممدوحيه : (١٠٢)

لديه تُحل المعضلاتُ وتنجلِي ومِن دونِه الأفضالُ والحسب العدُّ

يأتي تقديم شبه الجملة / المتعلقات " لديه " على الجملة الفعلية " تحل المعضلات " في سياق رؤية الذات لممدوحها ، حيث ترى فيه المثال الذي

---

(١٠١) ديوان الأمير منجك ص ٨٥ .
(١٠٢) المصدر نفسه ٣٥ .

يجب أن يُحتذى ، وهو بالنسبة إليها مجمع الفضائل ، وملتقى الآمال والرغائب . ولذا فالذات لا يشغلها الحدث " تحل المعضلات " بقدر ما يشغلها مواهب الممدوح وإمكاناته. وعليه؛ فإن للتقديم والتأخير دور في التوازن الإيقاعي للخطاب، ومن ناحية أخرى جاء نصيًّا بنائيًّا؛ ليعتمد مقومًا لغويًّا يؤدي دوره في الانسجام [١٠٣] .

٣-٢ الحذف

يُعد الحذف لونًا من ألوان المراوغة الفنية، يلجأ إليها المبدع ليثير في المتلقي ملكة " التأويل"، وبناء العلاقات النصية والسياقية. إنَّ الحذف ـ كما يرى عبد القاهر الجرجاني ـ " باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم بيانًا إذا لم تبن " [١٠٤] .

تتنوع صور الحذف في الديوان، ما بين حذف المسند إليه (المبتدأ) ، وحذف أداة النداء (يا) وعمل المفعول المطلق، والاكتفاء بالحال وحذف الروي. من أمثلة ذلك قول الأمير منجك: [١٠٥]

أميرنَا لا برحتَ في رتبٍ ينحطُّ عن بعض دونها الفلكُ

حذفت أداة النداء في بداية البيت، فالأصل " يا أميرنا "، لكن الشاعر يريد أن يزيل كل العوائق التي تحول بينه وبين الممدوح؛ ليقترب منه أكثر، وليختزل المسافة الزمنية التي ستحتم أبعادها أداة النداء " يا ".

ومثال حذف عامل المفعول المطلق ما ورد من قوله : [١٠٦]

عجبًا لقلبِي كيفَ يحملُ بعده رزءًا تضيقُ به صدورُ البيدِ

---

(١٠٣) انظر لسانيات النص ، د/ أحمد مداس ص ٢٧١ ، جدارا للكتاب العالمي ، وعالم الكتب الحديث ، الطبعة الأولى ، الأردن ، سنة ٢٠٠٧ م .

(١٠٤) دلائل الإعجاز ص ١٤٦ .

(١٠٥) ديوان الأمير منجك ص ٦١ .

(١٠٦) ديوان الأمير منجك ص ٧٩ .

إنَّ التعجب من مصيبة الفراق، هو الذي يستولي على كيان الذات، حتى غمر فكرها وشعورها، ولذا بدا هذا التعجب في صورة مؤكدة " عجبًا "، وأصبحت الذات في غنى عن ذكر الحدث نفسه " عجبتُ ".

وأما الاكتفاء بالحال، ففي قوله يمدح الأمير علي بن معن : (١٠٧)

ماجَ بحرًا وجالَ ليثَ عرينٍ وسَطًا صارمًا وأقبلَ لُدنا

راقيًا بالفخارِ كلَّ علىٍّ ساحبًا فوقَ هامةِ الشهبِ ردنا

إن الذات لا ترى في ممنوحها سوى الحال: " راقيًا – ساحبًا " ، فكأنما صار اسما وعنوانًا للممدوح ، لا يُعرف إلا بهما ، ولذلك فلم يعد هناك داع لذكر صاحب الحال .

ومثال حذف الروي قوله يمدح مفتي دمشق : (١٠٨)

والمجد سارَ إلى جنا بكَ من أبيكَ على سننْ

وبكَ المناصبُ فخرُها دونَ الورى مِن قبلِ أنْ

إن الحذف في روي البيت الثاني، ليعدد الاختيارات أمام المتلقي، ويدع له الفرصة أن يبني علاقات دلالية من خلال هذه الاختيارات ضمن دائرة السياق. قد يكون المحذوف: " تتولى المناصب " أو قد يكون: " يتولى الناس المناصب ". وهكذا يفتح الحذف أبوابًا لمختلف التأويلات الممكنة. لكن أكثر صور الحذف تواترًا في الديوان، حذف المسند إليه (المبتدأ).

من ذلك قوله : (١٠٩)

همامٌ لقد أضحَى مآثرُ فضلِهِ على جبهةِ الدنيا كغرةِ أدهمِ

ومولىً إذا ضنَّ السحابُ بويلهِ علينا سقانَا مُسجمًا بعدَ مسجمِ

---

(١٠٧) المصدر نفسه ص ٥٧ .

(١٠٨) نفسه ص ٣٢ .

(١٠٩) نفسه ص ٤٣ . انظر النماذج ص ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٠ ، وغير ذلك .

حذف المبتدأ من أوائل البيتين، فأصل الجملتين: " ذاك همام – وهو مولى " وذلك لا شك مصدره تركيز رؤية الذات على الخبر " همام – مولى " فهي لا ترى ممدوحها إلا متدثرًا بهاتين الصفتين فصارتا الغالبتين عليه.

وبعد، فإن ظاهرة الحذف . لا شك . تجعل النص مليئًا بالثقوب، مما يدعو القارئ إلى إعمال العقل والشعور؛ لشغل هذه الثقوب ، وتكملة الفراغات النصية التي تركها المبدع متعمدًا. إلاّ أنّ هذه الثقوب قد انتظمتها في خطاب الشاعر كيفية هي الكيفية ذاتها التي انتظمت ضروب التقديم والتأخير. إنّ الشاعر، فيما يقدّم أو يؤخّر، وفيما يحذف، يصدر عن رؤية تؤكّد مظاهر الاتّساق في خطابه.

٤- المكون الدلالي المرجعي [١١٠]

تمثل الدلالة المخزون الثقافي للعلامة الشعرية، ولا شك أن هذا المخزون معقد في حد ذاته، إذ إنه يتضمن مفردات عديدة، منها الأفكار، والمشاعر، والذاكرة، والآراء، والمعتقدات، والقيم، والمؤثرات بكافة أنواعها وغير ذلك. والحق أنه " ليس مثل الشعر حاضنة هلامية مستوعبة ضامة، بوسعها أن تختزن في مكانها أعمق العلاقات وأندرها وأكثرها حساسية، إذ هو فعل إبداعي فريد يضغط اللغة إلى درجة العصر، ثم يقطرها تقطيرًا، ويلونها بلون / ألوان التجربة. لذا من الصعب تجريب تلقٍ تقليدي في مباشرة الشعر واستنطاقه وتأويله، فهو ينتج بهذه الأسلوبية كي يحس بالدرجة الأولى، لا لكي يفهم ويدرك على النحو الذي تفهم فيه المدركات والمحسوسات والمقرورات الأخرى وتدرك " [١١١] .

---

[١١٠] انظر اشتغال هذا المصطلح في بحث التشكيل النصي في تجربة عبد الله الصيخان الشعرية ص ٧٢.

[١١١] المغامرة الجمالية للنص الشعري ، د/ محمد صابر عيد ص ١٥٩ ، ١٦٠ ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، وجدارا للكتاب العالمي ، الطبعة الأولى ، الأردن ، سنة ١٤٢٨هـ ، سنة ٢٠٠٨م .

ولذا فإن الدلالة تمثل . بالنسبة للعمل الفني . ركنًا أساسيًّا، لا يمكن إهماله أو التغاضي عنه، وبناء على ذلك فإن الدلالة تمثل المرجعية الأولى للمبدع وللعمل الإبداعي.

٤-١ المعاني النموذجية

لن أخوض في الحديث عن مفهوم السرقة الأدبية والاختلاس، وغير ذلك من المفاهيم التي أفاض فيها كثير من الدارسين القدامى والمحدثين، بقدر ما أروم إبراز أهم معالم هذا السياق الذي نحن بصدده. لا أعني بالمعاني النموذجية تقليد الذات الشاعرة للسابقين في المعنى، إنما أعني التقاط هذه الذات من عالم الشعراء السابقين عليها، ما تشكل به عالمها وواقعها. فالنص الأول / النموذج يمثل لها الانطلاقة الأولى، ونقطة الارتكاز. لكنها لا تلبث أن تتحرر من قيود المحاكاة والمحاذاة، منطلقة إلى عوالم أرحب، تتجاوز فيها معالم النص الأول وتضيف إليه. " فكل لحظة إبداعية تمثل عدولاً عن اللحظة الإبداعية السابقة عليها، وتطلعًا إلى لحظة إبداعية لاحقة، فكل لحظة وصول لا تلبث أن تتحول هي نفسها إلى لحظة شروع من جديد" (١١٢).

إذن فرحلة الذات الشاعرة وإبحارها في عالم الذاكرة الشعرية، لا يُعد عقمًا واكتفاء بالرصد ، إنما يحمل في طياته معاني الاستيعاب والابتكار . " إنَّ القول بتجذر النص في سياقه النصي لا يعني أن هذا السياق منتظم مغلق، وإنما هو سياق جامع لتجارب متراكمة متعاقبة. ولما كان الاتباع

---

(١١٢) تداول المعاني بين الشعراء ، د/ أحمد سليم غانم ص ١١٣ ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، المغرب ، لبنان ، سنة ٢٠٠٦م .

بتجاوز الانفعال إلى التفاعل ، فإنَّ النص الحادث إذ يرتد إلى هذه التجارب فإنه يحاورها ويكيفها "[١١٣]. من أمثلة ذلك قول الأمير منجك:[١١٤]

إن لليلِ بقايَـــا عنبـــرٍ في قميصِ الصبحِ منها أثرُ
بادرتْ أيدي الصَّبا تلمسُه فبدا عن الريـــاضِ الخبـــرُ

ويقول البهاء زهير : [١١٥]

رعَى اللهُ ليلةَ وصلٍ مضتْ وما خالطَ الصفوَ فيها الكَدَرْ
خلونَا ومَا بيـــننَا ثالـــثٌ فأصبحَ عندَ النسيمِ الخَبـــرْ

إن البهاء زهير يختزل رؤيته لليل، من خلال علاقته بالآخر / المحبوبة، وما كان من خلفية ذاك اللقاء من صفاء وعشق متبادل في غياب الرقيب، ورغم ذلك فما لبث أن تفشى سرهما، وذلك بواسطة مفردة من مفردات الطبيعة " النسيم " .

لكن الأمير منجك لم يكتف من الصورة بهذه الومضة الخاطفة؛ وإنما أراد أن يفصل في حدود الصورة، فاستخدم تكنيك " السرد المكثف " وارتكز فيه على أربعة عناصر رئيسة، أهمها: " الزمان – المكان – الشخوص – الحدث " . يكمن الزمان في ذكر الليل، ومحاولة وصل الليل بالنهار بواسطة قناة تصل بينهما، ألا وهي الأثر الذي تركه العنبر في قميص الصبح . وتمثَّل المكان في: " القميص، والرياض ". والشخوص رسمها الشاعر من خلال تشخيص ريح الصبا وجعله لها أيدي تلمس. أما الحدث فمن خلال الأفعال " بادرت – تلمسه – فبدا "، وقد راوح الشاعر في أزمنة

---

(١١٣) حدث الاتباع ، د/ أحمد حيزم ص ٧٤ ، مجلة موارد ، عدد (٨) ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة ، تونس ، سنة ٢٠٠٣م .
(١١٤) ديوان الأمير منجك ص ١٢٦ .
(١١٥) نفحة الريحانة ١/ ١٤٦ .

هذه الأفعال من الماضي إلي الحاضر ثم الماضي ، وهو لا شك يروم من خلال ذلك أن يصنع تطورًا منطقيًا ينتهي إلى اكتمال الحدث .

وإذا كان البهاء قد أراد أن يصور سرعة جريان الحدث عن طريق " فاء العطف " التي تفيد التعقيب ، فإن الأمير منجك قد صور تلك السرعة عن طريق إيحاء الفعل " بادرت " ، فبمجرد المبادرة باللمس بدا عند الرياض الخبر ، هذا بالإضافة إلى الفاء في " فبدا " التي أفادت أيضًا التعقيب.

ولعلنا نلتمس مثالاً آخر ضمن ما يسمى بالروميات عند الأمير منجك، وكذلك أبي فراس الحمداني . فالاثنان كانا أميرين ينحدران من نسب عريق ، الأول شركسي ، وكان أبوه على دست الحكم في دمشق، والثاني عربي. وكذلك فالأمير منجك قد اختار الارتحال إلى " رومية " وأبو فراس لم يختر ذلك حيث كان أسيرًا بيد الروم . ثم أخيرًا يشترك الاثنان في أنَّ الناس تنكروا لهما معًا وهما في الاغتراب [١١٦] . يقول أبو فراس الحمداني : [١١٧]

إنَّ في الأسْرِ لصبًا ... دمعُه في الخدِّ صبُّ
هو في الرومِ مُقيمٌ ... وله في الشامِ قلـــبُ
مستجدًا لم يصادفْ ... عوضًا ممن يُحـــبُّ

ويقول الأمير منجك : [١١٨]

إنِّي وإنْ كنتُ المقيمُ فإنَّ لي ... كدًّا على همٍّ وقطعِ بـوادِي
بيني وبينَ أحبتِي من جِلقٍ ... لججُ البحورِ وشامخُ الأطوادِ
سفهًا أقولُ أحبتي وضلالةً ... إذ لا حبيبٌ يُرتَجَى لـودَادِي

---

[١١٦] انظر تاريخ الأدب العربي (العصر العثماني) ص ٢٠٠ ، ٢٠١ .
[١١٧] ديوان أبي فراس الحمداني ، تحقيق د/ إبراهيم السامرائي ص ٢٨ ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى ، سنة ١٤٠٣هـ ، سنة ١٩٨٣م .
[١١٨] ديوان الأمير منجك ص ١٠٣ .

لقد حوَّل أبو فراس مسار الإقامة / الأسر إلى مسار العشق والصبابة. ثم صور ذاته كأنها منقسمة قسمين: الأول / الجسد وهو بالروم، والثاني / الروح وهو بالشام. أما الأمير منجك فيضع الإقامة داخل دائرة " التخالف ". فهو بالرغم من كونه مقيمًا في " رومية "، فإن هذه الإقامة ليست أسرًا كأسر أبي فراس؛ ولذا فهو قادر على مقاومة الهموم والثورة على الأحزان، وكذلك على المغادرة إلى وطنه . وأما البعد الثاني في التخالف فيتمثل في تلك المسافة الزمنية والمكانية، التي تفصل بينه وبين أحبابه في الشام . ولكي يعمق من هذا التخالف ارتكز على " الوحدة العددية " ، فبينما هو فرد واحد فالآخرون / " أحبابه " بصيغة الجمع ؛ وذلك لتجسيد المفارقة ورغبة في إبراز بطولته . وكذلك استخدم صيغة الجمع في : " لجج – البحور – الأطواد " للأمر ذاته ، وإمعانًا في تصوير مدى صعوبة الأمر وقسوته .

وبينما نجد أبا فراس ما زال مستمسكًا بعرى المحبة بينه وبين مَن يحب، نرى شاعرنا على العكس من ذلك بعد ما اعترف بوجود أحباب له في البيت الثاني، يأتي . في البيت الثالث . ويقطع كل أواصر المحبة والود بينه وبين جميع أحبابه، وهذا التناقض . بلا شك . يعكس مدى القسوة التي يشعر بها الأمير منجك تجاه الغربة، وما يعانيه من ذهول وتشتت.

" ليست السنة الشعرية المتبعة قوة مكبِّلة إذن، وإنما هي قوة محرِّرة للمعطى، تحرره من وضع الثبوت وتجريه في مجاري الحياة، وإن ظلت المرجع الدائم في التصنيف، وفي صناعة المعنى. فهي أشبه ما تكون بغاية النص ومقصده وإن مضت، هي القديم والنص هو الحادث. لها عليه أسبقية الوجود، وهو محتاج إليها في وجوده، ولكن له عليها حاجة

التصريف. فهو الذي يصرفها تصاريف جديدة، تشاكل بها الوقت، وتلابس بها خصائص الذات المنشئة التالية " [١١٩] .

وعليه، فإنَّ المعاني النموذجية لا تمثل للأمير منجك إلا مرجعًا يحاوره ويستوعبه؛ ليتجاوزه ويطوِّر من محاوره ومراميه .

٤-٢ المعاني الآسرة

المعاني الآسرة هي التي تنتظم المعاني الأخرى في الديوان ، وهذه المعاني الأخرى تُعد بالنسبة إليها ترجيع صدى . وإذا ما أردنا أن نمثل لهذا المعنى ، من خلال استعراض النماذج الشعرية داخل الديوان ، وجدنا مفهوم " الحظ " يأتي على رأس تلك المعاني ، أو إذا مضينا خطوة إلى الأمام ، قلنا إنه هو المحرك الأساسي لبقية المفاهيم ، والأفكار ، والمشاعر داخل الديوان. لكن سؤالاً يطرح نفسه في هذا السياق، ألا هو: ما الدليل على أن هذا المعنى " الحظ " هو المعنى الآسر للشاعر؟ وتكمن الإجابة في أن دليلنا على ذلك هو اطِّراد هذا المعنى داخل الديوان، وروده كمفردة رئيسة من مفردات كافة الأغراض، التي نظم فيها الشاعر. قد يأتي هذا المعنى صريح اللفظ، وقد يأتي متشكلاً في قوالب أخرى مختلفة، لكنَّ أكثر وروده في الديوان بلفظه الصريح.

إن ذات الشاعر ترى أنها ليست محظوظة، وأن الحظ لا يحالفها أبدًا: [١٢٠]

دمعي أسفًا على شبابِي يجرِي ... إذا مرَّ سدىً بغيرِ أجرٍ يجرِي

حظِّي أبدًا تراهُ في نومِـــــه ... لا يوقظُه ضجيجُ يومِ الحشرِ

لكن يا ترى ما مفهوم الحظ لدى الشاعر؟ وما الذي يجعل الحظ محالفًا له أو مخالفًا؟

---

[١١٩] حدث الاتباع ص ٧٥ .

[١٢٠] ديوان الأمير منجك ص ١٢٠ .

ورد الحظ في اللغة بمعنى: النصيب والجَدُّ أو خاص بالنصيب من الخير والفضل " [١٢١] . وجاءت الكلمة تحمل المعنى نفسه في قول المتنبي: [١٢٢]

وجعلتِ حظي منكِ حظي في الكرَى وتركتِني للفرقدينِ جليسَا

يقترب مفهوم الحظ لدى الأمير منجك من ذلك المعنى اللغوي، وذلك نستنبطه من استقرائنا للنماذج الشعرية التي وردت فيها الكلمة أو ما في معناها داخل الديوان، لكننا نجده يصوغها صياغة دينية بمعنى " القدر "، فنراه يقول : [١٢٣]

إذا كانـــت الأقـــدارُ فقلْ ليَ ما صُنْعِي وأينَ أسيرُ

تجري بما تشَا

إن الذات في الديوان ترى الحظ شيئًا حتميًا يمارس سلطته عليها في كل زمان ومكان، ولذا فهي لا تستطيع الحركة بحرية داخل الفضاء الكوني، دون أن تمر على هذه السلطة، فعلاقتها بالمفردات الكونية مشروطة بوجود " الحظ "، وسعادتها وتعاستها، وحبها وبغضها، وغناها وفقرها، وقوتها وضعفها، وعزها وذلها، وسقمها وصحتها، كل هذه الثنائيات لا تتحقق إلا بمباركة " الحظ " .

إن هذا المعنى يتشكل في ديوان الشاعر كبؤرة الشعور، أو هو محور الدائرة الدلالية الذي يجتذب إليه بقية المعاني داخل الديوان. ودليلنا على ذلك أن الشاعر يرتكز على هذا المعنى، أثناء معالجته لكافة أغراضه الشعرية داخل الديوان. فعلى صعيد المدح نراه يقول عن ممدوحه:[١٢٤]

كثيرُ البشرِ لو لاحتْ لحظِّي أشعةُ وجههِ يومًا أنـــــــارَا

---

[١٢١] القاموس المحيط ٢/ ٤٠٩ .

[١٢٢] ديوان المتنبي ، تحقيق د/ عبد الوهاب عزام ص ٥٢ ، دار المعارف للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ، تونس ، سنة ١٩٩١م .

[١٢٣] ديوان الأمير منجك ص ١٢٠ .

[١٢٤] انظر هذا البحث ص ١١ .

إن سيطرة هذا الهاجس " الحظ "على تفكير الذات وشعورها، تجعلها تراه في كل موطن، حتى لو كان الحديث عن الآخر / الممدوح . وهي كذلك تبدو وكأنها تتحين الفرصة؛ لتغير معالم هذا الهاجس فتحيله إلى رافد لكل معاني الحياة. وبالفعل قد يتحقق لها ذلك بسبب الممدوح:[١٢٥]

خليليَّ ما لي أبصرُ الدهرَ راضيًا وحظيَ موفورًا وعيشيَ صافيَا

وفي مقام العشق والصبابة يقول الشاعر : [١٢٦]

ما لي وللدهرِ لا أبغِي به طلبًا إلا وضيَّقَ ما أرجُو وعسَّـــرهُ

ولا اقتنصتُ بإشراكِ المنى رشأً إلا وصادفَه حظِّـــي فنفَّـــرهُ

إن محاولة الذات في الحصول على فرص العشق، تتسم بالصعوبة وبذل الجهد والعرق، وذلك ما يسم التجربة بالمغامرة، وقد اتضح لنا ذلك من استخدام الشاعر لكلمة " اقتنصت " التي توحي بالمشقة في الحصول على الشيء. لكن الذات تبدو منصفة في تفسيرها لتضييق الدهر عليها، حيث ترى أن الأمر لا يعدو المصادفة " وصادفه " .

ويقول الأمير منجك أيضًا في مثل ذلك : [١٢٧]

بأبي الشادنُ الرخيـــمُ أسقمنِي لحظُه السقيـمُ

مبسمُه واللمَا شهـــيٌ عليهما غُلَّتِـي تحـــومُ

أقعدنِي عنه سوءُ حظٍ ببعضه الدهرُ لا يقومُ

وحتى في مجال اللذات، فالحظ له الكلمة العليا في الحصول عليها أو فقدانها : [١٢٨]

يقول الوردُ في خديـه هبُّـــوا إلى اللذاتِ قبل الفوتِ هيَّـــا

فإن العمرَ أيـامَ التلاقـــي وساعاتِ البدارِ أجـلُّ مهـيًا

---

(١٢٥) ديوان الأمير منجك ص ١٩ .
(١٢٦) المصدر السابق ص ٥٥ .
(١٢٧) ديوان الأمير منجك ص ٨٧ .
(١٢٨) المصدر نفسه ص ٨٤ .

فقلتُ نعم لو انَّ الحظَّ حـــظٌ وزارَ السعدُ نادينـــا وحـــــيَّا
ولكن لو ركبتُ الريحَ طـــرقًا وكان البرقُ سوطًا في يـــديَّا
وسابَقَنِي الجهولُ على حمارٍ لكانَ السبقُ في الدنيا عليَّا
ولو أعيَا الزمانَ الوغدَ هـــمٌ فأعجزَه لأرسلَـــــه إليَّـــــا
ولو أنَّ السعادةَ بالتمنِـــــي رأيتُ منازِلِي فـــوقَ الثـــريَّا

وقد ساعد تكنيك الحوار على إحداث موجة من التصعيد العاطفي، وكذلك تكرار حرف " لو" شكَّل ما يشبه الدراما المنافية للحقيقة، ولا سيما أنَّ " لو " توحي بوجود ظروف غير متحققة أو مشاعر يكون مضمونها غير متحصل أو متوقع [١٢٩] . وكذلك قد أعطى هذا الحرف انطباعًا باتسام ذات الشاعر بالنظرة التشاؤمية.

وفي مجال الشكوى نرى لمسألة " الحظ " دورًا كبيرًا : [١٣٠]

صفرُ الفؤادِ من الأفراحِ ممتلـــــئٌ بالحزنِ صدري وفيضُ الدمعِ مسكوبُ
أبغي القيامَ وسوءُ الحظِّ يُقعدنِـــــي مَن غَالَبَ القدرَ المحتومَ مغلـــــوبُ

إن هذا التخالف الذي تصنعه المقابلة بين " أبغي القيام – يقعدني " ليشكل لنا مدى السلطة التي بلغها " الحظ ". إن مجرد تفكير الذات في القيام، وعقد النية على النهوض يقابل بكل صرامة وقوة من قبل الحظ، الذي نسب الشاعر إليه السوء.

ومن الشكوى كذلك قول الشاعر : [١٣١]

واللهِ ما نظرتْ عيناىَ مِن أحـــــدٍ يرعَى ودادِيَ في سرٍ وفي علـــنِ
لم أدرِ هل ذاكَ مختصٌ بحظيَ أم سجيةٌ هذه في الخلقِ والزمنِ؟

لعل هذا الاستفهام يوحي بمدى ثقل العبء الذي تتحمله الذات، وأنها لم تطرح ذلك التساؤل من فراغ، إنما نتيجة لبلوغها الذروة في عالم

---

[١٢٩] انظر هذا البحث ص ١٠ .
[١٣٠] ديوان الأمير منجك ص ١٠٤ .
[١٣١] ديوان الأمير منجك ص ١٠١ .

الأحزان والهموم. لقد أسهم النفي بـ " لم " بالإضافة إلى أداة الاستفهام " هل "، بما أصيبت به الذات من الذهول، والتوقف عن ممارسة أي فعل سوى التنقيب داخلها عن العلل والدواعي التي تتسبب في إحداث هذه الأزمات في حياتها.

إنَّ كثرة التداعيات التي ألمت بحياة الذات، جعلتها تعيد ترتيب أوراقها من جديد، فبعد ما كانت تنسب كل شيء إلى الحظ، أصبحت الآن تبحث بموضوعية عن الفاعل الحقيقي، فبعدما كانت الأمور لا تقبل القسمة إلا على واحد / الحظ، أصبحت قابلة على ثلاثة: " الحظ – الخلق – الزمن ". وكأن الذات في محاولة لالتقاط الأنفاس، وتوزيع الأعباء على أكبر عدد ممكن من المفردات، وبذا يصبح الخلق والزمن . في رؤية الذات . أداتين من أدوات الانفلات والهروب.

لذلك كله تلجأ الذات إلى اللاواقعي، في محاولة للخلاص من معاندة الحظ: (١٣٢)

جُبتُ كلَّ البلادِ أحسبُ أن الحـ ـظ شيء يُباعُ في الأسواقِ

لكن الذات تصرِّح بما يجعل الحظ محالفًا لها، فتحصره في أمرين هما: المال والشباب : (١٣٣)

حبيبٌ إلى قلبي زمانُ مسرةٍ إذا المالُ وُفِّر والشبابُ معينُ

نهاري وليلي وَجْنَةٌ وسوالفٌ وحظي وعيشي غرةٌ وجبيـــنُ

ولعل استخدام الشاعر لأداة الشرط " إذا " أفاد إغلاق الدائرة الدلالية، وأوحي بالتلازم ما بين توفر المال والشباب من جهة، وإشراق الحظ من جهة أخرى.

ثم تخلص الذات إلى نتيجة بعد هذه الرحلة مؤداها : (١٣٤)

---

(١٣٢) المصدر السابق ص ٧٧ .
(١٣٣) نفسه ص ١٤٤ .
(١٣٤) نفسه ص ٨٩ .

مَن لم تساعدْه الحظو ظُ فكلُّ ما يبديه زيـــــفُ

لكنها في لحظة من لحظات الإشراق والعودة إلى الصواب، تهدئ من روعها، وتبطِّئ من وتيرتها، متشحة بالحكمة، ومتدثرة بالإيمان : [١٣٥]

مهلاً سفينةَ آمالِي لعل بـــأنْ تهبَّ يومًا رياحُ اللطفِ والكـــرمِ

وياء حظوظِي رفقًا لستِ مدركـةً غيرَ الذي قسمَ الأرزاقَ في القدمِ

ثم تعلو هذه النبرة درجة، فنرى الذات في ثوب جديد، قد أصابتها عوامل الصيرورة الإيجابية، حتى رأيناها ترتدي لباس الثورة والتمرد، متحدية لنفسها ومتخذة لها شعارًا :[١٣٦]

لئن كان حظي نائمَ السعي في الورى فطرفيَ لم يبرحْ على المجدِ ساهرَا

وبعد، فقد تبين لنا هيمنة معنى " الحظ " على ذات الشاعر في ديوانه، وأنه يمثل مركز الدائرة الدلالية، وما بقية المعاني . بالنسبة إليه . إلا ترجيع صدى. وكذلك رأينا انتظام هذا المعنى لكافة أغراض الشاعر، وأن مفهوم الحظ لديها هو " القدر "، وكذلك فإن مطلبها من الحظ أمران: المال والشباب. وهكذا رأينا كيف رصدت هذه الدراسة أهم الظواهر النصية في ديوان الشاعر، التي تمثلت في:

الاتساق النصي، والتكرار، والتصرف، والمكون الدلالي المرجعي. وكذلك بيَّنت كيفية انتظام تلك الظواهر، وأجلت الوظائف التي تنهض بها، كل ذلك من خلال محاورة النص الأدبي، وتناوله بالدرس والتحليل.

وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١-إنّ الاختيارات اللغوية التي وصفنا في شعر الشاعر هي اختيارات تدعم ما اتّجهنا إليه من تقصّي مظاهر الاتّساق في النصّ الشعري.

---

[١٣٥] نفسه ص ١٣٥ .

[١٣٦] ديوان الأمير منجك ص ١١٨ .

٢-تبدو الذات من خلال استخدام بعض إجراءات الربط والاتّساق متنقلة من عالم إلى آخر، تتلون حسب خلفية الغرض والسياق، إلا أنّها ترتدّ إلى أصلها، فهي ذاتٌ هويتُها نامية.

٣-قامت أدوات الربط بدور " قناة الاتصال " بين الأحداث والمشاهد اليومية المنفصلة في حياة الذات الشاعرة.

٤-اعتماد الشاعر تكنيك السرد الشعري، الذي أسهم بدوره في تصوير المشاهد اليومية ومدى تفاعل عالم الذات معها.

٥-مثّلت ظاهرة التكرار الفنية صورًا من محاولات الذات الإبحار في عالمها الداخلي، وكذلك التواصل والالتئام مع الآخر، ورصد مكونات البعد النفسي لها.

٦-اتخذ الشاعر من التشاكل سبيلاً إلى التحليق في سماء التجديد، وتنامي المعاني، والتعددية التي تخالف التطابق الكلي والاستنساخ.

٧-أسهم التصرف في تحقيق الانسجام بين وحدات اللغة في الخطاب الشعري، وكذلك في تفعيل دور القارئ لبناء علاقات دلالية من خلال الثقوب النصية.

٨-ارتداد ذات الشاعر إلى الذاكرة الشعرية لإقامة حوار نصي ديناميكي معها.

٩-اعتماد الشاعر بعض المعاني كبؤرة دلالية، تجتذب بقية المعاني في الديوان.

١٠-نستطيع أن نعد الأمير منجك واحدًا من شعراء الصانعة، الذين يجيدون رصف الكلمات وسبكها في نسيج من العلاقات اللغوية، ويتقنون التعامل مع البنى الأسلوبية المنتجة للدلالة. وهو في الوقت ذاته يُعد من الشعراء المبدعين، من حيث انتساب الاختيارات اللغوية إلى ذاته، ولكل ما سبق ذكره في النقاط التسع السابقة.

مصادر والمراجع

أولاً: الكتب

١- القرآن الكريم . . .
٢- ابن منظور ، لسان العرب ، دار لسان العرب ، بيروت ، تحقيق / يوسف خياط ، ونديم مرعشلي .
٣- ابن هشام ، مغني اللبيب ، تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد .
٤- أبو فراس الحمداني ، ديوان أبي فراس الحمداني ، تحقيق د/ إبراهيم السامرائي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى ، سنة ١٤٠٣هـ ، سنة ١٩٨٣م .
٥- د/ أحمد جاسم الحسين ، الشعرية ، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، الطبعة الأولى ، الأوائل للنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ، سنة ٢٠٠٠م .
٦- د/ أحمد حيزم ، فن الشعر ورهان اللغة ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة ، تونس ، الطبعة الأولى ، سنة٢٠٠١م .
٧- د/ أحمد سليم غانم ، تداول المعاني بين الشعراء ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، المغرب ، لبنان، سنة ٢٠٠٦م .
٨- د/ أحمد مداس ، لسانيات النص ، جدارا للكتاب العالمي ، وعالم الكتب الحديث ، الطبعة الأولى ، الأردن، سنة ٢٠٠٧ م .
٩- الأزهر الزنّاد ، نسيج النص ـ بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، بيروت ، سنة ١٩٩٣م .
١٠ - الزركلي ، الأعلام ، الطبعة الثالثة .
١١- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق د/ محمود شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، سنة ٢٠٠٠م .
١٢- د/ عمر موسى باشا ، تاريخ الأدب العربي (العصر العثماني) ، دار الفكر المعاصر ، لبنان ، ودار الفكر ، سورية ، إعادة الطبعة الأولى ، سنة ١٤١٩هـ ، سنة ١٩٩٩م .
١٣- د/ فالح بن شبيب العجمي ، أسس اللغة العربية الفصحى ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ، سنة ٢٠٠١م .

١٤- الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، دار الجيل ، بيروت ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت .

١٥- المتنبي ، ديوان المتنبي ، تحقيق د/ عبد الوهاب عزام ، دار المعارف للطباعة والنشر ،الطبعة الأولى ، تونس ، سنة ١٩٩١م .

١٦-المحبين ، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ، دار صادر ، بيروت ،

١٧- المحبي ، نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة ، تحقيق / عبد الفتاح الحلو ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، الطبعة الأولى سنة ١٣٨٧هـ ، سنة ١٩٦٧م .

١٨- د/ محمد صابر عيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، وجدارا للكتاب العالمي ، الطبعة الأولى ، الأردن ، سنة ١٤٢٨هـ ، سنة ٢٠٠٨م .

١٩- د/ محمد الناصر العجيمي ، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، تونس ، سنة ١٩٩٨م .

٢٠- د/ محمد الهادي الطرابلسي ، تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، سنة١٩٩٢م .

٢١- منجك اليوسفي ، ديوان الأمير منجك اليوسفي ، المطبعة الحفنية ، القاهرة ، سنة ١٣٠١هـ .

ثانيًا: الدوريات:

١-د/ أحمد حيزم، حدث الاتباع، مجلة موارد، عدد (٨)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، تونس، سنة ٢٠٠٣م.

٢-د/ نعمان عبد الحميد بوقرة، التشكيل النصي في تجربة عبد الله السيخان الشعرية، دورية العقيق، العدد ٦٣-٦٤، نادي المدينة المنورة الأدبي، سنة ١٤٢٩هـ ، سنة ٢٠٠٨م .