

شعرية البنيات الأسلوبية في لامية الشنفرى - بنية التركيب البلاغي أنموذجاً -

**Lattice of Stylistic Structures in Lamia Shanfari
- The installation structure of the plagi-**

أ. وهيبة بهلول، جامعة تبسة، الجزائر.

تاريخ التسليم: (2017/10/04)، تاريخ القبول: (2017/12/14)

Abstract :

LAMIYAT ECHANFARA has been criticized as a prototype of the artistic revolution of poets (bums, bastards), but the majority of these studies have concentrated on the renunciation of this poem to the introduction traditional without being able to take advantage of the stylistic structures present in the poem through rhetoric, phonetics, syntax, versification, repetition and opposition, whereas all these elements are the sign of a true artistic revolution among the poets quoted above.

From this observation, this study aims to emphasize one of the fundamental stylistic structures, namely rhetorical syntax, by trying to discover the aesthetic and semantic dimension based on the works of Michel Rifaterre.

Key words: LAMIYAT ECHANFARA, stylistic structures - rhetorical syntax , deviation, the work of Michel Rifaterre.

ملخص :

كثيرة هي الدراسات النقدية التي تناولت لامية الشنفرى، باعتبارها نموذجا لثورة الصعاليك الفنية؛ غير أن أغلبها ركز على إسقاطها للمقدمة التقليدية، دون أن تستفيد تلك الدراسات من البنيات الأسلوبية في اللامية ممثلة في " التركيب البلاغي، التركيب النحوي، البنية الصوتية، البنية العروضية، بنينا التكرار والتضاد" باعتبارها جميعا علامات دالة على الثورة الفنية والفكرية للصعاليك. من هنا تروم هذه الدراسة تسليط الضوء على إحدى البنيات الأسلوبية المركزية في لامية الشنفرى ممثلة في التركيب البلاغي؛ محاولة استكناه الأبعاد الجمالية والدلالية التي تقبع وراء هذه البنية الأسلوبية اللغوية، والمنهجية المستخدمة في ذلك منطلقها الأسلوبية البنوية لميشال ريفاتير. **الكلمات المفتاحية:** لامية الشنفرى؛ البنيات الأسلوبية؛ التركيب البلاغي بنية أسلوبية لغوية؛ الانزياح؛ أسلوبية ميشال ريفاتير.

مقدمة:

تتعدد الأساليب والظواهر البلاغية في الأدب شعره ونثره، ولعل أهم الاتجاهات النقدية الحديثة التي تُعنى برصدها ومدى انتشارها في النصوص الأدبية هي الأسلوبية بمختلف توجهاتها النظرية (أسلوبية وصفية، ذاتية، بنيوية)؛ وتبعاً لهذه التوجهات تتعدد تأويلات هذا الانتشار.

ولأن قصيدة لامية العرب للشنفرى تعد إحدى النماذج الفريدة من قصائد الصعاليك في العصر الجاهلي فقد كانت محط أنظار الكثير من النقاد والدارسين؛ وتولد عن ذلك جملة من القراءات والدراسات أهمها دراسة بعنوان: "نفوس عزيزة، قراءة نقدية في لامية العرب" لإخلاص فخري عمارة، ودراسة أخرى خصص جزء منها لقراءة نص اللامية معنونة بـ "النص الشعري وآليات القراءة" لفوزي عيسى وقد كانت القراءة الأولى منهما تقليدية؛ حيث اقتصر على الشرح اللغوي والمعنوي لأبيات اللامية ونطقت إلى بعض الظواهر الأسلوبية في هذا النص دون البحث عن شعريتها وأبعادها الجمالية. أما القراءة الثانية فقد كانت قراءة حدائثية تطرق فيها صاحبها إلى بعض الظواهر الأسلوبية في نص اللامية وعلاقتها بظاهرة التصعلك عند الشنفرى؛ غير أنها تعتبر قراءة وجيزة جداً مقارنة مع طول هذا النص الشعري.

وفي هذا المقام سيتم التركيز فقط على الأساليب والظواهر البلاغية التي تلعب دوراً بنائياً في نص اللامية؛ والمقصود بالدور البنائي أن يكون لهذه الأساليب والظواهر تأثير مباشر على توقع القارئ وهذا ما تقول به الأسلوبية البنوية عند ميشال ريفاتير؛ هذا الأخير الذي يولي اهتماماً بالغاً لدور القارئ في إنتاج النصوص الأدبية.

ومن ثم فالأساليب التي تحرق توقع القارئ وتفاجئه وتحدث صدمة غير متوقعة عنده هي التي تهتم في تحليل هذا النص الشعري. أما الأساليب والظواهر البلاغية التي لم تُحدث عنده هذه المفاجأة - حرق التوقع - فإن القفز عليها سيكون الأولى؛ وذلك حتى لا تنتشت القراءة بينها وبذلك ينتشت هدف هذه الدراسة والمتمثل أساساً في استكناه القيم الجمالية والدلالية المتوارية خلف البنية البلاغية باعتبارها بنية أسلوبية لغوية مركزية في نص اللامية. ولعل أبرز التساؤلات التي فرضت نفسها علينا بالحاح في هذا المقام: ما المقصود بالأسلوبية البنوية عند ميشال ريفاتير، وأين موقع البنوية والقارئ فيها؟ وما المقصود بمقولة التضاد عند ريفاتير، وكيف سنطبق هذا الإجراء على نص اللامية، وكيف سيتيح لنا ذلك رصد بنية التركيب البلاغي فيها، وكيف سنستجلي شعرية هذه البنية ونربطها بالدلالة المركزية لنص اللامية والمتمثلة أساساً في انفصال الأنا عن أبناء قبيلتها؟ والإجابة عن هذه التساؤلات غرض هذه الدراسة؛ التي ستوضح دور كل من الكناية والتشبيه والاستعارة والطباق باعتبارها بنيات بلاغية في تعزيز وتكثيف دلالة انفصال الأنا/الصعلوك عن قبيلته.

1-لمحة عن الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير: تعد أسلوبية ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) أشهر الأسلوبيات التي أراد لها صاحبها أن تتسم بأكبر قدر ممكن من الموضوعية؛ إذ إنه خالف رومان جاكسون هذا الأخير الذي " كان يبني موضوعيته في التحليل من خلال التشديد على الرسالة نفسها؛ أي على تحليل البنى اللسانية في النص الشعري من دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف للمؤلف أو القارئ، بينما يبني ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ التي وإن تكن -في جوهرها- ذاتية إلا أن منابعها لسانية في الأصل" (ناظم، 2002، ص79). فالأحكام التي تصدر عن القارئ -حسب ريفاتير- إنما صدرت نتيجة لمثيرات موجودة في النص، وإن كان موقف القارئ موقفا شخصيا فمن المؤكد أن السبب الذي ولد هذا الموقف إنما هو سبب موضوعي وثابت -أي لغة النص- فلهذا يرفع ريفاتير " شعارا له هو عبارة لا دخان بلا نار" ، فمهما كان أساس حكم القيمة الذي يصدره القارئ؛ فإنه صدر نتيجة لمثير ما في النص وربما كان موقف القارئ شخصيا إلا أن سببه يظل موضوعيا وثابتا" (عزام، محمد، 01-05-2004)، الناقد الأسلوبى ميشيل ريفاتير. تم استرجاعها في 22-03-2008. من الموقع الإلكتروني www.awu-dam.org/majala_osboueadabi_025_11.htm

فالقارئ يأخذ على عاتقه مهمة استكشاف البنى الأسلوبية في النص إلى جانب البحث عن القيم الجمالية والرؤى الفكرية التي تقبع خلفها. ومن ثم لم يقصر ريفاتير عنايته على البنى اللسانية فحسب؛ وإنما حاول أن يضع بؤرة أخرى للتحليل الأسلوبى هي القارئ، فالبحت الأسلوبى عنده يستدعي انتقاء بنى أسلوبية متميزة من طرف القارئ ولا يمكن فهم هذه الأخيرة إلا في اللغة، فهنا نجد ذلك الحوار المنتج بين القارئ والنص؛ إذ لم يعد هذا الأخير هو الذي يمارس سلطته على القارئ وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطته على النص، وإذا كان للقارئ دور مهم في استكناه الوقائع الأسلوبية، فإن السياق يمثل عنده محور التعرف على هذه الوقائع-البنى- ولا يقصد به ذلك السياق اللغوي أو المقام وإنما يمثل عنده " نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع، والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبى" (فضل، 1998، ص225)؛ وهنا يمكن أن نفهم جيدا الدور الذي أوكله ريفاتير للقارئ، وهو التفتن لهذا السياق وذلك عن طريق المنبهات الأسلوبية التي تلفت انتباهه وتحرك ذهنه وتحشد كل أفكاره نحوها. والأمر الذي يحدث هذه المنبهات عند القارئ هو ما يعرف في أسلوبية ريفاتير بالتضاد البنيوي أو الأسلوبى وهو الذي ينشأ من المتوقع واللامتوقع عند القارئ.

فالتضاد وفق هذا التصور لا يشكل ثنائية ضدية في المعنى أو الدلالة وإنما يشكل ثنائية بنائية بين المتوقع واللامتوقع عند القارئ، ولذا عدّ التضاد الذي يخرق السياق الأسلوبى هو المنبه الذي يلفت انتباه القارئ. ويوضح ريفاتير ذلك بقوله: " ليس الشأن في الأسلوب بناء على هذا التصور توالي المجازات والصور وفتون القول المختلفة والإلحاح على بعض أجزاء النص؛ وإنما يؤلّد بنية

النص الأسلوبية اشتغال المقطوعة أو الفقرة على عناصر وقع إبرازها والإلحاح عليها، تقابلها عناصر لم يقع إبرازها والإلحاح عليها، ونعني بهذا الثنائيات التي يكون قطبها (السياق وما يُضادُه) في علاقة لا تتفصم" (صمود، 1997، ص 227)، ومن هنا نفهم أن الواقعة (البنية) الأسلوبية عند ريفاتير تتشكل من السياق وما يُضادُه.

يقسم ريفاتير بناء على ما سبق السياق إلى سياق داخلي يولد التضاد وسياق خارجي يعدل منه: أ- "سياق داخل الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي وهو السياق المولد للتضاد أو الخلاف ويسميه السياق الأصغر" (صمود، 1997، ص 152)، ولهذا السياق وظيفة بنوية باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عناصرها، وهذه الثنائية مشكّلة من (السياق و التضاد)؛ فالسياق الذي يمثل القطب الأول من هذه الثنائية هو عنصر متوقع عند القارئ، أما التضاد فهو العنصر الغير متوقع عنده، وهنا تتشكل -حسب ريفاتير- ثنائية بنوية تتبّه القارئ وتثيره لاكتشاف البنيات الأسلوبية المشكّلة للنص الأدبي.

ب- سياق خارج الوحدة الأسلوبية: ويطلق عليه ريفاتير بالسياق الأكبر وهو عنده نوعان: سياق داخل الوحدة والآخر خارجها. وفي هذا المقام يهمننا فقط النوع الأول والذي هو نوع يقع فيه قطع النموذج أو العبارة بعنصر غير متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه وصورته:

سياق ← وجه أسلوبي / مسلك أسلوبي ← سياق.

"ويتميز هذا النموذج بالعودة إلى السياق الأول بعد الإجراء الأسلوبي (الوجه الأسلوبي) الذي مهد له" (أبو العدوس، 2007، ص 147). فتوظيف كلمة غريبة عن الشفرة المستعملة مثال على هذا النوع من السياق (الأكبر)، فأن نقول على سبيل المثال وأنت تصف رحلة نهاية الأسبوع: خرجت من منزلي بالمعادي مصطحبا معي القبيلة، لأقضي يومين على شاطئ الإسكندرية، فالعبارات قبل كلمة (قبيلة) هي شفرة عادية معاصرة تتناسب معها كلمة الأسرة أو الأهل؛ أما أن تعبر عن هذه الأسرة بالقبيلة فهذه الأخيرة كلمة دخيلة على السياق السابق لها واللاحق. (فضل، 1998، ص 229)

ومن ثم فكلمة قبيلة تختلف عن بقية كلمات الجملة، من هنا كان لها تأثير مضاد للجزء الأول من العبارة الذي يمثل السياق الأصغر الوارد قبل كلمة قبيلة، وبعد ذلك تعود الجملة لتسير بشكل عادي وفي إطارها المؤلف مما يكون النموذج الأول للسياق الأكبر.

السياق ← الذهاب إلى الرحلة

الوجه أو المسلك الأسلوبي ← اصطحاب القبيلة (الأسرة)، وهذا انحراف فيه خروج عن المتوقع.

العودة للسياق ← قضاء يومين على الشاطئ.

ومن المصطلحات الهامة في أسلوبية ريفاتير - إلى جانب مصطلحي السياق والتضاد- واللذين اعتمدت عليهما في هذه الدراسة كمؤشر لاكتشاف البنى الأسلوبية في نص اللامية نجد مصطلح الإنصباغ أو التلاقي أو التجمع (Convergence) " وهو ضرب من تكثيف الأساليب حتى يغدو

الوجه وجوها لا مناص من ملاحظاتها والانتباه إليها" (صمود، 1997، ص 160)؛ ومن ثم يمكن للقارئ وفق هذا الإجراء الذي قدمه ريفاتير أن يتنبه إلى وجود ظواهر أسلوبية قد يسهوا. وقد حاول أن يوضح مفهومه لإجراء الإنصاف كعامل أسلوبية يساعد المحلل على استجلاء البنيات الأسلوبية في النص؛ وذلك بأن ضرب مثالا على ذلك من رواية "موبي دك" لهرمان ملفيل حين قال: " البحر الأسود ينتهد ويتهد ، ولا يزال ينتهد، ولا يتهدّد كأن أواجه المترامية..." (أبو العدوس، 2007، ص 49)، فتكرار الفعل (ينتهد) والإيقاع الذي يحدث تكثيفا لا يمكن للقارئ أن يغفل عنه، فهو منبه أسلوبية قويّ جدير بالاهتمام خاصة إذا ربط القارئ بين هذا التكرار والدلالة في النص، فحسب ريفاتير ارتفاع الأمواج وهبوطها متناسب مع دلالة الفعل (ينتهد) الذي يوحي بالارتفاع والانخفاض. وعلى ضوء ما سبق سيتم تتبع التركيب البلاغي في نص اللامية باعتباره بنية أسلوبية لغوية مركزية في نص اللامية.

2- التركيب البلاغي بنية أسلوبية لغوية مركزية في اللامية: سيتم من خلال دراسة التركيب البلاغي الذي يُقصد به " التركيب الذي يولّد صوراً متتالية ويخلق انزياحات عديدة في بنية اللغة الشعرية " (شريح، 2003، دون صفحة) رصد الانزياحات التي تمثل بنى أسلوبية أساسية تُسهم في تشكيل البنية الكلية لنص اللامية؛ والانزياحات التي يروم القارئ رصدها هي تلك التي تحدّث عنها ميشال ريفاتير في تعريفه للسياق الأسلوبية؛ فهذا هو المقياس الذي سأعتمده في تحديد الانزياحات الأسلوبية باعتبارها بنيات أساسية في تشكيل البناء الفني والدلالي للنص. ومن أهم الظواهر البلاغية التي سترصدها هذه الدراسة في نص اللامية وكانت لها أثر جلي في تشكيل دلالاته المحورية لدى القارئ: الكناية، أسلوب النفي،

2.1. الكناية: يستهل القارئ قراءته للامية العرب بقول الشنفرى (فرحات، 2004، ص 38):

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لِأَمِيلُ

إنّ ووقوف المطيِّ ورفع صدورهما هو تغيّر من حال إلى حال؛ إنها كناية واضحة عن تغيّر في وضع ما فمع صدر البيت الأول من اللامية يتوهم القارئ بأن الأنا التي يُنسب إليها فعل الأمر (أقيموا) تلتفت انتباه من وصفهم ب (بني أمي) إلى أمر طارئٍ وجديدٍ حباً فيهم وخوفاً عليهم؛ لكن هذا التوقع الذي اطمأن إليه حتى نهاية الشطر الأول ما يلبث أن يُخرق بلا متوقع، وذلك بمجرد الانتقال إلى الشطر الثاني (فإنّي إلى قوم سواكم لأميل)، فهنا توكيد في بداية الشطر وفي نهايته؛ فعلى أساس الكناية الواردة في صدر البيت انبنى التوكيد في عجزه. فكانت الكناية بذلك بنية أسلوبية رئيسية في بناء البيت الأول؛ ذلك أنها لم ترد كظاهرة بلاغية مكتفية بذاتها؛ بل كانت لبنة أسلوبية انبنى عليها أسلوب آخر هو التوكيد، هذا من الناحية الفنية أما من الناحية الدلالية فقد تكفّل الشطر الأول بدور التعمية على قرار الرحيل الذي اتخذته الأنا؛ وذلك بأنه خلق عند القارئ أفق توقع من نوع

ماء، لكن بمجرد الانتقال إلى الشطر الثاني يُزعزع هذا التوقع ويُحرق بدلالة مفارقة تماما للتي تشكلت عنده في الشطر الأول. وبعد أن قطع التضاد - يُقصد به عند ريفاتير عنصر غير متوقع يخرق عنصرا كان متوقعا- في الشطر الثاني السياق الأسلوبى في الشطر الأول وخرق أفق توقع القارئ، هذا الأخير الذي كان ينتظر من الأنا أن تكون في صف الآخر (بني أمي) تأتي الأبيات الثاني والثالث والرابع؛ لتؤكد الدلالة الجديدة التي خلقها التضاد في ذهن القارئ؛ يقول الشنفرى (فرحات، 2004، ص 38):

فَقَدْ حَمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقَمَّرٌ وَشَدَّتْ لَطِيَّاتِ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
وَفِي الْأَرْضِ مَنَأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلْبَى مُنْعَرَلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

فصيغتا المبني للمجهول في البيت الثاني من اللامية تشير إلى تداعي الأحداث وبداية تسلسلها وإلى أن ثمة تطورا جديدا طرأ على حياة الأنا فقد (حمت الحاجات) و (شدت مطايا وأرحل)، وصار المناخ مهيأ للرحيل والانفصال عن الآخر؛ حتى أن عبارة (والليل مقمر) جاءت لتعضد هذه الدلالة وتُسهِم في بناء صرح قرارالرحيل؛ حيث "يشير الأسلوب الكنائى والليل مقمر إلى وضوح الأمر وانكشافه أمام نظر الشاعر حيث لم يعد ثمة مجال للتردد أو المراجعة" (عيسى، د ت)، ص 159)، وتتردد في البيتين الثالث والرابع من اللامية إشارات مهمة تفسر قرار الأنا بالرحيل عن قومه وتكشف عن تردّي العلاقة بينهما وتأزمها ووصولها إلى درجة كبيرة من التذني والسلبية. فالأنا ترى في رحيلها عن الآخر خلاصا من (الأذى) و(البغض)، وهما إشارتان دالتان عن تعرّض الذات للمعاناة المادية والمعنوية؛ فالأذى ينصرف إلى (البدن)، والكراهية تقترب من (النفس). ومن ثم فإن قرار الأنا بالرحيل والانسلاخ -على صعوبته- كان هو السبيل الوحيد للخلاص من المعاناة والاضطهاد.

ويظل القارئ وهو ضمن هذا السياق الأسلوبى الذي تخلق عنده من الأبيات السابقة متشوقا للتعرف إلى أولئك القوم الجدد الذين اختارهم الأنا بديلا عن قومه الأصليين؛ حتى يأتي البيت الخامس من اللامية حاملا مفاجأة غير متوقعة تكسر السياق الأسلوبى الذي اطمأن إليه القارئ في الأبيات السابقة، فلقد جاء حاملا لتضاد شكّل نقطة انعطاف في ذهن القارئ وفي بناء النص؛ إذ يكتشف القارئ أن قوم الأنا الجدد ليسوا من المجتمع الإنسانى ولكنهم ينتمون إلى المجتمع الحيوانى ممثلا في (سيد عملس)، و(أرقط زهلول) و(عرفاء جبال)، فيقول الشنفرى:

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدٌ عَمَلْسُ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرَفَاءُ جِبَالُ
هُمُ الرَّهْطُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ شَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَّلُ

فقد تُقع السياق الأسلوبى السابق الذي يقرر فيه الأنا الانفصال عن الآخر (بني أمي)؛ وذلك لأن الطرف الذي قرر الأنا الاتصال به والانتماء إليه يشكل تضادا مع المجتمع الإنسانى من ناحية

طبيعة الحياة والتعامل، ويشكل تضادا مع السياق الأسلوبي الذي جسد سبب رحيل الأنا؛ فكان من المنتظر أن تميل الأنا إلى مجتمع أكثر أمانا ورقيا من المجتمع الذي انفصل عنه، لكنها اختارت مجتمعا مختلفا تماما عن ذلك إنه مجتمع الحيوان الوحش. هنا يتساءل القارئ عن سبب اختيارها هذا، وما الذي وجدته في هذا المجتمع المفارق ولم تجده في القبيلة؟ فيأتي البيت السادس من اللامية ليجيب عن هذه الأسئلة كما كان يتوقع القارئ، فهو مجتمع كما يصفه الأنا مثالي متماسك حيث (لا مستودع السر شائع لديهم) وحيث تحافظ كل فصيلة على أفرادها، فلا يُخذل أحد مهما ارتكب من حماقات أو أخطاء، وحيث الاعتزاز بالقوة والبسالة " فمثل هذه الحيوانات في نظره هم الأهل على الحقيقة؛ لأنهم يكتمون السر ولا يدخلون الجاني إذا استجار بهم وهكذا يجد الشاعر في صحبة الوحش خلاصا من مشكلة النميمة التي تسود المجتمع الإنساني" (الشرقاوي، 1979، ص341).

وهنا يتكشف النص عن الرؤية المحورية المتمثلة في تعرض الذات لأزمة حادة في علاقتها بالقبيلة؛ وانطلاقا من رؤية الأسلوبية النفسية عند رائدها ليوسبيترز؛ والتي تربط الأسلوب بصاحبه فالعبارات التي استخدمت في الأبيات السابقة (منأى)، (الأدى)، (القلى)، (متعزل)، (لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ)، كلها توضح للقارئ أن علاقة القبيلة بالذات علاقة فوقية ومن ثم فتعاملها معه لا يقوم على التكافؤ والمساواة؛ بل على الأذى والاضطهاد الأمر الذي يشي بوجود خلل اجتماعي في طبيعة هذه العلاقة؛ ما أثر على الذات تأثيرا سلبيا عنيفا أفضى بها إلى المقاطعة والانسلاخ والتخلي عن الانتماء للقبيلة، التي أمست بالنسبة للأنا الآخر/ العدو.

2.2 أسلوب النفي: إلى غاية البيت الثالث عشر من اللامية يتوقع القارئ بأن الانتماء الجديد للأنا سوف يعطي للنص مسار دلالي أفقي يكون فيه الحديث فقط عنها وعن هذا المجتمع الجديد وعدم الرجوع للحديث عن المجتمع القديم ونسيانه؛ غير أنه مع البيت الرابع عشر من اللامية يصطدم القارئ بتضاد يخرق توقعه السابق.

يقول الشنفرى:

وَلَسْتُ بِمِهْيَابٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةٌ سَفْبَانُهَا وَهِيَ بُهْلٌ.

فالسباق الأسلوبي الذي شكّل عند القارئ هذا التوقع يُقطع بتضاد تمثل في البيت السابق؛ حيث أعاد القارئ إلى العلاقة المتوترة بين الأنا والآخر/ القبيلة، ليشكل هذا التضاد ثنائية طرفها الأول السياق الأسلوبي متمثلا في (علاقة الأنا بالمجتمع الجديد)، وطرفها الثاني التضاد ممثلا في (علاقة التوتر بين الأنا والمجتمع القديم /الآخر)، فشكلت هذه الثنائية منبها أسلوبيا قويا زعزع توقع القارئ واطمئنانه؛ لذا كانت بنية أسلوبية أساسية في تنبيه القارئ عن طريق خرق توقعه وهذا من جهة الدلالة التي توقعها وانتظرها، كما كانت الثنائية السابقة (السياق الأسلوبي، التضاد) بنية أسلوبية

في تغيير المسار البنائي للنص عن طريق خلق انعطاف جديد في لغة الخطاب وذلك بتوظيف أسلوب بلاغي جديد وهو النفي.

فيقول الشنفرى مواصلا نفي الصفات المعيبة عن نفسه:

وَلَا جَبًّا كَهَيَّ مُرَبِّ بَعْزَسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
وَلَا خَرَقَ هَيْقَ كَأَنَّ فَوَادَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمُكَاءَ يَغْلُو وَيَسْؤَلُ
وَلَا خَالَفَ دَارِيَّةً مُتَعَزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ
وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلْفَ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَجَّ أَعْرَلُ
وَلَسْتُ بِمِخْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتَّ هُدَى الْهَوَجْلِ الْعِسْفِ بِهَمَاءِ هَوَجَلُ

إن أسلوب النفي في الأبيات السابقة خلق تضاد مع ما سبقها من أبيات الأمر الذي خرق توقع القارئ وأعاده مرة أخرى إلى العلاقة المتشظية بين الأنا والآخر/القبيلة، بعد أن توهم بأن الأنا لن تعود للحديث عنها؛ غير أن هذه العودة جاءت لتنبيه القارئ وتؤكد له تضاعف إحساس الأنا بالضميم والدونية في مجتمعها القديم، وهي لم تركز على الصفات الإيجابية لديها بقدر ما ركزت على نفي الصفات السلبية عنها كالحمق والجبن والتردد " إن النفي - كما نرى - يستغرق ستة أبيات مما يمثل ظاهرة أسلوبية واضحة ويعكس إصرار الذات على الدفاع عن نفسها وإثبات كفاءتها وقدرتها الاجتماعية، وإظهار القبيلة في موقف الإدانة والخطأ" (عيسى، (د ت)، ص ص 180، 179)

وفي مسار تتبع علاقة التوتر بين الأنا والآخر ومدى تجليها على مستوى البنية الأسلوبية في اللامية، يلفي القارئ بدا من البيت الحادي والعشرين أسلوبا جديدا ينفصل تماما عن أسلوب النفي الذي اطرّد على مستوى الأبيات (14 إلى 19)؛ إنه أسلوب الإثبات الذي طبعت به الأبيات (20 إلى 26) حيث تبدو الأنا متمسمة بالتأبى والعفة والصبر والقناعة في مواجهة الظروف القاسية، سيما الجوع الشديد.

أُديمُ مِطَالِ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيئَهُ وَأَصْرِفُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهُلُ
وَأَسْتَفُّ تَرْبَ الْأَرْضِ كَيْ لَا يَرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مَتَطَوَّلُ
وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الدَّامِ لَمْ يَبْقَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَيْ وَمَأْكُولِكِنْ نَفْسًا مَرَّةً لَا تَقُمُ بِي عَلَى الضِّيمِ
إِلَّا رَيْثِمًا أَتَحَوَّلُ

وَأَطْرِي عَلَى الخُمُصِ الحَوَايَا كَمَا انطَوْتُ خَيْوِطَةَ مَارِيئِعَارٍ وَتُقْتَلُ

فالأنا تملك نفسا حرة تختار تحديّ الجوع القاتل وتحديه مقابل أن تحيا حرة في غير ضيم ومذلة، فأسلوب الإثبات شكل تضادا مع السياق الأسلوبى الذي خلقه أسلوب النفي؛ الأمر الذي أحدث لا متوقعا عند القارئ هذا الأخير الذي ما أن يطمئن إلى سياق أسلوبى حتى يقطع بتضاد مشكلا بذلك منبها أسلوبيا قويا عنده، مما لا يجعل من قراءة النص الشعري مجرد واحة يقصدها القارئ طلبا

للراحة والاستجمام؛ بل أصبح همًا يراوده وكابوسا يطاردها لا يضفر بدلالته إلا بعد لأٍيُجهد. وإذا ما توقفنا مع البيت السادس والعشرين من اللامية، الذي يقول:

وَأَغُو عَلَى الْقَوْتِ الزَّهِيْدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ

الأزل: قليل لحم الوركين، صفة للذئب. تتألف: جمع تتوفة وهي الصحراء. أطحل: مغير(فرحات، 2004، ص 42).

فهنا تعود الأنا المتأبئة المكابدة المتحدية مجددا لتصل نفسها بمجتمعها الجديد/عالم الحيوان الوحش، فمن أجل تعميق انفصالها عن القبيلة ربطت صبرها وتحديها لغريزة الجوع بأقوى وأشرس عناصر مجتمعها الجديد إنه الذئب؛ الذي بدا قليل لحم الوركين أغبر ضائع بين الصحاري، وهنا يبدو التشبيه بين الأنا والذئب بسيطا وغير معقد؛ لذا فالقارئ يتوقع من الأنا أن تمضي قُدما في تسليط الضوء على نفسها لتؤكد تفوقها وتميزها عن القبيلة وانفصالها عنها، غير أنه ما أن ينتقل إلى البيت السابع والعشرين من اللامية، والذي يقول فيه الشنفرى:

غَدَا طَاوِيًا يَعْتَنُ لِلرَّيْحِ هَافِيًا بَخُوْتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيُعْسِلُ

حتى يصطدم بأمر جديد يتجلى على مستوى الأسلوب والدلالة؛ فهذا البيت لا يرتبط مع سابقه (البيت 26) بأي رابط (حروف الربط) فقد حصل فصل بينهما؛ الأمر الذي خرق توقع القارئ إذ إن اطراد حرف الربط (الواو) جعله يتوقع أن هذا الوصل بين الأبيات -باعتباره سياقاً أسلوبياً من وجهة نظر ميشال ريفاتير- سيستمر؛ لكن افتتاح البيت السابق بالفعل الماضي (غدا) أحدث فصلا مع ما سبقها من أبيات، معلنا بذلك انفصالا على مستوى الأسلوب والدلالة. فباستخدام السياق الأسلوبى مقياسا لرصد البنى الأسلوبية المركزية في نص اللامية، نجد أن ظاهرة الوصل بين الأبيات (22 إلى 26) شكلت سياقاً أسلوبياً خلق عند القارئ اطمئناناً مؤقتاً لم يستمر؛ وذلك بعد أن قُطع بتضاد مهم تمثل في أسلوب الفصل الذي أحدثه الفعل الماضي (غدا)، الأمر الذي شكّل منبها أسلوبياً قوياً جعل القارئ يعيد حساباته وفقه ويهيئاً نفسه لأمر جديد يقوم باستكشافه مع الأبيات اللاحقة؛ فهذا الجرجاني يقول عن أهمية معرفة الوصل والفصل "واعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف بها والمجيء بها منثورة، تُستأنف واحدة منها بعد الأخرى-من أسرار البلاغة-،ومما لا يتأتى لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخُص، وإلاّ قوم طبعوا على البلاغة، وأتوا فناً من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد، وقد بلغ من القوة في الأمر في ذلك أنهم جعلوه حداً للبلاغة، فقد جاء عند بعضهم أنه سُئل عنها فقال: (معرفة الفصل من الوصل) ذاك لغموضه ودقة مسلكه، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحدٌ إلاّ كمل لسائر معاني البلاغة".(الجرجاني، 1988، ص 170، 171)

ومن ثم فالتفريق بينهما ليس بالأمر الهين اليسير؛ إلا إذا عرف الدارس أن " الفصل هو الربط المعنوي والوصل هو الربط اللفظي بالواو أو بوسيلة لفظية أخرى" (الطرابلسي، 1981، ص509). وفي نص اللامية ألفت أسلوب الفصل قد شكل بنية أسلوبية مهمة تجلّى أثرها على البناء اللغوي للنص الذي أثر بدوره في البناء الدلالي له؛ فابتعادا على الأسلوب الإخباري المباشر الذي وسم الأبيات (22 إلى 26) وسعيا وراء النضج الفني جاء أسلوب الإيماء واللمح عن طريق القصد والحكي ليتكفل بنقل مدى معاناة الأنا وتشردّها ومحاولاتها الدؤوبة في تحدي هذا الوضع. فنجد " أسلوب الحكي يضيف على القصيدة لونا من التشويق والمتعة، وهو كذلك يهبها مزيدا من التماسك والتوثيق بين أجزائها إنه بمثابة الوحدة للنص" (عمارة، 2001، ص7).

يقول الشنفرى:

فَلَمَّا لَوَاهُ الْفَوْتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ	دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحُلْ
مُهْلَهْلَةٌ شَيْبُ الْوَجُوهِ كَأَنَّهَا	قَدَاخَ بَكْفِي يَاسِرٍ تَنَقَّلْ
أَوْ الْخَشْرَمِ الْمُبْعُوثِ حَنَحَتْ دُبْرَهُ	مَحَابِيضُ أُرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسَّلْ
مُهْرَتَهُ فَوْهَ كَأَنَّ شِدُوقَهَا	شُفُوقُ الْعِصِيِّ كَالْحَاتِّ وَيَسَّلْ
فَضَحَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا	وَإِيَّاهُ نُوحَ فَوْقَ عَلَيَاءِ نُكُلْ
فَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَأَتَسَّى وَأَتَسَّتْ	مَرَامِيلُ عَرَّاهَا وَعَرَّتُهُ مَرْمَلْ

فالأنا تحاول جاهدة تصحيح صورة مجتمعها الجديد/ الحيوان الوحش وإعطاء تصور دقيق عنه، حيث رسمت بدءا من البيت 26 لوحة امتزج فيها عالم الإنسان بعالم الحيوان في سعيهما لسد حاجتهما من الطعام، وقد لعب التشبيه دورا رئيسا في التنسيق بين هذين العالمين فيجد القارئ نفسه أمام صورتين: صورة الأنا الجائعة وصورة الذئب الهزيل الجائع الذي تتقاذفه الفياقي، فبينهما علاقة مشابهة هي الهزال والجوع والضياع؛ وكأن الأنا بهذا التشبيه تتطابق مع هذا الذئب وتتماهى معه فقد استلقت الحديث عن نفسها واستعاضت عنه بالحديث عن قصة الذئب؛ هذا الذي استغاث بفصيلته والتي لم تكن بأفضل حال منه، فهي نُحُلْ شيب الوجوه، ضامرة اللحم تضطرب في مسيرها من شدة الهزال كاضطراب القداح في يد المقامر وتبدو مفرّعة كجماعة النحل.

وإذا ما أمعن القارئ فكره في هذين التشبيهين، يجد أن المشبه به (القداح) و(جماعة النحل) مضطرب ومتوتر ومفزع بسبب الآخر/ الإنسان فهذا الأخير هو سبب الإزعاج والقهر الذي يعاني منه الآخرون. فالتشبيه في هذا السياق يلعب دورا بنائيا مهما في تشييد صرح أسلوب هذا النص الشعري وإتمام دلالاته؛ فمن أجل تجسيد عمق الهوية بين الأنا والقبيلة ولتأكيد انفصالهما عن بعضهما وإحداث نوع من التوازن والتكافؤ بين الأنا/الصلعوك والحيوان الوحش، كان أسلوب التشبيه من بين البنى الأسلوبية البلاغية الأساسية التي انبنى عليها نص اللامية، ولقد كانت الأنا في الغالب هي

الطرف الأول من كل تشبيه وحتى وإن لم تصرح بأنها الطرف الأول منه فإنها تستعويض ببديل ترى أنه كفؤ لها وهو الحيوان القوي (الذئب)، أما الطرف الثاني فنجده حيوانا من حيوانات الصحراء له ميزة إيجابية خاصة تميزه عن غيره؛ ولعل تركيز الأنا عليها كان رغبة منها في أن تتسبها إلى نفسها فهي قوية، متجلدة، سريعة تتحمل المشاق، وإن دلّ هذا على شيء فهو دليل على تميزها في مجتمعها الجديد وتميزها عن مجتمعها القديم، وقد كان أسلوب التشبيه ما حقق لها مرادها. وفي معرض تأكيد تميزها وتفوقها في مجتمعها الجديد تنقلنا الأنا إلى قصة جديدة كانت هي بطلتها، يقول الشنفرى:

وَتَشْرِبُ أَسَارِي الْقَطَا كُذْرَ بَعْدَمَا سَرَتْ قُرْبًا أَخْنَأُوهَا تَنْصَلُّ

فمع البيت 37 من اللامية يجد القارئ نهاية قصة القطا التي لم يعرف بدايتها بعد، فهذا التقديم في ترتيب أحداث القصة غير متوقع عنده، فرغم أنه هياً نفسه لاستقبال قصص تقدمها له الأنا تأكيدا لقوتها وتصيرها وتجلدها؛ إلا أنه يجد قصة موجزة جدا يبدو فيها أسلوب الحذف هو المميز لها. ففي الوقت الذي يتوقع القارئ أن يُمهّد له لقصة القطا يُفاجأ بحذف ذلك التمهيد وليس هذا فحسب؛ بل يجد أحداثها غير متسلسلة فهذه القصة القصيرة جدا مبدوءة بنهايتها وهو ما يعرف في السرديات الحديثة بالإستباق؛ الذي هو " بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهين بمستقبل إحدى الشخصيات" (بحراوي، 1990، ص 132). ومن ثم فإحداث مثل هذا النوع من الخلطة في ترتيب الأحداث يخلق عند القارئ فضاء تخيليا يتصور فيه الأحداث التفصيلية لهذه القصة والتي كانت الأنا بطلتها.

إن أسلوب الحذف في قصة القطا لجأ إليه الشنفرى استغلالا لإمكاناته الإيحائية؛ حيث عمق أكثر من الدلالة المحورية للنص، وهي تفوق الأنا في مجتمعها الجديد بعدما لم تجد مكانا يليق بها في مجتمعها القديم. يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف: " والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتطوق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُنن" (الجرجاني، 1988، ص 112)؛ ومن ثمّ كان أسلوب الحذف بنية أسلوبية مهمة جدا في تشكيل البناء الأسلوبى والدلالي لهذه القصة وللنص ككل؛ فيه انتقل الشاعر من قصة إلى أخرى خارقا بذلك توقع القارئ هذا الخرق الذي يعد مقياسا لتحديد الانزياح في نص اللامية وفق رؤية ريفاتير التي أسير وفقها في هذه القراءة. وابتداء من البيت 44 من اللامية تنتزع الأنا فجأة نفسها من عالمها الجديد لتستحضر عالمها القديم/ القبيلة، فلقد وُظف أسلوب الفصل مرة أخرى ليكون منبها أسلوبيا للقارئ على وجود انفصال من نوع ما، بين الأبيات السابقة والأبيات اللاحقة، يقول:

فإن تَبَيَّنَسَ بِالشَّنْفَرَى أَمْ قَسَطَلٍ لَمَا اغْتَبَطْتُ بِالشَّنْفَرَى قَبْلَ أَطُولُ

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ نَيَّاسِرُنَ لَحْمُهُ عَقِيرَتُهُ لِأَيِّهَا حُمُّ أَوَّلُ
تَتَأَمُّ إِذَا مَا نَامَ يَقْطِي عَيْوُنَهَا جِنَاتًا إِلَى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلَّغُلُ
وَالْفُ هُمُومٌ مَا تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَادًا كَحَيِّ الرُّبْعِ أَوْ هِيَ أَنْقُلُ
إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا تَمَّ إِنَّهَا تَتُوبُ فَتَأْتِي مِنْ تُحَيِّتٍ وَمِنْ عَلَّ
فَأِمَّا تَرِينِي كَابِنَةَ الرَّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَى وَلَا أَتَعَلَّ

فالأسلوب الإنشائي ممثلاً في أسلوب الشرط أطلّ علينا مع مستهل البيت 44 ليحدث انفصالاً مع ما سبقه من أبيات؛ الأمر الذي خرق توقع القارئ ضمن السياق الخبري الذي كان يعيشه، وقد حضر أسلوب الفصل بين الأسلوبين الخبري والإنشائي وفق ما سطرته قوانين البلاغة العربية، إذ إنه يحدث فصل " إذا كان بين الجملتين تباين تام وذلك بأن تختلفا خبراً وإنشاءً " (عبد الجليل ، 2002 ، ص 352)، ومن ثم فالفصل بين الأبيات لا يعني انشطار بناء النص إلى مقاطع متناثرة هنا وهناك، بقدر ما يمنح للقارئ دوراً كبيراً في بناء دلالة النص؛ فإشاعة الفصل والألربط بين مقاطع قصيدة اللامية، ما هو إلا تعبير عن عدم الاستقرار وعلى التشتت الداخلي والخارجي الذي يعتري الأنا؛ ولهذا فأسلوب الفصل بنية أسلوبية أساسية في بناء المعمار الأسلوبي والدلالي لنص اللامية.

3.2 أسلوب الحذف والإيجاز:

بعد أن تقرر الأنا تفوقها وتميزها بالصبر والتجلد والقوة والشهامة والمروءة في الأبيات (44) حتى (52) من اللامية، ينقلنا النص إلى مشهد جديد تستحضر فيه الأنا إحدى مغامراتها في ليلة شديدة البرودة، عادت منها وقد أيتمت أطفالاً وأيتمت نساءً.

وَلَيْلَةٌ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَنْبَلُّ
دَعَسَتْ عَلَى غَطْشٍ وَبَعْشٍ وَصَحْبَتِي سَعَارٌ وَإِرْزِيرٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَلُ
فَأَيْمَتْ نِسْوَانًا وَأَيْمَمْتُ وَلَدَةً وَعُدْتُ كَمَا أُبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلِيلُ

فأول بيت من الأبيات السابقة خلق لا متوقعا في ذهن القارئ؛ ذلك أنه كان في سياق تباهي الأنا بنفسها أمام بني جنسها الأصليين وفجأة يُقطع هذا السياق؛ لينقل إلى سياق جديد دون سابق إنذار وهذه المرة لم يكن أسلوب الفصل هو سبب التضاد إنما كان أسلوب الحذف هو سبب ذلك. فالقارئ كان يتوقع أن يُمهّد له لأحداث قصة جديدة غير أن ذلك لم يحدث؛ لأن الأنا/ الصعلوك ليست في مقام تمهيد وإطالة، ولذا كان أسلوب الحذف مناسباً جداً لخدمة الدلالة الحورية التي يدور حولها نص اللامية وفق هذه الدراسة.

فالحذف والإيجاز أسلوباً ميزاً قصة الإغارة من بدايتها حتى نهايتها، إذ نجد حذفاً لتفاصيلها وكذا إيجازاً شديداً في عرض أحداثها، فالأنا ركزت في قصتها فقط على زمن الإغارة ونتائجها، ولعل أدق

عبارة جسدت أسلوب الحذف في القصة ذلك الاختزال اللفظي في قول الشنفرى (ما كها الإنس تفعل)،

فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنَّ لَأَبْرُحُ طَارِقًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ
كما تجلى الحذف في اختزال الجمل الإخبارية أو التقريرية ومن ذلك قوله (وعدت كما أبدأت) وقد جاء هذا الأسلوب مناسباً لإيقاع السرعة الذي صاحب مشهد الإغارة.

4.2 المقابلة: يعمد الشنفرى في لاميته إلى المقابلة بين المشاهد والقصص؛ إمعاناً في إظهار قدراته وإثبات تفوقه وتمييزه في مواجهة انتقال القبيلة من شأنه، فنجده يقابل مشهد الإغارة الذي كان في (ليلة صرّ) شديدة البرودة بمشهد آخر في الأبيات الأخيرة من اللامية كان في (يوم من الشعرى) شديد الحرارة، هذا الأسلوب البلاغي الذي خرق توقع القارئ مرة أخرى وزاد من حدة توتر القراءة التي سارت منذ بداية التحليل في مسارات متفاوتة ومتصاعدة. فما إن يتشكل عند القارئ سياق أسلوبى يسير فيه حتى يُقطع بعد أبيات قليلة بتضاد (يقصد به تغير في نوع الأسلوب البلاغي) يشكّل منها أسلوبياً قويا كما في المقابلة بين مشهدي (القرّ) و(الحر).

وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرَى يَدُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِهِ تَتَمَلَّمُ
نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كِنُّ دُونَهُ وَلَا سِنْرٌ إِلَّا الْأَتْحَمِيُّ الْمُرْعَبُ

فأسلوب المقابلة جاء ليعضد أسلوب الفصل الذي انبنى عليه نص اللامية أسلوبياً ودلالياً، ومن ثم فهذه الأساليب التي قد يوحي استخدامها - في نص اللامية- بتشتت وحداته وعدم الربط بين دلالات مقاطعه الشعرية؛ كان حضورها في النص أمراً أساسياً وضرورياً حتى تتعزز من خلاله الدلالة المحورية له. فحالة التشتت والانكسار والتوتر والاضطراب التي تعاني منها الأنا داخلياً وخارجياً منذ بداية النص، كان لا بد وأن تتمظهر على مستوى البناء الأسلوبى له وذلك ما ألفيته من خلال تتبع مسار التركيب البلاغى للامية العرب. ومن ثم فلا تناقض البتة بين استخدام الأساليب التي توحى بالانفصال والارتباط والتفكك؛ لأن ذلك نابع من تفكك الأنا وتشظيها.

ولعل أسلوب الفصل الذي وسم البيتين الأخيرين من اللامية جاء ليؤكد هذا الانفصال؛ ذلك أن الأنا جسدت به قمت الاندماج مع أفراد مجتمعهما الجديد؛ حيث يصف الشنفرى إناث الوعول وقد إلتفتن حوله رائحات غايات بالأصا كأنهن عذارى يجرن ثيابهن، بينما تبدو الأنا كوعل طويل القرن في جبل عال.

تَرُودُ الْأَرَاوِبَالِصُحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَدَارَى عَلَيَّهِنَّ الْمَاءُ الْمُدْبِلُ
وَيَرْكُذُنُ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنِّي مِنَ الْعُصْمِ أَدْفَى يَنْتَجِي الْكَيْحَ أَعْقَلُ

والمعنى أن الوعول أنستت، فهي تثبت في مكانها عند رؤيتي، وكأن الشاعر أصبح جزءاً من بيئة الوحوش، وإن كان أخطر ووحشها.

خاتمة:

سعت هذه الدراسة التي إلى استكناه البنى الأسوبية البلاغية في نص اللامية وفق رؤية الأسلوبية البنيوية لميشال ريفاتير، وذلك بتوظيف إجراء السياق والتضاد الذي اقترحه ريفاتير لتحديد البنى الأسلوبية في النصوص الأدبية وتطبيقه أثناء قراءة نص اللامية أسهم ذلك في رصد جملة من الأساليب والظواهر البلاغية التي كانت بمثابة منبه أسلوبية يلفت انتباه القارئ ويخرق أفق توقعه، وقد كانت بذلك بنى أسلوبية مركزية في تشكيل البناء الأسلوبية والدلالي لنص اللامية، وقد تجلت هذه البنى أساساً في: الكناية التي وظف الشاعر طاقاتها منذ مطلع القصيدة وكسر بها أفق توقع القارئ هذا الأخير الذي تنبه لوجود سياق وآخر ضده الأمر الذي جعل منها -الكناية- بنية أسلوبية رئيسية في بداية النص الشعري، ثم وكذا الفصل والوصل والمقابلة والتشبيه هذه الأخيرة التي عملت على خلق سياق وآخر ضده مما أسهم في خرق أفق التوقع الدلالي للقارئ مرات عدة ونبهته إلى الوقوف عندها ومراجعة نفسه ليصل بعد ذلك عن طريق هذه البنى الأسلوبية إلى تشكيل دلالة مرتبطة أساساً بالدلالة المركزية للامية والمتمثلة في انفصال الأنا عن قبيلتها. وألفت كذلك أسلوب الحذف والإيجاز الذي لجأ إليه الشنفرى استغلالاً لإمكاناته الإيحائية في قصة القطا؛ حيث تهيأ القارئ لقصة جديدة غير أنه يجد نهاية القصة التي لم يعرف بدايتها بعد عن ذلك عن طريق تقنية الاستباق، فهذا التقديم في ترتيب أحداث القصة غير متوقع عنده، جعله ينتقل مع الأنا من قصة إلى أخرى بسرعة فائقة تسير سرعة انفصالها عن أبناء قبيلتها الذين تنكروا لها؛ الأمر الذي عمق أكثر من الدلالة المحورية للنص وذلك عن طريق خلق سياق أسلوبية وضده يتفاعل معه القارئ، وبالتالي نجد البنى السابقة جميعها تضافرت لأداء وظيفتها الأسلوبية الشعرية في نص اللامية من خلال إسهامها في تشكيل السياقات الأسلوبية وما يضادها ومن ثم خرق أفق توقع القارئ؛ لتدخل بذلك في تشكيل البناء الأسلوبية والدلالي للامية فوق رؤية ريفاتير، وترسيخ الدلالة المحورية لذلك النص والمتمثلة أساساً في دلالة انفصال الأنا/ الصعلوك عن الآخر/ القبيلة والسعي إلى إثبات تفوقها عنه بعد أن قررت الرحيل عن بنيها السابقين.

قائمة المراجع:

- بحراوي حسن.(1990)،بنية الشكل الروائي (ط1). بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
- الجرجاني،عبد القاهر.(1988)، دلائل الإعجاز في علم المعاني (ط 1). صحح أصله محمد عبده، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- شرتح، عصام.(2003)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل (د،ط). دمشق، سوريا: منشورات إتحاد الكتاب العرب.
- الشرقاوي،عفت.(1979)، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي (د،ط). بيروت، لبنان: دار النهضة العربية.
- الطرابلسي، محمد الهادي. (1981). "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، (العدد 25)، الصفحة 509.
- عبد الجليل، عبد القادر.(2002)، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية (ط1). عمان، الأردن: دار صفاء.
- عزام، محمد. (01-05-2004)، الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير. تم استرجاعها في 22-03-2008. من الموقع الإلكتروني www.awu-dam.org/majala_osboueadabi_025_11.htm.
- عمارة، إخلاص فخري.(2001)، نفوس عزيزة: قراءة في لامية العرب (ط1). القاهرة، مصر: مكتبة الآداب.
- عيسى، فوزي.(دت)،النص الشعري وآليات القراءة (د،ط). الاسكندرية، مصر: منشأة المعارف.
- أبو العدوس، يوسف.(2007)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ط1). عمان، الأردن: دار الميسرة.
- فرحات، يوسف شكري. (2004)، ديوان الصعاليك (د،ط). بيروت، لبنان: دار الجبل.
- فضل، صلاح.(1998)، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته (د، ط). القاهرة، مصر: دار الشروق.
- ناظم، حسن.(2002)، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب (ط1). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.