بلاغة العدول في شعر ذي الرمة

من حيز السياق إلى فضاء التأويل

الدكتور

سعيد بكور

تقديم

الدكتور

محمد الأمين المؤدب

UNITED

الطبعة الأولى ١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م

بلاغةُ العُدول
في شعر ذي الرّمَّة

(من حيّز السياق إلى فضاء التأويل)

دكتور

سعيد بكّور

تقديم

د. محمد الأمين المؤدّب

المتحدة للنشر والتوزيع - الشارقة

الطبعة الأولى

1444هـ - 2023م

عنوان الكتاب: بلاغة العُدولِ في شعر ذي الرّمّة
(من حيّز السياق إلى فضاء التأويل)
تأليـــــــــف: دكتور / سعيد بكّور
الترقيـم الدولي: 978-9948-04-769-8
سنـــة النشـــر: 2023

الطبعة الأولى

الناشر

UNITED
UNITED PUBLISHING & DISTRIBUTION FZE
المتحدة للنشر والتوزيع م.م.ح

المتحدة للنشر والتوزيع
الإمارات العربية المتحدة – الشارقة
+971 567 779 335
www.unitedupd.com
gm@unitedupd.com

حقوق النشر:
جميـع الحقـوق محفوظـة للمتحـدة للنشـر والتوزيـع، ولا يجـوز نشـر أي جـزء مـن هـذا الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي نحو أو بأية طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو خلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا كتابة ومقدما.

تنويه هام:
إن مادة هذا الكتاب والأفكار المطروحة بـه تعبر فقط عن رأي المؤلف ـ ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر الـذي لا يتحمـل أي مسـئولية قانونية فيما يخص محتوى الكتاب أو عـدم وفائه باحتياجات القارئ أو أي نتـائج مترتبـة على قراءة أو استخدام هذا الكتاب.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا ﴾

صدق الله العظيم

(سورة طه: 114)

إهداء

إلى الذي علمني لغة الحلم وفلسفة الشموخ
الممتد في كياني أبداً رغم الغياب، أبي.

إلى أمي؛ جذري الأخير في الأرض

إلى أبنائي الثلاثة: إلياس وجاد وسامي
نبضي، وبُعدي، وامتدادي

إلى التي تشاركني الحياة بكل ألوانها

إلى إخوتي الذين أقتسم معهم الذكرى الثاوية في الوجدان

إلى من تعلمتُ منهُ حوارا واعتبارا وقراءةً؛ معلّمي الأكبر،
علامة الأدب والنقد القديم، وعمدة التحقيق والتدقيق؛
الدكتور محمد الأمين المؤدب حفظه اللّه

إلى كل من يشاركنا ولَهَ الحرف

إليكم حيث أنتم

أهدي نبض الفكر

تقديم

حظي الشعر العربي القديم، منذ فجر الثقافة العربية، باهتمام كبير، من لدن العلماء على تنوع مشاربهم المعرفية، فضلاً عن الأدباء والبلاغيين والنقاد، بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات تلك الثقافة، ومصدراً أساسياً من مصادرها. ولم يتخلف هذا الاهتمام بعد ذلك، وإنما ظل حاضراً يتصدر مختلِف الأجناس الثقافية التي عرفتها كل العصور اللاحقة، ويتفاعل معها، ويُمدّها بأسباب النمو والقوة والاستمرار.

وقد كان العصر الأُموي من أكثر العصور الأدبية حفاوة بالشعر، وعناية بأهله، للحاجة الماسة إليه، سياسيا وحضاريا، كما كان الشعر الأموي نفسه أنموذجا ثقافيا وإبداعيا، لا يضاهيه إلا الشعر الجاهلي بوصفه أصلَ الأصول، ولا يحمل رايته إلا المبدعون الكبار الذين أُطلق عليهم لقب الفحول، وهم طبقات، وكان إلى ذلك كله قد دخله في كل البيئات، وفيها بيئة العراق، بعضُ التجديد، ولا سيما على مستوى الغرض والصورة الشعريين، وإن ظل في الأغلب الأعم يترسم خطى الجاهليين ويقتفي آثارهم.

ومن أولئك المبدعين الكبار الذين أسهموا بنصيب وافر في ذلك التجديد، وإن عُدَّ في الطبقة الثانية، تبعًا لتقسيماتهم ومعاييرهم وأحوال تلقيهم، بعد طبقة جرير والفرزدق والأخطل والراعي النميري، شاعرُنا "ذو الرمة" الذي شَغلت تجربتُه الشعرية أهل زمانه، بما طبعها من موافقة للسائد ومخالفة له، واحتذاء للمألوف ومفارقة له، كما شغلته هو نفسه حين طرح السؤال محتجا: "لماذا لا أُعدّ في الفحول؟"، فطال فيه القول والرد، واستعر في شعره الجدل والخلاف، إلى حد التعارض أحيانا والتناقض أحيانا أخرى، كما شَغل من جاء بعدهم من شراح الشعر، وأصحاب التراجم، والمعجميين، والدارسين عربا وغير عرب، وقد توفر لهم ديوانه الشعري مُيَسّرا مشروحا منذ زمن بعيد، فاستشهدوا بشعره في سياقات مختلفة، وأصدروا فيه وفي شعره أحكاما نقدية دالّة، وتناولوه في

جملة من تناولوا من شعراء العصر بالقراءة والتحليل، بل خصوه بدراسات وأبحاث لا يكاد يحصيها العدّ، وفيها دراسات جامعية، جادة في طرحها، متعددة في مقارباتها، متشابهة أو غير متشابهة في رؤاها.

في هذا السياق: سياق الدراسات التي عُنيت بشعرنا القديم، وسياقِ جدّة الطرح وتعدد المقاربات، تأتي أطروحة الباحث سعيد بكور الموسومةُ بـ " **بلاغة العدول في شعر ذي الرمة: من حيز السياق إلى فضاء التأويل**"، لتقدم لنا قراءة فاحصة لشعر ذي الرمة، من خلال الوقوف على مُكوّن "العدول" بوصفه المِحكَّ الذي يُجلّي تجربته الشعرية، وبوصفه السؤالَ الأبرز في تلك التجربة، وبوصفه قبل ذلك وبعد ذلك أداةً بلاغية وإجراءً أسلوبيا، بغية الكشف عن بلاغة هذا الشعر وجمالياته، والخوض في نسيجه النصي، بعيدا عن تَرداد أقوال الباحثين، وسرد أحكامهم، بمعزل عن النظر في البناء الشعري ذاته، وتتبع طبيعة تشكيله، في أبعادها السياقية والجمالية والدلالية.

وقد حاول الباحث سعيد بكور، أن يحقق تلك البغية بما انتهجه من خطة واضحة، وما امتلكه من عُدّةٍ معرفية، أتاحتا له السير في ربوع ذلك المتن الشعري المَريع، بما يحفها من جمال شعري أخاذ، على ما قد يشوبها أحيانا من مسالك وعرة، بخُطىً ثابتة أمكنته من الوصول إلى الهدف المنشود.

وسيرى القارئ أن الباحث .وهو يتتبع هذه التجربة، وصفا وتحليلا ونقدا .قد أفاد من الدرس الأسلوبي، والبحث اللساني، والنقد الثقافي، مستحضرا الدرس البلاغي القديم، مما أهله لوضع تلك الخطة، بما استلزمت من تحديد المفاهيم، وأهمها مفهوم العدول، من جهة، ولتأمل الظواهر الفنية المنبثة هنا وهناك، والكشف عن أسرارها الجمالية والدلالية، من جهة أخرى، اعتمادا على ذلك المفهوم، وتأسيسا على تلك الظواهر.

والله ولي التوفيق

د. محمد الأمين المؤدب

تمهيد

تتأسس الهوية الجمالية للشعر على مقدار خرق المسافة التعبيرية بين المؤالفة والمخالفة؛ فكلما علت درجة الخرق كانت الصورة التعبيرية أقدر على التأثير النفسي والامتداد الجمالي. ويتميز الشعر، عن غيره، بتجدد جيناته التي تبعث في نسيجه الداخليّ جذوة الحياة، وتجعل جمالياته مسافرة عابرة ممتدة تقاوم الثبات والبلى والفناء، وتخترق الزمان والأذواق.

تمثل الفلسفة الجمالية أسّ الإبداع الشعري، فهي البوصلة التي ترسم للشاعر الطريقة والأسلوب، وتجعله ذا رؤية شعرية هادية تؤسِّس، على المدى البعيد، هويةً شعرية ذات سماتٍ تميزه عن غيره من جهة التلوين التعبيري، والتشكيل الفني، والظواهر الأسلوبية.

تقوم بلاغة الشعر على سِمة المغايرة التي تجعل الصورة التعبيرية منفتحة على عوالم التأويل، وتحرّض المتلقي على ملاحقة الجماليات الهاربة التي تنبعث مما في السياق من طاقة فنية خبيئة تستمد إشعاعها الوارف من درجة العدول عن المألوف.

للعدول بلاغته التي تتعدد درجاتها باختلاف نوعه وقدرة المتلقي على الإصاخة للتفاعل النصيّ القائم على انصهار كل الوحدات والظواهر، ويمثل داخل السياق البؤرة الفنية التي تدور في فلكها سائر المكونات الأخرى التي تتضافر لرفع منسوب الفاعلية الجمالية.

يستحضر البحث في العدول الصورةَ التعبيرية المعدول عنها والصورة المعدول إليها، ويرصد في مرحلة ما بعد التحديدِ الفرقَ بين الصورتين للوقوف على العلةَ الداعيةَ إلى الخرق ومخالفة الأصل، ومن شأن ذلك أن يفضي إلى الوقوف على فائدة الخروج عن الأصل ومزيته، عبر استنطاق السياق والانفتاح على آفاق التأويل الرحبة.

يقوم الشعر، في أصله، على العدول البياني والتركيبي والإيقاعي، ويحرص الشاعر

على اقتراف الجناية الجمالية بالخروج عن الأصل ليمنح تعبيره أبعادا لا تتحقق بالتعبير المألوف، ويظفر المتلقي في عملية التحليل والتأويل بصيد جمالي وافٍ وافر، ويعتمد في ذلك على أدواته الفنية التي تمكن من فتح مغاليق الصورة وتشريحها، والتنقيب عن الجماليات الخبيئة، والغوص وراء الأسرار الغائبة.

ذو الرمة شاعر الوصف والتشبيه، امتلك فلسفة شعرية تقوم على الإخلاص للبعد الفني، جعلته يفترع لنفسه طريقا شعرية أعيت غيره من المعاصرين؛ حرص فيها على أن يكون البيانُ الغايةَ والوُكْدَ، وصرف تلقاءها موهبته ورؤيته ورؤياه، وأثمر ذلك شعراً يخالف السائد في كثير من جمالياته. من هذا المنطلق نجد في شعر ذي الرمة عناية بالعدول الذي يتنوع بين البياني والتركيبي والإيقاعي، وداخل كل نوع أشكال ودرجات، ويتيح رصده ووصفه وتحليله وتأويله الوقوف على شخصية شعرية لها أسلوبها الذي لا تشبه فيه أحدا، وتؤكد تربعه على إمارة البيان في عصره.

يقصد البحث إلى رصد تجليات العدول في شعر غيلان ذي الرمة، ومحاولة القبض على جمالياته انطلاقا من السياق وتعويلا على التأويل، واخترنا لذلك نماذج شعرية دالة على غيرها تمتد على جغرافيا الديوان، اتُّخِذت عينات تحليلية لقياس درجة العدول وفاعليته في إثراء البعدين الجمالي والدلالي.

نعتمد في عملية تحليل النماذج على منهج أسلوبي يبحث في جماليات الصورة التعبيرية وأبعادها الفنية ويتجاوز عملية نثر الأبيات ونشر معانيها، وينفتح ضرورة على البلاغة القديمة والنحو والعروض بما يسمح بالتشريح الفنيّ والقبض على الأسرار والفوائد. ولا يمنع الاعتماد على البلاغة والأسلوبية الانفتاحَ منهجيا على كل ما من شأنه إغناء التأويل وإنتاج الدلالة من مناهج نصية وخارجية ومعارف ثقافية تزيد التحليل انفتاحا، وتجعله متعدد المنافذ والأبعاد. وهكذا، يتجاوز البحث حدود رصد تجليات العدول، إلى تقديم تصور بلاغي أسلوبي لتحليل النص الشعري جناحاه الجمال والتأويل، يتأسس على نماذج تطبيقية تسعف في رسم المنهج والطريقة.

يتّبع البحث خطة تتمثل في رصد الظاهرة وتحديدها، وصوغ عناصرها في مصطلحات لها نصيب من الابتكار والجدّة، هذا مع الحرص على دقة التقسيم التي تنبني على اختيار النماذج الدالة على كل ظاهرة وقسم، ويتلو هذا كلّه تحليل للصور التعبيرية وتأويل لأبعادها، بما يسهم في الوقوف على جمالياتها وإشعاعاتها ودلالاتها، انطلاقا من حيز السياق النصي وصولا إلى فضاء التأويل الرحب، والغايةُ بلاغةُ الامتداد.

في الباب الأول، ينصرف الاهتمام إلى رصد أقسام العدول البياني في شعر ذي الرمة؛ من خلال ألفة الصورة وغرابتها، وأحادية الصورة وتعدّدها، وتتلو ذلك محاولة لوصف كيفية توزيع الصور الشعرية وتأرجحها بين التنويع والتلوين، وما يترتب عنها من بلاغة وامتداد، ويصبّ ذلك في التشكيل البلاغي للعدول البياني. ونتطرق في الباب الثاني إلى أقسام العدول التركيبي ودرجاته، ثم جمالياته التي تُبنى على القيم الفنية وشعرية التناسب وبلاغة الإيقاع.

وفي الباب الأخير، تتّجه العناية إلى رصد مظاهر العدول في الإيقاع الخارجي ومدى تحقيقها لجماليات التماثل النغمي ومائية الإيقاع، بعد ذلك ينصرف الاهتمام إلى تتّبع صور العدول في الإيقاع الداخلي وتأرجحها بين غايتي التلوين والتنغيم، ويُقفل البحث بخاتمة ترصد سائر ما نوقش وحُلّل وأُوِّلَ. ويُؤَثَّثُ كل باب، من الأبواب الثلاث، بتمهيد يقارب المفهوم والوظيفة والتجليات.

إن أهمّ ما يميز الشعر بعده الجمالي الذي يمثل المركز والمحيط؛ ففي فلكه تدور سائر الأبعاد الأخرى واردةً صادرةً، ظاهرة مستترة، مشعّةً خافتة، من هذا المنطلق يجعل البحث غايته رصد تجليات العدول في الصور الشعرية والصور التركيبية والصور الإيقاعية، ومحاولة النفاذ إلى أعماقها والانفتاح على سائر أبعادها تحليلا وتأويلا.

الباب الأول

العدول البيانيّ
جماليات التشكيل وأبعاد التأويل

ويشتمل هذا الباب على الآتي:

- ✍ **تمهيد: العدول البياني: المفهوم والوظائف والتجليات**
- ✍ **الفصل الأول: العدول البياني بين ألفة الصورة وغرابتها**
- ✍ **الفصل الثاني: العدول البياني بين بساطة الصورة وتركيبها**
- ✍ **الفصل الثالث: التشكيل البلاغي للعدول البياني**

تمهيد

العدول البياني: المفهوم والوظائف والتجليات

يعدّ العدول البياني وسيلة الشاعر في هتك حُجب الحقيقة وخلخلة ثبات المعيار؛ فبواسطته تُنقل المعاني والمشاهد والأفكار والمشاعر في صورة تخرق أفق التوقع، وصياغةٍ تقومُ على الإدهاشِ والتّعجيب؛ تقدّم المعنى في قالبٍ جماليّ تصويريّ ذي جدّة واختلاف، ولا شكّ أنّ الموصوف أيّا كان مشهدا أو فكرة أو حركةً أو معنى؛ هو الذي يفرض نوعية الصورة الشعرية ودرجة عدولها، ذلك أنّ ما ينقله التشبيه لا تفلح الاستعارة في إيصاله، وما يقربه التشبيه البليغ لا يصلح التشبيه المفصّل في القبض عليه. والعدول البياني، بهذا التصور، أحد أشكال التعبير الفني الذي ينزاح عن معيار الوصفية المباشرة والسردية الجافة، ويتّخذ من التصوير وسيلته في نقل المعنى، ووصف الشعور، وتقريب الفكرة.

إن الانتقال من التعبير بالحقيقة إلى سلوك طريق المجاز، يفجّر طاقات اللغة الخالقة لفجوات دلالية وخنادق جمالية تلتئم بضم شتات خيوط الأطراف المتباعدة عبر التأويل، وحين التئامها يتحقق الإمتاع الجمالي، وبالعدول عن الصورة التعبيرية الوضعية إلى نظيرتها المغايرة للمألوف تظهر قدرة المتكلم على استثمار إمكانات اللغة التي لا يحصيها العدّ بالقدر الذي يخدم الدلالة ويعبر عن المراد.

والعدول البيانيّ، بهذا التصوّر، هو ذلك التغيير الصّياغي الذي يلحق التعبير اللغويّ، فينقله من المستوى الوضعي ذي الدلالة المباشرة الوحيدة إلى المستوى البلاغي المنفتح على التعدد التأويلي، ذلك أنّ "المجاز أبلغ من الحقيقة"[1]. ولا يكون هذا الانتقال من

(1) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت،2002 م-1422 هـ، ص: 117

الوضعي إلى المجازي إلاّ لداعٍ دلاليّ أو مسعى جماليّ، حيث يغدو التعبير الوضعيّ غير ذي نفعٍ في أداء وظيفتيه الجمالية والدلالية، وغير ذي قدرة - من ثمّة- على التأثير الجماليّ إدهاشا وتغريباً.

إن العدول البياني، في أبسط تعاريفه، هو ذلك التعبير الذي يتجنب فيه الشاعر "السرد التقريريّ للحقائق والبثّ المباشر للأفكار"[1]، ويتجه نحو التصوير والتجسيد والتشكيل الخالق للأثر، عبر آليات البيان المعروفة، كما يتحقق العدول بتجاوز الأنماط القارة والأشكال الجامدة في أداء المعنى، تلك التي لا تحرك راكدا جماليا أو دفينا أدبيا، ولا ترتقي بمخيلة المتلقي نحو الشعور بالإبهار والدّهشة.

ويتحقق الخروج عن الحقيقة بالصورة الشعرية، التي هي عماد العدول وأسّه، ويحتكم الشاعر في العادة إلى العدول البياني إيمانا منه بعجز الحقيقة عن تأدية المعاني وتحقيق الامتداد الجمالي والخرق الدلالي والإمتاع النفسي، زد على ذلك ما يهبه الخروج على المألوف من تنويعات في الطرق البيانية المسلوكة التي تمنح الشاعر خيارات قادرة على نقل المعنى.

ولمّا كان الشعر كلاما مخيّلا[2] ورديفا للصناعة[3]، فإنّ ميزته الأكبر تتمثل في الخروج عن التعبير العادي الغسيل أو الوصف المباشر أو التقرير النثري الجاف إلى التعبير الفني المعسول المعتمد على التحسين والتجميل، ما يعني أن اللغة عند الشاعر، وهو صانع في الدرجة الأولى، تتحول إلى" أداة تشكيل وتصوير"[4].

يخرج العدول البياني، بتعدد مسالكه، بالدلالة إلى ما هو غريب مدهش وغير مألوف،

(1) ينظر: الصورة الفنية في الموروث البلاغي، د. حسن طبل، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2005م، ص: 14

(2) ينظر: فن الشعر" لأرسطو طاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت- لبنان، 1973م، ص: 161

(3) عيار الشعر، تأليف محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 2005 م-1426، ص: 10.

(4) الصورة الفنية في الموروث البلاغي، د. حسن طبل، ص: 15

ويخلق من ثمّة عنصر المفاجأة ويخرق أفق الانتظار، ليخلخل الثابت في أنظمة التواصل اللغوي والتصوير المألوف والتلقي المعهود؛ مما يجعله مطلبا جماليا ودلاليا ملحا، يدعو الشاعر إلى التصرّف في التعبير تخييلاً وترميزا، وصبّ المعنى في قالبٍ فنيّ رائقٍ بعيدا عن الوصفية المباشرة والمحاكاة التقريرية.

إنّ الذي يمنح الشعر تأثيره الجمالي وفاعليته الدلالية هو التوفر على قدر من الصور الشّعرية التي يتفاوت توظيفها بمقدار الحاجة إليها، وعليه " لا ينبغي للشعر أن يكون مغسولا من هذه الحلى فارغا"[1]، فيسقط في مهاوي النثرية الباردة والتقريرية الجافة، ذلك أن الصور الشعرية هي التي تبعث في النص تلك الحرارة الجمالية والنّبض الفنيّ والطاقة الإيحائية، فيغدو كلاما ذا فاعلية وتأثير وإشعاع. ونلاحظ في كلامِ ابن رشيق تركيزا على الوظيفة التزيينية لكونها أهمّ وظيفة يمكن أن تضطلع بها الصور الشعرية، وتأتي الوظائف الأخرى مرتبطة بالسياق.

إنّ العدول البياني، من جانب آخر، وجه من أوجه التفاضل بين الشعراء، الذين يتفاوتون في إخراج المعنى" فمنهم من يأتي به غُفلا ساذجا، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب"[2]. والمَعرِضُ الغفل الساذج مرادف للتقريرية الخالية من الإبهار والمفاجأة، أمّا الصورة الرائقة المعجبة فتتأتّى بسلوك طريقِ المجاز الذي يحدث أثرا نفسيا وجماليا، غير أنه وجب سلوك طريقة وسطى في المجاز ترتفع عن الحقيقة وفي نفس الوقت لا تجنح إلى الإغراق؛ فأمام التأثير الجمالي ينبغي أن يكون المعنى مقبولا غير خارج عن المعقول، وهو ما ناقشه النقاد والعلماء والبلاغيون في تناولهم للغلو والإغراق في تصورهم للمعاني المرتبط بالتشبيه والاستعارة[3].

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت-لبنان، ط4،1972م، ج1\285

(2) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 489

(3) ينظر : العمدة لابن رشيق، باب الغلو، ج2\60-65

إنّ الخروج إلى المجاز يفضي إلى فوائد ونكت لا تتأتى باستخدام التعبير الأصلي، فّ"الصنعة إنما تمدّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل"[1]، وهذا مذهب المناصرين للغلو والمبالغة. ومن شأن هذا الاتساع والتخييل الذي يتم بركوب مطايا الصور الشعرية أن يفرز فوائد جمالية ودلالية، تنقل التعبير إلى درجة الكلام العالي وتفرز ما لا يحصى من الدلالات.

وفي ميدان المجاز الفسيح "يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطرَبا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا"[2] لا يفنى ولا ينقطع مدّه. ولهذا احتفلت العرب بالمجاز الذي يعدّ " من مفاخر كلامها؛ فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة"[3].

ومما يجب الإلماع إليه، أنّ اللجوء إلى المجاز لا يكون دائما ذا فائدة ونفع، خاصة إذا تساوى مع الحقيقة في الإبلاغ ودرجة التوصيل، إذّاك يكون المطلب الجمالي ثانويا، ويصير المجاز تكلّفا ويصبح طلبه تمحّلا، وفي ذلك يقول صاحب المثل السائر" واعلم أنّه إذا ورد عليك كلام يجوز أن يحمل معناه على طريق الحقيقة وعلى طريق المجاز باختلاف لفظه، فانظر: فإن كان لا مزية لمعناه في حمله على طريق المجاز فلا ينبغي أن يحمل على طريق الحقيقة؛ لأنها هي الأصل والمجاز هو الفرع"[4]. وفي هذه الحالة، يكون العدول إلى المجاز غير ذي جدوى أسلوبية "ولا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة"[5]

(1) أسرار البلاغة، للشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة بيروت، الطبعة الثالثة، 1304 هـ - 1983م، ص: 250

(2) المصدر نفسه، ص: 251

(3) العمدة لابن رشيق، ج1\265

(4) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1990م-1411هـ، ج1\79

(5) المصدر نفسه والصفحة نفسها

يفرضها السياق ومقصدية المتكلم. لذا، فإذا لم يكن في المجاز "زيادة فائدة على الحقيقة لا يعدل إليه"[1]؛ لأن الغاية وراء العدول انتفت بقدرة الحقيقة على أداء المعنى.

ومعنى هذا، أنْ ليس دائما يحسُن الخروج إلى المجاز، فمن المعاني ما يكون التعبير الحقيقي أبلغ من سواه في نقلها، كما أنّ قاعدة "لكل مقام مقال" ذات دلالة في هذا المقام، والفطِن من جعل لكلّ مقام مقالا واختار لكل سياق ما يناسبه؛ فلا يعدل إلا إذا اقتضى الأمر عدولا، ولا يركب الحقيقة إلا إذا كانت أدلّ من العدول في توصيل المعنى.

وعليه؛ فاللجوء إلى المجاز ينبغي أن ينتج عنه أداء جماليّ مقرون بفائدة تعجز الحقيقة عن أدائها. فالاستعارة الحسنة هي "ما أوجب بلاغة، ببيان لا تنوب منابه الحقيقة"[2]، ومن هنا كان المجاز "في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع"[3].

إذا كان الإيقاع يشكّل ركناً مكينا في بناء الشعر، فإنّ التخييل يشكّل روحه وجرثومته، وربّ كلامٍ موزون ليس فيه من الشعر غير الوزن وعقد القوافي، وقد أكّد الجاحظ في قولته الشهيرة على أهمية التّصوير الذي يتحقّق بتوظيف الأساليب البيانية التي تجنح بالعبارةِ إلى المجازِ، وتنقل المعنى بطريقةٍ فيها تخييل.

يتحقّق العدول البياني في الشعر بأدوات البلاغةِ المعروفة من تشبيه ومجاز لغوي وكناية وتصوير فني، حيث ينتقل التعبير من الحقيقة إلى المجاز لغايةٍ في نفس منتِجه، قد ترتبط بالإيضاح أو المبالغة أو التزيين أو التأكيد، وفي الغالب يتدخل السياق والمقصدية في تحديد نوع الغاية من التعبير البياني. ومن المعلوم بالضرورة أنّ طرْق باب المجاز لا يكون إلا إذا لم تستطع الحقيقة أداء المعاني دلاليا وجماليا، فيكون الانتقال إليه خيارا فنيا لا بد منه.

---

(1) نفسه

(2) العمدة، ابن رشيق، ج1\272

(3) المصدر نفسه، ج1\266

يعد التصوير أحد أعمدة الشعر التي تسمه بميسم الشعرية، وقد تنبّه القدماء إلى هذه الصفة الملازمة للشعر، حيث جعلوا من الصورة الشعرية مكونا أساسيا من المكونات التي تدخل في صميم مفهوم الشعر، قال القرطاجني: "إنما الشعر كلام مخيّل، والتخييل أحد أهم مميزاته"[1]. ويظهر هذا النص وغيره وعي القدماء بأهمية عنصر التخييل في رسم ملامح الشعرية.

تساعد الأساليب البيانية في إخراج المعنى بطريقةٍ تجعله مؤديا لوظيفته وهدفه، حائزا على درجات الكمال النوعي، مؤثرا في المتلقي تأثيرا جماليا ونفسيا؛ فالتشبيه له القدرة على عقد النّسبة بين المختلفات تقريبا للمعنى وتصويرا له في ذهن المتلقي، ويتحصل عنه أداء دلالي ونتاج جمالي لا ينفصلان، وداخله تتم صور من الخروج حسب المعنى المراد؛ والاستعارة رأس المجاز، بها ينتقل الكلام من الدرجة الوضعية إلى ركوب مطية الخيال فتحصل المبالغة ويتحقق الأداء الجمالي، أما الكناية فقدرتها على التكثيف والمراوغة تجعلها إحدى أهم أساليب البيان، ومثلها المجاز المرسل في قدرته على المخاتلة الدلالية.

وهكذا، فإن التصوير هو أحد أهم الوسائل الأسلوبية خلقا للجمال وعدولا بالشعر عن المباشرة، وهو إلى جانب ذلك " ركن من أركان البناء الفني للقصيدة، ومعيار من معايير الجودة في عالم الشعر "[2].

يعد التشبيه والتمثيل والاستعارة عند الجرجاني أصولا كبيرة تتفرع عنها جل محاسن الكلام إن لم تكن كلها وترجع إليها في الوقت نفسه[3]. ومن هنا تكتسب الصورة

(1) منهاجُ البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، ط4، 2007م، ص: 89

(2) الاتباعُ والابتداع في الشّعر الأموي: القصيدة المادحة أنموذجا، الدكتور محمد الأمين المؤدب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، ط1، 1423هـ-2002م، ص: 406.

(3) أسرار البلاغة، الجرجاني، ص:26

الشعرية بمختلف مكوناتها شرعيتها الجمالية في تشكيل خصوصية الشعر إلى جانب الإيقاع والتركيب والنظم.

إن ما يميز لغة الشعر عن غيرها هو انزياحها عن الخطاب المباشر، ولياذها بالمجاز بأشكاله المختلفة التي تنقل الكلام من درجة التعبير العادي الغُفل القائم على الإخبار والتقرير إلى درجة الكلام الشعري القائم على التخييل وبلاغة الإمتاع.

يتفرّع العدول البياني إلى أقسام متفاوتة في درجة تعبيرها وأداء دلالتها وإنتاج جمالياتها، وتتوزّع بين النوع الكمي القائم على العدد، والنوع الكيفي المرتبط بالأثر الجمالي وتكثيف الدلالة.

نستحضر في تقسيم العدول البياني أمرين: أحادية الصورة أو تعددها، وألفة الصورة أو غرابتها، ومن شأن هذا التحديد أن يجنب البحث كثرة التفريع والتقسيم، وتجدر الإشارة إلى أنّ النوع الكمي والنوع الكيفي لا ينفصلان؛ فالعدول الواحد قد يكون بسيطا في قيامه على صورة واحدة وقد يكون في الوقت نفسه مألوفا أو مدهشا، كما قد يكون مركّبا وفي الوقت نفسه مألوفا، ومعنى هذا أنّ بساطة الصورة لا تعني ألفتها، كما أن تركيبها لا يعني غرابتها أو إدهاشها، وعليه سنعدّ الوصف العددي أصلا ثابتا، فيما يكون الوصف الكيفي للعدول فرعيا.

نقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول نتناول في الأول العدول البياني من حيث ألفة الصورة وغرابتها، وفي الثاني ننظر في العدول من حيث أحادية الصورة وتعدّدها، وفي الثالث نرصد كيفية تشكّل الصور وتوزيعها على جسد القصائد وجغرافيا الديوان.

الفصل الأول

العدول البياني بين ألفة الصورة وغرابتها

المبحث الأول

العدول المألوف

يُقصد بالعدول المألوف ذلك التعبير الذي يسير فيه الشاعر على السنن المرسومة والطرائق المعلومة في التصوير، فيكون غير خارج عن المعهود في طريقة تشكيل الصورة، وتأتي ألفة الصورة من كثرة تعاور المعنى من قبل الشعراء واتباع النهج نفسِه في نقله وتصويره فلا تخلق من ثمّةَ دهشةً أو تغريبا، كما تأتي الألفة أيضا من شيوع المعنى دون أن يكون هناك تغيير جوهريّ في مادة التشكيل، ولا تعني الألفة، بحال من الأحوال، المقاربة التامة في التشابه المفضية إلى حدوث التطابق أو الحرص على المناسبة الكلية بين طرفي الاستعارة؛ بقدر ما تعني عدم توفر العدول على سمة خرق أفق التوقع نظرا لتعوّد المتلقي عليه، غير أنّه وجبت الإشارة إلى أنّ ألفة العدول لا تعني انعدام الجودة الفنية أو متاخمة الدرجة الصفر من التخييل.

تكتسب الصورة سمة الألفة رغم نزوع الشاعر إلى التفصيل، لكونها تستمدّ مكوناتها من البيئة ومعايير الجمال السائدة، ومن هذا النوع قول الشاعر[1]:

برَّاقــةُ الجيــدِ واللَّبــات واضــحةٌ // كأنّهــا ظِبْيــة أفضــى بهــا لبَــبُ

بــيْن النّهــاروبــين الليــل مــن عقِــدٍ // علــى جوانبِــه الأســباطُ والهــدَبُ

(1) ديوان ذي الرمة بشرح الباهلي صاحب الأصمعي، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان بيروت، الطبعة الثانية 1982، ج1\26

يقصد الشاعر إلى وصف الجيد من جهة اللمعان، من حيث كونه براقا مصقولا، ووجد في جيد الظبية التي رعت نهارها فصارت ممتلئة مصقولة البشر، شبها بجيد المحبوبة المصقول.

لقد سعى الشاعر إلى إبراز حسن منظر الجيد ووقعه في النفس، وكما هو ديدنه، فصّل في المشبه به لزيادة الإيضاح وإيقاع صورة المحبوبة في الذهن على أكمل وجه، ويضطلع التشبيه بوظيفة تعبيرية نفسية، إذ يعبّر من خلالها الشاعر عن الجمال ووقعه في النفس، إضافة إلى الوظيفة التصويرية التي تبدو واضحة في تصوير المشهد المرئي المتحرك في الذهن والنفس.

لقد كان اللجوء إلى الخيار التشبيهيّ بدل الوصفية المباشرة فاعلا في تصوير شكل الجيد وحركته ولمعانه، ولا شك أنّ تشبيه جيد المرأة بجيد الظبية عائد إلى طبيعة البيئة التي كرست ذوقا له بعده الجماليّ، لهذا وجدنا الشعراء لا يبتعدون عن محيطهم الثقافي الذي يتخذونه مرجعية في التصوير، وفي هذا الأمر ما يفيد أنّ تلقي الشعر القديم ينبغي أن يخضع لسياقه الثقافي والجمالي، فلربما "خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم"[1]، وقد كان ذو الرمة منسجما مع نفسه، حيث كان من الذين يستمدون صورهم من "واقع حياة البدوي في الصحراء، ومشاهداته فيها"[2]، وأثمر ذلك محاكاة فنية للواقع المشاهد، حرص على إجادتها من منطلق إتقانه للوصف.

ومن أبيات وصف العجيزة التي يتحقق فيها العدول البياني المألوف عبر الصورة التشبيهية التامة، قول الشاعر[3]:

لهـــا كفَـــل كالعانِـــكِ اسْـــتنّ فوْقَـــه // أهاضـــيبُ لَبَّـــدْن الهَـــذاليلَ نُضّـــحُ

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص: 17.

(2) صورة الحرب في شعر النقائض، د. محمد الأمين، مجلة آفاق أدبية، العدد الرابع،1431هـ-2010م، ص: 44

(3) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج2\ص: 1201

أبرز الشاعر عجيزة المحبوبة في ضخامتها وبروزها في صورة الرمل المتعقد المشرف الصعب المرتقى، وهي صورة نمطية مكرورة في الشعر لا تخرج عن الشائع ولا تحقق دهشة، لكن الشاعر أكسبها بعض التميز بفضل التفصيل في المشبه عبر متتالية من الأوصاف زادته وضوحا وألقا؛ فهذا الرمل المتعقد المشرف متماسك متلبد كتماسك العجيزة وتلبدها، وذلك بفعل دفعات المطر التي جمعت الرمل الدقيق فجعلته متماسكا بعيدا عن الترهل والتفرّق، وهكذا نكون في البيت أمام صورة جزئية بديعة زادت من إيضاح الصورة الأصلية الكلية المتمثلة في صورة الأمطار التي نضحت الرمل فلبّدته وجعلته متماسكا، ومن هنا أمكننا القول أنّ ذا الرمة أضاف جديدا للتشبيه النمطي على مستوى الصياغة والأسلوب، وكأنه يفترعه لأول مرة، وإذا استعرنا عبارة الجرجاني قلنا إنه "زاد به على كلّ من تقدّم، وسبق بفضله جميع من تأخر"[1]، فصار أحق بالمعنى من غيره.

يكشف وصف العجيزة بالاكتناز عن مقاييس جمالية ذوقية سائدة في المجتمع البدوي تربط جمال المرأة بالرفاهية الدالة على علو المكانة الاجتماعية، والاكتناز في عمقه يرتبط بمفهوم الخصوبة، فهم يمدحون المرأة المكتنزة لارتباطها ثقافيا بمعاني الخير والخصب.

ومن المواطن التي يكثر فيها العدول البياني المألوف، ما يرتبط بوصف الأطلال، وما يتفرع عنه من ذكر للدمع وتبيّن لحال الديار، حيث تدور الصور الموظفة حول مادة معنوية واحدة رغم قوّة التشكيل الفني الذي قد تجود به مخيلة الشاعر، ولننظر إلى النموذج الآتي[2]:

قـفِ العَـنْسَ في أطـلالِ ميـة فاسـأل // رسـوماً كـأخلاقِ الـرّداء المُسَلْسَـلِ

أظـنّ الـذي يُجْـدي عليـك سـؤالَها // دموعـاً كتبْـذير الجُـمانِ المُفصّـل

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2006م-1427هـ، ص: 32.

(2) ديوان ذي الرمة شرح الباهلي، ج3\1451

إنّ حزن الشاعر المفرط جعله يخاطب ما لا يعقل، مجسّما إياه في صورة إنسان يسمع ويجيب، كما لجأ إلى تشبيه الديار بعد تحوّلها بالرداء البالي بجامع الفناء والتحول والبلى وتغير الملامح، ويعبر هذا التشبيه في مستواه النفسي الوجداني على التأسف والتحسر على ما حل بالديار من تبدّل بفعل الأمطار والرياح التي محت ملامحها وجعلت الموت يحل بها. وشبه الدموع، على قلتها وانسكابها قطرة قطرة، بالجمان المفصل المتفرق اللامع.

وتبرز هذه الصورة الحزن الذي يسكن الشاعر بعد أن وقف على ديار المحبوبة فأثار تحولها وبلاها دفين الحزن والأسى فهاجت الذكرى وسقطت الدموع، ورغم أنه يغالبها فهي تغلبه، لتسقط قطرة قطرة، كاشفة عن حزن ممض وكبد حرّى. ويكشف تساقط الدموع تصبّرا من قبل الشاعر الذي يغالب في إخفاء أمر حزنه إلا أنّها تخونه وتفضحه.

ودموع الشاعر خاصة جدا، بدليل مجيئها نكرة، وهي لا تنسكب أو تنهمر أو تهرق كما جاء في مواضع كثيرة من شعره، بل تسّاقط كالجمان متلألئة، ما يفيد اعتصار الشاعر ومقاومته نزولها، دون جدوى. والصورة الأولى فاعلة في الثانية وسبب فيها، ذلك أن الوقوف على تحول الديار وبلاها هو الذي أثر في تهييج المشاعر وانهمار الدمع.

لقد عدل الشاعر عن الوصف المباشر إلى الخيار التصويري التشبيهي قصدا إلى تقريب المشهد والصورة، ووصف الصدمة النفسية حيال تغير الديار التي أصبحت بالية كأن لم تكن بها حياة قبلُ، وأفاد أسلوب الأمر والاستعارة والجمع بين تشبيهين في تصوير حال الشاعر وواقعه النفسي.

وفي معرض وصف الناقة، يحضر العدول البياني المألوف الذي تعاوره الشعراء، غير أنّ ذا الرمة يضيف إليه بعدا نفسيا ناشئا عن علاقته القوية برفيقته في الحِلّ والترحال، وما يميز هذه الناقة عن غيرها أنها لا تئن شاكية، بل تظهر عليها علائم طول السفر الذي حوّلها إلى عظام[1]: (البسيط)

(1) ديوان ذي الرمة شرح الباهلي، 1\ص:43

كأنهـــا جمـــلٌ وهْـــمٌ ومـــا بقيـــت // إلا النّحيـــزةُ والألـــواحُ والعُصُـــبُ

يصور الشاعر ما آل إليه حال الناقة بسبب طول المسير الذي أفناها وأكل لحمَها، فقد كانت كالجمل في الضخامة، لكن المسير الدائم غير المتقطع حولها إلى عظام بارزة، ويظهر هذا التشبيه مقدار التحول الذي طرأ على الناقة، كما يظهر صبرها وتضحيتها، وفي جانب آخر يدل على الترحال الدائم للشاعر الذي لا يكاد يمكث في مكانٍ. ولقد أحسن الشاعر تصوير مقدار التحول الذي حل بالناقة عبر توظيف التشبيه والكناية، إذ يغطّي بجمعه بينهما على ألفة العدول.

تستنفر الكناية طاقات المتلقي الفكرية وتختبر يقظته التخييلية، وتضعه في صلب تحدّ جمالي يضطره إلى استنفار جهده واجتهاده من أجل أن يقبض على هذا الوميض الخاطف، ويخرج المعنى الخفي إلى حيز الجلاء.

تتوارى الدلالة المقصودة خلف حُجب الوصفِ المباشر، فالشاعر لا يقصد أن يقرب صورة الناقة التي صارت أشبه بالجمل ذي العظام البارزة، بل إن غايته الخفية أن يومئ إلى شدّة التعب وطول السفر الذي أدى بها إلى ما هي عليه من ضمور، والظاهر أنّ الكناية ساعدته على ذكر النتيجة والتلميح إلى السبّب، ويصير البيت كاملا كناية عن الترحال الدائم وكثرة التعب الذي أفضى إلى نتيجة صارت بها الناقة شبيهة بالألواح.

لقد استخدم الشاعر الكناية بغاية المبالغة في وصف صبر الناقة وتفانيها، حيث إنها تجوب المسافات الطوال، وهو ما أثر سلبا على حالها، فتحولت من القوة والسمنة إلى حال الضعف والضمور.

على المستوى العميق، مكّنت الكناية من تصوير الصحراء كائنا يفترس عابره بطريقته الخاصة، وقد كانت الناقة ضحيتها، إذ لم تبق منها سوى العظام، فكأنها عاقبتها على صبرها وتحديها.

لقد عول الشاعر، وهو يوظف الكناية، على فطنة المتلقي وقدرته على استشراف الدلالات العميقة وانتشالها إلى السطح، ولهذا قدّم المعنى بطريقة تعتمد على الإشارة

والتلميح، وأسهم ذلك في الرفع من المنسوب الجمالي للبيت، وجعله ينفتح على أراضٍ دلالية فسيحة.

يلجأ الشاعر إلى عدول داخل العدول عندما يخرج من الصورة التشبيهية التامة إلى الصورة التشبيهية الناقصة التي يُطوى فيها أحد طرفي الصورة فتزداد بلاغة وإشعاعا، ويخرج المعنى في صورة عليها جدّة ولها ألق، رغم كونها تدخل في إطار المألوف، يقول مادحاً[1]:

أسـودٌ إذا مـا أبـدتِ الحـرب سـاقها // وفي سـائر الـدهر الغيـوثُ المـواطرُ

يسير الشاعر على تقاليد من سبقه في تشبيه الممدوح بالأسد والغيث، لكنه لجأ إلى حذف المشبه لاشتهاره وذيوع أمره موظفا التشبيه البليغ، مقيدا المشبه به بقيد ذي دلالة يزيده وضوحا وتأكيدا؛ فالممدوحون أسود إذا استعرت المعركة واشتدت، لا يولون الأدبار أو ينكصون على أعقابهم، وهم إلى جانب شجاعتهم الخارقة التي تنقذ رعاياهم من الموت، يغيثون الناس من الجوع وتقلب أحوال الدهر، إذ يهبون الحياة لمواليهم بالقوة بمنع العدو عنهم، ويحيون نفوسهم بالعطاء.

لقد ناسب الشاعر بين الشجاعة والكرم، فكلاهما يحيي، والكرم شجاعة نفسية تُظهر احتقارا للغنى ومغالبة للفقر، في مقابل دلالة الشجاعة على احتقار الموت في ساحة المعركة، وساعد هذا التناسب في الربط بين الشجاعة المادية والمعنوية في الرفع من مكانة الممدوح وقدره.

إنّ الكرم والعطاء إيثار، والإيثار تغلّب على أنانية النفس، وهو شجاعة نفسية وحربٌ على الفقرِ، والكريم في العادة لا يخافُ الفقر، بل إنه يبذل ماله كما يبذل الشجاع نفسه، ولهذه الأسباب وجدنا الشعراء يقرنون بين الشجاعة في ميدان الحرب والشجاعة في ساعة الرضا، ولعل لظاهرة الربط بين الكرم والشجاعة في شعر المدح علاقة بالمجتمع

(1) ديوان ذي الرمة شرح الباهلي، ج2\1044

القبلي ذي الطبيعة البدوية الذي يقدّس الشجاعة والعطاء، فللأمر جذوره الثقافية والاجتماعية الضاربة في عمق البنية العقلية العربية البدوية.

تجدر الإشارة إلى أن لفظة (أسود) جاءت نكرة تفيد كون الممدوحين أسودا من نوع خاص لا يشاكلهم أحد، ولعل لجوء الشاعر إلى حذف المبتدأ (هم) عائد إلى اشتهار أمر من يمدحهم، فهم معروفون مشهورون، يكفي أن تُذكر صفاتهم فينصرف الذهن إليهم.

من ناحية أخرى، يصور الشاعر حالة الممدوح بين الرضا والسخط؛ فهو في سخطه ناقم على الأعداء، وفي رضاه ناقم على الفقر والحاجة، ففي كلتا الحالتين يحارب، أداته في ذلك ساعِده الذي يقطر دماً وندى، ودافعهُ جرأة قلبه.

المبحث الثاني

العـدول المـدهـش

ينصرف مفهوم الدهشة إلى الأثر الذي يخلقه العدول عن الأصل في المتلقي من إعجاب ونحوه[1]، حيث يُخرَق أفق انتظاره، فيكون أمام صورة مبتكرة من حيث خروجها عن المألوف في بنائها أو أطرافها أو إخراجها، وهو ما يخلق الأثر الغريب في المتلقي، وفي العدول المدهش يقصد الشاعر سبلا جديدة في أداء المعنى ثائرا على المألوف عبر إيجاد المناسبة أو إحداث المقاربة بين طرفي الصورة، ومن هنا كان الإدهاش السمة المميزة للصورة الجيدة التي تُظهر قدرة الشاعر على اللعب البياني وإخراج المعنى في لبوس قائم على المغايرة.

يتحقّق الإدهاش عبر الاستقصاء والمزج العضوي بين مكونات الصورة، والجمع بين صور متعددة متباينة، وقد يحوز العدول على صفة الإدهاش من خلال تناوله لمعنى طريف غير شائع وقعت عليه فطنة الشاعر وعينه البيانية الدقيقة، وغرابة الصورة أيضا تأتي من غرابة الطرف الثاني؛ أي قدرة الشاعر على إيجاد التقارب بين طرفين متباعدين، وأيضا في قلب الطرفين وجعل أحدهما فرعا والآخر أصلاً، وهو ما يقوّي فعل الإدهاش.

يتحقق العدول المدهش عن طريق قلب أطراف الصورة، حيث يصير الأصل فرعا والفرع أصلا، وهو ما يجعل العدول داخليا على مستوى الصورة التشبيهية، ومن الأبيات البديعة في استثمار طاقة التشبيه المعكوس في المبالغة في الوصف قول ذي الرمة متغزلا بمحبوبته واصفا جمالها[2]:

فما الشّمسُ يومَ الدّجنِ والسّعدُ جارُها // بدْت بين أعناق الغمامِ الصّوائفِ

بأحسنَ من خرقاءَ لمّا تعرّضت // لنا يومَ عيد للخرائد شائفِ

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، مج 6، ص: 203

(2) ديوان ذي الرمة، ج3\1626-1627

خرج الشاعر، هنا، عن معيار التشبيه المتعارف عليه، فلم يجعل وجه الشبه أجلى وأقوى في المشبه به، بل عكسَ الصورة فجعل الحُسن أصلاً في خرقاء وفرعا في الشمس، قاصدا إلى المبالغةِ. وقد خصّ ظهور الشمس في يوم المطر إذ يكون انقشاعها من فروج الضباب أحسن من حيث الوقع في النفس، وذلك قصدا إلى تصوير وقع خرقاء على نفسه عند رؤيتها، ولعل تقييد كل من المشبه والمشبه به زاد من فاعلية الصورة وقوتها في المبالغة وتصوير الإعجاب بجمال خرقاء الباهر.

على المستوى النفسي، يُظهر التشبيه الموظف الإعجاب المفرط بجمال خرقاء، حتى إنّ الشاعر لجأ إلى قلب التشبيه، فنزل بالأصل إلى مستوى الفرع، ورفع الفرع إلى مستوى الأصل، مبالغةً وتجوّزا، ولعله قصد إلى أن يوهم المتلقي بأن عنصر الإبهار والحسن ثابت في محبوبته نسبي متغير في الشمس، ولا شك أنّ التشبيه المقلوب أدى وظيفته في الإعلاء من قيمة البيت في سلم الجمال الفني ورفع منسوبه البلاغي.

يتكرر العدول المدهش في معرض وصف عين المحبوبة التي مثلت موضوعا شعريا للتنافس بين الشعراء، وهي عنصر متمّم لجمال الوجه، يقول ذو الرمة واصفا عين محبوبته[1]:

وعـــينٍ كـــأنّ البـــابليين لبّســـا // بقلبـك منهـا يـومَ مَعْقُلـةٍ سـحرا

لا يصرّح الشاعر بالتشبيه بل يأتي به خفيا متواريا، ولعله يقصد إلى عقد الصلة بين تأثير العين في القلب وتأثير السحر على العقل، وكأني به يريد أن يقول: إنّ عيني محبوبته تمتلك قوة مغناطيسية منوّمة وتأثيرا سحريا عجيبا، يماثل في فاعليته التأثيرية قوة السحر وفعاليته في إحداث الأثر على العقل وتعطيل عمل الجسم وتدمير الخلايا، وذكرُ البابليّين مناسب للعينين معا، فقوة التأثير لا تتأتى بعين واحدة، وقوة البابليين إنما هي في اجتماعهما معا وتضافر قوتهما.

(1) ديوان ذي الرمة، ج3\1416

لقد عدل الشاعر عن التشبيه الصريح المفصّل مصورا تأثير عيني المحبوبة في قلبه وامتلاكهما قوة ساحرة تشبه ما عرف عن هاروت وماروت من قدرات سحرية. وقد ساعده هذا الانفتاح النصي في إيضاح التشبيه وتقريبه إلى المتلقي، ورغم بعد ما بين الطرفين فإنّ ذا الرمة نجح في أن يعقد بينهما شِركة ويخلق تناسبا دلاليا ومنطقيا، وما كلّ ذلك إلا لفطنته وبراعته في التقريب، وتلك مهمّةٌ يتفاوت فيها الشعراء، وبها يتفاضلون.

لقد نجح ذو الرمة في أن ينقل قصّة هاروت وماروت من سياقها التاريخي ويجعلها معبّرة عن واقعه النفسيّ، وتتحصل الدهشة بالقدرة على إيجاد الشبه ودقة الغوص نحو الجامع بين العينين والبابليَيْن في قوة التأثير، فأصاب بين المختلفين ولاءم بينهما، والمدهش أنّ الشاعر وظّف القصة بمعزل عن كل حيثياتها التاريخية المعروفة، وجعل الذهن يتجه صوبَ نقطة مركزية واحدة هي قوة التأثير، وهو ما أسهم في تقريب الصورة والتعبير عن عاطفة الإعجاب بعيني المحبوبة.

لقد درج الشعراء على وصف تأثير العين بالسحر لكن ذا الرمة أحسن إخراج المعنى باستدعاء الحادثة التاريخية، وهو ما أعطى الصورة بعدا جماليا وتصويريا وتعبيريا أعلى من شأنها في سلم البلاغة، ونقلها من الألفة إلى الإدهاش.

لعل أغلب الصور الشعرية المنضوية تحت غرض الغزل تستقي مكوناتها من البيئة والسياق الثقافيّ والجمالي العام الذي يضع معايير خاصة في وصف الجمال، ومن ذلك وصف دقة الخصر باعتباره معيارا لجمال جسد المرأة في العرف الجمالي البدوي العربي، فإذا اجتمعت دقة الخصر مع ضخامة العجيزة كانت المرأة في الذروة العليا من الجمال، وقد وصفت أشعار كثيرة هذا المعنى وتناولته من زاوية الوصف بالدقة والملوسة، ولعل لذي الرمة نصيبا وافرا من ذلك مع قليل أو كثير من الإدهاش[1]:

وتكسُــو المِجــنّ الرّخْــوَ خَصــرا كأنّــه // إهـانٌ ذَوَى عـن صُـفرةٍ فهـوَ أخلـقُ

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\463

إن براعة التشكيل تخرج بالصورة من الألفة إلى الدهشة، إذ يصور الشاعر خصر المحبوبة الذي يَقلق عنه الوشاح لدقته وضموره وملوسته، وقد شبهه بعود الكباسة الذي ذوى فصار أملس، والشاعر يعبر عن عرفٍ اجتماعي يرى في دقة خصر المرأة وجها من أوجه الجمال، وفي البيت صورتان جزئيتان تتضامان لتشكلا لوحة مرسومة بحذق وبراعة، هما: صورةُ وضع الوشاح على الخصر، وصورة الإهاب المُصْفر، ورغم بعد ما بين طرفي التشبيه استطاع الشاعر ببراعته أن يرصد أوجه الائتلاف بين الطرفين، بأن جعل الإهان يذوي ويصير أملس ذا لون أصفر، وهو ما يجعله في هاته الحالة شبيها بخصر المحبوبة الأملس وبطنها الصفراء، واللون الأصفر ممدوح في المرأة، إذ يعطيها صفةً مقدّسة[1].

ولما كان الخصر دقيقا أملس لم يكن الوشاح ليثبت عليه، ولعل الشاعر يقصد من خلال استدعاء الإهان إلى وصف خصر المحبوبة وعجيزتها في آن، فإذا كان الإهان ضامرا دقيقا من أعلى ومثقلا ممتلئا من الأسفل، فكذلك هو الشأن لخصر المحبوبة الذي يكتنز من الأسفل، وقد كان الشاعر بارعا في اختيار المشبه به الذي استقاه من واقع البيئة المشاهدة، وحسب تعبير الجرجاني فقد "ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف، وعثر على خبيء مكانه غير معروف"[2]، فأحسن بذلك إيجاد المؤتلفات، وصار التشبيه متناسبا غير مختل، وتلك فطنة تحسب للشاعر.

ولنا أن نحكم للشاعر بالبراعة في الوصف، ولربّما نذهب مذهبا آخر في النظر إلى الصورة، فنعدّ الإهان هو نفسه العرجون الذي يتّخذ عادة شكل نون مقوسة ويدق زيادة على ذلك[3]، وفي ذلك شبه بالخصر حين يدق من الجانبين ويضمر ويأخذ شكلا

(1) اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2003، ص: 104.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص: 141

(3) غريب القرآن لابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، 1398 هـ - 1978 م، ص: 365.

متقوّسا، وذلك أكثر إبرازا لدقة الضمور. ويطرح البيت قضية تشبيه المرأة بالنخلة عند العرب، فالنخلة رمز للمقاومة، وهي أيضا رمز للحياة ومعاني الخصوبة، وهي ذات بعد ميثولوجي ديني في تصور الإنسان الجاهلي، لذلك وجدنا الشعراء يقابلون بينها وبين المرأة.

وقد يلجأ ذو الرمة في غزله إلى المخالفة والتجديد جانحا بالعدول إلى تجاوز النمطية والألفة، ويسير في ذلك على نهج من سبقه ومن يزامنه كما في وصف الثغر وبياض الأسنان، لكنه يضيف إلى صوره براعة تشكيلية ولمسةً إخراجية تميّزه، فيكون التجديد في الغالب صياغيا أسلوبيا لا يغيّر من أصل المعنى شيئا[1]:

وذي أُشُــرٍكــالأقحوانِ ارْتــدّت بِــه // حَنـاديجُ لـم تقْـرَب سِـباخاً ولا بحـراً

على المستوى الدلالي الظاهر، يصف الشاعر بياض أسنان المحبوبة، مشبها إياها بزهر الأقحوان ذي اللون الأبيض البراق، ووجه الشبه هو النصاعة وشدة البياض. ولم يطلق وصفه وتشبيهه بل قيّد المشبه به بقيدين مفادهما أنّ الأقحوان نبت في رمالٍ نديّة وهو ما يجعله نضِرا طريّا مشرقا، وأنّ هذه الرمال لا ملوحة فيها (لم تقرب سباخا ولا بحرا)، والقصد من هذين القيدين إبراز نضارة أسنان المحبوبة التي بدورها تنبت في لثات ندية طرية يسقيها ريق حلو طيب كالزنجبيل المعسّل.

لقد عدل الشاعر عن طريقة القدماء في وصف بياض الأسنان، وطيب ريق الفم، ويظهر ذلك في تركيزه على تفصيل المشبه به والإتيان بالمشبه عاما مطلقا، ومادام التشبيه يقوم على المقارنة فإن المتلقي سيربط بين الطرفين ليكتشف أنّ الحناديج تقابل الأسنان، وأنّ نباتها في السباخ يقابل اللثات، وسقيها بماء البحر يقابل طيب الريق وحلاوته وانتفاء الملوحة عنه. وتحيل الصورة، في بعدها الرمزي، على الحياةِ وانبعاثها، وانبثاق الأمل بعد طول انتظار.

(1) ديوان ذي الرمة، ج3\ 1417

لقد اضطلعت الصورة بوظيفة تصويرية زادت المشبه وضوحا وجمالا، وما ذلك إلا لعناية الشاعر بالمشبه به وبما يجعله كاملاً ويجعل الصورة داخلة في حيّز المخترع، حتى إذا شُبه بالأسنان كان وقع التشبيه في النفوس بديعاً. ومن هذا التشبيه ندرك حرص ذي الرمة على تتبع دقائق الأشياء والنظر إلى المشبه به من مختلف الزوايا قصداً إلى إخراجه في حلّة تصويرية لافتة.

يحرص ذو الرمة على تجميل الصياغة وتشكيل العبارة والخروج بالتعبير إلى الغرابة والإدهاش رغم ألفة المعنى المطروق، وقد تنافس الشعراء في موضوع طيب الريق وعذوبة الأسنان، وهو من الموضوعات الشائعة عند القدماء في تغزّلهم الحسي، إذ كانوا يمدحون طيب الريق وعدم تغير رائحة الفم بعد النوم أو وقت السحر، ومع شيوعه غدا نمطيا مكروراً، فكان كل واحد يصبه في قالب جديد حسب براعته وحِذقه، ومن ذلك قول امرئ القيس[1]:

كـــأنّ المُـــدام وصَـــوْب الغمـــامِ // وريـــحَ الخُزامـــى ونَشْـــر القُطُـــر

يُعـــلُّ بـــه بَـــرْدُ أنيابـــها // إذا غـــرّد الطـــائرُ المســـتحر

لقد تعاور على وصف طيب الريق بالخمرة والزنجبيل والعسل شعراء كثر كزهير والمسيب بن علس والأعشى[2] مع شبهٍ في المعنى وصورته، وقد تميّز شعراء هذيل في هذا الجانب، ذلك أنهم" وإن لم يخرجوا عن المعنى الأصلي، غيّروا في ملامح الصورة المتداولة، من حيث إنهم جنحوا إلى التفصيل فيها والإطناب، ولا سيما في الجوانب المرتبطة بالعسل، لمعرفتهم به، وكلَفهم بذكره، ومخالطتهم لأهله"[3].

ويدرج الدكتور محمد الأمين المؤدب صورة الثغر ضمن الصور النمطية المكرورة،

(1) ديوان امرئ القيس، دار صادر بيروت، ص: 110

(2) ينظر: الاتباع والابتداع في الشعر الأموي، الدكتور محمد الأمين المؤدب، ص: 478-479

(3) المرجع نفسه، ص: 480

حيث كان الشعراء يتعاورن المعنى بكثير من الائتلاف، فلا يخرجون عن تشبيه الريق بالخمرة أو الزنجبيل أو العسل، حتى أصبح الأمر عندهم عادة إن استثنينا بعض الاختلاف في طريقة الإخراج الفني، حيث "يقع التنافس في صورة المعنى وهيأته التي يخرج فيها"[1].

ويشير الشريف المرتضى في أماليه إلى أنه "ما وصف أحد الثغر إلا احتاج إلى قول بشر بن أبي خازم[2]:

يُفَلِّجْــنَ الشّــفاهَ عــن أقحــوانٍ جــلاَهُ غــبّ ســاريةٍ قِطــارُ

والشعراء بعده متفاوتون في إخراج المعنى، منهم من يقصّر ومنهم من يضيف، و"أحسن منه وأكشف وأشد استيفاء قول النابغة[3]:

كــالأقحوان غــداةَ غِــبِّ ســمائه جفّــتْ أعاليــه وأســفلُه نَــدِ

لم يكن ذو الرمة بدعا من الشعراء[4]، حيث تناول المعنى بريشته وصبّه في قالب صياغي عليه سيماء الجِدّة والفرادة الأسلوبية وهو الشاعر الوصّاف، مما جعله يخرج به عن المألوف ويسلكه في سلك المدهش، يقول في ذلك[5]:

---

(1) ينظر: في بلاغة النص الشعري القديم: معالم وعوالم، الدكتور محمد الأمين المؤدب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد الملك السعدي، تطوان-المغرب، 2010م، ص: 139.

(2) أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد للشريف المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصري، بيروت، 2005م -1426 هـ، 1\ص 481

(3) نفسه، ج1\483

(4) نفسه، ج1\484، يرى الأصمعي أن " أحسن ما قيل في وصف الثغر قول ذي الرمة :

وتجلـو بفـرعٍ من اراك كأنـــه \ من العنْبر الهندي والمسكِ يُصْبَحُ

ذُرا أقحوانٍ واجهَ الليلَ وارتقـى \ إليه الندى من رامة المتـــروّحُ

هِجانِ الثنايا مُغْرَبا لو تبسّمت \ لأخرسَ عنه كاد بالقول يُفصـح

(5) ديوان ذي الرمة، ج1\396-398

كأنّمـــا خالَطـــت فاهـــا إذ وسِـــنت // بعـــد الرّقـــاد فمـــا ضـــمّ الخياشـــيم

مَهطولـــةٌ مـــن خُزامـــى الخُـــرْج هيّجهـــا // مـــن صـــوْبِ ســـاريةٍ لوْثـــاء تهْمـــيم

أو نَفحـــةٌ مـــن أعـــالي حُنْـــوةٍ مَعَجَـــت // فيهـــا الصّـــبا مَوْهِنـــا والـــروض مرهـــوم

يمدح الشاعر في هذه الصورة المركّبة[1] جمال المحبوبة المتجلي في طيب ريقها الذي لا يتغير بعد النوم، وقد عمد إلى الجمع بين التفصيل والتخصيص، فاستغرق الوصف ثلاثة أبيات متعالقة، تشكل وحدة عضوية متماسكةً نظماً وتصويرا وروحا وفكرةً، وهو ما رفع العدول إلى مستوى فني أعلى يصل إلى درجة الدهشة الآتية من فنية الإخراج.

لقد سلك الشاعر طريقة غير مباشرة في وصف طيب الريق، حيث أشار إلى أنّ فم المحبوبة بعد الرقاد تنبعث منه رائحة طيبة تشبه رائحة الخزامى والحنوة (نبت أصفر طيب الرائحة)، ورائحةُ فمها الطيبة تملأ المكان عطرا كما تملأ الخزامى الفضاء إذا هيجها المطر، أو الحنوة إذا هيجها مرّ الصبا.

استعان الشاعر في تشبيهه بالأداة (كأنما) سعيا إلى التمثيل والتفصيل والإقناع، ولم يقنعه أن يكون المشبه به واحدا، فجعله متعددا مركّبا:

- الخزامى وقد هيّجها المطر،
- الحنوة وقد هيّجها الصبا.

بل إنه فصل فيه عن طريق التقييد الدقيق حرصا على إظهار المشبه في صورة واضحة بديعة، ويخيل للمتلقي وهو يقرأ وصف ذي الرمة لفم المحبوبة وطيب ريحه أن عبق الرائحة يملأ الخياشيم، حيث تنبعث من اللغة المكتوبة رائحة ما يصف.

ولعل الذي يزيد الصورة البؤرة \ الصورة المركزية، التي تخرج من رحمها باقي الصور، بلاغةً ووضوحا تضمُّنها صورتين فرعيتين زادتاها بيانا، فهناك صورة الخزامى وقد

(1) ينظر تفصيل الأمر في: "الاتباع والابتداع في الشعر الأموي" د. محمد الأمين المؤدب، ص 431-441.

هيجها المطر الخفيف فانبعثت رائحتها، وصورة الحنوة التي ضاع عبقها في الفضاء بفعل ريح الصبا الخفيفة، وهاتان الصورتان الجزئيتان أسهمتا في تقريب المعنى وتركيزه في الذهن.

وكما أنّ الشاعر يقيد المشبه به فلا يتركه مطلقا يحتمل أوجها من التفسير؛ يقيد رائحة الفم بوقت محدد هو الرقاد (إذا وسنت بعد الرقاد) لأنه الوقت الذي تتغير فيه رائحة الفم، وهو بذلك يبرز جمال المحبوبة الاستثنائي.

لقد درج الشعراء-كما مرّ بنا- على وصف طيب رائحة الفم وعدم تغيرها بعد النوم معتبرين ذلك من مقاييس الجمال، لكن ذا الرمة أبدع في التفصيل والعناية بالجزئيات المكملة للصورة، فصرنا كأننا أمام لوحة مكتملة العناصر والألوان والظلال.

وقد تكون غرابة المزج بين طرفي الصورة مؤدية إلى الإدهاش وحدوث خيبة الانتظار الجمالية، ففي وصف معاناة السهر يعمد شاعرنا إلى تشبيه حاله في حب خرقاء بحال البعير المطّرف[1]: (البسيط)

كـأنني مـن هـوى خرقـاء مُطَّـرِف // دامـي الأظـلّ بعيـدُ الشـأو مَهْيُـوم

يصور الشاعر في هذا البيت معاناته في حب خرقاء، فهو مطرود من رحمة حبها الذي هو وطنه وملاذه ومَحياه، ولم يجد لتصوير حاله إلا صورة البعير الذي أبعده القوم عن ألاّفه، وازدادت معاناته بتكالب إدماء حافره والحمى، فالشاعر يشبّه شوقه بشوق هذا البعير وقد تكالب عليه الهيام والغربة والجرح، فصار منبوذا مطرودا. وتُقابل الحمى وإدماء البعير ضمنيا معاناة نفسية وجسدية يعيشها الشاعر تعمقها الغربة والمنفى السّحيق.

وفي البيت صور متجانسة تتضافر في تصوير غربة الشاعر وألمه النفسي الذي يعتصر فؤاده ويعمّق جرحه الغائر، هي: صورة البعير المطرّف المطرود من الجماعة، وصورة

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\382

البعير وقد دمي خفّه وأصابته الحمى. لقد اتّخذ الشاعر البعير معادلا موضوعيا للتعبير عن معاناته النفسية والجسدية.

تؤكّد هذه الصورة عناية الشاعر باستقاء عناصره من البيئة المحيطة والواقع المشاهد سائرا على نهج العرب التي "أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها"[1]. كما يؤكد براعته في إيجاد الائتلاف بين المتنافرات؛ إذ نجح في إيجاد التناسب المعنوي بين حاله وواقعه وبين حال البعير المطرّف، واستغلّ حاله المتخيل ليبرز من خلاله ضمنيا معاناته النفسية.

يكتسب العدول صفة الإدهاش من جدّة المعنى وجدّة الصورة وبراعة الربط بين الطرفين ودقة المزج بين صورتين، كما في قول الشاعر واصفا حاله في حبّ مي وفقده للمقاومة، إذ يرميه تيار الهوى يمنةً ويسرة:

ليـــاليَ اللهـــو يُطْبينـــي فأتبعـــه // كـأنني ضـاربٌ في غمـرةٍ لعـبُ[2]

يتخذ الشاعر هنا من التشبيه المعتمد على الأداة (كأن) وسيلة لوصف حاله في العشق، فهو فاقد للسيطرة على نفسه، يقوده تيار الهوى يمينا ويسارا في استسلام غريب لا يبدي معه مقاومة، ولربّما يجرفه هذا التيار رغبة منه في أن يُجرَف لعله يوصله إلى من يحب، فشبه حاله وهو منساق للهوى تابعا إياه بحال من يخبط خبط عشواء في غمرة ماءٍ متلاطم لا يستطيع إنقاذ نفسه، فالتيار يجرفه دون أن يكون باذلا لأي مقاومة.

إن اللهو هنا يستحيل بحراً واسعا متلاطم الأمواج متدفق الماء يتعسر معه أمر السباحة، ويفقد فيه المرء سيطرته واتزانه. إنه بحر هائج يقود تياره الشاعرَ ويتلاعب به.

إن الصورة التمثيلية المعتمدة تصويرٌ لفقدان الشاعر سيطرته على نفسه وتحكّم الهوى به، فهو لا يملك على نفسه وقلبه سلطة. وكذلك حال العشاق لا يملكون سلطة

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص 16

(2) ديوان ذي الرمة، 1\38

على قلوبهم، بل إن قلوبهم تنقاد إلى الهوى وتُقاد؛ فيسيرون وراءها في استسلام لذيذ.

لقد برع الشاعر في تنويع تشبيهاته وتلوين صوره، منقذا إياها من النمطية والتكرار، إذ قد نجده يشبّه الشيء الواحد بطرق مختلفة ويرصده من زوايا مغايرة؛ منوّعا في الأسلوب أو مُدخلا بعض التفاصيل أو مستقصيا جوانب لم ينظر إليها في تشبيه مماثل، فالمادة هي نفسها، لكن طريقة الإخراج تختلف، وهو ما يدل على البراعة في التصوير. ولا شك أنّ العامل النفسي والرؤية الفنية حاسمان في عملية الإخراج والاختيار.

يتحقّق العدول المدهش، من ناحية أخرى، بغرابة التمثيل المختار الذي ينقل الصورة الخارجية والداخلية[1]:

فقلــتُ ارْبَعــا يــا صــاحبيّ بدمنــةٍ // بذي الرَّمْثِ قد أقْوَتْ منازلُها عصرا

أرَشّــتْ بهــا عينــاك كأنّمــا // تُحِلاّن من سفح الدمــوعِ بها نَذْرا

إنّ إقواء الديار وتبدّل ملامحها يؤثر في الشاعر وفي نفسه، فيستحيل التأثر دمعا ينسكب ويرشّ كسحابة تكتنز ماءً، ويسير الشاعر على عادة من سبقه مخاطبا صاحبين له بأن يربعا بالدمنة التي أقوت واندرست، وأثّر هذا التحوّل على نفسه فلم يطق صبرا، فما كان إلا أن رشّت عيناه دمعا يعكس قوّة المفاجأة والصّدمة.

شبه الشاعر انفجار الدمع من العين تأثرا برؤية الدار الدارِسة بالذي يُحلّ نذرا كان عليه، فالدمع هنا ضريبة هذا النذر وثمنه، وهي صورة مستقاة من واقع الشاعر وبيئته، إذ كان من عادة العربي أن ينذر بأمر إذا تحقق له شيء، وكأني بالشاعر قد نذر بأن يبكي إن وجد ديار المحبوبة التي اختفت ملامحها فتعرّف عليها بعد أمدٍ وطولِ تثبّت، ولما تحقق له الأمر صارت عينه ترشّ دمعا متناثرا كالسحابة، ويصور هذا التمثيل تأثره النفسيّ بما آل إليه حال الديار، وتأسّفه على ماضٍ تصرّم كانت فيه آهلةً بالحياةِ، إلى أن صارت عنوانا للفناء ومستقرّا للموت.

(1) ديوان ذي الرمة، ج3\1412

وعلى المستوى الضمني يصور الشاعر عينه سحابةً مليئة بالماء، والجامع الرشّ، ولعل تشبيه العين بالسحابة يفيد المبالغة في تصوير الحزن على من فقدهم، والصدمة الكبيرة مما حلّ بديارهم.

وقد يسهم المجهر البياني للشاعر في التقاط صور ذات غرابة وجِدَّة، مما يرفع العدول إلى مستوى خرق أفق الانتظار، ومن ذلك قوله واصفا تعب الناقة بعد طول مسير[1]:

كأنّمـــا عينُهـــا منهـــا وقـــد ضَـــمرت // وضَمّها السّير - في بعضِ الأضا- ميمُ

يصوّر الشاعر تأثّر ناقته بكثرة السفر مركّزا على عينها، مشبّها إياها بحرف الميم في استدارته وصغره وتقلّص دائرته، والعين أكثر ما يُظهر التعب النفسي أو البدني، فهي نافذة الداخل، وتفيد الصورة في وصفِ شدّة دخول العين من كثرة التعب، وقد أتى الشاعر بمشبه به غريب عن السياقِ والمتعارف عليه في مذهب التشبيه، وهذه الغرابة استحالت إلى ألفةٍ بعد إدراك اتفاق الطرفين في صغر الدائرة وتقلص الحجم، ويظهر المشبه به معرفة ذي الرمة بالكتابةِ.

لم يطلق الشاعر تشبيهه لئلا يقع في التعميم، بل قيّد العين بقيدين: قد ضمرت\ ضمها السير في بعض الأضا، وهذان القيدان زادَا من حصرِ المشبه وعدم إطلاقه، فالعين في حالتها العادية لا تشبه الميم، لذا كان الشاعر مراعيا للفرق الكائن بين العين وحرف الميم في ضيقِ دائرته فأدخل قيدين اثنين يحددان الموصوف.

إنّ الجمع بين الاستعارة والتشبيه والمزج العضوي بينهما لا يكفي لخلق الدهشة والأثر الجمالي المخيب لأفق التلقي، بل لا بدّ من إيجاد ألفة بين طرفين متباعدين، ونقل الصورة من واقعٍ إلى واقع عبر تقنية المقاربة[2]:

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\425

(2) ديوان ذي الرمة، ج 1\446

راحــت يشُــجّ بهــا الآكــامَ مُنْصَــلِتا // فالصُـمَّ تُجـرح والكِـذّانُ مَحْطـومُ

يصور الشاعر بطولة الناقة التي تظهر في سرعتها وشقّها عباب الصحراء، وصلابتها في اندفاع وإصرار لا يداخلهما خمول أو فتور أو تردّد.

يتضافر التشبيه والاستعارة والكناية في تصوير سرعة الناقة وصلابتها، ويشبه الشاعر مضيّها السريع غير المتوقف بمضي السيف الماضي، وفي مضيها السريع تشج الآكام وتجرح الحجر الذي تفتّته، وقوله "الصم تجرح" استعارة مكنية، وكأن الحجر من قوةِ وقْع ما ينهال عليه أحس بألم وسال دمه، وتحطيم الصلب كناية عن قوة العزيمة للوصول إلى عين الماء.

إنّ ناقة الشاعر صلبة قوية، وقد ساهمت قوة الأصوات المتمثلة في تكرار التضعيف ثلاث مرات في تقوية دلالة التحطيم والضغط، وزاد المدّ من ترسيخ دلالة الضغط الممارسة على الصخر وأكد صلابة النوق.

تفصح الصورة، ضمنيا، عن إعجابٍ بالناقة مُزِج بافتخار، فهي تجمع بين الصبر وقوة التحمل، لا يفتّت عزمها طول مسير أو وعورة طريق، تخدم سيّدها بتفان منقطع النظير، وفي أقصى حالات تعبها تكتفي بالأنين دون أن تبدي احتجاجا أو سخطا. وتظهر الصورة من ناحية أخرى وعورة الصحراء، التي ليست دائما رمالا متصلة، بل فيها من الأماكن ما هو أشد صعوبة وأكثر خطورة.

ينتج العدول المدهش، من ناحية أخرى، عن براعة الربط بين طرفي الصورة وإيجاد تقارب بين المتنافرات، ويقتضي ذلك البحث في ماورائية الصورة وأبعادها الخفية التي تخوّل للدارس الوقوف على الدلالات المنفلتة[1]:

رَعَــتْ فـي فــلاةِ الأرضِ حتــى كأنهــا // من الضّمر خَطّيٌّ من السُّمْر مُصلح

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1223

استعار الشاعر الرعي للتعبير عن قطع الفلاة طولاً وعرضا دون توقف أو راحة، ويمكن عدّه، من ناحية ثانية، إشارة إلى خبرة الناقة بالفلاة التي تحصلت بكثرة السفر والترحال، وهذا السفر الدائم في الصحراء حولها إلى شبه رمح في الضمور، وإذا كان الشاعر يقصد إلى تبيان ما لحق بالناقة من ضمور جراء كثرة تسفارها، فإنه يومئ من طرف خفي إلى أنها تلتقي مع الرمح في إصابة الهدف الذي هو الوصول الدقيق إلى المكان المرغوب فيه. لقد زادت الاستعارة العنادية (رعت) من قوّة التناسب بين مكونات البيت، فالرعي ينتج عنه شبع وسمن، لكنه كان سببا في ضمور النوق، فقد تحوّل الفعل إلى دلالته المضادة، فصارت النوق مرعية لا راعية.

وفي التشبيه المشكل للبؤرة الجمالية للشطر الثاني إشارة إلى أنّ الشاعر وهو يقطع الصحراء إنما هو في حربٍ، سلاحه الناقة التي تتجه صوب هدفها منقذة إياه من الهلاك، ويمثل الرمح معادلا موضوعيا للناقة في إصابته للهدف وإنقاذه للمقاتل في الحرب، وبهذا أحدث الشاعر نوعا من التناسب بين الطرفين رغم ما بينهما من تباعد على مستوى الجنس، وهو ما يزكي قدرة على الإصابة في الوصف.

لقد استطاع الشاعر أن يوظّف التشبيه لنقل ما طرأ من تغيّر على ناقته، ولم يكتفِ بالتشبيه بل زاد الكنايةَ والاستعارة، وهو ما قوّى فاعلية البيت في التصوير والبيان.

إنّ إيجاد النسبة بين المتباعدات مؤدّ إلى تحقق صفة الإدهاش، كما في تشبيه الشعراء المضيّ في الصحراء بالسيف القاطع، ومن ذلك قول ذي الرمة[1]:

فأصبحتُ أجتابُ الفلاةَ كأنني // حسامٌ جلَّت عنه المَدَاوسُ مِخفقُ

تحيل الصورة في المستوى العميق على العلاقة بين الرحلة في الصحراء والحرب التي يحتاج فيها الفارس إلى سيف صارم يدافع به عن نفسه ويقيه الموت، فهو في كلتا الحالتين يواجه موتا، ولا مفر من أن يواجهه بشجاعةٍ.

(1) ديون ذي الرمة، ج1\487

يقطع الشاعر الصحراء ماضيا دون توقف كالسيف القاطع الذي يمر مرّا سريعا لا يقرّر فيه عودة إلى وراء، ويقرن هنا بين الرحلة في الصحراء والمعركة التي يحتاج الفارس فيها إلى شيء يدرأ به عن نفسه الهلاك، وقد يبدو للناظر المتعجل أن الشاعر لم يناسب بين الطرفين (قطعُ الشاعر للفلاة بناقته\ السيف القاطع)، لكن النفاذ إلى عمق الصورة وربطها بالجانب النفسي يظهر مقدار التناسب الدالّ؛ فالشاعر في اجتيابه للفلاة وقطعه للمهامه بسرعة أشبهُ بالسيف الذي يمر باللحم مرّا سريعا، وعلى المستوى العميق فالعلاقة بين عالم الصحراء وعالم الحرب بارزة، ذلك أن الرحلة في الصحراء أشبه بحرب ضروس، إذ يكون المرء في مواجهة قوى الطبيعة الخارقة من حيوان وأمطار ورياح وقيظ وندرة ماء، وهي أشياء تحتاج إلى مناورة وشجاعة ورباطة جأش. ومما لا تفصح عنه الصورة مباشرة هو ذكر الناقة التي تعدّ وسيلةَ الشاعر في قطع مخاطر الصحراء، فهي سيفه الذي يواجه به المهالك ويقيه الحتف.

لقد اضطلع التشبيه في هذا البيت بوظائف كثيرة تنوعت بين التعبير والتصوير، وهو ما ارتقى به في سلم العدول ليصل إلى درجة الإدهاش، فنطق بالدلالة ورشح بالجمال.

وقد يؤلّف الشاعر بين الصور الجزئية ليصنع ما يمكن الاصطلاح عليه بالصورة العضوية أو الصورة التضمينية، ويزيد من فاعليتها الدلالية من خلال التركيز على الجانب الصوتي في تداخله باللون والحركة، مما يجعلها ذات أبعاد بصرية وسمعية ونفسية، الشيء الذي يحقّق صفة الإدهاش[1]:

بين الرّجا والرّجا من جيْبِ واصيةٍ // بهماء خابِطها بالخوفِ معكومُ

للجنّ بالليل في أرجائها زجلُ // كما تناوح يوم الريح عَيْشومُ

هنّا وهنّا ومن هنّا لهنّ بها // ذات الشمائل والأَيْمان هينومُ

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\407-409

أثّث الشاعر وصف أصوات الجن المرعبة بوصف مشهد الصحراء المتصلة التي لا نهاية لها ترجى، وخابطها يعتريه الخوف الدفين الذي مصدره أمور عدة أهمها ما يسمع في أرجائها من أصوات غريبة غير مفهومة، وبعد هذا التأثيث الوصفي للمشهد المرعب يأتي الشاعر إلى بؤرة البيت فيشبه زجل الجن في أرجاء الصحراء المترامية ليلا، حيث الهدوء والصوت يسير بسرعة وينتشر، بتناوح الريح إذا أصابت شجرة العيشوم اليابسة، ذلك أن زجل الجن (الوهمي) شبيه بزفير الريح وقد أصابت شجرة العيشوم اليابسة، ونقف هنا على البراعة في خلق التناسب بين مكونات الصورة من خلال العناية بالتفاصيل والجزئيات؛ فزجل الجن وما يتميز به من قوة جعل الشاعر يبحث عن مشبه به مناسب، ليجد في شجرة العيشوم اليابسة مقابلاً مناسبا، وزاد على ذلك بأن جعل الريح تهبّ لتحدث بمرورها بشجر العيشوم صوتا مماثلا لعزيف الجن. وتناوح الريح إتيانُها من الشمال والجنوب، وهو ما يزيد من شدة الصوت وقوته، ويفضي إلى الإحساس بالرعب واليقين بالهلاك، وعليه فغرابة المشبه به رغم استقائه من البيئة كان فاعلا في خلق الدهشة المُعجبة، وزاد من فعل الدهشة المقاربةُ الفطِنة بين صوتٍ وهميّ وصوت واقعي.

يأتي الشاعر بالبيت الأخير مصورا رعب الأصوات الضخمة غير المفهومة. ولعل في تكرار الهاء ست مرات تصوير لضخامة هذه الأصوات التي تأتي من كل الجهات وتنتشر في الفضاء، وزاد صامت النون من تدعيم قوة صوت الهاء، ولا نغفل صائت الشدة الذي عضّد هذا الوقع الصوتي.

استطاع الشاعر عبر هذه الصورة السمعية، أن يعبر عن الشعور النفسيّ الدفين الذي يلازم راكب الصحراء بسبب ما يسمعه في رحلته من أصوات مرعبة مخيفة، مما يؤكد فرضية الإيمان الراسخ لدى سكان الصحراء بعوالم غيبية ومخلوقات ماورائية، غير أنه وجب التنبيه إلى أن لغة الشعر تعتمد على الغلو وتجنح إلى الخرق.

يأتي الشاعر إلى المعنى المألوف فينقله إلى خانة الإدهاش من خلال جعل الطرف

الثاني للصورة متّسما بالغرابة، وهو ما يكسب العدول صفة الخرق الجمالي والدهشة الفنية، ويظهر ذلك في تيمة وصف الصحراء وتشبيهها بالبحر العباب الذي تمخره النوق في جدّ، بسبب السراب الذي يرتفع كالماء مغطّيا الرّكب، في صورةٍ مدهشة تدل على ما يعتري عالم الصحراء من خطورة[1]: (البسيط)

والرّكبُ تعلو بهم صُهْبٌ يمانيةٌ // فيْفاً عليها لذيلِ الريحِ نِمْنيمُ

جعل الشاعر الفيْفَ بحرا والصهب اليمانية سفائن تعلوه مقتحمة أمواجه في مغامرة غير محمودة العواقب، ولعله يشير بخفاء إلى علو السراب الذي جعل الصحراء المنبسطة تشبه بحرا متلاطم الأمواج.

إن الجامع بين البحر والفيف هو الامتداد والانبساط والخطورة والغموض، فكلاهما يغدران براكبهما إن لم تسعفه شجاعته وسرعة تقديره وحسن حظّه، والصهب اليمانية التي تخترق الصحراء مغامِرةً مخاطرة تقع في مقابل السفائن التي تنقل الناس على ظهرها مخترقة عباب البحر وأمواجها العالية، وبهذا ناسب الشاعر بين مكونات الصورة، وزاد بأن فصّل في عناصرها، وأخفى أشياء يدل عليها السياق وقرائن الأحوال، إذ إنه لم يذكر ارتفاع الآل الذي يُستنتج آليا من ذكر الصهب اليمانية التي تعلو، وأضمر البحر الذي هو مستعار منه يدل عليه الفعل (تعلو)، والذي يحسب للشاعر أنه ناسب بين أجزاء الصورة حتى غدت متفاعلة فيما بينها في خلق الوظيفة الجمالية والتصويرية والإيحائية.

ويزيد الشاعر المشهد الموصوف حركية تتناسب مع حركة السفائن وهي تقتحم عباب الصحراء جاعلا للريح صوتا وذيلاً تجره تاركةً علامة على الرمل، مما يفرز تموجات تجعل الرمل أشبه بأمواج البحر، الأمر الذي جعل التناسب والتجانس السمة المميزة للبيت دلاليا وانفعاليا.

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\415

وفي مقامٍ آخر، ينصرف مفهوم الدهشة إلى ابتكار الصورة وابتداعها في براعة، رغم طروق معنى شائعٍ يتعلق بصبر الناقة وقوة عزيمتها[1]:

نجـــاةٌ يُقاســِي ليلُهـــا مـــن عروقهـــا // إلى حيـثُ لا يسـمو امـرؤٌ متقاصـر

تظهر ناقة الشاعر في هذه الصورة المبتكرة متأهّبة على الدوام، لا يداخلها فتور أو شبه فتور، تزعج الليل بسواده وامتداده في الزمان والمكان، وكأن الليل يريد راحةً لا تمكنه منها بعزمها المتواصل على المسير.

تفصح هذه الصورة عن جهاد الناقة التي لا تستكين ولا تركن إلى الراحة، إذ تصل الليل بالنهار نزولا عند رغبة راكبها. وليس غريبا بعد هذا أن يختارها الشاعر مركبا مجاهدا يشق به عباب الصحراء المتلاطم.

إن ميزة هذه الناقة أنّها تبلغ بالشاعر مكانا قصيا لا يبلغه امرؤ عالي الهمة، لذا فقوله "إلى حيث لا يسمو امرؤ متقاصر" كناية عن الصبر والمجاهدة والمقاومة، فلا هي ينال منها التعب، ولا هي ترضى بالقريب، وإذا كانت هذه حال الناقة وصفتها، فإن صاحبها أجدر أن يحمل الصفات نفسها، إن لم يكن هو زارعها فيها عبر طول المعاشرة، وفي إسقاط فعل (تسير) من سياق الكلام في قوله (إلى حيث يسمو) إشارة إلى عزيمتها وعدم توقّفها.

إنّ خرق أفق التوقع وإحداث الأثر المدهش يقتضي شجاعةً بيانية تقصد إلى خرق المألوف في العلاقة المنطقية بين المسند والمسند إليه المحدثة للفجوة والتوتر، كما في قول الشاعر[2]:

وغبـــراءَ يقتـــاتُ الأحاديـــثَ ركبُهـــا // وتشـفي ذوات الظّعن من طائف الجهل

إنّ ما يميز رحلة الصحراء أنّها ممتدة في الزمان والمكان، تستنفد فيها النوق طاقتها، والرّكب أحاديثهم، والجلود ماءها.

(1) ديون ذي الرمة، ج2\1027

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\147

إن مسافة الطريق قصيّة نائية، ومن شأن ذلك أن يدخل الملل على النفوس، فالمناظر واحدة والمشاهد نمطية والجو هجير والمطر غزيز والرياح لا تتوقف عن التذاؤب وحمل التراب، فلا سبيل للاستئناس إلا بالأحاديث.

ولما كان الأمر كذلك، كان الاقتيات على الأحاديث الوسيلة الوحيدة للأنس وقتل الملل المتسرب إلى النفوس. ولقد شبه الشاعر قلة تبادل الأحاديث بين الرّكب بالاقتيات كراهة أن تفنى ولما ينته السفر، وهكذا تمكّننا هذه الاستعارة من تصوير مشهد الراكبين وهم يتبادلون أطراف الحديث باقتصاد يقارب البخل، كلٌّ يتكلم نزرا خوف أن يفنى الكلام والرحلة لمّا تزل في مبتداها، فلا يبقى لهم ما يقضون به المسافة الفاصلة عن نقطة النهاية، وتمكننا الاستعارة من تصور الأحاديث قوتا يبعث في النفوس أملا وأنسا وألفة.

لقد تمكّن الشاعر من خلال التعبير الكنائي الإشاري من المبالغة في وصف طول الطريق، وساعد ذلك في تربية الفائدة وإغناء الدلالة بشكلٍ جعل البيت ينطق بآيات الجمال الفني، ولا شكّ أنّ التعبير الاستعاري يُحسب للشاعر الذي استطاع مزج الاستعارة والكناية في لفظ واحد هو الاقتيات، مما أعلى من شأن البيت ودرجته في سلّم البلاغة والبيان.

تتحقق، الدهشة في مقام آخر، باقتناص مشهدٍ واقعي وتحويله إلى مشهد تصويري قائم على استثمار طاقة الاستعارة، ويبدع ذو الرمة في تصوير ارتفاع الآل على شكلِ بحرٍ تَغرق فيه النوق[1]:

تــرى قُورَهــا يغــرَقن فــي الآلِ مــرّةً // وآونــةً يخــرجن مــن غــامرٍ ضَـحْلِ

يصف الشاعر مشهد اقتحام النوق لعباب الصحراء في الهجير القائظ، حيث يصير السراب عاليا كأنه بحر متلاطم الأمواج، ويصور بآلته البيانية الدقيقة غرق ظهور النوق في الآل بسبب علوه وارتفاعه، ويشبه ظهورها بالجبال الصغيرة إمعانا في وصف

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\148

علو الآل، وتستحيل الصحراء بارتفاع السراب لحظة اشتداد حرارة النهار بالهاجرة إلى بحر عالي الأمواج، يُغرق السفن ويغطيها.

لقد مكّنت الاستعارة من تصوير مشهد ارتفاع الآلِ وتصوّره كأنه يُرى للعين، راسمة مشهدا مخيفا لجوّ الصحراء وقت الظهيرة، حيثُ يشتدّ الحرّ ويموت النسيم، ويصير الهلاك أقرب للسَّفْر، وعليه يمكن القول أنّ الصورة تعبر على المستوى النفسي عن خوفٍ من عالم الصحراء مقترن بالهلاك والموت.

لقد جاءت الصورة متحرّكةً عاكسةً مشهدا متحركا، يتأرجح بين عملية الانخفاض (الغرق) والارتفاع (الظهور)، وكأننا نرى النوق تسبح في تيار عاتي الأمواج تطلب نجاةً وغوثا.

المبحث الثالث

العدول النادر

ينصرف مفهوم الندرة إلى الإتيان بمعنى بديع لم يُسبق إليه، عبر توظيف صورة خارجة عن المألوف من خلال الإغراب في الإسناد والإبعاد بين الطرفين، والعدول النادر هو الذي لا تقع عليه الظنون، وتظهر فيه قدرة الشاعر على خلق الألفة مع الحرص على التغريب والمفاجأة. وهكذا ينصرف مفهوم المصطلح في التصور البلاغي إلى الجديد المرتبط بخلق الدهشة، وقد أشار الجرجاني إلى خاصية الندرة في سياق حديثه عن الاستعارة قائلا: "والخاصيّ: النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال"[1].

يؤدي الجمع بين طرفين متباعدين والتقريب بينهما إلى الرفع من درجة العدول ليصل إلى مرتبة الندرة، وتزيد قوته الفنية بالجمع بين أكثر من صورة شعرية[2]:

إذا هــيّجَ الهيــفُ الربيــعَ تناوحــت // بهــا الهُــوج تَحْنــانَ المولَّهــة العُجــل

يصور الشاعر مناخ الصحراء وشدة حرّه التي تأتي على الأخضر واليابس وريحه الحارة الجافة التي تيبّس الربيع، ويُبرز كيف أنّها تتناوح هابّة من كل الجهات مصدرة صوتا صفيريا شبيها بحنين المولّهة التي مات ولدها فوجَدَتْ عليه، فهي لذلك دائمة الحنين.

وصوت الناقة المولّهة يجمع بين العلو والأنين، وإذا وضعنا في الحسبان أنّ الرياح تهب من كل جانب فتتلاقى أدركنا مشهد تلاطم الرياح وما ينتج عنه من أصوات مخيفة. ولا شكّ أن تكرار صوت الهاء الذي عضّده صوت الحاء أسهم في تشكيل صورة سمعية مخيفة، وزاد تكرار صائت الشدة من قوة الصوت.

(1) دلائل الإعجاز، ص: 12

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\139

تقابلنا في البيت صورة سمعية مخيفة يشبه فيها الشاعر الأدنى بالأعلى، وما ذلك إلا للمبالغة في وصفِ شدّة صفير الريح وصوتها المفزع المستمر، ولعل اللجوء إلى تشبيه الريح السموم بتحنان الناقة الفاقدة لولدها عائد إلى ما يتسم به صوتها من ارتفاع وصفير وأنين، ويهيمن عليه طابع الحزن الذي يثير في النفس عند سماعه خوفاً ورعباً.

تدل الصورة على قدرة الشاعر على تنويع أوصافه التي يستقيها من رحلاته الدائمة في الصحراء الشاسعة، حيث يُعمل جهده الفني في التقاط الصور ذات الدلالة وإخراجها إخراجا تصويريا فيه جدة ونبض، ما يدل على براعة تصويرية فريدة تمنحه لقب الشاعر البياني.

يتحقق العدول النادر بوقوع فطنة الشاعر ومجهره البياني على مشهدٍ دقيق وتحويله إلى واقعةٍ تصويرية بديعة من حيث التشكيل، كما في وصف اهتزاز الأرض بعدَ أن حلّ بها المطر فربَت وأنبتت من كل زوج بهيج[1]:

وَحْفٌ كأنّ الندى والشمس ماتعةٌ // إذا توقّد في أفنانه التُّومُ

يصف الشاعر في هذه الصورة البصرية منظر الندى وقد غطت حُبيباته الصغيرة المستديرة النّبْت الملتفّ والشمس ساطعة، فصار لامعا برّاقا، مشبها إياه باللؤلؤ اللامع. وقد جعل عناصر التشبيه مكتملة متناسبة متقابلة في آن واحد بقوله (والشمس ماتعة) ليكون هناك لمعان، ذلك أن لمعان الشمس هو الذي جعل حبيبات الندى الشبيهة في استدارتها باللؤلؤ تلمع، والندى هنا يشبه اللؤلؤة من جهات: اللون، واللمعان، والشكل (الاستدارة).

لقد استطاع الشاعر أن يلتقط بمنظار بيانه ذي الرؤية الثاقبة وجه الشبه بين اللؤلؤ وحبّات الندى، وجعل بينهما مناسبة على صعيد اللون والشكل واللمعان، وحقق التأليف رغم ما يوحي به واقع الأمر من تباعدٍ بين الطرفين، وهو ما رفع درجة العدول البياني إلى مستوى الندرة.

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\435

تتحقق ندرة العدول بالمبالغة في الوصف اعتمادا على الخرق الإسنادي، وتصوير المشهد المنقول عبر قناة التشبيه ومحاولة الربط بين طرفين متنافرين وإحداث التناسب بينهما[1]: (البسيط)

يقعنَ بالسّفح مما قد رأين به // وقْعا يكادُ حصى المعزاء يلتهبُ

كأنهنّ خوافي أجدل قَرِمٍ // ولّى ليسبقه بالأمعَزِ الخربُ

يصور الشاعر مشهد هروب الأتن بعدما تفطّنت إلى وجود الصائد، محركة إياها نوازع الخوف من الموت، فصارت تقع على السفح من شدة التدافع دون مبالاة بخطورة المنحدر، ومن شدة وقع الحوافر صار حصى المعزاء ملتهبا، وهي استعارة تجسّد قوة الوقوع وسرعة الهروب، و تكشف في العمق عن نوازع الخوف من الموت والحرص على النجاة والتشبث بالحياة، ولكي يصور الشاعر مشهد الفرار هذا شبه الأتن في سرعة هروبها بجناح أجدل قرم إلى اللحم رأى الفريسة، وهو في هذه الحالة أسرع ما يكون، ويزيد في سرعته خوف أن لا يظفر بالفريسة.

وعلى المستوى النفسيّ، تكشف الصورة عن شعور الخوف من الموت الذي يلازم كل المخلوقات، وقد أفلح الشاعر عندما اختار لفظ (السّفح) لأن الأتن إذا وقعت بالسفح كانت سرعتها أكبر لأنها لا تتحكم في جسدها الذي يسحبه المنحدر، ولعل في ذلك ما فيه من معرفة بالجاذبية، وزاد المفعول المطلق (وقعا) من تأكيد أمر الوقوع وقوته.

لقد أبان الشاعر عن اقتدار كبير في تلقّف لقطة الهروب السريعة التي حضرت فيها ردة الفعل و سرعة البديهة، وتفصح اللقطة، ضمنيا، عن أنّ الأتن تعوّدت على مشهد الصائد وهو يترقّب وصولها إلى مكان الماء.

وقد يعدل الشاعر عن الوصف المباشر إلى سلوك طريق الإشارة الخفية، تجنبا للمباشرة، خاصة في مقام المدح، وينتج عن ذلك عدول بياني عالي الدرجة، يعتمد التلميح

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\72-73

ويولّد الدلالات المشعّة[1]:

إليـــكَ ومـــن فيْـــفٍ كـــأنّ دويّـــه غنـــاءُ النصـــارى أو حنـــينُ هُيـــام

عدل الشاعر في هذا البيت عن وصف طول الرحلة ومشقّتها بشكل مباشر إلى توظيف صورة سمعية، أوضحَ من خلالها خطورة ما لاقاه وهو يجتاز فيْفا بها الأصوات تدوّي من كل صوب، وهو إنما يشير إلى مقدار الرعب الذي كان يعتريه عند سماع هذه الأصوات التي تشبه في قوتها وارتفاعها أصوات النصارى في الكنائس وحنين الإبل التي بلغ بها العطش مبلغا، فهي تجمع بين الارتفاع والقوة والدوام، ولقد ناسب الشاعر بين (الفيف) و(الدويّ)، واعتمد مشبهين بهما رغبة في زيادة وصف المشبه وإيضاحه، ليقينه أنّ مشبها واحدا لا يكفي لإيصال المعنى وتضخيم الصورة السمعية. ذلك أنه من شأن الصوت أن يصير دويا صاخبا ممتدا في الزمان والمكان والفضاء إذا كان في أرض مستوية لا حواجز فيها قد تحدّ من غلواء انطلاقه ومضيّه.

ويساعد التقاط المعنى البديع واصطياد الصورة المبتكرة في جعل العدول نادرا غريبا[2]:

إذا خطَـرت مـــن ذِكـــرِميـــة خَطْـــرة // على القلب كادت من فـؤادك تجرح

يصور الشاعر زيارة الذكرى الخاطفة التي تمرّ على قلبه وتسبب له فزعا، والخَطْرة هنا تأتي على حين غرّة، وما تلبث أن تهزّ الكيان وتجرح القلب.

لقد أسند الشاعر إلى الخطرة فعل الجرح على سبيل الاستعارة المكنية التبعية، مشبها إياها بالسيف الجارح، وجرح الخطرة نفسيّ تسيلُ على حدّه الأحزان والآلام، مما يعمق واقع الألم ويلهب الأحشاء فتنفطر النفس، وإذا كانت الخطرة الواحدة تفعل كل هذا بشاعرنا فماذا لو تعددت الخطرات.

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1069

(2) نفسه، ج2\1194

إن المتأمل لبيت ذي الرمة يجد بينه وبين بيت أبي صخر الهذلي صلة ماسّة[1]:

و إنــي لَتَعرُونــي لِــذكراك هِــزَّةٌ كمــا // انــتفض العُصــفور بلَّلَــه القَطْــرُ

يتفق البيتان في أصل المعنى، ويختلفان في إخراجه، حيث يسمي أبو صخر ما وقع له (هزة) مبالغة في قوة التأثر، ويجعل ذو الرمة الأمر مجرد (خطرة)، ورغم ذلك فالمبالغة حاضرة بقوة المفعول المطلق، ومن ناحية أخرى فالخطرة أقوى من الهزة لكونها على بساطتها وهشاشتها جرحت فؤاد الشاعر، وإذا كان أبو صخر قد لاذ بالتشبيه لتوضيح مشهد المفاجأة والهزة، فإن ذا الرمة كان ذكيا في استثمار طاقة الاستعارة وقوتها التصويرية والتعبيرية للكشف عن جرحه النفسي.

ونستحضر هنا قول عروة بن حزام العذري لعفراء[2]:

أرانــي تعرونــي لــذكراك روعــةٌ لهــا بــين جلــدي والعظــام دبيــب

ومــا هــو إلا أن أراهــا فُجــاءة فأبْهَــتُ حتــى أكــادُ أجيــب

سلك عروة مسلكا آخر في التعبير عن أثر التذكر وفعله في النفس موظفا لفظ (روعة) الذي يفيد قوة التذكر وما يترتب عليها من قوة الأثر، إذ تستقر الروعة بين الجلد والعظم وتحدث دبيبها الذي يشبه هزات الزلزال وارتداداته، ولعل ما يحسب لذي الرمة بلاغة الإيجاز مع المبالغة.

ومن ناحية أخرى فإن جدّة المعنى وصبّه في قالبٍ تصويري يقوم على سكب استعارتين في السياق يعلي من قيمة البيت التصويرية، ويرتفع العدول من ثمة إلى مستوى التغريب الخالق للأثر الجمالي المفعم بالتعجّب ولذة التلقي[3]:

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ، ج2\607

(2) أمالي المرتضى، ج1\435

(3) ديوان ذي الرمة، ج1\460

و إنســـانُ عينـــي يَحسِـــرُ المـــاء تـــارةً // فيبـــدو، وتـــارات يجـــمّ فيغـــرق

يصور الشاعر عبر قناة الصورة الاستعارية مشهد البكاء لحظة البين، حيث تمتلئ العين بالدموع، ويتحول سوادها غريقا يحاول دفع الماء وحسره لئلا يغرق في أمواجه العاتية التي تحاصره وتمنعه من النجاة، ونلاحظ وفاء الشاعر لخياره الأسلوبي المتمثل في لفظ (الماء) عندما يكون بصدد ذكر البكاء لحظة الفراق، وهو اختيار فني مقصود هدفه المبالغة، وإذا كان سواد العين يجاهد لئلا يغرق تارة فإن تفجّر مياه العين يغطيه ويغلبه فيغرق.

ووجبت الإشارة إلى السرعة التي تميز البيت، خاصة في الحركة المتتالية بين حسر سواد العين للماء وظهوره وغرقه، وهي سرعة عكسها حرف الفاء المفيد للترتيب مع التعقيب، ويبرز تدفق الدمع الغزير هذه السرعة التي عضّدت بدورها حركية قوية خلقها تتالي الأفعال المضارعة أربع مرات، وهو ما عكس غليانا داخليا فوّارا.

لقد تحولت العين بفضل اصطياد الصورة الاستعارية إلى بحر، وسوادها إلى غريق يحاول جاهدا إنقاذ نفسه، فيفلح تارة ويفشل تارات، إذ يخونه تجديفه فلا يقوى على مقاومة الماء المتدفق. وهكذا؛ أبدع الشاعر عبر تقنية التصوير الفني والاستعارة والتخير الأسلوبي في نقل مشهد الفراق وما يستتبعه من جريان للدمع يعكس صدمة نفسية.

لقد عبّرت الصورة الشعرية عن واقع نفسي يلونه الحزن الدفين، وتحركه الذكرى وتهيجه رؤية الديار الدارسة، ويتحول هذا الواقع النفسي إلى تجلّ ماديّ خارجي متمثل في انهمار الدمع.

وقد يضيف الشاعر إلى الصورة المألوفة أخرى مبتكرة متحصّلة من دقة الملاحظة التي تمكنه من اصطياد الصور الخفية والتعبير المجازي القائم على الخرق الغريب[1]:

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\685

ودويّــةٍ مثــل الســماء اعتســفتُها // وقــد صــبغ الليــلُ الحصــى بمــدادِ

يشبه الشاعر الصحراء التي يسلكها بالسماء بجامع الانبساط والامتداد والاتصال، ورغم خطورة مسلكها يصر على المغامرة، ولا يؤخر رحلته هاته رغم حلول الليل الذي يصير سلوك الصحراء فيه مغامرة أخطر. ولعل الشاعر كان ذكيا في إشارته إلى الزمن، والاعتساف إذا كان ليلا كان أشد، لأنه يتحول إلى مخاطرة لا تحمد عواقبها.

لقد بث في الليل الحياة عبر التشخيص، جاعلا إياه صبّاغا يصبغ الحصى بمداد أسود، وفي الصورة ملمح نفسي يدل على خوفٍ لاشعوريّ من سواد الليل الذي يقرن عادة بالهلاك والموت، خصوصا إذا اقترن بالصحراء. وملمح التجسيم والتشخيص مما يميز صور ذي الرمة التي يميل فيها إلى التركيز واختيار الصور المتحركة التي تتماشى مع عالم الصحراء الموّار والرحلة التي لا تنتهي إلى قرار[1].

وتزداد ندرة العدول البياني اتضاحا بالجمع بين صورتين يعلو فيهما مستوى الخرق ممّا يزيد من الإشعاع الدلالي ويرفع من الذبذبات الجمالية للبيت، ويصل به إلى مستوى خلق الأثر المُعجِب[2]:

وأرضٍ فــلاةٍ تسحَــلُ الــريح متْنهــا // كســاها ســوادُ الليــلِ أرديــةً خضــرا

يصور الشاعر في هذا البيت قوة الريح التي تهبّ في الفلاة وفعلها التدميري الذي تمارسه، إذ تعبث بالتراب والحجارة والرمل فتقتلعه من مكانه ممارسةً تعرية عنيفة سالخةً.

لقد جعل الشاعر للأرض ظهرا يغطيها ويحميها من المطر والرياح والشمس يشْبه الجلدة التي تغطي جسد الإنسان، ويريد بهذه الصورة أن يظهر خطورة سلوك الفلاة

(1) ينظر: ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، كيلاني حسن سند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م، ص: 216-218

(2) ديوان ذي الرمة شرح الباهلي، ج3\ 1423

التي تشتد فيها قوة الرياح إلى درجة أنها تقتلع ظاهر الأرض وتعبث به لتجعله منكشفا عاريا.

وفي علاقة بالإسناد الاستعاري البديع الذي منح الشطر الأول رقيا جماليا، يبدي الشاعر تعاطفا مع الأرض المتأثرة بفعل الريح وتقشيرها لظهرها، فتعوّض ما قشر من ظهرها مع مجيء الليل بلبس الأردية الخضر التي تزيدها بهاء وتحميها من عنف الرياح، والشاعر وإن كان يقصد في العمق إلى تصوير خطورة الصحراء، فإنه استطاع أن يرسم لوحة يتنافس فيها فعل التدمير وفعلا التزيين والتعاطف، وتصور تبادلا بديعا للأدوار بين عناصر الطبيعة، وتعاطفا مقصودا مع الطرف المتضرر.

إنّ تقشير الأرض إشارةٌ كنائية إلى الهبوب الدائم والقوي الذي يظهر الوجه الآخر لعالم الصحراء الذي تكتنفه الأسرار الموحشة، فلا شيء يسلم من قوى الطبيعة سواء كان حيوانا أو مسافرا أو ديارا أو أرضا.

وتبرز الصورة في مستواها العميق تعاطف الليل مع الأرض الذي يستر عورتها ويجبر ألمها من خلال تغطيتها بأردية سوداء تغطي عيوبها وتبرئ جرحها، وهنا يتحول الليل إلى أبٍ حانٍ يرأف بعناصر الطبيعة التي لحقها التضرّر.

يرتبط العدول النادر أكثر بالصورة الاستعارية، فهي أقدر على إحداث البعد الجمالي الذي يتجاوز الحدود المألوفة في التأثير والتخييل، فبها يصل التخييل والتغريب مداه[1]:

سخاويَّ ماتت فوقها كلّ هبوةٍ من القيظ واعتمّت بهنّ الحزاورُ

يصور هذا البيت خصوصية الصحراء التي يجتازها الشاعر مغامرا، فهي أرض حرّ وغبار، ومتسعٌ فسيح للريح والمطر، ويظهر في تصويره البياني القائم على الاستعارة المكنية التبعية مآل الريح التي لفظت أنفاسها من فرطِ شساعة السخاوي وامتدادها

(1) ديوان ذي الرمة، ج 2\1025

المكاني، فلم يعد لها نفَس أو قدرة على مواصلة الهبوب، ونتصور الريح عدّاءً يبذل قصاراه في العدو ويفقد كل طاقته ليستوي طريح الأرض لاهثاً خائراً قد فني جهده واستنفد كل طاقته، دون أن يتمكن من الوصول إلى النهاية لبعدها واتصال أطرافها.

ويصور الشاعر بتعبير بديع كيف اعتمّت الحزاور (الآكام) بالغبرة التي تعبت من المسير واستقرت مرهقة على رؤوسها وكأنها تطلب راحة، فصارت الآكام وكأنها رجال لبسوا عمائم بلون التراب يطلبون راحةً.

ينطق البيت بقوة تصويرية وبراعةٍ وصفية أملاها توظيف استعارتين دفعةً واحدة، الأمر الذي أسهم في تصوير خطورة الصحراء التي تهلك الريح القوية فما بالنا بالكائن الحيّ. ولقد استطاع الشاعر أن يؤدي المعنى بطريقة فيها حذق، من خلال إبداع الاستعارة، وتحويل الريح إلى كائن حيّ يلفظ أنفاسه مصورا خطورة الصحراء على من يسلكها، وهكذا كان للتشخيص دوره الفاعل في الارتفاع بمستوى البيت التصويري وعلوّه البياني، وزاده البعد النفسي الذي نطقت به الاستعارتان امتدادا دلاليا أفرز إشعاعا جماليا ذا منسوب عال.

تقتنص عين الشاعر البيانية مشهداً يصطبغ بعاطفة إنسانية، ويصبّه في قالبٍ تصويري مبتكر يقوم على التشخيص، وهو ما يعلي من قيمة العدول المصطبغ بسمة الندرة، كما في هذه الصورة التي تظهر تعاطف الليل\ الأب مع الثور[1]:

ضمّ الظلامُ على الوَحْشيّ شملته // ورائحٌ من نَشاصِ الدلو منسكِبُ

يتحقق العدول البياني في هذا البيت بإسناد فعل إنساني إلى الظلام، حيث صيّر الشاعر ظلمة الليل لباسا يتلفّع به الثور اتقاء أعين الصائد وكلابه الجوّع الهائجة، ويمكّن هذا العدول من تصور الليل إنسانا يلقي شملته السوداء على الثور حاميا إياه من خطرٍ يداهمه، في تجلّ بديع لعطف الطبيعة وعناصرها التي رأفت بالثور باعتباره

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\80

العنصر الأضعف الذي يتعرض للخطر.

يتجلى الليل، بفعل الاستعارة، أبا حاميا حانيا يسابق الكلاب ليحمي الثور من هياجها الذي يحركه الجوع الأزرق، ولعل الناظر في البيت يرى كيف أنّ الشاعر خصّ الثور بالشملة دون غيره من سماء وأرض وعناصر أخرى، في إشارة إلى أنّ الظلام إنما حلّ لكي يحمي الثور خاصةً من خطر يداهمه. والشملة هنا رمز للعطف والحماية.

إنّ إسناد فعل الضم إلى الظلام انتقل بالصورة من التعبير إلى التشخيص والتجسيم، فصار الظلام بذلك أبا يملك قلبا عطوفا، ويمارس فعل الحماية الأبوية تجاه الطرف الأضعف، رغم هذا تظل الحماية ناقصة لتتدخل الطبيعة مرة ثانية بمطرها الذي أصاب الأرض فضاعت رائحة الربب التي شتتت تركيز الكلاب المتتبّعة لرائحة الثور، وفي هبوط الليل تمكين مقصود للثور من الاختباء عن طريق حجب الرؤية أيضا.

لقد لاذ الشاعر-أيضا- بالصورة التشبيهية جاعلا السحاب في قوة سكبه للمطر كالدلو مبالغة في تصوير مشهد هطول المطر الذي اندفع بدوره مدافعا عن الثور، ذلك أنه يؤثر على حركة الكلاب وسرعتها، ويحجب عنها الرؤية والصوت.

ومن زاوية أخرى، يزداد تعاطف الطبيعة بانسكاب المطر الذي يبعث في الفضاء روائح عطر شجر الأرطى، وهو ما يبثّ الحياة في نفس الثور ويبعد عنه أحاسيس الخوف والوحشة التي يحسّ بها، ويبتعد عنه التوتر وتسري في عروقه سوْرةُ الاطمئنان.

يعمد ذو الرمة في تشبيهاته إلى التشخيص تارة وإلى التجسيم تارة أخرى، قاصدا إلى نقل الصورة إلى الذهن ليحصل الفهم السليم والأثر الجمالي المرجوّ. وهكذا ساعده كل من التشخيص والتجسيم على رسم لوحات فنية ذات جودةٍ، تتضافر في تشكيلها الألوان والحركات والأصوات والظلال، مع مراعاة الخطوط الهندسية والمسافات الفاصلة بين الأطراف.

وقد يفضي اجتماع أكثر من صورة شعرية والرهان على وظيفتي التشخيص والغلوّ إلى الارتقاء بالعدول إلى درجة الندرة، حيث يخرج عن المألوف في منظومة التصوير التي

حدّدها السياق الثقافي واتفقت عليها الجماعة، ويخلق العدول النادر بذلك ردود أفعال رافضة مسائلة[1]:

حتّــى إذا دوّمــت فــي الأرضِ أدركــهُ // كبــرٌ، ولــو شــاء نجّى نفســه الهــرب

خَز ايــةٌ أدركَتْــه عنــدَ جوْلَتِــه مــن // جانــب الحَبَــلِ مخلوطــاً بهــا غضــبُ

فَكَــرَّيَمْشُــق طعْنًــا فــي جَواشــنها // كأنــه الأجــرَفي الإقبــال يحتســبُ

يلوّن الأحمر سيميائيا فضاء الأبيات على الحقيقة والمجاز، فهو يقابل موضوعيا لون الدم، ومجازيا شعور الغضب باعتباره سخطا. لقد تشرّب الثور خلق البداوة وعنفوان أعراب الصحراء الذين لا يرضون ذلا ولا ينصاعون لأنصاف الحلول، فصار مثلهم يجابه المخاطر لئلا يلحق به خزي وعار.

صور الشاعر عبر تكاثف الاستعارات (دوّمت، أدركه كبر، خزاية أدركته) والتشبيه المشاعر والأحاسيس المختلطة المتدافعة: الخوف، الإباء، الترقب، الغضب، السّخط... مسلطا الضوء على ما يعيشه الثور من مخاوف تجعله نهبا لكلاب الصيد.

يشكل فعل (التدويم) بؤرة الأبيات لكونه خرج عن المألوف، إلى درجة أن الشاعر خُطِّئَ[2]، ولعل من خطّأه قصد إلى أنه باعد وغلا وخرج عن المألوف، وفعل (دوّمت) من خلال قوته الصوتية يحيل على قوة في الحركة، لذا عبر عن هيجان الكلاب الجائعة وغليان عالمها الداخلي.

تختلط داخل الثور أحاسيس تتنازعه، فتارة يحضر الخوف وتارة الترقب وأخرى الغضب، مما يلون الأبيات بألوان الحمرة والسواد، وهكذا كان للاستعارات الموظفة كبير دورٍ في الكشف عن الواقع النفسي للثور وهو يواجه خطرَ الموت.

---

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ 102-106

(2) ينظر: العقد الفريد، تأليف الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت،ط3، 1407 هـ، 1987م، ج6\210

يستحيل الثور في هذه الأبيات محاربا لا يرضى الفرار من أرض المعركة رغم تكالب أعداء كثر عليه، ورغم أنّ الكلاب كانت عدوانية (زرقا) من فرط الجوع فقد واجهها بخلق المحارب الذي لا يرضى الهزيمة رغم يقينه باختلال موازين القوى.

لقد ألبس الشاعر الثور أخلاق البدوي الشجاع الذي لا يقبل الضيم، فدخل رغم كل شيء معركة غير متكافئة إثباتا لعزة نفسٍ يغالب أن تُقهر، فصار يقتل ويطعن ولا سلاح له سوى رَوْقَيْه اللذين تضمَّخا بلون الدم.

وفي إشارة الشاعر إلى طعن الثور للكلاب يصوّر مدى إصراره، وشبهه بمن يبتغي أجرا وثوابا، لذلك يمعن ويجتهد في الطّعن لكي يحصّل أكبر أجر، وأي أجر أكبر من النجاة من الموت.

تأتي ندرة الصورة، أيضا، من التقاط مشهد نادر باعتماد الإشارة الدالة، وإضفاء البعد النفسي على الصورة التي تتلون بأحاسيس الخيبة والصدمة[1]:

كـأن صـياح الكُـدْرِينظُـرْنَ عقبنـا تـــراطنُ أنبـــاطٍ عليـــه قيـــام

يشير البيت إلى إحساس الخيبة والصدمة الذي أصاب القطا بعد أن صادفت ماء مالحا، وكأنها أيقنت بهلاك محتوم. فقول الشاعر "ينظرن خلفنا" مشحون برمزية عالية، وفيه من الدلالة على الاستنجاد والدعوة إلى الرأفة بحال القطا ما يجعل المتلقي يتصور المشهد ويبدي تعاطفه، كما يشير إلى يقين بالهلاك وقرب النهاية في محيط جغرافي ممتد متصل لا نهاية له.

لقد فتحت الكناية الدلالة على ما لا يعد ويحصى من التفسيرات، وتلك خصيصة تميزها عن غيرها، فاعتمادها على التلميح والإشارة يمنح فرصة للاجتهاد التخييلي المرتبط بالسياق.

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1070

تتطلب الكناية من منطلق انفتاحها الدلالي القائم على التكثيف تيقظا تخييليا وحضورا ذهنيا يساعد على القبض على المعنى الذي يمعن في ممارسة المخاتلة والثورة على الأحادية والثبات.

وينصرف مفهوم الندرة إلى الصورة الغريبة التي تثير جدالا واسعا في مدونة النقد واللغة كقول الشاعر[1]:

سمعت الناس ينتجعون غيثا // فقلت لصيدح انتجعي بلالا

يكتسب البيت قيمته الجمالية وإشعاعه البياني من توظيف المجاز المرسل مرتين، فقد عبّر الشاعر بالغيث وأراد محلّه الذي سقط به أو النبات الذي كان نتيجة للغيث، وهكذا نكون في التفسير الأول أمام علاقة الحالّية وفي الثاني أمام علاقة السببية، ولا شكّ أنّ هذا التعدد في التفسير يبرز القيمة البلاغية للمجاز المرسل الذي لا يتقيد بعلاقة واحدة، وهو ما يعطيه ميزة عن التشبيه والاستعارة، حيث يتيح للمتلقي إمكانية البحث عن العلاقة المناسبة التي تتماشى مع السياق.

يفصح المجاز المرسل في المستوى الاجتماعي العميق عن قيمة المطر في بيئة الصحراء، وحرص الناس على تتبع مواطنه، فالغيث يتخذ هنا بعدا رمزيا يرتبط بالحياة والخصب، وربط الانتجاع بالمطر هو إدراك لقيمة هذا العنصر في الحياة، خاصة إذا كان في بيئة ندر أن يسقط بها ماءٌ.

لقد فتح هذا المجاز الدلالة على آفاق الرمزية والتأويل المتعدّد، وبيّن قيمة الماء والكلأ عند إنسان الصحراء الذي يسعى جهده لتتبع مواطن الحياة حيث يتوفر هذان العنصران.

وفي الشطر الثاني استثمار لفاعلية المجاز المرسل في إثراء الدلالة وفتحها على آفاق لا محدودة من التفسيرات والتأويلات، فقد خاطب أول الأمر ناقته باسمها على سبيل

(1) المصدر نفسه، ج3\1535

الاستعارة المكنية التبعية مؤنسنا إياها طالبا منها أن تنزل ببلال مباشرة، والنزول إنما يكون بالأرض لا بمن على الأرض، وهكذا فالعلاقة حالية تبرز قيمة الممدوح وسط الناس، فهم ينزلون به لكرمه وندى يده.

إن في استخدام لفظ الانتجاع إحالة على طبيعة البيئة والمجتمع، وهو لا يكون "إلا لبقعة من الأرض قد عمها الغيث وشملها فكثر شجرها وخيرها وطابت أراضيها ونسائمها، والممدوح في نظر ذي الرمة كذلك قد شملت عطاياه أهل أرضه وتسامع الناس بجوده وكرمه فتسارعوا إليه كما يتسارع الناس إلى الانتجاع والسقيا"[1]، وكأن الممدوح واحةٌ في قلبِ صحراء مقفرة ينتجعها الناس من كلّ البقاع.

وتفيد الصورة الموظفة من ناحية أخرى كون الناقة، وهي الحيوان الأبكم، تعرف أنّ الكرم متجلّ في بلال، فهي تنتجعه وتقصد أرضه لعلمها بكرمه وجوده. لقد أدّى المجاز المرسل وظائف تنوعت بين تكثيف المعنى والتوسع في الدلالة، إضافة إلى وظيفة نفسية ترتبط برغبة الشاعر في أن يظفر بنوال من ممدوحه.

(1) مجازات ذي الرمة في كتاب أساس البلاغة للزمخشري (ماجستير)، عثمان عطية الله المزمومي، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، ص: 178

الفصل الثاني

العدول البياني بين بساطة الصورة وتركيبها

المبحث الأول

العدول البسيط

يقوم العدول البسيط على صورة واحدة تشكل بؤرة البيت الجمالية وتنهض عليها دلالته، وتكون استعارة أو تشبيها أو كناية أو مجازا مرسلا، ووصف البساطة عددي لا يرتبط بجودة الصورة أو رداءتها، بألفتها أو ندرتها، ذلك أنّ البعد الجمالي لا يرتبط بالكم بقدر ما يرتبط ببراعة التوظيف وجدّته.

إنّ خيار العدول البسيط يمليه المعنى والطموح الجمالي المراد، ذلك أنّ القصد إلى التفصيل والتوضيح يستدعي الاعتماد على صورة واحدة تؤدي وظيفتها بعيدا عن زخم الصور المتداخلة[1]:

كـــأني أشـــهلُ العينـــين بـــازٍ // علـــى عليـــاءَ شـــبّه فاســـتحالا

يرد هذا البيت في سياق زيارة الديار التي محت أثرها المواطر والسوافي، حيث شبه الشاعر نفسه في حالة إبصار الديار، وقد لاح له سوادها من بعيد، بباز نظر فرأى شيئا يتحرك فاحتد بصره تحسّبا لأن يكون فريسة، ويصور هذا التشبيه المدهش حالة الشاعر النفسية التي صارت تتوهّم أي شيء يظهر لها ويلوح من بعيد تحسبه ديار المحبوبة، ويكشف عن الواقع الداخلي الذي تهيمن عليه الظنون وتحركه الأوهام والأشواق التي طفت على السطح رغم مرور الزمن.

---

(1) ديوان ذي الرمة، ج3\1509

تفيد الصورة من ناحية أخرى رغبةً دفينةً في أن يتحول الوهم إلى حقيقة واقعة، يتحقق فيها اللقاء بالماضي السّعيد، ولعل الإشارة إلى حدّة البصر وتدقيق النظر من بعيد يشير إلى اندراس الديار وفناء الحياة بها وتغيّر ملامحها، وهو ما جعل أمر التحقق منها بالغ الصعوبة.

لقد لاذ الشاعر بالأسلوب التمثيلي لتصوير حالته النفسية التي يغلب عليها الانتظار والانفعال والتوهّم، ولعل تركيزه على تفصيل المشبه به وتقييده يصبّ في بوتقة التعبير عن الحالة النفسية، ويمكن القول أنّ الشاعر برع في اختيار المشبه به وجعله مناسبا للتشبيه المختار والحالة النفسية والمعنى المعبَّر عنه.

ويحضر المستوى النفسي في العدول البسيط مما يحقّق بعدا جماليا يعلي من قيمة الصورة التعبيرية المختارة [1]:

أراح فريـــقَ جيرتـــك الجمـــالا // كـــأنهم يريـــدون احتمـــالا

فَبِـــتُّ كـــأنّني رجـــل مـــريض // أظـــنّ الحـــيَّ قـــد عزمـــوا الزِيـــالا

يكشف الشاعر في هذين البيتين عن حالته النفسية التي يهيمن عليها القلق ويلونها التوتر بسبب عزم الأحبة على الرحيل الذي جعله يبيت الليل ساهرا مترقبا، ينغّص عليه ليلَه داء نفسي. وشبه حاله، وقد سهر الليل منتظرا، بحال مريض قضى ليلته تتقاذفه هموم الأرق والألم يرقب الصباح ليهدأ الداء، وقد أفلح الشاعر بهذا التشبيه في تسليط الضوء على واقعه النفسي الذي يتقاذفه الفرَق من فراق الأحبة.

لقد مهّد للتشبيه بوصف سردي لمشهد العزم على الرحيل ليؤثث المجال للصورة حتى تبدو متناسبة متقنة النسج، ويتضافر الخوف من المرض ومن فراق الأحبة في تعميق الجرح النفسي وواقع المعاناة.

(1) ديوان ذي الرمة، ج3\ص 1506

يصور التشبيه العالم الداخلي للشاعر وكأنه ميدان صاخب تتعارك فيه أحاسيس متضاربة، تتنوع بين الخوف والتوتر واليأس، ولقد أحسن تشبيه حاله بحال الرجل المريض الذي يعد أكثر الناس حاجة لعواده ومن يؤنسه ويهوّن عليه وحشته وداءه، والشاعر في المستوى العميق للصورة يخاف من رحيل الأحبة ومواجهة الوحدة والمجهول، ويظهر مما سبق أنّه يولي اهتماما كبيرا لانفعالاته النفسية، ما يؤكد خطأ التعميم الذي وقع فيه كمال أبو ديب عندما قال بنبرة المتيقن أن الشاعر العربي " يركز غالبا على الأبعاد والمظهر الحسي الفيزيائي، والألوان والحجوم، والمدركات الحسية في عناصر الصورة، ولا يولي الشاعر اهتماما كبيرا للانفعالات والأبعاد النفسية"[1].

ومن الصور التي برع الشاعر في التقاطها بحاسته الفنية وآلته التشبيهية الدقيقة، مشهد الذئب وهو طاوٍ، ورغم بساطة العدول المتأتية من توظيف صورة واحدة إلا أنه يندرج ضمن النوع المدهش نظرا لبلاغة التصوير ودقّة الالتقاط[2]:

أفــلّ و أقــوى فهْــوَ طــاوٍ كأنّمــا يجــاوبُ صــوتَه صــوتُ مُعــوِلِ

بدأ الشاعر بتأثيث سرديّ يمهّد لوصف حال الذئب. فالمشهد مأساوي مؤثّر، والذئب قد صار في أرضٍ خلاء لا مطر فيها ولا حياة، وهو جائع يطلب ما يُسكت جوعه، فكانت النتيجة أن صار يصدر أصواتا مختلفة كأنما يجاوبه رجل يصيح، وفي ذلك تصوير لمشهد اتصال العواء بسبب شدة الجوع، وقد حذف الشاعر مشهد العواء ودل عليه المشبه به، وهو ما يحفز مخيلة المتلقي لملء الفراغ قصد إحداث التناسب التشكيلي للوحة المرسومة صوتا وحركة ولونا.

تنطق الصورة التشبيهية السمعية بالمعاناة، وتكاد تسمعنا صوتَ الذئب وهو يشكو جوعه عبر رفع صوته، ونتصور الذئب مصرا على العواء الذي يعكس يقينا قريبا بالهلاك، فإن لم يأته منقذ يكون على الأقل تشبّث بالحياة إلى آخر شهقة.

(1) جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ص: 32.

(2) ديوان ذي الرمة، ج 3\ 1489

لقد أصاب الشاعر في المقاربة بين الطرفين، وزاد على ذلك بأن حقّق التناسب بينهما، مما جعل العدول التشبيهي يرقى إلى درجة أعلى في سلّم الشعرية، الشيء الذي ساعده على تصوير معاناة الذئب وحالته النفسية، ما يعني أنّ خبرةَ ذي الرمة تجاوزت الواقع الخارجي بكل ما فيه إلى سبر أغوار الحيوانات ونقل ما فيها من عواطف وأحاسيس.

ويكثر العدول البياني البسيط المألوف في سياق وصف الصحراء التي تبقى مصدرا للأصوات المرعبة التي يتلقفها سمع المسافرين ليلا، فتحدث ما تحدثه من رعب نتيجة انفتاح المجال وفراغه وامتداد الأفق[1]:

ورمــلٍ عزيــفُ الجــنّ فـي عقَداتــه // هزيــزُكتَضْــرابِ المغنّــين بالطّبــل

ينقل الشاعر في هذا البيت صورة سمعية يحفل بها عالم الصحراء، حيث تكثر أصوات الرياح والأمطار والحيوانات، وفي هذه الصورة الطريفة يشبه صوت عزيف الجن الوهمي بين عقدات الرمل بالهزيز، وهو صوت بعيد مرعب مخيف يشبه صوت الرحى والرعد، ويصدر انطلاقه من بعيد دويا في الفضاء يشعر السامع بالخوف، ذلك أنّ الصوت كلما بعد مصدره ولم يُتبيّن مكانه كان مخيفا، وقد كان الشاعر دقيقا في اختياره الأسلوبي عندما جعل عزيف الجن يصدر من عقدات الرمل، ذلك أنّ تعقّد الرمال يجعل الصوت أقوى وأكثر إخافة لكونه يدخل في الفراغ ويحدث هزيزا أشدّ وصفيرا أقوى، ويزيد وقعهُ اشتدادا في سكون الليلِ، وهنا نشير إلى المناسبة الدقيقة التي التفت إليها الشاعر بفطنته، فالصوت إنما يكون صداه أقوى في الليل، وإذا كان صداه في الأصل مرتفعا كان انتشاره في الفضاء قويا.

شبه الشاعر صوت الجن الوهمي بشيء معروف لتقريبه وهو تضراب المغنين بالطبل، قصدا إلى تصوير قوة الصوت ووصوله إلى المسامع، ولا شكّ ان اختيار الشاعر للمغنين جمعا كان دالاّ على الرغبة في الزيادة من قوة الصوت الخالقة للرّعب، وهو ما

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\148

جعل المبالغة أكثر الوظائف التي اضطلع بها هذا البيت.

تكشف هذه الصورة على المستوى النفسي خوفا لاشعوريا من الجن، واعتقادا بوجود قوى غيبية، خاصة في عالم مترامي الأطراف منفتح على الفراغ والمجهول، وتثبيتا للشائعات السائدة التي كانت تقرن كل صوت غريب في الصحراء بالليل بمخلوقات ماورائية، وما ذلك إلا إمعانا في إعطاء عالم الصحراء المرعب المخيف تلك الصورة النمطية التي تجعله مقترنا بالهلاك.

وفي البيت صورتان جزئيتان دالتان: صورة الرمل المتكوّم يهتز من وقع عزيف الجن، وصورة الطبل يهتز من وقع التضراب، والصورة الكلية تظهر حجم الأصوات المرعبة وكأنها صادرة عن جوقةٍ تتكون من عشرات الضاربين على الطبل، واختيار الطبل دون غيره من الآلات فيه قصدٌ إلى تضخيم أمر الصوت وقوته وانتشاره ودويّه.

ولكي يستقر صوت الجن المرعب في متخيل القارئ وسمعه، كان الشاعر ذكيا في اختيار صامت الزاي الذي تكرر ثلاث مرات، وزاد على ذلك بأن قرنه بصائت الياء مرتين مبالغة في امتداده وقوته، وجعله منونا إمعانا في الدلالة على انطلاقه وعدم انحباسه، ولا شك أن اختيار (المغنّين) جمعا والصيغة الصرفية (تفعال) أفاد المبالغة في تصوير قوة الصوت الصادر من عقدات الرمل. ويسهم ذلك في عكس الصورة السمعية في شكل ذبذبات تتردد فيها الزاي بقوة ورنين، ولعل حِرَفية الشاعر الظاهرة في اختيار الأصوات جعلت المتلقي يرى أصوات الجنّ وكأنّها ماثلة أمامه بقوتها وضخامتها وامتدادها، وهذا كلّه أعلى من قيمة البيت الفنية والتصويرية رغم ألفة العدول ونمطيته.

المبحث الثاني
العدول المركّب

العدول المركب هو الذي يقوم على صورتين مختلفتين أو أكثر، وفيه تكون إحدى الصور هي المشكلة لبؤرة البيت الجمالية ولمركزيته الدلالية، وفي فلكها تدور الصورة الأخرى التي يمكن اعتبارها مساعدة أو فرعية في مقابل الصورة الرئيسية المركزية أو الصورة البؤرة. ووصف التركيب كمي لا يؤثر على التناسب داخل السياق.

وعليه؛ تتداخل في العدول المركّب أكثر من صورة، حيث تُوظَّفُ "ملتفّةً مختلطة ينصهر بعضها في بعض"[1]، فيمتزج التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية، وقد أورد الدكتور محمد الواسطي هذا النوع ضمن ظاهرة التداخل التي تعدّ أسلوبا من أساليب البديع[2].

يتحقق العدول المركّب، في بعض النماذج، بالجمع بين صورتين متباينتين تربط بينهما علاقة سببية تقوّي من تشابكهما والتفافهما المفضي إلى خلق قيم جمالية مشعّة[3]:

بوجــهٍ كقــرْن الشّــمسِ حــرٍّكأنّمــا // تهــيضُ بهــذا القلــبِ لمحتــه كســرا

يتحقق العدول البياني المركب في هذا البيت بانزياح الشاعر عن التعبير المباشر القائم على حشد الموصوفات وتغليب السرد التقريري، عامداً إلى طريقة المقارنة بين أمرين متباعدين في الأصلِ، قاصدا إلى المبالغة في وصفِ جمال ميّ الذي قاربَ في ضيائه قرن الشمس، تأكيداً على حسنها المفرط، ذلك أنّ حرف الشمس وجانبها الذي هو قرنها أشدّ التماعا وضياءً من وسطها.

---

(1) ظاهرة البديع في شعر المحدثين: دراسة بلاغية نقدية، د. محمد الواسطي، دار نشر المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص: 352

(2) ينظر المرجع نفسه، ص: 335 فما بعدها

(3) ديوان ذي الرمة، ج 3\ ص 1416

يتحصل من هذه الصورة التشبيهية أنّ لجمال المحبوبة إشعاعا يشبه إشعاع الشمس الذي يبهر العيون فترتدّ إطراقا وإغماضا لعدم قدرتها على مواصلة الرؤية. إنّ جمال ميّ يبهر ويعمي من ينظر إليه.

لقد درج الشعراء فيما يشبه السّنّة الفنية على وصفِ المرأة في جمال وجهها بالشمس، لكن ذا الرمة ابتعد عن صيغةِ التعميم، مركّزا تشبيهه على القرن دون الشمس كاملةً، وذلك أدعى لإبراز فرط جمال ميّ الذي يبهر العيون.

وإلى جانب فاعلية الصورة التشبيهية التامة، كان اللياذ بالصورة التشبيهية الناقصة متمّما لفعل جمال ميّ في نفس الشاعر، فاللمحة الواحدة تكسر قلبه، وهنا تتحول اللمحة من خلال التشخيص إلى كائن له القدرة على الكسر والجرح، ولعل هذه الصورة الاستعارية غير منفصلة عن الصورة التشبيهية الواردة في الشطر الأول، بل هي مرتبطة بها عضويا ومتعلقة سببيا، فالكسر النفسي الحاصل سببه جمال ميّ الجارح، وبهذا يحضر التناسب العضوي المنطقي بين الصورتين، ويرتقي العدول إلى درجة الإدهاش.

يقول سويد بن أبي كاهل متناولا المعنى نفسه، وقد سبق إليه[1]:

تمـــــنحُ المـــــرآةَ وجهـــــاً واضحـــــاً // مثل قرنِ الشمسِ في الصّحـوِ ارتفع

والظاهر أنّ ذا الرمة من منطلق معرفته بديوان الشعر العربي نظر في المعنى فأخرجه إخراجا مختلفا ذكر فيه الوجه وأتى بالمشبه به مباشرة بعده، وأخّر ذكر الصفةِ، وإذا كان سويد قد قيّد قرن الشمس بقيد الصحوِ، فإن ذا الرمة أطلقه مبالغةً في وصفِ ضياء الوجه وجماله ووضوحه، وزاد ذكر التأثير النفسي لوجه المحبوبة وكيف أنّ لمحةً منه تكسر الفؤاد. لقد استطاع ذو الرمة أن يخرج المعنى في صورةٍ فيها جدّة أسلوبية وأضاف له بعداً نفسيا، ما يجعله أحقّ بأن يُنسب له.

ويعضد هذا التشبيه المتفرد مجيء كلمة الوجه نكرة دلالةً على ملاحته وندرته

(1) المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط6، دار المعارف، ص: 191

وصباحته، وزاد على ذلك قيدا وصفيا هو (حرّ) إمعانا في وصف خصوصيته وتميّزه، ولعل لجوء الشاعر في الشطر الثاني إلى وصف تأثير جمال ميّ أبعدَ التشبيه عن أداء الوظيفة التصويرية إلى خلقِ الوظيفة التعبيرية الإيحائية، وساعده التمثيل ب (كأنما) على تجسيم الأثر النفسي، فلمحة ميّ تكسر قلب الشاعر كما ينكسر جناح الطير، وعليه فهو يشبه انكسار قلبه (وهو انكسار معنوي) بانكسار جناح طائر، والمسبّب للجرح والانكسار هو لمحة ميّ التي فعلت فعلَ سهمٍ قاتلٍ أو حَجرٍ مصيبٍ، وهكذا تجاور في البيت تشبيه وتمثيل واستعارة، الشيء الذي أعلى من قيمته الفنية ورتبته في سلم البلاغة، وأبانَ عن قدرة الشاعر البيانية في تكثيف صور كثيرة في حيّز مكاني ومساحة وزنية محدودة.

ولعل ما يستدعي التأمل في التشبيه هو إضافة القرن للشمس، وما في ذلك من إشارة ضمنية إلى تصوّر ميثولوجي يشبه الشمس بالغزالة[1]. وإذا كان الشاعر يريد من تشبيهه وصف جمال وجه المحبوبة وضيائه وملاحته، فإنه يشير إلى لونه الأصفر، والصفرة في ارتباطها بالمرأة ومقاييس الجمال البدوية رمز للجمالِ، وهو لون ممدوح عندما يرتبط بالمرأة خاصة عند قرنها بالشمس.

ومن ناحية أخرى، يحيلنا تشبيه المحبوبة بالشمس على معاني الحياة والبعث والنور والتجدّد، وإذا كانت الشمس في الموروث العربي القديم تقترن بتصور ميثولوجي[2]، فلا شكّ أن ما ورد في الشعر العربي هو محضُ تقليد فنيّ جرى عليه الشعراء بعيدا عن أيّ تصور ميثولوجي.

وفي العدول المركب، يحرص الشاعر على الجمع بين الاستعارة والتشبيه والربط

(1) الشمس في الشعر الجاهلي (ماجستير)، كمال فواز أحمد سلمان، جامعة النجاح الوطنية نابلس-فلسطين، كلية الدراسات العليا. ينظر المبحث الثاني المعنون بـ"الشمس في الموروث العربي القديم"، ص: 53 فما بعدها.

(2) ينظر : الشمس في الشعر الجاهلي، ص: 53 فما بعدها

العضوي بينهما من خلال خلق المناسبة، مما يسهم في تحقق وظيفة المبالغة[1]:

مـا بـالُ عينـك منهـا المـاء ينسـكبُ // كأنّـه مـن كُلًـى مَفريـةٍ سـربُ

يصور الشاعر في هذا البيت انسكاب دمعه وانهماره كما ينهمر الماء من المزادة، وقد جعله "ماء" مبالغة في وصف كثرته وعدم توقف تدفقه، ووجد في قِربة الماء المثقوبة وجه شبه مناسب للتعبير عن كثرة دمعه العاكسة لحزن دفين دائم الإثارة للدمع. وقد تضافر التشبيه والاستعارة والاستفهام إضافة إلى التخير اللفظي (الماء عوض الدمع) في التعبير عن فرط ما يعانيه الشاعر داخليا وشدة الوجد الذي يستحيل دمعا شبيها بالماء في انسكابه إلى أسفل، وهنا تحضر المناسبة بين العين والمزادة.

لقد استقى الشاعر صورته من بيئة الصحراء التي يندر فيها الماء ويشكل ضرورة حياتية تُقطع إليها المسافات وتركب إليها الأخطار، وتذكي فتيل الحروب.

تأتي غرابة الصورة التشبيهية وجودتها من اختيار المشبه به، فهو بعيد عن المشبه، من غير جنسه، لكن الشاعر قارب بينهما وأحدث مناسبةً دلالية ونفسية إلى درجة أنهما غدوا من جنسٍ واحدٍ، وهو ما خلق تناسباً بين الطرفين مبنيا على الألفة، ويمكن أن نحدد الشبه بين العين وانسكاب الدمع منها في غير توقف وبين انهمار الماء من المزادة في غزارة في أمرين: كثرة الدمع التي تقابل كثرة الماء في المزادة لسعتها، وخروج الدمع من مناطق متفرقة من العين كأن بها ثقوبا كما ينهمر الماء من كل ثقوب المزادة وفروجها، ولا شك أنّ هذه الصورة أدت وظيفتها في نقل معاناة الشاعر الداخلية، وساعدت على تشخيص المشهد وتمثيله، حتى إننا لنتصوره فيزداد المعنى قربا ووضوحا، ولا شكّ أنّ وظيفة المبالغة هي إحدى أكثر الوظائف التي تنطق بها الصورة.

إنّ للتشبيه في هذا البيت بعداً نفسيا يعكس واقعا داخليا أليما سبّبه الشوق إلى الأحبة وتغيّر الديار وخلوها من أسباب الحياة، الشيء الذي عمّق إحساس المعاناة

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ص:15

ففضحه انهمار الدمع، وقد نحا الشاعر منحى المبالغة في تصوير معاناته الداخلية. وجعل ابن طباطبا هذا التشبيه ضمن باب التشبيهات الصادقة التي تنقل الواقع وتحاكيه، لكنه وجب الاحتياط في ذلك، لأن الصدق هنا لا يمنع إدخال التشبيه في باب المبالغةِ والتجوّز في وصف المعاناة النفسية.

لقد عدل الشاعر عن الوصف المباشر إلى تصوير المعاناة عبر خيار الصورة التشبيهية عن طريق اعتماد المقارنة بين طرفين بينهما تباعدٌ واختلاف، فيخرج الطرف الأول من حالة الخفاء والغموض إلى التجلي والوضوح ليحصل الأثر الجمالي ويصيرَ متصّورا في الذهن، وهو ما يحقق في النهاية الوظيفة الجمالية والدلالية في آن، وقد جنب هذا التشبيه الشاعر الوقوع في الوصفية والتقريرية السردية في نقل الواقع النفسي ليسوق المعنى عبر آلية الوصف الفني المؤثر، وهنا ندرك الفرق بين أن يقول الشاعر (دمع عيني منهمر) وبين أن يقول (إن انهمار الدمع من عيني يشبه إلى حد ما انهمار الماء من المزادة المثقوبة)، وقد زاد المعنى مبالغة عندما جعل ما يخرج من عينه ماءً لا دمعا.

إنّ تعضيد الصورة بصورة أخرى يجعل إحداهما تشكل البؤرة والمركز، وتكون الثانية تابعةً لها دائرة في فلكها، كما في المثال التالي الذي شكّل فيه التشبيه البؤرة الدلالية والجمالية، وجاءت الاستعارة في المقابلة متمّمة مكّلمة للوصف[1]:

لقد جشأت نفسي عشيةَ مُشرِفٍ // ويومَ لِوَى حزوى فقلتُ لَها صَبْرا

تحنّ إلى ميّ كما حنّ نازع // دعاه الهوى فارتاد من قيده قصرا

يصف الشاعر نفسه وقد أشرف على ديار الأحبة، داعيا إياها أن تتحلى بالصبر على فراقهم موظفا الاستعارة التشخيصية التي جعلت من النفس إنسانا يعقل ويسمع ويجيب، واصفا حنينها الذي هيجته رؤية الديار بحنين ناقة حركتها نوازع الهوى فحاولت الهروب لكنها وجدت الحبل مقصورا لتتضاعف همومها، فحال الشاعر هو نفسه حال

(1) ديوان ذي الرمة، ج3\ ص : 1411

البعير الذي لا يجد حولا وقوة للقاء بني جنسه، وفي البيتين صور جزئية تصب كلها في تشكيل الصورة الكلية التي تبدو منسجمة العناصر رغم اختلاف المكونات، وهذه الصور هي:

- صورة النفس وقد تحركت بعدما أطلت على الديار المتغيرة،
- صورة الشاعر وقد خاطب النفس بالصبر مؤنسنا إياها،
- صورة الناقة تحاول الهرب فتفشل لقصر الحبل.

والتئام هذه الصور كشف عن حجم المعاناة التي يعيشها الشاعر التي لم يجد لها دواء سوى الصبر والتصبر.

لقد ساعدت الصورة التشبيهية على تصوير طبيعة الحنين ودرجته، وهو حنين يصطدم بالبعد الذي يؤجل نهايته، ولقد أحسن الشاعر تعضيدها بالصورة الاستعارية المؤنسنة الظاهرة في نهاية البيت الأول التي شخصت النفس في شكل إنسان يسمع ويعقل ويطيق صبرا.

إن الجمع بين صورتين في العدول المركّب يفضي إلى الوصول إلى أقصى درجات المبالغة، حيث تجتمع في مساحة قليلة صور شعرية كثيرة بينها تداخل عضوي يصعب فكّ ارتباطه، ففي المثال التالي يجمع الشاعر بين استعارتين وتشبيهين وكناية[1]:

طواهنّ قولُ الراكبِ: سيروا، إذا اكتسى // من الليلِ أعلى كلّ رابية خدرا

وتهجيرُنا والمرْوُ حَام كأنما // يطأن به، والشمس بادية جمرا

يصور البيتان ضمور النوق بفعل المسير المستمر آناء الليل والنهار دون راحة، ما يدل على بعد الشقة وطول السفر، فالنوق طواها المسير وقول الركب (سيروا) الذي هو كناية عن عدم التوقف لأخذ الراحة والتزود بما ينبغي، فهم بهذا المعنى يصلون الليل بالنهار. وقد ذكر الشاعر الليل لأنه زمن الراحة، وعدم الاستراحة فيه يؤثر سلبا

(1) ديوان ذي الرمة شرح الباهلي، ج3\1422-1423

على الصحة والعقل، وذكر السفر في الهاجرة وهو أشد وأعسر لشدة القيظ الذي يمص ما تبقى عند النوق من طاقة مخزنة.

لقد صور الشاعر شدة الحر ناسبا الشمس إلى الجمر في حمرته واتقاده، حيث استحالت بيضاء من شدة اللهب المتطاير منها، وهو تشبيه بليغ يفيد إلحاق الأكثر بالأقل لبروز الحمرة أكثر في الجمر منها في الشمس، والتشبيه مؤد للغلو والمبالغة الفنية.

يصوّر البيتان عالم الصحراء الذي تشتعل فيه الشمس، ويتحول فيه الجوّ إلى لهيبٍ حارق، والصّخر إلى جمرٍ متقد، وفي هذا الجو يتحول السفر إلى معاناةٍ حقيقية. هكذا؛ ساعد التشبيه ومعه الاستعارة والكناية في تصوير عالم الصحراء وهوله.

وللصورة الكنائية مركزيتها الجمالية في الشاهدين، إذ تشع منها امتدادات تخييلية، ويعمل الشاعر جهده البياني في استثمار طاقتها في وصف الرحلة وخطورتها.

يفصح البيتان عن قطع المسافات الطوال، وعن خطورة الصحراء وقت الهاجرة، حيث تستحيل الشمس جمرا حارقا، وعلى المستوى الرمزي الذي تخفيه الكناية (طواهنّ) تظهر الصحراء كتابا يُطوى بسرعة، في إشارة إلى سرعة النوق وصبرها ومضيها من غير توقف، لا يصيبها عياء أو فتور، ولعل إصرارها هذا نابع من حثّ راكبيها على السير السريع الدال في عمقه على رغبة خفية في النجاة من خطر الصحراء المحيق.

لقد أعلت الكناية من القيمة الرمزية للبيتين، وأسهمت في إثراء الدلالة وتصوير خطورة الصحراء وإصرار النوق على قطع المسافات خوف أن تُغتال وسط المجهول.

إن نبش الدلالات الخفية المتوارية خلف ستار الكناية فتح المعنى على آفاق دلالية تختص بها عن غيرها من طرق التعبير البياني، كما أعطى البيت قوة رمزية يستدعي الحفر عنها خبرة بالإشارة والتلميح.

إن سمة الإدهاش لا تنفصل عن العدول التركيبي أو العدول البسيط، ويزيد من فاعليتها وارتفاع منسوبها أن تلتبس ببعدٍ فلسفي ونظرة وجودية عميقة لثنائية الحياة

والموت، وتكشف المقدمة الطللية في بعدها النفسي والرمزي عن هذا البعد الدالّ في شعر ذي الرمة[1]:

وقفــتُ علــى رَبــعٍ لميــةَ نــاقتي // فمــا زلــت أبكـي عنــده وأخاطبــه

وأَســقيه حتــى كــاد ممــا أبثّــه // تكلّمنــي أحجــاره وملاعبــه

ينقل الشاعر في البيتين الصدمة الشعورية التي اعترته بعدما رأى تغيّر الديار، وما استتبع ذلك من بكاءٍ جرّ دمعا، فصار من فرطِ الحزن يخاطب الرّبع ويدعو له بالسقيا لعله ينطق بجواب يخفّف لواعج النفس الحزينة.

لقد جعل الشاعر، عبر آلية الاستعارة، للديار سمعا ونطقا وعقلا، مشخّصا إياها في صورةِ إنسان يعي ما يلقى إليه ويحس بمعاناته ويقدّم جوابا عن السؤال، ويفيد اللجوء إلى الاستعارة وتقنية التشخيص في التعبير عن الصدمة النفسية التي تجرّعها، وأمله في أن يظفر بما يطفئ لوعته وخيبة أمله، وكأني به يبحث جاهدا عمّن يشاركه في حزنه ويخفف عنه وطأته.

وزيادة على بحثه عمّن يشاركه حزنه، يحلم الشاعر بأن تنبعث الحياةُ من جديد في ربع الأحبة، وقوله (أسقيه) دعاء له بالسقيا، وقد يحتمل أنّه يسقيه دمعا مدرارا، وهو تفسير يتناسب مع قوله (حتى كاد مما أبثه تكلّمني ..) الذي يحيل على رأفة الدار بحال الشاعر. والإشارة إلى تعاطف الديار مع حالته دليل على حنينها هي الأخرى إلى عهد مضى يوم كانت مسرحا للعب والحياة. والصورة على المستوى العميق تفصح عن أسى متجذّر على ماضٍ فَنِيَ وأحباب فارقوا الديار فعمّ الموت بظلاله الأرض والفضاء.

تتشكّل جمالية العدول البياني بالجمع بين صور مختلفة بينها تناسب وتداخل، ففي سياق ذكر رحلته أو رحلةِ الحمار الوحشي، حيث يكون الليل زمانا للخطر والمفاجأة المفتوحة على كل الاحتمالات، يستعين الشاعر بأكثر من صورة زيادة في الوصف ومبالغة

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص 821

في التصوير[1]:

فلمّـــا رأيـــتُ الصـــبح أقبـــل وجهـــه علـــيّ كإقبـــال الأغـــرّ المُحجّـــلِ

رفعـــت لـــه رحلي علـى ظهـــر عِـــرْمِسٍ رواع الفـــؤاد حـــرة الوجـــه عيطـــل

يلوذ الشاعر بالاستعارة المكنية التبعية ذات البعد التشخيصي، ويستند إلى التشبيه المُجمل ليصور وقع قدوم الصبح على نفسه، باعثا فيه حياة وحركة من خلال إسناد فعل الانتقال من مكان إلى مكان، فجعله مقبلا بوجهه، والراجح أنه يجعل الصبح فرسا أسود في قدميه بياض، والاستعارة في عمقها تضمر خوفا من الليل الذي تزداد فيه الخطورة، خاصة وأن ظلمته الحالكة تصير فيها الرحلة مغامرة وجودية قد تؤدي إلى الهلاك المحتوم، لذلك يكون انتظار الصبح اختيارا لا بديل عنه.

والشاعر يركن إلى استرجاع النفس بقدوم الليل وربوضه، ويرفع عصا الترحال متحدّيا بقدوم الصبح، وقد لاذ بالكناية تعبيرا عن العزم الأكيد والفوري على الرحلة "رفعت له رحلي"، مستعينا بناقة شديدة ذكية حرة متينة.

تكشف الصورة عن رغبةٍ في النيل من الانتظار عن طريق قطع النهار تعويضا للتوقف المضطر، ذلك أنّ السبيل إلى إعيائه هو السير فيه، فذلك أجدر أن يتعبه، وهكذا تكشف الصورة الشعرية عن تحدّ لهذه القوة الكونية التي تهزم أقوى الكائنات.

لقد ارتقت الاستعارة الموظّفة بالمعنى وأظهرته في لبوسٍ جديد من خلال استثمار قوة التصوير وعنصر الحركة وبراعة التشخيص، وهو ما جعل العدول البياني في البيتين يرتقي في سلم البلاغةِ والجمال الفني.

(1) ديوان ذي الرمة، ج 3\1474-1475

المبحث الثالث

العدول المكثف

يُبنى العدول المكثف على صورة واحدة تتكرر أكثر من مرة في البيت أو البيتين، حيت تتآزر فيما بينها لتؤدي وظائف مختلفة حسب السياق والعلاقات الداخلية، وهو قليل في شعر ذي الرمة مقارنة مع العدول البسيط والعدول المركب. وسمة التعدد قد تفضي إلى غرابة الصورة خاصة عند الجمع بين أكثر من استعارة[1].

يجمع الشاعر في العدول المكثف بين تشبيهين بينهما ترابط عضوي، حيث تتشكل صورة كلية تعبّر عن مشهدٍ غزلي تُستقى مكوناته من البيئة، ويساعد التشكيل البياني على إخراج الصورة في أبهى حلّة[2]:

تُعاطيه - أحيانا- إذا جِيدَ جودة // رُضابا كطعمِ الزّنجبيل المعسّل

فباتا بأطرافِ الشفا يرشفانه // على واضحِ الأنياب عَذِب المقبّل

رشيفَ الهجانَيْن الصّفا رقرقت به // على ظهرِ صمْدٍ بَغْشة لم تسيّل

يصور ذو الرمة، في هذه الصورة الكلية، مشهد الحبيبين وقد حركهما عطش الشوق فالتثما، موظفا التشبيه المرسل في البيت الأول والتشبيه البليغ في البيت الثالث، وتخللهما تصوير قائم على حشد الصفات الموضحة.

يصف الشاعر في البيت الأول، بطريقة ضمنية، بخل المحبوبة وتمنعها؛ فهي لا تسقي الحبيب من رضابها إلا إذا أصابه عطش، وقوله (أحيانا إذا جيد جودة) دليل بخل وتمنّع، وفي هذه الحالة يكون طعم الرضاب كالزنجبيل الذي خالطه العسل، ولنتأمل

(1) ينظر: الايضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، شرح وتحقيق أ. د محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرياض،ط1، 1426هـ، 2006 م. ص:317 في قوله "وقد تحصل الغرابة بالجمع بين عدة استعارات".

(2) ديوان ذي الرمة، ج3\ص 1470-1471

الصفة (المعسل) التي قيد بها الموصوف (الزنجبيل) لندرك الدقة المتناهية والرغبة في المبالغة في وصف لذة الرضاب، فلو أنه أتى ب(الزنجبيل) عاريا عن الصفة لما أثمر التشبيه تلك القوة التصويرية والطاقة الإيحائية الفوّاحة، خاصة وأنه ذكر في القسيم الأول العطش، وسعيا إلى خلق المناسبة أضاف القيد الوصفي (المعسل) إمعانا في وصف لذة الرضاب ووقعه على النفس، ولا شكّ أنّ وقع الماء على النفس بعد العطش ألذ وأعذب من وقعه في حالة الاكتفاء بحصول الارتواء.

لقد برع الشاعر في وصف شوق المحبوبين عندما صوّر تلاقيهما يرشف أحدهما ريق الآخر بمشهد بعيرين أبيضين يرشفان الصفا وقد أصابها مطر ضعيف من شدة عطشهما، ويكون الرشف في هذه الحالة متتاليا سريعا، وهي صورة بليغة أدت وظيفتها التعبيرية في وصف قوة الشوق، ولنلاحظ كيف قيّد البغشة بقوله (لم تسيل) لتتناسب مع قلة الرضاب ولذّته، فإنه إذا كان قليلا كان ألذ وأوقع في النفس (عذب المقبل).

وتشير الصورة في عمقها إلى قيمةِ الماء في عالم الصحراء وارتباطه بالحياة، حيث يعدّ مطلبه ذا صبغة وجودية، خاصة في ظل ندرته وشحّه الناتجين عن قلة تساقط الأمطار.

ويكون الجمع بين صورتين تشبيهيتين فاعلا في خلق الدهشة ونقل الصورة الواقعية إلى صورة لغوية تخييلية ذات أبعاد ومرامٍ[1]:

تفضّ الحصى عن مُجمِرَاتٍ وقيعة // كأرحاء رقْدٍ قلّمتها المناقرُ

مناسِمها خُثْمٌ صلابٌ كأنها // رؤوس الضّباب استخرجتها الظهائرُ

يصف الشاعر قوة النوق وصلابتها وهي ماضية في رحلتها تشق عباب الصّحراء دون توقف، فهي تكسّر الحصى وتفتّته - رغم صلابته- بأخفافها الصلبة المستديرة كالأرحاء التي قلمتها المعاول فجعلتها حادّة، ويصور هذا التشبيه قوة النوق ومضيها المنصلت في الصحراء دون أن تهن أو يصيبها إعياء أو يداخل عظامها فتور، ومثل هذه

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص 1036

النوق حريّ بأن يعوّل عليها الشاعر في ترحاله الدائم.

ويزيد الشاعر الوصف وضوحا وتقريبا، إذ ينتقل إلى تصوير مناسمها الغلاظ والصلاب وكأنها رؤوس ضباب أطلعت رؤوسها من الحر، ووجه الشبه هنا هو الدقة والحدة والصغر، وهذه الدقة مع الحدة تمكنها من طحن الحجر وتفتيته، والتشبيهان معا يصفان النوق ويصبان في تصوير قوتها.

ونلاحظ بعد ما بين الطرفين، الذي حوله الشاعر بفعل فطنته وقوة بصيرته الشعرية إلى ائتلافٍ موقعا مناسبة وتفاعلا بينهما جعل الصورة تؤدي وظيفتها في التصوير والتعبير عن الإعجاب الممزوج بالتقدير.

يعمد الشاعر - كما هو ديدنه- إلى استقاء تشبيهاته من البيئة التي يحيا فيها والمشاهد التي يصادفها، وعلى الرغم مما بين الطرفين من تباعد واختلاف فإنه برع في إحداث المناسبة بين دقة المناسم ورؤوس الضباب في حالة اشتداد الحر حيث تُظهر رؤوسها فقط، وهذا يدل على معرفة بجغرافيا الصحراء وعالم الحيوان.

لقد أدّى العدول إلى الصورة التشبيهية وظيفته في نقل المعنى نقلاً قائما على التصوير، وساعد التفصيل في المشبه به على الإيضاح والتصوير، وهو ما جعل الصورة تضطلع بوظائفها الدلالية والجمالية.

ويجمع الشاعر أكثر من تشبيهين مما ينتج صورة كلية ذات ذبذبات جمالية قوية، ومن الأبيات ذات الجودة معنى ومبنى في غرض الفخر قول الشاعر[1]:

إذا الخيل من وقْعِ الرماحِ كأنّها ... وعُولٌ أشارى والوغى غير مُنْجلِ

وقد جرّد الأبطال بيضا كأنها ... مصابيح تذكو في الذبال المفتل

على منشقّ النّسا متمطر ... أجشّ كصوبِ الوابلِ المتهطّل

(1) ديوان ذي الرمة، ج3\1496-1497

ينقل الشاعر في هذه الصورة الكلية التضمينية مشهد الحرب والبطولة، مركزا على الأبطال والخيول الممتطاة، فالخيول في وثبها وُعول، والحرب ليل لا تنجلي ظلمته، والأبطال قد جردوا سيوفا كأنها المصابيح في لمعانها من فرط التّضراب.

إن المعركة حامية مشتعلة تثب فيها الخيول والرماح تتهاطل عليها من عل كالوعول في خفّتها وقدرتها على الوثوب والقفز والمراوغة، وشبه السيوف المجردة بمصابيح موقدة من شدة الضراب والتماسّ، وتتفاعل داخل الصورة الكلية صور جزئية تتضافر في تصوير جو المعركة الساخن الملتهب:

- صورة الرماح تتهاطل من علٍ كالمطر؛
- صورة الخيل تثب مُناوِرةً تساقُط الرماح؛
- صورة الغبار غير المنجلي كأنه ليل؛
- صورة السيوف المجردة المشتعلة؛

تشكل الأبيات صورة كلية ترسم مشهدا حربيا حاميا متحركا، نجح الشاعر في إيصاله بتغيير زوايا النظر، وتوظيف أكثر من تشبيه، مما جعل الصورة واضحة تؤدي وظيفتها في التصوير والمبالغة والإعجاب.

تجمع الصورة بين الحركة (حركة الخيل) واللون (شرارة السيوف والغبار المتراكم) والصوت (قعقعة السيوف وأصوات المتحاربين)، وتظهر إعجابا بالممدوح وشجاعته الخارقة التي تجاوزت حدود العقل والمنطق، ورغم ما في الأبيات من جنوح إلى المبالغة والغلو، فإن ذلك لم يمنع من تقبّل المعنى، فالشعر ما بني على المبالغة "ولو بطلت المبالغة كلها وعِيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة"[1].

لقد نجح الشاعر في تصوير مشهد اشتعال السيوف في غبار المعركة الدال على حماء الوطيس، ويشير ذلك إلى شجاعة الممدوح الذي يلقى المعارك بصدر عارٍ. وعليه استطاع

(1) العمدة لابن رشيق، ج2\ص: 55

الشاعر تكثيف عدد كبير من التشبيهات في رقعةٍ قصيرة، الأمر الذي جعل العدول أكثر إنتاجا للدلالات وإفرازا للجمال.

ومن ناحية ثانية، يفضي الجمع بين استعارتين إلى الرفع من المستوى الجمالي ويولّد الدلالات الغِزار نظرا لطاقة الاستعارة على خلق الامتداد الجمالي[1]:

وإن كنتُمـــا هيّجتمـــا راجـــع الهـــوى // لذي الشوق حتى ظلت العين تسفح

أجـــل عبـــرةٌ كـــادت لـــعرفان منـــزل // لميـــة لـــو لـــم تُسْـــهِل الـــدمع تـــذبح

إنّ محاولة تعرف الديار هيّجت في نفس شاعرنا الشوق إلى ماضٍ تصرّم، وقد فعل تهيّجُ الشوق فعلَه في استثارة مكامن الحزن فاستحالت دمعا يسفح من العين ويسيل في غير توقف كأنه سيل مدرار يمده من ورائه نبع غزير التدفق.

لقد أسند الشاعر إلى العين فعل السفح وهو السيلان، مناسبا بين انحدار مجرى الدمع وبين انحدار السيل من أعلى قمة الجبل، قاصدا من وراء ذلك إلى المبالغة في وصف انحدار الدمع وعدم توقفه، وقد أسهمت هذه الاستعارة في الكشف عن الواقع النفسي للشاعر الذي يلونه الحزن والشوق، ويفعل تذكر الماضي ومآل الديار في زيادة درجة التهييج.

ويحضر القصد إلى المبالغة من جمع ثلاث تشبيهات بليغة ينتفي فيها الفاصل بين طرفي الصورة مما يقوي من الفاعلية الجمالية[2]:

هـي البُـرءُ والأسـقامُ والهَـمُّ ذكرهـا // ومـوتُ الهـوى لـولا التنـائي المبـرّحُ

يوظف الشاعر التشبيه البليغ لوصف معاناته التي يكابدها في حبّ ميّ، فهي البرء والعلاج مما يكابده من شوق واعتلال صحة، ولا شك أنه يشير إلى قربها الذي إن تحقق ذهبت الأسقام والهموم، والتشبيه الموالي الذي ماهى فيه بين الذكر والأسقام

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ص: 1191

(2) المصدر نفسه، ج2\ص 1206

(وليس السقم مفردا) موضحٌ للتشبيه الذي يسبقه دون فصل بأداة، مبالغا في تصوير فعل الذِّكر الذي يجلب معه الأسقام والهموم، ونلاحظ كيف عمد إلى التخيّر الأسلوبي، فجعل الأسقام جمعا والهم مفردا، وفي ذلك ما لا يخفى من دلالات التي تعكس معاناة داخلية فريدة.

لقد استطاع الشاعر بهاته التشبيهات أن يصور مقدار ما يعانيه من مكابدة ومغالبة شوق، وكان بارعا في إحداث المقابلة بين البرء والسقم، وبعد البرء واستحالته لبعد ميّ، وتواصل السقم لكثرة التذكر.

ومشهد الرحلة إلى الممدوح لا ينفصل عن رحلة الشاعر، لكنه مشهد ذو خصوصية لكونه يرتبط بالمدح، وكلما كان الشاعر أكثر مبالغة في وصفِ خطورة الطريق ووعورة المسلك كان عطاء الممدوح كبيرا، ومعنى شكوى طول الطريق وخطورته دارج في الشعر حتى غدا مبتذلا، لكن الناظر في شعر ذي الرمة يلفي محاولة لصوغه في صورةٍ بيانية عليها جدة في الصياغة والأسلوب، من ذلك قوله[1]:

إليك ابتعثنا العيسَ و انتعلت بنا // فيافي ترمي بينها بسَهام

يقع العدول البياني في قول الشاعر "انتعلت بنا فيافي" جاعلا الفيافي نعلا تنتعله العيس، إشارة إلى دوام ملازمتها للصحراء كما تلزم النعل الرجل، وفي ذلك إشارة إلى اتخاذ العيس الفيافي مستقرا لها في حلها وترحالها، وهذه الفيافي أشبه بالنار العظيمة التي تقذف بحرورها وسمومها بين السماء والأرض، فهي دائمة الفوران والاتقاد ترمي بالسَّهام، وشأنُ فيافٍ هذا وصفها أن تهلك راكبها وسالكها أيّا كان حيوانا أو إنسانا.

إن الجديد في المعنى على كثرة توارد الشعراء عليه أن شاعرنا جعل العيس تنتعل الفيافي عن طيب خاطر، فلم يرغمها أحد على ذلك، لذا فسلوكها لخطر المسير في الفيافي الهائجة بحرّها وسمومها نابع من دافع ذاتي لا دخل لسيدها فيه. وتندرج استعارة

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1062

النعل للناقة ضمن الاستعارة الخاصية الغريبة[1] التي وقع فيها نوع من الائتلاف بين المتباعدات، أفضى إلى مناسبة بين طرفي الصورة.

إنّ اللفظة وإن كانت مكرورة يرد استعمالها بنفس المعنى في سياقات متعددة، فإنها تفترّ عن معان جديدة لم تكن أدّتها قبل، وهو ما يسري على لفظ (الانتعال) الذي يرد في سياق الرحلة إلى الممدوح، ويعني ذلك أنّ للسياق دوره في إبداع الاستعارة وخروجها عن المألوف والاعتيادية والتكرار. فإنك " لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكرورة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة مموقة"[2]، وما ذلك إلا لوضعها في سياق جديد يرتبط بواقع نفسي أو خارجي جديد، ويعني ذلك أنّ الاستعارة تبقى دائمة التجدّد والعطاء، إذ الشاعر هو الذي يبعث فيها الحياة ويفرغها من المعاني التي علقت بها في رحلتها التوظيفية.

(1) الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، ص: 315

(2) أسرار البلاغة، الجرجاني ص: 41

الفصل الثالث

التشكيل البلاغي للعدول البياني

المبحث الأول

بلاغة الإخراج البياني

يخرج ذو الرمة صوره بطريقة يحرص فيها على التلوين والتنويع، ومردّ ذلك إلى طرق إخراج المعنى، وهذا ما نلاحظه في الفكرة الواحدة التي قد يقتنصها من زوايا مختلفة، ويلونها في كل مرة بأحاسيس متباينة تبعا لحالته النفسية، وقد يأتي إلى المعنى المكرور الذي سُبق إليه فيعيد إنتاجه وإخراجه في صورة مستجدة سيماها النظم البديع والإحساس المتلوّن بواقع الذات.

وممّا تعاور عليه الشعراء تشبيه عين المحبوبة بعين الرّئم، يقول في ذلك ذو الرمة[1]:

وعـــينٍ كعـــينِ الـــرئم فيهـــا ملاحـــةٌ // هي السّحر أو أدهى التباسـا وأعلـقُ

تتجاور في البيت صورتان: تشبيه عين المحبوبة المليحة بعين الريم بجامع السواد والبياض الشديدين، وسعة العين وما يتبعها من كبر السواد وصغر مساحة البياض، وتشبيهُ العين بالسحر الذي يلتبس بالجسد معطِّلا قوته ومفقدا إياه القدرة على المقاومة.

إن الصورة التشبيهية الأولى شائعة في مدونة الشعر القديم، إذ تداول الشعراء "ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان، حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص 465

في النادر الفذ"[1]، وهذا التداول لوصف العيون أوقع الشعراء في كثير من الأحيان في تكرار المعنى، ووجدنا كثيرا منهم يدورون في فلك تشبيه عين المحبوبة بعين الرئم أو المها، تماشيا مع السياق الثقافي ومقاييس الجمال السائدة في المجتمع، يقول جميل[2]:

لهـــا مقلـــة كحـــلاء نجـــلاء خلقـــة // كـــأنّ أباهـــا الظبـــي أو أمهـــا المهـــا

وهو هنا إنما يصف عيونها بالاتساع والسواد الشديد مشبها إياها بعيون المها، وإذا أمكننا رصد الفرق المعنوي واللفظي بين بيت جميل وبيت ذي الرمة قلنا بداءة إنّ كلا الشاعرين ينطلق من معنى أصل هو تشبيه عين المحبوبة بعين الريم أو المها، لكن هناك اختلافا واضحا على مستوى صورة المعنى أو إخراجه، ومن المعلوم أن النقاد يفرقون في نظرهم إلى المعنى بين أمرين: أصلُ المعنى، وصورة المعنى، حيث يُقصد بأصل المعنى الفكرة عارية عن الصياغة، فيما يقصد بصورة المعنى الفكرة بعد الصياغة[3]"، فجميل كما هو بادٍ اكتفى بوصف العيون بالاتساع والسواد متصوّرا أنّ بين محبوبته والظبي والمها علاقة نسب خوّلتها عيوناً كحلاء نجلاء، أمّا ذو الرمة فأتى إلى التشبيه مباشرةً معيّنا المشبه به دون تأثيث، وأردف ذلك بوصف العين بالملاحة، ولا يكتفي بذلك بل يضيف إلى التشبيه الأصل تشبيها ثانيا مكمّلا، مشبها العين عبر التشبيه البليغ بالسحر، ويستدرك عبر طرح احتمال يفيد أنّ فعلها به تجاوز فعل السحر مبالغة وتجوّزا.

لقد استطاع ذو الرمة أن يخرج المعنى الأصل إخراجا بيانيا فيه كثير من المبالغة عبر وصف فعل العيون في قلبه ونفسه وجسده، مضيفا للصورة بعدا نفسيا لا يوجد في بيت جميل، وجاور بين تشبيهين بينهما ترابط نفسي ودلالي، إذ الأول يستدعي الثاني، والثاني يرتبط بالأول من حيث كونه نتيجةً.

(1) الوساطة، القاضي الجرجاني، ص: 31

(2) ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت، ص: 136

(3) ينظر : في بلاغة النص الشعري القديم: عوالم ومعالم، الدكتور محمد الأمين المؤدب، ص 139.

إنّ المماثلة في المعنى لم تبق ذا الرمة حبيس الوصف المباشر، بل ألفيناه يخالف في الصياغة سعيا إلى إخراج المعنى في صورةٍ تجعله واضحا في الأذهان معبّرا عن الواقع النفسي.

إنّ إضافة القيد (فيها ملاحة) أعطى الصورة التشبيهية بعض الخصوصية الجمالية، وأنقذ التعبير من الوقوع في العمومية ونمطية المعنى، والقصد من هذا الربط أن يبرز الشاعر شدّة سواد عين المحبوبة وسعة سوادها، وهو من علائم جمال المرأة في البيئة الصحراوية، وحتى يخرج الشاعر من دائرة التكرار في تشبيه العين بعين الريم عمد إلى استثمار طاقة التشبيه البليغ في قوله (هي السّحر) جاعلاً العين سحراً، ومعلومٌ أنّ " التشبيه المضمر أبلغ من التشبيه المظهر وأوجز: أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مشبها به غير واسطة أداة، فيكون هو إياه.. وأما كونه أوجز فلحذف أداة التشبيه منه"[1]، ومن هنا ارتقى هذا التشبيه بالبيت في سلم البلاغة ومدارج الفنية المورقة ظلالا جمالية وارفة.

والجامع بين الطرفين قوّة التأثير والفتكِ، وطلبا للدقة أردف الشاعر تشبيهه بقيدين مرتبطين بالمشبه (أدهى التباسا وأعلق) مبالغة في تصوير تأثير عين المحبوبة في قلبه ووجدانه.

لقد اعتنى الشعراء في أشعارهم باللون الأسود سواء تعلق الأمر بوصف الشّعر أو العين، وكان لربط العين باللون الأسود كبير حظّ، فكانوا يمدحون التي تملك عيونا كحلاء نجلاء، ووجدوا في الرئم والمها مشابها من البيئة ركزوا عليه في استقاء أوصافهم.

لقد عدل الشاعر عن التصريح بوجه الشبه في التشبيه الوارد في الشطر الثاني طاويا إياه لدلالة السياق وقرائن الأحوال عليه، على أنه يرتبط عضويا بالتشبيه الذي سبقه، ذلك أنّ شبه عين المحبوبة بعين الريم هو الذي أورثها تلك القوة السحرية التأثيرية في قلب الشاعر.

(1) المثل السائر، ابن الأثير، ص: 377-378

هكذا عدل الشاعر عن الوصف المباشر والتقريرية السردية، واختار عبور القناة التشبيهية التي ساعدته في التقريب والوصف، وهو ما جعل البيت يجمع وظائف كثيرة دفعة واحدة كالتصوير والمبالغة والتعبير والإيحاء، وترتبط الصورتان معا بالجانب النفسي، إذ تكشفان إعجابا بسحر العين وتأثرا لاإراديا بها، وهو ما أورث الشاعر تعلقا وفقدانا للتركيز.

وعلى المستوى الاجتماعي تعبر الصورة عن معايير الجمال البدوي الذي يرتبط بالبيئة المحيطة التي يستقي منها الشاعر مادته وأوصافه، وتلك سنة درج عليها شعراء الجاهلية والإسلام والعصر الأموي، حيث يرتبط استخدام الصور الشعرية بالسياق الثقافي، فالشاعر ليس حرا في استخدامه المجازي إذ "عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلاقات حددها له أسلافه من قبل، وأي خروج على هذه العلاقات المجازية المحددة سلفا، لا يعد خروجا على التقاليد والنظام اللغوي فحسب، بل يعد خروجا على قواعد العقل وعناصر الواقع الثابت أيضا"[1]، ولا شكّ أنّ مراعاة طريقة العرب في التشبيه والاستعارة جزء من ارتباط التعبير الشعري بما هو ثقافي وتأثير ما هو سياقي في الإبداع وفي التصور النقديّ.

وبعيدا عن الجمع بين بياض الأسنان وطيب الريق، يسلك الشعراء طريقا آخر في وصف ثغر المحبوبة، عندما يشبهون ابتسامتها بالشمس تظهر من وراء الغيم تارة وتختفي، يقول سويد بن أبي كاهل اليشكري[2]:

بسطت رابعةُ الحَبْلَ لنا // فوَصَلْنا الحبْلَ منها ما اتَّسع

حُرّةٌ تجلو شتيتا واضحا // كشعاع الشمس في الغيم سطع

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص: 213

(2) شرح المفضليات، التبريزي، أبو زكرياء يحيى بن علي محمد الشيباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة، مصر (د.ت) 2\700-701

صـــــقلته بقضـــــيب ناضـــــر // مـــن أراك طيـــب حتـــى نصـــع

أبـــيضَ اللـــونِ لذيـــذا طعْمُـــه // طيـــب الريـــق إذا الريـــق خـــدع

يشبه الشاعر هنا ظهور أسنان المحبوبة عند التبسّم بشعاع الشمس سطع من وراء الغيم، فإذا كانت اللثات تحجب الأسنان فإن الغيم يحجب الشمس، ووجه الشبه هو اللمعان والسطوع، وزاد الشاعر تفصيل الصورةِ تأكيدا ومبالغةً في الوصف، إذ لم يكتف بسطوع الأسنان ولمعانها بل أضاف إليها الصقل بعود الأراك استكمالا للنصوع، وفاها طيب الريق لذيذ، و "حذف عنصر اللثات، اعتمادا على إشارته إلى سطوع الشمس في الغيم"[1]، وهو ما أثمر مناسبةً هيّأت لجودة التشبيه ودقة المشابهة.

وفي سياق مشابه يقول قيس بن الخطيم[2]:

تنكَّـــلُ عـــن حمْـــشِ اللِّثـــات كأنّـــه // بَـــرَدٌ جلَتْـــه الشـــمس فـــي شـــؤبوب

كشـــــقيقة السِّـــــيراء أوكغمامـــــة // بحريـــــةٍ فـــي عـــارِضٍ مجْـــــنُوبِ

يصف الشاعر جمال اللثات والأسنان التي هي كحَب البرد الذي أصابته الشمس بشعاعها فزادت من لمعانه. ولعل ذا الرمة مع تأخره الزمني نظر إلى هذا المعنى فصاغه في قالب مختلف يبدو عليه سيماء التجديد، يقول في وصف ثغر المحبوبة[3]:

وتبْسِـــمُ عـــن نـــوْرِالأقـــاحي أقفـــرت // بوَعْســـاء معـــروفٍ تُغـــام وتُطلِـــقُ

يختلف هذا التشبيه عن سابقيه في كونه يقصد إلى تصوير ابتسامة المحبوبة، بخلاف الأول الذي ركّز على وصف بياض الأسنان، ولذلك وجدنا اختلافا في كثير من الجزئيات؛ ففي الصورة الأولى شبه الأشر بالأُقحوان، وهنا يوظّف نور الأقاحي الأبيض ذا الرائحة

(1) في بلاغة النص الشعري القديم: عوالم ومعالم، د. محمد الأمين المؤدب، ص 143

(2) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق الدكتور ناصر الدين الأسد، دار صادر بيروت، ص 60. تنكل: تبسم، حمش: رقيق، سيراء: شق

(3) ديوان ذي الرمة، ج1\466

الطيبة، وهكذا فالشاعر يصف مشهد تبسّم المحبوبة الذي تنتج عنه حركةُ ظهور واختفاء، تبعا لانطباق الشفتين وانفتاحهما، مما يجعلنا نقف على تقابل دلالي جعل المعنى يسير بطريقة متوازية، نبرزه فيما يلي:

- انطباق الشفتين\ انطباق الغيم
- انفتاح الشفتين \ انجلاء الغيم
- ظهور الأسنان \ ظهور الشمس

وقوله (تغام وتطلق) إشارة إلى الغيم الذي ينطبق مرة وينقشع مرة فيبدي شمسا ساطعة، والشاعر لم يذكر الشمس تصريحا بل أومأ إليها تلميحا من خلال قوله: (تغام وتطلق)، وإشراقة الشمس مناسبة لالتماع أسنان المحبوبة، فكلاهما يحيي؛ ذلك أنّ الشمس مرتبطة بانبعاث الحياة من جديد وكشف الغم عن النفس، والابتسامة تبعث الروح في نفس الشاعر إذ هي علامة رضى تجلّي ظلمةَ القلق وتطفئ نار الصبابة، وتحيي النفس بعد موتها من كثرة الصدّ.

إنّ قرن الابتسامة بالشمس دالّ على معرفة بقيمة الشمس في بعث الحياة في هذا الكون، ولا شكّ أن استخدام الفعل (تبسِم) المخفف إشارة إلى لطف الابتسامة وخفتها، التي تقابلها الشمس الخافتة المعتدلة المُحبَّبة إلى النفس أكثر من تلك الحارقة التي تؤذي.

تبرز الصورة القدرة البيانية للشاعر ومهارته التصويرية، فابتسامة المحبوبة خفيفة حيية لا تطول، ويدل على ذلك الفعل (تبسم) وكذا قوله (تغام وتطلق)، أي إنّ اللحظة بين الابتسامة وانطباق الشفتين قصيرة، وهو ما لا يشفي غليل شاعرنا الذي تحييه الابتسامة وتبعث في نفسه الأمل، مثلما يبعث سطوع الشمس، بعد غيم، الأمل في النفوس.

ويكشف ظهور الشمس واختفاؤها بسرعة البرق تعلّقَ النفس بها وانتظارها بشوق، ويظهر ذلك في المقابل تعلقا بالابتسامة، التي تومئ إلى الرضا وانتهاء عهد السخط.

وإذا أمكننا إجراء مقارنةٍ سريعة بين تشبيه ذي الرمة وتشبيه سويدٍ السابق، جاز لنا أن نقولَ إنّ ذا الرمة كانَ أقدر على الإيجاز البليغ الدال، فيما كان سويد مائلا إلى التفصيل المقصود الذي يستدعيه سياق البوح والإعجاب، ولعل إشارةَ ذي الرمة إلى بياضِ أسنان المحبوبة كان أبلغ بدليل أنّه أشار إلى مشهد انطباق الغيم وانفتاحه بسرعةٍ، وما يسببه ذلك من ظهور الشمس التي تعمي الناظر إليها، لذا فأسنان المحبوبة شديدة اللمعان حتى ولو لم يشر إلى ذلك، وهذا ما لم يوفّق فيه سويد الذي فصّل في الأمر وأضاف أنّ بياض أسنان محبوبته ناقص اللمعان لا يكتمل إلا إذا صقلته بعودٍ ناضر.

نلحظ، إذن، تنويع الشاعر في وصفه للشيء الواحد وتناوله من زوايا مختلفة، يحركه في ذلك الهدف من الصورة الذي هو إبراز المحبوبة في أبهى صورة تصل إلى المثال، وتنويعه هذا دليل براعة وحذقٍ وتمكّن وشاعرية، والشاعر وإن كان يسير على هدي من سبقه في التشبيه السابق فهو يضيف له خصوصية نظمية أسلوبية، تتمثل في استغلال ثنائية الظهور والإطباق في سلاسة وهدوء، وحذف المشبه به المقابل للأسنان مما يجعل الفكر يبحث عن المحذوف، وهو ما زاد من علو التشبيه وكفاءته الجمالية وقيمته الشعرية. ولقد أسهم كل هذا في إكساب البيت فرادة في التصوير والصياغة والإخراج، ويُدوّن باسم الشاعر في سجلّ البيان ومدونة التشبيه.

وفي علاقة بوصف العجيزة، يتّخذ ذو الرمة زاوية تصويرية أخرى يلتقط منها مشهد استرسال شعر المحبوبة على متنها قائلا[1]:

إذ انجـردت إلا مـــن الـدّرع وارتـدّت // غـــدائرَميّـــالِ القـــرونِ سخـــامِ

علـى متنـــةٍ كالنّســع تحبــو ذنوبهــا // لأحقــفَ مــن رمــلِ الغـــناء ركـام

في هذه الصورة التشبيهية، يصف الشاعر ضفائر المحبوبة وقد انسكبت على

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1056

عجيزتها المكورة المكتنزة التي تشبه الحقف من الرمل في الاكتناز والبروز، ومنظر الشعر متدليا على الخصر عُدّ من مقاييس الجمال السائدة في المجتمع الجاهلي الصحراوي، وترسّخ بعد ذلك سنّةً جمالية في وعي المجتمع وانتقل إلى الشعر ليشكّل سنة فنية.

وفي علاقة بجِدّة الصورة، يمكن القول أنّ ذا الرمة نظر في أشعار من سبقه وصاغ المعنى بطريقته التي أدخل عليها براعةً في التصوير والنّسج والصياغة، ومن الأشعار الواصفة لاسترسال الشعر على العجز قول امرئ القيس[1]:

وفــرع يغشــى المــتن أســود فــاحم أثيــث كقنــو النخلــة المتعثكــل

فالمعنى مكرور مطروق، ركز فيه الشاعر على الغدائر المنسابة على العجيزة، لافتا عنايته للعجز الذي فصّل في وصفه وتصويره، صارفا إياه عن الغدائر لأن ما يهمه هو وصف العجيزة المكورة، وما ذكر الغدائر المنسابة إلا زيادة في توكيد وصف العجيزة، ذلك أنّ الشَّعر إذا كان مسترسلا على العجيزة زاد من جمال المرأة، ولا شكّ أنّ ذكر (الغدائر) يفيد كثرة الشعر وتداخله.

وقد ظفرت الناقة بنصيبٍ وافر من عناية الشاعر، وما ذلك إلا لكونها الرفيق الدائم الذي يرافقه كظله في حله وترحاله، فهي المركب الذي يقيه أخطار الصحراء وعالمها الذي يمور بكل صنوف المفاجآت.

إنّ ناقة الشاعر من طراز خاص، تتميز بالصّبر وقوة التحمّل، وإذا ما شكت من طول السفر كانت شكواها أنينا، يقول في وصف ما تعانيه من تعبٍ ناتج عن طول مسافة السفر[2]:

تشـكو الخِشَـاشَ ومَجْـرَى النّسْـعتين كمـا // أنَّ المَـريضُ إلـى عُـوَّاده الوَصَـبُ

(1) ديوان امرئ القيس، ص : 44

(2) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج1\42-43

أدرج المبرد هذا التشبيه ضمن "التشبيه المصيب"[1]، الذي أصاب فيه الشاعر وجه الشبه بين الطرفين رغم بعدهما، والمعنى - رغم طرافته- مأخوذ من قول المثقّب العبدي:

إذا مـــا قمـــتُ أرحَلُهـــا بليـــلٍ // تـــأوّه آهـــةَ الرجـــلِ الحـــزين[2]

والبيتان على الرغم من اشتراكهما في أصل المعنى إلا أن هناك اختلافا في صورة المعنى والصياغة، فقد جمّل ذو الرمة الصياغة وأحسن إخراج المعنى في صورةٍ عليها جدّة وفيها ابتداعٌ. إذ بالغ في وصف الأنين عندما جعله صادرا عن مريض يشكو الوصب لعُوّاده، ويبدو أنّ شكوى ناقة ذي الرمة ناتجة عن طول المسير، فيما شكوى ناقة المثقب العبدي صادرة منها قبل عزم الرحيل، وبيت ذي الرمة مبني على المبالغةِ الدالة ضمنيا على طول مسافة المسير التي سببت للناقة جرحا على مستوى عظم الأنف والصدر وأسفل البطن، وساعد التشبيه على تصوير الواقعين النفسي والجسدي للناقة، ورغم ما بين طرفي التشبيه من تباعد فقد أصاب الشاعر في إيجاد الائتلاف بينهما، حتى إنهما ليظهران متفقين متناغمين بينهما تناسب.

هكذا؛ استطاع الشاعر بقدرته الفنية خلق تنويع داخلي فيما يبدو متشابها[3]، على مستوى أصل المعنى، فرغم توافر المادّة الفكرية نفسها تُحسب للشاعر بلاغة الإخراج.

إن علاقة الشاعر بناقته ذات بعد إنساني، فهو ينصت لها ويسمع شكواها وأنينها من طول المسير، وهي تشكو ما تجده من ألم بفعل الخشاش، وتقرن الشكوى بأنين دالّ على التألم والمعاناة، ولكي يبرز حجم هذه المعاناة ونوعها وخصوصيتها يشبّه حالها بحال المريض الذي أنَّ إلى عُوّاده بسبب الوجع الباطني، والأنين إلى العواد يكون أشدّ لما فيه من رغبة في البوح والشكوى. والأنين عند الناقة دليل صبر، فهي على الرغم من

(1) الكامل في اللغة والأدب، للعلامة أبي العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد، مؤسسة المعارف بيروت، 1423 هـ، 2002م، ج2\37

(2) المصدر نفسه، ج2\38

(3) الاتباع والابتداع في الشعر الأموي، د. محمد الأمين المؤدب، 461

طول المسير والشقاء وبعد الشقة لا تزيد على أن تئن، دون أن تثور أو تصدر حركة عنف أو سخط، ويظهر هذا التشبيه العلاقة العاطفية التي تجمع الشاعر بناقته التي تمثل عنده الرفيقة المؤنسة والمنقذة من هول ما يلقاه في الصحراء.

ويصر الشاعر على التنويع في تشبيهاته على الرغم من المادة الواحدة والمعنى الأصلي المعبر عنه، وهو تنويع أسلوبي يتيح تعدّد زوايا النظر، فيخيّل للقارئ أنه أمام معنى جديد[1]:

أم دِمنـةٌ نسـفَت عنهـا الصّـبا سُـفَعاَ // كمـا تُنشَّـرُبعـد الطيّـةِ الكتـبُ

يصور الشاعر هنا مشهدا حركيا مؤلماً، يتعلق بتذكر الماضي البهيج بعد أن كشفت ريح الصبا عن الدمنة سفعَها، فحرك ذلك داخله ما حرك من بواعث الحزن والتألم، ويشير في البيت إلى سبب من الأسباب التي هاجته وسكبت دمعه، مصورا مشهد هبوب ريح الصبا وكشفها التراب عن الدمنة فظهرت السفع، الأمر الذي هاج كامن الذكرى وحرك داخله مشاعر ثاوية تحت انشغالات الحياة، وشبه هذه الحركة بحركة نشر الكتاب بعد أن كان مطويا مغلقا.

إن الصورة التشبيهية هنا بقدر ما تؤدي وظيفة تقريب المعنى، فإنها تصور المشهد، حيث نتخيل حركة الرياح وكشفها عن السفع وردَّة فعل الشاعر الذي تفاجأ من صورة الدار التي غطتها السوافي وانطمست معالمها، فلم يكن ليعرفها لولا أن رياح الصبا كشفت عنها وأبانتها.

إنّ التشبيه على الرغم من مجيئه مجملا إلا أنه كان فاعلا في التعبير عن حال الصدمة التي اعترت الشاعر وهيّجت دفين الذكرى في النفس، وهو التشبيه المناسب للتعبير عن الحالة، ما يعني أنّ نوع التشبيه ودرجة العدول إنّما يتدخل فيها المعنى وطريقة نقله بالأسلوب المناسب.

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\15

في سياق مخالف مرتبط بعالم الصحراء المسجور بالأسرار، يشكل الماء عنصر الحياة، وهو في الصحراء نادر عزيز المطلب، يقضي السّفْرُ الأيام والليالي ذوات العدد في طلبه، وقد يصادفه سالكو الصحراء وقد لا يصادفونه، ويصدمون عندما يكتشفون ملوحته أو عدم صلاحيته للشرب، وأنهم قطعوا المسافات الطوال دون طائل يحصّلونه[1]:

فـــأدلى غلامـــي دلـــوهُ يبتـــغي // شـفاء الصّدى والليـل أدهـم أبلـق

فجـــاءت بِنَسْـــجِ العنكبـــوت كأنَّـــه // علـــى عَصَـــوَيْها ســـابِريٌّ مُشَـــبْرَقُ

يصور الشاعر المشهد الذي تلا الوصول إلى الماء بعد رحلةٍ طويلة تخللتها الصعاب والمكاره، حيث سارع غلامه إلى رمي الدلو لعلهما يرتويان، مشبها الماء بالشفاء والصدى بالمرض، ومشيرا إلى شدة ما يجدونه من ظمأ بلغ منتهاه، وهم في جوف الليل البهيم موقنون بالهلاك، لكن خيبة الأمل كانت صادمة عندما جاءت الدلو بنسج العنكبوت. إنه مشهد من مشاهد عالم الصحراء الذي يندر فيه الماء ويتحول طلبه إلى مصير وجودي، وتتحول رحلة طلبه إلى مغامرة وجودية محفوفة بالمخاطر.

قيد الشاعر التشبيه الأول (شفاء الصدى) بقيد زمني عبارة عن حال (والليل أدهم أبلق) ويدلّ على أنّ العطش بلغ بهم مبلغا عظيما، فلم يصبروا للصباح، وفي ذلك دليل على عطش ورغبة في ارتواء[2].

والمعنى الذي يعبر عنه ذو الرمة مطروق قبله، فقد أجاد علقمة بن عبدة الفحل في وصف الماء الآجن، حيث يقول:

إذا وردتْ مـــــاءً كـــــأنّ جِمامـــــه // مـــن الأجـــنِ حنّـــاءٌ معـــا وصـــبيبُ

إلاّ أنّ قول ذي الرمة[3]:

(1) ديوان ذي الرمة، ج 1\495-496

(2) ينظر الكامل للمبرد، ج2\34

(3) ديوان ذي الرمة، ج1\489

وماءٍ قديمِ العهدِ بالناس آجنٍ // كأنّ الدِّبى ماء الغضى فيه يبصق

أبلغُ إخراجا وأكثر تفصيلا في وصفِ طول العهد بالماء، ويظهر ذلك في تقييده بوصفين بينهما علاقة سببية (قديم، آجن)، وزاد بيانه بتفصيل المشبه به عن طريق التقييد أيضا، وهو ما جعله ينحو إلى المبالغة في وصف قدم الماء وعدم صلاحيته للشرب، حيث" يصف ماء قديما لا عهد له بالواردة، وقد اصفرّ واسودّ"[1]، وعليه استطاع ذو الرمة أن يضيف لمسته الإخراجية الخاصة، رغم تداول المعنى بين الشعراء.

في الدلالة السطحية، يشبه الشاعر الماء الآجن الذي تغير لونه وعَلتْه الفقاقيع واهتدى إليه بعد سفر طويل بماء بصقت فيه الدبى (صغار الجراد) فغيرت لونه، ولم يعد صالحا للشرب، وقد قيد المشبه بوصفين هما: القدم والأجْنُ، وشأن ماء قديم العهد بالناس أن يفقد لونه وطعمه، وجعلُ البصق من لوازم المشبه به ساعد على توضيح الصورة وتجليتها في الذهن، وتنفير المتلقي منه، ولا شك أن قوله (قديم العهد بالناس) يفيد من ناحية أخرى أن الشاعر فقد البوصلة في رحلته، حيث سلك طريقا غير الطريق التي يسلكها السّفْر في رحلاتهم.

وعلى المستوى النفسي العميق تبرز الصورة الصدمة النفسية التي تجرعها الشاعر بعد أن منّى النفس ومن معه بالارتواء بعد رحلة متعبة مهلكة، فإذا به يجد ماء آسنا آجنا، وتعبر الصورة في عمقها عن خوف دفين من الهلاك في عمق الفيافي المتصلة التي لا نهاية لها.

ومن الصور المعبرة عن تغير ملامح الديار التي تعاور عليها كثير من الشعراء[2]:

وقفتُ على ربعٍ لميةَ ناقتي // فما زلت أبكي عنده وأخاطبه

وأسقيه حتى كاد مما أبثه // تكلّمني أحجاره وملاعبه

(1) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(2) ديوان ذي الرمة، ج2\ 821

إن صورة المعنى الواردة في البيتين مطروقة عند الشعراء السابقين، وهي عند لبيد أبرز في قوله[1]:

فوقفــتُ أســألها وكيــف ســؤالنا // صــمّا خوالــدَ مــا يبــينُ كلامهــا

بيد أنّ ديار أحبة لبيد قاسيةٌ لا تجيبُ، فيما ربعُ ميّة يتجاوب مع الشاعر ويكاد يكلمه ويرأف لحاله، والحقّ أنّ ذا الرمة التقط المعنى وزاد عليه لمساته البيانية، وأخرجه في معرض حسن يقوم على التفصيل وتوظيف الاستعارات التشخيصية، فاستحق أن يكتب باسمه ويدون في سجله رغم تأخّره.

(1) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، د. ت. ص: 165

المبحث الثاني
خصوصية التشكيل البياني

إنّ ما يميز الشعر خصوصية البناء والتشكيل سواء على المستوى الموسيقي أو التخييلي أو التركيبي، وينصرف مفهوم التشكيل البياني إلى ما يرتبط بتوظيف أشكال البيان وانتشارها وتوزيعها على جسد القصيدة والديوان، واختيار الصور، والتنسيق بينها، وعلاقتها بالأغراض الشعرية، وكذا تراتبيتها ودرجتها في سلم البلاغة.

يفيد تتبع العدول البياني بسائر تشكّلاته أن ذا الرمة شاعر الوصف والتشبيه، يُتقن حرفةَ التّصوير، ويتّخذ اللغة وسيلته في الرّسم، وهو ما بوّأه ريادة الاتجاه البياني في عصره نظرا لولعه الفنّيّ بالتشبيه سيرا على منوالِ امرئ القيس، وترتّب عن ذلك أن صارت قصائد الشاعر معتركا فنيا تتبادل فيه الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل الوظائف، تبعا لطبيعة السياقِ ونوعية المعنى، وهو ما حوّلها إلى لوحات من طراز فنيّ عال.

إنّ النظر في جانب الصياغة والتشكيل في صور ذي الرمة يسلم إلى تلمّس مواطن العدول الجمالي ودرجة خرقه للمألوف، فالصياغة هي الحَكم والفيصل في إحداث التمايز بين شاعر وشاعر، إذا كان المعنى واحدا، ولقد كان ذو الرمة من الذين يُعنون بصياغتهم ويتقنونها.

لقد برع ذو الرمة في الرّسمِ والتّشكيل، متّخذا الكلمة ريشته والصور وسيلته، مع الحرص على وضع الأصباغِ البيانية في مكانها من اللوحة المرسومة، والألوان في حيّزها المناسب بما يخدم الدلالة والقصدية والجمال، مؤمنا بأنّ اللغة "أداة تشكيل وتصوير"[1].

لقد تخصّص ذو الرمة في شعر الوصف، حتى إنّه تبوّأ مكانة الصدارة في عصره، حيث عُدّ إمام التشبيه، وكان وصفه متّجها إلى نقل عالم الصحراء وتفاصيله، لكن

(1) الصورة البيانية، د. حسن طبل، ص: 15

تخصصه هذا لم يمنعه من أن يقصد أراضيَ أخرى في المعاني، ومن يتتبّع ديوانه يلفي أشعارا بالغةً مرقاة التمام في معانيها ومبانيها سواء في غرض المدح أو الفخر، ورغم أنّه يسير على منهج من سبقه في الفخر والمدح إلا أنه امتلك من القدرة على الإبداع في الصياغة وبلاغة الإخراج والاختراع ما يجعله ذا قدم راسخة في هذين الغرضين.

يقع ذو الرمة في منطقة وسطى بن امرئ القيس وابن المعتز، فهو يضم إلى بساطة تشبيه امرئ القيس ووضوحه، تكلّفَ تشبيه ابن المعتز[1]، وهو بذلك يجمع بين بساطة البداوة وتكلف الحضارة، وبوأته هذه الخصيصة الفنية أن يكون أحسن الإسلامين تشبيها، وينصرف مفهوم الإحسان هنا إلى الاتقان والإصابة وإحداث التناسب، وهو حكم عام يصف مذهبه في التشبيه.

ومن أبرز الملامح المميزة لطريقة ذي الرمة في الوصف حرصه على التركيز في الموصوف بحيث يصل إلى أقصى درجات الدقة، وكأنه يلتقطه بمنظار مجهريّ، ويحصل في أثناء تركيزه على موصوف محدد أن يلغي كلّ ما هو هامشي غير ذي جدوى في خدمة المقصدية الدلالية والجمالية، لذلك تأتي الصورة مصيبة للهدف مؤدية لوظائفها المنوطة بها.

يمتلك ذو الرمة قدرة "لافتة على الرسم والتشكيل والتخطيط ونشر الأضواء وتركيزها وتوجيهها إلى جزء دون غيره، وهو يجيد اختيار المنظر الذي يريد أن يصوره والجهة والزاوية التي يريد ان يأخذ صورها"[2]، ولعل تصويره لمشهد إحاطة الكلاب الهائجة بالثور البري في بائيته، يعكس هذه القدرة البليغة على توظيف الألوان، واتخاذ الزوايا المناسبة لالتقاط الصورة، والنفاذ إلى الواقع النفسي في سلاسة واقتدار.

يكادُ يكون التشبيه ظاهرةً أسلوبية مطّردة في كلّ قصائد ذي الرمة، فهو الأسلوب البياني المفضل عند شاعرنا إذ يحتل مكان الصدارة عنده، كيف لا وهو أحسن الإسلاميين تشبيها، ولا بدّ بعد ذلك أن يكون أكثرهم استخداما له، خاصة أنه ولع

(1) ينظر: مجازات ذي الرمة، عثمان عطية الله المزمومي، ص 160

(2) المصدر نفسه، ص 159

بالوصف أكثر من غيره، والتشبيه عمدةُ الوصفِ.

يوظّف الشاعر التشبيه في وصف كلّ ما تقع عليه عينه وتحسه نفسه وينشغل به فكره، فلا يعجزه في ذلك موضوع أو مشهد أو فكرة، وتراه بذلك يصف أسفه على اندراس الديار، ويصوّر رحلة الحمار الوحشي والأتن طلبا للماء، ويقرّب صبر النوق على هجير الصحراء وبعد الشقة، وينقل في براعةٍ إخراجية متناهية الدقة ارتفاع الآل وإغراقه للجبال والنوق، ولا يستثني من ذلك وصف الربيع والمطر وجمال المحبوبة والثور والنار.

لم يكن ذو الرمة في تشبيهاته بدعا من شعراء عصره، بل إنّه حافظ على الطّريقة المتّبعة في التشبيه، وكان عدوله فنيا بالدّرجة الأولى ينصرف إلى وصفِ ما لا يقدر الآخرون القبضَ عليهِ والنفاذ إلى داخله، وساعده في ذلك تسفاره في الصحراء ودرايته بعالمها، وخبرته باللغة التي زوّدته بمعجم ثريّ ساعده على حسن التخيّر، لهذا تجدُ تشبيهاته متقنة دقيقةً تقع على الموصوف فتتحرّاه من كل الجوانب حتى إنه ليستحيل واضحا في الذهن، مستوعبا "أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك"[1]. كما كان عدوله داخليا؛ ففي التشبيه يعدل عن الصورة التامة إلى الصور الجزئية حرصا على التنويع في طرق التصوير ونقل المعنى.

ومما يميز ذا الرمة تنويعه في التشابيه التي لا يسير فيها على نسقٍ واحدٍ، فعلى الرغم من أنه قد يشبّه الشيء الواحد أكثر من مرّة فإنه يحافظ على جدّة الصورة، فلا يقع في التكرار والاجترار. ويكون التجديد في الصياغة والأسلوب وزاوية النظر، ويخضع هذا كله للرؤية الفنية.

تتجاوز صور ذي الرمة وظيفة التسجيل إلى التشكيل، ونقل الواقع الخارجي المُعايَن إلى واقع لغوي داخلي مُتصوَّر بالفكر والشعور. ويجعل لكل مقامٍ أسلوباً بيانيا، فتراه ينوّع في التعبير عن المعنى الواحد (وصف الدمع، تغيّر الديار، صدود المحبوبة،

(1) كتاب الصناعتين للعسكري، ص145.

جمال المحبوبة، خطورة الصحراء، سرى الحمار وأتنه إلى الماء..)، فيجدّد في الزوايا ويوظف الألوان التي تتماشى مع الواقع الخارجي المعايَن والواقع الداخلي، وهو ما يفرز لنا في النهايةِ صورا ذات لون وحركة وظل وإشعاع.

تتجلى فرادة ذي الرمة التشكيلية في تعدد زوايا وصفه للموصوف الواحد، إذ يتميز عن الآخرين في تناول الموصوف من جهاتٍ مختلفة معتمدا التفصيل. ولهذا عدّ ضمن أمراء التشبيه وأئمة الوصف في الشعر العربي، وهو ما يخلق حيوية ويجلي الموصوف من سائر نواحيه، ويدل ذلك على اقتدار بياني ومعرفة دقيقة ومرئية بالشيء الموصوف.

يتّخذ ذو الرمة التشبيه باختلاف أنواعه ومقاصده وُكده في التعبير والتّصوير والرّسم والتّشكيل، فهو وسيلته البيانية الأثيرة التي تمكنه من التقاط عناصر العالم الخارجي وتحويلها إلى عالمٍ لغوي متحرّك ومتلوّن، ولعل ما يميزه في تشبيهاته هو تنويع الموصوفات، بل تجده يتناول الموصوف الواحد معدّدا زوايا النظر ملتقطا التفاصيل، فتراه يخرج الصورة بطريقةٍ تظهرها جديدةً قشيبة وهي في العمق تكرار لمعنى سبق طرقه، كما أنه لا يقتصر على مشاهد بعينها أو معاني محددة بل تلفيه ينقل ويقرّب ويصوّر ما التقطته آلته البيانية عالية الدقة من مشاهدَ وعوالم ومشاعر، وهو ما يخلق في النهايةٍ تنويعا موضوعيا يفضي إلى الدينامية والحيوية.

تكاد تشبيهات ذي الرمة في مجملها تدور حول موضوعين كبيرين هما: وصفُ المشاعر، وما يرتبط به من تغنٍّ بجمال المحبوبة وفعلِ الفراق وأثر اندراسِ الديار في النفس، ووصف عالم الصحراء الواسع المتنوع بمشاهده وصراعاته ورياحه ومائه، وفي كلا الموضوعين يُعمل الشاعر جهده البياني وطاقته التصويرية لينقل ما تراه عينه وتحسه مشاعره إلى تجلّ لغويّ يصطبغ بالواقع الخارجي لونا وإحساسا وحركةً.

يرى جابر عصفور أنّه في التشبيه " تحضر النسبة المنطقية بين الأطراف المقارنة، دون أن يكون هناك تناسب نفسي"[1]، والحق أنّ كثيرا من تشبيهات ذي الرمة يحضر

(1) الصورة الفنية، جابر عصفور، ص: 173.

فيها التناسب النفسي بين الطرفين، وإذا ما تأملنا بعين الفحص كثيرا من الأبيات التي سبق أن حللناها وجدنا الشاعر قد حقق الإصابة التي تعني فيما تعنيه التناسب النفسي والدلالي بين مكونات الصورة[1].

إنّ ميل شاعر ما إلى استعمال أسلوب مميّز وطريقة مهيمِنة في التعبير، له علاقة بتكوينه الشعري والمدرسة الفنية التي تخرّج منها، إن صحّ انتماء شاعر لمدرسة معينة، فالأشعار التي يتلقّاها في فترة تكوينه والتأسيس لموهبته تؤثر لا محالة في مذهبه الشعري مستقبلاً، فيكتسب تبعا لذلك أسلوبيةً ذات سماتٍ محدّدة تميّزه عن الشعراء، وتراه يفضل مسلكاً يراه مؤديا إلى القصدِ والغاية، كما أنّ للأمر علاقةً بما يتقنه الشاعر ويراه أبلغ في السرد والوصف والتصوير، ذلك أنّ لكل شاعر أسلوبه الذي يميزه عن غيره لغةً، وتخييلاً، وإيقاعا، وروحا.

إن قصائد ذي الرّمة لوحاتٌ فنّية ذاتُ أفنانٍ، يزيّنها بالألوان البلاغية والتراكيبِ الملوّنةِ، ويحرص فيها على الهندسة الجمالية التي تتفاعل في تشكيلها العنايةُ بالمجاز والتركيبِ والأصواتِ، فتراهُ لا يوظّف الأسلوبَ البياني إلا إذا صادَفَ فيه قدرةً على حملِ المعنى وخلقِ الجمال ودغدغة الحسّ الخيالي عند المتلقي وإيقاظ الدلالات الخفية.

ولكلّ شاعر أسلوبه الخاصّ به في الإبداع، وله، من ثمّة، أساليبه التي يفضّلها ويركبها ويسلس له القول عليها، ولعلّ للأمر ارتباطاً بتكوين الشاعر وشخصيته الفنية التي تبرع في أسلوب دون آخر. ومادام ذو الرمة شاعرا بيانيا فقد كان تعويله على الصورة التشبيهية بنوعيها، إذ لا تخلو قصيدة منهما، وتكاد الصورة التشبيهية التامة تربو على الصورة الاستعارية، لذا فهي الأسلوب المفضل عنده والملمح المميّز له عن غيره، والآلة التصويرية المفضلة عنده في التقاط الصور وأداء المعنى، ونرجح أن يكون لهيمنة التشبيه ارتباط بما ينقله الشاعر وبما يصفه، ومعنى ذلك أنّ مضامين من قبيل وصف الصحراء وعالمها وما يكتنفه من مشاهد وأحداث وتفاصيل تتطلب تصوير

(1) ينظر: مستويات فهم الصورة، د. محمد الواسطي، مجلة آفاق أدبية، ع4، 2010، ص 25

المشاهد وتدقيق الوصف وتقريب المعنى، وهي أمور تؤديها الصورة التشبيهية التامة بدقة وتركيز، لذلك حفل شعر الرجل بالتشبيه وربا على غيره كمّا ونوعاً.

وللكناية حضورها النوعي في شعر ذي الرمة، حيث يوظفها توظيفا نوعيا بالغ الدقة، وترتبط بالمواقع التي تتطلب تكثيفا وإيماضا يخفي الدلالة خلف ستار الرمزية والإشارة، ونظرا للقيمة الجمالية والدلالية التي يتميز بها التعبير الكنائي حرص ذو الرمة من واقع خبرته البيانية وتخصصه في مجال الوصف على الاستعانة به كلما وجد في الأساليب الأخرى قصورا عن إيفاء الدلالة حقّها، ولعل ما يميز شاعرنا عن غيره أنّه يحشد في مساحة البيت الضيقة كمّا هائلا من الصور، فتجد الكناية مجاورة للتشبيه والاستعارة، وهو ما يدل على اقتدار بياني نادر، ذلك أنّ جمع صور متعددة في بيت واحد يتطلب من الشاعر جهدا عقليا في التنظيم والتفكير والترتيب وعقد المقارنات، لا يتقنه إلا شاعر ضرب في البيان بسهم ورسخت قدمه في البلاغة.

إن عناية ذي الرمة بالتصوير تفضي إلى استنتاج مفاده أنه كان من الذين يعنون بشعرهم تنقيحا وتحكيكا، فلا يخرجه إلا بعد معاودة النظر فيه المرة بعد المرة حتى يستوي لفظا ومعنى ونظما وتصويرا، ويؤكد هذا الأمر النظر في تشبيهاته وحرصه فيها على العناية بالتفاصيل والظلال والألوان والحركات والأصوات، وهو أمر لا يتأتى بإخراج الكلام عفوا.

يحرص ذو الرمة من منطلق عنايته بالتشكيل على التلوين، إذ يكتسب العدول البيانيّ أهميته في شعره من عنايته المفرطة بالأساليب البيانية التي تحظى عنده بالأولوية، حتى لتتحوّل القصيدة من قصائده إلى "لوحة بيانية" مزخرفة بأنواع الحلى وأطيافِ الصّور، وأشكال الألوان وأصناف الظلال التي تشعّ جمالا وتفوحُ فنيّة، تتبادلُ فيها هذه العناصر وغيرها من الحركات والأصوات الوظائف بما يخدُم الغرض والقصدية؛ فتارة تكون للتشبيه الأولوية الاختيارية من منطلقِ القدرة على التوصيل والتأثير والتصوير والتّخييل، وآونة تنتصب الاستعارة بعتوّها وسلطتها مزيحة التشبيه عن الصدارة

خاصة في سياق الرغبة في نقل الدلالة مجازيا وإكساب التعبير أبعادا جمالية لامتناهية، وثالثة تبرز الكناية مؤدية دورها في التكثيف والاختزال والمناورة الدلالية، وعندما تغيب هذه الأساليب يحضر التصوير الفني فاعلا في الإعلاء من شعرية النصّ من خلال ما يفرزه من طاقةٍ إيحائية وافرة وارفة.

يكشف توزيع أنماط العدول البياني في شعر ذي الرمة على تلوّن قصائده بأصباغ مختلفة من الصور المتباينة التي يصبّها في قالب التناسب، فتبدو متناسقة متآلفة متشاكلة، وتخضع في توظيفها إلى رؤية شعرية تتأثّر بالسياق والغرض.

لا يركن الشاعر إلى قسم واحد من العدول في الغرض الواحد، بل ينوع فيه موظفا كل الأقسام بشكل متفاوت، خالقا نوعا من التلوين الذي يسهم في نقل المعنى الواحد بصور مختلفة، فإذا جمعت سائر هذه الصور تكونت لدى القارئ صورة وافية عن المعنى أو الأمر الموصوف، ما يعني أنّ النظر إلى صور الشاعر في المعنى الواحد عليه أن يتمّ وَفق عملية مسحٍ شاملة لكل الأبيات الواردة فيه.

يحرص ذو الرمة في صوره على الجمع بين الألفة والدهشة والغرابة في تناول المعنى الواحد، حيث يتغير العدول الموظّف ويغيّر في طرق التصوير، مما يظهر قدرة بارعة على التشكيل والإخراج، ويؤدي ذلك إلى تلوين عدولي يرسم لوحات مختلفة، وتتوزع الصور على جسد القصيدة الواحدة بناء على تصور فني مسبق ينطلق من قدرة الصورة على حمل المعنى، ويظهر صدق ذلك في هيمنة نوعٍ من الصور في غرضٍ دون آخر، ففي الغزل مثلا يبدو التشبيه بسائر تقسيماته مهيمنا على الاستعارة، أما في وصف الصحراء فيكون التشبيه والاستعارة متبادلين للوظائف خاصة وأنّ القصد يكون منصرفا إلى المبالغة والتصوير.

ولعل ما يميز التشكيل البياني في شعر ذي الرمة أنه في كل عدول توجد صورة مركزية تشكل بؤرة البيت الإشعاعية وصورة أو صور أخرى فرعية تصدر عنها وتكمّلها، ويخلق الشاعر بينها تناسبا وتداخلا عضويا.

ومما يميز استعارات ذي الرمة أنها تتوفر فيها نية الجناية الجمالية المفرزة للامتداد الجمالي الذي لا ينحصر مدى إشعاعه الخلاّق، فقد استطاع بحرفيته ومجهره البياني وتلعّبه باللغة أن يوقّع على استعارات غريبة جعلت النقاد والعلماء يتداولونها في كتبهم، وينظرون إليها بعين الإعجاب، ويعدّونها المثال الذي ينبغي أن يُحتذى في إقامة العلاقات بين أطراف الصورة، ولا شكّ أنهم، إلى جانب انبهارهم بقدرة الشاعر التصويرية، أشاروا إلى بعض القصور الذي ميّز بعض الاستعارات التي لم يراعِ فيها مبدأ التناسب، وصار يسبح في تيار الغلو دون ضابط جمالي.

يشكّل التشبيه رأس العدول البياني، فهو أسلوب بلاغيّ غايته تقريبُ المعنى وإيضاحه، وهو، بعد ذلك، وسيلة تصويريّة تضطلع بوظائف تتنوّع بين التوضيح، والمبالغة، والتعبير، والاستدلال، والحجاج، تبعا لسياق الكلام وغرض مُنشئه.

يحرص ذو الرمة على براعة الإخراج مما يكسب صوره بلاغة وامتدادا جماليا، ومن علائم براعة الإخراج التنويع في الصور للموصوف الواحد، واتخاذ زوايا نظر مختلفة للشيء الواحد، مما يسهم في إضفاء نوع من التنويع الأسلوبي المحقق للتعجيب، ولا شك أنّ التنويع في أساليب البيان داخل الوصف الواحد مغامرة لا تخلو من متاعب قد تفضي إلى التكرار وقتل المعنى.

إن العدول عن الوصفية المباشرة إلى التشبيه باختلاف صوره ساعد الشاعر على الجمع بين وظيفتي التوضيح والتأثير وما يتخللهما من تصوير وتلوين، وداخل الخيار العدولي التشبيهي كان ينتقل في كل مرة من لون إلى لون آخر، ناظرا بحسه الفني إلى ما يلائم المعنى الذي يعبر عنه، فقد لا يصلح التشبيه المفصل فيلجأ إلى المجمل، ولربّما لا ينفع المجمل فتراه يحول وجهته ناحية البليغ، وقد يتحول عن كل هذه الأنواع إلى الضمني، وكلها تنويعات تخرج المعنى إخراجا بيانيا مفيدا مشعا، وتحدث الأثر الجمالي المرجو بفعل التعويل على التصوير والتشخيص والمبالغة وغيرها من الوظائف التي يخلقها السياق.

المبحث الثالث

علاقة العدول البياني بالأغراض الشعرية

يختلف توظيف العدول البياني عند ذي الرمة وتوزيعه باختلاف الغرض الشعري، ويترتب عن ذلك أن يغلب على غرض ما عدول بعينه، ويستأثر غرض آخر بقسم من العدول يتماشى والمقصدية الدلالية والبعد الجمالي، ولعلّ مسحاً بيانيا لغرضي الغزل ووصف الصحراء يؤكد عناية الشاعر بنوع مخصوص من العدول في كل معنى، دون أن يعني ذلك غياباً لأنماط العدول الأخرى، بل إنها تحضر حسب الرؤية والغاية.

إنّ تماثل الصور في الشّعر الأموي والجاهلي أمر واقع نتيجة ظروف مرتبطة بالبيئة والنموذج الفني ومحدودية المشاهد والمناظر، لكنّ مهارة الشاعر الفنية في التقاط الصور بعيني فكره ومجهر بيانه ونقلها في صياغةٍ مختلفة، تدلّ على رؤية فنية وزاوية نظر تجعله متميزا عن غيره. وينبني على ذلك أنّ استخراج الطاقات التعبيرية وإبراز البراعة الوصفية إنما يكون في التنافس في أصل المعنى، والتباري في إخراجه، وهنا يتفاضل الشعراء وتتفاوت مراتبهم.

وتكاد صور ذي الرمة في مجملها تدور رحاها حول موضوعين كبيرين هما: وصفُ المشاعر، وما يرتبط به من تغنّ بجمال المحبوبة وفعلِ الفراق وأثر اندراسِ الديار في النفس، ووصف عالم الصحراء الواسع المتنوع بمشاهده وصراعاته ورياحه ومائه، وفي كلا الموضوعين يُعمل جهده البياني وطاقته التصويرية لينقل ما تراه عينه وتحسه مشاعره إلى تجلّ لغويّ يصطبغ بالواقع الخارجي لونا وإحساسا وحركةً.

جمع ذو الرمة في غزله بين الاتجاه المادي والاتجاه النفسي، فهو وإن كان يُعنى أشدّ العناية بوصف جسد المحبوبة بتفاصيله، فإنه يولي اهتماما مماثلا أو زائدا لشوقه وسهره وألمه وكل ما يرتبط بمعاناته، فتخرج من مشكاته أشعار في غاية الرقة يصبّها في قوالب بيانية عليها سيماء التميز أسلوبيا وصياغيا، مما يجعل خاصية التلوين العدولي لصيقة بأشعاره.

اتّخذ الجاهليون وصف المرأة وجمالها في مطالع قصائدهم عادةً فنية سار عليها جل الشعراء، فمنهم من جعل منهجه في ذلك وصف الجمال الحسي وما يرتبط به من ذكر للأعضاء ومحاسن الجسد، ومنهم من ركّز اهتمامه على وصف المحاسن الخلقية والنفسية وتصوير عواطف المرأة، وطائفة راحت تصوّر ما يلقاه العاشق من ألم نفسي ومعاناة وسهر[1]. ولقد كان الجاهليون في تغزّلهم يعبّرون عن القيم الجمالية السائدة في عصرهم، كوصف المرأة بدقة الخصر وعظم العجيزة وطول الجيد في غير فحش وسواد العيون.

ولم يختلف الأمر في العصور التي تلت العصر الجاهلي، إذ بقي الشعراء مشدودين إلى القيم الفنية والجمالية والثقافية السائدة في ذلك العصر، والملاحظ للشعر في عصر بني أمية لا يمكن أن يجد كبير اختلاف بين مطالع القصائد التي حرص فيها الشعراء على تقيّل طريقة الجاهليين، وكان ذو الرمة من هؤلاء الذين أخلصوا للمقدمة الغزلية وضمّنوها وصف مشاعرهم وفلسفتَهم في الحياة، وظفر موضوع الغزل بنصيب وافر من اهتمامه، فوجدناه يهتم بوصف محبوبته باهتمام مزاوجا بين الوصف النفسي تارة والوصف الحسي تارة أخرى، حسب السياق والرؤية الفنية، فكان ينوّع في صوره إلى حدّ يمنح العدول البياني صفة التميز التي جعلته إمام المدرسة البيانية في العصر الأموي.

ويمكن التمييز في وصف الجسد بين الوصف الكلي والوصف الجزئي "فالكلي يشمل الضخامة والنحافة والقامة واللون، والجزئي يشمل العيون والخدود، والثغر والشعر والصدر والساق"[2]، وقد يفصّل الشاعر في وصفه وقد يقتضب تبعا للمقام أيقتضي سرعةً أم وقوفا متأنيا، ولكل وصف سياقه الذي يرد فيه، وغالبا ما يرتبط بما هو نفسيّ، فبين الإعجاب والتحسّر تراوح غزل الشاعر.

(1) الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه، الدكتور يحيى الجبوري، منشورات جامعة قار يونس بنغازي، ط6، 1993م، ص: 165-168.

(2) ظاهرة النقائض في الشعر الأموي، الدكتور محمد الأمين، أنفو برانت، ط1، ص 175.

يعمل ذو الرمة جهده في التقاطِ صورٍ مختلفة الزوايا لمحبوبته، مع التنويع إذ لا يبقى حبيس عنصر واحدٍ يصفه أو يكرّره، بل ينوّع تنويعاً مذهلاً يكشف عن تعلّقه بميّ أو خرقاء، وعن مهارة فنية في الوصفِ والرّسم، فتارة يسير على هدى من سبقوه وجايلوه مؤتمّا بهم في المعنى المَشاع، وتارةً يخرج المعنى في صورةٍ عليها سيماء الجدّةِ صياغيا وأسلوبيا، وتارة ثالثةً يبدع صوراً من إخراجه وتوقيعه ونقشه معتمدا على مهارته في التقاط المشاهد ونقلها إلى عالم لغويّ، فهو يتغنى بجمال المحبوبة الفاتن الذي يتجلى في وجهها المنير المشرق، وعينيها الساحرتين، وثغرها المبسام، ثم ما يلبث أن يحول بوصلته التشبيهية ناحية جيدها وطيب ريقها وملوسة ساعدها، ليُظهر ميّا في صورةٍ مكتملة تكشف عن ولعٍ جنونيّ قلّ نظيره بين الشعراء العشاق. ولا يغفل الشاعر في غمرةِ الوصفِ المادّيّ للمحبوبة أن يبرز أثر هذه الموصوفات في قلبه وفعلها في نفسه، ليجمع بين ما هو مادي وبين ما هو نفسيّ.

والملاحظ أنّ ذا الرمة يكرّر بعض ما يصفُ في مجموعة من قصائده، وإن كان الاختلاف باديا في طريقة التصوير والصياغة وإخراج المعنى، والسبب المرجح لذلك هو أنّه اتخذ ذكر ميّ وسيلة تسلية شعورية تعوّض فراقا لم يكتب له انتهاء، وما إصراراه على رسمِ ملامحها في كل قصيدة إلا احتراز من نسيان قسماتها، خاصة وأنّ الزمان الفاصل بين آخر لقاء ممتدّ في القدم. وكما أنّ صورة ميّ منقوشة في الوجدان، يجاهد الشاعر نفسه في تذكرها وتخليدها شعريا حتى لا تمّحي رسومها من الذاكرة، خاصّة إذا علمنا أنّ البعد ينسي. يمعن ذو الرمة في وصفِ وجه ميّ وجيدها وثغرها وساعدَيها وخصرها وعينيها. إنها محاولةٌ لترسيخ صورتها في الذاكرة تلافيا لامّحاء الملامح واندثار القسمات، وإذا كانت ميّ حية في الوجدان فإنّ الشاعر يعمل جهده ليبقيها حية في الذاكرة عبر الشعر.

وفي وصف الثغر وما يرتبط به من طيب رائحة وبياض أسنان، تنافس الشعراء بيانيا، فمنهم من كانَ يكتفي بتكرار المعنى، ومنهم من كان يضيف إليه صياغة جديدة تخرجه في حلة أبهى تدرجه في حيّز الجديد المخترع، ما يعني أنّ الصورة الشعرية التي

يبدعها الشاعر للتعبير عن ذلك المعنى\ الأصل تتخذ أشكالا مختلفة في تاريخ الشعر العربي: متقاربة أحيانا، ومتباعدة أحيانا أخرى، تبعا لعناصر الصورة وسياقها، وتبعا لوظيفتها وموضعها من القصيدة"[1].

وفي وصف المحبوبة-أساسا- يجند الشاعر العدول البسيط، لكنه لا يقصي العدول المركّب، ويجنح عادة في صوره إلى الإدهاش، وإلى مزج الألفة بالغرابة من خلال التجديد الشكلي وتنويع طرق الإخراج البياني المتأثر بالرؤية الفنية، فتتداخل الدهشة بالبساطة، والألفة بالتركيب، مما يثمر تلوينا بيانيا يرسم لوحةً شعرية ذات ألوانٍ وجمال.

وفيما يتعلق بالعدول المدهش فإنه يوظّف أكثر في وصف الصحراء، حيث يكون الاعتماد كبيرا على الاستعارة لكونها أقدر على أداء وظيفة المبالغة والغلو، وعندما تنصرف الغاية إلى التوضيح ونقل المشاهد يكون الخيار التشبيهي أجدى من غيره.

عُدّ وصف عجيزة المرأة من التقاليد الشعرية التي حرص الشعراء الجاهليون والإسلاميون على طرقها، وهو يكشف عن القيم الجمالية السائدة في المجتمع البدوي، وقد دار الشعراء في فلك واحد لا يغادرونه، مشبهين العجز بالرمل بجامع التماسك والضخامة، ولعلهم تأثروا بمحدودية البيئة التي فرضت محدودية الأوصاف، وهو ما لم يتح مشاهد أخرى تساعدهم على التنويع والتجديد، الشيء الذي جعل التشابه والتطابق يهيمن على وصفهم، ولعل للسبق الزمني للأوائل في طرق هذا المعنى وغيره وتأثر الشعراء بالبيئة المحيطة كبير دخلٍ في عدم خروج هذه الصور عن النمطية والتكرار[2]، وأمام ذلك كان الشعراء يتنافسون في إخراج تشبيهم في تشكيلات فيها بعض الجدة والتميز من ناحية النظم والصياغة، معولين على براعتهم في الوصف والتلاعب باللغة والأسلوب.

(1) ينظر: في بلاغة النص الشعري القديم، الدكتور محمد الأمين المؤدب، ص: 141

(2) ينظر شرح المسألة في "الاتباع والابتداع في الشعر الأموي" للدكتور محمد الأمين المؤدب، ص: 456-457.

يكثر ذو الرمة في شعره من ذكر الثور والتقاط صورٍ ومشاهدَ من حياته وصراعاته الوجودية مع قوى الشّرّ، لائذا في ذلك بالاستعارة، كاشفا عن دواخله التي تعتمل فيها أحاسيس متباينة تتضارب بين الخوف والرجاء والكبْر والغضب، ولعل مشهد الصراع بينه وبين كلاب الصيد يعدّ من أكثر المشاهد حركية وتلوينا وكشفا عن الواقع النفسي، إذ يشكل لوحده لوحة فنية متكاملة النسج متشاكلة العناصر، ولا نبالغ إن قلنا إنه يشكل فيلما قصيرا، حيث أبدع الشاعر في تنويع الزوايا وتسريع الحركة وتسليط الضوء على الواقع النفسي، كما يعد من الصور التي يحضر فيها التجسيم قصد إبراز التعاطف الحاصل من الطبيعة تجاه الكائنات الضعيفة.

والشاعر كما اتّضح من الرحلة التحليلية يستقي صوره من البيئة المحيطة، وهي بيئة بدوية محدودة المناظر والمشاهد والأشياء والصور، ويحولها بعد ذلك إلى واقع لغوي متماسك مصبوب في سلك وزنٍ لذيذ ونظم بديع، وفي كل التشبيهات المدروسة كان الشاعر دقيقا في النقل والتصوير والرسم والتشكيل، وابتعد في صوره عن الزخرفة والغاية التزيينية ليتخذها وسيلة للتعبير عن واقع نفسي تحركه دوافع الإعجاب تجاه المحبوبة التي استوطنت شعره، فغدت موضوعه الأثير. لقد كان ذكر المحبوبة بمثابة الإنعاش للذاكرة وفعلا استباقيا لمقاومة النسيان وتصبير النفس على ألم الفراق، فرغم تباعد الزمان والصورة لا يزال ذو الرمة يتذكر الملامح والصفات والجسد، متخذا ذكر المحبوبة تعويضا نفسيا عن لوعة الفراق، وبهذا تؤدي الصورة التشبيهية وظيفتها في الكشف عن واقع نفسي يلونه الحزن والألم على الفراق الذي لم يُكتب له نهاية.

المبحث الرابع
الصورة المُضمّنة وبلاغة الامتداد

يرتبط مفهوم التضمين في العروض بالمعنى الممتد الذي لا يمتلئ بنهاية البيت الشيء الذي يحقّق وحدة عضوية داخل القصيدة ناتجة عن النّفسِ الشعري الممتدّ والمعنى الثائر على ضيق الوزن وقيوده الذهبية، ولعل مفهوم التضمين لا يرتبط بالمعنى وحده فقط بل يسري على سائر مكونات القصيدة التي لا تكتسب كمالها إلا بانتهاء اندلاث عدد من الأبيات مع استحضار تضامّها، وهو ما يجعل التضمين مرتبطا بالتلاحم والتماسك العضوي، الأمر الذي يؤكد شبه القصيدة بخلق الإنسان "في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهةً تتخوّن محاسنه، وتُعفّي معالم جماله"[1].

تحدّث النقاد عن الصورة الكلية أو الصورة المركبة التي تتشكل من صور جزئية بينها تناسب وتشاكل[2]، ويمكن في هذا الصدد الحديث عن الصورة المضمنة، وهي تلك الصورة الممتدة التي لا يكتمل أثرها أو فعلها الجمالي إلا بنهاية القصيدة أو المعنى أو المقطع أو المشهد أو الموصوف، وتتكون في الغالب من مجموعة من الصور الفرعية التي تتفاعل فيما بينها وتكتسب تأثيرها من هذا التفاعل، وتخلق - تبعا لذلك- وحدة عضوية على مستوى التصوير تكون فيها كل المكونات التصويرية للقصيدة متعاضدة متناسبة.

وإذا كانت الأبيات في التضمين العروضي متعالقةً آخذ بعضها برقاب بعض، فإن الصورة الشعرية المضمنة لا يكتمل شكلها النهائي إلا بنهاية ما يوصف، حيث تغدو

(1) العمدة لابن رشيق، ج2\117

(2) ينظر : الاتباع والابتداع في الشعر الأموي، د. محمد الأمين المؤدب، الباب الثاني (الصورة الشعرية في القصيدة المادحة في العصر الأموي) ص: 417 فما بعدها.

الصور الجزئية مفتقرة لبعضها البعض.

تكثر في شعر ذي الرمة الصورة المضمنة التي لا يقف امتدادها الجمالي عند حدود الصورة الواحدة، بل تكتسب فاعليتها وفعلها باكتمال المعنى الكلي، إذاك يمكن الحديث عن امتلاء الصورة امتلاءً دلاليا يسهم في أداء الوظيفة الجمالية والتعبيرية والإيحائية.

نصادف في شعر ذي الرمة نماذج من الصورة المضمَّنة برع في رسمها وتشكيلها والربط بين عناصرها، من ذلك مشهد وصف إيقاد النار الذي يعد من المشاهد البديعة النادرة في ديوان الشعر العربي، وإذا عرفنا قرّ الصحراء ليلا أدركنا أهمية النار، وبذل المسافرين جهدهم لتحصيل فرصة اصطلاء تقيهم الهلاك، يقول[1]:

وسِـقْطٍ كعين الديك عاورتُ صاحبي ... أباهـا، وهيأنـا لموقعهـا وكـرا

مُشـهّرةٍ لا تمكـن الفحـلَ أمُّهـا ... إذا نحن لم نمسك بأطرافها قسرا

قـد انتتجـت مـن جانـب مـن جنوبهـا ... عوانـاً، ومـن جنـب إلى جنبـه بِكرا

فلمـا بـدت كفّنتُهـا وهْـي طفلـة ... بطلسـاء لـم تكـمل ذراعـا ولا شـبرا

وقـلتُ لـه: ارْفَعْهـا إليـك فأحْيِهـا ... بـروح و اقْتَتْـهُ لهـا قيتـةً قـدرا

وظاهِرْ لها من يابس الشخت واستعن ... عليها الصبا واجعل يديك لها سترا

فلمـا جـرَتْ في الجَـزْل جرْيـا كأنـه ... سـنا الفجـر أحـدثنا لخالقهـا شـكرا

تشكل هذه الأبيات المتعالقة نموذجا للصورة الممتدة، وتعد أبرز ما قيل في وصف إشعال النار في الشعر العربي، وقد سردها الشاعر على شكل قصة قصيرة مستغلا فاعلية التضمين المعنوي والتصويري، واصفا فيها كيفية إشعال النار في قر الصحراء، حيثُ تعد مطلبا عزيزا، خاصة في ليلها القار، وقد استعان الشاعر في نقل المشهد بالتشبيه والتصوير والحوار والاستعارة، وجعلها كلها، متضافرة في خدمة الغاية

(1) ديوان ذي الرمة، ج 3\ص: 1426 إلى 1431

الوصفية، وهكذا ابتعد عن الوصف التقريري، فكان أن جعل الطرفين مفردين ووجه الشبه مركّبا، إذ شبه سقط الزند أي شرارة النار الأولى بعين الديك في اللون (الحمرة) والشكل (الاستدارة) والوهج (الإشعاع).

إن الهدف من التشبيه مجرد الإيضاح وتقريب الصورة لا غير، لكن تُحسب للشاعر البراعة في التقاط المشبه به ودقته المتناهية في ملاحظة وجه الشبه الشامل للهيئة والشكل في آن واحد، وقد شفعت له معرفته بعالم الصحراء والبداوة والحيوان، فاستطاع بذلك إيقاع الائتلاف بين شيئين متباعدين جاعلا إياهما وكأنهما مؤتلفان، ويدرج الجرجاني هذا التشبيه ضمن التشبيه الغريب الذي لا تقع عليه الظنون[1]، حيث خلق الشاعر الألفة بين المتباعدات بمنظاره البياني الثاقب.

لقد جعل الشاعر الطرفين مفردين فيما جاء بوجه الشبه مركبا وهو الهيئة المتحصلة من الحمرة والشكل الدائري، ولعل الذي زاد من قوة التصوير في هذا البيت هو الجمع بين التشبيه والاستعارة والكناية والتصوير، وصوْغ ذلك في أسلوب قصصي يحكي سرديا ويحاكي وصفيا مشهدا من الواقع.

لم يكتف الشاعر بالتشبيه بل عضّده بالكناية (طفلة) التي تحيل على النار وهي في بدايتها أو أصلها، وزاد على ذلك بتوظيف الاستعارة والتشبيه دفعة واحدة في قوله (جرت جريا كأنما سنا الفجر) حيث يعكسان معا على المستوى النفسي الفرح بإيقاد النار وانتهاء معاناة البرد؛ فقد شبه اشتعال النار بالجري بجامع سرعة الانتشار، وشبه اشتعال النار بسنا الفجر الذي يكون مائلا إلى الحمرة ويحدث البهجة في النفس، خاصة وأنه يأتي بعد طول ظلمةٍ؛ ذلك أن وقْع سنا الفجر في النفس بعد ظلمة الليل يشبه وقْعَ إشعال النار على النفوس في قرّ الصحراء، وهكذا أحدث الشاعر التناسب بين سنا الفجر وبداية اشتعال النار الأمر الذي جعل اللوحة المرسومة متناسقة متناسبة على مستوى الألوان.

(1) ينظر: أسرار البلاغة، الجرجاني، ص: 148

تضافرت الاستعارة والتشبيه والكناية في رسم مشهدِ إيقاد النار، وساعد صبّه في قالبٍ سرديّ وصفي في جعل الصورة المضمّنة أشد ارتباطا وتعالقا وفاعلية، حيث يصعب فكّ بنيتها التصويرية وترابطها العضوي، ذلك أنّ امتداد المعنى صاحبه امتداد بلاغي أسهم في تشكيل لوحة لغوية بأنامل بيانية ذكية تحرص على وضع كل مكوّن في مكانه.

ظفر الحيوان بقدرٍ وافٍ من اهتمام ذي الرمة، إذ أوجدَ له مساحةً في شعره، ولعل للذئب كبير حضورٍ في عدد من القصائد، حيث نقل الشاعر بعضاً من المشاهدِ التي لم يكتفِ فيها بالنقل الوصفي المباشر والمحاكاة التقليدية السردية وسبر نفسية الحيوان بل صبّ كل هذا في بنية تصويرية ممتدة بينها ترابط عضوي يصعب فكّ بنائه[1]:

وكـائن تخطَّـت ناقــتي مــن مفــازة // ومــن نــائمٍ عــن ليلِهــا مــتزمِّل

ومن جـوْفِ مـاءٍ عَـرْمَضَ الحَـوْلُ فوْقَـه // متـى يحـسُ منـه مـائحُ القـومِ يَتْفُـلِ

بــه الــذئب محــزونٌ كــأنّ عُــواءهُ // عُــواءُ فصِــيلٍ آخــرَالليــل مُحتــلُ

ينقل الشاعر بعضا من تفاصيل عالم الصحراء التي شاهدها في رحلته واستقرت في ذاكرته والتقطتها آلته البيانية، وهو ممتط سفينته التي لا يهدأ تجديفها في الفيافي ذات اللّجج، ولا هي تتعبها المفاوز، وناقته كثيرة الترحال بدليل توظيفه ل (كأيّن)، وهي بهذا لا تستقر بمكانٍ، وقد اعتمد في نقله ووصفه على التضمين وسيلةً لاحتواء انطلاق المعنى وإشعاع الصورة، وتضافرت الصورة الوصفية مع الصورة التشبيهية في تكوين الصورة المضمنة.

ولأن الماء يمثل غاية ما يطلب في عالم الصحراء، تكون الصدمة كبيرة عندما يصادف القوم بعد رحلة مضنية جوف ماء مالح، وهذه الصدمة تصيب الحيوان مثلما تفاجئ الإنسان، وقد صور الشاعر مشهد الذئب وهو واقف على جوف الماء المالح محزونا تبدو عليه علائم الخيبة يعوي معبرا عن صدمته، ويزيد هدوء الليل العواء قوة وصدى،

(1) ديوان ذي الرمة، ج 3\ ص: 1487-1488

وتتضافر الصورة السمعية مع سواد الليل في التعبير عن الواقع النفسي للذئب، وهذا التناسب أسلم البيتَ إلى الدلالة على الصّدمة واليقين بالهلاك المحتوم.

لقد ميّز الشاعر بفطنته بين الأصوات، فوجد في عواء الذئب شبها بعواء الفصيل الذي ساء غذاؤه؛ فهو يصدر صوتا قويا متواصلا في آخر الليل، لأنه وقت اشتداد الجوع، والإشارة هنا إلى عدم توقف العواء، ذلك أنّ الفصيل وهو صغير لا يطيق صبرا على جوع أو عطشٍ، ولا يصمت إلا إذا شبع وارتوى، وهو ما يرسم مشهدا صوتيا مرعبا يتضافر في تشكيله عواء الذئب وصمتُ الليلِ، وبهذا تتشكل صورة سمعية لونية ذات أبعادٍ مأساوية.

نصادف في البيتين صورا جزئية تتضام فيما بينها لتشكل صورة انتظار الهلاك المحتمل، فهناك صور متعددة نسوقها فيما يلي:

- صورة الماء وقد عرمض الحول فوقه،
- صورة المائح وقد شرب ماءً فتفله لملوحته،
- صورة الذئب المحزون يعوي متألما من العطش،
- صورة الفصيل يعوي من شدة الجوع.

وهذه الصور كلها دالة على مشهد الهلاك الذي ينتظر الإنسان والحيوان في عالم الصحراء المفتوح على كل الاحتمالات، والصورة المضمّنة على المستوى النفسي تظهر خوفا لاشعوريا من الموت والهلاك، وقد أحسن الشاعر عندما عضد الصورة التشبيهية المركزية بصور جزئية رسمت المشهد ولونته بالسواد المحيل على الخوف والهلاك، وهو ما أعلى من درجة العدول الذي أثّثه الشاعر بسردٍ وصفيّ، مهّد فيه للمشهد ليصل إلى الصورة البؤرة التي كشفت عن رمزية الماء[1] في الصحراء وارتباطه بالوجود.

(1) ينظر في هذا الشأن : الماء في الشعر الجاهلي (رسالة ماجستير)، إحسان يعقوب حسن خضير، إشراف يسري محمد إبراهيم سلامة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1982.

إن الصورة التي رسمها الشاعر للمشهد متناسقة على مستوى الحركة والصوت واللون والانفعال، وهو ما أنتج لوحةً فنية بالغة الدقة تحكي واقعا خارجيا يصفُ بلغةٍ شاعرة مشاهد من حياةِ الصحراء حيث يندر الماء، ويصبح طلبه عزيزا مستحيلاً.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه الأبيات أن يصوّر مشهدا من المشاهد المتكررة التي تصف عالم الصحراء، وما يحدث فيه من وقائع وأحداث تبرز خصوصيته، ويدل ذلك، في العمق، على خبرة بهذا المجال الجغرافي الذي يستعصي على سالكه، وذو الرمة رغم ذلك كان يدقّق ويستوعب ويملأ خزان ذاكرته من عوالمه وأحداثه ومشاهده ليحولها بعد ذلك إلى عوالم شعرية متحركة ملونة.

يحرص الشاعر في صوره المضمّنة العضوية على خلق التناسب وجعلها متآلفة مع السياق لا تنبو عنه بأي حال من الأحوال، ورغم أنه يتناول معنى واحدا فإنه يغير من زوايا النظر ويضفي على صوره بعدا نفسيا يتماشى مع السياق المصبوب فيه، وهو ما يمنحها امتدادا جماليا.

يتكرر مشهد الوصول إلى الماء برواية مغايرة، وزاوية نظر مختلفة، ومشهد آخر، وأبطال مختلفين، حيث يحضر الامتداد المعنوي متآلفا بامتداد الصورة[1]:

وكـم عسـفتُ مـن مَنْهَـلٍ مُتخاطـأ // أَفَـلّ و أَقْـوَى فالجِمَـامُ طَـوَامِ

إذا مـا وردنـا لـم نصـادف بجوفـه // سـوى واردات مـن قطـا وحمـام

كـأن صـياحَ الكُـدرينظـرن عقبنـا // تـراطنُ أنبـاطٍ عليـه قيـام

تدل "كم" الخبرية المتصدرة للبيت الأول على كثرة تسفار الشاعر في طلب الماء، ويصور مشهدا متكررا من عالم الصحراء يتمثل في لحظة ورود الماء، إذ وصل بعد رحلة طويلة إلى منهل استقر في أرض لا نبت فيها ولا مطر، وينقل مشهد طيور القطا والحمام وقد استقرت على جنبات المنهل راغبة في ارتشاف ما يسقي الظمأ، مشبها صياحها بأصوات

(1) ديوان ذي الرمة، ج 2\1070

أنباط لا يُبينون، ولا شكّ أن تشبيه أصوات القطا المحبوسة الكثيرة بأصوات الأنباط دال على ألم داخليّ وحزن يغطّي يقينا بالهلاك، فالمعروف أن أصوات القطا مبينة مطربة، لكنها صارت أغور وأغلظ بسبب العطش الشديد الذي أصابها، وإذا اجتمعت أصواتها دفعة واحدة صارت أشبه بتراطن الأنباط الذي لا تميز منه شيئا سوى ارتفاع الصوت واتصاله، وقوله (وينظرنا عقبنا) كنايةٌ بليغةٌ عن الخيبة والحسرة.

لقد استطاع الشاعر أن يؤثث لعدوله التشبيهي بوصف المشهد العام للوصول حيث تتجمّع طيور القطا حول معين الماء، ليصل بعد ذلك إلى اللقطة الختامية المتمثلة في ارتفاع أصوات القطا إيذانا بخيبة الأمل والصدمة المريرة، وكأني بأصواتهن تخفي يقينا بالهلاك القريب.

تمكن الشاعر في صورته من تقريب المسافة المتباعدة بين أصوات القطا المتحسرة على عدم وجود الماء وبين تراطن الأنباط، حيث أذاب بفطنته بعد ما بين الطرفين من تمايز جنسي، فجعلهما متسقين متناسبين، وانقلب التباعد إلى شبه صحيح معقول[1]، وخلّف ذلك كله امتدادا جماليا ناتجا عن تفاعل الصور الموظفة وارتباطها العضوي، حيث تآلف التصوير والتشبيه في خلق صورة تضمينية يلونها السواد شكلا وانفعالا.

يعدّ مشهد علو السراب أحد أكثر المشاهد تمييزا للصحراء عند اشتداد الحر وقت الهاجرة، حيث يصير السراب في علوه أشبه بالبحر، ولا شك أن منظرا كهذا يحتاج في التقاطه واصطياده إلى عتاد تصويري كبير تتضافر فيه مجموعة من الصور الجزئية لتشكل في تضامّها صورة كلية تضمينية لها امتداد[2]:

كأنّنـــا والقنـــانَ القـــودَ يحملُنـــا // مـــوجُ الفُـــراتِ إذا الـــتجّ الـــدّاميمُ

والآلُ مُنْفَهِـــقٌ عـــن كـــلّ طامســـةٍ // قـــرواءَ طائقُهـــا بـــالآلِ محـــزومُ

(1) ينظر: أسرار البلاغة، الجرجاني، ص: 139

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\413-414

كـــــأنّهنّ ذرا هـــــــديٍ مجوبـــــــة // عنهـــا الجـــلالُ إذا ابـــيضّ الأيـــاديمُ

يصّور الشاعر في هذه الأبيات الصّحراء إذا أزف نصفُ النهار فغرقت في الآل وصارت لجّةً تغطيّ كل شيءٍ، جبالاً كانت أو إبلاً، ويستثمر الصورة التشبيهية ثلاث مرّاتٍ؛ فهو في البيت الأول يشبّه سيره وإبله والجبال الصغار في الصحراء وقد ارتفع السراب بمن يحمله موج الفرات إلى أعلى، جاعلاً السراب المرتفع موجاً، وفي البيت الثاني يشبّه إحاطة السراب بالجبال بشخص حزم ثيابا، تصويرا لمشهد ارتفاع السراب. وفي البيت الثالث يشبه حرف الجبال الشاخص في السراب بأسنمة إبل وقت ارتفاع الآل.

ولا شكّ أن هذه التشبيهات المتضافرة تقرّب حياةَ الصّحراء وتظهر خطورتها، خاصة في وسط النهار عندما يرتفع السراب ليصير أشبه بالموجِ فيغطّي الجبالَ التي تبدو أشبه بأسنمة إبل غارقةٍ في لجةِ سراب أبيض، وهذه الصورة الكلية تعبّر عن شعورٍ خبيءٍ تجاه عالم الصحراء المهلك الذي يطمع المسافر في السراب فيظنه ماءً فإذا أجهد نفسه لم يظفر بحاجته، وهذه الصورة الكلية تتضافر في تشكيلها ورسم ملامحها صور جزئية بينها تجانس كبير:

- صورة السّفْر والقنان وسط صحراء كثيرة السراب،
- صورة موج الفرات وقد حمل من عليه،
- صورةُ ارتفاع الآل واستدارته على قنة الجبل،
- صورةُ الإبل وقد قيدت هديا وسط ارتفاع منسوبِ السّراب.

وهذه الصور التشبيهية الجزئية تتضافر في رسم صورة تشكيلية لمشهد علوّ السراب وتغطيته للمسافرين وللجبال كأنه موجٌ يحملُ على ظهره من اعتلاه، والربط بين السراب والموجِ ذو دلالة نفسية عميقة ترمز إلى خوفٍ وجودي لاشعوري من الهلاك.

وتحضر الصورة الممتدّة في غرض المدح، ذلك أن الشاعر يسعى إلى إلباس الممدوح كل فضيلة ترفع من مقامه، ويجهد نفسه في التقاط الصور المعبرة عن خصوصيته بين الآخرين، ويكون مدفوعا بدافع نفسي قد يكون إعجابا أو طمعا، وهو ما يجعل المعاني

تتدفق ممتدة للإحاطة بأوصاف الممدوح، وفي هذا السياق يصرّ ناظم الكلمات على الرفع من مكانة ممدوحه الجامع للندى والشجاعة، مضيفا إليهما محتدا ضاربا في عمق التاريخ، فهو ليس بالجديد على دنيا المجد، بل ورث الفضائل عن آباء كرام، ورغم أنّ المعنى كثير الورود في شعر ذي الرمة إلا أنه في كل مرّة يبديه في حلّة جديدة وصورة فريدة مُدلاّ بشجاعته البيانية ومهارته اللغوية، ومنافسا لنفسه[1]:

أغــرُّكضــوء البــدريهتــزُّللنــدى // كمــا اهتــزّبــالكفين نصــلُ حســام

نمــى بــك آبــاءٌ كــأنّ وجــوهَهم // مصــابيح تجلــولــونَ كــلّ ظــلام

فــأنتم بنــو مــاء الســماء و أنــتم // إلــى حســب عنــد الســماء جســام

يظهر الشاعر الممدوحَ في صورة النور الذي يضيء الظلمة بحكمته ورأيه وعطائه، ويناسب بين ضوء البدر الذي يجلي ظلمة الليل ويمتّع الناظرين بنوره، وبين البياض الذي يزين وجه الفرس الأسود، فالأول يزين الليل المدلهم فيلفت الأنظار وحده، والثاني يزين وجه الفرس الأسود بظهور البياض فيه، ويزيد في رفع الممدوح بتشبيه اهتزازه للندى باهتزاز نصل الحسام بكفيه. والاهتزاز في الكرم قرين الطرب والرغبة في المساعدة، وفي الحرب قرين الفتك بالعدا.

ولا شك أنّ الجمع بين المدح بالندى والمدح بالشجاعة يخفي تمنيا لدى الشاعر بأن يرفع الممدوح من قدره ويعالج فقره بعطائه ومنّه ونواله، وهنا يكون الندى قرين الشجاعة رمزيا.

والممدوح يرفع آباءه من خلال ما يفعله، ويشبه الشاعر هؤلاء الآباء بالمصابيح التي تجلي الظلمة عن الناس وقت الشدة، وهي صورة تبرز مكانتهم في ضمير العامة من الناس.

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1060- 1062

وظف الشاعر في البيت الثالث التشبيه البليغ مشبها ممدوحيه ببني ماء السماء الذين يحيون مَن على الأرض بكرمهم ودفاعهم عن الحقيقة والشرف، ويشير هذا التشبيه ضمنيا إلى صفاء نسبهم الذي يستمدونه من صفاء ماء المطر الذي يحيي الأرض والنفوس معا، وكذلك هم آباء الممدوح.

وجدير بالذكر أنّ توظيف الصورة المضمّنة مرتبط بالمعنى المعبر عنه أو بالمشهد الموصوف الذي يستدعي استقصاءً وتتبعا وجمعا بين السرد والوصف، وفي هذه الحالة يكون اللياذ بالتضمين طريقا لاستيعاب الموصوف من سائر الزوايا، وهو ما ينتج عنه امتداد في المعنى والصورة على حد سواء.

من هنا، لا ينفك ذو الرمة يلتقط صور الحيوانات في حالات متباينة، فتارة يصور واقعها النفسي، وتارة يعبر بلغته الشفافة عن خوفها، وثالثة يصور مشاهد تبرز صراعا وجوديا من أجل البقاء بطله الثور الوحشي في مواجهة كلاب الصيد الجائعة[1]:

غـــدا كـــأنّ بـــه جِـــنّا تـــذاءبُه مـــن كـــل أقطـــارِه يخشـــى ويرتقـــبُ

حتـــى إذا كـــنّ محجـــوزا بنافـــذة وزاهقـــا، وكـــلا رَوْقَيْـــه مختـــضِب

ولّـــى يَهُـــذُّ انهزامـــا وسْـــطَها زعِـــلا جذْلان قد أفرخت عن روْعه الكُرب

يصوّر الشاعر في هذه الصورة المضمّنة القصصية الممتدة حال الثور وقد أحاطت به الكلاب من كل جانب، فهو يغدو بسرعة مرتقبا في خشية يتلفّت إلى كل الجوانب فرِقا كأنّ به مسّا من جنّ، وهو تصوير بالغ الروعة بعيد الدلالة، يظهر فيه الثور محتاطا يلتفت يمنة ويسرة حذر اقتراب الكلاب فتنهشه، وتظهر الصورة حالة الرعب التي تسيطر عليه ومقاومته الشرسة التي لا هوادة فيها، وينتهي مشهد الصراع بانتصار الثور الذي اختضب روقاه بالدم، وقوله "مختضب" كناية عن القتل والانتصار، وهكذا انقلب الإحساس بالرعب إلى الجذل والفرح غبّ الانتصار.

(1) ديوان ذي الرمة، تنظر الأبيات في ج1\ من ص : 95 إلى ص: 110

تصور الأبيات الصراع الوجودي بين القوي والضعيف من أجل البقاء في عالم الصحراء، ويشكل الثور والكلاب في هذه الأبيات ثنائية الخير والشر التي تتكرر كثيرا في شعر ذي الرمة، وقد استعان بآلية التصوير معتمدا على الأوصاف والأحوال (الدواخل)، وزاد التصوير ألقا وحركية اعتماده على الكناية (مختضب) والاستعارة (أفرخت)، وخدمت هذه الأساليب الأسلوب المركزي وساندته في تصوير المشهد وتلوينه وتشكيله صوتا ولونا وحركة، وهو ما أعلى من درجة العدول البياني، وارتقى بالأبيات في سلم الجمال الفني وبلاغة التصوير.

خلاصة

نصل مما سبق تحليله وتفصيله، إلى تقرير الخلاصات التالية:

- يعتني ذو الرمة بأساليب البيان عناية تدل على علو كعبه في الصناعة والصياغة والتشكيل، وقدرته على رسم الملامح النفسية والمشاهد البصرية والسمعية؛
- يظهر الشاعر اقتدارا على التشكيل اللغوي والتلوين العاطفي عبر استثمار طاقات الأساليب البيانية، موظفا كل أسلوب في سياقه المناسب؛
- يبدي الشاعر اهتماما واضحا بالتشبيه الذي يعدّ الخيار العدولي الأول، وهو ما يثبت فرضية تميّزه في هذا الأسلوب عن غيره من شعراء عصره، الأمر الذي يجعله مستحقا لقب إمام مدرسة البيان؛
- إنّ العناية بالصورة التشبيهية لم يمنع الشاعر من توظيف الصورة الاستعارية بأنواعها المختلفة تعبيرا، وتصويرا، وتشخيصا، ومبالغة؛
- للكناية والمجاز المرسل مكانتهما في شعر ذي الرمة، إذ يلوذ بهما كلما سعى إلى التكثيف والاتساع والمخاتلة وإكساب المعنى أبعادا رمزية؛ وهو ما يكسب قصائده تلوينا بيانيا؛
- يبدي الشاعر مرونة في حشد الصور الكثيرة في حيز زماني ومكاني ضيق اقتدارا وشجاعة؛
- ارتباط الصور الشعرية بالوظيفة التحسينية لم يمنعها من أن تكون ذات أبعاد نفسية واجتماعية وإيحائية؛
- قصائد ذي الرمة لوحات بيانية زاهية زاهرة، متعددة الألوان والأشكال والموضوعات، لا تهتم بوصف الواقع الخارجي فحسب، بل تنفذ إلى الواقع النفسي للإنسان والحيوان على حد سواء؛
- يهتم ذو الرمة بعملية التشكيل البياني ويُعنى ببلاغة الإخراج، إذ يخرج المعاني المكرورة إخراجا فنيا عليه سيماء الجدة، ويضيف إلى ذلك مراجعة لشعره تظهر في كمّ

الصور الشعرية الموظفة التي تتطلب طاقة ذهنية وتركيزا عقليا؛

- ذو الرمة شاعر الوصف الذي خبر الصحراء فنقلها حية نابضة في أشعاره عبر قنوات الأساليب البيانية؛
- يرتبط الشاعر في مرجعية صوره بالبيئة مزاوجا تارة في تصويره بين الامتثال للسائد في منظومة القيم الفنية، وتارة أخرى بين الثورة على المألوف في أنظمة التصوير؛
- يحرص ذو الرمة على خلق التناسب بين الصور الموظفة سواء في حيز البيت أو داخل جسد القصيدة، مما يخلق ما يسمى بالصورة العضوية أو الصورة المضمّنة المنتجة لبلاغة الامتداد.

الباب الثاني

العدول التركيبيّ
وأبعاد التلوين الأسلوبي

ويشتمل هذا الباب على الآتي:

- **تمهيد: العدول التركيبي : المفهوم والوظائف والتجليات**
- الفصل الأول: أقسام العدول التركيبي ودرجاته
- الفصل الثاني: جماليات العدول التركيبي

تمهيد

العدول التركيبي
المفهوم والوظائف والتجليات

يعدّ العدول الخاصية المحددة للأسلوب الأدبيّ الذي يخالف في تركيبه ولغته وإيقاعه الكلام العادي الذي يُلقى مرسلاً ليحقّق الغاية الإبلاغية التواصلية، ويُبنى الشعر على الاضطرار والضرورة الشيء الذي يتيح له ألوانا من الخروج تجعله ذا بناءً خاصّ، ويفرز من منطلق طبيعته خروجا على الأصل والثابت، لذلك ارتبط بالفسحة والاعتذار[1]؛ لأن الوزن يضطر الشاعر إلى الخروج عن المألوف في التركيب ليلائم بين المعنى واللفظ، وهو ما يجعله يسلك طرقاً تركيبية مفترضة للإبلاغ والتأثير، مما يفرز، تبعا لذلك، خروجا عن الصياغة الثابتة التي تجعل الدلالة تتسم بالأحادية والثبات والنسق المتكرّر المسبّب للركود المعنوي.

وللتركيب علاقة وطيدة بالإيقاع الشعري؛ فالوزن بتغييراته ومساحته المحدودة يفرض على الشاعر أن يغير في ترتيب الكلمات أو يعمل على طيّها حفاظا على اعتدال الوزن وتحقيقا للذاذته في الوقت نفسه، وهنا يضطر إلى خلق بدائل تقوم على اختيار التركيب الأصلح لأداء الفكرة وخلق التأثير الجمالي المناسب.

إن الأصل في التركيب أن تُراعى فيه القوانين الضابطة للرتب وَفقا لما يحدده علم النحو، حيث يكون الحرص على سلامة التركيب من التبديل سبيلا إلى سلامة المعنى من

(1) ينظر: الخصائص، صنعة أبي الفتح بن جنّي، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج2\392-393

الزيادة أو النقصان أو الخطأ، لكنه قد يُعدل عن الأصل إلى صور تركيبية يطبعها التعدد إخراجا للمعنى في معرض حسن يتناسب وغاية المتكلم، ويحقّق البعدين الدلالي والجمالي.

يقع العدول التركيبي في عمق عملية الاختيار الأسلوبي في مفهومها الواسع، فالشاعر يختار عادة بين بدائل أسلوبية " ويتم الاختيار أو الغربلة على مختلف مستويات النص المعجمية، والصوتية، والصرفية، والتركيبية، فالشاعر يؤثر كلمة على أخرى، أو تركيبا على آخر، أو صيغة صرفية على صيغة صرفية أو وحدة صوتية على أخرى"[1]، وعلى الناقد في هذه الحالة "إبراز القيمة الأسلوبية بالمقارنة مع البدائل الأسلوبية غير المكتوبة"[2] التي ليست إلا التعبير الأصلي المعدول عنه الذي كان من الممكن استعماله ولم يستعمل[3].

وحريّ بالذكر أن العدول عن تركيب أصلي إلى آخر مخالف للأصل يمليه خيار المعنى وحركيته، حيث إن التركيب الأول يكون قاصرا عن أداء الدلالات المنوطة به، لذلك يعدل عنه المتكلم إلى تركيب جديد يكون أقدر على حمل المعنى وتلوين العبارة وإحداث الأثر الفني.

والقول الشعري، بوصفه قولا غير عادي أو قولا أُخرج على غير العادة[4]، يكتسب هذه الصفات من سلوكه طريق العدول بتلويناته المختلفة، لكن العدول التركيبي يبقى أكثر أنماط الخروج قدرةً على إحداث التغيير على مستوى الدلالة، وأقدرها على تجميل العبارة وخلق الفجوات الجمالية العميقة التي تبوح بفائض من المعنى، مما يحقق أدبية

(1) التحليل اللغوي الأسلوبي منهج وتطبيق، د.محمد بوحمدي ود.عبد الرحيم الرحموني، مطبعة أنفو برانت، فاس المغرب، الطبعة الأولى 1994، ص: 21

(2) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(3) ينظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(4) ينظر: الخصائص، ابن جني، ج2\392-393، وضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق: السيد ابراهيم محمد، دار الأندلس، ط1، 1982، ص : 13

النص الشعري التي تنبع أساسا من ترجيح الوظيفة الشعرية على غيرها من الوظائف. وهذا التحقق للوظيفة الشعرية يمر عبر جملة من الإجراءات العدولية على مستوى التركيب؛ أبرزها الحذف والتقديم والتأخير، حيث يتحقق بها الخروج عن الأساليب النمطية ونشدان الإفادات اللطيفة والنكت البديعة، الشيء الذي يهَب الكلام حيوية والعبارة امتدادا، بعيدا عن الرتابة والمباشرة والثبات والنّسقية، وهكذا يتخذ الانحراف عن سَنَن القواعد المحددة في التركيب العربي أشكالا عدة، نقتصر فيها على أهم صور الانحراف التركيبي المتمثلة في ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف، باعتبارهما أكثر الظواهر التركيبية إنتاجا للدلالات والأبعاد الفنية.

ولما كان العدول التركيبي اجتراء على التحويل والتبديل الصياغي، فإنه عُدّ أكبر تجليات الشجاعة والإقدام، وهي شجاعة تتمظهر في القدرة على اختيار التركيب المناسب لأداء المعنى، والاحتيال في تقليب الألفاظ من مكان إلى مكان، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالاستفادة من مرونة اللغة العربية وطواعيتها، وفي ذلك تظهر قدرة الشاعر على التلعّب باللفظ وتغيير الرتب لأداء المعنى، دون أن يقع في فساد الوزن أو المعاظلة، وبذلك يكون العدول التركيبي معيارا من معايير التمكّن، ومقياسا من مقاييس الحكم على الشاعرية.

إذا كان العدول عن التراكيب المألوفة تحرّكه دواعٍ دلالية وأخرى نفسية، فإن الطموح الجمالي لا ينفصل عن الغاية الدلالية في خرق التراكيب المألوفة والصيغ الثابتة التي لا تثير تساؤلا ولا تحرك راكداً ولا تنتج تأويلا.

يفرض الوزن على الشاعر تصرّفا في ترتيب الكلام، وإخراجا خاصا له في عبارةٍ شعرية كما تكونت في فكره وخرجت من مصفاة شعوره، واختارت لنفسها شكلا وقالبا محددا، ويحرص في ذلك على أن تكون العبارةُ التركيبية مصبوبة في وزنٍ رشيقٍ لذيذ ليس فيه إفراط في الجوازات[1]، وهنا يعمل الشاعر دربته وخبرته وتمكّنه من آليات الكتابة والتمرس بالأساليب ليخرج الكلام وَفق ما تَشكّل في فكره وشعوره، وهذا التشكّل

(1) جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، شكري المبخوت، بيت الحكمة قرطاج، 1993م، ص: 87

ينصرف إلى التركيب والتصوير والإيقاع، وهو ما يجعلنا نظنّ أنّ البيت يخرج دفعة واحدةً، تمتزج فيه كلّ العناصر عضويا كالخلقة المكتملة.

إنّ مخالفة التركيب المثالي إلى آخر مغاير، واقعٌ في عمق مفهوم العدول التركيبي، فبه يتميز التركيب الشعري عن غيره، وبه يكتسب القول الشعري خصوصيته النظمية التي تجعله ثائرا على الثبات، بما يثيره في المتلقي من بواعث تجعله يعيد الكلام إلى أصله أو يؤول ما سقط ويقدّر ما طُويَ، ويقارن بعد ذلك بين التركيب الأصلي والتركيب المعدول إليه ليتبيّن في النهاية ما أضافه التركيب المختار من قيمٍ دلالية وجمالية.

يتأسّس على ما سبق، أنّ العدول التركيبي هو "تلك التحولات التي تمس التراكيب كالتقديم والتأخير، والحذف، والزيادة، والعدول عن أحد نوعي الجملة إلى النوع الآخر، وكذا تغير النسق الإعرابي بأن يرد اللفظ او التركيب مخالفا في الإعراب لما يتوقع بناءً على السياق"[1]، ويهمنا من هذه الأشكال التركيز على ظاهرة التقديم والتأخير وظاهرة الحذف لكونهما تشكلان ظاهرتين كثيرتي الاطراد في الشعر عامة وفي شعر ذي الرمة على وجه الخصوص، وترتبطان بأبعاد دلالية وجمالية تغني النص تأويليا، فالشعراء بحكم خصوصية الشعر يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم[2]، وهذه الرخصة-المفتوحة- للشعراء مرجعها طبيعةُ الشعر الذي لا بدّ أن تُحترم فيه القواعد الوزنية ابتداءً، وهو ما يستدعي من الشاعر تغييرا لرتب الكلمات بالطريقة التي تجعلها مصبوبة في وزن لذيذ معتدل.

يفرض نظام الرتب في تركيب الكلام أن يلوذ كل مكون بمكانه ورتبته التي أقرها النحو، دون انفلات عن القوالب الجاهزة أو القواعد المقررة[3]، لكن هذا المبدأ قد يُخرق لغايات جمالية لا يقدر التركيب الأصلي على تأديتها والكشف عنها، وهكذا يكون

(1) دراسات أسلوبية في التراث، محمد بوحمدي وعبد الرحيم الرحموني، ص: 17

(2) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء للقرطاجني، ص: 143

(3) ينظر: البلاغةُ والأصول: دراسة في أسس التفكير البلاغي العربيّ-نموذج ابن جنّي، د. محمد مشبال، إفريقيا الشرق، 2007م، ص: 152.

التغيير في الرتب خيارا أسلوبيا ومطلبا دلاليا ومبتغى جماليا لا محيد عنه في سياسة الشاعر الذي يُعنى أشد العناية بجانب الصياغة، لما لها من دور فاعل في أداء المعاني وإحداث بلاغة الإمتاع.

يكشف التغيير في الرتب عن مرونة اللغة وطواعيتها وقابليتها لأن تعبر عما يمور في نفس المتكلم ويضطرم في فكره بالطريقة التي يراها أنسب وأقدر على إحداث الأثر الجمالي والنفسي وإيصال المعنى، ولا شك أن تجاوز حاجز الرتبة يفضي بالمتكلم إلى مستويات جديدة في تشكيل التراكيب وكسوة العبارة، وفي المقابل لا يحقق الالتزام بالرتب أشياء من هذا القبيل، بل يخرج الكلام إخراجا عاديا يؤدي وظيفة الإخبار والإبلاغ. وهكذا يكون أسلوب التقديم والتأخير محققا للتوسعة في الكلام والدلالة[1].

وإذا كان اللجوء إلى التقديم والتأخير يحقّق مقاصد من قبيل الاختصاص والاهتمام والتشويق وتعجيل المسرة وتعجيل المساءة ويمكّن "من إخراج الكلام بحسب تصّورِه في الوجدان"[2]، فإن هناك داعيا آخر يُضاف لما سبق من دواعٍ هو مراعاة النظم الذي قد يداخله خلل إيقاعي أو تشويه صوتي إذا روعي الأصل، وعليه يكون أسلوب التقديم والتأخير في أحايين كثيرة اختيارا لا محيد عنه بالنسبة للشاعر حفاظا على جمالية النظم ونغمية الإيقاع.

وتجدر الإشارة إلى أن الصورة التي يتخذها الكلام تكون مطابقة للصورة التي تَصوَّر بها في الفكر وتبلور عليها في الوجدان، فتقديم المعاني والألفاظ مرتبط بحركة الوجدان والأفكار، ويفيد ذلك أنّ الحركة الداخلية للمعنى تفرض نوعا من التعبير يجري على ترتيب معين، ويعني ذلك أنّ التعبير يكون مفروضا من أصل منشئه، لا يملك الشاعر أن يدخل عليه تغييرا جذريا لأنه إن فعل ذلك أضرّ بالوزن والإيقاع، باعتبارها أمورا

(1) ينظر: أسرار البلاغة، للجرجاني، ص: 151

(2) ظاهرة العدول في البلاغة العربية: مقاربة أسلوبية، عبد الحفيظ مراح (بحث ماجستير)، جامعة الجزائر،2005م-2006م، ص: 45

متداخلة بنيويا، يصعب فكّ تواشجها العضوي.

إنّ ترتيب الكلام في النفس يكون بالقوة، لكنه عندما يُصبّ في عبارة يخرج إلى الفعل على الصورة التي تشكّل بها في النفس والفكر، ويُصبّ في إيقاعٍ مخصوص يحتّم على الشاعر ترتيبا محدّدا لا يمكن له أن يخالفه، ويعني ذلك أنّ التركيب الشعري بما يضمّه من عناصر لفظية ومعنوية ونفسية وإيقاعية متواشجة يخرج في صورة معينة لا يملك الشاعر تغييرها إلا على نحو ضئيل من تبديل الألفاظ ذات المعنى والوزن الواحد، لأنه إن فعل أكثر من ذلك خرج إلى تركيب غير شعري، فللوزن سلطانه وسلطته في اختيار الصورة التركيبية.

وهذا عين ما نطقت به بعض النصوص القديمة التي انتبهت إلى علاقة الصورة التعبيرية النهائية بالحركة الداخلية للأفكار والمشاعر، وفي ذلك يقول الجزري " فإذا سبق معنى من المعاني إلى القلب والفكر.. سبق اللفظ الدال على ذلك المعنى الذي سبق، وكان ترتيب الأفكار بحسب ذلك"[1]، وقبله أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ الألفاظ تُرتّب في الذكر على موجب ترتيب المعاني في الفكر[2]، ومن ثمة تكون الصورة التركيبية التعبيرية اللغوية مشاكلة للصورة الذهنية الأولى.

وكما تختلف الألفاظ تبعا لاختلاف المعاني، فإن التراكيب بدورها تختلف ف "لكل تركيب من المعاني ما ليس لغيره، وأي تغيير فيه مهما قلّ أو صغُر ينتج عنه تحول في الدلالة، وينقلها من واد إلى واد"[3]، لذلك فالخروج إلى تركيب مخالف ينتج عنه تحول في الدلالة يقصده المتكلم. وتكون طاقته الجمالية أكبر من المعدول عنه.

بناء على هذا، يقع التقديم والتأخير في صلب مفهوم الاختيار المحقّق لبلاغة الشعر؛

(1) كفاية الأملعي في آية يا أرض ابلعي، الإمام شمس الدين أبي الخير محمد بن محمد الجزَري، دار الآفاق الجديدة، بيروت. د. ت، ص: 164

(2) ينظر أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص: 21.

(3) دراسات أسلوبية في التراث، د. محمد بوحمدي ود. عبد الرحيم الرحموني، ص: ص: 49

فالشاعر وهو يشكّل تركيبه إنما يمارس عملية اختيار دقيقة، حيث تحركه دوافع مرتبطة بأداء المعنى وإحداث الأثر الانفعالي لدى المتلقي، وهو ما يجعله يعمد إلى اختيار التركيب الأمثل المحقق للمطلبين الجمالي والدلالي، وممارسة عملية الاختيار تقتضي وجود خيارات أو بدائل تركيبية يتخيّر منها الشاعر عن سبقٍ ترصدّ جمالي أنسبها للسياق وأكثرها تحقيقا للمبتغى.

إنّ المتكلم لا يقدّم ولا يؤخر إلا إذا اقتضى ذلك داعٍ يحرّكه، أو باعثٌ يوجّهه سواء كان دلاليا أو جماليا، ومن ذلك تقديم المفعول به الذي "يفيد من الأسرار والدقائق واللطائف التي لا تحصى، وينصرف أغلبها إلى العناية بالمقدَّم[1]، وصرف النظر عما دونه لأنه أولى بالاهتمام والنظر، ونستفتي في ذلك السياق والمقام وقرائن الأحوال.

ويفيد تقديم الخبر على المبتدأ أيضا "الاهتمام والعناية به، ثم يتفرع هذا المعنى إلى معانٍ جزئية تتعلق بالسياق"[2]، وهذه المعاني الجزئية لا تحدّ بحدّ، بل تبقى خاضعةً في جنْيِها وتأويلها لقدرة المتلقي على رصدها والوقوف عليها وصفيا.

لقد أشار عبد القاهر الجرجاني في مقدمة باب التقديم والتأخير إلى فوائد الظاهرة ومحاسنها التي تتأرجح بين ما هو دلالي وجمالي يرتبط بالتأثير في المتلقي، ومكمن ذلك في مخالفة توقّع المتلقي وخلخلة تصوّره المبدئي لترتيب الكلمات في السياق، يقول في ذلك" هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطف عندك، ان قدّم فيه شيءٌ وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[3].

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص: 149.

(2) دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، الدكتور مسعود بودوخة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1،2011م، ص : 23

(3) دلائل الإعجاز، ص: 148.

إنّ الوقوف على أوصاف من قبيل: "واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، يفضي بك إلى لطيفة"، يفتح الباب واسعا على أهمية هذا الأسلوب في فتح باب التأويل، وإحداث الأثر الجمالي والبعد الدلالي الذي قصد إليه منتج الخطاب.

وليس كل تقديم مفترا عن فائدة[1]، بل منه ما يفضي إلى المعاظلة التي تعني شدة تداخل الكلام وركوب بعضه بعضا[2]، فيضيع المعنى وسطَ تداخل الرتب، ويندرج هنا القسم الذي " يقدّم ما الأولى به التأخير لأن المعنى يختل بذلك ويضطرب، وهذا هو المعاظلة المعنوية"[3]، وهذا النوع لا تقع تحته فوائد، بل يُربط عادة بالضرورة والاضطرار لا بالمعنى والاختيار. لذا، فالتغيير الحاصل في رتبة الألفاظ لا يكون سمة أسلوبية إلا إذا دعا إليه غرض بلاغي أو جمالي[4].

وليس كل تقديم يُستساغ ويستمرأ، فمنه ما يحيل المعنى ويفسد الإعراب[5]، وفي شعر ذي الرمة منه نماذج، لكنها لا تصل حدّ الاعتياص الذي تتداخل فيه الكلمات حتى يصعب فكّها وإعادتها إلى نصابها الأول، بل تمليه دواعٍ دلالية وبواعث نفسية، تتمثل أساسا في الاختصاص وفي مراعاة نظم الكلام وإيقاعه، وذلك أن نظمه لا يحسن إلا بالتقديم، وإذا أخر المقدم ذهب ذلك الحسن، فلم تنتج عنه إضافة أو زيادة في المعنى والتأثير، وتبقى الدلالات الأخرى نابعة من السياق.

وقد أشار الجرجاني حين حديثه عن التقديم والتأخير إلى أنه لا يكفي إرجاعه إلى العناية والاهتمام، بل لا بد أن يُربط ذلك بتبرير سبب التقديم، وعدم الاكتفاء بالترتيب

(1) ينظر دلائل الإعجاز، ص: 151

(2) ينظر: سر الفصاحة، تأليف أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد ابن سنان الخفاجي، قدم له واعتنى به ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون لبنان، الطبعة الأولى، ص: 168

(3) المثل السائر، ابن الأثير، ج 2\41

(4) ينظر البلاغة والأصول، د. محمد مشبال، ص157.

(5) ينظر : سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص: 128

الأصلي "وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدّم للعناية، ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، ولمَ كان أهم"[1]. وجعله ذلك يبحث عن بعض أبعاد التركيب التي خالف أصحابها منطق التركيب الأصلي.

تترتب عن التقديم والتأخير قيم بلاغية تستفاد من السياق الذي يعدّ الحاسم في تحديد الإفادة، ويعني ذلك أنّ وراء أي تقديم أسرار بلاغية قصد إليها باثّ الخطاب، ويعمل متلقيه على التفتيش عنها وتقديرها حتى يحصل التلقي الكامل غير المنقوص أو المبتور.

يتحقّق العدول التركيبي من ناحية أخرى بالحذف الذي يسقط جزءا من التركيب، وهو "شكل هام من أشكال الانزياح"[2] يمثل ظاهرة أسلوبية في الشعر، فالأصل في الكلام الذكر لكن الشاعر يضطر إلى طيّ ألفاظ أو إسقاط جملٍ منه ليزيد من كثافة المعنى وإشعاع الإيحاء، فيتحقق الامتلاء بالنقص، وهكذا يقع الحذف في عمق مفهوم البلاغة التي تقوم على "إجاعة اللفظ وإشباع المعنى"[3]، ويغدو قرين الإشارة وأسلوبا من أساليب الإيحاء[4] ووسيلة من وسائل تكثيف المعنى[5]، وذلك لما يفرزه من تأويلات لا حصر لها بحيث "يكون المعنى زائدا على اللفظ"[6]، ويصطلح ابن سنان على الحذف بالإشارة، ولعله يشير إلى الطاقة الإيحائية للفظ الموجز وقدرته على إخصاب المعاني وتناسلها في تدفّق لا ينحصر مدّه ومداه، ولا يتوقّف انطلاقه وإشعاعه.

ويعدّه بعضهم اكتفاءً، ومعناه " أن يُكتفى بأحد المتلازمين عن الآخر، فيُحذف

(1) دلائل الإعجاز للجرجاني، ص: 149

(2) دراسات أسلوبية، د. بوحمدي ود. الرحموني، ص: 27

(3) ينظر : العمدة لابن رشيق، باب البلاغة، ج2\242

(4) ينظر: دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، د. مسعود بودوخة، ص: 143

(5) المرجع نفسه والصفحة نفسها

(6) سر الفصاحة، ابن سنان، ص: 210

الجواب في الشرطيات، كقوله تعالى: "ولو أنّ قرآنا سيّرت به الجبال أو قطّعت به الأرض أو كلّم به الموتى" كأنه قال: لكان هذا. وقوله تعالى: "كلاّ لو تعلمون علمَ اليقين"، كأنه قال: لأقلعتم عن باطلكم، أو نحو ذلك من الجواب. وكقولهم "إنّ مالا وإنّ ولدا" فحذفوا الخبر[1].

وعليه يؤدي الحذف من خلال ما يتركه في سياق الكلام من فجوات وفراغات إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بالتعدد التأويلي والفيض الدلالي، حيث يمكن" استشعار الزيادة في المعنى، وتوسّع الدلالة"[2]، وهو ما يحقق جدلية الغيض والفيْض أو مفارقة الفراغ والامتلاء.

ومن الراسخ في الذهن أنه لا يعدل عن تركيب إلى تركيب إلا لغاية فنية، فالمعنى النحوي والمعنى الفني متعالقان، حيث ترتبط الدلالة بمعاني النحو ارتباطا عضويا، ويفيد ذلك أنّ العدول يكون لميزة فنية جمالية في المعدول إليه[3]، و في هذا الصدد يحقّق الحذف غايات جمالية لا تتأتى بالذكر.

مما سبق سوقه، يتضح أنّ أسلوب الحذف يقوم على طي بعض مكونات التركيب وطرحها لغاية جمالية أو دلالية، ولذلك يعدّ أكثر الأساليب اهتماما من لدن البلاغيين لما يولّده من نكت بلاغية ولطائف جمالية وأسرار لا تنكشف مع الذكر والتصريح، وتتمظهر جمالية الحذف في تحقيق "متعة التداعي لدى المتلقي، وإدماجه للإسهام في صناعة الإبداع"[4]، وبهذا يضع الحذف المتلقي في عمق صناعة المعنى عبر تحفيز مخيلته وإيقاظ حسّه التأويلي وتنبيه درجة التأهب التأويلي لديه، كما يحقق "من

(1) الروض المريع في صناعة البديع، ابن البناء المراكشي العددي، تحقيق رضوان بنشقرون. ط1985، ص: 143.

(2) دراسات أسلوبية في التراث، د. محمد بوحمدي و د. عبد الرحيم الرحموني. ص: 25

(3) ينظر: دلائل الإعجاز، ص: 192

(4) ظاهرة العدول في البلاغة العربية، عبد الحفيظ مراح، ص: 51

الإمتاع الفني الشيء الكثير بما يصنعه من فجوات دلالية تعرف في النقد الحداثي بالمسكوت عنه من القول الذي يتولى المتلقي ملأه، إنه يتيح بذلك عنصرا مهما في بناء القراءة باعتبارها إبداعا إضافيا، حيث يتم إدماج المتلقي بطريقة إسقاطية"[1].

ومن ناحية أخرى، يكون الحذف، إذا روعيت شروطه وضوابطه، أبلغ من الذكر" ولو أظهرت لصرتَ إلى كلامٍ غثّ"[2] و" أذهبتَ الماءَ والرونق، وخرجت إلى كلام غثّ، ولفظ رثّ"[3]، وسبب ذلك أنّ الحذف مبني على الإبهام وأنّ البيان إذا ورد بعد الإبهام أحدث لطفا ونبلاً[4]، لكن إذا "قدّرت لم تجد مع الإثبات ذوق البلاغة الذي تجده مع الحذف؛ لما في إبهام الموصوف بحذفه من فخامة تُفقد مع إيضاحه"[5]، ذلك أنّ الذكر يجعلك أمام دلالة أحادية ثابتة، في حين يفتح الحذف تأويلات لا حصر لها وفوائد جمالية تزيد التعبير عطاءً.

في المقابل يعتمد الحذف على مفارقة تقوم على ثنائية النقص والزيادة، فحين "يحذف جزء من المبنى، تتحقق بهذا الحذف زيادة في المعنى لا يمكن ان تكون بغيره"[6]، فإذا كانت زيادة المبنى مقتضيةً زيادة في المعنى فإن الأمر في الحذف يختلف، فبقدر ارتكاب الحذف البليغ تتدفق الدلالة توهجا ونماءً وتشعّ أنوار الجمال الفني ويحدث التأثير المرجو، وهو عين ما يُستشفّ من كلام الجرجاني السائر في الحذف، فهو عنده "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

(1) المرجع نفسه، ص: 49

(2) المثل السائر، ج2\92

(3) دلائل الإعجاز، ص: 194

(4) ينظر : دلائل الإعجاز، ص: 191

(5) دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، مسعود بودوخة، ص: 144

(6) دراسات أسلوبية، د. محمد بوحمدي ود. عبد الرحيم الرحموني، ص: 27

تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1].

يسهم العدول عن الذكر في تخصيب المعاني انطلاقا من بلاغة المفارقة، فالحذف إن كانَ يدخل في باب النقص اللفظي فإنه يؤدي إلى الزيادة في المعنى والخروج به إلى تأويلات وفهوم لا تحدّ، وهنا تكمن فائدته.

يقول الجرجاني مفسّرا قول البحتري:

قد طلبنا فلم نجد لك في السّؤ // دَدِ والمجدِ والمكارم مِثْلاَ

"المعنى قد طلبنا لك (مثلا) ثم حذف، لأن ذكره في الثاني يدل عليه، ثم إن في المجيء به كذلك، من الحسن والمزية والروعة ما لا يخفى، ولو أنه قال: طلبنا لك في السؤدد والمجد والمكارم مثلا فلم نجده، لم تر من هذا الحسن الذي تراه شيئا"[2]. إذن فالحذف مخصّب للمعنى ملقّح للدلالة، ومنتج للظلال الجمالية التي عبّر عنها الجرجاني بعبارات من قبيل الحسن والمزية والروعة، وهي أوصاف تشرح أثر أسلوب الحذف في المتلقي.

يخلق الحذف فجوات تضطر المتلقي إلى ملئِها بما يناسب من تأويلٍ اجتهادي يراعي السياق وقرائن الأحوال، فأحسن الحذف ما كانَ مربّيا للفائدة، فاتحا أبواب التأويل، ولا يُلجأ إليه إلا عندما يكون ذا فائدة، ويدل عليه السياق وتحيل القرائن على المحذوف.

يفيد ما سبق ضرورةً أن التركيب الجديد القائم على الحذف أبلغ من التركيب المقدر[3]، حيث تُظهر المقارنة بين التركيبين الفارق على مستوى الأداء الفني والطاقة الجمالية والأداء الدلالي الذي لا يستقيم بغير التركيب المخرَج على غير العادة، فالشاعر لا يحذف "ليخفف من طول الكلام ولعا بالإيجاز فحسب، وإنما يحذف

(1) دلائل الإعجاز للجرجاني، ص: 177

(2) دلائل الإعجاز، ص: 195

(3) ينظر: البلاغة والأصول، د. محمد مشبال، ص: 151

لإبلاغ المعنى"[1]، ولعل المعنى الذي اعتمل بفكره وشعوره هو الذي أملى هذا الطي والإسقاط للفظة أو الجملة أو الحرف، وتحديد الغاية في الإبلاغ ليس بملغٍ الوظيفة الجمالية الشعرية.

وختاما، يفرز الحذف بلاغة الإشارة وانفتاح التأويل على مصراعيه، ويتأسس ذلك كله على السياق الذي يحيل على المعنى المطوي "وربما حذفوا الكلمة والكلمتين، قال ذو الرمة:

لعِرفانهـــا والعهـــدُ نـــاءٍ وقـــد بـــدا // لـــــذي نُهيـــةٍ أن لا إلـــى أم ســـــالم

المعنى أن لا سبيل إليها ولا إلى لقائها، فاكتفى بالإشارة إلى المعنى لأنه قد عرف ما أراد"[2].

وهذا الحذف على الرغم من سهولة القبض عليه فإنه يبقى محفّزا على البحث ومثيرا لانتباه المتلقي الذي كان ينتظر تكملة الجملة، بيد أنّ الشاعر خرق أفق التوقع باختياره إسقاط الكلمة أو الجملة من السياق تربية للفائدة وإحداثا للأثر.

(1) البلاغة والأصول، د. محمد مشبال، ص: 149

(2) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت،1406هـ، 1986م.، ص: 182-183.

الفصل الأول

أقسام العدول التركيبي ودرجاته

المبحث الأول

العدول البسيط

نقصد به العدول الذي تبنى فيه الصورة التركيبية على أسلوب واحد؛ أي على تقديم وتأخير واحد أو حذف واحد، والبساطة هنا وصف كمّي لا علاقة له بقيمة التركيب الفنية أو درجته في سلم البلاغة. لذا، فالعدول البسيط وصف ينصرف إلى اعتماد الشاعر على أسلوب واحد في خرقه للتركيب الأصلي، معوّلا عليه في تبليغ الدلالة وإحداث الأثر الانفعالي، وذلك لجدواه البلاغية التي يقتضيها السياق، ولا تعني البساطة بالضرورة السطحية.

تجدر الإشارة إلى أنّ اعتماد صورة تركيبية واحدة لا يعني الوقوع في النمطية الجالبة للملل، بل إنّ الصورة الواحدة الأم تتفرع عنها صور تعبيرية أخرى بينها فروق طفيفة أو كبيرة على مستوى أداء المعنى وتوصيله.

يتنوع العدول البسيط في شعر ذي الرمة بين التقديم والتأخير والحذف، حيث يغلب أسلوب التقديم والتأخير في الحضور والانتشار، وترد داخل كلّ شكل تركيبي صور مختلفة تضفي على القصيدة تلوينا أسلوبيا، وتنقل المعنى بطرق متعددة. وقبل المضي في تحليل النماذج الشعرية المختارة التي تنضوي تحت **"العدول البسيط\ الأحادي"** أمكننا تقديم عرض إحصائي وصفي يظهر صور التقديم والتأخير وصور الحذف التي تتكرر في شعر ذي الرمة، وفيما يلي جرد لهذه الصور والأشكال:

أشكال التقديم	أشكال التأخير	أشكال الحذف
تقديم الجار والمجرور، تقديم المفعول به، تقديم المفعول المطلق، تقديم الظرف، تقديم الخبر، تقديم جواب الشرط، تقديم الحال، تقديم جملة وصفية تفسيرية فاصلة بين النعت والمنعوت أو صفتين، تقديم جملة فعلية تفسيرية، تقديم النداء، تقديم خبر إنّ.	تأخير الفاعل، تأخير الفعل، تأخير النعت، تأخير الحال، تأخير اسم إنّ، تأخير الشرط.	حذف المفعول، حذف الفعل، حذف الجملة، حذف المشهد، حذف المنعوت، حذف خبر إنّ، حذف أداة النداء.

يُظهر الجدول الواصف أنّ العدول التركيبي البسيط له عدة تجليات؛ فهو لا يرِد على صورة واحدة، بل تتعدّد صيغه وأشكاله الأمر الذي يضفي عليه طابع التعدد والتنوّع، ويلاحظ في أشعار ذي الرمة الحرص على التنويع في توظيف سائر أشكال العدول البسيط سواء على مستوى التقديم والتأخير أو على مستوى الحذف مع الاهتمام النوعي ببعض الأشكال أكثر من غيرها، حيث تشكل عنده اختيارا أسلوبيا كثير الترداد يصل بها إلى درجة الظاهرة.

1- التقديم والتأخير بين التلوين الأسلوبي وفائض الدلالة:

يفضي التلعّب بالرتب المحفوظة في النحو إلى التصرّف بالمعاني، حيث يكتسب التركيب **إيقاعية** تفضي إلى خلق قيم جمالية ودلالية، ويعدّ التقديم والتأخير أكثر الأساليب تأثيرا في حركية المعنى، ويرتبط عادة بخصوصية الشعر الإيقاعية التي تتطلب

تغييرا في مواضع الكلم تقديما وتأخيرا، ولا يرتبط الأمر بالعناية والاهتمام فحسب كما أشار إلى ذلك الجرجاني[1] وقبله صاحب الكتاب، بل يتجاوزه إلى مطلبي الدلالة والجمال وخلق القيم الفنية، وتأثير ما هو فكري ونفسي في نوع التركيب المختار بديلا للتركيب الأصلي.

يتقدّم أسلوب التقديم والتأخير عند ذي الرمة على أسلوب الحذف في الأهمية والانتشار، حيث يحتفل به الشاعر احتفالا يصل في بعض الأحيان إلى تكراره مرتين أو أكثر في البيت الواحد، ممّا يفضي إلى وضع المتلقي أمام تحدّ يجعله يستنفر طاقاته التأويلية ومداركه النحوية والبلاغية ليقف على دلالات الصورة التركيبية الجديدة ودواعي توظيفها بالشكل الجديد، منطلقا من قناعة مفادها أنه لا عدول إلا لفائدة.

جماليات تقديم الجار والمجرور:

من صور العدول التركيبي البسيط تقديم الجار والمجرور وتأخير ما حقّه التقديم، وهي أكثر الصور طروقا من قبل الشاعر، وقد يكون مكانه صدر البيت أو الحشو، ويفرز تقديمه دلالات ترتبط بالسياق، كما ينطق بجماليات لا يحدّها حصر.

ففي هذا البيت الواصف لمشهد الأتن المتوجّسة من الصائد قبيل وصولها إلى الماء، يعمد الشاعر إلى تغيير الرتب حرصا على رصد العالم الداخلي المضطرب للموصوف وقصدا إلى بلاغة المعنى[2]:

حتّى إذا الوحش في أهضام موردِها // تغيّبت رابها من خيفة ريبُ

قدم الشاعر المتعلق "من خيفة" على الفاعل "ريبُ" قاصدا من وراء ذلك تحديد الإحساس الذي يدل على توقّع وجود الصائد؛ فإحساس الأتن عائد إلى خوفها وليس إلى دهشتها أو صدمتها بوجود من يتربّص بها. وهكذا أفاد التقديم تحديد مكمن الريبة،

(1) ينظر: دلائل الإعجاز للجرجاني، ص: 149

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 68

وأسهم في الابتعاد عن الإطلاق الذي كان يمكن أن يجعل المعنى مبهما والمتلقي حائرا في تحديد سبب الارتياب، كما كان للتقديم دور إيقاعي ظهر في الفصل بين الفعل "رابها" والفاعل "ريب"، وما يمكن أن يخلقه توالي الحروف الصادرة من المخارج نفسها من خلل إيقاعي مرتبط بالثقل.

وقد يُقصد من وراء تقديم الجار والمجرور إلى دلالات ترتبط بسياق الكلام والشيء الموصوف؛ مثل التأكيد على الإقامة ووصف صعوبة سلوك الصحراء وخطرها[1]:

ودويّـــة جـــرداءَ جـــدّاءَ خيّمـــت // بها هبواتُ الصّيف من كلّ جانب

لقد أفاد تقديم الجار والمجرور "بها" على الفاعل "هبوات" تصوير الإحاطة التي يستحيل معها المنجى والمهرب، فهي تضع من يمر بها في الوسط محاصرا، جاعلةً أمر مواصلة السير والاختراق ضربا من المغامرة المفضية إلى الهلاك.

يفيد التقديم أيضا، التأكيد على الحلول والإقامة على التأبيد، وفي ذلك تلميح ضمني إلى خطورة الصحراء وخطورة سلوكها، وقد عكس تكرار التضعيف خمس مرات والمد بالألف خمس مرات قسوة الصحراء وامتدادها.

يتكرر تقديم الجار والمجرور أكثر من غيره لقدرته على تأدية دلالات سياقية ترتبط عادة بالزيادة في الأداء الجمالي للنص، يقول الشاعر واصفا الماء المتغير بعد طول السفر إليه[2]:

ومـــاءٍ صـــرًى عـــافِي الثنايـــا كأنّـــه // من الأجْنِ أبوالُ المخاض الضوارب

يحيل تركيب البيت المعدول إليه على واقع الصدمة التي فاجأت الشاعر، لذلك جاء إيقاعه رتيبا، وتجدر الإشارة أولا إلى أنّ الشاعر تلا الكلمة المحورية التي تشكل

(1) ديوان ذي الرمة، ج 1\201

(2) المصدر نفسه، 1\ص: 198. صرى: طال حبه وتغير، عافي الثنايا: دارس= الثنايا: الطرق، الواحدة ثنية، الأجن المتغير-المخاض : الحوامل، الضوارب : تضرب من دنا منها لأنها لواقح، ص: 199.

البؤرة الدلالية للبيت "ماء" بعدد من الصفات المميزة سعيا إلى إثارة الاستغراب لدى المتلقي ودفعه إلى التعرف على التفاصيل قبل الإتيان على ذكر الأداة ووجه الشبه حيث فصَل بين المشبه والأداة، ثم فَصل بين الأداة والمشبه به بالجار والمجرور "من الأجن" الذي يوضح طبيعة هذا الماء وحاله، حتى إذا أتى بالمشبه به كانت المناسبة بين الطرفين حاضرة والمقاربة متحققة، وهذه المناسبة متحصّلة من لوازم كل من المشبه "صرى، عافي الثنايا" والمشبه به "من الأجن"، وهكذا ساعد التقديم على تصوّر المشهد وتوضيح المشبه من سائر نواحيه، وهو ما جعل مشهد الوصول إلى الماء واضحا.

إنّ تقديم المتعلق "من الأجن" كان مؤديا لوظيفة التوضيح، فتأخيره كان من الممكن أن يفتح الدلالة على الإطلاق، لكنه خصّصها وحدّدها؛ فالماء إنما يشبه أبوال النوق لأنه راكد، ومن شأن ركوده أن ينبت في جوانبه رغوة شبيهة برغوة الأبوال المذكورة، وهو ما يفسده ويقبّحه، وفي العمق يبرز البيت الصدمة النفسية التي فاجأت الشاعر ورفاقه بعد قطع سفر طويل دون الظفر بشربة ماء تروي عطشهم، وتنفتح الصدمة على إمكانية الهلاك عطشا، وفي تشبيه كهذا وجب ربط الإبداع بسياقه حتّى يُؤوّل على الوجه الصحيح.

ويرتبط التقديم أحيانا بمحرّك نفسي يتمثل في الرغبة في تأخير المسند إليه، كراهة نطقه تلافيا لزيادة الهمّ وتعميق جرح الأسى الغائر[1]:

تردّيتَ من ألوانِ نوْرٍكأنّه // زرابيُّ وانهلّت عليك الرواعدُ

أُخّر الفاعل لكراهة ذكره وكراهة تذكر الأذى الذي حل بالديار بسبب انهلاله، وفي تقديم المتعلق "عليك" إشارة إلى الأذى اللاحق بالديار، وهو أذى مسلط من الأعلى لا تملك الأطلال منه فكاكا أو هروبا. ومجيء الرواعد جمعا فيه دلالة على كثرة ما انهل على الديار من مطر، كما أنّ الدلالة الصوتية للفظ تعكس القسوة المسلطة على الديار وكأنها تُجلد بسوطٍ من أعلى، وتحيل نهاية البيت على مشهد محذوف كره

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1089

الشاعر وصفه فأسقطه، حتى لا يلصق بالموصوف. وفي تأخير الفاعل (الرواعد) ما يفيد رغبة في إزاحة ما تسبّب في دمار الديار وتغيّرها.

يتكرر تقديم الجار والمجرور على الفاعل لغاية سياقية غير التي قُصد إليها في مواضع أخرى؛ فسياق ورود البيت الموالي يتّصل بصراع الثور الوجودي ضدّ كلاب الصيد، لذا فتسليط الضوء على الجانب النفسي للثور كان محركا للخرق التركيبي الذي شكّل البؤرة الجمالية للبيت، ولعل للتصرف التركيبي علاقة بعالم الثور الداخلي الذي لا يهدأ[1]:

ولّـى يهــذّ انهزامــا وسْــطَها زعــلاً // جذلان قد أفرخت عن روْعه الكُرب

إنّ تقديم الجار والمجرور على الفاعل كان بغاية لفت الانتباه إلى إحساس الثور، خاصةً وأن المقام مقام رعب وخوف ويقين بالهلاك، وعليه فتقديم المتعلق "عن روعه" قصد إلى تحديد الشيء الذي أفرخ وانزاح، وإن كان القسيم الأول يوضّح تحوّل إحساس الثور من الخوف إلى الجذل، فقد كان التقديم تأكيدا على هذا التحول وتبيانا لانزياح الكرب عنه، وهنا يكون لتأخير الفاعل تبرير دلالي يرتبط بإزاحة الكرب ونفيه وزحزحته عن النفس، لذا فمجيئ الفاعل في نهاية البيت يتماشى مع فعل الإبعاد والإزاحة والتخلّص، ويعكس التركيب المختار الحركة السريعة المصوّرة للواقع النفسي الذي يلوّنه إحساس الفرح.

القيم الفنية والأبعاد الدلالية لتقديم الظرف:

يكثر عند ذي الرمة تقديم ظرفي الزمان والمكان، حيث يرتبط تقديمهما بالمعنى والسياق، يقول واصفا دواخل الثور في معركته مع الكلاب الهائجة[2]:

(1) ديوان ذي الرمة، 1\ ص: 110. زعلاً: نشِطاً- الهذّ: المرّ السريع، الكرب: واحدها كربة: وهو الغم- أفرخ روعك: إذا ذهب وفتر.

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\70. تجب: تخفق، الشراسيف: مقط الأضلاع وأطرافها، ناشزة: شخصت أكبادهن من الفرق.

فأقبــل والحُقْــبُ والأكبــادُ ناشــزةٌ // فـوقَ الشّراسـيف مـن أحشـائها تجـبُ

أصل العبارة: "والأكباد ناشزة تجبُ فوق الشراسيف"، ورغم أنّ عنصر الوزن فرض على الشاعر هذا التغيير في الرتب، إلا أنّ الجانب الدلالي كان موجّها له، إذ قصد إلى الوصف المفصل لمكان الخفق ليكون أكثر دلالة على المبالغة في تصوير الوجيف الداخلي والخوف الباطني للثور من كلاب الصائد، وهكذا تظهر بلاغة التعبير المعدول إليه في الكشف عن حركة أعضاء الثور من فرط الجهد والخوف، ما يبيّن أنّ البديل التركيبي الذي لجأ إليه الشاعر كان أكثر بلاغةً.

ويفضي تقديم الظرف إلى قيم فنية وأبعاد دلالية تشعّ من السياق، كما في قول الشاعر:

كـأني غـداة الـزّرق يـا مـيّ مـدنفٌ // يكيـدُ بـنفسٍ قـد أجـمّ حِمامهـا[1]

إن نفس الشاعر ملتاعة محترقة جراء الفراق، ومن شأن تذكر يوم الفراق أن يوقظ ما فيها من لواعج الأسى، لذلك قدّم الظرف والنداء وأخّر "مدنف" وحقه التقديم، فالدنف نتيجة للوقوف بالدار وتذكره لميّ، لذا فالربط المنطقي بين الأحداث هو الداعي إلى هذا التلعّب التركيبي بمكونات العبارة.

تتمثّل بلاغة التركيب في عدوله عن المألوف وخروجه إلى صورة تركيبية غيّر فيها الشاعر في رتب العناصر المكونة للجملة، فأصل الكلام أن يقول: "كأني مدنف يا مي غداة الزرق"، فقدّم مكان الفراق وزمانه وأخّر جملة النداء وأصلها الابتداء، ليجعل اهتمامه منصرفا إلى المؤثرين في نفسه (ميّ والفراق) حتى إذا أتى بالوصف "مدنف" كان التشبيه واضحا منطقيا، ويفيد هذا أنّ الشاعر يتّبع سيرورة منطقية في الربط بين الصفة ومسبباتها. والقسيم الثاني تفسير لـ "مدنف" وحالته.

(1) المصدر نفسه، 2\ ص : 1001

ويتقدم الظرف "بين" ليصور لغويا المسافة بين الشاعر ومحبوبته، ويجسّم مسافة البون النفسي العميق، حيث يحيل على دلالات سياقية حافلة:

أتــى معشــرالأكــراد بينــي وبينهــا // وحــولان مــرّا والجبــالُ الطــوامس[1]

لقد أفاد تقديم الظرف "بين" مرتين متتاليين وجود فواصل زمانية ومكانية بين الشاعر والمحبوبة؛ فالزمان والمكان والبشر ينتصبون حاجزا في وجه الوصول إليها، وهكذا عبّر التقديم عن المعنى وناسبه، وهو ما يدلّ على حِذق في التوظيف والاختيار، ويخلق في الوقت نفسه أبعادا جمالية ممتدّةً أبرزُها القدرة على التجسيد اللغوي لكثرة العوائق الزمنية والمكانية والبشرية التي تمنعه من مي في لفظ واحد، فدونها الزمان والمكان والإنسان، وكما أنّ هذا اللفظ المقدم يفصل بين الفواعل في تتابعها، فإنه يجسد ذلك الفاصل الموجود والحاجز المنتصب بين الشاعر ومحبوبته على أرض الواقع.

القيم الجمالية لتقديم المفعول:

يكثر عند ذي الرمة تقديم المفعول الذي يعد أكثر الصور التركيبية دورانا في شعره، وغالبا ما يرتبط بغايات دلالية لها علاقة بالسياق، كما في المثال الآتي الذي يشكل فيه المفعول به بؤرة البيت[2]:

فكــرّيمشــق طعنــا فــي جواشــنها // كأنــه الأجــرَفي الإقبــال يحتســب

بنى الشاعر بيته بناء تصويريا قائما على التشبيه قصد من ورائه أن يبيّن قوّة الطعن، وتصرّف في تركيب القسيم الثاني بما أفضى إلى تأخير الفعل وتقديم المفعول به والجار والمجرور، فأصل التركيب أن يقول: "كأنه يحتسب الأجرَ في الإقبال"، لكنه جعل للمفعول مكان الصدارة بعد أداة التشبيه ليلفت النظر إلى الرغبة الملحة للثور في القضاء على الكلاب، فيكون كمن يبتغي أجراً مقابل عمل، ومَن هذه شاكلتُه يكون عمله متقنا، لذا

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1118، الطوامس: طُمست في الآل.

(2) المصدر نفسه، ج1\ ص:106

فالتركيب المعدول إليه يسعى إلى تصوير موقف الثور وإبرازه في حالة المهاجم الذي يبغي أجرا من وراء طعنه لكلاب الصيد.

عدل الشاعر عن التركيب الأصلي، مقدّما المفعول به رغبة منه في لفت النظر إليه لأهميته، فالتقديم هنا لم يأت اعتباطا غرضه استعراض القدرة على التلعّب بالمعنى والتركيب، بل كان محرّكه نفسيا ومقصده دلاليا جماليا.

وتشعّ من تقديم المفعول به دلالات تحيل على الواقع النفسي للشاعر الذي يقف متأملا واقع الديار قبل أن تغيّرها الرياح وعوامل التعرية الزمنية والطبيعية[1]:

بصُلبِ المِعى أو بُرْقَةِ الثور، لم يدَعْ // لها جِدّةً جولُ الصبا والجنائب

لقد أخّر الشاعر ذكر الفاعل الذي جعله متعدّدا تعبيرا عن قوة التحول التي لحقت الديار بفعل عوامل الطبيعة المتمثلة في جول الصبا وهبوب الجنائب، وقصد من تقديم المفعول "جدّةً" التركيز على ما كانت عليه قبل التغير الذي لحقها بسبب تعاقب الرياح والسوافي، ومن ناحية أخرى أراد أن يشير إلى البلى والاندثار، لذا ففي تقديم المفعول "جدّةً" تركيز على ما كانت عليه وما أصبحت عليه، وهو أبلغ في بيان قوة التغيير الطارئة على الديار، أما تأخير ذكر العوامل المؤثرة فيها والمؤدية إلى دروسها يعود إلى المعرفة بها وإحالة السياق عليها، لذا كان العمد إلى تأخيرها.

ويرد تقديم المفعول به بشكل متكرر مقارنة بغيره، مفيدا عددا من الأسرار البلاغية التي يُعوَّل في استخراجها على استفتاء السياق، كما في قوله[2]:

تُهاوي بي الأهوالَ وجناء حرّة // مقابلة بين الجِلاس الصّلاهِبِ

إنّ تقديم المفعول به فيه قصد إلى التركيز على الأهوال خاصة ولفت الانتباه إليها، وفي ذلك ما فيه من مدحٍ لنوقه التي لا تخاف مقاتلة الأهوال وخوضها، وفي تقديم

(1) ديوان ذي الرمة، 1\ ص : 187، الجنائب: رياح الجنوب

(2) المصدر نفسه، ج1\ ص: 204

المفعول أيضا ما يفيد ضمنيا أن الشاعر يواجه ويقاتل بنوق قوية ضخمة الأهوالَ على ضخامتها ورعبها، ولعل في مجيئ الأهوال جمعا ما يفيد شدّتها من ناحية وشدة ناقته التي تواجهها وحدها دون خوف.

ونشير إلى موقع "الأهوال" في التركيب، إذ تقع بين المتعلق "بي" و الفاعل "وجناء"، وهو ما يفيد محاصرتها للحد من خطورتها، هنا تتحول الناقة وعزيمة الشاعر إلى مواجه لخطورة الأهوال.

وفي تقديم المفعول توجيه للمتلقي لحصر التركيز في الأهوال وصرف الانتباه عن غيرها رغبة في تهويل المشهد وقصدا إلى مدح الناقة الصلبة.

لقد أفاد اللجوء إلى الصورة التركيبية غير المألوفة شجاعة الشاعر وشجاعة ناقته أيضا التي لا تخاف خوض الأهوال، لذلك كان التغيير في الرتب مضيفا للدلالة مسهما في خلق أسرار بيانية غير محدودة.

وإلى جانب الأبعاد الدلالية الغنية التي ينطق بها العدول التركيبي في البيت، تتحقق أبعاد أخرى في علاقة الصوت بالدلالة، ذلك أنّ المدود المشكلة لكلمتي "الجلاس والصّلاهب" مع قوة وقع الجيم والصاد يحيل على شدة النوق، لذلك فهي قادرة على مواجهة الأهوال، وهذه الشدة في الواقع عكستها قوة اللفظ وشدّته.

وفي سياق آخر يرتبط تقديم المفعول به بما هو نفسي، إذ يبرز من خلاله الشاعر تعلّقه بمحبوبته رغم التباعد[1]:

ولــم تُنســني ميّــا نــؤًى ذاتُ غَربــةٍ // شَــطونٌ ولا المســتطرفاتُ الأوانِــسُ

تتحقق بلاغة العدول في هذا البيت بنزوع الشاعر إلى خرق الأصل والجنوح إلى صورة تركيبية غير مألوفة جعل فيها الفاعل متأخرا والمفعول مقدّما، قاصدا إلى تحقيق غايات

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1119، يقول: كل نوى بعيدة نويتها لم تقطع شوقي، و"غربة" : بعيدة. شطون: بعيدة فيها عوج، ليست على القصد. والمستطرفات: نساء يستطرفن بعد نساء، و"أوانس": لهنّ أنس.

دلالية تمتد لتفرز مقاصد جمالية، والظاهر أنّ العامل النفسي ذو دور في توجيه الشاعر إلى هذا الاختيار التركيبي الذي خالف فيه الأصل، والقول بتأثير عامل الوزن غير ذي وزنٍ في هذا المقام لأن الشعر قائم في الأصل على الانزياح الإيقاعي؛ فالتصرف يرتبط بداخلٍ مضطرب غير متوازن في تردّداته وخفقانه، وهو ما انعكس ظاهريا على التركيب اللغوي للبيت الذي عكس تقلبات الذات الشاعرة وعدم اتزانها النفسي.

يبالغ الشاعر في وصف قوة النؤى التي لم تؤثر على ذاكرته الوجدانية، وأضاف إليها وصفا متمما للمستطرفات ليزيد من التأكيد على وفائه لمي الذي لم تؤثر فيه العوائق والمغريات.

إنّ تقديم المفعول "ميا" أظهر مقدار تمكّنها من قلب الشاعر وسكناها فيه، فرغم البعد وكثرة ما يؤنسه من النسوة الظراف لم تنفصل ميّ عن ذاكرته، ولعل في تقديمه للمفعول أيضا إشارة إلى مكانتها في قلبه واحتلالها الأولوية في انشغالاته، في حين أنّ تأخيره للمستطرفات الأوانس يفيد أنه لا يلقي لهن بالا، فهن عنده في مرتبة متأخرة، ذلك أنّ ميّا هي الآخذة بنفسه وقلبه والسالبة للبّه.

إنّ قياس درجة تمكّن مي من نفسه يظهر في ذكر البدائل أو الطرق أو المسكنات التي اختارها لينساها، فلا البعد والنوى ولا النساء الجميلات ينسينه ميا التي تهيمن على وجوده.

لتقديم المفعول المطلق حيّزه من الاهتمام في شعر ذي الرمة، فقد يعتمد عليه وقت الرغبة في تحديد نوعية الفعل لكونه غريبا غير معتاد، كما في قوله[1]:

فعرّضت طلقاً أعناقها فرَقا // ثم اطّباها خريرُ الماء ينسَكِبُ

تتحقق جمالية البيت باللجوء إلى صورة تركيبية تخالف الأصل، وهو ما خلق تعبيرا يجنح إلى المخالفة والمغايرة، ويفتح باب التأويل على مصراعين واسعين.

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\68

بيّن المفعول "طلقا" نوع الميل إلى جهة الصوت الصادر عن الصائد، ما يفسّر إدراك الأتن للخطر الذي يتهدّدها ورغبتها في التحقّق منه، كما أنّ مجيء المفعول المطلق تاليا للفعل مباشرة أفرز نوعا من الغرابة وجعل المتلقي يتوقّع السبب الداعي إلى تعريضها شوطا، والطلق معناه الشوط؛ أي: إنّ تعريضها كان لفترة تثبّتت فيها من مصدر الصوت وحقيقته، ثم بيّن الشاعر بعد ذلك سبب هذا الميل "فرقا" أي خوفا، ولا شكّ أنّ الداعي إلى وصف الحالة وتصوير المشهد كان وراء اللياذ بتقديم المفعول المطلق.

ويأتي تقديم المفعول المطلق ليفيد دلالة نفسية لها ارتباط بواقع مشاهد، فالعبارة ماهي إلا تجلّ لغوي مادي فعلي لصورتها التي تكوّنت وتشكّلت في الذهن والنفس سابقا بالقوة:

فمـا كـدن لأيـا بـين جرعـاء مالـك // وبـين الصـفا يُعـرَفن إلا تماريـا[1]

فصَل الشاعر بالمفعول "لأيا" بين الناسخ وخبره ليفصّل في مشهد التعرف على الديار، حيث أفاد تقديمه صعوبة التعرف على الديار لكثرة ما حل بها من تغير، كما يفيد طول العهد بها والنأي عنها، لذا صادف صعوبة في التعرف عليها.

وفي تأخير الفعل "يعرفن" إشارة بليغة إلى تأخر التعرف على الديار لطول العهد بها. وعليه أدى العدول التركيبي دوره في التعبير عن المعنى كما تكوّن في النّفس والواقع.

جماليات تقديم جواب الشرط:

يشكّل تقديم جواب الشرط ظاهرة أسلوبية متكررة في شعر ذي الرمة، تضفي نوعا من التلوين الأسلوبي المفضي إلى الفيض الدلالي، وتنتج عنها أسرار بلاغية ينطق بها السياق[2]:

(1) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج2\ ص:1301. المعنى: وقفوا بالديار فلم تعرفها النوق من فرط تغيّرها

(2) ديوان ذي الرمة، 2\ ص: 1006، أطلت اعتقال الرحل: هو أن يعقل رجله على رحله فيركب، فيقول: أطلت ذلك لأني في سفر.

أطلـتُ اعتقـالَ الرّحـلِ في مُـدلهِمّها // إذا شَـــرَكُ المَوْمـــاةِ أودى نظامهـــا

يشير هذا البيت إلى اتساع جغرافيا الصحراء وتعدد طرائقها التي تجعل السائر فيها يلازمه شبح التيه والضياع، وما يزيد الأمر خطورةً أنّ طرُقها الصغيرة تمّحي بفعل هبوب الرياح التي تحرك الرمال فتطمس علائمها الهادية، ورغم هذا وذاك فشاعرنا يصرّ على قطعها غير وجِلٍ، لذلك فهو يفاجئنا منذ الوهلة الأولى بأنه يطيل المكوث فيها موظفا قناة الكناية وسيلةً تعبيرية ناقلة للمشهد بشكلٍ مكثّف وموحٍ، عامدا إلى تقديم جواب الشرط المسبّب لطرح السؤال الذي يجر غرابة، يجعل المتلقي يضع توقّعا قد يُحسّن وقد يُخيّب، خاصة وأنّ الخبر المسوق غريب.

ومن شأن تقديم جواب الشرط أن يثير تساؤلات يؤجل المتلقي أمر اكتشافها إلى الشطر الثاني، وهو ما يعطي للشعر تلك الميزة التأثيرية الباعثة على الغرابة، ويزكي خاصية التغريب التي تعدّ أخصّ خصائصه الناتجة عن العدول البياني والعدول التركيبي.

تكمن قيمة البيت الفنية في تفاعل كل من التصوير والتركيب، حيث كان لتوظيف الكناية "أطلت اعتقال الرحل" المحيلة على طول المكوث في الصحراء لمّا امّحى أثر الطريق- دور في الرفع من المنسوب البلاغي للبيت إضافة إلى التقديم والتأخير الذي أسهم بدوره في خلق إيقاع يساوق امتداد الصحراء.

يدل التقديم والتأخير، من ناحية أخرى، على العزم على المسير دون التفكير في خطورة الطريق، وهو يحيل إيقاعيا على الإصرار والانطلاق.

ويشيع تقديم جملة الشرط، حيث ترد متوسّطة المبتدأ والخبر[1]:

وودّعـــن مشـــتاقا أصـــبن فـــؤاده // هـــواهنّ إن لـــم يَصِـــرْه الله قاتلـــهُ

إن تقديم جملة الشرط كان بغاية الاحتراس، حيث فصلت بين المبتدأ والخبر،

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1144

وكأن الشاعر بفصل الخبر عن المبتدأ أراد أن يبعد إلصاق الموت بالعاشق، وهذا من جماليات تقديم جملة الشرط في هذا المقام.

وتأكيدا لهذا التأويل، انتصبت جملة الشرط فاصلا بين الهوى وإحداث الأذى، وكأنه يشير من طرف خفي إلى أنّ الهوى لا يسبب أذى للمحب، وكأني به أيضا يدرأ عن نفسه شؤم الموت بسبب الهوى.

وعلى الرغم من أنّ إقامة الوزن كانت محركة للتقديم والتأخير إلا أن ذلك لا يعني عدم أخذ المعنى بعين الاعتبار في عملية قلب المواضع في الجملة والسياق طلبا لأغراض جمالية ودلالية.

ويرد تقديم جملة الشرط في حشو البيت، فاصلا بين المبتدأ والخبر، خالقا نوعا من المناسبة بين طرفي التشبيه، ومحدثا نوعا من التفصيل في شرح المشبه[1]:

و أنـتم بنـي قـيس إذا الحـرب شـمّرت // حُماةُ الـوغى والخاضبون العواليا

إنّ تأخير الشرط وجعله جملة اعتراضية تعترض اتصال المبتدأ والخبر، كان بغاية التهيء للخبر حتى يكون أبلغ في وصف الشجاعة، ذلك أنّ وصف حماة الوغى المؤخَّر زادت فاعليته الدلالية بجملة الشرط المقدّمة. فلو أن الشاعر جاء بالخبر المكون من جزأين مباشرة بعد المبتدأ ما كان ليحدث تشاكل، حيث سيبقى الغموض حاضرا لدى المتلقي يتعلق بشجاعتهم في أي مقام تبرز، لذا فقد خلقت جملة الشرط مناسبة بتقديمها.

ولو أنها جاءت في مقدمة البيت لما أفادت المبالغة والمناسبة، وبتقديمه للمبتدأ أراد أن يشير إلى مقام الممدوحين ومكانتهم وشهرتهم وعلوهم على الجميع، لذلك عرّفهم بذكر أصلهم. إنّ الاعتراض بالشرط وتأخير الخبر جعل نفس المتلقي تتعلق بالخبر وتنتظره بتشوّف وتشوّق.

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1322

ألوان متفرقة من التقديم والتأخير:

يضطر الشاعر، في سياقات أخرى، إلى التنويع في صور العدول التركيبي البسيط المتمثل في توظيف التقديم والتأخير، من ذلك اعتماده على تقديم الفاعل الثاني المعطوف على الأول وتأخير الأول الذي حقّه التقديم، وهو ما يخلق نوعا من التراكب الذي يتلاشى مع إعادة كل عنصر إلى مكانه الأصليّ:

بـــريحِ الخزامـــي هيّجتهـــا وخبطـــةٌ // من الطلّ أنفاسُ الرياحِ اللواغبِ[1]

أصل التركيب "ألا طرقت ميّ بريح الخزامى هيّجتها أنفاس الرياح وخبطة من الطل، فقدّم النسق، وهذا كثير في الشعر"[2]، بيد أنّ الشاعر قدّم الرائحة قبل ذكر المحرّك لها في الفضاء، ليبالغ في وصف ذيوعها وضوْعها، والشاعر واقع تحت تأثير سحر رائحة المحبوبة، وقد جعله هذا التأثير يتلاعب بالرتب بما يعكس تراكب المعنى وقلقه. وطبيعي بعد هذا أن يكون وقْع المطر على الخزامى هو الأولى بالتَّقدِمة لأنّه يبعث رائحة الخزامى، لتتكفل أنفاس الرياح بحملها وإضاعتها في الهواء، وهكذا يكون التقديم قد أسهم في خلق تناسبٍ معنوي يظهر في مراعاة السبب والنتيجة، وهنا لا بدّ من تقرير تدخل الغاية الإيقاعية في تشكيل صورة البيت التركيبية المختارة.

يفيد التقديم، في بعده الجمالي، سُكر الشاعر برائحة المحبوبة التي غطّت عقله فجعلته يهذي، وهذا الهذيان انعكس على الصورة التعبيرية للبيت، فكان أن قدّم وأخر في الكلام كما يفعل من يهذي.

وقد زاد من قيمة البيت الجمالية توظيف الاستعارة التي جاءت مناسبة للدلالة العامة وفاعلة في رفع منسوبها الفني وتعدّد جمالياتها. حيث جعل للرياح أنفاسا باثا فيها الحياة، كما جعلها لواغب أصابها التعب والإعياء بفعل طول الأرض وامتداد المسافة.

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 193

(2) المصدر نفسه، والصفحة نفسها

وقد يوظف الشاعر التقديم ليباعد بين الصفتين المتلازمتين العائدتين على منعوت سابق، تدليلا على امتداد الصحراء وصعوبة الوصول إلى الماء:

عــمٍ، شــرَكُ القِطــاربينـي وبينــه // مَـرَاريٌّ مَخْشِـيٌّ بـه المـوتُ ناضـبِ[1]

عمد الشاعر إلى تقديم جملة وصفية طويلة "شرك المومأة بيني وبينه مراريّ مخشي به الموت"، ليباعد بين النعتين "عم" و"ناضب" ويبيّن صعوبة الوصول إلى الماء والصدمة التي حصلت برؤيته، وهكذا أصبحت المسافة المكانية والزمانية الفاصلة بين نقطة الانطلاق والوصول تجليا لغويا، فعلى الرغم من المسافة البعيدة التي قُطعت لم يظفروا بما يروي عطشهم، ويسعف هذا التقلّب التركيبي في رسم صورة عن العالم الداخلي للشاعر الذي يلونه اليأس بسبب عدم الظفر بماء يشفي الغليل.

لا شكّ أنّ الفصل بين النّعتين بالجملة الاعتراضية الوصفية عكس المسافة الطويلة الفارقة بين الماء والسفر والجهد المبذول لتخطيها، وهكذا كان التركيب المختار فاعلا في إفادة الدلالة، وقد ولّد من ناحية أخرى إيقاعا يجمع بين اللهاث نحو الوصول وفقدان الأمل، ودلّ في النهاية على التأرجح بين امتداد المسافة والسرعة وحصول الخيبة الصادمة.

2- الحذف وبلاغة المفارقة:

من تجليات العدول التركيبي البسيط مجيء أسلوب الحذف لوحده في السياق، حيث يضطلع بخلق الأبعاد الدلالية والجمالية، ويتجلى في صور صياغية مختلفة باختلاف السياق والغاية الدلالية والطموح الجمالي، ومن تلك الصور حذف الفعل والمنعوت والمفعول به، وتتفاوت في درجة انتشارها.

(1) ديوان ذي الرمة،ج1\ص: 199. مراريّ: الواحدة مروراة، وهي (الأرض) البعيدة المستوية-مخشيّ به الموت: ردّ مخشيا على عم، وناضب: يعني: أن البلد بعيد.

يأتي الحذف في كثير من نماذج الشعر عند ذي الرمة غير محدد منفتحا على الإطلاق، تاركا الفرصة للمتلقي ليقبض على التأويل الذي يناسب السياق، كما في هذا المثال الذي يتحدث فيه الشاعر عن الدار وأثرها في النفس[1]:

عصتني بها نفسٌ تريعُ إلى الهوى // إذا ما دعاها دعوةً لم تُغالبِ

فالمحذوف هنا هو المفعول به، الذي ابتعد الشاعر عن تحديده لكثرة الأمور التي لا يغالبها لحظة رؤية الديار التي يمكن افتراض بعضها تأويلا فيما يلي: لم تغالب الشوق أو الدموع أو اتقاد الهوى أو حرقة الصبابة، وعليه فإن **حذف "المفعول"** جعل تأويل المعنى مفتوحا مسهما في إغناء الدلالة وتعدد المعنى، مما فتح أفق الدلالة على خيارات لا حصر لها. وقد كشف الحذف في علاقته بالإيقاع العام للبيت عن فكرٍ مشغول ونفس قلقة، لذا فإنه عكس الحركة الداخلية غير المستقرة لنفس الشاعر. فالنفس، هنا، تتفادى "إظهار هذا المحذوف، وتأنس إلى إضماره، وترى الملاحة كيف تذهب إن أنت رمت التكلم به"[2]، والملاحة وصف عام لحسن الموقع ودقة الاختيار وبعد الدلالة.

ومن مظاهر الحذف التي تبرز في شعر ذي الرمة "حذف المنعوت" من سياق الكلام، وما يحدثه إسقاطه من تحفيز للمتلقي واستنفار لقدراته الذهنية التأويلية[3]:

وربّ امرئ ذي نخوة قد رميته // بفاطمةٍ توهي عظام الحواجب

لقد خالف الشاعر الأصل بحذفه المنعوت أو الموصوف لدلالة الصفة عليه، وقد أحال المعنى المعجمي لفاطمة على المحذوف "فاطمة: بخصلة تفطمه، توهي: تكسر"[4]، والبيت وارد في سياق الفخر بالشجاعة والغلبة، وإسقاط المنعوت من التعبير يناسب

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\190

(2) دلائل الإعجاز، ص: 83

(3) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 198

(4) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

السرعة في الرمي، وقد يدلّ طيّ الكلمة على إسقاط المتحدّث عنه من الاهتمام كما أسقطه في المواجهة، فهو عنده غير جدير بالذكر، لذا فالداعي إلى العدول التركيبي دلالي.

وقد يأتي الحذف في شعر ذي الرمة في بداية البيت محدثا فجوة تحتاج إلى ملء عبر التأويل، حيث يحذف الفعل ويُكتفى بالمفعول[1]:

سـباريتَ يخلـو سـمْعُ مُجتـازخرْقهـا // من الصّوت إلا من ضُبَاحِ الثعالب

تقدير الكلام: "اجتزت أو قطعت أو ركبتُ سباريتَ" أو ما يحلّ محلها، ويحيل هذا الحذف على امتداد مساحة الصحراء، كما يوحي بطيّ مسافات ممتدة ومستوية، ويزيد مجيء كلمة "سباريت" جمعا من تأكيد أمر الامتداد والاستواء.

إنّ إسقاط الفعل من السياق أسهم في تناسل دلالات لا حد لها ترتبط بهول الصحراء وخطرها وفراغها الذي يبعث على الإحساس بالخوف، هذه الصحراء التي تبتلع كل من يقطعها وتحذفه من الوجود، فتصير سباريت خالية إلا من أصوات الثعالب التي تحيل رمزيا على الخراب والموت.

وقد يرد الحذف في بداية البيت والجملة متمثلا في حذف الفعل، ويرتبط بدلالات يبوح بها السياق وتشعّ من المقام[2]:

زهاليـلَ لا يعبُـرن خرقـا سـبحْنه // بأكوارنـا إلا وَهُـنّ عواسـرُ

إنّ إسقاط الفعل من الجملة والاكتفاء بالمفعول أفاد نشاط النوق وسرعة مرورها وعدم بطئها، ف" قد شلن بأذنابهن فلا يكسرنها لأنها بهن نشاط"[3]، وفي الحذف ما يفيد طيّ المسافات وقطعها، وهو شبيه إلى حد ما بإسقاط الكلمة والعبارة، وتأخير

(1) المصدر نفسه، ج1\201

(2) المصدر نفسه، 2\ص: 1028

(3) المصدر نفسه والصفحة نفسها

الاستثناء كان بغاية إيهام المتلقي أن المرور كان نشيطا سريعا لا عرقلة تحدّ من انطلاقه، ليفاجئ الشاعر المتلقي بأن النوق كانت تمر وهي عواسر.

ويأتي الحذف في وسط البيت، فاتحا إياه على دلالات لا حد لها، وغالبا ما يرتبط ذلك بأمر متعلق بالمعنى الذي يفرزه السياق والمقام[1]:

تحمّلنَ من قاعِ القرينةِ بعدما // تصيّفن حتى ما عن العَدِّ حابسُ

إنّ ذكر الفاعل "حابس" يحيل على فعل محذوف تقديره "يحبسهن" الذي أُسقط لإحالة السياق عليه، ويفيد هذا الحذف سرعةً وانطلاقا وإصراراً وعزيمة؛ فالنوق تطوي المسافات في جدّ وقوة وانطلاق، كما يدل على اللهفة التي تتملك النوق للوصول إلى الماء حتى لو كلفها ذلك عنتا ومشقة، فالأمر يتطلب مغامرة وجودية. من هنا أفاد الحذف سرعة في طي المسافات، وعكس شوقا نفسيا للوصول إلى مورد الماء.

وفي حذف الجملة الفعلية، أيضا، إشارة إلى انفتاح المجال، ووضوح الطريق، وقرب الوصول، وعزم على السير النشيط الذي يحركه هاجس الوصول إلى الماء.

و"حابس" اسم فاعل أحال على الفعل المحذوف، جاء مطلقا غير محدد، لذلك فهو يشمل الرياح والأمطار ووعورة الطريق والليل، ورغم تعدد الحابس كان إصرار النوق على الاختراق ومواصلة السير قويا شديدا لا يثنيها شيء يعرقل مسيرها ومسارها.

ويحذف الشاعر خبر "إنّ" الذي يثمر إسقاطه دلالات لامتناهية أغلبها يحيل على واقعٍ نفسي مكلوم كان ذا دورٍ في طيّ العنصر لشدة وقعه على النفس عند التذكّر[2]:

فلمّا عرفتُ البَيْنَ لا شكّ أنّه // على صَرْفِ عوجاءَ استمرّ مريرها

إنّ أصل الصورة التركيبية أن تأتي تامة مكتملة الأركان، لكن الشاعر أسقط منها عنصرا رئيسيا لدلالة السياق عليه؛ فقد اضطر إلى طيّ خبر إنّ "واقع"، ولعل لامتلاء

(1) نفسه، ج2\ص: 1122

(2) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، 1\ ص: 228

نفسه التي لم تستطع النطق بالكلمة لقوة وقعها وشدة إيلامها دخلا في اللجوء إلى هذا الحذف، خاصة وأنها ترتبط دلاليا بالبين وثبوت وقوعه.

أسهمت الصورة التركيبية الناقصة في إنتاج دلالات متعددة، ويثير الحذف هنا في المتلقي حاسة السؤال، ويدفعه إلى تقدير المحذوف الأنسب، بشرط أن يتناسب مع سياق البيت ودلالته.

ولهذا الحذف جمالياته التي تتمثل في تجنّب الشاعر لفظا يذكّره بثبوت البين ووقوع الفراق حقيقةً لا تخيلا، وهذا الفرار في عمقه خوف من مواجهة الحقيقة المرة التي يجهد الشاعر نفسه في تجنبها، واتخذ هذا التجنب صورة حذف للكلمة التي تثير أشجانه. والصورة التركيبية، هنا، لا تؤدي وظيفتها بمعزل عن الصورة البيانية، فهناك ما يشبه التداخل العضوي بين الصورتين الشيء الذي أثمر تناسبا دلاليا.

المبحث الثاني
العدول المكثّف

نَقصد بالعدول المكثّف توظيف الأسلوب التركيبي الواحد توظيفا متعددا في البيت الواحد؛ حيث يتكرّر مرتين أو أكثر تماشيا مع حركة الأفكار ونسق المعاني وتقلّب المشاعر، ويرِد على صورتين:

- ❖ تكرار التقديم والتأخير مرّتين أو أكثر، ويأتي تارة مفرّقا بين الشطرين، وتارة متداخلا لا يمكن فصله؛
- ❖ تكرار الحذف مرتين أو أكثر، ويرد في العادة مفرّقا في البيت أو متجاورا في بدايته أو وسطه أو نهايته.

يفضي العدول المكثّف إلى تداخل المعاني، الشيء الذي يقتضي تأهبا فكريا ويقظة ذهنية تردّ العبارة إلى أصلها وترتّب المعنى عبر إعادته إلى أصله، ويشكل هذا النوع من العدول سلاحا ذا حدّين، فإما أن يكون نفعه عميما على البيت والقصيدة أو يخرج بهما عن سبل الفائدة وطرق البلاغة بالوقوع في المعاظلة القبيحة التي يضيع فيها المعنى بتداخل الرتب حينا وعدم أمن اللبس حينا آخر.

يختلف العدول المكثّف عن العدول البسيط في ماهيته ودواعي استعماله، وهو يعتمد - كما سنرى- على توظيف الأسلوب الواحد مرتين أو أكثر في البيت الواحد، وتتعدد الدوافع التي تملي اعتماده أسلوبا معبرا عن المعنى.

ومن صوره تجاور تقديمين بطريقة منسقة، حيث يتداخلان بشكل يصعب فك امتزاجها، وقد يتم الجمع بين تقديمين تداخَلا عضويا بما ينمي الدلالة ويثريها ويربّيها.

ومن أشكاله أيضا أن يتجاور فيه حذف المبتدأ بحذف الفعل مع توزيعهما على شطرين يحذف الشاعر الفعل والمشهد الذي يرد عادة في نهاية البيت فيترك الدلالة مشرعة على أبواب التأويل.

1- خرق الترتيب بأكثر من تقديم وتأخير:

من نماذج الصورة الأولى للعدول المكثف، تجاور تقديمين في البيت بطريقة سلسة فيها حرص على التنسيق المفضي إلى خدمة الدلالة[1]:

مـا بـال عينـك منهـا المـاء ينسـكبُ // كأنّـه مـن كلـى مفريـةٍ سـربُ

تكمن بلاغة البيت في الاعتماد على تقديمين تضافرا في الارتقاء بالبيت وزيادة منسوبه الجمالي، والرفع من طاقته الدلالية، ولعل للعامل النفسي دخله في النزوع إلى خرق الأصل وتقديم ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم، وهو ما يعكس نفسا مضطرمةً تشوش عليها دواعي الحزن.

أسهم انفعال الشاعر الداخلي في التأثير على التركيب الذي اتّخذ شكلا تعبيريا مخالفا للأصل، حيث دلّ على ما تعيشه النفس من انفعال واضطرام؛ فقد قدّم الشاعر في القسيم الأول المتعلق "منها" الذي يحيل على مصدر الدمع المنهمر تأكيدا، والفاعل (الماء) الذي اختار الشاعر أن يجعله سابقا على الفعل ليثير الانتباه إلى حالته التي يغلب عليها الحزن البالغ الذي استحال معه الدمع ماءً ينسكب في غير انقطاع، وزاد المشبه به في الشطر الثاني من توضيح قوة انهمار الدمع عندما شبهه بخروج الماء من مزادة مثقوبة.

أما في الشطر الثاني فقد أخر خبر كأن (سرب)، وأصله أن يتلو الاسم مباشرة، لكن انصراف عناية الشاعر إلى تفصيل المشبه به وتوضيحه لخلق التناسب في التشبيه جعله يفصِل بينهما بتقديم متعلق زاد من توضيح الصورة، وهكذا كانت للتقديمين دلالة سياقية أفرزت جمالية تضافرت مع جماليات التشبيه والاستعارة والاختيار الأسلوبي لترتقي بقيمة البيت الجمالية.

ويرد العدول التركيبي المكثف في صورة تقديم المفعول والجار والمجرور المحيل على

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص:9

الشاعر والظرف، في حين يتأخر الفاعل لدلالة السياق عليه ولانصراف الاهتمام إلى ما قُدِّمَ:

ألا حـيّ داراً قـد أبـان محيلُهـا // وهـاج الهـوى منك الغـدَاةَ طلولُهـا[1]

إنّ شعرية البيت تعزى إلى ما فيه من تقديم وتأخير، فلو وضعنا البيت وفق النسق العادي لوجد المتلقي "ما كان شاعريا ومفعما بالحيوية قد انقلب إلى نثري مبتذل ومتخشّب، إن المعنى الذي قصد إليه الشاعر لا يزال سليما، ولكن التركيب فقد كثيرا من طابعه الجمالي وعاطفته الطاغية"[2]، فقد أتى الشطر الثاني على غير هيأته التركيبية الأصلية، خارجا عن المألوف بتأخير الفاعل وتقديم المفعول والجار والمجرور والظرف دفعة واحدة، وذلك للفت الانتباه إلى تهييج الهوى في نفس الشاعر، وليبيّن تأثير ذلك في نفسه أساسا، ذلك أن القصد إلى بيان التأثير لا إلى تحديد المؤثر، ولعل ما في التركيب من عمد إلى التقديم والتأخير تصوير لواقع داخلي يترنّح بين أحاسيس متضاربة تجعله مضطربا غير مستقرّ وانعكس هذا الأمر على التجلي التعبيري للصورة التركيبية فجاءت على غير شكلها الأصلي، ولعل مجيء التركيب على هذه الصورة فيه ما يفيد هذا الاضطراب الدالّ.

وقد يؤخر الشاعر الفاعل ليقدّم متعلّقين اثنين قصدا إلى وصف الظرف وتوضيحه، حتى إذا أتى بالفاعل اتّضحت الصورة:

ولـم تمـشِ مشيَ الأدْمِ في رؤْنق الضـحى // بجرعائكَ البيضُ الحسانُ الخرائدُ[3]

ينطق البيت بالتحسر على ماضي الأنس والبهجة، وفي تقديم المفعول المطلق والجار والمجرور وتأخير الفاعل ما يفيد هذا الحنين الذي تخالطه حسرة إلى ماضٍ كانت فيه

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص : 160

(2) التحليل اللغوي الأسلوبي: منهج وتطبيق، د. محمد بوحمدي ود. عبد الرحيم الرحموني، ص: 25

(3) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1088

الجرعاء آهلةً نابضة بالحياة، فالأصل أن يقال: "ولم تمش البيض الحسان الخرائد مشي الأدم في رونق الضحى بجرعائك"، لكن الشاعر اختار صورة تركيبية مخالفة يقصد من خلالها إلى أن يوضح ملابسات وجه الشبه مؤخرا المشبه به لإحداث نوع من التشويق الممزوج بشغف الانتظار، فقدم ذكر المشي وزمانه ومكانه، مركزا على مظاهر الحياة التي كانت خفاقة في الماضي. حتى إذا أتى على ذكر المشبه به كان قد بلغ المقصود بلاغيا، ولا شكّ أنّ الزيادة في توضيح الموصوف بإتباعه وصفين أكّد ذهاب الشاعر إلى التأسف على الماضي الجميل.

وإشارته إلى زمان المشي "في رونق الضحى" مناسب لسياق البيت والحديث عن الجمال والنضارة؛ نضارة الحياة والخرائد المقابلة لنضارة الشمس وإشراقها في وقت الضحى، لأنهن أجمل في هذا الزمن، وجمالهن أبهر في هذه الفترة.

إنّ أسلوب التقديم والتأخير غالبا ما يرتبط بما هو نفسي لا سيما في سياق الوقوف على الأطلال والحديث عن الأحبة، إذ يظهر تأثير ما هو داخلي على التشكيل اللغوي للبيت، فتأخذ الكلمات مكانا غير الذي ألفت أن تحتله في التعبير المألوف، ولنا أن نتأمل هذا المثال الذي تعددت فيه صور التقديم والتأخير إلى درجة التداخل الذي يصعب معه إعادة كل لفظ إلى رتبته[1]:

لأنظـــر هـــل تبـــدو لعينـــي نظـــرةً // بحومانـة الـزرق الحمـولُ الدسـاكر

إن تأخير الفاعل "الحمول" أفاد ابتعاد الرّكب، ذلك أن إزاحته إلى ذيل البيت أفاد ابتعاده في الواقع، فالحمول قد شحطت ولم تعد تظهر للعين، ولا سبيل إلى لحاقها.

والصورة التركيبية الرئيسية للبيت هي: (لأنظر نظرة هل تبدو لعيني الحمول الدساكر بحومانة الزرق)، فيما الصورة التركيبية المختارة أملاها الدافع النفسي المرتبط ببعد الحمول في الواقع وغيابها عن الأعين.

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1018

وهكذا يبدو أن الشاعر أخر المفعول المطلق أيضا عن مكانه مقدما جملة الاستفهام "هل تبدو لعيني" لكي يبرز الحرص على التثبّت من وجود حمول الأحبة العازمين على الرحيل، وما يعكسه ذلك من لهفة وتحسّر، وفي ذلك قصد إلى تحويل التركيز إلى الحرص على تتبع الأثر بالعين ومحاولة تصيّد نظرة في مكان مخصوص. **وقد أفاد** المفعول المطلق التأكيد والحرص والتتبع والملاحظة. وهكذا أفرز التقديم والتأخير الموظف عددا من الأسرار البلاغية.

ومن أشكال التقديم الشائعة عند ذي الرمة اللجوء إلى تقديم الظرف والجار والمجرور، حيث يفضي إلى أداء الدلالة وتربية الفائدة الجمالية:

فكفّ من غرْبِه، والغُضْفَ يسمعها // خلفَ السَّبِيبِ من الإجهاد تنتحبُ[1]

يصور البيت محاولة الكلاب الإيقاع بالثور، وما ترتّب عن ذلك من إجهاد أصابه نظرا لسرعته وبراعته ودقة مراوغته، وقد عكس الشاعر الصراع الدائر بين كلاب الصيد والثور من خلال تركيب لغوي قائم على تقديم وتأخير يقابله اضطراب وتوتّر داخلي يعيشه الثور والكلاب معا. فأصل التركيب "والغضف يسمعها تنتحب من الإجهاد خلف السبيب"، تصرّف فيه الشاعر تقديما وتأخيرا، إذ أخّر الحال وحقّه التقديم، وقدّم الظرف "خلف السبيب" والجار والمجرور "من الإجهاد"، والظاهر أنّه أراد من هذا التصرّف أن يشير إلى الجهد الذي بذلته كلاب الصيد، وهي تناوش الثور، وهذا ما لم يكن ليتمّ بالتعبير الأصلي الذي لا يبرز سبب الإجهاد ولا مكانه. ومن الأسرار التي ينطق بها التركيب المعدول إليه جعل المتلقي متيقّظ الفكر متّقد الذهن منصرفا إلى معرفة اتجاه السماع وسببه.

ومن صور العدول المكثف أن يتداخل تقديمان بشكل يصعب فكّ تواشجهما، كما في وصف ردّ فعل الحمار على الأتن بعد خروجها عن خط السير المرسوم:

(1) ديوان ذي الرمة، 1\ص: 104

كأنّـــه كلمـــا ارْفَضّـــت حزيقتُهـــا // بالصّلب، من نهْشِه، أكفالها كلب[1]

تكمن خصوصية العدول التركيبي في هذا البيت في أنّه أتى متواشجا بحيث يعسر فكّ تداخله، ومن ثمّة يصعب إعادته إلى شكله الأول أو صورته الأصلية، وهو ما يفرض على المتلقي إعادة ترتيب ذهني للمعطيات والوحدات.

هذا التراكب الذي يصطلح عليه بلاغيا بالمعاظلة والتراكب حاكى لغويا وضعية الأتن في سيرها إلى الماء، ودلّ على تداخلها وعدم اتساقها، فكان "الحمار إذا انتشرت عليه أتنه ولم تتسق كدمها وأهانها"[2]، فكأن عدم اتساقها في الواقع يقابله عدم اتساق في شكل العبارة تقديما وتأخيرا. كما أنّ تراكب التركيب واضطرابه يدل على مشاعر الحمار، فكأن كلَبه وجنونه أفقده الصواب فظهر ذلك في حركية البيت وتشابك رتبه.

لقد أخّر الشاعر خبر كأن إلى آخر البيت، لأنه نتيجة لمجموعة من التصرفات وردود الأفعال، ف "كَلَبُ" وصف لغضب الفحل بعد أن خرجت الأتن عن مسارها ولم تعد متسقة في طريقها الذي رسمه لها القائد.

إن مراعاة التسلسل المنطقي في الأحداث وسيرورة الوصف حدا بالشاعر إلى تأخير خبر كأن، وهو ما جعل المتلقي في حالة انتظار وتشوق لما ستسفر عنه السيرورة الوصفية، وهو ما خلق نوعا من المناسبة والمشاكلة. فكأن وصف "كلب" الذي جاء في مصبّ البيت، كان نتيجة منطقية لما سبق أن وصف من أسباب وتصرفات أفقدته صوابه وحكمته وحلمه باعتباره القائد.

إنّ توظيف الأسلوب الواحد أكثر من مرة ليس الغرض منه تبيان الاقتدار الأسلوبي والقصد إلى التعمية، بل تفرضه دواع نفسية وأخرى دلالية، ومن ذلك المزج بين

(1) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج1\ ص : 59، كلب: اشتدّ غضبه فكأنه مجنون.

(2) نفسه

تقديمين دون أن يكونا متراكبين:

وعـــين أرشَّـــتْها بأكنـــافِ مشـــرفٍ // من الـزّرقِ في سـفكٍ ديـارُ الحبائـب[1]

إن تداخل المتعلقات (بأكناف، من الزرق، في سفكٍ) بشكل متوالٍ أفضى إلى تأخير الفاعل، وهو تداخل أضاف للمعنى ولم يفضِ إلى التراكب المعنوي، بل كان مقصودا لتسليط الضوء على المكان الذي كان سببا في انهمار دمعه والمثير له. ولا شكّ أنّ تتابع المتعلقات أفرز إيقاعا صاعدا متحركا يعكس انفعالا وتأثرا.

لقد باعد بين المسند "أرشتها" والمسند إليه "ديار الحبائب" ليصف المكان الذي أثر فيه ودمعه الذي انهلّ مدرارا وكأنه دم مسفوك. ويعكس هذا التلعّب بالرتب واقعا داخليا مضطرما يلوّنه التوتر.

ويحدث أن يفضي اللجوء إلى أكثر من تقديم وتأخير إلى تواري المعنى وراء تشابك التركيب، مما يفرض ضرورة إعادة العبارات إلى ترتيبها الأوّل:

ودويـــةٍ تهـــاءَ يـــدعو بجوزهـــا // دعـاءَ الثكـالى آخـرَ الليـلِ هامُهـا[2]

نلاحظ في البيت تداخلا عضويا بين عناصر التركيب، فأصل الكلام "يدعو هامها بجوزها آخر الليل دعاء الثكالى"، لكنه خرق الأصل مؤخرا ذكر الفاعل لإثارة غرابة المتلقي، وفي الوقت نفسه قدّم الجار والمجرور المحدد للمكان والمفعول به والظرف، ليؤثّث المكان والزمان الذي يبرز الدعاء أو الصوت العالي، والقصد هنا إلى المبالغة في وصف قوة الصوت وانطلاقه في الفضاء الفارغ، وهو بذلك يسلك طريق الرمزية في التعبير عن خطورة الصحراء وما تثيره في نفس راكبها من هلعٍ.

ونشير هنا إلى لجوء الشاعر المقصود إلى التشبيه المقلوب حيث شبه دعاء الهام بدعاء الثكالى، وهكذا زاد التصوير من قوة المعنى، وليس من المصادفة أن يشمل

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\190. أرشتها: أثارتها

(2) ديوان ذي الرمة، 2\ص: 1006، دوية منسوبة إلى القفر: الدو-جوزها وسطها.

القلب الصورة الشعرية والصورة التركيبية في آن.

لقد قصد الشاعر إلى المبالغة في وصف شدة الصوت قبل أن يفاجئنا بالفاعل، فإذا عرفناه لم ننكر قوته، كما أنّ تقديم المفعول زاد من إمكانية أن يعم الصوت الفضاء، خاصة وأن الفضاء الفارغ زمنيا "الليل" ومكانيا "الدوي" يساعد على تضخيم الصوت وتفرقه ومضاعفته وتهويله.

ويفضي الجمع بين تقديمين بشكل متباعد إلى خلقِ فعالية دلالية وامتداد جمالي يغني العطاء الفني للبيت:

لِمَيّـــةَ أطـــلالٌ بِحُـــزْوَى دواثـــرُ // عَفَتْهـا السّـوافي بعـدنا والمـواطر[1]

إن المقام مقام وصفٍ لما حلّ بالديار بعد رحيل الأحبة عنها وتغطية السوافي لها واندثار معالمها؛ لذا فالواقع النفسي للشاعر مضطرب متقد منفعل، ومن شأن ذلك أن يؤثر على ترتيب الألفاظ داخل العبارة، وهكذا نجده قد قدّم المتعلق "بحزوى" محددا المكان وهو ما حدا به إلى تأخير النعت، ثم قدمّ الظرف "بعدنا" في الشطر الثاني ففصل بين المعطوفين، ويحيل تقديم المتعلق على الفاعل في الشطر الأول على التعلّق النفسي بالمكان الذي كان آهلا بالحياة نابضا بمظاهرها، أما الظرف المقدم في الشطر الثاني فيبرز بعد المسافة الزمانية الفاصلة بين الرحيل والعودة، وهي مدة كانت كافية لتُطمس معالم الديار وتنهي الحياة فيها.

إن الفصل بين النعت ومنعوته (أطلال دواثر) والجار والمجرور (بحزوى) يشير إلى رغبة الشاعر في عدم إلصاق صفة البلى بالأطلال، لذلك اختار أن يبعد الأطلال عن أن تنعت مباشرة بالبلى، ويرتبط البعد النفسي بالبعد الجمالي والدلالي مثمرا قيما فنية لا حصر لها.

فصل الشاعر بين النعت والمنعوت "أطلال دواثر" مشيرا إلى المكان وقاصدا إلى

(1) المصدر نفسه، ج2\ ص: 1011

لفت الانتباه إليه، كما فصل بين المعطوفين "السوافي والمواطر" بظرف مكان، ونتج عن هذا الفصل تقديم له دلالاته وجمالياته المرتبطة بالسياق والواقع النفسي.

ويرد أسلوب التقديم والتأخير متفرقا على الشطرين:

جــواداً تُرِيــهِ الجُــودَ نفــسٌ كريمــةٌ // وعِـرْضٌ من التَّبْخيلِ والـذّمِّ و افـر[1]

قدّم الشاعر المفعول في الشطر الأول وأخر الفاعل، وقدم المتعلق في الشطر الثاني وأخر الخبر، وتقديمه المفعول "الجودَ" كان وراءه قصد إلى تحديد ما تريه النفس وكأن في مجيء الجود معرّفا قصد إلى أنها تريه إياه قصرا وحصرا، كما أن الدلالة تنحو إلى التخصيص؛ فنفسه لا تريه إلا الجود، ومجيء الجود معرفا مفيد لقيمته.

أما تقديم المتعلقين المعطوفين "من التبخيل والذم" فقد أفاد نوعا من الرغبة في اجتنابهما وطرحهما وإزاحتهما، وقد أفرز تقديمهما وتأخير الخبر نوعا من التساؤل حول صفة هذا العِرض، وهو ما حقق للبيت أبعادا جمالية ودلالية وزاد من الرفع من مكانة الممدوح الذي يتعالى عن الصغائر ويقصد الفضائل، وبين الشطرين مقابلة تظهر الممدوح مقبلا على الجود ومبتعدا عن البخل والذم، وذلك أوغل في المدح.

وقد يتداخل المتعلقان؛ فيسبق أحدهما الآخر لغاية دلالية مرتبطة بمقصدية الشاعر:

فقــــد رفـــع الإلـــه بكـــلّ أفْـــقٍ // لضــوئك يــا بــلالُ ســنًا طُــوالا[2]

يتمثل أصل التركيب المعدول عنه في (فقد رفع الإله يا بلال لضوئك سنا طوالا بكل أفق)، ولا شك أن وراء التغيير الذي مسّ التركيب أبعادا وأسرارا قصد إليها الشاعر وهو ينسج مدحه، ذلك أنّ المعطى الدلالي كان دافعا لتحويل الرتب، فقد رام أن يبيّن اشتهار الممدوح الذي صار ذكره بكل أفق على الإطلاق، وصار ضوؤه يغشى الأرض

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ض: 1049، عرض الرجل: حسَبه وحسن ثنائه.

(2) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج 3\ ص: 1540

مشارقا ومغاربا، لذلك كان اللجوء إلى التقديم ضرورة اقتضاها المطلب الدلالي القاصد إلى المبالغة في المدح.

قدّم الشاعر الجار والمجرور والمضاف إليه "بكل أفق\ لضوئك"، وأخر المنادى لكي يبرز أنّ شهرته طبّقت الآفاق، لذلك وظف "كل" دلالة على الإطلاق، وأنّ ضوء كرمه وجوده ومكانته وصل كل مكان، وفي ذلك قصد إلى المبالغة في المدح.

ويميل الشاعر أحيانا إلى اختيار البناء التركيبي الاسمي، فيضطر إلى تأخير التركيب الفعلي عمدا، نظرا لما لدلالة الاسمية على الثبوت والتأكيد[1]:

وذكــرُ البــيْنِ يَصْــدَعُ فـي فــؤادي // ويُعْقِــبُ فــي مَفاصــلي امْــذِلالا

تدل الجملة الاسمية على ثبات الذكرى الباعثة للهمّ، وقد قدم الشاعر "ذكر البين" ليبيّن تحكمه في نفسه، وجعل الجملة الفعلية خبرا يدل على استمرارية الصّدع والألم، والأصل أن يبني كلامه على الفعلية، لكن الداعي الدلالي الكامن في لفت الانتباه إلى المؤثر والسبب في حالته كان داعيا إلى هذا الاختيار، أما في الشطر الثاني فقد اختار أن يؤخر المفعول "امذلالا" ويقدّم الجار والمجرور "في مفاصلي" ليشير إلى حجم التأثر الذي يلي التذكر، وإشارة الشاعر إلى إصابته بالخدر في مفاصله جنوح إلى المبالغة في وصف قوة أثر البين الذي تجاوز القلب والعقل إلى المفاصل فأصابها بالخدر والفترة.

2- خرق التركيب بأكثر من حذف:

إلى جانب الصورة الأولى للعدول التركيبي المكثف القائمة على توظيف أكثر من تقديم وتأخير، يعمد الشاعر إلى التلوين الأسلوبي من خلال توظيف أكثر من حذف في سياق البيت الواحد، جاعلا العدول المكثف يرد على صورتين تركيبيتين مختلفتين.

ومن تجليات الصورة الثانية للعدول المكثف تجاور حذف المبتدأ وحذف الفعل، حيث يردان متفرّقين متوزّعين على شطرين:

(1) المصدر نفسه، ج3\ ص : 1507

نجـاةٌ يقاسـي ليلهـا مـن عروقهـا // إلى حيث لا يسـمو امرؤ متقاصـر[1]

حذف الشاعر المبتدأ "هي" وعبر بالخبر "نجاة"، والنجاة هي السريعة، فالمقام مقام سرعةٍ ورحلةٍ، والحذف يعكس سرعة الانتقال. وأفاد حذف المبتدأ الدلالة على سرعة الناقة وصبرها وقوة تحملها، وهو ما دلّت عليه الاستعارة البديعة "يقاسي ليلها من عروقها".

وفي الشطر الثاني حذف الفعل الذي يمكن تقديره في: "تسمو، تسير" ويفيد عدم توقف النوق وعزمها الحثيث على الوصول إلى المرجو، واكتُفيَ بذكر المقصود أو الاتجاه لأنه الأهم، كل ذلك ليبيّن شجاعته وركوبه للأخطار. وقد أسهم تجاور الحذفين في الإعلاء من قيمة البيت الفنية والجمالية، ودلّ طيهما على طيّ المسافة وشدة الحماسةِ والعزم. والبيت كله مبني على الإشارة التي استعان فيها الشاعر بالاستعارة "يقاسي ليلها" التي تفيد بعد الشقة والمسافة ومشقة الوصول.

ويتجاور حذف الفعل في بداية البيت مع حذف مشهد في نهايته ليشكلا شكلا دائريا يعبر عن المعنى:

بـلادا يبيـت البـوم يـدعو بناتِـه // بهـا، ومـن الأصـداءِ والجـنّ سـامرُ[2]

يظهر في صدر البيت أن الشاعر حذف فعلا من السياق تقديره "قطعت" بدليل المفعول "بلادا"، ودلّ الحذف على المساحة الشاسعة التي قطعها صحبة ناقته القوية، كما دلّ على سرعة المرور قصد تجاوز هذه البلاد الغريبة، ومجيء كلمة "بلاد" نكرة يفيد غرابتها، والجملة التي تليها بيّنت سبب الغرابة.

ينفتح البيت على مشهدٍ محذوف دلّ عليه قوله "سامر"، حيث إنّ الأصل "سامر يغني، يدعو.."، وهذا الإطلاق جعل باب التأويل مشرعا لتخيّل مشهد البوم السامر،

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1027

(2) المصدر نفسه، ج2\ ص: 1039

وهو ما يزيد من الطاقة الوصفية التأويلية للبيت، ويبالغ في حجم التهويل الحاصل على مستوى ما يصدر من أصوات تملأ فضاء الصحراء حقيقة أو توهّما.

وقد يرد الحذف في الغالب مفرقا على القسيمين، وهو ما يدفع القارئ إلى مزيد من التنبّه لملء الفجوة الدلالية التي يخلقها إسقاط اللفظ من أصل التركيب:

ظعـــائنُ يحللـــن الفـــلاة وتـــارةً // محاضرَعـذْبٍ لـم تخضـه الضـفادعُ[1]

يرتبط الحذف في السياقين بالسرعة، ويوهم بطيّ المسافات وقطعها طلبا للماء. ويحدّد السياق الدافع وراء توظيف الحذف، فعندما يرد في معرض الرحلة يكون دالا على السرعة والرغبة في الوصول، لذا فالحذف يكون معادلا لغويا لطي المسافات، وسقوط العبارة أو الجملة أو الكلمة يقابله واقعيا قطع المسافات وسقوطها من حسبان السَّفْرِ.

ومن جانب مماثل، يظهر حذف الفعل (ينزلن) سرعةَ الانتقال وطيّ المسافات، لذا كان إسقاطه من الذكر مناسبا للسياق، كما قد يفيد الحذف ها هنا التخفي والابتعاد عن أعين الناس.

(1) المصدر نفسه، ج2\ص: 1282، المحاضر: حيث ينزل على الماء.

المبحث الثالث
العدول المركّب

نقصد بالعدول المركّب تداخل أسلوبين في البيت الواحد، حيث يُحدث امتزاجُ الحذف بالتقديم والتأخير في البيت الواحد نوعا من التكثيف المفضي إلى نموّ الدلالة والجمال، ويعد العدول المركّب أقوى في سلم البلاغة من العدول البسيط الذي يقوم على أسلوب تركيبي واحد.

يعمد الشاعر في العدول المركّب إلى المزج بين التقديم والتأخير والحذف، حيث يتداخلان ليضطلعا بنقل المعنى بطريقة تبتعد عن المعتاد من خلال مخالفة الصورة التركيبية المعهودة القائمة على احترام الترتيب والذكر، ويعدّ البيت الذي يجتمع فيه هذان الأسلوبان أعلى درجة في سلم البلاغة من البيت الذي يضم أسلوبا واحدا يتكرر مرة أو مرتين.

يرتفع المنسوب الجمالي للبيت في العدول المركب الذي يمتزج فيه التقديم والتأخير بالحذف، لكن الفرق يكون في ورودهما متجاورين أو موزعين بين الشطرين؛ وهكذا يتجاور تقديمان وحذف أو حذف وتقديم أو حذفان وتقديم أو حذف وأكثر من تقديم، غير أنّ الملحوظ أنّ أسلوب التقديم والتأخير على الدوام له قصبُ السبق نظرا لطبيعة الشعر القائمة على الوزن الذي يفرض تغييرا في الترتيب.

يرتفع منسوب البيت الجمالي ومردوده الدلالي إلى حدود قصوى في العدول المركب عندما يجتمع أكثر من تقديم وحذف، ففي هذه الحالة يستنفر المتلقي مجمل طاقاته ليبحث في دلالات التركيب الخفية بحثا عن تأويل مناسب:

ليـــالي اللهـــو يطبينـــي فأتبعـــه // كـأنني ضـاربٌ فـي غمـرةٍ لعـبُ[1]

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 38

يتجاور في البيت تقديمان وحذف، وهذا التعدّد أفرز عدولا عن الصور التركيبية المألوفة في العدول التركيبي، وابتداءً نقرّر وجود حذف في مطلع البيت نقدّره في فعل نُصب بموجبه لفظ "ليالي"، فيكون التقدير " أذكر ليالي"، والحذف هنا دالّ على عدم الرغبة في التذكر التي تبعث في النفس ألما مُخبّأ في زوايا النفس القصية وأعماق الذاكرة.

أما تقديم "اللهو" على الفعل "يطبيني" فإنه يفيد هيمنته عليه وتأثيره القوي، حيث أفادت الاسمية التأكيد وثبوت تلاعب اللهو بالشاعر، وعليه فمجاورة الحذف للتقديم زادت من فاعلية البيت التأويلية والدلالية وضاعفت من إشعاعه الجمالي، ولا نغفل تقديم المتعلق "في غمرة" الوارد في نهاية الشطر الذي أحال على غرق الشاعر في بحر اللهو وعدم قدرته على إنقاذ نفسه، ما يؤكد فعل اللهو وقوته وسطوته عليه.

وقد يخرج الشاعر بحكم خصوصية الشعر عن الصورة التركيبية المألوفة إلى صورة أخرى، تتبادل فيها الوحدات الرتبَ ويُطرح ما تملي الدلالة طرحه، سعيا إلى بلاغة المعنى التي تحركها دوافع نفسية ودلالية:

لا تُشتكى سقطة منها وقد رقصت // بها المفاوزُ حتّى ظهرها حدبُ[1]

في هذا البيت يتضافر في نقل المعنى حذف وتقديم، وهو ما يجعل درجة التأهب الفكري والتقديري قوية لملء الفجوة التي خلفها الحذف، وإعادة الكلمات إلى رتبتها والتفتيش عن دلالاتها وأبعادها في ترتيبها الجديد المختار.

فالمتلقي أمام خيارين إما أن يقدّر المحذوف أو يتركه مطلقا غير محدد، وهذا أمر يغني دلالة البيت التي لا تنحصر في تقدير واحد، وأمام تعدد التقديرات تكثر التأويلات، وتتحقق المبالغة التي قصد إليها الشاعر.

إن تقديم المتعلق "بها" على الفاعل "المفاوز" أفاد حصول الرقص والتأثير على الناقة تحديدا، وكأن المفاوز على كثرتها اجتمعت على الناقة دون أن تستطيع إعياءها والنيل

(1) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج1\ ص : 44، لا يقال فيها ما يكره، والسّقطةُ : العثرةُ والفترة".

من قوتها ومناعتها وصلابتها.

ونهاية البيت مفتوحة، بدليل أنه ترك سبب الحدب مجهولا ليزيد الدلالة غموضا ويحضّ المتلقي على النظر والتأويل، فلم يحدد الشاعر السبب المؤدي إلى الحدب الذي يمكن تقديره في أمور كثيرة "حدب من المشي، من الإجهاد، من الهزال..." وهذا التعدد التقديري يؤدي حتما إلى غنى الدلالة المرتبطة بتعدد التأويل.

يفضي تأخير جملة الشرط والاستعانة بالحذف إلى المبالغة في وصف صعوبة السير في الصحراء وتعسّر خرقها:

كـــأنّ راكبَهـــا يهْـــوي بمنخـــرقٍ // مـن الجنـوب إذا مـا ركّبُهـا نصَـبوا[1]

لقد جعل الشاعر "النّصَب" على الإطلاق، فلم يحدد سببه حاذفا المتعلق، وهو ما يفتح مجال التأويل على تقديرات لا حصر لها، ويمكن تقدير المحذوف في "نصبوا من السير"[2]، وهذه الصورة التركيبية القائمة على الحذف تغني الجانب التأويلي وتبالغ في وصف ما حلّ بالسّفْر من تعبٍ لا حصر لمسبباته، وينفتح المشهد الذي صوره الحذف على مضي الراكب وسيره الحثيث ناحية الهدف.

ومن ناحية أخرى، جاء تقديم جواب الشرط لضرورة دلالية صرف، ذلك أن العناية اتّجهت إلى بيان إصرار الشاعر وصبر ناقته. ولقد خلق تقديم جواب الشرط بفعل داعي التشبيه غرابة مفرزة للتساؤل عن السبب الداعي إلى الهويّ بمنخرق من الجنوب.

يلوّن الشاعر في عدوله التركيبي من خلال تغيير مواقع كل أسلوب والتنويع في الصيغ نفسها، وهو ما يلون تعابيره ويمنحها قوة تأثيرية، يقول واصفا همّ الفحل من السير ليلاً:

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص :45

(2) نفسه. الخدَيان: ضرب من السير، منخرق السربال: تشقق ثيابه.

والهَــمُّ عــينُ أثــالٌ مــا ينازعــه // مــن نفسِــه لسـواها مــوْرِدًا أرَبُ[1]

خالف الشاعر في الشطر الثاني الترتيب، حيث عدل إلى تأخير المفعول وتقديم متعلقين دفعة واحدة "من نفسه لسواها" سعيا إلى بيان الجانب النفسي للفحل وواقعه الداخلي، حيث ينشغل تفكيره بالوصول سالما إلى الماء مادام مسؤولا عن سرب الأتن، ولقد جاء الشاعر بكلمة "الهم" معرفة مطلقة دون تفسير أو بيان بوصف، الأمر الذي يفيد أن الهم كبير يستحق العناء، وهو ما يدخله في مقاومة وجودية غير محمودة العواقب، ويظهر أنّ بين كلمة "الهم" و "عين" كلمة ساقطة مطوية نقدرها في "عنده"، ويفيد هذا الحذف إصرارا للوصول إلى العين دون أن يكون بينها وبينه حاجز، كما يفيد أنّ الهم عنده واحدٌ، وهو لا شك همّ وجودي، لأنه يرتبط بالماء الذي هو أساس الوجود.

ولأن عين الماء هي ما يطلب، ولأنها تقع في نقطة الوصول كان اللجوء إلى تغيير الرتب ضروريا لخلق التناسب، حيث أخّرت كلمة (أرب) تماشيا مع الوصول إلى نقطة النهاية، فالأرب هو ما يطمح إليه، لذا كان منطقيا أن يؤخّر ليناسب نهاية الرحلة.

لقد قدّم الشاعر الجار والمجرور للإشارة إلى أهمية العين، وأنه لا يريد غيرها من رحلته، فهي منتهى الأرب وغاية الطلب. وهكذا يكون المعنى مفرزا لنوع التركيب والعبارة.

ويتجانس التركيب المختار مع المعنى المعبر عنه والصورة المنقولة، فتتأثر الصورة التركيبية بالصورة الخارجية، وفي مشهد لحظة فرار الأتن من سهام صائد بني جلان يحول الشاعر التدافع الحاصل والفرار إلى تركيب لغويّ لا يخضع للترتيب المتعارف عليه:

يقعــنَ بالسّــفحِ ممّــا قــد رأيــن بــه // وقعــاً، يكادُ حصى المعـزاءِ يلتهـبُ[2]

نجد أنفسنا في هذا البيت أمام مشهدٍ ينطق بالإثارة والتشويق، تلوّنه السرعة

(1) نفسه، ج1\61

(2) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج1\ ص: 72

والخوف من الموت والحرص على الحياة، لذا كان اللياذ بالتقديم والتأخير عاكسا للجانب النفسي المتوتر، كما كان اللجوء إلى الحذف عاكسا للسرعة التي تستدعي طيّا للكلام وطرحا لبعض الكلمات. وهكذا لجأ الشاعر إلى توظيف كل من التقديم والتأخير والحذف مرّتين تعبيرا عن هروب الأتن وتوجّسها من الصائد المتربّص بها. وقد أطلق الوقع (وقعا) ليحتمل كل نوع وصفة ودرجة، وأطلق الالتهاب ليكون أبلغ في وصف قوته وشدته، وليدل أيضا على تعلق الأتن بالحياة، فغريزة البقاء تظهر في مواطن الخوف خاصة.

أخّر الشاعر المفعول المطلق "وقعا" ليكون ذكره أدلّ على المبالغة بعد تقديم الجار والمجرور وتأكيد الرؤية بقد التحقيقية "مما قد رأين به"، وتقديم الجملة الواصفة للرؤية تفسير للجوء إلى العدو وسرعة الوقع فرارا من سهام الصائد، وفي الشطر الثاني يحذف الشاعر مشهدا يبيّن سبب التهاب الصخر مما يفتح الدلالة على منافذ جديدة يفرزها التأويل والتقدير، ويمكن تقدير المحذوف بعد يلتهب في "من شدة عدوهن ووقع حوافرهن"[1] الذي يُفصح عن تعدد الاحتمالات، وهو ما يفتح التوقع على بابيه ويزيد من فاعلية التلقي والتأويل.

إن تصوير مشهد الوقع والتدافع هو في عمقه إبراز لتعلق الكائن الحي الفطري بالحياة، والوقع إذا كان في أرض كثيرة الحصى كان أشد وأصعب لأنه يؤثر على توزان الأتن، لكن رغم ذلك فرّت دون أن تنظر بعين الاعتبار إلى مسألة التوازن أو الثبات. وتقديم الفاعل "حصى المعزاء" كان بغاية صرف الانتباه إلى شدة الوقع ومكانه، وكذا خلق نوع من التشويق وطرح السؤال.

وفي مقام آخر يجمع الشاعر بين تقديمين وحذف، مما يعلي من قيمة البيت الجمالية ويفتح الدلالة على باب مشرعٍ، ويكون المعنى هو الدافع إلى هذا التصرّف التركيبي المقصود:

(1) المصدر نفسه، ج1\ ص: 73

ضـمّ الظـلام علـى الوحشـيّ شَـمْلَتَهُ // ورائحٌ مـن نشـاصِ الـدّلوِ منسَـكِبُ[1]

نقع في البيت على لطيفة دالة تتمثل في نسبة فعل الضم إلى الظلام، وكأنه خصّه بهذه العناية حصرا دون غيره من المخلوقات حماية له من خطر الكلاب، وما يميز البيت هو تضافر الحذف والتقديم والتأخير في الرفع من درجة العدول التركيبي، كما أسهمت الاستعارة في زيادة المنسوب الجمالي للبيت.

يفيد تقديم الجار والمجرور "على الوحشي" تعاطفا خاصا مع الثور، فلا تهم وسيلة الضمّ، ولكن الأهم فعل الضم والمضموم خاصة، فالقصد هو إبراز تعاطف الطبيعة مع الحيوان في مواجهة قوى الشر.

إنّ تأخير المفعول "شملته" وتقديم المتعلق "على الوحشي" كان الغرض من ورائه الإشارة إلى الحماية التي خص بها الليل الثور، فالأهم هو فعل الحماية والضم، وهكذا أسهم هذا التقديم والتأخير في تأكيد فعل الحماية، لذا لم ينصرف الاهتمام للشيء الذي سيحمي به الليل الثور، وكأن الليل تعاطف مع الوحشي وأسرع في إلقاء شملته السوداء إخفاءً له من أعين الكلاب الجائعة.

وفي الشطر الثاني كان اللياذ بتقديم المتعلقّ "من نشاص" قاصدا إلى تحديد كمّ المطر المتهاطل فجأة الذي حمى الثور من الكلاب الزرق الهائجة. وتحيل واو العطف في الشطر الثاني على فعل محذوف يرتبط بفعل "ضم" يمكن تقديره في "حماه\ انصبّ رائح"، ومن ناحية أخرى ينفتح البيت على دلالات مختلفة وتقديرات متعددة بفضل الحذف الموظف، ويمكن تقدير المحذوف في "منسكب يحميه" ويظهر هذا الحذف مقدار تعاطف الطبيعة مع الثور الذي كانت حياته مهددة من قبل كلاب الصيد الهائجة.

ولا بد من الإشارة إلى لطيفة بديعة في البيت، فالشاعر يقصد إلى تأكيد حماية الطبيعة للثور، لذلك جاء الليل كأبٍ حامٍ حانٍ فحجبه عن أعين الكلاب راميا عليه

(1) المصدر نفسه، ج1\ ص: 80

شملته السوداء، ولكي تتم الحماية حجب رائحته عنها أيضا بإطلاق سيول المطر الذي بعث رائحة التراب والشجر فكانت النتيجة تشتيت تركيز الكلاب وطمأنة الثور نفسيا.

ويزداد العدول التركيبي عمقا وبعدا بالتأليف بين حذف واحد وأكثر من تقديم وتأخير:

ديـارُلمـيّ ظـلّ مـن دون صـحبتي // لنفسـي لمّـا هاجـت عليهـا وسـاوس[1]

أسقط الشاعر المبتدأ(هي\ تلك) لكراهة الذكر، وتجنّب ربط الديار بالبلى والماضي، ولعل للمقام دخلا في الخيار التركيبي القائم على العدول عن الذكر، ذلك أن حالة الشاعر النفسية تستدعي حذفا يخفف من حزنه وعميق تأثره، فامتلاء النفس جعله يلجأ إلى إسقاط الكلام تخفيفا وتنفيسا، إذ لا قدرة له على تحمّل ثقله.

وحذف المبتدأ، من جانب آخر، له دلالات ترتبط بالرغبة في جعل الديار خالدة الذكر غير مرتبطة بالبلى والامحاء. كما أنّ تنكير الديار كان بغاية تحبيبها وإثبات موقعها في النفس.

تتداخل مكونات البيت تقديما وتأخيرا، حيث يصعب فكّ ارتباطها، وهو ما أثّر في المعنى فصار بدوره متداخلا، وأصل التركيب أن يقول: "ظلّ لنفسي وساوس لما هاجت عليها، وذلك من دون صحبتي، لا أعلمهم"[2]، وللواقع الفكري والشعوري تأثيره على الواقع اللغوي في تجلّيه التركيبي، فالاضطراب الداخلي تجسَّد في تداخل تركيبي عبّر عن نفسية الشاعر، وهذا التداخل الناتج عن ترتيب الكلمات والفصل بينها جعل المعنى يختفي خلف تباعد المسافة بين الكلمات.

ولا تخطئ عين المتلقي تلعّب الشاعر المقصود برتب الألفاظ، وعدوله، من ثمّة، عن أصلٍ وجد فيه عجزا عن أداء المعنى كما يعتمل في فكره ونفسه، ولعلنا نجد في تأثير

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1117

(2) نفسه، ج2\ ص: 1118

منظر الديار على نفس الشاعر مبررا لهذا الخيار العدولي الذي عكس اضطرابا نفسيا بالغ التواشج صار معه التعبير بوضوح عن المشاعر أمرا متعسرا.

وقد يتأثر توظيف الشاعر لأسلوب الحذف وأسلوب التقديم والتأخير بالمعطى الدلالي الذي يعد موجها مؤثرا في اختيار الأسلوب الأنسب لإيصال الدلالة، ومن نماذج ذلك قوله:

الواهــبَ المئــةَ الجرجــورحانيــةً // على الرّبـاع إذا مـا ضُـنّ بالسّـبد[1]

نشير ابتداءً إلى بعض الملامح الأسلوبية الدالة كتعريف كلمة " الواهب" الذي يفيد الإعلاء من شأن الممدوح وعلوه على من سواه من الكرام، كما يشير التعريف في هذا المقام المرتبط بالمدح بالكرم إلى التأبيد والدوام، فهو الواهب دائما وأبدا. ومن هذا المنطلق كان اللجوء إلى الحذف ذا علاقة باشتهار الممدوح الذي سار ذكره في الآفاق، فصار لفظ الواهب لقبه الذي يذكر به ويعرف، ويفيد أيضا أن الوهب مقتصر عليه، وبه كان حذف المقدر "اذكر الواهب" إشارة إلى ذيوع أمره واشتهاره.

إن وهب مائة من النوق أمر ليس بالجديد لكنه عند الجفاف يكون دالا على نفس كريمة شجاعة، ذلك أنّ الكرم وجه من أوجه شجاعة النفس.

إن تأخير الشرط كان مقصودا، يرمي من خلاله الشاعر إلى الإعلاء من شأن الممدوح وأمره، حتى إذا ذكر صنيعه تطلّع المتلقي إلى الحال التي يكون فيها واهباً كريما، فيما يختار غيره الاختفاء وقبض اليد والضن بالسبد، وهكذا تكون الدلالة مؤثرة في تحديد الأسلوب المختار، وفي تقديم الجواب تأكيد على وهبه الذي لا يرتبط بزمان أو مكان، فهو دائم. إن تأخير الشرط فيه دلالة على أن الممدوح لا يعرف البخل، وتحديد الوهب في مائة ناقة يفيد مطلق الكرم.

إذا كان للدلالة تأثيرها في اختيار الأسلوب وتوجيه طبيعة العدول، فإن للعامل

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\176. السبد من المال ذو الشعر.

النفسي دخل في العدول المختار، كما يبرز المثال التالي:

خليليَّ عوجا اليوم حتّى تسلما // على دارميّ من صدور الركائب[1]

حذف الشاعر في مطلع البيت أداة النداء "يا" مكتفيا بالمنادى، وهذا الطي للأداة إذا ربطناه بسياق القول وظروفه رددناه إلى الجانب النفسي، فالشاعر ممتلئ النفس من قوة الصدمة الوجدانية التي أخرسته وجعلته يطوي كلاما يعييه ويكلفه جهدا إذا نطق به.

أثّر العامل النفسي، أيضا، في العدول عن الرتب المحفوظة إلى تركيب مخالف للأصل تعبيرا عن الاضطراب الداخلي، فتقديم الظرف "اليوم" على الهدف والمسلّم عليه أفاد التأكيد والإصرار على فعل التسليم اليوم قبل غد، فالأمر لا يحتمل تأجيلا وتأخيرا. وهكذا أخّر المتعلق "على الدار" لأن الأهم عنده هو التسليم الذي سيشكل متنفسا وتخفيفا.

ويعدد الشاعر في نوع التقديم، فلا يبقى حبيس صورة واحدة، كما يعمل على تنويع أماكن الحذف:

و أني، متى أشرُف على الجانب الذي // به أنتِ، من بين الجوانب ناظر[2]

أطلق الشاعر في نهاية البيت النظر ولم يحدده أو يقيّده "ناظر إلى ماضيك أو ناظر إلى ديارك" ولعله حذف المنظور إليه كراهة ذكره، لكونه يعيد إيقاظ وإيقاد ما ترسّب في عمق القلب وزاوية الذكرى، وهذا من تمام المبالغة في حدوث الصدمة التي منعته من الاسترسال في الكلام سرداً ووصفا، وهو ما أفرز حذفا مشهديا يتيح للقارئ أن يتخيله.

ولعل في إطلاقه للفظ "ناظر" دون تحديد المنظور أفاد نظرا على الدوام والتأبيد،

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 187

(2) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج2\ ص: 1014

ومن ناحية أخرى كان تأخير الاسم "ناظر" بغاية لفت الانتباه إليه، وتفصيل القول في السبب الذي خلف حالته النفسية، فأصل التركيب "وإني ناظر متى أشرف على الجانب الذي به أنت من الجوانب"[1]، لكنه عدل إلى تركيب مخالف للعادة متأثرا بالدافع النفسي، والنظر هنا يفيد تأملا في الزمن والأيام وفعلهما في الديار.

ومن صور العدول المركب أن يقدّم الشاعر المتعلق على الفعل ويضمن حشو البيت حذفا يغني الدلالة ويناسب التقديم والتأخير المجاور له:

إلى ابـن أبـي موسـى بـلالٍ طـوت بنـا // قـلاصٌ أبـوهن الجَـدِيلُ ودَاعِـر[2]

تقوم شعرية هذا البيت على التقديم والتأخير والحذف، وتتحقق بالأسلوبين امتدادات جمالية ودلالية لا حصر لها، تسهم إلى حد كبير في تحقّق غاية المبالغة التي تعدّ عِمادَ كل مدحٍ.

لقد أخّر الشاعر الفعل (طوت) للتركيز على المطلوب أو المقصود، ويفيد هذا دخل الدلالة في اختيار نوع العدول وطبيعته، فالأولى بالتقدمة عند الشاعر الممدوح لذلك أشار إليه ابتداء وأخّر وسيلة الوصول وذكر الطريق، وهكذا قدم الوجهة والقصد لأنها المحرض والدافع إلى السفر وطي المسافات طلبا للنوال. ويحيل الفعل "طوت" على بعد الشقة، ويظهر أنّ الشاعر حذف المفعول به الذي تقديره "طوت بنا مسافات"، حيث جاء الحذف مناسبا لفعل الطي، ومن جانب آخر يفيد حذف المفعول استسهال أي مشقة في سبيل الوصول إلى الممدوح.

وفي قوله "إلى ابن أبي موسى" تلميح دال وإشارة بليغة من الشاعر، إذ قدم الأب في الذكر لأن ذلك أبلغ في المدح، ويدل على أن الرجل ينتمي إلى بيت دعائمه ضاربة في الأرض، فهو ليس مدعيا للمجد.

---

(1) نفسه

(2) نفسه، 2\ ص: 1039

ويتضافر الحذف والتقديم في خلق عدول عالي الدرجة يقوم على المبالغة في الوصف[1]:

أسـود إذا مـا أبْـدَتِ الحـربُ سـاقَها // وفي سـائرِ الـدّهرِ الغُيـوث المـواطرُ

يجمع الشاعر في مدحه بين الوصف بالشجاعة والوصف بالكرم، وهما أمران متلازمان في شخصية الممدوح، وقد وصف الغيوث بالمواطر تأكيدا للنوال والعطاء، فوعودهم ليست بسحاب مطمع، واختيار الجمع في سياق المدح له دلالته المائلة إلى المبالغة والتكثير.

وفي قوله "سائر الدهر" إشارة بليغة وخفية إلى كونهم مهيمنين في الزمان والمكان، فلا يتركون لأحد شيئا من المكارم إلا سبقوه وكانوا السادة القادة؛ كرمهم دائم متواصل، وهم بذلك يتجاوزون المطر الذي يأتي مرة واحدة.

لقد استثمر الشاعر طاقة الحذف مرتين وفي مكانين مختلفين "هم أسود-هم الغيوث" لإبراز اشتهار آباء الممدوح، فلا داعي ليعرفهم بذكر المبتدأ، فهم معروفون بصفتهم فقط، وهي مقتصرة عليهم دون سواهم.

وإلى جانب الحذف عدل الشاعر تركيبيا عن الترتيب المعهود في بناء الجملة مقدما جواب الشرط "أسودٌ" ومؤخرا جملة الشرط "إذا ما أبدت الحرب ساقها"، وفي هذا الاختيار الأسلوبي ما يفيد رغبة الشاعر في وسم آباء الممدوح بالشجاعة وربطها بهم في كل الأحوال قبل أن يخصصها بالشرط اللاحق، ومن شأن هذا التقديم لجواب الشرط أن يدفع المتلقي إلى وضع توقع قد يخيب وقد يُحسّن، وأفضى الأسلوب في النهاية إلى الرفع من المنسوبين الدلالي والجمالي، والمبالغة في وصف الممدوحين بالشجاعة والكرم.

وتجدر الإشارة إلى أنّ توظيف الشرط المحقق الوقوع "إذا" يفيد أنّ شجاعتهم في الحروب لحظة قيامها مؤكدة متحققة على أرض الواقع، وليست مجرد ادعاء أملاه

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ص: 1044

انفعال اللحظة المدحية من الشاعر رغبةً في النوال.

ويرتبط الأسلوب المعدول إليه بالواقع النفسي الذي يدعو الشاعر إلى ترتيب الكلام وفق نسقٍ معيّن أو حذفه ليزيد في المعنى محققا بلاغة المفارقة، كما في قوله:

وقلت لأصحابي: هم الحيُّ فارفعوا // تدارك بنا الوصلَ النواجي العرامس[1]

إنّ الحذف في جملة مقول القول كان بغايةِ تصوير السرعة التي يتطلّبها المقام، فالملاحظة السريعة جعلت الشاعر يسقط اسم الإشارة "أولئك" من العبارة، إذ إن عامل اللهفة كان حاسما في طيّ الكلمة، وفي ذلك ما فيه من حثّ على المسارعة للحاق بالحي الذين انطلقوا، كما أنّ الحالة النفسية للشاعر يغلب عليها الحزن والصدمة ما جعله يطوي الكلام طيا تفاديا للإطالة التي لا تستطيعها النفس في مثل هذه الأحوال. وعليه فالعامل النفسي محدد أساسي للأسلوب المتخيَّر.

وقد نقدّر حذف جملة الصلة فيكون المقدر "هم الحي الذين نطلب" ليتماشى مع مقام التشوّق والتلهّف للوصول، وما يستدعيه من سرعة وإسراع يقابلهما إسقاط للكلمات، والفاء دالة على هذه السرعة.

ومثله تقديم المفعول على الفاعل الأحق بالتقدمة في قوله "تدارك بنا الوصلَ النواجي" ذو علاقة بالوضع النفسي، فتقديمه يشير إلى الحرص على الوصول واللحاق بالرّكب، كما يشير إلى أنّ همّه أن يصل أحبابه دون التفات إلى الوسيلة، ذلك أن الغاية هي الأهم. ولا نهمل الإشارة إلى حذف المفعول به "ارفعوا السير" الذي يدل على اللهفة والرغبة الملحة في اللحاق بالركب، ذلك أنه لا يطيق الانتظار.

(1) ديوان ذي الرمة، 2\ ص: 1123. يقول: هم الحي الذين يطلبون فارفعوا إبلكم، فإذا فعلتم تدارك بنا- العرامس: الشداد من الإبل. النواجي: السريعة، جمع ناجية.

الفصل الثاني

جماليات العدول التركيبي

المبحث الأول

القيم الجمالية لأقسام العدول التركيبي

يفضي التنويع في العدول التركيبي داخل السياق إلى إحداث تلوين بلاغي وتشكيل لغوي، الأمر الذي يخلخل تصورات المتلقي القبلية عن الصور التركيبية المعهودة، ليستحضر الصور الفرعية الخارجة عن المألوف عبر مبدأ المقارنة ليكون تلقّيه وحكمه مفضيين إلى البحث عن الأبعاد الجمالية والدلالية والفروق بين الصورتين التعبيريتين.

إن قياس درجة العدول وجماليته لا يتم إلا بافتراض الصورة التركيبية الأصلية التي عدل عنها الشاعر، وهنا لا بد من الوعي بالفروق الموجودة بين التركيبين، وأيهما يحسن توظيفه في السياق.

يضفي التنويع في الصور التركيبية على القصيدة خاصّية التلوين الأسلوبي، والابتعاد، من ثمّةَ، عن النّسق الأسلوبي الواحد والسماح بتنويع طرق الأداء، حيث يعطي للشاعر فرصة الاختيار بين الأساليب الأقدر على الاضطلاع بوظيفة حمل المعنى وإحداث الأثر الجمالي.

ومن المعلوم بالضرورة أنّ لكل صورة تركيبية جمالياتها وقيمها الفنية التي تجعلها مختلفة عن غيرها، وإذا كانت الصور الخارجة عن المألوف جميعها تحدث أثرا جماليا وتغني الدلالة، فإنّ هناك تفاوتا بينها يجعلها تنقسم إلى درجات في سلّم البلاغة، وهو تفاوت لا تنتج عنه أفضلية.

يتفاوت كلّ من العدول البسيط والعدول المكثف والعدول المركّب في إحداث الآثار

الجمالية والأبعاد الدلالية، ويبقى العامل النفسي والدلالي هو المحدّد لنوع العدول وقيمته ودرجته في سلم البلاغة وقدرته على حمل المعنى وإحداث الأثر الجمالي.

إنّ التفاوت بين أقسام العدول التركيبي، هنا، ليس حكما قيميا هدفه الموازنة بينها أو تفضيل بعضها على بعض، بقدر ما هو وصف اصطلاحي غرضه ترتيب الأقسام من حيثُ الاختلاف، ومعنى ذلك أنّ العدول البسيط قد يكون منسوبه الجمالي وأداؤه الدلالي أقوى وأكثر فاعلية من العدول المكثف، لذا فالشاعر يختار الصورة التركيبية الأنسب للسياق، والأقدر أسلوبيا على أداء الوظيفة السياقية.

إنّ تغليب كفة أسلوب على آخر من حيث التردّد الكمّي، لا يعود إلى فاعلية هذا الأسلوب أو ذاك بقدر ما يرتبط بخيار سياقي يؤدي ما لا يؤديه خيار أسلوبي آخر حتى لو كان أشدّ تكثيفا.

ومن هنا، فإنّ محاولة تبيّن طبيعة الميول الأسلوبية لدى ذي الرمة والخيارات التعبيرية التي يفضلها، يمر عبر تتبّع أقسام العدول التركيبي من حيث الانتشار والكم، وهو أمر ذو أهمية في رصد التفاوت بين هذه الأقسام وقيمتها الفنية.

إن العدول المركب من منطلق جمعه بين أسلوبين يبقى الأكثر قدرة على اكتناز الدلالات وتكثيفها، أما العدول المكثف ففائدته الجمالية تنبني على طاقة تكرار الأسلوب الواحد مرتين أو أكثر، وهو ما يفرز إشعاعا فنيا وبعدا دلاليا، وفي العدول البسيط تكمن فروق دقيقة بين التقديم والتأخير وبين الحذف، ذلك أنّ الداعي النفسي إلى توظيف الحذف ليس هو الدافع نفسه إلى اختيار التقديم والتأخير، وتنبني على كل اختيار تعبيري دلالات وجماليات ترقى بالبيت في سلم الجمال الفني.

يزداد المنسوب الدلالي للبيت بتوظيف الأسلوب الواحد مرتين في البيت الواحد، حيث يكون القصد موجّها إلى غاية دلالية محددة، وتنبني على ذلك جماليات يبوح بها السياق، ففي المثالين الآتيين يتّضح الفرق بين البيتين الواصفين لمعركة الثور مع الكلاب، فالأول يوظف فيه الشاعر تقديما واحدا، أما الثاني فيعمد إلى توظيف أسلوب التقديم والتأخير مرتين.

يقول في الأول:

فكفّ عن غَرْبِه، والغُضفَ يسمعُها // خلف السبيب من الإجهاد تنتحبُ

ويقول في الثاني:

فَكَرَّيَمْشِقُ طعْنا في جواشِنِها // كأنّه الأجرَفي الإقبال يحتسبُ

في هذين البيتين[1] يظهر الفرق بارزا في الدلالة التي تأثرت في البيت الأول بالخروج عن التركيب العادي إلى الصورة التركيبية القائمة على تقديم واحد استغله لوصف حال كلاب الصيد وهي تواجه صبر الثور، بينما اختار الشاعر في البيت الثاني أن يعتمد على تقديمين حرصا على مطلب الدلالة القاصد إلى تبيان غضب الثور وثورته على كلاب الصيد.

ولعل العين لا تخطئ بوْنَ ما بين الصورتين التركيبيتين (المألوفة وغير المألوفة) من فروق دلالية وأخرى جمالية، فإن كانت الأولى تكتفي بوظيفة التوصيل فإن الثانية تضيف إلى هذه الغاية غايات أخر مرتبطة بما هو جمالي ودلالي، حيث تسعى إلى خلخلة تصورات المتلقي وآفاق توقعه، ما يضطره إلى البحث عن الدافع وراء الاختيار التركيبي البديل أولا، ثم التفتيش عن دلالاته المتوارية وجمالياته الخبيئة.

ويزداد المنسوب الدلالي والجمالي عند توظيف أسلوبين مختلفين داخل رقعة البيت الضيقة، كما في قول الشاعر[2]:

والقائدَ الخيلَ يمطو من أعنَّتها // إجذام سير إلى الأعداء منجردِ

لقد أدّى توظيف الحذف في بداية البيت والتقديم والتأخير في نهايته إلى المبالغة في وصف شجاعة الممدوح وسرعة طيرانه إلى الأعداء، وإذا كان الحذف يستدعي من المتلقي نباهةً وحسن تأمّل لملء الفجوة المحدَثة فإن التقديم والتأخير يستدعي بدروه

(1) ينظر البيتان على التوالي في : ديوان ذي الرمة، ج1\ ص 104- ص: 106

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ص 177

يقظةً مماثلة، فقد أفاد تقديم الجار والمجرور "إلى الأعداء" فائدة دلالية لطيفة تتعلق برغبة الممدوح في اللحاق بالأعداء وإلحاق الأذى بهم. كما دل مجيء الصفة (منجرد) على الانطلاق والإصرار وعدم الخوف من الأعداء فهو الذي يطلبهم، وهذا أبلغ في وصف الشجاعة.

وفي سياق الوقوف بالأطلال يكثر طيّ العبارات والتصرّف في الرتب، وهو تصرّف يعكس واقعا نفسيا متوترا، حيث يصير كلّ من التقديم والتأخير والحذف واقعة أسلوبية في المقدمة الطللية، ويصير الأمر أقرب إلى الظاهرة الأسلوبية المتكررة التي تعكس واقعا نفسيا يلوّنه التوتر والقلق والألم. ولا بأس أن نتأمل المثال الآتي وكيف عمد فيه الشاعر إلى التلعّب بالسياق تقديما وتأخيرا ليعبّر عن واقعه النفسي المضطرب[1]:

فــلا ضــيْرأن تســتعبرَالعــين إننـي // علـى ذاك إلا جولــةَ الــدّمع صــابرُ

وفي سياق آخر يكون الاعتماد على الحذف مرّتين في العدول المكثف مرتبطا بالسياق، فيؤدي ذلك إلى المبالغة في وصف الإصرار والشجاعة والعزم، كما في قول الشاعر واصفا ناقته السريعة القوية[2]:

نجــاةٌ يقاســي ليلهــا مــن عروقهــا // إلى حيـث لا يسـمو امـرؤ متقاصـر

ولعل اجتماع أسلوب الحذف وأسلوب التقديم والتأخير في سياق واحد يقوي من منسوب الدلالة ويكثر من الإشعاعات الجمالية[3]:

والهــمّ عــينُ أثــال مــا ينازعــه // مــن نفســه لســواها مــوردا أربُ

لعل الفرق بين هذا البيت وسابقه، كامن في اعتماد الشاعر على الحذف مرتين في الأول، وعلى الحذف والتقديم والتأخير في الثاني، ومرد الاختيار الأسلوبي إلى الدلالة

(1) المصدر نفسه، ج 2\1013

(2) ديوان ذي الرمة، ج2\1027

(3) نفسه، ج1\61

والواقع النفسي، ذلك أنّ الاعتماد على الحذف في البيت الأول جاء في سياق الحديث عن سرعة الناقة وعزمها، فناسب الحذف اللغوي الحذف المكاني وطي المسافات، وعليه رفع الحذف الوارد في صدر البيت من القيمة الجمالية وزاد البعد الدلالي امتدادا، حيث دلّ على الرغبة الجامحة في الوصول إلى الماء والسرعة نحو الهدف، هذه السرعة التي استدعت من الشاعر طيّ الظرف "عنده"، ويظهر هذا الإسقاط للظرف أن لا شيء يلتفت إليه الحمار الوحشي في رحلته، فقد وضع نصب عينيه هدفا واحدا هو الوصول بقطيع الأتن إلى مورد الماء بسلام.

أما الاعتماد على الحذف والتقديم والتأخير في البيت الثاني فأملاه داعٍ نفسي يحثّ الحمار الوحشي على الإسراع خوفا من تأخّر الوصول إلى مورد الماء، لذا جاء الحذف في الشطر الأول دالاّ على الإسراع والرغبة في الوصول إلى المبتغى، وكان توظيف التقديم والتأخير في الشطر الثاني مدفوعا بداعٍ نفسي يخفي توترا وقلقا وخوفا، لذلك دلّ الاضطراب التركيبي على اضطراب داخلي واضطراب في المسير إلى الماء.

وتزداد درجة الخرق في العدول المكثف، فيلجأ الشاعر إلى الحذف والتقديم تأثرا بواقع نفسي لا يني يهدأ، وتتشكّل من ثمة الصورة اللغوية بناء على الواقع النفسي وتتلون بأحاسيسه:

خليلـــي لمّـــا خِفْـــتُ أن يســـتفزّني // أحاديـــثُ نفســـي واحتمامُهـــا

تـــداويتُ مـــن مـــيّ بتكليمـــةٍ لهـــا // فما زاد إلا ضعفَ دائي كلامُها[1]

حذف الشاعر أداة النداء "يا" لامتلاء نفسه وعدم قدرته على الكلام أو لرغبته الملحة في التنفيس التي لا تحتمل انتظارا، فالمقام مقام اختصار وحزن ووقوف على الديار. إن للأمر علاقة بالجانب النفسي الذي يمنع صاحبه من الكلام، فيضطر إلى الحذف والطيّ تخفيفا وتنفيسا. كما أن الحذف الماثل في الشطر الثاني "زاد(ني)" له علاقة

(1) ديوان ذي الرمة، 2\ ص: 1002

بالوضع النفسي الذي غلب عليه الحزن فلم يعد يقوى على الذكر.

وفي مقابل الحذف يحضر التقديم والتأخير بارزا في تقديم الجار والمجرور "من مي" التي هي مصدر الشفاء وتأخير المجرور الثاني الأولى بالتقديم "بتكليمة" التي هي سبب الشفاء، كما أخّر الفاعل ليكون أوضح في بيان حاله.

ومن ناحية ثانية قدم المتعلق "من ميّ" لأنها منبع التأثير حزنا وفرحا، وهي أيضا منبع الشفاء، فيما أخر وسيلة التداوي "بتكليمة" لعدم أهميتها، فالأهم أن مصدرها ميّ، ومجيء كلمة (تكليمة) نكرة يفيد أنه يرضى بالقليل منها، إذ يكفيه ويشفيه.

إنّ اللجوء إلى حذفين وتقديمين أملته دواعٍ نفسية وأخرى دلالية، وهو ما رفع من المنسوب الدلالي والجمالي للبيتين وأعلى من أسهمهما.

وفي سياق المدح يكون الداعي الدلالي هو المحفز على خرق التركيب العادي قصدا إلى المبالغة لأن المقام يستدعي ذلك:

لِنـــي وَلْيـــةً يمـــرُع جنـــابي فـــإنني // لما نِلْتُ من وَسْميّ نُعماك شاكرُ[1]

يفيد حذف المتعلق "بها" من جملة " يمرع جنابي" امتلاء الشاعر وشبعه من عطاء الممدوح، حتى إنه تحقق له الإشباع التام الذي لم يجد بعده فراغا يملأه، اضطره ذلك إلى إسقاط جزء من الكلام لاكتمال المعنى المعادل لغويا لاكتمال العطاء.

عمل الشاعر على تأخير خبر (إنّ) لكون الشكر نتيجة؛ ومكانه التأخير والختم حتى يغلق به البيت، وكأنه استوفى من العطاء فحقق له الشبع النفسي والمادي، فلا رغبة له بشيء آخر بعد عطاء الممدوح.

ويمكن النظر إلى مجيء الخبر في القافية من ناحية ارتباط التركيب بالدلالة والإيقاع، فالقافية مصب البيت المعنوي والإيقاعي، والشكر كان نتيجة لانصباب خيرات الممدوح ووقوعها في يد الشاعر.

(1) ديوان ذي الرمة، ج 2\ ص: 1046

كما أدى تقديم المتعلق على الخبر دورا في توضيح سبب الشكر، لذا كان منطقيا تأخيره في الذكر، فيكون كالنتيجة المنتظرة، وهكذا يظهر أنّ الأسلوب يرتبط بدوافع فكرية ونفسية تحركه وغايات دلالية يُقصد إليها.

يظهر مما سبق أنّ لكل أسلوب قيمته الفنية وخصوصيته التعبيرية التي تميزه عن غيره، ولعل اعتماد الأسلوب الواحد في سياق ما يمليه عادة داع دلالي، وعلى ذلك فلا مجال للحديث عن أفضلية أسلوب على آخر، أو أفضلية قسم من أقسام العدول التركيبي على قسم، ذلك أنّ لكل قسم موطنا وسياقا يحسن فيه ويؤدي وظيفة لا يستطيع القسم الآخر تأديتها.

المبحث الثاني

إيقاع العدول التركيبي

يختلف الشعر عن النثر شكليا في خصيصة الوزن، وهو ما يضطرّ الشاعر إلى أن يتصرّف تعبيريا لكي يكون الكلام المصبوب مناسبا للقالب الوزني، ذلك أنّ "الوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة"[1]، الشيء الذي يفرض تصرّفا في التركيب والألفاظ لتتناسب مع القالب الوزني والتغييرات المسموح بها داخله، وهذا الاضطرار الذي يُلزَم به الشاعر هو الذي يعطي للشعر خصوصيته، لذلك كان العدول الإيقاعي سمةً أسلوبية مميّزة للشعر عن غيره.

إنّ القصيدة صناعة معقّدة تُصَبّ فيها كل المكونات الدلالية والتركيبية والإيقاعية في تناغم وتناسق والتئام[2]، ويتطلّب الأمر من الشاعر صهرا لكل هذه المكونات المختلفة في أتون النظم حتى تتحقّق الجودة الفنية.

والإيقاع في عمقه وشموليته "يتجاوز الأوزان الشعرية والقوافي - كما حدّدها الخليل والمستدركون على الخليل- إلى وزن اللفظ، ووزن التركيب، ووزن المعنى، وما إلى ذلك، مما قد يحقق الإيقاع المطرب للسامع والمنشد، ويكشف عن أسراره، ويجلي كثيرا من غوامضه"[3]، حيث يتّسع في الشعر ليشمل كلّ عنصر له دخل في خلق البعد النغمي والتناسب والتأثير، وعليه يمكن الحديث عن إيقاع الصورة البلاغية في شموليتها.

إنّ الإيقاع بهذا التصور، مفهوم عام يهمّ المعنى والأصوات والألفاظ والتراكيب، وبما أنّ لكل عناصر القصيدة إيقاعها فإنّ للتراكيب، في تنوعها وتلوّنها، دورا في خلق

(1) البلاغة لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، 210-285 هـ، تحقيق: الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط2، 1405-1985، ص: 81

(2) ينظر: في بلاغة النص الشعري عوالم ومعالم، الدكتور محمد الأمين المؤدب، ص: 164

(3) في بلاغة النص الشعري، د. محمد الامين المؤدب ص: 164.

إيقاع معين يعكس ثبات المعنى أو حركيته، استواءه أو تموجه، ارتداده أو امتداده. وتتداخل العناصر المذكورة في تشكيل الإيقاع العام للقصيدة.

ويدخل الإيقاع التركيبي ضمن ما يصطلح عليه بالإيقاع البلاغي في مفهومه العام الذي يشمل كل الظواهر البلاغية[1]، ومعنى ذلك أنّ الإيقاع " لا يتولّد عن مظاهر الفن البديعي وحسب بما فيه من إيقاع صوتي بل يشكل كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبي وخيال تصويري وصوتي ودلالي، إذ تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعي خاص"[2].

والإيقاع التركيبي لا ينفصل عن تجسيد الواقع النفسي للشاعر في حالاته المتباينة، حيث يتأثر به ويتلوّن بأحاسيسه، وهنا يلبس الإيقاع ثوبا عاطفيا نفسيا، شأنه شأن الوزن والصور والمعنى وسائر المكونات النصية الأخرى الداخلة في تكوين مفهوم الإيقاع.

إنّ الانتقال من أسلوب إلى أسلوب ومن حال إلى حال، من شأنه تجديد نشاط السامع[3]، نظرا للحركية التي يحدثها التنويع في الصور التعبيرية، حيث تكون المخالفة في الصور التركيبية مدخلا لتحقيق الإيقاع التركيبي الذي يتلون بتلوّن المعنى.

يكتسب المعنى في تحوله من النثرية إلى الشعرية حركية، لأنه ينتقل من صيغةٍ أولى مألوفة إلى صيغة ثانية لم يتوقّعها المتلقي، ومن شأن هذا الانتقال أن يكون له تأثيره في حركية المعنى، وهكذا يختلف إيقاع المعنى من التركيب المألوف إلى التركيب غير المألوف درجةً وحركية.

(1) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان دار القلم العربي، دمشق، الطبعة الأولى 1418هـ/1997م. ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص: 10

(3) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: 122-123..

يفضي التلوين التركيبي في الشعر إلى تشكيل بلاغي ذي خصوصية، يفرز تنوّعا على مستوى الإيقاع العام، حيث نفرق بين إيقاعية الوزن وإيقاعية التركيب، ويترتّب عن ذلك إيقاعية في المعنى المعبّر عنه، إذ يتغيّر مساره ونبضه بتغيّر التعبير الناقل له والقالب المصبوب فيه.

يفرز التنوع التركيبي في السياق الواحد ترددات أسلوبية تسهم في إيقاعية المعنى، ينتج عنها أن يخرج التركيب في صور متنوعة متلونة. ويسهم ذلك إلى حدّ بعيد في التلوين الأسلوبي للقصيدة، والرفع من منسوبها الجمالي.

ونقصد بإيقاعية المعنى تحوّله وحركيته وعدم ثباته على نسقٍ واحد في القصيدة، فهو يتغير بتغير السياق والمقام والتركيب الذي يُصبّ فيه. ذلك أنّ التنويع في الأساليب المفضي إلى التلوين التركيبي يؤثر في المعنى فيجعله متحركا بعيدا عن الرتابة، الأمر الذي يخلق ما يمكن الاصطلاح عليه بإيقاعية التركيب.

إنّ حركية المعنى التي يفرزها العدول التركيبي بصوره المتنوعة لها علاقة بالحركة الداخلية الفكرية والنفسية التي تتمظهر في أساليب متباينة تؤدي المعنى بطرق مختلفة.

وينبني على التأثيث السابق أنّ إيقاع التركيب في العدول البسيط ليس هو إيقاع التركيب في العدول المركب، إذ ترتفع في النوع الأخير درجته الناتجة عن امتزاج أسلوبين وتضافرهما في نقل الدلالة، وهو ما يجعل إيقاع المعنى يعلو ويرتفع مؤديا إلى التأثير الجمالي، ويتموج الإيقاع التركيبي في شعر ذي الرمة عاكسا في النهاية حركية المعنى في النفس والفكر والسياق.

من ناحية أخرى، ترتبط إيقاعية المعنى بترددات التركيب وذبذباته المتأرجحة بين الخفوت والبروز، فكلما خُرق التركيب تغيّر مسار المعنى وخطّه نزولا وارتفاعا، وهو ما يجعل البيت أشبه بخط يتراوح نبره المعنوي ونبضه الإيقاعي بين الامتداد والارتداد، ومعنى ذلك أنّ التحول الذي يطرأ على التركيب يؤثر على المعنى ويجعله متحولا متغيرا، يتغير بتغير المقام والسياق والغاية، ومن هذا الفهم العام للإيقاع سنحاول أن نرصد علاقة

التركيب بالإيقاع العام، ومدى إسهامه فيه بنصيب شأنه شأن اللفظ والمكونات الأخرى التي لا غنى للشعر عنها.

يتأثر إيقاع المعنى - إذن- بنوع العدول التركيبي الموظف، إذ يتأرجح بين النبض والخفوت تبعا لنوع الأسلوب، وكلّما عدل الشاعر عن الأصل بأكثر من أسلوب تغيّر مسير المعنى متأثرا بذلك، ولنا أن نأخذ المثال الآتي استدلالا على التحول في إيقاع المعنى عبر العدول التركيبي[1]:

حتى إذا الـوحش في أهضـام مورِدهـا // تغيّبـت رابَهـا مـن خيفـةٍ ريـبُ

تجب الإشارة ابتداءً إلى أنّ التركيب العادي المألوف يحيل على الانتظام والهدوء، فيما يحيل التركيب المعدول إليه على الحركة[2]، وفي هذا الشاهد عدل الشاعر عن التركيب المألوف بتوظيف أسلوب التقديم والتأخير مرّتين وهو ما أثّر في حركية المعنى التي اتخذت مسارا مخالفا للأصل، وأسهم الشرط في جعل الإيقاع منطلقا ممتدا من بدايته لكنه اصطدم بالجار والمجرور الذي أزاح الفعل (تغيّبت) عن مكانه ممّا قلّل من تسارع المعنى، وتجب الإشارة إلى أنّ ورود جواب الشرط كان ذا دور في ارتفاع الإيقاع المعنوي مرّة أخرى ليسير نحو المصب في تدفّق، ويزداد الإيقاع ارتفاعا مع إيراد الجار المجرور "من خيفة" الذي عكس نفسا خائفة متوترة، إذ يمثل البؤرة الدلالية في البيت، وقد كان اللجوء إلى تأخير الفاعل مؤثرا في إضفاء نوع من الانحدار الذي أسهم في خلقه أسلوب الشرط في امتداده.

وقد يرد العدول التركيبي عاكسا للإيقاع النفسي الداخلي، حيث يصوّر تقديم المفعول المطلق الحركة الداخلية السريعة التي تعكس واقعا نفسيا متوترا وتوقّعا للقادم[3]:

فعرّضـت طلَقـا أعناقهـا فرَقـا // ثـمّ اطّباهـا خريـر المـاء ينسـكب

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\68

(2) ينظر: الأسس الموسيقية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان ص: 168

(3) ديوان ذي الرمة، ج1\68

أسهمت الفاء في تسريع حركة الإيقاع، حيث تعكس الواقع النفسي للأتن الذي يهيمن عليه التوجّس من الصائد المتربّص، وإيقاع البيت في سيرورته متموّج يتأرجح بين الارتفاع والانخفاض، وهذا التموج خلق توقيعات نغمية متذبذبة بين حركتين متباينتين تعكسان الحالة النفسية.

إنّ ورود الفاء في بداية البيت عكس سرعة الانتباه والتفطّن للخطر وفي الوقت نفسه خبرةً وطولَ تجربة بعالم الصحراء، وازدادت السرعة وضوحا مع تقديم المفعول المطلق "طلقا"، إذ ارتفع مستوى الإيقاع التركيبي ليناسب ارتفاعا لدقات القلب المتسارعة بسبب الخوف من سهام الصائد ليخفت الإيقاع في الشطر منحدرا إلى مصبّ القافية، مشابها في نزوله انحدار الماء وجريانه، وهو ما يدل على اطمئنان الأتن الذي يقابل إيقاعيا استواءً في خطّ التوتر والانفعال الذي هيمن في بداية البيت.

ويوظف الشاعر العدول التركيبي ليضفي نوعا من الإيقاع الرتيب المصوّر لصدمة نفسية، كما في قوله[1]:

عــمٍ، شــركُ القطــاربينــي وبينــه // مــراريٌّ مخشــيٌّ بــه المــوت ناضــبُ

لقد تدخّل تقديم الجملة الاسمية الطويلة الواصفة للنعت "عم" والفاصلة بينه وبين النعت "ناضب"، في خلق رتابة إيقاعية ناسبت جو الصدمة لدى الشاعر الذي فوجئ بالماء الذي لا يصلح للشرب، حيث شكلت الجملة الاعتراضية نوعا من الاعتراض بين النعتين مهدّئةً من سرعة الإيقاع وانطلاقه[2]، أو ما يمكن وسمه بحالة توقف الزمن والانفصال عن الواقع، مما جعله يخفت عاكسا الحركة الرتيبة للنفس المصدومة، وعليه خلقت المباعدة بين النعتين خفوتا إيقاعيا جعل الإحساس بالصدمة يستحيل واقعا لغويا يعكس الواقع النفسي الداخلي.

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1007

(2) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان، ص: 170

ويفضي الخرق التركيبي في نماذج أخرى إلى تصوير الإيقاع النفسي الذي يهيمن عليه الأسى، ما يؤكد مسألة تعلّق التركيب بالواقع النفسي:

أتــى معشــرالأكــراد بينــي وبينهــا // وحــولان مــرا والجبــال الطــوامس[1]

رغم البداية الحركية بالفعل (أتى) إلا أنّها سرعان ما مسها التباطؤ بتقديم الظرفين "بيني وبينها" اللذين صورا لغويا الحاجز الزماني والمكاني والبشري القائم بين المحبوبة والشاعر؛ فقد انتصبا سدا لغويا منع امتداد أمل الشاعر في وصْل المحبوبة، ونتج عن هذا الانتصاب خفوت المدّ الإيقاعي الذي انحسر وتقلّص، عاكسا واقعا نفسيا مؤلما.

ويتّخذ الإيقاع المعنوي في العدول التركيبي المنبني على الحذف تمظهرا آخر يتأثر فيه بالواقع النفسي والمطلب الدلالي، ويخلق تبعا لذلك أبعادا جمالية[2]:

تحمّلــنَ مــن قــاعِ القرينــة بعــدما // تصــيّفن حتــى مــا عــن العــدّ حــابس

يصوّر البيت الرحلة من أجل الماء، وهي رحلة وجودية تتطلب صبرا وجلدا وعزيمة، ولا شك أنّ اللجوء إلى الصورة التركيبية الفرعية القائمة على الحذف التي صورت انطلاقا نحو الهدف المنشود- كان غرضه مقابلة الانطلاق السريع في الرحلة دون توقف بإيقاع لغوي عكسه إسقاط عبارة من الكلام للدلالة على السرعة والعزيمة وقطع المسافات، وهكذا أفاد الحذف انفتاحا وسرعةَ طيّ للمسافات، ويعكس الحذف شوقا للوصول إلى مورد الماء، وعليه جاء إيقاع البيت متسما بالانطلاق والامتداد الذي ناسب حذف المسافات وطيّها.

وبتضافر الحذف والتقديم والتأخير يزداد إيقاع البيت وحركيته، كما في قول الشاعر[3]:

---

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1118

(2) المصدر نفسه، ج2\1122

(3) ديوان ذي الرمة، ج1\ص 46

تُخــدي بمُنْخَــرِقِ السِّــربال مُنْصَــلِتٍ // مثـل الحســام إذا أصـحابه شَـحَبُوا

يقوم البيت في دلالته على الانتقال من مكان إلى مكان، وإذا كان الطريق المعبور هو الصحراء الفسيحة الممتدة فإن ذلك يستدعي حركة سريعة وعزما شديدا على المسير لقطع المسافة الموصلة إلى نقطة النهاية، وقد ساعد التركيب المختار على جعل إيقاع المعنى مندفعا متدفّقا، إذ يقوم البيت على الحركة السريعة التي عكسها الفعل "تخدي" والوصف "منصلت" الذي يدل على المضيّ، ولا شكّ أنّ تأخير جملة الشرط "إذا أصحابه شحبوا" عكست تأخر الصّحب عنه لكونه سبقهم لعزمه وإصراره وسرعة ناقته، وعليه فإنّ تقديم الحديث عن راكب الناقة دلّ على تقدّمه في الواقع وعزمه الشديد على المسير للوصول، ولا شك أن الحذف الوارد في نهاية البيت "شحبوا من السير، من الإعياء.."، أضفى نوعا من الخفوت الإيقاعي المرتبط بالدلالة المعبّر عنها.

المبحث الثالث

التناسب التركيبي

تحيل مادة "نسب" لغة على القرابة[1]، وفي الاصطلاح يدل التناسب على "الانسجام والتناسق بين أجزاء الأثر الفني بحيث تتألّف منها وحدة متلاحمة"[2]، ويعدّ أحد شروط الجودة " فإذا اختل هذا الانسجام تشوّهت محاسن الأثر، وسقط ما فيه من متعةٍ جمالية"[3].

ومصطلح التناسب قديم، استعمله العرب " في حقول أو مجالات متعددة؛ فقد تحدث عنه اللغويون والنحاة، والنقاد والبلاغيون، ومفسرو القرآن الكريم والقراء، وشارحو الحديث النبوي، وشراح الشعر والخطب والمقامات، ولكن حديثهم لا يتجاوز الإشارات المقتضبة والأمثلة القليلة"[4]، وفي ميدان النقد ورد "التناسب" عند حازم، وعند ابن طباطبا وقدامة بمصطلحات متباينة تصبّ كلها في التناغم الحاصل بين مكونات العمل الشعريّ، فقد ورد عند عبد القاهر الجرجاني تحت مصطلح النظم، وعند قدامة تحت مسمى التأليف، وجاء عند ابن طباطبا تحت اصطلاح التنسيق والتشاكل والتأليف، واستعمل القرطاجني مصطلح التناسب، وعدّ ابن سنان التناسب والمناسبة من شروط الفصاحة.

ويدخل التناسب أيضا في عمق مفهوم البلاغة التي من معانيها "إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النظم، حتى تكون الكلمة مقاربة أختها، ومعاضدة شكلها، وأن

(1) لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة نسب، مج 1\ ص: 756

(2) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط2، 1984م، ص : 78

(3) المرجع السابق والصفحة نفسها

(4) نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا، الدكتور علي لغزيوي، مطبعة سايس فاس، الطبعة الأولى 1428 هـ-2007م، ص: 190

يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول"[1].

وقد أشار ابن طباطبا في عياره إلى التناسب في حديثه عن ضرورة حرص الشاعر على تجويد شعره من خلال مراعاة التأليف والتنسيق وحسن التجاور واتصال الكلام، وهي مصطلحات تنضوي تحت الحقل الدلالي للتناسب، وكلها أوصاف للشعر الجيد، يقول في هذا الصدد متحدثا عن شرط من شروط جودة الشعر "وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها.. ويتفقّد كل مصراع هل يشاكل ما قبله؟ "[2]. وأجود الأشعار عنده هي المحكمة الرّصف[3]، أي المتلاحمة العناصر والمكونات المصبوبة في نظم سيماه الاعتدال. أما حازم القرطاجني فقد غدا عنده مبدأ التناسب قانونا شعريا "ينظر من خلاله إلى جميع عناصر القصيدة ومكوناتها، ومنهجا معتمدا في تحليل النص الشعري، مع مراعاة جميع جوانبه ومستوياته"[4].

من علائم جودة الشعر، إذن، أن يكون حسَن التركيب كما أشار إلى ذلك ابن طباطبا، ويحيل "حسن التركيب" على الخلو من كل العيوب القادحة في سلامة العبارة الشعرية، ومن ناحية أخرى يحيل على تحقّق المناسبة بين مكونات الجملة، حيث تقع كل كلمة في مكانها لِفقاً لجاراتها، ولهذا عُدّ التناسب أحد أبرز علائم الجودة، وعيبَ تبعا لذلك الشعر المتفكّك الذي لا قران له.

وعليه، يكون التناسب أساس كل عمل فني، وهو قانون جمالي يسعى من خلاله المبدع إلى أن يخرج إبداعه في صورة متوازنة يطبعها الانسجام والنظام، وتبتعد عن الخلل والقلق.

---

(1) البلاغة، المبرد، ص: 81

(2) عيار الشعر لابن طباطبا، ص: 129

(3) المصدر نفسه، ص : 37.

(4) نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس، د. علي لغزيوي، ص: 192

إنّ التناسب عنصر من عناصر الجمال الفني عامّة ووصفٌ جامع للجودة التي تشمل كل مكونات القصيدة في التئامها وانصهارها المفضي إلى أداء الوظائف، وهو إلى جانب ذلك آلية مهمة من آليات تحقّق الجودة الفنية، فكما يشمل التناسب تشاكل المصراعين جزالة ولينا، فإنه يشمل اعتدال الأجزاء، وحسن التخلص ولطف الخروج، ووضع الألفاظ موضعها بين جاراتها دون قلق، مما يفضي في النهاية إلى جعل القصيدة وحدةً متماسكة لا خلل يعتري عناصرها المكونة لها. وعليه، يكون التناسب أحد المداخل الرئيسية لتحقيق الجودة.

إن التناسب وصف يمس كلّ مكونات القصيدة التي يجمع بينها تجانس وتناغم يسهم في خلق التماسك العضوي، وهكذا نكون أمام تناسبات جزئية تشمل ما هو تركيبي ولفظي وتصويري وإيقاعي، وتنصهر جميعها في أتون الروح العامة للقصيدة لتفضي إلى التناسب العام.

يسهم التناسب في تحقّق الوحدة العضوية التي" تقوم على أساس تنمية الشاعر لأقسام القصيدة تنمية عضوية بحيث ينشأ كل جزء من سابقه نشوءاً طبيعيا ومقنعا يستدعي الجزء الذي يليه استدعاءً حتميا[1].

وفي علاقة بالتناسب التركيبي نشير إلى مصطلح "لذيذ الوزن" الذي يتحقق بتركيب تُراعى فيه شروط الجودة، إذا خلا من كل ما يمكن أن يؤثر على إيقاعه المعنوي من تراكب أو تنافر بين التراكيب أو نبو الكلمة عن موقعها. وقريب من مفهوم لذاذة الوزن اعتدال الوزن الذي يتحقق بدوره بسلامة التركيب من المعاظلة وكثرة الزحافات.

بناء على هذا التأثيث، يعدّ التناسب على مستوى التركيب أحد أكثر أنواع التناسب أهمية في خلق التماسك العضوي للقصيدة، ويستلزم أن يكون بين الأسلوبين الموظفين تجانس وامتزاج يؤديان إلى أداء المعنى بطريقة تشاركية تفاعلية تبادلية، فالنص الفني وحدة متكاملة كل أجزائها متضافرة عضويا.

(1) الشعر الجاهلي، د. يحيى الجبوري، ص: 156

من ناحية أخرى، يبنى الشعر على الاختلاف صوتا ودلالة وتركيبا وإيقاعا، ويفضي هذا الاختلاف إلى تشاكل وتناسب يحقق معيار الجودة الفنية، فتصير القصيدة لوحة متآلفة الألوان شديدة التناسق رغم اختلافها مكوناتها، والتراكيب بهذا الفهم إذا تنوعت كانت أخلق لشعرية النص، من خلال ما تفرزه من إيقاعية وتنوع في طرق إيصال المعنى وصور التعبير.

ينبني على ما سبق، أنه كلما تلوّنت القصيدة بصور تركيبية متباينة كان تأثيرها واضحا، وقبول النفس لها بيّنا؛ ومن هنا تأتي أهمية أن يلوّن الشاعر صوره التعبيرية قصدا إلى نقل المعنى بطرق أسلوبية مختلفة، ولا يتنافى ذلك مع قانون التناسب الذي لا يعني ألبتّةَ النسقية والأسلوب الواحد، فكلما "وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس، وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح إليه"[1].

إن الشاعر المُجيد هو من يَعقد المناسبة بين عناصر متباعدة، فيخفي بحسن تأليفه ما بينها من تباين[2]، ويصهر كل هذه المكونات في أتون واحد، ويخضعها للتناسب المفضي إلى تحقيق الجودة.

وبقدر حرص الشاعر على التناسب الصوتي بين الكلمات عليه أن يحرص على التناسب بين العبارات الذي يعود إلى "طريقة الشاعر في التأليف بين ألفاظه وصياغة عباراته، فبالإضافة إلى حسن التأليف وتلاؤمه في الحروف والألفاظ، على الشاعر أن يراعي هذا المبدأ في صياغة عباراته"[3].

وسوف لن ندرس التناسب الكلي في شعر ذي الرمة الذي يعتبر وجها من أوجه شاعريته المتينة، بل نقتصر على دراسته جزئيا داخل التركيب، مع ربطه بالمعنى والصورة

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص : 245

(2) المصدر نفسه، ص: 31

(3) نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس، ص: 199

الشعرية والصوت، وما يفرزه ذلك من جماليات مشعّة.

وسواء كان العدول التركيبي بسيطا أو مركبا أو مكثّفا، فإنّ التناسب يبقى حاضرا بدرجات متفاوتة حسب السياق؛ ففي العدول البسيط يحرص الشاعر على إحداث التناغم بين عناصر البيت التصويرية والتركيبية والإيقاعية، أما في العدول المكثف فتنصرف غاية الشاعر إلى جعل التناسب حاصلا بين الأسلوب الواحد الموظف أكثر من مرة، وفي العدول المركب يكون أمام الشاعر تحدّ من نوع آخر يتعلق بامتزاج أسلوبين خلقاً لبلاغة المعنى مع ضرورة أن يتناسبا مع الصور التعبيرية الأخرى سواء كانت إيقاعية أو تصويرية.

يصرف الشاعر عنايته عند توظيف العدول البسيط إلى أن يجعل بين الصورة التركيبية المختارة وبين الصور التعبيرية الأخرى في البيت تناسبا وتشاكلا مفضيا إلى إخراج الدلالة سليمة عليها سيماء التآلف، ومن نماذج المناسبة بين الصورة التركيبية والصورة البيانية قول الشاعر[1]:

ولاحَ أزهـــــرمشـــــهوربنُقْبتِـــــه // كأنّـــه حـــين يعلـــو عـــاقراً لهـــبُ

إنّ التناسب متحقق في هذا البيت من خلال مجموعة من العناصر المتماثلة التي حققت نوعا من التشاكل بين المشبه والمشبه به، فالفعل "لاح" يشاكل "يعلو" و"أزهر" يناسب "لهب"، وقد كان للعدول التركيبي في الشطر الثاني دور في تكريس المناسبة بين طرفي التشبيه، فلولا التقديم والتأخير لما حدث التأليف بين المتباعدين، حيث حضر التنسيق والترتيب المنطقي بين عناصر الطرفين المفضي إلى تحقيق المقاربة والمناسبة.

وما قيل عن تحقّق التناسب في البيت السابق عبر قناة العدول البسيط يقال عن المثال التالي الذي أسهم فيه تقديم جملة الشرط الفاصلة بين المبتدأ والخبر في إضفاء نوع من التشاكل بين الصفة والموصوف، فوصف الممدوحين بالشجاعة لم يكن

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\96

مستساغا لولا جملة الشرط التي أشارت إلى الحرب واشتداد أوارها، فكان مجيء الخبر والوصف بالشجاعة والفتك بالعدو مشاكلا لذكر الحرب، يقول الشاعر[1]:

و أنـتم بنـي قـيس إذا الحـرب شـمّرت // حمـاة الـوغى والخاضـبون العواليـا

إنّ اللجوء إلى التركيب المخالف بتقديم المبتدأ وتضمين جملة الشرط وسط البيت لتفصل بين المبتدأ والخبر أعلى من قيمة البيت الفنية، وجعل المعنى صاعداً عاكسا نفَساً ملحميا يسعى من خلاله الشاعر إلى تصوير الممدوحين في صورة من لا يهاب الموت، ويسير البيت وفق نفَسٍ شعري متصاعدٍ أسهم في تحققه اتصال الشرط والجواب، وهو ما يعكس إعجابا من لدن المادح استحال تركيبا شعريا منطلقا متصاعداً، وزادَ النّعت من حيوية الإيقاع التركيبي للبيت الذي استمر إلى النهاية منطلقا. ويمثل الشرط الوارد في الشطر الأول ميزان التناسب في البيت، من حيث كونه ممهدا للوصف التالي ومقللا من درجة انبهار المتلقي من المبالغة المسندة إلى الممدوحين.

ويحدث أن يكون التناسب متحصّلا بتضافر التقديم والتأخير والحذف، فيكون الأسلوب الأول سببا في الثاني، حيث يرتبطان ارتباطا سببيا منطقيا، وهو ما يبرز في البيت التالي[2]:

يقعـن بالسّـفح ممـا قـد رأيـن بـه // وقْعـاً، يكـادُ حصـى المعـزاء يلتهـبُ

إن الالتهاب نتيجة حتمية للوقوع القوي، وإذا كان في السفح كانَ شديدا ونتجت عن ذلك شرارة أشبه بشرارة اللهيب، وهكذا تتحقق المناسبة في المعنى، إذ يكمّل أحد الأسلوبين الآخر، ويرتبطان ارتباطا عضويا يفضي إلى تصوير المشهد بإخراج فيه حركية.

في العدول المركب، يكون الحرص على إيجاد أوجه تقارب بين الأسلوبين الموظفين،

(1) المصدر نفسه، ج2\1322

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\72

بحيث لا يظهران متنافرين، ويقصد الشاعر أساسا إلى جعل الأسلوبين يتضافران من أجل تأدية المعنى المقصود[1]:

بحـــورٌوحُكّـــامٌ قضـــاةٌوقـــادةٌ // إذا صـــارالقـــومُ ســـواكم مواليـــا

لقد استطاع الشاعر أن يجعل كلا من الحذف والتقديم والتأخير متآلفين للرفع من مكانة آل الممدوح والمبالغة في مدحهم، ذلك أنّ تقديم الجواب أفاد اشتهارهم في الآفاق بالجود والعدل، وجاءت الجملة المقدمة متضمّنة لحذف بيّن ذيوع أمر آباء الممدوح، أما جملة الشرط التي زُحزحت عن مكان الصدارة المعتاد فكانت دالّة على تأخّر الناس عن آباء الممدوح، حيث صار التأخر الواقعي تأخرا لغويا، وعليه تضافر الحذف والتقديم في أداء الدلالة على أكمل وجه، إذ خلقت الصورتان التركيبيتان نوعا من التناسب المعنوي.

ويمتزج التقديم والتأخير بالحذف في سياق آخر محققين تشاكلا يخدم الدلالة ويفرز أثرا جماليا[2]:

ضـمّ الظـلام علـى الوَحْشـيّ شَـمْلَته // ورائحٌ من نشاصِ الدّلوِ منسَكِبُ

إنّ بؤرة البيت الدلالية تتركّز في فعل الحماية، وقد سُخّر العدول التركيبي للتعبير عنها، والتناسب حاصل بين التقديم والتأخير والحذف، إذ تضافرا معا للتعبير عن اتحاد عناصر الطبيعة ليلا ومطرا من أجل حماية الثور من كلاب الصيد العدوانية.

إنّ أسلوبي الحذف والتقديم والتأخير غير متنافرين بدليل أنهما يتضافران للتعبير عن المعنى، ويخلقان في تضافرهما إشعاعا جماليا وهّاجا يعلي من القيمة الفنية للبيت، ذلك أنّ ضمّ الشملة مقابل لانسكاب الرائح، وإذا كان الضم يحجب الرؤية فإن الانسكاب يحجب الرائحة من خلال نشر رائحة التراب والشجر وتشتيت التركيز الشمي لدى الكلاب الزّرق، وهكذا يصير الثور في مأمن من شراستها وجوعها.

(1) المصدر نفسه، ج2\1325

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\80

ويتحقّق التناسب في البيت بالعدول عن الصورة التركيبية الأصل عن طريق الحذف والتقديم والتأخير، حيث يخدم التقديم والتأخير الحذف مؤديين المعنى بطريقة سلسة:

أســود إذا مــا أبــدت الحــرب ســاقها // وفي ســائر الــدهر الغيــوث المــواطر[1]

يتكرّر الحذف في البيت مرّتين متعلقا بالتعريف بالممدوحِين، وورود الحذف مرتبط بالإعلاء من شأنهم وذكر اشتهارهم بين الناس بالشجاعة والكرم، وهنا تكمن بلاغة المفارقة حيث يخرج الشاعر عن أصل الذكر موظفا الحذف مما يوهم بشح في الدلالة، لكنه عند التأويل يتحول النقص إلى فائض معنى لا يُحدّ بخلاف الذكر الذي يحدّد المعنى ويحصر الدلالة في أمر واحد.

الملاحظ أنّ الشاعر جعل أسلوب التقديم والتأخير في خدمة أسلوب الحذف تحقيقا للمبالغة في المدح، ففي الشطر الأول قدّم الشاعر الجواب وأخر جملة الشرط مما دل على تقدم الممدوح لمواجهة الأعداء وشجاعته التي تناسب الصدارة في واقع المعركة، وتقديم الجواب "أسود" نابع من كون شجاعتهم متحققة لا شكّ فيها، كما يدل على تأهبهم الدائم ووجودهم في المقدمة، أما في الشطر الثاني فقد كان اللجوء إلى تقديم الجار والمجرور على الخبر والمبتدأ المطوي من العبارة سبيلا إلى التعبير عن كون كرم الممدوحين غير مقتصر على جزء من العام بل هو في المطلق، ويمنح هذا شعورا بالاطمئنان لمعتفيهم أو الذين هم تحت إمرتهم، والتعبير بالدهر هنا عوض الحول فيه إشارة إلى كون كرمهم دائم لا ينقطع، فهو مطلق على التأبيد، وهكذا تحققت المناسبة بين أسلوبي التقديم والتأخير والحذف، وجاءت المناسبة عبر تضافر الأسلوبين للتعبير عن المعنى المراد وتحقيق وظيفة المبالغة.

وقد يكون إيجاد التشاكل أصعب بين الأسلوب الواحد الذي يتكرر أكثر من مرة في

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1044

البيت خالقا ما يسمى بالتراكب المعنوي المقصود، كما في المثال التالي[1]:

ولـــم أمـــدح لأُرْضِـــيَهُ بشِـــعْري // لئيمـــا أن يكـــونَ أصـــاب مـــالا

إنّ التشاكل في البيت حاصل بالاعتماد على أسلوب التقديم والتأخير مرتين، وهو ما جعل المعنى متراكبا يحتاج إلى إعادة ترتيب للمكونات اللفظية ليستقيم على سوقه ويعود إلى صورته الأولى، وأصل التركيب "أي: لم أمدحه لماله، هذا البيت مقدم ومؤخر، وتلخيصه: ولم أمدح لئيما بشعري أن يكون أصاب مالا لأرضيه."

أسهم تقديم الفعل "أرضيه" والمتعلق "بشعري" وتأخير "لئيما" في خلق تناسب معنوي، فقد قصد الشاعر إلى إبعاد المتحدث عنه من حيزه اللغوي بجعله في خانة الغائب، وكأنه نكرة لا يستحق أن يُذكر بالخطاب، لذلك كان في تقديم الفعل "أرض" دفع لتهمة سعي الشاعر إلى طلب ودّ المتحدث عنه، لذلك كان الفعل والمتعلق بغاية الفصل بين المدح "لم أمدح" والمذكور "لئيما"، وهكذا تحقق التناسب المعنوي رغم التراكب المبدئي.

(1) المصدر نفسه، ج3\1543

خلاصة

يسلم الوقوف على أقسام العدول التركيبي واستنطاق جمالياته وقيمه، إلى تسجيل الاستنتاجات التالية:

- يتحقّق العدول التركيبي بخرق الأصول المتبعة في بناء الجملة والتحوّل إلى التعبير غير المألوف تحقيقا لمقاصد جمالية ودلالية، ينطق بها سياق الكلام وقرائن الأحوال؛
- تحرّك العدول التركيبي دواعٍ جمالية وأخرى دلالية، ويتأثّر بنسق الأفكار وحركة المشاعر؛
- تتشكل الصورة التركيبية بناء على حركة الأفكار وترددات النفس، ويتلوّن إيقاعها بلون المشاعر وذبذباتها التي تستحيل تركيبا متحركا؛
- يسهم تنوع العدول التركيبي في خلق تشكيل بلاغي ذي خصوصية يضفي بظلاله الجمالية الوارفة المشعة التي تغني البعد التأويلي؛
- تتفاوت أقسام العدول التركيبي فنيا ودلاليا وتكتسب فاعليتها من السياق والغاية والرؤية؛
- يتحكم السياق في تحديد دلالة العدول المختار ودرجته في سلم البلاغة وأثره الجمالي؛
- إنّ قياس درجة العدول التركيبي يكون بافتراض الصورة التركيبية المعدول عنها، حيث يساعد ذلك على تحديد الفروق ودرجة الخروج وكمية المنسوب الجمالي المتحقق والبعد الدلالي المترتب عنه؛
- تتفاوت درجة العدول التركيبي بين العدول البسيط والعدول المكثف والعدول المركب، وترتبط دلالة كل عدول بالسياق ؛
- تعكس اختيارات الشاعر الأسلوبية دُربة بمضايق الشعر وخبرة بدروبه، وتبرز في الوقت نفسه توجّهه الأسلوبيّ ومذهبه الشعريّ؛
- يحظى أسلوب التقديم والتأخير داخل أقسام العدول التركيبي بمكان الصدارة في

الانتشار والتوظيف لكونه يتماشى مع طبيعة الشعر الوزنية التي تفرض تحويلا في الرتب ومواضع الكلم سعيا إلى بلاغة المعنى؛

- لا يوظف ذو الرمة الحذف إلا لداع جمالي يمليه العامل النفسي والمعنوي؛
- ينفتح البيت الذي يتوفر على أكثر من عدول على عوالم التأويل اللامحدودة، ويقوّي من منسوب الدلالة والجمال؛
- يخلق العدول التركيبي بأشكاله المختلفة إيقاعا بلاغيا يسهم في إغناء الإيقاع العام للقصيدة، ويعكس تردّدات المعاني والنسق الفكري والواقع الشعوري؛
- إنّ التنويع الأسلوبي في العدول التركيبي يعطي للقصيدة تلوينا أسلوبيا يحفظها من رتابة النسق الأسلوبي الواحد، ويمنحها تشكيلا بلاغيا قائما على التنوّع؛
- يحرص الشاعر على خلق التناسب بين الصور التركيبية المختارة والصور التعبيرية التي تجاورها في السياق، مما يثمر أبعادا لا حد لها؛

الباب الثالث

العدول الإيقاعي
جماليات التشكيل والتماثل والتنغيم

ويشتمل هذا الباب على الآتي:

- ✍ **تمهيد: إيقاع الشعر بين المفهوم والتشكيل**
- ✍ **الفصل الأول: تجليات العدول في الإيقاع الخارجي**
- ✍ **الفصل الثاني: صور العدول في الإيقاع الداخلي بين التشكيل والتوقيع**

تمهيد

إيقاع الشعر بين المفهوم والتشكيل

يختلف الشعر عن سائر صنوف الإبداع في طبيعته وبنائه وماهيته، ولعل أهم خصيصة تميزه هي إيقاعه الذي يتشكل من عناصر متباينة؛ تتضافر كلها في رسم اللوحة الصوتية المرتبطة بالنغم الإيقاعي الذي يختلف تأثيره باختلاف الغرض والمعنى.

إن استحضار عناصر عمود الشعر السبعة كفيل بأن يعطي الباحث تصورا شبه كامل تعاقدت عليه الجماعة حول مفهوم تقريبي للشعر ينصرف إلى الجانب الشكلي على الخصوص، ويساعد تتبّع أصداء هذا العمود في كتب النقد وكتب الأدب وأشعار الشعراء في الوقوف على الخصائص الجوهرية المميزة للشعر، أبرزها: الإيقاع، والصورة، والنظم، وتتفرع عن كل خاصّة خواصّ فرعية تسهم في وسم الكلام بالشعرية والرقي به إلى مستوى الكلام الفعّال المؤثر.

والإيقاع أعم من الوزن[1]، وهو ضامّ له ضرورة، ولأن مفهومه واسع وفضفاض ومتجدّد نجد "في كلام الدارسين المحدثين تحت عنوان الإيقاع من التضييق والتوسيع للمفهوم، ومن التعسّف بإقحام ما ليس من عناصره فيه مرّة وبإقصاء ما لا شك في انتمائه إليه مرة أخرى، ما جعل المصطلح قلقا والمفهوم سائبا، والخلاف بين الدارسين كبيرا"[2].

يعد الإيقاع مكونا من مكونات الشكل، وقد احتل الشكل عند النقاد العرب أهمية قصوى لأنه القالب الحامل للمعنى الشعري، لذلك أشار ابن طباطبا إلى ضرورة توفر

(1) في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية.، ع32، 1991م، ص: 13

(2) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

حسن الديباجة "والشعر هو ما إن عُرِّيَ من معنى بديع لم يعرّ من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر"[1]، ويفهم من هذا أن الإخراج الفني والقالب التعبيري يغطي على ألفة المعنى، وهذا ما نلفيه في باب أخذ المعاني.

وحسن الديباجة وصف عام لكل ما من شأنه أن يهب الشعر جمالا شكليا متعدد الأوجه والتجليات والسمات، ولعل أبرز السمات المميزة للفن الشعري الإيقاع القائم على جناحي الوزن العروضي المفروض سلفا والجانب الصوتي الذي تفرزه مكونات إيقاعية داخلية لا حصر لها، ويفضي إلى" دعم الإحساس العام بالانسجام"[2].

والإيقاع في مفهومه العام " توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردّد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنّب الرتابة"[3]. ولفظ الإيقاع في أصله "من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه عام"[4].

إن المحدد الرئيسي للشعر عامة هو طبيعة إيقاعه التي تختلف عن الإيقاع في الأجناس الأدبية الأخرى، ويتشكل من عناصر متداخلة بالغة التواشج تسهم في إفراز شكل ذي خصوصية يجعله مختلفا في وقعه وتأثيره عن أنماط القول الأخرى.

ولا يعني ذلك أن يكون الإيقاع هو المحدد الوحيد لشعرية الشعر، فلا بد من توفر أمور أخرى لها فاعليتها في وسم الكلام بالشعرية كالتصوير والنظم والتعديل بين الأقسام والتناسب، ودونها يبقى الشعر مجرد نظم أو كلاما غير مؤثر.

---

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص 23

(2) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م، ص: 86

(3) في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، ص: 21

(4) المرجع نفسه، ص 11.

إن الإيقاع هو جوهر الشعر والمحدد الأول لشعريته، وتأتي الأمور الأخرى مرتبطة به دون أن يعني ذلك أفضليته على سائر المكونات المفرزة للبعد الجمالي، ودليل ذلك أنّ الشعر الذي يخلو من التصوير وبراعة النظم يفقد كثيرا من قوته ويصبح مجرد كلام منظوم لا يثير ولا يؤثر.

تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري روافد شتى تتجاوز الوزن والقافية إلى ما هو داخلي، ذلك أن "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه.."[1]، وينصرف حسن التركيب واعتدال الأجزاء إلى التناغم الحاصل بين المكونات المفضي إلى تحقيق إيقاع عام أسّه الوزن ومكمله الأصوات وظواهر البديع المعروفة والتناسب بين سائر العناصر الصوتية والتركيبية والتصويرية.

وُضع الشعر في أصله للغناء والترنّم من منطلق قيامه على وزن وقافية، وإذا كان الغناء مرتبطا بالوزن فإن الترنم مرتبط بالقافية وبكل ظواهر الإيقاع الأخرى التي توفّر نوعا من التوقيع النغمي القائم على الضربات الإيقاعية اللافتة لانتباه السامع.

والشعر كلام مصبوب في قالب وزني يضمن له النظام والدقة والتناغم بين شطريه المتساويين، وتشكل القافية المصب الختامي لموسيقى البيت وموضع استقراره الدلالي، فهي حافر الشعر الذي عليه يسير ويتنقل " وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه. فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"[2].

من المقرّر في علم الشعر أنه لا شعر إلا بوزن، لذا عُدّ الوزن خصيصة جوهرية وركنا أساسيا في وسم الكلام بالشعرية، فهو بذلك "أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[3]. هذا إلى جانب قيامه على

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص 21

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني ص: 271

(3) العمدة لابن رشيق، 1\134

التخييل[1] وسائر المكونات الإيقاعية التي تمنحه إيقاعا تتداخل في تكوينه أمور صوتية وبلاغية.

وإذا كان الوزن محددا رئيسيا من محددات الشعر فإنه ليس برافعه إلى مستوى الشعرية، ذلك أن الكلام إذا كان موزونا وخلا من الصور الشعرية والتناسب كان نظما فارغا مغسولا يقرب من أن يكون خاليا من المائية والطلاوة اللتين يكتسبهما من توفّره على عنصر التخييل.

يعد الوزن خصيصة جوهرية في الشعر، ثم تأتي الخواص الأخرى التي تبثّ في النظام المفروض سلفا حيوية ترتقي به إلى وصف اللذاذة، وقد جمع الجاحظ في تعريفه للشعر بين أمور كثيرة مترابطة أولها: إقامة الوزن[2] باعتباره أساسا للبناء الشعري. ووصف الإقامة يرادف وصف اللذاذة، ويتحققان معا بمراعاة الاعتدال والابتعاد عن الاضطراب وما من شأنه إحداث الخلل المانع للانسيابية الإيقاعية " وعلة كل حسن مقبول الاعتدالُ، وأن علّة كل قبيح منفيّ الاضطراب"[3].

وليس كل وزن صالحا لينظم عليه الشاعر معنى ما، بل يخضع لتخيّر ومراعاة المعنى والحالة، وقد تحدث المرزوقي في سياق ذكر النظم عن شيء من ذلك في قوله "على تخيّر من لذيذ الوزن"[4]، واستعمال مصطلح التخيّر ها هنا وقرنه بمصطلح اللذاذة يؤكد أنّ الوزن ذو أهمية في بناء الشعر، ويدفعنا ذلك إلى التمييز بين الوزن اللذيذ الذي ينضح جمالا وشاعرية والوزن الجاف الذي لا تلازم بينه وبين ما صُبّ فيه سواء

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء للقرطاجني، ص: 71.

(2) الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر،ط2، 1965م، ج3\131

(3) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص: 21

(4) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تأليف المرزوقي، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2002م-1424هـ، 1\10

كان صوتا أو معنى أو لفظا.

ويدفعنا هذا الفهم إلى القول بأنّ الفرق بين شاعر وشاعر ينظمان على الوزن نفسه والمعنى نفسه هو كيفية جعل الوزن المختار مناسبا للمعنى المصبوب فيه مع خلق التناسب بين سائر المكونات تحقيقا لشرط اللذاذة والاعتدال والصحة.

ويتجاوز الوزن وظيفة الإطراب والتنغيم إلى التخييل، ذلك أنّ "النظم والوزن فاعلان في التخييل[1] من خلال حثّ النفس على التفاعل الجمالي الخلاّق مما يقوي حاسّة التخييل، وينشّط الجانب النفسي والشعوري عبر الإيقاع المتحرك. ويعني ذلك أنّ" عمل اللحن في الشعر هو أن يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله"[2].

يعد الوزن شكلا إيقاعيا مفروضا ثابتا لا يملك الشاعر أن يخرج عنه إلا بالقدر الذي يتيح له صبّ النتاج الفكري والشعوري الذي يتخذ شكل تجلٍّ لغوي في قالب عليه بعض التغيير، ويعدّ هذا التغيير عدولا عن أصل صورة البحر ذات التفعيلات التامة.

القافية في التصور الفكري القديم مكمّل لدور الوزن في منظومة الإيقاع الكلية، وهكذا يكون الشعر باعتباره تجليا إيقاعيا للكلام خرقا للمألوف وانحرافا عن الأصل يتمثل في إتيان الكلام مرسلا غير مقيد، هذا من الناحية الخارجية أما من الناحية الداخلية فتتعدد أشكال الخروج التي يتيحها الشعر ويمارسها الشاعر سعيا إلى نقل ما في خاطره ونفسه.

تعد القافية من ركائز الشعر وخواصه الرئيسية، فهي" شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[3]، وقد حدّدها الخليل " من آخر

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:89

(2) تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، 1391-1971، ص: 77

(3) العمدة، ج1\ 151

حرف في البيت إلى أول ساكن يليه ما قبله، مع حركة الحرف الذي يقبل الساكن، والقافية - على هذا المذهب، وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[1]. وقد صوّر القرطاجني أهميتها في كونها حوافر الشعر التي عليها جريانه[2]، وفي إشارة المرزوقي إلى "مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[3]، ما يفيد أن القافية ليست وحدة صوتية معزولة عن باقي عناصر البيت، بل هي عنصر يُطلب وتُساق إليه مكونات البيت، فتكون تتويجا للتدفق الدلالي والإيقاعي.

ولأهمية القافية في بناء القصيدة افتخر الشعراء في ثنايا أشعارهم بأنهم يتقنون بناءها ويجيدونها ولا يقعون في عيوبها اقتدارا، فهذا جرير يبيّن أنه لا يقوي:

فــــلا إقـــواءَ إذا مَـــرس القـــوافي // بـــأفواه الـــرواة ولا ســـنادا[4]

وذو الرمة يمعن في تخليص قوافيه من عيب السناد[5]:

وشـــعر أرقـــت لـــه غريـــب // أجنبـــه المُســـاند والمُحـــالا

ومثلهما السيد الحميري يقول واسما نفسه بالشاعرية التي تتحقق له بإجادة بناء القوافي وإتقانها[6]:

أحـــوك ولا أُقْـــوِي ولســـت بلاحِـــنٍ // وكـــمْ قائـــلٍ للشـــعر يُقـــوي ويَلْحَـــنُ

(1) المصدر نفسه، 1\150

(2) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 271

(3) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، 1\10

(4) الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صنعة الشعر للمرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 2

(5) ديوان ذي الرمة، ج3\1531

(6) ديوان السيد الحميري، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1، 1420هـ-1999م، ص: 193

وعديّ بن الرقاع يبعد عن نفسه تهمة ارتكاب عيوب القافية، في إشارة إلى صعوبة بنائها:

وقصـــيدةٍ قـــد بـــتُّ أجمـــعُ بينَهـــا // حتّـــى أقـــوّمَ ميلَهـــا وسِـــنادَها[1]

تظهر هذه الأبيات وغيرها أهمية القافية وصعوبة بنائها، لذلك كانت من أهم محددات الشاعرية عند الشاعر، ولأمر ما سميت القصيدة بالقافية.

وللقافية باعتبارها آخر ما في البيت جاذبية وسحر وبيان[2]، وأكثر ما يقع ترنّمهم في آخر البيت لذلك خصّوها بعناية في الصناعة والاختيار والإنشاد.

وهي إلى جانب ما سبق ركن من أركان الشعر، إذ تكمن أهميتها في كونها "الخيط الرابط بين الأبيات، وبين المعاني والأفكار في القصيدة"[3]، لذا فوظيفتها تتجاوز الدلالة والإيقاع إلى تحقيق التناسب والربط العضوي بين مفاصل القصيدة.

يترتب عما سبق أن القافية "ليست خصيصة نغمية رتيبة، ولا زُخرفا لفظيا محضا، ولا ترنيمة إيقاعية خارجية، ولكنها تتجاوز ذلك كله وتتعالى عنه لتسهم في بناء المعنى الشعري"[4].

يفيد ما سبق، أن الشعر يتشكل من أمور بالغة التواشج بينها " تناغم وتناسق والتئام، على الرغم مما قد يبدو في ظاهر الأمر من تضاد وتنافر واختلاف، لأن جوهر الشعر قائم على الائتلاف والاختلاف ومنبنٍ على الاتفاق والافتراق"[5]، وتجدر الإشارة

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج1\79

(2) إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة، د. محمد الأمين، مجلة آفاق أدبية، العدد الثالث، محرم 1430 هـ - يناير 2009م، ص: 123

(3) المرجع نفسه والصفحة نفسها

(4) في بلاغة النص الشعري القديم، د. محمد الأمين المؤدب، ص: 172

(5) المرجع نفسه، ص: 163

إلى أن "الوزن بالبحر والقافية كالإطار للإيقاع كله. داخل هذا الإطار الألفاظ التي تتبع نقراتها نقراته وتزيدهن رنينا وإيقاعا، وتراكيب الألفاظ بضروب تقسيماتها وموازناتها وتكرارها"[1]. وهكذا يتجاوز الإيقاع الوزن والقافية إلى وزن اللفظ، ووزن التركيب، ووزن المعنى، مما قد يحقق الإيقاع المطرِب للسامع والمنشد ويسهم في إنتاج الدلالة وبناء المعنى.

تسهم أشكال البديع المعروفة في إغناء الإيقاع الداخلي وتزيينه ومنحه حلة بهية يصير بها الكلام معبّرا عن الدلالة؛ إما بتجنيس أو ترصيع أو تقسيم أو موازنة، ويمثل لجوء المتكلم إلى توظيف البديع بما هو تنميق للعبارة عدولا عن أصل هو مجيء الكلام عاديا عاريا عن كل صبغة تحسينية تنميقية، يحركه في ذلك دافع التزيين دون أن يخرج عن الطبع وخدمة المعنى مع ترك التكلف جانبا.

والإيقاع في شموليته لا يكون إلا بتحقق التناسب بين سائر مكونات القصيدة، فهو نتيجة لتفاعلات سياقية بين المعنى واللفظ والصوت والصورة والوزن.

ولا ننسى الإشارة إلى التناغم الصوتي بين الكلمات ودوره في إغناء الفاعلية الإيقاعية للكلام الشعري، وجعله يختلف عن الكلام العادي الذي لا يراعي فيه الانسجام اللفظي سواء ما يتعلق بفصاحة الكلمة وحدها أو في علاقتها السياقية بجاراتها في النظم.

إن خروج الشعر عن نسق الكلام العادي وقانون التعبير غير المنضبط بقيود إيقاعية صارمة يجعله فنا يقوم على الضرورة، حيث يضطر الشاعر إلى ارتكاب كل ما من شأنه أن يساعده على التعبير عما يختلج في فكره وشعوره سواء كانت الضرورة مستحبة أو غير مستحبّة، ويكون في ذلك الشاعر مأخوذا بضرورة الحفاظ على لذاذة الوزن وعدم الإخلال بالنظم السليم. والضرورة صورة من صور البراعة والاقتدار والقدرة على التصرّف.

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الطبعة الثانية، الخرطوم 1992 م، الجزء الرابع (القسم الأول) ص: 34.

إن الضرورة الشعرية المرتبطة بالوزن، اختيار تُمليه مساحة التعبير المفروضة سلفا، وهي إلى جانب ذلك رخصة لا يأتيها إلا المقتدر العارف باللغة والتواءاتها وبالشعر ومضايقه، وقد بيّن ابن جنّي أن ارتكاب الضرورة تمليه شجاعة الشاعر وفيض مُنّته وقوة طبعه"[1]. وهي بذلك مظهر من مظاهر شجاعة العربية يمكن أن يتخذ في سياق حديثنا عن الإيقاع صورا تميّز الشعر عن الكلام المسترسل المنثور أولا وتميز الشعر داخليا من خلال ما يسعى الشاعر إلى توظيفه من ظواهر إيقاعية تعدل بالتعبير الشعري إلى تحقيق النغم الزائد.

والضرورة في مفهومها المباشر "ما ليس للشاعر عنه مندوحة"[2]، والزحاف في عمقه لا مندوحة عنه لأن به تتحقق لذاذة الوزن وانسيابيته، لكن في حدوده المقبولة التي لا تحدث نتوءات وحُفرا تُضرّ بالاعتدال.

ولعل سبب ارتباط الشعر بالخرق أن "المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام"[3]، ولما كان المنطق أوسع بالنسبة للمتكلم وأضيق على الشاعر جاز للشاعر ما لا يجوز للمتكلم من اللياذ بالضرائر كلما استدعى المعنى ذلك.

يرى ابن جني أنّ " الشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيرا ما تُحرّف فيه الكلم عن أبنيته، وتُحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله"[4]. وسبب الاضطرار هو الوزن الذي يعتبر عنصرا ثابتا في البناء الشعري ولا يملك الشاعر عنه خروجا، حيث

(1) ينظر: الخصائص لابن جني، 2\392

(2) الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، محمود شكري الآلوسي، شرحه محمود بهجة الأثري البغدادي، المكتبة العربية ببغداد والمكتبة السلفية بمصر، : ص 6

(3) طبقات فحول الشعراء، تأليف محمد سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود شاكر، مطبعة المدينة جدة. د. ت، ج1\56

(4) الخصائص لابن جني، ج 3\188

إن ضيق المساحة وقلة الخيار يفرض على الشاعر أنواعا من الخروج يتمظهر في الزحافات التي تحتاج إلى براعة شعرية خاصة، وداخل القالب الوزني يملك الشاعر القدرة على الخروج عن المألوف في توظيف الظواهر الإيقاعية التي تخدم الدلالة وتفرز البعد الجمالي.

الفصل الأول

تجليات العدول في الإيقاع الخارجي

المبحث الأول

تجليات العدول الإيقاعي في الوزن

يشكل الوزن الركن الذي لا محيد عنه في بناء الشعر، لذا عُدّ عنصرا إيقاعيا ثابتا وكان العدول الكلي عنه أمرا غير متاحٍ، لذا كان الخرق الذي يُرتكب داخله محدودا في التغييرات التي تهم التفعيلات حرصا على خلق التناسب الصوتي.

إن الناظر في نوع البحور التي نظم عليها ذو الرمة سائر قصائده يخرج بخلاصة مفادها أنه ظل وفيا للسائد ولم يخرج عن دائرة المألوف، ولعل السياق الثقافي العام لم يكن يسمح بالخروج عن الأوزان المفروضة، فقد تقرّر فيما يشبه الاتفاق الجماعي أنّ الشعر هو ما كان موزونا، ولهذا السبب كان النقاد حريصين على أن يضعوا الوزن أول ركن للشعر تمييزا له عن صنوف القول الأخرى، دون أن يعني ذلك أنه المحدد الوحيد لشعرية الكلام.

يتيح المسح الإحصائي للبحور الموظفة[1] من لدن ذي الرمة في نظم قصائده، تسجيل النتائج التالية[2]:

---

(1) في ملحق ديوان ذي الرمة بشرح الباهلي قام المحقق بجرد إحصائي للبحور الموظفة من لدن الشاعر في بعض الأبيات المفردة أو المقطعات التي استُشهد بها في كتب التراث، وفيما يلي بيان للأوزان الموظفة وعدد مرات توظيفها: الطويل: 81 مرة، البسيط: 17 مرة، الرّجز: 15 مرة، الكامل: 10 مرات، المتقارب: 2، المنسرح: 2، مشطور السريع: 1، الوافر: 5 مرات.

(2) قام الدكتور محمد الأمين في مقاله (إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة) المنشور في مجلة آفاق ==

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الطويل	63	69,2
البسيط	9	9,9
الوافر	9	9,9
الرجز	10	11

يحتل الطويل مكان الصدارة على مدار الديوان، ويؤكد النظم عليه وفاء لطريقة القدماء في اختيار البحور الممتدة التي تعكس اقتدارا وامتلاكا للذخيرة المعجمية وبراعة في التنويع الأسلوبي، فيما لم يكن البسيط على نفس وتيرة انتشار الطويل، إذ ورد في قصائد معدودة، مثله في ذلك مثل الوافر والرجز.

يتيح هذا الإحصاء الشامل تسجيل خلاصة مؤداها أنّ الشاعر اعتنى بالبحور الشائعة، واختار منها الممتدة ذات النفَس الطويل التي تتماشى في العادة مع المعنى والغرض والحالة النفسية وطبيعة الموصوف، وقد كان ذو الرمة يميل إلى الاسترسال والسرد والوصف المفصّل، ولعل ذلك كان ذا دخلٍ في اختيار الأوزان ذات النّفَس الطويل التي تمنح مساحة تعبيرية واسعةً سواء في سياق الوقوف على الأطلال ووصف المحبوبة أو وصف الصحراء أو تعداد فضائل الممدوح، كما أن النظم على هاته البحور يمثل شجاعة بيانية، مع ما يعطيه من انطباع عن القدرة اللغوية والملكة الأسلوبية.

إنّ إحصاء الأوزان التي بنى ذو الرمة عليها أشعاره يظهر أنه ملتزم بما سار عليه القدماء، فكل أشعاره منظومة بالتفاوت على الطويل والبسيط والوافر والرجز، وهو يؤكد التزاما صريحا بالتراث وسيرا على منواله، إذ إنه " لم ينوّع في الأوزان الشعرية، بل

==

أدبية عدد3، 2009، بإحصاء للبحور الموظفة عند ذي الرمة، وأثمر الإحصاء النتائج التالية : الغلبة للطويل ب 66 قصيدة ضمنها 19 قصيدة مصرّعة، يليه البسيط ب 9 قصائد، اثنتان منها مصرّعة، والوافر 6 قصائد ثلاث مصرّعة، أما الأرجوزات فوصلت إلى 10 منظومة على الرجز . ينظر ص: 116.

نظم شعره كله في الطويل، والبسيط، والوافر، والرّجز، ولم ينظم في بحور أخرى غير هذه الأربعة"[1]. والظاهر من المسح الإحصائي أنه يميل إلى البحور الممتدة ذات النفس الطويل التي تناسب وصف الصحراء والوقوف بالديار وما يتطلبه ذلك من استزادة في الشكوى وتذكر ماضي الأحباب ووصف ميّ.

يفيد ما سبق، التزام ذي الرمة بالمألوف والسائد في عصره، حيث إنّ البحور الطويلة هي الأكثر طروقا من قبل الشعراء نظرا لما لها من دلالات على التفوق والقدرة على الاسترسال في القول، ولا عجب أن عُدّ النظم على البحور الطويلة معيارا على قوة الشاعرية والفحولة، حيث إن للحكم ارتباطا بطول النفس الشعري والذخيرة الغنية والتمكّن من آليات القول ومضايق الكلام تمكّن خبرة ومراس.

وذو الرمة شاعر يحرص على أن يكون توظيفه للبحور وتوزيعه لها متماشيا مع الغرض في الامتداد والنّفَس الشعري " فالطويل نظم فيه قصيدة الوصف والمدح والهجاء، ومثله البسيط والوافر، وأما الرجز فقد جعله خاصا بالوصف"[2].

إنّ اعتماد الشاعر على بحر شعري معلوم لا يعني سيراً على هدي من سبقَ وكأن الوزن قالبٌ شكلي يُصبّ فيه التعبير مجردا عن الإحساس والرؤية واللغة والتركيب، ذلك أنّ الانتقال من البحر إلى الوزن مهم في تحديد مدى تجديد الشاعر على مستويات داخلية لا يُنتبه لها في كثير من الأحيان، وهذا التجديد يمكن أن يلاحظ بين قصيدتين من الوزن نفسه وفي الغرض نفسه، حيث نجد الأولى تنضح بالجمال وتعكس تموجات النفس والفكر وتسلب ألباب المتلقين، أما الأخرى ففارغة لا تنطق بشيء. إنه شيء أكبر من مجرد الوزن المرسوم سلفا. إنها الرؤية والفكرة والشعور واللغة والصورة، تصنع في تفاعلها إيقاعا وشعرية وإشعاعا نغميا.

(1) إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة، الدكتور محمد الأمين، مجلة آفاق أدبية، ص: 115

(2) المرجع نفسه والصفحة نفسها، ص : 123

وإذا كان السياق الثقافي يقيد الخروج التام على البحور المعروفة فإنه كان يتيح للشاعر ألوانا من التنويع الإيقاعي على مستوى التفعيلات، وهو ما كان يلون الوزن تلوينا ينمّي الإيقاع والدلالة معا. لذا أمكننا الحديث عن عدول من الداخل يمارسه الشاعر حتى يعطي لأوزانه تلوينات نغمية، ويطعمها حتى لا تكون مكرورة مملة.

1- التماثل النغمي بين الشطرين:

الأصل في مطالع القصائد أن تأتي غير مسجعة، والعدول عن هذا الشكل المألوف بالتصريع يعدّ خروجا يمليه داع إيقاعي جمالي يرتبط بإحداث الأثر الصوتي وإثارة انتباه السامع. ويرتبط التصريع عند النقاد بالبراعة والتمكن من الصنعة الفنية، فالشاعر إنما يأتي به اقتدارا كما قال ابن رشيق، ويدخل ضمن شروط إجادة الابتداء.

يظهر العدول الإيقاعي على مستوى الوزن فيما يصيب التفعيلة الأخيرة من كل شطر، حيث تتغير العروض لتصبح مشابهة للضرب صوتيا، وينتج عن هذا التغير عدول يفرز ظاهرة التصريع التي تحقق نغما إيقاعيا قائما على التماثل الموضعي، وتعد وجها من أوجه الخروج عن أصل التفعيلة كما تقرّر في أبجديات علم العروض.

يأتي التصريع في شعر ذي الرمة قليلا مقارنة بالمطالع غير المصرّعة، فعدد القصائد غير المصرّعة في شعر ذي الرمة يبلغ (58) قصيدة، وقيام المطالع على الاسترسال يؤكد فرضية الانسياق وراء المعنى، في حين أنّ العناية بالتصريع تؤكد تغليب الوظيفة الصوتية على الدلالية.

لقد عُرف عن ذي الرمة عدم عنايته بالمطالع، حيث يجنح فيها إلى الاسترسال والسرد والتضمين، والتصريع في هذه الحالة ليس دليل اقتدار وتمكّن شعري بقدر ما هو دليل عنايةٍ تنصرف إلى الصناعة، ومن شأن هذه العناية أن تُدخل الضيم على المعنى إذا ما غلّب الشاعر جانب النغم ووظيفة الإطراب.

إن ظاهرة التصريع عدول على مستوى الوزن، فهي نتاج تغيير في تفعيلة العروض، وينتج هذا التغيير لذاذة إيقاعية تتمثل في نغمٍ متوازٍ له وظيفته في إغناء الإيقاع

وتزيين مطلع القصيدة.

ومن أمثلته في شعر ذي الرمة قوله[1]:

أتعــرِف أطــلالا بــوهبينَ فالحُضْــرِ // لمــيّ كأنيــارِ المفوّفــةِ الخُضْــرِ

نُظمت القصيدة على الطويل، وجاءت العروض (مفاعيلن) تابعة للضرب (مفاعيلن)، حيث تأثرّت به زيادةً مما أفرز تماثلا نغميا لافتا، فالأصل في العروض أن تكون (مفاعلن) لكنها تأثرت بالضرب فكانت النتيجة نغما إيقاعيا قائما على التوازن والتناغم يحدث توقيعا نغميا في نفس الزمان والمكان، ولا شكّ أنّ الصنعة حاضرة في مقدمات القصائد القائمة على التصريع، حيث يُعنى الشاعر بالمعطى الصوتي على حساب المعطى الدلالي، وهذا يظهر من خلال المثال المدروس، فالإتيان بلفظي (الحضر والخُضر) فيه نية سابقة لخلق التماثل الإيقاعي بين الضرب والعروض، وتظهر الصنعة أكثر في مراعاة الجناس بين الكلمتين. خاصة وأن وصف (الخضر) إيغال يتلو امتلاء المعنى.

ويسير الشاعر في مطالعه المصرعة على المنوال نفسه في العدول عن التفعيلة الأصلية في العروض زيادة أو نقصانا، حرصا على خلق النغم الإيقاعي المؤثر في مقابل تهميش المعطى الدلالي، حيث يتجنب الاسترسال والانسياب ويستحضر الصنعة الفنية، ولنا أن نستحضر المثال الآتي:

ألا حــــيّ بــــــالزُّرْقِ دارَمُقــــــامِ // لمــيّ وإن هاجــت رجيــعَ ســقامِ[2]

بني التصريع هنا على الانسيابية بدليل مجيء الشطر الثاني مرتبطا بالأول تضمينا، والناظر في لفظة (مقام) يلاحظ أنّها مجتلبة لحاجة الشعر إليها، أي لإكمال الوزن، والدليل على أن الشاعر قصد إلى الصنعة هنا أن كلمة (مقام) أدت وظيفة إيقاعية بالدرجة الأولى، فلا فرق بين دار مقام ودار قعود سوى في إحداث الأثر النغمي.

(1) ديوان ذي الرمة، 2\ ص: 941

(2) ديوان ذي الرمة، 2\ص: 1300

إن القول بأسبقية الوزن الشعري لا يلغي تصرّف الشاعر في تفعيلة العروض لتناسب الضرب وتخرج عن المألوف استجابة لدواعٍ دلالية ونغمية لا تنفصل عن بعضها.

2- مائية الإيقاع ولذاذة الوزن:

يتحقق العدول الإيقاعي على مستوى الوزن باعتباره مكوّنا ثابتا في القصيدة بإدخال بعض التغييرات على تفعيلات البحر سعيا إلى تحقيق شرط اللذة والاعتدال ونفي الاضطراب[1]، مع ضرورة تجنب الإفراط "في الجوازات التي سمح بها العلماء في باب التزحيف"[2]، حيث يعدل الشاعر عن الصورة الأصلية للبحر إلى صورٍ أخرى تختلف باختلاف الدفقات الشعورية والفكرية التي تعتمل داخله، وهذا العدول يتخذ تجليا يتمثل في التغييرات التي تضيف للشعر انهمارا وتدفقا وتسمى بالزحافات، ويتيح هذا الخروج عن الصورة الإيقاعية الأصلية الكاملة إيقاعا متناغما يُبنى على التناسب.

وهكذا؛ يبقى العدول على مستوى الوزن محدودا في زاوية التغيير في التفعيلات عن طريق الزحافات وما يقصد إليه الشاعر من جعل الوزن مناسبا للمصبوب فيه من أفكار ومشاعر وتراكيب، ولا شكّ أن ملاحظة البحور الشعرية التي نظم عليها ذو الرمة قصائده تؤكد وفاءً للسائد وخضوعا للمعايير النقدية التي تجعل النظم على بحور بعينها معيارا للقوة الشعرية والفحولة والقدرة على الاسترسال في القول، ومن هذه الناحية يبقى ذو الرمة سائرا على الأصول ووفيا للموروث، وهذا الحكم يسري على الشعر القديم بعامة إلا ما كان من خروج نادر عن الدارج والمألوف لا يعتدّ به.

يراعي الشاعر في عدوله عن التفعيلات الأصلية مبدأ التناسب وتحقيق لذاذة الوزن التي تعد غاية تُطلب، ويتدخل اللسان في قياس درجة هذه اللذاذة من خلال رصد انسجام التركيب وانسيابه "وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ

(1) ينظر: عيار الشعر، ص:21

(2) جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، تأليف شكري المبخوت، ص:87

الوزن، الطّبع واللسان، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا"[1]، وهذا اليسر في الإنشاد هو التحقّق المادي لوصف اللذاذة ومائية الإيقاع، وينبغي للشاعر أن يراعي الدقة في توظيف الزحافات تجنبا لتحويل شعره إلى حُفر تعيق انطلاق اللسان أو أن يحافظ على الوزن تامّا مما قد يكون تأثيره على الانسياب والخفة.

إن لذاذة الوزن تحقق وظيفة الشعر الإيقاعية "لأن لذيذه يَطرَبُ الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه"[2]. وهكذا يتحقق التقارن الإيقاعي الذي هو نتاج للتقارن العام[3] بين سائر المكونات.

وإذا كان الشاعر غير قادر على الخروج عن النظام الإيقاعي الخارجي فإنه كان يمارس هذا الخروج داخليا من خلال إدخال تطعيمات إيقاعية على مستوى التفعيلات، والزحاف" هو ما يلحق أي جزء كان من الأجزاء السبعة التي جعلت موازين الشعر من نقص أو زيادة أو تقديم حرف أو تأخيره أو تسكينه، ولا يكاد يسلم منه شعر"[4]. والزحاف أنواع منه " ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة"[5]، ومنه "ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقَبَل اليسير والفَلَج واللثغ"[6].

أما كثرة الزحافات فتخرج بالشعر إلى الخطابية، وهي إذا قلّت كانت "جائزة في الشعر

(1) شرح ديوان الحماسة، ج1\11 .

(2) نفسه

(3) قال رؤبة لابنه عقبة وقد عرض عليه شيئا مما قاله: قد قلت لو كان له قران، شرح ديوان الحماسة، ج1\11.

(4) العمدة لابن رشيق، ج1\138

(5) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(6) المصدر نفسه، ج1\140

غير منكرة .. فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون"[1]، فكما يحسن قليله يقبح كثيره "ومنه قبيح مردود لا تقبل النفس عليه، كقبح الخلق واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب، مثاله قصيدة عبيد المشهورة:

أقفر من أهله ملحوب

فإنها كادت أن تكون كلاما غير موزون بعلة ولا غيرها، حتى قال بعض الناس: إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها"[2]، ويدل ذلك على أنّ الإكثار من الزحاف يكسّر الشعر " فإذا زاحف الشاعر بعض الأبيات أو جعل الشعر كله مزاحفا حتى مال إلى الانكسار وخرج من باب الشعر في الذوق كان قبيحا ناقص الطلاوة "[3].

ويبقى أفضل الزحاف ما خفّ منه وخفي[4]، ذلك أن الإكثار منه يهجّن الشعر ويذهب برونقه[5]، ويخرجه إلى كلام ليس بالشعر، لذلك حذر ابن طباطبا الشاعر من ركوب مطية الضرائر دون سبب موجب لذلك" ولا يضع في نفسه أنّ الشعر موضع اضطرار"[6] تحريضا على تجنب التصنع وسلوك طريق الطبع.

ولا يأتي بالزحاف إلا الشاعر المقتدر، فهو ضرورة وزنية لا يأتيها إلا المتمكن من صنعته "وقال الأصمعي: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلا فقيه"[7].

---

(1) الموازنة بين أبي تمام وأبي عبادة البحتري، تصنيف الإمام النقّادة أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت لبنان، ص: 271

(2) العمدة لابن رشيق، 1\140

(3) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص: 197

(4) العمدة لابن رشيق، ج1\150

(5) المصدر نفسه، ج1\151

(6) عيار الشعر، ص: 15

(7) العمدة لابن رشيق، ج 1\140

تكمن أهمية الزحاف في كونه" أحد مظاهر التنويع الموسيقي في الشعر أو استجابة للحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان"[1]، لكن ينبغي للشاعر أن يحتاط في ارتكابه وتوظيفه بشكل يحسّن الشعر ولا يهجّنه، ويمنحه - من ثمّة- انسيابية وسهولة ويسرا يظهر في إنشاده ونطق اللسان به، وذلك معيار من معايير لذاذة الوزن.

ولعل محاولة تتبّع مواطن الزحاف المفرد والزحاف المركب عند ذي الرمة في البحور التي نظم عليها قصائده، تبيّن أهمية هذا العدول في تطعيم الإيقاع ومنحه الحيوية الإيقاعية المحقّقة لمائية الإيقاع واعتدال الوزن.

تختلف درجة العدول الإيقاعي على مستوى تفعيلة البحر الواحد من قصيدة إلى قصيدة، ففي القصيدة التي مطلعها[2]:

خليليّ عوجا اليومَ حتّى تسلّما // على دارِميٍّ من صدورِ الركائبِ

يركب الشاعر مطية الطويل الذي يمتاز بنَفسه الممتد، وهذا الامتداد في الزمان والمساحة يفرض تخفيفا من حدة الرتابة التي قد يخلقها مجيئه تاما كاملا دون زحاف كما في صورته قبل أن يوظّف، ففي هذه القصيدة يوظف الضرب الثاني (مفاعلن) في مقابل العروض الثابتة (مفاعلن) دون أن يحدث أي تغيير على مستوى تفعيلات الحشو إلا في القليل النادر (فعولُ)، مثل قوله[3]:

عصتني بها نفسٌ تريعُ إلى الهوى // إذا ما دعاها دعوةً لم تُغالبِ

وقد أفرز هذا الاختيار الإيقاعي انضباطا عليه سيماء الصرامة جعل القصيدة تسير وفق نظام دقيق يدلّ على اقتدار شعري وتحكّم في القول المناسب للوزن.

(1) البلاغة والأصول، د. محمد مشبال، ص: 183.

(2) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج1\ ص: 187

(3) المصدر نفسه، ج1\ ص: 190

وفي قصيدة أخرى موزونة على البحر نفسه مطلعها:

دنـا البـينُ مـن ميّ فـرُدّت جِمالُهـا // فهـاجَ الهـوى تقويضهـا واحتمالهـا[1]

يوظف الشاعر التقفية[2] في المطلع (مفاعلن - مفاعلن) سائرا على نفس النسق الإيقاعي في كل أضرب القصيدة وأعاريضها مما "يحقّق الوحدة الإيقاعية للقصيدة برمتها"[3]، في حين يدخل بعض التغييرات الطفيفة على مستوى التفعيلة الخماسية (فعولن) بحذف خامسها الساكن سواء في بداية الشطر الأول أو بداية الشطر الثاني أو حشوهما، كما في قوله[4]:

عرفـتُ لهـا داراً فأبصـرَ صـاحبي // صحيفةَ وجهي وقـد تغيّـر حالُهـا

ولا شك أنّ هذا العدول ناتج عن محاولة خلق التناسب بين اللفظ والتركيب والوزن المختار.

وفي معرض آخر يكون التغيير أوضح وأبرز كما هو الأمر في الأراجيز، إذ نجد الزحاف المفرد والزحاف المركب كثيري التردد بطريقة تخدم القصدية الدلالية والغاية الإيقاعية، ففي الأرجوزة التي مطلعها:

مـا هـاجَ عينيـك مـن الأطـلال // المزمنـات بعـدَكَ البـوالي[5]

(1) المصدر نفسه، 1\ ص: 498

(2) التقفية هي أن تتشابه العروض والضرب في القافية دون نقص أو زيادة، والتصريع خلافها. ينظر باب التقفية والتصريع في كتاب العمدة لابن رشيق

(3) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، الدكتور رشيد شعلال، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، الطبعة الأولى، 2011م، ص: 159.

(4) ديوان ذي الرمة، ج1\499

(5) المصدر نفسه، 1\ ص: 267

يلجأ الشاعر إلى الزحاف المفرد (القطع) على مستوى العروض والضرب، كما في قوله:

فاســـتبدلَتُ والـــدهر ذو اســـتبدال // مـــن ســـاكنها فِـــرقَ الآجـــالِ[1]

كما يكثر من الزحاف المركب (الخبل) على مستوى العروض والضرب أيضا في قوله:

مـــن كـــلّ أحـــوى مُطلَـــقِ العزالـــي // جـــوْنِ النطـــاقِ واضـــحِ الأعـــالي[2]

وفي أحيان كثيرة يوظف الشاعر كلا من (القطع والخبل) على مستوى البيت الواحد، حيث يأتي أحدهما في الضرب والآخر في العروض أو العكس، ومن ذلك قوله:

وغِيَـــــرُالأيـــــــآم والليـــــــالي // وهطـــلان الهضـــبِ والتهتـــالِ[3]

وفي الحشو يلجأ أحيانا نادرة إلى (الخبن والقطع) معا، ويُلحظ أنه لا يستخدم (الخبن) إلا في التفعيلة الأولى من الشطرين مما يخلق توازيا صوتيا داخليا يفضي إلى تحقيق نغم متماثل. ولا شكّ أن الداعي إلى الإكثار من الزحافات يرتبط باختيار اللفظ المناسب للمعنى، بيد أن الشاعر في لحظة الخلق يحرص على أن يكون اختياره اللفظي والتعبيري والصوتي غير مخالف للقالب الوزني في الزيادة والنقصان معا، والملاحظ أن الشاعر رغم توظيفه للزحاف المفرد والزحاف المركب إلا أن ذلك لم يؤثر على اندلاث الإيقاع ومائيته، ولم يوقعه - من ثمة- في خلل أو ثقل.

أما بحر الوافر فيكثر فيه زحاف العصب، حيث يسكّن الخامس المفتوح في حشو الشطرين (مفاعلْتُن)، ويرد أيضا فيه زحاف (النقص) وهو مركب من العصب والكف، لكن ذا الرمة لم يلجأ إلى استعماله، فسائر القصائد المنظومة على الوافر تخلو من ورود هذا التغيير، إذ يكتفي الشاعر بالعصب في بعض الأحيان، ولا شكّ أن ذلك بدافع الحفاظ على نسق إيقاعي يختاره في بداية القصيدة، وهو أدعى أن يخلق تناسبا

(1) المصدر نفسه، 1\ ص: 269

(2) المصدر نفسه،1\ ص: 268

(3) المصدر نفسه والصفحة نفسها

موسيقيا ينأى بالقصيدة عن الخلل والاضطراب[1].

وفي بحر البسيط ينحصر التغيير على مستوى الزحاف في الخبن الذي يمسّ التفعيلة السباعية في مطلع الشطرين معا في غالب الأحيان:

ولاح أزهـــــر مشـــــهور بنقبتـــــه // كأنــه حــين يعلــو عــاقرا لهــبُ[2]

وتأتي التفعيلة الخماسية مخبونة في حشو البيت بشطريه أو إحداهما، وفي ضربه وعروضه، كما في قوله:

حتى إذا مـا لهـا في الجَـدْرِ، و اتخـذت // شـمسُ النهـار شـعاعا بينـه طبـبُ[3]

تتحقق في مقطع وصف الثور مائية الإيقاع التي يسهم في خلقها أسلوب الشرط والأوصاف المتتابعة وتلاحق اللقطات وتغيير زوايا الرؤية في التقاط الصور إلى جانب التوظيف البديع لزحاف الخبن سواء في الحشو أو في مطلع الشطرين أو في الضرب والعروض، وهو ما منح الإيقاع انهمارا وانطلاقا عكس حركية المشهد المصور لصراع الثور مع كلاب الوحش، وهو صراع اتخذ بعداً نفسيا وجوديا.

يشكل التغيير الداخلي في أصل التفعيلات عن طريق الزحاف عدولا عن الأصل، وهو عدول يحتاج ارتكابه إلى ذوقٍ شعري واختيار للألفاظ والتراكيب المناسبة بحيث لا يفضي إلى الخلل الإيقاعي الذي يفسد اندلاث الوزن ويمنع من تحقيق صفة اللذاذة التي تحقق الإطراب في نهاية الأمر.

وعليه، فليس كلّ زحافٍ مستحبا بل منه ما يفسد الشعر ويخرج به إلى كلامٍ ثقيل أشبه بالخطب المرسلة، ويحقق العدول عن أصل التفاعيل التامة التناغم الصوتي، ويُستحب من الزحاف ما كان قليلاً ويستكره منه ما كان كثيرا.

---

(1) ينظر القصائد في الديوان، ج2\ ص: 668 و1371و 1394.

(2) المصدر نفسه، ج1\ ص: 96

(3) المصدر نفسه، ج1\ ص: 95

المبحث الثاني

مظاهر العدول في القافية وجدلية الدلالة والنغم

تعدّ القافية من ثوابت القصيدة القديمة، فهي مستقر البيت ومصبّه الإيقاعي والدلالي، وشرطها أن تكون متمكنة يستدعيها المعنى، وألا تكون مجرد حلية صوتية[1]، وتكمن خصوصيتها أساسا في ضرورة "الملاءمة بين مطلب المعنى ومطلب الصوت"[2].

قبل الخوض في مظاهر العدول على مستوى القافية، وجب ضرورةً أن نقدم وصفا عاما للقافية في شعر ذي الرمة سواء فيما تعلّق بحروفها أو أنواعها، معتمدين في ذلك على عملية مسحٍ إحصائي شملت الديوان؛ وتتنوع أحرف القافية تنوعا ملحوظا، منها ما يتكرر بكثرة جريا على عادة القدماء في اختيار حروف بعينها، ومنها ما يرد قليلا أو نادرا ويدخل في دائرة المهمل، كما يبيّن ذلك هذا الجدول الواصف:

حرف القافية	عدد مرات التوظيف
الراء	17
اللام	15
الميم	15
الدال	12
الباء	9
العين	5
الكاف	3

(1) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة مبارك حنون. محمد الولي. محمد أوراغ، دار توبقال للنشر،ط2، 2008م، ص : 217.

(2) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، د. محمد العمري، منشورات دراسات سال ط1، 1991م، ص: 43.

حرف القافية	عدد مرات التوظيف
الحاء	3
القاف	2
النون	2
الفاء	2
الياء	1
الطاء	1
الضاد	2
السين	1

وبين الإطلاق والتقييد، كانت القوافي المطلقة هي المهيمنة ب (90) مرة، وفيما يخص نوع القافية باعتبار الحركات بين الساكنين، فقد كان للمتداركة قصب السبق على حساب المتواترة، فيما جاءت المتراكبة قليلة، ويظهر ذلك من خلال هذا الوصف الإحصائي:

القافية	عددها
المتداركة	52
المتواترة	35
المتراكبة	4

نلاحظ مما سبق من وصفٍ لطبيعة القافية في شعر ذي الرمة أنه يسير على منهج القدماء في اختيار حروف القافية، حيث يبني أشعاره على ما ساد عند الشعراء قبله من اهتمام بحروف بعينها كاللام والراء والميم والدال والباء، في حين يبتعد - كما هو شأن سائر الشعراء- عن بناء قصائده على قواف غريبة كالطاء والضاد. مما يجعل مظهر المخالفة غائبا عن بناء قوافيه وهذا أمر يستوي فيه الجميع لأنه غير متاح بنيويا.

تتعدد مظاهر العدول الإيقاعي على مستوى القافية، حيث تخرج عن الأصل الذي

وضعت له إلى استعمالات أخرى تتماشى مع حركة المعنى وتدفقه أو انحباسه، فتأتي الكلمة" لأجل القافية لا لمعنى فيها"[1]، وفي ذلك عدول عن الأصل الذي تحتل فيه القافية موقع الشراكة مع الوزن في الاختصاص بالشعر، زيادة على كونها تأتي متمكنة فاعلة في الجانب المعنوي والجمالي والنفسي.

1- الإيغال وتغليب الوظيفة الصوتية:

يعد الإيغال تجليا من تجليات العدول على مستوى القافية، فالشاعر "يوغل بالقافية بالوصف إذا كان واصفا، وفي التشبيه إذا كان مشبها"[2]، وإن كان فعلها في المعنى ثانويا فإنّ وظيفتها النغمية حاضرة، وذاك لا ينقص من قيمتها باعتبارها خاتمة لسيرورة إيقاعية متدفقة.

ومن سماتها الأصلية أن تتلاحم بما سبق تلاحما عضويا، فتكون متمكنة في موضعها، ومن شروط التمكّن ألا تكون زائدة غير محتاج إليها في عمدة المعنى، ولهذا عُدّ الخروج عن هذا الأصل عدولا، فإذا كانت مجتلبة لملء الوزن خرجت عن شرط التمكن الذي يعني أن تكون " مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقا معناها بمعنى البيت كله تعلقا تاما، بحيث لو طرحت من البيت اختل معناه واضطرب مفهومه"[3].

يتخذ العدول على مستوى القافية، إذن، أشكالا متعددة يحركها الداعي الدلالي في الأساس، فإذا كانت القافية مستقر البيت صوتيا ودلاليا ينتهي إليها المعنى، فإن الشاعر قد يعدل عن ذلك وينهي المعنى قبل القافية ويأتي بها متممة للوزن لتكون

(1) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص: 165

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط1، ص: 224.

مغلّبة للوظيفة الصوتية، ويتضح ذلك في الإيغال، وهو "ضرب من المبالغة كما قدّمت، إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها"[1]، وجُعل من علائم الشاعرية والتمكن من القول، فأشعر الناس من "ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى"[2] وعادة ما يرتبط الإيغال بالمبالغة في الوصف[3]. ويكثر ذو الرمة من الإيغال في شعره خصوصا في سياق وصفه للديار وما يستدعي ذلك من مبالغة ترتبط أساسا بامتلاء المعنى قبل القافية والحاجة الإيقاعية النغمية التي لا تنفصل عن الغاية الدلالية.

ومن نماذجه قوله واصفا ديار المحبوبة التي هاجمها البلى[4]:

ألا حيّ بالزُّرْقِ الرسومَ الخواليا // وإن لم تكنْ إلا رَمِيما بَوالِيا

تؤدي القافية، في الأصل، وظائف تتنوع بين الدلالية والصوتية والجمالية، لكنها قد تعدل عن ذلك نسبيا فتتقدم إحدى الوظائف على الأخرى حسب مقصدية الشاعر أو حسب مأزق الدلالة، وفي حالة البيت المدروس نلحظ أن المعنى امتلأ واكتملت ملامحه قبل بلوغ القافية، لكن الشاعر محتاج ضرورة إلى ملء الوزن، وهو ما اضطره إلى إتمام البيت بقافية جاءت عبارة عن صفة للكلمة التي تسبقها، وهكذا كانت مؤدية لوظيفة صوتية إيقاعية بامتياز دون إنكار وظيفتها في تأكيد ما حل بالديار مبالغة وتجوزا. وهكذا يكون الشاعر قد عدل عن اعتبار القافية متممة للمعنى بأن جعل الوظيفة الصوتية الإيقاعية غالبةً على ما سواها.

ومن العدول الظاهر على مستوى القافية قول الشاعر متحسرا على ماضي الديار:

ولم تمشِ مشي الأدْمِ في رونق الضحى // بجرعائك البيضُ الحسانُ الخرائد[5]

(1) العمدة، ابن رشيق، 2\57

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(3) المصدر نفسه، 2\58

(4) ديوان ذي الرمة، ج2\1300

(5) ديوان ذي الرمة، ج2\1088. الأدم: الظباء البيض البطون المكسيات الظهور الطوال الأعناق

وظف الشاعر القافية في البيت لإكمال الوزن وتقوية الفاعلية الصوتية، فالحسان هن أنفسهن الخرائد، لكن المبالغة في وصف جمال النساء والرغبة في تأكيد النعت جعله يلجأ إلى الإيغال رغم انتهاء المعنى قبل القافية، وفي ذلك حرص على الوظيفة الصوتية التي لا تنفصل عن الوظيفة الدلالية بشكل عام.

إن الغالب في الإيغال أن تكون القافية وصفاً لموصوف سابقٍ عليها، لذلك تعدّ حليةً صوتية أكثر منها فاعلة في المعنى[1]:

إذا أومضت من نحو ميّ سحابة // نظرت بعيني صادق الشوق وامق

لقد جاءت القافية (وامق) صفة ل(صادق الشوق)، ويمكن الوقوف على قول الشاعر (صادق الشوق) دون أن يختل المعنى أو ينقص منه شيء، فالأصل في صادق الشوق أن يكون وامقا، وعليه كان الإيغال مؤديا لوظيفة تأكيد الوصف قصدا إلى المبالغة في تصوير التأثّر، مع تغليب الوظيفة الإيقاعية للقافية، ولا شكّ أن اختيار القاف حرفا للقافية وما يحدثه ترداده من وقعٍ صوتي بارز فيه زيادة توكيد على المعنى السابق، وهكذا يكون البعد الصوتي غير منفصل عن البعد الدلالي، فالمبالغة الدلالية بالإيغال متحققة صوتيا أيضا.

2- التضمين وشعرية الانتظار:

من مظاهر العدول في القافية أن لا تشكّل مستقرا لسيرورة المعنى، فالأصل فيها أن تكون قُفلا للبيت، لكنها تخرج عن هذا الأصل المألوف إلى تجاوز الحدود الدلالية الخاضعة لشرط المساحة الوزنية المحدودة.

وهكذا يخرج الشاعر إلى التضمين، حيث "تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها"[2]، ويَخرق بتوظيفه القاعدة القائمة على امتلاء المعنى واعتبار القافية قُفلا

(1) المصدر نفسه، ج2\252

(2) العمدة، ابن رشيق/ ج1\171.

مما يخلق شعرية الانتظار، ويدفع المتلقي إلى الانسياق وراء المعنى حتّى يقبض عليه.

إن الأصل في القافية أن تكمل المعنى وتغلقه، فهي المصبّ والقرار الذي ينتهي إليه مسير البيت الدلالي والإيقاعي، وأي خروج عن هذه الصفة هو عدول إيقاعي.

إن الدارج عند العرب أن يشكّل البيت وحدة دلالية يمتلئ فيها الوزن والمعنى، ومن هذا المنطلق فضلوا البيت السائر، ومقابل هذه الوحدة الدلالية أمكن الحديث عن وحدة إيقاعية يكون فيها البيت مستقلا عن لاحقه، لذلك عُدّ التضمين خرقا لهذا الأصل وخروجا عن قاعدة أساسية في بناء القافية وتشكيلها، ولعل تأثير الدلالة هو الفاعل في هذا العدول والمؤدي إليه، ولا اعتبار لامتلاء الوزن في غياب امتلاء المعنى.

وإذا كان التضمين قد عُدّ عيبا من عيوب الشعر[1]، فإنه يشكّل عدولا عن أصل هو إقفال المعنى ووقوفه عند حاجز القافية، وهذا الخروج عن الأصل يمليه داعي الدلالة، حيث يتدفق السرد ويسترسل الوصف وتنهمر عاطفة الشاعر، فيخرج إلى التفصيل والاستطراد، وهو ما يجعل المعنى يمتد خارقا حاجز القافية، محطما أصلا ثابتا في عرف الإبداع الشعري وهو وحدة البيت الدلالية والإيقاعية، ولنتأمل البيتين التاليين[2]:

تصغي إذا شدّها بالكورِ جانحةً // حتى إذا ما استوى في غَرْزِها تثِبُ

وثْبَ المسجّح من عانات معقُلة // كأنه مستبانُ الشكّ أو جنِبُ

إنّ حديث الشاعر عن وثب الناقة بقي غامضا يحتاج إلى زيادة بيان، ولما وجد أنّ إيقاع البيت قد خُتِمَ اضطر إلى المجيء بالمشبه به توضيحا لطبيعة الوثب ونوعه، فكان ذاك فاعلا في خدمة الدلالة.

إن التضمين جعل القافية مفتقرة إلى ما بعدها، افتقار دلالة وإيقاع في الوقت

(1) المصدر نفسه، ج 1\164

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 48 و 50، جانحة ملتصقة بالأرض، الشك: الظلع، العانة: جماعة من الحمير، الجنب الذي لصقت رئته بجنبه من العطش، ص: 48-50

نفسه، لكنه افتقار إيقاع بالدرجة الأولى، ذلك أنّ الانهمار المعنوي يوحي نفسيا بعدم الامتلاء الإيقاعي، ومن هنا عُدّ التضمين خروجا عن قاعدة وحدة القافية ووحدة البيت، وألغى اعتبار القافية قفلا ينتهي به البيت دلالة وإيقاعا.

ويتخذ التضمين تمظهرات مختلفة أبرزها كون البيت الموالي مقول قول للأول وهو المهيمن في شعر ذي الرمة، كما في قوله في سياق البكاء[1]:

فقلتُ لنفسي من حياءٍ رددته إليها وقد بلّ الجفونَ بِلالها

أمن أجل دارٍ طيّر البين أهلها أيادي سبًا بعدي وطالَ احتيالها

إن البيت الأول مفتقر إلى الثاني باعتباره مقول قول، ولهذا لم تأتِ القافية متمكّنةً في مكانها، ومفهوم التمكن هنا ينصرف إلى اكتمال المعنى الذي هو قطب الرحى في عملية استقلال البيت ووحدته، ولعل لامتلاء نفس الشاعر وإطنابه في وصف حاله دخلا في اندلاث المعنى ووصوله إلى تخوم البيت الثاني، حيث تداخل معه بشكل عضوي يصعب فصله وفكّه، مما يحقق التماسك العضوي.

وقد يكون أسلوب الشرط فاعلا في اللجوء الاضطراري إلى التضمين لعدم كفاية مساحة البيت في الإحاطة بالمعنى، ومن ذلك قوله مخاطبا صاحبه لحظة الوقوف على الديار ومحاولة التصبّر[2]:

لك الخيرُ هلّا عُجْتَ إذ أنا واقفٌ // أغيضُ البُكا في دارِ مَيٍّ وأزفِرُ

فتنظرَ إن مالت بصبري صبابتي // إلى جزَعِي أم كيف، إن كان، أصبرُ

لقد منعت الجملة الاعتراضية الواصفة للحال(إذ أنا واقف) من اكتمال المعنى بتمام البيت، فأجّل الشاعر جواب الشرط إلى البيت الموالي، ولا شكّ أنّ خلق التناسب المعنوي

(1) المصدر نفسه، ج1\ ص: 500-501. أيادي سبا: أي: تفرقوا في كل ناحية.

(2) ديوان ذي الرمة، ج2\ص: 613-614، أغيض: أرسل دموعي

القائم على التسلسل المنطقي في ربط السبب بالنتيجة فرض اللجوء إلى التضمين حتى يفصّل الشاعر القول في حاله لحظة الوقوف على الديار وطلبه من صاحبه استقصاء الخبر.

لقد خرق الامتداد الدلالي حدود البيت الأول وكسر قيد القافية ليجعلها متمّمة للوزن لعدم الوقوف عليها وتحقيقها لوحدة البيت المستقلة.

يعدّ التضمين، هنا، فسحة تعبيرية مكنت الشاعر من الوصف والبوح، وأسهمت في تحقيق ما يسمى بشعرية الانتظار التي تحفّز مخيلة المتلقي وتستدرجه للحاق بالمعنى بغية القبض عليه، كما يعد طريقة من طرق التلوين في الإيقاع وإخراجه من السير على النسق الواحد القائم على وحدة البيت.

وفي ارتباط بما سبق وبنماذج التضمين في شعر ذي الرمة يلاحظ أنّ خيار خرق الوحدتين الإيقاعية والدلالية يمليه داعي المعنى الذي يخرج عن المساحة الزمنية المرسومة سلفا، وكأنه ينفجر ويتفجّر مكسّرا قيد القافية الذهبي[1]:

أقــول وقــد طــال التنــائي ولبّســت // أمــوربنــا أســباب شــغل إلى شــغلِ

ألا لا أبــالي المــوت إن كــان قبلــه // لقــاء لمــيّ وارتجــاع مــن الوصــل

إن الداعي إلى التضمين دلالي، يرتبط بشرح الأسباب المؤدية إلى القرار الوارد في البيت الثاني، فوضوح ما سيورده الشاعر رهين بالانتقال إلى البيت الموالي وخرق القاعدة الإيقاعية، وهذا الانهمار المعنوي عائد بالأساس إلى محرّض نفسي أملته الرغبة في إخراج المعنى في قالب واضح بعيدا عن الغموض. وعليه؛ كان اللجوء إلى خرق القافية ضرورة يمليها المعنى وانهمار الدلالة وافتقار البيت الأول إلى ما يحقق وحدته.

يوظف الشاعر، أيضا، التضمين في مقام وصف محاسن المحبوب، حيث ينهمر التعبير ويكسّر قيد القافية، حيث يكون الوصف الممتد الراصد لمحاسن المحبوبة

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 142

مؤديا إلى خرق الوحدة الدلالية للبيت، كما في قوله[1]:

إذا أخـــولـــذةِ الـــدّنيا تبطّنهـــا // والبيـتُ فوقهمـا بالليـل محتجـبُ

ســـافت بطيّبـــةِ العِـــرنين، مارِنُهـــا // بالمِسْـكِ والعنْبر الهنـديّ مختضـبُ

ساعد توظيف أسلوب الشرط على انفتاح البيت الشعري على مساحة أكبر تفي بغرض الوصف القائم على الانبهار والإعجاب، وهكذا خرق الشاعر وحدة القافية الإيقاعية ووظيفتها في إغلاق دلالة البيت ليفتح المجال على التدفق الوصفي، ولعل حرصه على تفصيل القول في سياق اللقيا أطال جملة الشرط وأخر الجواب ليكون نتيجة لتداعٍ وصفي سابقٍ يظهر جمال المحبوبة وسحرها الذي يأخذ بأنف المحب قبل لبّه وفؤاده.

تتحقق مع التضمين شعرية الانتظار، حيث يؤدي الانهمار المعنوي الذي يتجاوز حدود البيت إلى استدراج المتلقي لمسايرة الوصف أو السرد حتى يرتق الفراغ الحاصل، وهكذا يصير التضمين طريقةً لتحقيق الوحدة العضوية من جهة، ووسيلة لتحقيق التلوين الإيقاعي.

3- التسهيم بين خرق عنصر المفاجأة وإشراك المتلقي

يحمل المعنى اللغوي والاصطلاحي للتسهيم دلالة المراقبة والإعداد، ويفيد المعنيان إذا ربطناهما بسياق البيت الشعري أن الشاعر يضع القافية هدفا ويسوق المعنى إليها سوقا لذلك يسهل على المتلقي توقّعها.

إن الأصل في القافية أن تبقى مفترضة إلى أن يحددها الشاعر ويقف عليها دلاليا وإيقاعيا، وقد يخرق الشاعر هذا الأصل، فيعلن عنها منذ بداية البيت أو في وسطه من خلال تسهيل توقعها على المتلقي، مما يفضي إلى إشراكه في تحديدها وينتفي بذلك حصول المفاجأة.

(1) المصدر نفسه، ج1\ ص: 30-31

من وظائف التسهيم إبراز المعنى ووضوح الدلالة[1]، حيث ينساب البيت إلى أن يصل إلى القافية. وقد انتبه النقاد إلى هذه النقطة فعدّوا التسهيم سمة من سمات الشعر المطبوع ف"خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[2]، وتنبه ابن قتيبة في حديثه عن الطبع والتكلف إلى المسألة قائلا: "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته"[3].

والتسهيم هو عين ما أشار إليه المرزوقي في حديثه عن القافية التي يتشوّفها المعنى بحقه وتأتي كالموعود به المنتظر، مما يدل على نية ضمنية لدى الشاعر في إشراك المتلقي في إنتاج النص والدلالة، فمن جماليات التسهيم إشراك المخاطب المتكلم في " إتمام الخطاب وتكميله لما فيه من التداعي"[4].

يدل التسهيم، إذن، على تمكّن من صناعة الشعر من حيث القدرة على الاسترسال والتحكم في مسار القول، ومن نماذج توقّع القافية[5]:

ضمّ الظلام على الوحشي شملته // ورائحٌ من نشاص الدلو منسكب

يؤدي الشطر الثاني مباشرة إلى توقّع القافية، فمن شأن نشاص الدلو أن يُسكب، والطريق إلى القافية جاءت معبّدة لا حاجز يحبسها، وهو ما ساعد على رسم التوقع المناسب، ولا شك أنّ هذا التوقع مؤسَّسٌ على مشيرات سابقةٍ تؤدي إليه (رائح من نشاص الدلو)، والقافية-زيادة على ما سبق- متمكنة في مكانها رغم أنّ الشاعر أحدث تغييرا في رتبتها حفاظا على النظام الإيقاعي العام للقصيدة.

(1) ينظر: ظاهرة البديع، د. محمد الواسطي، ص: 200

(2) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، ج1\116

(3) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج1\ص:91

(4) ظاهرة البديع، د. محمد الواسطي، ص: 200

(5) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج1\ ص: 80

إن التسهيم في حقيقته استدراج للمتلقي، تجتمع فيه الوظيفة الدلالية والإيقاعية، وبقدر ما يدل على سلاسةِ نظمٍ "ورونق طبع ووشي غريزة"[1] فإنه يوهم المتلقي بأنه شريك في إنتاج المعنى وخلق الأثر الفني، وقد تظهر ملامح التسهيم منذ الشطر الأول كما في قول الشاعر[2]:

عشــيّةَ مســعودٌ يقــولُ وقــد جــرى // على لحيتي مـن عبرة العـين قـاطرُ

يرتبط التسهيم - هنا- بالتركيب الذي عدل فيه الشاعر عن الترتيب الأصلي إلى ما هو فرعي خلقا للأبعاد الدلالية والجمالية، وتأخير (قاطر) باعتباره فاعلا دلّ عليه الفعل (جرى) الوارد في الشطر الأول، وهذا الجريان اتخذ شكل انهمار دلالي هابط تجاه مصبّ القافية، وهكذا انحدر المعنى منطلقا نحو مصبّ القافية في اندلاث، وعليه كانت ظاهرة التسهيم فاعلة في تقوية الدلالة وخلق الأثر الجمالي، كما كان التلاعب بالتركيب ذا تأثير في خلق النغم الإيقاعي الناتج عن التسهيم[3].

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج1\91

(2) ديوان ذي الرمة، ج2\1012

(3) نشير إلى نماذج أخرى من التسهيم:

- فكرّ يمشق طعنا في جواشنها\ كأنه الأجرَ في الإقبال يحتسب، ج1\ص: 104
- كأنّ يدي حربائها مشمّسا \ يدا مجرم يستغفر الله تائب، ج1\ص: 203
- تنطّقن من رمل الغناء وعلِّقت \ بأعناق أُدمان الظباء القلائد، ج2\ ص: 1103

الفصل الثاني

صور العدول في الإيقاع الداخلي
بين التشكيل والتوقيع

المبحث الأول
بنية التوازن وبلاغة التوقيع

يعد التوازن السمة الأبرز للقول الشعري سواء على المستوى الخارجي أو الداخلي، وتتعدد أشكاله وتتنوع تجلياته، وتسهم جميعها في خلق إيقاع يقوم على التناغم والفاعلية والانضباط والتنويع، ويبتعد عن الرتابة والنسق الواحد، ويعد التوازن بسائر مظاهره محددا من محددات الشعرية، إذ لا يكفي الوزن وحده ليرتقي النص إلى مستوى التأثير، بل لا بد من ظواهر إيقاعية تقوي دور الوزن وفاعليته وتأثيره.

يظهر التوازن في التساوي الصرفي أو العروضي بين الوحدات أو العبارات المتناظرة، ويتفرع إلى أربعة أساليب هي: الموازنة، والترصيع، والتشطير، والتصريع[1]، ويتحقق به ومن خلاله التعادل والتماثل مما يخلق الانسجام والانتظام المحققين للوقع والتأثير[2]، ويفرز النغم الإيقاعي المقوّي لشعرية النص، وسينصرف التركيز إلى مظاهر التوازن التي يتحقق بها العدول الإيقاعي خاصة.

إنّ توظيف شكل من أشكال التوازن في سياق معين يشي بالكثير من الأمور؛ أولها الاهتمام بإبراز المعنى في حلة تلفت انتباه المتلقي، وهنا يكون العدول إلى العناية

(1) ينظر: ظاهرة البديع، د. محمد الواسطي، ص: 257

(2) ينظر المرجع نفسه والصفحة نفسها

بالموسيقى الداخلية ومحاولة نقل المعنى في شكلٍ إيقاعي مغاير للمألوف ضرورة يمليها أداء الدلالة، ويرتبط التوازن بالتوقيع الذي يفيد بروز النغم في مكان وخفاءه في مكان آخر، وهو ما يحقق تلك الضربات النغمية المتفرقة التي تحدث وقعا يطرب النفس، وفي ذلك ما يلتقي بدلالة التوقيع في اللغة، جاء في اللسان "والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضا"[1].

1- التوازي وشعريةُ التماثل

يُقصد بالتوازي مجيء وحدات الشطرين أو البيتين متماثلة متقابلة زمانيا ومكانيا، مما يخلق نغما إيقاعيا منضبطا ورنينا موسيقيا يعمّق من شعرية البيت والقصيدة، ويسهم إلى حد بعيد في التداعي الإيقاعي والتوقيع النغميّ[2]، ويعد التوازي من أكثر أشكال التوازن فاعلية في وسم الكلام بالشعرية، وغالبا ما يرتبط بالتكلف والصنعة غير أنه يأتي عند ذي الرمة مرتبطا بالطبع ويستدعيه المعنى.

يحرص ذو الرمة على تطعيم الإيقاع الخارجي بإيقاع داخلي يعلي من قيمة البيت الجمالية، خاصة إذا كان بصدد وصف المحبوبة وبيان سحرها، كما في قوله لائذا بالتوازي:

تــزداد للعــين إبهاجــا إذا ســفرت // وتحـرجُ العـينُ فيهـا حـين تنتقـبُ[3]

عدل الشاعر عن إرسال الكلام عاريا عن التوقيع النغمي سعيا إلى إبراز المعنى في قالبٍ شعري مغاير للمألوف، وهو ما جعله يلوذ بالتوازي النسبي الذي أسهم في خلق نغمٍ ذي فاعلية دلالية، ورغم عدم التزامه بالتوازي التام إلا أنّ خياره الإيقاعي رفع من قيمة

(1) لسان العرب، دار صادر، المجلد الثامن، ص: 406

(2) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، الدكتور رشيد شعلال، ص: 136

(3) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج1\ ص: 31

المعنى وأخرجه في حلة إيقاعية لافتة محققة لبلاغة الانضباط. ويفيد التوازي أن تأثير المحبوبة ثابت في كل الأوقات والأحوال لا يتغير.

ويشيع التوازي النسبي أكثر من غيره في شعر ذي الرمة، ما يعني أن المعنى يطلبه وأن الشاعر يبتعد عن التصنع والتكلف، ومن نماذجه قوله[1]:

فـــراح منصـــلتا يحـــدو حلائلـــه // أدنـى تقاذُفِـه التقريـب والخَبَـبُ

كأنـــه مُعـــوِلٌ يشـــكو بلابلـــه // إذا تنكّـــب مـــن أجوازهـــا نكـــبُ

إن الناظر في البيتين الواصفين للحمار الوحشي وحرصه على قيادة الأتن إلى موطن الماء دون حياد عن الطريق، يلاحظ التماثل الصوتي بين نهاية الشطر الأول للبيت الأول ونهاية الشطر الأول من البيت الثاني كما يظهر في الآتي:

يحدو حلائله / يشكو بلابله

لقد شكل التناظر الصوتي الظاهرة اللافتة للانتباه في البيتين والبؤرة الصوتية المشعّة فيهما، وناسبت الحركة الصوتية حركة الحمار الوحشي والأتن سيرا إلى الماء في نظام وانتظام لا حياد فيه عن الطريق المرسومة.

وفي سياق آخر يقتصر الشاعر على إحداث التماثل الإيقاعي غير التام مكتفيا بالتماثل النحوي، ورغم ذلك يكتسب البيت جمالية وإشعاعا نغميا[2]:

تبسّـمن عـن نـوْرِالأقـاحي في الثرى وفتّـرنَ مـن أبصـارِمضـروجةٍ نُجـلِ

عكس التناظر الموقعي والتماثل الصوتي بين الوحدتين (تبسّمن-وفترن) إعجاب الشاعر بمحبوبته، واختار لذلك أن يوازي نسبيا بين القسيمين مما نتج عنه نغم إيقاعي مطربٌ أسهم في إنتاج الدلالة، وتشديد الكلمتين المتوازيتين يفيد شدّة التأثّر بعيني المحبوبة وسلطتهما.

(1) المصدر نفسه، ج1\ ص: 57-58

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ 145

ولعل ما ينطق به الاختيار الإيقاعي هو اتفاق الكلمتين (تبسّمن \ وفتّرن) في الحركة المتأرجحة بين الانفتاح والانطباق، وهو ما أعطى للتوازي فاعلية دلالية تجاوزت حدود الوظيفة النغمية إلى الوظيفة التصويرية التمثيلية، وهذه الحركة الواقعية تقابل انفتاح قلب الشاعر وانبعاثه بفعل التأثير القوي للبسمة.

وقد يلجأ الشاعر إلى التوازي النحوي العروضي النسبي الأفقي، وغالبا ما يتخذه قالبا جماليا لمعنى أو وصف أو موصوف يريد إبرازه في حلة إيقاعية لافتة للانتباه والنظر[1]:

أحـــــادرةٌ دموعَـــــك دارُمـــــيّ // وهائجـــةٌ صـــبابتك الرســـومُ

لقد وازى الشاعر بين وحدات الشطر الأول والثاني خالقا توازيا موقعيا نسبيا لنقل المعنى في قالبٍ عدل به عن الاسترسال:

أحـادرة / وهائجة

دموعك / صبابتك

دارمـيّ / الرسوم

خلق هذا الاختيار الإيقاعي المبني على التماثل والتناظر نوعا من الجرس المتناغم، والرنين المحدث للوقع النغمي المتردد في نفس الزمان والمكان، ولعل هذا النبض الإيقاعي الناتج عن التوازي عكس صوتيا انهمار الدمع وغليان النفس.

وقد يلوذ الشاعر في سياق آخر بالتوازي النحوي غير التام الذي يسهم في خلق توازن إيقاعي يؤدي الدلالة بشكل مرتب[2]:

صـــفيَّ أميـــر المـــؤمنين وخالـــه // ســـميّ نبـــيّ الله و ابـــن هشـــام

إن كل وحدة في الشطر الأول تقابل نظيرتها في الشطر الثاني، حيث تقع في نفس

(1) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ص: 2\ 668

(2) المصدر نفسه، ص: ج2\ 1060

الزمان والمكان، مما يفرز نغما إيقاعيا يلفت النظر والسمع إلى المعنى والموصوف في آن واحد، ولا شكّ أنّ قالب التوازن الذي عدل إليه الشاعر قوّى من الفاعلية الإيقاعية للبيت وأبرز إعجاب الشاعر بالممدوح، وهو إعجاب نفسي صبّه في قالبٍ لغوي إيقاعي عليه سيماء الحركية.

وقد يتخذ التوازي تجليا آخر يرد فيه بشكل متتالٍ على مستوى بيتين، مما يفيد عناية الشاعر بالشكل واختياره له عن قصدٍ[1]:

ومجـــدٍ قـــد ســـموتَ لـــه رفيـــعٍ // وخصـــم قـــد جعلـــت لـــه خبـــالا

ومعتمـــــدٍ جعلـــــتَ لـــــه ربيعـــــا // وطـــاغٍ قـــد جعلـــت لـــه نكـــالا

إنّ الإحساس بالانبهار تجاه الممدوح وصنائعه وعظيم فضائله كان دافعا إلى المبالغة في المدح، لذا اختار الشاعر أن يركب طريق المبالغة شكلا ومضمونا، وتجلت المبالغة الشكلية في اختيار إيقاع معتدل يسير وفق نغمٍ متوازن أفقيا، وقد جاء التوازي عروضيا نحويا أفقيا صرفيا نسبيا، لم يكتمل حفاظا على النظام الإيقاعي للقافية، ولا شك أن الإيقاع المعدول إليه خلّف رنينا ونغمة عمّقت من الفاعلية الجمالية، وقد عكس القالب المختار مطلق الإعجاب بالممدوح، فكان طبيعيا أن يتشكّل هذا الإعجاب في شكل موسيقي يغني الإيقاع الداخلي ويقوي من فاعليته وحركيته.

وما قيل عن البيت الأول يقال عن الثاني، حيث كان المعنى والقصد إلى الغلو في الوصف محركا لاختيار قالب إيقاعي يحقق الإطراب والإمتاع وينتج الدلالات المشعّة، ولا شكّ أن اختيار صبّ المعنى في قالب التوازي الصرفي والعروضي والنحوي أعلى من قيمة البيت الجمالية وصرف الأسماع ناحيته.

إن اختيار الإيقاع المستقيم في سياق المدح يفيد أن طريق الممدوح إلى المجد معبد لا يعيقه شيء، وطريقه إلى الخصم أيضا يسير فيه دون تردد أو خوف، ويفيد التوازي

(1) المصدر نفسه، ج3\ ص: 1543

في البيت الثاني كيف أن الممدوح أزاح من طريق المعتمد الفقير كل المعيقات والحفر التي تنغص عليه وجعل سيره معبدا نحو الخيرات، هكذا يتساوق الاختيار الفني مع المعنى. فيكون العدول إليه ذا دلالة وجدوى.

من التوازي ما تتساوى فيه نهايات الشطر الثاني، ويمتد على مدى أبيات متعاقبة بينها أبيات فاصلة، وغالبا ما يؤدي إليه دافع المعنى ويساعد على جعل المسلك المؤدي إلى القافية سلسا خصوصا مع توالي الصفات وتأخير المبتدأ[1]:

إليك وليَّ الحق أعْمَلت أرْكُبا // أتوْك بأنضاءٍ قليلٍ خفوضها

كأنّ رضيخ المروِ من وقعها به // خذاريفُ من بيضٍ رضيخٍ رضيضُها

إذا حُلّ عنهنّ الرحال وألقيت // طنافس من عوجٍ قليلٍ نحيضها

سيأتيكم من ثناء ومدحة // محبّرة صعب غريضٌ قريضها

سيبقى لكم ألا تزال قصيدة // إذا اسحنفرت أخرى قضيبٌ أروضُها

لقد خلق الشاعر على امتداد أبيات متعاقبة حالة إيقاعية فريدة أخلص فيها للنغم التقفوي، حيث تتابع النفَس التماثلي على مدى خمسة أبيات علا معها المدّ الإيقاعي، فكانت نهايات الأبيات على نسق واحد مشكّلة مصبّا موسيقيا يعلو فيه النغم ويرتفع معه التوقيع، وتجب الإشارة إلى أنّ الأبيات ترد في القصيدة متفرقة ما يقوي فكرة حرص الشاعر على الطبع والبعد عن الصنعة والتكلّف.

لقد عكست سرعة نهايات الأبيات رغبة في الوصول إلى الممدوح للظفر بالكسب، ومن ناحية أخرى يعكس التوازي نشاط الناقة ونشاط همة صاحب الناقة، وتُشخَّصُ هذه السرعة لغويا عبر تداعي الموصوفات بلا حروف عطف حابسة للتدفق.

(1) ديوان ذي الرمة،ج2\ ص: 709-711-713-715-716، خفوضها: استراحتها- رضيضها: مكسورها- نحيضها: لحمها، اعوجّت من الهزال- غريض: طريّ- قضيب أروضها: يقول: سيبقى لكم هذا الثناء ألا تزال قصيدة (إذا اسحنفرت) أي: إذا مضت وتتابعت، قضيبٌ: التي لم تُذلّل من النوق.

2- الترصيع والتوقيع النغمي

يشكل الترصيع إلى جانب التوازي ظاهرة إيقاعية بارزة في شعر ذي الرمة، إذ يحضر بشكل أكثر توهّجا وفاعلية، وذلك لعلمٍ بأهمية التسجيع والتقفية في الشعر، ويلجأ الشاعر إليه في معرضِ الوصفِ حيث يتداعى الإيقاع منسابا موقّعا على نغمٍ مرحليّ منضبط، يقول واصفا النوق القوية في رحلتها[1]:

ويقبضْـنَ مـن عـادٍ وسـادٍ وواخـدٍ // كما انصاع بالسيّ النعامُ النو افرُ

عكس الترصيع السرعة والحركة والانطلاق، وزاد من انسيابه التنوين بالكسر، وقوّى من فاعليته وتوقيعه مجيء الكلمات على وزن صرفي واحد(فاعل)، ويوحي الترصيع أيضا بتتابع السير وعدم توقّفه، وهكذا صُبَّت الحركة الواقعية الخارجية في حركة إيقاعية داخلية بثّت في أعطاف البيت نغما مطربا ورنينا محبّبا.

يمثل الترصيع أحد أهم الظواهر الإيقاعية التي تسهم في وسم الشعر بالشعرية، إذ تمنح الكلام نغما إيقاعيا قائما على التوقيع الصوتي المتكرر في فواصل كل مقطع أو جملة الشيء الذي يرتقي بالكلام ويظهر المعنى في قالبٍ نغمي مؤثر، ومن أشهر نماذجه في شعر ذي الرمة:

كحـلاءُ فـي بـرجٍ، صـفراءُ فـي نعَـجٍ // كأنهـا فضّـة قـد مسّـها ذهـبُ[2]

جاء هذا الترصيع خاتمة لوصف مطول لجمال المحبوبة، حرص الشاعر من خلاله على صبّ الوصف في شكل إيقاعي متناغم متناسب، فقد وصل الإعجاب مداه فصُبَّ في قالبٍ متناغم يعكس حبّا منقطع النظير، وعليه ف" الإيقاع الداخلي في البيت من تصريع وتقسيم فيه تناسب صوتي كأنه صورة لتساوي النسب الجمالية في

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\1034

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 33، البرج سعة العين، نعجة: بيضاء،34- في نعج مع بياض الجسم، الكحلاء التي تراها مكحولة ولم تكحّل.

جسد ميّة"[1].

إن تساوي الفاصلتين في الشطر الأول عكس تساويا في جسد مية التي لا عيب فيها ولا قدح في صورتها المتوازنة من حيث نسب الجمال الدقيقة، كما تظهر في البيت شعرية الألوان التي تمنح الإيقاع بريقا ولمعانا، وهكذا كان الترصيع مرتبطا بالدلالة غير مجتلب لغاية إيقاعية صرف، وهي ملاحظة تكاد تشمل توظيف ذي الرمة للظواهر الإيقاعية التي غالبا ما ترتبط بالمطلب الدلالي.

وتزداد اللمسة الجمالية عند توظيف الترصيع على امتداد الشطر بأكمله وتقسيمه إلى جملتين متوازنتين متوازيتين، كما في قول الشاعر:

زجـــولٍ برجليهـــا، نهـــوزٍ برأســـها // إذا ائتـزرَ الحـادي ائتـزر المصـارع[2]

يتحقق العدول الإيقاعي في هذا البيت على المستوى الصوتي العميق الذي يضيف إلى اعتدال الوزن فاعلية إيقاعية تسهم إلى حد بعيد في إنتاج الدلالة، ذلك أن اعتماد الترصيع الذي قسم الشطر الأول قسمين متساويين جعل الإيقاع يمتد منطلقا في سرعة تشبه سرعة الناقة وهي تخترق الصحراء دون حاجز، فهذا الامتداد الصوتي الذي نتج عن الترصيع عكس صورة الناقة في الواقع مما جعل الإيقاع يناسب الدلالة.

لقد كان اللجوء إلى الترصيع الذي شغل مساحة الشطر الأول مدفوعا برغبة تحويل الدلالة إلى تجلّ إيقاعي، والمبالغة في تصوير قوة الناقة ومرحها ونشاطها، وقد عكس اندلاث الإيقاع هذا النشاط والمرح في صورة إيقاعية منطلقة زادها التوقيع النغمي للفاصلتين نبضا وفاعلية، ويعضّد هذا الترصيع البارز ترصيع مكمّل في الشطر الثاني (ائتزر الحادي\ ائتزر المصارع)، ولا شك أن مجيء الترصيع الأخير غير تام يعود إلى

(1) اللغة الكونية: في جماليات الفكر الشعري في بائية ذي الرمة، د. صالح بن سعيد الزهراني، منشورات جامعة أم القرى، ط1، 1422هـ-2002م، ص: 39

(2) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 787، ائتزر: استخفها في السير، وتهيأ لها، ونهوز: تحرك رأسها في السير من سرعتها ومرحها، تزجل: ترمي.

المحافظة على النظام الإيقاعي وعدم الإخلال باطراد القافية وتداعيها، وهكذا اتسم البيت بالانضباط الإيقاعي والتوقيع النغمي الذي أعلى من منسوبه الجمالي وإشعاعه الدلالي.

وقد يتحول الترصيع إلى الشطر الثاني ليجعل الشاعر خاتمة البيت أكثر حيوية وامتدادا[1]:

ألا قبّح الله امرأ القيس إنها // كثير مخازيها، قليلٌ عديدها

لقد حرك داعي الدلالة العدول إلى الترصيع في الشطر الثاني عوض مجيء الكلام في قالب سردي غير موقّع، حيث كان الشاعر مضطرا إلى شرح سبب تقبيحه لقبيلة امرئ القيس، وساقَ الشرح في صيغة وصفية راعت المعطى الوزني بتقديم الصفة وتأخير الموصوف، مما أعطى للتعبير حيوية وانطلاقا، وزاد الترصيع من انطلاق المعنى وفاعليته معبرا عن اغتياظ الشاعر وحنقه.

لقد حرص الشاعر في ترصيعه على تحقق التوازي بين الفاصلتين مما ضاعف من الإشعاع الإيقاعي للبيت، وجعلت نهايته ممتدة. والظاهر أن التناسب الإيقاعي المتجلي في الترصيع والتقسيم يعكس حنقًا داخليا تجاه الموصوف، والترصيع في حقيقته تفسير لقوله (ألا قبّح)، وتزداد الفاعلية الإيقاعية للبيت بالتناسب الصرفي والعروضي بين الجملتين.

يكرر الشاعر الاختيار الإيقاعي نفسه في سياق مشابه، مما يؤكد أنّ امتلاء نفسه من القبيلة وسوء فعالها كان دافعا إلى صبّ وابل هجائه في قالب إيقاعي لافت صوتيا ودلاليا، ويفيد ذلك أن المعنى يحرك الشكل الإيقاعي المعدول إليه ويحدّده:

وقد سمّيت باسم امرئ القيس قريةٌ // كِرامٌ صواديها، لئامٌ رجالها[2]

إن مجيء الترصيع خاتما للبيت يصوّر انفعال الشاعر ووصول حنقه على المهجوين

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 1234

(2) الديوان بشرح الباهلي، ج1\ ص: 555، الصوادي: النخل التي لا تسقى، إنما تشرب بعروقها، والواحدة صادية، فيقول: نخلهم كريم، وهم لئام لا يطعمون أحدا.

إلى مداه، فما كان منه إلا أن ساقه في أسلوب حركي منطلق منساب سيماه التناسب والانتظام، ونلاحظ كيف جعل وصف اللئام متأخرا إشارة إلى تأخرهم.

وتزداد الفاعلية الإيقاعية عندما يأتي الترصيع ممتدا على مدى الشطر الأول خالقا نوعا من الحيوية الإيقاعية االعاكسة لحيوية الدلالة[1]:

ثبجـــاء مجفـــرة ســـطعاء مُفرعـــة // في خلقهـا مـن وراء الرّحـل تنضـيد

لقد خلق الترصيع نوعا من التوازن الصرفي والتوازي في آن واحد، وتقوّى ذلك بالحرص على التوقيع النغمي الذي أحدثه التنوين، ولا شكّ أنّ القوة الصوتية التي أحدثها العدول إلى الترصيع ناسبت قوة الموصوف، كما أن ضخامة الأصوات عكست ضخامة الموصوف، مما جعل الصوت مناسبا للدلالة.

ومادام الشاعر يصف الناقة وحركتها في السفر، فقد حاكى صوتيا تراقص الناقة في سيرها، فكأن لانطلاقها إيقاعا وصوتا قائما على الدقة والانضباط والانتظام، وهذا من خصائص تناسب الصوت والدلالة في شعر ذي الرمة.

وقد يأتي الترصيع في شكل ألفاظ على نفس الصيغة الصرفية منتهية بالحرف نفسه، وغالبا ما يرد هذا النوع في سياق الوصف الجامع للموصوف، كما في وصفه للناقة[2]:

عُمانيـــــةٌ مهْرِيّـــــةٌ دَوْسَـــــرِيَّةٌ // على ظهرهـا للكـوروالحلـس محمَـلُ

اتسم البيت بالتسارع الناتج عن تتابع الصفات دون فاصل لغوي وهو ما جعل المنسوب الإيقاعي يرتفع صاعداً، هذا التتابع الوصفي يعكس إعجابا بالناقة القوية التي جاءت الأوصاف دالة على صلابتها، ولقد صوّر العدول إلى التوقيع النغمي الناتج عن الترصيع خصوصية هذه الناقة وإعجاب بها منقطع النظير.

(1) المصدر نفسه، ج2\ ص: 1363

(2) المصدر نفسه،ج3\ ص: 1603

3- التقسيم وبلاغة الانضباط:

يخلق التقسيم توازنا دلاليا ناتجا عن مراعاة التماثل بين عناصر الشيء المقسّم، مما يفضي إلى تفاعل بين الإيقاع والدلالة يؤدي إلى الرفع من جمالية البيت، وهو بذلك عدول عن السرد المسترسل غير المنضبط بالترتيب.

يحتل التقسيم في شعر ذي الرمة مكانة تتجاوز مكانة الترصيع، ما يؤكد فرضية عدم انسياق الشاعر وراء التزيين والتصنيع وجعل الشكل مساوقا للمعنى.

والتقسيم هو "أن تذكر شيئا ذا جزأين أو أكثر"[1]، وهو أيضا " استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"[2]، ويختلف عن الترصيع بكون الأقسام تأتي غير مسجّعة، مما يجعل التوازن دلاليا.

وإذا كان الترصيع يرتبط بالجانب الإيقاعي، فإن التقسيم يميل إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بالتوازن الدلالي القائم على الترتيب، من ذلك قول الشاعر[3]:

ويلمّهـــا رَوْحـــةٌ، والـــريح مُعْصِـــفةٌ // والغيـــث مُرتجـــزٌ، والليـــلُ مُقتـــربُ

يصف الشاعر النعامة وحالها مع الرّوْحة، إذ وصف وقت عودتها مفصلا إياه على أقسام متساوية منضبطة، وقد جعل هذه الأقسام\ الحالات ثلاثة :

الريح معصفة \ الغيث مرتجز \ الليل مقترب

أسهم هذا التقسيم الثلاثي في خلق نغم إيقاعي متتال جعل الدلالة تلتبس بنوع من القلق الذي يناسب الويل الذي يصادف النعامة وقت رواحها.

ولا شك أنّ التعويل على التماثل العروضي والصرفي في الشطر الثاني جعل الإيقاع

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزوينيشرح وتحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرياض،ط1، 1426 هـ-2006م، ص: 384

(2) العمدة لابن رشيق، ج2\20

(3) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي،1\ ص : 129

متدفّقا عاكسا لحجم ما ينتظر النعامة من معاناة، وعوّض عدم مجيء الأقسام موقّعةً على حرف واحد، وزيادة على ما سبق جاءت الأقسام على وزن صرفي واحدٍ مما أعلى من منسوب النغم الصوتي المدعّم لتناسب الدلالة.

وفي وصفِ الحركة وحرص الحمار الوحشي على تنظيم مسار الأتن ومسيرها، يلوذ الشاعر بالتقسيم قائلا:

يـــدفّ علـــى آثارهـــا دبَرانهـــا // فـلا هـو مسـبوق، ولا هـو يلحـق[1]

لقد صوّر الشاعر في هذا البيت تموقع "الدبران" خلف الثريا وتأرجحه بين السبق واللحاق، وقد كان طبيعيا أن يقسم الأمر إلى قسمين يبينان تموقع الدبران وتأرجحه بين حركتين: حركة السبق وحركة اللحاق، وإلى جانب النغم الذي خلقة التقسيم فقد سارت الدلالة أيضا في خط متوازٍ مما قوّى من الفاعلية التصويرية والإيقاعية، وتفيد الحركتان معا البقاء في مستوى واحدٍ هو الثبات في موقع المراقبة والتسيير، وقد أوهم التقسيم بأن الحمار الوحشي يتحرك متقدما ومتأخرا، وهذا من فوائد هذا الأسلوب في التصوير وتحريك الدلالة.

ومن أشكال التقسيم في شعر ذي الرمة ورود الصفات متتابعة بشكل يخلق توقيعا نغميا يعلي من قيمة البيت الإيقاعية ويسهم في إنتاج المعنى عن طريق التأكيد على المبالغة، خاصة في سياق المدح[2]:

أشـــمّ أغـــرّ أزهـــرُ هبـــرزيّ // يعـــدّ الـــراغبين لـــه عيـــالا

لقد كان اللجوء إلى تقسيم الصفات على مدى الشطر الأول فاعلا في خلق امتداد إيقاعي مندلث، زاد من تدفقه خلو التعبير من حروف العطف التي توقف الامتداد أو تبطئه، ورغم أنّ الشاعر لم يعوّل على التوقيع النغمي المتمثل في انتهاء الكلمات بالحرف

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص 490

(2) المصدر نفسه، ج2\ ص: 1541

نفسه إلا أن التماثل الصرفي بينها خلق نغما داخليا عكس حماسة الشاعر تجاه الممدوح.

ومن دلالات مجيء الصفات متتالية أن الممدوح يتصف بها دفعة واحدة، وأنه يكون في كل الحالات على هاته الشاكلة، فهو في كل وقت وزمان يحمل هذه الفضائل التي لا تنفصل عن بعضها.

قد يرد التقسيم في صورة رباعية، حيث يحتل مساحة البيت من بدايته إلى قافيته، ويكون أصله قصدا إلى تفسير ما سبق كما في قول ذي الرمة المشهور[1]:

وليـــلٍ كأثنـــاء الرويـــزيّ جُبتُـــه // بأربعـةٍ، والشـخص في العـين واحـدُ

أحـــمّ عُلافِـــيٌّ، و أبـــيض صـــارم // وأعـــيسُ مهـــريّ، وأشـــعثُ ماجـــدُ

امتدّ التقسيم على جسد البيت مما خلق فورة إيقاعية أساسها التوازن الصرفي والتركيبي بين الجزأين المتناظرين من كل شطر، وهو ما قوى من الفاعلية الإيقاعية والامتداد الصوتي الذي منح البيت انضباطا إيقاعيا ودقة دلالية موقّعةً، ويزداد المفعول الجمالي قوة بتماثل الجملة الأولى من الشطر الأول بنظيرتها في الشطر الثاني وتوازيهما، والشيء نفسه يقال عن الجملة الثانية من الشطر الأول ونظيرتها في الشطر الثاني حيث تتماثلان إيقاعيا وصوتيا. لقد جاء التقسيم مفصّلا ومفسرا للأربعة الواردة في البيت السابق، وساق الشاعر الأجزاء متوالية مما أفرز قالبا إيقاعيا متحركا، وأفاد ذلك أيضا تداخلها وعدم انفصالها.

من صيغ التقسيم إيراد الأجزاء على ثلاثة خيارات لا رابع لها، ويدل ذلك على بلاغة الشاعر وقدرته على التقسيم[2]:

على مثلهـا يـدنو البعيـد ويبعـدُ الـ // قريـــب ويُطـــوى النـــازحُ المتنعنـــع

(1) ديوان ذي الرمة، ص: ج2\ 1108-1109

(2) المصدر نفسه، ج2\ ص: 742

يتحصل التقسيم في البيت في توالي أجزاء ثلاثة، نبرزها فيما يلي:

يدنو البعيد \ يبعد القريب\ يطوى النازح

ينبغي التأكيد على أن لفظ (المتنعنع) زيدَ إيغالا لتوكيد المعنى وملء الوزن، وقد ساعد التقسيم في ذكر الحالات الثلاث للإبل المرتبطة بسياق الرحلة، وألجأه ذلك إلى توظيف التضاد (يدنو البعيد - يبعد القريب) الذي جاء متوازنا من الناحية الصرفية والنحوية مما ضاعف من فاعلية التقسيم وأثره في وصف الإبل ووظيفتها.

المبحث الثاني
بنية التكرار بين التلوين الصوتي والتموّج الدلالي

1- التكرار بين قصدي الدلالة والتنغيم:

يشكل التكرار بأنواعه المختلفة أحد أكثر السمات المميزة للقول الشعري، حيث يرتبط عادة بدواعٍ دلالية تملي توظيفه، فتتحقّق معه خدمة الجانب الجمالي المتمثل في خلق الغنى الصوتي، والنبض الإيقاعي، والتموجات الصوتية، والذبذبات النغمية التي تعكس صورة النفس أو حركية الدلالة أو تموج الأفكار، ومن خلال ما سيأتي سنحاول رصدَ بعض أشكال التكرار ووظيفتها في إنتاج الدلالة.

إن ذا الرمة شاعر يعي دور الجانب الصوتي في وسم الكلام بالشعرية والرفع من قيمته الجمالية، حيث يتميز عن غيره في هذا الجانب " باستنطاقه للطاقات الصوتية في اللغة"[1]، لذلك فهو حريص على أن يوظف الظواهر الصوتية توظيفا نوعيا بعيدا عن منطق التزيين الصرف[2]:

مـا بـال عينـك منهـا المـاء ينسـكبُ // كأنّـه مـن كُلـى مفريـة سـربُ

يتميز البيت بامتداده النغمي وتلوينه الصوتي، ويظهر ذلك في خلوه من حروف العطف الحابسة للتدفق؛ فالمقام مقام شكوى وبكاء على ما حل بالديار والأهل، ويظهر العدول الإيقاعي في تكرار بعض الصوائت؛ كالكاف أربع مرات والباء ثلاث مرات والميم خمس مرات، وقد أضفى هذا التنوع الصوتي تلوينا نغميا ساهم إلى حد كبير في التنغيم الداخلي الذي أنقذ المطلع من رتابة الحزن المخيمة عليه والمبثوثة في أوصاله، كما شكّل صورة صوتية مزركشة ممتدّة ناسبت غاية البوح الصاعد الممتد.

(1) اللغة الكونية، الزهراني، ص: 4

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ص: 9

إن الصوامت المكررة زادت من الفاعلية الصوتية للمطلع وشكلت إلى جانب التقفية عوامل مؤثرة في الدلالة التي نحت منحى البوح وإخراج ما في النفس.

من الأبيات التي عدل فيها الشاعر عن إخراج البيت إخراجا إيقاعيا عاديا موظفا التكرار والتصدير معا، قوله[1]:

زَيْـنُ الشـباب وإن أثوابهـا اسـتُلبت // فـوق الحشـيّةِ يومـاً زانهـا السـلبُ

يتضافر كل من التكرار والتصدير في خلق الفاعلية الصوتية إلى جانب المدود الصوتية والتعويل على تكرار صامتي (الزاي والشين) مما لون البيت بألوان صوتية متباينة عكست جمال المحبوبة وتميّزها، وعليه يظهر العدول الإيقاعي واضحا في استثمار طاقة التكرار في خلق الذبذبات النغمية الناقلة للنبض الداخلي والعاكسة لإعجاب مميز بسحر المحبوبة، ولعل مجيء لفظي (زينُ-زانَ) في بداية البيت ونهايته يؤكد إصرار الشاعر على لفت الانتباه لجمال المحبوبة وصرفِ النظر إلى ذلك، بل على تأكيده وتقريره؛ فصار يهذي مكرّرا، وهنا يتخذ الإيقاع وظيفة إقناعية. كما أنّ حرص الشاعر على جعل اللفظ المقابل للقافية في العَروض الغاية منه تقرير جمال المحبوبة في السلب وغير السلب.

في سياق مغاير يؤدي التكرار دورا تأكيديا يجعل المعنى يلتبس بالوقع الصوتي القوي، كما في قول الشاعر[2]:

فتـارةً يخِـضُ الأعنـاقَ عـن عُـرُضٍ // وخضـاً، وتُنـتظَمُ الأسـحارُوالحُجُـبُ

يرد البيت في سياق دفاع الثور عن نفسه في مواجهة كلاب الصيد الجائعة، ويعكس التكرار البارز في الفعل (يخض) والمفعول المطلق (وخضا) قوّة الطّعن وتأكيده صوتا ودلالة، ولا شكّ أنّ التعويل على حروف (الضاد والخاء والحاء) زاد من عكس القوة

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص:29

(2) المصدر نفسه، ج1\ص: 106

الصوتية المناسبة لقوة الطعن وتأكيدها.

أدى العدول إلى التكرار - من ناحية ثانية- إلى تصوير قوة الضرب وتأثيره، وهو ما يؤكد تفاعل الصوت مع الدلالة وأداء التكرار للوظيفة التصويرية، ولعل فصل الشاعر بين الفعل والمفعول كان بغاية التفصيل في موضع الوخض وطريقته (عن عُرُضٍ)، وهذا التباعد أدى إلى إحداث وقع صوتي على مسافة فاصلة مما أسهم في إثراء الإيقاع وتلوينه.

يلوذ الشاعر بالتكرار في مقام وصف تحول الديار وما يصاحب ذلك من قوة التغيير والتأثير التي تمارسها الأمطار والسوافي، ويتطلب الأمر لياذا بالجانب الصوتي لتصوير قوة الوقع والتأثير[1]:

أناخت بها الأشراطُ واستوفضت بها // حصى الرمل راداتُ الرياحِ الهواجِمِ

ثلاثٌ مُرِبّات هِجنَ هيجةً // قذفن الحصى قذفَ الأكفّ الرّواجم

أفاد التكرار المعتمِد على المفعول المطلق مرتين (هجن هيجة-قذفن قذف) قوة الفعل وتأثيره وتدميره، فقوة الفعل ناسبت قوة الصوت ووقعه الشديد، وقد أثمر هذا التفاعل بين الصوت والدلالة تصويرا لقوة التغيير والتأثر وتوالي الرياح في تتابع دون انقطاع، وقد وسم التكرار البيت بالحركية التي عكست غليانا داخليا.

تتردد صورة تكرار الفعل ومفعوله بشكل كبير في شعر ذي الرمة مقارنة بغيرها من صور التكرار، وهذا الخيار الأسلوبي لا يمكن أن يكون اعتباطا أو اتفاقا، بل إن للأمر علاقة وشيجة بما هو دلالي بالدرجة الأولى، ذلك أن المعطى الصوتي غالبا ما يكون خادما للمعطى الدلالي.

إنّ مجيء المفعول (هيجة) تاليا للفعل (هجن) دون حاجز لغوي، أفاد سرعة الهيجان ومفاجأته دون إنذار سابقٍ، ومنح البيت حركية إيقاعية منحته انطلاقا شبيها بانطلاق

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ 747-748

الرياح المربّات، وزاد الشاعر من تأكيد هذا الانطلاق في الفضاء باعتماد الفعل ومفعوله (قذفن قذفَ) مما كرّس قوة النغم الصوتي العاكس لقوة الحركة على أرض الواقع وتأثير الرياح الحاملة للحصى على الديار، وزاد التشبيه الموظف من تأكيد فاعلية القذف والحركة من خلال تصوير المشهد.

لقد أثمر الاعتماد على التكرار مرتين، من خلال التركيز على الفعل ومفعوله، نغما إيقاعيا حاكى الحركة الخارجية ونقل صورة المشهد، وأنتج فاعلية إيقاعية رفعت من المنسوب الجمالي، دون أن نغفل أهمية العدول إلى التكرار في إنتاج الدلالة. ولا نغفل الإشارة إلى التضعيف الوارد في لفظ (المربّات) الذي يفيد شدة الوقع المؤذي المتتالي، والتضعيفين في لفظي (الأكفّ) و(الرّواجم) الذي يتماشى مع حركة القذف من بعيد وتصوير قوة إرسالها.

يصر الشاعر على أن يلوذ بالتكرار المعتمد على الفعل والمفعول كما في قوله[1]:

إذا وضـــخ التقريـــب واضَـخْن مثلـــه // وإن ســـحّ ســـحّا خـــذرفت بالأكـــارع

اعتمد الشاعر في بيته على أسلوب الشرط الذي ساعده على توظيف التكرار فجعل جملة الجواب من جنس جملة الشرط تأكيدا على المواصلة، وهكذا عكس التكرار (وضخ- واضخت، سحّ-سحا) حالة التباري الدال على حركية وردّ فعل مماثل للفعل، مما جعل للبيت حركية لم يكن ليكتسبها إذا عوّل الشاعر على ألفاظ مختلفة، وهكذا كان العدول إلى التكرار مرتين منتجا للدلالة ومفرزا للبعد الجمالي. ولقد أدى الاعتماد على الشرط في الشطرين إلى خلق توازٍ نسبي زاد من رفع درجة الحركية الإيقاعية.

ومن صور التكرار، اللجوء أحيانا إلى تكرار اللفظة الواحدة[2]:

بكيـــتُ علـــى مـــيّ بهـــا إذ عرفتهـــا // وهجتُ البكا حتّى بكى القومُ من أجلي

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 803

(2) المصدر نفسه، ج1\ ص: 141

يفيد التكرار التأكيد على فعل البكا ووصف مشهد التأثّر، إلى جانب إحداث جرس نغمي لوّن إيقاعية البيت ووقّع على ذبذبات صوتية موزّعة على الشطرين بشكل متفاوت أسهم في الزيادة من الفاعلية الصوتية المنتجة للمعنى خصوصا وأن اللفظين جاءا متباعدين، هذا مع استحضار ترداد الصوائت والصوامت نفسها ودورها في إغناء البعد الصوتي وتلوينه.

ويفيد هذا التكرار وقوع البكاء حقيقة لا ادعاءً، حيث يفيد إصرارا على لفت الانتباه إلى الكلمة المكررة باعتبارها بؤرة البيت الدلالية والجمالية في آن واحد.

ومن ناحية أخرى يعكس التكرار تموجا نغميا ودلاليا بديعا، إذ يصفُ مشهدَ تصاعد التأثّر ومراحله، ففي المرحلة الأولى بكى لما عرف الديار وفي الثانية زاد البكاء اهتياجا نتيجة التأثر، وكانت المرحلة الثالثة أن بكى المرافقون له رثاءً لحاله وتعاطفا معه.

وقد يكون الداعي المؤدي إلى التكرار مرتبطا بموقف له علاقة بالجانب النفسي[1]:

أعـاذلَ غُضّي مـن لسـانك عـن عـذْلي // فما كلّ من يهوى رشادي على شكْلِي

إنّ العدول إلى التكرار كان بفعل الامتلاء النفسي تجاه اللائمة، وإذا كان ذكر المخاطب\ المنادى كافيا لتحديد طبيعة المأخذ على الشاعر فإنه أصرّ على ذكره باللفظ (عذلي) وجعله من جنس المنادى رغم الخيار الأسلوبي الآخر المتاح (لومي)، لكن هذا الخيار لم يكن ليؤدي وظيفة عدم الاهتمام بالعذل، فالتكرار هنا يبتعد عن التأكيد إلى النفي أو اللامبالاة بأمر اللائمة.

ولا شك أنّ التخيّر الأسلوبي خلق تماثلا صوتيا بين بداية الشطر الأول ونهايته، تمثل في التوازي الصرفي بين الضرب والعروض (عَذْلي= شَكْلي)، وهو ما رفع من قيمة البيت الصوتية، كما أن هذا التماثل الحاصل في نفس الزمان والمكان أفرز توقيعا

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\155

نغميا عكس لامبالاة الشاعر بأمر من يلومه، ولا أدل على ذلك من الترخيم البادي في مطلع البيت، وما يوحي به من عدم اعتداد بالعاذل.

إنّ حرص ذي الرمة على جعل الصوت فاعلا في الدلالة، يجعله في أحايين كثيرة يركّز على الاهتمام به إلى درجة يضطلع فيها بوظيفة تصويرية كما في هذين البيتين اللذين يصف فيهما ليل الصحراء، وما يكتنفه من غموض، وما يخفيه من خطورة[1]:

للجـــنّ فـــي أرجائهـــا زجَـــل // كمـــا تنـــاوح يـــوم الـــرّيح عيشـــومُ

هنّـــا وهنّـــا ومـــن هنّـــا لهـــنّ بهـــا // ذات الشـــمائل والأيمـــان هينـــومُ

يتميز البيتان بالقوة الصوتية العاكسة لقوة الصوت المنبعث من أرجاء الصحراء ليلا والمالئ للفضاء، وقد حاكى الشاعر عبر التكرار الصوتي غرابة أصوات الجن وقوتها من خلال التعويل على تكرار الهاء وما تحيل عليه من غموض، إضافة إلى التضعيف الذي راهن عليه في وصف شدة الصوت المنبعث في الفضاء، وما يترتب عن ذلك من بعث الرعب في النفوس، وقد زاد من تصوير قوته وغموضه كونه يُسمع في الليل مما يجعله ممتدا في الفضاء، ويشير التكرار إلى إحاطة الصوت من جميع الجهات، وهو ما يزيد من تصوير خطورة المشهد.

يسلك الشاعر في تكراره سبيلا آخر يعوّل فيه على الجانب الصوتي المعبّر عن الدلالة، حيث يعمل على تجسيدها صوتيا كما في قوله[2]:

هيهـــات خرقـــاء إلا أنْ يقرّبهـــا // ذو العَـرْش والشّعشـعانات العيـاهيم

يقوم البيت على طلب الوصول إلى خرقاء وهي البعيدة، وقد أحكم الشاعر التعبير عن هذا البعد في الزمان والمكان بتوظيف التكرار الصوتي القائم على الامتداد المتمثل في المد بالألف الذي استعان به خمس مرات مسهما في "إطلاق الطاقة

(1) المصدر نفسه، ج1\ ص: 408-409

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ص: 423

الإنشادية"[1]، إضافة إلى التعويل على ألفاظ ذات قوة وامتداد (الشعشعانات، العياهيم) يعكسان قوة النوق التي يركبها للوصول إلى مبتغاه. وقد زاد تكرار الشين والعين وتجاورهما في الكلمة نفسها من تصوير شدّة النوق، وعموما اتسم البيت بالتلوين الصوتي من خلال المزج بين المدود الصوتية وتكرار الأصوات، وهو ما رفع من قيمته الإيقاعية التي أدت دورا بارزا في إنتاج الدلالة.

وفي البيت حرصٌ على تناسب الصوت والدلالة وإسهامٌ للصوت في إنتاج المعنى، من حيث التعويل على الصورة الصوتية التي تشكّلت باختيارات نغمية ذات أبعادٍ دلالية بالدرجة الأولى.

وقد يضيف الشاعر إلى التكرار والترديد الجناس عادلا بذلك عن أصل يأتي فيه الكلام خاليا من المشاكلة اللفظية، كما في قوله واصفا الناقة[2]:

دَروجٌ طــوت آطالهــا و انطــوت بهــا // بلاليــق أغفــالٌ قليــلٌ حِلالهــا

فهــذي طواهــا بُعــدُ هــذي وهــذه // طواهــا لهــذي وَخْــدُها و انســلالها

لجأ الشاعر بادئ الأمر إلى الاستعانة بالجناس الاشتقاقي (طوت-انطوت) لوصف فعلين متداخلين؛ يعكسان إصرارا من الناقة الدّروج على المضي قدما في اختراق الصحراء التي لا دليل فيها ولا شجر، ومن شأن ذلك أن يحثّها على مضاعفة الإصرار على قطعها قبل أن تبتلعها، ويعضّد الشاعر فاعلية الجناس الصوتية بالتكرار اللفظي المتمثل في تكرار الفعل (طوى) مرتين في البيت الثاني إلى جانب ترداد (هذي) ثلاث مرات، فلفظ (هذي) الأول يحيل على الناقة والثاني يحيل على الصحراء ، وحري بالذكر أن الفعل (طوى) ما جاء مكررا مرتين إلا ليفيد تأكيدا على حصول الأثر على النوق، وتَسبُّبِ

(1) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال، الدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، د. ت، ص: 22

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ص: 511-512

الصحراء وطولها في نحولها، ذلك أنّ الطيّ الأول سبب في الطيّ الثاني؛ فالأول يحيل على قطع المسافة، والثاني يفيد نحول الناقة من شدة السير.

تقوم شعرية البيتين على التكرار والترديد والجناس، حيث عدل الشاعر عن سوْق المعنى عاريا عن أي عناية صوتية، وأسهم ذلك في نقل المشهد في صورة علها سيماء المغايرة، ولا شكّ أن الإشعاع الجمالي للبيت يزداد بالحضور الفاعل للاستعارة المحققة للغلو والمبالغة.

يتّخذ التكرار عند ذي الرمة أشكالا متعددة، إذ يعمد إلى تنويع صوره لخلق ما يسمى بالتلوين الإيقاعي، إضافة إلى الحرص على التنويع والتشكيل الجمالي الذي لا يتحقق باتباع لون واحد أو صورةٍ إيقاعية واحدة، ومن ذلك تعويله على التكرار الصرفي سواء في حشو البيت أو في شطريه أو بين نهايتي الشطرين، ويفرز هذا النوع من التكرار تماثلا إيقاعيا يسهم إلى حد بعيد في خلق نغم داخلي يقوي من موسيقى البيت[1]:

وَسُـــوجَيْنِ أحيانـــا مَلُـــوعَيْنِ بـــالتي // على مِثْلِ حَرْفِ السيف يُمْسِي دَلِيلُها

لاذ الشاعر هنا بتكرار الصيغة الصرفية المثناة (فعولين) مرتين تأكيدا على السرعة ومبالغة في وصف النشاط، وقد جعل اللفظين متجاورين في الشطر الأول مما أعلى من النغم الصوتي . وعليه؛ أفرز التكرار تماثلا صوتيا نتج عنه تفاعل في خلق الدلالة وإنتاج المعنى المتمثل في تصوير سرعة الناقتين وحيويتهما وتتابعهما.

ومن هذا النوع القائم على تكرار الصيغة الصرفية نفسها، قوله[2]:

ليـــاليَ مـــيّ مَوْتـــة ثـــمّ نَشْـــرَةٌ // لمـــا أَلْمَحَـــت مـــن نظـــرة وكـــلام

إن اللجوء إلى تكرار الصيغة الصرفية (فَعْلةٌ) مرتين في مسافة متقاربة زاد من رفع الفاعلية الإيقاعية التي خلقها التوازن الصوتي بين الكلمتين، والظاهر أن هذه الفاعلية

(1) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي، ج2\ص: 921

(2) المصدر نفسه، ج2\ ص: 1056

الصوتية الخالقة للحيوية تُقوّيها فاعلية دلالية يوجهها التضاد المتوازي بين حركتي الموت والبعث، الشيء الذي تنتج عنه تموجات صوتية ونفسية تتأرجح بين العلو والانخفاض، والامتداد والارتداد، وهكذا ساعد العدول في وصف الواقع النفسي المتقلب بين حركتين شعوريتين.

إلى جانب التكرار، يحضر الترديد بين الفينة والفينة ليلوّن اللوحة الإيقاعية للقصيدة مانحا إياها بعداً آخر، ورغم أنّ الشاعر لا يعتمد عليه كثيرا فإن حضوره يبقى ذا فائدة في رصدِ التنويع الإيقاعي لديه[1]:

ديـار التي هاجـت خبـالاً لـذي الهـوى // كمـا هاجـت الشـأوَ البروقُ اللـوامحُ

لجأ الشاعر إلى ترديد الفعل (هاجت) مرتين في مكانين متباعدين، وارتبط كل فعل بكلمة أخرى، وأسهم هذا الترديد في بيان تأثّر الشاعر وتصوير واقعه النفسي، ولعل في التكوين الصوتي للفعل (هاجت) ما يفيد القوة الصوتية العاكسة لقوة التأثير وغليان الواقع الداخلي في آن، وترداد الفعل (هاجت) مرتين جاء مرتبطا بمفعولين يؤكد وقوع التأثّر القويّ، وتنبغي الإشارة إلى أنّ الفعل الثاني جاء في سياقٍ توضيحي مرتبط بالتشبيه ليبيّن نوع التهيّج وقوته، سعيا إلى تصويره في الذهن وتقريره.

ومن الترديد المؤدي لوظيفة المبالغة وتأكيد فعل التغيير المعبر في نفس الوقت عن ألمٍ ممض تجاه ما حلّ بالديار من دمار، قول الشاعر[2]:

ولا زال مـن نـوْء السِّـماك عليكمـا // ونـوءِ الثريـا وابـلٌ متـبطّحٌ

أسهم الترديد في إضفاء مسحة لونية على البيت، وساعد على تبيان الأثر القوي على ديار ميّ، ويفيد الناسخ (لا زال) دوام التأثير واستمراره، هذا إلى جانب دلالة الترديد على نزول المطر تواليا دون انقطاع، وكأن السّماك والثريا تآمرا على الدار ليمحواها.

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 859

(2) المصدر نفسه، ج2\ ص: 1190

زيادة على ما سبق من دلالات تُستقى من توظيف الترديد، أمكن القول أنه يفيد التأكيد على وقوع التأثير حقيقة لا ادعاءً، وبعيدا عن كل ما سبق يوحي الترديد أول مرة بأنه محض تكرار لا فضل فيه لكنه عند التحقيق يظهر أنّه يؤدي وظيفة في خلق التنوع الموسيقي والتشكيل الإيقاعي.

2- الجناس بين تخصيب الدلالة وتلوين الإيقاع

يُبنى الجناس على التشابه في اللفظ والصوت مع الاختلاف في المعنى وإلا كان محض تكرار[1]، ويسهم إلى حد بعيد في تلوين موسيقى النص ورسم الخطوط النغمية التي تقوّي الفاعلية الصوتية، وتقوم سائر مظاهره على تكرار الأصوات نفسها مما يخلق ذبذبات صوتية متشابهة تلوّن إيقاع البيت بنغم متشابه.

يعد الجناس من أكثر صور الإيقاع ذيوعا في شعر ذي الرمة حيث يضطلع بمجموعة من الوظائف؛ منها ما هو دلالي ومنها ما هو نفسي ومنها ما هو صوتي؛ فمن الناحية الدلالية يأتي الجناس "للتوسع في التعبير واحتواء المعنى"[2]، إذ يساعد اللغة على استيعاب المعاني ويسدّ عجزها الكمي[3]، ويفتح ذلك للمتكلم آفاقا دلالية تؤدي به إلى تلوين الدلالة والصوت في آن واحد، وهكذا "يتسع مجال القول أمام خياله فينطلق ويتدفق بمكنون النفس"[4].

وهكذا ينفتح الجناس على وظائف متعددة أبرزها تأكيد المعنى وإخصابه[5]، إذ في القصد إلى المجانسة قصد إلى مخاتلة المتلقي وإيهامه بأن الأمر لا يعدو أن يكون محض

(1) ظاهرة البديع، د. محمد الواسطي، ص: 149

(2) المرجع نفسه، ص: 179

(3) المرجع نفسه والصفحة نفسها

(4) نفسه

(5) نفسه

تكرار، وفي ذلك اختبار لقدراته الإدراكية. أما وظيفته الصوتية فتتمثل في جانب منها في "تأكيد الصوت وإشباع النغم والجرس"[1]، واللفظان المتجانسان إما أن يأتيا متصلين وإما أن يكونا متباعدين ولكل مزيته النغمية.

وذهب الدكتور محمد الواسطي إلى أن للجناس وظيفة نفسية ترتبط بالمتلقي، فالشاعر يوهم المتلقي في اعتماده على الجناس بكونه يكرّر اللفظ نفسه، مما ينتج عنه حصول "المخاتلة والمخادعة الأدبية"[2].

يتيح المسح الإحصائي لديوان ذي الرمة، تسجيل ملاحظة مفادها أن الشاعر يعتني عناية مفرطة بالجناس، تتجاوز عنايته بسائر صنوف الإيقاع المشكلة للموسيقى الداخلية، وهو ما يفيد حرصه على الجانب الدلالي والصوتي في آن واحد.

يتأرجح استعمال الجناس عند ذي الرمة بين التام وغير التام، وتنصرف عادته إلى جعل الصوت في خدمة الدلالة، الأمر الذي يؤكد عدم انسياقه وراء مطلب التصنيع أو الزخرفة حتى وإن وظف أكثر من جناس في رقعة البيت[3]:

وحائـلٌ مـن سـفيرِ الحـوْلِ جائلـهُ // حـولَ الجـراثيم، في ألوانـه شَـهَبُ

خلق العدول إلى الجناس ذبذبات صوتية ناتجة عن تفاعل الأصوات نفسها المشكلة للكلمتين المتماثلتين (حائل-جائل، حولٌ-حولَ)، وقد لاذ الشاعر بالجناس التام وغير التام، ووزعه على جسد البيت توزيعا أفضى إلى خلق نغم صوتي قائم على التنوّع.

لقد أفضى توظيف الجناس غير التام إلى خلق نغم صوتي متقارب، وصوّر في الوقت نفسه مشهد الدوران والإحاطة (إحاطة الرياح)، مما يؤكد عكس الصوت للدلالة.

وقد يوظف الشاعر الجناس غير التام في سياقٍ وصفيّ يروم المبالغة والتهويل،

(1) ظاهرة البديع، ص: 181

(2) المرجع نفسه، ص: 182

(3) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 84

خاصة في سياق وصف الصحراء[1]:

تســـمع فـــي تيهائـــه الأفـــلالِ // عـــن اليمـــين وعـــن الشـــمال

فنّـــينَ مـــن همـــاهم الأغـــوالِ // ومهمـــه أخـــوق طـــام طـــال

نقل الشاعر في البيت الثاني صورة سمعية يموج بها عالم الصحراء، يغلب عليها الارتفاع وإحداث الهولِ، ولما كان الجناس مخصبا للدلالة وملونا للإيقاع لجأ الشاعر إليه مرتين متتابعتين، فجعل الجناس الأول مقلوبا (هماهم-مهمه)، والميم والهاء إذا اجتمعتا دلتا على الغموض والإبهام، وكذلك الأمر فيما يرتبط بأصوات الأغوال والمهمه الممتد، وجعل الشاعر نهاية البيت متسارعة عندما لاذ بوصفين متجانسين (طامٍ، طالٍ) وهو جناس ناقص أفاد نوعا من الحيوية الإيقاعية المناسبة للدلالة المتحركة والغموض والرغبة في سلوك المهْمهِ بسرعة.

يركز الشاعر على الجناس الناقص وفاعليته الدلالية، مما يؤكد على عنايته بالمعطى الدلالي أولا ثم الصوتي بعده[2]:

والعـيس مـن عاسـجٍ أوواسـجٍ خببـا // يُنحَـزْنَ مـن جانبيْهـا وهـي تنسـلب

جانس الشاعر بين (عاسجٍ) و (واسج) وهما نوعان من السير، وأورد اللفظين في سياق السير والإسراع فكان اقتران الصوت بالدلالة فاعلا في الرفع من المنسوب الجمالي للبيت.

ومن ناحية أخرى يعكس اللفظان المتجانسان من خلال تركيبهما وصيغتهما خفة وانطلاقا يناسبان خبب العيس وإسراعها، ولا شكّ أنّ التنغيم الصوتي حاضر بقوة، حيث إن الاعتماد على كلمتين متجانستين وعلى صيغة صرفية واحدة أعلى من قيمتهما الصوتية المولّدة للنغم المتجانس، كما ينبغي التأكيد على التوقيع النغمي المرصع الذي أفرز ضربات إيقاعية برزت في الوقع المتشابه للجيم وهو ما زاد من فاعلية الجناس في

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 285

(2) نفسه، ج1\47

تلوين إيقاعية البيت وتخصيب دلالته.

وفي سياق آخر يأتي الجناس ليؤدي وظيفة دلالية كما في مدح الممدوح بالقوة والشجاعة[1]:

والتـــاركَ الكـــبشَ مصـــفرّا أناملـــه // في صـدرهِ قِصْـدةٌ مـن عامـلٍ صَـرِدِ

إن القوة الصوتية التي تشع من اللفظين المتجانسين (صدر-صرد) عكست قوة الممدوح وفتكه بعدوه، ولعل في اختيار الجناس المقلوب ما يفيد فعل الممدوح بعدوه وتجسيدا لطرحه أرضا وقلبه مهزوما، وفي تكرار صامت الصاد ما يصور هذه القوة صوتيا ويؤكدها، حيث عكس دلالة الفتك المبرح بالعدو.

3- التصدير وتطعيم النغم الداخلي:

للتصدير حضوره النوعي في شعر ذي الرمة باعتباره ظاهرة ترتبط بالشعر وتغني فاعليته الإيقاعية وفعّاليته الدلالية، وينقسم في العادة إلى التصدير المكرّر وتصدير التقفية والتصدير المتجانس أو الاشتقاقي، ويقسّم بحسب القرب أو البعد من القافية إلى بعيد (دائري) أو متوسط أو قريب[2].

في التصدير يكون العجُز ثابتا والصدر متحولا "وهذا التوزيع الموقعي يخلق تلونا في الإيقاع بحيث يكون بعيدا أو قريبا أو متوسطا"[3]، والتصدير معناه "أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"[4]، ويركز ابن رشيق في تعريفه على أهمية التصدير من الناحية الشكلية

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 176

(2) ينظر : ظاهرة البديع، د. محمد الواسطي، ص: 190

(3) المرجع نفسه، ص: 194

(4) العمدة لابن رشيق، ج2، ص: 3

الإيقاعية، وذلك ما تفيده مصطلحات من قبيل: الرونق، والديباجة، والمائية، والطلاوة.

يعدّ التصدير الدائري أبرز أنواع التصدير، به يُختتم البيت بالكلمة التي افتُتح بها مما يخلق نغما متماثلا يقوي من الفاعلية الإيقاعية، يقول ذو الرمة[1]:

وكسْـبٍ يغـيظُ الحاسـدينَ احتويتُـه // إلى أصـلِ مـالٍ مـن كـرام المكاسـب

يشكل التصدير (كسب-المكاسب) البؤرة الجمالية للبيت، إذ وظفه الشاعر للتأكيد على سعة رزقه التي هي نتيجة لما ورث ولما اكتسب من عرق الفكر والشعر، كما لا يخفى أن اللجوء إلى التصدير الدائري قصده إغاظة الحسّاد، ولعل في اختياره ما يوحي رمزيا ودلاليا بانحسار حساده وسط دائرة الغيظ والحسد لا يملكون منها خروجا وفكاكا، وهذا من جماليات التصدير الدائري.

من الناحية الدلالية، أيضا، يمكن القول إن الشاعر يعيش في دائرة النعيم، حيث يحيط به الكسب من كل مكان، ومن شأن هذه الإحاطة أن تحميه من صروف الدهر وسهام النوائب.

وصوتيا رفع التصدير من قيمة البيت النغمية، خاصة وأنّ الشاعر ختم البيت بما بدأه مما خلف نغما صوتيا متشابها يعكس مرحا داخليا يشّع وسط الدائرة الإيقاعية الموظفة، وقد أفاد السين شيئا من هذا المرح والنشاط وكيد الأعداء.

وفائدة التصدير الدائري أنه يحيط البيت بدائرة نغمية وكأن الإيقاع يستقر في النقطة نفسها التي انطلق منها، وهذا الدوران النغمي يخلف تناغما وتلوينا وتماثلا[2].

ومن صور التصدير، مجيئه في نهاية البيت وحشو الشطر الثاني، حيث يستقر متاخما للقافية[3]:

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 198

(2) ينظر: ظاهرة البديع، د. محمد الواسطي، ص : 196

(3) ديوان ذي الرمة، ج1\38

لا أحسب الدّهريُبلي جِدّةً أبداً // ولا تُقسِّمُ شَعْبا واحدا شعَبُ

يحمل البيت دلالة الأسى والتأسف على الغفلة والغِرّة، وكان طبيعيا أن يجعل الشاعر المعطى الصوتي دالا على هذا الإحساس ومؤديا لتلك الدلالة، ولا شك أنّ في اختيار التصدير ما يفيد حرص الشاعر على أن يخلق التناسب بين الصوت والدلالة، وتشابه اللفظين في الشين والعين والباء يفيد عمق التأثّر النفسي والتحسر على ما فات وعلى ما حلّ به، كما أن مجيئه على مسافة متقاربة يصور الصدمة النفسية التي اتخذت بعدا انفعاليا.

ويجتمع التصدير بالجناس خالقين نوعا من التفاعل الإيقاعي الذي يسهم في إنتاج الدلالة وتعميق مفعولها كما في قوله[1]:

كأنّ طوْدا يمَنِيا أَقْوَدا // فارَق طَوْدَيْن ولاقى أطوُدا

يصف الشاعر، هنا، الجمل الضخم، حيث عبّر عن هذه الضخامة في تجلّ صوتي ممتد تمثل في قوة الألفاظ المختارة (طودا، أقودا، أطوُدا) إضافة إلى المدود التي صورت صوتيا طول الجَمل وضخامته، وقد خلق كل من الجناس والتصدير تموجات إيقاعية على امتداد الشطرين مما لوّن إيقاعية البيت وخلق ما يشبه الذبذبات المتجانسة المفرزة للإشعاعات الصوتية الدالة على القوة والطول والبعد.

وتشيع عند الشاعر صورة التصدير الذي يرد في حشو الصدر، ويسهم بدوره في خلق نغم إيقاعي ملوّن:

إذا الهجرُ أفنى طولُه ورَق الهوى // من الإلْف لم يقطع هوى ميّةَ الهجرُ[2]

يقوم البيت على ثنائية الهجر واللقاء أو الفناء والبقاء، وهو ما عكسه التصدير الموظف، ذلك أنّ الهجر الوارد في حشو الصدر أدّى وظيفة إفناء الهوى، وإفناؤه مؤكد

(1) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 299

(2) المصدر نفسه،ج1\573

بالأداة (إذا) الدالة على تحقّق الشرط، أما الهجر الثاني فلمجيئه في القافية دلالة تحيل على إبعاده وعدم فاعليته التأثيرية في نفس الشاعر، وهكذا كان الجانب الصوتي فاعلا في الدلالة.

لقد عكس التصدير، هنا، دلالة تمسّك الشاعر بهوى ميّ رغم الهجر، ولعل زحزحة لفظة (الهجر) إلى القافية توحي - إذا صحّ ربطها بالسياق- برغبة في إبعاده وبيان عدم تأثيره في هواها المنقوش في زوايا الذاكرة القريبة والبعيدة. وعليه؛ فالتفاعل حاصل بين المعنى والإيقاع، إذ يؤثر في حركته ومساره وانطلاقه وتموجه وتذبذبه وارتداده وامتداده.

المبحث الثالث

التشكيل الجمالي للعدول الإيقاعي

1- العدول الإيقاعي بين التوزيع والتنويع

الشعر رسمٌ بريشة اللغة يراعي فيه الشاعر وضع سائر المكونات الشعرية في موضعها، بغاية تحقيق التناسب الكلي الذي يعدّ شرطا لجمالية التشكيل، وبين مطمح تنويع الظواهر الإيقاعية على جغرافيا القصيدة وحسن توزيعها، تتشكل اللوحة الإيقاعية العامة.

إن القصيدة، في وصفها العام، صورة إيقاعية تسهم في تشكيلها مكونات وعناصر مختلفة تتضافر في خلق الإطراب والأثر الجمالي وإنتاج الدلالة، عبر التفاعل بين الإيقاع والمعنى الذي يفرز فاعلية إنتاجية يتشكّل بمقتضاها البعد الدلالي الذي لا ينفصل عن الإيقاع ومكوناته.

إذا كان ذو الرمة قد أولى عنايته للبيان، فإنه أضاف إلى ذلك اهتماما بالتشكيل الإيقاعي على اعتبار أن الشعر تتداخل في خلقه عناصر متداخلة تتضافر كلها في تفعيل شعريته، ولا يربو عنصر على عنصر إلا بقدر فاعليته في السياق ودوره في إبداع الدلالة وإنتاج المعنى.

يوزّع ذو الرمة الظواهر الإيقاعية توزيعا يخضع لمطلب الدلالة بعيدا عن أيّ إقحامٍ يُقصد به التزيين المحض، ودليل ذلك أنّ الأشكال الإيقاعية المختلفة ترد في القصيدة الواحدة متفرّقة يستدعيها المعنى والسياق، حيث تأتي عفو الخاطر بعيداً عن تعسّف التوظيف الذي يحول الظواهر الإيقاعية إلى زينة لفظية لا تتجاوز البعد الصوتي. وهكذا تتوزع هذه الظواهر بشكل نوعيّ يظهر الدقة في وضع الظاهرة في سياقها المنتج الدال.

يلمح المتتبع لحضور هذه الظواهر ذلك التفاوت في الانتشار والتوظيف، وهو

تفاوت في الكم والكيف معا؛ فبينما يكثّف الشاعر من بعض الظواهر الإيقاعية في سياقٍ ما يلجأ في سياق آخر أو قصيدة أخرى إلى التقليل من الحضور الإيقاعي المكثف، وللأمر علاقة وطيدة بالمطلب الدلالي الذي يستدعي الظاهرة القادرة على إنتاج الدلالة وإحداث التنغيم.

إن تتبع توظيف ذي الرمة للظواهر الإيقاعية الخارجية والداخلية يفضي إلى استنتاج مؤداه أنه ينوع ويلوّن ويحسن وضع كل ظاهرة في مكانها بما يخدم الدلالة ويفرز الجمال، ويضيف إلى ذلك قدرة على التوزيع ووضع المكون الإيقاعي بين ما يجاوره في السياق من المكونات الأخرى ليتحقق التناسب والتقارن بين مكونات القصيدة أو البيت.

وعليه؛ يخضع توزيع الظواهر الإيقاعية في شعر ذي الرمة إلى رؤية شعرية محكمة تغلّب المعيار الجمالي الخالق للتناسب، حيث لا يخضع توزيعها للكم والغاية التزيينية بقدر ما يخضع للكيف والمطلب الدلالي، ولذلك يكون توظيف الظاهرة بعيدا عن التكلف.

ينفتح الإيقاع الشعري عامة على كافة أشكال البديع التي ترتبط بالوظيفة الصوتية وتؤدي دورا في تنغيم النص والرفع من منسوبه الجمالي، ولعل في انفتاح مفهوم الإيقاع على أراضٍ مختلفة يؤكد أنّ الوزن وحده غير كافٍ لإعطاء النص النبض الجمالي الكافي ليرفعه إلى مستوى الشعرية.

من ناحية الإيقاع الخارجي، ظل ذو الرمة وفيا للأوزان الموروثة، لكنه كان حريصا على تنويع إيقاعه من خلال تطعيمه ببعض التغييرات التي تمسّ التفعيلات سواء في الحشو أو نهاية الشطرين، مما يفضي إلى خلق نغم إيقاعي يجمع بين التماثل والتناسب، ومن ناحية أخرى كان الحرص أشد على جعل القافية لا تسير على نسق واحد، فحينا تكون مستقرّ البيت الدلاليّ والإيقاعي، وحينا آخر يخرج البيت إلى التضمين فتربط القافية مع ما يليها من أبيات أواصرَ رحمٍ دلالي، وأحيانا يخرق الشاعر أفق انتظار

المتلقي عبر التسهيم والإرصاد، وهذا التنويع في بناء القافية يسهم في تلوين إيقاع القصيدة وتطعيمها.

إن توظيف ظواهر إيقاعية في مقطع شعري واحد يجعل بعضها مركزيا والآخر يقع في منطقة المحيط والهامش، ويؤدي الثانوي والهامشي دورا تكميليا لدور الظاهرة الإيقاعية التي تشكل البؤرة النغمية التي تصدر عنها باقي العناصر الإيقاعية الأخرى وتعود إليها.

وفي صلب عملية التوزيع والتنويع، يحرص ذو الرمة على خلق التناسب والتشاكل حتى تظهر الصورة الإيقاعية العامة في حالة من التناغم المحقق للتفاعل بين المعنى والإيقاع.

إن تطريز القصائد عند ذي الرمة، يقع في صلب عملية التنويع الإيقاعي، فحرصه على توظيف ظواهر إيقاعية على مسافات متباعدة يخلق لوحة متعددة الأشكال والألوان، وهو ما يفضي إلى التنوع والغنى الدلالي.

يفيد التطريز الحرص على الجمع بين ظواهر إيقاعية تجعل اللوحة متعددة الأشكال النغمية والألوان الموسيقية، مما يجعل القصيدة صورة إيقاعية عليها سيماء التنوع، ولا بدّ للشاعر وهو يحرص على التطريز أن يراعي مبدأ التناسب، وأن تكون المكونات الإيقاعية مستدعاة من قبل المعنى غير مقحمة في السياق.

إن دراسة العدول الإيقاعي عند ذي الرمة يؤكد وعي الشاعر بأهمية الجانب الصوتي، لذلك حرص على التنويع والتلوين حتى يخرج لوحاته\ قصائده في صورة عليها سيماء التنوع الصوتي.

إن توظيف ذي الرمة لظواهر الإيقاع يتسم بالاعتدال، فلا هو يخلي شعره منها ولا هو يكثر منها فيصير رصّا للأصوات والألفاظ التي لا روح فيها، ويعد التضمين والإيغال والتصريع ظواهر تسهم في تلوين الإيقاع ومنحه حيوية تبعده عن السير على النسق الواحد.

يحتل التكرار حيزا مهما في سياسة ذي الرمة الإيقاعية حيث ينتشر بأشكاله وألوانه المتعددة، مما يجعله ظاهرة أسلوبية ذات أهمية في شعره، وتكمن أهمية التكرار، باختلاف تشكّلاته، في إعطاء النص الشعري نبضا إيقاعيا وتلوينا صوتيا دلاليا يسهم إلى حد كبير في تعميق الوظيفة الإيقاعية وإغنائها، إضافة إلى خلق الدلالة وتوجيهها.

فوق هذا وذاك، يخلق التكرار ذبذبات صوتية تعلو وتنخفض، وغنى وتنوعا موسيقيا يسهم إلى حد كبير في تعضيد الوسائل الفنية الأخرى، ذلك أن الإيقاع لا يوجد بمعزل عن الظواهر الفنية الأخرى، بل يعمل معها في خلق الشعرية، ويضطلع بدور مهم في تلوين الإيقاع وتنمية الدلالة، إذ يخلق الذبذبات النغمية العاكسة للتموجات النفسية، وغالبا ما يرتبط بالسياق، حيث يتفاعل الصوت بالدلالة، ويزيد على ذلك بأداء وظيفة التصوير.

يرد التكرار مرتبطا بظواهر إيقاعية أخرى كالتصدير والتوازي والجناس، ويؤدي هذا التفاعل بين المكونات الإيقاعية إلى تعميق النغم الداخلي والرفع من منسوب الدلالة، وينتج هذا التفاعل داخل حيز البيت امتدادات دلالية وإشعاعات نغمية، ويستثمر الشاعر براعته وبلاغته في رسم لوحة إيقاعية عنوانها التناسب الدالّ.

يحرص الشاعر على أن يجمع بين التكرار والجناس في سياق واحد لقدرتهما على إنتاج الدلالة وإحداث البعد الجمالي، من ذلك قوله[1]:

مللـــتُ بـــه الثـــواء وأرّقتنـــي // همـــومٌ لا تنـــام ولا تُنـــيمُ

أبيـــتُ أرعـــى كـــل نجـــمٍ // وشـــرُّرعايـــةِ العـــين النّجـــوم

بنى الشاعر دلالة البيتين على الجناس والتصدير باعتبارهما شكلين إيقاعيين يُعدل إليهما في الشعر لأداء الدلالة وخلق الأثر الجمالي الذي لا يمكن أن يُحدث إذا أتى الكلام مغسولا من كل حلية صوتية مؤثرة في الدلالة.

(1) ديوان ذي الرمة، ج2\ ص: 681-682

لقد أثمر تكرار كلمة (نجم ونجوم) نهاية كل شطر في خلق نوع من التوازن النسبي الذي أحدث نغما مكررا أدى وظيفته في التعبير عن التذمر من مراقبة النجوم والشكوى من الأرق نتيجة الهموم، ولا شك أن الجناس الموظف في الشطر الثاني من البيت الأول (تنام - تنيم) عكس حالة الشاعر النفسية المترنّحة بين القلق والهدوء فلا الهموم تهدأ ولا هي تجعله يهدأ، وقد اقترب الجناس من التضاد الذي عكس وضعيتين متقابلتين.

الظاهر هنا أن الجناس في شكله الاشتقاقي تجاوز كونه حلية صوتية صمّاء إلى أن يصير فاعلا في المعنى ومصوّرا للحالة الشعورية والفكرية أيضا؛ فالإيقاع بقدر ما يخضع في توظيفه للمعطى الدلالي يكون الجانب النفسي ذا دخلٍ في المسألة، إذ إن تغيّر الانفعال ينتج عنه تغيّر في قوة الايقاع وخفوته وحركته ومساره.

جدير بالذكر أنّ الظواهر الإيقاعية في شعر ذي الرمة تشتغل بشكل عضوي، إذ لا ينفصل بعضها عن بعض، فقد يأتلف التكرار والتصدير، والتوازي والترداد، والترصيع والتكرار، ويفضي هذا التداخل الوظيفي إلى جعل المعطى الجمالي في خدمة المعطى الدلالي.

من ناحية أخرى، تنتج عن التصدير قيم صوتية ذات أثر في تشكيل الدلالة وتحقيق الأبعاد الجمالية، ويرد عند ذي الرمة بأشكاله الثلاثة، وغالبا ما يرتبط بالدلالة التي تملي النوع وطريقة التوظيف، ويأتي في الغالب مرتبطا بظاهرة أخرى سواء كانت جناسا أم تكرارا الشيء الذي يعلي من منسوب البيت الإيقاعي ويفتح دلالته على منافذ التأويل.

رغم قلة عناية الشاعر بالترصيع إلا أن توظيفه له يتسم بنوع من الذكاء في الاختيار، وكأني به لا يطلب الظاهرة لذاتها بقدر ما يجعل المعنى يطلبها. فبالكاد نجد له نماذج محدودة على امتداد الديوان، إلا أن وجوده يؤكد عناية الشاعر بالجانب الإيقاعي والعدول عن القوالب الإيقاعية المألوفة إلى أشكال لها فاعليتها ونتاجها الجمالي، ويؤكد هذا كله أن شاعرنا لا يهتم بالظاهرة بقدر ما يهتم بوظيفتها وإضافتها على المستويين الدلالي والجمالي.

تحتل بنية التوازن مكانة الصدارة في برنامج الشاعر الإيقاعي، إذ تسهم في تلوين الإيقاع وتخصيب الدلالة، إضافة إلى تعميق الوظيفة الإيقاعية.

يحضر التوازي بصنوفه المختلفة فاعلا في المعنى باثا في أوصال القصيدة والأبيات حيوية، وتتأرجح وظيفته بين التنغيم وإنتاج الدلالة وتصوير الواقع النفسي، ويشكل في سياق وروده البؤرة الصوتية ومركز الإشعاع الإيقاعي، وتكون سائر الظواهر الأخرى تابعة له دائرة في فلكه مكملة لوظيفته مدعمة لها، وتختلف هذه المركزية من سياق إلى سياق حسب الغاية والمقصدية المرتبطة أساسا بالتفاعل الخالق للبعد الدلالي.

يوظف الشاعر التوازي توظيفا يرتبط بالسياق والدلالة، ويبتعد عن التكلف والاستدعاء المجاني، لذا فهو قليل الورود يرتبط بمواضع مخصوصة كالتغزل والوقوف على الطلل والمدح، وهي مواقف تستدعي قالبا مخالفا للأصل.

إضافة الى التوازي الصرفي والنحوي النسبي، يحضر التوازي العروضي بنسب متفاوتة ليزيد من تعضيد النغم الداخلي، ويهب البيت بعدا ايقاعيا واشعاعا نغميا نابعا من شعرية التماثل.

يحضر التوقيع النغمي في شعر ذي الرمة مرتبطا بظواهر إيقاعية محددة، ويقصد به انتهاء المقطع أو الشطر بضربات نغمية متشابهة على وقع واحد، إذ يعلي من الفاعلية الصوتية للبيت أو الأبيات أو القصيدة. ويتحقق عادة بالترصيع والتقسيم والمفعول المطلق المشتق من نفس الفعل وكذا تكرار الصيغة الصرفية، ويسهم كل من التكرار والترداد والجناس في تحقّق التوقيعات النغمية على مسافات متقاربة أو متباعدة، ذلك أن مراهنة الشاعر على كلمتين من المصدر نفسه يجعل وقعهما النغمي بارزا وهو ما يغني الإيقاع داخليا وخارجيا، من حيث تأثيره في المتلقي وتطعيمه للموسيقى الداخلية.

ولا شكّ أن التصريع يعد أكثر الظواهر الإيقاعية تحقيقا للتوقيع النغمي المتوازن الواقع في نفس الزمان والمكان، حيث يرفع من الوهج الإيقاعي للمطلع.

ولحرف الروي توقيعه النغمي الخاص الذي يرد في المكان نفسه "إذ يطلبه المعنى

بحقه" محققا وظيفة صوتية ونفسية وجمالية، ويزداد توقيعه علوا إذا ارتبط بالقافية المتمكنة التامة التي يمتلئ بموجبها الوزن والمعنى.

2- أبعاد العدول الإيقاعي

يبدو ذو الرمة شديد الحرص على خلق التناسب بين سائر المكونات المشكلة للقول الشعري، والتناسب قانون جمالي ومعيار فني تقاس به جودة الكلام، وله في النقد القديم مصطلحات متنوعة تصبّ كلها في نقطة التأليف والتلاحم والتشاكل وعدم التنافر، وبقدر ما يتحقق التناسب بنعوت تُقصد فإنه يتحقق بعيوب تُجتنب، والتناسب وصف عام لانتظام مكونات العمل الفني بطريقة تجعله يؤدي وظائفه الجمالية والدلالية، وداخل القصيدة يمكن الحديث عن تناسب كلي يشمل الألفاظ والتراكيب والصور والأصوات، ولعل التناسب الإيقاعي الحاصل بين الظواهر الإيقاعية في رقعة البيت أو جسد القصيدة أو جغرافيا الديوان يعدّ أكثر أنواع التناسب إسهاما في تحقق الشعرية لكونه يضم في بوتقته سائر العناصر النصية الأخرى.

تتداخل بعض الظواهر الإيقاعية في شعر ذي الرمة، فلا تأتي إلا متجاورة وذلك لشدة ارتباط بعضها ببعض كما هو الشأن بالنسبة للجناس والتصدير والتكرار، ويرد التوازي مجاورا للتكرار الصرفي والترصيع، وينتج عن تلاحمها إنتاج للدلالة وإفراز للأبعاد الجمالية الممتدة.

تسهم أشكال العدول الإيقاعي في تلوين القصيدة، وتؤدي دورا في تشكيل اللوحة الإيقاعية العامة وتلوينها، وهكذا تستحيل القصيدة صورة فنية إيقاعية سيماها التناسب. والتناسب هنا لا يقتضي وجود تنويعات متباينة بقدر ما ينبغي أن يحقق التفاعل والمشاكلة بين الظواهر الإيقاعية؛ ففي أي بيت أو نص هناك أسلوب بؤرة يشكل المركز والنواة وأسلوب آخر مساعد يدور في فلك الأول، يتضافران معا في تطعيم المعطى الإيقاعي ورفع فعّاليته.

يحرص ذو الرمة في شعره على تناسب الصوت والدلالة، حيث يصبح الصوت دالا

على المعنى ومصورا له في الذهن ومولدا للدلالة ومساعدا على التأويل، ويأتي ذلك من حرصه على اختيار الكلمات الدالة على المعنى. ويستعين في ذلك بخبرته باللغة ومعرفته بالموصوف، والكلمة "عند ذي الرمة لها ميزة خاصة، لها رنينها وجمالها وحلاوتها، يُحسن اختيار حروفها وبنائها ونظمها ومن ثمّ كان لشعره إيقاع متميز عن كثير من شعراء عصره"[1].

ومن نماذج شعرية التناسب، نسوق قول الشاعر:

مراسيل تطوي كلّ أرضٍ عريضة // وسيجا وتنسلّ انسلال الزوارق[2]

بُني البيت على التناسب المعنوي الدقيق الذي يتجلى في الترابط العضوي الداخلي بين (تطوي-أرض-عريضة-وسيج-تنسلّ) فكلّ الألفاظ تدلّ على الانطلاق والإصرار وسهولة السير، وصوتيا عدل الشاعر إلى توظيف المفعول المطلق(انسلال) من جنس الفعل (تنسل) مما قوّى من الفاعلية الصوتية التي ناسبت المعنى، ولا شكّ أن تكرار السين وما يوحي به من سهولة ويسر عكس سهولة سير الجمال في الصحراء رغم طولها وخطورتها، وهكذا كان اللجوء إلى خيار التكرار الصوتي مؤكدا للمعنى وفاعلا في تقوية الدلالة وخلق الفاعلية النغمية.

يُعنى ذو الرمة بموسيقى شعره مما يحقق التناسب على كافة المستويات، ويجسد التداخل العضوي بين سائر العناصر، ويعني هذا أنه نجح " في تجويد موسيقى شعره، وتحسينه بفضل قدرته على اختيار البحور ذات المدود الموسيقية المختلفة طولا وقصرا، واختيار القوافي ذات الحروف الممدودة، وحسن اختيار الكلمات والحروف وتكرارها"[3]، وزاد على ذلك بأن مزج بين كل الظواهر الإيقاعية مزجا قائما على التشاكل وحسن التأليف المؤدي إلى تحقق شعرية التناسب.

(1) إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة، د. محمد الأمين، مجلة آفاق، ص: 131

(2) ديوان ذي الرمة، ج1\ ص: 254 المراسيل: السراع في المشي.

(3) إيقاع الوزن والقافية، د. محمد الأمين، ص: 131

لقد عرف عن الشاعر أنه يستنطق الطاقات الصوتية الخبيئة للغة ويختار منها ما يناسب الدلالة صوتيا، ويتحصل ذلك من خبرته اللغوية ومعجمه المتسع، ويزيد على ذلك بخلق المناسبة بين اللفظ والمعنى، حيث "يختار الأصوات المعبرة عن المعاني بصفة جوهرية"[1]، ويضيف إلى ذلك أنه" يحسن مطابقة الحروف للمعاني"[2].

من علائم جودة الشعر أن يأتي متلاحم الأجزاء سهل المخارج، ويترتب عن ذلك أن يجري على اللسان في غير تعسّر ولا احتباس كما في النص الشهير للجاحظ، ويتحقق ذلك باتباع شرائط معنوية ولفظية تسهم في اندلاث الكلام وانطلاقه وتناسبه.

وعليه؛ يفضي التناسب إلى خلق مائية الإيقاع التي ترتبط بسائر مكونات النص الشعري، فقد اقترن وصف الإيقاع الجيد بالماء في انطلاقه وتدفقه وانسيابه، مما يجعل القصيدة كلمة واحدة والكلمة أشبه بالحرف، ولا شك أن تجنب العيوب التركيبية وكثرة الزحافات ومراعاة التناسب الصوت والمعنى يفضي إلى لذاذة الوزن المقترنة بمائية الإيقاع، حيث يفضي ذلك إلى "استواء الكلام، وسهولة مخرجه.. ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن"[3].

تتقاطع مائية الإيقاع مع مصطلح لذاذة الوزن الذي من دلالاته عدم الإخلال بالنظم، وهنا يراعي الشاعر تموقع الكلمة والحروف والأصوات بما يحقق مائيتها وتدفقها. ويسهم التزحيف المفرد والتزحيف المركب في خلق لذاذة الوزن ومنحه تدفقا وانسيابية وانطلاقا إذا جاء كالغرة وطلبه المعنى دون تكلف. وتتجاوز وظيفة الزحاف خلق المائية إلى خلق التناسب بين اللفظ والتركيب والوزن المختار.

لقد أتاح تتبّع الظواهر الإيقاعية في شعر ذي الرمة رصد حرصه على تحقيق التناغم بين سائر المكونات بطريقة يحقق بها تدفّق الإيقاع وجريانه، ولا شكّ أن مائية الإيقاع

(1) المرجع نفسه والصفحة نفسها

(2) المرجع نفسه، ص: 132، ويُنظر النموذجان ص: 132-135

(3) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص: 49

هي نتاج تحقق التلاحم والتناغم على مستويات صوتية ووزنية وتركيبية وتصويرية، مما يجعلها معيارا للحكم على شعرية الكلام من عدمها.

خلاصة

يفضي ما سبق تحليله ومناقشته إلى تسجيل النتائج التالية:

- إنّ الخروج عن إطار الوزن لم يكن متاحا في ظل سياق ثقافي ونسق جمالي له ضوابطه ومعاييره؛
- نوّع الشاعر في الإيقاع الخارجي عن طريق العدول داخل إطار الوزن بإجراء التغييرات المحققة لمائية الإيقاع وللتماثل النغمي بين الشطرين؛
- تتيح القافية عدولا أوسع من الوزن مما يفضي إلى تحقيق شعرية الانتظار بالتضمين، وإلى خرق المفاجأة بالتسهيم؛
- احتلت بنية التوازن حيزا مهما في برنامج ذي الرمة الإيقاعي، حيث أسهم كل من الترصيع والتقسيم والتوازي في إفراز شعرية التماثل والانضباط والتوقيع؛
- نوّع الشاعر في إيقاع قصائده من خلال الاعتماد على التكرار والجناس والتصدير مما جعل شعره مجالا لتجسّد الذبذبات النغمية والتموجات الدلالية الملونة للإيقاع العام؛
- امتلك ذو الرمة رؤية شعرية مكنته من تشكيل قصائده وتلوينها، وفق تصور إبداعي سيماه الاعتدال في التوظيف ومراعاة التناسب والحرص على مائية الإيقاع.
- تتحقق شعرية التناسب داخل رقعة البيت أو القصيدة من خلال إحداث التآلف بين المكونات الإيقاعية وسائر العناصر الأخرى، وينتج ذلك عن تفاعل عضوي يؤدي إلى إغناء الدلالة وإفراز البعد الجمالي؛
- تتحول قصائد ذي الرمة إلى لوحات إيقاعية موشاة مطرزة فسيفسائية، يحكمها مبدأ التناسب وطلب المعنى للصورة الإيقاعية، ويفضي ذلك إلى جانب التفاعل الكيميائي الداخلي إلى التحام البعد الدلالي بالبعد الجمالي.

الخاتمــة

يُساعد رصد ألوان العدول الفني على تبيّن ملامح الهوية الشعرية التي ترسم خطوطها الفلسفة الجمالية التي تؤثر في اختيار الظواهر الأسلوبية والصور التعبيرية، وتشكيل اللوحة الفنية العامة، وهو ما يجعلنا أمام تجربة شعرية موغلة في الاختلاف والمغايرة.

لقد كان ذو الرمة وفيا لمبدأ الفن للفن في غالب أشعاره التي دارت حول ميّ والصحراء، وهو ما هيّأه تلقائيا ليعدل عن السياق الثقافي السائد في عصره الذي فرض مواضعات جمالية اتفقت عليها الجماعة، فلم ينسق وراءها وظل وفيا لنهجه الشعري ومؤسسا، في الوقت نفسه، لمذهب بياني ذي خصوصية منحه مكانة خاصة بين معاصريه من كبار الشعراء. ورغم التقيد بمواضعات السياق الثقافي، مارس ألوانا من الخروج إيمانا منه بكون الشعر عدولا عن أصل؛ سواء على مستوى الصورة أو التركيب أو الإيقاع.

برع ذو الرمة في إخراج صوره وتشكيلها مما بوّأه إمارة البيان في عصره، ولم يوقعه تكرار وصف المشاهد في نمطية الصور التعبيرية التي ينحتها ويطرّزها، بل كانت كل صوره في العمق جديدة مرتبطة بالسياق الذي يعطيها خصوصية تميزها عن غيرها ولو بدت في الظاهر متشابهة. ولعل ما يميزه حرصه على التشكيل الذي يظهر واضحا في تحقيقه لمبدأ التناسب رغم التنويع والتلوين في الصور.

ينطلق ذو الرمة من رؤية شعرية سابقة يعضّدها بمعرفة شعرية لاحقة، فهو يضع الصورة التعبيرية في مكانها الدال، ويخرق أصل التركيب متى استدعت الدلالة الخرق، ويلوّن إيقاعه حسب المعطى الدلالي والجمالي، ويبتعد كليا عن الصنعة التي تقترن بالتكلف، لكنه لا يغفل العناية بشعره وتحسينه حتى يخرج في قالب جمالي مستوٍ يحكمه مبدأ التناسب.

تبرز الرؤية الشعرية لذي الرمة فلسفته الفنية المعتمدة على وصف الصحراء وميّ،

وتبنّي نهجٍ تعبيري يقوم على اهتمام بالصورة الشعرية على تعدد أشكالها، وعناية بالتراكيب وإخراجها إخراجا يناسب الدلالة، إضافة إلى الاهتمام بالظواهر الإيقاعية من حيث توزيعها وتنويعها.

يحيل شعر ذي الرمة على فكر شعري ذي خصوصية، يتكئ على خلفية فكرية وفنية وفلسفية، يمكن أن يفضي الكشف عنها وتلمّسها، وصفا وتحليلا وتأويلا، إلى تحديد وظيفة الشعر التي لا ترتبط بما هو جمالي صرف، بقدر ما تنزاح إلى ما هو فلسفي ووجودي وثقافي.

ينفتح الشعر على دلالات وعوالم وآفاق ممتدة، ويكتسب هذه الخصوصية والخاصية من طبيعته وماهيته وقدرته على التكثيف والترميز والتعبير والإيحاء، ويظل مشرعا على تعدد القراءات والتأويلات حسب قدرة القارئ على الإصاخة لنبضه والوصول إلى عمقه بالانتقال من البنية الأفقية إلى البنية العمودية، ومن الدلالة التعيينية إلى الدلالة التضمينية، حسب ما تتيحه الأدوات والمفاتيح.

يمثل العدول أداة إجرائية بلاغية وأسلوبية، تكشف عن جمالية الإبداع وتأرجحه بين الدرجة الدنيا والدرجة العليا، وتمكّن من قياس درجة سموّ الكلام، وجدارته، وتميزه عن الخطاب العادي الذي لا يحقق أثرا جماليا. والعدول، في عمقه، أسّ الشعر وجوهره؛ به تتحقق بلاغته ومائيته وتأثيره، ويعلو في سلّم الجمال الفني.

يتفرع العدول البياني إلى قسمين كبيرين؛ أولهما يرتبط بغرابة الصورة وألفتها، وآخرهما يرتبط بأحادية الصورة وتعددها، وهكذا تتفاوت الصور الشعرية درجةً ووظيفة، ويكون السياق هو المحدد لفاعليتها الدلالية وفعاليتها الجمالية، وأظهر التحليل أنّ ألفة الصورة لا تعني ضعفها من الناحية الجمالية والدلالية مقارنة بالصورة المدهشة أو الصورة النادرة، وكذلك الأمر بالنسبة للعدول المكثف الذي لا يربو على العدول البسيط إلا بقدر ما يفرزه من أبعاد جمالية، وسبب ذلك أنّ المحدد الرئيسي لتوظيف الصورة دلالي يرتبط بالسياق وحركة النفس والفكر.

من أبرز تجليات العدول الفني الخروج عن أصل التركيب تقديما وتأخيرا وحذفا، حيث تتعدد المقاصد الدلالية والأبعاد الجمالية، وتتيح مقارنة التركيب المعدول إليه بالتركيب المعدول عنه ملاحظة البون الدلالي والجمالي الناتج عن الخيار العدولي، وقد أتاح رصد أشكال العدول التركيبي ودرجاته الوقوف على مستويات التركيب في كثافتها وبساطتها وتعددها، وبيّن التحليل أن اختيار تركيب معين يمليه مطلب الدلالة وحركة الأفكار والمشاعر السابقة على الإبداع، مما يجعل الحكم القبلي بالتفاوت بين صورتين تركيبيتين أمرا محفوفا بالمغامرة والإطلاق والتعسف، وفي هذا الصدد ركّز البحث على دراسة التناسب بين أنواع العدول التركيبي في السياق الواحد، وإيقاعه الذي يرتبط بالجانب النفسي والدلالي، ويخضع للحركة والتموج والثبات.

يعد الإيقاع أبرز محدّد لجنس الشعر، وداخل إطاره المفروض سلفا يمارس الشاعر ألوانا من الخروج وأنواعا من العدول التي تسهم في التطعيم والتنويع والتلوين سواء على المستوى الخارجي أو الداخلي، ويتحقق العدول الإيقاعي على مستوى الوزن بالزحافات في المطلع وفي الحشو، وهو ما يفرز جمالية التماثل ولذاذة الوزن ومائية الإيقاع، وعلى مستوى القافية يتحقق بالإيغال والتضمين والتسهيم، أما في الإيقاع الداخلي فيتجلى العدول في صور إيقاعية تنضوي تحت بنيتي التوازن والتكرار، ويسهم ذلك في تنويع الإيقاع وتلوينه وتشكيله مما يجعل القصيدة لوحة إيقاعية فسيفسائية ذات إشعاع نغمي لا ينفصل عن البعد الدلالي والنفسي.

تقوم بلاغة الشعر على البيان والتركيب والإيقاع، وتتأسس على رؤية فنية تساعد الشاعر على الاختيار والتلوين في الصور التعبيرية بما يسمح بأداء المعاني بأساليب متنوعة، وتسعف الرؤية في وضع كل صورة تعبيرية في مكانها الدالّ المحقق لشعرية التناسب التي تعد شرطا لبلاغة الشعر بما تفرزه من طاقة تأويلية متعددة الأبعاد، ومن منسوب جمالي بعيد الامتداد، والعدول بهذا المعنى ليس خيارا ثانويا يلجأ إليه الشاعر بل هو أساس بلاغة الشعر، إذ به تتحقق سائر الأبعاد والظلال والإشعاعات والآثار.

إن البلاغة الكامنة في النص الشعري والمتحققة عبر قناة العدول، تحتاج إلى قارئ حصيف ذي قدرة على اختراق الحجب والتجاويف، يضيف إليها تمكنا من الأدوات التي تسعفه في كشف الأسرار والقبض على الجماليات، وتُسبق القدرة والمهارة بذوق وتمرّس ودربة، وتُلحقُ بتأملٍ ومداومة نظر وطول تفكّر، وبين هذا وذاك يجاهد القارئ نفسه لتلقّف الإشعاعات التي تنبض بها الصورة التعبيرية المعدول إليها، والأسرار التي يبوح بها السياق النصي، اعتمادُه في ذلك على التأويل، وغايته تحقق بلاغة الامتداد.

مصادر البحث ومراجعه

المصادر المعتمدة:

1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة بيروت، الطبعة الثالثة، 1304 هـ - 1983م.

2) أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد للشريف المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصري، بيروت، 2005م - 1426 هـ.

3) الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، شرح وتحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرياض،ط1، 1426 هـ-2006م.

4) البلاغة، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط2، 1405-1985م.

5) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت.

6) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط1. د.ت.

7) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، 1391-1971م.

8) الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة ومكتبة البابي الحلبي، ط1385،2 هـ - 1965م.

9) الخصائص، صنعة أبي الفتح بن جنّي، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية.

10) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت،2002 م-1422 هـ.

11) ديوان السيد الحميري، شرحه وضبطه وقدم له: ضياء حسين الأعلمي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1، 1420هـ-1999م.

12) ديوان امرئ القيس، دار صادر بيروت. د. ت.

13) ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت.

14) ديوان ذي الرمة، شرح الباهلي صاحب الأصمعي، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان بيروت، الطبعة الثانية، 1982م.

15) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق الدكتور ناصر الدين الأسد، دار صادر بيروت. د. ت.

16) ديوان لبيد، دار صادر. د. ت.

17) الروض المريع في صناعة البديع، ابن البناء المراكشي العددي، تحقيق رضوان بنشقرون، ط!، 1985م.

18) سر الفصاحة، تأليف أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد ابن سنان الخفاجي، قدم له واعتنى به ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون لبنان، الطبعة الأولى.

19) شرح المفضليات، التبريزي، أبو زكرياء يحيى بن علي محمد الشيباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة، مصر (د.ت).

20) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تأليف المرزوقي، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2002م-1424هـ.

21) الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ - 2002 م.

22) ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق: السيد ابراهيم محمد، دار الأندلس، ط1، 1982م.

23) الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، محمود شكري الألوسي، شرحه: محمود بهجة الأثري البغدادي، المكتبة العربية ببغداد والمكتبة السلفية بمصر.

24) طبقات فحول الشعراء، تأليف محمد سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود شاكر، مطبعة المدينة جدة. د. ت.

25) العقد الفريد، تأليف الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت، ط3، 1407 هـ، 1987م.

26) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت-لبنان، ط1972،4م.

27) عيار الشعر، تأليف محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 2005 م-1426.

28) غريب القرآن لابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: السيد أحمد صقر دار الكتب العلمية، 1398 هـ - 1987 م.

29) فن الشعر" لأرسطو طاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت-لبنان 1973.

30) الكامل في اللغة والأدب، للعلامة أبي العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد، مؤسسة المعارف بيروت، 1423 هـ، 2002م.

31) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت،1406هـ، 1986م.

32) كفاية الألمعي في آية يا أرض ابلعي، الإمام شمس الدين أبي الخير محمد بن محمد الجزَري، دار الآفاق الجديدة، بيروت. د. ت.

33) لسان العرب، ابن منظور، ط دار صادر، د.ت

34) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1990م-1411هـ.

35) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط6، دار المعارف. ب.ت.

36) منهاجُ البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، ط4، 2007م.

37) الموازنة بين أبي تمام وأبي عبادة البحتري، تصنيف الإمام النقّادة أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت لبنان.

38) الموشّح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، المرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

39) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2006م-1427هـ

المراجع العربية:

1) الاتباعُ والابتداع في الشّعر الأموي: القصيدة المادحة أنموذجا، الدكتور محمد الأمين المؤدب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، ط1، 1423هـ - 2002م.

2) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال، الدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، د.ت.

3) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، دمشق، الطبعة الأولى 1418هـ/1997م.

4) البلاغةُ والأصول: دراسة في أسس التفكير البلاغي العربيّ-نموذج ابن جنّي، د. محمد مشبال، إفريقيا الشرق، 2007م.

5) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، الدكتور رشيد شعلال، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، الطبعة الأولى، 2011م.

6) التحليل اللغوي الأسلوبي منهج وتطبيق، د.محمد بوحمدي ود.عبد الرحيم الرحموني،

مطبعة أنفو برانت، فاس المغرب، الطبعة الأولى 1994م.

7) جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين. د. ت.

8) جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، شكري المبخوت، بيت الحكمة قرطاج، 1993م.

9) دراسات أسلوبية في التراث، د. محمد بوحمدي و د. عبد الرحيم الرحموني، أنفو برانت، فاس. د. ت.

10) دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، الدكتور مسعود بودوخة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1،2011م.

11) ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، كيلاني حسن سند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م.

12) الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه، الدكتور يحيى الجبوري، منشورات جامعة قار يونس بنغازي،ط6، 1993م.

13) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

14) ظاهرة البديع في شعر المحدثين: دراسة بلاغية نقدية، الدكتور محمد الواسطي، دار المعرفة، 2003م.

15) ظاهرة النقائض في الشعر الأموي، الدكتور محمد الأمين، أنفو برانت، ط1. د. ت

16) في بلاغة النص الشعري القديم: معالم وعوالم، الدكتور محمد الأمين المؤدب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد الملك السعدي، تطوان-المغرب، 2010م.

17) اللغة الكونية: في جماليات الفكر الشعري في بائية ذي الرمة، د. صالح بن سعيد الزهراني، منشورات جامعة أم القرى، ط1، 1422هـ-2002م.

18) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الطبعة الثانية، الخرطوم 1992 م، الجزء الرابع (القسم الأول).

19) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط2، 1984م.

20) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، د. محمد العمري، منشورات دراسات سال ط1، 1991م.

21) نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا، الدكتور علي لغزيوي، مطبعة سايس فاس، الطبعة الأولى 1428 هـ - 2007م.

المراجع المترجمة:

1) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

2) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط2، 2008م.

الرسائل الجامعية:

1) الشمس في الشعر الجاهلي، كمال فواز أحمد سلمان، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية نابلس-فلسطين، كلية الدراسات العليا، 2004م.

2) ظاهرة العدول في البلاغة العربية، مقاربة أسلوبية، عبد الحفيظ مراح، بحث ماجستير، جامعة الجزائر، 2005م-2006م.

3) اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2003م.

4) الماء في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، إحسان يعقوب حسن خضير، إشراف: يسري محمد إبراهيم سلامة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1982.

5) مجازات ذي الرمة في كتاب أساس البلاغة للزمخشري: دراسة بلاغية، ماجستير، عثمان بن عطية الله المزمومي، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية.

المقالات المعتمدة:

1) إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة، د. محمد الأمين، مجلة آفاق أدبية، العدد الثالث، محرم 1430 هـ - يناير 2009م.

2) صورة الحرب في شعر النقائض" د. محمد الأمين، مجلة آفاق أدبية، العدد الرابع، 1431-2010م.

3) في مفهوم الإيقاع، محمد عبد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية. ع32، 1991م.

4) مستويات فهم الصورة"، د. محمد الواسطي، مجلة آفاق أدبية، ع4، 2010م.

المحتويات

تقديم **7**

تمهيد **9**

الباب الأول
العدول البيانيّ جماليات التشكيل وأبعاد التأويل

تمهيد: العدول البياني: المفهوم والوظائف والتجليات **15**

الفصل الأول: العدول البياني بين ألفة الصورة وغرابتها **23**

المبحث الأول: العدول المألوف 23

المبحث الثاني: العدول المدهش 30

المبحث الثالث: العدول النادر 50

الفصل الثاني: العدول البياني بين بساطة الصورة وتركيبها **65**

المبحث الأول: العدول البسيط 65

المبحث الثاني: العدول المركّب 70

المبحث الثالث: العدول المكثف 79

الفصل الثالث: التشكيل البلاغي للعدول البياني **87**

المبحث الأول: بلاغة الإخراج البياني 87

المبحث الثاني: خصوصية التشكيل البياني 100

المبحث الثالث: علاقة العدول البياني بالأغراض الشعرية 108

المبحث الرابع: الصورة المُضمّنة وبلاغة الامتداد 113

خلاصة..... 124

الباب الثاني
العدول التركيبيّ وأبعاد التلوين الأسلوبي

تمهيد: العدول التركيبي المفهوم والوظائف والتجليات..... 129

الفصل الأول: أقسام العدول التركيبي ودرجاته..... 143

المبحث الأول: العدول البسيط..... 143

1- التقديم والتأخير بين التلوين الأسلوبي وفائض الدلالة..... 144

جماليات تقديم الجار والمجرور..... 145

القيم الفنية والأبعاد الدلالية لتقديم الظرف..... 148

القيم الجمالية لتقديم المفعول..... 150

جماليات تقديم جواب الشرط..... 154

ألوان متفرّقة من التقديم والتأخير..... 157

2- الحذف وبلاغة المفارقة..... 158

المبحث الثاني: العدول المكثّف..... 163

1- خرق الترتيب بأكثر من تقديم وتأخير..... 164

2- خرق التركيب بأكثر من حذف..... 172

المبحث الثالث: العدول المركّب..... 175

الفصل الثاني: جماليات العدول التركيبي..... 187

المبحث الأول: القيم الجمالية لأقسام العدول التركيبي..... 187

المبحث الثاني: إيقاع العدول التركيبي..... 194

المبحث الثالث: التناسب التركيبي..... 201

خلاصة..... 210

الباب الثالث
العدول الإيقاعي: جماليات التشكيل والتماثل والتنغيم

تمهيد: إيقاع الشعر بين المفهوم والتشكيل 215

الفصل الأول: تجليات العدول في الإيقاع الخارجي 225

المبحث الأول: تجليات العدول الإيقاعي في الوزن 225

1- التماثل النغمي بين الشطرين 228

2- مائية الإيقاع ولذاذة الوزن 230

المبحث الثاني: مظاهر العدول في القافية وجدلية الدلالة والنغم 237

1- الإيغال وتغليب الوظيفة الصوتية 239

2- التضمين وشعرية الانتظار 241

3- التسهيم بين خرق عنصر المفاجأة وإشراك المتلقي 245

الفصل الثاني: صور العدول في الإيقاع الداخلي بين التشكيل والتوقيع 249

المبحث الأول: بنية التوازن وبلاغة التوقيع 249

1- التوازي وشعرية التماثل 250

2- الترصيع والتوقيع النغمي 255

3- التقسيم وبلاغة الانضباط 259

المبحث الثاني: بنية التكرار بين التلوين الصوتي والتموّج الدلالي 263

1- التكرار بين قصدي الدلالة والتنغيم 263

2- الجناس بين تخصيب الدلالة وتلوين الإيقاع 272

3- التصدير وتطعيم النغم الداخلي 275

المبحث الثالث: التشكيل الجمالي للعدول الإيقاعي 279

1- العدول الإيقاعي بين التوزيع والتنويع 279

2- أبعاد العدول الإيقاعي 285

خلاصة..... 288

الخاتمة..... 289

مصادر البحث ومراجعه..... 293

المصادر المعتمدة..... 293

المراجع العربية..... 296

المراجع المترجمة..... 298

الرسائل الجامعية..... 298

المقالات المعتمدة..... 299