

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد

خيضر- بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

الأسلوب في لامية العرب للشنفرى

دراسة في البنية اللغوية

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان العربي

إشراف الأستاذ:

إعداد الطالب:

د.عمار شلواي

رشيد بن قسمية

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د محمد خان	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
د. عمار شلواي	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
د. رابح بومعزة	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	ممتحنا
د. محمد بوعمامة	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2009 / 2008

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ
نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ
وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ
صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي
بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ)

كلمة شكر

إلى من ساعدني في انجاز هذا البحث
أستاذي المشرف...
كل القائمين على معهد الأدب العربي بجامعة
بسكرة ...
القائمين على مكتبة قسم الآداب بجامعة
الجزائر...
زملائي الأفاضل ...
كل الذين لا يسع الكلام لذكرهم ...
أسمى معاني الشكر والعرفان ، والدعوة بالمتوبة
والأجر.

مقدمة

مقدمة

يُعتبر علم اللسانيات من العلوم ذات الشأن في الحقل اللغوي والأدبي على حدّ سواء ، وقد نازع هذا العلمَ معطيات وثابت كثيرا في تراثنا بمختلف فروعهِ ، لتموج بذلك حقول المعرفة اللغوية في البلاد العربية بكثير من العلوم التي امتزجت فيها أصالة التراث بالبحث اللساني المعاصر ، ولعلّ علم الأسلوب من أهمّ تلك العلوم التي أثّرت وأثّرت في الدرس اللغوي العربي الحديث ، وبخاصة النقديّ منه ؛ لأنّ التّوق إلى اكتشاف أدبيّة النصوص ، ومقاربة أبعادها المختلفة بَعَثَ بمحاولات جدّية حثيثة أسلمت نفسها - باكرا - إلى منهجية دَيَنْهَا النظام ، وأداتها اللغة ، وهدفها الأساس التشكيل الفنّي في أبعد مداه وأقصى غايته . والتنظير الأسلوبي ينطلق من البنى اللغويّة للنصوص ؛ وذلك ببيان العلاقات بين مُستوياتها المختلفة الصوتية منها ، والصرفية ، والنحوية ، والدلالية ، ليصل إلى تحديد الخصائص اللغوية المختلفة التي يتحوّل بها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية . ومن هنا انطلقنا ونحن نسائل أنفسنا : إلى أيّ مدى تكون البنية اللغوية للنّص كافية دون ما عداها من مؤثرات بيئية وفكرية واجتماعية وغيرها للوقوف على جملة الخصائص الفنيّة للعمل الأدبي ؟

تطلّبت منّا الإجابة عن السؤال السابق القيامَ بدراسة تطبيقية تسير على نهج الأسلوبية وأُطُرّها التي حدّدتها للوقوف على صحة الفرضيات والنظريات التي قدّمتها . ورأينا بعد ذلك أنّ من أحسن النصوص العربية التي تصلح لهذا النوع من الدراسة ، القصائد الجاهلية ؛ لأنّ هذه الأخيرة لم يتبق منها - في الحقيقة - إلّا تشكيلاتها اللغوية ، ولأنّ لغتها - عموما - مثّلت رُقيا شعريا ؛ فالألفاظ توضع في مكانها بدقّة ، والعبارات تُؤدّي معانيها بدون اضطراب ، والمعاني واضحة بسيطة ليس فيها تكلف ولا إغراق ، سواء حين يتحدّث الشاعر عن نفسه ، أو حين يُصوّر

ما حوله في الطبيعة . ورأينا بعد ذلك أنّ لامية الشنفرى المدعوّة بـ " لامية العرب " من أحسن القصائد القديمة المناسبة لطبيعة دراستنا ؛ لأنّ بناءها اللّغوي يُغري بالدراسة لجمال

إيقاعه ومتانة تراكيبه وتعدّد دلالاته ، كما أنّها تعتبر وثيقة أمينة لمن أراد أن يتعرّف على العربي في حياته ، وبيئته برملمها ووديانها ووحوشها وطيورها .

قبل البدء في دراستنا التطبيقية رأينا أنّه من المفيد أن نضع مدخلاً يكون أرضية للموضوع ، يقوم أساساً على شقّي البحث الأساسيين: نوع الدراسة والقصيدة ، لنبدأ بهذه الأخيرة ونبسط الكلام فيها من جوانب مكانتها بين القصائد العربية ، وشهرتها ، والكلام الكثير الذي قيل في صحّتها ، والعلماء الذين عُنوا بشرحها ، وهذا من دون أن نغفل الحديث عن قائلها ولو بصفة مختصرة . ثم يَمّمنا وجوهنا شطر الأسلوبية بادئين بمفهوم الأسلوب وتحديداته المختلفة اللّغوية منها والفكرية ، لنصل بعد عرض لمساره العلمي في الدرس اللساني الحديث إلى إجماله في مقولات ثلاث: الإضافة والاختيار والانزياح ، لنتحدث بعد ذلك عن أهمّ الاتجاهات الأسلوبية مُعتمدين في ذلك على تقسيم اللساني الفرنسي " جيرو " ، ووجّهنا كلامنا بعد ذلك للحديث عن نقاط هامة في موضوع الأسلوبية ، كعلاقة هذه الأخيرة بالإحصاء ، وبعلم اللسانيات ، وبالبلاغة ، وبالنحو ، وبالنقد الأدبي ، لنختم هذا المدخل بحديث حول نقطة أثارت كثيراً من الجدل ، هي أحقية الأسلوبية بمصطلح العلم بعد إصرار البعض على إبقائها منهجاً لسانياً .

وبالنسبة للدراسة التطبيقية فقد قسمناها على ثلاثة فصول : فصل لموسيقى القصيدة وإيقاعاتها المختلفة ، وآخر لقضاياها التركيبية المتعدّدة ، وأخير لدراسة أبعادها الدلالية بمختلف شحوناتها وجذورها ورموزها ، وفي هذا كلّها انطلقنا من مبدأ أساس ، هو اعتبار كل مستوى من المستويات السابقة بنية تتضمن العديد من المكونات والعناصر التي تتعالق / تتفاعل فيما بينها لتخدم النص الشعري في كليّته .

بالنسبة للفصل الأوّل فقد افتتحناه بتوطئة أجمّلنا فيها الحديث عن أهميّة السّمع والإنشاد في الفكر الشعري العربي ، وعن حرص العرب على توزيع الأصوات وهندسة نغماتها ، ومحاولة إخراجها في أبهى حلّة إيقاعية . لننطلق بعدها في الدراسة الموسيقية للقصيدة ، والتي جعلناها قسمين كبيرين ، أولهما خاص بموسيقى الإطار أو ما يسمى بالموسيقى

الخارجية ، وعالجنا فيه ما يتولّد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى " الوجوب " ، ونعني بالوجوب هنا ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية عندما يريد نظم الشعر ، ويشمل ذلك أساسا الوزن الشعري والقافية ، هذان الأخيران جعلناهما أهم مباحث هذا القسم بما اشتملا عليه من عناصر . والقسم الثاني من هذا الفصل جعلناه مخصّصا لدراسة أهم ظواهر موسيقى الحشو ، أو ما يسمى بموسيقى النص الداخلية ؛ حيث أنّنا وجدنا في القصيدة موسيقى لم تتولّد عن الوزن والقافية ، وإنّما نتجت عن علاقة الأصوات فيما بينها ، وقد انطلقنا في هذا القسم من منهجية متدرجة من الحد الأدنى المتمثّل في الصوت المنفرد المعزول عن أيّ إطار دلالي ، ثم الإطار الدلالي الأدنى المتمثّل في اللفظ المفرد ، فالإطار الدلالي الموسع متمثلا في ضروب التقطيع المخصصة ، لنختم بعدها هذا القسم والفصل بدراسة بعض الظواهر الموسيقية الخاصة .

أمّا الفصل الثاني فقد بدأناه - هو الآخر - بتوطئة بسطنا فيها الكلام عن أهمية النحو ، وعن طريقة بناء الجمل في الشعر ، ومعاني النحو عند عبد القاهر ، ومُصطلحي الضرورة الشعرية والاتّساع في النظرية اللغوية العربية ، وعن مصطلح " الانزياح " في النظرية اللسانية الحديثة ، لننطلق بعدها في معالجتنا التطبيقية من هذا الأخير؛ لننوّف عند كل مظهر تركيبى خالف نظام اللغة العادي ، كقضايا الحذف والتقديم والتأخير ، والاعتراض ، والتناوب ، وطول الجملة ، لنختم بعد ذلك هذا الفصل بدراسة لبعض المظاهر الخاصة في تراكيب القصيدة خارج مجال الانزياح ، والتي عكست بصفة لافتة خصائص التركيب في لامية العرب .

وبالنسبة للفصل الثالث والأخير فقد تحدثنا فيه أولا عن الدلالة بصفتها حلقة مهمّة من حلقات البحث اللساني ، ثمّ بحثنا بعد ذلك عن جذور هذا اللفظ في القرآن ومُعجمات اللغة ثمّ عن أبعاده المختلفة كمصطلح مخصوص في التراث العربي ، وصولاً إلى بُروزه كعلم مستقل في الدراسات اللغوية الغربية ، وأهم المحطات التي شهدتها . وقد كان أول مبحث تطبيقي في هذا الفصل محاولة الإجابة عن تساؤل وجيه ، تمثّل في سرّ نعت القصيدة المدروسة بـ " لامية العرب " ؟ . وقد كان اعتقادنا بأنّ ذلك يرجع إلى القيم الإنسانية المبثوثة

بين ثناياها ، وهذا ما قمنا به عارضين كل قيمة على حدة كالوفاء ، والإباء ، والمروءة ، والشجاعة ، وحُسن البلاء ، والإيمان بالذات وغيرها ، لنبدأ بعدها الحديث عن مبحث آخر مُهم ، تمثّل - أساسا - في القيام بدراسة معجمية لجذور ألفاظ أطول جملة في القصيدة ، والتي استغرقت عشرة أبيات كاملة ، لنجد أنّ هذه الجملة الطويلة تنفتح دلاليا بشكل كبير على جوانب القصيدة الجوهرية ومحاورها الأساسية ، لنجعل بعد ذلك آخر مبحث في هذا الفصل والمذكّرة لدراسة الرّمز في القصيدة .

مدخل

في لامية العرب والتنظير الأسلوبي

”... فلامية العرب من خير الشعر الذي يمثل الشعر
الجاهلي ، أسلوب البداوة . وهذه القصيدة يتغنى بها
المتأدبون كما يتغنون بأحدث الشعر أسلوبا ورقّة ؛ ذلك
لأنّ روح الخشونة ، والقوة ، والأنفة ، والحماسة ماثلة
فيها ، الحماسة بأوسع معانيها كما فهمها أبو تمام .“

في رحاب اللامية:

اهتمّ الإنسان العربي بالشعر بوصفه جزءاً من بنية وعيه ، ورافداً رئيساً من روافد تفكيره ، وباعثاً لافتاً للنظر من بواعث حضوره الوجداني ، يصدّر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو انتمائه العاطفي أو الإنساني ، ويرجع إليه في إثبات وجوده وإعلان تمسّكه بما ينتمي إليه ، وإقامة ما ليس قائماً في الحياة أمامه ؛ لأنّه يعدّ الشعر قولاً لازماً للفعل ومعبراً عنه أصالة ، ومن هنا فجر القول أقسى من جرح الفعل . وقول الشعر عند العرب فطرة فيهم تكشف فنيّاً عن طبع أصيل في امتلاك ناصية القول ، وحسّ مرهف في إقامة بنائه الفني ، وذوق رفيع في تلمّس مظانّ تأثيره في المتلقّين ، كما يكشف موضوعياً عن ”وعي وعقل راجحين في التعبير عن حضور الفرد الشاعر في لغة الجماعة انطلاقاً من لغته ، وفي الوعي الجماعي صدوراً عن حدّس فنيّ صادق ، وإحساس مرهف بانتماء الأشياء أو الموجودات إلى أصولها “¹

وقد عرف العصر الجاهلي ظاهرة خاصة ، هي ظاهرة الصعلكة ، قام بها أفراد احتقرهم المجتمع القبلي ، فعاشوا على هامشه ، لكنهم استطاعوا بفضل المسار الذي خطوه لأنفسهم أن يضيفوا على تسميتهم السلبية ”الصعاليك“ أبعاداً جديدة ويرتفعوا بها ، بحيث صارت اسماً يدل على حركة نعمت باهتمام الباحثين المعاصرين اهتماماً يفوق الإهمال الذي عومل به هؤلاء الصعاليك إبّان حياتهم ، فخصّهم بعض الباحثين بدراسة مُستقلّة² ، ورأى آخرون أنهم دعاة اشتراكية ما ، فيما ذهب آخرون إلى أنّهم ثائرون مُتمرّدون . فحين نطلّع على أشعار الشنفرى ، أو تأبّط شراً ، أو عروة بن الورد ، أو السّليك ، أو غيرهم نجد ظاهرة شعرية لا تنمّ على أنّ أصحابها مُجرّد صعاليك ، ولكنهم ”يمثلون فئة اجتماعية مُستتيرة راعتها المظالم الاجتماعية والتجاوزات القبلية ، فأعلنت ثورتها وتمردّها على بعض تلك القيم الجائرة “³ . ولننقّق - منذ البدء - على أنّ النّص الشعري الجاهلي الذي أنتجه هؤلاء الصعاليك مثّل

¹ : رحمن خرکان ، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ص 9 .

² : ينظر مثلاً : يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك أو عبد الحليم حنفي ، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه .

³ : بوجمعة بوبيعو ، جدلية القيم في الشعر الجاهلي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 71 .

جديداً في زمانه ، لا على مستوى البنية التركيبية للجملة الشعرية ، ولكن على مستوى الخطاب الذي يحمل هذه الجملة ذاتها ، فالتركيبة ظلت هي نفسها المُمَثَّلَة فيما تعارف عليه الجاهليون ، لكنّ الشاعر الصعلوك خلق لنفسه موقفاً ثورياً أخضع من خلاله اللغة الشعرية لتعبّر عنه . وفي ضوء هذا النهج يُمكن أن نتعامل مع هذا النص على أنه يمثل نزعة ثورية (متمردة) ، عَمِلَتْ على خَلْق خصائص جمالية في البنيتين التركيبية والمعنوية لتمثّل بذلك مذهباً أدبياً فكرياً قائماً بذاته في ظلّ معطيات اجتماعية وحضارية معيّنة ؛ فالشاعر لم يعدّ يحتمل ذلك الناموس الطبيعي الرّتيب الذي سنّته القبيلة ، ومادام أنّ هذا الإنسان الفرد لا يستطيع أن يُغيّر ما هو سائد وموروث ، فعليه أن يعلن القطيعة ، ويقدمّ البديل خارج إطار القبيلة . وهروبه هذا امتزج بالرفض ؛ رفض القيم التي لم تعدّ تتسجم وطموحات الفرد وحرّيته:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَأَيُّي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لَأَمِيلُ

تنبؤاً لامية الشنفرى¹ منزلة تزامم المعلقات² ؛ فهي من حيث الشهرة وعناية العلماء بها ترتفع إلى ما ارتفعت إليه أجود القصائد كقصيدة " البردة " لكعب ابن زهير، غير أنّها لم تعتمد في شهرتها مُرتكزا دينيا كقصيدة كعب ، بل بلغت ما بلغته بفضل ما فيها من جودة الشاعرية ، وطرافة المشاهد المصوّرة ، ووفرة المادّة اللغوية التي أغرت العلماء بشرحها وإعرابها . ولم تقتصر العناية بها على العلماء العرب ، بل تجاوزتهم إلى المستشرقين ، فترجمت إلى عدّة لغات أوروبية كالإنجليزية ، والألمانية ، كما ترجمت إلى البولندية³ ، وتنمّ أقوالهم فيها عن إعجاب بالغ ، من ذلك ما قاله ردهاوس (SIR J-REDHAUS) في ترجمته إلى الانجليزية: " أنّها أتمّ دراما أستطيع تذكرها"⁴ ، وقال عنها المستشرق كرنكو (krenkow) : " هي من

¹ : هو ثابت بن أوس الأزدي الشاعر المشهور من أهل اليمن من شعراء الطبقة الثانية ومن جيّد شعره هذه القصيدة المشهورة بلامية العرب . قال الشعر بلغة عرب الشمال ، لأنّه وقع أسيراً وهو صبي في بني شبابة بن فهم ؛ فانتمى إليهم وتعلّم عنهم لغة نجد ، ولم يزل فيهم حتى أسر بنو سلامان بن مفرج من الأزد رجلاً من بني شبابة ، ففدت بنو شبابة هذا الرجل بالشنفرى ، وكان في بني سلامان كواحد منهم حتى أساء إليه رجل كان الشنفرى خطب إليه بنته ، فأخذ يغير على بني سلامان ويقتل كثيراً منهم ، وصحبه تأبط شراً في كثير من هذه الغزوات ، وأخيراً قُتل الشنفرى في أحد غاراته سنة 70 ق-هـ ، والشنفرى هو عظيم الشفنين . ينظر ترجمته في: الأغاني للأصفهاني ، ديوان المفضليات للظبي ، خزنة الأدب للبغادي .

² : سُميت بلامية العرب مع وجود قصائد لاميات شهيرات كعلقة امرؤ القيس مثلاً ، وهناك من المحدثين من سمّاها نشيد الصحراء. ينظر مثلاً: إميل بديع يعقوب ، موسوعة الشعر العربي .

³ : محمد طريفي ، شرح ديوان الشنفرى ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 1 ، 2003 ، ص 15 .

⁴ : بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، مصر ، ط 5 ، د- ت ، ج 1 ، ص 107 .

أجمل آيات الشعر العربي¹. وقد كتب عنها دراسات جادة كل من "دوساسي" (Desacy) ، و"نودلكه" (Noeldcke) ، و"جورج يعقوب" (G.Jakob) وغيرهم². وعلى الرغم من هذه الشهرة الواسعة يطغى على معظم الباحثين شكّ في نسبتها إلى الشنفرى ، ولعلّ دواعي الشكّ الوجيّهة هي السبب في ذلك ، فما هذه الدواعي؟

1 - هناك رأي صريح لعالم قديم ، هو أبوبكر ابن دريد (ت 321هـ) نقله عنه تلميذه أبو علي القالي (ت 356هـ) في أماليه ، فحواه أنّ لامية العرب ليست للشنفرى ، ولكنها منحولة عليه ، والذي فعل ذلك هو خلف الأحمر³.

2 - لاحظ الباحثون - أيضا - أنّ العلماء القدماء قبل القرن الرابع الهجري ، أمثال أبي الفرج الأصفهاني ، وابن قتيبة لم يُشيروا قطّ إلى هذه القصيدة على الرغم من كثرة الشعر الذي ساقوه للشنفرى ، ولاسيما كتاب الأغاني⁴.

3 - هناك دليل فني عزّز هذا الشكّ عند بعض الباحثين⁵ ؛ فاللامية بالغة الطول إذا قيست إلى أشعار الصعاليك التي وصلت إلينا ، ذلك أنّ أطول قصيدة منه - وهي تائية الشنفرى - لم تزد على خمسة وثلاثين بيتا ، في حين بلغت اللامية ثمانية وستين بيتا.

4 - لاحظ المستشرق "كرنكو" أيضا أن هذه اللامية تفتقر افتقارا شديدا إلى أسماء الأماكن والأعلام ، وتلك سمة غير مألوفة في الأشعار القديمة التي وقف عليها ، ولاسيما إذا تذكرنا أنّ اللامية قصيدة كاملة ، وليست قطعة صغيرة⁶.

صحيح أنّ رأي ابن دريد بالغ الأهمية لقرب عهده من خلف ، إلّا أنّه - مع ذلك - لا يصل بما نحن فيه إلى منزلة اليقين ، لأنّه لا يرقى إلى طبقة من الرواة تتجاوز ابن دريد نفسه ، وليس فيه أيّة إشارة إلى ذلك . ومن الغريب حقّا إهمال القدماء - في القرنين الثالث والرابع الهجريين - الإشارة إلى اللامية ، سواء أكان ناظمها الشنفرى أم خلفا ، لأنّ تاريخها على الاحتمالين يرجع إلى القرن الثاني ، وذلك يتيح لأمثال أبي الفرج الأصفهاني ، وابن قتيبة أن

¹ : نفسه ، ج 1 ، ص 107 .

² : ينظر: نفسه ، ج 1 ، ص 107 .

³ : أبو علي القالي، الأمالي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ط. ، د.ت. ، ج 1 ، ص 156 .

⁴ : بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج 1 ، ص 106.

⁵ : يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك ، دار المعارف ، مصر ، ط 1 ، د.ت. ، ص 178.

⁶ : بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج 1 ، ص 106.

يقفا عليها ، ويتحدّثا عنها ، ويسوقا بعض الشواهد منها مثلما فعلا في قصائد جاهلية نسبا نظمها إلى حماد الراوية¹.

أمّا نقطة طول القصيدة وعدم موافقة ذلك شعر الصعاليك ، فالمعروف أنّ غلبة شعر المقطوعات على الصعاليك ليس دليلا على نمط أسلوبى لشعر تلك الفئة ، بل ربما يؤكّد هذا ضعف الرواية في ذلك العصر واضطرابها ؛ فكثير من الشعر الذي وصل إلينا يبدو أنّه مبتور. كما أنّ الشعر العربي نفسه بدأ بالمقطوعات قبل أن تُقصد قصائده . أمّا ما قاله " كرنكو" في قلّة أسماء المواضع والأشخاص فيها ممّا خالفت به المألوف في شعر الصعاليك ، فهذا قول بعيد عن النقد الموضوعي ؛ فليست أسماء الأماكن والأشخاص ملحاّ يضاف إلى كل طعام ، وأنّ تحشى به كل قصيدة ، وإنّما ينبغي أن نطرح السؤال: هل كانت اللامية تقتضي ذكر الأماكن والأشخاص فخلت منها ؟ وللإجابة عن السؤال السابق نقول: إنّ سياق القصيدة وموضوعها ينحصر في تصوير نفسية إنسان ساخط ، هجر حياة المجتمعات ليحيا حياة يرسمها هو لنفسه كما يريد ، وقد رسمها في صورة وإطار حول هذه الصورة ؛ فأما الصّورة فهي الصّعلة بما تتطلبه حياتها من أسلحة ، ومن صفات مُعيّنة لمزاوتها ، وأمّا الإطار فهو المعقل ، أو الصحراء التي يزاول منها صعلكته بما تحويه من مناظر وطبيعة وحيوان . فهذه العناصر الثلاث ، السخط ، وحياة الصّعلة ، والبيئة المحيطة ، هي كل ما تشتمل عليه اللامية ، وقد وفّت اللامية بأغراضها الثلاثة أكمل ما يكون الوفاء وأدقّه وأبلغه ، وهنا نقول: ما الحاجة إلى أسماء الأشخاص والأماكن عند شخص سخط على الناس فهجرهم متعمداً أن يعيش بين الوحوش كما فعل الشنفرى ؟

كما يلاحظ المستشرق جورج يعقوب أنّ نسبة هذه القصيدة إلى خلف الأحمر يحول دونها دليل فني ، لأنّ القصائد التي وضعها خلف تحافظ دوما على منهج القصيدة القديمة ، وطابعها العام ، على حين نجد في اللامية مذهباً شعرياً مستقلاً ، لا يتقيّد بالمنهج المتّبع². ومهما يكن من أمر هذا الشك فإنّ القصيدة بلغت من الشهرة ما لم تبلغه إلاّ القصائد النادرة في الشعر العربي ، وقد توالى على شرحها العديد من اللغويين والنحاة ، قدماء ومُتأخّرين ، نذكر منهم:

¹ : ينظر : أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، ج 6 ، ص 89 وما بعدها.

² : ينظر: بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج 1، ص 106.

- (1) المبرد (ت 286 هـ).
- (2) ثعلب (ت 291 هـ).
- (3) ابن دريد (ت 321 هـ).
- (4) التبريزي (ت 502 هـ).
- (5) الزمخشري (ت 538 هـ).
- (6) العكبري (ت 616 هـ).
- (7) ابن زكور المغربي (ت 1121 هـ)¹.

ومن شراحها - أيضا- عطاء ابن أحمد المصري المكي ، ويحي ابن عبد الحميد الحلبي الغساني ، والمؤيد ابن عبد اللطيف النقجواني ، وجار الله الغنيمي الفيومي ، ومحمد بن الحسين بن كجك التركي² . وإلى جانب هذه الشروح نجد أصحاب الاختيارات بعد القرن الثالث الهجري يُعنون بها ، فقد جاءت في ذيل الأمالي لأبي علي القالي ، وفي مختارات ابن الشجري ، وخزانة الأدب للبغدادى .

في الأسلوب والأسلوبية :

يجدر بنا أن نقرّ أولاً بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم الأسلوب ، فهذا المفهوم يختلف تحديده من حقبة إلى أخرى ، ومن وجهة نظر إلى أخرى ، ومن ثم فإنّ تحديدات الأسلوب لا تختلف فيما بينها فحسب ، بل تختلف كذلك تجليات المُحلّل الأسلوبي بشأن الأسلوب ، فقد يستتبط مُحلّل أسلوبي معيّن باعثاً على طبيعة أسلوب ما ، بينما يستتبط مُحلّل ثانٍ باعثاً آخر على الأسلوب نفسه ، ويمكننا أن نمثّل لهذه الحالة وبصورة بسيطة بالآيتين القرآنيتين الآتيتين : ﴿ وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى (17) قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى (18) ﴾ سورة طه ، ولنلاحظ كيف يمكن أن تتبثق نظرتان مختلفتان إلى هاتين الآيتين: ربما كان يكفي النبي موسى أن يجيب كالاتي : " هي عصاي " ، والعبرة الأخيرة تُعدّ جواباً كافياً عن السؤال الوارد في الآية: " وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى " ، بيد أنّه أطال الكلام ، وأضاف - في إجابته - كلاماً لم يتطلّبه السؤال الإلهي ، ونحن نقول إنّ هذا كلام لم يتطلّبه السؤال الإلهي مع احتراز معيّن ، إذ يجب أن يؤخذ كلامنا من زاوية تنظر إلى الآية

¹ : محمد طريفي ، شرح ديوان الشنفرى ، ص18.

² : بروكلمان، تاريخ الأدب العربي ، ج 1 ، ص 106 ، 107.

القرآنية بوصفها تنقل لنا قول موسى بكل تفاصيله ، ومع هذا فإن أسلوبيا قد يجد في أسلوب الإطناب هذا تجليًا خاصا يتمثل في أن النبي موسى أراد بسط الكلام ليزداد شرفا وفضلا بطول مناجاته لربه ، ولذلك ” زاد في الجواب ليطيل من سعادته باتصاله بالحضرة الإلهية “¹ ، ويبدو هذا التجلي منبثقا من النظر إلى الإطناب فقط من دون الاستناد إلى فحص هذا الإطناب من خلال بنيته اللسانية ، وطبيعة العلاقات التي تربط عناصره أحيدها بالآخر . وعلاوة على ذلك فإن محالا آخر قد يعزو هذا الإطناب إلى سبب آخر يرتبط بالبنية الفكرية ، أو أنه يحاول الربط بين البنية الفكرية والبنية اللسانية ليقرر أن هذا الإطناب ” إنما جاء مواكبا أو موافقا لطبيعة العقلية اليهودية - وربما السامية بشكل عام - والمُتمثلة في النبي موسى ، ليستنتج منها نمطا من التفكير بالاستناد إلى أساس عرقي “² .

ولعل من المفيد - قبل الخوض في تحديدات الأسلوب المختلفة - أن نتلمس الجذر اللغوي لكل من " الأسلوب " و " style " في اللغة العربية ، واللغات الأوروبية المعروفة . نجد في اللغة العربية ما يأتي: ” يقال للسطر من النخيل : أسلوب ، وكل طريق مُمتد فهو أسلوب . قال : والأسلوب: الطريق ، والوجه ، والمذهب . يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب ، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه . والأسلوب بالضم: الفن . يقال: أخذ فلان في الأساليب من القول ، أي أفانين منه “³ ، ويمكن أن نشير إلى أن الزبيدي (ت 1205هـ) في تاج العروس⁴ لا يزيد شيئا عما ذكره ابن منظور في لسان العرب حول كلمة أسلوب وبالنظر إلى أن لسان العرب ، وتاج العروس من أهم المعاجم العربية يمكن القول : إن كلمة أسلوب تدلّ على الطريقة أو الفن أو المذهب ، وليس لهذا الجذر اللساني في اللغة العربية أية صلة بالجذر اللساني لكلمة style في اللغات الأوروبية ، فكلمة style تشير إلى مرقم الشمع وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع ، وقد اشتقت من الأصل اللاتيني (stylus) إبرة الطبع (الحفر)⁵ ، ومن هنا تبدو كلمة (style) لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية مادامت

¹ : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت ، ط1 ، 2002 ، ص14.

² : نفسه ، ص14.

³ : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سلب ، تحقيق مجموعة من الأساتذة ، دار المعارف، مصر، ط1 ، د-ت ، مجلد3، ج24 ، ص2058 .

⁴ : الزبيدي ، تاج العروس ، د - ط ، د - ت ، ج 1 ، ص 588 .

⁵ : ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص 93 .

تشير إلى أداة الكتابة أو الحفر، وتبدو كذلك أكثر تلاؤماً مع المجال الذي عنيت به وتشكل مفهوماً فيه ، نعني مجال الكتابة أو الكلام من كلمة أسلوب في اللغة العربية ، فهي غير لصيقة بأصل مادتها " سَلَبَ " على الرغم من أنها تدل على سمة معينة ، أو خاصية مُحددة يتضمنها شيء ما ، وليس - ضرورة - كتابة أو كلاماً ما.

ويمكننا أن نستفيد هنا من استقراء شكري عياد كلمة أسلوب في كتابات البلاغيين العرب القدماء الذين عُنُوا بعلم الكلام ، إذ يصل إلى نتيجة مفادها أن كلمة أسلوب قد بقيت عندهم مُبهمة المعنى ، تشرَّبَ لمنزلة المصطلح دون أن تبلغها ، لأنَّهم فهموا منه تارة النوع الأدبي والموضوع ، وتارة طريقة الصياغة ¹ ، وعلى الرغم من أن استقراءه يعدّ استقراء غير كامل فيما يتعلّق باستخلاصه النتيجة السابقة ؛ إذ استند فيه إلى كتابات ابن قتيبة (ت 276 هـ) في " تأويل مشكل القرآن " ، والخطابي (ت 388 هـ) في " بيان إعجاز القرآن " ، والباقلاني (ت 403 هـ) في " إعجاز القرآن " ، فإنَّها النتيجة التي يقتضيها ظاهر تلك الكتابات ، كما أنَّه ليس من المجدي تحميلها أي معنى اصطلاحي قسراً مادامت الطريق ممهّدة لأن يأخذ النظم بعده الاصطلاحي الناجز . ويواصل بعد ذلك شكري عياد استقراءه عبر كتابات حازم القرطاجني (ت 684 هـ) ، وابن خلدون (ت 808 هـ) ، ليصل إلى أن الأسلوب كما هو عند القرطاجني مقابل للنظم ؛ إذ يشمل الأول النصّ الأدبيّ كلّهُ ، في حين يبتعد عن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائص فردية ، وقد سار ابن خلدون على الطريق نفسها التي سار عليها القرطاجني إذ جعله عبارة عن مناهج فنيّة للغة ².

مصطلحا الأسلوب (le style) ، والأسلوبية (la stylistique) يتردّدان كثيراً في حقل الدراسات اللغوية والأدبية ، ودائرة المصطلح الأول أكثر اتساعاً من الثاني ، لأنّ مصطلح الأسلوب سبق مصطلح الأسلوبية إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة ، فالأول يعود إلى بدايات القرن الخامس عشر الميلادي ، والثاني إلى بداية القرن العشرين . ولا يقتصر الفرق بينهما على مُجرّد السبق الزمني لأحدهما ، وإنّما لدرجات التطور المفهومي في العصر ، أو العصور التي واكبها ؛ فمصطلح الأسلوب في الواقع واكب فترة طويلة مصطلح البلاغة (la Rhétorique) لأنَّه كان يقف موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية ، وفي هذا

¹ : ينظر : شكري عياد ، مبادئ علم الأسلوب العربي ، ص 19 - 20 .

² : السابق ، ص 20 .

الصّدّد فإنّ مصطلح الأسلوب اكتسب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقرّ عليه بلاغيو القرون الوسطى، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب : بسيط و متوسط و سام ، و " هي ألوان يُمثّلها عندهم ثلاثة نماذج كبيرة في إنتاج الشاعر الروماني " فرجيل " الذي عاش في القرن الأوّل قبل الميلاد " ¹ . وعلى أساس هذا التقسيم شاع عند البلاغيين ما عرف بـ " دائرة فرجيل " في الأسلوب ، والتي تُرسم في إطارها - بدقّة - الحدود الفاصلة بين الطبقات الاجتماعية.

لكنّ شدة الالتزام بحرفية القواعد المعيارية يُؤدّي عادة إلى لون من الجمود في الأداء الأدبي ، وهذا ما دفع إلى تولّد حركات تجديدية بدأت مع " ديكارت " في القرن السادس عشر ، وتواصلت إلى أن حدثت الهزّة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب في القرن الثامن عشر على يد "جورج بوفون" (G.Boufon) (ت 1788) في عمله المشهور: مقال في الأسلوب (Discour sur le style) ² ، والذي أدان فيه فكرة أنّ الأسلوب هو الطبقة ، لينتهي إلى أنّ : " الأسلوب هو الرجل " على حدّ تعبيره . وخلال هذا التطوّر التاريخي كان مصطلح الأسلوب هو الذي يستخدم بين المصطلحين السابقين ، ولم يظهر المصطلح الثاني إلّا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللسانية ؛ " فالأسلوبية تعدّ أهم ما تمخّض عن الدراسات اللسانية بداية من شارل بالي (charl Bally) الذي أرسى قواعدها من خلال كتابه : بحث في الأسلوبية الفرنسية (troite de Stylistique Français) سنة 1902 " ³ .

وقد شهد النّصف الأوّل من القرن العشرين جدالا كبيرا حول مشروعية الأسلوبية نظراً للبون الشاسع في المنطلقات والرؤى ، وهذا ما عبر عنه " ماروزو " (Marouzeau) سنة 1941 في حديثه عن أزمة الدراسات الأسلوبية وتذبذبها بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقرارات وجفاف المُستخلصات ⁴ . لكنّ تغيّراً هاماً حدث في سنة 1960 عندما انعقدت بجامعة " إنديانا " في الولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية حضرها أبرز اللسانيين ونقّاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع كان محورها الأسلوب ، ألقى فيها " رومان جاكبسون "

¹ : أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، مجلة فصول ، المجلد 5 ، العدد 1 ، أكتوبر 1984 ، ص 61 .

² : نفسه ، ص 61 .

³ : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، د - ط ، جويلية 1977 ، ص 16 .

⁴ : ينظر: نفسه، ص 18.

(Roman Jakobson) محاضراته حول اللسانيات والإنشائية (linguistics and poétiques) ، فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات و الأدب . وفي سنة 1965 ازداد اللسانيون ، ونقاد الأدب اطمئنانا إلى ثراء البحوث الأسلوبية ، واقتناعا بمستقبل حصيلاتها الموضوعية ، وذلك عندما أصدر " ت. تودوروف " (Tzvetan Todorov) أعمال الشكلايين الروس مُترجمة إلى الفرنسية وفي سنة 1969 بارك الألماني " س. أولمان " (Stephen Ullman) استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا ¹.

وهذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب سواء في صلب المدارس اللسانية منها والنقدية ، أو في معزل عن هذه وتلك ، هو الذي فجّر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر. فأما الذي تفجّر فهي البويطيقا (Poétique) ، والتي " تضيق رؤاها حيناً فتصلح لها عبارة الشعرية ، وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى ، فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية " ² ، وأما الذي ازداد به الجدل والمخاض ثراء وخصبا فهو علم العلامات (la sémiologie) . وفي مفترق هذا المخاض التاريخي ، بدا لنا من المشروع أن نتوقف عند الأسلوبية من خلال البحث في أسسها الفكرية ، ومنطلقاتها النظرية وتشكلاتها العلمية.

إنّ موضوع العلم هو الأسلوب الأدبي ذاته ، كما أنّ منهجية التفكير الأسلوبي تقصر البحث على النص في حدّ ذاته ، بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس خارجية . ويزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية ، فيمتزج فيه المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني ؛ فإذا كانت عملية الإخبار علّة الحدث اللساني ، فإنّ غائيّة الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة ، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدّد " بدراسة الخصائص التي يتحوّل بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية " ³ . كما تحاول الأسلوبية الإجابة عن السؤال الآتي : - كيف يكتب الكاتب نصا من خلال اللغة ؟ . فبهذه الأخيرة ومنها يتأتّى للقارئ استحسان النص أو استهجاناه ، كما يتأتّى له أيضا الوقوف على ما في النص من جاذبية فنيّة تسمو به إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة .

¹ : ينظر : نفسه ، ص 21 .

² : نفسه ، ص 21 .

³ : السابق ، ص 21 .

والأسلوبية بصفة عامة علم يدرس النص ويقرؤه من خلال لغته ، وما تعرّضته من انزياحات أسلوبية في مستويات شتى ، صوتية ، صرفية ، نحوية ، ودلالية ، ويُلور جاكبسون في مقارنة شمولية هذا المنحى فيُعرّف الأسلوبية بأنها ” بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن باقي مستويات الخطاب أولاً ، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية “¹ .

محدّدات الأسلوب في الأسلوبية:

إنّ ظهور مصطلح الأسلوبية لم يُلغ مصطلح الأسلوب ، وإنما تحدّدت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد ، وهي وظيفة يمكن إدراكها من خلال الإجابة عن هذا السؤال: كيف يمكن أن نضع حدًا فاصلاً بين التعبير العادي والتعبير الفني الذي يعد أسلوباً تدرسه الأسلوبية؟

تعدّدت إجابات الدارسين عن هذا السؤال الذي تعدّ الإجابة عنه مدخلاً ضرورياً للزاوية التي يختارها اتجاه ما للقيام بدراسة أسلوبية ، والتي يتحدّد على أساس منها المادة الخام التي سوف يتعامل معها ، ويمكن إجمال الإجابات في ثلاث مقولات :

(1) الإضافة.

(2) الاختيار.

(3) الانزياح.

¹ : نفسه ، ص 32 .

1- الأسلوب إضافة :

تقابل الإضافة في الأسلوب الأدبي غيرها من الإضافات في الفنون الأخرى كالرسم مثلا ؛ فالألوان ، والخطوط التي تضاف إلى اللوحة الفنية لا بُدَّ أنَّها مُتضمَّنة لفاعلية ولتأثيرات جمالية مُعيَّنة ، كذلك الأمر بالنسبة للأدب فهناك تفاعل بين الإضافة في التعبير وبين القارئ .

وتعريف الأسلوب بأنَّه إضافة يرتبط ارتباطا محوريا ووثيقا بالجانب الإنساني والوجداني والعاطفي ، وكل تعبير لا يُحقِّق هذه الوظيفة فهو تعبير غير مُتأسَّلب إطلاقا ، فليست كل التعبيرات قادرة على أن تحمل شحنا عاطفيا ووجدانيا للغة ، ” فهناك تعبيرات لا تحتوي على أي شحن عاطفي للغة وبذلك تكون بعيدة عن أن توسم بأنها أسلوب “¹ .

2- الأسلوب اختيار :

بإمكان المتكلِّم أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع ، وما يرى أنَّه الأنسب لخدمة رؤاه وأغراضه ، وما يُمكن أن يكون قادرا على خلق استجابة معيَّنة لدى القارئ ، فالشاعر مثلا يستطيع أن يأتي ببدايل للتعبير عمَّا يريد قوله ، فمثلا كان بمقدور امرئ القيس أن يأتي بأسلوب آخر في مقدمة معلقته: [من الطويل]

قفا نبك من نكرى حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ف " قفا " - مثلا- يُمكن استبدالها بكلمات أخرى مرادفة لها ، ومتلازمة معها دلاليا ، والأمر نفسه ينطبق على باقي ألفاظ البيت ، فعملية الاختيار " عملية غير بريئة من قصديَّة المنشئ الذي يستعمل اللغة استعمالا مقصودا وإراديا ، يختلف عن استعمال اللغة العادية التي تُستخدم - في الغالب - بصورة تلقائية “² .

3- الأسلوب انزياح :

يبدو تعريف الأسلوب بأنَّه انزياح من أكثر التعريفات شهرة وانتشارا ، و ” لم يبق هذا التعريف خاصا بالدراسات الأسلوبية ، بل إنه تعلَّق بالشعرية تعلُّقا كبيرا “³ ، ويقوم هذا المفهوم على تصوّر خطّ محوري يُمثِّل الاستعمال العادي للاستخدام اللغوي ، وتكون مجاوزة

¹ : موسى رابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، ط 1 ، 2003 ، ص 24 .

² : السابق ، ص 34 .

³ : ينظر: عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 95 وما بعدها .

هذا الخط الافتراضي بداية الأسلوب . وقد وُجد لمصطلح الانزياح في النظرية النقدية الغربية أكثر من مرادف مثل: الانحراف ، والتجاوز ، والاختلال ، والإطاحة ، والمخالفة ، والشناعة ، والانتهاك ، وخرق السنن ، واللحن ، والعصيان ، وإذا كان الانزياح قد وجد مرادفات كثيرة ، فإن المعيار الذي يخرج عنه قد سمي بمسميات كثيرة أيضا من مثل: الاستعمال الدارج ، والمألوف ، والشائع ، والوضع الجاري ، والدرجة الصفر ، والعبارة البريئة...

ولعلّ قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب تكمن في أنّه يرمز إلى صراع قارّ بين اللّغة والإنسان : هو أبدا عاجز عن أن يُلَمّ بكل طرائقها ، ومجموع نوااميسها ، وكُلّية إشكالها ، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكلّ حاجاته في نقل ما يريد نقله ، وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل ، و" أزمات الإنسان مع أداة نطقه أزلية ، صوّر ملحمته الشعراء والأدباء ، وما الانزياح ، عندئذ ، سوى احتيال الإنسان على اللّغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معًا " ¹ .

الاتجاهات الأسلوبية:

تنوّعت الدراسات الأسلوبية وتفرّعت ، وأصبح من المتعذّر أن ترصد دراسة واحدة الفروع المتشعبة لهذا العلم ، ويكفي أن ننقل الإحصاء الذي أجراه " هانزفيلد " (Hanzfield) عن المؤلّفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من القرن العشرين (1902-1952) التي وصل عددها إلى ألفي (2000) مؤلّف ² ، أمّا الزوايا التي تضيئها هذه المؤلّفات ، فهي تتعدد بتعدد زوايا النشاط الإنساني التي تتصلّ باللغة ، ويضرب " ببيرو جيرو " (P.Guiroud) مثالا للزوايا التي يمكن من خلالها التقاط الظاهرة اللغوية الأسلوبية ودراستها بمدينة كبيرة ترتبط بها إحدى القرى بثلاثة طرق ؛ طريق رئيس يربط بين أقاليم الدولة ، وطريق إقليمي ، وطريق متعرج يمرّ من خلال غابة ، فإذا أردنا القيام بدراسة على هذه الطرق فإن أماننا احتمالات كبيرة ³ .

وهذا المثال الذي ضربه " جيرو " ، والإحصاء الذي قام به " هانزفيلد " يوضحان الصعوبة التي تكمن في محاولة وضع خريطة موجزة وشاملة في الوقت ذاته للدراسات

¹ : نفسه ، ص 102 .

² : أحمد درويش ، الأسلوب والأسلوبية ، ص 63 .

³ : نفسه ، ص 63 .

الأسلوبية الحديثة ، ومع هذا فإنه يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة ، وأشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفصيل¹:

1 - الأسلوبية التعبيرية :

يُعدّ " شارل بالي " (CH.Bally) (1865 - 1947) مؤسس علم الأسلوب معتمدا في ذلك على دراسات أستاذه سوسير ، وتحديد الأسلوب مرتبط لديه باللسانيات ؛ إذ أنّ الأسلوب عنده يتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تُمارس تأثيرا مُعينا في مُستمعها أو قارئها ، ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية لديه في " اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي " ² ، ويعرّف الأسلوب بأنه : " العلم الذي تدرس فيه وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي " ³ .

وقد صبّ بالي جهوده على التحليل الأسلوبي للغة الفرنسية ، في الوقت الذي حاول فيه أن يُقضي الأدب من الدراسة ، وهذا راجع لاعتقاده أنّ وجود الأسلوب لا يستلزم وجود اللغة الأدبية ، فالفرق بين اللغة العادية واللغة الأدبية لا يكمن في تضمّن أحدهما الأسلوب وخلوّ الأخرى منه ، بل إنّ الفرق بينهما يمكن في وعي المتكلم ⁴ ، وقد اتّسمت أسلوبية بالي بالوصفية نتيجة لتحليلها المحايدة ، فهي تتعلّق بنظام اللغة وبتراكيبها ، ووظيفة هذه التراكيب .

ورغم ما قيل عن الأسلوبية التعبيرية وما وُجّه إليها من نقد ، فإنّ أغلب الدراسات التي جاءت بعد بالي قد أخذت عنه ، واستفادت منه إمّا في المنهج وإمّا في الموضوع . وهكذا اكتملت الدراسات الأسلوبية مع بالي الذي وضع حجر أساسها ، و" قد كان أتباعه أنفسهم أمثال جون ماروزو (John Marozo) ، ومرسال كراسو (Marsel Karasso) هم من عزل الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصرف ، وقصر عليها الخطاب الفني فأعادوا بذلك لقيصر ما لقيصر " ⁵ ، ومن ثمّ أصبحت كل الدراسات الأسلوبية بعد بالي تركّز على الخطاب الأدبي .

¹ : اعتمدنا في تقسيم الاتجاهات على كتاب: الأسلوب والأسلوبية لبير جيرو، ترجمة منذر عياشي ، ص32- 74 .

² : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص31 .

³ : صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص18 .

⁴ : يرى أن المتكلم الأديب واع غاية الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة لذلك ينحو إلى توظيفها توظيفا جماليا ، بينما يأتيها غيره عن غير وعي فتأتي على لسانه عفوا .

⁵ : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 98 .

2- الأسلوبية النفسية :

تطوّرت النظرة إلى علم الأسلوب وإمكانية الإفادة منه في دراسة النصوص الأدبية ، وبخاصة تلك التي قدّمها العالم النمساوي " ليوسبيتزر " (Leo Spitzer) (1887-1960) ، والتي شكّلت تحوّلًا أساسيًا في الإفادة من اللّغة في دراسة النّصوص الأدبية ، ودراسة الأسلوب الفردي للأديب .

وقد تأثّر " ليوسبيتزر " مُبكرًا بـ " فرويد " (S.Freud) ، ثم تأثّر بنظرة " كروتشه " (Krotcha) و " كارل فوسلر " (Carl fosler) إلى اللّغة بوصفها تعبيرًا فنيًا خلّاقًا عن الذات ، لتصبح أسلوبية " سبيتزر " تبحث عن روح المؤلف في لُغته ، ومن هنا " اتّسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني " ¹ ، فأسلوبيته تبدأ باللّغة لتنتهي بالنّفس مُستكشفة عبر اللّغة أسلوبها الذي يترشّح عنه وضع نفسيّ معيّن ، وباختصار فإن المبادئ المهمّة التي انطوت عليها أسلوبية سبيتزر تتمثل في أنّ:

1- معالجة النص تكشف عن شخصيّة مؤلّفه.

2- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للّغة.

3- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم ².

وقد ظلّت الدارسات الأسلوبية ضمن هذه المعطيات التي أرساها بالي و سبيتزر ، حتى جاء جاكبسون وقدم أطروحات جديدة .

3- الأسلوبية الوظيفية :

شكّلت طروحات رومان جاكبسون (Roman Jakobson) لقضية اللّغة والاتّصال نقطة مهمّة جدّا في تطور الدراسات التي تربط بين اللسانيات والنّصوص الأدبية ؛ فهو قد ركّز في دراسته للّغة على قضيّة الاتّصال ، وبيّن ذلك من خلال الرسم الآتي ³:

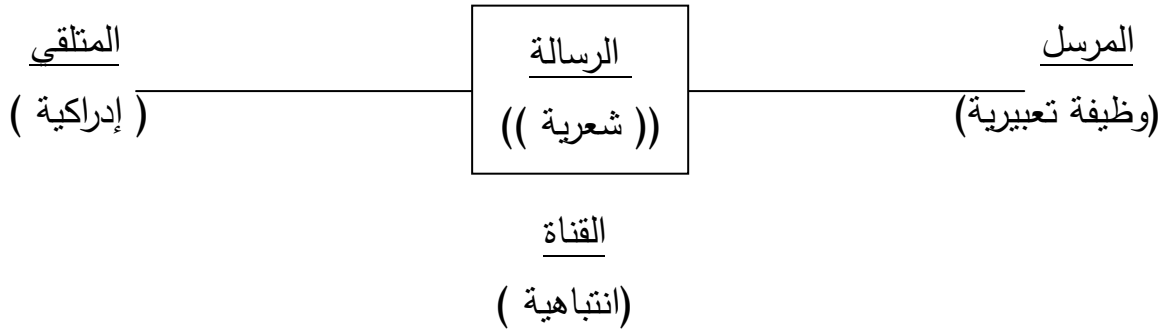
المرجع

(مرجعية)

¹ : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 34 .

² : السابق ، ص 37 .

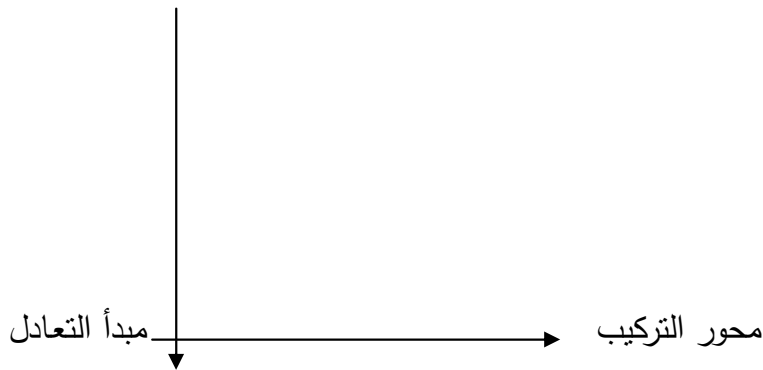
³ : موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص 12 .



الشفرة (واصفة)

يرى جاكبسون بأنه إذا كانت أدوات الاتصال غير اللغوية لا تقوم إلا بوظيفة نقل الخبر، فإن اللغة تقوم بستة وظائف، هذه الأخيرة التي ركّز فيها على الوظيفة الشعرية لكونها أبرز الوظائف اللغوية. وشعرية جاكبسون هذه استندت إلى محوري الاختيار والتركيب، وتحدّدت بالصيغة المشهورة: " إسقاط محور الاختيار على محور التركيب " وفق الرسم الآتي:

محور الاختيار



وقد طرح جاكبسون مقولته السابقة في ستينيات القرن العشرين، إلا أننا يجب أن نلاحظ - كما لا حظ تودوروف ذلك - أنها المقولة نفسها التي طرحتها المدرسة التشكيلية عام 1919¹، ومع ذلك فإن صيغة جاكبسون كانت مثيرة للاهتمام؛ فقد حامت حولها مناقشات كثيرة في نطاق كل من الأسلوبية والشعرية.

4 - الأسلوبية البنيوية :

¹ : ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 65.

بدأت الأسلوبية مسارا مهماً مع " ميشال ريفاتير " (M. Riffatere) الذي أفرد كتاباً لهذا الغرض وسمه بـ " محاولات في الأسلوبية البنيوية " صدر سنة 1971¹ ، وقد اهتم فيه بإرساء القواعد المنهجية لضبط الإطار العلمي الموضوعي للدرس الأسلوبي . وكان من أهم القضايا التي طرحها ريفاتير الوظيفة الاتصالية ، وذلك من أجل معاينة الأسلوب حيث ركّز على زاوية التواصل مُستفيداً من الطروحات التي قدّمها علم اللسانيات ، واعتبر أنّ الأسلوبية تدرس فعل التواصل وتُركّز عليه بوصفه يحمل طابع شخصيّة المتكلم .

ورؤية ريفاتير لفكرة التواصل تختلف عن رؤية جاكبسون التي تُحوّل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني من خلال الوظيفة الشعرية (إسقاط محور الاختيار على محور التركيب) بينما رؤية ريفاتير تُساعده على مُعاينة الأسلوب والكشف عن أهم الظواهر الأسلوبية وتمييزها عن الوقائع اللسانية ، وفي هذا تعتمد رؤيته السابقة - بشكل أساس - على القارئ باعتباره قطبا رئيسيا في عملية التواصل ، وتحاول الاستفادة من الطريقة التي يُفكّك بها شفرة النص.

وقد حاول " ريفاتير " بهذا أن يخلق موضوعيّة للدراسة الأسلوبية من جديد ، بعكس جاكبسون كان يبني موضوعيّته في التحليل من خلال التشديد على الرسالة نفسها ، أي على تحليل البنى الأسلوبية في النص الشعري من دون مراعاة العوامل المقاميّة أو الظروف النفسية للمؤلف أو القارئ ، بينما موضوعية ريفاتير تركز على استجابات القارئ التي وإن تكن - في جوهرها - ذاتيّة ، إلّا أنّ منابعها في الأصل لسانية . ومن جهة أخرى طوّر ريفاتير في مفهوم الانزياح ، ورأى أنّ الأسلوب انزياح داخلي عن السياق ، ولهذا يعتبر أنّ السياق هو الذي يمنح الخروج على القاعدة اللسانية سمتها الأسلوبية².

الأسلوبية والإحصاء:

كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية مُعيّنة على الدراسات نفسها ، ولمحاولة " تخطّي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب مُعيّن أو تشخيصه " ³ ، وفي هذا يقدّم جون كوهن (J. Kohein) تسويغاً لتقاطع الأسلوبية مع الإحصاء ، يتمثل في أنّ الأسلوبية علم الانزياحات اللغوية ، والإحصاء علم الانزياحات

¹ : موسى رابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص 15 .

² : ينظر : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 77 .

³ : نفسه ، ص 48 .

عامة ، لذا فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية ، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس " ¹ .

والمهم في تطبيق المنهج الإحصائي هو أنه يجب أن نمارس تحليلا أسلوبيا يتجاوز المعالجة الإحصائية في النص الشعري إلى معالجات أخرى أكثر جوهرية ، إذ لا يمكن الاقتصار على مجموعة من الإحصاءات لاكتشاف أسلوبية نص ما ، فأية أسلوبية كمّية تقتصر على الإحصاءات فقط ، تُجيز ممارسة تحليل أسلوبى من دون أن تتفحص النص من نواحي أخرى ، وذلك ما لا يُوصل إلى استكناه حقيقي للنص.

وفي ميدان تطبيق المنظور الإحصائي في الدراسات الأسلوبية العربية نجد محاولة للدكتور سعد مصلوح في كتابه : " الأسلوب دراسة لغوية إحصائية " لتطبيق مقياس كمّي في دراسة النصوص الأدبية من ناحية أساليبها ، وقد تبنى لذلك المعادلة التي اقترحها العالم الألماني "بوزيمان" (Bousemann) سنة 1925 ؛ وهي معادلة تركز على مفهومي التعبير بالحدث ، والتعبير بالوصف ، لتحديد معيارا لانتماء الكلمات إلى أحد المظهرين السابقين وفق ما يأتي ² :

$$\text{نسبة الأفعال إلى الصفات} = \frac{\text{عدد الصفات}}{\text{عدد الأفعال}}$$

النتيجة : زيادة النسبة تؤدي إلى اقتراب اللغة من الأسلوب الأدبي.

وقد قدّم لهذه المعادلة محاولة تطبيقية في نصوص أدبية عربية ، لكن محاولته هذه استبعدت من الدراسة الأفعال الناقصة ، والأفعال الجامدة ، وأفعال المقاربة و الشروع من ناحية إحصاء عدد الأفعال ، كما استبعدت من ناحية إحصاء عدد الصفات ، الصفات التي تقع جملة سواء أكانت فعلية ، أو اسمية ، أو شبه جملة متعلقة بمحذوف . كما أنّ طغيان استخدام الصفة لا يُمثّل اقترابا من الأسلوب الأدبي ضرورة ، والعكس بالعكس ما دامت مسألة غلبة الأفعال على الصفات أو الأسماء إنّما هي مسألة خلافية من ناحية إسكانها النص أسلوبا معينا.

كما أنّ المعادلة تتمخّض - في حقيقة أمرها - عن طبيعة اللغة التي كان يدرس بها صاحبها النصوص المكتوبة بالألمانية ، ومن المعروف أنّ اللغات تختلف في كلّ المستويات

¹ : جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، 1986 ، ص 16 .

² : ينظر سعد مصلوح ، الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية ، ص 76 ، 77 ، 76 ، 79 .

اللّسانية ، لذا فإنّ محاولة سعد مصلوح في تطبيق هذه المعادلة لم تنتظر إلى خصوصية اللّغة العربية ، كما أنّها لم تُقدّم المسوّغات الكافية لشرعية تطبيقها على النصوص الأدبية العربية.

الأسلوبية واللسانيات:

أخذت دراسة اللّغة الصبغة العلمية الوصفية بعيدا عن الأحكام المعيارية مع مجيء " ف. دي سوسير" (F. Du Soussure) (1857-1913) في بداية القرن العشرين ، والذي نادى بدراسة اللّغة دراسة آنية بعيدا عن الدراسات التاريخية التي كانت سائدة في القرون السابقة . وعلى هذا المنهج ، ومن هذا الرحم كان مولودان ، أولهما آني تلقائي تمثّل في بروز الأسلوبية على يد تلميذه بالي ، وهي أسلوبية تتحدّد بصاحبها لما فيها من خصوصيات رغب عنها التفكير الأسلوبي بعده كما هو معروف ، وثاني المولدين زماني لم يشهد " سوسير" نفسه معالمة ، ويتمثّل في بروز منهج البنيوية .

وقد أخذت الأسلوبية من اللسانيات الصّفة العلمية في دراسة اللّغة ، غير أنّها درست الخطاب ككل ، وما يتركه الخطاب من أثر في نفسية المتلقي ، في حين نجد أنّ اللسانيات قد اتّجهت إلى دراسة الجملة بالانتظير ، وحاولت استنباط القواعد التي تستقيم بها ، والقوانين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية.

وإذا كانت لسانيات سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي ، فإنّ هذه اللّسانيات نفسها قد أنجبت أيضا البنيوية التي احتكت بالنقد فأخصبا معا شعرية " جاكبسون" ، و إنشائية " تودوروف" ، و أسلوبية " ريفاتير" ، و" لئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف ، فإنّ الأسلوبية معها قد تبوّأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومناهج " ¹.

الأسلوبية والبلاغة:

تعتبر الأسلوبية امتدادا للبلاغة ونفيا لها في نفس الوقت ، فهي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة ، وهذا راجع إلى مفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي ؛ فالبلاغة علم يرسل الأحكام التقييمية ، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه (بلاغة البيان) ، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كلّ معيارية ، وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية ، كما لا تسعى إلى

¹ : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 47 .

غاية تعليمية البتّة . والبلاغة - كما هو مقرّر - تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة ، بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية ، كما أنّ البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياتها التقييمية ، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرّر وجودها .

ومن المفارقات المقرّرة بين الجدولين ، أنّ البلاغة قد اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في دراستها للخطاب اللساني ، بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلي ، وترفض مبدأ الفصل بين الدال والمدلول ، إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكوّنين للدلالة .

الأسلوبية والنحو:

يجدر بنا الانطلاق في هذا المضمار من أن كلّ لغة إنّما هي حصيلة نوعين من الضغوط : ضغوط الدلالة ، وضغوط الإبلاغ ؛ فكل مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المرموز بها إليها ، وهذه العلاقة ليست عفوية ولا اعتباطية ، إنّما هي علاقة تفرض عقدا مزدوجا: أحد العقدين يستجيب لضغوط الدلالة ، وهو التواضع على رصيد معجمي مُعيّن ، والآخر يستجيب لضغوط الإبلاغ ، وهو التسليم بمجموعة من القوانين الضابطة لتركيب مقاطع الكلام ، وهذا العقد الثاني يشمل الأسس العامة ، تاركا المجال لتصرّف كل فرد من أفراد المجموعة اللسانية الواحدة . وهذه الخصوصية هي التي تبرز لنا علاقة النحو بالأسلوبية ؛ فالأوّل هو مجال القيود ، بينما الثانية هي مجال الحرّيات ، وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية ، إذ هو شرط واجب لوجودها.

وعلى المقتضى السابق يُحدّد لنا النحو ما لا نستطيع أن نقول ، من حيث أنّه يضبط لنا قوانين الكلام ، بينما تحدّد الأسلوبية لنا ما بوسعنا أن نتصرّف فيه عند استعمال اللغة. فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت ، لذا حُدّدت الأسلوبية بأنّها " علم لساني يُعنى بدراسة مجال التصرّف في حدود القواعد البنوية لانتظام جهاز اللغة " ¹ .

¹ : السابق ، ص 52 .

الأسلوبية والنقد الأدبي:

تقتضي كل نظرية في الأدب الاحتكام إلى مقياس الأسلوب ، وذلك باعتباره المظهر الفني الذي به قوام الإبداع الأدبي ، وهذا المعطى هو صورة لحتمية حضور الظاهرة اللسانية في الحدث الأدبي ، " فالأسلوب هو المحدّد لصيرورة الحدث اللساني نحو الظاهرة الأدبية ، مثلما أنّ الظاهرة الأدبية لا تستوعب إلا من خلال تركيبها اللساني " ¹ . فإذا استقرّ لدينا أنّ الأسلوبية نظرية علمية في الأسلوب ، مثلما تقرّر لدينا أن أية نظرية نقدية لا بد أن تحتكم - فيما تحتكم إليه - إلى مقياس الأسلوب ، أفلا يكفي ذلك أن تصبح الأسلوبية ذاتها نظرية نقدية بديلاً عن النقد الأدبي عامة ؟

في الحقيقة لا يمكن للأسلوبية أن تؤوّل إلى نظرية نقدية شاملة لكلّ أبعاد الظاهرة الأدبية ، فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي ، وعلة ذلك " أنّها تُمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته " ² ، فهي قاصرة عن تخطّي حواجز التحليل إلى تقويم الأثر الأدبي ، بينما رسالة النقد كامنة في إمطة اللثام عن رسالة الأدب ، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النقد إلاّ بعضه .

الأسلوبية بين العلم والمنهج:

إنّ الحديث عن العلاقة الجدلية بين البحث اللساني والبحث الأسلوبي ، وتحديد الملامح اللسانية التي تستعمل لأغراض أسلوبية ، قد أصبح فيما بعد من أبرز المواضيع التي واجهت الدرس الأسلوبي في العصر الحديث ، وذلك ما تلخّص في التساؤل الآتي:

- هل الأسلوبية علم أم منهج ؟

هناك اتجاه نادى بأن الأسلوبية منهج وليست علم ؛ لأنّ الأسلوبية ينبغي أن تكون فرعاً من علم اللسانيات وتابعة له لأنّها تستمد قوّتها وشرعيّتها من خلاله ، وهناك اتجاه آخر أصرّ على علمنة الأسلوب . وقد انتقل هذا الانشغال إلى الدارسين العرب ، فدار بينهم نقاش مستفيض حول أحقية الأسلوبية بمصطلح العلم ، فهذا الدكتور كمال أبو ديب وهو أحد أبرز المعارضين لعلمنة الأسلوب يقول : " هل تسمحون لي بأن أقول: إنّني لست سعيداً بمثل هذا

¹ : السابق ، ص 106 .

² : نفسه ، ص 155 .

الحديث عن الأسلوبية ، وهل يُمكن وصف الأسلوبية بأنها علم ؟ لأننا في هذه الحالة سنقع في إشكالية جديدة تتبع من أننا نستخدم كلمة " علم " بدلالات مختلفة... حتى الآن ما زلت مُتمسّكا باعتراضي المبدئي على وصف الأسلوبية بالعلم لأسباب عدّة ، أولها نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها ، فأنا لا أستطيع أن أُوحّد بين شيئين ، الأول هو القول بعلمية الأسلوبية ، والثاني هو أنّ الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كيان لغوي مُشكّل كالخطاب الأدبي ، ومن هنا لا يبدو لي سهلا أن نوحّد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكوّنة التي لا يمكن في النهاية أن تُؤدّي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم الحقل المعرفي الذي نتحدث عنه... فضلا عن ذلك هناك نقطة مهمة جدا تتمثل لي في أنّ العلم الذي يخضع لتحولات سريعة كتلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علما¹ .

هذا الموقف تعرّض للنقد والرفض من قبل الكثير من الباحثين والأسلوبيين العرب ، وفي طليعة هؤلاء الدكتور عبد السلام المسدي ، وسعد مصلوح . يقول الأول: " نُحتمّ قضية إدراج الأسلوبية أو تصنيفها ضمن العلوم أن نعود إلى بعض الأولويات حتى تتّضح الأمور من الناحية الذهنية ؛ فعندما نستخدم مصطلح العلم فنحن نقصد استعماله في حقل العلوم الإنسانية والاجتماعية ، ونقصد في الوقت نفسه نمطا من المعرفة قادرا على أن يستقلّ بذاته في مستوى مادّته ومنهجه ومنظومة مصطلحاته ، وعلى هذا فنحن نقول " علم الأسلوب " كما نقول علم النفس أو علم الاجتماع ، ولسنا نقصد الإخبارية المطلقة كما توجد في الرياضيات والفيزياء ، ومن هنا فالأسلوبية هي حقّا علم وليست منهجا² . ويؤكد سعد مصلوح فكرة الشرعية العلمية للأسلوبية مُستبعدا مقولة المنهج ، مبرّرا وجهة رأيه بأنّ علم الأسلوب ليس منهجا لأنّه يشمل بداخله عددا من المناهج .

والحق أنّ ما يُقال في هذه العلاقة من المسائل الصعبة إلى حد ما ، فبين إصرار البعض على إبقاء الأسلوبية ضمن مجال اللسانيات باعتبارها منهجا تحليليا لغويا ، وبين مطالبة البعض بالاستقلالية ، تبقى الأسلوبية اليوم علما له اتّجاهاته ، وإجراءاته التحليلية ، وتبقى مسألة التفاعل والاستعانة بعلوم أخرى تميز معظم العلوم الحديثة بين تأثير وتأثر.

¹ : ندوة العدد ، الأسلوبية ، مجلة فصول ، ص 217 ، 218 ، 219 .

² : نفسه ، ص 219 .

د. محمد صبري

الفصل الأول

البنية
الموسيقية
وإيحاءاتها
الأسلوبية

”... فالشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية ؛ لأنّ الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه ...“

توطئة:

يتميّز الإنسان عن سائر المخلوقات بخاصية النطق ، هذه الأخيرة التي يعدّ الصوت اللغوي من أبرز أساساتها وأخصّ خصائصها ، لذا فإنّ ” أهمية الصوت تكمن في أنّه طاقة إفصاحية تعبيرية “¹. وكان من الطبيعي أن يكون لهذا الصوت مُستقبل قويّ يستطيع التمييز بين الأصوات وفرز مختلف خصائصها ، فكانت الأذن نِعَم المستقبل الذي اضطلع بهذا الدور ، وعلى هذا المؤدّى فنحن لا نجد غرابة في أنّ الله عزّ وجلّ قدّم هذه الحاسة السّمعية على أهمّيتها في قوله: ﴿ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا ﴾² ، فقد قدّمت على البصر - على أهميته القصوى - ، وعلى القلب أيضا. وكما أدركت المحسوسات أدركت المعقولات أيضا نحو قوله تعالى: ﴿ ... قَالُوا سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا ... ﴾³ ، فقد دلّ السمع في الآية الأخيرة ” على فهم الكلام وعقله ، وما ينتج على ذلك من تصرّف وردّ فعل بعد ذلك “⁴.

ولفظه السّمع الصريحة احتلّت حيزاً هاماً في القرآن الكريم ؛ فقد أحصى أحدهم⁵ ورودها في مئة وستّ وثمانين (186) آية على امتداد سور القرآن ، عدا تكرارها ثلاث مرات في بعض الآيات . ووجد أنّ للسّمع في القرآن العزيز تقدّما على البصر في ستّ وثلاثين (36) آية ضمن تسع وعشرين (29) سورة⁶ ، في حين لم يتجاوز تقدّم البصر على السمع في القرآن المجيد السبعة (07) مواضع⁷ . كما وجد - أيضا - أنّ الله سبحانه وتعالى قدّم السمع

¹ : صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري - دراسة تحليلية تطبيقية- ، دار الأيام ، الجزائر ، ط1 ، 1996 ، ص149 .

² : الإسراء : 36 .

³ : البقرة : 93 .

⁴ : بلقاسم بلعرج ، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع) ، مجلة اللغة العربية ، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، عدد14 ، 2005 ، ص145 .

⁵ : صاحب خليل إبراهيم ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ص15 .

⁶ : منها البقرة : 7 - 20 ، النساء : 58- 134 ، يونس : 31 ، طه : 46 ، الحج : 61- 75 ، القصص : 71- 72 ، لقمان : 28 ، السجدة : 9 ، فصلت : 22 ، الشورى : 11 ، الزخرف : 40 ، الأحقاف : 26 ، المجادلة : 1 ، الملك : 23 .

⁷ : منها الأعراف : 195 ، هود : 24 ، الكهف : 26 ، القلم : 51 .

على العلم في واحد وثلاثين (31) موضعاً في سبع عشرة (17) سورة¹.

وإذا كان السمع سيّد الملكات اللسانية كما يقول ابن خلدون ، فإنّ الفطرة الإلهية منحت الإنسان العربي أدناً موسيقية تزن الكلام فتقومُ مُعَوِّجَه ، وتطرب للمستقيم الحسن منه . وبذا أصبح الشعر هو الطاقة الإبداعية الأولى عند هذا الإنسان ؛ فهو ديوانه وديوان بني جلدته ، وألصقُ صفة به وأظهرها ، وأهمّ ما يميّزه عن باقي الأمم الأخرى² . وكتب الأدب القديم تؤكد أنّ هذه الحاسة (السماع) قد استُغلتْ أظهر استغلال ؛ فقد كان الشعر أهمّ بضاعة يبتاعها العرب في أسواقهم ، في جاهليتهم وفي إسلامهم ، كما استُغلتْ - أيضاً - في توريثه إلى الأجيال المتعاقبة ، وفي حفظ مادّته لعدّة قرون قبل أن يبدأ تدوينه.

والشعر العربي يركز - بشكل أساسي - على السّماع ، وهذا ما دفع الشعراء إلى التجويد في إبداعهم الشعري ، وإلى العناية في تهذيبه وتنقيحه لتستسيغه الأسماع ، وتطرب لجميل إيقاعه ، وهم يدركون حقيقةً ، هي أنّ الشعر يأخذ مكانه إلى قلوب العامة إذا وجد مُنشداً يستقطب أفئدتهم ويشدّها إليه . وتجارب التاريخ الأدبي ماثلة أمامنا تؤكد ما جُبلت عليه النفس العربية من حُبّ للسماع وطرب للإنشاد ، كتجربة زهير مع هرم بن سنان ، وتجربة كعب بن زهير مع الرّسول ρ ، وتجربة الحطيئة مع عمر بن الخطاب τ ... وفي هذا الصدد يقول أبو حامد الغزالي في معرض حديثه عن القلوب: " لا سبيل إلى استثارة خفاياها إلّا بقوادح السماع ، ولا منفذ لها إلّا من دهليز الأسماع ، فالنغمات الموزونة المستلذة تخرج ما فيها ، وتظهر محاسنها أو مساوئها ، فلا يظهر من القلب عند التحريك إلّا بما يحويه ، كما لا يرشح الإناء إلّا بما فيه ، فالسماع للقلب محك صادق ومعيّار ناطق... " ³.

ولعلّ من المهمّ في هذا الموضوع أن نذكر شيئاً من تعويل العرب على توزيع الأصوات من حيث تحرّرها إخراج الصوت الواحد بالكيفيات المختلفة ، والملائمة لحال المقام ؛ لأنّها تعتبر أنّه من الحروف ما هو أحسن من بعض ، وهي تلتزم إخراج الكلام وفق هذه الدلالات

¹ : البقرة: 127-181-224-227-244-256 ، آل عمران: 34-35-121 ، النساء: 148 ، المائدة: 76 ، الأنعام: 13-115 ، الأعراف: 200 ، الأنفال: 17-42-53-61 ، التوبة: 98-103 ، يونس: 65 ، يوسف: 34 ، الأنبياء: 4 ، النور: 21-60 ، الشعراء: 220 ، العنكبوت: 5-60 ، فصلت: 36 ، الدخان: 6 ، الحجرات: 1.

² : في هذا المقام ندرك تمام الإدراك لما جاءت معجزة الإسلام بيانية (القرآن الكريم) تحدّث العرب في صنعتهم وأعجزتهم . ينظر: ابن خلدون ، المقدمة ، ص 646 .

³ : إحياء علوم الدين ، دار المعرفة ، بيروت ، د-ط ، د-ت ، ج 2 ، ص 268 .

الصوتية المشحونة بالإحياءات . وهنا نذكر كراهة النبي ρ أن يُدعى بالنبيء ، وتفضيله التخفيف بدلها ؛ لما في الهمز من " تعنيت للفظ وقهر للجوارح وجرج للحسّ والنفس " ¹ .

والإنشادية صفة بارزة من صفات الشعر العربي ، وهي وثيقة الصلة بالملاحم الصوتية للغة العربية ، وأكبر دليل على ذلك أنّ العرب كانت تقول: أنشد قصيدته ، ولم تكن تقول: ألقى أو تكلم أو حدث أو غيرها . والنشيد لغة هو: " رفع الصوت ، ومن هنا فإنشاد الشعر إنّما هو رفع الصوت " ² ، والإنشاد إلقاء للقصيدة بطريقة تبرز موسيقاها ، وتظهر جودة النغم فيها ، لأنّ " الشعر وُضع للغناء والترنم " ³ . وهذا ما يجعلنا على بينة من الصّلات والوشائج المنعقدة بين التطريب الشعري القائم على الوزن والقافية ، والتطريب الموسيقي المبني في الأصل على صناعة الإيقاع ، وربّما هذا ما حدا بابن فارس (ت 295هـ) إلى القول: " إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة " ⁴ ، وفي نفس المعنى يقول إبراهيم أنيس : " وليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تتفاعل لموسيقاه النفوس ، وتتأثّر به القلوب " ⁵ ، ومحمد الهادي الطرابلسي : " إذا كان في الشعر عنصر قار لا بدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه ، فإنّما هو عنصر الموسيقى " ⁶ . أمّا العقّاد فيذهب إلى أنّ اللغة العربية " لغة شاعرة قد انتظمت مفرداتها وتراكيبها ، ومخارج حروفها على الأوزان والحركات " ⁷ ، وهذا الانتظام هو " بنية صوتية موسيقية لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة " ⁸ ؛ فكم من نغمة تحدث في المتلقّي أبلغ التأثير .

¹ : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري " بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر " ، دار الأديب ، وهران ، الجزائر ، د- ط ، 2005 ، ص19 .

² : ابن منظور ، لسان العرب ، طبعة دار المعارف ، مادة نشد ، مجلد6 ، ج 49 ، ص4422 .

³ : سيبويه ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، د-ت ، ج2 ، ص299 أو ج4 ، ص204 .

⁴ : السيوطي ، المزهري في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق محمد عبد الرحيم ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 2005 ، ص793 .

⁵ : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، منشورات دار العلم ، بيروت ، ط 4 ، 1972 ، ص17 .

⁶ : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، مجلد 20 ، 1981 ، ص19 .

⁷ : عباس محمود العقّاد ، اللغة الشاعرة ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا ، د-ت ، ص 21 .

⁸ : كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1987 ، ص87-88 .

وقبل الحديث عن المستوى الموسيقي في لامية العرب ، نشير إلى أننا نتصور إيقاع القصيدة كبنية تتضمن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتعالق/تتفاعل فيما بينها داخل النص الشعري ، إذ يصعب الفصل بين مكوّن وآخر ، ذلك أنّ إحساسنا به لا يتمّ مجزّءاً ، وإنّما نستشعره جملة ونحسّ به في كلّيته ؛ فموسيقى القصيدة الخارجية وما يندرج تحتها (البحر العروضي، القافية) ، وموسيقاها الداخلية (بنية الأصوات ، النبر ، التكرار ، الجناس ، القافية الداخلية...) تساهم جميعها بحكم تفاعلها وفاعليتها في تشكيل البنية الإيقاعية.

1-الموسيقى الخارجية (موسيقى الإطار):

نعالج في هذا الجزء من الفصل الأول ما تولّد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى "الوجوب" ، ونعني بالوجوب هنا ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية عندما يريد نظم الشعر، ويشمل ذلك الوزن العروضي والقافية . والحديث عن الوزن والقافية ليس بدعا من أنفسنا ، وإنّما هو إجراء تتمسّك به الأبحاث والدراسات النقدية التي

اهتمّت بمكوّنات بنية الشعر الموسيقية منذ القديم . فهذا ابن رشيّق القيرواني (ت456هـ) يؤكّد لنا ذلك بقوله: " اللفظ إذا كان منثوراً تبدّد في الأسماع ، وتدحرج عن الطباع ، ولم تستقر منه إلّا المفردة في اللفظ ... فإذا أخذ سلك الوزن ، وعقدُ القافية ، تألفت أشتاتُه وازدوجت فرائده وبناته ، واتّخذ اللّابس جمالا ، والمدّخر مالا... وقد اجتمع الناس على أنّ المنثور في كلامهم أكثر، وأقلّ جيّداً محفوظاً ، وأنّ الشعر أقلّ ، وأكثر جيّداً محفوظاً ، لأنّ في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب جيّد المنثور" ¹ . وعليه فإنّ هذين المكوّنين يجسّدان لحمّة الشعر وسُداه ، وتأسيساً على هذا المؤدّي ألاّ يجدر بنا التساؤل عن خصوصية الوظيفة التي ينهضان بها داخل النص الشعري؟

1-1 الوزن:

يبدو من الموضوعي أولاً الاعتقاد بأنّ كل وزن عروضي كان أسلوباً إيقاعياً اهتدى الحسّ الفني إلى " اقتراح انتظام خاص لتراتبية عناصره اللسانية ، قبل أن تتحدّر صيغته في نظام كمي ثابت الانتشار" ² . والشيء الذي يشدّ الانتباه في الوزن العروضي هو حملته / سلطته التي تبني النظم الشعري عموماً ، وتنظّمه على المستويين الكمي والزمني فهو " أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة" ³ . والأوزان تعتبر " ممّا يُتقوّم به الشعر ويعدّ من جملة جواهره" ⁴ ، كما أنّها جزء أصيل من التجربة الشعرية يولد بمعيتها ، وينطلق معها في لحظة الإبداع ؛ فحين تبدأ الأفكار والعواطف والأخيلة تتفاعل في نفس الشاعر ، فإنّه يختار لها - بموهبته الفنيّة - صيغة نهائية متمثلة في البحر الشعري.

والتأريخ العروضي يبدأ مع الخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) الذي جعل الوزن الشعري شكلاً كبيراً تتدرج تحته مجموعة من الوحدات الإيقاعية تسمى التفعيلات ، منها ما هو خماسي (فعولن) ومنها ما هو سباعي (مفاعيلن) ، أربعة منها أصول لابتدائها بأوتاد ، والستة البواقي فروع عنها . كما أنّ كل تفعيلة تنظم في وحدات أصغر منها (الأسباب ،

¹ : العمدّة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1981 ،

ج1 ، ص19-20 .

² : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص40 .

³ : ابن رشيّق ، العمدّة ، ج1 ، ص134 .

⁴ : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، د-ط ، تونس ، 1966 ، ص263.

الأوتاد ، الفواصل) ، ومن ثم تتساقط كل الوحدات في متواليات إيقاعية متناسبة زمنيا ، ومحكومة بقانون تتوالى فيه الحركات والسكنات في البيت الشعري أولا ، وفي النص الشعري ككل ثانيا . وقد حصر الخليل الأوزان الشعرية في خمسة عشر وزنا ، على أنه لم يذكر المتدارك وهي عنده : (الطويل ، البسيط ، المديد ، الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، السريع ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب ، المجتث ، المتقارب) ليضيف إليها تلميذه الأخفش الوزن السادس عشر وهو المتدارك .

وللوزن الشعري سلطة جلية داخل النص الشعري تظهر عندما يضطر الشاعر تحت إكراهات الوزن الشعري وإقامته ، إلى التصرف في بنية الوحدات المعجمية ، فنراه ينزاح بها عن معاييرها المعروفة والمتداولة نحويا وصرفيا ؛ فيقدم وحدة حقها التأخير ويؤخر أخرى حقها التقديم ، أو يبدل بالصوت صوتا آخر ، أو يزيده ، أو يحذف مالا يتوافق والزامات الوزن . لذا فإن أهمية الوزن تكمن في أنه " ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج ، ولكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى " ¹ . كما اختار الوزن العروضي له من الأهمية ما يربطه بموضوع القصيدة ومضمونها ² ، وهذا ما جعلنا نقول: إن اختيار بحر الطويل وزنا عروضيا للامية العرب مقصود وليس من قبيل المصادفة ، وعلينا نحن في هذا المقام أن نبحث عن أسباب ذلك ودواعيه.

يُعدّ الطويل من أشهر الإيقاعات الشعرية وُردا في دواوين العرب ، فقد كان " سيد الساحة الشعرية دون منازع حتى القرن الثالث الهجري " ³ ، كما يُعدّ " أغناها موسيقى ، وأجملها نغما ، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار ، وتصوير أكبر قدر من العواطف " ⁴ ، وهو " وزن شريف رصين ينفع للجدّ والحسم بخلاف الأوزان الأخرى التي لا ترتقي إلى اعتباراته " ⁵ . لذا فقد حظي بكثير من التقديس والتبجيل ؛ " لأنه من الأعاريض الفخمة

¹ : نورالدين السد ، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الربيع ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، ع 14 ، ديسمبر 1999 ، ص 33 .

² : ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الشعرية العربية ، ص 26-28 .

³ : صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص 49 .

⁴ : عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم " دراسة في الجذور " ، دار هومة ، الجزائر ، د-ط ، 1995 ، ص 215 .

⁵ : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 131 .

الرصينة التي تتفع لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه... ومن شأن الكلام أن يكون فيه جزلاً¹ ، كما يمثل إيقاعه " الشموخ والفحولة في الشعر العربي " ² ؛ حيث أن ثلاثاً من القصائد المعلقة اتخذت لها هذا الإيقاع مطية تطوُّها ، مما يجعلنا نجنح إلى أنّ الشعراء العرب الأقدمين حين كانوا يزمعون على قرص قصيدة ينطقون بها وفق هذا الإيقاع النبيل انطلاقاً من أميرهم امرئ القيس ، إلى حكيمهم زهير ، إلى فتاهم طرفة . ومن جانب آخر يعتبر إيقاع الطويل " مناسباً للقصائد الطوال ، ومتّسعا لإمكانات السرد القصصي " ³ .

وما ذكرناه عن ميزات بحر الطويل يكاد يكون ماثلاً في لامية العرب ؛ فقد تميزت هذه القصيدة بطولها النسبي (68 بيتاً) ، وتميّزت أيضاً بطابعها الجدّي الذي نلمسه من أوّل بيت فيها (أقيموا صدور مطيكم) ، كما نلمس فيها - أيضاً - حسماً وشموخاً وفخامة وفحولة ورصانة ، فهي المسماة بلامية العرب مع وجود الكثير من الروائع اللاميات لجملة من فحول الشعر العربي يتقدمهم امرؤ القيس بمعلّفته الشهيرة . و اتّسعت هذه القصيدة لضروب السرد القصصي المختلفة ؛ فهي تزخر بمشاهد الصحراء وصور وحوشها ، ونقلت لنا صوراً قوية للغارات التي قام بها قائلها ، كما سردت لنا أيضاً حاله النفسية والاجتماعية والمادية بكل تفاصيلها ، وإلى غير ذلك من مشاهد . وهذا ما يجعلنا نتساءل: لماذا حظي بحر الطويل بهذا التقديس والتبجيل ؟ وهل هناك سمات أسلوبية يحملها اختيار الشاعر لهذا البحر وزنا عروضيا ؟

إنّ بحر الطويل من البحور المزدوجة التي تتكوّن من تكرار تفعيلتين ، إحداهما خماسية والأخرى سباعية ، وهما على التوالي: " فعولن - مفاعيلن " ، " والأجزاء التي تتألّف منها مقادير الأوزان منها متناسب تمام التناسب كالطويل... والتأليف في المتناسبات له حلاوة في المسموع ، ويجب أن يُقال في ما ائتلف على ذلك النحو ، شعر... والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة " ⁴ . ولو عدنا إلى شرح الكلام السابق نقول: إنّ تفعيلات هذا البحر أربع عكس كل البحور عدا البسيط منها ، ممّا يجعل توزع العناصر الصوتية لهذا البحر

¹ : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص205.

² : عبد الملك مرتاض ، ألف ياء "تحليل مركب لقصيدة أين ليلالي" ، دار الغرب للنشر ، د-ط ، 2004 ، ص78 .

³ : نورالدين السد ، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الرّيب ، ص33 .

⁴ : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص259-267 .

" اثنين اثنين " ، فهما اثنان في واحد عكس البحور الأخرى ثلاثية التفعيلات ناهيك عن أن: " فعولن - مفاعيلن " تمثلان نصف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها نظام الإيقاعات الستة عشر في عروض الشعر العربي ؛ إذ لا تتجاوز التفعيلات الأصلية أربعاً ، هي بعد التي ذكرنا: " مُفَاعَلَتُنْ - فَاع لَاتُنْ " ، بينما الست البواقي فروع عنها .

ولعلّ - أيضاً - من أبرز صفات هذا البحر الجمالية ، تمديد الصوت مرتين اثنتين ؛ حيث يبتدئ الصوت الممتدّ مضموماً ، أي نصف مفتوح ¹ " فَعُو " ، ومدّ الصوت بالضم أهون وأيسر من مدّه بالفتح الذي لو استمرّ الناطق في مدّه لأصيبت الحنجرة بالئيس والكلل والانقطاع ، من أجل ذلك ألفينا هذا الإيقاع العربي الفخم يقوم على المراوحة الإيقاعية بين مدّ بالضم ، وضمّ بالفتح: " فَعُو - مَفَا " ، غير أنّ هذا الاختلاف في المبتدأ ينتهي إلى اتفاق في المنتهى حيث يصير: " لُن - عَلْ " ؛ ذلك بأنّ النون هنا والتي هي في أصلها حرف غنة ² يتلاشى صوتها مع صوت اللام التي تسبقها ، ولعلّ الذي أضعف من صوتها بالإضافة إلى غنيتها أنّها ساكنة وما قبلها مضموم . ويضاف إلى ما سبق نقطة أخرى مهمة ، هي أنّ هذا البحر لا يُستخدم مجزواً ، لذا فإنّ إيقاعه لا يركض في ميدانه إلاّ الفحول من الشعراء ، كما لا تعالج في ثناياه إلاّ الموضوعات النبيلة.

بعد التقطيع العروضي للامية العرب وجدنا أنّ تفعيلات بحرهما تتوزع وفق الجدول الآتي:

أنواع التفعيلات	عددها	نسبتها المئوية
السالمة	290	53.33%
المقبوضة	251	46.13%
المكفوفة	03	0.55%
مجموع التفعيلات	544	99.98%

¹ : إذا راعينا حركة الشفتين اللتين لا تتفتحان بالمرة ، ولكّهما تظان شكلاً قائماً بين ذلك .

² : ينظر: سيبويه ، الكتاب ، ج 4 ، ص 435 .

فأول ما يلاحظ على الجدول السابق هو أنّ التفعيلات المزاحفة شغلت حيزاً هاماً قاربت به نصف التفعيلات الإجمالي ، وهم ما من شأنه أن يوحى بملاحم أسلوبية سنحاول البحث عنها وإيضاحها.

لقد تنوّعت التفعيلات المزاحفة في لامية العرب بين القبض¹ ، والكف² ، غير أنّ نسبة هذا الأخير تعدّ ضئيلة جدّاً مقارنة بالأول (2% من مجموع التفعيلات المزاحفة) . والقبض في هذا السياق لا يبتعد عن الدلالة العميقة للنص ، والمتمثلة في ظاهرة الانقباض النفسي، والقلق والاضطراب الذي يعاني منه الشنفرى ويظهر جلياً بين ثنايا القصيدة ؛ فقد رحل عن قومه وعاشر وحوش الصحراء ، وارتضاهم قوماً جُدداً له ، كما ترك البيوت ليسكن الفلوات و المفازات . وهو مقبوض لأنّ القرّ جعله يصطلي قوسه ، والحرّ لا يملك لنفسه منه إلّا أن ينصب له وجهه ، وهو مقبوض أيضاً لشدة جوعه الذي يلويه ، وحتى شعره أصبح له عبس كعبس أذنان الإبل ، إلى غير ذلك من المشاهد الحزينة المتورّعة بين ثنايا هذه الملحمة الشعرية ، والتي تدعو - حقاً - إلى الانقباض النفسي.

وأما التفعيلات المكفوفة فقد جاءت لتكسر رتابة الإيقاع الشعري للقصيدة ، وجعله يتراوح بين بنى إيقاعية متعدّدة حسب تنوّع الحال النفسية للشارد الشاعر. وفي هذا المقام ألا يحقّ لنا أن نتساءل عن السبب الذي جعل التغييرات الحادثة في تفعيلات القصيدة لم تتعدّ أن تكون زحافاً كالقبض والكف ؟

إنّ الزحاف إذا ما تعمّقنا أسرارَه فإنّه يُحيل على اعتبارات نفسية عميقة ، فهو " يأخذ أبعاد اللّحن في الانحراف بأصل الصوت تجويداً لتغيمه " ³ ، فكأنّ الشاعر يتّخذُ مبدأ سعة المروحة الإيقاعية ، فيشدّ عن القاعدة خدمة لترقية الجمالية ، لا كسراً لها ، لذا فإنّ التطريب الشعريّ اللاحق به يُحيل على توقّد الخواطر ، وعمق التجربة الشعرية ووجدانياتها ، " وليس يغرف من فنّ المزاحفة من الشعراء إلّا من أوتي درجة من التفاعل وفق المقتضيات المختلفة " ⁴ . وثمة جوانب فنية أخرى يسديها نظام المزاحفة للصياغة الشعرية ، مفادها أن نعتبر إجراء

¹ : هو حذف الخامس الساكن في التفعيلة لتصبح فعولن فعول ، ومفاعيلن تصبح مفاعلن .

² : هو حذف السابع الساكن في التفعيلة لتصبح مفاعيلن مفاعيل .

³ : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 119 .

⁴ : نفسه ، ص 119 .

الزحاف في حدّ ذاته دليل قوة ونضج يرتقيان بفن الشعر، ويؤهلّ الشاعر - في نفس الوقت - إلى الاتّصاف بالنّضج الفنّي المتميّز، "...استطرافاً لما فيه من الحلاوة على طبع البداوة"¹. فتوظيف الزّحاف دالّ ضمناً على إعمال الطبع وتوظيف الحسّ في العمل الشعري، لذلك يعود ابن رشيق ويُعزّز قوله السابق بقول جديد: "لأنّي وجدت تكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدين أوفق، إلّا في الشعر خاصة؛ فإنّ عمله بالطبع دون العروض أجود"². وهناك نقطة مهمة لفتت انتباهنا في التفعيلات المقبوضة، هذه الأخيرة التي تراوحت بين المقبوضة وجوبا ب: (136 تفعيلة) توزّعت كلّها في العروض والضرب، وبين المقبوضة جوازا ب: (115 تفعيلة) توزّعت في حشو القصيدة. وباستثناء التفعيلات المقبوضة وجوبا، فإنّ التفعيلات الأخرى توزّعت وفق الجدول الآتي:

التفعيلات المقبوضة في الحشو	عددها	نسبتها
فعولن	108	%93.91
مفاعيلن	07	%6.09
المجموع	115	%99.99

فالملاحظ على الجدول السابق أنّ نسبة القبض في التفعيلة "مفاعيلن" كانت ضئيلة جداً مقارنة ب: "فعولن" المقبوضة في حشو القصيدة، وعندما استقصينا ذلك وجدنا أنّ هناك استتقالاتاً في مزاحفة التفعيلة الثانية من بحر الطويل؛ لأنّ حذف الخامس الساكن من "مفاعيلن" يحوّل القيم الإنشادية من التكتيف إلى التقليل، ونمثّل لذلك من لامية العرب بقول الشنفرى:

(1) : / غَدَا طَاوِيْنَ يِعَا/رِضُ زُرَيْدٍ/ حَ هَافَيْنُ / يخوت بأذنانب الشعاب ويعسل

011011 010 1 1 011011 01011

¹ : ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص150.

² : نفسه، ج 1، ص151.

ففي حاصل التجريب نجد أنّ اللسان يتعرّف في تحقيق المتجاورات التقطيعية الشبيهة بالوتدين المجموعين: " وَيَنْ يُعَا 011 011 " ، ففي تأديتها إعنات للّسان .

(2) : إذا الأمعر الصوّان لاقى مناسمي /تَطَايَ/رَ مِنْهُ قَا/ دِحْنُ وَ/مُفَلَّلُو/

011011 1011 011011 1011

فالذي يتضح من خلال تقطيع عجز البيت السابق أنّ هناك ستّة سواكن في مقابل أربعة عشر متحركا ، والأصل في العجز أن يكون في العجز عشرة سواكن ، لذا فقد ذهب أكثر من ثلث السواكن مما جعل السلوك اللساني يتّسم بالثقل.

ومن خلال المثالين السابقين نخلص إلى أنّ المبالغة في قبض تفعيلية "مفاعيلن" في حشو الطويل تضر بمحاسن إيقاعه ، وهذا ما تجنّبه الشاعر وأكد لنا من خلاله قدرته على هندسة موسيقى القصيدة بشكل متميّز ، فهو يدرك متى وأين يزاحف . وقد أقصينا من الدراسة السابقة التفعيلات المقبوضة على صفة الوجوب¹ (تفعيلتا العروض والضرب) ، لأننا رأينا

بأنّها لا تُؤثّر سلبيّا على موسيقى القصيدة ، و ذلك راجع إلى:

(1) تفعيلتا العروض والضرب موقوف عليهما ، لذا لا يُشعر بثقلهما لأنّهما لا تستدعيان مواصلة النطق بخلاف ما يحدث في الحشو.

(2) يتناسب القبض والنّبر الذي يعد من سمات العروض والضرب على ما سيأتي ذكره في مبحث القافية.

¹ : إذا قبض الشاعر في البيت الأول عروض الطويل وضربها ، فيجب عليه أن يلتزم بذلك في كل أبيات القصيدة . ينظر: عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، ص24 .

1-2 القافية:

عرفت العرب القافية عن طريق السّماع ، ووضعت قوانينها الذائقة العربية السامية قبل أن تتبلور في جملة من القواعد والآراء والملاحظات المبنوثة تحت ما يسمّى بعلم القافية . والقافية تكون مُلتحمة بالبيت بشكل جوهري ، مكّلة له ، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية ؛ فهي ذات سياق مُحكم بإتقان تتساق في الحروف والحركات ، وهي تُشكّل بحدّ ذاتها مقطعاً صوتياً مُنسجماً مُتماثلاً مُنظماً في مجالي الموسيقى والزّمن ، فضلاً عن تأثير الطابع النفسي لها ¹ . وقد انصرفت العناية بها - منذ القديم - بشكل لافت للنظر ، ” فحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة ، أرفع من حظ سائر البيت “ ² ، والتأكيد على ضرورة اختيار أعذب القوافي وأشكلها للمعنى الذي يُراد بناء الشعر عليه ³ . وقد عقد سيبويه في الكتاب باباً سماه : ” باب

¹ : صاحب خليل أحمد ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، ص 205 .

² : الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 7 ، 1998 ، ج 1 ، ص 112 .

³ : ينظر: ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، ص 170.

وجوه القوافي في الإنشاد “¹ ، وفي هذا المؤدى يقول حازم القرطاجني: ” القوافي حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده ، وهي مواقفه ، إن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته “² .

والقافية سُميت كذلك: ” لأنها تقفوا أثر كل بيت ، وقال قوم : لأنها تقفوا أثر أخواتها “³ . أما حدّها فقد قال عنها الخليل: ” إنّ القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الذي قبل الساكن “⁴ ، ويقول الأخفش: ” إن القافية آخر كلمة في البيت “⁵، وقال الزجاجي: ” بعض الناس يرى أن حرفان من آخر البيت “⁶ .

وتدافع الرؤى السابقة حول القافية بين علماء الشعر العربي يوحى إلى تباين في وجهات النظر لخصوصية الحدود الملازمة لها ، لكن في المقابل نجد أنّه يلّم شعثها سياق مشترك ، يتحدّد في اعتبارها خاصية شعرية ومكوّنًا محوريًا لاغنى عنه في بناء النص الشعري ؛ فهي تمثل ظاهرة للتناسب الشعري ، حيث يتمّ تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات الشعرية ، وتكرارها هذا هو بمثابة ” فواصل إيقاعية يلتزم بها باث الرسالة الشعرية عند نهاية كل بيت ، ويتوقّع المتلقي تكرارها ، حيث يلتدّ بمثل هذا التكرار الذي يطرق الأذن في فترات زمنية محدّدة ومُنظمة “⁷ . أمّا الاحتفاء الذي حظيت به فيدفعنا إلى القول بأنّها لم تكن عبثًا أو من ترف الكلام ، وإنّما هي عنصر موسيقي أساسي في القصيدة العربية ، فهي تحتلّ موضعًا موسيقيًا خاصًا يجعلها:

(1) تخلق ترنّمًا خاصًا في آخر كل بيت ، لأنّها تضمن قيمة صوتية معيّنة تتكرّر عن طريق حروف بذاتها وحركة بذاتها.

(2) تُسهم في ضمان مقطع منبور يتكرّر في أوضاع متساوية كمياً وزمناً.

¹ : ج 2 ، ص 298 .

² : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 271 .

³ : ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 ، ص 154 .

⁴ : نفسه ، ص 151 .

⁵ : نفسه ، ص 152 .

⁶ : نفسه ، ص 153 .

⁷ : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 246 .

كما أنّ للقافية - أيضا - علاقة قويّة بالمعنى ، فهي تختار على أساس ترشيح المعنى لها ، وفي هذا يقول ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) : " وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتّفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القوافي أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت ، أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله " ¹ .

والقافية الموحدة في القصيدة العربية - كما هو معروف - تلتزم أحد أمرين ، أولهما الرّويّ الواحد الذي تبنى عليه وتتسبب إليه ، فيقال نونية أو دالية أو... وثانيهما المجرى الواحد الذي هو حركة الرّوي ، لذا فإنّ معالجتنا القافية² للامية العرب ستكون وفق محوري القافية السابقين (الروي والمجرى) ، وسنحاول أن نُجمل تحتها مختلف الأدوار التي اضطلعت بها القافية على مختلف المستويات اللسانية ، والتي تحمل وراءها ملامحا أسلوبية سنحاول اكتشاف خباياها وقراءة سطورها .

1-2-1 الرّوي:

يُعدّ الرّويّ الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتُسمّى به ، أمّا من حيث أهميته فيقول عنه ابن جني: " وآخر القافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية به أمسّ ، والحشد عليه أوفى ، وكذلك كلّما تطرّف الحرف ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه " ³ . وعلى هذا فإنّ اختيار حرف الروي لا يكون عبثا أو اعتباطا ، إنّما هو جزء لا يتجزأ من العمل الشعري ، وملح فنيّ يفضي ببصمات أسلوبية خاصة ، وعلى هذا النهج سنحاول دراسة حرف اللام ، ومعرفة خصائصه الصوتية واللغوية.

يقول ابن منظور: " اللّام من الحروف المجهورة ، وهي حروف الدّلّق ، وهي ثلاثة أحرف: الراء واللام والنون ... وقد ذكرنا كثرة دخول الحروف الدّلّقية والشفوية في الكلام " ⁴ ، وقال الخليل: " وإنّما سُمّيت هذه الحروف دُلّقا لأنّ الدّلاقة في النطق إنّما هي بطرف أسلة اللسان ... فلما دُلّقت الحروف ، ومذل بهنّ اللسان ، وسهلت عليه في النطق كثرت في أبنية

¹ : ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، منشورات مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص 8 .

² : نسبة إلى علم القافية .

³ : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، ط 2 ، دت ، ج 1 ، ص 84 .

⁴ : لسان العرب ، ط دار المعارف ، مجلد 5 ، ج 44 ، ص 3972 .

الكلام¹ ، وقال أيضا: "ولست واجدا من يسمع من كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذُّلق"² . ولو عدنا إلى لسان العرب لأفينا أن الألفاظ التي تنتهي بحرف اللام تغطي أكبر حجم من هذا المعجم ، كما شاع هذا الحرف إضافة إلى حرفي الذلاقة الآخرين في الروي عند العرب شيوعها في أواخر الكلم ، وهذا ما نبّه إليه إبراهيم أنيس ، وحاول تقديم تفسير له في قوله: "لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين ، ومن الممكن أن تكون حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ؛ ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل ، وفيها من صفات اللين أنها لا يكاد يسمع لها نوع من الحفيف ، وأنها أكثر وضوحا في السمع"³ .

ولو التفتنا إلى علماء النحو والصرف لأفيناهم - أيضا- يهتمون بهذا الحرف ، ولعلّ تسميتهم لبعض كتبهم على هذا الحرف لخير دليل على ذلك ، كاللّامات للزجاجي (ت337هـ) ، واللّامات لابن فارس (ت295هـ) . فضلا عمّا ذكره ابن هشام وهو يعدّد الأدوات النحوية⁴ ، وقد عدّدت بعض الكتب النحوية واللغوية لهذا الحرف أكثر من ثلاثين معنى⁵ .

فحرف اللام يدخل في أدوات النفي " لا ، لم ، لن " ، والنهي " لا " والأمر " لـ " ، وحرف الجواب " لا " ، وحرف الاستفهام " هل " ، والتحضيض " هلا " ، والعطف " بلى " ، لكن " ، كما يدخل في "الـ" التعريف التي لا يخلو منها سطر مكتوب بالعربية . ومن الطريف أن لامية العرب قد احتوت على الكثير من معاني اللّام السابقة⁶ ، فالشنفرى ينفي الواقع البشري أشدّ النفي ، ونراه في قصيدته ينهى قومه عن غفلتهم ، و يجيبهم بـ " لا " عندما يتحدث عن خذلانهم ، كما نراه يستفهم على لسان القوم الذين يغزوهم ، إضافة إلى أننا نجد العطف حاضرا بقوة في القصيدة على ما سيأتي ذكره في الفصل الثاني ، و قصده تعريف الكثير من

¹ : العين ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دن ، د-ط ، د-ت ، ج1 ، ص51-52 .

² : نفسه ، ج 1 ، ص52 .

³ : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة ، ط4 ، 1971 ، ص27 ، وينظر: نفسه ، ص155-161 .

⁴ : ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ص205-281 .

⁵ : ينظر: الزجاجي ، اللّامات ، ص31 .

⁶ : لا نقصد هنا استخدام اللام في القصيدة بمعانيها السابقة ، وإنما نقصد أن هناك معاني عامة كثيرة في القصيدة تتوافق وبعض معاني اللام على ما سيأتي ذكره .

الألفاظ في لامية العرب ، فهو ، مثلاً ، في معرض حديثه عن الوحوش (أهله الجدد) قَصَدَ تعريف كلمة " الأهل " في قوله:

هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

واللّام يُعَدُّ من الحروف المسماة في فن القافية بـ: " الذلول " ¹ ، أي التي يكثر ركوب الشعراء لقافيتها وهي عكس القوافي " الحرون " كالضاد والغين والخاء ، والتي يتحاشى الشعراء ركوبها ، فقافية اللّام إِذَا قافية مطّوع تمدّ الشاعر بمفردات كثيرة ، وهي منجم لقواف سهلة يسيرة ، وقد أكّد أبو هلال العسكري (ت395هـ) هذا المعنى في معرض حديثه عن صميم العمل الشعري بقوله: " إذا أردت أن تعمل شعراً ، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها ، وقافية يحتملها ، فمن المعاني ما يُمكن من نظره في قافية ولا يُمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذا أقرب طريقاً ، وأيسر كلفة منه في ذلك ... " ².

وقافية اللام تتواتر بمساحة كبيرة في دواوين كبار الشعراء العرب ، وفي القرآن الكريم نجد أن الفواصل اللامية تحتل جانباً هاماً منه ، فهي مبنوثة مفرقة في آيات كثيرة ، وتسيطر بكثافة في سور بعينها كسورة المزمل ، والإنسان ، الفرقان ، وفي بعضها الآخر تتناوب مع فاصلة أخرى مثل الرّاء كما في سورة الإسراء . ومما يدلّ على شرف قافية هذا الحرف ما قام به الباقلاني (ت403هـ) عندما عرض لبلاغة القرآن وأراد بيان إعجازه ، فقد عمد إلى مقارنته بأسلوب قصيدتين تعدّ كل منهما قمة ما جادت به قرائح الشعراء في عصرها ؛ الأولى معلّقة امرؤ القيس اللّامية ، والثانية لامية البحري ³ ، وتمثّل عمله في عقد مقارنة تطبيقية تفصيلية بين القصيدتين السابقتين وجوانب من آي الكتاب الحكيم ، لتنتهي مقارنته إلى تفوّق أسلوب القرآن الكريم .

أمّا في " لامية العرب " فإنّ اختيار حرف اللّام رويّاً أفضى بملاحق أسلوبية يمكن أن نجعلها في:

¹ : محمد الرّيداوي ، قراءة في لاميات الأمم ، مجلة التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع 83-84 ، ص 3 .

² : الصّناعتين - الكتابة والشعر - ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص153 .

³ : ينظر: إعجاز القرآن ، ص158 وما بعدها .

(1) أراد الشاعر باختياره حرفاً تتسع به أبنية الكلام - وبخاصة في أواخرها - أن يطلق لقريحته الشعرية العنان ، وأن يجد له متسعاً نفسياً لكل ما ضاق به صدره اتساع الصحراء/ البيت وشساعتها ، ويسهل عليه جمع دوال متنوعة تنوع الوحوش/الأهل الذين بالغ في وصفهم وسرد مشاهدهم .

(2) استغل الشنفرى اتساع العربية بالدوال التي تنتهي بحرف اللام في الجمع بين الكثير من المتضادات التي تتعارض - وإن اتفقت أواخرها - في حياته ؛ فهو الراض للمجتمع البشري ، والمؤثر لمجتمع الوحوش التي يرى أنها تحافظ على السر وتكافل اجتماعياً فيما بينها ! . وهو الجائع والناس شبعى ، وهو الطريد والبقية آمنة ، وهو شديد الهم لدرجة الحمى ، وهو عارٍ ويشعر بالبرد ، الحجر يتطاير تحت قدميه ، يسبق الطير السريعة ، إناتها تعشقه ...

(3) اختيار حرف مجهور¹ رويًا ، يُبرز رغبة الشاعر في خلق إيقاع قويٍّ للقصيدية يتسم بالقوة والوضوح في المسمع ، ولا يُكلف جهداً للنطق به ، خاصة وأنه موقوف عليه بنبر في آخر كل بيت .

1-2-2 المجرى:

المجرى " هو حركة الروي المطلق ، وعندما تُشعب يتمخض عن إشباعها حرف الوصل " ² ، وحركة الروي هذه تزوج دلالتها ؛ فالقصيدة تطلبها قيمة صوتية معينة تسهم في اتحاد أواخر الأبيات وتوافقها ، والنظام النحوي يطلبها علامة إعرابية دالة على وظيفة الكلمة التي ترد في القافية ، أو علامة لبناء الكلمة إن كانت هذه الأخيرة من المبنيات . ونسيج البيت الشعري عليه أن يراعي ازدواج هذه الدلالة ، ويؤلف بينهما في إحكام وترباط لا اضطراب فيه ، وعليه " فاتحاد حركة الروي في القصيدة يؤدي إلى طريقة بناء البيت الشعري تصويراً وتركيباً بحيث تتوافق حركته - إن كانت للإعراب أو للبناء - مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرى لروي قصيدته " ³ ، فنحن عندما نقرأ مطلع لامية العرب:

أَقْبِمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَأَنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُم لَأَمِيلُ

¹ : سيأتي تعريف الأصوات المجهورة وبيان خصائصها .

² : صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص 137 .

³ : محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، 2003 ، ص 331 .

علينا أن نتوقع المقطع الصوتي الذي ينتهي به كل بيت في القصيدة (ل) ، وسوف تتوارد على ذهن - كذلك - الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع ، و يكون ذلك جزءا من المتعة الفنية . وحركة الروي تكاد تكون مفتاحا للبيت كله ؛ لأنّ ” الكلمة في آخر البيت لأبد من أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر “ ¹ ، فهي إذاً تخدم اتّجاهين متعاونين ؛ تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي . ومن هنا فإنّ دراستنا لحركة الروي ستكون وفق الاتّجاهين السابقين ، وهذا لمحاولة الوقوف على الخصائص الأسلوبية لهذا المجرى .

لقد اتّخذت لامية العرب الضمة حركة لرويّ قافيتها ، فهي إذاً أثرت القافية المطلقة على المقيدة ، و ” الشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى المقيدة “ ² . وفي هذا المقام يمكن لنا أن نستفيد من الإحصاء الذي قام به الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ³ على دواوين مجموعة من الشعراء الجاهليين ، متفرّقين بين الطبقة الأولى والثانية كطرفة ، وزهير ، والأعشى ، وعلقمة الفحل ، وأوس بن حجر ، وبشر ابن أبي خازم ، ليخلص إلى جملة من النتائج سنحاول إجمالها في الجدول الآتي:

الشاعر	مجمع أبيات شعره	عدد الأبيات ذات الروي المضموم	عدد الأبيات ذات الروي المفتوح	عدد الأبيات ذات الروي المكسور	عدد الأبيات ذات الروي المقيد	عدد الأبيات ذات القافية المقيدة
1. طرفة بن العبد	870	108	16	127	119	00
2. علقمة الفحل	155	94	00	57	05	00
3. زهر ابن أبي سلمى	910	428	107	367	03	05
4. أوس ابن حجر	545	229	108	191	17	00

¹ : محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، د- ت ، ص 219 .

² : محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، 2006 ، ص 105 .

³ : بناء الجملة العربية ، ص 364 .

04	324	571	810	543	2252	5. الأعشى
24	13	279	96	385	797	6. بشر ابن أبي خازم
33	481	1591	1137	1787	5029	المجموع
%0.65	%09.56	%31.63	%26.66	%35.55	%100	النسبة

والملاحظ من الجدول السابق أنّ القافية ذات الروي المضموم هي الأكثر ورودا في الشعر القديم من غيرها ، تليها القافية ذات الروي المكسور ، فذات الروي المفتوح ، بينما لم تحظ المقيدة بكثير من الاهتمام . وهنا يتبادر إلى أذهاننا أنّ الشعراء - ربما - يُحبّون اللّجوء إلى ما هو صعب ¹ رغبة في امتلاك الصنعة ، والقدرة على التصرّف فيها ، وهذا الأمر ينطبق على لامية العرب التي أثّرت قافية مطلقة حركة رويّها مشبعة ، وهذا الإشباع ناتج عن حركة الضم الطويلة في الروي .

والحركات الطويلة (حروف اللين) هي أقوى الأصوات إسماعا ² ، وهي " أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا " ³ ، كما قرّر علماء الأصوات أنّ لهذه الأصوات علاقة وطيدة بالنبر ⁴ ، هذا الأخير الذي " يقع على المقطع الأخير في الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلا " ⁵ . يضاف إلى ما سبق

¹ : على اعتبار أنّ النحاة قرّروا أنّ السكون أخف من الفتح ، وأنّ الفتح أخف من الكسر والضم .

² : يقول الدكتور تمام حسان: " إن حروف العلة تؤدي مهمة جليّة في اللغة العربية ، حيث تعتبر أساسا لقوة الإسماع ... وقد لاحظ العروضيون أهمية حروف العلة للعروض ، فعنوا برصدها في موازين الشعر واعتبروها - على عكس ما فعل الصرفيون - أهم من الحروف الصحيحة " . اللغة العربية معناها ومبناها ، دار عالم الكتاب ، القاهرة ، ط4 ، 2004 ، ص71-72 .

³ : غانم قدوري الحمد ، المدخل إلى علم أصوات العربية ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ، 2002 ، ص124 .

⁴ : ينظر: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص118 .

⁵ : تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص172 .

نقطة أخرى مهمّة ، هي أنّ القوافي موقوف عليها في الشعر ، وهذا ما يعني سكتة وفاصلا زمنيا بعدها ، وهذه السكتة " تجعلها آخر ما ينطق به في المجموعة الكلامية ، فهي تعطى قدرًا آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام " ¹ ، ثم علينا أن نضع في الحسبان هذا التكرار الدوري للقافية في نهاية كل بيت ، والجرس الذي يحدثه .

وكلامنا السابق عن حركة الروي (المجرى) في لامية العرب يجعلنا نقول: إنّ قافية هذه القصيدة حظيت بقدر كبير من التركيز الصوتي ؛ فقد اختير لها حرف رويّ من أسهل الحروف نطقًا وأوضحها إسماعًا ، ثمّ أشبع بحرف لين ، ووُقف عليه بنبر في آخر كلّ بيت ، وهذا ما يجعل هذه القافية ذات رنين وصدى موسيقي قوي جدا ، ويجعلها أيضا أكثر الكلمات علوقا بالذهن، وبقاءً في السمع . وسنحاول فيما سيأتي أن نبين كيف تآزر النظام النحوي في لامية العرب مع النسج الشعري ، وقدم لهذه القافية كلمات مرفوعة بالضمة

شغلت وظائف نحوية متعددة ، يمكن تصنيفها كما سيأتي:

(1) أن تكون فاعلا ، وهنا لأبدّ من أن يكون الفعل متقدّما على الفاعل ، وذلك كقول الشنفرى في لامية العرب:

تَوَاقَيْنِ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أُنُودَ الْأَصَارِيمِ مِنْهَلُ

فقد تقدّم الفعل " ضمّ " على الفاعل " منهل " ، كما تقدّم المفعول به " أُنُودَ " جوازا ليفصل بين الفعل والفاعل ، كما قد يأتي الفاعل بعد فعله مباشرة دون أي فاصل مثل قوله:

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كِلَابِنَا فُقُلْنَا: أَنْزَبَ عَسَّ أُمَّ عَسَّ فُرْعُلُ

وقد أحصينا الكلمات المتضمنة للقافية ، والتي وردت كل منها فاعلا فوجدناها ثلاثا.

(2) أن تكون نائب فاعل كقول الشنفرى:

فَلَمْ يَكُ إِلَّا نَبَأَةٌ ثُمَّ هَوَمَتْ فُقُلْنَا: قَطَاةَ رِيحٍ أُمَّ رِيحٍ أُجْدَلُ

وقد وردت في لامية العرب كلمة واحدة في القافية تُعرب نائب فاعل .

¹ : محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص 111 .

(3) أن تكون مبتدأ ، وإذا وردت الكلمة التي تتضمن القافية في البيت مبتدأ ، اقتضى هذا ضرورة أن يكون الخبر مقدّما أو محذوفا ، كما أن المبتدأ إذا كان مؤخرا يكون تأخيره لازما ، لأنّه نكرة وخبره جار ومجرور أو ظرف¹ ، وهذا ما ورد في اللامية:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأدنى وفيها لمن خاف القلى متعلّ

فقد تأخر المبتدأ " متعلّ " على خبره شبه الجملة " فيها " ، والمبتدأ هنا نكرة لامسوخ لها إلا أن يتقدم الخبر، وهو في البيت السابق جار ومجرور مختص ، وقد ورد هذا في قوله أيضا:

وإني كفاني فقد من ليس جازيا بحسنى ولا في قربه متعلّ

فكلمة " متعلّ " مبتدأ مؤخر، وخبره شبه الجملة " في قربه " . وإذا ما تأملنا البيتين السابقين فنحن نجد أن تأخر المبتدأ قد أتى ليعخدم غرضين شعريين هما:

(أ) تصحيح بناء الجملة بتأخر المبتدأ ؛ حيث لا يبتدأ بنكرة .

(ب) إقامة الوزن وتصحيح القافية ؛ لأن الكلمة اشتملت على حرف الروي المضموم ، هذه الحركة التي يتطلبها كل من النحو والقافية .

(4) أن تكون خبرا لمبتدأ ، وفي هذه الحالة لا يتوقع تقديم أو تأخير، لأن حقّ الخبر التأخير فيكون هذا الأخير في موضعه . وكلمات القافية التي جاءت خبرا في لامية العرب كان عددها تسعا ، كما في قول الشنفرى:

شكا وشكت ثم ازعوى بعد وازعوت ولصبر إن لم ينفع الشكو أجمل

فلفظة (أجمل) خبر لمبتدأ ظاهر (الصبر) مفصول عنه بجملة اعتراضية ، وقد يأتي المبتدأ ضميرا منفصلا ، كما في قول الشنفرى:

ولست بمهياف يعشي سوامه مجدعة سقبائها وهي بهل

(5) أن تكون اسما لـ " كان " أو أحد أخواتها ، وهنا لابد أن يكون هذا الاسم مؤخرا ، ومثال ذلك من لامية العرب:

وماذاك إلا بسطة عن تفضل عليهم وكان الأفضل المتفضل

وهذه الحالة لم ترد في لامية العرب إلا مرة واحدة .

¹ : ينظر: ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 1 ، ص 71-73 ، وأبو البركات الأنباري ، أسرار العربية ، ص 71 و 73 .

(6) أن تكون خبر لـ " إن " أو أحد أخواتها ، هذه الأخيرة لم يستعمل منها في لامية العرب إلا " كأن " التي تفيد التشبيه ، ومن أمثلة خبر إن في القصيدة:

وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٍ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضْتُ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

(7) أن تكون من التوابع لحالة من الحالات السابقة ، أي نعتا أو عطفاً أو توكيداً أو بدلاً، وفي لامية العرب ورد خمسة وعشرون بيتاً قافية كل منها تابعة لمرفوع، وقد استأثر النعت منها بتسعة عشر بيتاً توزعت على الوجه الآتي:

1. نعت للفاعل: سبعة أبيات.
2. نعت للمعطوف على الفاعل: بيت واحد.
3. نعت لنائب الفاعل: بيتين.
4. نعت للمبتدأ: بيتين.
5. نعت للخبر: بيتين.
6. نعت للمعطوف على بدل المبتدأ: بيت واحد.
7. نعت لخبر إن أو أحد أخواتها: خمسة أبيات.

كما وردت قافية ستة أبيات معطوفة على مرفوع توزعت على الوجه الآتي:

1. المعطوف على الفاعل: ثلاثة أبيات.
2. المعطوف على نائب الفاعل: بيتين.
3. المعطوف على المبتدأ: بيت واحد.
4. المعطوف على بدل المبتدأ: بيت واحد.

ولم ترد القافية توكيداً في لامية العرب ، لا لفظياً ولا معنوياً، ونسيج القصيدة اللغوي يأبى أن ترد فيه القافية توكيداً معنوياً ، لأنّ ألفاظ التوكيد المعنوي لا بدّ من اشتغالها على ضمير المؤكد، وهذا ما يتنافى مع روي القصيدة ، كما لم ترد كلمة القافية بدلاً أيضاً. وفي كل الحالات السابقة كانت الكلمة التي تضمنت القافية اسماً ، وفيما سيأتي سنشرع في عرض كلمات القافية التي جاءت أفعالا:

(8) أن تكون فعلاً مضارعاً ، ولكي تكون حركة هذا الأخير ضمة يقتضي ذلك أحد أمرين:

1. ألا يكون من الأفعال الخمسة وفاعله ضمير مستتر، وهنا لا بد أن يكون غير مسبوق بناصب أو جازم.

2. أن يكون مسندا إلى واو الجماعة ومسبقا بناصب أو جازم، وهذه الحالة لم ترد في لامية العرب.

وقد ورد في القصيدة تسعة عشر (19) بيتا خُتم كل واحد منها بفعل مضارع ، بصرف النظر عن موقع الجملة التي يشغلها هذا الفعل وفاعله (المستتر) من الإعراب ، وقد تراوحت الأفعال بين البناء للمعلوم والبناء للمجهول:

- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنْتُ كَأَنَّهَا مُرَّرَازَةً عَجَلَى تُرْنُ وَتُعُولُ

- وَأَطْوِي عَلَى الْحَمَصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ خُيُوطُهُ مَارِيٍّ تُعَارُ وَتُقْفَلُ

كما تعددت أيضا الضمائر التي أسندت إليها هذه الأفعال ، وتنوعت بين المتكلم والمخاطب بنوعيه المذكر والمؤنث:

- وَلَكِنْ نَفْسًا مُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي عَلَى الذَّامِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

- وَ لَا حَرَقٍ هَيِّقٍ كَأَنَّ فَوَادَهُ يَظِلُّ بِهِ الْمَكَاءُ يَغْلُو وَيَسْفُلُ

- وَيَوْمَ مِنَ الشَّعْرِى يَذُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رُمُضَائِهِ تَنْمَلَمَلُ

والوظائف النحوية التي تتضمن قافية القصيدة (لامية العرب) تعد غنيّة جدا ، إذا عرفنا أنه يمكن لها أن تشغل وظيفة واحدة فقط ، مادامت الكلمات نفسها مختلفة إلا في اختتامها بلام مضمومة ، فقد تأتي - ولا مانع من ذلك - كلّها فاعلا أو خبرا أو نعتا ، وهنا يمكن الاعتماد على أمرين:

(1) الثراء اللغوي الذي يوفر كلمات يمكن أن توضع في قافية لقصيدة طويلة ، وهي مسألة تتعلق بالمعجم فقط لا غير .

(2) إيراد بناء الجمل بحيث تتضمن هذه الوظيفة المخصوصة ، فإن كانت فاعلا مثلا لابد أن يتوفر في فاعلها شروط القافية ، وهكذا الأمر بالنسبة لباقي الوظائف.

وقد رأينا أيضا أن القصيدة - على طولها - لم تستوعب كل الإمكانيات التي يتيحها النظام النحوي ؛ كالمنادى المبني على ضم ، والمضارع المسند إلى واو الجماعة والمسبق بناصب أو جازم ، إضافة إلى الأسماء المبنية على الضم.

وإذا عدنا إلى نتائج الإحصاء السابق الذي قمنا به على لامية العرب ، وأردنا أن نصنّف الكلمات التي وردت فيها القافية على قسمي الجملة العربية الرئيسيين ، فنحن نجد ما يأتي:

(1) الجملة الفعلية:

فعلية								نوع جملة القافية
الفاعل	نعت الفاعل	نعت نائب الفاعل	نائب الفاعل	المعطوف على الفاعل	نعت المعطوف على الفاعل	نعت الفاعل	الفعل المضارع	الوظائف النحوية
03	07	01	03	01	02	02	19	عددها
38								العدد الإجمالي للوظائف
%56								نسبتها من القصيدة

(2) الجملة الاسمية:

اسمية										نوع جملة القافية
نعت المعطوف على المبتدأ	المعطوف على المبتدأ	نعت خبر إن أو أحد أخواتها	نعت المعطوف على بل المبتدأ	نعت الخبر	نعت المبتدأ	خبر إن أو أحد أخواتها	اسم كان	الخبر	المبتدأ	الوظائف النحوية
01	02	05	01	01	02	04	01	09	04	عددها
30										عدد الوظائف الإجمالي
%44										نسبتها من القصيدة

يُلاحظ على الجدول السابق غلبة الفعل والفاعل وتوابع الفاعل ونائبه ، وما يدخل في إطار الجملة الفعلية على المبتدأ والخبر وتوابعهما ، وما يدخل في إطار الجملة الاسمية. وهذا ما يُحيل على أبعاد أسلوبية عميقة في بنية القصيدة ؛ فالحركة التي تُفهم من الحدث المتضمن في الفعل التي يُؤدّيها هذا الأخير بمادته وصيغته والأدوات الداخلة عليه ، والتي تعدّ من أخصّ خصائصه¹ تُؤكّد نزوع القصيدة الكبير إلى التصوير ؛ لأنّ التصوير أميل من الحركة منه إلى الثبات ، عكس ما يلاحظ على الجملة الاسمية التي تنزع غالبا إلى التقرير الذي هو أمر ثابت ، وقد أكّد - أيضا - مِيلَ القصيدة إلى التصوير افتتاحها بجملة فعلية (أقيموا) .

2-الموسيقى الداخلية (موسيقى الحشو):

إذا كان الوزن الشعري بحمولته يُعدّ أساسا للطرب عند سماع الشعر ، والقافية بحروفها وحركاتها شكلا للتكثيف الموسيقي في القصيدة ، حيث تتمظهر حسّيّا على حدود الأبيات ،

¹ : يعرّف الفعل بأنه كلمة دلّت على حدث في نفسها واقتترنت بأحد الأزمنة . ينظر: مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص12 .

فإنّ ثمة إيقاعاً آخر داخلها يُنبّه حاسة السمع لدى المُتلقي ، وهو ناجم عن تركيب الدّوال¹ في النسيج الداخلي للبيت الشعري ؛ فنحن نجد في الشعر الجيد موسيقى لم تتولّد عن الوزن والقافية فحسب ، وإنّما نتجت عن علاقة الأصوات ببعضها من الناحية الصوتية ، وهذا النوع من الموسيقى لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى التي تساهم كلّها في البنية الإيقاعية للعمل الشعري ، لذا فإنّ أيّة دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين ” تبقى ناقصة ما لم تبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء ، أي أنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص “² .

في هذا الجزء الثاني من موسيقى القصيدة سنعالج أهم ظواهر الموسيقى الداخلية في لامية العرب ، بعيداً عن موسيقى الوزن والقافية الخارجية ، اللذين تناولناهما في الجزء الأول من هذا الفصل . وستكون دراستنا في هذا المبحث متدرّجة من الحد الأدنى الذي يمثّل الصوت المنفرد المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) ، فالإطار الدلالي الأدنى متمثلاً في اللفظ ، فالإطار الدلالي الموسّع الذي يُمثّل التقطيع الشعري ، وسنختتم هذا الجزء بدراسة لبعض الظواهر الموسيقية الخاصة في القصيدة .

2-1 موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى:

أردنا الاهتمام أولاً بالصوت اللغوي المعزول الذي لا يكون وحده دالاً ، وإنّما يكون مع أصوات أخرى - لاتهمنا هنا- إطاراً دلالياً أدنى يتمثّل في اللفظ ، فنحن-مبدئياً-بعيدون كل البعد عن صلة الدال بالمدلول . واهتمامنا هذا نستهدف الإجابة من خلاله عن تساؤل عميق ، يتمحور أساساً حول مدى إسهام الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي - في حالة ترديد المتماثل منها - في خلق إطار دلالي جديد في النص الشعري ، يُسهم في إبراز خصوصيات النص الأسلوبية ؟

إنّ الأصوات تتأثّر ببعضها البعض عند تجاورها في السلسلة الكلامية ، وتتوّع صور هذا التأثير، إلّا أن أغلبها ينضوي تحت ما يسمى بالمماثلة ، وهي تجاور مجموعة من الأصوات متماثلة في المخرج أو في الصفات بطريقة مخصوصة ، لتُحدث إيقاعاً نوعياً يوحى ببعض

¹ : أثّرنا استخدام مصطلح الدال ، لأنّ الكلام في هذا المبحث لصيق بمجال الدال مبتعد عن مجال المدلول . لكن هذين الشقين : (دال/مدلول) لا يخلوان من تعلّق في الباطن ، وهذا ما سيظهر في معالجتنا لهذا المبحث .

² : ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم العربي ، سوريا ، ط1 ، 1997 ، ص13.

الدلالات الشعرية . لذا فقد ركّزنا في مبحثنا هذا على المماثلة في الصفات بين الحروف ، وجعلناها قسمين: أصوات معبرة بصفة جوهرية وأخرى بصفة ثانوية¹ ، وأضفنا إليها ما انضوى تحت باب التكرار الصوتي.

2-1-1 الصفات المعبرة بصفة جوهرية:

أ- الجهر والهمس:

يحدث الجهر في الحنجرة عندما " يتضامّ الوتران الصوتيان، ويؤدّي ضغط هواء الزفير إلى فتحهما ثمّ انطباقهما بسرعة كبيرة " ² ، والمجهور حرف " أشبع الاعتماد في موضعه ، ومُنِع النَّفْس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت " ³ . بينما المهموس " حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه " ⁴ ، والأصوات المهموسة " يجمعها قولك: سكت فحنّهُ شخص " ⁵ بينما البواقي مجهورة .

والصوت المجهور يحدث ارتعاشا وذبذبة في الوترين الصوتيين ، بينما ذلك لا يحدث مع الصوت المهموس ، لذا فإنّ النطق بالأصوات المهموسة يحتاج قوّة نفس أعظم من تلك التي تتطلبها المجهورة ، وهذا لجريان النفس معها . وقد سُمّي المجهور مجهورا والمهموس مهموسا ، لأنّ معنى الجهر لغة: " رفع الصوت أو الإعلان بينما الهمس هو إخفاء الصوت " ⁶ ، وقد تتفاوت الأصوات بين الجهر والهمس ، فبعض المجهورة أجهر من بعض ، وبعض المهموسة أهمس من بعض .

بعد إحصاء للأصوات في لامية العرب من جانب صفتي الجهر والهمس اتّضح أنّ نسبة استخدام الحروف المجهورة تجاوزت 75% من مجموع الأصوات المتوزّعة على هاتين الصفتين . ونشير هنا إلى أننا اعتمدنا في تصنيف الأصوات إلى مجهور ومهموس على ما ورد في كتاب سيبويه ، لأننا نعتقد بأنّ نطقنا بالحروف العربية (الصوامت) ربما قد

¹ : جعلنا الصّفات المائزة بين الأصوات (الصوامت) هي الصفات الجوهرية ، بينما جعلنا الصفات المحسّنة لها ، كالتكرير والانحراف والصغير وغيرها ، معبرة بصفة ثانوية .

² : غانم قدوري الحمد ، المدخل إلى علم أصوات العربية ، ص102.

³ : سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص434 .

⁴ : نفسه ، ج4 ، ص434 .

⁵ : ابن منظور ، لسان العرب ، ط دار المعارف ، مجلد6 ، ج51 ، ص4699 .

⁶ : نفسه : مادة جهر ، مجلد1 ، ج9 ، ص710 / مادة همس ، مجلد6 ، ج51 ، ص4699 .

يختلف عن نطق القدماء بها ¹ . والأصوات المجهورة هي: ” الهمزة والعين والغين والقاف والجيم والياء والضاد واللام والنون والراء والذال والزاي والطاء والذال والباء والميم والواو “ ² ، وسنقدم فيما يأتي نتائج إحصاء توزع الأصوات في القصيدة بين صفتي الجهر والهمس:

الأصوات	عددها	نسبتها
المجهورة	2071	76%
المهموسة	667	24%
العدد الإجمالي	2738	100%

والجدول السابق يوضح بأن الأصوات المجهورة سيطرت على القصيدة بنسبة فاقت الثلاثة أرباع ، هذه السيطرة رأينا أنها تحمل أبعادا أسلوبية عميقة في بنية هذا النص ، والتي يمكن إجمالها في:

(1) القوة ؛ لأنّ الجهر كما تحدثنا عليه يتوافق مع رفع الصوت والإعلان، وهذا ما وافق - أيضا - نزعة القصيدة الحماسية ، ” فالأصوات تابعة للمعاني فمتى قويت قويت ، ومتى ضعفت ضعفت “ ³ .

(2) سهولة النطق ؛ لأنّ الأصوات المهموسة - كما تحدثنا عنها - تتطلب جهدا كبيرا للنطق بها ، لذا فقد قلل منها في سياق الكلام ، وفُضِّلَت المجهورة عليها ، فالحرف ”... إن كان منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأودّ على القلوب “ ⁴ .

(3) الوضوح السمعي ؛ وهو ما يرجع إلى النغمة الحنجرية المتولدة عن اهتزاز الوترين الصوتيين .

ب- الشدة والرخاوة:

¹ : هناك اختلافات بين القدماء والمحدثين حول تصنيف بعض الأصوات إلى مجهور ومهموس ، واعتمدنا على ما ورد عند القدماء لأنهم أقرب إلى لغة القصيدة وزمنها .

² : سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص434 .

³ : ابن جني ، المحتسب في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق علي الجندي ناصف وآخرين ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، د-ط ، 1994 ، ج2 ، ص210 .

⁴ : أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص159 .

تتنوع طريقة اعتراض أعضاء النطق للنفس في مخرج الصوت ، فيمكن أن يكون الاعتراض تاماً فيُقل مجرى النفس ، ومن ثم يطلق الهواء المحبوس دفعة واحدة ، ويمكن أن يكون الاعتراض جزئياً ، وعلى هذا تتنوع الأصوات تبعاً لتنوع الاعتراض من جهة ، ودرجة الانفتاح بعدها من جهة أخرى . وتصنف الأصوات في التراث الصوتي العربي بناءً على الأساس السابق إلى ثلاثة أصناف: شديدة ورخوة ومتوسطة بينهما ، وقد عرّف سيوييه الصوت الشديد بأنه " الذي يُمنع الصوت أن يجري فيه " ¹ ، وتُجمع الأصوات الشديدة في قولك: " أجدت طبقك " ² . والشديد يجتمع فيه أمران ³:

(1) حبس النفس الخارج من الرئتين حبساً تاماً في موضع من آلة النطق، فيضغط الهواء خارج ذلك الموضع.

(2) إطلاق النفس المضغوط بانفصال العضوين انفصلاً سريعاً، فيندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً.

ويكون الصوت رخواً " بتضييق مجرى الهواء في موضع من المواضع ، ويكون على شكل تسرب مستمر للهواء " ⁴ . أمّا بقية الأصوات فمتوسطة بين الشديدة والرخوة يجمعها قولك: " لم يرعونا " ⁵ ، وتحدث " بتضييق الهواء في نقطة المخرج أكثر من الرخوة ، ولكنها لاتصل إلى الانغلاق التام " ⁶ .

بعد القيام بإحصاء للأصوات في لامية العرب من جانب توزعها على صفات الشدة والرخاوة والتوسط بينهما ، وصلنا إلى جملة من النتائج تمثلت إجمالاً في سيطرة الأصوات المتوسطة بنسبة فاقت النصف ، تليها الأصوات الشديدة والرخوة بنسبة متقاربة ، وسنقدم في الجدول الآتي نتائج الإحصاء الذي قمنا به:

¹ : الكتاب ، ج 4 ، ص 434 .

² : ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد 4 ، ص 2214 .

³ : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 23 .

⁴ : محمد خان ، اللهجات العربية والقراءات القرآنية - دراسة في البحر المحيط - ، دار الفجر ، القاهرة ، د-ط ، 2002 ، ص 73 .

⁵ : ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد 4 ، ص 2214 .

⁶ : محمد خان ، اللهجات العربية والقراءات القرآنية ، ص 74 .

الأصوات	عددتها	نسبتها
الشديدة	703	23%
الرخوة	568	20%
المتوسطة	1715	57%
العدد الإجمالي	2986	100%

تظهر من الجدول سيطرة الأصوات المتوسطة على القصيدة بوضوح ، فيما تقترب نسبة الأصوات الشديدة من الرخوة ، وهذا ما نفسره من أسلوبيا بـ :

(1) غلبة الأصوات المتوسطة على الشديدة والرخوة مجتمعين ، يُؤكّد سلوك القصيدة نحو الإبانة السمعية - كما تقدم ذلك في الأصوات المجهورة .

(2) التماثل الصوتي لكلّ من الأصوات الشديدة والرخوة أحدث نوعا من التوازن الإيقاعي في القصيدة ؛ لأنّ الأصوات الشديدة (الانفجارية) يوجد ما يقابلها من رخوة (الاحتكاكية) ومن ثمّ تماثلت كمّيّا الصوت ، لئسهما مجتمعين في هندسة البناء الإيقاعي للقصيدة .

2-1-2 الصفات المعبرة بصفة ثانوية:

أ- التكرير:

صفة للرّاء سُمّيت كذلك لارتعاد أطراف اللسان عند النطق بها ، ويحصل ذلك " لأنّ طرف اللّسان يطرق اللثة طرعا ليّنا يسيرا مرتين أو ثلاثا " ¹ ، " فأنت إذا وقفت عليها رأيت طرف اللسان يتعثّر بما فيه من التكرير ، ولذلك احتُسب في الإمالة بحرفين " ² . وكان سيبويه قد ذكر هذه الصفة للرّاء ، فقال وهو يتحدّث عن صفات الحروف: " ومنها المكرّر ، وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام ، فتجافى للصوت كالرخوة ، ولو لم

¹ : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، 67 .

² : شرح المفصل ، ابن يعيش ، تحقيق مجموعة من أساتذة الأزهر ، مطبعة المنيرية ، مصر ، د-ط ، د-ت ، ج10 ، ص130 .

يكرر لم يجر الصوت فيه وهو الراء “¹ . وقال أيضا: ” والراء إذا تكلمت بها خرجت كأنها مضاعفة ، والوقف يزيدها إيضاحا “² .

وصوت الراء يُعتبر من أكثر الأصوات استخداما معزولا متماثلا في لامية العرب ، ولا شك أن ما في هذا الصوت من تكرير تقتضيه طبيعته اللغوية ما يزيد من قوة ترديده في البيت من الشعر، وذلك كقول الشنفرى:

فإِذَا تَرَيْنِي كَاتِبَةَ الزَّمَلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحَقَى وَلَا أَتَّعَلُ

كما قد يتلزم الترديد في البيت الشعري مع تدرج في النشاط المصور:

وَتَشْرِبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُثْرَ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرِيًّا أَحْنَاؤَهَا تَتَصَلَّصُ

والبيت السابق جاء - أيضا - معززا بالمرآوحة بين الحركات:

ر □ ر
1 2 3

ب- الانحراف:

” تتكوّن الأصوات المنحرفة بوضع عَقَبَة في وسط المجرى الهوائي، مع ترك منفذ للهواء عن طريق أحد جانبيها (العَقَبَة) ، ومن أمثلتها صوت اللّام في العربية “³ . وقد كان سيبويه أوّل من استخدم هذا المصطلح في وصف اللّام ، وذلك في قوله: ”... ومنها المُنحرف ، وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللّسان مع الصوت ، ولم يُعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة ، وهو اللام “⁴ . لذا فوصف اللّام بالانحراف يستند إلى ما تقدّم من أنّ النَّفَس ينحرف إلى الجانبين عند النطق به.

¹ : الكتاب ، ج 4 ، ص 435 .

² : نفسه ، ج 4 ، ص 136 .

³ : غانم قدوري الحمد ، المدخل إلى علم أصوات العربية ، ص 130.

⁴ : الكتاب ، ج 4 ، ص 435 .

وقد تواردت اللام منحرفة بصورة كبيرة في لامية العرب ، وأتت مقترنة بمعنى التوكيد في سياقاتها الكثيرة ¹ ، ولكي نوضح الأمر أكثر نسوق هذه الأمثلة من القصيدة:

- وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزلاً
- هم الأهل لا مستودع السر دائع لذيهم ولا الجاني بما جرر يخذل
- ولولا اجتباب الذام لم يلف مشرب يعاش به إلا لذي ومأكلاً

ولا نستبعد هنا أن يكون ورود اللام بهذه الوفرة في مثل هذه السياقات متولداً عن الروي الملتزم ، وهو اللام نفسه.

ج- الصفير:

” الصفير مصدر للفعل صفر يصفر ، إذا صوّت بفمه وشفثيه “ ² ، وقد استخدمت هذه الكلمة في وصف ثلاثة من الأصوات العربية هي: السين والصاد والزاي ، ويُعدّ سيبويه أول من استخدم هذا المصطلح حيث قال: ” أمّا الصاد والسين والزاي فلا تُدغم في الحروف التي أدغمت فيهن ، لأنهن من حروف الصفير “ ³ . أمّا عن أهميتها في الموسيقى اللغوية فقد قال عنها: ”...وهنّ أندى في السمع “ ⁴ .

وقد ساهمت أصوات الصفير في إثراء الحسّ الموسيقي للامية العرب ، وهذا لامتيازها بإيقاع خاص أضفى على القصيدة نوعاً من الأزيز ، وقد وردت هذه الأصوات في عدة أبيات وتناسبت كأروع ما يكون التناسب مع الصّور التي كان ينحتها الشنفرى:

- هُتُوفٌ مِنَ الْمُلسِ الْمُتُونِ تَزِيئُهَا رَصَائِعُ قَدْ نِيَطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ
- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّاةٌ عَجَلَى تُرْنُ وَتُعُولُ

فنحن نكاد نسمع الأزيز والجرس النوعي الذي تُحدثه القوس (الصفراء العيطل) وهي ترزاً وترن .

2-1-3 التكرار الصوتي:

¹ : نذكر هنا أن صوت اللام لوحده تكرر (306) مرة بنسبة فاقت 10% من مجموع أصوات القصيدة .

² : ابن منظور ، لسان العرب ، ط دار المعرف ، مادة صفر ، مجلد 4 ، ج 28 ، ص 2214 .

³ : الكتاب ، ج 4 ، ص 464 .

⁴ : نفسه ، ج 4 ، ص 464 .

يُمثّل التكرار الصوتي المستوى الأدنى للتكرار في بنية النص الشعري ، لكنّه " يُمكن أن يكون النتيجة الحتمية للتكرار في مستوى أعلى مثل الألفاظ والقوافي إلخ... ويتفق الدارسون في الأسلوبيات على الموقع الخاص الذي يحتله في النص الشعري " ¹ .

وإيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بإحداث رنة موسيقية ، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعاني . وفي لامية العرب الكثير من المشاهد المصورة التي صاحبها تكرار صوت بعينه ، حاملاً دلالات أسلوبية مخصوصة ، ومن هذا التكرار المشحون بالإحياء والرموز ، اختيار الأصوات التي تتزاح بملفوظاتها إلى أقوى الصور ، وذلك كالهزم في قوله:

فَأَيَّمْتُ نِسْوَانًا وَأَيَّمْتُ إِلَدَةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلِيلُ

فما في الهزم من تعنيت للفظ ، وضغط على النفس توافق بشكل كبير مع قوة الصورة في البيت ، وما تحمله من إحياءات على الغزو وشدة الفتك .
وقد يحمل التكرار دلالة على صفة معينة ، ويسهم في إبرازها بشكل قوي ، وذلك كالهاء في قوله:

مُهَرَّرَةٌ قُوّهَ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شُفُوقُ الْعِصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ

فتكرار الهاء في صدر البيت السابق دلّ - بقوة - على تشقّق الأفواه ، واتّساع الأثداق ، وكرهة منظرها ؛ لأنّ الضّعف الذي في الهاء ² توافق مع ضعف أفواه الذئاب ، ودلّ عليه ، وفي لامية العرب أمثلة كثيرة للتكرار كالسين ، والذال ، والتاء ، وغيرها .

ومن خلال ما رأيناه في دراستنا لموسيقى الصوت المعزول في لامية العرب نستطيع أن نقول: إنّ الصوت المعزول ، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) ، فإنّه بحكم انعقاد صلة جديدة له بأصوات معزولة مثله ، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات ببعضها البعض ، وبالتالي الربط بين المعاني ، فيصبح ذا طاقة دلالية خلّاقة في البيت الشعري تُسهم في سبر أغوار النص ، " فالكون الشعري الذي

¹ : عبد القادر بوزيد ، دراسة ظاهرة أسلوبية : " التكرار " في قصيدة السياب " رجل النهار " ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، عدد 14 ، ديسمبر 1999 ، ص 52 .

² : يعد الهاء حرفاً مهموساً من جهة ، ورخواً من جهة أخرى ، لذا فقد اجتمعت فيه صفتا ضعف ينظر : الكتاب ، ج 4 ، ص 434 و 461 .

تسيطر قوانينه الداخلية على النص بكلّ مكوناته ، هو الذي ينتقي ما يُلائمه من أصوات توحى بالمشاعر التي ترقّد وراء ذلك البناء... وقد وعى أفذاذ الشعراء بالقيم الإيحائية للأصوات وعيا لا شعوريا ، لأنّ الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدان القيم الصوتية ¹ .

2-2 موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) :

سندرس في هذا القسم مظاهر الموسيقى المتولّدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها ، أو بين أكثر من لفظين . فنحن هنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات ، تتمثّل في الوقوف عند الخصائص الموسيقية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين ، وسنحاول أن نجمل ذلك في جانبي التكرار والجناس .

2-2-1 التكرار :

في هذا المبحث ندرس حالات التكرار التي تمثّلت في استعمال اللفظ مرتّين أو أكثر في نفس المعنى اللّغوي ¹ ، لا يتميّز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن

¹ : عدنان حسن قاسم ، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ،

2001 ، ص170 .

مجرد التكرار . و " عملية التكرار هي أكثر من عملية جمع هي عملية ضرب ، فإن لم تكن كذلك فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي ، أو هي تجري لملء البيت والوصول به إلى منتهاه " ² .

أ- الضرب:

أ-1 الضرب عن طريق التكثيف:

وقد أتى في لامية العرب في مستوى واحد هو مستوى الوظيفة ، فهو يرتبط بالجانب المعنوي ، ومن أمثلة ذلك قول الشنفرى:

وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْضُلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ

فقد استخدمت لفظة التفضّل ثلاث مرّات - من دون مراعاة اختلاف الصيغة الصرفية - اسما مجرورا ، ثم خبرا لـ " كان " مقدّما ، فاسما لها مؤخّرا .

أ-2 الضرب عن طريق التسلسل:

وأمثلته كثيرة في لامية العرب منها:

(1) فَضَجَ وَضَجَتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحَ فَوْقَ عَلِيَاءِ ثُكُلُ

(2) وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَامِيْلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

(3) شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ

ب- التكرار تقتضيه الضرورة اللغوية:

المقصود بالضرورة هنا أنّ تركيب الجملة في البيت قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت ، وبدون هذا التكرار تختلُّ بُنيته أو يُبهم مدلوله ، وحالة التكرار الدّاخلية في هذا المضمار هي الاستتفاف ، ويتمثّل في " تعلّق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللفظ في صور لا تسمح بالاستغناء عن تكراره بضميره أو غيره " ³ . والتكرار في مقام الاستتفاف كثير ومتنوع منه:

* في مقام الاستتفاف العام:

¹ : نشير هنا إلى أنّ التكرار قسمان: ما تكررت فيه المادة وبقيت الصيغة على حالها ، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة مغايرة للصيغة الأولى ، وقد أخذنا بعين الاعتبار الحالتين معا في دراستنا .

² : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 62 .

³ : السابق ، ص 63 .

ومثاله من لامية العرب قول الشنفرى:

تَوَاقَيْنِ مِنْ شَتَى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَنْوَادَ الْأَصَارِيمِ مِنْهُلُ

* في مقام الاستئناف لضرب الحكمة:

وَإِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بَأَعَجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ

* في مقام العطف:

فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لِأَبْرَحَ طَارِقًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَاكَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ

* في مقام الحال:

وَحَرَقَ كَظْهِرِ الثُّرُسِ قَفْرٍ قَطَعَتْهُ بَعَامِلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

ج- التكرار يقتضيه رفع الالتباس:

وذلك كقول الشاعر:

وَأَعْدِمُ أَحْيَانًا وَأَغْنَى وَإِنَّمَا يَبَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُتَبَدِّلُ

فلو استغني عن التكرار باستعمال الضمير مثلاً ، لما علمنا أن الضمير يعود على "العدم" أو على "الغنى" .

د- التكرار لمجرد جمال الصوت:

قد ينحصر دور تكرار اللفظ في خلق توازن في البيت ، وانسجام بين الصدر والعجز ، وذلك كتكرار كلمة الشنفرى صدرًا وعجزًا في قوله:

فَإِنْ تَبَيَّنَسَ بِالشَّنْفَرَى أُمُّ قَسْطَلٍ لَمَّا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

ونخلص ممّا سبق إلى أنّ دور التكرار هو دور عملية الضرب ، وفيما عدا ذلك فإنّ دوره ينحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه ، أو تخليصه مما يضيفي التباساً في المعنى ، أو قد يأتي هذا التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع .

2-2-2 الجنس:

تناول الدارسون العرب الجناس كثيرا ، وتوسّعوا في دراسته ، فهو أحد أقدم الأساليب التي حظيت بفائق عناية عندهم ¹ ، وهو " تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى ، وسبب هذه التسمية راجع إلى أنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد " ² . والجناس نوعان:

1- جناس تام:

وهو " ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور: نوع الحروف ، وعددها ، وهيئتها ، وترتيبها " ³ ، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ نَقُومُ السَّاعَةَ يُفَسِّمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ... ﴾ ⁴ .

2- جناس ناقص:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة ، كقولك: " البرد تمنع

البرد " ⁵ ، وكقولك: " البدعة شرك الشرك " ⁶ .

بعد دراسة لفن المجانسة في لامية العرب لاحظنا بأننا لا نكاد نظفر بنوع من الجناس التام فيها ، لأنّ هناك نزعة واضحة من الشاعر في توظيف الجناس الناقص الذي يقوم على المضارعة ⁷ . وإيثار القصيدة للجناس الناقص على التام نفسره بحرص الشاعر على استخدام الإمكانات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المعقول وتقرّبه إلى الأفهام ، والدليل على ذلك أنّنا لو استخدمنا الجناس تاما لأفضى إلى التباس في المعنى ، وذلك كما في قول الشنفرى:

وَلَسْتُ بِمَحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الْهَوَجْلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هُوَجْلٍ

¹ : ينظر مثلا: السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 429 . ابن الأثير ، المثل السائر ، ج 1 ، ص 241 . أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 353 . الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة ، ص 388 . إضافة إلى ما كتبه ابن المعتز في البديع ، وقدامة ابن جعفر في نقد الشعر .

² : ينظر: ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج 1 ، ص 241 .

³ : ينظر: الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة ، ص 388 .

⁴ : الروم: 55 .

⁵ : السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 3 ، 1987 ، ص 429 .

⁶ : الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي ، د-ط ، د-ت ، ص 388 .

⁷ : نقصد بالمضارعة المشابهة الموجودة في الجناس الناقص ، عكس المماثلة الموجودة في الجناس التام .

فالهوجل الأولى (بالفتح) بمعنى: البليد السائر على غير هدى ، بينما الهوجل الثانية (بالضم) صفة للفلاة (اليهماء) بأنها شديدة المسلك ¹ .

• وظائف الجنس:

أ- إحداث موسيقى مميزة:

هناك حالات من الجنس في لامية العرب لم تؤل إلى فائدة مدلولية ذات بال ، لكن دورها انحصر في تجميل البيت وإضفاء نوع من الموسيقى المميزة عليه كقول الشنفرى:

مُهَرَّتْهُ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شُقُوقَ الْعِصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ

ب- التعبير عن التقارب:

قد يرد الجنس لمعنى خاص هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تناسبهما ، والمتجانسان في هذه الحالة ينزعان إلى الترادف كما في قوله:

فَأَيَّمْتُ نِسْوَانًا وَأَيَّمْتُ الْإِدَّةَ وَوَعَدْتُ كَمَا أُبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلِيلُ

فالذي يغلب على ظننا أنَّ المفردتين: " أَيَّمْتُ - أَيَّمْتُ " تنزعان إلى الترادف في الجملة ، كما يتناسب معناهما من حيث يدل كل واحد منهما على الفقد ، وهذا من دون إغفال التناسب الصوتي الحاصل بينهما.

نخلص مما سبق إلى أنَّ موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (الألفاظ) في لامية العرب أوضح مظهرا وأبلغ أهمية ؛ ذلك أنَّها تتصل باللفظ ، أي الإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا ، وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية ، سواء استصحبنا² الدال والمدلول كما في التكرار ، أو استصحبنا الدال دون المدلول كما في الجنس ، فإننا نلاحظ بأنَّ الموسيقى الصوتية المتجسدة في تكرار الألفاظ أو تجانسها كانت من لبنات موسيقى الشعر الأساسية في القصيدة ، وهي مدينة له بقسط وافر؛ فالكلام - في الحقيقة - يكتسب دلالات خلاقية في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معانها جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها³ ، فالمعاني ليست معاني لغة الكلام في مستواها

¹ : ينظر: محمد طريفي ، شرح ديوان الشنفرى ، ص 68 .

² : نقصد بالاستصحاب هنا تكرار استخدام اللفظ في السياق الواحد .

³ : يعد التفاعل بين عناصر الجزء الواحد أظهر وأهم مميزات البنية في معناها العام ، وعنصرها هاما لتكاملها وتقديمها

لوظيفتها المخصوصة . ينظر: عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية ، ص 100-108 و 150-153 .

المعجمي / الإخباري ، وإثما هي اللغة الجديدة التي زُرعت في لغة النَّص بمفعول تلك الموسيقى بالدرجة الأولى .

2-3 موسيقى الإطار الدلالي الموسّع (التقطيع):

ندرس في هذا القسم موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية التي ساهمت في بناء بيت أو إقامة مجموعة من الأبيات . وقد لاحظنا بأن التراكيب في لامية العرب تتجانس في مستوى عمودي حدّه شطر البيت ، والذي يكون متعلّقا بما يليه من أشطر .

● التقطيع العمودي:

ونقصد به التزام تراكيب تكون مُرتبة في شكل عمودي ، وعلى وجه يُفضي إلى ضرب من التغني ، وقد كانت على ضربين:

أ- التزام نفس التركيب في الصدور:

وقد وردت في لامية العرب في مواطن عديدة منها:

- (1) وَلَسْتُ بِمَهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانَهَا وَهِيَ بُهْلُ
- (2) وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ كُنَّ خَيْرِهِ أَلْفَ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أَعَزْلُ
- (3) وَلَسْتُ بِمِخْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الْهُوَجْلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هُوَجْلُ

وفي قوله أيضا:

- (1) وَلَا جُبَّاءٍ أَكْهَى مُرِبِّ بَعْرِسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
- (2) وَلَا خَرَقٍ هَيِّقٍ كَأَنَّ فَوَادَهُ يَظِلُّ بِهِ الْمَكَاءَ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
- (3) وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَعَزِّلٍ يُروِّحُ وَيَعْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ

وهذا النوع من التقطيع الذي نزع إليه الشاعر حاولنا ربطه بما يوحي إليه من سمات أسلوبية ، فوجدناه أنّه يقوم بدورين:

- (1) خلق إيقاع موسيقي متميّز يُمثّل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التماهي في القصيدة ؛ ففي المثال الأول ساعد التقطيع الشاعر على الوقوف للتغني بالنفس وتمجيدها وبيان مآثرها وابتعادها عن كل ما من شأنه أن يحطّ من قيمتها ، قبل أن يعود إلى مواصلة

نشاطه السردى . وقد جاءت أبيات المثال الثاني لتعزّد الأولى وتقوّيها ، مع اختلاف فقط في أداة النفي .

(2) خلق جوّ ملحمي يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء ؛ فالشنفرى بلغ ذروة النبل والشهامة والإقدام من خلال نقل مآثره وخصاله بجزئياتها ، ونفي كل ما يمكن أن يشوب هذه الخصال أو ينقص منها ، وتقديمها في صورة الإنسان / المثال ، وإن استمدت - في بعض الأحيان - مثالياتها المادية من الجانب الحيواني (السرعة ، القوة ، الفتك) .

ب- التزام نفس التراكيب بين عجزين:

ويكون ذلك في أبيات متتالية كقوله:

(1) فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كَلْبِنَا فُقُلْنَا: أَذُنْبُ عَسَّ أُمَّ عَسَّ قُرْعُلُ

(2) فَلَمْ يَكُ إِلَّا نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَمَتْ فُقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيحٌ أُمَّ رِيحٍ أَجْدَلُ

فعجزا البيتين السابقين قاما على جمليتي القول ومقوله ، متوازيتين ومركبتين - في كليتهما - من جملتين تفصل بينهما " أم " . والملاحظ على هذا الضرب من التقطيع أنه فرض إيقاعا إضافيا موحّدا في إطار البحر الواحد والقافية الواحدة ، ليساهم هو الآخر في الحركة الموسيقية للقصيدة . أمّا من حيث وُزود هذا التقطيع في الأعجاز دون الصدور فنفسر ذلك بأنّ العجز في بيت الشعر يتوّج التركيب ويحتضن القافية ، لذا فمن الطبيعي أن يظهر فيه أثر الاهتمام أكثر من الصدر .

لقد ساهمت موسيقى الإطار الدلالي الموسّع في الإطار الموسيقي العام ، فزادت أصواته وضوحا ، وإيقاعاته انسجاما ، وهي تشبه موسيقى الغناء التي تطرأ على موسيقى الشعر فتكسبه طاقة جديدة في الأداء . أمّا أثرها في الدلالة فقد اتّضح من خلال تناسب الأصوات في التقطيع العمودي مع وقفات التأمل ، لذا فإنّ هناك تعويلا على هذا التقطيع المخصوص الذي يختلف - بكل تأكيد - عن الترتيب المرسل .

2-4 المظاهر الموسيقية الخاصة:

نتناول في هذا القسم المظاهر الموسيقية التي استخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة ، ولا كانت مستقلة عن المشروطة . فالأساليب التي سندرست ليست لازمة للقصيدة بحيث يمكن أن تقوم بدونها ، ولكّنها - في حقيقة الأمر - متفاعلة مع البحر والقافية لا تتفكّ عنهما ، ولا تستمدّ كيانهما إلّا منهما . ونشير هنا إلى أننا سنقتصر في دراستنا على القافية الداخلية.

● القافية الداخلية:

أ- القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن:

تُعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر، وتُسهم بشكل أو بآخر في الموسيقى الداخلية للعمل الشعري (موسيقى الحشو) ، وهي تتوافر في البيت الواحد في مواطن مختلفة منه ، كما تتوافر في بيتين متتاليين أو أكثر. وقد وجدنا أنّ هذا النوع من القافية في لامية العرب لا يخضع لأشكال معيّنة ، لذا فمن من الصعب أن نجد لها صلة بدلالات معينة عدا ما قد يلعبه في إبراز الدلالات المختلفة عن طريق التنغيم¹ الموسيقى .

والقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد لم يكن لها أي أثر مباشر في الدلالة ، لأن البيت الشعري في هذه الحالة هو بمثابة طاقة موسيقية مجردة لا تتميز بأي منحنى دلالي ، ونقدّم مثالا لذلك هذا البيت من لامية العرب:

عَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا يَحُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيُعْسِلُ

أما مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية ، فإنّها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على إبراز مدلول الأبيات أكثر ، ولإيضاح ذلك نسوق من القصيدة هذا المثال:

(1) فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا وَإِبَاهُ نُوحَ فَوْقَ عَلِيَاءِ تُكَلُّ

(2) وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

(3) شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُو أَجْمَلُ

(4) وَفَاءَ وَفَاءَتْ بِأَدْرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى تَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

فقد ساهمت القافية الداخلية (تاء التأنيث الساكنة) في الأبيات السابقة في الدلالة صفة المساواة التي يرى الشاعر أنها تتجلى في مجتمعه الجديد ، وألحّت عليها وأكّدتها ، فالعلاقة بينهم على تقوم التكافؤ سلبا وإيجابا ، والتجاوب التام في الأحاسيس والآلام ؛ فالذئاب ضجّت بالشكاية من آلام الجوع حين ضجّ الذئب الأول ، وأغضت حين أغضى ، وشكت مثلما شكى ، وكفّت عن الشكاية حين كف ، وصبرت حين صبر ، وهذه المساواة من دون شك تُفتقد في المجتمع البشري الذي أعلن شاعرنا القطيعة معه من أول بيت في قصيدته .

¹ : يعدّ التنغيم مصطلحا صوتيا دالا على الارتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام ، وهذا التعبير في الدرجة يرجع إلى الاختلاف في نسبة ذنبه الوترين الصوتيين ، هذه الذنبه التي تحدث نغمة موسيقية خاصة . ينظر: عثمان موافي ، في نظرية الأدب ، ج1 ، ص87 .

ب- القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن (الترصيع):

وقد تتبّعنا هذا الأخير في لامية العرب ، ووجدنا أنه أتى على شكل واحد - وإن فصل في بعض الأحيان بين البيتين - وفق الشكل الآتي:

أ _____ ب _____
أ _____ ب _____

ومثال ذلك قوله:

(1) هَتُوفٌ مِنَ الْمُلَسِّ الْمُتُونِ تَزِينُهَا رِصَائِعُ قَدْ نَيْطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ

(2) إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَثَّ كَأَنَّهَا مَرْزَأَةٌ عَجَلَى تُرْنُ وَتُعَوِّلُ

وقد ارتبطت بالترصيع السابق مجموعة كبيرة من الأبيات في القصيدة ، وإن فصلت عنها

بالببيت أو بالأبيات كقوله:

1. مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحٌ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَنْفَلِقُلُ

2. فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلَيَاءِ تُكَلُّ

3. إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا ثُمَّ إِيَّاهَا تَتُوبُ فَنَاتِي مِنْ تُحَيْثُ وَمِنْ عَلُ

كما ارتبطت بالقافية الداخلية السابقة أبيات أخرى قريبة منها، ساهمت هي الأخرى في

تعزيز موسيقاها:

- وَفَاءٌ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمَلُ

- تَوَاقِيْنِ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَنْوَادَ الْأَصَارِيمِ مِنْهَلُ

- وَآلَفُ وَجْهَ الْأَرْضِ عِنْدَ اقْتِرَاشِهَا بِأَهْدَأُ تُنْبِيهِ سَنَاسِينُ قُحْلُ

والملاحظ على ما سبق أن الشاعر أكسب القافية الداخلية وظيفة مخصوصة من خلال أنه

وسّع في استعمالها إلى أكثر من بيت (الترصيع) ، لشأهم بذلك في الربط بين القضايا المختلفة للقصيدة بأشكال مخصوصة .

د . محمد غنيمي هلال

الفصل الثاني البنية التركيبية وإيحاءاتها الأسلوبية

”... إنّ فكرة النحو في النقد العربي يجب أن تكون قد عرفت بدرجة كافية . وبعبارة أخرى لابد لنا من أن

توطئة:

إذا كان الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها ، وكشف مكنوناتها ، وتحليلها إلى مكوّناتها التي انبنت منها ، فإنّ ذلك لن يتم إلاّ بتفسير نظام بنائها ، ومختلف العلاقات التي تتحكم فيه ، " لأنّ النّص لا يُمكن أن يتنصّص إلاّ بفنل جديدة من البنية اللغوية والمفردات ، وهذه الجديدة هي التي تخلق سياقاً لغوياً خاصاً بالنّص نفسه " ¹ . ونلفت الانتباه في هذا المقام إلى أنّ الشعر العربي القديم لم يعد يصلح مدخل له إلاّ من بنائه اللغوي ؛ لأنّه - في الحقيقة - لم يتبقّ منه إلاّ هذه البنية ، أضف إلى ذلك أنّ فن الشعر بصفة عامة هو فن لغوي قبل كل شيء وبعده ، لذا فعند محاولة فهم أيّ نص وتحليله لا بدّ من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً ، وعلى مستوى النّص كلّ ثانياً . وهنا نوّكد بأنّ مفهوم النحو - كما نتصوره - أوسع من المفهوم الذي يحصره في دائرة الإعراب الضيّقة ، وسيأتي بيان ذلك مفصلاً .

إنّ الشاعر عندما يُخطر معانيه بباليه يقوم بالبحث لها عن مفردات تكون بمثابة المادة والزاد الأوّل في قرص الشعر ، والتعبير عمّا يختلج في نفسه . وهذه المفردات لا يتعامل معها من حيث كونها مفردات مستقلة ، ولكن يتعامل معها كتركيب تقوم فيها المفردات السابقة بوظائف تكتسب بها معانيا جديدة لم تكن متوافرة لها من قبل ، فالكلمة في التركيب غيرها مُفردة مُجرّدة ، لأنّ " الألفاظ المُفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأنّ يُضمّ بعضها إلى بعض فيُعرف ما بينها من فوائد ، وهذا علمٌ شريف وأصلٌ عظيم " ² . فضمّ الكلمات بعضها إلى بعض هو الذي يكشف قوّة الشاعر وتفردّه وامتنازه ، ولو كان المُعوّل عليه في جودة الشعر هي المفردات وحدها لكان الأجدر بأصحاب المعجمات أن يكونوا أشعر الناس ، وأقدرهم على امتلاك ناصية القول ، ولكنّ قوَام الأمر وناصيته بيد التركيب ، وطريقة البناء في الجمل ، واستغلال الأساليب والوسائل التي يتيحها النظام اللغوي ، لتفجير الطاقة الهائلة التي تشتمل عليها هذه الوسائل والأساليب .

¹ : محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، ص 09 .

² : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 391 .

والشاعر يجري أثناء بناء قصيدته موازنة دقيقة بين عدد من التراكيب ، ويكون في ذهنه عدد كبير من البدائل اللغوية ، وأنماط متعددة من طرائق البناء ، لكنّه يختار عليها جميعا ما يرتضيه ويقدمه في قصيدته ، فهو إذاً يعني ما يقول ويقصده على الهيئة التي جاء بها في مواعمة فذة بين نظام اللغة العام ، ونظام نصّه الإبداعي الخاص ؛ فهو قد كان بوسع أن يأتي بالجملة قصيرة تأتي بها طويلة ، وأن يأتي بالكلمة فاعلا تأتي بها مفعولا ، و كان في مقدوره أن يأتي بالحال مفردة تأتي بها جملة ، وكان بإمكانه أن ينعت هذا الاسم أو ذاك بنعت واحد ففضل أن يعدّد من نعوته ، أو أن يُزَوج بين أضربها ؛ فهذا مفرد ، وذاك جملة فعلية ، والآخر جملة اسمية ، وكان في مقدوره أن ينفي هذا الفعل بهذه الأداة أو تلك فاختار عليها ما قدّمه ، وهكذا ما شاء من قيم استبدالية ولا يظهر لنا نحن في الأخير إلاّ بناء القصيدة على الوجه الذي ارتضاه الشاعر ، وفضل تقديمه عليه ، و" لو سئل شاعر ما أن توضع له كلمة مكان أخرى لما رضي إلاّ بما جاء به بديلا ، وقد لا يستطيع تعليل ذلك ، وليس ذلك مطلوبا منه على كلّ حال " ¹.

وقد حاول النحاة منذ القديم أن يكشفوا خصائص نظام التركيب في الشعر، ويبيّنوا الفرق بينها وبين تراكيب الكلام العادي ، وتظهر بوادر هذه المحاولة في الصفحات الأولى من كتاب سيبويه (ت180هـ) عندما عقد بابا سمّاه: " باب ما يحتمل الشعر " ، وهو يريد به أن يبيّن بأنّ نظام النّحو في الشعر يتّسع لما لا يتّسع له الكلام الآخر ، وقد بدأ سيبويه حديثه فيه بمبدأ عام: " أعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام العادي " ² ، وذكر عدداً من الأشياء التي تجوز في الشعر ولم يُشر إلى أنّ شيئا منها يكون ضرورة ، ليختم الباب بمبدأ عام آخر: " وليس شيء يضطرون إليه إلاّ وهم يحاولون به وجهاً " ³ ؛ أي أنّ ما يرد في الشعر محكوم بقوانين لغوية خاصة تسمح به ، وتُجهّزه في هذا المستوى الراقى من الكلام وليس شيئا تضطّرون إليه سلطة الوزن أو القافية ، وهذا ما تلقّفه النحوي الفذّ " ابن جني " (ت392هـ) وحاول تقديم تفسير له حين قال : " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها ، فاعلم أنّ ذلك على ما جشمه منه وإن دلّ من وجه على جورهِ

¹ : محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ، ص312 .

² : الكتاب ، ج1 ، ص26 .

³ : نفسه ، ج1 ، ص32 .

وتعسّفه ، فإنّه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه ، وليس بقاطع دليلا على ضعف لغّته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته . بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوما في غنّفه وتهالكه فإنّه مشهود له بشجاعته وفيض منّته... فهو جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه¹.

فابن جني بهذا الكلام يرشدنا إلى أنّ الشاعر عندما يبدأ في تشكيل قصيدته يكون على وعي تام بأنّه يُفارق نظام اللغة العادية ؛ فهو يحاول هذم النظام السابق ليبني نظاما جديدا مبتكرا ، فهو إذاً يهدم ليبني ، ويكسر ليجمع من جديد ما كسره ، ويُعيد نسجه بطريقة الخاصة ، وهذه الشجاعة هي محل إعجاب ابن جني . ويوضح لنا الأمر - من زاوية أخرى - الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في قوله: " إنّ مُلتقيي الشعر لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة التي يعرفونها ، إنّما يتوقّعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها ، وهذه المعادلة هي التي يتفاضل عندها الشعراء ، ويختلف بعضهم عن الآخر في تحقيقها " ² . وقد أكّد - أيضا - على قوّة النحو الشعرية علماء اللسانيات المحدثون وألّحوا على ضرورة الاستفادة من جوانبه العظيمة ، فهو الركيزة التي يركز عليها المعنى ³ .

من المعروف أنّ حيوية النّحو - في القديم - نَبَعَتْ من كونه علما نصّيا ، وغير خاف أيضا أنّه نشأ في حُضن القرآن الكريم ، ومن أنّ النحاة القدماء لم يوقفوا دراستهم على الجانب النظري منه فحسب ، وإنّما تخطو ذلك إلى الجانب التطبيقي ، واتّخذوا من نصوص القرآن الكريم والشعر العربي مادة خصبة للتطبيق النحوي . ومن هنا وجدنا في مكتبة التراث العربي عشرات الكتب في شرح القرآن الكريم ، وتفسيره ، وإعرابه ، وشرح المختارات الشعرية تركز كلّها - في جانب كبير من شروحها - على المعنى النحوي ، وهذا - ربّما - الذي جعل تلك الدراسات النحوية القديمة تحيا وتتخطّى إلينا القرون والأجيال . ونعرف كلّنا - أيضا - أنّ الكثير من القضايا النحوية لا تُفهم من كتب النحو وحدها ، بل تحتاج الرجوع إلى كتب التفسير ، والأُمالي ، والمجالس ، وشرح المختارات.

¹ : الخصائص ، ج 2 ، ص 392 .

² : الجملة في الشعر العربي ، ص 22 .

³ ينظر : فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون ، ص 78 .

وعلى ذكر المُفسّرين فقد لفتت نظرنا نقطة مُهمّة ، وهي أنّ بعض المُستغلين بالنصوص الشرعية - ممّن لا يُعدّون نحاة بطبيعة الحال - ينطلقون من فهم عميق لدور النحو وأهمّيته ، ويتّضح ذلك - جليّاً - من خلال تعريفهم للنحو تعريفات تُرشد إلى غايته الحقيقة ، وفي هذا يقول ابن حزم الظاهري (ت 456 هـ) : " النحو هو ترتيب العرب لكلامهم الذي نزل به القرآن ، و به تُفهم معاني الكلام التي يُعبّر عنها باختلاف الحركات وبناء الألفاظ " ¹ ، ويقول عنه أبو حامد الغزالي: " هو القدر الذي يُفهم به خطاب العرب ، وعادتهم في الاستعمال إلى حدّ يُميّز بين صريح الكلام ومُجمّله ، وحقيقته ومجازه ، وعامّه وخاصّه ، ومُحكمه ومُتشابهه ، ومُطلقه ومُقيّده ، ونصّه وفحواه ، ولحنه ومفهومه " ² ، ومن هؤلاء - أيضاً - علي ابن أبي علي محمّد الآمدي (ت 631 هـ) الذي عندما عرض إلى علم النحو وحاول تبين غايته ومدى الحاجة إليه ، قال عنه : " وأمّا علم العربية (النحو) فلتوقّف دلالات الأدلّة اللفظية من الكتاب والسنة ، وأقوال أهل الحلّ والعقد من الأئمة على معرفة موضوعاتها لغة من جهة الحقيقة والمجاز ، والعموم والخصوص ، والإطلاق والتقييد ، والحذف والإضمار ، والمنطوق والمفهوم ، والاقتضاء والإشارة ، والتنبيه ، والإيماء ، وغيرها ممّا لا يُعرف في غير علم العربية " ³ . وقد كان هؤلاء العلماء ينطلقون من هذا الفهم في معالجتهم للنصوص التي تناولوها ، وهو الفهم الذي يُظهر النحو العربي بوجهه الحقيقي ، الوجه الذي فهمه سيبويه ، وعرفه ابن جني بقوله: " هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرّفه من إعراب وغيره ... " ⁴ ، وعرفه - أيضاً - " السكاكي " (ت 626 هـ) بأنّه: " معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى " ⁵ .

والملاحظ على الآراء السابقة - على الرغم من نضجها وعمقها - أنّها ظلّت نظرات فردية وإشارات متناثرة ، أمّا الذي جعل منها نظرية في تناول النصوص ، وفهم أسرارها ، وإدراك خباياها ، فهو عبد القاهر الجرجاني في كتابه - الذي لم تكشف أبعاده بعد على كثرة ما قيل

¹ : الإحكام في أصول الأحكام ، د- تح ، دار الحديث ، القاهرة ، ط1 ، 1404 هـ ، ج 5 ، ص 117 .

² : المستقصى من علم الأصول ، تح محمد عبد السلام الشافعي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1413 هـ ، ص 344 .

³ : الإحكام في أصول الأحكام ، تح سيّد الجميلي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1404 هـ ، ج 1 ، ص 24 .

⁴ : الخصائص ، ج1 ، ص 34 .

⁵ : مفتاح العلوم ، ص 75 .

عنه - " دلائل الإعجاز " ، وذلك عندما قدّم نظريته المعروفة " نظرية النظم " التي تمخّض عنها علم المعاني .

وعبد القاهر كان نحويًا خالصًا ، له بالنصوص بَصَرٌ ، وبالأسايب فقه ، ويتفسيرها ولوع ، وقد هداه بصره بالنصوص إلى تقديم نظريته المعروفة ، والتي تقوم أساسًا على معاني النحو ، وتكتسي أهميتها من حيث أنها قد أفاضت في ربط المعاني النحوية بمدلول النصوص ، وأرجعت كلّ مزيّة في التعبير إلى هذه المعاني لا غير ، يقول: " واعلم أن ليس النظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهجّت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تخلّ بشيء منها ، وذلك أن لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه " ¹ . وقد ألحّ عبد القاهر على هذه الفكرة ، وأدار وجوه القول فيها ، وأتاحت له كثرة مراجعتها ، وإمعان النظر فيها أن يقع من خلالها على أفكار دقيقة تدور في هذا الإطار ، فمنها أنّ الألفاظ مُغلقة على معانيها حتّى يكون الإعراب من يفتحها ، وأنّ الأغراض كامنة فيها حتّى يكون هو المُستخرج لها ، وأنّه المعيار الذي لا يتبيّن نقصان الكلام ورجحانه حتّى يُعرض عليه ، والمقياس الذي لا يُعرف صحيح من سقيم حتّى يرجع إليه ² . ونشير هنا إلى نقطتين مهمّتين في نظرية النظم يجب علينا تمثّلها :

(1) معاني النحو التي يقصدها عبد القاهر ليست معانيًا من الممكن حصرها وتحديدتها بحيث يمكن التّقييد لها ، بل هي معاني كثيرة متجدّدة مع تجدد الإبداع الأدبي نفسه ، يقول عبد القاهر : " وإذا عرّفت أنّ مدار النظم على معاني النحو ، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أنّ الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، أو نهاية لا تجد لا ازديادًا بعدها ، ثمّ اعلم أن ليست المزيّة بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يُوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض " ³ .

¹ : دلائل الإعجاز ، ص 77 .

² : ينظر: نفسه ، ص 42 .

³ : السابق ، ص 82 .

(2) معاني النحو عند عبد القاهر ليست هي العلاقات النحوية التي بها تصحّ الجملة ، ويستقيم الإعراب ؛ لأنّ كون الكلام صوابا لا يوجب له مزية ولا فضلا عنده ، " لأننا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرّز من اللحن وزيف الإعراب ، فنعتدّ بمثل هذا الصواب . وإنما نحن في أمور تُدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يُوصل إليها بثاقب الفهم " ¹ . وفي هذا الصدد يرى أحد الباحثين المعاصرين أنّ بعض متأخري النحاة حين قصرُوا النحو على أواخر الكلمات ، وعلى تعرّف أحكامها ضيقوا من حدوده الواسعة ، وسلكوا به طريقا مُنحرفا إلى غاية قاصرة ، وضيّعوا كثيرا من أحكام نظم الكلام وأسرار تأليف العبارة ² .

ونحن نقرأ دلائل الإعجاز استوقفتنا عبارة لعبد القاهر يؤكّد فيها بقوة على أهمية النظم وفاعليته ، يقول : " فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم إلّا وهو معنى من معاني النحو " ³ . وهنا تساءلنا: إلى أيّ مدى يصلح المعنى النحوي مدخلا لتناول النص الشعري ؟

في جواب السؤال السابق نقول : إنّ النص الشعري - بطبيعة تركيبه - مُكثّف مُركّز ، يحمل من الدلالات أكبر مما تحمل اللغة المستعملة في مجالات أخرى ، أو اللغة المألوفة في تركيب أيّ نص أدبي ، ولكن الدليل الذي لا دليل سواه على كلّ ما أراده الشاعر من قصيدته هو ما قاله فعلا في القصيدة ، وما قاله هو كلام محكوم بعلاقات نحوية أنتجت تلك الدلالات المُكثّفة .

وقبل البدء في الدراسة التطبيقية نريد الإشارة إلى عنصرين مهمّين اشتملت عليهما كتب النحو القديمة ، وارتبطا - في نظرنا - ارتباطا شديدا بمعاني النحو ، أولهما مُصطلح " الاتّساع " في الكلام الذي شاع عند الخليل وسيبويه ، فقد يكفي أن نقرأ للخليل كلاما يُلامس فيه ما ينبغي أن يتّسم به الشاعر من حرية وامتنياز لنُدرك ذلك ، يقول : " والشعراء أمراء الكلام يصرفونه أتّى شاعوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق للمعنى وتقييده ... ومدّ المقصور وقصر الممدود ، والجمع بين لغاته ، والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، يُقرّبون البعيد ، ويبعدون القريب ،

¹ : نفسه ، ص 91 .

² : ينظر: إبراهيم مصطفى ، إحياء النحو ، ص 3 .

³ : دلائل الإعجاز ، ص 78 .

وَيُحْتَجُّ بِهِمْ وَلَا يُحْتَجُّ عَلَيْهِمْ ¹ ، كما نجد مصطلح الاتساع يتردد كثيرا في كتاب سيبويه ، فقد ذكر له سيبويه أمثلة كثيرة من القرآن الكريم والشعر العربي وقال عنه : " وهذا الكلام كثير ، ومنه ما مضى وهو أكثر من أن أحصيه ، ومنه ما ستره أيضا فيما يستقبل إن شاء الله " ² ، وقد أشار إلى أنه لا يقع عليه الحصر أو الإحصاء لجانبه الإبداعي المطلق .

ثاني المصطلحين هو مصطلح " الضرورة الشعرية " الذي ظهر مع متأخري النحاة حين قصروا النحو على الإعراب ، هذه الضرورة التي فهمها النحاة الأوائل على حقيقتها ، وقد مرّ الحديث على ذلك ، وثمة من شارك هؤلاء النحاة رأيهم السابق ، فقد ورد عن أبي الطيب المتنبّي أنّه قال : " قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره ، لا للاضطرار إليه ، ولكن للاتساع فيه ، واتفاق أهله عليه ، فيحذفون ويزيدون " ³ ، كما أدرك حقيقتها نقّاد الشعر كابن رشيق ، يقول : " فإذا وقع مثلها (الضرورة الشعرية) في الشعر لم يُنسب إلى قائله عجز ولا تقصير كما يظنّ من لا علم له ولا تفتيش عنده ؛ من ذلك يذكر شيئين ثم يُخبر عن أحدهما دون صاحبه اتساعا " ⁴ .

وكلامنا عن الاتساع والضرورة في تراثنا اللغوي يجزّنا للحديث عن المصطلح الأجنبي " L'écart " في النظرية اللسانية الحديثة ، والذي ترجمه نفر كثير من الباحثين بـ " الانزياح " ، في حين فضّل آخرون أن يُحيوا له لفظة عربية استعملها قدامى البلاغيين في سياق مُحدّد ، وهي لفظ " العدول " . ومن الناحية العلمية يُعتبر الانزياح بأنّه " كلّ تصرّف لمستعملي اللّغة في هياكل دلالاتها ، أو أشكال تراكيبها بما يُخرجها عن المألوف ، فينتقل الكلام بموجبه من السّمة الإخبارية إلى السّمة الشعرية " ⁵ . وقد أكسب مفهوم الانزياح الدراسات الأسلوبية ثراء في التحليل ؛ إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه .

ومن هنا نبدأ نحن معالجتنا التطبيقية لهذا الفصل ؛ فنحن سنتوقّف عند كل مظهر تركيبى خالف ما هو شائع في الكلام العادي " الانزياح " ، ونحاول دراسته وتتبع جمالياته ، وكشف

¹ : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 143 ، 144 .

² : الكتاب ، ج 1 ، ص 214 ، 215 .

³ : القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، طبعة مصطفى الحلبي ، مصر ، د - ت ، ص 450 .

⁴ : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج 2 ، ص 93 .

⁵ : ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 159 .

أبعاده المختلفة . وهذا لهدف قراءة أسلوبية مُحكمة لقضايا التركيب في القصيدة من حذف ، وتقدير وتأخير ، واعتراض ، وتناوب ، وطول للجملة ، وغيرها .

1- الحذف:

يُعتبر الحذف من أبرز العوارض في الكلام ، فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل ، والحذف يكثر استخدامه ، وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدّم النص واتّضح جوانب الموضوع ، وذلك بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حدّ يُصبح معه الحذف لعبة مكشوفة ، و" الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف أضرِبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف ، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف

فإنه لغو من الحديث ، ولا يجوز بوجه ولا سبب " ¹ ، وليس لمقامات الحذف غير هذا المقياس العام فلا نستطيع أن نضبط مواطنها بأكثر من أن نقول : يحسن الحذف حيث دل على المحذوف بعض المذكور .

وقد تحدّث سيبويه عن الحذف عند العرب بقوله : " اعلم أنّهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك ، ويحذفون ويعوّضون ، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يُستعمل حتى يصير ساقطاً ... " ² ، وتبعه ابن جني في ذلك عندما عقد فصلاً في كتابه الخصائص لشجاعة العربية تحدّث فيه عن أهمّ قضايا التركيب مُفتتحاً بالحذف ، يقول : " اعلم أن معظم ذلك (شجاعة العربية) إنّما في الحذف والزيادة ، والتقديم والتأخير ، والحمل على المعنى ، والتحريف . الحذف : قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة ، وليس شيء من ذلك إلّا عن دليل عليه ، وإلّا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته " ³ .

والحذف ليس تلاعباً بالألفاظ ، أو تحذلقاً يجوز فعله مرّة وتركه مرة أخرى ، وإنّما هو حاجة يلجّ على وجودها المعنى . ولهذا نرى ابن الأثير يُشدّد على أنّه من شروط المحذوف في البلاغة أنّه " متى ظهر صار الكلام إلى شيء غثّ لا يناسب ما كان عليه أولاً من الطلاوة والحسن " ⁴ ، فالحذف ضرورة فنيّة ودلالية يقتضيها السياق ، بمعنى أنّه لا يجوز أن نسوي بين الأسلوب ذي الحذف والأسلوب ذي الذكر . ويستمد الحذف أهمّيته من حيث أنّه لا يُورد المنتظر من الألفاظ ، ومن ثمّ يُفجّر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه ، وتجعله يتخيّل ما هو مقصود ، وعملية التخيّل هذه تُؤدّي إلى حدوث تفاعل خاص بين الباث والمتلقي قائم على الإرسال المشفّر .

وقد اختلف المنظور النحوي عن نظيره البلاغي في النّظر إلى هذه القضية ؛ فالنحاة يبحثون الحذف من منطق يجوز أو لا يجوز حذفه ، كجواز حذف تمييز " كم " الاستفهامية إذا دلّ عليه دليل ، وجواز حذف حرف الجر الشبيه بالزائد " رُبّ " وإبقاء عمله ، وفي هذا كلّ

¹ : ابن الأثير ، المثل السائر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1995 ، ج 2 ، ص 77 .

² : الكتاب ، ج 1 ، ص 24-25 .

³ : الخصائص ، ج 2 ، ص 360 .

⁴ : المثل السائر ، ج 2 ، ص 77 .

ينطلقون من مبدأ أساس ، هو أنّ الحذف ليس نفيًا مطلقًا للمحذوف ، وإنّما هو عدم بروزه في البناء الظاهري للجملة . كما تحدّث النحاة - أيضا - عمّا يجب حذفه كخبر "لَوْلَا" وخبر "لا" النافية للجنس ، إذ تقديره في الحالتين "موجود" . أمّا البلاغيون فيرون أنّ إيجاز الحذف ينبغي أن لا يُؤدّي إلى غموض في المعنى ، إذ به تكون صورة الجملة مُؤدّية إلى المقصد البلاغي ، وهذا ما يوحي بأنهم كانوا على وعي تام بتأثير الحذف وقيّمته في التركيب ، ولا يختلفون على أنّه أكثر بلاغة من الذكر . وقبل الخوض في مسألة الحذف في لامية العرب سنحاول أن نتكلّم عن تأليف الجملة العربية لأنّ له اتّصالا وثيقا بمباحث هذا الجزء .

يرى النحاة أنّ الجملة العربية تتألّف من ركنين أساسيين هما: المسند والمسند إليه ، والمسند إليه فهو المتحدث عنه ولا يكون إلا اسما بينما المسند هو المتحدث به ويكون فعلا أو اسما ، وهذان الركنان هما عمدة الكلام وما سواهما فهو فضلة ، والمسند إليه هو الفاعل ونائبه ، والمبتدأ ، واسم الفعل الناقص ، واسم الحرف الناسخ . أمّا المسند فهو الفعل ، واسم الفعل ، وخبر المبتدأ ، وخبر الفعل الناقص ، وخبر الحرف الناسخ . والمقصود بالفضلة ليس أنّه يمكن الاستغناء عنها من حيث المعنى أو يجوز حذفها متى شئنا ، بل بالعكس من ذلك ؛ لأنّ الفضلة قد يتوقف عليها معنى الكلام وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاءَ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لَاعِبِينَ ﴾¹ فالحال (لَاعِبِينَ) التي يعتبر فضلة لا يكتمل معنى الآية السابقة إلا بها . وعلى تأليف الجملة العربية السابق سنقسم مباحث الحذف بادئين بالعمد ، فالفضلات ، فالحروف .

1-1 حذف المسند إليه في الجملة الاسمية:

المبتدأ والخبر جملة مفيدة ، والفائدة إنّما تحصل بهما معا ، ومن ثمّ لا بُد من وجودهما معا ، إلا أنّه قد توجد قرينة معيّنة تغني عن النطق بأحدهما . وفي لامية العرب لجأ الشاعر إلى حذف المسند إليه (المبتدأ) في الجملة الاسمية وهذا في مقام الاستئناف بكثرة ، " ومن المواضع التي يطرّد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف ؛ يبدوون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره ، ثم يدعون الكلام الأوّل ويستأنفون كلاماً آخر . وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ " ² ، وقد لمسنا هذا في صدور الأبيات أكثر:

¹ : الأنبياء 16 .

² : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص122.

- هُتَوَفَ مِنَ الْمُلْسِ الْمُتُونِ تَزِينُهَا رَصَائِعُ قَدْ نِيَطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ
- طَرِيدُ حَيَايَاتٍ تَيَاسَّرَنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُهُ لِأَيِّهَا حُمَّ أَوَّلُ

فكل مطلع من البيتين السابقين وقع مسندا لمسند إليه محذوف يدل عليه السياق ، تقديره في البيت الأول " هي " ، وفي البيت الثاني " هو " . وفي المقابل وجدنا أن الحذف بهذا الشكل قد ورد أيضا في صدور الأعجاز إذا استأنف بها على صدور الأبيات ، وذلك في مثل قوله:

- فَلَاجِزٍ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشَّفٍ وَلَا مَرِحٍ تَحْتَ الْغَنَى أَتَخَيَّلُ
فصدر عجز البيت السابق وقع خبرا لمبتدأ محذوف تقديره " أنا " .

والحذف في هذا المقام من أساليب التأليف في الكلام دون تفصيله ؛ فالشاعر يخرج من مجرد التقرير والإخبار إلى التحريك والإيحاء ، و" الحذف قوة دافعة لأبد من افتراضها ، الحذف يُحرِّك الكلمات من وراء ستار... يُحدِّد لها مسارا ، ويحميها من الحركة في كل اتجاه " ¹ ، فالمسند إليه يكون أظهر إذا لم يُظْهَر ، والشاعر يكون أنطق إذا لم ينطق به . ومن جانب آخر يُبرز الحذف المسند الظاهر لانحصار كل الكلام عليه ، وبالتالي يُصبح الحاصل في هذا اللون من الأساليب إبرازا للعنصرين الرئيسيين في التركيب بنفس المستوى. وقد توزعت - أيضا - صور أخرى لحذف المبتدأ في لامية العرب خارج مطالع الصدور والأعجاز ، وتنوّعت ، كما في قول الشاعر:

- وَلَسْتُ بَعْلٌ شَرُّهُ نُونٌ خَيْرُهُ أَلْفٌ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أُعْزَلُ

فلفظ " أعزل " خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هو " ، والحذف هنا - أيضا - في مقام الاستئناف. - ولولا اجْتِنَابُ الدَّامِ لَمْ يُلَفَّ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَيَّ وَمَأْكُلُ
ف " لَدَيَّ " خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هو " حذف للعلم به .

1-2 حذف المسند في الجملة الاسمية:

ونقصد بالمسند هنا خبر المبتدأ ، أو خبر أحد الحروف الناسخة ، فيما لم تحتو لامية العرب على خبر أحد الأفعال الناقصة ، وقد تنوّع حذف المسند بين الوجوب والجواز ، ومن أمثلة وجوب الحذف قول الشنفرى:

- لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

¹ : مصطفى ناصف ، النقد العربي - نحو نظرية ثانية - ، عالم المعرفة ، الكويت ، مارس 2000 ، ص 26 .

فتقدير البيت السابق هو " لَعَمْرُكَ قَسَمِي " ، فقد حُذِفَ الخبر " قَسَمِي " وجوبا ، وعلة ذلك أنّ المحذوف لا يُمكن أن يكون بأيّ حال مبتدأ ، بل يحتم أن يكون الخبر اللام الداخلة على أوّل المذكور (المبتدأ) ، وهي لام الابتداء وليست لام القسم ، لأنّ القسم لا يُجاب بالقسم . كما حُذِفَ الخبر أيضا وجوبا لوقوعه في جواب " لَوْلَا " :

- وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذَّامِ لَمْ يُلَفَّ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَيَّ وَمَأْكُلٌ

فقد حُذِفَ خبر " لَوْلَا " الذي تقديره " موجود " ، لأنّ النّحاة يقولون بأنّ " لو " إذا دخلت عليها " لا " كان الاسم الذي بعدها مرفوعا بالابتداء ، وخبره محذوف وجوبا لا يجوز إظهاره لطول الكلام بـ " لولا " ، وبالإسم المرفوع بعدها ، وبجواب لولا الذي لا يتمّ معناها إلّا به ، و " الكلام عند طوله يسوغ فيه الحذف " ¹ . وقد حُذِفَ خبر " لا " النافية للجنس جوازا لوجود قرينة دالة عليه ، وذلك كقول الشنفرى :

- نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كُنْ نَوْنُهُ وَلَا سِتْرٌ إِلَّا الْأَتَحَمِيّ الْمُرْعَبِل

فقد حذف خبر " لا " الثانية لدلالة " لا " الأولى عليه . وإذا تأملنا الأمثلة السابقة لحذف المسند في الجملة الاسمية فسنجد أنّها قد جاءت كلّها في مقام الإيجاز .

1-3 حذف الفعل:

رأى ابن جني أنّه يجوز الفعل ، ويكون ذلك على ضربين : " أحدهما أن تحذفه والفاعل فيه ، فإذا وقع ذلك فهو حذف جملة وذلك نحو : زيدا ضربته ، فلما أضمرت " ضربت " فسّرتة بقولك : ضربته... والآخر أن تحذف الفعل وحده وذلك بأن يكون الفاعل مفصّولا عنه مرفوعا به ، وذلك نحو قولك : أزيد قام؟ ، فـ " زيد " مرفوع بفعل مضمر محذوف خال من الفاعل ، لأنّك تريد أقام زيد ؟ فلما أضمرته فسّرتة بقولك : قام ، وكذلك " إذا السماء انشقت " و " إذا الشمس كوّرت " ² ، وبرجعنا إلى لامية العرب لم نجد فيها إلّا القسم الثاني من حذف الفعل ؛ وذلك بأن يحذف الفعل وحده دون الفاعل الذي يكون مذكورا ومرفوعا به ، وذلك كقوله :

- وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالْعُمَيْصَاءِ جَالِسًا فَرِيقَانِ: مَسْئُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ

¹ : الزمخشري ، أعجب العجب في شرح لامية العرب ، تحقيق محمد عبد الحكيم القاضي ومحمد عبد الرزاق عرفان ، د-ط دت ، ص 64 .

² : الخصائص ، ج 2 ، ص 379 .

فالعامل في " عَنِّي " فعل محذوف يفسره الفعل المذكور في آخر البيت " يَسْأَلُ " ،
ليُصبح تقدير البيت: " وأصبح يسأل عَنِّي بالغميصاء فريقان " ، والدَّاعي إلى هذا التقدير أنَّ "
يسأل " و " مسؤول " كليهما صفة لـ " فريقان " ، فلو أُعمل واحد منهما في "عَنِّي" لأُعملت
الصفة فيما قبلها ، " ولا تعمل الصفة فيما قبلها لأنها نازلة منزلة الصلّة من الموصول ، وكما
أنّ الصلّة لا تعمل في الموصول ولا فيما قبله ، فكذلك الصّفة ، لأنّ ما في حيّز الصفة
كالصلّة ، والصّفة مع الموصوف بمنزلة الاسم الواحد " ¹ . ومن أمثلة حذف الفاعل الأخرى
قول الشنفرى:

- فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلِ كَلَابِنَا فُقُلْنَا: أَذْنِبَ عَسَّ أُمَّ عَسَّ فُرْعُلُ

فلفظ " ذنب " فاعل لفعل محذوف يُفسره الفعل المذكور " عَسَّ " .

1-4 حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه:

عمد الشاعر إلى حذف المنعوت ، وإقامة النعت مقامه في مواطن متعدّدة من لامية
العرب ، ليتكرّر بذلك هذا النوع من الحذف سبع مرات:

- وَأَسْتَفُّ تَرْبَ الْأَرْضِ كَيْلًا يُبْرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

فشبه الجملة "من الطول" نعت لمحذوف تقديره " شيئاً " .

- وَأَطْوِي عَلَى الْخَمَصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوْتُ خُيُوطُهُ مَارِيٌّ تُغَارُ وَتُقْتَلُ

فالمصدر المؤوّل من " مَا " و " انطوّت " نعت لمصدر محذوف تقديره " طيّاً " ليُصبح
المعنى : " وأطوي الحوايا طيّاً كانطواء خيوطه ماريّ " .

- وَضَافٍ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرْتُ لِبَائِدٍ عَنْ أُعْطَافِهِ مَا تُرْجَلُ

فلفظ " ضَافٍ " نعت لمحذوف تقديره " وشعر ضاف " .

وقد لاحظنا بأنّ المواضع السبعة التي حذف فيها المنعوت ، واكتفي فيها بالنّعت جاءت
كلّها في مقام الوصف ، فالتّلازم الموجود بين النعت والمنعوت هو ما جعل حذف المنعوت
أمراً غير مغلّ ، فالنّعت ملتصق بمنعوته ؛ حيث إذا ذُكر هذا النّعت يُغني عن التّصريح
بالمنعوت .

1-5 حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه:

¹ : الزمخشري ، أعجب العجب في شرح لامية العرب ، ص 212 .

حُذِفَ المضاف في مواضع مُتعدّدة من لامية العرب ، حيث أنّه لا يستقيم المعنى إلّا بتصوّر محذوف نحو قول الشنفرى :

- إذا الأَمْعَزُ الصَّوَّانُ لَأَقَى مَنَاسِمِي تَطَايِرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفَلِّلٌ

فمعنى البيت السابق لا يصحّ إلّا بتقدير حذف مضاف في قوله : " الأَمْعَزُ الصون " ليصبح المعنى " الأَمْعَزُ ذو الصَّوَّان " ، وبدون هذا التقدير لا يصحّ أن يكون الصوان صفة للأمعز ؛ لأنّ الأمعز : الأرض ، والصَّوَّان : الحجارة ، وهما غيران ، والصفة هي الموصوف في المعنى . وقد يقتضي احترام الوزن المُلتزم حذف المضاف فلا يتردّد الشاعر في ذلك :

1. كَأَنَّ وَغَاها حَجَرَتِيهِ وَحَوْلُهُ أَضَامِيمٌ مِنْ سَفَرِ الْقَبَائِلِ نُزِّلُ

2. تَوَاقِيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَنْوَادَ الْأَصَارِيمِ مِنْهَلُ

ففي البيت الأول حذف مضاف تقديره " صوت أضاميم " ، لأن الشبه بين " الوغى " و " الأضاميم " لا يكون¹ ، وإنّما الأصوات ببعضها ، وفي البيت الثاني لا يتّضح المعنى إلّا بتصور مضاف محذوف من قبيل " أماكن " أو " طرق " ...

1-6 حذف المضاف إليه وإقامة المضاف مقامه:

ورد حذف للمضاف إليه في لامية العرب ، واقتصار على المضاف في عبارات يُمكن القول عنها إنّها يصعب تصوّر المحذوف فيها:

- وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٍ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضْتُ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

فقد حُذِفَ مضاف إليه بعد لفظ " كَلَّ " ليصبح تقدير الكلام : " كلّ واحد منهم " ، ومثال ذلك أيضا قوله :

- فَإِنْ تَبَتَّسَ بِالشَّنْفَرَى أُمُّ قَسْطَلٍ لَمَّا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

فقد حُذِفَ في البيت الأخير مضاف إليه بعد " قبل " تقديره: " قبل ابتئاسها " أو " قبل أن تبتئس " ، ويدلّ على ذلك بناء لفظ " قَبْلُ " على الضم لقطعه عن الإضافة ، وقد كان مجموع المواضع التي حذف فيها المضاف إليه في القصيدة ثلاثا.

1-7 حذف الحال:

¹ : الوغى هو الصوت ، الأضاميم جمع أضمومة وهم القوم ينضمّ بعضهم إلى بعض في السفر .

حُذِفَ الحال في القصيدة لدلالة لفظ سابق عليه ، وهذا طلبا للإيجاز كقوله :

- فَأَلْحَقْتُ أُولَاهُ بِأُخْرَاهُ مُوقِفِيَا عَلَى قُنَّةٍ أُفْعِي مِرَارًا وَأُمْتَلُ

فقد حذف حال تقديره: " مِرَارًا " بعد " أُمْتَلُ " لدلالة لفظ " مِرَارًا " الأولى عليه ، وقد كانت هذه هي الحالة الوحيدة في لامية العرب التي شهدت حذفًا للحال.

8-1 حذف القسم:

لاحظنا في لامية العرب حالتي حذف قسم ، دلّت عليهما جملة جواب القسم:

- فَقَالُوا: لَقَدْ هَمَّتْ بَلِيلٌ كَلْبَنَا فَقُلْنَا: أَذُنُّبٌ عَسَّ أُمَّ عَسَّ قُرْعُلُ

فاللام في " لقد " لام جواب لقسم محذوف تقديره : " والله لقد ... " ، ومثال ذلك أيضا قوله :

- فَإِنْ يَكُ مِنْ حِرٍّ لِأَبْرَحَ طَارِقًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَأْكَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ

فاللام في " لأبرح " هي الأخرى لام جواب قسم .

9-1 حذف حرف النداء:

حُذِفَ حرف النداء في مطلع القصيدة ، وكان ذلك في صدر البيت بحيث تنزل المنادى

بعد الحذف في الصدارة بعد الجملة الفعلية " أقيموا " فبرز لفظه ، وقوي معناه ، وانحصر فيه الاهتمام " بني أمي " :

- أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُمْ لَأَمِيلُ

فتقدير البيت السابق هو: " يا بني أُمِّي " ، والحذف هنا جائز لكونه " لا يحصل أن يكون وصف لـ " أي " ، إذ الأصل في قولك " يا رجل أقبل " هو " يا أيها الرجل أقبل " ، فلمّا حذفوا " أيها " لم يحذفوا حرف النداء لئلا يجتمع حذفان ، ولم يكن الأصل في قولك: " يا بني " " يا أيها بني " ، فإذا حذف حرف النداء لآته لم يجتمع حذفان ¹ .

10-1 حذف همزة الاستفهام:

¹ : الزمخشري ، أعجب العجب في شرح لامية العرب ، ص53 .

لاحظنا في لامية العرب حذفاً لهمزة الاستفهام في قول الشاعر :

- قَلَمَ يَكُ إِلَّا نُبَأَةٌ ثُمَّ هَوَمَتْ قُلْنَا: قَطَاةٌ رِيْعٌ أَمْ رِيْعٌ أَجْدَلُ

فقد حذفت همزة الاستفهام قبل لفظ " قطاة " لدلالة " أم " عليها طلباً للاختصار ، وهذا نفس أسلوبياً بأن الحذف - هنا - جاء ليلائم موقف الحيرة الذي أصاب الناس وهم يتحدثون ويتساءلون عما حدث ، فالمقام مقام الدهشة والحيرة الذي يقصُر فيه النَّفْسُ وتتخفق الكلمات ، ومن ثم حذفت الهمزة لأنها ثقيلة في المخرج .

1-11 حذف حرف الجر " رب " :

حُذِفَ حرف الجر الشبيه بالزائد " رَبَّ " في صدور بعض أبيات القصيدة ، ودلت عليه الواو التي يسميها النحاة " واو رَبَّ " ، والاسم المجرور بها بعد الواو ، وذلك كقوله :

- وَلَيْلَةٍ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعَهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ

فالواو: واو رَبَّ ، و " رَبَّ " بعدها مُضمرة ، و " وَلَيْلَةٍ " مجرورة بـ " رَبَّ " . والموضعين الآخرين لحذف رب في لامية العرب هما:

- وَيَوْمٍ مِّنَ الشَّعْرِ يُدُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمُضَائِهِ تَتَمَلَّمُ

- وَخَرَقٍ كَظْهِرِ الثُّرْسِ قَفَرٍ قَطَعْتُهُ بَعَامِلَتَيْنِ، ظُهُرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

2- التقديم والتأخير :

تتخذ الكلمات في العربية مواقع مُحددة لأداء المعنى ، فالفعل والفاعل والمفعول والمبتدأ والخبر وغيرها ، لها مواقعها التي حددتها قواعد النحو ، غير أن ذلك لا يعني بالضرورة صرامة القاعدة ، وعدم إمكانية تبادل المواقع بين أجزاء الكلام ؛ ذلك أن وجود الحركات الإعرابية - كما يرى أحد الباحثين - يُعطي للكلمات مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير ، لأن علامات الإعراب تدلّ على معنى الكلمة الإعرابي أينما كان موقعها من الجملة المنظومة بشرط أن يكون المعنى موقوفاً على حركتها المستقلة المُلازمة لها¹ . وهذا النوع من " الانزياح " يتم بتغيير مواقع أجزاء الكلم داخل التركيب النحوي للجملة ، ويظهر فيما درسه البلاغيون تحت مبحث " التقديم والتأخير " ، وهو المبحث الذي يدرس تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر ، وتأخيره وهو - في المعنى - مقدّم ، وهو " أحد أساليب البلاغة ، وقد أتوا به دلالة على

¹ : ينظر: عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، ص 16 .

تمكّنهم من الفصاحة ، ومَلَكْتهم في الكلام ، وانقياده لهم ، وله في القلوب أحسنُ موقع وأعذبُ مذاق “¹ ، وتُمثّل لذلك بقول ذي الرمة:

- ما بالُ عِينِكَ منها الماءُ يُنكسبُ

فقد أراد : ” ما بال عينيك ينكسب منها الماء “² ، وابن فارس - هنا - يستشعر بانزياح الكلام عن أصله ، ويسعى إلى إعادة صياغته وفق صورته المُفترضة .

وقد تحدّث عبد القاهر عن التقديم وجعله قسمين : الأوّل تقديم على نيّة التأخير ، ويعني به كل ما يتقدّم ويظلّ على حكمه الذي عليه ، كما في الخبر إذا قُدّم على المبتدأ ، والمفعول به عندما يتقدّم على الفاعل . والثاني تقديم يُراد به نقل الشيء من حكم إلى حكم ، وجعله في باب غير بابه ، فإذا قلب التركيب " ضربتُ زيدا " إلى " زيد ضربته " صار " زيدُ " مرفوعاً بالابتداء بعد أن كان مفعولاً به³ . كما نبّه عبد القاهر أيضاً إلى الغرض الفني الذي يفيد التقديم ، وهو ” أن ليس إعلامك بالشيء بغتة مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتّقدمة له ، لأنّ ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام “⁴ .

وهذا ما فتح الباب واسعا أمام البلاغيين لبحثوا عن أغراض أخرى غير هذا الغرض العام السابق ، وليقوموا تباعا باستخلاص القيم البلاغية الخاصة بكل موضع من خلال التجاوب السياقي بين الظاهر اللغوي والدلالة العميقة ؛ إذ لا يُمكن أن نعطي للمظهر اللّغوي الواحد - المُقدّم أو المؤخّر - نفس القيمة البلاغية في كل مرّة ، وإنّما يتمّ استجلاؤها عبر التفاعل القائم بين الانزياح الشكلي والمعنى المقصود ، وبهذا تتنوع القيم البلاغية للمظهر الشكلي الواحد بحسب السياق الذي يحتويه . وعلى هذا كان تعدّد الأغراض في تقديم وتأخير كلّ من المسند والمسند إليه ، ونضرب لذلك مثالا:

¹ : الزركشي محمد بن بهادر بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، 1391 هـ ، ج3 ، ص 233 .

² : ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكرياء القزويني ، الصاحب في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، المكتبة السلفية ، القاهرة ، 1910 ، ص 208 .

³ : ينظر: دلائل الإعجاز ، ص 97 .

⁴ : السابق ، ص 113 .

بعض البلاغيين عند ما حدّدوا غرض التقديم في لفت الانتباه وجلب الاهتمام ، لم يوافقهم على ذلك ابن الأثير (ت587هـ) ، ورأى أنه قد يأتي قصدا لتحسين نظم الكلام ¹ كما في قوله تعالى : ﴿ فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى ﴾ ² ، ذلك أنّ التقديم - هنا - عدول عن النسق المألوف إلى نسق ذي دلالة خاصة نحسّها - كما في الآية المذكورة - في بيان الأثر النفسي في شعور موسى عليه السلام بالخوف ، فكأنّه قد بلغ من ضخامته وقوّته أن تضاعل بجانبه من كان فيه ذلك الأثر وهو " موسى " . على أنّ ابن الأثير نفسه يحاول التماس القيم البلاغية التي يُفيدها التقديم في مواضع أخرى كما في وقفته عند قوله تعالى : ﴿ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ مَانِعُهُمْ خُصُونُهُم مِّنَ اللَّهِ ﴾ ³ ، فإن في " تقديم الخبر الذي هو " مانعهم " على المبتدأ الذي هو " حصونهم " دليلا على فرط اعتقادهم في حصانتها ، وزيادة توقعهم بمنعها إياهم " ⁴ ، كما أنّ " في تصويب ضمير " هم " اسما لـ " أنّ " ، وإسناد الجملة إليه دليلا على تقريرهم في أنفسهم أنهم في عزّة وامتناع لا يُبالى معها بقصد قاصد ولا تعرّض معترض ، وليس شيئا من ذلك قولك : " وَظَنُّوا أَنَّ حَصُونَهُمْ مَانِعُهُمْ مِنَ اللَّهِ " ⁵ .

عندما تتأمّل فنّ الشعر نجد أنّ تراكيبه أكثر حرّية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير ، حيث تتمايز فنّيّا عن الكلام العادي الذي يقتضي آثار البناء النحوي ، وقد ظهرت لنا هذه الحقيقة في القصيدة موضوع الدراسة التي يحكمها صياغيا - بشكل لافت - أسلوب التقديم والتأخير ، يقول الشنفرى :

- وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٍ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضْتُ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

فهو عندما يقول " غير أنّني " إلّا وتتوقّع بعد انتهاء الشطر الأول من البيت أنّه سيضيف " البسالة " إلى نفسه كذلك ، ولكنّ التوقّع نفسه سيُلغى لو أنّ لفظة " أبسل " وقعت بعد عبارة " أنّني " مباشرة ؛ لأنّ الفاصل الزمني يغدو قصيرا إلى حدّ لا يسمح بتوقّع أي شيء ، أمّا حينما قام الشاعر بتأخير " أبسل " إلى آخر البيت ، فقد أتاح لنا فرصة للتوقّع ، ثم أعطانا ما

¹ : المثل السائر ، ج2 ، ص 37،36 .

² : طه 67 .

³ : الحشر 02 .

⁴ : ابن الأثير، المثل السائر ، ج2 ، ص38 .

⁵ : السابق ، ج2 ، ص38 .

توقعناه فوراً ، لتجيء الكلمة المنتظر بعينها ، والتجارب تفيدنا بأننا نحصل على لذة عظيمة حينما نتوقع شيئاً وتأتي به النتائج بالفعل .

2-1 تقديم الخبر على المبتدأ أو خبر كان على اسمها :

ترجع خصائص التغيير في ترتيب الوحدات اللغوية في الجمل إلى عاملين أساسيين: مقتضيات صوتية تتصل بالواقع الحسي للكلام ، وأخرى معنوية تتمثل في لطائف دلالية كان للتقديم والتأخير فضل في تأديتها ولم يستدعها عامل صوتي ظاهر. ومن ألوان تقديم الخبر الذي اقتضته الناحية الصوتية ما قوى مقطع البيت ؛ بأن رصد للقافية لفظ المبتدأ ، فجعله نهاية للبيت وتتوجا للكلام ، وهذا في غير مرتبته النحوية:

- وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْضُلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ

فقد تقدّم خبر كان " الأفضل " تاركاً اسمها ليُتَوَجَّ به تركيب البيت . أمّا المقتضيات الصوتية لتقديم الخبر فقد كان الغرض منها إخضاع شقي التركيب لنوع من التوازن ، كما في قوله:

- وَفِي الْأَرْضِ مَنْأَى الْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ

فقد أخضع البيت السابق إلى توازن خاص بتقديم الخبر على المبتدأ في كل شطر من البيت ، وجعل هذا الخبر شبه جملة من جار ومجرور في مطلع كل شطر. ومن الأهداف المعنوية لتقديم الخبر في القصيدة التي لم يستدعها جانب صوتي ، وساهمت في خلق طاقات تعبيرية جديدة لحقت المعاني الظاهرة فزادتها تدقيقاً وتأكيذاً ، التخصيص ، ووجدنا أن حصول هذا المعنى إنّما هو بتقديم الخبر على المبتدأ وجعله في صدارة البيت:

- وَلِيُّ نَوَافِلِكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدٌ عَمَلَسَ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٍ وَعَرْفَاءُ حَيَّالُ

2-2 تقديم المفعول به على الفاعل وعلى الفعل والفاعل معا:

وقد ورد هذا في عشرة مواضع تقدّم فيها المفعول به على الفاعل ، وعلى الفعل والفاعل في أحيان أخرى ، وانحصرت مقتضيات هذا التقديم في جوانب معنوية ، احتلّ فيها إبراز المفعول به وجلب الاهتمام له وتركيز الكلام عليه أكبر حيّز:

- وَأَعْدِمُ أَحْيَانًا وَأَغْنَى وَإِنَّمَا يَنَالُ الْغِنَى نَوَ الْبُعْدَةِ الْمُتَبَدِّلُ

فقد قُدِّمَ المفعول به " الغنى " على الفاعل " ذو البعده " للغرض الذي تحدَّثنا عليه . كما قُدِّمَ المفعول به على الفعل والفاعل معا في قوله:

- فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنِّ الْأَبْرُحِ طَارِفًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَا كَمَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ

فكاف التشبيه الداخلة على الضمير " ها " ¹ في محل نصب مفعول به مُقَدِّم ، ولو أردنا تأويل الكاف لوضعنا لفظا من قبيل " مثل " مكانه ، لنجد أنَّ المعنى قد اتَّضح ، ومن أمثلة تقدِّم المفعول به على الفاعل الأخرى قوله:

- وَلَسْتُ بِمِخْيَارِ الظَّالِمِ إِذَا انْتَحَتِ هَدَى الْهَوَجِلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هَوَجُلُ

- أَوْ الْخَشْرُمِ الْمُبْعُوثُ حُحَّتْ دَبْرُهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

ونشير هنا إلى نقطة لفتت انتباهنا في القصيدة ، وهي أنَّ الفاعل المؤخَّر عن مفعوله ، قد يتأخَّر إلى بيت لاحق كما في قوله :

1- وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا بِحُسْنَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّلُ

2- ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ : فَوَادٌ مُشَيِّعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيَّتٍ وَصَفْرَاءُ عَيْطُلُ

2-3 تقديم الفاعل على الفعل:

قُدِّمَ الفاعل على الفعل والمفعول به لغرض شدِّ الانتباه إليه ، وتخصيص الكلام عليه كما في قوله:

- إِذَا الْأَمْعَزُ الصَّوَّانُ لَاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرُ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُقَلِّلُ

فتقديم الفاعل " الأمعر " على الفعل والمفعول به في البيت السابق ، جاء لشدِّ الانتباه والتأكيد على قوَّة الأرض (الأمعر) ، ولم يكتفِ الشاعر بذلك بل أضاف إليها الحجارة القاسية " الصوَّان " ليدلِّل على قوَّة ما قُدِّمَ ، فالحقيقة أنَّه يصعب اجتيازها ناهيك عن تفتيتها ، وجعل الحجر يتطاير منها كما في البيت .

2-4 تأخير الفاعل عن الفعل:

لاحظنا أنَّ الفاعل قد يتأخَّر عن الفعل ويفصل بينهما فاصل طويل نوعا ما ، وهذا خارج حيِّز الاعتراض الذي سنعالجه في مبحث خاص ، ومن أمثلة هذا التأخير قول الشنفرى:

- وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَامِيْلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

¹ : دخول كاف التشبيه على الضمير شاذ في اللغة . ينظر: العكبري ، إعراب لامية العرب ، ص136.

فلفظ " مرمّل " فاعل لـ " اتسى " ، وإن تتنازع عليه الفعلان " اتسى " و " عزاها " ، وفي كلتا الحالتين هناك تأخر للفاعل عن الفعل ، ومن أمثلة ذلك أيضا:

- فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كَلَابِنَا فَقُلْنَا: أَنْتَبْ عَسَّ أُمَّ عَسَّ فُرْعُلُ

3- الاعتراض:

يُقصد بالاعتراض إيراد كلام بين عنصرين مُتلازمين ، كالاعتراض بين المسند والمُسند إليه ، أو بين النعت و منعوته ، أو بين القول ومقوله أو غيرها. والاعتراض في أصله اللغوي يعني الحيلولة دون بلوغ الشيء ، فالفعل اعترض يعني : " اننصّب ومنع وصارَ عارضًا كالخشبة المنتصبة في النهر و الطريق ونحوها تمنع السالكين سلوكها ، ويقال: اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه " ¹ . وقد تحدّث ابن جني عن الاعتراض في النحو قائلا: " اعلم أنّ هذا القبيل من العلم كثير قد جاء في القرآن وفصيح الشعر ومنثور الكلام ، وهو جار عند العرب مجرى التأكيد ؛ فلذلك لا يُشنع عليهم ولا يُستتكر عندهم أن يُعترض بين الفعل وفاعله والمبتدأ وخبره ... " ² . أمّا عن أهميته فقد قال عنه : " والاعتراض في شعر العرب و منثورها كثير حسن ، ودال على فصاحة المُتكلّم ، وقوّة نفسه ، وامتداد نفسه " ³ .

¹ : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة عرض ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، د-ت ، ج7 ، ص165.

² : الخصائص ، ج1 ، ص335 .

³ : نفسه ، ج1 ، ص338 .

أما البلاغيون فقد أطلقوا على هذا الفن عدّة مصطلحات منها "إصابة المقدر" و "النتيم" و "الاحتراز". يرى أبو هلال العسكري أنّه: "اعتراض في كلام لم يتم، ثم العودة لإتمامه"¹، ويوضح لنا ابن رشيق كيف يحدث الاعتراض الذي يُسمّى البعض - كما يقول هو - "الاستدراك": "يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأوّل إلى الثاني، ثم يعود إلى الأوّل من غير أن يُخلّ في شيء ممّا يشدّ الأوّل"²، أمّا ابن سنان الخفاجي (466هـ) الذي يُسمّي هذا الضرب بـ "الاحتراز" فيقول: "وأما التحرّز مما يوجب الطعن، فإن يأتي بكلام لو استمرّ عليه كان فيه طعن، فيأتي ممّا يُتحرّز به من ذلك الطعن"³. ويمكن لنا مما سبق تعريف الاعتراض بأنّه: اعتراض مجرى النمط التركيبي للجملة بتركيب مستقل، يحول دون اتصال عناصر الجملة ببعضها البعض، وحاصل الاعتراض أنّه جملة لا محل لها من الإعراب تتوسّط بين أجزاء جملة أخرى مستقلة.

3-1 الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية تمثّل أساساً في الاعتراض بين المبتدأ والخبر، أو بين معمولي إنّ أو أحد أخواتها بدرجة أقل، وقد لاحظنا بأنّ الاعتراض بالجار والمجرور قد أخذ الحيز الأكبر:

- هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ دَائِعٌ لَنَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَلُ

وقد استُخدم هذا النوع من الاعتراض لخلق توازن في الجملة، وذلك بجعل المسند إليه في صدارة المصراع والمسند في ذيله، لتُعزّز بذلك موسيقى البيت بهذا التوازن، خاصة وأنّ هذا الاعتراض يأتي غالباً في العجز ليُبعد المسند عن المسند إليه، ويقطع به الكلام ويُتوجّه:

- وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرِ يُدَوِّبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رُمُضَائِهِ تَتَمَلَّمُ

والاعتراض السابق نستطيع تفسيره - أيضاً - بنزعة الشاعر إلى رصد المسند إلى القافية، فيضطر حينئذٍ إلى سدّ الثغور في البيت كما في قوله:

- وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضْتُ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

¹ : الصناعتين، ص 441.

² : العمدة، ج 1، ص 275.

³ : سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة صبيح، القاهرة، د- ط، د- ت، ص 265.

ويكون الاعتراض بين المبتدأ والخبر بفضلات أخرى غير الجار والمجرور للتنبية على المُعْتَرَض به ، والتعجيل بذكره كي لا يسبق إلى الذهن خلافه ، ومن أمثلة ذلك الاعتراض بالجملة الفعلية :

- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُّ أَجْمَلُ

كما قد يكون الاعتراض بين المسند المُقَدَّم والمسند إليه المؤخَّر :

- وفي الأرضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَدَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ

فقد عبَّل الشاعر بذكر المعترض لتأكيد المعنى الذي أراده .

3-2 الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

أبرز مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في القصيدة ، هو الاعتراض بين الفعل والفاعل ، وأبرز العناصر المُعْتَرَض بها المفعول به من ناحية ، والجار والمجرور من ناحية أخرى:

أ- الاعتراض بالمفعول به:

ومثال ذلك قول الشنفرى :

- أَوْ الْخَشْرُمُ الْمُبْعُوْثُ حَثَّ ثَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

فقد اعترض في البيت السابق بالمفعول به " ثَبْرَهُ " بين الفعل والفاعل " حثَّ " و"محابيض".

ب- الاعتراض بالجار والمجرور:

وذلك كما في قوله:

- إِذَا الْأَمْعَرُ الصَّوَّانُ لَاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرُ مِنْهُ قَادِحٌ وَمَقْلَلُ

- هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلْتُ وَشَمَّرَ مِنِّي قَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

فقد اعترض في البيتين بين الفعل وفاعله بشبه جملة من جار ومجرور " منه " ، " مِنِّي " .

ج- الاعتراض بين الفعل المبني للمجهول ونائب فاعله:

ومثال ذلك:

- فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقَمَّرٌ وَشُدَّتْ لَطِيَّاتُ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

فقد اعترض بشبه الجملة " لَطِيَّاتٍ " بين الفعل المبني للمجهول ، ونائب الفاعل " شُدَّتْ " و " مَطَايَا " .

والملاحظ أنَّ الاعتراض بين الفعل وفاعله راجع إلى مقتضيات صوتية شعرية في الأساس ، لأنَّ هذا الاعتراض يُخضع الشطر لضرب من الاتزان مولد لنوع خاص من الموسيقى ، ومن جانب دلالي يضمن للمسند إليه كامل القوة بتأخيرها ولفت الانتباه إليه.

4- التناوب:

ونقصد به إحلال حرف من حروف المعاني محلَّ غيره فيؤدِّي معناه ، وينوب عنه في السياق . والتناوب في اللغة فيه معنى التبادل وتقسيم الأمر الواحد وتوزيعه ، وفيه - أيضا - معنى الإحلال ، أي إحلال شيء محلَّ شيء آخر: " يُقال للقوم في السَّفر يَتَنَاقَبُونَ وَيَتَنَاقِلُونَ وَيَتَطَاعَمُونَ أي يأكلون عند هذا نُزْلَةً وعند هذا نُزْلَةً ... وكذلك النَّوْبَةُ والتَّنَاقُوبُ على كل واحدٍ منهم نَوْبَةٌ يَنْوِبُهَا " ¹ ، وجاء في اللسان أيضا: " تَنَاقَبَ الْقَوْمُ الْمَاءَ تَقَاسَمُوهُ " ² ، وقيل أيضا: " تَنَاقَبْنَا الْخَطْبَ وَالْأَمْرَ نَتَنَاقِبُهُ إِذَا قُمْنَا بِهِ نَوْبَةً بَعْدَ نَوْبَةٍ ... وَنَابَ الشَّيْءُ عَنْ الشَّيْءِ يَنْوِبُ: قَامَ مَقَامَهُ " ³ . وقد ذهب نفر كثير من النحاة إلى أنَّ للحرف الواحد أكثر من معنى ؛ فهو قد يأتي بمعنى حرف آخر ، ويُوردون لذلك الشواهد كقولهم بأنَّ " الباء " تأتي بمعنى " من " أو " على " ، ويُثبتون للحروف معاني زائدة على معانيها المطردة في فصيح الكلام . ومسألة التناوب بين الحروف من أقدم المسائل في النحو العربي فهذا الفرء (ت207هـ)

¹ : ابن منظور لسان العرب ، مادة نوب ، طبعة دار صادر ، ج1 ، ص 775.

² : نفسه .

³ : نفسه .

يقول: " وقد تضع العرب الحرف في غير موضعه ، وإن كان المعنى معروفا " ¹ ، وتبعه في ذلك آخرون ² ، وقد نحى هذا المنحى أيضا ابن قتيبة (ت276هـ) في كتابه " أدب الكاتب " عندما عقد بابا بعنوان: " دخول بعض الصفات ³ على بعض " ⁴ ، وقد تحدّث عن هذه المسألة ، وأورد لها طائفة من آيات الذكر الحكيم.

وقبل البدء في المعالجة التطبيقية نشير إلى نقطة مهمّة في هذه المسألة ، وهي أنّ النحاة العرب انقسموا على طائفتين في مسألة تناوب الحروف ، وبالأخص حروف الجر ، طائفة قالت بأنّ لحرف الجر معنى واحدا أصليا ، فإن أدّى غير معناه فهو إمّا بتضمين الفعل أو العامل معنى فعل أو عامل آخر ، وقدّمت مصطلح التضمين كمفهوم لهذا التصور ورفضت مصطلح التناوب جملة وتفصيلا ، وينسب هذا الرأي إلى البصريين ⁵ . والطائفة الأخرى أوردت لحرف الجر الواحد أكثر من معنى حقيقي ، ورأت بأنّ قصره على معنى واحد تعسف لا مَسَوِّغ له ؛ لأنّ الحرف كلمة كالأسماء والأفعال التي يصحّ أن تؤدّي عدّة معاني حقيقية ، ومثّلت هذه الطائفة مدرسة الكوفة ، وتبعها الكثير من متأخري النحاة ، وهنا ننوّه بأن بعض النحاة قد قال بتناوب الحروف وتضمين الأفعال كابن هشام .

وكلامنا السابق عن التضمين والتناوب لا يعني انتصارنا لأحد المدرستين ، أو الميل إلى رأي من الرأيين ، وإنّما الحاصل أنّنا وجدنا عند دراستنا للامية العرب بأن هناك " انزياحا " في توظيف بعض الحروف - وبخاصة حروف الجر - عن معانيها الأصلية ⁶ ، ومنهجية دراستنا تقوم على تقصّي مظاهر العدول في التركيب ⁷ ، وهذا ما قمنا به مستعينين في تقريب مسألة التناوب على آيات من القرآن الكريم .

¹ : معاني القرآن ، تحقيق محمد علي النجار و محمد يوسف النجاتي ، عالم الكتاب ، بيروت ، 1980 ، ط2 ، ج3 ، ص272 .

² : ينظر مثلا: الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ج3 ، ص43 وما بعدها .

³ : يقصد بها الحروف .

⁴ : أدب الكاتب ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، بيروت ، 1997 ، د-ط ، ص391 .

⁵ : ينظر: ابن هشام ، المغني ، ص104 .

⁶ : نحن في المبدأ لسنا ضد قضية تناوب الحروف .

⁷ : وجدنا أنّ هناك مشقّة في تحديد الفعل المُضمّن في معنى الآخر بدقة ، وتزداد هذه المشقّة في تأويل المعنى الإجمالي ، وبعد هذا لا نضمن لتأويلنا الصّحة .

4- 1 التناوب في الحروف أحادية البناء :

* - الباء :

تُعَدُّ الباء المفردة حرف جر لأربعة عشر معنى كما يقول ابن هشام ¹ ، وقد ورد هذا الحرف في لامية العرب نائباً عن غيره من حروف الجر في خمسة مواضع:

* 1- الباء بمعنى " مع " :

وذلك في قول الشنفرى:

- وَلَا جُبَّاءٍ أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرَسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
- وَلَكِنَّ نَفْسًا مُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي عَلَى الذَّامِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

ففي البيت الأوّل لفظ "مرّب" بمعنى " مقيم مع عرسه " ، وفي الثاني تقدير المعنى هو: " لا تقيم معي على الذام " . ويلاحظ من البيتين السابقين أنّ وضع " الباء " في معنى " مع " يظهر أنّ ثمة مصاحبة بينهما ، فالمعنى المفهوم من " الباء " في الأصل هو الإلصاق والارتباط ، والمعنى المُتَخَيَّل بوجود " مع " هو المصاحبة .

* 2 - الباء بمعنى " على " :

وقد ورد ذلك في قوله :

- وَأَتَيْتُ كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا يُحْسِنِي وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّلُ

فقد خرجت الباء في البيت السابق عن معناها الأصلي إلى معنى حرف جر آخر هو "مع" ليصح المعنى: "جازيا على حسني" ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِنْ تَأْمَنُهُ بِقِنطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ ﴾ ² .

* 3 - الباء بمعنى " في " الظرفية :

وذلك في قوله :

- وَيَرْكُودَنَّ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنِّي مِنَ الْعُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكِيحَ أَعْقُلُ

فقد تضمّنت "الباء" في البيت السابق معنى " في " الظرفية ، فتقدير المعنى: " يركدن في الآصال " ، ومن أمثلة ذلك في كتاب الله عز وجل: ﴿ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعِشِيِّ وَالْإِبْكَارِ ﴾ ¹ فالباء في الآية بمعنى " في " الظرفية.

¹ : ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ص104.

² : آل عمران 75 .

*-4 الباء بمعنى "عن" :

ورد ذلك في قوله:

- بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ وَالْفَلْيِ عَهْدُهُ لَهُ عَبَسَ عَافٍ مِّنَ الْغَسْلِ مُحَوِّلٌ

فالشعر الضَّافِي الذي تحدّث عنه الشاعر في البيت السابق لهذا البيت ، بعيد عن مسّ الدهن ، فالباء هنا بمعنى "عن" كقوله تعالى: ﴿ سَأَلَ سَائِلٌ بِعَذَابٍ وَاقِعٍ ﴾² ، أي سأل عن عذاب واقع.

4-2 التناوب في الحروف ثنائية البناء :

أ - عن:

ذكر ابن هشام لهذا الحرف عشرة معان³ ، كالمجاورة والبدل والاستعلاء وغيرها ، وقد

خرج هذا الحرف عن معانية الأصلية ليأتي بمعنى "في" الظرفية:

- وَمَا ذَاكَ إِلَّا بِسُطَّةٍ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ

ف "عن" في البيت السابق بمعنى "في" ، لأن تقدير البيت هو: "وما ذاك إلا بسطة في تفضل عليهم وإحسان إليهم"⁴ .

ب - لم :

وهو "حرف جزم لنفي المضارع وقلبه ماضيا"⁵ ، وذلك كقوله تعالى: ﴿ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ﴾

﴿⁶ ، وقد ورد هذا الحرف في القصيدة بخلاف أصله ، ولم يقلب المضارع ماضياً ، واكتفى بجزم المضارع دالاً على النفي ، فهو بهذا تضمّن معنى "لا" من حيث دلّ على النفي فقط :

¹ : غافر 55 .

² : المعارج 1 .

³ : المغني ، ص 148 .

⁴ : ابن زاكور المغربي ، تفريج الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب ، تحقيق محمد عبد الحكيم القاضي ومحمد عبد الرزاق عرفان ، د-ط ، د-ت ، ص 82 .

⁵ : ابن هشام ، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 2005 ، ص 269 .

⁶ : الإخلاص 3 .

- وَإِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بَأَعَجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ

فالبيت السابق ابتدئ بحرف شرط "إن" ، وحرف الشرط إذا دخل على "لم" أقرّ معنى الاستقبال ، لأنّ الشرط لا معنى له إلاّ في المستقبل ، و"لم" قلنا بأنّها تردّ المضارع إلى الماضي ، والماضي لا معنى له هنا في جواب الشرط ، فتقرر أنّ "لم" أبطل أحد معنييها وهو ردّ المضارع إلى الماضي ، وبقي المعنى الآخر وهو النفي ، لذا فإنّ "لم" في البيت السابق بمعنى "لا" .

4- 3 التناوب في الحروف ثلاثية البناء :

أ- حتى:

أورد ابن هشام لهذا الحرف عدّة معاني كالتعليل والاستثناء¹ ، وقد أتى هذا الحرف في لامية العرب متضمنا معنى "إلى" :

- أُدِيمُ مَطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيَّتُهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذَّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ

ف "حتى" في البيت السابق بمعنى "إلى" ، وعليه فتقدير البيت السابق هو: "أديم مطال الجوع إلى أن أُمِيَّتُهُ" ، والفعل "أُمِيَّتُهُ" منصوب بـ "أن" مضمرة ، ومثال ذلك من القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿ فَقَاتِلُوا الَّذِينَ تَبَغُّي حَتَّى تَقِيءَ إِلَى أَمْرِ اللَّهِ ﴾² .

ب- لما:

وهي "حرف يختصّ بالمضارع فيجزمه ، وينفيه ، ويقلبه ماضيا ك: "لم" " " ³ ، غير أنها - كما لاحظنا في لامية العرب - خرجت عن معناها السابق ، وضُمّنت معنى الظرف والشرط ، لتُصبح تقتضي جملتين توجد الثانية منهما لوجود الأولى:

- فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوْتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحُلُ

¹ : المغني ، ص 126 .

² : الحجرات 09 .

³ : ابن هشام ، المغني ، ص 271 .

ف " لما " في البيت السابق جاءت ظرفية وضُمّنت معنى الشرط أيضا ، ولبسط الأمر أكثر ، نورد هذا الحديث لابن هشام في " لما " عندما تتضمن معنى الظرف والشرط ، يقول: " يقال فيها حرف وجود لوجود ، وقال بعضهم : وجوب لوجوب ، وزعمها ابن السّراج ، وتبعه الفارسي ، وتبعهما ابن جني ، وتبعتهما جماعة أنّها ظرف بمعنى " حين " ، وقال ابن مالك بمعنى " إذا " وهو حسن ، لأنّها مختصة بالماضي¹ ، فابن هشام يُورد مجموعة من آراء النحاة في " لما " لا تخرج كلّها عمّا أشرنا إليه بأنّها خرجت إلى معنى الظرف والشرط ، ومثال ذلك من كتاب الله عز وجل: ﴿ فَلَمَّا نَجَّاهُ إِلَى الْبَرِّ أَعْرَضْتُمْ ﴾².

5- طول الجملة:

يبدو أنّ اكتمال الجملة بمعناها ، وعدم تعلّق غيرها بها ، وعدم تعلّقها بغيرها كان المقياس الذي نظر به الكثير من قدامى الدارسين إلى الشعر وحكموا به عليه ، وهم ينظرون إلى أنّ كل بيت وحدة مستقلة ، وهذا ما جعلهم يُقسّمون الشعر إلى أنواع يتم التفاضل بينها بحسب استقلال شطر البيت بمعناه ، وإفادته دلالة كاملة لا تحتاج إلى الشطر الثاني لإتمامها ، فإذا كان الشطر مُستقلا تامّ الفائدة كانت الجملة فيه - بالضرورة - مُستوفية العناصر مستقلة كذلك ، ومن هذا المنظور جعلوا من عيوب القافية " التضمين " وهو: " ألا تكون القافية مُستغنية عن البيت الذي يليها " ³ ، وذلك كقول النابغة الذبياني:

1. وهم وردوا الجفار عن تميم وهم أصحاب يوم عكاظ ، إني

2. شهدت لهم مواطن صادقات أتينهم بؤد الصدر مئي⁴

وهذا - كما يقول ابن عبد ربه - قبيح ؛ لأنّ البيت الأوّل مُتعلّق بالبيت الثاني لا يستغني عنه .

والنظرة السالفة التي تحدّثنا عنها كانت قائمة على اعتبار قيام البيت بنفسه واستقلاله عن القصيدة ، فكّلما كان البيت كذلك كان - عند القدماء - أدخل في باب البلاغة ، وأبعد عن النقد ، بل كلما كان الشطر مُكتفيا بنفسه مُستغنيا عمّا سواه كان أمدح للبيت ،

¹ : نفسه ، ص 271 .

² : الإسراء 67 .

³ : ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق يوسف بركات هبود ، دار الأرقم ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ج5 ، 446 .

⁴ : النابغة الذبياني ، الديوان ، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، د-ط ، د-ت ، ص 123-124 .

والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين ؛ لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده ، ويصلح أن ينفرد دونما سواه ¹ ، ويتأكد هذا - أيضا - عند تعريفه للشعر بأنه: " الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مُستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده " ² ، وعند شرح عناصر تعريفه السابق يقول : " وقولنا مُستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده بيان للحقيقة ؛ لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك " ³ . لكن هذه النظرة السابقة اصطدمت بواقع شعري لم يسر على ما أراد له هؤلاء الدارسون ، فكثير من أبيات القصائد - وبخاصة القديمة منها - كانت تعدّ جملة واحدة من حيث التحليل النحوي ، وتستغرق العديد من الأبيات ولم يكن هذا معيبا وهنا قد نتساءل : كيف ذلك ؟

قبل الإجابة عن السؤال السابق ، نشير إلى أن الكثير من الأبيات في لامية العرب تعدّ جملة واحدة من حيث التحليل النحوي:

- 1- وَأَغْدُو عَلَى الْقُوْتِ الزَّهِيْدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفَ أَطْحَلُ
- 2- غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيْحَ هَافِيًا يَخُوْتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيُعْسِلُ
- 3- فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوْتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحُلُ
- 4- مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحُ بَأْيَدِي يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُلُ
- 5- أَوْ الْحَشْرُمُ الْمُبْعُوْتُ حَثَّتْ دَبْرُهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعْسَلُ
- 6- مُهَرَّتَةٌ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوْقَهَا شُقُوْقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٍ وَيُسَلُ
- 7- فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا وَآيَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءِ نُكُلُ
- 8- وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَامِيْلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
- 9- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ
- 10- وَفَاءَ وَفَاءَتْ بِأَدْرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمَلُ

¹ : ابن خلدون ، المقدمة ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 ، ص 646 .

² : نفسه ، ص 649 .

³ : السابق ، ص 649 .

فهذه الأبيات العشرة كلّها جملة واحدة ، بُدئت من خلال تقييد الفعل في الجملة: " وأغدو على القوت الزهيد كما غدا... " ، فالكاف وما بعدها مفعول مطلق ، انطلق منه الشنفرى إلى صورة هذا الذئب الجائع الذي غدا طاويا يُعارض الريح ، ويدعو نظراءه الجياع المهازيل ، هذه الأخيرة التي يتطرّق لها الوصف حتى تقوم بينه وبينها تلك التقابلات المُتجاوبة ، والتي تبدأ بالدعوة والإجابة: دعا فأجابته ، فضجّ وضجّت ، أغضى وأغضت ، انسَى وانّست ، عزّأها وعزّته ، وشكا وشكت ، ارعوى وارعوت ، فاء وفاءت ، ثم تجمع كلها في الجملة : " وكلّها على نظر مما يُكاتم مُجمل " . وسنعود إلى قراءة طول هذه الجملة أسلوبيا بعد الإجابة عن السؤال السابق .

إنّ قولنا بأنّ الجملة في الشعر القديم قد تطول طولا عظيما يستغرق أبياتا عديدة دون أن يكون ذلك معيبا ، وكلام الدارسين القدامى بأنّ أبلغ الشعر ما كان كل بيت فيه مستقلا عن الأبيات الأخرى ، من شأنه أن يجرّ - من الوهلة الأولى- إلى تباين حاد في وجهات النظر ، لكنّ حقيقة الأمر على غير ما يبدو ؛ لأنّ كلام القدماء عن استقلال البيت إنما يقصدون به أن يكون صالحا وحده للرواية ، وإفادة معنى يُمكن أن يتداوله الناس ، وهذا ما نجده في أبيات الشنفرى السابقة ؛ فكلّ بيت منها يؤدّي معنى متكامل يمكن الاستغناء به ، ولأنّ قافية البيت لم تكن متّصلة بما بعدها ، فالبيت يرتبط بما قبله عن طريق الوسائل النحوية المختلفة كالتبعية بأنواعها ، أو الحالية ، أو عود ضمير منه على شيء في سابقه . وحاصل الكلام هو أنّ هناك نوعين من المعنى يتحدّث عنهما القدماء ، أحدهما معنى جزئي يُمكن أن يُكتفى به إذا ذُكر وحده في بيت من الشعر ، وثانيهما كلّيّ يشمل جزءا كبيرا من القصيدة أو القصيدة كلّها. وقد كان النقاد العرب يفضلون أن يكون البيت صالحا أن ينفرد دون ما سواه ، وصالحا في الوقت نفسه للالتحام مع أبيات القصيدة الأخرى ؛ لأنّ هذا البيت عنصر دلالي في وحدة أكبر منه هي القصيدة ، والقصيدة كلها بمثابة نص واحد ، ولا بد - بحكم أنها بنية واحدة - أن يكون بين أجزائها (الأبيات) تماسك نحوي ودلالي .

ولعلّ - في رأينا المتواضع - من أحسن من تناول علاقة البيت بما قبله وما بعده بوصفه جملة في نص واحد مُقسّم إلى فصول ، حازم القرطاجني الذي يرى أنّ " الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المُقطّعة من الكلام المُؤلّف ، والفصول المُؤتلفة من الأبيات نظائر الكلم المُؤلّفة من الحروف ، فكما أنّ الحروف إذا حسُنّت حسُنّت الفصول المُؤلّفة

منها... وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان إذا كان تأليفها على ما يجب " ¹ ، ويستخلص حازم قوانين خاصة بفصول القصيدة ، وهي أجزاؤها المكونة لها (الأبيات) باستجادة موادها ، وانتقاء جوهرها ، " فيجب أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات ، حسنة الاطراد ، غير متخاذلة النسيج ، غير متميّز بعضها عن بعض التميّز الذي يجعل كلّ بيت كأنّه منحاز بنفسه لا يشمله ، وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية ... والقصائد التي نسجها على هذا مما يُستطاب " ² ، وعلى رأي حازم فإنّ الترابط الذي يتمّ به سبك الأبيات في القصيدة ضربان، أحدهما " بنية لفظية " ويقصد بها التماسك النحوي ، والآخر " بنية معنوية " ويقصد بها التماسك الدلالي . ومما يؤكّد ذلك ويدعمه أنّ القدماء وصفوا الشعر الذي لا تتماسك أجزاؤه ، ولا تتربط بأنّه كـ " بحر كبش " ³ .

إنّ قراءة الأبيات السابقة بتعمّق وتأمل تحيل إلى أنّ الشنفرى يرسم لوحة فريدة يؤنسن فيها الحيوان ، أو بمعنى آخر يتوحّد فيها الإنسان بالحيوان في موقف بالغ الضعف والشفقة ، حيث تذوب الفوارق والصفّات أمام غريزة الجوع ، فيتماهى الشنفرى/ الإنسان وهو يسعى للحصول على القوت الزهيد بذئب جائع تتقاذفه الفلوات ، وينتقل بين الشعاب طاويا ، فلما لواه القوت ، وعَجَز عن إدراك حاجته من الغذاء أخذَ يستغيث بنظرائه حتى تجمّعت حوله مجموعة من الذئاب الجائعة . ويتفانى الشنفرى بعدها في وصف تلك الذئاب على نحو يثير الشفقة ؛ فهي ضامرة اللحم ، شيب الوجوه ، تضطرب في سيرها من الهزل كاضطراب القداح في يد المُقامر ، وتبدو مُفزعة كجماعة النحل التي أزعجها المشتار عن بيوتها ، وقد تهدّلت أشداقها ، وعبست وجوهها ، ولم تجد ما تفعله سوى أن تشكو لبعضها حدّة الجوع ، ثم ترعوي بعد شكايتها ، وتلوذ بالصبر تماما كما فعل الشنفرى من قبل ، ويتساوى الإنسان والحيوان في هذا الموقف بالغ الضعف أمام سطوة الغريزة ، وبذلك تتشكّل صورة تلك الحيوانات من جديد ؛ فهي لا تُقدّم على الفتك والافتراس إلا لتضمن لنفسها الحياة والبقاء .

وهذا التّشكيل الجديد ما هو إلا إسقاط على جماعة الصعاليك التي كان يراها المجتمع في ذلك الوقت كمجموعة وحوش مفترسة قاتلة ، وما المغزى الكامن وراء الصور السابقة سوى نوع

¹ : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 287 .

² : نفسه ، ص 288 .

³ : ينظر: الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص 66 .

من إحداث التكافؤ بين الإنسان والحيوان ؛ من خلال أن كلا منهما يخضع لقوانين الطبيعة القاسية ، ويشترك فيما يعترضه من معاناة وإحباط . لذا كانت الأبيات السابقة بمثابة مرافعة قوية بليغة تهدف إلى تصحيح الصورة ، أو العلاقة بين المجتمع الإنساني ؛ حيث تقوم هذه العلاقة على نحو غير متكافئ ويعتورها الخلل ، وتخضع لقانون السيد والمسود مثلما حدث بين الشنفرى وقبيلته ، ولذلك فهو يُقدّم صور الذئب/الصعاليك على نحو ينفي ما شاع عنها في عالم الإنسان ، يقدمها في جانبها الخفي ، في ضعفها ، في هزلتها ، في شكايتها ، في تذرعها وصبرها وتشبّثها بالحياة ، وكأنّه يريد أن يقول بأنّ هذه الذئب ليست عدوانية في أصلها وطبيعتها ، وإنما فرض ذلك عليها ، ونعتقد هنا أنّ ما تبقى من أبيات القصيدة يدور كلّها في فلك هذا الغرض ولا يكاد يخرج عنه ، ولنا تأكيد لذلك في الفصل الخاص بالدراسة الدلالية.

تكلمنا عن طول الجملة في لامية العرب من جانب فنّي أسلوبى ، وفيما يأتي سنعرض لهذا الطول من جانبه البنائي التركيبي لنرى كيف استغلّ الشاعر مختلف الإمكانيات النحوية التي يتيحها النظام اللغوي لتشييد صرحه السابق ، وقد اخترنا من ذلك الوظيفة النعتية ، وحاولنا كشفها وتتبعها وتقصيها في مجموعة من الأبيات في القصيدة تُعدّ هي الأخرى جملة واحدة طويلة:

- 1- وَأَنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيَا بَحْسَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّلَا
- 2- ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ : فُوَادٌ مُشِيعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيَّتٍ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلٌ
- 3- هَتُوفٌ مِنَ الْمُلْسِ الْمُتُونِ تَزِيئُهَا رَصَائِعُ قَدْ نِيَطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلٌ
- 4- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَّرَّةٌ عَجَلَى تُرْنُ وَتُعُولُ

ففي الأبيات السابقة نجد أنّ النعت إلى جانب ما قام به من تخصيص المنعوت " فؤاد مشيع " و " أبيض إصليت " و " صفراء عيطل " ، أي : قلب شجاع ، وسيف صقيل ، وقوس طويلة ، وما يفيد التخصيص في هذا السياق من التفرّد ، والامتياز في الشجاعة ، وامتلاك العُدّة ، فإنّه يقوم بتشكيل بُنية الصورة المتدرّجة ؛ فقد وُضع هذا التدرّج في تقديم ما لم يتوسّع في نعته : " فؤاد مشيع " و " أبيض إصليت " ، وتأخير ما توسّع في نعته " صفراء عيطل " ؛ إذ جاء بيتان بعدها في وصف هذه الصفراء (القوس) . وقد تدرّج نعت هذه القوس كذلك من النعت بالمفرد " عيطل " و " هتوف " ، إلى النعت بشبه الجملة " من الملمس المتون " ، إلى

النعته بالجملة الفعلية " يزينها صائع " و " نيطت إليها " ، ويعد ذلك بالجملة المركبة ، وهي الجملة الشرطية " إذا زل عنها السهم حنت " . وفي هذا الجانب رأى أحد الباحثين المعاصرين ¹ أن النعت في القصيدة القديمة عندما يتنوع ويتعدّد ويتداخل ؛ بأن تدخل الجملة النعتية في بناء جملة نعتية أخرى ، كما دخلت - في لامية العرب - جملة " قد نطيت إليها ومحمل " نعتاً لـ " رصائع " ، والتي هي فاعل لـ " يزين " ، وهي الأخرى تُعدّ جملة نعتية ، فهذه النعوت المكثفة تؤدي على هذا النحو إلى أمرين:

(1) طول الجملة وتعقيدها ؛ وذلك لأنّ النعت من الوظائف النحوية التي يسمح لها نظام اللغة العربية بالتعدّد لمنعوت واحد ، ولأنّ - أيضاً - من الوظائف التي يمكن أن يتنوع ما تشغله ، فيجوز أن تشغل بالمفرد ، أو الجملة ، أو شبه الجملة . وغير خاف أنّه إذا جاء النعت جملة فقد تتضمن في داخل مكوناتها جملة نعتية أخرى ، وبذلك تتركب الجملة الواحدة وتحتوي في داخلها على أكثر من جملة .

(2) تركيب صورة متماسكة من أقوى صور القصيدة .

6- مظاهر خاصة بتراكيب القصيدة :

لقد جاء بناء قصيدة الشنفرى اللامية مخالفاً للبناء التقليدي الذي دأبت عليه القصيدة الجاهلية في كثير من نماذجها ، وقدّم صورة حية لشخصية صاحبها وأسلوبه ، وفي هذا الصدد لاحظنا بأنّ القصيدة تميّزت بمجموعة من المظاهر الخاصة بالتركيب ، وهذا خارج ما يصطلح عليه بالانزياح ؛ أي أنّها لا تمثّل عدولاً عن النظام اللغوي ، وإنّما تعكس - بصورة خاصة - أسلوب القصيدة الفني وتميّزها البنائي ، وقد أحصينا مجموعة من تلك المظاهر التي سيأتي الحديث عنها بنوع من الاقتضاب.

6-1 شيوع البدل:

يُعدّ البدل أحد التوابع الأربع في اللغة العربية ، ولقد لاحظنا أنه تكرر بصورة لافتة في القصيدة:

- وَلِي نُونُكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدَ عَمَلَسْ وَأَرْقُطُ زُهْلُولَ وَعَرْفَاءَ جَبَّالُ
- ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ : فُؤَادٌ مُشَيِّعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلَابِيَّتْ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

¹ محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص 82 .

- وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالْغُمَيْصَاءِ جَالِسًا فَرِيقَانِ: مَسْئُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ

ونفسر شيوع البديل بهذه الصورة بأنه تجسيد للدلالة العميقة للنص ؛ وهي رفض الشاعر لقومه وإبدالهم بقوم آخرين ، فهذا البديل يتوازى واختيارات الشاعر.

6-2 شيوع اسم التفضيل:

يُعدّ اسم التفضيل صفة تُؤخذ من الفعل للدلالة على أنّ شيئين اشتركا في صفة ، وزاد أحدهما على الآخر¹ ، وله وزن واحد وهو " أفعل □ " الذي مؤنثه " فُعلَى " ، وقد شاع استخدام " أفعل □ " التفضيل في لامية العرب ، وهو الآخر نابع من دلالة هذا النص العميقة ؛ لأنّ تفضيل الشاعر المطلق لنفسه تعويض منه عن إحساسه بالقهر ، وتعبير منه عن رغبته في تحقيق التميّز والتفرد:

- وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضْتُ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

فقد تواردت مثل هذه الصيغ في القصيدة (أميل ، أعجل ، أفضل ...) لتكشف عن إحساس الذات بتفوقها وتمييزها .

6-3 الإكثار من أساليب النفي:

أكثر الشاعر من استخدام أساليب النفي في القصيدة وتكتيفها:

1- وَلَسْتُ بِمُهَيَّافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُفْبَانُهَا وَهِيَ بُهْلٌ

2- وَلَا جُبَّاءٍ أَكْهَى مُرَبٍّ بَعْرَسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

3- وَلَا حَرَقٍ هَيِّقٍ كَأَنَّ فَوَادَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمَكَاءُ يَعْلو وَيَسْفُلُ

4- وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَعَزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ

5- وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ لَوْ أَنَّ خَيْرِهِ أَلَفَّ إِذَا مَارَعَتْهُ اهْتَاَجَ أَعَزُّ

6- وَلَسْتُ بِمَحْيَارٍ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هَدَى الْهَوَجِلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هَوَجِلُ

فالنفي كما يُلاحظ استغرق ستة أبيات كاملة ممّا يُمثّل ظاهرة أسلوبية واضحة ، تعكس إصرارا على تضخيم الذات ، وإثبات كفاءتها وقدراتها وفضائلها ؛ لأنّ الشاعر ينفي عن نفسه

¹ : مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 143 .

كل ما يُعدّ عيباً في عُرْف القبيلة سواء أكان سلوكاً شخصياً أم سلوكاً اجتماعياً ، وفوق هذا يُضفي عليها صفات لا تُوجد عند غيرها ممّا يحقق لذاته تميّزاً وتفرّداً خاصين .

6-4 استخدام الجمل الفعلية المترادفة:

تآزرت الجمل الفعلية في التعبير عن صفة المساواة التي افتقدها الشنفرى في قومه ، وراها تتجلى في مُجتمعها الجديد الذي يخضع أفرادها لقانون واحد ، وتقوم العلاقة بينهم على التكافؤ سلباً وإيجاباً ؛ فإذا جاع أحدهم جاعوا جميعاً ، وإذا تألّم تألّموا جميعاً ، وإذا... ، وتقوم الجمل الفعلية المترادفة بتحقيق ذلك التماثل التام ، والتماهي الدقيق بصورة مذهلة ؛ حيث تتعاقب الأفعال بهيئتها ودلالاتها تأكيداً لصفة المساواة في كل شيء:

1. فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحَ فَوْقَ عَلَيَاءِ تُكَلُّ
2. وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَأَتَسَّى وَأَتَسَّتْ بِهِ مَرَامِيْلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
3. شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلِلصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُو أَجْمَلُ
4. وَفَاءَ وَفَاءَتْ بِأَدْرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

فالأبيات السابقة أمثلة نادرة للتّرادف الذي يُوجد علاقة مُتكافئة بين شيئين ؛ فهو يُحقّق المساواة والمشاركة التامة في الفعل ، والحركة ، والإحساس بين هذا الذئب وأضرابه الذين تجاوزوا معه في أحاسيسه وآلامه ، وهذا ما يُفتقد - بهذه الصورة - في عالم البشر .

6-5 الولوع بأداة التشبيه كأنّ:

يُعتبر التشبيه من أبرز أنواع التصوير اطرّادا في كلام البشر المسموع والمقروء على حدّ سواء ، وليس هذا بغريب لأنّنا عن طريق التشبيه نُوسّع معارفنا في أقرب ما يُمكن من وقت وأقلّ ما يُمكن من جهد ، وتزداد هذه العملية نشاطاً وتهذيباً بتجربة الحياة ، ولم يفقد التشبيه قيمته الفنيّة السّامية بسبب اطرّاده وسهولة بنائه ، ولا بسبب ما يُهدّده من جمود قد يلحقه من جرّاء التقليد والقوالب الجاهزة ، وبالعكس من ذلك ، فلا تكاد تخلو منه الفقرة من النثر ولا

القطعة من الشعر ، " فالتشبيه جار في كلام العرب ، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد " ¹ .

وقد قمنا بإحصاء مواضع التشبيه التي ذُكرت فيها الأداة في لامية العرب فوجدناها أربعة عشر موضعاً ، شغلت منها الأداة " كَأَنَّ " الحيز الأكبر بتسعة مواضع لتقارب بذلك نسبة (65%) :

- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَّرَاةً عَجَلَى تُرْنُ وَتُعُولُ
- وَلَا حَرِقَ هَيْقٍ كَأَنَّ فَوَادَهُ يَظُلُّ بِهِ الْمُكَاءُ يَغْلُو وَيَسْفُلُ
- مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحٌ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلَّبُ
- فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلَيَاءِ تُكَلُّ
- كَأَنَّ وَعَاها حَجَرَتِيهِ وَحَوْلَهُ أَضَامِيْمٌ مِنْ سَفَرِ الْقَبَائِلِ نُزَلُّ

وهنا تساءلنا عن السبب الذي جعل الشنفرى يعكف على توظيف هذه الأداة - بكثرة - دون غيرها من أدوات التشبيه الأخرى كالكاف مثلاً ؟

لاحظ قبلنا أحد الباحثين ² أن المعلقات قد كلفوا بهذه الأداة دون سواها ، وفسر ذلك بجمالها الذي يرجع إلى رصانة إيقاعها وبُنييتها الصوتية ؛ فهذه الأداة مركبة من عنصرين اثنين: أداة التشبيه " الكاف " وأداة التوكيد " أَنْ " ، فكأن: ليست أداة التشبيه فحسب ولكن إيّاهما جميعاً . وفي هذا يرى صاحب النحو الوافي أَنَّ التشبيه بـ " كَأَنَّ " أقوى من كل الأدوات الأخرى كالكاف وغيرها ³ .

¹ : المبرد أبو العباس محمد بن يزيد ، الكامل في اللغة والأدب ، تحقيق محمد أحمد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، د- ط ، د- ت ، ج2 ، ص996 .

² : عبد الملك مرتاض ، السبع المعلقات - دراسة سيميائية أنثروبولوجية - ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ، ص337 .

³ : ينظر: عباس حسن ، النحو الوافي ، ج1 ، ص632 .

6-6 كثرة حروف العطف وتنوعها:

مما شدّ انتباهنا هو كثرة حروف العطف وتنوعها ، فقد وردت في القصيدة حروف: " الواو" و " الفاء" و " ثم" و " أو" و " أم" ، وبلغ مجموع هذه الحروف مئة وسبعة عشر (117) حرفاً توزع ورودها وفق الجدول الآتي:

الحرف	عدد مرات تكراره	نسبته الإجمالية
الواو	85	72.65%
الفاء	23	19.66%
ثم	04	03.42%
أو	03	02.56%
أم	02	01.71%
العدد الإجمالي	117	100%

فقد تكررّت حروف العطف بما يقارب الحرفين في كل بيت ، وفي بعض الأبيات تكررّت خمس مرات :

- وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَامِيْلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

ف " الواو" في البيت السابق تكررّ خمس مرات دالاً على مُطلق الجمع ، على العكس من بعض الأبيات التي جاءت العاطفات فيها دالة - بالإضافة إلى الرّبط - على معان أخرى كالترتيب والتّعاقب الموجودين في " الفاء" و " ثم" :

- فَعَبَّتْ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةٍ مُجْفَلٍ

والمتمائل لحروف العطف أو الروابط في اللغة يجد أنها تضطلع بدور هام في النصوص ، لأنها تعدّ من أبرز أدوات التماسك النصي ؛ فهي الشريان الذي يجمع أواصر

النّص المختلفة ويُضفي عليها وحدة دلالية ، أو إن شئنا قلنا إنّها من أهمّ الوحدات التي تُكسب النّصوص مفهوم " البنية " . ومن جانب آخر مهم ، نجد أنّ لهذه الروابط دورا فعالا في العمل السردي ، لأنها تقوم بالربط بين مختلف الأحداث السردية ، وتضفي معاني شتى عليها ، فالشنفرى كشاعر سارد حينما يقول :

1. وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالْعَمِيصَاءِ جَالِسًا فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ
2. فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كِلَابِنَا فُقُلْنَا: أَنْزَبَ عَسَّ أُمَّ عَسَّ فُرْعُلُ
3. فَلَمْ يَكُ إِلَّا نَبَأَةٌ ثُمَّ هَوَمَتْ فُقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أُمَّ رِيعَ أَجْدَلُ

ندرك أنّ القوم اجتمعوا صباح تلك الليلة ، وكان أوّل أمر بدؤوا حديثهم به هو الكلام عن واقعة إغارته عليهم ، ويدلّ على ذلك حرف " الفاء " الذي يُفيد التعاقب التزامني ¹ ، كما دلّ - أيضا - على انشغالهم الكبير بهذا الأمر بأن جعلوه فاتحة كلامهم ، ويدلّ هذا الحرف بعد ذلك - أيضا - على السرعة الخاطفة التي يميّز بها الشنفرى من خلال ربط أحداث مختلفة بهذا الحرف ؛ فالضّجة التي أحدثها هذا الشخص ، وهرير الكلاب ، ومغادرته بعد ذلك لم تكن إلّا " نبأة " كما عبّر هو عنها . ثم نجده بعد ذلك يأتي بالحرف " ثُمَّ " ² للدلالة على استقرار القوم وعودتهم إلى النوم لأنّهم لم يكادوا يشعروا بهذه الضّجة التي ظنّوها صوت قَطَاة ، أو صوت صقر . وإذا عرفنا أنّ لامية العرب - في مجملها - ضرب من القصص الملحمي أدركنا تمام الإدراك لماذا ارتكزت على هذا العدد الكبير من الروابط التي هندست تعاقب أحداثها المختلفة .

¹ : تفيد الفاء الترتيب بنوعيه المعنوي والذكري مع التعقيب فيهما . ينظر: عباس حسن ، النحو الوافي ، ص 573 وما بعدها .

² : تفيد " ثُمَّ " الترتيب مع التراخي . ينظر: نفسه ، ص 576 وما بعدها .

نأخذ بعين الاعتبار بمبدأ التعريف المتنوّع ؛ النحو
إعراب ، والنحو نظام كلمات ، والنحو سلطة أيضا...
والسلطة كلمة يمكن أن تفهم في ضوءها مواضيع كثيرة
مما سمّي بعلم المعاني...”

د . مصطفى ناصف

الفصل الثالث

البنية
الدلالية
وإيحاءاتها
الأسلوبية

توطئة:

قدّمت الأسلوبية نفسها بديلاً لسانياً يسعى إلى دراسة النصوص الأدبية في مستوياتها المختلفة ، لتُحدث بذلك ضجة كبيرة في بدايات القرن العشرين ، وقد مرّ الحديث - في مدخل هذه المذكرة - عن ذلك الصيت الذي أحدثته في الدراسات اللغوية ، غير أنّ هذا الصيت ما لبث أن بدأ يضمحل في النصف الثاني من القرن العشرين تاركاً زمام الأمور بأيدي علوم لسانية جديدة طرحت نفسها بقوة ، وحاولت أن تتخطى عيوب الدراسات اللغوية والأسلوبية السابقة ، هذه العيوب التي تُجمع إجمالاً في تغييب المعنى عن دراساتنا المختلفة والاهتمام ببني الجمل على حساب بُنى النصوص . وفي هذا المقام ألا يحق لنا التساؤل عن سرّ الوهن الذي أصاب جسد الأسلوبية ، وجعلها تتراجع بالشكل الذي نشهده في حقل الدراسات النقدية واللسانية ؟

لقد تطلبت منا الإجابة عن السؤال السابق الرجوع إلى بدايات القرن العشرين التي شهدت بروز اللسانيات بصبغتها العلمية الموضوعية ومنهجها الوصفي ، وشهدت تباعاً لذلك بروز المدارس البنوية المختلفة في أوروبا وأمريكا ، وهذا للوقوف على المفاهيم الأولى التي حدّدت مسار الدراسات اللسانية فيما بعد .

تعتبر اللغة منظومة من القواعد المجردة المركوزة في الذهن ، وطابعها التجريدي هذا لا يسمح لها بأن تُصبح وسيلة للتواصل إلّا إذا توفرت فيها مجموعة من الشروط تُجمل أساساً في ظاهرة الكلام ، هذه الأخيرة - وبعبارة أخرى - تتميز بطابع فردي ، وتستلزم وجود ركني العملية التواصلية (الباث - المتلقّي) ، هذان الأخيران اللذان يُعدّان طرفين خارجيين عن اللغة ، ويتميزان بأنّهما مُتغيّران باستمرار لخضوعهما لسلطة المقام ، لذا فإنّ أرباب اللسانيات في مطلع القرن السابق أبعّدوا الكلام من دراستهم - وإن كان يُحقّق الواقع المادي للعملية التواصلية - وهذا لحجة أنه يتناقض وجوهر العلم الذي لا يدرس ظاهرة متغيرة باستمرار ، ليقدّموا بعدها الجملة كممثل نهائي لدراساتهم البنوية. وحديثنا عن الدلالة والمعنى يجزّنا إلى التساؤل عن خصوصية كلّ واحد منهما ، وطبيعة العلاقة التي تجمعهما بالكلام ؟

يستلزم السؤال السابق العودة إلى تعريف كل من الدلالة والمعنى ؛ فالدلالة هي ظاهرة لغوية مُشتركة بين كلّ أفراد المنظومة اللسانية ، تتحدّد أساساً في العلاقة بين الدال والمدلول (

صورة ذهنية مشتركة) ، أما المعنى فهو نقل الفائدة بين مُتكلّم ومستمع ، لذا كان المعنى ظاهرة كلامية تتعلّق بمقام وسياق خاصّين ، بعكس الدلالة التي ترتبط باللغة بشكل جماعي. والشيء الآخر هو أنّ الدلالة ثابتة مُتعارف عليها بين مُستعملي اللغة ، والمعنى مُتغيّر ، ونُمثّل لذلك بلفظ الذئب في لامية العرب ، ففي العُرف اللغوي له دلالة ثابتة وهي: أنّه حيوان متوحش له مجموعة من الصفات والخصائص المتعارف عليها بين الناس ، لكن في القصيدة نجد الشاعر لا يُعنى بما سبق ، وإنّما يتّجه إلى صُور دلالية أخرى تعكس الإنسان الصعلوك وتحاول إخراجها في قالب مُعيّن لا يعرفه إلّا هو ، ليُعيد بذلك رسم الصورة من جديد بتشكيل شنفرى مخصوص ، وهذا هو المعنى . واللسانيات لم تحتفظ بالدلالة لأنّها لا تُقدّم شيئاً (سلبية) ، وإن شئنا قلنا إنّها لم تُرد الاهتمام بما هو مُتفق عليه ، كما لم تدرس المعنى أيضا - وإن كان إيجابيا - لتغيّره المُستمر ، وارتباطه بعوامل خارجية مُتعدّدة منها ما هو نفسي ، ومنها ما هو اجتماعي ، ومنها ما هو ثقافي أو فكري... وسنحاول الآن اختزال كلامنا السابق في العمليات الرياضية الآتية¹ :

$$ج = + ن - د$$

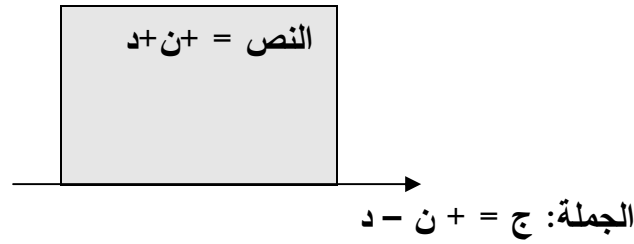
$$ك = + د - ن$$

حيث ج : الجملة ، ن : النظام

د : الدلالة ، ك : الكلام .

الكلام: $ك = + د - ن$

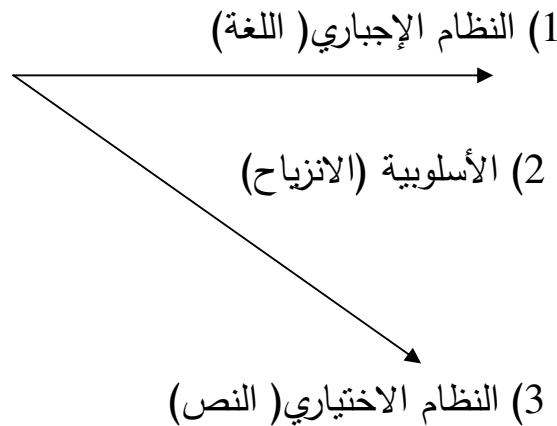
¹ : نشير هنا إلى أننا سنوحد رمز كل من الدلالة والمعنى بـ : د ، وسنشير إلى الدلالة بـ : (د -) لسليبيتها من حيث لا تقدم جديدا ، وللمعنى بـ : (د +) لاجابيته من حيث يحقق فائدة العملية التواصلية .



وجدنا أن: نص = ن + د ، فالنص إذا بنية دالة.

وعلى ما سبق نجد أن لسانيات النص قد أدخلت الدراسة الدلالية (دراسة المعنى) في مجال اهتماماتها بعكس الأسلوبية التي - بحكم ارتباطها باللسانيات البنيوية - بقيت تدور في فلك الجملة¹ الشيء الذي جعلها لا تتبّع دلالات النصوص (المعاني) ، وهذا ما أفسح المجال واسعا لمناهج أخرى حاولت تخطي هذا النقص كما سبق لنا الحديث على ذلك . وهنا نشير إلى نقطة نراها مهمة - وهي مجرد رأي متواضع - وهي أنّ الأسلوبية مرحلة ثانية من مراحل البحث في الأدب كان لا بُدّ منها ، وقد جاء الوقت ليُفسح المجال لمرحلة ثالثة أبعد وأعمق ، وسنحاول فيما يأتي إيضاح هذه المراحل :

يحكم العمل الأدبي نظامان مخصوصان ؛ أحدهما لغوي مُشترك بين أفراد المنظومة اللسانية (النظام إجباري- الدلالة قبلية) ، والثاني فردي (النظام اختياري- الدلالة بعدية) ، وتأتي الأسلوبية لتمثّل حركة بين النظامين السابقين وفق الشكل الآتي:



¹ : تجتهد البنيوية في البحث عن نظام اللغة ، هذا الأخير الذي تعتبر الجملة المُمثّل الوحيد والنهاي له .

وعلى الأسس السابقة تدرّج البحث اللساني ؛ فقد انطلق من دراسة بُنية نظام اللغة العام ، ثم إلى دراسة مختلف الانزياحات التي تحدث لهذا النظام ، ليصل أخيرا إلى دراسة بنية نظام النصوص باعتبارها أرقى أشكال التواصل .

حديثنا السابق عن معاني النصوص ودلالاتها يقودنا إلى الحديث عن الدلالة بوصفها مبحثا مُهمّا من المباحث اللغوية ، يهتم بحلقة من حلقات علم اللسانيات ، وهي الحلقة التي تكمن في المظهر الإبلاغي وما يتعلّق به ، " فالدراسة اللسانية لا تقف عند تشخيص الحدث اللغوي في مستواه الأدائي ، ولكن في سلكه الدائري ؛ إذ تهتم اللسانيات بتولد الحدث وبلوغه وظيفته ، ثم بتحقيقه مردوده عندما يولّد رد الفعل المنشود ، وهكذا يكون موضوع علم اللسان اللغة في مظهرها الأدائي ومظهرها الإبلاغي وأخيرا في مظهرها التواصلّي " ¹ ، وكمبحث آخر مهمّ - أيضا- في النّظرية اللّغوية العربية القديمة ؛ فإنّه لا يخفى على المُصطلعين بالدراسات اللسانية ذلك الباع الطويل لقدامى العلماء العرب من نحاة وأصوليين وغيرهم في باب الدّراسات الدلالية ، وهذا ما سنشير إليه بعد التحديد اللغوي لمصطلح الدلالة في القرآن ومُعجمات اللغة .

لقد أورد القرآن الكريم صيغة " دلّ " بمختلف مشتقاتها في مواضع سبعة ² تشترك في إبراز الإطار اللغوي المفهومي لهذه الصيغة ؛ وهي تعني الإشارة إلى الشيء أو الذات سواء أكان ذلك تجريدا أم إحساسا ، ويترتّب على ذلك وجود طرفين: طرف دال ، وطرف مدلول . يقول تعالى في سورة " الأعراف " حكاية عن غواية الشيطان لآدم وزوجه: ﴿ فَذَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ ﴾ ³ أي : أرشدهما إلى الأكل من تلك الشجرة التي نهاهما الله عنها ، فإشارة الشيطان دال ، والمفهوم الذي استقر في ذهن آدم وزوجه مدلول ، وبالدال والمدلول تمّت العملية الإبلاغية بين الشيطان من جهة ، وآدم وزوجه من جهة ثانية . وإلى المعنى ذاته يشير قوله تعالى حكاية عن موسى عليه السلام: ﴿ وَحَرَمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِنْ قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ ﴾ ⁴ . كما ورد قوله تعالى في سورة " طه " حكاية عن

¹ : عبد السلام المسدي ، اللسانيات وأسسها المعرفية ، المطبعة العربية ، تونس ، 1986 ، د- ط ، ص 81 .

² : الأعراف 22 ، القصص 12 ، الفرقان 45 ، سبأ 07- 14 ، طه 40- 120 .

³ : الآية 22 .

⁴ : القصص 12 .

إبليس: ﴿ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى ﴾¹ ، فهاتان الآيتان " تشيران بشكل بارز إلى الفعل الدلالي المرتكز على وجود باث يحمل رسالة ذات دلالة ، ومُستقبل يستقبل هذه الرسالة ويستوعبها ، وهذا هو جوهر العملية الإبلابية التي تتشدها اللسانيات الحديثة " ² . وتبرز العلاقة الرمزية بين الدال والمدلول (قطبي الفعل الدلالي) في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا ﴾³ ، فلولا الشمس ما عُرف الظل ، فهي تدلّ على وجوده. والآيات السابقة تشترك في تعيين الأصل اللغوي لهذا اللفظ ، وهو لا يختلف كثيرا عن المصطلح العلمي الحديث ودلالاته ؛ فإذا كان معنى اللفظ "دلّ" وما صيغ منه في القرآن الكريم يعني الإرشاد والإشارة والرمز ، فإنّ المصطلح العلمي للدلالة الحديثة لا يخرج عن هذه المعاني بقدر ما يضيف من تحليل عميق للفعل الدلالي .

وإذا تتبعنا لفظ "دلّ" وما صيغ منه في معجمات اللغة المعروفة لألفينا دلالاته لا تبتعد عن ذلك المجال الذي رسمه القرآن الكريم . بقول ابن منظور قوله في معاني لفظ " دلّ ": "الدَّيْلُ ما يُسْتَدَلُّ به ، والدَّيْلُ الدَّالُّ ، وقد دلّه على الطريق يَدُلُّه دَلَالَةً ودِلَالَةً ودُلُولَةً والفتح أعلى ، وأنشد أبو عبيد إنني امرؤ بالطُّرُق ذو دَلالات ، والدَّيْلُ والدَّيْلِي الذي يَدُلُّك " ⁴ ، ويسوق بعد ذلك قول سيبويه ، وقول علي ابن أبي طالب ؓ في صفة الصحابة: " قال سيبويه: والدَّيْلِي عِلْمُهُ بالدلالة ورُسُوخُهُ فيها ، وفي حديث عليّ ؓ في صفة الصحابة رضي الله عنهم: ويخرجون من عنده أدلّة ، وهو جمع دَلِيل أي بما قد علموا فيدُلُّونَ عليه الناس يعني يخرجون من عنده فُقَهَاء فجعلهم أنفسهم أدلّة مبالغة " ⁵ ، وابن منظور - بما جمع من أمثلة - يرسم الإطار المعجمي للفظ " دلّ " مُحدِّدا المعنى الحقيقي الذي ينحصر في دلالة الإرشاد ، أو العالم بالطرق الذي يدلّ الناس يهديهم ، وهذا التصوّر لا يختلف كثيرا عن التصور الحديث .

أمّا إذا عُدنا إلى كتب التراث وتتبّعنا آراء العلماء العرب القدامى في مصطلح الدلالة ، فسنجد أن هذا الأخير قد انبنى على أُسس نظرية نشأت في رحاب الدرس القرآني ، شأنه شأن

¹ : الآية 120.

² : منقول عبد الجليل ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2001، ص27.

³ : الفرقان 45 .

⁴ : لسان العرب ، مادة دلل ، طبعة دار المعارف ، مجلد 2 ، ج 16، ص1414

⁵ : نفسه .

الكثير من علوم التراث التي تشترك - إلى حدّ كبير - في أدوات البحث ومصطلحاته ، ولا أدلّ على ذلك من استخدام اللغويين القدامى لمصطلحات هي من لوازم الفقه الشرعي كالقياس والسماع والإجماع والاستصحاب وغيرها ، ولم يشذّ الدرس الدلالي عن هذه الأسس النظرية على اعتبار أنّه كان يدور في فلك العلوم التي كانت تهدف إلى فهم كتاب الله ، ويُمكن أن نلمس هذا الاهتمام بالدلالة في ميادين مختلفة من المعارف ، والعلوم ، والمنطق ، والفلسفة ، وأصول الفقه ، والتاريخ ، والنقد ، وسنقتصر هنا على تعريفين للدلالة ، أولهما لعالم أصولي هو أبو حامد الغزالي (ت505هـ) ، وثانيهما للشريف الجرجاني (ت816هـ) الذي لا يختلف عن الأوّل في جانبه الأصولي .

نجد الغزالي يستند إلى أُسس نظرية تعود - أساساً - إلى فهم عميق للدلالة في كتابه "المُستصفى من علم الأصول" ، وإن كانت في الأصل وُضعت للتطبيق على النصوص الشرعية ، فإنّ ذلك لا يمنع من تطبيقها على أيّ نص غير شرعي ما دامت موضوعة في لغة عربية ، والتفسير الدلالي الذي توصّل إليه هذا العالم تجاوز البحث عن ماهية الدلالة إلى جوهرها وفروعها ، وبمنظرة مقتضبة إلى بعض النصوص في كتابه المشار إليه سابقاً نجده يذكر أصنافاً لمعاني شتى حدّدها علماء الدلالة المحدثون ، كالمعنى الإشاري ، والمعنى الإيمائي ، والمعنى السياقي وغيرها ؛ فهو مثلاً عندما يشير إلى ما يُمكن أن يصحب العملية التواصلية من إيماء وإشارة من قبل المتكلم ، فتتصرف الدلالة بذلك من المعنى الرئيسي إلى معاني إيمائية أو إشارية ، يقول مُحدّداً بعض الأنظمة الدلالية في سياق تعريفه لدلالة الإشارة: "وهي (أي دلالة الإشارة) ما يُؤخذ من إشارة اللفظ لا من اللفظ ، ونعني به ما يتبع اللفظ من غير تجريد قُصد إليه ، فلما أنّ المتكلم قد يفهم بإشارته وحركته في أثناء كلامه ما لا يدلّ عليه نفس اللفظ فيسمى إشارة ، فكذاك قد يتبع اللفظ ما لم يقصد به (...) وهذا ما قد يسمى إشارة أو إيماء " ¹ . أمّا النظام السياقي الذي يُشرف على تحميل الصيغة دلالات إضافية فيُقدّمه الغزالي على أنّه : " فهم غير المنطوق به من المنطوق بدلالة سياق الكلام ومقصوده " ² . أمّا العالم الآخر الذي نلمس عمقا في تحاليله لعلم الدلالة ، وحسن تصنيف لأقسامها فهو الشريف الجرجاني ، والذي ينطلق - هو الآخر - من الثقافة الأصولية في تعريفه

¹ : المستصفى ، ص 263 .

² : السابق ، ص 264 .

للدلالة : " الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشيء الأول هو الدال ، والثاني هو المدلول . وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص ، وإشارة النص ، ودلالة النص ، واقتضاء النص " ¹ ، فهذا الفهم العميق للنص ينم عن مدى النضج المعرفي لصاحبها ؛ فهو تجاوز بتعريفه للدلالة ليُشير إلى علم آخر أعم من الدلالة (Sémantique) وهو ما يعرف بعلم السيمياء (Sémiologie) ؛ وذلك عندما نصّ على أنّ الدلالة هي: كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، فذكر " الشيء " بدل " اللفظ " دالاً على أنّ هذا الشيء (رمز أو علامة) ليس بالضرورة من اللغة . كما أن تصنيفاته السابقة للدلالة تبلورت في علم الدلالة الحديث .

أمّا في القرن العشرين فقد حدث تطوّر كبير لمفهوم الدلالة في الغرب ؛ فقد توسّعت مجالات البحث فيه ، وأضحى مُلتقى لاهتمامات كثير من المعارف الإنسانية ، وتباعاً لذلك لم تعد الدراسات الدلالية حكرًا على النظام اللغوي فحسب ، وإنّما شملت أنظمة سيميولوجية متعدّدة صارت مع اللغة جنباً إلى جنب في مختلف البحوث ، لكن مع ذلك بقيت اللغة إحدى أنجع وسائل الإبلاغ والتواصل ، وأقدرها على التجديد والتكيف والتطوّر ، " ولا مندوحة من القول أنّ الأنظمة السيميولوجية التي تتخذ العلامة المطلقة كمدخل أساسي لأيّ مستوى من مستويات الدراسة الدلالية لا تستغني في الأحوال الغالبة على اللغة ، خاصة على مستوى القراءة التعليلية التأويلية " ² . ومقاربة لماهية الدلالة وحقولها سنعرج نُسائل عنها باقتضاب عند لفيف من اللّغويين والمُشتغلين بحقول النقد والأدب .

لقد أعلن اللغوي الفرنسي " بريال " (Michel Bréal) ميلاد علم يختص بدراسة المعنى في اللغة ، وهو علم الدلالة سنة 1883 ³ ، ليسدّ بذلك ثغرة في الدراسات اللغوية التي كانت تهتم بشكل الكلمات ومادّتها فقط ، ويصبح بذلك " بريال " أوّل من وجه الاهتمام إلى دراسة المعاني في ذاتها ، لكنّ أهمية التفاتته السابقة لم تُقدّر حقّ قدرها إلّا بعد ظهور محاولة الإنجليزيين " أوجدن " (C.K.Orgdon) و " ريتشاردز " (L.A.Richards) اللّذين أحدثا ضجة في الدراسات اللغوية بإصدارهما لكتابهما " معنى المعنى " (Meaning of)

¹ : التعريفات ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1405هـ ، ص139 .

² : منقول عبد الجليل ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، ص44 .

³ : أحمد مومن ، اللسانيات النشأة والتطور ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط2 ، 2005 ، ص239 .

(The meaning) ، والذي تساءل فيه العالمان عن ماهية المعنى من حيث هو عمل ناتج عن اتحاد وجهي الدلالة ، وقدّما لذلك اثنين وعشرين (22) تعريفا خاصا بكلمة " المعنى " . ومع تقدّم الدراسات بدأت البحوث الدلالية تشهد عُمقا أخرج النظريات الدلالية والفرضيات اللسانية من مجال التخمين والتقدير إلى ميدان التحقيق والتطبيق ، لتُرسَم بذلك إطارا مفتوحا على المستقبل لمشروع دلالي أوسع أخذ يلج من خلال الدرس السيميائي إلى كل مجالات المعرفة ، وفي هذا يحتلّ اسم " غريماس (A.J.Greimas) مكانا عليّا ضمن الباحثين في الحقل الدلالي ، وتبقى بعض كتبه التي ألفها كـ : "علم الدلالة البنيوي" 1976 و " في المعنى " 1977 ¹ شاهدا على ذلك ، والمُطلّع عليها يُدرك المستوى الذي بلغته الدراسات الدلالية على يده .

• لامية العرب... الدلالة و القيم:

إنّ الذي يقف عند باب هذه القصيدة يستوقفه أولا اللّقب الذي لُقِّبَ به " لامية العرب " ، وربّما ليخيّل إليه أنّ العرب لم تقل غيرها ، أو أنّ غيرها لم يعط حظا أو نصيبا ليرقى إلى مقامها . والغريب في هذا أنّ الباحث في مكتبة الشعر العربي يجد روائع من القصائد اللّاميات

¹ : ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص248 .

لجملة من فحول شعراء العرب على مر العصور ، تتقدّمهم معلقة امرؤ القيس ، لكن ولا واحدة منها لُقبت بلامية العرب ، وفي أحرف الروي الأخرى لا يكاد يجدُ له قصيدة لُقبت بقصيدة العرب . وإنّا لنعتقد في هذا المقام أنّ كل قصيدة هي كلّ متكامل في مستوياتها اللسانية ، ولقد رأينا في الفصلين الأوّل والثاني تلك القوّة الصّياغية التي امتلكها الشاعر في بناء تراكيب رائعتة وهندسة إيقاعاتها ، لكن لا نستطيع هنا أن نزعّم - نحن ولا غيرنا - أنّ سبب الاحتفاء بها قديما وحديثا يعود إلى إيقاعها الموسيقي ، أو إلى بنيتها التركيبية فقط ، بل لا نستطيع حتّى أن نزعّم أنّها متميزة في هذا تميّزا خاصّا عن أدب الجاهليين ، وبخاصة المُعلّقاتيين منهم . وإنّما يرجع ذلك - حسب رأينا المتواضع - في جانب أساسي إلى معاني هذه القصيدة ودلالاتها ؛ فهي تحمل في بطنها أجنّة لكثير من القيم العربية ، ربما كان بعضها واضح الملامح لا يحتاج إلى مُعانة في استخراجهِ وتبيينهِ ، لكنّ بعضها الآخر مُحتاج إلى الرّويّة وإعمال الفكر ، وهذا ما سنقوم به في هذا المبحث .

وعلى العموم فالقصيدة رائدة في التعرف ، من حيث الجملة ، على الخلق العربي وهذا سرّ نعتها باللقب السابق ، وإذا كان لنا أن نختار منها لعرض قيمها المختلفة فلعلّه أن يكون عرضا لكل قيمة على حدة ، مع محاولة إلقاء الضوء على أثر حياة الشاعر في هذه القيمة وأصدائها في نظمه ، ثم كيف أبرزها لنا من الناحية الفنّية إن أمكن ذلك .

1) الحرية و الإباء:

تمادى العرب في حب الحرية تماديا - ربما - خرج بهم عن معنى الحرية و حدودها ؛ لأنّهم فهموها حرية مُطلقة من القيود التي تتنافى و طبائعهم ، وكانت لهذا الفهم آثار سيئة بجانب آثاره الحسنة ، فالعرب لم يكادوا يخضعون للقانون العام المُنظّم للعلاقات المختلفة الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية إلا لينفلتوا منه¹.

¹ : ربما يفسّر لنا هذا حركات الرّدة الواسعة التي شهدتها جزيرة العرب عقب وفاة النبيّ صلى الله عليه و سلم .

وإذا كان العربي قد عاش في بيئة مجدبة نادرة الزرع ، وشحيحة بالخير عامة ، فإنه قد استعاض عن هذا الجوع المادي بأعظم الغنى ، ذلك هو الحرية و الإباء ؛ قست الطبيعة فكانت صحراء شاسعة تملأ جوانب النفس خشية ورهبة ، وبحرا من الرمال لا ساحل له ، وجبال جرداء يرتد عنها البصر وهو حسير ، وصخورا صماء عاتية ، و شمسا مُحْرِقة تصبّ شُواظًا يتلظى لها ، لتحرمه الكثير من الوسائل المادية الحسّية التي ينعم بها الآخرين ، لكنه استمتع بخير من ذلك ؛ فقد عاش في هذه الصحراء حرّا كالهواء ، طليقا كالطير ، ألبيا كالأسد ، قوي القلب كالصّخر ، مُنبسط النّفس كالبطحاء ، صافي المشاعر كالشمس المشرقة . ويصبح هذا العربي يُفضّل الموت على حياة المذلّة ، وينفر نفور شديدا من الضّيم ، لأنّه يراه صورة من صور الضغط على النفس . وشاعرنا نراه قد تخطى كل المراحل السابقة ، بل تخطى الكلام إلى الفعل:

أَقِيْمُوا بَنِي أُمِّي صُنُورَ مَطِيئِكُمْ فَأَيُّي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لَأَمِيلُ

فالشنفرى بهذا المطلع يضع أماننا عنوانا كبيرا لقصيدته ، وفاتحة نستطيع أن نتعرّف من خلالها على خطوط فلسفته التي نجدها تتّضح في المتن بعد ذلك . فالقصيدّة إذا تبتدأ بثورة على أهله (بني أمّه) ، وهذا ما يوحي بأنّ صاحبها أباء لا يقبل الضّيم ، و يكره الذّل والهوان ، و يترفع عمّا يأباه خلقه . والوطن عنده ليس الرّقعة التي يعيش فيها الإنسان عيشة ذل وهوان ، وإثما الوطن الحقيقي هو ذلك الذي يجد فيه كرامته ، وهنا نراه على العكس من إخوانه الصعاليك الذين خلعتهم قبائلهم ، هو الذي يخلع قبيلته ، ويعلّل ذلك بقوله:

- وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى مُتَعَزِّلُ

- لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

ولا يخفى - هنا - ما في البيتين من جرأة ؛ فهو قد خرج جنسه و جلدته إلى وحوش الأرض و سباعها:

- وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدَ عَمَلَسٍ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٍ وَعَرْفَاءُ جِبَالِ

(2) الإيمان بالذات و القدرة على التفرد:

الإباء و القدرة على التفرد صنوان ، فالأبّي العاجز قد يصل به الأمر إلى دوامة من العقّد والإحباطات ، لكن الشنفرى على العكس من ذلك ؛ فهو لا يريد أن يكون مقامه على ذلّ

وهوان ، أو ما معنى الإقامة في أرض لا يجد فيها حريته ، وهو قادر على أن يجعل من كل الأرض بلدا له:

- لَعْمُرَكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

فالنفس البدوية العزيزة الوثيقة هي مصدر البيت السابق ؛ ذلك أن جفاف الصحراء ، ومطاردة الأهوال كرا وفرا ، والتنكر للمذلة ، وإيثار الوحوش على الأهل لأكبر دليل على ذلك . وهذا كله يدل على إيمان عميق بالذات حتى بلغت به عزّة النفس ألا يدفن بعد موته ويفضل أن يترك لتأكله الضبع ؛ لأنّ ذلك أحوط له من أن تبقى جثته فيُمثّل بها أعداؤه ، أو هو - ربّما - أراد أن يُسلمّ جثته طعاما سائغا للوحوش على تسليمها لديدان القبر ، يقول : [من الطويل]

- لا تقبروني إنّ قبري محرم عليكم ، ولكن أبشري أم عامر¹

ومضينا نفتش في اللّامية عن السبب الحقيقي إلى ما سبق ، فوجدناه قد وضع بين أيدينا علّة ذلك ، وهي في نفس الوقت عامل أساس لقدرته على اتخاذ مثل هذه القرارات:

- وَلَكِنْ نَفْسًا مَرَّةً لَا تُقِيمُ بِي عَلَى الدَّامِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

وهذا ما نستطيع أن نعتبره من قبيل التّرف في الاعتزاز والشرف ، وعلو النفس.

(3) العفة:

من عادة العربي أن يتعفّف عن سلوك الجشع ، أو أيّ سلوك يخدش الكرامة ؛ لأنّ هذا الإنسان عاش في بيئة تقوم على مكارم الأخلاق ، والاعتزاز بالشرف ، وحسن المعاملة فلا مناص إذا من التعفّف ؛ لأنّ العدوان على العرض يجرّ ويلاً وخزياً كبيرين ، فكان لابدّ من الغيرة على العرض من أن يُخدش ، أو يُنقع فيه ، والعفة - كما هو معروف - شرط من شروط السيادة مثلها مثل شقيقاتها كالشجاعة والكرم .

والعفة عند العرب أنواع ؛ منها ما هو مشهور عند العرب كافّة كالحرص على العرض ، ويدخل فيه وقاية المرء لعرض نفسه ، وتعفّفه عن عرض الآخرين ، وفيها نوع خاص ؛ وهو التعفّف عن بعض الحقوق ، كأن يتعفّف الفارس عن عنائم الحرب ، ويتعفّف الطّاعم عن المبادرة إلى الطعام ، وهذا نوع - كما يلاحظ - أعلى وأرفع من الأوّل ؛ لأنّه تعفّف عن حق

¹ : ديوان الشنفرى ، شرح محمد طريفي ، ص 52 .

، والأوّل تعفف عن نقيصة . ومن ثمّ كان المتّعفف من النوع الثاني ضرباً مُتميّزاً من العرب ،
يحقّ له أن يفتخر بهذه العقّة ، يقول عنترّة: [من الكامل]

1 - هَلّا سَأَلْتُ الخَيْلَ يَا ابْنَةَ مالِكِ إِنْ كُنْتُ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

.....

4 - يُخْبِرُكَ مِنْ شَهِدِ الوَقِيعَةِ أَنَّنِي أَغْشَى الوَغَى ، وَ أَعَفَّ عَنْ المَغْنَمِ¹

وهذا اللون نفسه يفتخر به الشنفرى:

- وَإِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بَأَعَجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

ولم تكن العقّة هنا حيلة العاجزين ، أو تعلّة المحرومين ، وإنّما كانت فضيلة الرجال ،
ومفخرة الأبطال:

- وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلُ المُتَفَضِّلُ

وقد تمتزج العقّة بالإباء ، فيصلح كلّ منهما للآخر:

- وَأَسْتَفْتُ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْلًا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطُّولِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

4) الاعتداد بالنفس:

قد نتساءل عن الخُلُق الجامع الذي تتبعث منه أخلاق الإباء والعقّة معا ، وربما كان
الجواب الصحيح هو ذلك الخلق ؛ إنّه الاعتداد بالنفس ، وقد اشتهر هذا الخلق عند العرب ،
وفي هذا المقام نعرف كلّنا مُعلّقة عمرو ابن كلثوم النونية ، ومعلّقة عنترّة العبسي الميمية ،
يقول الأوّل مُعتدّاً بالنفس في صورة قبلية: [من الوافر]

1- أبا هَندَ فلا تَعَجَلِ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نَخْبِرَكَ اليَقِينَا

2- بَأَنَا نورد الرايات بيضا ونصدّرهن حمرا قد روينَا

3- وأيام لنا غرّ طوال عصينا فيها الملك أن ندينَا²

لكن عنترّة فيعتد بنفسه في صورة فردية : [من الكامل]

- وَإِذَا ظَلَمْتُ فَإِنَّ ظَلَمِي بِاسِلٍ مَرَّ مَذَاقِهِ كَطَعَمِ العَلَقَمِ³

¹ : الزوزني ، شرح المُعلّقات السبع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط 5 ، 1985 ، ص 122 - 123 .

² : المرجع السابق ، ص 170 .

³ : نفسه ، 119 .

أما النوع الأول ، فهو بعيد كلّ البُعد عن شاعرنا ؛ لأنّه لا يعرف لنفسه قوما يعتدّ بهم ، فلا بدّ أن يكون الثاني هو مسلكه للتعبير عن اعتداده بنفسه ، وهنا نقول: إنّ كلّ ما يتحدّث به الشنفرى عن نفسه في القصيدة هو بمثابة اعتداد بها ، فإن لم يكن أصلاً في هذا الاعتداد فإنّه لازمة من لوازمه كحديثه عن العفة ، والإباء ، والوفاء ، و... فكلّ ذلك من صور الاعتداد ، خصوصاً إذا بلغت حماسته بذلك درجة المبالغة:

- أُدِيمَ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيَّتُهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فَأُذْهِلُّ

- وَأَسْتَفُّ ثُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلًا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُنْطَوِّلُ

وهو في هذا الاعتداد يُشبه عنتره ، وإن كانت ظروف كل منهما تختلف عن الآخر ، لكنّ الحديث عن الفخر الفردي لعنتره لا يعني أنّه في معزل تام عن القوم ؛ لأنّه في حقيقة الأمر يُعبّر عن الإنسان العربي عامّة في اعتداده بنفسه ، وإن شئنا قلنا يتحدّث عن أخلاق تكاد تكون في مجموع العرب . لكن في شعر الشنفرى نجد أنّ النزعة الفردية تأبى أن تذوب في شخصية المجموع ، وإن كانت تعبر عنه و تعكسه ، فهي تبقى مع ذلك تحافظ على ملامحها الخاصة التي تتجلى في حدة النبرة المعبرة و قوّتها ، هذه القوة تحمل من الخلجات الذاتية ما يُكرّس دستوراً أخلاقياً صافي النبع سخي البذل .

(5) الشجاعة:

تعتبر هذه الصلة أهم الأخلاق التي تُقوّي الاعتداد بالنفس ، وتكون علّة من علله ، وأهم عدّة لهذه الشجاعة هي السلاح ، يقول أحد الباحثين: " حمل السلاح شيمة العربي ، يرى سلاحه جزءاً لا يتجزأ منه لا يفارقه في سلم أو في غيره ، فهو ملازم له في كل أوقاته " ¹ ، وفي هذا يقول الشنفرى :

1 - وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا بِحُسْنَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُنْعَلُّ

2 - ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ: فُوَادٌ مُشَيِّعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيَّتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

لكن قد يقول أحدهم هنا: إنّ الجبان قد يحمل السلاح ، لذا فلا بد أن يكون هناك فرق بين حمل هذا و حمل ذاك ، وهذا ما دفع الشنفرى إلى تقديم أوّل عدته بأنّه: " فؤاد مشيّع " ، فهذا القلب الشجاع هو أوّل عدته ، لأن حمل السلاح لا يُعدّ شجاعة ، بل ذلك يكون حينما يعتزّ الفارس بسلاحه حتى لكأنّه جزء منه يتحدّث إليه أحياناً ، ويخاطبه ، ويبثّ فيه الحياة ، فكأنّه

¹ : عبد الحليم حنفي ، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ، ص 226 .

كائن حيٍّ أمامه ، بل وصل به الأمر إلى أن يُطيل التغرّل به ،
ويعدّد صفاته كما فعل الشنفرى مع قوسه:

1 - هَتُوفٌ مِنَ الْمُلْسِ الْمُتُونِ تَزِينُهَا رِصَائِعُ قَدْ نِيَطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ

2 - إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مَرَزَّاةٌ عَجَلَى تُرْنُ وَتُعُولُ

ثم لو قارنّا بعدها بين الثلاثة الذين يُعوّضون الشنفرى فَقَدْ من لم يُلَقَ منهم خيرا ، وبين ثلاثة طرفة بن العبد عندما يقول في مُعلّقه: [من الطويل]

1 - وَلَوْلَا ثَلَاثَ هَنٍّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عَوْدِي

2 - فَمِنْهُمْ سَبْقِي الْعَاذِلَاتِ بَشْرِي كَمِيتَ مَتَى مَا تَعَلَّ بِالْمَاءِ تَزِيدُ

3 - وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافَ مَجْتَبَا كَسِيدَ الْغَضَا نَبْهَتَهُ الْمَتُورُ

4 - وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنِ مَعْجَبُ بِيَهْكَنَةِ تَحْتَ الْخِبَاءِ الْمَعْمَدِ¹

لوجدنا أنّ ثلاثة طرفة بن العبد تتلخّص في:

(1) المسابقة إلى شرب الخمر المُعَتَّقَة التي تحتاج إلى المزج بالماء .

(2) نجدة المحتاج الخائف .

(3) اللّهُو مع النساء في ظلام الليل .

أمّا ثلاثة الشنفرى فتظهر ترفعا عن لذات الدنيا ، فهناك إذن بون شاسع بين حكمة طرفة التي تجعل ثلثي أحبائه خمرا ولهوا مع النساء ، وبين حكمة الشنفرى التي تجعل أحبائه:

(1) قلبا شجاعا جسورا غير خائف .

(2) سيفا صقيلا صارما .

(3) قوسا طويلة متينة.

فشتان بين ما يكفي طرفة ، وما يكفي الشنفرى .

(6) حُسن البلاء في الحرب:

لئن كانت الصفات السابقة قد أهّلت الشنفرى لتبوّئ مكانة في الشجاعة ، فإنّ هذه الشجاعة هي الأداة لحُسن البلاء في الحرب . وإن كانت الحروب بين العرب قد كثرت ، وطالت أيّامها ، وكثر منظومها في أدبهم ، فإنّ ما يهمنّا - هنا - هو تصوّر الشنفرى لها ، هذه الأخيرة التي لم تتقل لنا كتب الأدب والأخبار عن دخوله حربا حقيقية ، وإنّما مجموعة

¹ : الزوزني ، شرح المعلقات ، ص 88 .

من الاشتباكات كانت بمعونة رفاقه الصعاليك ، أو بمفرده أحيانا مع ظلّامه تارة، ومع بعض المتطرفين تارة أخرى . وحروبه هذه قريبة مما يسمى في عصرنا هذا بحرب العصابات ، لكن مع ذلك نجد الشنفرى يسمّيها " أم قسطل " ، وهي كنية للحرب معروفة ، ثم إنّه يُصوّر لنا أنها تحزن عليه بعدما كانت تفرح به ، و هذه ما ينمّ عن حبه الشديد لها:

- فَإِنْ تَبَتَّسَ بِالشَّنْفَرَى أُمُّ قَسْطَلٍ لَمَّا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

ونجده في القصيدة يتحدث عن أسباب حروبه ، والتي نحسّ أنها أسباب خاصة لا تنطبق على كل عربي ، بل لا تنطبق على أكثرهم:

1 - طَرِيدُ جَنَایَاتٍ تَيَاسَرَ لَحْمُهُ عَقِيرَتُهُ لِأَيِّهَا حُمَّ أَوَّلُ

2 - تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُهَا حِنَانًا إِلَى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلَّعُلُ

إنّها الجنايات¹ التي جعلته طريدا ملاحقا ، فهي تنام إذا ما نام ، ولكنها يقظة العيون ، تنتهز أول فرصة للانقضاض عليه ، والفتك به . وهذا التصور الخاص للحرب هو الذي يتحكم في تصوير الشنفرى لها ؛ فنحن لا نكاد نجد عنده تصويرا لخصمه - على غير عادة الشعراء - وذلك لأنّ خصمه ليس عدوا مُنظَّمًا مُستعدًّا لحربه ، وإنّما هو - في الأغلب - أناس آمنون ، يُهاجمهم فلا يردّون هجومه لأنّهم غير مستعدين له ، ولأنّهم غير مُتوقعينه أصلا ، حتى أنّنا نجد الشنفرى لا يخفي حقيقة ذلك:

1- وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالْعَمِيصَاءِ جَالِسًا قَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخِرُ يَسْأَلُ

2 - فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كِلَابِنَا فَقُلْنَا: أَدْنَبَ عَسَّ أُمُّ عَسَّ فُرْعُلُ

3 - فَلَمْ تَكُ إِلَّا نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيحٌ أُمُّ رِيحٍ أَجْدَلُ

4 - فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنِّ لِأَبْرُحَ طَارِقًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ

ولكنّه مع ذلك يفخر بما صنعه في هؤلاء ؛ لأنّه يعدّ ما صنعه انتقاما لنفسه ، ومحاولة لبسط نوع من العدل بين الفقراء والأغنياء ، والظلام والمظلومين من خلال إذاقتهم للكأس التي أذاقوها لغيرهم:

1- وَلَيْلَةٍ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رُبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَبَبَّلُ

2- دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَيَغْشٍ وَصُحْبَتِي سَعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجَرٌ وَأَفْكَلُ

¹ : الجنايات كناية نسبة عن المجني عليهم الذين تتحدّث المصادر على أنّهم بنو سلامان الذين كان يعيش معهم قبل أن يهجرهم.

فالبرد وشدة الجوع هما أيضا دافع آخر إلى الحرب والإغارة ، وهنا نقول: إنّ المعنى الذي يقصده الشاعر ليس شديد الغموض ، وليس شديد الوضوح ؛ فكأنّ الشاعر يخاطب كل من له ظروف مشابهة أن يكون في مثل موقفه ؛ فهو تعرّض للذلّ وفُجع في بني أمّه ، وهذا موقف يتعرّض إليه أيّ إنسان ، لكن ليس كل إنسان يستطيع أن يجعل من هذا موقفا بطوليا كما فعل الشنفرى ، فهي إذا دعوة لكل من لاقى أو يُلاقى ما لاقاه إلى أن يقتدي به .

(7) المروءة و قوّة الهمة:

المروءة صفة لا تُعطى لكل الناس ، وإنما هي منّة يمنّ الله بها على أناس قليلين تتوافر فيهم مؤهلاتها ، وقد اشتهر من العرب بهذا الأمر طائفة منهم ، فضرب بهم المثل كحاتم الطائي ، وقد كانت هذه الخصلة قليلة عند العرب ؛ فكم من رجل كان يقف على أعتاب الملوك مادحا ، ثم إنّه بعد ذلك ينخلع قلبه ، ويطيّر كل مُطيّر حينما يتوعده هذا الملك فيبادر إلى الاعتذار مُرتجفا خائفا . وفي هذا المقام تعد قصيدة النابغة الذبياني البائية خير مثال على ذلك عندما توعده النعمان بن المنذر: [من الطويل]

1- أتاني - أبيت اللعن - أنك لمتني وتلك التي أهتم منها و أنصب

2- فبت كائن العائدات فرشنني هراسا به يعلى فراشي و يقشب¹

ثم نراه و هو الذي كان بالأمس يفضح عرضه يقول فيه اليوم:

- فأئك شمس و الملوك كواكب إذا طلعت لم بيد منهّن كوكب²

فهذا التلّون لم تصنعه إلا قلة المروءة ، وضعف الهمة ، تلك الهمة التي يفخر الشنفرى بأنّه من أهلها ، بل نجده يعلن - بقوة - أنّ مؤهلاتها كلّها اجتمعت فيه ؛ فلا هو جشع يشرب لبن إبله ، ويؤخرها في المرعى إلى العشاء حتى تعوّضه ، ولا هو قليل التحمّل سريع الظمّ ، ولا هو جبان جليس منزله وسمير زوجه ، ولا هو خائف في الحادثات ، ولا هو قليل الخير قليل الحركة على رزقه ، يهتمّ بزينة نفسه ، ولا هو مضطرب التفكير كثير الارتباك ضعيف الهمة . ولا شك أنّ الذي ينصرف عن هذه السلبيات كلّها ، هو من الذين يجلسون فوق عرش المروءة :

1- ولست بمهيفٍ يُعشي سوامه مجدعة سقبائها وهي بُهل

¹ : النابغة الذبياني ، شرح حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ، 2005 ، الديوان ، ص 19 .

² : نفسه ، ص 20 .

- 2- وَلَا جُبَّاءٍ أَكْهَى مُرَبٍّ بِعَرْسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
3- وَلَا خَرَقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فَوَادَهُ يَظِلُّ بِهِ الْمَكَاءَ يَعلُو وَيَسْفُلُ
4- وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَعَزِّلٍ يَرُوحُ وَ يَغْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ
5- وَلَسْتُ بَعْلٌ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أَعَزُّ
6- وَلَسْتُ بِمَحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا ائْتَحَتْ هَدَى الْهَوَجِلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هَوَجِلُ

(8) الوفاء:

لا نعرف عن الشنفرى أنّه لم يكن وفيًا لقومه ؛ لأننا نجهل متى فارق قومه الحقيقيين بالتحديد ، كما لا نعرف أنّه لم يكن وفيًا لبني سلامان طيلة مكثه معهم . بل المعتاد عندهم أن يكون المرء منهم وفيًا لذويه ، فلو لم يكن كذلك لذكر التاريخ ما يدل عليه . وهذا الوفاء المفترض ليس له أصداء في اللامية ، لأنّه ربما قد قال هذه القصيدة بعد رحيله عن بني سلامان ، وبعد أن قطع عهدا - كما تروي الأخبار - أن ينتقم بقتل مئة منهم ، ومن ثمّ فإنّ للوفاء في لامية الشنفرى مفهومًا لا ينطبق على قبيلة بعينها ، وإنما هو وفاء عام يشمل من يستحقه ، وذلك ما نحسّ به حينما نقرأ حديثه لبني سلمان:

- 1- وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدَ عَمَلَسْ وَأَرْقُطُ زُهْلُولَ وَعَرْفَاءَ جِيَّالٍ
2- هُمْ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ دَائِعَ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذِّلُ
3- وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٍ غَيْرَ أَنْنِي إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

ويتأكد هذا المعنى حينما نقارنه بمفهوم الوفاء المطلق السائد عند كثير من العرب الذي عبّر عنه دريد بن الصمّة بقوله: [من الطويل]

- وما أنا إلّا من غزية إن غوت غويتُ ، وإن ترشد غزية أرشد ¹

ألا نستطيع - بعد هذا - أن نقول : إنّ مفهوم الوفاء عند الشنفرى هو كشف ، أو إن أردنا الجرأة : هل هو فضح خفي لمفهوم الوفاء عند العرب ؟ أوليس هو الذي آمن بأنّ هؤلاء الناس لا يستحقون الوفاء ؟ ومن أجل ذلك تركهم إلى من هم خير منهم ، واستخدم لذلك أسلوب القصر: " هم الأهل " ² ، ثم زاد على ذلك بأن عرّض بهم بعد تركهم:

- لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ دَائِعَ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذِّلُ

¹ : ينظر: الأصمعيات ، ص 107.

² : وذلك بتعريف خبر المبتدأ .

فهاتين الصفتين اللتين نفاهما عن عالمه المحبوب موجودتان في عالم الإنسان الذي رغب عنه . وكما هو معروف فالصفتان السابقتان هما معقل الوفاء عند البشر، وكأنّ شاعرنا يقول لقومه بطريقة أخرى: " سلام عليكم لا و فاء و لا عهد " .

(9) قوّة الإرادة:

وهي صفة لأبدّ منها في هذه البيئة القاحلة الجافة ؛ فهذه الطبيعة الخشنة أكسبت ساكنها قوّة وجلدا حتى أصبح لا يرهبها ، ولا تتضعضع نفسه أمام جبروتها ، وما هو إلّا أن يعزم على أمر فلا يردّه على عزمته شيء مهما عظم . والشنفرى - كما يصرح بذلك في لامية العرب - يسبق القطا وتصل بعده إلى الماء ، ويتركها بعد ذلك تتساقط منهكة نحو العقر، وهي نهمة لشدة عطشها حتى تبتلّ ذقونها ، وتنغمس حواصلها في الماء ، فلولا صبره وجلده ما صار بهذه القوّة في تحمل المشاق:

1- وَتَشْرِبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرَ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرِيْبًا أَحْثَاوَهَا تَتَصَلَّصُ

2 - هَمَمْتُ وَهَمْتُ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلْتُ وَشَمَّرَ مِنِّي قَارِطٌ مُتَمَهِّلٌ

كما يحدثنا أيضا عن الجوع حديثا عجا ، وكيف روضه حتى أصبح لا يشعر به:

- أَدِيمُ مِطَالِ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيَّتُهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذُّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهُلُ

وبعد الأكل و الشرب نتساءل: هل ينام الشنفرى ؟ وتكون الإجابة نوعا من المفاجأة ؛ إنّه

يفترش الأرض مستندا منكبا صليبا تحمله حروف فقرات ظهره ، وهي يابسة الجلد جافة:

1- وَأَلْفُ وَجْهِ الْأَرْضِ عِنْدَ اقْتِرَاشِهَا بِأَهْدَأْ تُشْبِيهِ سَنَاسِينُ قَحْلُ

2- وَأَعْدِلُ مَنُحُوضًا كَأَنَّ فُصُوصَهُ كَعَابٌ دَحَاها لَاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ

وهو في هذين البيتين يحدثنا عن أمر ذي أهمية بالغة ؛ هو عدّة المكابد للحياة مكابدة حقّة ، وهي التخشن . وربما أراد أن يقول بأنّ هذه الخشونة تُعين على الصبر والجلد ، وقد استقر هذا في نفسه عميقا حتى إنّه عندما عرض لمجموعة من الذئاب التي امتنع عليها القوت حين طلبته ، ووقفت فاغرة الأفواه ، كالحات الوجوه في صحراء لا ماء فيها ولا ظل امتنعت عن الصياح ، فحتى لو نفعت الشكوى ، فإنّ الصبر أفضل منها ؛ لأنّه من صفات النفس المتجلدة :

1- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلِلصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُوْ أَجْمَلُ

2- وَفَاءٌ وَفَاءَتْ بِأَدْرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمَلُ

وهذه الخشونة التي أشرنا إليها جعلت الشنفرى لا يأبه ببرد و لا بحرّ ؛ فهو لا يتقاعس في ليلة شديدة البرودة عن الحرب و القتال ، وهي ليلة تجعل صاحب القوس يصطلي بها ، وهل يوجد أصدق من هذا للتعبير عن شدة البرد ؟ فحاجة الضارب في الصحراء إلى الدفء أبلغ من حاجته إلى القوس والسّهام:

- وَلَيْلَةٌ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ

وإذا كانت هذه الليلة الباردة لم تمنعه عن ممارسة غزواته ، فإنّ اليوم شديد الحر الذي يطلع فيه كوكب الشّعري ، والذي تتلمل في رمضائه الأفاعي ، ينصب له الشنفرى وجهه ، ولا سائر منه إلا ثوبه الرث ، و شعره الضافي الملبّد:

1- وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرَى يَدُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمُضَائِهِ تَتَمَلَّمُ

2- نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كِنَّ دُونَهُ وَلَا سِتْرَ إِلَّا الْأَتْحَمِيَّ الْمُرْعَبِلَ

3- وَضَافٍ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرْتُ لِبَائِدٍ عَنْ أَعْطَافِهِ مَا تُرَجِّلُ

(10) التطلع و المغامرة:

العربي مُتَطَلِّعٌ مُغامر بطبعه ؛ لأنّ فخاخ العدم تُحيط به من كل جنب ، وتكاد تبلعه ، ولأنّ الحماسة عنده مواترة ، فليس ثمة درجة دنيا أو وسطى فيها ، ولا يوجد فيها جانب من علاقة تواطؤ ، أو نفاق أخلاقي سواء في حرب الدفاع عن النفس والأهل والعرض ، أو في الغزو من أجل الثّار ، أو الفوز بالماء ، أو غيرها:

1- وَحَرَّقَ كَظْهِرِ الثَّرْسِ قَفْرٍ قَطَعَتْهُ بَعَامِلَتَيْنِ ، ظَهَرَهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

2- فَأَلْحَقْتُ أَوْلَاهُ بِأَخْرَاهُ مُوَفِيًّا عَلَى فُتَّةٍ أَقْعِي مِرَارًا وَأُمَثِّلُ

3- تَرُودُ الْأَرَاوِي الصُّحُمَ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَذَارَى عَلَيَّهِنَّ الْمَلَأَ الْمَذِيلُ

4- وَيَرْكُذَنَ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِنَ الْعُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكِيحَ أَعْقُلُ

وما ذكرنا أنفا من غزوات الشنفرى ومغامراته كاف لإبانة هذا الجانب ، ومدى حُبّه ، وتطلّعه إليه . ثم إنّه يعتدّ لهذا الحب بعدّته لكي يضمن له النجاح:

1- فَأَمَّا تَرْنِينِي كَاتِبَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيًّا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَى وَلَا أَتَعَلُّ

2- فَإِنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَزَهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمِ أَفْعَلُ

3- وَأَعْدِمُ أَحْيَانًا وَأَغْنَى وَإِنَّمَا يَبَالُ الْغَنَى نَوَ الْبُعْدَةِ الْمُتَبَدِّلُ

فمن هذه العدّة ، الصبر ، والإنسان حين يذكر الصبر منسوباً إلى نفسه فهو يُعبّر عن صبره ، لكنّ الشنفرى لا ينسب الصبر إلى نفسه ، و إنّما ينسب نفسه إلى الصبر " فإنّي لمولي الصبر " على سبيل التملّك فكأنّه مُلكه ، هذا إلى جانب ما تحدّثنا عنه من بُعد الهمّة والمروءة و غير ذلك .

• الذئب / الصعلوك... وجهها الصّورة الواحدة:

لقد مرّ الحديث عن طول الجملة في الفصل الثاني ، ورأينا أنّ الشاعر عندما يلجأ إلى الإيغال في التصوير فإنّ بناء الجملة في الوقت نفسه يعمد إلى التّدخل ، وخلصنا إلى أنّ هذه الجملة الطويلة هي البناء الذي يُوازي به الشاعر غرضه ، وأنّ هذه الجملة هي ذروة القصيدة

الفنية كما هو الحال في جملة " وأغدوا على القوت الزهيد كما غدا " التي استغرقت عشرة أبيات كاملة:

- 1- وَأَغْدُو عَلَى الْقُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ النَّتَائِفَ أَطْحَلُ
- 2- غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا يُخَوْتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيُعْسِلُ
- 3- فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحْلُ
- 4- مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحُ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُلُ
- 5- أَوْ الْخَشْرُمُ الْمَبْعُوثُ حَنَحَتْ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعْسَلُ
- 6- مُهَرَّتَةٌ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شُقُوقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٍ وَبُسْلُ
- 7- فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلَيَاءِ نُكْلُ
- 8- وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
- 9- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُورُ أَجْمَلُ
- 10- وَفَاءٌ وَفَاعَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمَلُ

بعد قراءات عديدة وجدنا أنَّ هذه الجملة الطويلة تفتتح دلاليا بشكل كبير على الجوانب الجوهرية للقصيدة ، وتعمل ألفاظها متآزرة على خدمة الغرض الفني العام لها على الرغم من الفارق الدلالي في الوضع الأصلي لهذه الألفاظ . ولإيضاح ذلك سنحاول الحفر والتنقيب في جذور دلالة هذه الألفاظ ¹ ؛ لأنَّ هذا الجذر المعجمي - حسب رأينا - هو الذي أمدَّ القصيدة بنظارتها ، ومن شأن البحث فيه تقريب عوالم القصيدة وكشف الكثير من المستغلاقات وفهمها.

إنَّ الشنفرى يضعنا أمام حقيقة في مطلع قصيدته ، وهي أنَّه استبدل قومه بقوم آخرين:

- وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدَ عَمَلَسْ وَأَرْقُطُ زُهْلُولٍ وَعَرْفَاءُ جَبَّالُ

ثم يضعنا بعد ذلك أمام حقيقة أخرى ؛ هي أنَّ أهله الجدد لا يبلغون خصاله الإنسانية:

- وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٍ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضَتْ أَوْلَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

وبذلك استحق الشاعر صفة التفضيل عليهم:

- وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْضُلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ

¹ : نذكر هنا أننا استقدينا من دراسة قيمة للدكتور عبد القادر دامخي بعنوان: صورة مجتمع الصعاليك من خلال وصف الذئب في لامية العرب- دراسة تحليلية في الجذور اللغوية- ، وقد تاملنا منه هذا المخطوط في شهر ماي من سنة 2007.

وهذا هو البعد الحقيقي لصورة الأبيات المُخصّصة لوصف سعي الذئب على القوت ولكي نكون واضحين أكثر نقول: إنّ الصورة التشبيهية هنا تأخذ مصادرها من الشاعر لا من الذئب كما نتوهم أول مرة (وأَغْدُو كما غَدَا أزل) ؛ لأنّها ببساطة جزء من صفات الشنفرى/الإنسان التي رأينا أنّها تزيد على صفات الذئب/الحيوان وتتفصل عليه ، فالشنفرى هنا هو محطّ الصورة على الرغم من أنّه يحتل فيها ركن المشبه ، فكأنّ الشاعر يحاول إسقاط صفاته الإنسانية التي يتفاخر بها على هذا الحيوان الذي سبق و أشار إلى أنّه من أهله ، وهذا ما أتاح لهما الاشتراك في صورة تشبيهية واحدة ، ومن ثمّ عمد شاعرنا إلى تهذيب صورة هذا الحيوان المتوحش فنّياً لتشاركه في وجه المشابهة . وقد سبقت أبيات وصف هذا الذئب أبياتُ تصف صبر الشاعر على الجوع ، وعزّة نفسه ، وقوّة إرادته ، وتعزّد فكرة تفضّله على أهله الجُدد:

(1) أُدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيَّتِهِ وَأُضْرِبُ عَنْهُ الذَّكْرَ صَفْحًا فَأُذْهِلُ

(2) وَأَسْتَفُ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلًا يُبْرِى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

(3) وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذَّامِ لَمْ يُلَفْ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَيَّ وَمَأْكُلُ

(4) وَلَكِنْ نَفْسًا مُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي عَلَى الذَّامِ إِلَّا رَيْئِمًا أَتَحَوَّلُ

(5) وَأَطْوِي عَلَى الْخَمَصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوْتُ خُيُوطُهُ مَارِيَّ تَعَارٍ وَتُقَلِّلُ

إذاً فصورة هذا الذئب صورة خاصة تتحرّك في مجال الشاعر، وتبتعد كثيراً عن صورة الذئب الأصلية المطلقة.

أكد الشاعر بأنه يُطيل الجوع حتى يُميته ، ويضرب عنه الذكر حتى ينساه " أديم مطال الجوع حتى أُميته " ، وتنمو من خلال دلالة الجوع "غدا طاويا " دلالات أخرى تتصل بذات الشاعر وقبيلته ، فتتكرّر مرة أخرى صورة الشاعر الذي يُميت الجوع ¹ ، وذاته المنطوية التي أسست فلسفته في الحياة ² : " في الأرض منأى للكريم عن الأذى " و" ما بالأرض ضيق على امرئ " ، وحالة الانطواء السابقة تولّدت بعد إعراض الشاعر عن

¹ : طوى بطنه: أجاع نفسه مُتعمّداً . ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ، مادة طوى ، طبعة دار صادر ، ج 15 ، ص 571 .

² : الإنطواء هو اتّجاه المرء نحو شعوره الذاتي اتجاهاً مُستغرقاً .

قبيلته¹ ، واختياره للوحوش أهلاً لأنها تكتم السر² : " لا مستودع السر ذائع " . وهكذا نلاحظ أن عبارة "غدا طاويا " تجمع في مستوى جذرها اللغوي بين الشاعر و القبيلة والوحوش ، وهي المحاور الكبرى للامية العرب ، يضاف إلى ما سبق أنها تمثل - أيضا - دعوة من الشاعر للبحث عن مجتمع جديد بديل عن الذي هجره تتأسس على الدلالة السابقة³ .

لقد اتضح لنا أن الشنفرى لا يُنكر أهميّة المجتمع ؛ فهو عندما فارق قومه لم يكن سبب ذلك رفض الحياة الاجتماعية ، وإنما يرجع ذلك إلى الأسس التي تقوم عليها حياة هذا المجتمع ، وبالتالي فإنّ من مميّزات المجتمع الذي يدعوا إليه ، مبدأ العدل :

- فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوْتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحُلْ

فمن خلال حاجة الذئب إلى نظرائه يعلن الشاعر حاجته الفطرية إلى مجتمع يتواصل معه ، لكنّ هذا المجتمع - كما سبق أن قلنا - هو مُجتمع النظائر التي تؤمن بتكامل الجهد من أجل التغلب على مصاعب الحياة ، " فالشاعر يُقدّم صورة الصعاليك المشتتين في صورة الذئب المنفرد الساعي إلى قوته ، لكن سرعان ما يُحوّل صورة الذئب إلى صورة نظائر تستجيب إلى دعوة ذلك الذئب ، والشاعر يسعى من خلال ذلك إلى رسم صورة الصعاليك في جماعة مُوحّدة على نسق جماعة الذئاب " ⁴ . وعلى هذا المؤدّى فإن الدعوة التي يطلقها الذئب ليست دعوة للذئاب الأخرى من أجل الاجتماع لتحصيل القوت بقدر ما هي دعوة للشاعر بقية الصعاليك من أجل تأسيس مجتمع بديل لمجتمعاتهم التي خلفوها وراء ظهورهم ، " فالقوت المتحدث عنه هو ظاهر لباطن أكثر عمقا ، إنّه باطن يتعلّق بمجموعة من الصعاليك الذين تركتهم قبائلهم و تنكرت لهم " ⁵ .

وتأتي اللّغة بعد ذلك لتكشف لنا عن صفات هؤلاء الصعاليك من خلال وصف الذئب : " أزلّ تهاده التتائف أطحل " ؛ ففي لفظ " تهاده " تصوير لإنسان جديد مُغاير لذلك الأوّل الذي

¹ : يقال طوى كشحه: أعرض عنه . ينظر: اللسان ، مادة كشح ، ج 2 ، ص 571 .

² : طوى السر: كتمه اللسان . ينظر: نفسه ، مادة طوى ، ج 15 ، ص 18 .

³ : الطّاية: هي القطعة أو الجماعة . ينظر: نفسه ، مادة طيا ، ج 15 ، ص 22 .

⁴ : عبد القادر دامخي ، صورة مجتمع الصعاليك من خلال وصف الذئاب في لامية العرب للشنفرى - دراسة تحليلية في الجذور اللغوية- ، ص 10 .

⁵ : السابق ، ص 11 .

انصرف عن قبيلته¹ ، أمّا لفظ " أطحل " فيُعِيد إلينا صورة الصعاليك الذين عُرفوا بسواد لونهم فسمّوا أغربة العرب ، ومنهم الشنفرى² ، وفي الفعل "دعا" الذي استجابت له النظائر النحل ما يؤكّد أنّ صورة المُشَبَّه به (الذئب ونظرائه) هي فعلا صورة الشنفرى وجماعته من الصعاليك ؛ فلفظ دعا يحمل طلب المؤازرة من أجل قضية أكبر من قضية تأمين القوت ، إنّها قضية الصعاليك المُتهمين في أنسابهم³ ، وفي صفة النظائر "نحل" ما يشير إلى ذلك أيضا⁴ . وتأتي عبارة " مُهْلَهْلَة شَيْبُ الوُجُوه " لتجمع بين إدّعاءات المجتمع ، وإنكاره لحقيقة نسب الصعاليك⁵ ، وجهاد هؤلاء الصعاليك لإظهار عكس ذلك ، وإثبات صفاء أنسابهم⁶ ، وكأنّ ادّعاء القبيلة شائبة ، وهدف الشنفرى و صَحْبِهِ هو الحصول على انتقاء لوجه الدّعى⁷ .

عندما نقف على الصورة التشبيهية بين تلك النظائر النحل المهزولة وبين القداح التي تتقلقل في كفّ ياسر يتبادر إلينا أنّ علاقة المشابهة هنا موجودة في النّحافة . لكن في المقابل نتساءل: أتكون هذه الصورة بهذه البساطة والسّذاجة ؟ وهل يكفي تقبّلها وأخذها على أنّها هي الصورة المقصودة ؟

إنّ الأمر أبعد من ذلك ؛ فالقداح هي الأخرى صورة لاجتماع الثنائية الضديّة السابقة القائمة على إنكار المجتمع لأنساب فئة الصعاليك ، ومحاولة هذه الأخيرة إثبات عكس ذلك ، وتأتي القداح هنا لتفصل في هذا الصّراع وتكون نتيجتها هي صورة لمعرفة النفس⁸ ، ويبدو أنّ معرفة النفس لدى هؤلاء الصعاليك لا تركز إلى نتيجة القداح لأنّها ترتبط بالحظ لذلك لا يُقدّم

¹ : يظهر ذلك في دلالة الهدى التي تتشارك مع الفعل " تهاده " في جذر لغوي واحد ، والهدى: الرجل المحترم ، ينظر: اللسان، مادة بوا ، ج1، ص36 .

² : الأطحل: الأسود الكدر . ينظر: نفسه ، مادة طحل ، ج11، ص399 .

³ : نجد ذلك في لفظ " الدعي " وهو المتهم في نسبه أو المنسوب لغير أبيه . ينظر: نفسه ، مادة خضرم ، ج12 ، ص184 .

⁴ : النّحلة: هي الدعوة في النسب أو النسبة بالباطل . ينظر: نفسه ، مادة نحل ، ج11 ، ص469 .

⁵ : شاب في قوله بمعنى كذب. ينظر: نفسه ، مادة شوب ، ج1، ص510 .

⁶ : يقال شابت رؤوس الأكام: ابيضّت بالتّلع ولا يخفى ما في التّلع من صفاء ، والهلاهل هو الماء الصافي ، ينظر: نفسه ، مادة هلال، ج11، ص701 .

⁷ : فلان بريء من الشوائب: ليس فيه ما يعيبه، ينظر: نفسه ، مادة شوب ، ج1، ص510 .

⁸ : يقال أبصر قدح نفسك : بمعنى أعرفك نفسك ينظر : السابق ، مادة قدح ، ج2 ، ص544 .

الشاعر صورة لاستقرار هذه القداح في كفّ ضاربها¹ ، ويجعلها مضطربة مُتحرّكة (تتقلقل) . وهنا نتساءل مرة أخرى: ما وجه الشبه بين الصعاليك ، وصورة القداح التي تتقلقل بكفّ ياسر؟

إذا تعمّقنا أكثر في الصورة فنحن نجد أنّ الإشكال يتّضح من خلال عبارة " كفي ياسر"؛ ففي لفظ " الكف " تبرز دلالة جمع شمل الصعاليك كما تُجمع القداح في كفّ ضاربها² ، وتبرز فيها - أيضا- دلالة التآزر والاجتماع حول قيادة واحدة من خلال استجابة مجموعة الذئاب للذئب الأول³ ، وبالتالي تكون المُحصّلة توحّد الصعاليك حول قيادة واحدة . وهنا نوّكد بأنّ هؤلاء الصعاليك في حقيقة الأمر لا يتّكئون على الحظّ من خلال علاقة المُشابهة بين صورتهم وبين صورة القداح كما يظهر من الوهلة الأولى ، ودليلنا على ذلك هي الصورة الثانية التي جاء بها الشنفرى لتعضد الأولى : " الخشم المبعوث حثث دبره " ؛ فقد دلّت هذه الأخيرة على الاجتماع على رأي واحد⁴ . وتأتي بعد ذلك " المحابيض " لتوسّع من دائرة الفعل " تتقلقل " المُتّصل بالقداح⁵ ؛ لأنّ هذه الأخيرة هي المُحرّض على حركة النحل و انتشاره ، ومع هذه المحابيض تتّصل غاية طالب العسل بغاية الشنفرى من وراء جماعة الصعاليك . ونجد بعد ذلك في البيت التالي لهذين البيتين تركيزا على الوسيلة التي سيدافع بها هؤلاء عن أغراضهم " الأشداق " ؛ فهي الكفيلة بإيصال فكر الصعاليك إلى الناس ، ودحض الأقاويل التي تفتريها القبائل عنهم⁶ . وفي تشبيهه " الشدوق " بـ " شقوق العصي " بعد ذلك ما يجمع بين سعة الكلام و بيانه الذي يقرضه هؤلاء الصعاليك في أشعارهم دفاعا عن أعراضهم⁷ ، والجهد المبذول لترسيخ هذا الكلام و إيصاله⁸ .

¹ : لأن استقرار القداح يعني ظهور نتيجتها .

² : كفّ الشيء: ضمّ بعضه إلى بعض . ينظر: نفسه ، مادة كفّ ، ج9 ، ص303 .

³ : استكفّ القوم : التقوّا حول الشيء . ينظر: نفسه ، مادة كفّ، ج9 ، ص301 .

⁴ : تباعث القوم على كذا : دعا بعضهم بعضا إلى عمله ينظر : نفسه ، مادة بعث، ج2، ص301 .

⁵ : المحبض: عود يستخرج به العسل أو يطرد به النحل ينظر: نفسه ، مادة ، ج7 ، ص132 .

⁶ : يقال خطيب أشدق : أي جهير مفوّه وكانت العرب تمتدح رحابة الشدقين لدالتهما على جهاة الصوت . ينظر: السابق ، مادة شدق ، ج10، ص172.

⁷ : شقّ الكلام بمعنى وسعه و بيّنه و ولّد بعضه من بعض . ينظر : نفسه ، مادة شقق ، ج10 ، ص181 .

⁸ : اشنق طريقه في الأمر: سلكه في قوة . ينظر: نفسه، مادة شقق ، ج10، ص183 .

وتحدّد الأبيات الثلاثة الأخيرة عملية تشكيل " شقوق العصي " ؛ فالضجيج المشترك (ضجّ وضجّت) تعبير عن تلك المشقة التي يُلاقِيها الصعاليك ¹ ، وفيه تصوير لذلك القهر الاجتماعي المُسلّط عليهم ² ، وفيه أيضا محاولة لدفعه عن طريق المُجادلة ³ . وتبدو بعد ذلك نتائج هذه المُجادلة عقيمة لوقوعها في أرض عقيم لا تأتي أكلها: " البرّاح " ⁴ ، بل إنّها تُعيد إلينا صورة القداح ، لكن ذلك لا يتم بصورتها السابقة " قداح تتقلقل " ، بل بصورتها النهائية المُسفرة عن النتيجة بعد أن يُلقى بها صاحبها ⁵ ، لذلك كانت نتيجة ذلك انعزال الصعاليك ، وانفرادهم: " كأنّها و إيّاه نوح فوق علياء تكّل " ، ويتم ذلك بحالة وجدانية عميقة ⁶ ، تُحيل إلى إيمان هؤلاء الأشخاص بأن هدفهم لم يتحقق ، و النياحة هنا ليست على شيء مفقود ، وإنما على شيء " فوق علياء " ، هذا الأخير الذي تأبى القبيلة إقراره (النسب) ، لذا فإنّ هذا النواح ليس استسلاما بقدر ما هو جزء من عملية المُجادلة السابقة ، والتي يسعى من ورائها أصحابها لإثبات نسبهم و علوّ شرفهم ⁷ ، وفعل المُجادلة هذا " ضجّ و ضجّت " - كما رأينا - أسفّر عن النتيجة ، وهذا ما انعكس في البيت المّوالي إلى فعل للصّمت و الصّبر: " أغضى و أغضت " ، والعزاء الذي يُقدّمه كل واحد منهم للآخر هو: " اتّسى واتّست به " ، ولعلّ في فعل العزاء المشترك هذا نلمس إعلانا لميلاد نسب جديد لهؤلاء الصعاليك ؛ هو بمثابة صدى للصرخة القوية في مطلع القصيدة:

- أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَأِنِّي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لَأَمِيلُ

ويحمل فعل الرجوع " وفاء وفاءت " دلالة التمسك بمعاني الصّبر الجميل ؛ لأنّ فعل " فاء " يعني التّراجع عن الشيء السيئ إلى الشيء الحسن في عُموم استعماله ⁸ ، كما يحمل بين

¹ : ضج: جلب وصاح من مشقة أو جزع أو نحوهما . ينظر ، نفسه ، مادة ضجج ، ج 2 ، ص 312 .

² : الضجاج : القهر . ينظر: نفسه ، مادة ضجج ، ج 2 ، ص 313 .

³ : ضاجّه بمعنى جادله . ينظر: نفسه ، مادة ضجج ، ج 2 ، ص 312 .

⁴ : البراح : متسع من الأرض لا زرع فيه و لا شجر . ينظر: نفسه ، مادة برح ، ج 2 ، ص 408 .

⁵ : برح الضبي أو الطائر: مرّ من يمين الرائي إلى يساره والعرب تنتشاهم من ذلك. ينظر: نفسه ، مادة برح ، ج 2 ، ص 408 .

⁶ : استتاح فلان: بكى حتى أبكى غيره . ينظر: نفسه ، مادة نوح ، ج 2 ، ص 627 .

⁷ : العلياء: هي كل ما ارتفع و علا كرأس الجبل والسماء . ينظر: نفسه ، مادة علا ، ج 15 ، ص 83 .

⁸ : يقال فاء فلان عن غضبه ، وفاء إلى حلمه ، وفاء إلى الله . ينظر: السابق ، مادة فَيّأ ، ج 1 ، ص 124 .

طيّاته نوعاً من الظفر و الغنيمة ¹ ؛ لأنّه في الحقيقة رجوع للمبادرة "بادرات" على الرغم من التعب و الإجهاد "نكظ" .

• الرّمز في القصيدة :

تتعدّد ضروب النشاط الاجتماعي التي يُعدّ الإنتاج الأدبي واحدا منها ، ويتداخل بعضها ببعض ، لكن في المقابل يبقى لكلّ منها صفته النوعية ، ونسبته ، وقانونه الخاص الذي لا يناقض القانون العام ، كما تبقى له أيضا دلالاته ، ووظيفته المخصوصة ، وتتعدّد هذه الدلالات والوظائف بحيث يُعتقد بأنّها لا تقع تحت الحصر . ولعلّ الدلالة الشعرية من أغمض هذه الدلالات وأعقدها ؛ " فالشعر في حقيقته إدراك فني مُجسّد باللّغة " ² ، وهذه هي صفته

¹ : الفيء : الغنيمة . ينظر: نفسه ، مادة فياً ، ج 1 ، ص 124 .

² : وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، الكويت ، مارس 1996 ، ص 179 .

التوعية للعالم وأشياءه وأحداثه وعلاقاته ، ودلالاته هذه الفنية تتسم بالغموض في أحيان كثيرة لأنها تُعبّر عن ذات معينة لها عالمها الخاص ، ورموزها الخاصة التي لا يجيد فكّ طلاسما إلا هي ، وهذه الذات مهما تحدّثنا عن خصوصياتها وتفرّدها فلا معنى لهذا الحديث إلا إذا قسناه بالبناء الثقافي العام للمجتمع الذي عاشت فيه الذات السابقة ، وورثت عنه تقاليده الأدبية المُستقرّة ، وعلى هذا المؤدّى فهي تأتي لتخلق علاقات لغوية جديدة دون أن تُخلّ بالنظام العام لهذه البيئة اللغوية ، كما تأتي - أيضا- لتُبدع وتُضيف وتتزاح عن الموروث ، وتُعدّل فيه إن اقتضت الحاجة .

والشعر القديم - كما هو معروف - يُعدّ أحد أبرز مظاهر الثقافة العربية وقتذاك ، بل لعنا نراه أبرزها مظاهرها على الإطلاق ، ويؤكد ذلك مقولة عمر الخطاب **ψ** الشهيرة: " الشعر ديوان العرب " ، وقد ظلّ هذا المفهوم مُرتبطاً بالشعر لا ينفكّ عنه على تتابع العصور واختلافها. وصورة الشعر القديم (الجاهلي) كان لها تقاليد خاصة تُعتبر الأغراض أبرز مظاهرها ، فيقال هذه مدحية أو رثائية أو غزلية أو غيرها في قصائده ، وهذه الأغراض الشعرية ليست قوالب جاهزة مُحدّدة ، لأنها لو كانت واحدة لنفدت طاقاتها الإبداعية منذ عهد قديم، ولكنّها رموز يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة يُعيدون بعث دمائها القديمة ، ويُكيّفونها للتعبير عن مواقف و أمور مُستجدة.

وفي لامية العرب شدّتنا بعض العبارات التي رأينا بأنّها مُفعمة بطاقات رمزية خصبة تتداخل فيها الكثير من الدفائن التي تُحيل على جوانب مُهمّة في هذا النص ، أو إن شئنا قلنا: إنّها تكاد تبوح لنا بأغراض القصيدة ، وتكشف ما حاول الشاعر إخفاءه ، كما من شأنها أن تفتح لنا عوالم نقدية جديدة في فضاء هذا النص .

(1) ... وإني لمولى الصبر:

إنّها ذات مُفعمة بالثقة ، يشدّها إحساس عميق بتمييزها وتفرّدها ، يعزّ أن يكون له نظير، لذا نجد الشاعر يتحدّث عنها حديثاً مُستقيضاً يقرع فيه ضمير المُتكلّم الأذان قرعاً عنيفاً¹ ، يدور حول شمائل الذات وخصالها ، كما يتكرّر فيه النقي تكراراً مدوياً² يدور حول ما

¹ : تكرر ضمير المتكلم المفرد في القصيدة ثمانية وأربعين (48) مرّة ، ولا يخفى هنا ما في ذلك من أثر .

² : تكرر النفي في القصيدة خمسة وعشرين (25) مرّة ، وهو في إحالته العميقة لا يعدو أن يكون أزرًا لضمير " الأنا " السابق .

يستكرهه من صفات ، وهو لا يكتفي بتصوير هذه القيم أو شؤون الحياة ، بل يحرص شديد الحرص على أن يستتم القول في كل ما يراه جديرا بالتأمل ؛ فيُصوّر مُجاهدته العنيفة لنفسه تصويراً ناطقاً بالإباء و العزّة و النبل ، ويُصوّر موقفه من المال فينتزع الإعجاب من مُستمعه انتزاعاً ، ويُقدّم موقفه من مجموعة ضخمة من القيم الأخلاقية و العقلية فيهِز ضمائرنا ، ويضاعف من إعجابنا به وتقديرنا له ؛ فهو إذا صار إلى حديث القوّة و شدّة البأس والمغامرة جرى طلقاً لا تكاد تلحقه الريح ، وإذا أغار يرسم لنفسه في شدّة فتكها صورة تلحقه بعالم غير مرئي (عالم الجن) ، ويبدع في تصوير غارة في ليلة نكداء بردّها قارص زمهرير ، لا يجد منها المرء مهرباً سوى أن يصطلي بقوسه ، كما يُبدع في تصوير الحيرة التي غشيت القوم الذين أغار عليهم : فقد أذهلتهم الغارة ، و طارت بألبابهم ، فكلّ منهم يسأل الآخر: ما الذي حدث ؟ وكلّهم يقصّ قصة هذه الغارة ! وقد انبهم عليهم أمرها لا يدرون حقيقة هذا الطارق المُغير في هذه الليلة التي تحبس الوحوش في مرابطها. إنّها صورة مُدهشة تقتنن فيها الصّورة المادية بالصورة التّفسيّة ، فتجسّدان حالة من الدهول والحيرة و الاضطراب .

وحديث الشاعر عن نفسه طويل زادته غرابة اللغة ووُعورتها كثافة ، وإنّا في هذا المقام لننظر إلى هذه الذات (المتضخّمة) بما فيها في بعض الأحيان من لامبالاة قاسية ، بأنّه يختبئ وراءها جرح إنساني عميق مفتوح الشّفة يؤكّده ذلك قول الشاعر في مطلع القصيدة :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَأِنِّي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لَأَمِيلُ

ما هذا النداء الذي تخيره الشنفرى لمخاطبة قومه ؟ " بني أُمّي " . كم يُثير هذا في النّفس من معاني الشفقة والودّ والرّحمة ! ، إنّهُ يؤذّنهم بالرحيل ويُطالبهم بالجدّ في أمرهم¹ ، ولا يخفى ما في هذا القول من كثافة للمعنى ، واختلاط للمشاعر و الأحاسيس ، واللّغة الرامزة بما يليق بمطلع جليل .

(2) ... ولي دونكم أهلون:

من اللافت للنظر أنّ الشنفرى إذا أراد أن يقرن نفسه بآخر ، أو يُشَبِّهها به لم يجد مُكافئاً لها إلا من الحيوانات الضاربة : الذئب ، الضبع ، الأفاعي ، أو الأخرى شديدة السرعة كالقَطَا ،

¹ : الأصل أن ينام الراكب على راحلته فتتحرف به عن قصده ، فيقال له: " أقم صدر مطيتك " ، ثم صار يُقصد بها الجدّ في الأمر و الانتباه من الغفلة . ينظر: ابن زكور المغربي، تفريح الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب ، ص 57 .

وهذه المُوازنة بين الصور تدل على إيمان بالقوة والتفرد والتفوق على الآخرين ، فأين الإنسان من الذئب أو الضبع أو حتى الجنى ؟ إنها شدة الفتك ؛ ألا نراه يشقّ الصحراء مُدّرعا ظلامها ، مُروّعا أهلها ، تطير به رجلاه كأنّه يمتطي الريح ، لكن قبل هذا كلّه قال في مطلع القصيدة:

..... فَأَيْنِي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُمْ لَأَمِيلُ¹

إلى أين مال قلبه ؟ " سيد عمّس " و " أرقط زهلول " و " عرفاء جيال " . عجباً ! ثمّ ينعتهم بعد هذا بقوله: " همُ الأهل " .

لقد ضاق الشنفرى بديار بني أمّه و تحوّل عنهم ، وليست القضية هنا قضية تحوّل شاعر من قوم إلى قوم آخرين ، ولكنها قضية أبعد غورا وأشدّ مأساوية ، إنّها قضية الانتماء ؛ فنحن أمام ذات أرقها المجتمع الإنساني بظلمه وأذاه وبُغضه ، فإذا هي تخلع عنها هذا الانتماء ، وتؤسس انتماءً جديداً لمجتمع حيواني!! إنها " تغترب " عن عالم الإنسان وتلوذ بعالم الوحوش ، وهو اغتراب قاس جريح يُجاوز النداء السابق " بني أمي " القبيلة إلى بني الإنسان عامّة لتلتحق بأشباهها من ذئاب الصحراء . ويوضح لنا الشاعر أسباب انتمائه للمجتمع الجديد دون مداراة أو التواء ، وهي:

(1) صيانتها للسرّ والمحافظة عليه .

(2) تضافرها وتعاونها فيما بينها ؛ فهي تنصر المذنب الجاني ولا تخذله بسبب ما ارتكبه من جرائم: " لا مستودع السرّ ذائع " ، " لا الجاني بما جر يخذل " .

لقد كان الشنفرى يفتقد القيم السابقة في مجتمعه الإنساني ، فراح يبحث عنها ، وعندما وجدها في مجتمع الوحوش لاذ به ، و احتّمى ، وأعلن نسبه إليه ، ولننظر بعدها إلى هذه الأبيات كَرّة أخرى:

- وَلِي نَوْتُكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدَ عَمَلَسْ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جِيَالُ

- هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَلُ

يَالَهُ من عجب لا يكاد ينقضي! كيف استطاع أن يُسمو بلُغته هذا السّمُو الرّفيع الذي يهدي إليه الإحساس الصادق العميق ، وتصوره لإنسانية هذه الحيوانات ؟ ومن أين له بهذه اللّغة الفنّية الرّاقية التي جسّدت تصوّراته ، وأحاسيسه تصويراً برز فيه انزياح أسلوبه يخطف البصر

¹ : الميل إلى الشيء : الانحراف إليه بالقلب . ينظر : نفسه ، ص 57 .

؟ لتأمل كيف عبّر عن هذه الحيوانات : " قوم سواكم " ، " لي دونكم أهلون " ، " كلّ أبيّ باسل " . إنهم في اعتقاده عُقلاء مُدركون لذا يردفهم دائماً بضمير جمع المذكر السالم .

(3) ... والليل مُقمر :

نُرى ما حقيقة هذا الليل المُقمر؟ وما هي أبعاد هذا الفضاء النوراني؟
نعتقد بأنّ هذا " الليل المُقمر " هو طاقة رمزية خصبة يتواشج فيها الضوء والظلام ؛ الظلام الذي يكشف علاقة الشاعر بقومه ويُخيم عليها ، والضوء ضوء الحرّية والرّشاد ، ولنقل " ضوء العقل " الذي يشقّ هذه الظلمة الداجية ويبدّد غيومها ، فتظهر الأمور على حقيقتها أو قريبة منها : " فقد حُمّت الحاجات و الليل مقمر " ، وما على الشاعر بعدها إلّا أن يسترشد بهذا النور ويدعو قومه إلى الاستضاءة أيضاً ، لكن دعوته هذه تضع في فجاج الليل كما يضع الصوت في الصحراء ، ويمضي قومه في إعراضهم عنه واستخفافهم به ، فلا يجد أمامه إلّا التحوّل والرحيل عنهم مُستضيئاً بنور القمر في أرجاء هذا الليل ، أو لنقل بنور العقل في أرجاء هذه الأرض الظالم أهلها ، والتي سيتكرّر الحديث عنها بعد الرحيل مباشرة:

- وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى مُتعرّلاً

لقد اتّضح الموقف ، واهتدى الشاعر بنور القمر أو العقل ، وبدّا له أنّ الأرض واسعة ، وأنّ على " الكريم " - والكرم كالمروءة والإباء رمز لكل الخصال والشمائل الرفيعة - أن يبتعد عن الأذى ، وأن يفرّ من البغضاء ، ولعلّ هذا البيت يوضح ما كان أقرب إلى الغموض في البيتين السابقيين ؛ فتحوّل الشاعر عن قومه كان بسبب هذا الأذى ، وهذه الشحنة . وها هو ذا يفارق قومه ، ويفيء إلى ذاته يتأملها مستخدماً لفظ صريح الدلالة على العزلة " مُتعرّلاً " ؛ والذي هو شرط جوهرى من شروط التفكير الصحيح السليم . وفي هذه العزلة الخصبة يستطيع التأمل والتفكير وتقدير الأمور والمواقف ويصل إلى اليقين وهذا ما حدث حقاً ؛ فقد انتهى في تفكيره إلى هذه الحقيقة الإنسانية الخالدة :

- لَعْمُرِكَ مَا بِالْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهُوَ يَعْقِلُ

" العقل " هو النور الذي يُجَنّبنا الضيق ، ويعصمنا من الزلّ ، ومادام هذا النور متوهّجاً " ضوء القمر " فلا خوف علينا ونحن نجوب ظلمة الحياة الداجية تتداولنا الرغبة والرّهبة ، وما استخدامه للفعل " سرى " إلّا أكبر دليل للتعبير عن السعي والحركة في هذه الحياة (المظلمة) ، ودلالة الفعل " سرى " عن الليل ليست موضع جدل ، فهي لا تكاد تتفك عنه .

إنّا أمام شاعر يتصوّر الحياة ظلمة عسيرا خوضها من غير نور، فإذا كان معك ضوء القمر أو ضوء العقل المتوهّج " وهو يعقل " فلا ضيق و لا همّ " ما الأرض ضيق " ، إنّ هذا القمر يتحوّل بعد العُزلة و التأمل إلى عقل يقظ يُجنّب صاحبه الضيق والزلل ، وينأى به عن الأذى و البغضاء ، إنّه القمر في ظُلمة الليل ، أو فنقل هو العقل في ظلمة الحياة ، لا فرق .

الخاتمة

في الأخير نقول: إنّ أهمّ نتيجة خلصنا إليها من دراستنا هي أنّ التجربة الشعرية في أساسها وحقيقة أمرها تجربة لغة قبل كل شيء وبعده ، لذا فإنّ الدراسة اللغوية الجادة لأيّ عمل أدبي تُسهم - بشكل فعّال - في إضاءة جوانبه المختلفة ، هذا إن لم نقل أهمّ جوانبه . وسنحاول فيما سيأتي أن نجمع أهمّ النتائج التي وصلنا إليها:

(1) اختيار إيقاع الطويل وزناً عروضياً للقصيدة جاء ليُناسب طولها النسبي ، وطابعها الجدّي ، والحماسة والفخامة والرصانة الماثثة فيها ، وليوافق ضروب القصص المختلفة التي تعجّ بها.

(2) سيطرة التفعيلات المقبوضة على التفعيلات المزاحفة بنسبة 98 % نبعت من الدلالة العميقة للنص ؛ حيث أنّ القبض في هذا السياق يعكس حالة الانقباض النفسي ، والقلق ، والاضطراب الذي يُعانيه الشاعر .

(3) القافية يمكن أن تُفيد بشكل فعّال في البناء الموسيقي للقصيدة ، إذا حظيت بقدر كبير من التركيز الصوتي ، واختير لها حرف رويّ سهل في النطق ، ويتميّز بوضوح إسماعي .

(4) ساهم النظام النحوي في تقديم كلمات مرفوعة بالضمة لمجرى القافية كان أغلبها جزءاً من جملة فعلية ، هذه الأخيرة التي تغلب عليها الحركة التي تكون مُتضمّنة في الفعل ، وهذا ما أكّد نزوع القصيدة الكبير إلى التصوير .

(5) تعدّ موسيقى الصوت المعزول في لامية العرب ذات خصائص تسمح لنا بأن نقول: إنّ الصوت المعزول ، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) ، فإنّه بحكم انعقاد صلة جديدة له بأصوات معزولة مثله ، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات ببعضها البعض ، وبالتالي الربط بين المعاني ، فيصبح ذا طاقة دلالية خلاقة في البيت الشعري تسهم في سبر أغوار النص .

(6) إنّ موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) أوضح مظهرًا وأبلغ أهمية ؛ ذلك أنّه في اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية ، سواء استصحبنا الدال والمدلول كما في التكرار ، أو استصحبنا الدال دون المدلول كما في

الجناس ، فإننا نلاحظ بأنّ الموسيقى الصوتية المُتجسّمة في تكرار الألفاظ أو تجانسها كانت من لبنات موسيقى الشعر الأساسية ، وعليه فهي مَدِينة لَهُ بقسط وافر ؛ فالكلام - في الحقيقة - يكتسب دلالات خلاقّة في نطاق نظام الأصوات المُكتسبة معانيًا جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها، فالمعاني ليست معاني لغة الكلام في مستواها المعجمي/الإخباري ، وإنما هي اللغة الجديدة التي زُرعت في لغة النّص بمفعول تلك الموسيقى بالدرجة الأولى .

(7) ساهمت موسيقى الإطار الدلالي الموسّع في الإطار الموسيقي العام ، فزادت أصواته انسجاما ، ومضمونه وضوحا . أمّا أثرها في الدلالة فقد اتّضح من خلال تناسب الأصوات في التقطيع العمودي مع وقفات التأمّل ، وعليه فهناك تعويل على هذا التقطيع المخصوص الذي يختلف - بكل تأكيد - عن الترتيب المرسل .

(8) أٌكسبت القافية الداخلية وظيفة مخصوصة في القصيدة من خلال توسيع استعمالها إلى أكثر من بيت (الترصيع) ، لُساهم بذلك في الربط بين القضايا المختلفة بأشكال مخصوصة .

(9) للحذف سلطة وقوة دافعة ؛ فطرف الإسناد المحذوف - مثلا - يكون أظهر بحذفه ، والشاعر يكون أنطق إذا لم ينطق به ، والطرف المذكور يكون بارزًا تمام البروز لانهصار الضوء فيه ، وبالتالي يصبح حاصل هذا الأسلوب إبرازًا للعنصرين في التركيب بنفس المستوى . أمّا مقاصده العامة فيمكن إجمالها في الإيجاز ، وسلطة الوزن الشعري ، ومواءمة المواقف المختلفة .

(10) ترجع خصائص التغيير في ترتيب الوحدات اللغوية إلى عاملين أساسيين ، مقتضيات صوتية تتّصل بالواقع الحسيّ للكلام ، وأخرى معنوية تمثّلت في لطائف دلالية كان للتقديم والتأخير فضل في تأديتها ، ولم يستدعها عامل صوتي ظاهر ، لُساهم بذلك في خلق طاقات تعبيرية جديدة لحقت المعاني الظاهرة فزادتها تدقيقًا وتأكيّدًا .

(11) الاعتراض بين عناصر الجملة في القصيدة ، سواء أكانت اسمية أو فعلية جاء ليخلق نوعا من التوازن في الجمل لتعزيز موسيقى الأبيات ، أو للتنبية على المُعترَض به ، والتعجيل بذكره كي لا يسبق إلى الأذهان خلافه .

12) التناوب مظهر آخر من مظاهر التركيب أضفى آفاقاً دلالية جديدة على النص من خلال الجمع بين معاني الحروف ، فحلّ بعضها محلّ بعض مما سمح للكلام بالانتساع ، والانفتاح على أكثر من معنى .

13- تُعتبر الجملة الطويلة في القصيدة بناءً يوازي به الشاعر غرضه ؛ فالشاعر عندما لجأ إلى الإيغال في التصوير فإنّ بناء الجملة - في الوقت نفسه - أخذ في التداخل ، فكان أن بدأت الجملة في الطول إلى أن استغرقت أبياتاً عديدة .

14) أغلب مظاهر التركيب الخاصة في القصيدة عكست وجسّدت أبعاد النص المختلفة ، وذلك يتضح - كما رأينا- في شيوع البدل واسم التفضيل ، وكثرة النفي والجمال المترادفة ووفرة حروف العطف وغيرها .

15) القصيدة رائدة - من حيث الجملة - في التعرف على الخلق العربي ؛ فهي تحمل في بطنها أجنةً لكثير من القيم العربية كالشجاعة ، والوفاء ، والإباء ، والحرية ، والمروءة ، وغيرها . وفي هذا تميّزت القصيدة - أيضاً - بقوة الطّرح ، وجودة الشاعريّة ، وطرافة المشاهد المصورة .

16) بعض العبارات في القصيدة مُفعمة بطاقات رمزية خصبة تُحيل على جوانب مهمّة في هذا النص ، وتكاد تبوح وتكشف ما حاول الشاعر كنايةته ، كما بإمكانها أن تفتح لنا عوالم نقدية جديدة في فضاء هذا النص.

ملحق :

لامية العرب
للشفرى

- 1- أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُم لَأَمِيلُ
- 2- فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقَمَّرٌ وَشُدَّتْ لَطِيَّاتِ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
- 3- وَفِي الْأَرْضِ مَنَأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ
- 4- لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ
- 5- وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدُ عَمَلَسٍ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٍ وَعَرْفَاءُ حِيَالٍ
- 6- هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ دَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَلُ
- 7- وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٍ غَيْرَ أَنْتَنِي إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أُبْسَلُ
- 8- وَإِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ
- 9- وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةً عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ
- 10- وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا بِحُسْنَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّلُ
- 11- ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ : فُوَادٌ مُشَيِّعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيلٍ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ
- 12- هَتُوفٌ مِنَ الْمُلْسِ الْمُنُونِ تَزِينُهَا رَصَائِعُ قَدْ نَيْطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ
- 13- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّاةٌ عَجَلَى تُرِنُ وَتُعُولُ
- 14- وَلَسْتُ بِمُهَيَّافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعةٌ سُقْبَانُهَا وَهِيَ بُهْلُ
- 15- وَلَا جُبًّا أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرِسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
- 16- وَلَا خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُوَادَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمُكَاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
- 17- وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَعَزِّلُ يَرُوحُ وَيَغْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ

- 18- وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتِاجَ أَعَزُّ
- 19- وَلَسْتُ بِمُخَيَّرِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الْهَوَجَلِ الْعِسْفِ يَهْمَاءُ هَوَجَلُ
- 20- إِذَا الْأَمْعَزُ الصَّوَانُ لَاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُقَلَّلُ
- 21- أُدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيتَهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فَأَذْهَلُ
- 22- وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلَا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ
- 23- وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الدَّامِ لَمْ يُلَفْ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَيَّ وَمَأْكَلُ
- 24- وَلَكِنَّ نَفْساً مَرَّةً لَا نُقِيمُ بِي عَلَى الدَّامِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ
- 25- وَأَطْوِي عَلَى الْخَمَصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُعَارُ وَتُقْتَلُ
- 26- وَأَغْدُو عَلَى الْقُوْتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفَ أَطْحَلُ
- 27- غَدَا طَاوِيأً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيأً يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَعْسِلُ
- 28- فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوْتُ مِنْ حَيْثُ أُمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحْلُ
- 29- مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحٌ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُلُ
- 30- أَوْ الْخَشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَنَحَتْ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْذَاهُنَّ سَامٍ مُعَسَّلُ
- 31- مُهَرَّتَةٌ قُوَّةٌ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شَفُوقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٍ وَبُسْلُ
- 32- فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءِ تُكَلُّ
- 33- وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَانْسَى وَانْسَتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
- 34- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلِلصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُّو أَجْمَلُ

- 35- وَفَاءَ وَفَاءَتْ بِادِرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ
- 36- وَتَشْرَبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرِيًّا أَخْنَاوَهَا تَتَصَلَّصُ
- 37- هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلْتُ وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ
- 38- فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِعَفْرِهْ يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُونُ وَحَوْصَلُ
- 39- كَانَ وَغَاها حَجَرَتِيهِ وَحَوْلَهُ أَضَامِيمُ مِنْ سَفَرِ الْقَبَائِلِ نُزْلُ
- 40- تَوَافَيْنِ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَدْوَادَ الْأَصَارِيمِ مَنَهْلُ
- 41- فَعَبَّتْ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أَحَاطَةِ مُجْهِلُ
- 42- وَالْفُ وَجَهَ الْأَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِهَا بِأَهْدَأُ تُنْبِيهِ سَنَاسِينُ قُحْلُ
- 43- وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كَانَ فُصُوصُهُ كَعَابٍ دَحَاها لَاعِبٌ فَهِيَ مُثَّلُ
- 44- فَإِنْ تَبَتَّسَ بِالشَّنْفَرَى أَمْ قَسَطَلِ لَمَّا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ
- 45- طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُهُ لِإِيَّهَا حُمَّ أَوَّلُ
- 46- تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْطِي عِيُونُهَا حِنَانًا إِلَى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلَّغَلُ
- 47- وَالْفُ هُمُومٍ مَا تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَادًا كَحُمَى الرَّبْعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ
- 48- إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا ثُمَّ إِنَّهَا تَتُوبُ فَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتُ وَمِنْ عَلُ
- 49- فَلَمَّا تَرَيْنِي كَابِنَةَ الرَّمْلِ ضَاحِيًّا عَلَى رِقَّةٍ أَحْقَى وَلَا أَتَّعَلُ
- 50- فَإِنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَرَّهْ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَرَمِ أَفْعَلُ
- 51- وَأُعْدِمُ أَحْيَانًا وَأَغْنِي وَإِنَّمَا يَبَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُتَبَدِّلُ

- 52- فلا جَزَعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٍ ولا مَرِحٌ تَحْتَ الْغِنَى أَتَحِيلُ
- 53- ولا تَزْدَهِي الْأَجْهَالُ حِلْمِي وَلَا أَرَى سَوْوَلًا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أُنْمِلُ
- 54- وَلَيْلَةٌ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَبَلَّلُ
- 55- دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغَشٍ وَصُحْبَتِي سَعَارٌ وَارْزِيزٌ وَوَجَرٌ وَأَفْكَلُ
- 56- فَأَيِّمْتُ نِسْوَانًا وَأَيِّمْتُ الدَّهَّ وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ اللَّيْلُ
- 57- وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالْغَمِّصَاءِ جَالِسًا فَرِيقَانِ: مَسْئُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ
- 58- فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِنَبُ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ
- 59- فَلَمْ تَكُ إِلَّا نَبَأَةٌ ثُمَّ هَوَمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِبْعٌ أَمْ رِبْعٌ أَجْدَلُ
- 60- فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لِأَبْرَحَ طَارِقًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَأْكَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ
- 61- وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمَضَانِهِ تَتَمَلَّمُ
- 62- نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كِنَّ دُونَهُ وَلَا سِتْرَ إِلَّا الْأَتْحَمِيَّ الْمُرْعَبَلُ
- 63- وَضَافٍ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرْتُ لِبَائِدَ عَنْ أَعْطَافِهِ مَا تُرْجَلُ
- 64- بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ وَالْفَلْيِ عَهْدُهُ لَهُ عَبَسٌ عَافٍ مِنَ الْغِسْلِ مُحُولُ
- 65- وَخَرَقَ كَظْهَرِ التُّزْسِ قَفَرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ
- 66- فَالْحَقْتُ أَوْلَاهُ بِأَخْرَاهُ مُوفِيًا عَلَى قُنَّةٍ أَفْعِي مِرَارًا وَأُمْنِلُ
- 67- تَرُودُ الْأَرَاوِي الصُّحْمَ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَذَارَى عَلَيْهِنَّ الْمُلَاءُ الْمُذِيلُ
- 68- وَيَرْكُذُنْ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِنَ الْعُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكِيحَ أَعْقَلُ

”... إنّ الدراسات اللغوية التي لا تدخل البنية
الدلالية في عملية التحليل لن تجد النجاح ؛ لأنّ كل
تحليل لشكل رمز من الرموز الدلالية هو في الوقت
عينه تحليل للمضمون المرجعي الخالص...”

رومان جاكبسون

قائمة المراجع والمصادر

القرآن الكريم برواية حفص

المصادر:

- 1 - ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1995 .
- 2 - ابن جني أبو الفتح عثمان ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، ط 2 ، د- ت .
- 3 - ابن جني أبو الفتح عثمان ، المحتسب في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق علي الجندي ناصف وآخرين ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، د- ط ، 1994 .
- 4 - ابن حزم الظاهري ، الإحكام في أصول الأحكام ، د- تح ، دار الحديث ، القاهرة ، ط 1 ، 1404 هـ .
- 5 - ابن خلدون ، المقدمة ، د - تح ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 .
- 6 - ابن رشيق أبو علي الحسن ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط 5 ، 1981 .
- 7 - ابن زاكور المغربي ، تفريج الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب ، تحقيق محمد عبد الحكيم القاضي ومحمد عبد الرزاق عرفان ، د- ط ، د- ت .
- 8 - ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، منشورات مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 1 ، د- ت .
- 9 - ابن منظور محمد بن مكرم الإفريقي ، لسان العرب ، تحقيق مجموعة من الأساتذة ، دار المعارف ، القاهرة ، د- ط ، د- ت .
- 10 - ابن منظور محمد بن مكرم الإفريقي ، لسان العرب ، د- تح ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، د- ت .
- 11 - ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق يوسف بركات هبود ، دار الأرقم ، بيروت ، ط 1 ، 1999 .
- 12 - ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكرياء ، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، المكتبة السلفية ، القاهرة ، 1910 .

- 13 - ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري ، أدب الكاتب ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، بيروت ، 1997 ، د- ط .
- 14 - ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة صبيح ، القاهرة ، د- ط ، د- ت .
- 15 - ابن هشام جمال الدين أبو محمد الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، دار الفكر ، بيروت ، ط1 ، 2005 .
- 16 - ابن يعيش موفق الدين بن علي ، شرح المفصل ، تحقيق مجموعة من أساتذة الأزهر ، مطبعة المنيرية ، مصر ، د- ط ، د- ت .
- 17 - أبو البركات الأنباري ، أسرار العربية ، تحقيق بهجت البيطار ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ، د- ط ، د- ت .
- 18 - أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين ، دار المعرفة ، بيروت ، د- ط ، د- ت .
- 19 - أبو حامد الغزالي ، المستقصى من علم الأصول ، تحقيق محمد عبد السلام الشافعي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1413 هـ .
- 20 - أبو علي القالي ، الأمالي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د- ط ، د- ت .
- 21 - أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، تحقيق سمير جابر ، دار الفكر ، بيروت ، ط2 ، د- ت .
- 22 - أبو هلال العسكري ، الصناعتين " الكتابة والشعر " ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
- 23 - الآمدي علي ابن أبي علي محمد ، الإحكام في أصول الأحكام ، تحقيق سيّد الجميلي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1404 هـ .
- 24 - الأصمعي أبو سعيد عبد الملك بن قريب ، الأصمعيات ، تحقيق محمد شاکر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، د- ت .
- 25 - الباقلائي أبو بكر محمد بن جعفر بن القاسم ، إعجاز القرآن ، تح السيد أحمد الصقر ، دار المعارف ، القاهرة ، د- ط ، د- ت .
- 26 - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، 1998 .

- 27 - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، د- ط ، تونس ، 1966 .
- 28 - الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي ، د- ط ، د- ت .
- 29 - الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العين ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، د- ن ، د- ط ، د- ت .
- 30 - الزبيدي أبوبكر محمد بن الحسن ، تاج العروس من جواهر القاموس ، د - ط ، د - ت .
- 31 - الزجاجي أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق ، اللامات ، تح مازن المبارك ، دار الفكر ، دمشق ، ط 2 ، 1985 .
- 32 - الزركشي محمد بن بهادر بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، 1391 هـ .
- 33 - الزمخشري جار الله أبو القاسم محمود ، أعجب العجب في شرح لامية العرب ، تحقيق محمد عبد الحكيم القاضي ومحمد عبد الرزاق عرفان ، د- ط ، د- ت .
- 34 - الزوزني أبو عبد الله الحسين ، شرح المعلقات السبع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط 5 ، 1985 .
- 35 - المبرد أبو العباس محمد بن يزيد ، الكامل في اللغة والأدب ، تحقيق محمد أحمد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، د- ط ، د- ت .
- 36 - المفضل الطبي ، ديوان المفضليات ، تحقيق عبد السلام هارون ومحمد شاکر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 6 ، د- ت .
- 37 - النابغة الذبياني ، الديوان ، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، د- ط ، د- ت .
- 38 - النابغة الذبياني ، الديوان ، شرح حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط 2 ، 2005 .

- 39 - عبد القادر بن عمر البغدادي ، خزانة الأدب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الخانجي ، القاهرة ، د- ط ، د- ت .
- 40 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1995 .
- 41 - الفراء أبو زكريا يحيى بن زياد ، معاني القرآن ، تحقيق محمد علي النجار و محمد يوسف النجاتي ، عالم الكتاب ، بيروت ، 1980 ، ط 2 .
- 42 - القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتبني وخصومه ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، طبعة مصطفى الحلبي ، مصر ، د- ت .
- 43 - السكاكي أبوبكر محمد بن علي ، مفتاح العلوم ، تحقيق نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 3 ، 1987 .
- 44 - سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، د- ت .
- 45 - السيوطي عبد الرحمان بن أبي بكر جلال الدين ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق محمد عبد الرحيم ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 2005 .
- 46 - الشريف الجرجاني ، التعريفات ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1405هـ .

المراجع العربية :

- 47 - ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم العربي ، سوريا ، ط1 ، 1997 .
- 48 - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، المكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 4 ، 1971 .
- 49 - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، منشورات دار العلم ، بيروت ، ط 4 ، 1972 .
- 50 - إبراهيم مصطفى ، إحياء النحو ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، د- ط ، 2003 .
- 51 - أحمد مومن ، اللسانيات النشأة والتطور ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط2 ، 2005 .
- 52 - أدونيس علي أحمد سعيد ، في الشعرية العربية ، دار الآداب ، لبنان ، ط2 ، 1989 .

- 53 - تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، دار عالم الكتاب ، القاهرة ، ط 4 ، 2004 .
- 54 - حسن ناظم ، البنى الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر للسياب " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط 1 ، 2002 .
- 55 - كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1987 .
- 56 - محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، 2003 .
- 57 - محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، د- ت .
- 58 - محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، 2006 .
- 59 - محمد خان ، اللهجات العربية والقراءات القرآنية - دراسة في البحر المحيط - ، دار الفجر ، القاهرة ، د- ط ، 2002 .
- 60 - محمد طريفي ، شرح ديوان الشنفرى ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 1 ، 2003 ، د- ط ، 2003 .
- 61 - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة / دار عودة ، لبنان ، د- ط ، 1973 .
- 62 - محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، مجلد 20 ، 1981 .
- 63 - مصطفى ناصف ، النقد العربي - نحو نظرية ثانية - ، عالم المعرفة ، الكويت ، مارس 2000 .
- 64 - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط 1 ، 2005 .
- 65 - موسى رابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، ط 1 ، 2003 .

- 66 - صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، مصر ، ط 1 ، 1998 .
- 67 - صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري " دراسة تحليلية تطبيقية " ، دار الأيام ، الجزائر ، ط 1 ، 1996 .
- 68 - عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ، القاهرة ، د- ط ، د- ت .
- 69 - عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا ، د- ت .
- 70 - عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم " دراسة في الجذور " ، دار هومة ، الجزائر ، د- ط ، 1995 .
- 71 - عبد الملك مرتاض ، ألف ياء "تحليل مركب لقصيدة أين ليلالي" ، دار الغرب للنشر ، د- ط ، 2004 .
- 72 - عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، د- ط ، 2004 .
- 73 - عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، د- ط ، 1977 .
- 74 - عبد السلام المسدي ، اللسانيات وأسسها المعرفية ، المطبعة العربية ، تونس ، 1986 ، د- ط .
- 75 - عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، د- ط ، 1995 .
- 76 - عثمان موافي ، في نظرية الأدب ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د- ط ، 2000 .
- 77 - عدنان حسن قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 2001 .
- 78 - العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري " بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر " ، دار الأديب ، وهران ، الجزائر ، د- ط ، 2005 .
- 79 - غانم قدوري الحمد ، المدخل إلى علم أصوات العربية ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ، 2002 .

80 - فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ط 1 ، 1993 .

81 - سعد مصلوح ، الأسلوب " دراسة لغوية إحصائية " ، عالم الكتاب ، القاهرة ، ط 3 ، 1992 .

82 - وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، الكويت ، مارس 1996 .

83 - يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 1 ، د- ت .

الكتب المترجمة:

84 - بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د- ط ، د- ت .

85 - بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، مصر ، ط 5 ، د- ت .

86 - جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، 1986 .

المجلات والدوريات :

87 - أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 5 ، العدد 1 ، أكتوبر 1984 .

88 - بلقاسم بلعرج ، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع) ، مجلة اللغة العربية ، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، عدد 14 ، 2005 .

89 - نورالدين السد ، المكونات الشعرية في يائنة مالك ابن الريب ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، ع 14 ، ديسمبر 1999 .

90 - ندوة العدد ، الأسوبية ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 5 ، العدد 1 ، أكتوبر 1984 .

91 - عبد القادر بوزيده ، دراسة ظاهرة أسلوبية : " التكرار " في قصيدة السياب " رحل النهار " ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، عدد 14 ، ديسمبر 1999 .

المخطوطات :

92 - عبد القادر دامخي ، صورة مجتمع الصعاليك من خلال وصف الذئاب في لامية العرب للشنفرى " دراسة تحليلية في الجذور اللغوية " .

شبكة الويب :

93 - بوجمعة بوبيو ، جدلية القيم في الشعر الجاهلي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .

94 - محمد الريداوي ، قراءة في لاميات الأمم ، مجلة التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع 83-84 .

95 - منقور عبد الجليل ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2001 .

96 - مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، د : رحمن خركان ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 .

97 - صاحب خليل إبراهيم ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 .

98 - عبد الملك مرتاض ، السبع المعلقات " دراسة سيميائية أنثروبولوجية " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998 .

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ - د
مدخل: في لامية العرب والتنظير الأسلوبي.....	23 - 02
في رحاب اللامية	06 - 2
في الأسلوب والأسلوبية	11 - 06
محددات الأسلوب في الأسلوبية:	13-12
1- الأسلوب إضافة	12
2- الأسلوب اختيار	13
3- الأسلوب انزياح	12
الاتجاهات الأسلوبية:	18 - 14
1- الأسلوبية التعبيرية.....	14
2- الأسلوبية النفسية	15
3- الأسلوبية الوظيفية	16
4 - الأسلوبية البنيوية.....	17
الأسلوبية والإحصاء.....	18
الأسلوبية واللسانيات.....	20
الأسلوبية والبلاغة	20
الأسلوبية والنحو.....	21
الأسلوبية والنقد الأدبي.....	22
الأسلوبية بين العلم والمنهج	22

الفصل الأول: البنية الموسيقية وإيحاءاتها الأسلوبية	67 - 24
توطئة	25
1-الموسيقى الخارجية(موسيقى الإطار) :	49 - 29
1-1 الوزن	29
2-1 القافية :	37
1-2-1 الروي	39
2-2-1 المجرى	42
2-الموسيقى الداخلية(موسيقى الحشو):	66 - 50
1-2 موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى:	50
2-1-1 الصفات المعبرة بصفة جوهريّة:	51
أ- الجهر والهمس	51
ب- الشدّة والرخاوة	53
2-1-2 الصفات المعبرة بصفة ثانوية:	55
أ- التكرير	55
ب-الانحراف	56
ج- الصغير	56
2-1-3 التكرار الصوتي:	57
2-2 موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى(اللفظ):	59
2-2-1 التكرار:	59
أ- الضرب:	59
أ-1 الضرب عن طريق التكثيف	59
أ-2 الضرب عن طريق التسلسل	59

ب- التكرار تقتضيه الضرورة اللغوية ...	60
ج- التكرار يقتضيه رفع الالتباس	60
د- التكرار لمجرد جمال الصوت	61
2-2-2 الجنس:	61
1-الجناس التام	61
2-الجناس الناقص	61
• وظائف الجنس:	62
أ- إحداث موسيقى مميزة	62
ب- التعبير عن التقارب	62
2-3 موسيقى الإطار الدلالي الموسّع (التقطيع) :	63
• التقطيع العمودي :	63
أ- التزام نفس التركيب في الصدور	63
ب- التزام نفس التراكيب بين عجزين	64
2-4 المظاهر الموسيقية الخاصة:	65
• القافية الداخلية:	65
أ- القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن	65
ب- القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن (الترصيع)	66
الفصل الثاني: البنية التركيبية وإحياءاتها الأسلوبية	68 - 108
توطئة	69 - 76
1- الحذف:	77
1-1 حذف المسند إليه في الجملة الاسمية	79
1-2 حذف المسند في الجملة الاسمية	80

- 1-3 حذف الفعل 81
- 1-4 حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه 81
- 1-5 حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه 82
- 1-6 حذف المضاف إليه وإقامة المضاف مقامه 83
- 1-7 حذف الحال 83
- 1-8 حذف القسم 83
- 1-9 حذف حرف النداء 83
- 1-10 حذف همزة الاستفهام 84
- 1-11 حذف حرف الجر " ربّ " 84
- 2- التقديم والتأخير: 85
- 2-1 تقديم الخبر على المبتدأ أو خبر كان على اسمها 87
- 2-2 تقديم المفعول به على الفاعل أو على الفعل والفاعل معا 88
- 2-3 تقديم الفاعل على الفعل 89
- 2-4 تأخير الفاعل على الفعل 89
- 3- الاعتراض: 90
- 3-1 الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية 91
- 3-2 الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية: 92
- أ- الاعتراض بالمفعول به 92
- ب- الاعتراض بالجار والمجرور 92
- ج- الاعتراض بين الفعل المبني للمجهول ونائب فاعله 92

4- التناوب :	93
4- 1 التناوب في الحروف أحادية البناء :	94
*- الباء :	94
* 1- الباء بمعنى "مع"	94
* 2- الباء بمعنى "على"	95
* 3- الباء بمعنى "في" الظرفية	95
* 4- الباء بمعنى "عن"	95
4- 2 التناوب في الحروف ثنائية البناء :	96
أ - عن	96
ب - لم	96
4- 3 التناوب في الحروف ثلاثية البناء :	97
أ- حتى	97
ب- لَمَّا	97
5- طول الجملة	98
6- مظاهر خاصة بتراكيب القصيدة :	103
6- 1 شيوع البدل	103
6- 2 شيوع اسم التفضيل	104
6- 3 الإكثار من أساليب النفي	104
6- 4 استخدام الجمل الفعلية المترادفة	105
6- 5 الولوع بأداة التشبيه كأنّ	105
6- 6 كثرة حروف العطف وتنوعها	107

142 - 109	الفصل الثالث: البنية الدلالية وإحياءاتها الأسلوبية.....
117-110	توطئة
118	لامية العرب ... الدلالة و القيم :
119	(1 الحرية و الإباء
120	(2 الإيمان بالذات و القدرة على التفرد
120	(3 العفة
121	(4 الاعتداد بالنفس
122	(5 الشجاعة
124	(6 حسن البلاء في الحرب
125	(7 المروءة و قوة الهمة
126	(8 الوفاء
127	(9 قوة الإرادة
128	(10 التطلع و المغامرة
130	• الذئب / الصعلوك... وجهها الصورة واحدة
137	• الرمز في القصيدة :
138	(1 ... وإني لمولى الصبر
139	(2 ... ولي دونكم أهلون
140	(3 ... والليل مقمر
143	الخاتمة
147	ملحق: نص القصيدة

152	 قائمة المراجع والمصادر
163	 فهرس الموضوعات