آليات التشكيل الأسلوبي
في بائية علقمة بن عبدة الفحل في مدح الحارث الغسَّاني.

د/ رزق المتولي رزق أحمد

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة آليات التشكيل الاسلوبي في بائية علقمة بن عبدة الفحل في ضوء المنهج الأسلوبي، وقد قامت هذه الدراسة على آليتين بارزتين لهما مكانة كبيرة لدى معظم النقاد الأسلوبيين، وهما: الاختيار، والانزياح. وعلى هذا الأساس فقد مضى هذا البحث في كشف مستويات الاختيار لدى شاعرنا في محورين، أولا: مستوى التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية، ثانيا: التشكيل الصوتي الأسلوبي على مستوى إطار الموسيقى الداخلية.

ثم تناولتُ الانزياح ممثلا في نوعيه: التركيبي والدلالي. وقد شمل الانزياح التركيبي ظواهر الحركة الأفقية ممثلة في التقديم والتأخير، والاعتراض. ثم ظواهر الحركة الموضعية ممثلة في الحذف والالتفات. أمَّا الانزياح الدلالي فقد شمل محاور ثلاثة: دلالة الصورة التشبيهية، ودلالة الصورة الاستعارية، ودلالة الصورة الكنائية.

وقد حاولت من خلال هذه الدراسة أن أثبت نتائج علمية ملموسة في إبراز ما يتميز به أسلوب الشاعر في بائيته من تفرد وخصوصية.

الكلمات المفتاحية: علقمة الفحل، الأسلوب، الأسلوبية، بنية القصيدة، مبدأ الاختيار، مبدأ الانزياح .

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فتعد بائية علقمة بن عبدة الفحل علامة فارقة في مسيرته الشعرية، فهى تمثل حالة شعرية متميزة. ولما كانت اللغة الشعرية من أهم مرتكزات هذه القصيدة، فقد وجدت أن المنهج الأسلوبي هو أفضل مدخل لدراستها.

والجدير بالذكر أن المنهج الأسلوبي يستمد إجراءاته من علوم البلاغة من جهة، ومن علم اللسانيات الحديث من جهة أخرى، ويعنى بدراسة النص الأدبي، ووصف طريقة الصياغة، من أجل استخراج الخصائص والسِّمات التى تميز هذا النص الأدبي.

ولذا فقد عقدت العزم على أن يكون البحث متمثلا في دراسة آليات التشكيل الأسلوبي في بائية علقمة بن عبده الفحل، وفق المنهج الأسلوبي القائم على ثلاث ركائز أساسية، تتمثل في الوصف، ثم التحليل، وصولا إلى استخلاص النتائج. **أمَّا عن أسباب اختياري لهذا الموضوع، فيمكن إجمالها في:**

١- الرغبة في دراسة بائية علقمة الفحل وقراءتها وفق منهج نقدي نصي حديث.

٢- كون هذه البائية معدودة من روائع الشعرالعربي القديم؛ لما فيها من صفاء اللغة ورونق الأسلوب، وإشادة النقاد القدامى بها.

٣- إنَّ بائية علقمة لم يلتفت إليها أحد إلى دراستها أسلوبيا برؤية متخصصة، فضلا عن عدم وجود دراسة مستقلة بأي منهج من مناهج النقد النصية التى تركز على هذه القصيدة.

أمَّا عن أبرز تساؤلات هذا البحث قبل إجرائه، فيمكن أجمالها في الآتي:

١- ما أبرز الخصائص والظواهر الأسلوبية التى تميَّزت بها بائية علقمة الفحل؟ وكيف تجلَّت عبر مستويات النص؟

٢- ما طبيعة التراكيب والأساليب اللغوية التى أمتازت بها بائية علقمة؟ وما مدى الثبوت والانزياح في قواعدها واستعمالاتها؟ وما مدى مساهمتها في في تشكيل الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف؟.

وللإجابة عن هذه التساؤلات السابقة وغيرها، فقد جاء هذا البحث في ضوء أربعة مباحث،

يسبقها مقدمة، وتمهيد، وتتلوها خاتمة تجمل أهم النتائج التى توصل إليها البحث.

التمهيد: أولا: التعريف بالشاعر، وآراء النقاد في شاعريته، ومناسبة القصيدة. ثانيا: مفهوم الأسلوبية في التراث والفكر النقدي المعاصر.

المبحث الأول: البنية الشكلية لبائية علقمة ومضمونها الفكري.

المبحث الثاني: الأسلوب بوصفه اختيارا في بائية علقمة.

المبحث الثالث: الانزياح في المستوى التركيبي في بائية علقمة.

المبحث الرابع: الانزياح في المستوى الدلالي في بائية علقمة.

التمهيد :

أولا: (علقمة الفحل، وآراء النقاد في شاعريته، مناسبة القصيدة).

(أ)- التعريف بالشاعر:

هو علقمة بن عبدة بن النعمان بن ناشرة، بن قيس أحد بني عبيد بن ربيعة، بن مالك بن زيد مناة بن تميم بن مرة بن أد بن طابخة بن اليأس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان. في حين ذكره عبد الرحيم العباسي صاحب كتاب معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، بأنه: علقمة بن عبده بن عبد المنعم النعمان ينتهي نسبه إلى نزار(١) .

١- انظر ترجمة علقمة فى:

- أشعار الشعراء الستة الجاهليين للأعلم الشنتمري، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية بالأزهر، الطبعة الأولى، جـ١، ص١٣٩ .

- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، جـ١، ص٢١٨،ص٢٢٠.

- ابن سلام الجمحي: وطبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، جـ ١/ ص١٣٧ .

- المفضل الضبي: المفضليات مع شرح وافر لابن الأنباري، تحقيق كارلس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠م، ص٧٦٢ .

- الآمدي: المؤتلف والمختلففى أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم،صححه وعلَق عليه الأستاذ الدكتور ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، ٢٢٧.

- الأصفهاني: الأغاني، ط. دار الكتب العلمية، ط ٢، بيروت ١٩٩٢م، جـ ٢١، ص ٣٥٦ .

وقد ذكر عبد القادر البغدادي:((أن علقمة شاعر جاهلي ونسبته حسب مـــا ورد في الجمهرة لابن الكلبي، والمؤتلف والمختلف للآمدي: علقمة بن عبدة بن ناشرة بن قيس بن عبيد بن ربيعة بن مالك بن زيد مناة بن تميم))(١).

هذا، وقد ذكر مؤرخو الأدب سبب تلقيبه بالفحل؛ فهذا صاحب الأغاني(ت ٣٥٦ هـــ) يقرر أن علقمة بن عبدة قد لقب بالفحل،((لأنه خلف على امرأة امرئ القيس لما حكمت له على امرئ القيس بأنه أشعر منه في صفة فرسه فطلقها فخلفه عليها))(٢).

وهناك رواية أخرى في سبب تسميته بالفحل؛ ترجع إلى قصة التحكيم المشهورة بينه وبين امرئ القيس، وملخص هذه الحادثة أن علقمة بن عبده احتكم مع امرئ القيس إلى امرأته أم جندب فقالت لهما: قولا شعرا تصفان فيه الخيل على روي واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس :

خَليلَيَّ مُرّا بي عَلى أُمِّ جُندَبِ نُقَـــضِّ لُباناتِ الفُـــــــــــــؤادِ المُعَذَّبِ

وقال علقمة :

ذَهَبتَ مِنَ الهِجرانِ في غَيرِ مَذهَبٍ ولَم يَكُ حَقّاً كُـــــــــــلُّ هَـذا التَجَنُّبُ

ثم أنشداها جميعا، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك فقال: وكيف ذاك؟. قالت لإنك قلت :

فَلِلساق أُلهوبٌ وَلِلسَوطِ دُرَّةٌ وَلِلزَجـــــــــرِ مِنهُ وَقعُ أَهوَجَ مُتعَبِ (١)

– العباسي(الشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي ت ٩٦٣هـــ): معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، حققه وعمق حواشيه ووضع فهارسه محمد محي الدين عبد الحميد، ١٧٥/١ .

– ابن المبارك: منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص ١٨٥ .

١– ينظر: معاهد التنصيص على شواهد التخليص: ص٣٣، ٢٩، ،١٦٠ص، ٢٨٧. والمؤتلف والمختلف للآمدي، ص ٢٢٧ .

٢– الأصفهاني: الأغاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، د.ت، ج٢١ ، ٣٥٤ .

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك. في حين قال علقمة:

فأدركهن ثانـــــــــيا من عـــــــــنانه يمر كـــــــمر الرائـــــــــح المتـــحلب

فأدرك طريدته، وهو ثان من عنان فرسه، ولم يضربه بسوط، ولا مراه بساق ولا زجره . فقال امرؤ القيس: ما هو بأشعر مني ولكنك له وامق، فطلقها ، فخلف عليها علقمة، فسمي بذلك (الفحل). وهناك روايات أخرى في تسميته بالفحل؛ منها قول الأصمعي(ت ٢١٦هـ): لقب بالفحل، لأن كل من عارض شاعرا فغلبه يسمى(فحلا) كذلك فأن الشعراء الذين غلبوا من هاجاهم يلقبون أيضا بالفحول(٢) .

أما الآمدي (ت ٣٧٠هـ) فقال:((علقمة بن عبدة الشاعر المشهور أحد شعراء الجاهلية ، وقيل له الفحل من أجل رجل آخر يقال له علقمة الخصي))(٣)؛ ولعل الآمدي قد أراد أن يميز بينه وبين أكثر من اسم عرف بعلقمة، ومعظمهم كانوا معاصرين له، حيث وجد أن ثمة بعض الشعراء قد أطلق عليهم اسم علقمة؛ منهم من تميم ، ومنهم من غير تميم، ومنهم من واكب علقمة بن عبدة، ومنهم من لم يواكبه، وأشهرهم علقمة الخصي، وهو علقمة بن سهل، وهو من تميم، وعلقمة بن علاثة، وهو من بني جعفر. وقد ميز الشاعر مدار البحث عنهم بالفحل .

وقـــد ذكـــــــر بلاشير أن علقمة بن عبدة الملقب بالفحـــل، لا يظهر إلا بكونه بطلا تميميا تلتقي أسطورته الخفية في القرن الثاني للهجرة الثامن للميلاد، مع أسطورة عبيد بن

---

١ – تُنظر القصة كاملة في: طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص١١٥ . المظفر بن الفضل العلوي: نضرة الأغريض في نصرة القريض، تحقيق د. نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ص ٢١٧.

٢ – ينظر: الأصمعي، فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق ش. تورّي، قدَّم لها الدكتور صلاح الدين الهادي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص٧ .

٣ – المؤتلف والمختلف: ٣٨١ .

الأبرص، وامرىء القيس، ولعله كان في بداية أمـــره، شـــخصا تاريخيـــا أو شـــاعر قبيلـــة ذا علاقة بالحارث بن جبلة الغساني(١) .

(ب)- آراء النقاد في شاعريته.

تعرض نقادنا القدامى لشعر علقمة؛ مبرزين النواحي الإيجابية والنواحي السلبية فيه؛ ويؤكد هذا القول الأصمعي؛ حيث أشار إلى حسن ابتداء علقمة بن عبدة في قوله :

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـيدَ الشَبابِ عَصرَ حـــانَ مَشيبُ(٢)

فيقول هذا هو الابتداء البارع الذي يقدم صاحبه..(٣). وهذه المواقف النقدية للشعر في العصر الجاهلي، لا تخرج عن الاستحسان أو الاستهجان للشعر أو الشعراء بالفعل.((فالشاعر الذي يمتلك كل مقومات الجودة بما فيها من مراعاة مقتضى الحال فانه يهيئ ما هو ملائم لجو القصيدة مبتعدا عما يسبب الاتهام بفساد الذوق وقلة المعرفة))(٤) .

ولقد ذكر محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) أنَّ علقمة بن عبدة في الطبقة الرابعة من الشعراء مع طرفة بن العبد، وعبيد بن الأبرص، وعدي بن زيد وقد ذكر انه، علقمة بن عبدة بن ناشرة بن قيس ....، وذكر أن لعلقمة ثلاث روائع جياد لا يفوقهن شعر؛ الأولى :

ذَهَبتَ مِنَ الهِجرانِ في غَيرِ مَذهَبٍ ولَـــم يَكُ حَقّاً كُـلُّ هَـــذا التَجَنُّبُ

ج

---

(١) – ريجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، تعريب د.ابراهيم كيلاني، دار الفكر، دمشق، ص٨٢ .

٢ – ديوان علقمة : ص

(٣) – الحاتمي(أبو علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي): حليه المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٧٩م، جـــ١، ٢٠٥

(٤) – عدنان عبد النبى البلداوى: المطلع التقليدى فى القصيدة العربية- دراسة ونقد وتحليل ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٤م، ص ٣٦.

والثانية:

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـــــيدَ الشَبابِ عَصرَ حـــانَ مَشيبُ

ج

والثالثة :

هَل ما عَلِمتَ وَما اِستودِعَت مَكتومُ أَم حِبلُها إِذ نَأَتكَ اليَومَ مَصرومُ(١)

جج

كما أورد صاحب العمدة أن علقمة بن عبدة في باب المقلين من الشعراء والمغلبين، وذكره مع طرفه ابن العبد، وعبيد بن الأبرص، وعدي بن زيد(٢) .

وقال ابن الأعرابي: لم يصف أحد قط الخيل ألا احتاج إلى أبى دؤاد، ولا وصف الخمر ألا احتاج إلى أوس بن حجر ولا وصف أحد النعامة ألا احتاج إلى علقمة بن عبدة، ولا اعتذر أحد في الشعر ألا احتاج إلى النابغة الذبياني (٣)، كما كانت العرب– حسب ما يقول حماد الراوية (ت ١٥٦هـ)– تعرض أشعارها على قريش فما قبلوا منها كان مقبولا، وما ردوا منها كان مردودا، فقد قدم علقمة بن عبدة عليهم فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلها إذا نأتك اليوم مصروم

فقالوا هذه سمط الدهر، ثم عاد إليهم في العام المقبل فأنشدهم درته التي يقول فيها:

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـيدَ الشَبابِ عَصرَ حـــــانَ مَشيبُ

فقالوا هاتان سمطا الده(٤)، وقـــال عنـــه ابن سلام أيضا في طبقاته:((إن لابن عبـــدة ثلاث روائع جيـــاد لا يفوقهن شـــعر))، وهـــذه هي الروائع التي ســـمتها قريش(سمطا الدهر)، والسمط كمـــا هو معروف، الشيء الثمين الذي يعلّق أو يعلق فـــي النـــفس. أما

(١) – ينظر: ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص٣٠ –٣١ .

(٢) – العمدة فى صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.ج١، ص١٠٢ .

٣ – ينظر: المصدر نفسه ، جـ١٦ :٢٩٦ .

٤– أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ١٤٢ .

أبو القاسم الآمدي فقال:((أحسن شعر الشعراء المتقدمين ما يشبه في السهولة والعذوبة شعر المحدثين)، نحو قول علقمة بن عبدة :

فَإِن تَسأَلوني بِالنِساءِ فَإِنَّني بَصـــــيرٌ بِأَدواءِالنِســـاءِ طَبِـــيبُ(١)

كما شاركه في الرأي ابن قتيبة؛ إذ قال من جيد قول علقمة، واستشهد بالبيت السابق(٢) . هذه الأقوال – وغيرها كثير– تبين مدى المنزلة التي تبوأها علقمة بين نقدة الشعر ورواته، وهي شهاداتٌ تدلل على علو كعبه في الشعر، ومنزلته الرفيعة بين أقرانه ورصفائه. فضلاً عن كونه فحلاً من فحـــول الشـــعراء الجاهليـــن؛ إذ وضعه ابن سلام فـــي الطبقـــة الرابعـــة من الشـــعراء الجاهليين مع طرفة بن العبد، وعبيد بن الأبرص، وعدي بن زيد ؛ يقول عنهم:((وهم أربعة رهط فحول شعراء، موضعهم مع الأوائل، وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة))(٣). وقد عدَّه الحاتمي((من أصحاب الواحدة))(٤)؛ يريد قصيدته التي مطلعها :

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـــــيدَ الشَبابِ عَصرَ حانَ مَشيبُ

موافقا في ذلك رأي الأصمعي(٥). وقد بالغ ابن خلدون في رفع منزلة علقمة؛ حتى عده((من أصحاب المعلقات !))(٦) .

---

١ – الثعالبي: خاص الخاص، تحقيق مأمون بن محي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٩٤م، ص ٢١٠ .

٢ – ابن قتيبة(ت ٢٧٦هـــ): الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر ، ١٩٦٦م ، ٢١٠

٣– طبقات فحول الشعراء، ١٣٧.

٤ – الحاتمي(أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ت ٣٨٨هـــ): حلية المحاضرة، تحقيق د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ١٩٧٩م، جـــ١، ص ٧٢ .

٥– نضرة الأغريض في نصرة القريض، ص ١٥٩ .

٦– ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، حقق نصوصه وخرج أحاديثه وعلَّق عليه عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ٢٠٠٤م، ص ٥٠٠ .

ومهما يكن من أمر، فقد رفع النقاد من شأن علقمة؛ حتى عدوه أحد الشعراء الستة الكبار الذين جعلوهم في المرتبة الأولى من التفوق والشهرة(١) .

يؤخذ من المصادر التى بين أيدينا أن علقمة قد عمَّر طويلا، وأدرك بعثة الرسول صلى الله عليه وسلم، ولكنه لم يدرك الهجرة؛ إذ عاجله ريب المنون سنة خمس وعشرين وستمائة من الميلاد(٢) .

(جـ)- مناسبة القصيدة.

كان لعلقمة أخ يقال له شأس؛ وقد كان أسيرا عند الحارث مع رجال من بني تميم، فطلب علقمة إطلاق سراحهم فأطلقهم. وكان سبب أسرهم على ما يروى أن الحارث الغساني خطب ابنة المنذر(هند)، فوعـــده بها، وكانت هند لا تريد الرجال، فصنعت بجلدها شبه البرص، فندم المنذر على تزويجها، وأمسكها عن ملك غسان فنشبت الحرب بسبب ذلك وأسر خَلقا كثيرا من أصحاب المنذر؛ منهم شأس بن عبدة أخو علقمة، فلما مدح علقمة الحارث بقصيدته التي مطلعها:

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـيدَ الشَبابِ عَصرَ حانَ مَشيبُ

وطلب فك أسر أخيه، أطلق الملك أخاه وكل الأسرى من قبيلته. ولما وصل علقمة إلى مديح الحارث الغساني عند قوله:

وَفي كُلِّ حَيٍّ قَد خَبَطتَ بِنِعمَةٍ فَحُـقَّ لِشَأسٍ مِن نَـداكَ ذَنـوبُ

فلما سمع الحارث هذا البيت قال نعم وأذنبة، فأطلق جميع الأسرى من تميم، وكل شخص عرفه علقمة(٣).

ثانيا: مفهوم الأسلوبية في التراث والفكر النقدي المعاصر.

---

١ – كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، تحقيق عبد الحليم النجار، رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧م، جـ ١، ص٨٧. .

٢– ديوان علقمة الفحل: من مقدمة التحقيق – المطبعة المحمودية، ط١، القاهرة ١٩٣٥م، ص٢ .

٣ – يُنظر: معاهد التنصيص على شواهد التخليص، ص ٣٢٩

تعددت جهود النقاد والباحثين في محاولاتهم لوضع تعريف للأسلوبية، وقد اعترف كثير منهم((بأنَّ كلمة أسلوبية لا يمكن أن تُعرَّف بشكل مُرْضٍ))([1]). وقد يكون هذا راجع إلى إلى مدى رحابة الميادين التى صارت هذه الكلمة تُطلق عليها([2]).

ترددت كلمة(الأسلوب) كثيرا في الخطاب النقدي منذ القدم، ولعل أرسطو أول من استخدم كلمة الأسلوب، وقد أراد به طريقة التعبير، فقال:((حقا لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعي الامانة من حيث هى لما كانت لنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكن علينا ألاَّ نعتمد فى الدفاع على رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيرا ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الاسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة))([3]).

وقد عُرف الأسلوب في التراث العربي، حيث((وجدنا في حركة النقد القديم ما يقربه أو بمعنى أخر يصله بحركة الدرس الأسلوبي، ويتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد والبلاغة والنحو، كما وقفت حركة النقد والبلاغة القديمين على جوانب البحث الأسلوبي في غالب الأحيان، وتوغلت فيه في القليل منها، لأنها تبدأ غالبا من النص، وتنتهي به كما في الأسلوبية الحديثة))([4]).

وقد وجدت في التراث اللغوي والنقدي القديم أنَّ هناك من تحدث عن الأسلوب، إمَّا بالتصريح به، وإمَّا بالحديث عن بعض أساليب اللغة العربية، فعلى سبيل المثال نجد من تحدث عن بعض الاستخدامات التى تُشكل تعارضًا مع الأصل، كحديث سيبويه عن

---

١ – يُنظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة فى شعر الحسين الحلاج، دار مجدلاوي، الطبعة الأولى، الأردن، عمان، ٢٠٠٢م، ص٧. وكذلك يُنظر، د. عمر عتيق، دراسات أسلوبية فى الشعر الأموي، شعر الأخطل نموذجا، دار جرير للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، عمان، ٢٠٠٧م، ص٣٥.

٢ – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧م، ص٣٥.

٣ – د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، الطبعة الأولى، لبنان، بيروت، ١٩٧٢م، ص١١٦.

٤ – د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٤م، ص١٧١، ١٧٢.

الحذف([1]). وكذلك حديث الجاحظ عن فكرة تبيان مستويات الأداء اللغوي عند الناس([2]). كما تحدث عبد القاهر الجرجاني عن تعريف الأسلوب من خلال مفهومة عن النظم([3]).

يعد الأسلوب هو المسلك إلى الأسلوبية، ولذلك فإنَّ الأسلوبية((تحليل لغوي، موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية))([4])، وتُوصف بأنها((البحث عن الأسس الموضوعية؛ لإرساء علم الأسلوب...))([5])، ومهمة الأسلوبية البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التى تتلاقى؛ لتشكل نظام الوسائل التعبيرية اللغوية المعبرة([6]).

وهكذا تنبسط الأسلوبية على((رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل الاكثر تركيبًا، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تكشف عن لمحة من حياة الفكر.. منظورا إليها من زاوية خاصة))([7]).

أمَّا أهم المعايير التى تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية، والتى تمت الاستعانة بها في تحليل لغة الشعر في بائية علقمة الفحل، فيمكن إجمالها في :

---

١ – يُنظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٨م، جـــ١، ص٢٤ وما بعدها.

٢ – يُنظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٤٤.

٣ – يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٤٦٨ وما بعدها.

٤ – أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية فى النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م، ص٣١

٥ – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، ليبيا، تونس، ص٩

٦ – المرجع السابق، ص٧٦.

٧ – د. شكري محمد عيَّاد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، دار العلوم، الطبعة الأولى، الرياض، ١٩٨٥م، ٣١.

(١)- الاسلوبية الوصفية(أسلوبية التعبير): وتدرس الأسلوبية الوصفية((العلاقة بين اللغة والفكر، وتهتم بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة، ويطلق على هذا المنهج: اسلوبية التعبير(١). وتعد الاسلوبية التعبيرية ذات وظيفة إبلاغية، وغايتها إثبات إرادة المتكلم، ودراسة الوسائل التعبيرية في المجال اللغوي الذى تلتقي فيه اللغة بالحياة(٢).

(٢)- الأسلوبية الإحصائية: فالإحصاء ليس غاية في ذاته، بل هو نتائج تساعد الدارس الأسلوبي على تجلية النص وكشف وجمالياته، حيث إننا نعيش في عصر الإحصاء، فلا يُستغرب أن تنقد الطرق العددية في كثير من أقسام اللغويات وعلم الأسلوب، ويمكن أن يُقال إنَّ دخول هذه الطرق في اللغويات جديرٌ بالاستحسان بوجه عام، ولكن من الخطأ أن تُجعل صنما يُعبد(٣). **تقوم الأسلوبية على آليتين رئيستين، هما:**

(١)- الآلية الأولى: مبدأ الاختيار.

وهو انتقاء الوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه،((ويتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، على أساس الترادف والتخالف))(٤). وبهذا يحقق الاختيار مبدأ الخصوصية في تحديد الأسلوب، إذ إنَّ((مجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هى التى تُشكل أسلوبه الذى يمتاز به عن غيره من المنشئين))(٥).

ومهما يكن فإن تحديد الأسلوب على أساس مبدأ الاختيار يعد محورا مهما من محاور الدراسات الأسلوبية، والتى قدمت الاسلوب على أساس أنه متصل بوعي المبدع وذاتيته التى تُميزه عن الذوات الأخرى، فتفاوت الاسلوب ربما يكون راجعًا إلى طبيعة الاختيار الذى يعد عنصرا اساسيا في عملية الإبداع.

(٢)- الآلية الثانية: مبدأ الانزياح.

---

١ - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٩١

٢ - يُنظر: د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م، ص١٠١.

٣ - د. شكري محمد عيَّاد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٠٥، ١٠٦.

٤ - ولمعرفة المزيد حول بعض الاعتبارات التى تحد من فائدة الإحصاء، وكذلك الجوانب التى قد تستفيد من المعايير العددية أو الإحصائية يُنظر: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٠٦- ١٠٩

٥ - الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، ص٣٨

أصبح مفهوم الانزياح أكثر وضوحا على يد الناقد الفرنسي(جان كوهن)، وفصل فيه في كتابه" بنية اللغة الشعرية"، حيث قام كوهن ببيان كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري، حيث يرى أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقض الذى تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى... فالجانب الأساسي هو المرحلة السالبة؛ لأنَّ هذه المرحلة شرط أساسي للمرحلة الثانية(١).

ومن ثم فسوف يتخذ البحث من هذين المبدأين سبيلا إلى دراسة بائية علقمة بن عبده الفحل دراسة أسلوبية نقدية.

نص القصيدة

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـيدَ الشَبابِ عَصرَ حـــانَ مَشيبُ

تُكَلِّفُني لَيلى وَقَد شَطَّ وَلِيُّها وَعـــادَت عَـــوادٍ بَينَـــنا وَخُـــــــوبُ

ج

مُنَعَّمَةٌ لا يُستَطاعُ كَلامُها عَلـــــى بابِـــها مِن أَن تُـــزارَ رَقـــيبُ

إِذا غابَ عَنها البَعلُ لَم تُفشِ سِرَّهُ وَتُرضـــــي إِيـــــابَ البَعلِ حـــينَ يَؤوبُ

فَلا تَعدِلي بَيني وَبَينَ مُغَمَّرٍ سَقَـــتكِ رَوايا المُزنِ حَـــــيثُ تَصوبُ

سَقاكِ يَمانٍ ذو حَبِيٍّ وَعارِضٍ تَـــروحُ بِهِ جُنـــحَ العَشِـــــيِّ جُـــنوبُ

وَما أَنتَ أَم ما ذِكرُها رَبَعِيَّةً يُخَطُّ لَـها مِـــــن ثَـرمَـداءَ قَلـــــيبُ

فَإِن تَسأَلوني بِالنِساءِ فَإِنَّني بَصـــــيرٌ بِأَدواءِ النِســاءِ طَبـيبُ

---

١ – يُنظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ٤٩.

إذا شابَ رَأسُ المَرءِ أَو قَلَّ مالُهُ		فَلَيسَ لَهُ مِن وُدِّهِنَّ نَصيبُ

يُرِدنَ ثَراءَ المالِ حَيثُ عَلِمنَهُ		وَشَرخُ الشَبابِ عِندَهُنَّ عَجيبُ

فَدَعها وَسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِجَسرَةٍ		كَهَمِّكَ فيها بِالرِدافِ خَبيبُ

وَناجِيَةٍ أَفنى رَكيبَ ضُلوعِها		وَحارِكَها تَهَجُّرٌ فَدُؤوبُ

وَتُصبِحُ عَن غِبِّ السُرى وَكَأَنَّها		مُوَلَّعَةً تَخشى القَنيصَ شَبوبُ

تَعَفَّقَ بِالأَرطى لَها وَأَرادَها		رِجالٌ فَبَذَّت نَبلَهُم وَكَليبُ

إِلى الحارِثِ الوَهّابِ أَعمَلتُ ناقَتي		لِكَلكَلِها وَالقُصرَيَينَ وَجيبُ

لِتُبلِغَني دارَ اِمرِئٍ كانَ نائِياً		فَقَد قَرَّبَتني مِن نَداكَ قَروبُ

إِلَيكَ أَبَيتَ اللَعنَ كانَ وَجيفُها		بِمُشتَبِهاتٍ هَولُهُنَّ مَهيبُ

تَتَبَّعُ أَفياءَ الظِلالِ عَشِيَّةً		عَلى طُرُقٍ كَأَنَّهُنَّ سُبوبُ

هَداني إِلَيكَ الفَرقَدانِ وَلاحِبٌ		لَهُ فَوقَ أَصواءِ المِتانِ عُلوبُ

بِها جِيَفُ الحَسرى فَأَمّا عِظامُها		فَبيضٌ وَأَمّا جِلدُها فَصَليبُ

فَأَورَدتُها ماءً كَأَنَّ جِمامَهُ		مِنَ الأَجنِ حِنّاءٌ مَعاً وَصَبيبُ

تُرادَ عَلى دِمنِ الحِياضِ فَإِن تَعُفُّ		فَإِنَّ المُنَدّى رِحلَةٌ فَرُكوبُ

وَأَنتَ اِمرُؤٌ أَفضَت إِلَيكَ أَمانَتي		وَقَبلَكَ رَبَّتني فَضِعتُ رُبوبُ

فَأَدَّت بَنو عَوفِ بنِ كَعبٍ رَبيبَها		وَغودِرَ في بَعضِ الجُنودِ رَبيبُ

فَوَاللَهِ لَولا فارِسُ الجَونِ مِنهُمُ		لَآبوا خَزايا وَالإِيابُ حَبيبُ

تُقَدِّمُهُ حَتّى تَغيبَ حُجولُهُ		وَأَنتَ لِبَيضِ الدارِعينَ ضَروبُ

مُظاهِرُ سِربالي حَديدٌ عَلَيهِما		عَقيلاً سُيوفٍ مِخذَمٌ وَرُسوبُ

فَجالَدتَهُم حَتّى اِتَّقوكَ بِكَبشِهِم		وَقَد حانَ مِن شَمسِ النَهارِ غُروبُ

وَقاتَلَ مِن غَسّانَ أَهلُ حِفاظِها		وَهِنبٌ وَقاسٌ جالَدَت وَشَبيبُ

تَخَشخَشُ أَبدانُ الحَديدِ عَلَيهِمُ		كَما خَشخَشَت يَبسَ الحَصادِ جَنوبُ

تَجودُ بِنَفسٍ لا يُجادُ بِمِثلِها		وَأَنتَ بِها يَومَ اللِقاءِ تَطيبُ

كَأَنَّ رِجالَ الأَوسِ تَحتَ لَبانِهِ		وَما جَمَعَت جَلٌّ مَعاً وَعَتيبُ

رَغا فَوقَهُم سَقبُ السَماءِ فَداحِصٌ		بِشَكَّتِهِ لَم يُستَلَب وَسَليبُ

كَأَنَّهُمُ صابَت عَلَيهِم سَحابَةٌ		صَواعِقُها لِطَيرِهُنَّ دَبيبُ

فَلَم تَنجُ إِلّا شَطبَةٌ بِلِجامِها وَإِلّا طِمِرٌّ كَالقَناةِ نَجيبُ

وَإِلّا كَمِيٌّ ذو حِفاظٍ كَأَنَّهُ بِما اِبتَلَّ مِن حَدِّ الظُباتِ خَصيبُ

وَفي كُلِّ حَيٍّ قَد خَبَطتَ بِنِعمَةٍ فَحُقَّ لِشَأسٍ مِن نَداكَ ذَنوبُ

وَما مِثلُهُ في الناسِ إِلّا قَبيلُهُ مُساوٍ وَلا دانٍ لَذاكَ قَريبُ

فَلا تُحرِمَنّي نائِلاً عَن جَنابَةٍ فَإِنّي اِمرُؤٌ وَسطَ القِبابِ غَريبُ([1])

المبحث الأول

البنية الشكلية لبائية علقمة ومضمونها الفكري .

يعد بناء القصيدة مصطلحاً نقدياً يطلق عليه بناء الشعر، وطريقة صياغته وتركيبه، وأول من تعرض لهذه القضية بشيءٍ من التفصيل ابن قتيبة(ت٢٧٦هـ)، والذي جعل أقسام القصيدة أربعة(٢): الوقوف على الأطلال والديار وبكاء الربع ومخاطبة الرفاق. والنسيب وذكر الشوق والصبابة. وصف الرحلة فى الصحراء ،والرحلة فى الطريق ومكابدة ما عانه. والغرض الذي قال القصيدة من أجله ...

لقد استطاع الشكل الفني للقصيدة الجاهلية أن((يفرض نفسه– بصورة أو بأخرى – على الشعر العربي فى رحلته الطويلة عبر العصور الإسلامية التالية، وقد بلغ من صرامة هذا النظام الذي فرضه شعراء العصر الجاهلي– دون قصد – على بناء القصيدة أن أكثر

[1] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور حنَّا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الاولى، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م، ص٢٣-ص٣٠.

[2] – انظر: ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) : الشعر والشعراء ، تحقيق / أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ،مصر ١٩٦٦م ،جـ١، ص٧٥

نقاد الشعر فى العصور التالية المختلفة قد اتخذوا منه مقياساً فنياً ثابتاً يُقوِّمون على أساسه الشعر بصرف النظر عن انغماسهم فى خضم الحداثة وتيارات المعاصرة))([1]).

ولقد عرف الشاعر القديم أن((أي قصيدة لابد لها من بداية ونهاية محددتان، وكذلك لابد أن يكون هناك روابط داخل هذه القصيدة تحكم ربط الأجزاء بعضها ببعض، إذا ما أراد الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض مثلاً ....أو ما يسمى بالتخلص والخروج ،إذن فأجزاء البناء الهيكلي الرئيسية فى القصيدة الشعرية هي: مبدؤها، وتخلصها، وخاتمتها))([2]).

وفي ضوء ذلك كان الاهتمام متوجهاً – في هذا المحور – الي دراسة البناء الشكلي لبائية علقمة الفحل ومضمونها الفكري، من خلال المطلع، ومقدمة القصيدة، وحسن التخلص، خاتمتها، والوحدة العضوية.

(أ): مطلع بائية علقمة.

أولى البلاغيون والنقدة العرب مطلع القصيدة اهتماما بالغا، فرأيناهم يوجبون على الشاعر التأنق فى تخير ألفاظ المطلع، وتركيز معانيه، حيث يعد مرتكز القصيدة ونافذتها التى يستشف من خلالها عما بداخلها؛ يقول ابن رشيق:((الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغى للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة))(٣) ؛ كما اشترط أن يكون المطلع ((حلوا سهلا ، وفخما جزلا ... وليرغب الشاعر عن العقيد فى الابتداء ؛ فإنه أول العىّ ودليل الفهّة))(٤).

كما أشار أبو هلال العسكرى إلى أهمية المطلع؛ داعيا الكتّاب إلى الإحسان فى الابتداءات؛ لأنهن دلائل البيان فى نظره(٥)، وها هو ذا القاضى الجرجانى يوجب على

---

[1] – د. عبد الله التطاوي : قصيدة المدح العباسية ، دار قباء ،مصر ٢٠٠٠م ، ص٥٤

[2] – د. صلاح عبد الحافظ : الصنعة الفنية فى شعر المتنبي ، دار المعارف ،مصر ١٩٨٣م ، ص٤١١ ،ص٤١٢

(٣) العمدة: جـ١ / ص ٢١٨ ، وانظر : الصناعتين ص ٤٥٥ .

(٤) العمدة : جـ١ / ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

(٥) ينظر: أبو هلال العسكري(ت ٣٩٥هـ) : كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، د٠ت، ص ٤٥١ .

الشاعر الحاذق((أن يجتهد فى تحسين الاستهلال والتخلص، ويعدها الخاتمة؛ فإنها المواقف التى تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء))(١) .

ويقول علقمة بن عبدة الفحل في مطلع قصيدته:

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـيدَ الشَبابِ عَصرَ حـــانَ مَشيبُ(٢)

والواقع أن علقمة قد أجاد فى هذا المطلع أيَّما إجادة، فجاء مطلعه بارعا يعبِّر بصدق عن مشاعره، كما أنه ينسجم تماما مع دعوة النقدة والبلاغيين إلى تناسُب المطلع والقصيدة بعمومها؛ والمعانى التى تضمنها مركزة مركبة، وألفاظه قد تُخيرت اختيارا، مما جعلها تقرع السمع قرعا؛ مؤثرة عليه، موفقة فى استمالة الأسماع إلى الإصغاء والانتباه((إن جودة مضمون المطلع تتوقف على مدى ثقافة الشاعر، وعلى درجة قابليته وقدرته فى طريقة التفكير والتصوير، ومن ثم التعبير بما لديه من مفردات لغوية عما يحس ويشعر))(٣) .

وقد تنبه نقادنا القدامى إلى حسن ابتداء علقمة في هذه القصيدة؛ فها هو ذا الحاتميُّ ينقل عن الأصمعي قوله:((الابتداءات البارعة التي تقدم أصحابها فيها خمسة))(٤)، وذكر منها بيتين لعلقمة هما قوله:

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـــيدَ الشَبابِ عَصرَ حـــانَ مَشيبُ

وقوله:

هَل ما عَلِمتَ وَما اِستودِعَت مَكتومُ أَم حِبلُـــها إِذ نَأَتكَ اليَـــومَ مَصـــرومُ

(ب)- مقدمة القصيدة (مقدمة النسيب الأبيات من ١: ١٠)

(١)- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، على محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ص ٣٨ .

٢ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣.

(٣) – عدنان عبد النبى البلداوى: المطلع التقليدى فى القصيدة العربية، ص ٣٦ .

(٤) – حلية المحاضرة: جـ ١، ص٩٦ ،ص ٢٠٥ .

تعد المقدمة هي أول أجزاء القصيدة، وأول قول الشاعر، وأول شيء تسمعه أذن المتلقي، ولذلك فالشاعر الواعي يستهلها استهلالاً بارعاً، يجذب انتباه المتلقي، ويحمله على الإصغاء والاستماع ((وينتزعه من عالمه المادي إلى عالم آخر خالص، وهو عالم الخيال والانفعال))[١] .

ويستعين الشاعر بالمقدمة لتهيئة المتلقي وتشويقه لما سيلقي عليه، وإثارة الانفعالات المناسبة عنده، ويقول د/ عبده بدوي:((وقد يقصد بالمقدمة مجرد إشغال عقل مستمعه، وحمله على أن يشرع عقله ليفهم عنه، أو إحداث نوع من الموسيقى الممهدة لما يريد أن يقول بعد ذلك ،ومن هنا تكون بعض المطالع أشبه بالمقدمات الموسيقية للأعمال المسرحية، فما يطلب منها هو تصوير المناخ بموسيقى الألفاظ)) [٢] .

والمتأمل فى بائية علقمة يدرك أنه قد استهلَّ الأبيات العشرة الأولى منها استهلالاً ذاتيًّا؛ حيث رأيناه يبدؤها بالنسيب، ذاكرًا الأحبة والديار، متحدثا عن قلبه الطروب الذي شغف بالغيد الحسان، وصار ذلك ديدنه حتى اشتعل رأسه شيبا، وبلغ به الكبر عتيًّا!، والجدير بالذكر أنَّ البدءُ بالغزل في قصائد المديح في العصر الجاهلي كان سنةٌ متبعةٌ لدى الشعراء، وكأني بهم يريدون بذلك أن يرفعوا الكلفة بينهم وبين ممدوحيهم؛ ليهيئ الشاعر ممدوحه لسماع ما يقول بعدُ، فيشعر الممدوح بالطرب والانتشاء، ومن هنا يبدو هذا الاستهلال الغزلي موفقا لدى شاعرنا. فضلا عن ذلك أخذ علقمة يصف محبوبته، فوصفها بأنها منعمة مترفة مصونة محجوبة عن الأعين؛ على بابها رقيب رقيب حافظ لا يمكن التغلب عليه!! ، ونحسب أن في هذا رمزا لمهابة الممدوح وشدة بأسه وسطوته .

وطفق علقمة يمدح محبوبته بأنها من الحرائر العفيفات اللواتي يحفظن أزواجهن في غيابهم، ويسعدونهم في عودتهم بما يتمتعن به من حسن السيرة وجمال العشرة. ثم أدخل علقمة في مدحته عنصر فكاهة تجعل نفس الممدوح تنبسط له وتأنس منه؛ فراح يعرض خبرته بالنساء؛ فهو عارف بطباعهن، خبير بأدوائهن!! طبيب بعللهن، وإلى هنا ينتهي قسم النسيب،((وقد رأينا أنه بدأه بالحنين إلى شيء عزيز بعد فوات أوانه، ونعت امرأة حرة

١- د. عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري "دراسة في النظرية والتطبيق "، دار العلوم للطباعة والنشر ،الرياض، الطبعة الأولي، ١٩٨٤، ص ٢٤٩ .

٢– د/ عبده بدوي : أبو تمام وقضية الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص ١٣٤

ناعمة مترفة ذات مكارم مضروب عليها الحجاب. ثم لام نفسه على هذا الشوق على حين شيب الرأس وقلة المال. وأخذ يزجر نفسه ويسليها بالحكمة الممزوجة بروح الفكاهة. وإذا النساء يؤثرن المال وشرخ الشباب، فلا سبيل إلى نيل وصل من يتوق إليها قلبه منهن الآن . فليطلب العزاء وليسل فؤاده بضرب من السلوى عن هذه الفاتنة البعيدة الخلوب))(١) .

ومما سبق يتضح لنا أن مفردات هذه المقدمة الغزلية قد أوضحت التلاؤم بينها وموضوع القصيدة... وقد حرص شاعرنا على جودة مقدمته، وأثرها في جذب انتباه المتلقي، والوصول إلى الغرض في سلاسة وهدوء دون اضطراب وخلل.

(ج)- التخلص أو الخروج (البيت الحادي عشر).

يعد التخلص حلقة أساسية في سلسلة بناء القصيدة العربية، ويعبر حسن التخلص عن براعة الشاعر في ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض، ولذلك اهتم النقاد بالتخلص وأساليبه المختلفه ، وفاضلوا بين الشعراء في حسن التخلص، كما اختلفوا في تسمية التخلص، فمنهم من سماه خروجاً(٢). والغالبية منهم دعته تخلصاً، والتخلص والخروج بمعنى واحد، وهو((امتزاج أخر ما يقدمه الشاعر على المدح من نسيب أو فخر أو وصف أو أدب أو زهد أو مجون أو غير ذلك بأول بيت من المدح))(٣) .

ويتمثل التخلص فى قدرة الشاعر على الربط والانتقال من بناء المطلع إلى بناء الموضوع الجديد دون اضطراب أو خلل أو انقطاع للجو النفسي، والتسلسل الفني؛ لأن حسن التخلص((من العناص المهمة في بناء القصيدة، لأنه يربط بين أهم عنصرين في بناء القصيدة ، وهما المطلع والموضوع الأصلي، بتخلص سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعني، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلاَّ وقد وقع في الثاني))(٤).

---

(١)- د. عبد الله الطيب: شرح بائية علقمة (طحا بك قلب)، دار الفكر، ١٩٧٠م، ص ١٥ .

٢- منهم: العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٥١٣ - ابن رشيق : العمدة ج١ / ص ٢٣٤ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٣١٨

٣- ابن أبي الإصبع المصري : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق/ حفني محمد شرف ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ١٩٦٣ ،جـ٢ / ص ٤٣٣

٤- د/ على أبو زيد : بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر ، دار المعارف ، مصر ١٩٩٤ م ، ص ٧٧

ويتجلَّى التخلص في بائية علقمة الفحل بعد هذه المقدة الغزلية في قوله:

فَدَعها وَسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِجَسرَةٍ كَهَـمِّكَ فيها بِالـــرِدافِ خَبـيبُ[١]

وبعد مقدمة النسيب التى استعرقت نحو عشرة أبيات، يشير شاعرنا في صورة واضحة إلى رغبته في الانتقال إلى موضوع القصيدة، عبر فعل الأمر(دعها)، ويستطيع قارئ القصيدة أن يضع يده مباشرة على بيت الخروج، لأنَّ الشاعر قد ذكر ذلك صراحة، في إشارة واضحة لرغبته في الانتقال من هذه المقدمة إلى موضوعها الرئيس، ومن ثم فقد قام التخلص بدور كبير في الربط بين أجزاء القصيدة، خاصة بين المقدمة والموضوع، دون اضطراب في التركيب، أو اختلال في الجو النفسي للوحدة الشعورية.

(جـ)- وصف الناقة والرحلة إلى الممدوح(الأبيات من ١١: ٢٢).

وينتقل علقمة في القسم الثاني من قصيدته إلى نعت الرحلة؛ واصفا ناقته الجسرة التي تسرع بالرديفين في الصحراء، ولعل شاعرنا يريغ بذلك أن يكسب تعاطف السامع؛ فيرثي لحال الشاعر المزري الذي وصل إليه من إخفاق في حبه؛ فإذا به يفزع إلى ممدوحه؛ علَّه يجد في كنفه العزاء والسلوى! ويتجلَّى ذلك في قوله:

وَناجِيَةٍ أَفنى رَكيبَ ضُلوعِها وَحـــارِكَــهــا تَهَــجَّــرٌ فَـــدُؤوبُ[٢]

إلى قوله:

تُرادَ عَلى دِمنِ الحِياضِ فَإِن تَعُفْ فَإِنَّ المُــنَدّى رِحلَــةٌ فَــرُكوبُ[٣]

ج

وينتقل علقمة في القسم الثاني من قصيدته إلى وصف ناقته الجسرة، محسنا التخلص؛ رابطا ربطا منطقيا بين المقدمة الغزلية وبين موضوعه الرئيس/ المدح.

وجدير بالذكر أنَّ ابتداءه بالنسيب ووصف الراحلة لينسجم مع موضوع القصيدة انسجامًا كبيرًا، ويتناغم مع غرضه؛ حيث ذكر رحلته إلى الممدوح، ووصف ما لقيه فيها

---

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٥.

[٢] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٥

[٣] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٨

من مشقة وعنت، فإذا فعل ذلك أوجب على الممدوح حق الإكرام؛ لأنه قصده وأمَّل فيه، وقضى له حاجته، فلا يرده عندئذ بخفي حنين!!، وهو منهجٌ قويمٌ في بناء القصائد المدحية. وقد أصاب ابن قتيبة في تعليل ذلك، وحالفه التوفيق في تعليله، يقول ابن قتيبة:((سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار.. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق؛ ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه... فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وانضاء الراحلة والبعير(١) .

(د)- الصلة الموضوعية بين مقدمة بائية علقمة وموضوعها.

والحق لقد برع علقمة في إيجاد صلة موضوعية بين القسم الأول/ المقدمة وبين موضوعه الرئيسي براعة يلحظها القارئ الفطن، وقد ربطه الشاعر ربطا محكما بقسم النسيب من جهة المعنى والروح والصور البيانية ونغم الشعر، أما من جهة المعنى فإن هذه الرحلة وسيلة للسلوى. وأما من جهة الروح فلأن المحبوبة كانت مترفة بخيلة عسيرة النوال أنثى تؤثر بطبيعتها الغنى وشرخ الشباب، وقد صرف الشاعر نفسه عنها ليرتحل إلى سيد فحل كريم وهاب.

وأما من جهة الصور البيانية، فصوره في النسيب كلها تؤكد معنى الحجاب وعدم الاستطاعة، وهنا تنفسح الصور بالأمل، فالناقة تحتمل الرديف وتسرع به؛ وهو يحثها حتى تضطرب ضلوعها وكلكلها، وأما من جهة نغم الشعر فنغم الشاعر خافت فيه أناة في أبيات النسيب ومن شواهد ذلك قوله مثلا:" وشرخ الشباب عندهن عجيب" فإنك تحتاج أن تقف قليلا عند كسرة باء الشباب ليستقيم لك جرس الوزن. ولعلك تلاحظ كثرة حروف المد التي تطلب نوعا من التؤدة مثل: فإن تسألوني- بالنساء- فإنني- بصير- بأدواء النساء- طبيب- هذا وحين أخذ الشاعر في الحديث عن ناقته وعن الرحلة داخله نشاط وإسراع فجاء بقوله: فدعها- ثم استعمل التشديد: سل- الهم- كهمك- الوهاب- وبالألفاظ القليلة حروف المد أو الخالية منها : بجسرة- لكلكلها- والقصريين.

---

(٢)- ابن قتيبة : الشعراء والشعراء، ص٢ .

ويجيء المدح، أو المسألة في القسم الثالث من البائية؛ والتي من أجلها أنشئت القصيدة، فيذكر مسألته صراحة؛ ودون مواربة منه، أو تعمية؛ فنراه يوجه خطابه لممدوحه طالبا منه ألا يحرمه من عطائه؛ خاصة أنه قصده وتعرض في سبيل الوصول إليه إلى كل صنوف المعاناة والهول، ومن المروءة ألا يرده صفر اليدين خائبا !!، فضلا عن أنه رجل غريب في بلاده؛ وكأنه يريد أن يقدم له حيثيات تؤهله لرعاية الممدوح، وتلزمه أن يقضي له حاجته التي يبتغيها، وهو جدير بذلك وحقيق!!، وقد نجح علقمة أيضا في هذا القسم من قصيدته في أن يربط ربطا موضوعيا بارعا بينه، وبين القسم الذي سبقه، وقد أصاب د. عبد الله الطيب كبد الحقيقة في قوله:((وهذا القسمُ مربوطٌ ربطًا محكمًا بالذي قبله من جهة المعنى والروح والصور البيانية ونغم الشعر . أما من جهة المعنى فلأنه وأما من جهة الروح فلأنه فر يطلب السلوى ، والناقة كانت وسيلة الفرار، والممدوح هو الملجأوالمفر .

وأما من جهة الصور البيانية فلأن مهالك الصحراء من طرق مشتبهة وجيف وماء متغير ونشاط ناقته وتعبها واجتهاده هو ووحشته واهتداءه بالنجم؛ كل أولئك كن وسيلة الوصول إلى الممدوح وهو الأمل. وقد صرح الشاعر بهذا عند أول الحديث عن الرحلة– إلى الحرث الوهاب ؛ فنبهه به ثم قوله : إليك أبيت اللعن ، وقوله : هداني إليك الفرقدان ... وأما من جهة نغم الشعر فالطريقة التي تحدث بها الشاعر عن نفسه وعن الممدوح تتراوح بين الالتفات إلى الغائب والمواجهة بالخطاب.. ولا ريب أنك لاحظت قوة استعمال الضمير المنفصل في قوله: " وأنت امرؤ أفضت إليك أمانتي "، وما فيه من الصدى لجرس قوله في أول حديثه عن الرحلة " إلى الحارث الوهاب " ... ثم قوله من بعد " لتبلغني دار امرئ كان نائيا "، ثم جاء بضمير المخاطب المتصل(الكاف) في" إليك أبيت اللعن"، ثم واجهه بالخطاب في قوله : " فلا تحرمني وأنت امرؤ "، وكرر ضمير المتكلم لينبه على نفسه – فلا تحرمني – أمانتي – ربتني– فضعت. وقد لاحظنا من قبل افتنانه في تكرار الهاءات في" هولهن مهيب " ، واستعماله الجناس في قوله: " قربتني من نداك قروب "، ولا ريب أنك لاحظت السجع في قوله : هداني ... الفرقدان، المتان، وهلم جرا))(١) .

(هـ)– خاتمة بائية علقمة .

(١)– د. عبد الله الطيب: شرح بائية علقمة (طحا بك قلب)، ص ٢٧ .

أما الخاتمة أو الانتهاء أو المقطع، على اختلاف التسميات، فإنها لا تقل أهمية عن المطلع؛ لذا فقد حظيت بعناية النقدة أيضًا، فعدّوها((قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها فى الأسماع، وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتى بعده أحسن منه ، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه))(١)، وقد اشترط لها أبو هلال العسكرى أن تكون أجود بيت فى القصيدة، وأدخل فى المعنى الذى قصد له الشاعر فى نظمها، وأن تتضمن حكمه، أو مثلا سائرا(٢).

كما اشترط حازم القرطاجنى فى الخاتمة أن تكون فى كل غرض بما يناسبه فقال:((فأما الاختتام فينبغى أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهانى والمديح، وبمعان مؤسّية فيما قصد به التعازى والرثاء، وكذلك يكون الاختتام فى كل غرض بما يناسبه))(٣)، ويشير الخطيب القزوينى إلى أهمية الانتهاء؛ باعتباره آخر ما يعيه السمع، ويرتسم فى النفس فيقول: ((فإن كان مختارًا جبر ما عساه وقع فيما قبله من التقصير، وإن كان غير مختار كان بخلاف ذلك، وربما أنسى محاسن ما قبله!))(٤).

وعندما ننظر فى خاتمة هذه البائية المدحية، لنتبين مدى تحقق ما ذكره النقدة عن خاتمة القصيدة، فإننا نجد أن ختامها يتسم بالجودة؛ إذ جاءت ملتحمة بمضمون القصيدة التحامًا شديدًا، وملتئمة مع الغرض الرئيسى للقصيدة، ومتتناغمة معه تناغمًا كبيرًا، بعد أن أوجز فيها ولخّص ما ورد فى ثناياها كلها، وعندها انتهت المعانى، فلم يعد فيها زيادة لمستزيد، ولم يُبْق منها أيضا معنًى مفتوحًا معلقًا؛ يحس معه السامع أن ثمة نقصًا فى

(١)- ابن رشيق : العمدة في ماحسن الشعر وآدابه ونقده، جـ ١ / ٢٣٩ .

(٢) – انظر : الصناعتين، ص ٤٥٣ – ٤٥٥ .

(٣) – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص ٣٠٦ .

(٤) – الخطيب القزويني: الإيضاح فى علوم البلاغة– المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص ٣٣٦ .

القصيدة؛ الأمر الذى يدعم ما قاله الخطيب القزوينى من أن((أحسن الانتهاءات ما آذن بانتهاء الكلام))(١) .

ونظرًا لجودة خاتمة القصيدة، فقد طرب لها الممدوح طربًا شديدًا فيما يروي الرواة؛ إذ يذكرون أن الحارث قد انتشى وسعد عندما سمع قول علقمة:

وَفي كُلِّ حَيٍّ قَد خَبَطتَ بِنِعمَةٍ فَحُـــــقَّ لِشَأسٍ مِن نَـــــداكَ ذَنوبُ(٢)

فقال له الحارث: " نَعَمْ وَأُذْنِبَةٌ ! "، ينضاف إلى ذلك فقد أنعم الحارث على شاعرنا؛ فأطلق سراح أخيه شأس، كما أطلق أسارى قومه بني تميم، وحملهم وزودهم وكساهم، وأكرمه هو، فكساه من حُلَلِ الملوك التي كانت تتباهى بها سادات العرب في المواسم(٣) .

المبحث الرابع

الأسلوب بوصفه اختيارا في بائية علقمة

لما كان الشعر في شتى صوره في نظر كثيرين يُبني على أساس الكلمات((التـــى تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا، تبعًا لتعاقب الحركة والسكون، مما يضع للشعر وزنـــه المتميز وإيقاعه))(٤).

يعد الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة، فهو عند الجـــاحظ((آلـــة اللفظ والجوهر الذى يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف))(٥). وقد ربطه ابن جني في كتابه " الخصائص" باللغة، بل جعلها مؤلفة من أصوات، فقال:((حدُّها – أي اللغة– أنها أصـــوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم))(٦).

---

(١)– الإيضاح فى علوم البلاغة، ص ٣٣٧ .

٢ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣١

(٣)– تُنظر القصة في : معاهد التنصيص على شواهد التخليص، ٣٢٩ .

٤ – د. جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٣٦٧.

٥ – الجاحظ: البيان والتبيين، جـــ١، ص٧٩.

٦ – ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشئون الثقافية، الطبعة الرابعة، بغداد، ١٩٩٠م، جـــ١، صص٣٤.

وتتجلَّى أهمية المكونات الصوتية في أنها تمثل إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري، والتى تجعل منه خطابا يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة، وعن طريقها يبرز الإبداع الشعري، لدى الشاعر، فضلا عن انها تعمل إلى جانب المستويات فى تنوع البناء الأسلوبي.

يعد الإيقاع سمة مهمة من سمات الحياة، وعلامة من علامات استمرارها، ولابد للروح من نغم يزكيها، ويبعث فيها الإحساس بالجمال،((وتأثير السماع في القلوب محسوس، ومن لم يحركه السماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال بعيد عن الروحانية زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور؛ بل على جميع البهائم، فإنها – جميعاً – تتأثر بالنغمات الموزونة))(١) .

وللإيقاع في الشعر دوره المهم في إبراز جمالياته،((ولهذا الدور المهم عرفت جل الثقافات العالمية الوزن والقافية، إذ ترى جل الثقافات أن (الشعر = النثر + الموسيقى). والشرط في ذلك – عالمياً – انتظام الكلمات في مواضعها المناسبة ضمن سياق جمالي (استاطيقي) يشترك مع الصوت والمبنى بوشائج النسب))(٢) .

والايقاع لا يقف على الأوزان وحدها،((بل يبدأ بالصوت في اللفظ، واللفظ نفسه بأصواته وموقع اللفظ من غيره، والعلاقات الداخلية، والإطار الخارجي، وبالتالي صعوبة الكشف عن جوهر مادته؛ رغم السهولة النسبية في تلمس عناصره))(٣).

أولا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية.

ويقوم الوزن بتأثير انفعالي على المتلقي من حيث((توقع المتلقي لما سيردده المبدع من موسيقى شبه موحدة، من خلال تفعيلات البحر الذي ينظم عليه الشاعر))(٤)،

---

[١]– الإمام الغزالي (أبو حامد محمد): إحياء علوم الدين ، القاهرة ، دار الغد العربي ١٩٨٦م ، جـ٦ / ص ١٤٧

[٢]- د. محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم " دراسة نظرية وتطبيقية "، دار الثقافة، مصر ١٩٨٢ ، ص ٤١

[٣]– د. بسام بركة : علم الأصوات العام " أصوات اللغة العربية "، مركز الإنماء القومي ، بيروت ١٩٨٨م ، ص ٩٣

[٤]- د. محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر ، الطبعة الثالثة ١٩٨٣ م، ص ٢٣٢.

وهذا من شأنه أن يحدث استجابة ذهنية، وتجاوباً انفعالياً بين طرفي الرسالة، ((فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقاً، أو نمطاً زمنياً، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب))(١) .

(أ)- إيقاع الوزن في بائية علقمة.

لقد نظم علقمة الفحل قصيدته البائية على((**بحر الطويل**))، وهو من دائرة المختلف التى تحوى الطويل والمديد والبسيط،((وهذا البحر ينشأ من تكرار فعولن مفاعيلن، أربع مرات على التوالي))(٢).

ويبدو أن شغف علقمة بهذا البحر متأت من أنَّه بحر((يتسم بالجلالة والنبالة والجد، ولو قلنا إنَّه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها))(٣)؛ ولهذا وجدنا أن القصائد التي نُظم عليها هذا البحر تميل الي((الفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس واستثارة الخيال وتخير المعاني))(٤).

ولقد وُفق علقمة فى اختياره لبحر الطويل، فيرى الدارسون أن بحر الطويل((يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا؛ لأنَّ كل شطر فيه يتكون من أربع مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة))(٥). ومن ثم فهو يتناغم ونفسية الشاعر التى تشوبها عبطة هادئة بعيدة عن كل صخب، فوزن الطويل يعد أنسب الأوزان لتجسيد مثل تلك المشاعر، وحالة الشاعر((

١- أ.أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م، ص ١٩٤.

٢ - موسى نويرات: المتوسط الكافي فى علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م، ص٧٢.

٣ - عبد الله المجذوب: المرشد الي فهم أشعار العرب وصناعتها، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط١ ، ١٩٥٥م ، جـ١/ ص٤١٤ .

٤ - عبد الله المجذوب : المرجع السابق، جـ ١/ ص٤١٤

٥ - حسين الحاج حسن: أدب العرب فى عصر الجاهلية، ص١٩٧.

فى الفرح غيرها فى الحزن واليأس، ونبضات قلبه يتملكه السرور بسرعة يكثر عددها فى الدقة، ولكنها بطئية حين يستولي عليها الهم والجزع))([1]).

ونظم علقمة بائيته على وزن الطويل يدل على براعته وطول نفسه، فالخليل عندما ذكر مميزات وزن الطويل فكأنه أشار صراحة إلى سمات الشاعر الكفء، ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال قول علقمة:

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَيدَ الشَبابِ عَصرَ حانَ مَشيبُ(٢)

فالمتأمل يدرك أن شاعرنا قد قام بعملية إسقاط لمشاعره وأحاسيسه على وزن الطويل، فجاءت بائيته حبلى بمعانى الأسى والحزن، علما بأنَّ موضوعها الرئيس هو المدح، ومن ثم فقد استطاع وزن الطويل مناسبة حالة الحزن والأسى، حيث لعب المشيب به، وأصبح خبيرا بالحياة، ويتجلَّى ذلك في قوله:

فَإِن تَسأَلوني بِالنِساءِ فَإِنَّني بَصيرٌ بِأَدواءِ النِساءِ طَبيبُ

إِذا شابَ رَأسُ المَرءِ أَو قَلَّ مالُهُ فَلَيسَ لَهُ مِن وُدِّهِنَّ نَصيبُ(٣)

كما أن وزن الطويل يصلح لغالبية الموضوعات والأغراض، مثل المدح والمفاخرة، ويتجلَّى ذلك في قوله:

تَجودُ بِنَفسٍ لا يُجادُ بِمِثلِها وَأَنتَ بِها يَومَ اللِقاءِ تَطيبُ(٤)

(ب)- إيقاع القافية في بائية علقمة.

---

١ – د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥م، ص١٧٥.

٢ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣

٣ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٤

٤ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

تعد القافية ((نظاماً متكاملاً، عرفه الشعر قبل أن يعرف الوزن، وهي ظاهرة موسيقية قائمة على التكرار، أي تكرار الحرف الأخير من كل بيت، مما يجعل ارتباطها بالموسيقى أو الشكل الموسيقى ارتباطاً عضوياً، على الرغم من أنها تحدث في الكلمة أو في نهاية التركيب اللغوي الشعري))(١).

ويتخذ الشعراء من القافية فاصلة موسيقية يتوقف عندها الإيقاع ، ثم سرعان ما يعاود الشاعر تتابع الموسيقى في البيت ثانية،((وتتصل القافية بموسيقى وإيقاعه فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجه النغم في البيت، وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذورتها لتعود من جديد))(٢).

(أ)- القافية فى ضوء التردد الفونيمي.

يطلق علماء العوض على الصامت المتكرر الاخير فى القصيدة اسم(حرف الروي)، وهذا يكسب القصيدة تلوينا موسيقيا تميزت به القصيدة العربية، كما أنها تعطي السامع إشارة بانتهاء البيت، والاستعدادا لتلقي معنى جديدا.

الصوت الأخير(الروي)	عدد الأبيات
الباء	٣٩

جاءت القصيدة على روي(الباء)، وهو صامت شديد مجهور، ويتفق ذلك مع ما أقرَّه د. إبراهيم أنيس من كونها تجئ كثيرة الاستعمال إلى متوسطة الاستعمال.

(ب)- القافية فى ضوء الحركات الإعرابية.

يقول ابن جني: ((اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي: الألف والواو والياء. فكما أنَّ هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاثة وهى: الفتحة والكسرة والضمة، فالفتحة بعد الألف، والكسرة بعد الياء، والضمة بعد الواو، وقد كان متقدمو

---

[١]- د. محمد رضا مبارك : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ١٩٩٣م ، ص ١٧٩

[٢] - د. محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٨٢م ، ص ٤١

النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة))([1]).

وسأسعى إلى رصد حركة الروي فى بائية علقمة، وصولا إلى تحديد الاختيار الأسلوبي الذى يميل إليه شاعرنا فى قصيدته.

تنتمي بائية علقمة إلى القافية المطلقة، وهى ذات الروي المتحرك الأكثر شيوعا فى الشعر العربي، فهى حسب إحصاء د. إبراهيم أنيس تشكل نحو((نحو ٩٠ بالمائة من الشعر العربي قديمه وحديثه))([2]). ويبدو أن السر فى توجه الشعراء إليها على هذا النحو، يكمن فى أنها((أوضح فى السمع، وأشد أسرا للأذن، لأن الروي فيها يعتمد على حركه بعده قد تستطيل فى الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مد))([3]).

القافيـــــة	الشكـــــل	عدد الأبيات
المطلقة	المضمومة	٣٩

ومن خلال الجدول السابق يتبين لنا أن علقمة فى بائيته قد اختار الروي المضموم. وقصارى القول إن الشاعر الموفق هو الذي يتمكن من جعل موضوعه الشعري ملائماً لموسيقاه وزناً وقافية، وقد فطن ابن العميد إلى هذا الجانب، فأوجب اختيار الوزن والقافية اللذين يلائمان موضوع الشعر، فيقول:((إن أكثر الشعراء ليس يدرون كيف يجب أن يوضع الشعر، لأن حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذي قصده ، والمعنى الذي اعتمده، وينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمراراً، ومع أي القوافي يحصل أجمل أطراد))(٤).

(جـ)- الروي من حيث الجهر أو الهمس.

الجدير بالذكر أن صفات الشدة والرخاوة والهمس والتفخيم والترقيق تشكل في مجملها أبعاداً إيقاعية تعمل بدورها في تشكيل المعنى الدلالي للنص، فالصوت المجهور يعطي قيمة إيجابية في وضوح الصوت، وعلى العكس من ذلك يأتي الصوت المهموس

---

١ – ابن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقّا وآخرين، دار المعارف، الطبعة الأولى، مصر، ١٣٧٤هـ، جـ١، ص١٩.

٢ – د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٨١.

٣ – د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٨١.

٤- ابن العميد – نقلاً عن : د. زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع ، مطبعة دار الكتب المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٣٤م جـ٢ / ٢٥٦ .

الذي يجسد الدور السلبي في هذا الأمر، كذلك يجسد الصوت المُفَخَّم الدور الإيجابي في جهارة الصوت ، بينما يجسد الصوت المُرَقَّق الجانب السلبي في هذه الجهارة، وما يقال عن الصوت المفخم يقال كذلك عن الصوت الشديد الذي يعطي قوة إسماع، بينما يسهم الصوت الرخو في سلب هذه الصفة عن النص، وهذه الأمور لها دورها في الإسهام في تشكيل المضامين الأساسية للنص الشعري، بل في رصد الحالة الشعورية لمبدع النص الشعري ذاته(١).

الأصـــوات المجهورة		
المخرج	**حرف الروي**	**عدد الأبيات**
شفوي	الباء	٣٩

من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن روي القصيدة ينتمي إلى الأصوات المجهورة الشفوية، ومما هو جدير بالذكر أن تفوق الأصوات المجهورة كروي هو الشائع في اللغة العربية، فنسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة(٢).

ومعروف أن الأصوات المجهورة عامة تمتاز بأنها أوضح في السمع من أية أصوات أخرى، وهذه الحروف من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة الحركات؛ ولذا((يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا تكاد يُسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحا في السمع))(٣)، وكأني به قد أراد أن يجهر بمدحه ، ويوصِّل حزنه إلى الآخرين !.

١- انظر : د. قاسم البرسيمن : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب " الأفاق النظرية وواقعية التطبيق " ، دار الكنوز الأدبية ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م ، ص ٤٠ ، وما بعدها .

٢- انظر : د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص ٢١

٣- د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية ،الطبعة الثالثة١٩٦١م، ص ٢٧، وينظر: أصوات اللغة د. عبد الرحمن أيوب ــ مطبعة الكيلاني ــ ط٢ ــ القاهرة ١٩٦٨م ــ ص ١٣٦

لعله من المفيد الإشارة إلى أن هناك أسباباً كانت وراء زيادة نسبة الأصوات المجهورة في هذه القصيدة بصفة خاصة، ويمكن تفسير ذلك في ضوء أن علقمة الفحل قد ولع بالمديح فى بائيته، بما يؤكد الربط بين معاني الأبيات والجو النفسي للشاعر، وبالتالي فثمة علاقة قوية بين اختياره لهذا الصوت المجهور وموضوع القصيدة والجو النفسي لها .

ولعله قد التفت إلى القوافي بوصفها جزءًامهمًّا له علاقة متشابكة بالتجربة الشعرية ((والذي نراه أن دراسة القافية لا تنصب على درجة إجادة الشاعر في اختيار قوافيه فحسب، وإنما العناية أيضًا بمقدار نجاحه في إدخاله القافية ضمن نسيج البيت كله))(١).

ثانيا: إيقاع الموسيقى الداخلية.

استغل علقمة الفحل في بائيته طاقات اللغة الدلالية والنغمية للتعبير عن تجربته الشعرية، موظفًا اللفظة في خدمة المعنى. ولقد نهض البديع بدور غير منكور في تشكيل الصورة الشعرية في قصيدته؛ غير متكلف فيه، ولا مفتعل، إذ إنه لم يقحمه في قصيدته إقحاما؛ بل كان يأتي به في موضعه المناسب الذي يتطلبه ويقتضيه، موظفا إياه توظيفا بارعا، غير مفرط فيه، ولا متكلف، فضلا عن أنه جاء لديه عفوا وتطبعا، نابعا من إحساس الشاعر بضرورة توظيفه، رابطا بينه وبين ما يعرض له ربطا شعوريا وثيقا . وفيما ياتي أنماط الموسيقى الداخلية في بائية علقمة:

(١)- أسلوب المطابقة.

اتكأ علقمة في بائيته على بعض الأساليب البديعية مثل أسلوب المطابقة؛ من هذا يتضح لنا((القيمة الفنية لأسلوب الطباق ... في قدرته على مناوشة الشعور عن طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة أو الأشياء حيث تتآزر في هذه الإبانة مختلف وسائل التركيب اللغوي))(٢). ويتضح لنا أن للطباق دورا في تنظيم البيت الشعري وتزويده بموسيقى داخلية سلسة لذا " يكون تقابل المعنيين وتخالفها مما يزيد الكلام حسناً وطرافة

١ – د. على عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥م، ص ٢١٩

(٢) فلسفة البلاغة : ٤٧١.

"(١). وقد جاء أسلوب المطابقة خاصة في غرضي النسيب والمدح من مثل قوله :

تُكَلِّفُني لَيلى وَقَد شَطَّ وَلِيُّها وَعــادَت عَــوادٍ بَينَـــنا وَخُـــوبُ

مُنَعَّمَةٌ لا يُستَطاعُ كَلامُها عَلــى بابِــها مِن أَن تُــزارَ رَقـــيبُ

إِذا غابَ عَنها البَعلُ لَم تُفشِ سِرَّهُ وَتُرضــي إِيابَ البَعلِ حــينَ يَؤوبُ(٢)

وقد بنى شاعرنا أسلوب المطابقة هنا بين القرب والبعد ؛ فإن " شط " أصل يدل على البعد، و" ولَّي " أصل يدل على القرب، وقد جمع تكلفه من حبها، فهو على أمل القرب ؛ وإن شط بها المزار !! .

وعندما نستشير معجمات اللغة عن مادة الفعل " كلف " نجدها تقول إن الفعل " كلف ":((يدل على إيلاع بالشيء وتعلق به))(٣)؛ فهو إذن قد كلف بتلك المرأة كلفا شديدا، وهذا يدل على أنه كلما اقترب، أو حاول الاقتراب منها نأت عنه، وهذا النأي قد يكون حسيا ، وقد يكون معنويا؛ أي هي قريبة له في المسكن ؛ بعيدة عنه بهجرها له وانعدام زيارتها .

وقد زاد هذه المطابقة حسنا مقابلة أخرى بين " لم تفشِ سره "، و" ترضي إياب البعل " فإن بينهما مطابقة إيهام التضاد أيضا؛ لأن إفشاء السر مستلزم لغضب البعل عليها، وإغضاب ُالبعل مضادٌ لرضاه، وهذه المقابلة تشكل مع سابقتها مقابلة بين المعنيين في شطري البيت الثالث، وتقسيم المعنيين يتضمن تأكيدا لأمانتها، وصدق نيتها وحفظها لحقوق بعلها في سفره وحضرته . ومن المطابقة بين القرب والبعد أيضا قوله في المدح :

إِلى الحارِثِ الوَهّابِ أَعمَلتُ ناقَتي لِكَلكَلِـــــها وَالقُصـــــرَيَيـــــنَ وَجيـــــبُ

ج

(١)– السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،ص ٣٦٧.

٢ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري،ص٢٣.

(٣) – ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م، مادة " كلف " .

لِتُبلِغَني دارَ اِمرِئٍ كانَ نائِياً فَقَد قَرَّبَتني مِن نَداكَ قَروبُ[١]

فقد طابق الشاعر بين ما كان من بعد الملك عنه: " امرئ كان نائيا "، وما أحدثته هذه الناقة من اختصار للمسافة، وتقريب من مساقط الندى:(فقد قربتني من نداك)، واحتفاء بهذا القرب، واقتراب الفرج منه، ختم القافية بما يجانس القرب، وهو(قروب)، اسم ناقة، وقيل : صفة بناها للمبالغة . ويلحظ ترابط بناء المطابقة بين القرب والبعد في ذكر الملك هنا بذلك البناء في مطلع القصيدة حين قال :

تُكَلِّفُني لَيلى وَقَد شَطَّ وَلِيُّها وَعادَت عَوادٍ بَينَنا وَخُطوبُ

ج

مُنَعَّمَةٌ لا يُستَطاعُ كَلامُها عَلى بابِها مِن أَن تُزارَ رَقيبُ[٢]

فحين ذكر بعد المسافة بينه وبين محبوبته ناسب أن يذكر بعد المسافة بينه وبين ممدوحه ، ولتأكيد هذا الترابط البنائي نجده في آخر القصيدة يقول عن الملك :

وَما مِثلُهُ في الناسِ إِلّا قَبيلُهُ مُساوٍ وَلا دانٍ لَذاكَ قَريبُ[٣]

فقد أكدعن طريق القصر بالنفي والاستثناء على إكرام الملك لأسراه؛ إلى الدرجة أنهم قد يساوونه في المنزلة والنعيم ، أو يقربون من مساواته ويدنون منه، وهي من مطابقة " إيهام التضاد "؛ لأن المساواة ليست ضدا للدنو، وإنما هي للدنو أقرب؛ فمن ساواه فقد اقترب منه، ومساواته للملك تدل على بعده عن الذلة والمهانة، وقربه من العزة والكرامة . كما اعتمد علقمة على مطابقة السلب في قوله :

تَجودُ بِنَفسٍ لا يُجادُ بِمِثلِها وَأَنتَ بِها يَومَ اللِقاءِ تَطيبُ[٤]

---

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٦

[٢] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣

[٣] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣١

[٤] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٦

فقد جاءت مطابقة السلب هنا في قوله : " تجود بنفس لا يجاد بمثلها"

وفي قوله أيضا :

كَأَنَّ رِجالَ الأَوسِ تَحتَ لَبانِهِ وَمـــــا جَمَـــــعَت جَلٌّ مَعـــاً وَعَتيـــــــبُ

رَغا فَوقَهُم سَقبُ السَماءِ فَداحِصٌ بِشَكَّـــتِـــهِ لَـــم يُستَلَـــــب وَسَلـــــــيبُ

كَأَنَّهُمُ صابَت عَلَيهِم سَحابَةٌ صَواعِقُـــــهـــــا لِطَـــيرِهُـــنَّ دَبيـــــبُ(١)

فهذه الأبيات إضافة إلى اشتمالها على عدة مقابلات بين الرجال الذين تجمعوا (تحت) لبان فرس الملك، وبين الجنود الذين رغا (فوقهم) سقب السماء ، وما نزل بهم من عذاب شديد جعل ما (يطير في السماء)،(يدب على الأرض)؛ داحضا برجله بين (سليب)، و(غير سليب) .

ومما سبق يظهر نسق بناء المطابقة في بائيته؛ مما يؤكد((على ضرورة إعادة النظر إلى الطباق بمفهوم جديد ؛ حيث يدخل في تكوين بنية النص جنبا إلى جنب ، مع معطيات ومفاهيم معاصرة ، وهي الثنائيات ، والمفارقات .. وهي معطيات أصبحت عماد كثير من الدراسات الأدبية الحديثة في النظر إلى لغة الشعر))(٢) .

(٢)- التجنيس.

يعد التجنيس من أهم الوسائل التي سلكها علقمة في بائيته، لإثراء الإيقاع، وخدمة الدلالة؛ حيث استغله الشاعر في إضفاء جوٍّ موسيقيٍّ خاص، وأغنى به الدلالة ، وغدا عنده أداة أساسية اتكأ عليها دلالةً وإيقاعًا .هذا وقد تنوعت أشكال التجنيس في بائية علقمة، وتعددت أنماطه؛ فقد يجيء بين الفعل والاسم، وقد يجيء بين اسمين، وقد يجيء- قليلاً- بين فعلين. وقد جاء التجنيس عند شاعرنا بين الفعل والاسم كما نجد في قوله :

---

١ - شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٥

(٢)- د. مختار أبو غالي: الشعر ولغة التضاد، حولية كلية الآداب، جامعة الكويت، حولية ١٥، رسالة ١٠٣، ١٩٩٥م، ص ٩.

تُكَلِّفُني لَيلى وَقَد شَطَّ وَلِيُّها		وَعــادَت عَــوادٍ بَينَـــنا وَخُــوبُ[١]

ج

وقد أضفى التجنيس بين الاسم((عواد))، والفعل((عادت)) نغما موسيقيا مطربا، واللفظتان متجانستان لفظا ؛ مختلفتان معنى ، وقــد كان في مقدور الشاعر أن يستعيض عــن كــلمة ((عواد)) بكلمة((صروف)) مثلا ؛ فيستقيم له الوزن وإصابة المعنى ، ولكنك ترى الكلمة تنساب في ذهن الشاعر من قاموسه الشعري ؛ لتجانس جارتها في الحروف . ولا ريب أن هذا التجنيس قد أفاد المعنى ، وأغنى الإيقاع ، ينضاف إلى ذلك أنه حمل المفاجأة ؛ حيث توهم المتلقي أن اللفظة التي أُعيدت هي عين الأولى ؛ فإذا به يدهش عندما يتيقن أنها مغايرةٌ لها في الدلالة ، مما يعني أن التجنيس يحمل عنصر المفاجأة ، ويختلب الأذهان ، ويختدع الأفكار ((فبينما هو يريك أنه سيعرض عليك معنى مكررًا ، ولفظًا مرددًا ، لا تجني منه غير التطويل والانقباض والسآمة ، إذا هو يروغ منك ، فيجلو عليك معنى مستحدثًا يغاير ما سبقه كل المغايرة، وإن حكاه في نفس الصورة ، وذات المعرض ، فتأخذك الدهشة لهذه المفاجأة السارة اللذيذة التي أجدَّت عليك جديدًا مفيدًا ، لم يقع في حسابك ، ولا ريب أن كل طريف يفجــأ النفس ، ويباين ما كانت تنتظره تتنزى له وتتفتح وتستقبله بالبشر والفرح)) (٢) . وكذلك قوله أيضا :

لِتُبلِغَني دارَ اِمرِئٍ كانَ نائِياً		فَقَــد قَرَّبَتني مِــن نَداكَ قَــروبُ[٣]

فالتجانس قد وقع هنا بين الفعل((قربتني))، والاسم((قروب))؛ وقد جانس شاعرنا بينهما جناسا ناقصا ؛ حيث إن الكلمتين مختلفتان في المعنى، متفقتان في الحروف، فالأولى فعل يدل على القرب ، والثانية اسم ناقة الشاعر . وذكر اسم الناقة ومجانسته بالفعل يظهر فيه تقدير الشاعر لهذه الناقة ، وحرصه على الإشادة بها، والثناء عليها؛ لأنها أناخت به أمام ممدوحه. أضف إلى ذلك إحداث الجرس الموسيقي النابع من تجانس الأصوات ، حيث يزيد ترديد الأصوات من حلاوة جرسها ((لأن التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل

---

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣

٢ – علي الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٤م، ص ٢٩، ٣٠ .

[٣] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٦

الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصًا يطرب الأذن ، ويونق النفس ، ويهز أوتار القلوب . ويلاحظ أن التناغم هنا أوسع وأشمل منه في السجع ؛ لأنه في السجع لابد أن يصدر عن عدة حروف ، فيكون أشبه شيء بتخت موسيقي تام ، مختلف الأدوات ، متناسق الأصوات ... ومعنى ذلك أن الجناس الجيد يثير إعجابنا من نواح عدة: ناحية التماثل في الصورة، وناحية الجرس الموسيقي ، وناحية التآلف والتخالف بين ركنيه لفظًا ومعنى ، وناحية ما يحويه كل ركن من المعنى الأصلي))(١) .

وهكذا نجد علقمة مولعًا بهذا المحسن اللفظي، وقد جاء لديه طبيعيًّا، فهو يأتي عفو الخاطر سمحًا منقادًا. وكل هذه التجنيسات التى صاغها شاعرنا، وألف بينها فى نسق صوتى معين قد أبرزت معانيه، فزادت من خلابتها، كما أضفت عليها إيقاعًا موسيقيًّا بديعًا، ولم يكن الشاعر فيها يجتلبها اجتلابًا، ويسوقها قسرًا، بل إن معانيه هى التى استدعت هذه الصنعة البديعية((إن ما يُعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان اللفظ وحده لما كان فيه مستحسن))(٢) .

(٣)- رد العجز على الصدر.

ومما استخدمـــــــــه علقمة لإحداث إيقاع صوتي مطرب، وإثراء الدلالة، وبناء الصورة الشعرية أيضًا رد العجز على الصدر، وهو لونٌ بديعيٌّ ينهض على التكرير الذي يخدم المعنى، ويؤدي إلى صعود النغم، ويطلق عليه أيضًا الترديد، أو التصدير؛ لأنَّ في هذه التسمية خفة على السمع((وتنهض بنية التصدير بدورها التوكيدي للمعنى من خلال الربط بين طرفيها، عن طريق ردِّ المعنى من الطرف الثاني إلى الطرف الأول؛ لإحكام العلاقة بين البداية والنهاية، وإغلاق البيت بالأصوات ذاتها التـــي بدأ بها؛ مما يكثف من إيقاعها الصوتي وناتجها الدلالي))(٣).

---

١ – د. علي الجندي: فن الجناس، ص ٢٩، ٣٠ .

٢- عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، ص ٨ .

(٣) – د. عزة محمد جدوع: البديع ؛ دراسة في البنية والدلالة، مكتبة الرشد، ط١، الرياض ٢٠٠٨م، ص ١٨٨ .

وهو أن((يكون احد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره أو صدر الثاني))(١). وهذه الظاهرة عند النقاد القدامى تدل على مدى قدرة الشاعر في مجال إبداعه في صياغة الشعر، كما يقول ابن رشيق: إن رد أعجاز الكلام على صدوره يدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجةً، ويزيد مائية وطلاوة(٢). وقد ثبت الجاحظ ذلك الموقف فنقل عن ابن المقفع قوله ((إن أحسن أبيات الشعر، البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته))(٣). وهو شرط من شروط الشعر الجيد .

ومما جاء في البائية ورود أحد المكررين في نهاية المصراع الأول، والآخر في مقطع القافية؛ فتتحقق الموسيقية التامة في هذا اللون البديعي عندما ينتهي الشطر الأول بلفظ القافية، أو أحد مشتقاتها، كما في قوله :

فَأَدَّت بَنو عَوفِ بنِ كَعبٍ رَبيبَها وَغــودِرَ في بَعضِ الجُــنودِ رَبيبُ(٤)

إنَّ هذه اللُّحمة التي ربطت عجز البيت بصدره معنويًّا وإيقاعيًّا أضفت على الأبيــات تألقًا وجمالاً وقع من النفس موقع الرضا والاستحسان، وجعل الأذن تلذ بتتبعــه والتفاعــل معه((ووجه الحسن في رد الأعجاز على الصدور اتصاله بهذه النشوة التي تسيطر علــى النفس، وهذا الرَوْح والبشاشة التي تغمر القلب، وتهدهد الأعصاب، وتفيض عليها الهــدوء والقرار؛ فإننا حين نسمع كلامًا يونقنا مستمعه نتمنى استعادته، أو الاستزادة منه، فإذا ثنــى علينا في هذه الصورة البديعة المتجددة تضاعف حظنا من اللذة والبهجة والطرب !))(٥).

---

(١) الإيضاح : ٢/ ٣٩٠.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م،جـ ٢/ص ٣.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ،الطبعة الرابعة ١٩٧٥م. جـ ١/ص ١١٦. ينظر: ابن قتيبة : الشعر والشعراء،جـ ١/ ص ٩٠.

٤ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٤

٥– د. علي الجندي: فن الجناس، ص ٢١٨ .

وقد يرد أول المكررين في المصراع الأول، والآخر في المصراع الثاني، ومن نماذجه قوله :

إذا غابَ عَنها البَعلُ لَم تُفشِ سِرَّهُ وَتُرضي إِيابَ البَعلِ حينَ يَؤوبُ[١]

وقوله:

فَإِن تَسأَلوني بِالنِساءِ فَإِنَّني بَصيرٌ بِأَدواءِ النِساءِ طَبيبُ[٢]

ولا ريب أنَّ في ترديد اللفظتين داخل البيت إغناءً للدلالة، وربطًا صوتيًّا بين طرفيه، وتكثيفًا للإيقاع؛ حيث يؤدي إلى تلاحم الدلالات الصوتية والمعنوية وتماسكهما، وعن طريقه((يبدو كل بيت كحلقة اتصل طرفاها، فأعطت نغمًا موسيقيًّا عذبًا وإيقاعًا جميلاً ، واتصلت مع الأبيات التي بعدها وقبلها كوحدة موسيقية في إطار لحن عام يجمع هذه الوحدات ، وهو وزن الأبيات وقافيتها))(٣)، مما يحمل القارئ إلى متابعة الشاعر؛ دون أن يتخوَّنه الملل، ويعتريه الفتور، فضلاً عن دوره في توكيد المعنى وترسيخه ((إنَّ الميزة تتعدد في هذا النوع من البلاغة ، فهي نوعٌ من الدلالة، فالكلام الذي تردَّد ألفاظه، ويرجع بعضها إلى بعض، فيه تقريرٌ وبيانٌ وتدليلٌ، ونوعٌ من زيادة المعنى، ونوعٌ من الإيحاء بالكلمة الثانية، ونوعٌ من الموسيقى يحدثها التكرار))(٤) .

ومما ينبغي التنبيه إليه أن هذا اللون البديعي لا يستحسن حتى يساعد اللفظ المكرَّر المعنى ويخدمه، وأن تكون ثمة علاقة بين اللفظتين؛ فيرتبطان معًا معنويًا وموسيقيًّا، لا أن يتصنعه الشاعر تصنعًا، فيجيء حلية وزخرفة((وهو في أشكاله المختلفة ينبغي أن يراعى

---

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣

[٢] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٤

٣– د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط١، القاهرة ١٩٥٥م، ص ٢٤٣، وينظر: د. النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني؛ الموقف والتشكيل الجمالي ،دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٥١٠ .

٤ – د. إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة ١٩٥٢م، ص ١٢٧، ١٢٨ .

فيه ما يراعى في الجنـــاس، وأن يكون المعنى هو الذي يتطلبه ويستدعيه، ليؤدي الهـــدف الذي يسعى إليـــه المتكلم، ولاسيما الشاعر الذي تعنيه كثيرًا موسيقى اللفظ وإيحاؤه))(١).

(٤)- تكرير الفعل.

ومن الوسائل التي استخدمهاشاعرنا- علقمة في بائيته- في تشـــكيلاته الصـــوتية تكرير الفعل؛ محافظًا بذلك على البنية الإيقاعية، ومولّدًا دلالات وإيحاءات من خلال ذلـــك النسق، ومكثفًا الدلالة عن طريق ذلك التوالي والتراكم ،حيث((يقدم التكرار وظيفة مهمـــة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكد عليها، أو ينبه القارئ إليها))(٢)، ومن نماذج ذلك تكرير الفعل "تخشخش" في قوله:

تَخَشخَشُ أَبدانُ الحَديدِ عَلَيهِمُ كَما خَشخَشَت يَبسَ الحَصادِ جَنوبُ(٣)

ولعلنا نلحظ هنا أن الفعل المكرر" تخشخشت " وثيق الصلة بالمعنى الذي يعرض له علقمة ويتناغم تمامًا مع ذلك السياق الذى يتحدث فيه شاعرنا عن بطولات الممدوح وشجاعته،((والقاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلاَّ كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها))(٤) . ومن النماذج التي كثَّف فيها شاعرنا من تكرير الفعل، وكان اللفظ المكرر متين الارتباط بالمعنى الذي يعرض له، وذا صلة بظروفه النفسية، وطبيعة معاني المدح والإطراء للممدوح أيضًا:

---

١ – د. أحمد مطلوب: فنون بلاغية (البيان والبديع)، دار البحوث العلمية للنشر، ط١، الكويت ١٩٧٥م، ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .

٢ – د.عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد١٩٨٦م، ص٢٤ .

٣ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

٤ – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، الطبعة الحادية عشرة، بيروت ٢٠٠٠م، ص ٢٦٤ .

تَجودُ بِنَفسٍ لا يُجادُ بِمِثلِها وَأَنتَ بِها يَومَ اللِقاءِ تَطيبُ(١)

إنَّ هذا التكرار الذي اتكأ عليه علقمة في الشطر الأول من البيت ليرتبط بشكل رئيس بالمعنى في الشطر الثاني؛ مؤكدًا بذلك على معاني الجود والكرم من جانب ممدوحه، ومُلحًّا على تأكيدها في الشطرة الثانية، وهكذا ((فانَّ التكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها. أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساسًا عاطفيًّا من نوع ما))(٢) .

فضلاً عن ذلك الإيقاع المنتظم الذي يتشكل نتيجة لإعادة الفعل نفسه، مما يطلعنا على العاطفة الموَّارة التي تختلج في وجدانه، ينضاف إلى ذلك أن هذا التكرير يمنح الأبيات تناسقًا وتماثلاً، حيث((إنَّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففي كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إنَّ للعبارة الموزونة كيانًا ومركز ثقل وأطرافًا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة))(٣) .

---

١ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

٢ – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦ ،ص ٢٧٧ .

٣ – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٧، ٢٧٨ ، وينظر: د. علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٣١١ .

المبحث الثالث

الانزياح فى المستوى الدلالي في بائية علقمة

تتحق الانزياحات الدلالية من خلال محاولة المبدع تطويع اللغة لتتناسب مع ما يريد من معنى، وذلك أنَّ اللغة((خلقٌ إنسانيٌّ ونتاجٌ للروح، وإنها اتصالٌ ونظامٌ ورموزٌ تحمل الإفكار))([1]). وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار من خلال بنمط إبداعي يُغاير النط التعبيري العادي، الذى لا يحمل أية صنعة إبداعية.

وهذا يعني أن التوصل إلى المعنى المراد يتم عن طريق مخالفة المعتاد، وهذه سمة أسلوبية تعتمد على كسر التَّوقع؛ لأنَّ عدم التوقع يزيد من انتباه القارئ ويفاجئه، وهنا يظهر التأثير الأسلوبي الذى أدى لتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسال([2]).

والجدير بالذكر أنَّ((الانزياح الدلالي متعلق بجوهر المادة اللغوية، مما أسماه كوهن بـــ " الانزياح الاستبدالي" فيحدث العدول بنقل الدلالات من سياقاتها الالمألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة، بحيث تشتبك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية، تنشأ من التصادمات الدلالية بخروج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستنباطية، تُعيد رسم الحروف وتركيب الجمل وبناء الصور وانتظامها في تكامل بيوطيقي متميز))([3]).

لا مشاحة فى أن الصورة الشعرية الجيدة تحتاج من المبدع تعاملا متفردا مع اللغة، وقدرات خاصة فى الصياغة؛ إذ لا يخفى ما للغة من دور رئيس فى تشكيل الصورة الشعرية؛ حتى تضحى عملا فنيا إبداعيا، بوساطة ذلك التشكيل اللغوى الذى يقوم على انتقاء دقيق وتنسيق واع لأدوات التصوير للتعبير عما يعتمل فى جوانح شاعر من عواطف وانفعالات، وما يختلج فى حناياه من مشاعر وأحاسيس يريغ إيصالها إلى المتلقى((وترتبط

---

١ – د. أحمد درويش: الأسلوب والاسلوبية– مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مج٥، عدد ١، ١٩٨٤م، ، ص٦٤

٢ – ينظر: ميخائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتعليق د. حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص٢٧.

٣ – عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، أربد، الأردن، ٢٠١٣م، ص١٥٥

الصورة بأداء الشاعر ارتباطا وثيقا، كما يرتبط فكره بعاطفته، فكلاهما لا ينفصل عن الآخر، بل يتفاعل معه ، ويكاد يتوحد، فاللفظ يعانق الفكرة ، والعاطفة تلتقى مع الخيال، وكل منهما يسير فى اتجاه الآخر، وعلى هذا يأتى تركيب الصورة الشعرية من اللغة بدلالاتها المعنوية والموسيقية، ومن الخيال))(١).

وستقتصر دراستى للصورة الشعرية في بائية علقمة الفحل فى ضوء الانزياح على المستوى البلاغي، والذى يشمل التشبيه والاستعارة والكناية، كون الثلاثة الأكثر بروزا في الصورة الشعرية في القصيدة.

(أ)- دلالة الصورة التشبيهية.

لا مشاحة في أن الأديب المبدع يتمتع بقوة الإدراك التي تمكنه من اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة، فيتوسل بهذا الاكتشاف لبناء صوره الفنية، وكثيراً ما يعوّل على التشبيه لإظهار العلاقة الجديدة بين طرفين يشتركان في بعض الأمور التي قد تكون ظاهرة فيسهل إدراكها، وقد تكون غير ظاهرة فتحتاج إلى تأمل وتأنٍ. ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى أن أجود التشبيه ما كان بين الأشياء المتباعدة التي لا يلاحظ المرء أوجه اتفاقها. ويعلل ذلك بأن هذا النوع من التشبيه أكثر تأثيراً في النفوس لأنه يمنحها المتعة بلذة الاكتشاف الجديد، فنحن نرى به((الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين))(٢).

وقد أكثر علقمةُ من الاستعانة بالصور التشبيهية في مدحه الحارث بن أبي شمر ملك الغساسنة؛ فوجدناه يتكئ على الصفات التي امتدحها العرب من قديم، وتفاخروا بها؛ كالشجاعة والإقدام والفروسية والرفعة وعلو المنزلة ، كما في قوله:

تَخَشخَشُ أَبدانُ الحَديدِ عَلَيهِمُ كَما خَشخَشَت يَبسَ الحَصادِ جَنوبُ

تَجودُ بِنَفسٍ لا يُجادُ بِمِثلِها وَأَنتَ بِـــها يَـــومَ اللِـــقاءِ تَطـــيبُ

١ – د. عبد الله التطاوى : الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٢م ، ص ٤٨

٢ – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدنى، ط١ ، القاهرة ١٩٩١م، ، ص ٧٣.

كَأَنَّ رِجالَ الأَوسِ تَحتَ لَبانِهِ		وَما جَمَعَت جَلٌّ مَعاً وَعَتيبُ

رَغا فَوقَهُم سَقبُ السَماءِ فَداحِصٌ		بِشَكَّتِهِ لَم يُستَلَب وَسَليبُ

كَأَنَّهُمُ صابَت عَلَيهِم سَحابَةٌ		صَواعِقُها لِطَيرِهِنَّ دَبيبُ

فَلَم تَنجُ إِلّا شَطبَةٌ بِلِجامِها		وَإِلّا طِمِرٌّ كَالقَناةِ نَجيبُ

وَإِلّا كَمِيٌّ ذو حِفاظٍ كَأَنَّهُ		بِما اِبتَلَّ مِن حَدِّ الظُباتِ خَصيبُ

وَما مِثلُهُ في الناسِ إِلّا قَبيلُهُ		مُساوٍ وَلا دانٍ لَذاكَ قَريبُ(١)

وقد اشتملت هذه الأبيات على تشبيهات مفردة، وأخرى مركبة. ومن التشبيهات المفردة التي اتكأ عليها هنا قوله في البيت الثالث :

كَأَنَّ رِجالَ الأَوسِ تَحتَ لَبانِهِ		وَما جَمَعَت جَلٌّ مَعاً وَعَتيبُ(٢)

حيث شبه رجال الأوس- وهم أحياء كانت في دين الملك، وليست من قبيلته غسان- برجال جل وعتيب، وهما من قبيلة غسان، ويتصلان بنسب الملك؛ أي كأن الأوس وما جمعت من الأحياء والأتباع تحت صدر فرس الحارث، والجامع بين المشبه والمشبه مذكور؛ وهو قوله: " تحت لبانه"، أي لبان فرس الملك، وقد كنى به عن وجه الشبه وهو الطاعة والإخلاص والتفاني في نصرة الملك والاستماتة في الدفاع عنه. وهذا التشبيه مفرد على الرغم من أن وجوه الشبه قد تعددت؛ لأنه لا يشترط ترتيبها أو ترابطها ، كما أن وجه الشبه أمر بيِّن لا يحتاج إلى تأول، فالتشبيه آت من جهة الغريزة والطباع، ولعل هذا ما عناه عبد القاهر الجرجاني وقصده بتشبيه الرجل بالرجل في الشدة والقوة وما يتصل

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣١

[٢] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٥

بهما(١)، أي : من بقية الطباع والغرائز كالطاعة ، والحب ، والمعصية ، والبغض وغيرها .

ومن التشبيهات المركبة قول علقمة في البيت الأول :

تَخَشخَشُ أَبدانُ الحَديدِ عَلَيهِمُ كَما خَشخَشَت يَبسَ الحَصادِ جَنوبُ(٢)

فالشاعر هنا يشبه أصوات الدروع عندما تجلجل من ضرب السلاح في المعركة بأصوات الحصاد اليابس؛ عندما تحركه رياح الجنوب؛ لذا اختار فعلا يتناسب وما اشترطه من يبس الحصاد، فالخشخشة في اللغة هي: صوت كل شيء يابس إذا حك بعضه ببعض ، والخشخشة صوت السلاح أيضا(٣) .

ولاحظ أيضا تلك اللوحة الفنية التي تآلفت من مجموعة من الصور الجزئية ، والتي نجح شاعرنا في رسمها للممدوح؛ فها هو ذا الفارس/ الحارث؛ وهو ينقض على أعدائه؛ وهو يضرب رؤوس فرسانهم؛ وهم قد اتقوه بقائدهم؛ وها نحن نسمع صوت الدروع ؛ فإذا بنا نسمع خشخشتها مثل خشخشة يبيس الحصاد في الريح، وها هي ذي صورة الفارس الداحض بسلاحه والذي هو سليب؛ وجثته بالعراء، وهذه الطير التي تدب دبيبا من بعيد؛ انتظارا لأشلاء العدو، وهذه فرس طويلة سريعة وهي ملجمة ؛ تكاد تنهب الأرض نهبا!! ، وثمة حصان خفيف وثَّاب، وهناك كذلك صورة الفارس المقدام الحارث الغساني؛ وهو مدجج في سلاحه؛ وكأنه مخضوب بالدم/ فارس الجون ، وهناك صورة الأعداء تحف بهم صواعق الموت . وثمة داحض بشكته وآخر مسلوب ...الخ . وهكذا تتوالى الصور هنا سريعة ما بين طعن متلاحق، وذل جاثم على صدور الأعداء، والحركة ركن قوى من أركان هذه اللوحة؛ حيث رأينا الصور فيها تموج بالحياة ، وتمور بالحيوية، وقد رأينا كل صورة فيها تسند الصورة الأخرى فتعطيها وتأخذ منها فى آن، وقد نجحت جميعها فى رسم مشهد حربى ناطق للمعركة التي خاضها الممدوح، وما دار فيها((إذا الشرط الأساسى لنجاح الصورة الفنية أن تكون منفصلة متصلة؛ منفصلة بخواصها ،

---

١ – انظر : عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٩٢ .

٢ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

٣ – ينظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (خشش) .

متصلة بالجسد الأم، لأنها تتغذى منه ، ولأنها مصبوغة بروح الصورة الكلية؛ بطبيعة الفكرة العامة، فالصورة الكلية أوحت بالصورة الجزئية ، والصورة الجزئية أكملت نمو الصورة الكلية))(١) .

ولا يمكننا أن ننظر إلى الصورة الجزئية التى تضمنتها هذه اللوحة نظرة منفصلة منعزلة، ولا يمكننا أيضا أن نشيح بوجوهنا عن تلك العلاقة المتينة القائمة فيما بينها؛ لأن كل صورة فيها قد نبتت من جارتها، وألقت بظلالها عليها فى آن؛ مما يعنى أن علاقة هاته الصور ببعضها علاقة متبادلة ، وكلها تتكامل مع بعضها الآخر لرسم لوحة حربية متكاملة الجوانب، ولا مشاحة فى أن التركيب فى الصورة الشعرية هو أحد الطرق التى تفتح آفاقا رحيبة لإثراء المعانى وإغنائها، ولعل هذا ما عناه أرشيبالد مكليش عندما قال:((بأن فى الشعر علاقة معينة بين الصور، أو ما يمكننا تسميته بتزاوج الصور، وإن كان هذا التزاوج قد يتضمن أكثر من صورتين، إن الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التى تجعلها حسية وجلية للعين، أو للأذن، أو للمس– لأى من الأحاسيس– ثم توضع صورة أخرى قربها، فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما، ولا هو معنى الصورة الثانية، ولا حتى مجموع المعنيين معا، بل هو نتيجة لهما؛ نتيجة للمعنيين فى اتصالهما، وفى علاقتهما الواحد بالآخر))(٢).

كما اعتمـــد علقمة فـــي مـــدحته على التشبيه التمثيلى الذى يكون وجهـــه وصفًا منتزعًا من عدة أمور يُجمع بعضها إلى بعض، ثم يُستخرج من مجموعها الشبه(٣)؛ كما وجدنا ذلك فى قوله:

رَغا فَوقَهُم سَقبُ السَماءِ فَداحِصٌ بِشَكَّـــتِـــهِ لَـــم يُستَلَب وَسَلَـــيبُ

---

١ – د. منير سلطان : الصورة الفنية فى شعر المتنبى (التشبيه)، منشأة المعارف بالإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ١٥٠ .

٢– أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسى، منشورات دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م، ص ٧٧ .

(٣) – ينظر: عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، دارالمدنى، ط١ ، القاهرة ١٩٩١م، ص ١٠١ ، والإيضاح فى علوم البلاغة للخطيب القزوينى بتحقيق د. رحاب عكاوى ، دار الفكر العربى، ط١ ، بيروت ٢٠٠٠م ، ص ١٩٢

كَأَنَّهُمُ صابَت عَلَيهِم سَحابَةٌ صَواعِقُـهـا لِطَـيرِهُـنَّ دَبيـبُ[١]

فالبيتان قد احتويا على تشبيه تمثيلي على طريق المجاز/ استعارة تمثيلية، حيث استعار شاعرنا للسماء سقبا(وهو ولد الناقة) على ما جرى في لسانهم وعقولهم ، من جمع بين الناقة والسحابة في التشبيه. فالاستعارة هنا في قوله:" رغا، سقب السماء" تحمل أيضا تشبيه صوت الرعد حين ينطلق من السحاب بصوت رغاء السقب حين يفقد أمه؛ إذ يغلب في شعر الجاهليين أن يرتبط الرعد برغاء الإبل، وهي رابطة لها دلالتها؛ فترجيع الأصوات بين الناقة وولدها يشبه إلى حد كبير صوت الرعد، والعلاقة بين الصوتين(تداخلهما واتصالهما واشتراكهما وانخفاض أحدهما مع ارتفاع الآخر). وكأن ما أصابهم ونزل بهم من القتل الذريع والاستئصال سحابة عذاب من السماء هطلت عليهم؛ لها صواعق مهلكات مفزعات؛ فقتلت ما قتلت من الطير، وبقي ما أفلت منها يدب دبيبا على وجه الأرض خوفا وهلعا .

(ب)- دلالة الصورة الاستعارية.

كما اتكأ علقمة فى بناء صوره على الاستعارة التصريحية ؛ فمن نماذج الاستعارة التصريحية قوله يتحدث عن كرم الممدوح وجوده :

وَفي كُلِّ حَيٍّ قَد خَبَطتَ بِنِعمَةٍ فَحُـقَّ لِشَأسٍ مِن نَـداكَ ذَنـوبُ[٢]

فقد استعار(الندى) للجود، واللفظة هنا قائمة على استعارة تساقط الندى لتساقط العطاء، والذي يدل على شدة الكرم، ونستطيع القول إن شاعرنا قد شبه الكرم والجود بالندى بجامع كثرة تساقط الخير والعطاء فيهما. وتكتسب القيمة البلاغية لهذه اللفظة أهميتها في هذا السياق من أمرين: أولهما (من) التبعيضية ؛ حيث إن بعض كرم الممدوح كاف ؛ لغزارة كرمه واتساعه ! .وثانيهما : (الكاف) في لفظة (نداك) ، فقد أضاف الندى إلى الملك مرتين ، وكأن ممدوحه مصدر لهذا الندى ؛ لا ينفك عنه ولا يسأم منه !! .

وقريب من هذه الاستعارة قول علقمة يمدح الحارث الغساني :

---

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

[٢] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣١

وَأَنتَ اِمرُؤٌ أَفضَت إِلَيكَ أَمانَتي		وَقَبلَكَ رَبَّتني فَضِتُ رُبوبُ[١]

حيث استعار لفظة " ندوب "؛ تعبيرًا عن آثار الممدوح بؤسًا في أعدائه، وإنعامًا لأوليائه. ويجب أن نفرق بين الندوب التي تقع من الملك في أعدائه، وبين الندوب التي تقع منه لأوليائه وأحبائه فنقول: إن الندوب التي هي من آثار بأس الملك في عدوه واقعة على سبيل الحقيقة، أما الندوب التي هي من آثار نعمى الملك في عدوه فهي واقعة على سبيل المجاز، وفي هذا تخصيص له من بين الملوك بأنه صاحب منهج حربي متفرد؛ له وسم وندب يعرفه كل من رآه . وقوله أيضًا :

فَجالَدتَهُم حَتّى اِتَّقوكَ بِكَبشِهِم		وَقَد حانَ مِن شَمسِ النَهارِ غُروبُ[٢]

اعتمد فيه على الاستعارة التصريحية أيضًا ؛ مستعيرا لفظة(الكبش)، وقد جرى في أصول العربية تسمية قائد الكتيبة، أو الرئيس كبشًا؛ وهي تسمية مجازية قائمة على علاقة المشابهة التي قد يقال إن العرب قد اكتشفتها بينهما؛ فقائد الكتيبة هو المدبِّر لأمر مسيرها واتجاهها وهو في مقدمتها، وهو المناطح عنها، وهذه الصفات وجدوا أغلبها في كبش القطيع من الضأن وما شابهه، ولذلك نقلوا المعنى وهو الدلالة، واللفظ وهو المسمى إلى القائد، والملاحظ أن الاستعارة هنا قد امتزجت بالكناية في ربقة واحدة ، وتضافرت مفردات اللغة؛ للنهوض بالمدلولات الخفية التي سعى إليها شاعرنا؛ حيث إن مجالدة الممدوح لأعدائه تدل على القوة والشدة والصبر والصلابة في القتال؛ ولذا قال: " فجالدتهم "، ولم يقل: " فقاتلتهم "، وما كان فى مُكنة اللغة العادية أن توحى لنا بتلك القوة والصلابة لولا توسله بلغة الاستعارة والتى((يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعرا بغيرها، وذلك لأن

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٨

[٢] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٩

الشاعر يرى بين الأشياء التى تبدو منفصلة لا علاقة لإحداها بالأخرى روابط وصلات))(١).

(جـــ)- دلالة الصورة الكنائية.

تعد الكناية أيضاً من العناصر المهمة في بناء الصورة في بائية علقمة، وقد أدرك شاعرنا مالها من دور في التأثير، ومالها من أهمية في تجسيد تجربته، فتوسل بها كما توسل بالتشبيه والاستعارة في بناء صوره .

ويرجع البلاغيون أهمية الكناية إلى كونها نابعة من((أن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها هو شاهد في وجودها آكد وأبلغ في الدعوى))(٢). وبعضهم يرى أن حسنها يعود إلى ما توقعه من المبالغة في الوصف(٣) .

كما توسل علقمة في بائيته أيضًا بالكناية- وإن لم يكن كثيرًا – للوصول إلى ما رامه من معانٍ؛ ما كان ليصل إليها من غير طريق الكناية؛ مخاطبًا بذلك فطنة المتلقي، مستثيراً ذكاءه، مستغلاً طاقات اللغة الدلالية في تلميح جميل، وبطريقة مختزلة مكثفة((وتبدو قيمة التعبير الأساسية في إبداع المعنى، والإيحاء به، وعدم المباشرة، واقتناص لازم المعنى، وإعمال الذهن لفهم المركب التعبيري الجديد، وتبدو قيمته كذلك في تمييزه بالتعبيرية المختزلة))(٤).

وقد استعان علقمة بالكناية في تصوير ثراء المحبوبة وحياة الرغد الذي تحيا فيه، وتصوير خلائق المرأة الحسنة من طاعة وعفة وصون، ولطف معاشرة، وبعد عن الريبة ، كما في قوله :

مُنَعَّمَةٌ لا يُستَطاعُ كَلامُها عَلــى بابِها مِن أَن تُــزارَ رَقــيبُ

(١) – هـــ . ب . تشارلتن: فنون الأدب، تعريب د . زكى نجيب محمود ، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ٨٠ .

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٥٧.

٣ – ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، جـــ٢، ص١٣٢.

٤ – د. محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف ، ط١- القاهرة ١٩٨٨م، ص ١٠٧، ١٠٨.

إِذا غابَ عَنها البَعلُ لَم تُفشِ سِرَّهُ وَتُرضـــي إِيابَ البَعلِ حينَ يَؤوبُ([1])

ففي قوله:(منعمة)إشارة إلى ثراء أهلها وإيسارهم،وقوله:(لا يستطاع كلامها) كناية عن حيائها وحشمتها، وقوله:(على بابها من أن تزار رقيب) كناية عن سيادة أهلها، وعظيم سلطانهم؛ فهي منعمة؛ لأنها ذات غنى وثراء، ولا يستطاع كلامها؛ لأنها ذات شرف وحياء، وعلى بابها من أن تزار رقيب؛ لأنها ذات قوة وسلطان، فكل إشارة أو كناية فيها تركز على دلالة معينة قد لا تجدها في الأخرى.

كما كنى عن الإجهاد في قوله :

إِلى الحارِثِ الوَهّابِ أَعمَلتُ ناقَتي لِكَلكَلِـــها وَالقُصرَيَيـــنَ وَجيبُ

لِتُبلِغَني دارَ اِمرِئٍ كانَ نائِياً فَقَـــد قَرَّبَتني مِـــن نَـــداكَ قَـــروبُ

تُرادَ عَلى دِمنِ الحِياضِ فَإِن تَعُفْ فَإِنَّ المـــنَدّى رِحـــلَـــةٌ فَـــرُكوبُ([2])

فاضطراب الضلوع والحارك في البيت الأول كناية عن الإجهاد الذي كان سببه تواصل المسير، وإن ميل الناقة إلى أجنحة الظلال في البيت الثاني كناية عن الإجهاد الذي كان سببه تواصل المسير أيضا، وكذا إيرادها الماء العكر، ثم شربها منه في البيت الثالث كناية عن الإجهاد الذي كان سببه تواصل المسير أيضا.

وهكذا نجد النمط البنائي في هذه الكنايات متناسق العناصر، فالناقة، والرحلة، والإجهاد، وتواصل المسير عناصر ثابتة في الأبيات الثلاثة السابقة .

كما كنى شاعرنا عن بعد العهد؛ وهو يصف بعض مشاهد الصحراء، كما نجد في قوله :

بِها جِيَفُ الحَسرى فَأَمّا عِظامُها فَبيضٌ وَأَمـــا جِلـــدُها فَصَلـــيبُ

[1] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣

[2] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٦

فَأَورَدتُها ماءً كَأَنَّ جِمامَهُ مِنَ الأَجنِ حِنّاءٌ مَعاً وَصَبيبُ[١]

ففي البيت الأول كنى علقمة عن قدم جيف النوق ببياض العظام وصلابة الجلد، وفي البيت الثاني كنى عن قدم عهد الماء بالواردة بحمرة اللون التي تشبه الحناء والدم .

فها هو ذا الشاعر يبني صوره الكنائية؛ لتعبر عن شجاعة ممدوحه، وشدة القتل ، وكثرة العدد ، يقول علقمة معتمدا على أسلوب الكناية :

فَوَاللَهِ لَولا فارِسُ الجَونِ مِنهُمُ لَآبوا خَزايا وَالإِيابُ حَبيبُ

تُقَدِّمُهُ حَتّى تَغيبَ حُجولُهُ وَأَنتَ لِبَيضِ الدارِعينَ ضَروبُ[٢]

وقد ورد في هذين البيتين ثلاث كنايات؛ الأولى: كناية عن موصوف، وهو الملك الحارث الغساني؛ حيث كنى عنه بقوله: " فارس الجون"، والجون: اسم فرس الملك، وفي هذه الكناية تقرير لفروسيته وإثبات لها، وتأكيد على دورها في حسم المعركة . وقد سلك شاعرنا لإثبات هذه الحقيقة طريق التأكيد المغلظ بالقسم، والجملة الشرطية ، والكناية ؛ فلو قال:(والله لولا الملك منهم لآبوا خزايا) لما كان له من القوة والتقرير ما لقوله السابق . والذي أوصل إلى هذه الكناية هي لفظة " الجون "؛ ففي ذكر اسم الفرس إشارة إلى فارسه، وتأكيد لمعنى الفروسية فيه .

وفي البيت الثاني كناية في قوله: " حتى تغيب حجوله "، أي في الدماء؛ فإن غياب بياض يدي الفرس ورجليه في الدماء دلالة على غزارة الدماء وكثرتها، ومعلوم أن كثرة الدماء دلالة على كثرة القتلى، وكثرة القتلى دلالة على شدة البطش، وشدة البطش دلالة على شجاعة الممدوح. وهكذا هي الوسائط في الكناية لفظ يترتب على معناه معنى آخر قد يكون مقصودا لذاته، أو ما يترتب على المعنى الجديد من معنى أجد، وكلها وسائط يفضي بك آخرها إلى المعنى الذي قصده القائل، وهو هنا الشجاعة، وهكذا فإن المعنى الحرفي هنا غير مقصود أيضاً، وإنما المقصود هو معنى آخر يلزمه، وفي هذا يقول عبد

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٧، ٢٨

[٢] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٩

القاهر الجرجاني: ((فإذا نظرت إلى الكناية وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ))(١).

وثالث الكنايات هنا قوله: " وأنت لبيض الدارعين ضروب "؛ ففيه دليل على أن أكثر القتلى كانوا ببطش يده؛ فضلا عن أنه بنى الكناية هنا على المجاز المرسل، فقد أوقع الضرب في الأول على" البيض"، وهو يقصد بذلك وقوعه على ما تحت البيض، وهو الرأس.

المبحث الرابع

الانزياح في المستوى التركيبي في بائية علقمة.

يعد الانزياح أهم أركان الأسلوبية، حتى عدَّه مجموعة من أهل الاختصاص– من أمثال: د. شفيع السيد، د. شكري عيَّاد، د. منذر عياشي– كل شيء فيها، وعرفوها بما عرفوها بأنها: علم الانزياحات؛ ولعل هذا يعود إلى أنَّ:((الانزياح يعتبر من أهم الظواهر التى يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره؛ لأنَّه عنصر يميز اللغة العادية، ولذلك نرى كبار نقاد الأدب، من أمثال: سبتزر، وجون مان، وتودوروف، وجان كوهن، يتخذون من ظواهر الانزياح فى النص الأدبي أساسا للبحث فى الخواص الأسلوبية التى يتميز بها مثل هذا النص))(٢).

والانزياح هو((استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج به عمَّا هو مألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر))(٣)

ويمكن القول إنَّ الانزياح((هو اختراق مثالية اللغة، والتجرؤ عليها فى الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التى عليها النسق المألوف والمثالي، أو العدول فى مستوى اللغة الصوتي والدلالي عمَّا عليه النسق))(١)

---

١ – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة ١٩٨٤م، ص ٤٣١.

٢ – أحمد غالب النُّوري خرشه: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك، ٢٠٠٨م. ص٥، ٦.

٣ – نور الدين السَّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب– دراسة فى النقد الادبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، ١٩٩٧م، ص٨

تؤكد الاتجاهات النقدية الحديثة أن((التجربة الشعرية فى أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، والشعر كذلك بناء لغوي مميز ينبني على تفجير طاقة اللغة، ويجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصراً آخر هو الإيقاع، الذى يسهم – بدوره– فى شحن الدفقة الشعورية، تبعاً لحالة الشاعر الانفعالية))(٢).

ولا أدعي أننى قد استطعت بشكل كبير سبر أغوار الشاعر أسلوبياً وتركيبياً، ولكنني قد وضعت يدي على بعض ظواهر الانزياح على المستوى التركيبي، التى ألحَّ علقمة الفحل فى استخدامها فى بائيته:

أولاً– الحركة الأفقية ومظاهرها في بائية علقمة.

ويقصد بالحركة الأفقية التبادل المكاني لعناصر الجملة، حيث يخالف المبدع القاعدة النحوية، التى وضعها النحاة فى ترتيب عناصر الجملة ، فيقدم الخبر على المبتدأ، ويُؤخَّر الفاعل، أو يُقدم المفعول به، وغيرها من الحركات التى لا يضعها المبدع بلا فائدة، وإنما هى تعطى دلالات بلاغية خاصة، وتكمن أهمية المعنى فى النص الأدبي((أهمية موقع الكلمة ، وتحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة فى الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي))(٣).

والجدير بالذكر أن تراكيب الشعر تعد((أكثر حرية فى تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير، وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة، فتبدو الجمل فى

---

١ – عباس رشيد الدَّدة: الانزياح فى الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، العراق، بغداد، ٢٠٠٩م، ص١٥.

٢– عصام شرتح: ظواهر أسلوبية فى شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م ، ص٧ .

٣– د. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، ص١٦٢ .

نظام غير طبيعي))([1])، ولكنها تؤدي معان رائعة من خلال إبراز العناية بالشيء المقدم، ومن أبرز مظاهر الحركة الأفقية فى بائية علقمة الفحل:

المظهر الأول: ظاهرة التقديم والتأخير .

يعد التقديم والتأخير من أهم الظواهر الفنية التى يهتم بها الأدباء ، حيث يلجأ الشاعر إلى تقديم ما هو أولى بالعناية والاهتمام، وبذلك يشير إلي تخصيص المقدم باهتمامه وتأكيده ، ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك بقوله:((ليس إعلامك الشيء بغتةً غفلاً ، مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له؛ لأن ذلك يجرى مجرى تكرير الإعلام فى التأكيد والإحكام، ومن ههنا قالوا: إن الشيء إذا أُضمر ثم فُسِّر ، كان ذلك أفخم له من أن يُذكر من غير تقدمة إضمار))(٢).فالفائدة المرجوة من التقديم كما يقول التنبيه على المقدم والتأكيد له.

وقد أكد الجرجاني أيضا على أنه يجب تقديم ما يُعطى فائدة من تقديمه ، فمتى ثبت أن التقديم فى موضع من المواضع قد((اختُصَّ بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير ،فقد وجب أن تكون تلك قضية فى كل شيء وكل حال))(٣).

إن أهم ما تتميز به اللغة العربية قدرتها على التحول المكاني فى عناصر الجملة مع الاحتفاظ لكل عنصر بمكانته الحقيقية فى الجملة، ومع زيادة فى المعنى من خلال هذا التقديم والتأخير، وذلك بسبب وجود الحركات الإعرابية التى ساهمت فى الاحتفاظ بهذه الخصوصية ، حيث جعلت لهذه العناصر((مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير فى كل وزن من أوزان البحور، لأن علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها فى الجملة المنظومة ، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يعير معناها))(٤).

---

[1]- د. أحمد الشايب : الأسلوب(دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة، مصر، الطبعة السابعة ١٩٧٦م، ص٦٩ .

[2]- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الثالثة،(القاهرة، مطبعة المدني، جدة ، دار المدني ١٩٩٢م)، ج١/ ص١٣٢.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ج١/ ص١١٠ .

٤- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، د.ط، بيروت ، صيدا، المكتبة العصرية، د.ت، ص١٦

ومن أنماط التقديم والتأخير التى تشكل ظاهرة أسلوبية فى بائية علقمة، وتعد من خصائصها الفنية :

(١)- تقديم المسند إليه المثبت على الخبر الفعلي :

وجدير بالذكر أن هذا التقديم يحقق أغراضا منها: تقوية المعنى وتوكيده، ((أى تدعيم ثبوت المسند للمسند إليه، ويكون ذلك حين يتقدم الاسم، ثم يخبر عنه بجملة فعلية))(١). مثل قوله :

وَأَنتَ اِمرُؤٌ أَفضَت إِلَيكَ أَمانَتي وَقَبــلَكَ رَبَّتني فَضِـــعتُ رُبــوبُ(٢)

وقوله:

تَجودُ بِنَفسٍ لا يُجادُ بِمِثلِها وَأَنتَ بِــها يَــومَ اللِــقاءِ تَطــيبُ(٣)

ففى البيتين السابقين نلاحظ تقديماً للمسند إليه" أنت" على الخبر الفعلي بعده، وهذا يفيد تقوية المعنى الذى قصده الشاعر، كما أن فيه توكيد للمعنى، والجدير بالذكر أن ما يؤكد تقوية الخبر وتوكيده بعد تقديم المسند إليه هنا، هو مجئ الأفعال أفضت، تطيب"، وسبب تقوية المعنى هنا هو((أن المبتدأ يستدعى أن يستند إليه شيء، فإذا جاء بعده ما يصلح أن يستند إليه صرفه إلى نفسه ، فينعقد بينهما حكم، ويكتسى قوة))(٤).

(٣)- تقديم الفاعل على الفعل :

ومن صور تقديم المسند إليه على المسند ، تقديم الفاعل على الفعل ، كما فى قول شاعرنا :

تَجودُ بِنَفسٍ لا يُجادُ بِمِثلِها وَأَنتَ بِــها يَومَ اللِــقاءِ تَطــيبُ(٥)

---

١ – د. حسن طبل: دراسات فى علم المعانى، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت، ص٤٧ .

٢ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٨

٣ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

٤ – الخطيب القزويني: الإيضاح فى علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٦١.

٥ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

ويتضح لنا أن تقديم الفاعل(أنت)على الفعل(تطيب) فى هذا المثال جاء بهدف تأكيد الاهتمام بالفاعل، وجعله فى بؤرة اهتمام المتلقي، وربما كان التقديم يهدف إلى لفت الانتباه إلى النفس، وبما لها من دلالة على البعد الوجداني والنفسي لشاعرنا.

(٤)- تقديم شبه الجملة على ما تتعلق به.

يعد الجار والمجرور من أكثر التراكيب النحوية حرية، حيث إنه لا يحتفظ برتبة معينة فى بناء الجملة النحوية، ومن ثم تكون عملية تحريكه أفقياً أيسر وأسهل من غيره، ولقد لاحظت أن تقديم شبه الجملة على ما تتعلق به كثيراً ما ينبئ عن اهتمام الشاعر بالعنصر المتقدم، كما فى قول علقمة:

إِلى الحارِثِ الوَهّابِ أَعمَلتُ ناقَتي لِكَلكَلِــها وَالقُصــــرَيَيَ وَجيبُ[١]

وقوله:

بِها جِيَفُ الحَسرى فَأَمّا عِظامُها فَبيضٌ وَأَمّــا جِلدُهــا فَصَلــيبُ[٢]

ومن خلال هذين البيتين يمكننا إيضاح غاية الاهتمام بالمتقدم، وهو ما ينهض بدور كبير فى الدلالة، فالممدوح قد تفرد بعلو المكانة، كما أفاد التقديم هنا القصر والاختصاص، أى أن هذه النفس العالية والهمة السامية هى أشياء يختص بها شاعرنا ولا تتعداه إلى غيره، كما ساهم التقديم فى تأكيد المعنى الذى تنهض به هذه الأبيات، وهو الهدف والشجاعة والحماس، وقد ساعد هذا التقديم على((مراعاة نظم الكلام، وذلك أن نظمه لا يحسن إلاَّ بالتقديم، وإذا أُخِرَ المقدم ذهب ذلك الحسن، وهذا الوجه أبلغ وأوكد من الاختصاص))(٣).

(٦)- تقديم المفعول به على الفاعل .

---

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٦

[٢] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٧

[٣] – ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدَّمه وعلَّق عليه د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٢م، جـ٢، ص٢٤٠ .

إنَّ للحركات الإعرابية فضلاً كبيراً في حرية بناء الجملة على هذا النحو، والطريف أن النحاة حين وضحوا لنا ذلك، كانوا حريصين كل الحرص على الربط بين التغيير الطارئ على تركيب الجملة، والإبانة عن الغرض الذي يوجد لدى المتكلم، فأبو القاسم الزجَّاجي((يشير إلى أن الأسماء تعتورها معانٍ مختلفة، وأن حركات الإعراب تكون دلائل على هذه المعاني ، وذلك ليتسعوا في كلامهم، ويقدموا الفاعل إن أرادوا ذلك، أو المفعول عند الحاجة إلى تقديمه، وتكون الحركات دالة على المعاني))(١) .

ولقد ورد تقديم المفعول به على الفاعل فى بائية علقمة خاصة، وفي أساليب العربية عامة، يقول ابن جنى عن هذا البناء مبنياً انتشاره:((وذلك أن المفعول قد شاع عنهم واطرد من مذاهبهم كثرة تقدمه على الفاعل حتى دعا ذلك أبا على (الفارسي) إلى أن قال: إن تقديم المفعول على الفاعل قسم قائم برأسه، كما أن تقديم الفاعل قسم أيضاً قائم برأسه ، وإن كان تقديم الفاعل أكثر))(٢). ومن النماذج الدالة على الدور التصويري لتقديم المفعول به على الفاعل قول شاعرنا :

تَخَشخَشُ أَبدانُ الحَديدِ عَلَيهِمُ كَما خَشخَشَت يَبسَ الحَصادِ جَنوبُ(٣)

فالشاعر قد عمد إلى تأكيد المعنى وتقويته بتقديم المفعول به(يبس) على الفاعل(جنوب)، كما أن فى تقديمه على فاعله ما يشى بالإحاطة والشمول، كما يمكن أن يكون الباعث لدى الشاعر من التقديم هو الاهتمام بالمتأخر لا بالمتقدم، وينعكس ذلك الاهتمام فى احتلال العنصر المتأخر– وهو الفاعل– موضعاً متميزاً داخل البيت.

(٧)– تقديم الجار والمجرور على الفعل .

ومن صور التقديم والتأخير فى بائية علقمة تقديم الجار والمجرور على الفعل، كما في قوله:

---

[١]– أبو القاسم الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تحقيق د/ مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٤م، ص ٧٠

[٢]– ابن جنى(أبو الفتح عثمان بن جنى): الخصائص، تحقيق / محمد على النجار، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٢م، جـ١ / ٢٩٥

[٣] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

إِلى الحارِثِ الوَهّابِ أَعمَلتُ ناقَتي		لِكَلكَلِـــها وَالقُصـــرَيَينَ وَجيـــبُ([1])

وقوله:

وَفي كُلِّ حَيٍّ قَد خَبَطتَ بِنِعمَةٍ		فَحُـــقَّ لِشَأسٍ مِن نَـــداكَ ذَنـــوبُ([2])

فقد قُدِّم الجار والمجرور" فى كل حي"، " إلى الحارث الوهاب" على الفعلين " خبطت "،" أعملت"؛ لإفادة القصر والاختصاص والتأكيد .

(٨)- الفصل بين الفعل والفاعل .

تعد المباعدة بين الفعل والفاعل من أبرز مظاهر التقديم والتأخير فى نطاق الجملة الفعلية، حيث يُؤخَّر الفاعل؛ فلا يلى الفعل مباشرة، بل يفصل بينهما فاصل، ويكون هذا الفاصل فى الأغلب هو شبه الجملة ، كما فى قول علقمة :

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ		بُعَـــــــيدَ الشَبابِ عَصرَ حـــــانَ مَشيبُ(٣)

وقوله :

فَجالَدتَهُم حَتّى اِتَّقوكَ بِكَبشِهِم		وَقَد حـــانَ مِن شَمسِ النَهارِ غُروبُ([4])

فقد أدى التأخير إلى اتساع آفاق الدلالة التى يريدها الشاعر، حيث دلَّ على القصر، فالحب لن يكون إلا من خلال القلب، وشمس النهار لابد وأن تغرب، ولذا فقد جاء القصر هنا تعميقاً لهذا الحديث عن معاناة الشاعر، وهو حديث أكسبه القصر رمزاً على التفرد والخصوصية ومعانى الوحدة والتفرد .

المظهر الثاني : الاعتراض .

---

[1] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٦

[2] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣١

[3] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣

[4] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٩

لقد تطرق البلاغيونَ لظاهرة الاعتراض، ووظائفها البلاغية بشيء من التفصيل، ويتفقون على أن الاعتراض يعد نمطاً من أنماط التحريك الأفقي للعناصر اللغوية، وفى ذلك يقول أبو هلال العسكري فى تعريف حد الاعتراض إنه((اعتراض كلام فى كلام لم يتم ، ثم يرجع إليه فيتمه))(١).

كما يعرفه ابن الأثير بقوله إنَّ الاعتراض هو:((كل كلام أُدخل فيه لفظ مفرد أو مركب، لو سقط لبقي الأول على حاله))(٢)، ومن ثم فإن الشاعر من خلال استخدامه للاعتراض يقطع التسلسل الدلالي؛ كى ينبه على أمر ما له علاقة بالسياق، ثم يصل ما قطعه دون أن يؤدي ذلك إلى إخلال فى المعنى، أو غموض فى فهم الدلالة. ومن أوجه الاعتراض التى تشكل ظاهرة أسلوبية، وسمة فنية فى بائية علقمة ما يأتي :

(١)- الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية :

قد تتعرض عناصر الجملة الفعلية إلى نوع من التحريك الأفقي؛ ليفسح المجال أمام عناصر جديدة، تقع معترضة بين تلك العناصر، لتؤدي فائدة دلالية وبلاغية، تتوافق والمقام الذى تحدث فيه عملية التحريك. ويأتي الاعتراض- أحياناً- بين الفعل والفاعل بشبه الجملة، كقوله :

وَما أَنتَ أَم ما ذِكرُها رَبَعِيَّةً يُخَطُّ لَها مِن ثَرمَداءَ قَليبُ(٣)

حيث وقع الاعتراض فى هذا البيت بشبه الجملة(لها من ثرمداء)، وهو ما يدل على شمولية الحزن الذى يعم وجدان الشاعر لبعد محبوبته عنه.

كما يأتي الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية، ويعد هذا النمط من أكثر الأنماط شيوعاً فى بائية علقمة ، ومن أمثلته قوله :

وَقاتَلَ مِن غَسّانَ أَهلُ حِفاظِها وَهِنبٌ وَقاسٌ جالَدَت وَشَبيبُ(٤)

---

١ – أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، ص٤٤١

٢ – ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر، مصر، د.ط، ج١٣٥/٢.

٣ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٤

٤ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٥

فقد اعترضت جملة(من غسان) بين الفعل والفاعل، وبهذا الاعتراض يعلق شاعرنا حدث القتل، ومن ثم فقد أفاد الاعتراض تأكيد الرغبة فى استمرار تضحياته وبسالته وشجاعته.

(٢)- الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة .

ومن أمثلة هذا النمط قول علقمة الفحل فى بائيته:

كَأَنَّهُمُ صابَت عَلَيهِم سَحابَةٌ صَواعِقُـهـا لِطَـيرِهِـنَّ دَبيـبُ([1])

حيث وقع الاعتراض فى هذا البيت بين كأنَّ من ناحية وخبرها(سحابة) من ناحية أخرى، وفُصل بينها "صابت عليهم"، والاعتراض هنا يفيد التعظيم والفخر بالممدوح بسالته القتالية، كما يتجلى فيه أيضاً ارتباطه بأرض الرسالة .

ومن ثَمَّ يمكن القول إنَّ ظاهرة الاعتراض بائية علقمة قد تنوعت أنماطها، وأدَّت وظائف دلالية عديدة، ومن أبرزها التخصيص والتأكيد والتقرير، ونادراً ما كانت تأتي لتحقيق المشاكلة اللفظية أو الإيقاع الشعري، وإنما أوجد الاعتراض فضاءات واسعة ومتعددة، أعطت دلالات خصبة فتحت أمام المتلقي تأويلات متنوعة للنص .

ثانياً –الحركة الموضعية .

لا مشاحة فى أنَّ الحركة الموضعية تعتمد على تركيز المبدع واهتمامه فى نقطة محددة من الجملة الشعرية، بحيث يسهم فى تناول هذه النقطة من خلال التحويل من حالة إلى حالة، كالالتفات، أو اعتبار الذكر والحذف لهذه النقطة، مما يعطى إشارات دلالية لهذه النقطة، ومن أبرز مظاهر الحركة الموضعية فى بائية علقمة الفحل:

المظهر الأول: ظاهرة الحذف

تعد ظاهرة الحذف من الظواهر المهمة التي عالجتها البحوث والدراسات الأسـلوبية والنحوية والبلاغية، بوصفها انحرافاً عن مستوى التعبير المثالي، حيث ينطوي على قـدرة ذاتية جاذبة لانتباه المتلقي ، فيؤدي الحذف إلى تكثيف البنية الجمالية للـنص،((وقـد كـان منطلق البلاغيين في هذا البحث أن النظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها

[1] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣٠

إسناد ظاهر أو مقدر، لكن التطبيق اللغوي قد يسقط أحدهما اعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية،وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة لا تتحقق بغيابها)(١).

وقد اشترط ابن جنى لحدوث الحذف فى الجملة وجود دليل عليه، فقال:((فقد حذفت العرب الجملة والمفرد ، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلاَّ عن دليل عليه. وإلاَّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب فى معرفته))(٢). ونتناول ظاهرة الحذف فى بائية علقمة فى ضوء المحاور الآتية :

(١)- الحذف فى عناصر الجملة الفعلية .

ويأتي الحذف فى عناصر الجملة الفعلية على أنماط عدة ، فمنها حذف الفعل، أو الفاعل، أو المفعول، وهى كما يأتي :

(أ)- **حذف الفاعل** : وقد يُحذف الفاعل إما لشهرته أو للجهل به ، وقد جاء هذا النمط من الحذف بشكل واسع فى بائية علقمة، ومنه حذف الفاعل فى قوله:

يُرِدنَ ثَراءَ المالِ حَيثُ عَلِمنَهُ وَشَرخُ الشَبابِ عِندَهُنَّ عَجيبُ(٣)

وقوله :

فَدَعها وَسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِجَسرَةٍ كَهَمِّكَ فيها بِالرِدافِ خَبيبُ(٤)

وقد حُذف الفاعل من المثالين السابقين بعد الفعلين " يردن، دعها، سل"، والجدير بالذكر أن حذف الفاعل فى المثالين يدل على شهرة من يفعل هذه الأفعال، ومن ثم فهو لا

١- د. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٠م ، ص ١٥٩

٢ - ابن جني: الخصائص ، تحقيق محمد على النجار، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٢م جـ٢، ص٣٦٠

٣ - شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٥

٤ - شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٥

يحتاج لأن يذكر اسمه أمام الناس؛ لأن الناس سيعرفونه بسرعة فائقة ، وذلك لاعتياده فعل هذه الأفعال.

(٢)- الحذف فى عناصر الجملة الإسمية :

يعمد علقمة الفحل فى بائيته إلى حذف المسند إليه فى نطاق الجملة الأسمية فى مقام الاستئناف بكثرة بالغة، ومن أمثلة ذلك قوله:

مُنَعَّمَةٌ لا يُستَطاعُ كَلامُها علَى بابِها مِن أَن تُزارَ رَقيبُ[١]

فالمطلع فى هذا البيت وقع مسنداً لمسند إليه محذوف، يدل عليه السياق، والحذف هنا مشعر بتعظيم المحذوف، وفيه القصد كذلك إلى أن يتجه الهم كله إلى المذكور، والتقدير فى المواضع السابقة "هى منعمة"، وجاء الحذف هنا بغرض التعظيم والتوقير، كما أن الحذف هنا أفاد- أيضاً- أن يخرج الشاعر من مجرد التقرير والإخبار إلى التحريك والإيحاء، فيكون المسند إليه أظهر إذا لم يظهر، والشاعر أنطق إذا لم ينطق من ناحية ، ويبرز المسند ظاهراً؛ لانحصار كل الضوء عليه من ناحية أخرى، وبهذا اللون من الحذف يكسب الشاعر لغته الشعرية صفة الكثافة والتركيز؛ إذ لا ذكر لما يكون فى إدراك المتلقي ووعيه، وهو ما يجعل الحذف فى هذه الحالة أولى من الذكر .

(٣)- حذف (ربَّ) .

من الجدير بالذكر أنَّ اللغويين قد أشاروا إلى أن((رُبَّ تنفرد بوجوب تصديرها، ووجوب تنكير مجرورها، ونعته إن كان ظاهراً، وإفراده وتذكيره وتمييزه بما يطابق المعنى إن كان ضميراً، وغلبة حذف معداها ومضيه، وإعمالها محذوفة بعد الفاء كثيراً، وبعد الواو أكثر))(٢) .

كما أنَّ بقاء دلالة " رُبَّ " وتأثيرها الإعرابي بعد حذفها قد أبقى على دلالتها داخل النص، وهي إفادة الكثرة، وهو ما أوجد نوعاً من التعلق والارتباط بين هذا اللون مع الحذف من ناحية، وسياقات بعينها من ناحية أخرى، فيقول علقمة فى بائيته:

---

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣

[٢]– ابن هشام الأنصاري: مغنى اللبيب في كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني ، القاهرة ، بدون تاريخ ، جـ١ / ١٣٦

وَناجِيَةٍ أَفنى رَكيبَ ضُلوعِها وَحارِكَــهــا تَهَــــرٌ فَــدُؤوبُ[١]

وفى ضوء ما سبق تتضح دلالات تقنية الحذف، وأنه يعد في مواطن كثيــرة أبلــغ من الذكر ، وأن رب حذف هو قلادة الجيدة ، وقاعدة التجويد، ((فما من اسم أو فعل تجده قد حُذف، ثم أُصيب به موضعه وحُذف في الحال ينبغي أن يحذف فيها إلاَّ وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به))(٢) .

المظهر الثاني: جمالية الالتفات .

الالتفات في المفهوم الاصطلاحي عند البلاغيين هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة: التكلم، والخطاب والغيبة، وهو يعني هنا التحوّل من أسلوب في الكلام إلى آخر مخالف للأول. والمشهور في اصطلاح البلاغيين أن الالتفات نقل الكلام من كل من التكلم والخطاب أو الغيبة إلى صاحبه لمقتضيات ومناسبات تظهر بالتدبر في مواقع الالتفات، أي أن حقيقة التعبير عنه تكون بطرق ثلاث: التكلم والخطاب والغيبة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها كما سيأتي في الأمثلة.

وتأتي مكانة الالتفات من وظيفته البلاغية كما سبق أن ذكرنا، وهذا ما بينه الزمخشري قائلاً:((هو فن من الكلام فيه هز وتحريك من السامع، كما أنك إذا قلت لصاحبك حاكياً عن ثالث لكما: إن فلاناً من قصته كيت وكيت، فقصصت عليه ما فرط منه، ثم عد لت بخطابك إلى الثالث فقلت يا فلان، من حقك أن تلزم الطريقة الحميدة في مجاري أمورك، وتستوي على جادة السداد في مصادرك ومواردك، نبهته بالتفاتك نحوه فضل تنبيه، واستدعيت إصغاءه ... وأوجدته بالالتفات من الغيبة إلى المواجهة، هازاً من طبعه ما لا يجده على لفظ الغيبة، وهكذا الافتنان في الحديث، والخروج منه من صنف إلى صنف يستفتح الآذان للاستماع، ويستهش الأنفس للقبول))(٣) . ومن نماذج الالتفات في البائية قول علقمة في :

---

[١] – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٥.

[٢]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ص ١٥٢، ص ١٥٣

(٣)– ينظر: د. محمد أبو موسى: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، الطبعة الأولى، مكتبة وهبة، القاهرة، ص ٤٤٥.

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَـيدَ الشَبابِ عَصرَ حانَ مَشيبُ(١)

فالشاعر هنا قد استهل بائيته بأسلوب المخاطبة/ خطاب الذات؛ حيث رأيناه يجرد من نفسه شخصا آخر يخاطبه ويتوجه إليه قائلا له: لقد طمح قلبك الطروب إلى النساء الجميلات، وذهب بك كل مذهب في عشقهن بعد أن تولى زمان الشباب بربيعه وصفائه، وحل به زمان المشيب بثلجه وشتائه !! .

وحد التجريد– كما يقول ابن الأثير–((إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك؛ لا المخاطب نفسه، وقد تأملته، فوجدت له فائدتين إحداهما أبلغ من الأخرى ؛ فالأولى: طلب التوسع في الكلام، فإنه إذا كان ظاهره خطابا لغيرك، وباطنه خطابا لنفسك، فإن ذلك من باب التوسع .والفائدة الثانية: وهي الأبلغ، وذاك أنه يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه؛ إذ يكون مخاطبا بها غيره ؛ ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه))(٢) . ومن شواهد الالتفات كذلك عند علقمة في بائيته قوله :

وَفي كُلِّ حَيٍّ قَد خَبَطتَ بِنِعمَةٍ فَحُـــقَّ لِشَأسٍ مِن نَـــداكَ ذَنــوبُ

وَما مِثلُهُ في الناسِ إِلّا قَبيلُهُ مُســاوٍ وَلا دانٍ لَــذاكَ قَــريــبُ

فَلا تُحرِمَنّي نائِلاً عَن جَنابَةٍ فَإِنّي اِمرُؤٌ وَسطَ القِــبابِ غَريبُ(٣)

ومما يلحظ في هذه الأبيات أن شاعرنا قد بدأ حديثه بالخطاب، ثم انتقل منه إلى الغائب، وغرضه البلاغي الذي رامه هنا هو التنويه بذكر ممدوحه بين السامعين، ولغرض

---

١ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٢٣

(٢)– ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ص١٥٩– ص ١٦٠

٣ – شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، ص٣١

تعظيم شأن المخاطَب؛ ثم لإشعار الممدوح أن شأسا إنما هو أحد الأسرى عنده، وهو يريده أن يشمله بعطفه، وينعم عليه بإطلاق سراحه؛ ولذلك انتقل في البيت الأخير إلى أسلوب التكلم؛ مصرِّحا بحاجته التي من أجلها أنشأ هذه القصيدة .

نتائج البحث

لقد كانت غاية هذا البحث دراسة آليات التشكيل الأسلوبي في بائية علقمة الفحل، وقد قمت بدراسة الاسلوب بوصفه اختيارا، وكذلك الأسلوب بوصفه انزياحا، فضلا عن جماليات الأسلوب في القصيدة، وقد تمخضت هذه الرحلة عن مجموعة من النتائج، أهمها:

١. سار علقمة الفحل في بناء بائيته على النهج التقليدي للقصيدة العربية القديمة، من حيث المطلع، وقد أشاد النقاد بمطلع قصيدته، ومقدمتها، كما أجاد شاعرنا في تخلصه من المقدمة إلى الغرض الرئيس، فضلا عن تحقق الصلة الموضوعية بين مقدمة القصيدة وموضوعها، كما أجاد الشاعر في خاتمتها، إذ جاءت ملتحمة بمضمون القصيدة التحامًا شديدًا، وملتئمة مع الغرض الرئيسى للقصيدة.

٢. تجلَّى مبدأ الاختيار– بوصفه مبدأ من مبادئ الأسلوبية– في بائيه علقمة من خلال بناء إيقاع القصيدة الكلي، ومن خلال استثماره للموسيقى الخارجية، المتمثلة في إيقاع الوزن والقافية، كما شكَّلت عناصر الإيقاع الداخلي ظواهر أسلوبية بارزة في قصيدته، مثمثلة في: أسلوب المطابقة، التجنيس، رد العجز على الصدر، وتكرير الفعل.

٣. تعددت أنماط الانزياح الدلالي في بائية علقمة، مثل: دلالة الصورة التشبيهية، دلالة الصورة الاستعارية، دلالة الصورة الكنائية.

٤. شكَّلت أنماط الانزياح التركيبي نقطة التقاء بين الشاعر ومتلقيه، حيث انقسم الانزياح إلى محورين رئيسين،هما: أولا: الحركة الأفقية، متمثلة في ظواهر: التقديم والتأخير، والاعتراض. ثانيا: الحركة الموضعية، متمثلة في ظواهر: الحذف، والالتفات.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العربية.

١. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، د. محمد العبد، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط١- القاهرة ١٩٨٨م.

٢. أبو تمام وقضية الحداثة، د. عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

٣. أبو فراس الحمداني؛ الموقف والتشكيل الجمالي، د. النعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢م.

٤. اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري محمد عيَّاد، دراسات أسلوبية، دار العلوم، الطبعة الأولى، الرياض، ١٩٨٥م.

٥. إحياء علوم الدين ، الإمام الغزالي(أبو حامد محمد)، دار الغد العربي، القاهرة، ١٩٨٦م .

٦. أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدنى، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩١م.

٧. أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبد الله خضر حمد، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، أربد، الأردن، ٢٠١٣م.

٨. أشعار الشعراء الستة الجاهليين للأعلم الشنتمري، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية بالأزهر، الطبعة الأولى.

٩. أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، ط٢، القاهرة، ١٩٦٨م ــ

١٠.الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٥٥م.

١١.الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة، مصر، الطبعة السابعة ١٩٧٦م .

١٢.الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧م.

١٣.الأسلوبية فى النقد العربي المعاصر، أيوب جرجيس العطية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.

١٤.الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، ليبيا، تونس.
١٥.الأسلوبية والصوفية، دراسة فى شعر الحسين الحلاج، أماني سليمان داود، دار مجدلاوي، الطبعة الأولى، الأردن، عمان، ٢٠٠٢م.
١٦.الأسلوبية وتحليل الخطاب؛ دراسة فى النقد الادبي الحديث، نور الدين السَّد، دار هومة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، ١٩٩٧م.
١٧.الأغاني، الأصفهاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، د.ت
١٨.الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، دار النهضة العربية ،الطبعة الثالثة١٩٦١م.
١٩.الانزياح فى الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الدَّدة، دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، العراق، بغداد، ٢٠٠٩م.
٢٠.الإيضاح فى علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق د. رحاب عكاوى ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، بيروت ٢٠٠٠م .
٢١.الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزجاجي، تحقيق د. مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٤م.
٢٢.البديع؛ دراسة في البنية والدلالة، د. عزة محمد جدوع، مكتبة الرشد، الطبعة الأولى، الرياض ٢٠٠٨م.
٢٣.البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، د. محمد أبو موسى، الطبعة الأولى، مكتبة وهبة، القاهرة.
٢٤.البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٤م.
٢٥.البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، القاهرة، ١٩٨٥م.
٢٦.التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبد البديع، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م.
٢٧.الحيوان، الجاحظ ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، مطبعة البابي الحلبي.

٢٨.الخصائص، ابن جنى، تحقيق محمد على النجار، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٢م
٢٩.الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦م .
٣٠.الصاحبي فى فقه اللغة وسنن العرب فى كلامها، ابن فارس، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة(الذخائر)، القاهرة ٢٠٠٣م.
٣١.الصنعة الفنية فى شعر المتنبي، د. صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، مصر١٩٨٣م.
٣٢.الصورة الفنية فى شعر المتنبي(التشبيه)، د. منير سلطان ، منشأة المعارف بالإسكندرية، ٢٠٠٢م.
٣٣.الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد، د. عبد الله التطاوي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٢م.
٣٤.الصورة الفنية في النقد الشعري- دراسة في النظرية والتطبيق، د. عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولي، ١٩٨٤م.
٣٥.العمدة فى صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.
٣٦.الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٨م.
٣٧.اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، صيدا ، د.ت.
٣٨.المتوسط الكافي فى علمي العروض والقوافي، موسى نويرات، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م.
٣٩.المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، قدَّمه وعلَّق عليه د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٢م.
٤٠.المرشد الي فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله المجذوب، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٥٥م .
٤١.المطلع التقليدي فى القصيدة العربية- دراسة ونقد وتحليل، عدنان عبد النبى البلداوى، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٤م.

٤٢.المفضليات مع شرح وافر لابن الأنباري، المفضل الضبي، تحقيق كارلس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠م.
٤٣.المؤتلف والمختلف فى أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، الآمدي، صححه وعلّق عليه الأستاذ الدكتور ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت.
٤٤.النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك ، مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى ١٩٣٤م .
٤٥.النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، الطبعة الأولى، لبنان، بيروت، ١٩٧٢م.
٤٦.النقد التطبيقي التحليلي، د.عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد١٩٨٦م.
٤٧.الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، على محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي.
٤٨.بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٥٢م.
٤٩. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
٥٠. تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، تحقيق عبد الحليم النجار، رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧م.
٥١. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. على عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد.
٥٢.تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الاولى، ٢٠٠١م.
٥٣. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.
٥٤.جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

٥٥.حليه المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي، تحقيق د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٧٩م.
٥٦.خاص الخاص، الثعالبي ، تحقيق مأمون بن محي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٩٤م.
٥٧.خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨م.
٥٨.دراسات أسلوبية فى الشعر الأموي، شعر الأخطل نموذجا، د. عمر عتيق، دار جرير للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، عمان، ٢٠٠٧م.
٥٩.دراسات فى علم المعاني، د. حسن طبل، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت.
٦٠.دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٢م.
٦١.ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، شرحه وضبط نصَّه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
٦٢.سر صناعة الإعراب، ابن جني، تحقيق مصطفى السَّقا وآخرين، دار المعارف، الطبعة الأولى، مصر، ١٣٧٤هـ.
٦٣.شرح بائية علقمة (طحا بك قلب)، د. عبد الله الطيب ، دار الفكر، ١٩٧٠م.
٦٤.شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور حنَّا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الاولى، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.
٦٥.طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
٦٦.ظواهر أسلوبية فى شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م.
٦٧.علم الأصوات العام " أصوات اللغة العربية "، د. بسام بركة، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٨م .

٦٨.فحولة الشعراء، الأصمعي، تحقيق المستشرق ش. تورّي، قدَّم لها الدكتور صلاح الدين الهادي، دار الكتاب الجديد، بيروت.
٦٩.فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٤م.
٧٠.فنون بلاغية(البيان والبديع)، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية للنشر، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٧٥م.
٧١.في الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر ، الطبعة الثالثة ١٩٨٣ م.
٧٢.في سيمياء الشعر القديم " دراسة نظرية وتطبيقية "، د. محمد مفتاح، دار الثقافة، مصر ١٩٨٢ .
٧٣.قصيدة المدح العباسية، د. عبد الله التطاوي، دار قباء ،مصر ٢٠٠٠م.
٧٤.قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، الطبعة الحادية عشرة، بيروت ٢٠٠٠م.
٧٥.كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري(ت ٣٩٥هـ) ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، د٠ت.
٧٦.لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.
٧٧.مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت.
٧٨.معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، العباسي(الشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي ت ٩٦٣هـ)، حققه وعمق حواشيه ووضع فهارسه محمد محي الدين عبد الحميد.
٧٩. مغنى اللبيب في كتب الأعاريب ، ابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٨٠.مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدي، د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٢م.
٨١.مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م،.
٨٢.مقدمة ابن خلدون، ابن خلدون، حقق نصوصه وخرج أحاديثه وعلَّق عليه عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ٢٠٠٤م.
٨٣.منتهى الطلب من أشعار العرب، ابن المبارك، تحقيق د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٨٤.منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
٨٥.منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب- الأفاق النظرية وواقعية التطبيق، د. قاسم البرسيمن، دار الكنوز الأدبية ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م
٨٦. موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥م.
٨٧.نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق د. نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت.

ثانيا: المراجع المترجمة

١. الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، منشورات دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م.
٢. تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ريجيس بلاشير، تعريب د. إبراهيم كيلاني، دار الفكر، دمشق.
٣. فنون الأدب، هـ.ب. تشارلتن، تعريب د . زكى نجيب محمود، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م.
٤. مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م.
٥. معايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير، ترجمة وتعليق د. حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

ثالثا: الرسائل العلمية.

١.أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد غالب النُّوري خرشه، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك، ٢٠٠٨م.

رابعا: الدوريات والمجلات.

١. الأسلوب والاسلوبية؛ مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه، د. أحمد درويش، مجلة فصول، مج٥، عدد ١، ١٩٨٤م.

٢. الشعر ولغة التضاد، د. مختار أبو غالي، حولية كلية الآداب، جامعة الكويت، حولية ١٥، رسالة ١٠٣، ١٩٩٥م.