

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

الانزياح في شعر امرئ القيس

إعداد

عنان "محمد شفيق" محمود "محمد علي"

إشراف

أ. د. خليل عودة

قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2017م

الانزياح في شعر امرئ القيس

إعداد

عنان "محمد شفيق" محمود "محمد علي"

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2017/02/14م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة

التوقيع

1. أ. د. خليل عودة / مشرفاً ورئيساً

.....

2. د. جمال غيطان / ممتحناً خارجياً

.....

3. أ. د. يحيى جبر / ممتحناً داخلياً

.....

الإهداء

إلى أبي الذي أفنى حياته في خدمة المجتمع، وحرّق نفسه ليضئ على غيره - رحمه الله
وجعله مع الصالحين في جنات عدن ..

إلى رمز الصبر والتحمل " أمي " نبع الحنان التي تحمّلت عناء الحياة وكدها منذ الصغر....
أتمنى لها دوام الصحة والعافية وحسن الختام.

إلى رفيقة العمر زوجتي التي تحمّلت وصبرت على انشغالي وسفري من أجل العلم.

إلى أختي وإخوتي وزوجاتهم

إلى أولادي رؤى، ومحمد، وعبد الرحمن، وعمرو.

إلى كلّ محبّ للعلم.

الشكر والتقدير

أتوجه بالشكر الجزيل إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية في جامعة التجاح الوطنية، وأخص بالشكر أستاذي الفاضل " خليل عودة " على توجيهاته وإشاداته التي كانت عوناً لي على إنجاز هذا العمل المتواضع.

كما أتقدم بالشكر الجزيل من لجنة المناقشة على قبولها مناقشة هذا العمل، وأشكر كل الذين ساهوا في تقديم العون لإتمام هذا العمل المتواضع.

الإقرار

أنا الموقع أدناه، مقدّم الرسالة التي تحمل العنوان:

الانزياح في شعر امرئ القيس

أقرّ بأنّ ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنّما هو نتاج جهدي الخاصّ، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيث ما ورد، وأنّ هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدّم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أي مؤسسة تعليميّة أو بحثيّة أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:

اسم الطالب:

Signature:

التوقيع:

Date:

التاريخ:

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	الإقرار
و	فهرس المحتويات
ح	الملخص
1	المقدمة
4	التمهيد
8	الفصل الأول: الانزياح عند العرب القدماء والمحدثين
11	أولاً: الانزياح عند البلاغيين العرب القدماء
13	1. الالتفات
17	2. المجاز
21	3. الضرورة
24	ثانياً: الانزياح في النقد الحديث
28	الفصل الثاني: الانزياح في المستوى التركيبي في شعر امرئ القيس
29	أولاً: الانزياح في الأساليب الإنشائية الطلبيّة
29	1. الاستفهام
43	2. الأمر
50	3. النهي
54	4. النداء
65	ثانياً: ظاهرة التقديم والتأخير
66	1. تقديم الجار والمجرور
71	2. تقديم المفعول به على الفاعل
76	ثالثاً: ظاهرة الحذف
77	1. حذف الموصوف
78	2. حذف المبتدأ
81	3. حذف الخبر

الصفحة	الموضوع
82	4. حذف الفعل
84	5. حذف المفعول به
87	الفصل الثالث: الانزياح في الصورة الفنيّة
88	أولاً: التشبيه
108	ثانياً: الاستعارة
120	ثالثاً: الكناية
135	الخاتمة
137	قائمة المصادر والمراجع
b	Abstract

الانزياح في شعر امرئ القيس

إعداد

عنان "محمد شفيق" محمود "محمد علي"

إشراف

أ. د. خليل عودة

الملخص

تناولت هذه الدراسة ظاهرة الانزياح في شعر امرئ القيس تناولاً أسلوبياً، إذ يمثل شعر امرئ القيس ميداناً خصباً للدراسات الأسلوبية. ومن هنا، تحاول هذه الدراسة أن تعالج ظاهرة الانزياح في شعر امرئ القيس؛ فقد برزت ظاهرة الانزياح جلية في شعره الذي جاء معظمه في الغزل والوصف. ومن أجل تحديد هذه الظاهرة، قمت بدراسة ديوانه من خلال رواية الأصمعي، وتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم.

واشتملت هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة:

المقدمة تمثلت في بيان دوافع اختيار البحث، وأهمية الموضوع، والدراسات السابقة، والصعوبات التي واجهت الباحث، والمنهج المتبع، وأهم المصادر.

أما التمهيد فتمثل في الحديث عن مكانة امرئ القيس وخصائص شعره.

وتتناول الفصل الأول دراسة ظاهرة الانزياح من الجانب النظري، وقد اشتمل على مبحثين، المبحث الأول: الانزياح عند البلاغيين العرب القدماء، وذلك من خلال دراسة بعض الظواهر التي تتدرج ضمن ظاهرة الانزياح، مثل: الالتفات، والمجاز، والضرورة الشعرية.

المبحث الثاني: الانزياح في النقد الحديث، إذ تم تناول مفهوم الانزياح عند عبد السلام المسدي، ومحمد الهادي الطرابلسي، وتمام حسان.

وبحث الفصل الثاني في دراسة الأساليب الإنشائية، مثل: الاستفهام والأمر والنهي والنداء، وظاهرتي "التقديم والتأخير"، و"الحذف" في ديوان امرئ القيس.

أما الفصل الثالث فدرس الانزياح الدلالي في ديوان امرئ القيس: الانزياح في الصورة الفنية، وقسمته إلى ثلاثة أقسام: الانزياح في التشبيه، والانزياح في الاستعارة، والانزياح في الكناية.

وانتهت الدراسة بخاتمة، ثم قائمة بالمصادر والمراجع التي ألفت منها.

وأظهرت هذه الدراسة بعض النتائج المهمة، منها: أن ظاهرة الانزياح تبدو واضحة في شعر امرئ القيس، وذلك من خلال استخدامه أساليب الإنشاء الطلبي في ديوانه، مثل: الاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء، وقدّم وأخر، ولجأ إلى الحذف أحياناً، وهذا يدلّ على مقدرة الشاعر اللغوية، ودرايته بتصاريف اللغة وفنونها وكيفية استخدامها.

ومن نتائج هذه الدراسة أيضاً أن الصورة الفنية عند امرئ القيس تنوّعت وتعدّدت، فأجاد في استخدامها وتوظيفها، حيث برع في توظيف التشبيه والاستعارة والكناية، ليرسم صوره الفنية المتنوّعة التي عبّرت عن قدرته وإجادته في تطويع اللغة والتصرّف فيها كيفما شاء.

وقد أوصت هذه الدراسة بإجراء دراسات أخرى تتناول ظواهر أخرى من خلال دراسة شعر امرئ القيس، مثل: دراسة الانزياح في الأساليب الخبرية، مثل دراسة النفي، ودراسة الانزياح من خلال أنواع البديع الواردة في الديوان، مثل: الجناس، والطباق، والمقابلة، ودراسة الانزياح الصوتي في الألفاظ.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على أفضل الخلق وشفيع الأمة، محمد بن عبد الله عليه
أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

قمت بإنجاز هذه الدراسة انطلاقاً من إعجابي بشعر امرئ القيس، فقد كان شاعر الفطرة
والسليقة، قلده الشعراء من بعده، سمع الشعر من غيره، لكن ربّما لم يقلّد أحداً.

علاوة على ذلك، فقد تناول الدارسون قديماً وحديثاً شعر امرئ القيس بالدراسة والتحليل
مُغفلين دراسة ظاهرة الانزياح في شعره؛ لذا قمت بدراسة هذه الظاهرة، فالانزياح يعدّ تفتّناً في
الكلام، وتصرفاً فيه، يكسب النصّ قيمة جمالية، وينبّه إلى أسرار بلاغية كثيرة، وهو من فنون
التواصل بين المبدع والمتلقّي؛ لأنّه يبرز إمكانيات المبدع في استعمال الطاقة التعبيرية الكامنة في
اللغة، لإيصال رسالته إلى المتلقّي بكلّ ما فيها من القيم الجمالية، فينزاح الأسلوب عن نمط
الأداء المألوف، ليحقّق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها التركيب العاديّ، فالانزياح عن
المألوف من أهمّ الخصائص التي توفّر أساليب مختلفة ومتنوّعة للغوص في العمق اللغوي
لدلالات الألفاظ والمفاهيم، والانزياح بمفهومه الواسع، يحقق التّردّد والاختلاف الذي تسعى
النصوص لبلوغه.

أسباب اختيار الموضوع

- 1- الأثر الكبير الذي خلّفته النصوص الشعرية على الدراسات البلاغية وتطوّرها.
- 2- إظهار أثر الانزياح في توجيه المعاني.
- 3- الرّغبة في فهم النصّ الشعري وتذوّقه.
- 4- كثرة الانزياح في شعر امرئ القيس.

أهميّة الموضوع

1- ظاهرة الانزياح من الظواهر المهمّة في مجال اللّغة حيث تظهر قدرة المبدع في التّعامل مع الألفاظ ودلالاتها.

2- معرفة أشكال الانزياح ومواطنه في شعر امرئ القيس.

3- التّعامل الفنّي مع اللّغة بعيداً عن اللّغة الوظيفيّة.

4- المرتكزات التي أسّست لنظرية الانزياح عند امرئ القيس.

الدّراسات السابقة

الحُسَيْن، قُصَيّ: العمارة الفنّيّة في شعر امرئ القيس، طرابلس: مكتبة السائح، 1998م، وصالح علي سليم الشّتيوي: ظاهرة الانزياح الأسلوبيّ في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلّة جامعة دمشق، المجلد 21 — العدد (4+3)، 2005، وأمنة لوط: ظاهرة الانزياح في قصيدة " إرادة الحياة " لأبي القاسم الشّابي، جامعة منتوري — قسنطينة، الجزائر، 2011، ووهيبة فوغالي: الانزياح في شعر سميح القاسم "قصيدة عجائب قانا الجديدة" أنموذجاً، جامعة أكلي مهندّ أولحاج، الجزائر، 2012 — 2013م، وريحان إسماعيل أحمد المساعيد: الانزياح في شعر الحطيئة، جامعة آل البيت 2009 — 2010م، وزيدان محمّد صالح حسن عودة: ظاهرة الانزياح في شعر الصّعاليك في العصر الجاهليّ، جامعة عدن، 2007 — 1428هـ، وماهر أحمد المبيضين: الانزياح في شعر امرئ القيس، مجلّة جامعة الشّارقة للعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد (9)، العدد(2).

الصّعوبات التي واجهها الباحث

واجه الباحث أثناء دراسته لظاهرة الانزياح في شعر امرئ القيس بعض الصّعوبات، منها: ندرة الدّراسات حول ظاهرة الانزياح في شعر امرئ القيس، فمعظم الدّراسات كانت رسائل جامعيّة وأبحاث تناولت شعر شاعر تناولاً أسلوبياً، ولم تعالج ظاهرة الانزياح بحقّ،

علاوة على ذلك تعدّ دراسة الانزياح من الموضوعات الصّعبة، والرّتي بحاجة إلى وقت كبير وتحليل عميق، يعكس المعاني الخفيّة للألفاظ، وهناك بعض الدّراسات التي لم أستطع الوصول إليها، مثل: شعر امرئ القيس دراسة أسلوبية للمؤلف عبد الله حسين البارّ.

أما المنهج المتّبع، فهو المنهج الوصفيّ التحليليّ، الذي يقوم بوصف الظّاهرة وتحليلها، فيكشف عن أسلوب المؤلّف، وكيف حقّق هذا الأسلوب الوظيفة البلاغيّة والجماليّة للنّص.

أهمّ المصادر والمراجع

- امرؤ القيس، الديوان، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط5، القاهرة: دار المعارف، 2009 م.
- أبو موسى، محمّد محمّد: التّصوير البيانيّ (دراسة تحليليّة لمسائل البيان)، ط3، القاهرة: مكتبة وهبة، 1413هـ - 1993 م.
- حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطّبيعة، ط1، بيروت: دار الثقافة، 1970 م.
- ويس، أحمد محمّد: الانزياح في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، 2002 م.
- يوسف، حسني عبد الجليل: أساليب الاستفهام في الشّعر الجاهليّ، ط1، القاهرة: مؤسّسة المختار، الأحساء: دار المعالم الثّقافيّة، 2001 م.

التمهيد

امرؤ القيس: مكانته وخصائص شعره.

يَعُدُّ غالبيةُ العلماء امرأ القيس رأس الطبقة الأولى، وهو فحل من فحول شعراء الجاهلية. قيل للفرزدق من أشعر الناس؟ فقال ذو القروح — أي امرؤ القيس حيث يقول⁽¹⁾:

{الوافر}

وَقَاهُمْ جَدُّهُمْ بِنِّي أَبِيهِمْ وَبِالْأَشْقَيْنَ مَا كَانَ الْعِقَابُ

سئل ليبيد عن أشعر الناس فقال: الملك، يعني امرأ القيس، قيل ثم من؟. قال: الغلام القتيل، يعني طرفة، قيل: ثم من؟. قال: صاحب العكاز، يعني الشيخ أبا عقيل وهو نفسه⁽²⁾.

ومما قيل في علو منزلته الشعرية وأسبقيته الإبداعية: سبق غيره من الشعراء في نظم غرر القصائد، والتصرف في فنون البيان وابتكار المعاني والأساليب، وهو أول من فتح أبواب الشعر، ووصف الخيل، وبكى النوى والديار، وأخذ عنه الشعراء التشبيه المصيب والاستعارة القريبة، فكان شعره أساساً يقاس عليه، وهو صاحب مذهب لغوي؛ اختار لشعره اللفظ المحبّر، والأسلوب المنتخل، وأفرغ كلامه في قالب اختصّ به، وأصبح دليلاً عليه⁽³⁾، وقد سبق امرؤ القيس غيره من الشعراء إلى أشياء ابتدعتها، واستحسنها العرب من بعده، فهو أول من وقف واستوقف، وبكى الربيع والديار، وأول من قيّد الأوبد، وكان له السبق في رقة النسيب وقرب المأخذ⁽⁴⁾. وقيل: "كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنايعة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب"⁽⁵⁾، وكان أبو عبيدة يقول: "افتتح الشعر بامرئ القيس وختم بابن هرمة"⁽⁶⁾.

(1) امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط5، القاهرة: دار المعارف، 2009م، ص 138.

(2) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل: لباب الآداب، تح: أحمد حسن لبح، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1417هـ — 1997م، ص 130.

(3) ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص 5.

(4) الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، القاهرة: دار الحديث، 1423هـ، ج1، ص 111.

(5) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله: الصناعتين، تح: علي محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العنصرية، 1419هـ، ص 23.

(6) سمك، محمد صالح: أمير الشعراء في العصر القديم، ط1، مصر: مطبعة العلوم، 1350هـ / 1932م، ص 74.

وقالت طائفة ⁽¹⁾: الشعراء ثلاثة: جاهلي، وإسلامي، ومولّد. فالجاهليّ امرؤ القيس والإسلاميّ ذو الرّمة والمولّد ابن المعتز.

وقال الأمدّي في الموازنة، في باب فضل أبي تمّام، بعد ذكر لطيف معانيه ودقيقها: "وبهذه الخلّة دون ما سواها فضّل امرؤ القيس؛ لأنّ الذي في شعره من دقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهليّة والإسلام، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها لما تقدّم على غيره.....؛ إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ولا لألفاظه من الجزالة والقوّة ما ليس لأفّاظهم، فالعلماء بالشعر إنّما احتجّوا في تقديمه بأنّ قالوا: هو أوّل من شبه الخيل بالعصي، وذكر الوحش والطير، وأوّل من قال " قيد الأوابد "، فهل هذا التّقديم له إلّا لأجل معانيه؟" ⁽²⁾.

وروى البغداديّ في خزّانة الأدب عن بعض علماء الشعر أنّ أحسن النّاس ابتداءً في الجاهليّة امرؤ القيس حيث يقول ⁽³⁾:

{الطّويل}

أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يَعِمُّ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي

وقال خلف الأحمر ⁽⁴⁾: لم أر بيتًا أفاد وأجاد، وساد وزاد وقاد، وعاد أفضل من قول امرئ القيس:

{الطّويل}

لَهُ أَيُّطًا ظَبْيِي، وَسَاقًا نَعَامَةً وَإِرْخَاءً سِرْحَانٍ، وَتَقَرِّبُ تَتَفُلْ

فشبهه أربعة بأربعة.

(1) حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ط1، بيروت: دار الثقافة، 1970م ص35.

(2) الأمدّي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف (سلسلة ذخائر العرب)، المجلد الأول ص 420 — 421.

(3) البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزّانة الأدب، تح وشرح: عبد السلام هارون، ط4، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1418هـ — 1997م، ج2، ص371.

(4) حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ص37.

ومن الشعراء المعروفين الذين عاصروا امرأ القيس: علقمة الفحل، وعبيد الأبرص، والشنفرى، وأبو دؤاد، وسلامة بن جندل، والمتقّب العبدى، والبراق بن روحان، وتابط شرّا، والتّوأم اليشكريّ، وعمرو بن قبيصة، إلّا أنّ الرّواة نقلوا من شعر امرئ القيس أكثر ممّا نقلوا من شعر هؤلاء الشعراء؛ فكان ذلك سبباً من أسباب شهرته وتميّزه وانفراده، علاوة على ذلك، تميّزه عند علماء العربيّة والبيان لفصاحته وقدمه⁽¹⁾.

وفي الحديث عن مكانة امرئ القيس ومنزلته الشعرية، يقول الهاشمي: "وشعره وإن اشتمل بشملة البداوة في جفاء العبارة، وخشونة الألفاظ وتجهّم المعاني، تراه أحياناً يخطر في حلل من حسن الديباجة، وبديع المعنى ودقّة النّسيب ومقاربة الوصف وسهولة المأخذ: ممّا كان منه لخلفه أجمل مثال في محاكاته"⁽²⁾.

وجاء في كتاب الشعر والشّعراء لابن قتيبة أنّ جماعة من أشرف النّاس والشّعراء اجتمعوا عند عبد الملك بن مروان، فسألهم عن أرقّ بيت قالته العرب، فاجتمعوا على بيت امرئ القيس:⁽³⁾

{الطّويل}

وَمَا ذَرَفْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُّقْتَلٍ

وفي حديث الباقلانيّ عن الأشعار المتّق على جودتها وتقدّم أصحابها في صناعتهم، يقول: "وأنت لا تشكّ في جودة شعر " امرئ القيس " ولا ترتاب في براعته، ولا تتوقّف في فصاحته، وتعلم أنّه قد أبدع في طرق الشعر أموراً اتّبعت فيها....، وقد ترى الأدباء أولاً يوازنون بشعره فلاناً وفلاناً، ويضمّون أشعارهم إلى شعره، حتّى ربّما وازنوا بين شعر من لقيناه وبين

(1) ينظر: الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب، ط 1، راجعه وضبطه: عبد الله المنشاوي ومهدي البقيري، المنصورة: مكتبة الإيمان، ج2، ص177 — 178.

(2) الهاشمي، أحمد بن إبراهيم: جواهر الأدب، أشرفت على تحقيقه وتصحيحه لجنة من الجامعيين، بيروت: مؤسسة المعارف، ج2، ص30.

(3) ينظر: الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشّعراء، ج1، ص115.

شعره في أشياء لطيفة، وأمور بديعة، وربّما فضّلوهـم عليه، أو سوّوا بينهم وبينه، أو قرّبوا موضع تقدّمه عليهم، وبرّزوه بين أيديهم⁽¹⁾.

وأورد ابن قتيبة رأياً لعمر بن الخطّاب — رضي الله عنه — ذكر امرأ القيس فقال: "سابق الشعراء، خسف لهم عين الشعر"⁽²⁾. وهذا دليل على أسبقّيته ومقدرته وتميّزه.

وهكذا نرى أنّ امرأ القيس كان فحلاً من فحول الجاهليّة، له مكانة رفيعة بين شعراء عصره، تميّز بالسّبك الجيّد، والمعاني المختارة، والتراكيب المبتدعة، والخيال الواسع، إلّا أنّه كان في بعض الأحيان خشناً جافاً في ألفاظه وتراكيبه؛ وذلك لأنّه شاعر بدويّ الطّبع استقى ألفاظه ومعانيه من البيئة البدويّة من حوله.

(1) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، ط5، مصر: دار المعارف، 1997م، ص158.

(2) الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص128.

الفصل الأول

الانزياح عند العرب القدماء والمحدثين

أولاً: الانزياح عند البلاغيين العرب القدماء

ثانياً: الانزياح في النقد الحديث

الفصل الأول

الانزياح عند العرب القدماء والمحدثين

توطئة

إن الباحث عن بذور ظاهرة الانزياح أو ملامحها في التراث العربي، يجد أن تلك الملامح ظهرت في فترة مبكرة، فترة ما قبل الفكر النقدي واللغوي؛ ذلك أن العرب في الجاهلية اهتموا بالشعر وتفننوا فيه، فأدركوا أن للشعر لغة خاصة تختلف عن لغة الخطاب اليومي العادي وتسمو عليه. يقول أحمد ويس: " ليس يعد من يروم التنقيب عن بذور لفكرة الانزياح عند العرب أن يلتقط غير قليل من تلك البذور؛ يلتقطها في فترة لم تكن فيها بوارد الفكر النقدي قد بانّت بعد، ولعلّ أهم ما يمكن أن يذكر في هذا الشأن أن العرب منذ جاهليّتهم قد أدركوا بذوق فطريّ أنّ للشعر لغة خاصّة تختلف عن لغة الحديث؛ لغة يشبه أن تكون من عالم آخر، حتى خيل إليهم أنّ للشاعر رنّياً من الجنّ يلقي الشعر إليه. ومن الإشارات المبكرة التي يمكن أن تتأوّل وتسلك ضمن هذا الإدراك المبكر لفكرة الانزياح قول حسان بن ثابت: (1)

لَا أَسْرِقُ الشُّعْرَاءَ مَا نَطَقُوا بَلْ لَا يُوَافِقُ شِعْرَهُمْ شِعْرِي

فهذا شعر خالف فيه قائله المألوف عند الشعراء بل حتّى غير المألوف عندهم وانزاح عنه (2). والمتنبّع للدراسات الأسلوبية يجد أن الأسلوبيين " نظروا إلى اللغة في مستويين: الأول - مستواها المثاليّ في الأداء العاديّ، والثاني - مستواها الإبداعيّ الذي يعتمد على اختراق هذه المثاليّة وانتهاكها (3).

فإذا كانت مسؤولية هذه الدراسة إبراز الخصائص والسّمات التي يمتاز بها المستوى الفنّي - خاصّة دراسة الانزاحات الواردة في ديوان امرئ القيس - فإنّ تلك السّمات والخصائص

(1) الأنصاري، حسان بن ثابت: الديوان، شرحه وقدم له: عبدأ علي مهنا، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1414هـ - 1994م، ص106.

(2) ويس، أحمد محمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص11-13.

(3) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1994م، ص268.

يمكن أن تظهر بجلاء من خلال توضيح العلاقة بين المستويين (المثالي والإبداعي)، فصفت أحدهما تظهر بوضوح بالمقارنة مع صفات الآخر.

و "يمكن أن ندرس هذه العلاقة من ثلاث زوايا: الأولى: توضّح اصطلاحية المستوى العادي وفردية المستوى الفنيّ، والثانية: توضح سبق المستوى العاديّ ولحوق المستوى الفنيّ، أمّا النّظر من الزّاوية الثالثة فيكشف عمّا اصطلح على تسميته بـ "مثالية" المستوى العاديّ، وانحراف "المستوى الفنيّ" (1).

الزّاوية الأولى "هي اصطلاحية المستوى الأوّل وعرفيته وشيوعه، وخصوصية المستوى الآخر وفرديته. فاللّغة العادية لغة متعارف عليها من الجميع، مباحة لهم، لا يتفاضلون في العلم بها أو استخدامها، أمّا اللّغة الفنيّة فهي من نتاج الفرد المبدع" (2).

الزّاوية الثانية: توضّح سبق المستوى العاديّ، ولحوق المستوى الفنيّ (3)، فتشير إلى أن "المستوى العاديّ اصطلاحيّ عرفيّ، والمستوى الفنيّ فرديّ أو مختصّ، إذ نظر (النّقاد والبلاغيون العرب) إلى ما هو عرفيّ اصطلاحيّ باعتباره سابقاً على ما هو فرديّ، بحكم ارتباط التّفرد، أو الاختصاص بالخروج — بشكل ما — على الاصطلاح والعرف، وبحكم استخدام الفنّ اللّغويّ ورصيده الموجود سلفاً" (4).

الزّاوية الثالثة: تكشف عمّا اصطلح على تسميته بـ "المثالي) وما يمكن تسميته بـ (المنحرف)، والمثاليّ هنا هو المستوى العاديّ، أمّا المنحرف فهو المستوى الفنيّ (5)

يتضح ممّا سبق أنّ " الاستعمال اللّغوي يحكمه صنفان من العلاقات اللّغوية:

(1) راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص 87.

(2) السابق نفسه، ص 89.

(3) السابق نفسه، ص 151.

(4) السابق نفسه، ص 152.

(5) السابق نفسه، ص 193.

1- العلاقات اللغوية العادية: المؤلف المبنية على توالي الوحدات اللغوية في طبيعتها الموضوعية والعقلية، فنقول مثلاً: " شربَ زيدُ الماءَ "، فَـ " شربَ " باعتبارها فعلًا حركيًا تتطلب شاربًا حيًا، علاوة على مادة الشرب.

2- العلاقات اللغوية غير العادية: أو المنحرفة عن المؤلف في الإنجاز اللغوي فتعتمد بقوة على الإيحاءات السيميولوجية التي تومئ إليها أجزاء الحدث اللغوي، مثل " الشعرية poetic " التي هي في جوهرها " انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم وتعبيرًا عنه أو موقفًا منه إلى أن تكون هي نفسها عالمًا آخر، وربما بديلًا عن ذلك العالم، فهي إذاً سحر البيان الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف، إشارة إلى قوله صلى الله عليه وسلم: " إنَّ من البيان لسحراً " فالانحراف عن مسار الاستعمال العادي للغة، هو لغوي بدرجة أولى⁽¹⁾.

أولاً: الانزياح عند البلاغيين العرب القدماء

إنَّ البحث عن ملامح فكرة الانزياح بمفهوم بلاغي قديم يتطلب دراسة مصطلحات ذات صلة بهذه الظاهرة؛ فمن خلال المصطلحات البلاغية القديمة يتبين مدى حضور هذه الظاهرة عند القدماء ووعيم بها، ورصدهم ظواهرها.

من ذلك، مصطلح العدول الذي يعدّ من أكثر المصطلحات التصاقاً بظاهرة الانزياح، فقد استعمل القدماء العدول "بمعنى التوسّع والاتّساع والخروج عن الأنماط الكلامية والفنية المتداولة والمألوفة في الكلام"⁽²⁾، و"النقل والتّغيير"⁽³⁾، و"المجاز وشجاعة العربية"⁽⁴⁾....، لينزاح الكلام بموجبه عن معجمية اللغة إلى اللغة الفنية بمستواها الفني الرفيع.

(1) جبلي، هدية: ظاهرة الانزياح في سورة النمل - دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة منتوري - قسنطينة، 2006 - 2007م، ص 26.

(2) بولحواش، سعاد، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة - الجزائر، 2011-2012م، ص 33.

(3) لوصيف، صونيا وسارة كرميش: الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية (معجم العين نموذجاً)، مذكرة ماستر، جامعة منتوري قسنطينة، 2011م، ص 35.

(4) العمري، محمد: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، بيروت: أفريقيا الشرق، 1999م، ص 491.

فالانزياح " جاء لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعياريّة المحددة إلى دائرة النشاط الإنسانيّ الحيّ "(1).

ويرى يوسف أبو العدوس أنّ معظم العلماء أجمعوا على أنّ الانزياح خروج عن المألوف، أو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المبدع، أو جاء عفواً(2).

فالعُدول (الانزياح) عن الأداء الفنّي هو شجاعة الإتيان بما هو جديد وغير مألوف ومخالف للسائد، وقد نجد مسمّيات كثيرة تدعم مقولة العُدول (الانزياح)، مثل: "التّوسّع"، و"الالتفات"، والضرّورة الشعريّة"، و"شجاعة العربيّة"، وإقدام العرب على الكلام بجرأة"، وغيرها من المسمّيات التي تدور في فلك المخالف والجديد(3).

فإذا ما عدنا إلى التّراث البلاغيّ وبحثنا عن ملامح ظاهرة الانزياح، نجد أنّ العرب القدماء أدركوا هذه الظّاهرة ورصدوا المصطلحات التي تدور في فلكها وذلك من خلال مظهرين:

الأوّل: كثرة المصطلحات ذات الصّلة بظاهرة الانزياح، مثل العُدول، والالتّسع، والمجاز، والانحراف، ومخالفة مقتضى الظّاهر، وشجاعة العربيّة، ونقض العادة....

الثّاني: الظّواهر التي تتدرج ضمن ظاهرة الانزياح، مثل الالتفات، والمجاز، والضرّورة الشعريّة(4).

يتضح ممّا سبق أنّ البلاغيّين القدماء لم يصنّفوا هذه المصطلحات والمظاهر ضمن باب يجمعها تحت مسمّى واحد.

(1) أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ط2، عمان: دار المسيرة، 2010م - 1430هـ، ص180.

(2) السابق، نفسه، ص17.

(3) بولحواش، سعاد، شعريّة الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين، ص 34.

(4) ينظر: بودوخة، مسعود: عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربيّة، ط1، إربد - الأردن: عالم الكتب الحديث،

2011م - 1432هـ، ص 51 - 52.

وفي هذه الدراسة سنفصل الحديث حول كلّ من: الالتفات، والمجاز، والضرورة الشعرية، لنرى إلى أيّ مدى تقترب هذه المصطلحات في دلالاتها من ظاهرة الانزياح بالمفهوم الأسلوبي الحديث.

1. الالتفات

الالتفات من الظواهر التي تتدرج ضمن ظاهرة الانزياح؛ وذلك لمخالفته المألوف وما يحدثه من مفاجأة المتلقي.

درس علماء البلاغة الالتفات ضمن ظاهرة الخروج عن مقتضى الظاهر، وذلك أثناء تتبّعهم لموضوعات علم المعاني⁽¹⁾.

وتكمن قيمته بما يحدثه من انكسار في السياق اللغوي، وهو بذلك يعدّ أكثر صور الانحراف بروزاً في النصّ⁽²⁾. وقد أدرك القدماء قيمته في النصّ وما يحدثه من أثر في نفس المتلقي، فالزمخشري يرى أنّ: "الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد"⁽³⁾، وقد عدّ الزمخشريّ "الالتفات" فناً من الكلام جزلاً، فيه هزّ وتحريك من السامع⁽⁴⁾.

وجاء تناول البلاغيين القدماء للالتفات تحت مسميات عديدة، فهو عند أسامة بن منقذ: "أنّ يرجع من الخبر إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى الخبر"⁽⁵⁾، ومن الالتفات الانصراف عن

(1) الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ط1، دمشق: دار القلم، بيروت: الدار الشامية، 1416هـ - 1996م، ج1، ص 478.

(2) عباينة، سامي محمد: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط1، عمان: عالم الكتب الحديث، إربد: جدارا للكتاب العالمي، 2007م، ص 216.

(3) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط3 بيروت: دار الكتاب العرب، 1407، ج1، ص14.

(4) ينظر: السابق نفسه، ص88.

(5) ينظر: ابن منقذ، أبو المظفر أسامة: البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، مراجعة إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة. ص 200.

معنى يكون فيه إلى معنى آخر⁽¹⁾. قال جلّ ثناؤه: (حتّى إذا كنتم في الفلك وجرّين بهم بريح طيبة)⁽²⁾.

وذهب العسكريّ إلى أنّ: " الالتفات على ضربين، فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنّه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به، والضرب الآخر أن يكون الشّاعر أخذًا في معنى وكأنّه يعترضه شكّ أو ظنّ أن رادّا يردّ قوله أو سائلًا يسأله عن سببه، فيعود راجعًا إلى ما قدّمه، فإمّا أن يؤكد، أو يذكر سببه، أو يزيل الشكّ عنه"⁽³⁾.

والالتفات إجراء بلاغيّ في بناء الأساليب، هدفه المباغته واستدعاء الانتباه، فالمفاجأة الحاصلة من خلال استخدام أسلوب الالتفات تذهب بالسّامع كلّ مذهب، حيث تتنوّع مسارب الحديث في مقابل العدول عن المألوف لصالح أساليب خاصّة تقوم على هذا النّوع من الصّيغة⁽⁴⁾.

وعلى الرّغم من تردّد مصطلح الالتفات في كتب النّقد والبلاغة عند القدماء إلّا أنّه لم يتّخذ شكلًا واحدًا أو مفهومًا محدّد الدّلالة، بل اختلط مفهومه بمفاهيم بلاغيّة أخرى مثل الاعتراض والمجاز وغير ذلك⁽⁵⁾.

وورد مصطلح الالتفات عند بعض البلاغيّين تحت ظاهرة (خروج الكلام عمّا يقتضيه الظّاهر)، وهو من أبرز صور العدول وأشهرها، وذلك لأنّه يخرج بالبنى التركيبيّة التي يتطلّبها السّياق إلى بنى تركيبية أخرى⁽⁶⁾.

(1) ابن المعتز، أبو العباس عبد الله: البديع في البديع، ط1، دار الجيل، 1410-1990م، ص 152-153.

(2) سورة يونس، آية 22.

(3) العسكري، أبو هلال: الصّناعتين، تح: علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العنصرية، 1419هـ، ص 392.

(4) ينظر: مراح، عبد الحفيظ: ظاهرة العدول في البلاغة العربيّة - مقارنة أسلوبية، رسالة ماجستير منشورة، جامعة الجزائر، 2005 - 2006م، ص 106.

(5) ينظر: ابن المثنى، أبو عبيدة معمر: مجاز القرآن، تح: محمد فؤاد سزكين، ط1، القاهرة: مكتبة الخانجي، ص 10-11. وينظر: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تح: محمد محيي الدين عبد المجيد، ط5، دار الجيل، 1401هـ - 1981م، ج2، ص 45.

(6) ينظر: التركي، إبراهيم بن منصور، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج19، ع (40)، ربيع الأول 1428هـ، ص 571.

وأدخله ابن قتيبة في باب (مخالفة ظاهر اللفظ معناه) وقال: "ومنه أن تخاطب الشاهد بشيء ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب، كقوله — عز وجل — "حتّى إذا كنتم في الفلك وجرّين بهم بريح طيبة وفرحوا بها"⁽¹⁾، وسمّاه ابن وهب "الصّرف"⁽²⁾، وابن منقذ سمّاه "الانصراف"⁽³⁾، وابن الأثير سمّاه "شجاعة العربيّة"⁽⁴⁾، وغير ذلك من الأسماء التي أطلقها القدماء على الالتفات.

وذكر السيوطي في معترك الأقران قول ابن أبي الإصبع: "جاء في القرآن من الالتفات قسم غريب جدًّا، لم أظفر في الشعر بمثاله، وهو أن يُقدّم المتكلّم في كلامه مذكورين مرتّين، ثمّ يخبر عن الأوّل منهما، وينصرف عن الإخبار عنه إلى الإخبار عن الثاني، ثمّ يعود إلى الإخبار عن الأوّل، كقوله تعالى: (إنّ الإنسان لربه لكنود. وإنّه على ذلك لشهيد). انصرف عن الإخبار عن الإنسان إلى الإخبار عن ربّه تعالى، ثمّ قال منصرفاً عن الإخبار عن ربّه إلى الإخبار عن نفسه: (وإنّه لحبّ الخير لشديد)"⁽⁵⁾.

وجعل العلويّ الالتفات نوعاً من علم المعاني، وعرفه بأنّه الانتقال من صيغة إلى أخرى ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب، وقال بأنّه قد يلقّب بـ "شجاعة العربيّة"، ومعناه في اصطلاح علماء البلاغة هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأوّل"⁽⁶⁾.

(1) الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ص 177.

(2) ينظر: ابن وهب الكاتب، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم: البرهان في وجوه القرآن، تح: جفني محمد شرف، عابدين — القاهرة، مطبعة الرسالة، ص 122.

(3) ينظر: ابن منقذ، أبو المظفر أسامة: البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، مراجعة إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة — وزارة الثقافة والإرشاد القومي — الإقليم الجنوبي — الإدارة العامة للثقافة. ص 200.

(4) ينظر: ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1420 هـ، ج2، ص 3.

(5) السيوطي، أبو الفضل جلال الدين: معترك الأقران في إعجاز القرآن، ط1، ضبطه وصححه أحمد شمس الدين، مج 1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1408 هـ، 1988 م، ص 290.

(6) ينظر: العلوي، يحيى بن حمزة: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط1، بيروت: المكتبة العصرية، ج2، ص 71.

وذهب السكاكي إلى أن " الحكاية والخطاب والغيبة ينقل كل واحد منها على الآخر ويسمى هذا النقل التفاتاً عند علماء علم المعاني، والعرب يرون الكلام إذا انتقل من أسلوب على أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه"(1).

ويضرب السكاكي مثلاً على ذلك قول امرئ القيس:

تَطَّاولَ لَيْلُكَ بِالْأَثْمُدِ وَنَامَ الْخَلِيُّ وَلَمْ تَرْقُدِ
وَبَاتَ وَبَاتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ كَلَيْلَةِ ذِي الْعَائِرِ الْأَرْمَدِ
وَذَلِكَ مِنْ نَبَأِ جَاعِنِي وَخَيْرُتُهُ عَنْ أَبِي الْأَسْوَدِ

فالتفت في الأبيات الثلاثة (2).

وقد أشار الزمخشري إلى أن " العدول من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى المتكلم، يسمى التفاتاً في علم البيان"(3).

إذن هناك خلاف بين البلاغيين، يتمثل في نظرة كل منهم إلى الالتفات، فمنهم من يرى أنه انزياح عن قانون النص، ومنهم من يرى أنه انزياح عن القاعدة اللغوية، علاوة على ذلك فإنهم لم يتفقوا على العلم الذي ينسب إليه الالتفات، فمنهم من نسبه إلى علم البيان، " ابن الأثير وصفه بأنه، خلاصة علم البيان"(4)، والعلويّ عدّه فرعاً من " علم المعاني"(5)، فمدلول علم المعاني لدى الأخير لا يكاد يختلف عن مدلول علم البيان لدى الأول، فكلّ منهما يعني — لدى صاحبه — ما نعنيه الآن بمصطلح " علم البلاغة"(6).

(1) السكاكي، يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1407هـ، 1987م، ص 199 – 200.

(2) السابق نفسه، ص 199 – 200.

(3) الزمخشري، أبو القاسم محمود: الكشف عن حقائق غوامض التنزيل، ج1 ص 13.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، القاهرة — الفجالة: ج2، ص 135.

(5) العلوي: الطراز، ج2 ص 71.

(6) طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، القاهرة دار الفكر العربي، 1418هـ، 1998م، ص 27.

أما السكاكي فقد تأرجحت رؤيته تجاه الالتفات بين علوم "المعاني، والبيان، والبديع" ويعود هذا التّأرجح إلى أن " ظاهرة الالتفات في تصوّره تسمو تارة فتكون ذات دور حيويّ في بلاغة التّعبير، أو "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، وتنحطّ أخرى فلا تعدو أن تكون مجرد حلية خارجيّة أو طلاء شكليّ للأسلوب شأنها في ذلك شأن تلك الوجوه المخصوصة التي يحدّد السكاكي وظيفتها بقوله: " كثيرًا ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام"⁽¹⁾.

وعلى الرّغم من اختلاف نظرة البلاغيّين إلى أسلوب الالتفات، إلّا أنّهم جميعًا يتفقون على أنّه نوع أو ملمح من ملامح العدول، أو الانحراف، أو ما يسمّى في المفهوم الحديث (الانزياح).

فالزمخشريّ في تحليله لقوله تعالى: " وتقطّعوا أمرهم بينهم كلّ إلينا راجعون "⁽²⁾، يقول في سياق حديثه عن الالتفات: " والأصل: وتقطّعتم، إلّا أنّ الكلام حرّف إلى الغيبة على طريقة الالتفات"⁽³⁾، ونجده عند ابن الأثير، من خلال تحليله لقوله تعالى: " صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم"، فهو يقول: " صرّح بذكر المنعم وإسناد الإنعام إليه لفظًا ولم يقل: " صراط المنعم عليهم" فلمّا صار إلى ذكر الغضب روى عنه لفظه فلم ينسبه إليه لفظًا وجاء باللفظ منحرفًا عن ذكر الغاضب..."⁽⁴⁾

مما سبق يمكن القول: إنّ العرب القدماء لم يستعملوا مصطلح الانزياح بمفهومه الحديث إلّا أنّهم رصدوا الظاهرة ودرسوها تحت مسمّيات أخرى تنسجم مع ثقافتهم ومعرفتهم آنذاك.

2. المجاز

المجاز من الظواهر المهمّة التي تشكّل قيمة كبيرة في الخروج على مألوف النّظام اللّغوي، وذلك من خلال نقل الألفاظ من دلالاتها المباشرة إلى دلالات غير مباشرة.

⁽¹⁾ طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 28.

⁽²⁾ سورة الأنبياء، آية: 93.

⁽³⁾ الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط3، ج 3، ص134.

⁽⁴⁾ السيوطي، جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1394هـ - 1974م، ج3 ص 293.

يقول مصطفى الصاوي: "إن الألفاظ تتحول معانيها اللغوية إلى معان اصطلاحية جديدة لدى طوائف المثقفين والمهنيين، على حدّ سواء، وإذن حين تتطور اللفظة من معناها الوضعي اللغوي الأول إلى معنى اصطلاحى جديد نسبي هذا " مجازا ". والمجاز يعني التوسّع في التعبير. وهذا التوسّع يستهدف الإثارة الجمالية"⁽¹⁾.

وقد "استخدم المجاز في البداية بمفهوم قريب من المعنى اللغوي للكلمة؛ حيث يرصد كل خروج أو عدول عن المعنى المعجمي للألفاظ، أو المعنى السطحي للتراكيب إلى معنى آخر يقصده المتكلم، وتفيده القرائن، فكان مجالا لبحث الانزياحات المختلفة"⁽²⁾.

كما ارتبطت البدايات الأولى لمصطلح المجاز بالنص القرآني، ذلك النص الذي "شكّل نمطاً خطابياً جديداً تحدّى كل الأنماط الموجودة سابقاً بخروجه عن المألوف والمتداول في ألفاظه وتراكيبه وصيغته"⁽³⁾، ويعدّ " كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة (ت 210هـ) أقدم وأوسع محاولة لمدّ الجسور بين النصّ القرآني والعربية، وكانت المجازات عنده تُعنى بالألفاظ والعبارات ووجوه الصياغة وطرائق التعبير "العربية"، عبر النصّ الشعري، وتقاليد القول العربي، ذلك الجسر الذي سُمّي: "المجاز"⁽⁴⁾، وكانت المجازات عنده تُعنى بالألفاظ والعبارات ووجوه الصياغة وطرائق التعبير"⁽⁵⁾.

كما قام أبو عبيدة بجمع أسماء الظواهر التي سجلها في عمله التطبيقي للنصّ القرآني - باعتبارها مجازاً - ضمن صفة مخالفة المتوقع أو المألوف⁽⁶⁾، وكان سيبويه يسمي (المجاز) "سعة في الكلام"⁽⁷⁾، وتعرّض الجاحظ للمجاز وقال: "وهذا الباب هو مفخر العرب في لغتهم وبه

(1) الجويني، مصطفى الصاوي: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985م، ص 102 - 103.

(2) بودوخة، مسعود: عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص 58.

(3) بولحواش، سعاد: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين، ص 35.

(4) العمري، محمد: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، بيروت: أفريقيا الشرق، 1999م، ص 92.

(5) ينظر: طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 13.

(6) ينظر: العمري، محمد: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 93 - 95.

(7) سيبويه، أبو بشر عمر بن عثمان: كتاب سيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي،

1408هـ - 1988م، ج1، ص 53.

اتّسعت⁽¹⁾، وفي تعليقه على قوله تعالى: "إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى ظُلْمًا"، يقول: إنها من باب المجاز والتشبيه مثل قوله تعالى: "أَكَالُونَ لِلْسُّحْتِ"، وقد يقال لهم ذلك وإن شربوا بنتلك الأموال الأنبذة، ولبسوا الحلل، وركبوا الدواب، ولم ينفقوا منها درهما واحدا في سبيل الأكل، ويقول أيضا: وقد قال الله عزّ وجلّ: "إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا"، وهذا مجاز آخر⁽²⁾. إذن تعرّض الجاحظ للمجاز وحدّد مصطلحه بكل ما خالف الحقيقة، لكن لم يرد هذا المصطلح في كتابه (البيان والتبيين)، بل استخدم أسماء أخرى مثل (اشتقاق، وتأويل، وتشبيه، وتوسّع)⁽³⁾. وهو يعني عنده: "نقل المعنى من معناه الأصليّ إلى معنى آخر بعيد لا يدرك إلّا من وراء الألفاظ"⁽⁴⁾.

أما الفراء فقد عقب على قوله تعالى: "فما ربحت تجارتهم"، إذ قال: "ربّما قال القائل كيف تربح التجارة وإنّما يربح الرّجل التّاجر؟ وذلك من كلام العرب: (ربح بيعك وخسر بيعك)، فحسن القول بذلك؛ لأنّ الرّبح والخسران إنّما يكونان في التّجارة، فعلم معناه"⁽⁵⁾. وهذا من أساليب التّوسّع عند العرب.

وخصّص ابن قتيبة بابًا للمجاز⁽⁶⁾، ردّ فيه على الطّاعنين على القرآن بالمجاز، حيث قال: "فإنّهم زعموا أنّه كذب، وهذا من أشنع جهالاتهم، وأدلّها على سوء نظرهم، وقلة أفهامهم. ويقول أيضًا: "ولو كان المجاز كذبًا، وكلّ فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلًا — كان أكثر كلامنا فاسدًا، لأنّا نقول: نبت البقل، وطالت الشّجرة، وأينعت الثّمرة، وأقام الجبل، ورخص السّعر"⁽⁷⁾.

وقد جعل الباقلاّني في أثناء معالجته لإعجاز القرآن الكريم الخروج عن العادة في الكلام مظهرًا من مظاهر إعجاز القرآن الكريم، يقول: "ولو كان غير خارج عن العادة لأتوا بمثله، أو

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: الحيوان، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1424 هـ، ج5، ص228.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: الحيوان، ص 12-13.

(3) ينظر: عبد الحميد، هدى: الأساليب البيانية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، مجلة كلية التربية الأساسية، 2011، العدد (72)، ص 67.

(4) السابق نفسه، ص 67.

(5) الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله: معاني القرآن، تح: أحمد يوسف النجاتي و محمد علي النجار وعبد الفتاح اسماعيل الشلبي، ط1، مصر: دار المصرية للتأليف والترجمة، بلا تاخير، ج1، ص 14.

(6) ينظر: الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص 69.

(7) السابق نفسه، ص85.

عرضوا عليه من كلام فصحاءهم وبلغائهم ما يعارضه، فلمّا لم يشتغلوا بذلك، علّم أنّهم فطنوا لخروج ذلك عن أوزان كلامهم، وأساليب نظامهم، وزالت أطماعهم عنه⁽¹⁾.

وقال الأصمعيّ: "الشيء إذا فاق في حسنه قيل له: خارجيّ، وذلك أنّه لمّا خرج عن معهود حاله أخرج أيضاً عن معهود لفظه"⁽²⁾.

أما الرّمانيّ فقد استخدم مفهوم (نقض العادة) لبيّن أسلوب القرآن في الإعجاز، فقال: "وأما نقض العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشعر ومنها السّجع ومنها الخطب ومنها الرّسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين النّاس في الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة"⁽³⁾. أي أنّ نقض العادة والخروج عليها أمر لا يتأتّى إلّا لذوي الفصاحة والبلاغة والنباهة، فجاءت بلاغة القرآن الكريم وإعجازه بخروجه ومخالفته لأبلغ كلامهم.

وعلى هذا فإنّ المجاز، يعدّ ظاهرة أدبيّة لصيقة بظاهرة الانزياح والعدول، حيث عولجت من خلاله قضايا الانزياح الخاصّ بالدلالات ومباحثه.

فالمجاز الذي يُعدّ عدولاً عن الحقيقة، هو خروج عن الأصل المألوف، وهذا هو الانزياح بعينه. فابن الأثير يؤكّد هذه الحقيقة أثناء حديثه عن الكناية والتّعريض بقوله: "وأما المجاز فإنّه يفهم منه بعد فهم الحقيقة، وإنّما يفهم بالنّظر والفكرة، ولهذا يحتاج إلى دليل، لأنّه عدول عن ظاهر اللفظ؛ فالحقيقة أظهر، والمجاز أخفى، وهو مستور بالحقيقة"⁽⁴⁾، ويُمثّل على ذلك بقوله تعالى: "أو لأمستّم النساء"، فيقول: "فإنّ الفهم يتسارع فيه إلى الحقيقة التي هي مصافحة الجسد

(1) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن للباقلاني، تح: السيد أحمد صقر، 5، مصر: دار المعارف، 1997م، ج1، ص 288.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج3، ص 48.

(3) الرّماني، أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله، ومحمد زغول سلام، ط3، مصر: دار المعارف، 1976م، ص 111.

(4) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1420 هـ، ج2، ص 184.

الجسد، وأمّا المجاز الذي هو الجماع فإنّه يفهم بالنظر والفكر، ويحتاج الذّاهب إليه إلى دليل؛ لأنّه عدول عن ظاهر اللفظ⁽¹⁾ ولهذا "يكاد يكون المجاز ممثلاً لأكبر قيمة في انتهاك النظام اللّغوي، والخروج على مألوفة، والعدول فيه يبدو بشكل بارز في تحديد مفهومه على المستوى اللّغوي أو المستوى الاصطلاحي؛ ممّا يجعل له دوراً بارزاً في الدّلالة ومباحثها، ودوراً بارزاً في خلق الصّورة الفنّية من خلال مباحث الاستعارة والكناية والتّمثيل"⁽²⁾.

3. الضّرورة

اهتمّ الإنسان بالشّعر منذ قديم الزّمان، وعُني به العرب عناية فائقة، فهو سجّل يحفظ حروبهم وانتصاراتهم، ووسيلة لتخليد مآثرهم ومفاخرهم، فكان لابدّ للغويين والنّحاة من استنباط نظام نحويّ للغتهم تعصم اللّاحنين من الخطأ خاصّة ممّن دخلوا في الإسلام من غير العرب.

وكان للشّعر خصوصيّة، "فثمة ما يشبه الاتّفاق على أنّ للشّعر لغة خاصّة تمتاز بسمات معيّنة (وربّما غير معيّنة أيضاً) تميّزه من لغة النثر"⁽³⁾، فإذا كان الشّعر يتميّز من النثر بالوزن والقافية، فإنّ الضّرورة الشعريّة تعدّ "مظهرًا من مظاهر لغة الشّعر التي يخلق الشّاعر بها ومن خلالها في فضاء رحيب من الخيال غير ملتزم بما يسمّى قيود اللّغة، إذ الشّاعر الحقّ هو من يطوّع تلك القيود لفنّه فكأنّه بذلك يجاوزها"⁽⁴⁾.

ويرى بعض علماء العربيّة أنّ "الضرورة في الشّعر هي الحالة الدّاعية إلى أن يرتكب الشّاعر فيه ما لا يرتكب في النثر، لذا سُمّيت بـ "الضرورة الشعريّة" التي هي إذاً خروج في التّعبير الشعري عن التّقييد الشّمولي الذي يلتزم به النّثر"⁽⁵⁾.

(1) ابن الأثير، ابو الفتح ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، ص 184.

(2) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص 3.

(3) ويس، أحمد محمد: الاتّزاح في التراث النّقدي والبلاغي، ص 71.

(4) السابق نفسه، ص 72.

(5) عوض، سامي: مفهوم الضرورة الشعرية عند أهم علماء العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، 2011م، العدد (6)، ص 56.

وهذا مظهر من مظاهر الخروج عن المألوف الذي يعدُّ في المفهوم الحديث انزياحاً عما هو متعارف عليه لدى أبناء اللّغة وفرسانها، فالعدول أو الانزياح عن الكلام المألوف مجاز ومسموح به عند الشعراء.

قال الخليل بن أحمد: "الشّعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شأؤوا؛ وجاز لهم ما لا يجوز لغيرهم: من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته"⁽¹⁾، و"استخراج ما كَلَّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم"⁽²⁾. وهذا دليل على تميّز لغة الشعر من لغة النثر، وعلى قدرة الشعراء اللّغوية والفنية.

ومما يؤكّد ما أشرنا إليه، قول المبرّد: "واعلم أن الشاعر إذا اضطرّ صرف ما لا ينصرف، جاز له ذلك؛ لأنّه إنما يرُدّ الأسماء إلى أصولها، وإن اضطرّ إلى ترك صرف ما ينصرف لم يجزّ له ذلك؛ وذلك لأنّ الضّرورة لا تجوز اللّحن، وإنّما يجوز فيها أن تردّ الشّيء إلى ما كان له قبل دخول العلّة، نحو قولك في "رادّ" إذا اضطرت إليه: هذا رادد؛ لأنّه فاعل في وزن ضارب، فلحقه الإدغام"⁽³⁾.

والضّرورة شبيهة بالمجاز في أنّها تتمثّل انزياحاً عن القاعدة الأصل، لكنّها ارتبطت بالجانب النحوي والصرفي أكثر من المجاز الذي ارتبط بجانب الدلالة وصور البيان، وذلك لأنّ القدماء ربطوا الضّرورة بالشعر، والشعر ذو طبيعة خاصّة في التركيب والدلالة، وهذا ما دعا بعض المحدثين إلى الرّبط بين الضّرورة والانزياح في لغة الشعر⁽⁴⁾.

(1) القيرواني، أبو اسحاق إبراهيم بن علي: زهر الآداب وثمر الألباب، بيروت: دار الجيل، ج3، ص 687.

(2) القرطاجي، أبو الحسن حازم بن محمد: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، تونس: الدار العربية للكتاب، 2008، ص 127.

(3) المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد: المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عزيمة، بيروت: عالم الكتب، ج3، ص 354.

(4) ينظر: بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص 62.

يقول محمد العمري: "حين ينظر في الامتداد البلاغي للضرورة مقارناً مع بعض الصياغات الحديثة للانزياح في إطار لساني يجذبالباحث في نفسه ما يدفعه إلى اعتبار الضرورة (بمعنى التجوز) هي أساس الشعرية أو سرّها حسب تعبير القدماء"⁽¹⁾.

وقد عدّ جان كوهين " اللّانحوية " خصوصية النّظم الشعري⁽²⁾، وفي معرض حديثه عن الضرورة والمجاز، يرى عبد الحكيم راضي أنّ " كلّاً من الظّاهرتين – المجاز والضرورة – يقوم على نوع من الاستخدام غير النّمطيّ للغة، الاستخدام الخارج بدرجة ما على القواعد المعتمدة"⁽³⁾.

وقد أقرّ ابن جنيّ باقتدار الشعراء في التّوسّع والتّصرّف والخروج عن القواعد المألوفة المقيدة للأحكام، فهو يقول في باب شجاعة العربيّة: " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أنّ ذلك على ما جشمه منه وإن دلّ من وجه على جورهِ وتعسّفه، فإنّه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه النّاطق بفصاحته"⁽⁴⁾.

فالضرورة الشعرية ملمح من ملامح القدرة الشعرية، تبرز روح الشّاعر وخصائصه الفرديّة التي يمتاز بها من غيره، فالإنسان محكوم بدائرة لغته لا يخرج منها إلّا إلى دائرة أخرى⁽⁵⁾.

وهذا لا يتأتّى إلّا من خلال دراسة ظاهرة الانزياح في العمل الأدبيّ، ومعرفة مواطن الخروج على الاستعمال العاديّ للغة.

(1) العمري، محمد: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 132.

(2) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 1986، ص 68.

(3) راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد الأدبي، ص 340.

(4) ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، ج2، ص 394.

(5) ينظر: محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية – دراسة أسلوبية، ط3 بيروت: دار الأندلس، 1983، ص 97.

ويؤكد سعد مصلوح أن الانحراف لا يُعدُّ خاصيّة أسلوبية إلّا إذا انتظم في علاقاته مع السياق، ولا بُدَّ من التمييز بين ما يتضمّنه النّصّ من انحراف متفرّد دالّ في الاستعمال اللّغوي وبين الشّطّ الذي لا متعة فيه⁽¹⁾. وبما أنّ الضّرورة مظهر من مظاهر الانزياح (الانحراف) فإنّه ليس كلّ ضرورة انزياحًا.

ثانيًا: الانزياح في النّقد الحديث

اهتمّت الدّراسات الأسلوبية الحديثة بظاهرة الانزياح، فمن خلال الانزياح تتشكّل جماليّات النّصّ الأدبيّ، وتبرز قدرة المبدع على كسر الرّتابة، وخرق المألوف، للوصول إلى جماليّات الإبداع الفنيّ.

ومن النّقاد المحدثين الذين تناولوا ظاهرة الانزياح بالدّراسة والتّحليل "عبد السّلام المسديّ" الذي يرى أنّ "جلّ التّيّارات التي تعتمد الخطاب أسًا تعريفيًا للأسلوب تكاد تنصبّ في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها ويتمثّل في مفهوم الانزياح (lecart)، ولكنّ استقام له أن يكون عنصرًا قارًا في التّفكير الأسلوبيّ فلأنّه يستمدّ دلّالته — لا مع الخطاب الأصغر كالنّصّ والرّسالة — وإنّما يستمدّ تصوّره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللّغة التي فيها يسبك، ولذلك تعذّر تصوّره في ذاته إذ هو من المدلّولات التّنائيّة المقتضية لنقائضها بالضرّورة، فكما لا نتصوّر "الكبير" إلّا في طباقه مع "الصّغير" فكذلك لا نتصوّر انزياحًا إلّا عن شيء ما، وهذا المسبار (المسار) الأصليّ الذي يقع عنه الخروج، وإليه ينسب الانزياح هو في ذاته متصوّر نسبيّ، تذبذب الفكر اللّسانيّ في تحديده وبلورة مصطلحه، فكلّ يسميه من ركن منظور خاصّ، وقد اصطلحنا عليه فيما مضى من بحثنا {والكلام للمسديّ} بالاستعمال النّفعيّ "للظّاهرة اللّسانية مختارين في ذلك تسمية الشّيء بوظيفته العمليّة وغائيّته الواعية"⁽²⁾.

(1) ينظر: مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، القاهرة: عالم الكتب، 1412هـ - 1992م، ص 51.

(2) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، ص 97 - 98.

وبعد تدبّر يكتشف المسديّ القواعد التأسيسية التي تتجاوز المنظور الأسلوبي الضيق لتعمّ حقول التفكير اللساني، حيث يعدّ الظاهرة اللغوية مصبّ جدولين ونقطة تقاطع محورين: الأول الجدول " النفعي " وهو الجدول الأصليّ الخام الذي يدور من خلال الوضع الأول للغة، والثاني الجدول " العارض " وهو الجدول المخدم الذي يدور في حلقة اللغة الطارئة، فكل من هذين المحورين أو الجدولين يمثلّ واقعاً لغوياً، الأول متنازل يمثلّ قضية الموجود اللغوي كتجسيد لخصوصية الإنسان، والثاني متعال وهو نقيضة ذلك الموجود⁽¹⁾.

كما أن المسديّ تناول في كتابه السابق الذكر قيمة مفهوم الانزياح وأهميته في نظرية تحديد الأسلوب اعتماداً على مادة الخطاب، فقيمة مفهوم الانزياح عنده " تكمن في أنه يرمز إلى صراع قارٍ بين اللغة والإنسان: هو أبداً عاجز عن أن يلمّ بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية إشكالاتها كمعطى " موضوعي ما ورائي " في نفس الوقت، بل إنه عاجز عن أن " يحفظ " اللغة شمولياً، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزيّة صوّر ملحماتها الشعراء والأدباء مذ كانوا، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لِسَدّ قصوره وقصورها معاً"⁽²⁾.

علاوة على ذلك قام المسديّ بربط منهج الحداثة بالعدول عن النمط في مقارنته بمنهج القراءة، وذلك من خلال كتابه " النقد والحداثة "، يقول: " منهج القراءة يتدرّج على سلم ثلاثي، أول مدارجه التّظهير، والثاني هو الموصافة، وأمّا الثالث فهو الممارسة، أمّا منهج الحداثة فإنّه إذ يحتفظ بنفس المنظومة الثلاثية يعكس ترتيب مدارجها فيشتقّ تركيباً مقابلاً ينطلق من الممارسة التي توحى بالعدول عن النمط السائد والمعيّار المطرّد، فيتّجه صوب الموضوعة لتفسير هذا التّجاوز والانزياح إلى أن يستقرّ في التّظهير، حيث يؤسّس قواعد الحداثة باعتبارها تجديداً للرؤية وتغيّيراً للمطرّد"⁽³⁾.

(1) ينظر: المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، ص105

(2) السابق نفسه، ص 106

(3) المسدي، عبد السلام: النقد والحداثة، ط1، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983م، ص 11.

لذا يمكن القول إنّ المسدّي عرض لظاهرة الانزياح – أو الاستعمال النّفعيّ كما يصطلح عليها – وذلك من خلال " اطلّاعه على المراجع الأجنبية المتخصّصة في ذات الموضوع، كما أنّه قام بعرض المصطلحات الدّالة على الظّاهرة مع ترجمتها، وبهذا يكون قد أضاف إلى الدّراسات النّفديّة العربيّة الكثير"(1).

أما " محمّد الهادي الطرابلسي " فقد اعتمد الانزياح في دراسة الأسلوب من خلال دراسته على " خصائص الأسلوب في الشّوقيّات "، حيث يحدّد مظانّ الأسلوب في الجانب المتحوّل عن اللّغة، ويذكر الأشكال المختلفة لما سمّاه المتحوّل عن اللّغة، فالتّحوّل، قد يكون نحويّاً، أو صرفيّاً، أو معنويّاً، أو تركيبيّاً، وقد يكون التّحوّل عن نسبة عامّة من عصر لآخر، أو يكون بشحنة دلاليّة خاصّة، أو بقصر يلحق الظّاهرة اللّغويّة في نوع من النّصوص دون آخر(2).

ويستطرد " الطّرابلسي " في حديثه عن الانزياح بقوله: " ويستقطب المتحوّل عن اللّغة نوعين على الأقلّ: المتحوّل المشترك: ويضمّ الاستعمالات التي شاعت في كلام منشئ من المنشئين، أو في كلام عدد من المنشئين في عصر من العصور، والمتحوّل الخاصّ، ويضمّ الاستعمالات اللّغوية الخاصّة غير الشّائعة، ولا يبرح باب الخطأ واللّحن حتّى يصبح شائعاً أو يندثر"(3).

وقد وُجّهت انتقادات للطّرابلسي، منها ما عدّه صلاح فضل لجوءاً إلى العشوائيّة في ضرب الأمثلة عند تعرّضه لدراسة هيكل الجملة عند شوقي، علاوة على الاعتماد على الملاحظات العامّة غير الدّقيقة. وعلى الرّغم من أنّ فكرة الانزياح أو الانحراف عنده ظلّت تتراءى على المستوى الخارجيّ الذي يقاس بشيء منفصل عن النّصّ وسابق عليه لم تتوافر له مادّته بعد، ولم تكتسب دراسته طابعاً بنيويّاً حديثاً يعتمد على المقارنة الداخليّة، إلّا أنّه كان كبير الفضل في وضع بعض السّوابق التي تمهّد السّبيل للمقارنة والتّحليل في الأدب العربي(4).

(1) جبلي، هدية: ظاهرة الانزياح في سورة النمل – دراسة أسلوبية، ص 47.

(2) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، القاهرة: دار الشروق، 1419هـ – 1998م، ص 217

(3) السابق نفسه، ص 217.

(4) ينظر: السابق نفسه، ص 218

ومن الذين تطرّقوا لمفهوم الانزياح "تمام حسان" الذي يعدّ الخروج عن الأصل عدولاً (انزياحاً) في المفهوم الحديث، وذلك في مستويات اللغة (الصّوتيّ، والصّرفيّ، والمعجميّ، والنّحويّ). فقد تحدث عن الانزياح تحت مسمّى "الأسلوب العدوليّ أو المؤشّرات الأسلوبية"، وذلك من خلال مفهوم "استصحاب الأصل، والاستصحاب كما أورده تمام حسان هو: اتّفاق المستعمل في معترك الحياة مع المجرد الذي جرّده الأقدمون، فعندما تحدّث مخالفة للاستعمال المجرد، ينتفي استصحاب الأصل، أي خروج عن الأصل، وهو ما يسمّى بالعدول⁽¹⁾.

وميّز "تمام حسان" بين الرّخصة التي تُعدّ عدولاً عن أصل أو قاعدة مرتبطة بقيود، هذه القيود هي: ألّا يقاس عليها، وأن تكون من الفصيح، وأن يؤمن معها اللّبس، وبين الأسلوب العدوليّ الذي لا قيد عليه إلّا الإفادة أو أمن اللّبس. فالفرق بينهما هو أنّ الترخّص مغامرة فردية للفصيح من القدماء، ولكن لو صدرت من المعاصرين لأصبحت لحناً أو خطأ، والأسلوب العدوليّ مورد للتأنيق يرده القديم والمعاصر⁽²⁾.

وخلاصة القول هي أنّ لظاهرة الانزياح صلات قويّة وبوادر في التّراث اللّغوي العربيّ، لكنّها وردت في ثنايا مصطلحات وظواهر تتدرج ضمن مخالفة المألوف، مثل: الالتفات، المجاز، الضّرورة، الاتّساع، العدول، شجاعة العربيّة.....، فكّلها مصطلحات وظواهر تتدرج تحت مفهوم واحد هو ظاهرة الانزياح.

أمّا في النّقد الحديث فقد أصل النّقاد المحدثون لظاهرة الانزياح، فوجدوا لها صلة قويّة مع المصطلحات التي كانت سائدة آنذاك، مثل الالتفات، والمجاز، والعدول، وغيرها.

كما أنّهم اطلّعوا على الدّراسات الغربيّة، وأفادوا منها خاصّة نظرية "جون كوهين"، فدرسوا الظّاهرة على المستوى النظريّ والتّطبيقيّ، وبذلك أسّسوا منطلقاً للدّارس المعاصر.

(1) ينظر: حسان، تمام: البيان في روائع القرآن - دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ط1، القاهرة: عالم الكتب، 1413هـ - 1993 م، ص 345 - 346.

(2) ينظر السابق نفسه، ص 247.

الفصل الثّاني

الانزياح في المستوى التركيبي في شعر امرئ القيس

أولاً: الانزياح في الأساليب الإنشائية الطلّبية

ثانياً: ظاهر التقديم والتأخير

ثالثاً: ظاهرة الحذف

الفصل الثاني

الانزياح في المستوى التركيبي في شعر امرئ القيس

أولاً: الانزياح في الأساليب الإنشائية الطلّبية

تعتمد الدراسة أساليب الإنشاء الطلّبيّ التي وردت في ديوان امرئ القيس، والتي شكّلت أسلوباً واضحاً في توظيف المعاني التي أراد الشاعر إبرازها، لتكشف عن مكنوناته الدّاخلية وأحاسيسه ومشاعره وانفعالاته.

يعنينا في هذه الدّراسة بحث انزياح الأساليب الإنشائية الطلّبية عن أغراضها الحقيقيّة إلى أغراض بلاغيّة، فالإنشاء الطلّبي هو محطّ العناية في علم المعاني، لما فيه من خروج عن المألوف، وانزياحه عن أغراضه الحقيقيّة إلى أغراض بلاغيّة تفهم من السّياق وقرائن الأحوال.

و "الأساليب الإنشائية الطلّبية، تتغذّى من مسارب العاطفة الأدبيّة، ومن تموجات الانفعالات النّفسيّة، فتتوّع اللّغة، وتثري مادتها، وتدفع عن السّامع الملل من تلقى أسلوب واحد"⁽¹⁾.

يوظّف امرؤ القيس الأساليب الإنشائية في شعره معتمداً في ذلك على لغته الأدبيّة وأساليبه التي تنوّعت بتنوّع الأحوال والتّجارب، فبدأ ذلك بشكل واضح في أساليب الإنشاء الطلّبي، التي وظّفها الشاعر توظيفاً فنيّاً، حيث خرج عن المألوف في استخدام أساليب الاستفهام، والأمر، والنّهي، والدّعاء، ليكشف عن المعاني الخفيّة التي كانت تجول في خاطره.

1. الاستفهام

يُعدّ الاستفهام من أكثر الأساليب اللّغوية استعمالاً، لما له من أهميّة في عمليّة الاتّصال بين المتحاورين، لكن " من المفيد ألا يفهم الاستفهام في البنى الأسلوبية بـ (طلب العلم بشيء لم

⁽¹⁾ السعيد، ناصر بن دخيل الله: البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل، أطروحة ماجستير منشورة، جامعة أم القرى، 1420هـ - 1421هـ، ص 244.

يكن معلوما من قبل) فحسب؛ إذ إنَّ الوقوف عند البنى اللسانية للقصيدة على مستوى المفردات والتراكيب (يقود إلى إدراك خصوصية اللغة لدى الشاعر التي تقوم على إدراك الدور الوظيفي للمفردات والتراكيب بواسطة مجموعة من الأدوات النحوية التي يركز عليها في بناء الجملة الشعرية) ⁽¹⁾.

وللاستفهام أهمية في أنه "يحدث تنوعاً من ذاته وبذاته وذلك لتنوع أدواته والمعاني التي يفيدها مما يبعد النصّ الأدبيّ عن النمطية والرتابة التي تذهب برونق العمل الأدبيّ" ⁽²⁾.

ويكون الاستفهام حقيقياً، إذا كان هدف صاحبه معرفة ما خفيّ عليه أو معرفة ما يجهله، وقد يخرج الاستفهام إلى أغراض مجازية تفهم من السياق وقرائن الأحوال. يقول ابن جنيّ "واعلم أنه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلّا لأمر قد كان وهو على بابه ملاحظاً له، وعلى صدد من الهجوم عليه. وذلك أنّ المستفهم عن الشيء قد يكون عارفاً به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء...." ⁽³⁾.

ولم يستخدم امرؤ القيس الاستفهام كثيراً في ديوانه، فلم يستفهم إلّا بست أدوات هي (الهمزة، وهل، ومن، وكيف، وما، وماذا)، لكن جاء الاستفهام في ديوانه معبراً عن معان بلاغية كثيرة، مثل: الإنكار، والنفي والاستبعاد، والتقرير، والتعجب، والتحسر والتوجّع، وغير ذلك من المعاني المبنوثة في موضوعات شعره المتنوعة، حيث دارت أساليب الاستفهام التي استخدمها الشاعر حول موضوعات عدّة، فقد وقف على الأطلال وخاطبها متمنياً عودتها إلى سابق عهدها، ومتحسراً على خلوها من الأهل والأحبة، ومستحضراً صورة الظعائن التي رحلت عن الديار بألم وحسرة، وذكر الديار والحرب، وتغزل مبدياً جرأته وفخره بنفسه، وتحذيه أمام محبوباته، كما استعرض بعض الأحداث الماضية حين استنشر قرب أجله، والشكوى من تبدّل الحال، كما

(1) فياض، ياسر أحمد ومها فواز خليفة: *البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي*، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، 2009، المجلد (1)، العدد (4)، ص 375.

(2) عبد الرحمن، مروان محمد سعيد: *دراسة أسلوبية في سورة الكهف*، أطروحة ماجستير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، 2006، ص 115.

(3) ابن جني، أبو الفتح عثمان: *الخصائص*، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج2، ص 466.

ورد الاستفهام في موضوعات أخرى كالمدح والهجاء والتعريض والذم والتحقير، وتعظيم أمر الفراق.

ففي وقوفه على الأطلال ومشاهدة الخراب والدمار، والإحساس بالوحشة والغربة وألم رحيل الأهل والأحبة، يخاطب الشاعر الأطلال كما لو كان يخاطب إنساناً عاقلاً يسمع ويجيب.

يقول: (1)

{الطويل}

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفٌ حَنْظَلٍ
وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهْمُ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَىٍّ وَتَجَمَّلِ
وإنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ إنَّ سَفَحَتْهَا وَهَلْ عِنْدَ رَسَمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ

فالطَّل في هذه الأبيات أثار مشاعر الشاعر، فجرّد من نفسه محاوراً يحاور الطَّل ويؤكد على اليأس من حالة ذلك الطَّل البائس، وذلك من خلال استخدام الاستفهام الموجه إلى الطَّل، حيث انزاح هذا الاستفهام من معناه الحقيقي إلى معانٍ بلاغية، كالتَّمَنِّي والرَّغْبَةُ القويَّة لدى الشاعر في عودة الأهل والأحبة، وعودة الديار إلى سابق عهدها، إلّا أنَّ الأمل في تحقُّق هذا الأمر ضئيل، كما أنَّ الاستفهام يتضمَّن نفياً لأن يكون هناك جدوى أو طائل من البكاء، لأنَّ البكاء لا يردُّ حبيباً ولا يعود على صاحبه بخير. كما يكشف الاستفهام عن نوع من اليأس المرتبط بانعدام الأفق لدى الشاعر ولهذا نراه يبكي بكاءً شديداً، يقول: (2)

{الطويل}

فَفَاضَتْ دَمَوْعُ الْعَيْنِ مَنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي مَحْمَلِي

وممّا لا شكّ فيه أنَّ الاستفهام الذي استخدمه الشاعر في مخاطبة الديار وصل إلى قمة الحزن والتّحسّر، وقمة الشّكوى والألم الذي أحاط بالشاعر من كل جانب.

(1) امرؤ القيس، الديوان، ص 9.

(2) السابق نفسه، ص 9.

إذن، يبدو الانزياح جلياً، هنا، فالطَّل جماد لا يُسأل ولا يجيب، لكن الشَّاعر استخدم الاستفهام في مخاطبة من لا يعقل، لأنَّه يكشف عن انفعالاته ومكوناته الداخلية والحالة النفسيَّة التي يعيشها الشاعر.

وقال مستفهماً عن الطَّل في إحدى قصائده: (1)

{الطَّويل}

ألا عِمَّ صباحاً أيُّها الطَّلُّ البالي وهل يَعمَنُ مَنْ كان في العُصْرِ الخالي
وهَلْ يَعمَنُ إِلَّا سَعيدٌ مُخلَّدٌ قَليلُ الهمومِ ما يَبيتُ بأوجالٍ
وهَلْ يَعمَنُ مَنْ كانَ أَحدُتُ عَهدِهِ ثلاثينَ شَهرًا في ثلاثَةِ أحوالٍ
ديارٍ لِسَلَمَى عافياتٍ بِذي خالٍ ألحَّ عليها كُلُّ أسَحَمَ هَطَّالٍ

نلاحظ من خلال الأبيات السابقة كيف ألحَّ الطَّلُّ البالي على الشَّاعر، فجعله يتساءل أكثر من مرَّة باستغراب، كيف تنعم أيُّها الطَّلُّ بعدما تفرَّق أهلك وذهبوا، فتغيَّرتْ معالمك بعدهم؟ فاستفهام الشَّاعر في البيت الأوَّل تضمَّن نفياً يفيد الاستبعاد، وفي البيت الثاني قصر السعادة على صفة الخلود، ولهذا فإنَّ السعادة والنَّعيم مستحيلان ما دام الخلود محالاً، وفي البيت الثالث يستبعد الشَّاعر أن ينعم من كان هذا شأنه. هكذا نجد الشَّاعر يستخدم الاستفهامات المتلاحقة من خلال حرف الاستفهام " هل " لتكشف عن حيرة الشَّاعر، ورغبته في التَّغيير، وتأكيداً للنَّفي والاستبعاد الكامنين خلف الاستفهامات المتعاضدة.

ومن خلال هذه الاستفهامات نستشعر أنَّ امرأ القيس يعني نفسه، فلا سعادة ولا راحة إلَّا بذهاب الهموم والأحزان عنه، فهذه الاستفهامات المنزاحة عن معانيها الحقيقيَّة، تدور في دائرة بثِّ الأحزان والشَّكوى من زوال النَّعيم والسَّعادة، فهو يتوجَّه إلى الطَّلُّ باستفهاماته الحزينة داعياً عودة السَّعادة والنَّعيم.

لقد وقف الشَّاعر الجاهليُّ بالأطلال، فبكى، وذكر الديار والأحبة الذين مَضَوْا، والفناء الذي تلا تلك الحياة، وكأنَّه كان في وقوفه يستنطق الفناء، ويجادل الموت في صورة الأطلال.

(1) ديوانه، ص27.

على الرغم من ذلك كان الشاعر يعرف أنه لا جدوى من الوقوف، ولا فائدة ترجى من وراء مساءلة الأطلال، ولكنه مع ذلك كان دائماً على الوقوف عليها، مواصلاً مساءلتها، وكأنها شعيرة تؤدى نحو الحياة والموت، أو رغبة في مواجهة الموت المتمثل في تلك الأطلال⁽¹⁾.

كل ذلك يشير إلى أن الشاعر منشئ بهذه الديار وبمن كانوا فيها. ويواصل حديثه عن الأطلال الدارسة ورحيل الأهل والأحبة عنها، يقول: (2)

{الطويل}

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ سَوَالِكِ نَقْباً بَيْنَ حَزْمِي شَعْبَعِبِ
عَلَوْنَ بِأَنْطَاكِيَّةٍ فَوْقَ عَقْمَةٍ كَجَرْمَةٍ نَخْلٍ أَوْ كَجَنَّةٍ يَثْرِبِ
فَلَّهِ عَيْنَا مَنْ رَأَى مِنْ تَفَرُّقِ أَشْتِ وَأُنَاىَ مِنْ فِرَاقِ الْمُحَصَّبِ
فَرِيقَانِ مِنْهُمْ جَازَعٌ بَطْنِ نَخْلَةٍ وَآخِرُ مِنْهُمْ قَاطِعٌ نَجْدَ كَبْكَبِ

فالاستفهام هنا يشير إلى التّحسر والتّوجّع من هذه الحالة التي عليها الشاعر، فهو يستحضر صورة الظّعائن التي رحلت عن الديار بألم وحسرة؛ لذا لجأ واستعان بصاحبه طالباً منه على سبيل الالتماس والتّلفّظ أن ينظر ويتبصّر الظّعائن وهُنَّ راحلات عن الديار، فهذه المعاني التي هيّجت الشاعر هيجاناً لا يحتمله، أفقدته القدرة على النظر إلى الظّعائن وهنّ يسلكن الطرق إلى وطن جديد، فنجد الشاعر يستخدم الاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى التّحسر والتّوجّع، حيث يتحسّر الشاعر وهو ينظر إلى ركب محبوبته الراحلة إلى أماكن بعيدة تفصلها عنه مسافات طويلة، فاستخدم الاستفهام الذي يعكس مدى ما به من ألم وحسرة.

ومن المثيرات للاستفهام في شعر امرئ القيس ما قاله في إطار الغزل الفخريّ الماجن، يقول: (3)

(1) ينظر: يوسف، حسني عبد الجليل: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ط1، القاهرة: مؤسسة المختار، الأحساء: دار

المعالم الثقافية، 2001 م، ص 144.

(2) ديوانه، ص 43.

(3) السابق نفسه، ص، 33 — 34.

{الطَّوِيل}

أَيَقْتُلْنِي وَالْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرْقُ كَأَيْيَابِ أَغْوَالِ
وَلَيْسَ بِذِي رُمَحٍ فَيُطْعَنِي بِهِ وَلَيْسَ بِذِي سَيْفٍ وَلَيْسَ بِنَبَّالِ
أَيَقْتُلْنِي وَقَدْ شَغَفْتُ فَوَادَهَا كَمَا شَغَفَ الْمَهْنُوءَةَ الرَّجُلُ الطَّالِي
وَقَدْ عَلِمْتُ سَلْمِي وَإِنْ كَانَ بَعْلُهَا بَأَنَّ الْفَتَى يَهْذِي وَلَيْسَ بِفَعَّالِ
وَمَاذَا عَلَيْهِ أَنْ ذَكَرْتُ أَوَانِسًا كَغَزْلَانِ رَمَلٍ فِي مَحَارِيبِ أَقْيَالِ

هذا الخطاب أو الحوار هو حوار الشاعر مع نفسه، فالشاعر في الأبيات المتقدمة، يصرّح بأنه قد واصل معشوقته، وهي امرأة متزوجة، ساخرًا من مزاعم زوجها وتهديداته بالقتل، في الوقت الذي يستغرق فيه الزوج بالنوم، فمن خلال الاستفهامات المتكررة التي تُظهر شكلًا متماسكًا يشدّ الأسطر الشعريّة بعضها إلى بعض، نلاحظ المبالغة في السّخرية والاستهزاء، فالتكرار إنّما هو نوع من التأكيد أو التكريس سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها⁽¹⁾.

ومما هو مسلمّ به، أنّ كلّ بنية لسانية إنّما لها وظيفة محددة، فإذا لم تقم هذه البنية بوظيفتها، فإنّنا نكون أمام انزياح (deviation) معيّن، وإذا لم تستطع البنية الاستفهاميّة (أَيَقْتُلْنِي) أن تنجز وظيفتها المخصّصة لها، فإنّها تكون بنية منزاخة عمّا وضعت له⁽²⁾.

وهذا ما نلاحظه في النصّ السابق، حيث خرج الاستفهام عن معناه الحقيقيّ إلى معاني السّخرية والهزاء والتّحقير والاستخفاف من الزوج الذي وصفه الشاعر بأنّه لا يملك القدرة على المواجهة.

وفي البيت الأخير، ومن خلال الاستفهام بـ (ماذا) يؤكّد الشاعر على مدى استخفافه بالزوج ومعاتبته على غضبه، لمجرّد أنّ الشاعر يذكر ويتشبّب بالأوانس الجميلات.

(1) ناظم، حسن: البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002، ص 147.

(2) السابق نفسه، ص 148.

وفي تأكيد معاني العتاب والاستنكار الموجه إلى معشوقته " فاطمة " يقول: (1)

{الطَّوِيل}

أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَزْمَعْتَ صَرْمِي فَأَجْمَلِي
أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حُبَّكَ قَاتِلِي وَأَنْتَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ

لعب الاستفهام دوراً كبيراً في تأكيد معاني العتاب والاستنكار الموجه إلى معشوقته، فمن خلال هذه المعاني غير المباشرة يوجه الشاعر خطابه إلى معشوقته، مقررّاً حقيقة اغترارها به، ومعاتباً إيّاها على ذلك، فهي التي اغترت به مع علمها أنّ حبّها قاتله، وأنّ قلبه أسير لـديها، بحيث مهما أمرته بشيء فعله. علاوة على ذلك نستشفّ من الأبيات السابقة معنى الإنكار للاستفهام الوارد، فالشاعر ينكر اغترارها به ويعاتبها على ذلك، ولعلمها أنّ حبها قاتله، وأنّه يفعل ما تأمره به، فلا ينبغي أن يجعلها ذلك تغترّ به، فجاء الإنكار من قناعة الشاعر بأنّ تسليم الرجل للمرأة يجب ألا يجعلها تغترّ به، بل يجب أن يجعلها أكثر عطفاً عليه وتقديراً له، فهو هنا يتودّد لها ويلومها على اغترارها به (2). كما نستشفّ من هذا الخطاب الذي استخدم فيه الشاعر همزة الاستفهام والتي انزاحت عن معناها الحقيقي، نستشفّ نوعاً من الحرقّة والألم عند الشاعر إنّ قرّرت المعشوقة تركه والبعد عنه، فهو يؤكّد أنّ حبها قاتله، وأنّها مهما أمرت قلبه يفعل، ومن هنا يوحي لنا الاستفهام بأنّ الشاعر يحاول جاهداً ثني المعشوقة عن الهجر والقطيعة.

وقال في توجّهه إلى قيصر ملك الروم مستنجداً به على ردّ ملكه إليه، والانتقام من بني

أسد: (3)

{الطَّوِيل}

سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوْ فَعَرَعَرَا

(1) ديوانه، ص 12-13.

(2) ينظر: يوسف، حسني عبد الجليل: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ص 33.

(3) ديوانه، ص 61، خَمَلَى وَأَوْجَرَ: موضعان قبل الشام. الخوص: غائرات العيون واحدها أخوص، أو خوصاء. الآل: منتصف النهار، أو السراب.

إلى أن يقول:

أَسْمَاءُ أَمْسَى وَدُّهَا قَدْ تَغَيَّرَا سَنُبْدِلُ إِنْ أَبْدَلَتْ بِالْوَدِّ آخِرَا
تَذَكَّرْتُ أَهْلِي الصَّالِحِينَ وَقَدْ أَتَتْ عَلَى خَمَلَى خُوصِ الرِّكَابِ وَأَوْجَرَا
فَلَمَّا بَدَتْ حَوْرَانُ فِي الْآلِ دُونَهَا نَظَرْتُ فَلَمْ تَنْظُرْ بِعَيْنَيْكَ مَنْظَرَا

على الرغم من أن الشاعر قال هذه الأبيات وهو منشغل في ردِّ ملك أبيه، إلّا أنه يذكر معشوقته، ويذكر ودّها والأماكن التي رحلت إليها، ويذكر صفاتها، ويتغزل بها وإن كانت بعيدة، فجاء بالاستفهام من خلال أداة الاستفهام (الهمزة) ليكشف عن مدى تعلقه بها وإنكاره لما تفعل من قطيعة. كما يوحي الاستفهام بمدى الدهشة والاستغراب من تغيير المرأة (أسماء) تغييراً سلبياً تجاه الشاعر.

وفي الشطر الثاني نلاحظ التهديد من خلال استخدام الشاعر أسلوب الشرط (سنبدل إن أبدلت بالودِّ آخراً)، ومن هنا يتّضح الانزياح الناتج عن خروج الاستفهام إلى معاني بلاغية مختلفة، فالشاعر لا يستفهم عن الودِّ الذي بينه وبين أسماء، وإنما هي رسالة شكٍّ وإنكار وتهديد جاء بها الشاعر على شكل استفهام ليؤكد على المعاني البلاغية التي أراد إيصالها إلى المعشوقة؛ لأنّ الفاعل هنا (أسماء) لا ينبغي أن يفعل.

ويقول أيضاً: ⁽¹⁾

{الطّويل}

تَمَتَّعَ مِنَ الدُّنْيَا فَإِنَّكَ فَاِنِ مِنَ النَّشَوَاتِ وَالنِّسَاءِ الْحَسَنِ
أَمِنْ ذِكْرِ نَبْهَانِيَّةٍ حَلَّ أَهْلُهَا بِجِزْعِ الْمَلَا عَيْنَاكَ تَبْتَدِرَانِ

قال هذه الأبيات في معرض حديثه في امرأة من نبهان، وكان نازلاً فيهم ثم ارتحل عنهم، فلما أبدع به الشوق وغلبه البكاء لام نفسه على ذلك.

⁽¹⁾ ديوانه، ص 87 – 88.

في البيت الأول يحثّ ويحرّض على الإكثار من التمتع بالنساء الجميلات معللاً ذلك بأنّ الإنسان فان لا محالة، فجاء بهذا البيت تمهيداً للإنكار الشديد الذي تضمّنه الاستفهام في البيت الثاني، وذلك على ما فعله من البكاء على امرأة رحل عن ديارها. أي أنّ الشاعر أحسّ أنّه ضعيف في البداية، فلام نفسه على الحزن والبكاء لذكرى امرأة رحل عن ديارها وفارقها، وكأنّه يقول في نفسه لاتهتم بهذه المرأة، ولا ترتبط بامرأة واحدة، ولا تتمسك بها، ولا تحزن لرحيلها، ومما يؤكد ذلك ما ورد من معنى في البيت الأول، من التمتع بالدنيا والنساء الحسان، ولو جاء التركيب بالنفي مثلاً، أي لو قال: لاتهتم لذكر نبهانية، لما اتّضح مدى استخفافه بما فعل.

وقال واصفاً ما جرى بينه وبين معشوقته (سلمى):⁽¹⁾

{الطويل}

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ
فَقَالَتْ سَبَاكَ اللَّهُ إِنَّكَ فَاضِحِي أَلَسْتُ تَرَى السُّمَارَ وَالنَّاسَ أحوالٍ
فَقُلْتُ يَمِينَ اللَّهُ أَبْرَحُ قَاعِدًا وَلَوْ قَطَّعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ وَأَوْصَالِي

همزة الاستفهام في البيت الثاني دخلت على جملة منفيّة (لست ترى)، فأفادت التقرير، فالشاعر يصرّح بعلاقته مع محبوبته (سلمى)، وأنّها دعت عليه لاستخفافه بما يفعل، وعدم اكترائه بالفضيحة، ثمّ يأتي الاستفهام الذي وجّهته معشوقته له مقررّاً أنّ امرأ القيس يعلم، ويرى بعينيه الناس والسّمار من حولهم ولا يبالي، فهي تدعوه للابتعاد عنها، وهو يُصِرُّ على البقاء وذلك من خلال المعنى الوارد في البيت الثالث.

وقد يخرج الاستفهام السابق إلى معنى التحذير، فهي تخوّفه السّمار، وتدعوه للانتباه والحذر، فالناس والسّمار من حولهم، إلّا أنّه رفض الابتعاد وأصرّ على البقاء⁽²⁾.

وكانّ هذا الاستفهام جاء تسويغاً لدعائها عليه (سباك الله)، ومحاولة منها أن يتّخذ الشاعر أقصى درجات الحذر والانتباه، كما نلاحظ من خلال استخدام أسلوب الاستفهام أنّ الشاعر يفخر بما فعل، ولا يكثرث بالناس من حولهم.

⁽¹⁾ ديوانه، ص 31.

⁽²⁾ ينظر: ابن أيوب، الوزير أبو بكر عاصم: شرح ديوان رئيس الشعراء، ط 1، مصر: المطبعة الخيرية، ص 52.

ونزل به علقمة بن عبدة فتذاكرا الشعر، فقال له علقمة: قل شعراً تمدح فيه فرسك والصيّد؛ وأقول مثله؛ وهذه الحكم بيني وبينك - يعني أم جندب - فقال امرؤ القيس: (1)

{الطويل}

خَلِيلِي مُرّاً بِي عَلَى أُمِّ جُنْدَبِ نَقَضَ لُبَانَاتِ الْفُؤَادِ الْمَعْدَبِ
فَإِنْكُمَا إِنْ تَنْظُرَانِي سَاعَةً مِنْ الدَّهْرِ يَنْفَعُنِي لَدَى أُمِّ جُنْدَبِ
أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقًا وَجَدْتُ بِهَا طَيْبًا وَإِنْ لَمْ تَطِيبِ

بعد أن خاطب الشاعر خليلية طالباً منهما - على وجه الالتماس والتلطّف - أن ينظرانه، ويفسحان له النظر إلى زوجته أم جندب، أتى بالاستفهام من خلال حرف الاستفهام الهمزة، التي دخلت على جملة منفية (لم ترياني).

"وكثيراً ما يأتي الاستفهام بالهمزة عن الفعل (يعلم، أو يرى، أو يأتي) مسبوقةً بـ (لم) الجازمة، فغالباً ما يتضمّن هذا الاستفهام تقريراً بحدوث العلم أو هذه الرؤية" (2).

فالاستفهام في البيت الأخير أكّد حقيقة واقعية ملموسة، وهي أنّ الشاعر كلّما التقى زوجته (أم جندب) وجدها طيبة الريح والجسد، فالاستفهام هنا يكشف عن بعض صفات المعشوقة، التي يفخر بها الشاعر. كما نلمس من خلال الاستفهام الذي انزاح عن معناه الحقيقي أنّ الشاعر يتمنّى البقاء قريباً من أم جندب، ويتحسّر بسبب الفراق والبعد، فهو يتحدث عن الرائحة الطيبة التي تفوح منها دون أن تتطيّب، وهذا يدل على الحرقّة الداخليّة التي يشعر بها الشاعر، ولولا الاستفهام لما ظهرت هذه المعاني البلاغية.

وقال مستعرضاً بعض ما مرّ به من أحداث في حياته، والمصير الذي آل إليه: (3)

(1) ديوانه، ص 41

(2) العتيبي، بدرية منور: الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة، رسالة ماجستير منشورة، جامعة أم القرى، 1429هـ - 1430هـ، ص 42.

(3) ديوانه، ص 98-99.

{الوافر}

أَلَمْ أَنْضِ الْمَطْيَ بِكُلِّ خَرَقٍ أَمَقَّ الطُّوْلَ لَمَّاعِ السَّرَابِ
وَأَرْكَبُ فِي اللُّهُامِ الْمَجْرَ حَتَّى أَنْالَ مَا كَلَّ الْقَحْمَ الرِّغَابِ
وَقَدْ طَوَّفْتُ فِي الْآفَاقِ حَتَّى رَضِيتُ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ

فمن خلال الاستفهام، يوجّه الشاعر خطابه لعاذلته، مقررًا حقائق كثيرة، ولكن بأسلوب غير مباشر، فالموت يتهدده، وهو الذي ركب المطايا حتى أهزلها من كثرة السفر، وهو الذي قاد الجيوش، وحاز مكارم الأخلاق، وطوّف الآفاق أملًا في إحراز مجدٍ أو مغنم، لكنه فقد الأمل حتى رضي من الغنيمة بالإياب⁽¹⁾.

فالشاعر مدح نفسه وعدد صفاته وفضائله، فهو يواسي نفسه لما آلت إليه أحواله من الفشل والهزيمة، فجاء الاستفهام مؤكدًا تلك المعاني ومثبتًا لها، كما يظهر الاستفهام حالة الضعف وترقب الموت، لكننا في الوقت ذاته نشعر أنّ الاستفهام جاء لبيان مدى لوم الشاعر على الزمان وتقلباته، ولولا الاستفهام لما اتّضح ما في نفس الشاعر من اشتياق للأيام الماضية، والندم على ما فات.

وقال في النساء وما فعلن به في شبابه:⁽²⁾

{الطويل}

لَيْالٍ بِذَاتِ الطَّلَحِ عِنْدَ مُحَجَّرٍ أَحَبُّ إِلَيْنَا مِنْ لَيْالٍ عَلَى أَقْرٍ
أَغَادِي الصَّبُوحِ عِنْدَ هِرٍّ وَفَرْتَنِي وَلَيْدًا، وَهَلْ أَفْنَى شَبَابِي غَيْرُ هِرٍّ !

فالشاعر في البيت الأخير يزعم أنّه يغادي الصَّبُوحِ عند هِرٍّ، وهي التي كان يشبّب بها، وعشقها طفلًا وكهلًا، وهام بها شابًا وشيخًا إلى أن فني شبابه.

(1) ينظر: يوسف، حسني عبد الجليل: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ص 100.

(2) ديوانه ص 109 — 110.

فالاستفهام هنا يخرج إلى معنى التقرير، الذي لا يستغني عن سياق الحال الذي جاء فيه؛ حيث أشار الشاعر إلى هيامه وحبّه للغواني اللّائي كنّ موضع غزله⁽¹⁾، فالاستفهام قصر فناء شبابه على ما فعلته الغواني، وهو إقرار مليء بالحسرة والأسى.

ويحمل الاستفهام أيضاً معنى النفي، فالشاعر ينفي متألماً أن يكون فناء شبابه من شيء آخر غير الغواني.

ونلاحظ أيضاً اللوم الشديد الذي يوجّهه إلى نفسه على ما بدر منه في شبابه، فهو في حالة ضعف شديد، يستحضر أيام قوّته وسعادته في الماضي، ثم يعود إلى حاضره الذي ينغص عليه ذكرياته، فبعد القوّة ضعف، وبعد الشّباب المشيب، فهذا الاستفهام يحمل في طيّاته معان بلاغيّة كثيرة من بينها تمنيه عودة الشّباب وأيام القوّة والسّعادة.

وقال: (2)

{الطّويل}

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَدِثُ وَصَلِهَا وَكَيْفَ تَرَاعَى وَصَلَةَ الْمُتَغَيَّبِ
أَقَامَتْ عَلَى مَا بَيْنَنَا مِنْ مَوَدَّةٍ أُمِيمَةٍ أَمْ صَارَتْ لِقَوْلِ الْمُخَبَّبِ
يَتَمَنَّى أَنْ يَعْلَمَ مِنْ حَالِهَا مَا يَطْمَئِنُّهُ عَلَى رِعَايَتِهَا لِلْعَهْدِ أَوْ هِيَ مِنَ النَّكَثَاتِ لِلْعَهْدِ⁽³⁾.

وقوله: وكيف تراعى وصلة المتغيّب، أي هل تحفظ وصالي وأنا غائب عنها أم تضيّعه؟، وقوله: أم صارت لقول المخبّب، أي هل دامت على ما بيني وبينها من المودّة، أم اتّبعت قول المخبّب المفسد وأطاعته⁽⁴⁾.

(1) ينظر: ابن أيوب، الوزير أبو بكر عاصم: شرح ديوان رئيس الشعراء، ص 121 - 122.

(2) ديوانه، ص 42.

(3) ينظر: السندوبي، حسن: شرح ديوان امرئ القيس، ط7، بيروت: المكتبة الثقافية، 1402هـ - 1982م، ص 48.

(4) ديوانه، ص 42.

فالاستفهام يكشف عن الحيرة والاضطراب عند الشاعر، فهو لا يعلم ما جرى لمحبوبته، وعلى أية حال هي بعده، وهو يلتمس نوعاً من الاطمئنان على علاقته بها، فهو يتمنى أن يعرف هل هي لا تزال على وفائها وتمسكها به، أم أفسد ودّها أهل الخداع والمكر.

وقال: (1)

{الطويل}

أماويّ هل لي عندكم من مَعْرَسٍ أم الصَّرمَ تختارين بالوصلِ نِيَّاسٍ
أبينِّي لنا، إنَّ الصَّريمةَ راحةً من الشَّكِّ ذي المخلوِجةِ المُتَلَبِّسِ

الشاعر يلتمس سبيلاً إلى صاحبتة، طالباً منها أن تسمح له بالنزول عندها ساعة من الليل ليستريح، راجياً منها أن تبين له ما اختارت من وصل أو قطيعة، فالقطيعة والهجر الواضح البين عنده أفضل من الشك الناتج عن الخلط والالتواء، فهذا التردد من خلال الاستفهام، يكشف ما في نفس الشاعر من ألم الغربة والوحدة.

فاستخدم الاستفهام الذي يشير إلى الشكوى والضجر من الحالة النفسية التي يعيشها، فهو يتقرب من محبوبته ويتلطّف في مخاطبتها راجياً منها قبول طلبه بالنزول عندها، وهو في حيرة من أمره لا يدري ستختار المحبوبة الوصل أم القطيعة، وهذا الاستفهام يكشف أيضاً عن حالة الضعف التي يمرّ بها الشاعر ولكن بأسلوب غير مباشر.

وفي الذم والعتاب يقول متعجباً: (2)

{الطويل}

دع عنك نهباً صيح في جراته ولكن حديثاً ما حديث الرواحل
كأن دثاراً حلقّت بلبونته عقاب تنوفى لاعتقاب القواعل

(1) ديوانه، ص 101.

(2) السابق نفسه، ص 94.

لقد أبدع الشاعر في توظيف أسلوب الاستفهام في التعبير عن مشاعره المليئة بالدهشة والتعجب والاستغراب تجاه حدث مؤلم، فقد ذهب برواحله التي أعطاها لخالد بن أصبع من بني نبهان، وكانت قد أغارت عليه جديلة، فطلب خالد من امرئ القيس رواحله، ليلحق بهم ويسترد إبله، فأنزلوه عنها عنوة، وأخذوها منه، فأبدع الشاعر في استخدام الأساليب التي أكسبت الكلام قوة وتأثيراً أكبر مما لو جاء مباشراً، كما أن فعل الأمر (دع) جاء ليحمل في طياته معنى التقرّيع والتوبيخ، فكشف عن خزي جاره (خالد) وهزيمته.

قال الوزير أبو بكر: "فيه تقدير: دع عنك نهياً ذهب به. ولكن أعجب من حديث الرواحل، كيف ذهب بها؟! وقال الجرجاني: " ما حديث الرواحل تفخيم وتهويل مثله مثل قوله تعالى: (الحاقة ما الحاقة)⁽¹⁾.

إذن الشاعر استخدم الاستفهام ليشعرنا بفداحة ما حدث، فحديث خالد عن الرواحل التي أخذتها منه جديلة في البداية، حديث لا يريد الشاعر أن يستمع إليه ولا يريد أن يعرف ما حدث لاحقاً لأنه يعلم، وإنما يريد أن يوبّخ خالدًا على فعلته، وأن يقلل من شأنه، ويثبت له مدى الضعف الذي يسيطر عليه، فجاء بالاستفهام الذي يعكس حالة الضعف ومدى الهزيمة التي مني بها خالد، وكأنه يجعل من خالد بهذا الاستفهام شخصاً مستهتراً يتصف بصفات رذيلة.

وفي معرض حديثه عن قتلة أبيه (بنو دودان) يستعرض الشاعر قوته وشجاعته ويصف ما فعل بهم، يقول:⁽²⁾

{السريع}

قُولَا لِـدُودَانَ عَيْبِدَ الْعَصَا مَا غَرَّكُم بِالْأَسَدِ الْبَاسِلِ

هنا، يستخدم الشاعر أكثر من أسلوب ليكشف عن قوته وعن النصر الذي حققه ضد قتلة أبيه، فقد طال الانتظار وكثرت الملاحظات من مكان لآخر حتى ظفر بهم وانتقم لأبيه منهم،

(1) ابن أيوب، الوزير أبو بكر عاصم: شرح ديوان رئيس الشعراء، ص 117.

(2) ديوانه، ص 119، وينظر: العلوي، هبة الله بن علي: أمالي ابن الشجري، ط1، القاهرة: مطبعة المدني، 1413هـ - 1992م، ج1، ص 403.

فاستخدم أسلوب الاستفهام بعد التشهير بهم ووصفهم بعبيد العصا، دلالة على الإذلال والإهانة، وليوضح للمتلقى مدى تحقيره لهم واستخفافه بهم وتنديده بجريمتهم، فهو الآن قوي فعل ما يريد ويستطيع أن يقول ما يريد، فقد نال ثأره من قتلة أبيه ووفى بوعده.

إذن يأتي الاستفهام، هنا، ليكشف — أيضًا — عن فداحة مصاب الشاعر، وتعظيم مكانة الفقيه، وهو إنكار وتحير وتعجب من استخفاف القوم بأبيه، وفي الوقت نفسه يظهر الشاعر اعتداده وفخره بالنفس والقبيلة.

ويمكننا القول إنَّ امرأ القيس استخدم أسلوب الاستفهام الذي انزاح عن معناه الحقيقي إلى معان بلاغية متنوعة وكثيرة في شعره، متناولا وصف محبوباته ومتغزلا بهنَّ تارة، ومعاتبا تارة أخرى.

واستخدم الاستفهام البلاغي في وقوفه على الأطلال متمنيا عودة النعيم و السعادة إليها، وعودة الأهل والأحبة.

وفي بعض الأحيان كان يستعرض ذكرياته الجميلة والأحداث التي مرَّ بها في حياته، فنراه يبكي ماضيه متمنيا عودته، حزينا على حاضره.

وكان أكثر استخدامه للاستفهام البلاغي في وقوفه على الأطلال والتغزل بالنساء، ولم يأت الاستفهام في شعره على حقيقته، وإنما انزاح ليكشف عن معان بلاغية كثيرة تعكس مكوناته الداخلية وانفعالاته النفسية، كل ذلك ليكشف للمتلقى عن مدى الألم والحزن والأسى الذي ألمَّ به في رحلة حياته.

2. الأمر

للأمر في ديوان امرئ القيس دور هام في التعبير عن مشاعر الشاعر وانفعالاته، فمن خلال أسلوب الأمر اتضحت علاقات الشاعر بالآخر، والحالات النفسية والشعورية التي كان عليها عند بناء قصائده.

وقد اتّضحت كثير من المعاني البلاغية التي خرج إليها الأمر في شعره، وذلك في موضوعات شعره.

ففي التّغزّل بالنّساء، استخدم الشّاعر فعل الأمر، ليكشف عن معان خفية تجول في خاطره، لا تتّضح إلّا من خلال القراءة المتأنّية للسياق الذي وردت فيه.

فعندما يقول: (1)

{الطّويل}

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعَا عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزِلِ

في البيت السّابق يتعالى صوت المعشوقة طالبة منه النّزول على سبيل الالتماس والتّلطّف، فهي لا تأمره على سبيل الاستعلاء، وإنّما تبدو نبرة الرّجاء والتّودّد واضحة، من خلال فعل الأمر، وكأنّها تطلب منه النّزول دون أن يسبّب ذلك فراقاً أو قطيعةً بينهما بعد أن أعيّاها بإصراره على عدم النّزول، فهو لا يزال على عناده وتحديّيه لأحاسيسها ومشاعرها، وعدم التفاتة لما يصيبها من إساءة. ويمكن أن يكون الأمر انزاح إلى معنى التّمنيّ، لأنّه لا سبيل لحصوله، فكيف تترجّل بعد أن كانت راكبة، فهي مدلّلة، ولتشعره بدلالها جاءت بالفعل الواضح (انزل).

ويقول: (2)

{الطّويل}

فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ وَلَا تَبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعَلَّلِ

وهنا يأمرها على سبيل الإلزام والاستعلاء، فهو لا يزال يستشعر في نفسه أنّه ملك ابن ملك لديه القوّة والتّسلّط فلا ينبغي أن يرضخ لأمر امرأة، بل نجده يفاخر بما نال من غيرها بعدما رفضت أن تتولّه مراده،

(1) ديوانه، ص 11.

(2) السابق نفسه، ص 12.

لكن يبدو في خطابه الموجه إلى معشوقته "فاطمة" يبدو في حالة ضعف وخضوع، يستعطف ويتذلل، يقول: (1)

{الطويل}

أَفَاطِمَ مَهَلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلٍّ وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمَلِ
أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حُبَّكَ قَاتِلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ سَاعَتِكَ مِنِّي خَلِيقَةً فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَسْأَلِ

فهو يبدأ منادياً فاطمة لينبئها لما يقول، ثم يستخدم (مهلاً) بدلاً من (تمهلي) لأنَّ همّة أن يخبرها أنه يرجو منها أن تحقق أمراً ما وهو عدم الصّرم وعدم البعد والجفاء.

وفي البيت الثالث الشاعر يستنكر ويعاتب معشوقته من خلال استخدامه همزة الاستفهام، وذلك على ضعف منه وكأنه يقرّ بأسلوب غير مباشر أن حبّها قاتله، وأنه يفعل ما تأمره به.

وهنا، نكتشف أن فعل الأمر (أجملي) انزاح عن معناه الحقيقي، ليكشف عن مدى تعلّق الشاعر بمعشوقته، وعن الألم والحسرة التي ستحل به إن قرّرت القطيعة، فهو يتودّد لها من خلال فعل الأمر أن ترأف به وبحاله.

أمّا فعل الأمر (سلي) فقد كشف عن التّحدّي للمحبوبة، وهو تحدّ مقرون بعاطفة المحبة، أي أن الشاعر يرسل برسالته إلى المعشوقة من خلال فعل الأمر قائلاً لها: إن استطعت أن تخرجي قلبي من قلبك فافعلي، في الوقت نفسه يدرك الشاعر أنها لن تستطيع ذلك.

وفي وقوفه على الأطلال تبدو نبرة الحزن والاستعطاف واضحة في قوله: (2)

فَقَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فالشاعر يطلب من صاحبيه أن يشاركاه في الوقوف والبكاء والحزن، والعربي لا يطلب المساعدة في أحزانه إلّا إذا كان مصابه كبيراً، وهذا يدلّ على الحالة النفسيّة والانفعاليّة التي كان

(1) ديوانه، ص 13.

(2) السابق نفسه، ص 9.

عليها الشاعر عند نظمه للقصيد، فهو في حالة ضعف وعجز لا يستطيع معها أن يفعل شيئاً بمفرده، حتّى البكاء لا يقوى عليه بمفرده، فلجأ إلى صحبه يطلب منهم المساعدة والمعونة على ذلك، فانزاح الشاعر بفعل الأمر (قفا) عن معناه الحقيقي إلى معان بلاغية؛ ليثبت الاستعطاف الشديد الذي يتوخاه من رفاقه، والضعف المريب من الوحدة والفرق.

وفي دعائه للطلّ، يوجّه الأمر إلى من لم يقصد إسماعه وذلك في قوله: (1)

{الطويل}

أَلَا عَمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يَعْنِ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي

يخاطب الشاعر الطلل البالي، داعياً له بالنعيم، وأن يكون سالمًا من الآفات، وكأنه يعني أهل الطلل، كما يبدو في البيت عينه تضافر فعل الأمر (عم) مع النداء (أيها الطلل) ومع الاستفهام (وهل)، لتؤدّي هذه الأساليب معاً معانٍ عديدة، مثل الدعاء، والشكوى، والنفي.

في الواقع، تعكس هذه الأساليب تفجّع الشاعر على نفسه، وحسرتة على الديار الدارسة وفراق الأهل والأحبة، ففعل الأمر (عم) يعكس الرغبة العارمة والتّمني الشديد من الشاعر بعودة النّعيم إلى الطلل. وإذا ما قمنا بتحليل أعمق للفعل (عم) نجده يتكوّن من حرفين، جاء به الشاعر على عجل وذلك لاستعجال عودة الطلل إلى سابق عهده، أمّا إذا قمنا بتحليل نبرة الكلام عند لفظ كلمة (عم) نجد هذا الفعل وكأنه يأمر الزّمان بالعودة إلى الوراء حيث النّعيم والسّعادة، كما أن هذا الفعل موجّه لغير العاقل، وهذا خرق لمألوف اللّغة.

وفي الحثّ والتّحريض على التّمتع بالنّساء، يقول: (2)

تَمَتَّعْ مِنَ الدُّنْيَا فَإِنَّكَ فَانٍ مِنَ النَّشَوَاتِ وَالنِّسَاءِ الْحِسَانِ
مِنَ الْبَيْضِ كَالْآرَامِ وَالْأُدْمِ كَالدُّمَى حَوَاصِنُهَا، وَالْمُبْرِقَاتِ الرِّوَانِي

(1) ديوانه، ص 27.

(2) السابق نفسه، ص 87 – 88.

نجد الحث والإغراء في شعر امرئ القيس في مجال الصبوة والتمتع بالأشياء يوجّه للآخرين دون تخصيص، فهو يحضّ على الإكثار من شرب الخمر والتمتع بالنساء الحسان، معللاً ذلك بأنّ الإنسان فإن في هذه الدنيا لا محالة.

فالأمر في قوله "تمتع" مراد به إغراء وإثارة المخاطب لاتباع الأمر، فالشاعر يحثّ المتلقّي على الإسراع في الحصول على متع الدنيا قبل الممات؛ فالإنسان مصيره إلى الهلاك لا محالة، ويذكر صفات النساء اللواتي يدعو للتمتع بهنّ، وذلك زيادة في التحريض والإغراء.

لكن إذا تابعنا القراءة وأمعنا النظر في البيت التالي للأبيات السابقة والذي يقول فيه:⁽¹⁾

أَمِنْ ذِكْرِ نَبْهَانِيَّةٍ حَلَّ أَهْلُهَا بِجِزْعِ الْمَلَأِ عَيْنَاكَ تَبْتَدِرَانِ

نجد أنّ فعل الأمر (تمتع) انزاح عن معناه الحقيقيّ، فجاء كردّة فعل على عدم قدرته البقاء قريباً من النّبْهَانِيَّةِ، ففراقها جعل الدّمع ينسكب من عينيه؛ لذا نراه يدعو الآخرين (متألّماً) على التّمتع بملذّات الحياة قبل فوات الأوان، وأنّ فعل الأمر (تمتع) يكشف عن النّدم والحسرة عند الشّاعر، فهو ضعيف لا يقوى على فعل شيء؛ لذا يحثّ الآخرين على فعل ما لا يقدر عليه.

وفي معاركه مع الآخرين، نراه يسخر ويحتقر ويوبّخ وبذم بشدّة، فقد سخر من خالد النّبْهَانِيّ — سبق ذكر القصّة في مبحث الاستفهام⁽²⁾ — ووصفه بالضعف والجبن وقلة الحيلة، يقول:⁽³⁾

دَعُ عَنْكَ نَهْبًا صِيحَ فِي حَجَرَاتِهِ وَلَكِنْ حَدِيثًا مَا حَدِيثُ الرَّوَاحِلِ
كَأَنْ دِثَارًا حَلَّقَتْ بَلْبُونُهُ عُقَابُ تَنُوفِي لَا عُقَابُ الْقَوَاعِلِ

بدأ الشّاعر هذه الأبيات بفعل الأمر (دع) الذي خرج إلى معنى السّخرية والتّوبيخ والاحتقار، وذلك ردّاً على تبرير خالد لما جرى، وإسكاتاً له على حديثه عن النهب الذي حدث أولاً، ويخاطبه غاضباً أن يترك الحديث عمّا سبق؛ فهو يعجب ويستنكر ذهاب الرّواحِل دون

(1) ديوانه، ص88.

(2) ينظر السابق نفسه، ص 40.

(3) السابق نفسه، ص94.

أدنى مقاومة من خالد. فبدأ بفعل الأمر (دع) للسخرية والهزاء به؛ لأنه ضَعُفَ واستكان أمام الغزاة والسَّالِينِ اللّصوص الذين أخذوا من الرّواحل أعطانها دون أيّ مقاومة منه، ثمّ عمّق الشّاعر الأمر بالاستفهام الذي يقوم على التّعجّب والاستنكار، فالأمر مبنيّ على الاستفهام، وإن جاء الاستفهام بعده، وكأنّه يقول: أعجب من حديثك هذا، دعه وتحدّث عن الرّواحل.

ثمّ يعمّق الشّاعر السّخرية بوصف مشية خالد التي شبهها بمشية الأتان التي منعت عن مناهل الماء، وهذا زيادة في تحقير شأنه ومروءته، وفي ذلك يقول: (1)

{الطّويل}

وَأَعْجَبَنِي مَشْيُ الْحُرْقَةِ خَالِدٍ كَمَشْيِ أَتَانٍ حُلَّتْ بِالْمَنَاهِلِ

وفي مقام الحرب والقتال وما يلحق بهما، يهدّد ويتوعّد ويسخر من خلال استخدام تعابير مهينة ومذلّة، من ذلك قوله مخاطباً قتلة أبيه: (2)

قُولَا لِدُودَانَ عَبِيدِ الْعَصَا مَا غَرَكُمُ بِالْأَسَدِ الْبَاسِلِ
قَدْ قَرَّتِ الْعَيْنَانِ مِنْ مَالِكٍ وَمِنْ بَنِي عَمْرٍو وَمِنْ كَاهِلِ
وَمِنْ بَنِي غَنَمِ بْنِ دُودَانَ إِذْ نَقَذَفُ أَعْلَاهُمْ عَلَى السَّافِلِ
نَطَعْنَهُمْ سُلُوكِي وَمُخْلُوجَةً لَفَتَكَ لِأَمِينٍ عَلَى نَابِلِ

فقوله (قولا) بالتنثية، وكأنّه يريد إيصال الرّسالة مؤكّدة، يتأزّر في تأديتها اثنان، ويكون المأمور به دودان الموصوف بعبيد العصا، دلالة على الإذلال والإهانة. الشّاعر يندّد ببني دودان، ويقول: إنّهم قد نال ثأره من قتلة أبيه ووفى بوعده فهو يشرب الخمر وقد حُلَّتْ له، فلا يأنّم.

وإذا تدبّرنا قول الشّاعر (قولا لدودان...) نجده يخاطب شخصين اثنين يريد منهما على جهة الالتماس أن يسألا دودان عن سبب استخفافهم بأبيه (على سبيل التّهديد والوعيد)، وقتلهم إياه (ربّما يتخيّل الشّاعر شخصين أمامه يتحدّث إليهما).

(1) ديوانه، ص 95. دودان: قبيلة من بني أسد، وكانت بنو أسد قتلت أبا امرئ القيس؛ فيصف أنه أوقع بهم، وأدرك ثأر أبيه فيهم، ينظر: ديوانه، ص 119.

(2) ديوانه، ص 119.

إذن انزاح فعل الأمر ليكشف عن فداحة مصاب الشاعر، وتعظيم لمكانة الفقيـد، وهو إنكار وتحير وتعجب من استخفاف القوم بأبيه، وفي الوقت نفسه اعتداد وفخر بالنفس والقبيلة.

ونلاحظ أيضاً أنّ الشاعر قد فصل بين فعل الأمر (قولاً) وبين ما أمر بإبلاغه بوصف قبيلة دودان بأوصاف مذلة ومهينة، زيادة في التهديد والوعيد والتعجب منهم، فكانت جملة النعت (عبيد العصا) أوجع ما في البيت؛ لأنها تصف بني أسد بأنهم لا يعطون إلّا على الضرب والإذلال، وهو أيضاً لم يواجه القوم بسؤاله وتعجبه واستنكاره لما قاموا به، وإنما أرسل رسالته بواسطة شخصين آخرين، دلالة على قصد المزيد من الاستخفاف والتشهير بهم، وبما فعله بهم من قتل وذبح وتشريد، فهو يميل إلى استضعافهم من ناحية، وإلى إعلاء منزلة أبيه من ناحية أخرى، وأنهم لا يستطيعون صدّه عن الأخذ بثأره.

وكان بين امرئ القيس وبين سبيع بن عوف أحد بني طهية وشيجة قرى فنزل عليه سبيع، وسأله فلم يعطه شيئاً، فذمه سبيع، فردّ امرؤ القيس عليه قائلاً: (1)

{الكامل}

أبلغُ سُبَيْعاً إِن عَرَضْتَ رِسَالَةً أَنِّي كَهَمَّكَ إِن عَشَوْتُ أَحَامِي
أَقْصِرْ إِلَيْكَ مِنَ الْوَعِيدِ فَإِنِّي مِمَّا الْأَقْي لَا أَشُدُّ حِزَامِي
وَأَنَا الْمُنبِّهُ بَعْدَ مَا قَدْ نَوَّمُوا وَأَنَا الْمُعَالِنُ صَفْحَةَ النُّوَامِ

فهو يخاطب سبيعاً من خلال شخص آخر مهدداً ومتوعداً وناصحاً إياه أن يكفّ عن وعيده وتهديده، فالشاعر ليس في حاجة إلى أن يتهيأ ويستعدّ لنزال أمثال سبيع، فهذا استخفاف من الشاعر وتهديد وتحذير لخصمه، وفيه مع ذلك قدر من الاعتداد بنفسه وقوّته وشجاعته.

وفي دائرة أسلوب الأمر الذي توجه به الشاعر لمخاطبة غير العاقل، وهو اللّيل، نجده

يقول: (2)

(1) ديوانه، ص 117.

(2) السابق نفسه، ص 18 – 19.

{الطَّوِيل}

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَئِلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجَوْرِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَأَكْلِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِ بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ
فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلُ شُدَّتْ بِبِذْبُلِ

هنا الشاعر يتوهم أنَّ اللَّيْلَ لن يزول، كأنَّ النُّجُومَ قد ربطت بحبال من كَتَّانٍ إلى صخور صلبة، فنراه يتمنَّى زوال اللَّيْلِ وبزوغ النَّهار، على الرَّغم من أنَّه يدرك أنَّ النَّهار لن يكون أفضل من اللَّيْلِ.

وهذا التَّمَنِّي الذي ورد من خلال فعل الأمر (انجل) إنما يدلُّ على الحالة النَّفسية للشاعر، التي تبدو مليئة باليأس والإحباط.

والواقع أنَّ هذه الأساليب تعكس تفجُّع الشاعر على نفسه وحسرتة على الدِّيار الدَّارسة وفراق الأهل والأحبَّة، فالحزن والألم لا يفارقانه، ولهذا استخدم فعل الأمر (انجل) وكأنَّه يخاطب قوَّة خفية يتمنَّى عليها أن تبدِّل حاله من اليأس والإحباط إلى التَّفَاوُل والأمل.

3. النَّهْي

لم يكن للنَّهْي في ديوان امرئ القيس حضور واسع، ولكنَّه تشابه في بعض الحالات مع الأمر من حيث الهدف والتَّوظيف، وكذلك لوحظ ترافقهما في بعض الأبيات من شعره، يقول: ⁽¹⁾

{الطَّوِيل}

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَجَمَّلِ

فقد وظَّف الشاعر أسلوب النَّهْي للتعبير عن مشاعره تجاه الأهل والأحبَّة والدِّيار المقفرة، فقد وقف أصحابه رواحلهم لأجله ينصحونه بالتَّخفيف من البكاء وبالصَّبْر وعدم الجزع على ما فات.

(1) ديوانه، ص 9.

وجاء النَّهْيُ بعد عدّة أبيات صرّح فيها بأثر الحزن العظيم الذي يعانيه من ارتحال الحبيب وتهدّم الدّار، وهذا شعور باليأس من عدم ملاقة الحبيب، وعدم عودة الدّيار كما كانت سابقاً، فتضاعفت في نفس الشّاعر معاني الفراق والخراب.

فانزاح النَّهْيُ عن معناه الحقيقيّ إلى معنى الالتماس، ليكشف عن مواساة صحبه له ومدى مساندتهم له، وعن حالة اليأس والإحباط التي سيطرت عليه بعد الفراق، وتعبيراً عن هول مصابه، وتعظيماً للأحداث التي مرّ بها، فاستهل الشّاعر معلقته بقوله: (1)

فقا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول وحومل
فتوضّح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال
تري عبر الأرام في عرصاتها وقيعناها كأنه حبّ فلفل
كأنّي غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحيّ ناقف حنظل

وقال ناصحاً ومرشداً أخته هند حين الزّواج: (2)

{المتقارب}

أيا هنّد لا تنكحي بوهة عليّ عقيّة أحسّبا
مرسّعة بين أرساغ به عسّم يبتغي أرببا
ليجعل في كفّه كعبها حذار المنيّة أن يعطببا

يوجّه الشّاعر نصحه وإرشاده لأخته هند ناصحاً إيّاها أن ترفض الزّواج من رجل يتّصف بصفات ذميّة، منها: الحمق، وفساد الشّعْر، وتلونّ الجلد، والذي يضع الخرز في يده ليدفع عن نفسه العين، " وكان الرّجل من جهلة العرب يعقد سيراً مرسّعا معاذة؛ مخافة أن يموت أو يصيبه بلاء" (3)، ويحذّرها من الذي يشبه البومة العظيمة، فالشّاعر ينصح أخته أن تختار لنفسها رجلاً يتّصف بصفات حميدة، وأن ترفض الرّجل الذّميم. ويتابع الشّاعر نصحه لأخته هند

(1) ديوانه، ص 8 – 9.

(2) السابق نفسه، ص 128. البيت الأول في رواية أخرى (أيا هند)، ينظر: امرؤ القيس، الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، ط 1، بيروت: دار المعرفة، 2003م، ص 79.

(3) ينظر: ديوانه، ص 128.

ذاكرًا لها الصفات التي ينبغي عدم توافرها فيمن تقبل الزواج منه، فالشاعر لا ينهى ولا يأمر وإنما انزاح بالفعل (لا تتكحي) ليكشف عن مدى اهتمامه بأخته هند، وحرصه عليها، وعدم قبوله زواجًا غير متكافئ؛ فهي ابنة ملك، وعليها أن تختار زوجًا مناسبًا.

نشير إلى أن امرأ القيس لم يستخدم أسلوب النهي كثيرًا في أشعاره، بل كان أحيانًا يجمع ما بين أسلوب النهي والأمر في بيت واحد، وأحيانًا يجمع بين النداء والنهي، فالأمر يعكس معنى التقرير والتأكيد، والنهي للحسم في بعض المواقف، والنداء لجذب الانتباه والإثارة.

وفي معرض الحب والغزل الفخري الماجن يقول معبرًا عن شدة تعلقه بمحبوبته:⁽¹⁾

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مُرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معًا عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلل

تضافرت الأفعال معًا: أفعال الأمر (انزل، سيري، أرخي)، وفعل النهي (لا تبعديني) لتصور المشهد بكامله بين الشاعر ومعشوقته، مشهد الغرام وما فيه من جرأة وتحدي، حيث يدخل الشاعر خدر عنيزة، فتدعو عليه بالويلات، ثم يتركها تترجل، وميلان الغبيط بهما معًا، وعقر بعيره، فأتى الأمر على سبيل الالتماس ليباعد عنها وينزل عن بعيرها، فعلا صوته أمرًا إياها مستعليًا عليها، كي تسير وترخي زمام البعير، ثم عاد وطلب منها على سبيل الالتماس بصيغة النهي لا بالأمر أن تبقى قريبًا منها ولا تبعدة مما ينال من عناقها وتقبيلها المتكرر.

نلاحظ هنا أن النهي جاء بعد فعلي الأمر (سيري، أرخي) وهما يدلان على علو نبرته تجاه المعشوقة، ثم نراه يتراجع عن صيغة الأمر إلى صيغة النهي ليكشف عن مدى تعلقه بها وعدم قدرته على الابتعاد عنها، أي أن الفعل انزاح عن دلالة الحقيقية إلى دلالة مجازية تكشف عن شدة حاجته للمعشوقة، فهي كالشجرة المثمرة لا يمكن للإنسان الاستغناء عنها.

⁽¹⁾ ديوانه، ص 11-12.

وجاء في معرض خطاب الشاعر الموجّه لرفيق دربه (عمرو بن قميئة اليشكري) الذي استصحبه إلى أرض الروم: (1)

{الطّويل}

فَقُلْتُ لَهُ لَا تَبْكِ عَيْنُكَ إِنَّمَا نَحَاوِلُ مُلْكًا أَوْ نَمُوتُ فَنُعْذِرَا

يقول الشاعر: لما صحبني وجاوزنا بلاد العرب واتصلنا ببلاد الروم وأيقن عمرو بن قميئة أنا لاحقان بقيصر، حنّ إلى بلاده فبكى:

{الطّويل}

بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ وَأَيَّقَنَ أَنَّا لَاحِقَانِ بِقَيْصَرَا

فالشاعر يصف أنه سلّاه عن البكاء بأن يصبر على ما يجد حتّى يدركا ما يطلبان من الملك (2)، فالشاعر، هنا، لا ينهى صاحبه عن البكاء نهياً إلزامياً، وإنما يخاطبه برفق وتحنّ حادثاً إيّاه ومواسياً له: لا ينبغي لك أن تبكي، فنحن نطلب أمراً عظيماً وهو الملك، فإمّا أن نحصل على ما نريد وإمّا أن نموت دون أن نحقق ذلك، فيكون لنا العذر، ولا ملامة.

إذن النهي، هنا، انزاح عن معناه الحقيقي، ليحقق ما يجول في خاطر الشاعر من شدّ وتقوية عزيمة صاحبه على الثبات ومواصلة المسير، لتحقيق أمر عظيم وهو استرداد ملك أبيه، والبكاء لا يردّ ملكاً، ولا يعود على صاحبه بخير.

وقال يتوجّع من مرضه بأرض الروم، ويتحسّر على الدّيار المقفرة حيث ناداهما فلم تجبه، ولم يجد بها أنيساً يقيّل عنده: (3)

{الطّويل}

أَلَمَّا عَلَى الرَّبْعِ الْقَدِيمِ بَعْسَعَسَا كَأَنِّي أُنَادِي أَوْ أَكَلَّمُ أَخْرَسَا

(1) ديوانه، ص 66.

(2) ينظر: السابق نفسه، ص 65 - 66.

(3) السابق نفسه، ص 105.

فَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الدَّارِ فِيهَا كَعَهْدِنَا وَجَدْتُ مَقِيلًا عِنْدَهُمْ وَمُعَرَّسًا
فَلَا تُتَكْرُونِي إِنَّنِي أَنَا ذَاكُم لِيَالِي حَلِّ الْحَيِّ غَوْلًا فَأَلْعَسَا

من الملاحظ ارتباط النهي بالنداء وبالأمر، حيث تتضافر هذه الأساليب في تأكيد معاني التحسر والتوجع، فبدأ بفعل الأمر الموجّه إلى خليليه يلتبس منهما أن ينزلا على الربع، مساعدة له حتى يسأله عن أهله، ثم يخبر من خلال فعل النداء أنادي أن لا مجيب له، دلالة على شدة الأسى والألم والحالة النفسية التي يشعر بها الشاعر، ويعزز النداء حاجة الشاعر إلى الديار وأهلها، وأن فيه منها داء يمنعه من النوم، ثم يأتي النهي بعد هذا الخطاب والحوار المريّر المحزون المؤلم، لعبير عن رفض الشاعر إنكار الربع له وعدم التعرّف عليه، وكأنّ الشاعر يتساءل من خلال النهي: كيف تتكروني وأنا الذي عرفتكم وصحبتكم زمن المرتع إذ كان الحيّ يحلّ غولًا فألعسا⁽¹⁾، ففي النهي مرارة تعكس حزن الشاعر وتوجعه، فالديار لم تعرفه، فأصبح غريباً عنها، وهذا يدلّ على تغيّر الديار وتبدّلها من حالة الحيويّة والحياة إلى حالة السكون الحزين.

يقول الوزير أبو بكر: "لما خاطب الدار ولم تجبه، تصوّر أنّ أهلها وأنّ سكرتهم عن مراجعته إنّما كان إنكاراً منهم له وقلة معرفتهم به، فلذلك قال لا تتكروني فأنا الذي عرفتكم وعرفتكموني وجاورتكم وجاورتموني في هذين الموضعين"⁽²⁾.

4. النداء

يبدو النداء ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان امرئ القيس، فمن خلال تقصّينا لأساليب النداء في ديوانه، تبين أنّ أدوات النداء لم تكن تتردّد بمستوى واحد، فقد جاءت أداة النداء (يا) بشكل لافت للنظر في ديوانه، ثم جاءت بعدها (الهمزة)، ثم أيّ، ولم يلحظ استخدام الشاعر لأيّ من أدوات النداء الأخرى.

(1) ديوانه، ص 105 - 106.

(2) ابن أيوب، الوزير أبو بكر عاصم: شرح ديوان رئيس الشعراء، ص 126.

وتعكس ظاهرة النداء في ديوانه مدى علاقته بالمنادى وهو الذي يتوجّه إليه امرؤ القيس بالخطاب.

وبناءً على ما سبق، نركّز دراستنا لأسلوب النداء في ديوان امرئ القيس، حول أكثر الأدوات الندائية استعمالاً وهي (يا)، و(الهمزة)، واللّتين تشكّلان نمطين رئيسيين:

النمط الأوّل: النداء بـ (يا)

ومن أمثله في ديوان الشاعر، ما قاله في ذكر الأيّام الماضية مع عشيقته (عنيزة):⁽¹⁾

{الطّويل}

أَلَا رُبَّ يَوْمٍ لَّكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلَا سِيَّامَ يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلُجُلٍ
وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي فَيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمُتَحَمِّلِ

الأصل في النداء أن يكون حقيقياً، أي أن ينادى ما يصلح للإجابة، ولكن جاء عن العرب أنهم نادوا ما لا يعقل؛ لتحقيق أغراض بلاغية كثيرة.

ومما نادته العرب العجب، مثل قول امرئ القيس:

فَيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمُتَحَمِّلِ

قال بدر الدين العيني: فإن قلت كيف ينادى العجب، وهو ممّا لا يجيب ولا يفهم، قلت، إنّ العرب إذا أرادت أن تعظم أمر الخبر جعلته نداءً⁽²⁾.

وقصة امرئ القيس مع ابنة عمّه عنيزة، أو فاطمة معروفة؛ وكان شديد الشغف بها⁽³⁾، فالمنادى في البيت السابق غير عاقل وهو العجب، وهو ذو دلالة نفسية، والأبيات تعبّر عن ألم

(1) ديوانه، ص 10 – 12.

(2) الرفوع، عاطف طالب: الشواهد النحوية في شعر امرئ القيس، رسالة ماجستير منشورة، جامعة مؤتة، 2007م، ص 52 – 53.

(3) ينظر: السندوبي، حسن: شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقشة وأشعارهم ويليه أخبار النوايح وآثارهم في الجاهلية والإسلام، ص 145 – 146.

خَفِيٍّ، فالشاعر يعجب من نفسه ويسفّرها بعد عقر ناقته وتقاسم النساء أداة رحله، وركوبه مع ابنة عمّه، وكأنّ الشاعر يريد أن يطمئن نفسه ويعوّضها عن الفراق وبعد الأحبة.

ومن المناداة التي خاطب بها الشاعر غير العاقل، ما نجده في معلقته أيضاً، يبرز فيها تفاقم الأسى والحزن وشدة الهموم:⁽¹⁾

{الطويل}

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَئِلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجَوْرِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكَلِّهِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمْتَلِ

فالمنادى في البيت السابق هو الليل وهو ذو دلالة زمنية، غايته إبراز الحالة النفسية العميقة التي أحاطت بالشاعر ممّا كان يعانيه من إحساس عميق بالبؤس والفشل، وكان الشاعر يتمنى زوال الليل ليحلّ مكانه النهار، لكنّ النهار عنده ليس بأفضل من الليل، فهو يقاسي الهموم نهاراً كما يعانيها ليلاً. وخطابه ما لا يعقل يدل على فرط الوله وشدة التّحير وطول الانتظار⁽²⁾.

يقول ابن الشّجري: "إنّهم قد ينادون الأوقات، بمعنى الاشتكاء لطولها، أو المدح لها بما نالوا من السرور فيها، وما كان من امرئ القيس هو الاشتكاء من طولها"⁽³⁾.

بدأ الشاعر بـ (ألا) الاستفتاحية للتّنبية، ثمّ النداء بـ (يا) المحذوفة، دلّ ما بعدها (الليل) عليها، وكأنّ الشاعر يخاطب شيئاً عظيماً، يتدّلّ ويتودّد له، ثمّ أتى بـ (ألا) مرّة ثانية زيادة في التّوكيد، ثمّ أدخل ما النافية على الجملة الاسميّة (الإصباح فيك بأمتل) نافية أيّ فرق بين الليل والنّهار في حياته، وزاد الباء في خبرها ليثبت الأمر، وأنّه أكيد لا شكّ فيه، فالصبح عنده ليس

(1) ديوانه، ص18.

(2) الزوزني، حسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع، ط1، دار إحياء التراث العربي، 1423هـ - 2002م، ص 60.

(3) العلوي، هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسني: أمالي ابن الشّجري، ط1، مصر: مطبعة المدني، 1413هـ - 1992م، ج1، ص 275.

بأفضل من الليل، فكلاهما سواء، فاستخدام الشاعر أداة النداء (يا) لنداء ما لا يجيب، يكشف عن بعد المنادى، لهذا استهل البيت الشعري بـ (ألا) لتعينه على إيصال صوته إلى المنادى (الليل)، فهذا الإحساس ببعد المنادى يعكس حالة الحزن والتحسر التي يعيشها الشاعر، والتي أسهم الليل الطويل بثبوتها، لذا يتمنى الشاعر أن يزول الليل ليحل محله النهار، إلا أن ما يحيط بالشاعر من المآسي والهموم التي لا تزول، يجعل النهار ليلاً، فقد يجيء النهار والليل مظلماً، ولما اشتدت على الشاعر ظلمة الليل وحالة اليأس المطبق، كان لأسلوب النداء دلالة نفسية معينة، إذ كان النداء يمثل زفرة تخرج من أعماق الشاعر لتخفف من حالة اليأس التي تحيط به من كل جانب، لذا يعبر عن ثبات الهموم والأحزان بقوله: (1)

فيا لك من ليلٍ كأنَّ نجومه بكلِّ مغارٍ الفتلِ شُدَّتْ بِبَذْبُلٍ

فالشاعر يتوجّه في البيت السابق إلى الليل بالنداء، متعجباً من طوله وعدم زواله، وكأن نجومه ثابتة، مشدودة بحبال من كتان إلى صخور صلبة، وإنما استطال الليل لمعاناته الهموم ومقاساته الأحزان والويلات فيه (2)، والملاحظ هنا اعتماد الشاعر على تكرار النداء، رغبة منه في التعبير عن مشاعره والخروج من حالة الحزن واليأس والتخلص من حالة الانتظار التي لا تنتهي.

وينتقل الشاعر إلى الفخر، والفرح والابتهاج، بعد أن قرّت عيناه، وذلك بعد أن ثأر لأبيه، فقال في ذلك الأبيات الآتية: (3)

يا دارُ ملوِيّةٍ بالحائلِ فالسَّهْبُ فالحَبْتَيْنِ من عاقلِ
صَمَّ صَداها وعفا رَسْمُها واستعجمتُ عن منطق السائلِ
قولا لدودانَ عبيد العِصا ما غَرَّكُم بالأسدِ الباسِلِ
قد قرّت العينانِ من مالكِ ومن بني عمروٍ ومن كاهلِ

(1) ديوانه، ص 19.

(2) ينظر: الزوزني، حسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، ص 61.

(3) ديوانه، ص 119 — 120.

فالشاعر يخاطب وينادي ما لا يعقل (دار ماوية)، حيث تتّضح نبذة الحقد والانتقام من جهة، ونبذة الفرح والسرور من جهة أخرى، وذلك لأنّ الشاعر بدأ قصيدته مخاطباً الديار، ولم يخاطب الأشخاص (قتلة أبيه)، وكأنّه يسأل، ولكن ما من مجيب، فالديار بادت حتّى لا صوت يسمع فيها، وأمست لا أثر ولا حياة فيها، فهي ديارٌ مقفرة، ليس بها أحد يجيب السائل أو يردّ عليه، فهذا النداء ليس نداءً موجّهاً للجماد (دار ماوية)، وليس موجّهاً للأموات والمنهزمين (قتلة أبيه)، وإنما هو نداء يعكس الصورة التي أصبحت عليها الديار وساكنيها، ولإيصال رسالة مشحونة بالغضب والتهديد لكلّ من تسول له نفسه الاغترار بالشاعر وبقيبلته، وذلك من خلال قوله: قولاً لدودان. إذن النداء انزاح من مخاطبة من يعقل إلى مخاطبة ما لا يعقل، ليشعر المتلقي بحجم العقوبة التي أوقعها الشاعر على خصومه؛ فالديار صمّ صداها وعفا رسمها وعجزت ومن فيها عن إجابة السائل.

ومما ناداه الشاعر وليس بعقل، الأطلال، كقوله: (1)

ألا عمّ صباحاً أيُّها الطللُ البالي وهل يعمّن من كان في العُصْرِ الخالِ
 وهل يعمّن إلا سعيدٌ مَخْلَدٌ قليلُ الهموم ما يبيتُ بأوجالِ
 وهل يعمّن من كان أحدثُ عهدِه ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوالِ

إنّ تجارب الشاعر، خاصّة الجاهليّ مع الطلل تخفي في طيّاتها نزاعات بين السرور والحزن، والاطمئنان والخوف، وبين القرب والبعد، وبين الأمل والخيبة، وبين البقاء والموت، فهو يعيش بين متناقضات لا تنتهي.

نلاحظ هنا تقدّم أداة التّنبية (ألا)، وهي تدلّ على الاعتناء بما بعدها، والاهتمام به، وكأنّه يعظّم من أمر الطلل، ثمّ جاء بفعل الأمر (عمّ)، ثمّ النداء من خلال حرف النداء (يا) المحذوف، ثمّ الاستفهام (هل)، فجمال هذا التركيب عند امرئ القيس ينبثق من حشد أساليب متنوّعة، فضلاً عن المواجهة بينه وبين الطلل البالي، الذي أظهر عجز الشاعر، فالطلل هنا، هو الشاعر نفسه، وقد سكب همومه وخواطره فيه وعانى من خلاله مشكلة الزوال وعدم تخلّد الأشياء (2).

(1) ديوانه، ص 27.

(2) حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ص 80.

وحين نستحضر السياق العام للأبيات الثلاثة ندرك أنّ الشاعر ما أراد من الطلّل إلّا نفسه. فقد "عبر عن الطلّل بِـ "مَنْ" وهي لمن يعقل، لأنّه لما ناداه خاطبه والمخاطبة إنّما هي لمن يعقل فأخرجه مخرج من يعقل⁽¹⁾.

إذن هذه المناداة تمثّل دعوة مليئة بالحسرة والألم، يناجي الشاعر من خلالها الطلّل أن يعود إلى سابق عهده وأن ينعم بالسعادة والسرور.

ونجد امرأ القيس يكثر من استخدام أداة النداء (يا) للتنبيه مع (رُبّ) كقوله:⁽²⁾

{الطّويل}

وَيَا رَبَّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ وَلَيْلَةٍ بِأَنَسَةٍ كَأَنَّهَا خَطُؤُ تِمْثَالٍ

فامرؤ القيس لا يخاطب شخصا معيّناً، إنّما جاء هذا الخطاب في سياق الردّ على مزاعم بسباسة التي وصفته بالكبر، وأنّه لا يحسن اللّهُو مع النّساء.

يقول:⁽³⁾

{الطّويل}

أَلَا زَعَمْتَ بِسَبَاسَةِ الْيَوْمِ أَنَّنِي كَبَرْتُ وَأَلَّا يُحْسِنُ اللَّهُوَ أَمْثَالِي
كَذَبْتُ، لَقَدْ أَصْبِي عَلَى الْمَرْءِ عَرْسَهُ وَأَمْنَعُ عَرْسِي أَنْ يُزْنَ بِهَا الْخَالِي

فالخطاب عامّ يشمل بسباسة وغيرها من النّساء، وقوله:⁽⁴⁾

{الطّويل}

فَإِنْ أُمْسٍ مَكْرُوبًا فَيَا رَبَّ بِهَمَّةٍ كَشَفْتُ إِذَا مَا اسْوَدَّ وَجْهُ الْجَبَانِ

(1) ابن أيوب، الوزير أبو بكر عاصم: شرح ديوان امرئ القيس، ص 44.

(2) ديوانه، ص 29.

(3) السابق نفسه، ص 28.

(4) السابق نفسه، ص 86.

وإنْ أُمْسِ مَكْرُوبًا رَبَّ قَيْنَةٍ مُنْعَمَةٍ أَعْمَلَتْهَا بِكِـرَانَ

جاء في إيضاح شواهد الإيضاح للقيسي، أنَّ رَبَّ في هذه المواضع لا يليق فيها إلَّا التَّكْثِيرُ، على طريق المجاز، فهي موضوعة للافتخار والمباهاة⁽¹⁾.

والجدير بالملاحظة هنا، هو استخدام الشَّاعر أداة النَّداء (يا) الَّتِي جاءت مناسبة للموقف، فهو يفخر بشيء قد مضى، ويتمنَّى أن يعود، ليثبت كذب مزاعم بسباسة، فالنداء يكشف ما بداخل الشَّاعر من حسرة على الأيام الماضية وتمنييه عودتها، فانزاح النداء عن دلالاته المعجمية (أدعو) إلى معانٍ مجازية تكشف عن التَّمني والرجاء بعودة القوَّة، وعودة الفرح والسَّرور.

ويقول أيضًا في قصيدة أخرى يحذّر فيها أخته (هند) من الزَّواج من رجل أحمق:⁽²⁾

يَا هِنْدُ لَا تَتَكِحِي بِوَهَّةٍ عَلَيْهِ عَقِيقَةٌ أَحْسَبَا
مُرْسَعَةً بَيْنِ أَرْسَاعِهِ بِهِ عَسَمٌ يَبْتَغِي أَرْنبَا
لِيَجْعَلَ فِي كَفِّهِ كَعْبَهَا حِذَارَ الْمَنِيِّ أَنْ يَعْطَبَا

فالشَّاعر في البيت الأوَّل يتوجَّه إلى أخته بالنداء ناصحًا مساندًا على الرَّغم من حاجته إلى من يواسيه، وفي البيت الأوَّل يدعم أسلوب النداء بأساليب أخرى كالنَّهي في قوله (لا تتكحي) بغرض النَّصح والإرشاد وتحذيرها وترهيبها، من خلال وسم ذلك الشَّخص الأحمق بسمات تجعلها ترفض الزَّواج منه، فامرؤ القيس عندما وجد أخته (هند) عازمة على الزَّواج من رجل معيب، حذَّرها من ذلك الزَّوج، ثمَّ بدأ يعدّد صفاته القبيحة، ولهذا خرج أسلوب النداء إلى معنى التَّرهيب من الأمور القبيحة حرصًا من الشَّاعر على أن تلتزم أخته بها، وكأنَّ النداء صرخة يرسلها الشَّاعر إلى أخته لتختار الرَّجل المناسب.

وقال أيضًا حين بلغه أنَّ بني أسد قتل أباه:⁽³⁾

(1) ينظر، القيسي، أبو علي الحسن بن عبد الله: إيضاح شواهد الإيضاح، تح: محمد بن حمود الدَّعجاني، ط1، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1408هـ - 1987م، ج1، ص 299.

(2) ديوانه، ص128.

(3) السابق نفسه، ص 134.

{الرجز}

وَاللّٰهُ لَا يَذْهَبُ شَيْخِي بِأَطِلَا
حَتَّى أُبِيرَ مَالَكَا وَكَاهِلَا
الْقَاتِلِينَ الْمَلِكِ الْحُلَاجِلَا
خَيْرَ مَعَدٍّ حَسَبًا وَنَائِلَا
يَا لَهْفَ هَنْدٍ إِذْ خَطِئْنَ كَاهِلَا

وهنا تبرز نبرة الحزن والحسرة من خلال استخدام أسلوب النداء الموجّه إلى أخته؛ لأنها هي القادرة على مواساته بعد فقدّه الأهل والأحبّة، ولفظ (لهف) ذو دلالة نفسيّة، والأبيات بمجملها تعبّر عن الأحران التي أهدقت بالشاعر من كل جانب بعد مقتل أبيه، كما يفهم من البيت الأخير أنّ الشاعر يحذر من حدوث الحسرة قبل وقوعها، فهو يتحسّر إذا أخطأت الخيل قتلة أبيه، ومع دلالة التّحسّر التي يفضي إليها هذا النداء، فإنّ مجيئه في بداية البيت الشعريّ، وبعد القسم في البيت الأوّل، له دلالتة المؤكّدة على الحزن والحسرة، وعدم التّراخي في ملاحقة قتلة أبيه. لكن لماذا ينادي الشاعر الّلهف ثمّ يضيفه إلى هند؟ الّلهف ذو دلالة نفسيّة قاسية يعكس حسرة وتفجّع القلوب على أمر ما، لكن الشاعر لم يقل يا لهف نفسي، وإنّما قال يا لهف هند، ربّما كان ذلك، لأنّ حزن المرأة أشدّ وأقوى وأدوم من حزن الرّجل، فاستعان الشاعر بنداء لهف هند؛ ليعكس شدّة النّدم والحسرة المصحوبين بالحزن الشّديد إن أخطأت الخيل خصمه.

وحين غزا بني أسد فأخطأهم وأوقع ببني كنانة وهو لا يدري، قال امرؤ القيس: (1)

أَلَا يَا لَهْفَ هِنْدٍ إِثْرَ قَوْمٍ هُمْ كَانُوا الشِّفَاءَ فَلَمْ يُصَابُوا

فالمنادى هنا هو لهف هند، فقد أضاف الّلهف إلى هند، قال السّكريّ نقلًا عن الأصمعيّ:

"هم كانوا الشّفاء؛ أي نحبّ قتل بني أسد، ولكن أصبنا بني كنانة" (2).

(1) ديوانه، ص138.

(2) ينظر: السّكري، أبو سعيد: ديوان امرئ القيس وملحقاته، ج2، ص 556.

فاللَّهْفُ هنا هو لهف هند، وهو أبلغ في الحزن والتَّحَسُّر والغضب؛ لأنَّ حزن المرأة أقوى وأدوم من حزن الرَّجُل، أو بمعنى آخر يريد الشَّاعر أن يشرك غيره في الحزن والتَّحَسُّر، وذلك يدلُّ على شِدَّة ما أصابه من قَتْل أبيه ومن إفلات القاتل. وكأنَّ الشَّاعر ينادي بأعلى صوته على الحزن ليبقى محيطاً به من كل جانب حتَّى ينتقم من قتلة أبيه، فهو يدعو على نفسه بعدما أخطأ قتلة أبيه وأصاب غيرهم.

وفي البيت الأخير بدأ بأداة التَّنبيه (ألا) وهي تدلُّ على الاهتمام بما بعدها، وكأنَّه أمر عظيم، وهو حقاً عظيم.

النَّمط الثَّاني: النِّداء بـ (الهمزة) (أ)

استخدم امرؤ القيس الأساليب النَّدائية المعتمدة على الهمزة في خطابه الموجَّه إلى أصحابه وإلى صويحباته، فانعكس ذلك على النِّداء، يقول: ⁽¹⁾

{الطَّويل}

ويومًا على ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ عليَّ وآلَتُ حَلْفَةً لَمْ تَحْلَلِ
أَفْاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمَلِي

الشَّاعر في هذا البيت قد صرَّح باسم معشوقته (فاطمة)، وقد يكون السَّبب هو إعلان حبِّه لها، والتَّوكيد على قربها منه، فهذا التَّصريح باسمها يزيد من وضوح الصَّورة، وإبراز شخصيَّة المتغزَّل بها، ومن يتوجَّه إليها بالنِّداء.

وفي البيت يبدو أنَّ الشَّاعر أنزل المنادى (فاطمة) منزلة القريب إحساساً منه بقربها وإِعلاءً لمنزلتها عنده، فهي في القلب على الرِّغم من بعدها المكانيِّ عنه، ولكنَّها قريبة في نفسه، والواقع أنَّ النِّداء هنا يحمل دلالة نفسيَّة تعكس رغبة الشَّاعر في مواساة نفسه واسترجاع الماضي والنَّعيم القديم، بعد أن أحاطت به ظلمة الحياة.

(1) ديوانه، ص 12.

فجاءت (الهمزة) حرف نداء لنداء البعيد، على حين أجمع النحاة على أنها — هنا — لنداء القريب فقط⁽¹⁾.

ومن خلال استخدام الشاعر للمصدر (مهلاً)، أي: رفقا، نلاحظ اللوم الشديد لمعشوقته على إيدائها له، وذلك ببعدها عنه، وتركه وحيداً حزيناً لا يقوى على شيء سوى التذكر، فذكر الدلال وقصد منه قوة العاطفة التي كانت تجمعها بها.

كما استخدم الشاعر أسلوب الشرط الذي يظهر شغف الشاعر بفاطمة، من خلال إقبالها وإدبارها، فجعلته في حالة من الشك، ويحلّ اليأس، حيث خيلَ إليه أنها قد أزمعت على هجره وفراقه، فالشاعر يعبر من خلال استخدام ألفاظ متباينة كالذلال والصّرم والتّجمل، يعبر عن مراحل متعدّدة لتجربة واحدة، وهي تجربة العذاب في الحب، أو تجربة الحيرة التي يتأكل فيها الشاعر العاشق تآكلاً يظهره مُسيّراً بعواطفه⁽²⁾.

وقال أيضاً:⁽³⁾

أماويّ هل لي عندكم من معرّس أم الصّرم تختارين بالوصلِ نيس
أبيني لنا، إنّ الصريمة راحة من الشكّ ذي المخلوجة المتلبّس

يتوجّه الشاعر بخطابه إلى ماوية، وهي إحدى صواحبته، ليبين ما به من حيرة وقلق واضطراب، فلم يدر هل ستقاطععه أو ستبقي على الوصل معه؟ وكأنّه يلتمس منها القبول بالنزول والإقامة عندها، ويرجو منها أن توضّح ما في نفسها، فإن كان قطيعة يخبرها بحالة اليأس التي ستحلّ به، ثمّ تلطف بمخاطبتها، راجياً منها الإجابة الصريحة، مؤكّداً ومثبّثاً لها أنّ الإبانة بالقطيعة والصّرم راحة للنفس والفكر، فكيف إذا قرّرت الوصل.

لقد استخدم الشاعر أساليب متنوعة في مخاطبة (ماوية)، فبدأ بالاستفهام مستخدماً الهمزة التي ينادى بها القريب، وذلك أملاً منه في اقتراب الفرج وتغيّر أحواله، وقد ناداها مرخماً

(1) ينظر: الرفوع، عاطف طالب: الشواهد النحوية في شعر امرئ القيس -دراسة نحوية تحليلية، رسالة ماجستير منشورة، جامعة مؤتة، 2007م، ص50.

(2) ينظر: حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ص 134.

(3) ديوانه، ص101.

ليشعرها بمحبته وتودده، فالترخيم يفيد شيئاً من التودد والتقرب، خاصة أن الشاعر يطلب من معشوقته الإفصاح عما في نفسها، ثم استخدم فعل الأمر (أبيني) على سبيل الالتماس والتلطّف، مشعراً المتلقي أنه يحمل هموماً كثيرة لجماعة من الناس، وليس همّاً واحداً يعاني منه وحده، ثم يأتي بالجملة الاسمية التي استهلّها بحرف التوكيد (إنّ)، ليثبت ما به من حالة شك واضطراب متمنياً أن يزول هذا الشكّ وذلك اليأس من خلال التودد إلى معشوقته بأن يكون ردّها إيجابياً يريح الفكر ويطمئن القلب. كل ذلك لخدمة النداء الذي انزاح إلى معاني الحبّ والمودة.

ومن هذا النمط أيضاً ما قاله الشاعر في وصف البرق والمطر في المعلّقة: (1)

{الطويل}

أَحَارِ تَرَى بَرْقًا كَأَنَّ وَمِيضَهُ	كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ	أَهَانَ السَّلَيطَ فِي الذُّبَالِ الْمُفْتَلِ
فَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ حَامِرٍ	وَبَيْنَ إِكَامٍ بَعْدَ مَا مُتَمَلِّ
وَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ عَنْ كُلِّ فَيْقَةٍ	يُكَبُّ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ

استخدم الشاعر الهمزة في نداء " حارث " لأنه قريب منه، مصغى إليه، فهي أداة مناسبة للموقف تماماً، فصاحبه ليس بعيداً عنه مكانياً ولا نفسياً، بل على العكس، إنه نداء يعكس خطاباً مباشراً بينه وبين صاحبه، ممّا يؤكد تواجده معه.

في هذه الأبيات المأخوذة من لوحة السيل، يعبر الشاعر عن القوة والانتصار في البداية ثم ما يلبث أن يتحوّل هذا الانتصار إلى دمار وهلاك، وكأنّه تنقل في الخيال بين الماضي والحاضر، فعاد يعبر عن نفسيته المتحطّمة المتداعية إلى الهلاك، حيث بدأ الشاعر هذه اللوحة بتوجيه الخطاب إلى الآخر كدعوة منه إلى المشاركة في الهموم والأحاسيس، وذلك يدخل في إطار الشعور الجمعيّ بالحاجة الماسّة للمطر، والمطر سبب استمرار الحياة، أي أن النداء خرج عن معناه المألوف إلى معاني الاستغاثة بالآخرين لمشاركته همومه وأحزانه.

(1) ديوانه، ص 24.

ثانيًا: ظاهرة التقديم والتأخير

تُعَدُّ ظاهرة التقديم والتأخير خصيصة من خصائص اللغة العربية، وهي تعنى بتغيير ترتيب مفردات الجملة، أي الخروج على المؤلف الذي يقوم عليه بناء الجملة في العربية، ممّا يحدث مفاجأة للمتلقّي بتقديم ركن وتأخير آخر.

والنحو هو الدّعاة الأساسيّة التي ترتكز عليها الدّلالة، فعندما يتحقّق الانزياح، بدرجة معيّنة، عن قواعد ترتيب الكلمات وتطابقها، تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم⁽¹⁾، وعند تجاوز المبدع للنّظام المثاليّ لتركيب الجملة، ليبنى نصّه الخاصّ، فإنّه يسعى إلى تحقيق أغراضه في تطويع اللّغة والتّصرف بدلالاتها.

ويكمن خلف ظاهرة التقديم والتأخير معانٍ بلاغيّة قد لا يتّضح أثرها وفق التّرتيب المعياريّ لتركيب اللّغة.

يقول العسكريّ: "وتجد اللفظة لم تقع موقعها، ولم تصل إلى مركزها، ولم تتّصل بسلكها، وكانت قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها، فلا تكرها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها"⁽²⁾، أمّا الجرجانيّ فيرى أنّ التقديم، هو تحويل اللفظ من مكانه إلى مكان آخر أكثر ملاءمة، يقول: "هو بابّ كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف....، ثمّ تنتظر فتجد سبباً أن رافقك ولطفَ عندك، أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"⁽³⁾.

إنّ دلالة التقديم والتأخير هي دلالة تعتمد على الذّوق السّليم، لا تخضع للتّعبد، أو التّعليل المنطقيّ، مثلها في ذلك مثل النّعمة الموسيقيّة، أو اللّوحة الزيّنيّة، تحبّها أو تكرها ثمّ لا تستطيع أن تعزو ذلك لغير الذّوق⁽⁴⁾.

(1) ينظر: كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ص 178.

(2) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصّناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العنصرية، 1419 هـ، ص 134 - 135.

(3) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، ص 106.

(4) ينظر: حسان، تمام: الأصول، القاهرة: عالم الكتب، القاهرة، 1420 هـ - 2000 م، ص 317.

ومن خلال رصد ظاهرة التقديم والتأخير في شعر امرئ القيس، نلاحظ أنها كانت ذات تردد واسع، مما يوحي بدورها الفعّال في إنتاج الدلالة الشعرية والقيمة الجمالية.

ومن أبرز صور التقديم والتأخير التي استأثرت باهتمامنا في الخطاب الشعري عند امرئ القيس، تقديم الجار والمجرور، علاوة على صور أخرى يأتي التفصيل فيها لاحقاً.

1. تقديم الجار والمجرور

وهو من الصّور الغالبة في التقديم في الخطاب الشعري عند امرئ القيس، ومن أبرز النماذج التي اشتملت على هذه السمة قوله: (1)

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدرَ خِدرَ عَنِيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوِيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي

فالمستوى السطحي للجملة الاسمية في قوله: (لك الويلات) يكشف عن انزياح في التركيب، ومخالفة الترتيب الأصلي.

ففي تقديم الخبر على المبتدأ دليل على بيان المقصود بالدعاء، فهو وحده من اقتصر عليه الدعاء واختص به دون سواه، لذلك نجد الشاعر يؤكد ذلك المعنى الصادر عن المعشوقة، من خلال الجملة الاسمية (إنك مرجلي) التي جاءت لتعلل سبب دعائها عليه، ولو قال: الويلات لك لجاز أن يكون المدعو عليه الشاعر أو غيره، فلما قدم الخبر أصبح المقصود بالدعاء الشاعر دون غيره؛ لأنه هو من أعيائها وليس شخصاً آخر.

ومن تقديم الجار والمجرور قوله يصف فرسه: (2)

{الطويل}

عَلَى الْعَقَبِ جِيَّاشٍ كَأَنَّهُ اهْتَرَامُهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيْهُ غَلِيٌّ مُرْجَلِي

(1) ديوانه، ص 11.

(2) السابق نفسه، ص 20.

حيث قدّم الخبر (الجار والمجرور)، على المبتدأ المؤخر (جِيَّاش)؛ ليكشف من خلال الصّورة الجميلة التي عمد الشّاعر من خلالها إلى بيان حقيقة فرسه عند الجري، فهو لا يحتاج إلى السّوط من أجل ذلك، فهذا الفرس يجيش في جريه كما تجيش القدر على النّار، فقد صوّر حركة الفرس وسرعته ونشاطه بالماء الذي يغلي داخل القدر بحركة سريعة، مستخدماً صيغة المبالغة (جِيَّاش) التي تقوّي المعنى والوصف، وكأنّه أجود الخيول وأسرعها على الدّوام، فأراد من خلال هذا التّركيب الذي انزاح عن الأصل أن ينبّه إلى عدد من الصّفات التي يتّصف بها فرسه، خاصّة أنّه لا يحتاج إلى السّوط في جريه. فإذا كان الفرس بهذه الصّفات فكيف بصاحبه؟ إنّهُ يفخر بنفسه.

وقوله في الحصان: (1)

لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقًا نَعَامَةً وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقَرِيبُ تَتْفُلٍ
فَأَلْحَقْتَنَا بِالْهَادِيَّاتِ وَدُونِهِ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تَزِيلِ (2)

وقوله: (3)

{الطّويل}

سَلِيمُ الشَّظَى عَبْلُ الشَّوَى شَنْجُ النِّسَاءِ لَهُ حَجَبَاتٌ مَشْرِفَاتٌ عَلَى الْفَالِ

وقوله: (4)

{الطّويل}

لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقًا نَعَامَةً وَصَهْوَةٌ عَيْرٍ قَائِمٍ فَوْقَ مَرَقَبٍ
لَهُ كَفَلٌ كَالِدَعَصِ لَبَدَّةُ النَّدَى إِلَى حَارِكٍ مِثْلِ الْغَبِيطِ الْمَذَابِ

وقال: (5)

(1) ديوانه، ص 12.

(2) السابق نفسه، ص 22.

(3) السابق نفسه، ص 36.

(4) السابق نفسه، ص 47.

(5) السابق نفسه، ص 48.

لَهُ أُذُنَانِ تَعْرِفُ الْعَتَقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي مَذْعُورَةٌ وَسَطَ رَبِّرَبٍ
وقوله: (1)

فَالسَّاقُ أَهْوَبُ وَلِلسَّوْطِ دِرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعٌ أَهْوَجُ مِنْعَبٍ
وقوله: (2)

لَهُ قُصْرِيَا عَيْرٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ كَفَحْلٍ الْهَجَانِ يَنْتَحِي لِلْعُضْيَضِ

والأمثلة على هذا النوع من التقديم كثيرة، فقد جاءت الأمثلة السابقة في وصف فرسه، حيث قدّم الخبر (الجار والمجرور) على المبتدأ ليعطي الشاعر دلالة خاصة للمتقدم، لذلك تكررت حالات التقديم والتأخير للمبتدأ والخبر، عناية بتلك الأوصاف والاهتمام بها والتنبيه عليها، وكأنّ هذه الأوصاف تلبي عطشه الداخلي المزمن، وتخفف من معاناته، وتعكس ما يطمح إليه من الانتصار، فهو يتمنى من هذه الصورة التي توخاها في فرسه أن يمتلك فرساً مثاليا يعيد له الأمل في الحياة.

فمثلاً في قوله:

لَهُ أُذُنَانِ تَعْرِفُ الْعَتَقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي مَذْعُورَةٌ وَسَطَ رَبِّرَبٍ

لا يؤكد الشاعر وجود أذنين لفرسه؛ لأنّ وجود أذنين للفرس أمر طبيعيّ ومألوف، لكن من غير المألوف اختلاف أذني فرسه عن غيره من الخيول، فهاتان الأذنان نعرف من خلالهما الكرم، واللطافة، وقوة السمع، وشدة الانتصاب، فهو كالبقرة الوحشيّة التي تكون حذرة ناصبة أذنيها لترقب الأصوات، وهذا ما ينفيه الشاعر ضمناً عن أيّ فرس آخر: "تعرف العتق فيهما"، أي أنّ الشاعر أراد من خلال هذا الانزياح أن يثبت العتق لفرسه، وهذا يدلّ على أنّ العتق إن بحثت عنه لا تجده إلا في أذني فرسه، فهما الأصل والعتق متفرّع منهما.

وفي وصف فرسه يقول أيضاً: (3)

(1) ديوانه، ص 51.

(2) السابق نفسه، ص 75.

(3) السابق نفسه، ص 47.

لَهُ كَفَلٌ كَالدَّعْصِ لَبَدَهُ النَّدى إِلَى حَارِكٍ مِثْلِ الْغَبِيطِ الْمُذَابِ

خَصَّصَ العجز ووصفه وحدده في حال تلبده بالندى، فهو ككومة الرمل المنهار في شكله، لكنهما يختلفان في اللمس، فجمع بين حاسة البصر وحاسة اللمس بهذا الوصف. فبهذا التقديم أظهر الشاعر صورة فرسه كما يراها هو.

فكان تركيزه على إبراز صفاته، من خلال التخصيص والتحديد والنعت لعجز فرسه، وفي الوقت نفسه عبّر عن كثرة الصفات التي يتحلّى بها هذا الفرس، فلو كان التركيب على الأصل، وفق رغبة النحاة، لاختفى الأثر الجمالي في الجملة، وتحولت إلى وصف طبيعي للفرس.

فعمد الشاعر إلى خرق النظام اللغوي بمهارته، وهو ما يشكل جماليات الانزياح عند الشاعر، علاوة على أنه استطاع أن يعبر بوساطتها عن الحالة النفسية التي يمرُّ بها، فربما جاء وصفه لفرسه بهذه الصفات العجيبة التي يفخر بها؛ انعكاساً لفقدان الأهل والأحبة، والبعد والغربة، وكأنه يقول: "لم أعدم الأمل في الحياة، فهذا فرسي ينسني الماضي وألمه، ويواسيني في الحاضر ويخفف من همومي، ويفتح المجال أمامي في مستقبلي.

ومن تقديم الجار والمجرور قوله في وصف المطر: (1)

{الطويل}

عَلَى قَطْنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّتَارِ فَيَذْبُلُ

فتقديم المسند " على قطن " على المسند إليه (أَيْمَنُ) للاختصاص والاهتمام، أي أخصّ جبل قطن بالنظر إلى البرق والمطر، أين هما؟.

أي إذا نظرنا إلى البرق والمطر فأَيْمَنُهُ على قطن، وأَيْسَرُهُ على الستار ويذبل، وكأنّه يدعو أو يتمنى نزول المطر على جبل قطن خاصّة، وأمّا الستار ويذبل فقد يكون لهما نصيب

(1) ديوانه، ص 26.

من ذاك المطر. والشاعر يصف عظم السحاب وغزارته وعموم جوده وهذا الحكم من الشاعر تقدير؛ لأنه لا يستطيع أن يرى ثلاثة جبال معاً.

وفي فراق الأحبة يقول: (1)

{الطويل}

فَلله عَيْنَا مَنْ رَأَى مِنْ تَفَرُّقٍ أَشَتَّ وَأَنَّى مِنْ فِرَاقِ الْمُحْصَبِ
فَرِيقَانِ مِنْهُمْ جَارِعٌ بَطْنِ نَخْلَةٍ وَآخِرُ مِنْهُمْ قَاطِعُ نَجْدٍ كَبْكَبِ

في البيت الأول قدم الشاعر الجار والمجرور (لله) على المبتدأ (عينا)، ليخص الله بالدعاء، فانه وحده القادر على تخفيف مصاب الشاعر، فهو يصف فراق الأحبة بأنه أشد وأصعب من فراق موضع رمي الجمار بمنى، وهذا يبرز الموقف العاطفي والوجداني للشاعر تجاه فراق الأحبة، ولو جاء التركيب على الأصل لكان المعنى مغايراً وضعيفاً، ولا يكشف عن حالة الشاعر عند الفراق، ولا دلّ على الأسى والحزن الذي هيمن عليه في تلك اللحظات.

ومثل ذلك قوله في التعبير عن حزنه وألمه لفراق الأحبة: (2)

{الطويل}

بِعَيْنِي ظَعْنُ الْحَيِّ لَمَّا تَحَمَّلُوا لَدَى جَانِبِ الْأَفْلاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرَا

قوله: "بعيني" أي أن الألم الذي تولد في قلبي هو ما نقلته عينا، فهو باق في عيني لا أرى غيره، وفي قلبي لا يؤلمني شيء سواه، فالتخصيص ناشئ من قوله: "بعيني" والتعليل ناشئ من قوله: "لما تحملوا".

وتقديم المسند (بعيني) جاء للاختصاص: أي أخص عيني، فالعيون هي التي تنقل ما يراه الإنسان إلى الدماغ، فإما أن يكون المنقول محزناً، وإما أن يكون ساراً، كما أن في التقديم معنى

(1) ديوانه، ص 43.

(2) السابق نفسه، ص 56.

التشويق والإثارة إلى معرفة المسند إليه، حيث تظلّ النفس مرتقبة ومتشوقة لمعرفة ما تأخر (المسند إليه)، فإذا ما وقع على السّمع هدأت النفس بعد الاشتياق، وهذا ما أراد السكاكيّ بقوله: "وَحَقُّ هَذَا الْإِعْتِبَارِ تَطْوِيلُ الْكَلَامِ فِي الْمَسْنَدِ وَإِلَّا لَمْ يَحْسُنْ ذَلِكَ الْحَسَنُ"⁽¹⁾.

ومن تقديم الجار والمجرور (خبر ظلّ)، قوله:⁽²⁾

{الطّويل}

وَفُظِّلَ لِثِيْرَانِ الصَّرِيْمِ غِمَاغِمٌ يُدَاعِسُهَا بِالسَّمْهَرِيِّ الْمُعْلَبِ

جعل امرؤ القيس رحمه "سمهرياً"، أي: شديداً لا ينكسر، وأكد هذه الصّفة بقوله: "المُعْلَبِ"، أي: سبب شدّته أنّه مشدود بالعلباء، وهي: عصبية في القفا؛ كانوا يشدون بها الرّماح وهي رطبة طريّة، ثمّ تيبس عليها؛ فيؤمن تعطفها عند المطاعنة⁽³⁾.

والشّاهد في قوله: "فُظِّلَ لِثِيْرَانِ الصَّرِيْمِ غِمَاغِمٌ" حيث قدّم المسند (الجار والمجرور) (خبر ظلّ) على المسند إليه (اسم ظلّ)؛ لأنّ رؤية الثيران عنده أهمّ من سماع أصواتها، ولأنّ صدور أصوات غمغمة الثيران مُترتّب على رؤيتهم لها؛ فقد أحسّت بالخطر فأصدرت هذه الأصوات.

ونخلص من دراسة هذه الأمثلة، إلى أنّ تقديم الجار والمجرور في شعر امرئ القيس يقوم بوظيفة أسلوبية من خلال الانزياح عن الأصل، حيث تسهم هذه الوظيفة في كشف جماليّات اللّغة الشعريّة، وفاعليتها وتأثيرها في المتلقّي، علاوة على أنّها تعكس مشاعر الشّاعر وانفعالاته تجاه ما مرّ به من أحداث.

2. تقديم المفعول به على الفاعل

يسهم هذا الأسلوب في إثارة المتلقّي واهتمامه لمعرفة الخصائص الجماليّة التي يحقّقها هذا التّركيب المنزاح عن الأصل.

(1) السكاكي: مفتاح العلوم. تعليق: نعيم زرزور، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، ص 221.

(2) ديوانه، ص 52.

(3) السابق نفسه، ص 53.

ففي قوله: (1)

{الطَّوِيل}

كَبَّرَ مَقَانَةَ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرَ الْمُحَلِّ

لا يصف الشاعر بياض المعشوقة فحسب، بل يلامسه فيشعر أنه أفضل الألوان وأحسنها لطراوته ونداه، فأدرك واقع اللمس من خلال الرؤية البصريّة، وشاهد اللين والطراوة.

فالشاعر منبهر من لون معشوقته، فلونها أفضل ألوان النساء عند العرب، فجسّد ذلك تجسيداً واضحاً، حيث قدّم المفعول به على الفاعل في قوله: (غذاها نمير الماء) فأسند الضمير في قوله غذاها العائد على المعشوقة إلى فعل الغذاء مؤخراً عنه الفاعل، من أجل أن يظلّ الوصف ماثلاً في الأذهان متمكناً من الأسماع؛ وذلك للعناية والاهتمام بتلك الأوصاف، متّبِعاً التركيب الاسميّ السّابق بتركيب فعليّ؛ لذا انزاح التركيب عن الأصل من أجل إبراز مفاتن معشوقته، فصفت النّقاء والصّفاء تخصّ معشوقته دون غيرها من النساء.

وكذلك قوله: (2)

{الطَّوِيل}

مَكْرٌ مَقْبَلٌ مُدْبِرٌ مَعَا كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

وصف الشاعر فرسه بأوصاف أربعة تابعة لما سبقها (بمنجرد)، تدلّ على الحركة والسرعة، فالكرّ هو الإقبال والفرّ هو الإدبار، وهاتان الحركتان وجدتا معاً، لكنهما متناقضتان، فهذا التركيب الفريد يوحي بأنّ الفرس لسرعته يعدو بشكل دائريّ لا يكاد الناظر يميّز كره من فره، وفي الشطر الثاني، يقدّم الشاعر المفعول به الضمير في (حطّه) العائد على الحصان، ويؤخر السيل، ولما كانت الصّلاية والسرعة في الانقضاض جزءاً مهماً من مزاياه قدّمه على الفاعل (السيل)؛ لأنّ تقديم المفعول واتّصاله بذلك الضمير الذي يعود على الحصان يبقي المتلقّي

(1) ديوانه، ص 16.

(2) السابق نفسه، ص 19.

ضمن دائرة الإثارة والانتباه، فكان هذا التقديم ضرورياً لتوفير التماسك بين التركيب والعبارات، وهذا الانزياح يعكس سرعة الحصان وصلابته، وكأننا أمام صورة تظهر عملية السقوط السريعة من مكان مرتفع إلى مكان منخفض، وهذا الهدف من الانزياح وليس السيل.

ومن تقديم المفعول به على الفاعل قوله: (1)

{الطَّويل}

يُضِيءُ الْفِرَاشَ وَجْهَهَا لِضَجِيعِهَا كَمَصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيلَ ذَبَالٍ

إنَّ تلكَ المجاورة بين الفعل (يضيء) والمفعول (الفراش)، وتأخير الفاعل (وجهها)، حقق الاندماج الكامل بين المشبه والمشبه به، أي (أَنَّ وجه هذه المحبوبة لإشراقه يضيء الفرash بالليل كما يضيئه المصباح)، ولو لم يتَّبِع هذا الأسلوب في تقديم المفعول، وقال: (يضيء وجهها الفرash)، لَبَدَّتْ الصَّوْرَةُ قَاتِمَةً وانقطعت عملية الاندماج والتواصل مع تلك الصفة التي أرادها الشاعر لمعشوقته، كما أَنَّ الشَّاعِرَ قَدَّمَ المفعول؛ لأنَّ عليه مدار المعنى، فاهتمامه بالفرash أكبر من اهتمامه بالوجه، وذلك لأنَّ الإضاءة ليلاً تكون أشدَّ وأقوى من الإضاءة في النهار، فكان نظره موجهاً إلى ما يضيئه وجهها، كما نلاحظ ذكر الوجه دون سائر أعضاء الجسم، فقد خصَّ الوجه، وذلك لأنَّ الوجه - في الغالب - هو ما يظهر من جسم المرأة، ويتَّضح جمال المرأة من خلاله.

ويقول في امرأة متزوجة وقد شغف فؤادها:

{الطَّويل}

أَيَقْتَلَنِي وَقَدْ شَغَفْتُ فُؤَادَهَا كَمَا شَغَفَ الْمَهْنُوءَةَ الرَّجُلُ الطَّالِي

يقول: قد بلغتُ منها هذا المبلغ فكيف يقتلني: أي لو أَقْدَمَ على قتلي لكان ذلك سبباً القطيعة بينه وبين سلمى لمحبتِّها فيَّ وميلها إليَّ (2).

(1) ديوانه، ص 29.

(2) ينظر: السابق نفسه، ص 33.

فقدّم المفعول (المهنوءة) على الفاعل (الرّجل)، ليؤكد حالة الاختصاص القائمة بين الفعل: (شغف) والمفعول: (المهنوءة)، وليسبغ المزيد من الشّبه بين شغفه لعشيقته وشغف النّاقة التي طُليت بالقطران، فالأهميّة الكبرى تكمن في إبراز مدى شغفها به، فشغفها به هو شغف المهنوءة، وليس بيان من قام بالفعل شغف في الشّطر الأوّل أو في الشّطر الثّاني، ففي البداية أنكر على بعلمها أن يكون منه القتل، ثمّ قدّم المفعول ليدلّل بذلك على أنّ شغفها به أقوى من شغفه بها، فلم يرد في هذا البيت ما يدلّل على قوّة شغفه بها، وحتىّ في البيت السّابق عليه، حيث يقول: (1)

{الطّويل}

فأصْبَحْتُ مَعْشُوقًا وَأَصْبَحَ بَعْلُهَا عَلَيْهِ الْقَتَامُ سَيِّءَ الظَّنِّ وَالْبَالِ

فهو يصف نفسه معشوقًا، أي واقعا تحت سيطرة عشق المرأة له، ومن هنا كان لا بدّ من تقديم المفعول على الفاعل، لإيصال المعنى من خلال جماليّة الانزياح في هذا التركيب.

وفي سعيه لاسترداد ملك أبيه، يقول: (2)

{الطّويل}

فَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ كَفَاتِي - وَلَمْ أَطْلُبْ - قَلِيلٌ مِنَ الْمَالِ
وَلَكِنَّمَا أَسْعَى لِمَجْدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَجْدَ الْمُؤَثَّلَ أَمْثَالِي

يرفض الشّاعر أن يكون سعيه في الحياة طلبًا للكفاف في المعيشة، أو طلب المال القليل، ثمّ يؤكّد في الشّطر الأوّل من البيت الثّاني أنّ سعيه وهدفه الأسمى هو الحصول على المجد المؤثّل، أي: (الملك)، ثمّ يؤكّد المؤكّد باستخدام حرف التوكيد (قد)، وتقديم المفعول (المجد)، وهو ما يطلبه في هذه الحياة، فهو جدير بإدراكه، وذلك من خلال قوله: نحاول مُلكًا أو نموت فنعذرا (3)، فتقديم المفعول، هنا، يعكس ما يعانيه الشّاعر من فقد ملك أبيه، فهو يسعى لاسترداده،

(1) ديوانه، ص 32.

(2) السابق نفسه، ص 39.

(3) ينظر: السندوبي، حسن: شرح ديوان امرئ القيس، ص 167.

وهذا ما يؤرّقه، فكان اهتمامه بالمفعول أشدّ وأقوى من اهتمامه بالفاعل، علاوة على ذلك تتّضح من خلال هذا التّقديم صعوبة الحصول على المجد في مثل هذه الظروف والمواقف التي يعيشها الشاعر، فقدّمه استعجالاً في الحصول عليه.

وقال في وصف حياته أيام شبابه ولهوه مع جاريتين كانتا سبباً في فناء عمره، متمنياً عودة شبابه:

{الطويل}

أَغَادِي الصَّبُوحَ عِنْدَ هَرٍّ وَفَرَّتَنِي وَلِيداً وَهَلْ أَفْنَى شَبَابِي غَيْرُ هَرٍّ!

يصف الشاعر أنّه كان مغرماً بجاريتين (هرّ وفرتني)، متمتّعاً بملازمة (هرّ) مذ كان وليداً شاباً إلى أن فني شبابه⁽¹⁾.

نلاحظ أنّ الشاعر قدّم المفعول (شبابي) على الفاعل (غيرّ) في قوله: (وهل أفنى شبابي غيرّ هرّ) رغبة منه في إبراز الحزن والألم الذي يبدو مهيمناً عليه، وكأنّ هذا الحزن قد ظهر واضحاً في ألفاظه وتراكيبه، فعَمَدَ إلى التّقديم والتأخير ليوضح مدى حزنه وألمه وحسرتة على شبابه مؤكداً من خلال أداة الاستفهام (هل) نفيه أن يكون قد فني شبابه لسبب غير لهوه مع الجارية، وقاصراً فناء شبابه على هرّ، فهي وحدها وليس غيرها من أفنى شبابه، فكان اعتناؤه واهتمامه بإبراز المفعول (شبابي) أكثر من الفاعل، متمنياً عودته، وزوال فترة الكهولة التي يعيشها، وكأنّه بذلك يعكس الحالة النفسيّة والشّعوريّة التي مرّ بها حين نظم هذه القصيدة.

وقال أيضاً يمدح المعلّى أحد بني تيمّ، من جديلة طيء، وكان أجاره، والمنذر بن ماء السماء يطلبه؛ فمنعه ووفى له:⁽²⁾

{الوافر}

أَقَرَّ حَشَا امْرِئِ الْقَيْسِ بْنِ حُجْرٍ بَنُو تَيْمٍ مَصَابِيحُ الظَّلَامِ⁽³⁾

(1) ينظر: ديوانه، ص 110.

(2) السابق نفسه، ص 140.

(3) السابق نفسه، ص 141.

قدم المفعول (حشا) على الفاعل (بنو تيم)، وذلك لأن مدار اهتمام الشاعر هو الاستقرار والأمن والطمأنينة، وزوال الخوف والفرع، وقد ذكر الحشا من بين أعضاء الجسم؛ لأنه يحوي ما "في البطن كله من الكبد والطحال والكرش وما يتبع ذلك حشياً كله"⁽¹⁾، وربما ذكر الحشا أيضاً؛ لأن أول ما يرتجف في جسم الإنسان عند الخوف والفرع القلب، والقلب داخل الجسم فهو مخفي، فأراد الشاعر أن يظهر ما خفي من خلال تقديم المفعول وإبرازه، ليعلن أن الحشا هو الجزء المقصود، وليؤكد على حالة الاستقرار التي يعيشها الشاعر بعد أن أجاره المعلى.

ثالثاً: ظاهرة الحذف

تكمن براعة المبدع في قدرته على الخروج من المألوف إلى غير المألوف، والإتيان بما هو جديد، وذلك من خلال استخدام أساليب كثيرة، من بينها الحذف، وهذا يدخل ضمن نطاق الانزياح.

والبلاغيون يرون أن الحذف يعكس دلالات ومعاني خفية لدى الأديب، تظهر مدى قدرته في استخدام أساليب منزاحة عن المألوف، تميزه من غيره، من الكتاب، أو المبدعين، فالفرق بين كاتب وآخر أو بين شاعر وآخر يكمن في مدى قدرته على الإتيان بأنواع من الانحرافات والمخالفات، وحث المتلقي على التفسير والتأول. يقول ماهر أحمد المبيضين: "إن الانزياح التركيبي في باب الحذف يترك للمتلقى مساحة واسعة من التأويلات بحثاً عن العنصر الغائب في الكلام، ودواعي غياب هذا العنصر، وكذلك الشاعر الذي قصد قصداً إلى هذا الحذف فإنه يحقق الشعرية التي ينبغي أن تكون ماثلة في النص الشعري"⁽²⁾

لكن يجب أن تكون المخالفات (الانزياح)، أو انتهاك القواعد اللغوية، محكوماً بفائدة تخدم الغرض الفني والدلالي التي نتوخاها في تراكيب النظام الجديد، لذلك يقول الجرجاني في الحذف: "فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذب أنطق

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مادة (حشا).

(2) المبيضين، ماهر أحمد: الانزياح في شعر امرئ القيس، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، نشر جامعة الشارقة، المجلد (9)، عدد (2)، يونيو 2012م، ص 90.

ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبين⁽¹⁾، فقد يكون الحذف مثيراً للانتباه، لأنّ " كلّ إخلال بالبنية يخلخل الذاكرة فتردّ الفعل وتتبهّ الذات إلى مكامن النقص فتلجأ إلى الاستدلال أو إلى الاستنباط لملء الثغرات وتشبيد البنية النموذجية"⁽²⁾.

وفي ديوان امرئ القيس نحاول تلمّس آثار هذا الأسلوب ومعانيه البلاغية اللطيفة من خلال الوقوف على نماذج من شعره.

1. حذف الموصوف

وممّا حذف فيه الموصوف وعبر عنه بالصفة قوله:⁽³⁾

{الطويل}

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا مَنَارَةٌ مُمَسَّى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلٍ

فالمراد من القول السابق: (منارة ممسى رجل راهب)، فحذف الموصوف رجل، ولو أن الشاعر ذكر الموصوف (رجل)، لما كان وقع الكلام مؤثراً في المتلقّي، فالحذف هنا أقوى من الذكر، فالقارئ اللغوية المبنوثة في النصّ تدلّ على ذلك، كقوله (راهب، متبتّل) فالراهب شخص، والمتبتّل: المجتهد في العبادة المنقطع عن الناس⁽⁴⁾، والذي يوحي بالرّهبة والورع والاحترام حين الحديث عنه، فحذف الشاعر كلمة رجل ليجعل من صفة ذلك الرجل محل الاهتمام والاعتبار، ولما في الإبهام من الدلالة على تعظيم للموصوف.

ومن حذف الموصوف قوله:⁽⁵⁾

(1) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 146.

(2) مفتاح، محمد: التشبيه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1996م، ص 50.

(3) ديوانه، ص 17.

(4) ينظر: السابق نفسه، ص 17.

(5) السابق نفسه، ص 102.

{الطَّوِيل}

يَهِيلُ وَيُذْرِي تَرْبَهَا وَيُثِيرُهُ إِثَارَةً نَبَّاثِ الْهَوَاجِرِ مُخْمَسِ

أي: ويثيره إثارةً مثلَ إثارة.... حذف المصدر الموصوف

فالحمار الوحشي قوي يهيل التراب ويثيره اتقاءً من الحرّ، وتحملًا للظَّمأ، فحذف الموصوف، لأنّ الإفصاح عنه لا يظهر الصّفة الجماليّة فيه، وكذلك تختلف إثارة النّبّاث عن غيره، فهو يثير التراب اتقاءً من حرّ الهاجرة، ومثل هذا لا يحتاج أن يذكر حتّى تعرف ملامحه، فمعرفة الموصوف لا تحتاج الذّكر اللفظي، فالذّكر للتعريف والتّبيين، والتّرك أفصح وأبلغ، فالشّاعر إنّما أراد أن يصف فعل الحمار الوحشيّ أو الثّور، فكان تركيزه واهتمامه منصبًا على ما فعله الثّور، وذلك يعكس استغراب الشّاعر واندعاشه ممّا يشاهد.

وقوله: (1)

{الطَّوِيل}

فَأَدْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمُفْصَلِ بَيْنَهُ بَجِيدٍ مُعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوِّلٍ

أي: بجيد صبيّ معمّ، فحذف الموصوف (صبيّ) وأقام صفته مقامه، لأنّ غاية الشّاعر إبراز جمال أعناق البقر، وممّا يدلّ على هذا الجمال الصّفة (معمّ)، التي توحى بأنّ الخرز بجيد المعمّ لا يكون إلّا نفيسًا منتخبًا، فمدار الاهتمام منصبّ على الصّفة (معمّ)؛ لإبراز الكرم والرّفعة عند الصّبيّ، ثمّ إلحاقها بقطيع البقر، كما أنّ حذف الموصوف ربّما جاء لعدم ذكر ما يدلّ على الضّعف.

2. حذف المبتدأ

ومن مواقع حذف المبتدأ في شعر امرئ القيس، قوله: (2)

(1) ديوانه، ص 22.

(2) السابق نفسه، ص 41.

{الطَّوِيل}

عَقِيلَةٌ أَتْرَابٍ لَهَا، لَا (دَمِيمَةٌ)، وَلَا ذَاتُ خَلْقٍ إِنْ تَأَمَّلْتَ جَانِبَ

(دميمة) خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي، وبحذف الضمير (هي) العائد على أمّ جندب استطاع الشاعر أن يشعرنا بثقل البعد والفراق، فكأنه يقول: (اشتقت إلى أمّ جندب)، دون ذكر كنيّتها، بل ذكر صفاتها التي أحبّها فيها، فهي ليست شوهاء الخلق، ولا قصيرة قميئة، وهي خير أترابها وكريمتُهنّ. فهذه الصّفات، تنسي المتلقّي البحث عن الموصوف، وكأنّ هذه الصّفات (الأخبار) تحمل في ذاتها المبتدأ والخبر معاً، فموضوع الاهتمام هو ذكر ما تتّصف به زوجته (أمّ جندب) وليس التّركيز على ذكر اسمها أو ما يوحي إليه، وإذا ما عدنا إلى ما استهلّ به الشاعر قصيدته⁽¹⁾، نلاحظ أنّه يلتبس من صاحبيه البقاء معه حتّى يسلم عليها، فينفعه ذلك عندها، فذكر كنيّتها (أمّ جندب) بشكل صريح، ثمّ انتقل الشاعر للحديث عن صفاتها، ومدى العلاقة بينهما، هل حافظت على العلاقة، أم أفسد ودّها أهل الخداع، لذا كان السّياق يتطلّب الحذف؛ مراعاة لحالة الشاعر اليائسة أثناء حديثه عن زوجته، فالأصل أن يقول لا هي دميمة، لكن الضمير (هي) يوحي بالبعد كونه ضميراً غائباً، والشاعر في حالة تستدعي المودة، والمودة تكون بالقرب.

وكما في قوله: (2)

{الطَّوِيل}

سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوْ فَعَرَعَرَا
كِنَانِيَّةٌ بَانَتْ فِي الصَّدْرِ وَدُّهَا مُجَاوِرَةً غَسَّانَ وَالْحَيَّ يَغْمُرَا
بَعِينِي ظُعْنُ الْحَيِّ لَمَّا تَحَمَّلُوا لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرَا

والتّقدير في البيت الثّاني: هي كنانيّة، ففي هذا البيت حذف المبتدأ، لأنّ المقصود به المعشوقة، فالحذف كان لأنّ تقدير الكلام مفهوم من خلال ما سبق من حديث عن المعشوقة

(1) ينظر ديوانه، ص 41.

(2) السابق نفسه، ص 56.

وذكر اسمها صراحة (سليمي)، فلا حاجة لذكر المبتدأ لأنه معلوم مسبقاً، وفي الأبيات إشارات واضحة تعكس شدة شوق الشاعر للأحبة، وتعكس بعد المسافة بينه وبين محبوبته، بعد أن كانت قريبة، فبعد المسافة ضاعف من شوق الشاعر وحزنه، وذلك لأنَّ البعد حدث بعد القرب، حيث كانت قريبة وأصبحت بعد الرّحيل بعيدة، وهنا نلاحظ تساؤلاً ضمنياً يوحى بالاستغراب والتّعجب والاستكثار من حال معشوقته، لماذا هذا البعد؟، لماذا مجاورة غسان؟، وغسان من اليمن، لماذا هذا كله بعد أن كنت قريبة؟ لماذا هذا الانقطاع ومجاورة حيّ غير حيّ؟ فبمجاورتها لحيّ غسان، أصبح اجتماعه بها أبعد وأصعب، فحاول الشاعر أن يختصر الكلام الدال على اختصار وتقريب المسافة بينه وبين محبوبته، فحذف المبتدأ (هي)، وأبقى على ما يقربها منه، وهو وصفها بأنها من بني كنانة.

وكما في قوله: (1)

{الوافر}

أَرَأَيْنا مُوضِعِينَ لِأَمْرٍ غَيْبٍ وَتُسَحَّرُ بِالطَّعَامِ وَبِالشَّرَابِ
عَصَافِيرٍ وَذِبَّانٍ وَدَوْدٍ وَأَجْرًا مِنْ مُجَلَّحَةِ الذَّنَابِ

فَ (عصافير) خبر لمبتدأ محذوف، تقديره: (نحن)

في هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر يذمّ ما يقوم به الإنسان من اللّهُو وارتكاب الآثام وغفلته عن أمرٍ حتميٍّ لا مفرَّ منه (الموت)، الذي لا يقدر الإنسان على منعه أو الهرب منه، أو تحديد وقته.

فيصف الإنسان بأنه ضعيفٌ كالطَّيْرِ الذي لا يقوى على الهرب من قدره، أي الذي لا يقوى على الإفلات من قبضة الصَّيَاد، فحذف المبتدأ وهو الضمير (نحن)؛ لدلالة ما قبله عليه، حيث استهلَّ الشاعر القصيدة بقوله: أرانا، أي: نرى أنفسنا، وعند الحديث عن الذم والاستهجان فليس من المهم أن يقول نحن، لأنَّ الحديث مفهوم وواضح أنه يعني جميع الناس، فكان التركيز

(1) ديوانه، ص 97.

منصبًا على الاهتمام والعناية بالأخبار التي تؤدي الفائدة، وربما كان الحذف يعكس ضعف الشاعر وانتظاره الموت، فأراد إبعاد الضمير (نحن) عن التركيب أملاً منه في ابتعاد الآلام والأحزان عنه.

ومن حذف المبتدأ قوله: (1)

{الطويل}

لَعَمْرُكَ مَا قَلْبِي إِلَى أَهْلِهِ بِحُرٍّ وَلَا مُقْصِرٍ يَوْمًا فَيَأْتِينِي بِقُرٍّ
أَلَا إِنَّمَا الدَّهْرُ لَيْالٍ وَأَعْصُرٌ وَلَيْسَ عَلَى شَيْءٍ قَوِيمٍ بِمُسْتَمِرٍّ
لَيْالٍ بِذَاتِ الطَّلَحِ عِنْدَ مُحَجَّرٍ أَحَبُّ إِلَيْنَا مِنْ لَيْالٍ عَلَى أَقْر

لم يستطع الشاعر أن يصبر على الفراق والغربة، فقلبه لا يزال جزءاً مشفقاً من بعد الأهل والأحبة، فهو يفتقد للاستقرار والاطمئنان، حزين متحسر، فالدهر نفسه متغير لا يبقى فيه شيء على حاله، ولهذا ربما جاء حذف المبتدأ في البيت الثالث وذكر الخبر بهدف الانتقال السريع للحديث عن محبته لتلك الليالي التي لا تزال أحداثها تدور في خلده، فالتقدير في البيت:

إقامة ليالٍ بذات الطلح أحبُّ إلينا من إقامة ليالٍ على جبل أقر (2)، فلم هذا التطويل في الكلام والشاعر بحاجة ماسة لاسترجاع ذكرياته أيام شبابه؟

3. حذف الخبر

يُحذفُ الخبر من الجملة، مُحدِّثًا بذلك انزياحاً عن الأصل، إذ يؤدي ذلك الحذف دوراً أبلغ من الذكر، من ذلك قول امرئ القيس: (3)

{الطويل}

عويرٌ ومن مثلُ العُوَيْرِ وَرَهْطِهِ وَأَسْعَدَ فِي لَيْلِ الْبَلَابِلِ صَفْوَانُ

(1) ديوانه، ص 109.

(2) النجدي، عبد الرحمن: ديوان امرئ القيس، شرح محمد بن إبراهيم الحضرمي، تح: أنور أبو سويلم وعلي الهو، ط1، عمان: دار عمار، 1412هـ — 1991م، ص 189.

(3) ديوانه، ص 83.

أي: من هؤلاء القوم عوير، فثمة جزء محذوف من الكلام قبل " عوير " لا تتم فائدة المعنى إلّا به، وهذا الجزء المحذوف هو (الخبر)، تركّ ليكون تأثيره أوقع في نفس المتلقّي وأغنى في تصوير مشاعر الشاعر تجاه ممدوحه؛ تعظيماً لشأنه، ورفعة لقدره، وثناءً على أفعاله، فهو رجل لا مثيل له في حسن الجوار وإكرام الضيف ونصرة المظلومين، فتعظيماً لشأن عوير، صرّح الشاعر باسمه وأضمر الخبر الدال على القوم الشبيهين به، وكأنّ الشاعر يرفع من مكانة عوير إلى حدّ لا يصل معه أحد.

وقوله: (1)

{الطويل}

وَعَيْنٌ كَمِرَاةِ الصُّنَاعِ تُدِيرُهَا لِمَحَجَرِهَا مِنَ النَّصِيفِ الْمُقْبِ

والتقدير: (له عين) حذف الشاعر الخبر شبه الجملة (له) وأبقى على المبتدأ (عين)، ليؤكد أنّ مرآتها مجلوة ونظيفة دائماً، فإذا لبست الخمار وتفنّعت به أدارت مرآتها لتتنظر إلى ما استدار حول عينيها فتعرف هل استوى الخمار عليه أم لا؟، لكن لو ذكر الشاعر الخبر (له) فإنّ المعنى أو الدلالة لهذا التركيب تعطي خبراً عادياً لا يُلفتُ الشاعرُ نظر المتلقّي إليه، لكن بحذف الخبر وإبقاء المبتدأ يتأمل المتلقّي النصّ بعمق، ويتساءل منْ أو ما هذا الذي (له) عينٌ، وهكذا يكون المعنى أقوى وأبلغ (2).

4. حذف الفعل

كما في قوله: (3)

{الوافر}

فَبَعْضَ اللَّوْمِ عَاذَلْتِي فَأِنِّي سَتَكْفِينِي التَّجَارِبُ وَانْتِسَابِي

(1) ديوانه، ص 48.

(2) ينظر: المبيضين، ماهر أحمد: الاتزياح في شعر امرئ القيس، ص 89.

(3) ديوانه، ص 97.

وحتى نقف على المعنى البلاغي في البيت، لا بدّ من معرفة السياق الذي ورد فيه،
فالشاعر في بداية القصيدة يتحدّث عن هموم المستقبل وما ينتظره من مجاهيل الحياة، وكيف
يلهو الإنسان دون معرفة مصيره الذي ينتظره.

ثمّ يخاطب عاذلته طالباً منها على سبيل التودّد والرفقة أن تدع اللوم جانباً فهو لا يحتمل
ذلك، فتجاربه حريّة بإبعاده عن اللهو والطرب، ثمّ بعد ذلك يسرد بطولاته الماضية.

في البيت يمكن أن نقدّر الكلام (دعي بعض اللوم)⁽¹⁾، فحذف الفعل وأبقى المفعول به،
وهذا يعكس حالة الضعف التي يعيشها الشاعر، فهو لا يقوى على مخاطبة الآخرين حتّى لو كان
ذلك على سبيل التودّد والتلطّف، فالمعشوقة قادرة على الطلب منه، لكن هو غير قادر على ذلك،
فتجاربه أدبته، وإذا انتسب فلا يجد إلا ميّتاً.

ومن حذف الفعل، قوله في وصف الزّمان وتقلّباته:⁽²⁾

{الوافر}

أَبْعَدَ الْحَارِثِ الْمَلِكِ بْنِ عَمْرٍو لَهُ مُلْكُ الْعِرَاقِ إِلَى عُمَانَ
مُجَاوِرَةً بَنِي شَمْجَى بْنِ جَرْمٍ هَوَانًا مَا أُتِيحَ مِنَ الْهَوَانِ
وَيَمْنَحُهَا بُنُو شَمْجَى بْنِ جَرْمٍ مَعِيْزَهُمْ حَنَاتُكَ ذَا الْحَنَانِ

إذا دققنا النظر في الأبيات الثلاثة السابقة، نجد أنّ الشاعر بدأ حديثه مفتخراً ومعظماً
لجده الحارث بن عمرو الذي كان له ملك العراق إلى عمان، فبدأ باستفهام إنكاريّ دلّ عليه ما
ورد في البيت الثاني من استهجان وعتاب على ما صار إليه حاله بمجاورة بني شمجى، وهذا لا
يكون إلّا في حال الهوان والصغار والضعف، حتّى وصل به الأمر إلى استعطاف الآخرين
وقبول عطاياهم.

(1) ينظر: النجدي، عبد الرحمن: ديوان امرئ القيس، ص 176.

(2) ديوانه، ص 143.

الشَّاهد في البيت الثاني، قوله: "مجاوَرَةً" فالفعل محذوف، تقديره: أَتجاورني بنو شَمَجَى مجاوَرَةً⁽¹⁾، ولعلَّ سرَّ هذا الحذف هنا هو لهفة الشاعر على ذمِّ الزَّمان، وشدة ضيقه وتبرُّمه من تقلُّباته، ورغبته الأكيدة والسَّريعة في إظهار الحالة البشعة التي وصل إليها — وهي مجاورة بني شمجي — وكأنَّه يحاول أن يتخلَّص من هذا الفعل وهذه الحالة عن طريق تجاوز الفعل إلى المصدر الدالِّ عليه، وذكر ما يتَّصف به حاله من الهوان والصَّغار.

وقال في وصف المطر والسَّحاب:⁽²⁾

{الرمل}

سَاعَةً ثُمَّ انتَحَاهَا وَاِبِلٌ سَاقِطُ الْأَكْنَافِ وَاهٍ مِنْهُمْ ر

أي: هطلت أو كانت الدَّيْمَة ساعةً ثمَّ انتحاهَا المطر الشَّدِيد، فحذف الفعل "هطلت"، وكأنَّ الشاعر لا يجد وقتاً كافياً لذكر الفعل، فما إنَّ ظهرت الدَّيْمَة حتَّى اعتمدها المطر الشَّدِيد، فعُدل الشاعر عن التَّطويل والتَّرهل في العبارة إلى الإيجاز الَّذِي يَوْمِي إلى رغبته القويَّة في هطول المطر؛ أملاً منه في التَّغيير الَّذِي سينعكس — حسب ما يرى هو — على نفسيَّته وحياته.

5. حذف المفعول به

ومن نماذجه، قول الشاعر:⁽³⁾

{الطَّويل}

وليل كموج البحر أرخى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهَمُومِ لِيَبْتَلي

امرؤ القيس يَصَوِّر اللَّيْل موجاً موحشاً، فهو الَّذِي أرخى سُدُولَهُ عليه بِأَنْوَاعِ الْهَمُومِ من الهموم، فهذا يعكس الحالة النَّفْسِيَّة التي كان الشاعر يعانِيها تحت قسوة اللَّيْل، لكن هذه الهموم التي تعتري الشاعر ليست من اللَّيْل وسواده، وإنَّما هي نتيجة للواقع الَّذِي يعيشه، حيث خِيلَ للشَّاعر أنَّ اللَّيْل

⁽¹⁾ ينظر النجدي، عبد الرحمن: ديوان امرئ القيس، ص 212.

⁽²⁾ ديوانه، ص 145.

⁽³⁾ السابق نفسه، ص 18.

خيمة كبيرة واسعة عمّت الأرجاء، فوحّد الشاعر بين همومه الدّاخلية وتخيّلاته للظّلمة في الخارج، وبهذا يكون قد أبصر همومه بعينيه بقدر ما يعانيتها في نفسه، فالبحر عند الجاهليّ يمثّل الرّهبة من المجهول، وكذلك اللّيل يوحى بالظلام والخوف.

الشّاهد: حذف المفعول به (ضمير المتكلّم في لبيتلي)، لدلالة ما قبله عليه، فالشّاعر يتحدّث عن نفسه، فهمومه كثيرة ومتنوّعة، والابتلاء له وليس لغيره، وهو الذي يعاني تحت وطأة الحياة وقسوتها، فلو ذكر المفعول لأوهم خلاف الغرض، إذ الغرض أن يثبت أنّ الهموم من ظلمة اللّيل، أي من الواقع النّفسيّ الذي يعيشه الشّاعر، وحين يذكر المفعول يصرف النّظر عن الفاعل وما فعل، إذن الحذف في مثل هذه الحالة، يقوّي المعنى، ويصبح عامّاً يضمّ كلّ ما يخصّ الشّاعر من مشاعر وأحاسيس، وبيتليه بجميع شؤونه، لذا قال: (بأنواع الهموم)، فالهموم عنده كثيرة ومتنوّعة، تلقى بظلالها على كل ما يخصّه ويهمّه.

ومن حذف المفعول به، قوله: (1)

{الكامل}

أَبْلَغُ سُبَيْعًا إِنَّ عَرَضْتَ رِسَالَةً أَنِّي كَهَمُّكَ إِنَّ عَشَوْتُ أَحَامِي
أَقْصِرُ إِلَيْكَ مِنَ الْوَعِيدِ فَإِنِّي مِمَّا الْأَقْي لَا أَشُدُّ حَزَامِي
وَأَنَا الْمُنْبَبُ بَعْدَ مَا قَدْ نَوَّمُوا وَأَنَا الْمُعَالِنُ صَفْحَةَ النُّوَامِ

هذه الأبيات من ضمن قصيدة يردّ فيها امرؤ القيس على سبيع بن عوف الذي أتى امرأ القيس يسأله فلم يعطه شيئاً، فقال سبيع أبياتاً يُعرّض فيها بامرئ القيس ويذمّه، فقال امرؤ القيس هذه الأبيات مجيباً له على ذلك (2).

نلاحظ في هذه الأبيات نبرة الاستهزاء والسّخرية والاستخفاف بما يقوله سبيع، ولا نلاحظ ردّاً أو إجابة وافية من امرئ القيس على ما ذمّ به سبيع امرأ القيس، لكن جاء الردّ من

(1) ديوانه، ص 117.

(2) ينظر: السابق نفسه، ص 114.

خلال الفخر ومدح الذات والأب والخال والعمّ، وكأنّه بذلك يسمو بنفسه وقبيلته على سبيع ومن والاه.

ففي البيت الثالث حذف الشّاعر المفعول به (أصحابي)؛ لأنّ مدار الاهتمام ببيان من قام بالفعل، وهو الشّاعر، وبيان ما قام به من أفعال لا يستطيع عليها غيره، فهو المنبّه، أي لا ينام، وهو سبب المنية لأعدائه، وهو الذي يُغيّرُ على الأعداء وهم مستيقظون، وربّما كان القصد من الحذف الشموليّة والعموم، لأنّ ذكر المفعول به " أصحابي " يجعلنا نظنّ أنّ المقصود أصحابه فقط، لكن الحذف يضع حدّاً لهذا التّخصيص، وكأنّ تنبيهه لم يتوقّف عند أصحابه بل شمل الآخرين، وهنا يكون فخره بنفسه أشدّ وأكبر.

من خلال ماسبق يتبيّن أنّ ظاهرة الانزياح كان لها أثر كبير في إبراز الدلالات والمعاني الخفيّة لدى الشّاعر، فمن خلال الانزياح في الأساليب الإنشائيّة الطّليّة، و"التّقديم والتّأخير"، والحذف كانت التّراكيب قابلة لكثير من أوجه التّأويل، وبهذا يكشف الشّاعر عن قدرته اللّغوية والأدبيّة، وعن عمق الدّلالة الماثلة في لغته، ممّا يجعل المتلقّي أكثر تأمّلاً وتأويلاً للألفاظ، من خلال الانزياحات التي وظّفها؛ ليعبّر عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الدّيار والأهل والأحبّة، وما يحيط به من هموم وأحزان.

الفصل الثالث

الانزياح في الصورة الفنية

أولاً: التشبيه

ثانياً: الاستعارة

ثالثاً: الكناية

الفصل الثالث

الانزياح في الصورة الفنية

أولاً: التشبيه

في ديوان امرئ القيس، يغلب التشبيه بشكل لافت على الأساليب الأخرى، ولهذا قالوا: بدئ الشعر بامرئ القيس وختم بذي الرمة، وكلاهما كان يجيد التشبيه، وهذا يبرهن على تميزه في إغناء صوره من خلال التشبيهات الفنية الواعية، " فالأشياء ليست شعرية إلا بالقوة ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فيكون شعرياً إن كانت شعراً، ونثرياً إن كانت نثراً "(1).

إذن تميز امرؤ القيس عن شعراء عصره بكثرة التشبيهات وتنوعها، وقد وظف التشبيه في معظم أغراضه الشعرية، لذا يمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية التي وردت في ديوانه بالدراسة والتحليل، لرصد القيمة الجمالية للانزياح في شعره من خلال التشبيه.

يقول في وصف الأطلال والديار المقفرة بعد رحيل الأهل والأحبة: (2)

{الطويل}

تَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلٍ

أجاد امرؤ القيس في تصوير الأطلال والديار بعد رحيل الأحبة، فبدأ بوصف الديار مؤكداً ملامحها الخارجية التي بدت عليها بعد الرحيل، ومُلِمّاً إلى الحالة النفسية التي اتخذت من التشبيه وسيلة لنقل آلامه وما تحمله نفسه من معاناة، حيث ناسب الشاعر بين عدد من الصّور البصريّة: (الأرام، عرصات، قيعان، حب، فلفل)، وربط بينها بأداة التشبيه (كأن)، لينقل للمتلقي صورة الديار وقد أفقرت وخلت من أصحابها، وغدت مسكناً آمناً للظباء.

(1) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ص 37.

(2) ديوانه، ص 8.

أي أن الشاعر ماثلاً بين بحر الأرمّ وحبّ الفلفل وكأنّه حبّ فلفل، وهذه الصّورة لا يمكن أن تؤدّي وظيفتها بمعزلٍ عن السّياق الذي وردت فيه، فبحر الأرمّ هو الشّيء الوحيد المتبقّي في ساحات الدّيار، لكن ليس على شكله الحقيقيّ، وإنّما على شكل حبّ فلفل؛ وذلك لأنّ حبّ الفلفل يتسبّب في الألم والحرقة، فتتحوّل مشاهدة حبّ الفلفل إلى مشاهدة موطن الآلام والعذاب والمعاناة.

إن استطاع الشاعر من خلال توظيف هذه الصّورة التّشبيهيّة أن يُوفّق ويماثل بين أمرين متباعدين، وهذا يدلّ على إبداع الشاعر وتفوّقه في هذا المجال، فطّرفاً الصّورة " بحر الأرمّ "، و " حبّ الفلفل " شيئان متباعدان إلّا أنّ الجمع بينهما في صورة واحدة يعكس شيئاً مجهولاً يجيش في نفس الشاعر، لكن بعد التأمّل، تبرز حقيقة الجمع بين الصّورتين، والمتمثّلة في قسوة الفراق وشدة المعاناة، والشّعور بالغربة، والإحساس بالخوف وعدم الأمان ممّا هو قادم، ولهذا كانت صورة الرّحيل تبكيه بكاءً غزيراً وكأنّه يشقّ الحنظل بظفره فتكثر دموعه رغماً عنه، يقول: (1)

{الطّويل}

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ

فالشاعر يمثّل الموقف أفضل تمثيل، حيث بدأ بنقل الصّورة من صبيحة الفراق حيث مشهد الرّحيل ووقوفه لدى سمرات الحيّ، وخصّ السّمّرات لأنّهم كانوا يتقرّبون بها إلى الآلهة، وصولاً إلى المشهد الأكثر حزناً وبكاءً وهو تشبيه حاله بحال من يشقّ الحنظل، فتدمع عيناه بغزارة لشدة مرارة الحنظل، وذكر الحنظل، " لأنّ من يشقّه يجد أثر مرارته في حلقه وأنفه وعينه فيكون في حال سيئة" (2).

وشبّه أيضاً الأطلال بالصّحف المكتوبة، يقول مصوراً الأطلال التي هيّجت حزنه وهَمَّهُ: (3)

(1) ديوانه، ص 15.

(2) السندوبي، حسن: شرح ديوان امرئ القيس، ص 144.

(3) ديوانه، ص 85.

لَمَنْ طَلَّلَ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانٍ

شبه الأطلال التي تصفها الرياح بالصحف المكتوبة، فصورها بخط زبور في عسيب يمان، أي خط زبور في سعف النخل الوارد من اليمن والمعد للكتابة. يقول: " نظرت إلى هذا الطلل فهيج أحزاني وهمومي، " لأنه لم يبق من آثاره إلا مثل الكتاب في الخفاء"⁽¹⁾.

إن مثل هذا الانزياح الذي يبرز من خلال تشبيه آثار الديار الدارسة بالكتابة على سعف النخل، يعبر عن فنية الخطاب الأدبي عند امرئ القيس في الخروج عن الدلالة المعجمية إلى دلالة فنية إيحائية، حيث نجد أن وجه الشبه الذي جمع بين المشبه والمشبه به (الآثار الدارسة والخفاء) لم يكن ليحدث إلا بسبب إهمال كلا الطرفين، فرحيل الأهل والأحبة عن الديار يحولها إلى أطلال مقفرة خربة، وترك الصحف لعناصر الطبيعة يتلفها ويجعلها غير صالحة. إذن الانزياح يتمثل في عناصر الطبيعة وتأثيرها على المكان بعد خروج الأهل والأحبة منه.

وقد تغزل امرؤ القيس بالمرأة من خلال الوصف وتشبيه معظم أعضاء جسمها، فشبه أعلى صدرها بالمرأة في صقلها وتألقها، وذلك في قوله:⁽²⁾

{الطويل}

إِذَا قُلْتُ هَاتِي نَوِّلِينِي تَمَائِلَتْ عَلَيَّ هَضِيمَ الْكَشْحِ رِيًّا الْمُخْلَلِ
مُهْفَهْقَةً بِيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَانِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَلِ
كَبْكُرٍ مُقَانَاةِ الْبِيَاضِ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرَ الْمَحْلَلِ

تبدو عملية الانزياح جلية في البيت الثاني والثالث، فهذه المفاجأة التي طرأت من خلال الانزياح تعد من الأساليب الفنية البارزة، والتي تسهم في منح النص طرافة وغرابة، فالشاعر لم يعد ينظر إلى الأشياء على حقيقتها، وإنما أصبح ينظر إليها من خلال حبه وتعلقه بمعشوقته. فالشاعر يرى ترائب معشوقته مرآة مصقولة شديدة اللّمعان والتّألق، وهي إشارة إلى عنصر الثّبات والديمومة، وكأنّ الشاعر يتمنى أن تبقى معشوقته أمام ناظريه ليبقى حيّاً سعيداً، فبدونها

(1) ينظر: ديوانه، ص 85.

(2) السابق نفسه، ص 15-16.

لا حياة يحياها ولا سعادة يتمناها. أي أن الشاعر انزاح بصورة المرأة من كائن حي ذي خصائص وصفات معينة إلى صورة جماد يختلف في صفاته وخصائصه عن الكائن الحي، إلا أنهما يتفقان في صفتي اللّمعان والجمال، وبهذا الانزياح يجعل الشاعر جمال معشوقته ثابتاً ولا ممعاً لا يتغير؛ فتحلّ السّعادة والسّرور محلّ الألم والمعاناة.

وفي البيت الثالث استطاع الشاعر أن يوظف الانزياح المتمثل بعقد مشابهة بين لون معشوقته ولون بيض النّعام المشوب بصفرة، ليعكس مدى حبّه لها وشوقه لملاقاتها، فهذا البياض المشوب بصفرة يوحي بالاستقرار والأمن والطّمانينة، فهذا اللون هو لون أشعة الشّمس، وهو محبّب لدى العرب، لكن هناك شيء ما—ربّما بعدّها عنه—يعكّر صفوة هذا اللون، وهذا يشير إلى عدم صفاء فكر الشّاعر، وعدم ارتياحه النّفسي، فهذه الصّورة المنزاحة عن المألوف مفعمة بمشاعر نفسية مؤلمة.

ومن تشبيه أعضائها قوله مشبّهاً عينها بعين بقرة تنظر إلى جاذرها خوفاً عليها من الأذى، ومشبّهاً جيدها بجيد الطّبي: (1)

{الطّويل}

تَصُدُّ وتبدي عن أسيلٍ وتتقي بنَاطرةٍ من وحشٍ وجرةٍ مُطْفِلِ
وجيدٍ كجيد الرّئم ليس بفاحشٍ إذا هي نصّته ولا بمعطّلِ

انزاح الشّاعر في استخدام العين من مجرد النّظر والرّؤية عند الإنسان والحيوان إلى صورة جديدة، فلم تعد العين وسيلة للنّظر والرّؤية، وإنما نقلها من وظيفتها الحقيقيّة إلى وظيفة جديدة تتمثّل في الرّحمة والعطف والحنان، لأنّ عينيّ الأنثى تكون أجمل عند الولادة، ويبدو منهما العطف والحنان، ولذلك خصّ المطفل داعياً معشوقته للرّأفة به والشفقة عليه، وفي ذلك تظهر الحالة النّفسيّة التي تسيطر عليه، فهو في أمس الحاجة إلى من يعطف عليه ويهتم به.

وفي قوله "وجيد كجيد الرّئم"، انزاح الشّاعر بهذا التّركيب ليقارب بين طرفي التّشبيه، ويشعر المتلقّي بالمثلثة. أي أن الشّاعر انزاح من المعنى المباشر لطول العنق وجماله إلى تقديم

(1) ديوانه، ص 16.

هيئة أخرى تعكس جمال العنق الممتد. إلّا أنّ جمال عنق معشوقته يفوق جمال عنق الطّبي في أنّه مزين بالحليّ وليس معطّلاً كعنق الطّبي، وهذه الصّورة مستوحاة من الطّبيعة من حوله، تخيلها وألصقها بمعشوقته ليعبر عن جمال معشوقته الأخاذ.

ثمّ تغزّل الشاعر بشعرها التّام الذي يشبه الفحم لشدة سواده، وبالعنق لكثرتة وتداخله، فهو شعر طويل يزيّن ظهرها إذا أرسلته عليه، فاستخدم التّشبيه ليرز بلاغة الوصف والتّصوير، حيث شبه طول شعرها وكثافته وغازاته بقنو النّخلة، يقول: (1)

{الطّويل}

وَفَرَعٍ يُغَشِّي الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقَنَوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّمِ

ثم يصف خصرها بقوله: (2)

{الطّويل}

وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مُخَصَّرٍ وَسَاقٍ كَأَنْبُوبِ السَّقِيِّ الْمَذَلِّ

يشبّه الشاعر شعرها الطّويل الأسود بعنق النّخلة، وخصرها اللّطيف الضّامر في دقّته بالحبل المجدول، وساقها الصّافية النّاعمة بأنبوب برديّ.

في هذه الأبيات انزاح الخطاب الشعريّ من الصّورة المألوفة لأعضاء المرأة إلى صورة مفعمة بالأبعاد الدّلالية والإيحائية، حيث تقترب هذه المرأة في صورتها وهيئتها من الطّبيعة الحيّة (عنق النّخل، وأنبوب البرديّ، وخطام البعير)، لتصبح المعشوقة تعبيراً عن الحياة التي يتطلّع إليها الشاعر حتّى يخلص نفسه من الهموم والآلام، فالصّور التي تخيلها الشاعر تدلّ على النّماء والخصب والحياة.

مما سبق يتبيّن أنّ الشاعر نقل صورة عنق النّخل من دلّالته الأصليّة المعهودة إلى دلالة جديدة، حيث أصبح شعر معشوقته، وذلك لما بينهما من كثافة وغازة وجمال، ثمّ استحال

(1) ديوانه، ص 16

(2) السابق نفسه، ص 17.

خصرها في دقته وضموره خطام بعير، وساقها لم يعد ذلك العضو البشري المعهود، بل اتخذ في مخيلة الشاعر صورة جديدة توحى بالصفاء والنقاء أكثر مما لو جاءت على صورتها الأصلية.

ويستطرد الشاعر في تصوير جمال معشوقته قائلاً: (1)

{الطويل}

تُضِيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها مَنارةٌ مُنسى رَاهِبٍ متبَّـلٍ
أي أن نورَ وجهها يُضيءُ ظلامَ الليل الدَّامس، كما يضيء مصباحُ الرَّاهِبِ المنقطع
للعِبادَةِ في ظلامِ اللَّيْلِ.

فشبّه معشوقته بالسراج المضيء لبياضها وشدة نور وجهها، وخصَّ اللَّيْلَ وذلك لأنَّ الإضاءة في اللَّيْلِ تكون أشدَّ وأقوى وأوضح، كما خصَّ منارة الرَّاهِبِ الممسي؛ "لأنَّه يوقده ليهتدي به، فهو يعتني به، يريد أن نور وجهها يغلب ظلام اللَّيْلِ، كما أن نور مصباح الرَّاهِبِ يغلبه" (2).

يبدو من خلال الصّورة التشبيهية السابقة أنَّ الشاعر انزاح بصورة الضياء والإنارة من الشَّكل النَّمطيِّ التَّقليديِّ المألوف، ومن الوظيفة المعهودة له إلى صورة جديدة غير مألوفة، فلم تعد المرأة مخلوقاً بشرياً في الأرض، وإنَّما ارتقى بها الشاعر إلى السَّماء، ونقلها من بعدها الماديِّ بخصائصه وصفاته إلى البعد الدِّينيِّ الَّذي يتملَّ في صورة الرَّاهِبِ المتعبِّد الَّذي ينير الطَّرِيقَ أمام الضَّالِّين.

وليس بعيداً عن المعنى السابق، قوله في قصيدة أخرى: (3)

(1) ديوانه، ص 17.

(2) حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ص 57.

(3) ديوانه، ص 29.

{الطَّوِيل}

ويا رَبَّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ وَلَيْلَةٍ بِآنِسَةٍ كَأَنَّهَا خَطُ تِمَثَالٍ
يُضِيءُ الْفِرَاشَ وَجْهَهَا لَضَجِيعِهَا كَمَصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيلَ ذُبَالٍ
كَأَنَّ عَلَى لِبَاتِهَا جَمْرَ مُصْطَلٍ أَصَابَ غَضَى جَزْلاً وَكُفَّ بِأَجْذَالٍ

في البيت الأول تصل علاقة المشابهة بين المشبّه والمشبّه به إلى صهر المشبّه بالمشبّه به، فلم تعد المعشوقة على صورتها الطبيعيّة المعهودة، وإنّما اتخذت شكلاً جديداً، شكل التمثال الذي نقش بعناية فائقة، فانزاح بها الشاعر من كائن حيّ يتغزل الناس بحسنه وجماله إلى جماد، تمثّل في صورة صنم يتودّد ويتقرّب الناس منه ليستجيب لدعواتهم، وهذا ينقل المرأة من صورة الكائن الحيّ الضعيف إلى صورة جديدة توحى بالقوّة والرّهبة.

وفي البيت الثاني استطاع أن يوظّف الانزياح المتمثّل بعقد مشابهة رائعة بين طرفين متباعدين لخدمة المعنى ودلالاته، فالمشبّه (وجهها) يعدّ عضواً من أعضاء الجسم بمكوناته المعروفة، بيد أنّ الصّورة التشبيهيّة تقدّمه بشكل مغاير، فالوجه أصبح مصدراً للنور والإضاءة فكأنّ الشاعر أراد من خلال هذه الصّورة التي انزاح بها عن المعنى المباشر إلى تصوير جمال معشوقته الذي يضيء الفراش ليلاً بمصباح الزيت مصدر الإضاءة. أي أنّ الشّاعر يصوّر معشوقته مصدراً للحياة، فلا حياة من دون إضاءة، ولا حياة للشّاعر دون المعشوقة.

وفي البيت الثالث انزاح الشّاعر بصورة جمر الغضا الذي يوقد للاصطلاء به والاستدفاء بجمره إلى صورة جديدة ليست معهودة ولا مألوفة، فلم يعد جمر الغضا وسيلة للتدفئة أو الإضاءة، وإنّما انزاح به الشّاعر إلى صدر المعشوقة، فلم يأخذ مكانه المعتاد، وإنّما نسب إلى الحلية التي تتزيّن بها المعشوقة فتزيدها جمالاً وحسناً، وربّما أراد أن لون صدرها أبيض محمّر كالجمر.

وفي حديث الذّكريات، يوظّف امرؤ القيس الحواس في صورته المتعدّدة في إطار من الحوار الذي ساد الأبيات، ليصوّر حالته مع فتاته ومعاناته في لقائها ومحادثتها، يقول في ذلك: (1)

(1) ديوانه، ص 31.

{الطَّوِيل}

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ

يقول صاحب خليل إبراهيم: " منذ البدء استخدم الشاعر الصَّورة اللَّمسيَّة عند نهوضه من مكانه إليها في حذر، وشيئاً بعد شيء كي لا يشعر به أحد، مثل فقاعات الماء يعلو بعضها بعضاً في ملامسة رقيقة وعلى مهل، وبعد أن مَسَّ أهلها النَّوم" (1).

قدَّم الشاعر صورة جميلة لمعاناته في الوصول إلى معشوقته:

فسموَّ الإنسان في معناه المباشر هو الانتقال من مستوى منخفض إلى مستوى مرتفع بمشقة وصعوبة، غير أنَّ السَّيَّاق يخرجُه من صورته التَّقليديَّة إلى دلالة عميقة تستمد قوتها من الطَّبيعة، فالمشبه به ابتكار من الشَّاعر، جاء به لينقل للسامع توجَّسه وخوفه وحذره، فكأنَّ الشَّاعر أراد من خلال هذا التَّشبيه الذي انزاح به عن المألوف إلى تصوير طريقته في الوصول إلى المعشوقة بحذر، تماماً كما هي فقائيع الماء التي لا تصدر صوتاً ولا يشعر بها أحد عندما يعلو بعضها بعضاً.

وامرؤ القيس هو "أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلَّم الشعراء إليه، فلم ينازعه أحد إيَّاه" (2).

لكن بعد أن وصل الشَّاعر إليها وروَّضها كما يُروِّض البعير، أحبَّها فمالَت إليه، وأصبح زوجها سيِّئ الظَّن مغبراً كاسف الحال، دلالة على الغضب وعدم الرِّضا، يقول امرؤ القيس في وصف حال زوجها بعد الذي رآه وسمَّعه منهما: (3)

{الطَّوِيل}

يَغْطُ غَطِيطَ الْبَكْرِ شُدَّ خِنَافُهُ لِيَقْتُلَنِي وَالْمَرْءُ لَيْسَ بِقَتَالٍ

(1) إبراهيم، صاحب خليل: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000،

ص 147-148. pdf 148-147. mal – 06817. Elibrary. mediu. edu. my /books / الموقع

(2) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 262.

(3) ديوانه، ص 33.

يسند الشاعر الفعل (يغطّ) إلى الإنسان، وهذا الإسناد غير مألوف في دلالاته التي أرادها الشاعر، إذ إنّ فعل الغطيط يرتبط بالحيوان أكثر ما يرتبط بالإنسان، لأنّ الفعل يغطّ يعني هنا الذي هدر في الشّقشقة، أو المخنوق لغيظه من شيء ما، حيث نقل الشاعر دلالة هذا الفعل من معناه المعجمي إلى معنى جديد، فلم يعد يعني النّخير عند الإنسان، وإنّما نقله الشاعر إلى معنى خاصّ بالفتيّ من الإبل، حيث انزاح الشاعر بهذا الأسلوب ليدفع المتلقّي إلى التأمّل في هذه الصّورة، صورة الفتّي من الإبل عند ترويضه، حيث يشدّ في خناقه وحول رقبتة حبل ليروّض به، فيسمع له صوت كصوت المختق، فالشاعر أحال الزّوج بغيراً مخنوقاً، بل متألّماً، كي يظهره بمظهر الضّعيف البائس، ويحطّ من قدره.

ثمّ يعتمد الشاعر إلى تصوير سيفه ونفاذه بقوله: (1)

أَيَقْتَنِي وَالْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرُقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالٍ

فقد شبّه نصل سهمه ونباله في النّفاذ والرّهبة بأنياب الأغوال، وفيه " مناسبة دقيقة لأنّه أراد أن يشير إلى الهول الكامن في هذه المسنونة التي تحميه في ديبية الجسور الدّاعر" (2)، " فللتشبيه غاية نفسية، إذ شبهها بأنياب الأغوال تشنيعاً لها، ومبالغة في وصفها، وترهيباً لأمرها، لما في النفس فيها من قبح وإنكار" (3).

تشكّل عمليّة الانزياح في قوله (مسنونة زرق كأنياب أغوال) خرقاً للغة وأنماطها المألوفة؛ إذ أسهمت في منح النصّ طرافة وبعداً عن المألوف، فالشاعر يرى الأشياء بخلاف الواقع، حيث يضع المتلقّي أمام صورة غير واقعية وغير مألوفة، فالأغوال غير مدركة بالحواس وليس لها أنياب، ولكن لها صورة قبيحة في الذّهن ترهب النفوس، فانزاح بها الشاعر من صورة ذهنية وهمية إلى صورة واقعية تمثّلت بنباله المخيفة، ليصل من خلال هذه الصّور البشعة إلى قمة التّهويل والتّخويف.

(1) ديوانه، ص 33.

(2) أبو موسى، محمد: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، ص 94.

(3) الطوفي، نجم الدين سليمان بن عبد القوي: موائد الحيس في فوائد امرئ القيس، تح: مصطفى عليان، ط1، عمان: دار البشير، 1414هـ - 1994م، ص 215.

ومن خلال التشبيه الذي يوحى بشدة تعلقها به، فقد شَغَفَ فؤادها كما شَغَفَ الرَّجُلُ النَّاقَةَ
المطلية بالقطران، يقول في معشوقته: (1)

أَيَقْتَنِي وَقَدْ شَغَفْتُ فُؤَادَهَا كَمَا شَغَفَ الْمَهْنُوءَةَ الرَّجُلُ الطَّالِي

إنَّ الشاعر في البيت السابق يتجاوز في دلالاته المعنى اللغوي المباشر الذي يعكسه التشبيه، ليكشف عن قضية نفسية عاشها الشاعر، فهو يؤكد تعلق المعشوقة به إلى حد أنها لا تستطيع التخلي عنه، فالمشبه حبه والمشبه به القطران، أمران متباعدان، ومن هنا انزاح الشاعر في تصويره للحب من المعنى التقليدي المألوف إلى صورة غير مألوفة تعكس هذا المعنى بشكل غير مباشر، فالمشبه والمشبه به يتفقان في الحاجة إلى كل منهما، ويختلفان في كون الحب شيئاً معنوياً والقطران مادي ملموس، إلّا أنَّ الشاعر أراد من خلال هذه الصورة التي انزاح بها عن المعنى المباشر إلى تصوير حب تستلذ به المعشوقة فيغشى عليها، تماماً كما هي حال الناقة المطلية بالقطران.

وينتقل الشاعر من وصف المرأة والتغزل بها إلى وصف الليل وطوله، وثبات نجومه، وما يعانيه الشاعر من اشتياق للصباح للظفر بقتلة أبيه، يقول في معلقته معبراً عن ذلك أفضل تعبير: (2)

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهَمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجُوزِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكَامِلِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فَيْكَ بِأَمْثَلِ
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجُومَهُ بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلُ شُدَّتْ يَبْذُبِلِ

إنَّ الشاعر في نصّه يتجاوز اللغة المباشرة التي يؤديها التشبيه لينقل للمتلقّي ما يعانيه، فقد شبه ظلام الليل في هوله وصعوبته ونكارة أمره بأمواج البحر، فالمشبه هو الليل والمشبه به

(1) ديوانه، ص 33.

(2) السابق نفسه، ص 18.

هو موج البحر "وجه الشبه الذي يشترك فيه الليل وموج البحر صفتان هما: الظلمة والروعة"⁽¹⁾، أو الرهبة والخوف.

في هذه الصورة التشبيهية الرائعة، انزاح الشاعر من المعنى المباشر والمألوف لطول الليل إلى تقديم صورة جديدة وغير مألوفة، تعكس هذا المعنى بشكل غير مباشر وغير مألوف، فالليل في طوله وظلمته ووحشته وثباته يقترب في مخيلة الشاعر من موج البحر، وموج البحر مظلم موحش مخيف يعلو بعضه بعضاً ولا يتوقف، فكأن الشاعر أراد من خلال هذه الصورة التي ماثل فيها بين متباعدين، وانزاح بها عن المعنى المباشر إلى تصوير ليل لا ينتهي ولا يتوقف، تماماً كما هي أمواج البحر التي لا تنتهي ولا تتوقف.

"قالشاعر هنا لا يقصد التشبيه لذاته، ولكن غايته التعبير عن انفعاله النفسي الهائل، الذي تكسوه الهموم، وتملؤه الأحزان، وتتلاطم فيه الهواجس ليلاً، بسبب رحيل معشوقته، ولم يختبر الشاعر الليل بسبب شكله الخارجي المتشح بالسواد، ولا بسبب تكدس ظلمه، ولكن لأن الليل أوان زيارة الهموم، وسهاد العيون، وسهر المحبين والخلق نيام"⁽²⁾.

ويرى هلال الجهاد أن: "العلاقة بين المعاناة والليل تجعله موج بحر بكل ما ينطوي عليه من ثقل وسطوة وجبروت، وظلمته تتحول إلى ستور ترخي، ثقيلة الوطأة على ذات الشاعر ووعيه، ثم نكتشف أن كلاً من الموج والستور هي الهموم نفسها التي تبثلي الشاعر وتقض عليه مضجعه....."⁽³⁾.

أمّا إذا انتقلنا إلى وصف الفرس، فإننا نلاحظ أن امرأ القيس أكثر من وصف فرسه، وذلك كغيره من الشعراء الجاهليين.

(1) عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية - علم المعاني - البيان - البديع، ط1، بيروت: دار النهضة، 1430هـ - 2009م، ص 283.

(2) عبد الحق، سليمان علي محمد: توظيف الصورة البيانية في ترسيخ المنفعة والقيمة في الشعر الجاهلي، جامعة الملك فيصل، 1435هـ، ص 4.

(3) الجهاد، هلال: جماليات الشعر العربي، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2007م، ص 219.

ولأهميّة الخيل " لم تكن العرب تعدّ المال في الجاهليّة إلّا الخيل والإبل، وكان للخيل عندها مزيّة على الإبل، فلم تكن تعدل بها غيرها ممّا يملكون، ويمنعون حريمهم، ويحمون من وراء حوزتهم وبيضتهم، ويغاورون أعداءهم ويطلبون ثأرهم، وينالون بها الغنائم، فكان حبّهم لها، وعظم موقعها عندهم على حسب حاجتهم إليها وغناهم عنها، وما يتعرّقون من بركتها ويمنها"⁽¹⁾.

و" كان الإنسان الجاهليّ ينظر إلى حصانه عن طريق العامل الحسيّ الانفعاليّ الذي يدفعه إلى تصوير الظاهرة وتشخيصها خالغاً عليها إنسانيّته التي تتطلّب منه ربط الصّورة الشعريّة بالمشاعر والأحاسيس التي تسيطر على حياته الفنيّة والدينيّة، ذلك أنّه وُجِدَ في شأنه من قوّة الإدراك، وحدّة القلب، وذكاء الذّهن... ما يقصر عنه كثير من جنس العقلاء؛ ولذا نجد من شعرائهم من أضفى عليه صفة الإنسانيّة"⁽²⁾.

وإذا أمعنا النّظر في أشعاره، فإنّنا نجد الفرس الذي يصفه، يمثّل - في معظمه - جانباً واحداً من جوانب حياته، أي جانب اللّهُو والصّيْد، ونادراً ما يمثّل جانب الفروسيّة، يقول إيليا حاوي: " ولسنا نقع على وصف الفرس الحربيّ إلّا في نُبْذٍ قليلة لا تعدو خمسة أبيات، اثنان منها نظمها في طريقه إلى الرّوم:

{الطّويل}

وَإِنِّي زَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتُ مُمَلَّكًا بِسَيْرٍ تَرَى مِنْهُ الْفَرَانِقَ أَزُورًا
عَلَى كُلِّ مَقْصُوصِ الذَّنَابِي مُعَاوِدٍ بَرِيدَ السَّرَى بِاللَّيْلِ مِنْ خَيْلِ بَرَبْرَا

والبيتان الآخران جاءا في إحدى داليّاته التّهديديّة، حيث وصف عدّته الحربيّة من درع

ورمح وفرس:

(1) ابن هذيل، علي بن عبد الرحمن: حلية الفرسان وشعار الشجعان، تح: محمد عبد الغني الحسن، دار المعارف للطباعة والنشر، ص 43.

(2) السعيد، ناصر بن دخيل الله: البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل، رسالة ماجستير منشورة، جامعة أم القرى، 1420هـ - 1421هـ، ص 89.

وَأَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ، وَتَأَبَّيْتُ جَوَادَ الْمَحَنَّةِ وَالْمَرْوَدِ
سَبُوحًا، جَمُوحًا، وَإِحْضَارُهَا كَمَعْمَعَةِ السَّعْفِ فِي الْمَوْقِدِ
والبيت الآتي ذكر فيه شخوصه إلى الحرب على متن فرس قصيرة الشعر، قليلة اللحم
طويلة متناسبة:

قَدْ أَشْهَدُ الْغَارَةَ الشَّعْوَاءَ تَحْمَلْنِي جِرْدَاءُ مَعْرُوقَةُ اللَّحِينِ، سِرْحَوْبُ⁽¹⁾
وفيما عدا هذه الأبيات تمثل وصف الفرس عند امرئ القيس في مواضع اللّهُو واللّعب
والصّيْد، فهو يشرع في وصف فرسه بقوله:⁽²⁾

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمَنْجَرٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مَكْرٍ مَقَرٍّ مُقْبِلٍ مُدِيرٍ مَعَا كَجُلُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
انزاحت الصّورة التّشبيهيّة عند امرئ القيس عن الصّورة المألوفة للفرس إلى رسم
صورة جديدة مبتكرة، فالمشبه واحد والمشبه به متعدّد، فذلك الفرس شبه مرّة بِـ قيد الأوابد من
حيث قوّة المنع وعدم القدرة على الإفلات، ومرّة بالصّخر الصّلب الذي ألّقاء السّيل من مكان
مرتفع ليكسب المشبه صفة السّرعة والصّلابيّة التي اتّصف بها الصّخر عندما أصبح جلمودًا، فبدأ
في أكمل صلابته وسرعته.

انزاح الشّاعر عن اللّغة المألوفة في وصف الفرس إلى ما هو غير مألوف، وذلك بإسناد
صفات غير موجودة في الفرس وغير مألوفة في الواقع، ممّا أدّى إلى خرق لأفق التّوقع، ففي
البيتين السّابقين، نقل الشّاعر صورة الفرس من شكله وهيئته الطّبيعيّة المألوفة إلى شيء جديد لا
يتوافق مع صفات الفرس على أرض الواقع، فسرعة الفرس الكبيرة جعلته — في مخيّلته
الشّاعر — قيدًا للوحوش، والقيد بمعناه المباشر لا يتوافق مع الفرس في الصّفات والخصائص،
لكن الشّاعر أراد أن يؤكّد قوّة المنع عند فرسه بحيث لا تقلت منه طريدة، فجاء بلفظ قيد والذي
يدلّ على قوّة المنع والإحاطة والشمول. وعندما شبهه بجلمود صخر ألّقاء السّيل من مكان مرتفع

(1) حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ص 84 — 85.

(2) ديوانه، ص 19.

إلى مكان سحيق، انزاح من المعنى المعجمي للجلمود إلى إعطاء صورة غير مألوفة تعكس المعنى بأسلوب غير مباشر، فالفرس أصبح في نظر الشاعر على هيئة صخر صلب هوى به السيل القوي من القمة إلى القاع، ذلك لأنّ الشاعر أراد من خلال هذه الصورة المتحوّلة التي انزاح بها من المعنى المباشر إلى معنى غير مباشر إلى تصوير فرس قوي وسريع يكاد يتوافق في سرعته وقوّته مع سرعة الصّخر الصّلب وقوّته الذي يهوي من أعلى إلى مكان سحيق.

ثمّ شبّه الفرس عندما يسقط اللبّد عن ظهره بالصّخرة الملساء التي يزلّ المطرُ الهاطل عنها، وهذا التشبيه فيه من البلاغة ما فيه، وذلك مبالغة في ملاسة ظهره، علاوة على فخر الشاعر بنفسه: (1)

{الطّويل}

كُمِيتَ يَزُلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفَوَاءُ بِالْمُتَنَزِّلِ

ينقلنا الشاعر من صورة ظهر الفرس الطبيعيّة المألوفة إلى صورة جديدة لا تتوافق مع طبيعة الحيوان، هذه الصّورة الجديدة استوحتها مخيلة الشاعر من الطبيعة الصّامتة من حوله، فلم يعدّ ظهر الفرس صالحاً للامتطاء أو الرّكوب، ولم يعدّ ذلك الحيوان الذي ينتشر الشّعْر والتّجاعيد على أنحاء جسده، بل أصبح على هيئة مغايرة، هيئة صخرة ملساء، فكأنّ الشاعر أراد من خلال هذه الصّورة التي تخيلها وانزاح بها عن المعنى الحقيقيّ إلى تصوير ظهر الفرس سطحاً أملساً لا يثبت عليه شيء إلّا الشاعر نفسه، كما هي حال الصّخرة التي لا يثبت عليها الماء، ومن المعروف أنّ الماء لا يثبت على أيّ سطح أملس مائل، أي أنّ الشاعر يثبت ويؤكد أنّه لا شيء يثبت على ظهر فرسه إلّا هو، وهذا يعكس قوّة فرسه وسرعته، وفخره بنفسه.

واستكمالاً للصّورة البيانيّة السّابقة، يشبّه الصّوت المنبعث من صدره بصوت الماء الذي

يغلي في القدر: (2)

(1) ديوانه، ص 20.

(2) السابق نفسه، ص 20.

على العقب جياش كأن اهتزامه إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

انزاح الشاعر في ألفاظه وتعبيراته، لتحقيق غاية نفسية تجيش في نفسه، فينعكس ذلك على صوره المبتكرة، مما يؤدي إلى مفاجأة المتلقي واستثارتها للبحث في المعاني الخفية.

فعندما يشبه الصوت المنبعث من صدر فرسه عند جريه بصوت غليان الماء داخل القدر الموضوع على النار، يشعر المتلقي أنه استطاع بخياله الواسع أن يماثل بين حالتين تبدوان في الواقع متباعدتين متنافرتين، وهذا من إبداعات الشاعر؛ لأنه انزاح عن المعنى المألوف وأخرجه بصورة توحى بصفات متعددة للفرس، فطرفا التشبيه " صوت الفرس " و " صوت غليان الماء " أمران متباعدان، إلا أن الجمع بينهما في صورة موحية يؤدي إلى استكشاف جديد يرتبط بالحالة النفسية والشعورية التي دعت الشاعر للربط بين المتباعدين، حيث انزاح بصوت الفرس عند الجري من مجرد صوت حيوان يخرج من الجوف إلى صوت غليان الماء داخل القدر الساخن، وهذه الصورة الجديدة تجمع عدة أمور في آن واحد، فالنار تحت القدر تمثل أصالة الفرس، والقدر تمثل جوفه، والماء يمثل زفيره المشبع بالبخر، وحركة الماء داخل القدر وما ينتج عنها من صوت تمثل صوته وطريقته في الجري، كل هذا من أجل إظهار فخره بفرسه الذي يعكس شخصيته وقوته.

ويؤكد الشاعر من خلال التشبيه التمثيلي على سرعته وقوة اندفاعه، بقوله: (1)

{الطويل}

دريـر كـُـدِرُوفِ الوليدِ أَمَرَهُ تَقَلُّبُ كَفَيْهِ بِخَيْطٍ مُوصَّلِ

تجاوز الشاعر المبالغة إلى الخيال في تشبيه فرسه بالخدروف (الخرارة) التي يلعب بها الصبيان، فهي تدور بشكل دائري بحيث لا تجعل الناظر إليها يراها، وهذا يعيدنا للتأمل في قوله: " مكرّ مفرّ مقبل مدبر معاً... "، وقوله: " وعلى العقب جياش "، كلّها صفات مثالية خلعها الشاعر على فرسه لإثبات سرعته وشدة اندفاعه، ليصل من خلالها إلى فخره بنفسه وبفروسيته.

(1) ديوانه، ص 21.

من خلال التصوير الدقيق المعتمد على المشابهة في البيت السابق، يلحق الشاعر حالة بحالة على سبيل المشابهة، حيث انزاح في ألفاظه وتراكيبه من معانيها السطحية إلى دلالات عميقة وخفية، لا يصل إليها المتلقي إلا من خلال التأنّي والتّمعّن، فسرعة فرسه وهو يجري لا تماثل سرعة بقية الحيوانات فحسب، بل تقترب من سرعة الحرارة التي يلعب بها الصبيان، فهي قطعة من الخشب أو غيره، مثقوبة من منتصفها، تدور بسرعة كبيرة، بحيث لا يراها الناظر إليها، وإذا تأملنا حركة الرّجلين واليدين أثناء جري الفرس السريع، نجد أنّ هذه الحركة تكاد تكون شبيهة بحركة الحرارة، تماماً كما هي حركة الحرارة التي تدور بسرعة فائقة.

وفي الأبيات الآتية، يورد " أربعة تشبيهات بليغة لتعزيز سمة الفرس المشتهى التي يريدها الشاعر، لذلك يستعير أهمّ السمات وأجملها التي تميّز الحيوانات الأخرى وتناسب الفرس ليلصقها به " (1)، وذلك في قوله: (2)

لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقًا نَعَامَةً وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقَرِّيبُ تَفْطَلٍ

إنّ تشبيه الفرس بهذه التشبيهات المتنوّعة، يمثّل انزياحاً وخروجاً عن المألوف، فهو في سرعته وقوّة اندفاعه وتعدّد الصفات التي يمتاز بها من غيره من الحيوانات، يتخطّى الصّعاب والأهوال في صحراء مقفرة وقاسية، لا يستطيع الفارس أن يتجاوزها إلّا إذا ملك فرساً مثاليّاً كفرس امرئ القيس، بل أكاد أجزم أنّ وصف امرئ القيس لفرسه " ينزع نزوعاً أسطورياً، فصورة فرسه هي صورة الفرس المثاليّ الذي يشكّل النمط المشتهى من قبل الفارس، وقد اعتمد في تقديم هذه الصورة المثاليّة للفرس على التشبيه التّمثيليّ الذي يجسّد الحالة الكليّة للفرس بمقابلتها بصورة متعدّدة لا تتحصّل في الواقع، وإنّما في المخيلة، واعتمد أيضاً على التشبيه البليغ الذي أفاد استعارة صفات مميّزة لحيوانات أخرى لإلصاقها بالفرس في سبيل الوصول إلى وصف مثاليّ لنموذج الفرس المشتهى" (3)، لهذا انزاح الشاعر بهذه الصفات الخاصة بحيوانات

(1) ينظر: صبح، خلدون سعيد: البنية الجمالية للتشبيه في معلقة امرئ القيس، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد (84)، الجزء (8)، ص 460.

(2) ديوانه، ص 21.

(3) ينظر: صبح، خلدون سعيد: البنية الجمالية للتشبيه في معلقة امرئ القيس، ص 460.

مختلفة عن الفرس، ونقلها من مدلولاتها المألوفة وصورها التقليدية إلى مدلولات أصبحت تعطي الفرس صورة حيوانات مختلفة عنه في طبيعته وواقعه، فهذه الصفات الجديدة شكّلت فرس امرئ القيس المشتبه، ذلك أنّ هذه الصفات المنتقاة من أربعة أنواع من الحيوانات تمثل تميّز كل منها بالصفة المذكورة له.

ويقول في وصف فرسه أيضاً: (1)

{الطويل}

كَأَن دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ بَنَحَرِهِ عَصَارَةُ حِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلٍ

شبه دم الوحوش على صدر هذا الفرس بعصارة الحناء على الشيب، فأراد أن " يقارن الألوان بالألوان، والشعر بالشعر" (2)، لما يحدثه هذا الفرس من كثرة المطاردة والصيد، وتقييده للأوبد، وهذا ما يريده الشاعر من إيراد الألوان مشبها بعضها ببعض، وما يلقي هذا التشبيه من ظلال على سرعته وقوته وتفننه بالصيد، وقد يسلّ ذلك حركة الحيوانات التي يطاردها، ويجعلها صيدا سهلا. لكن كيف انزاح الشاعر بمعانيه؟، وكيف تمّ له هذا التصوير؟.

إنّ الحناء الذي يصبغ به الشيب لم يأخذ مكانه المعتاد ولم يصبغ به شعر الإنسان (كبير السن)، وإنّما أخذ مكانا جديداً، حيث أصبح علامة على صدر الفرس تدلّ على كثرة الدماء المتناثرة، بحيث صبغت شعر الفرس بدلاً من شيب الرجل دلالة على كثرة الصيد والقتل، فهذا التّباعد المكانيّ بين الدّم والحناء لم يقف حائلاً بين الشاعر وصوره، فكلاهما يوحى بالخوف والهيبة، فالشاعر يصف لحظات الصيد وما فيها من صيد وقتل ليكشف عن قوّة فرسه وهيئته وخوف الطرائد وضعفها التي يصبغ دمها صدر الفرس، ثمّ انزاح إلى صورة الرّجل الكبير وقد صبغ شعره الأشيب بعصارة الحناء. فمن ناحية ماثّل بين اللون الأحمر على صدر الفرس والذي أصبح لونه أبيضاً بعد جفاف العرق وكثرة الغبار، واللّون الأحمر لعصارة الحناء على الشعر الأشيب، وذلك لأنّ عصارة الحناء بلونها الأحمر لا تظهر جليّة إلّا على الشعر الأشيب، ومن

(1) ديوانه، ص 22.

(2) حاوي إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ص 176.

ناحية ثانية ماثل بين الكبير الذي اشتعل رأسه شيئاً، فبدت عليه علامات الهموم والمتاعب، وبين فرسه بعد جولة طويلة من الصيد والمطاردة، ليكشف عن همومه وأحزانه ومتاعبه.

وهكذا قابل الشاعر بين الألوان، فالحصان هو الأداة، والوحوش هي الطريدة، والشاعر هو الفارس الصياد.

لقد أدت الصور البيانية من خلال التشبيه دوراً هاماً في نقل الحالة النفسية للشاعر، فقد عبّر من خلالها عن أمله في تجاوز الصعاب والآلام التي تحيط به من كل جانب.

ويستطرد الشاعر في قصيدة أخرى في وصف أعضاء فرسه مشبّها مؤخرته في ارتفاعها بالكثيب الصغير من الرمل، يقول: (1)

{الطويل}

لَهْ كَفَلْ كَالدَّعْصِ لَبَدَهُ النَّدَى إِلَى حَارِكٍ مِثْلِ الْغَبِيطِ الْمُذَابِ

من الملاحظ أنّ الشاعر " لم يشبّه الكفل بالدّعص وحسب، بل خصّص الدّعص ونعته وحدّده في حال التلبّد بالندى، لتستقيم معادلة التشبيه، لأنّ الرمل المتفكك المنهار يشبه كفل الحصان في شكله، إلّا أنّه لا يشبهه في لمسه، لهذا أردف بوصف تلبّده بالندى، جامعاً بذلك الشبه البصري مع الشبه اللمسي " (2).

{الطويل}

هذا البيت يرتبط عضوياً بالأبيات الواردة قبله، التي قال فيها: (3)

يُبَارِي الْخُنُوفَ الْمَسْتَقِلَّ زِمَاعُهُ تَرَى شَخْصَهُ كَأَنَّهُ عُوْدُ مِشْجَبٍ
لَهْ أَيْطَلَا ظَبْيِي وَسَاقًا نَعَامَةً وَصَهْوَةً عَيْرٍ قَائِمٍ فَوْقَ مَرَقَبٍ

(1) ديوانه، ص 47.

(2) حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ص 178.

(3) ديوانه، ص 47.

وَيَخْطُو عَلَى صُمِّ صِلَابٍ كَأَنَّهَا حَجَارَةٌ غَيَّلَ وَاِرْسَاتٍ بِطُحْلُبٍ

فلما شَبَّهه بالمشجب وهو "عود تنتشر عليه الثَّيَاب"⁽¹⁾، وشَبَّه ظهر الفرس بظهر العَيْر في اعتداله واستوائه؛ و"جعله قائماً لأنه إذا قام تمدد واستوى، وإذا عدا اضطرب، وجعله فوق مَرَقَبٍ، لأنَّ ذلك ممَّا يبيِّن استواءه، ويزيد في تمام خَلْقِه وحسن منظره، ثمَّ شَبَّه حوافره في صلابتها وملاستها بحجارة ماء قد علاها الطحلب فاخضرت وأملست وصلبت"⁽²⁾، فالشَّاعر تدرِّج في الوصف إلى أن شَبَّه الكفل بالدَّعَص لما بينهما من الإشراف والارتفاع، وذكر الحارك (العجز) وشَبَّهه بالغبيط المذأب، وهو قنث الهودج وهو مشرف، وأراد بالمذأب: الموسع، وكأنَّه يعلو هضبة رملية مرتفعة يرصد من على ظهرها الوحوش فلا تستطيع الهرب أو الاختباء. والتَّوظيف الجميل للصَّورة البيانية يعكس أيضاً شدة بأسه وقوَّة تحمُّله، فتشبيه الكفل بكثيب الرَّمْل ليس صدفة، بل اختار الرَّمْل خاصة، لأنَّه في الصَّحراء الحارَّة، دلالة على قوَّة تحمل هذا الفرس رغم قسوة الطُّرُوف الطَّبيعية في الصَّحراء، ثمَّ نعت الكفل بالمتلبَّد في ثباته وتماسكه وصلابته، ممَّا زاد المشبَّه ثباتاً وتماسكاً عن المشبَّه به، ولكي يؤثر نفسياً في المخاطب، جعل المشبَّه يفوق المشبَّه به، فهو ليس كالدَّعَص إذا هبت الرِّيح حرَّكته وتناثرت حَبَّاته وقَلَّلت من ارتفاعه وشمُوخه، بل هو ثابت في شموخه وارتفاعه، متماسك في صلابته وتحمُّله كالرَّمْل إذا أصابه النَّدَى.

إنَّ التَّوظيف الجميل للانزياح في الصَّورة السابقة، يجعل المتلقِّي يتأمَّل في عمليتي النِّقل والتَّقريب بين متباعدين، كفل الفرس وكثيب الرَّمْل، فاختيار الرَّمْل ليس صدفة، ولا هو عملية عشوائية، وإنَّما جاء اختيار الرَّمْل خاصَّة، لأنَّه في الصَّحراء الحارَّة الملتهبَّة، حيث انزاح الشَّاعر من المعنى المباشر لكثيب الرَّمْل وهو حبات غير متماسكة يعلو بعضها بعضاً في شموخ وارتفاع في صحراء قاحلة حارَّة، انزاح إلى إعطاء صورة مغايرة تعبر عن المعنى المقصود بطريقة غير مباشرة.

(1) السندوبي، حسن: شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراكشة وأشعارهم في الجاهلية والإسلام، ص 520.

(2) ديوانه، ص 47.

فكفل الحصان في شموخه وعلوه تشابه في ذهن الشاعر مع كثيب الرمل المرتفع، فكأن الشاعر أراد من خلال هذه الصورة التي انزاح بها عن المألوف تصوير كفل مرتفع وشامخ ككثيب الرمل في ارتفاعه وشموخه، لكن المفاجأة تحصل عندما يكتشف المتلقي أن الشاعر نعت الكفل بالمتلبد مما زاد المشبه ثباتاً وتماسكاً عن المشبه به، ولكي يؤثر نفسياً في المخاطب، جعل المشبه يفوق المشبه به، فهو ليس كالدَّعَص إذا هبت الرياح حركته وتناثرت حباته وقللت من ارتفاعه وشموخه، بل هو ثابت في شموخه وارتفاعه، متماسك في صلابته وتحمله.

ومن تشبيهه سرعة فرسه، قوله أيضاً: (1)

{الطويل}

تَرَى الْفَارَ فِي مُسْتَقْعِ الْقَاعِ لَا حَبَا عَلَى جَدَدِ الصَّحَرَاءِ مِنْ شَدِّ مُلْهَبِ
خَفَاهُنَّ مِنْ أَنْفَاقِهِنَّ كَأَنَّمَا خَفَاهُنَّ وَدَقُّ مِنْ عَشِيٍّ مُجَلَّبِ

شبه فرسه وهو يطارد البقر الوحشي بالغيث المجلب الذي تسمع جلبته لشدة وقعه، وغزارته، وذلك لأن مطر العشي، يسيل على الأرض ويغرق الجحور، فالفرس سريع العدو والجلبة، وهذا يناسب صورة الودق (المطر الشديد).

هنا، أصبح الفرس رمزا للخصب والعطاء من خلال عملية الانزياح التي قام بها الشاعر لهذه الصورة التي عبرت عن مشاعره وأحاسيسه، حيث شبه فرسه وهو يطارد الوحوش بالغيث المجلب الذي يخرج الفترة من جحرتهن، فربط بين صوت المطر الشديد الذي يخرج الفترة من أنفاقها خوفا من الغرق، وبين صوت جري الفرس الذي يحدث جلبة، فتختبئ منه الوحوش، وجعل صوت جري الفرس يقترب في صدهاء ومدلوله من صوت المطر الشديد. أي أن الشاعر نقل صورة المطر الشديد من هيئتها الطبيعية إلى هيئة غير طبيعية، تجسدت بصورة فرس شديد الجري والجلبة من خلال عملية فنية قائمة على الانزياح الاستبدالي.

(1) ديوانه، ص 51.

فمن خلال رغبته الملحة والسريعة في الوصول إلى مَنْ سيشاركه في قتال أعدائه (لترفه وفضله)، ومن خلال سرعة الناقّة وقوتّها،" استخدم امرؤ القيس لفظة (ينتقدن) من تنقاد العملة وما تحدثه من صوت، بيّد أنّه أثر أن يجري من خلال وصفه لحالتين تشبيهاً بينهما، جرّاء الحالة النفسيّة التي أوحّت لنا بالسرعة، ونفاذ الصبر⁽¹⁾، يقول: (2)

{الطويل}

كَأَنَّ صَالِيْلَ الْمَرْوِ حِينَ تُطَيِّرُهُ صَالِيْلُ زَيْوْفٍ يُنْتَقَدْنَ بِعَبَقَرَا

انزاح الشاعر عن اللغة النمطيّة المألوفة إلى غير ما هو مألوف، وذلك بإسناد صفات غير مألوفة إلى أشياء مألوفة في الواقع ممّا أدى إلى خرق لأفق التّوقع وكسر ما تألفه الأذن.

وهذا ما يبدو في البيت السّابق، حيث استحالت الحجارة التي تطيرها الناقّة لقوتها وسرعتها إلى دراهم كثر فيها النّحاس فاشتدّ صوتها.

ثانيًا: الاستعارة

تعدّ الاستعارة مظهرًا من مظاهر الانزياح، يعمل على مفاجأة السّامع ونقله من التّفكير في المعنى المعجميّ المألوف إلى البحث فيما وراء المعنى للوصول إلى الهدف المنشود. ولأهميّة الاستعارة وجمال أسلوبها نجد أنّ امرأ القيس جعلها في المرتبة الثانية بعد التشبيه، من حيث اعتماده لها، واهتمامه بها في التعبير عن معاناته وآلامه.

ولرصد الاستعارة التي تعدّ واحدة من أهم الطّواهر الأسلوبية التي تعتمد على الانزياح، وتحمل بين طيّاتها دلالات إيحائيّة مبالغتة للمتلقّي، فإنّنا سندرس بعض الأبيات التي تضمّنت هذا المنبّه الإبداعيّ، من ذلك قوله: (3)

فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ وَلَا تَبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكَ الْمَعْلَلِ

(1) إبراهيم، صاحب خليل: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 172.

(2) ديوانه، ص 64.

(3) السابق نفسه، ص 12.

إنَّ البيتَ يشتمل على انزياح استبداليٍّ من خلال الاستعارة في قوله (جناك)، حيث جعل العشيقَ بمنزلة الشجرة، وجعل ما نال من عناقِها وتقبيلها وشمِّها بمنزلة الثمرة، وليعزز المعنى المراد فإنَّه وصف جناها بالمُعَلَّل، وهو " الذي يعلَّل مُتَرَشِّفُهُ بالرَّيِّق " ⁽¹⁾، وهو بهذا يؤكِّد فكرته ويعطيها بعداً إيحائياً يعكس الصَّورة الَّتِي عليها معشوقته، " فيخلق جَوْاً من المتعة في تَخْيُّلِ الحدث، فتغدو اللُّغة أكثرَ فاعليَّة في التَّعبير عن مكنونات النَّفس ورغباتها، فالانزياحات الَّتِي تحقِّقها الأنساق الاستعارية عبر مخالفة النمط الإسناديِّ المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الثَّواني من خلال التَّوقُّف عندها والاصطدام بها مرحلياً، يعقبها عمليَّة اختراق وتجاوز لما وراءها من معانٍ " ⁽²⁾.

وجعل الطَّوْفِيَّ أبلغ الاستعارات " ما كان التَّشبيه الحقيقيَّ فيها أشدَّ خفاءً، كاستعارة الإثمَار للظَّهور، والعناب للأنامل، والاجتناء للطلُّب " ⁽³⁾.

وفي قوله: ⁽⁴⁾

أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حُبُّكَ قَاتِلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
وَمَا ذَرَفْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا لَتَقْدَحِي بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلِ
وَبَيِّضَةِ خِدرٍ لَا يَرَامُ خَبَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ

فالعشيقُ تقتل الشاعر بحبها وكأنَّ حُبَّها مقاتل شجاع يقاتل في ساحة الوغى، وهي من الاستعارة التشخيصية التي تشخص الحب بصورة إنسانية لتضفي عليه صفة الوجود والحياة، وجاء المقطع الثاني من البيت (وأنك مهما تأمري القلب يفعل) ليدل على قوة الأسر والخضوع للأوامر، فقلب الشاعر أسير بين يدي معشوقته.

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، مادة (علل).

(2) فياض، ياسر أحمد ومها فواز خليفة: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، 2009، المجلد (1)، العدد (4) ص 363.

(3) ينظر: الطوفي، نجم الدين سليمان بن عبد القوي: موائد الحيس في فوائد امرئ القيس، ص 89.

(4) ديوانه، ص 13.

من خلال عملية الانزياح يتحول حُبّها إلى شخص قاتل، ويتحول قلبه إلى أسير بين يدي المحبوبة، فالشاعر نقل صفة القتل التي هي في حقيقتها خاصّة بالكائن الحيّ إلى معنى مجرد هو الحبّ، وفي ذلك تشخيص للمعنى المجرد بتحويله إلى صورة بصرية مجسّدة، ومن ثمّ يتحوّل القتل إلى أحد لوازم الحبّ، وهذه الصّورة تكشف عن حالة الاستسلام التي وصل إليها الشّاعر بعلاقته مع معشوقته.

ولم يكتفِ الشّاعر بهذا، وإنّما استعار في البيت الثّاني " لِلْحَظِّ عَيْنِيهَا ودمعها اسم السّهم لتأثيرهما في القلوب وجرحهما إيّاها، كما أنّ السّهم تجرح الأجسام وتؤثّر فيها"⁽¹⁾، فحقّقت الصّورة الاستعارية (لتقدحي بسهميك)، انزياحاً في العبارة عن معناها الحقيقيّ المألوف، فالعيون ليس لها سهم يجرح الأجسام ويؤثّر فيها، وإنّما السّهم أداة من أدوات القتال في المعارك، ولكنّ الشّاعر أراد أن يصوّر تأثير عينيّ معشوقته بالسّهم الجارح؛ ذلك لأنّ التّصوير من خلال الاستعارة يجسّد انفعالات الشّاعر وعواطفه تجاه معشوقته، فالشّاعر يرى في عيني محبوبته قوّة عظيمة قادرة على جرح قلبه كالسّهم حين يجرح الجسم ويؤثّر فيه، إذن هي امرأة شديدة الجمال، عظيمة التأثير، يضعف الشّاعر حين ينظر في عينيها كما يضعف القلب المجروح، وقد شُبّهت النظرة إلى المرأة بالسّهم المسموم القاتل⁽²⁾.

وفي قوله: "وببيضة خدر " حقّقت الصّورة الاستعارية انزياحاً عمل على خرق المألوف، وذلك من خلال إسناد صفات الجماد لمعشوقته، تمثّلت في دلالات البيضة مثل: الصّحة والسّلامة عن الطمث، والصّيانة والستر، وصفاء اللون ونقاؤه.

وكأنّ الشّاعر جاء بهذه الاستعارة ليبينّ للسّامع مدى صعوبة الوصول إلى المحبوبة، ونحن نستشفّ من ذلك فخراً ذاتيّاً، حيث وصف صعوبة الوصول إليها بقوله:⁽³⁾

(1) الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين: شرح المعلقات العشر، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1983م، ص 43.

(2) ينظر: الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد: ميزان الاعتدال في نقد الرجال، تج: علي محمد البجاوي، ط 1، بيروت: دار المعرفة، 1382هـ - 1963م، ج 1، ص 194.

(3) ينظر: ديوانه، ص 13. ويروى يسرون.

تجاوزتُ أحراساً وأهوالَ معشرٍ عليّ حِراسٍ لو يُشِرُّونَ مَقْتَلِي
وأما قوله: (1)

تَصُدُّ وتبدي عن أسيلٍ وتَتَّقِي بناظرةٍ من وحشٍ وجرةٍ مَظْفَلٍ
فقد استخدم الاستعارة التصريحية في قوله: (وتتقي بناظرة من وحش وجرة مظفل)؛
حيث شبه صاحبه في نظرتها بالطبيّة أو المهابة التي لها طفل.

انزاح الشاعر في عبارته من خلال تصوير المعشوقة طبيّة لها طفل تتلطف به وتحنّ
عليه، فالشاعر يحسّ من معشوقته الحنان والعطف والطبّية، ممّا يثير عواطفه وأحاسيسه
تجاهها، لكنّ دهشة المتلقّي تكمن في أنّ المعشوقة لا يمكن أن تصبح طبيّة، فالمعشوقة فتاة عاقلة
ناطقة تختلف في صفاتها عن الحيوان، وإنّما أراد الشاعر من خلال هذه الصّورة التي تقوم على
استبدال الدّوال، أن يعكس ما في نظرتها من حنان وفتور، وهي قيمة جماليّة جذابة عند العرب،
حيث يكون لنظرتها سحر مؤثّر.

ويحشد الشاعر في لوحة اللّيل مجموعة من الانزياحات الدلالية المعتمدة على الاستعارة
في وصف ليله الطّويل، إذ يقول (2):

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ	عليّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي
فقلتُ له لمّا تمطى بجوزه	وأردفَ أعجازاً وناءً بكلكلٍ
ألا أيّها اللّيلُ الطويلُ ألا انجلي	بصبحٍ وما الإصباحُ فيكُ بأمثلٍ
فيا لكُ من ليلٍ كانَ نجومُهُ بكُلِّ	مُغارٍ الفتّلِ شُدَّتْ بيَ ذُبُلٍ
كأنَّ الثُّريّا علّقت في مصامِها	بأمراسٍ كَتانٍ إلى صُمِّ جَنَدَلٍ

إنّ امرأ القيس يشعرنا بأنّه فنان يرسم لوحة فنيّة تنبض بالحياة والحركة وتعكس صورة
اللّيل الطّويل، فالشاعر صوّر اللّيل حيواناً ضخماً يسمع، ويتمطّى بظهره، وينهض بمقدمه، وذلك
من خلال إسناد هذه الصّفات الحيوانيّة لليل، فتولدت المفارقة الدلالية التي " تنثير لدى المتلقّي

(1) ديوانه، ص 16. ويروى: يُسرون: ينظر: امرؤ القيس: الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، ط1، بيروت: دار
المعرفة، 2003، ص36.

(2) السابق نفسه، ص 18.

شعورًا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقّي بمخالفتها الاختيار المنطقيّ المتوقع⁽¹⁾.

إنّ إلصاق صفات كائن حيّ لليل يترجم النظرة الإيحائية وإبداعاته الفنيّة التي تستعين بالمظاهر الطبيعيّة في تجسيد مشاعره وأحاسيسه ومعاناته وما يدور في خلدّه في صور طبيعيّة حيّة.

ونلاحظ من خلال النصّ أنّ الشاعر يؤنسن الليل، فهو يخاطب من لا يفقه ولا يعقل، وكأنّ الليل إنسان يملك القدرة على السّماع والاستجابة للأوامر، ثمّ يضيف عليه صفات حيوانيّة مليئة بالحركة لإبلاغ المتلقّي ما يعانیه ويقاسيه من هموم وأحزان، فالليل هنا " ليل نفسيّ يسيطر على الشّاعر، بل يبتليه، ويتباطأ في انتقاله بل يكاد يتوقّف عن الانتقال والعبور"⁽²⁾، فعبر صورته التي بناها على خرق مألوف الإسناد في العلاقات اللّغوية، كوّن لنا استعارات ناجحة عكست تبرّمه وضجره، واضطرابه النفسيّ، وبعد انفراج أزمته بإعادة ملك أبيه الضائع.

وفي وصف فرسه صورّ سرعته تصويرًا فنيًا رائعًا، فجعله قيّدًا للأوبد إذا انطلقت في الصحراء، يقول:⁽³⁾

وقد أعتدي والطيرُ في وكناتها بمنجردٍ قيّد الأوبد هيكل

يقول الطّوّفيّ: "وشرط حسن الاستعارة: المبالغة في التشبيه، مع الإيجاز، نحو: أيا مَنْ رمى قلبي بسهم فافتداه"⁽⁴⁾، ومثله قول امرئ القيس: (وقد أعتدي....)، ففيه استعارتان، الأولى قوله: " قيد الأوبد " أي يلحق بها ويفوتها فيمنعها من الهرب، وهو أوّل من جاء بهذا الوصف، والثّانية قوله: "هيكل" فشبه فرسه بالهيكل، وهو المعبد الضخم الكبير.

⁽¹⁾ مصلوح، سعد: في النصّ الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1414هـ - 1993م، ص 187.

⁽²⁾ قادرة، غيثاء: المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد (7)، 1390هـ - 2011م ص 65.

⁽³⁾ ديوانه، ص 19.

⁽⁴⁾ الطوفي، سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم الصرصري: الإكسير في علم التفسير، تح: عبد القادر حسين، القاهرة: مكتبة الآداب، ص 148.

ففي هاتين الاستعارتين تبدو دقة التركيز اللغوي والبياني الذي "يمنح الصورة إحياءً ثرياً في الدلالة، إذ يدفع عنها ما قد يتبادر إلى ذهن المتلقي من تناقض أو مبالغة في الجمع بين القيد والسرعة، وبين ضخامة الهيكل وسرعة العدو والحركة"⁽¹⁾، ويرى قدامة أن الشاعر لم يأت باللفظ نفسه، وإنما جاء بلواحقه وتوابعه، دلالة على تميز الفرس وسرعته في إحضار الفريسة، فلو جاء باللفظ عينه لما استجاده الناس استجادتهم ما جاء به من أردافه⁽²⁾، ويقول العسكري: "والاستعارة أبلغ لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف، وذلك لأنك تشاهد ما في القيد من المنع، فلست تشك فيه"⁽³⁾.

فالانزياح في الصور الاستعارية السابقة يظهر من خلال عملية الاستبدال التي أجراها الشاعر، حيث جعل الفرس قيداً للأوباد، أي انتقلت صورة الفرس من حيوان له خصائص الكائن الحي إلى جماد يستخدم للمنح وعدم الإفلات، لكن الفرس لا يمكنه أن يكون قيداً، ولكن الشاعر جاء بهذه الصورة ليمنح فرسه صفة غير موجودة في الحيوان، وليثبت للمتلقي قدرة فرسه على منع الفريسة من الإفلات، وفي الصورة الثانية يجعل فرسه معبداً ضخماً، فانزاح الشاعر بصورة الفرس من الشكل النمطي التقليدي المألوف إلى صورة جديدة غير مألوفة، فلم يعد الفرس يمثل صورة كائن حي في الأرض، وإنما ارتقى به الشاعر وحوله إلى معلم مقدس، فنقله من بعده المادي الحيواني إلى البعد المادي الروحاني، ليشعر من خلاله بالأمن والطمأنينة، يرجو منه القضاء على الشر، ويبعد عنه حيرته وعجزه وحزنه، فتحصل مفاجأة المتلقي بأن الفرس ليس معبداً يأوي إليه المتعبد ليسأله حاجته.

ومن خلال وصف البرق والمطر والسيول يعبر الشاعر عن حزنه وتشرده، وذلك بالنظر إلى السيل الذي ينصب من الجبال والآكام فيقلع الشجر العظيم، ويدمر القصور والأبنية، ولا يترك شيئاً منها إلا هذا المشيد بجندل، يقول:⁽⁴⁾

(1) الطوفي، سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم الصرصري: الإكسير في علم التفسير، ص 89.

(2) ينظر: ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ط 1، قسطنطينية: مطبعة الجوائب، 1302هـ، ص 58.

(3) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص 271.

(4) ديوانه، ص 24 — 25.

وَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ عَنْ كُلِّ فَيْقَةٍ يَكُوبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ
وَتِيْمَاءٌ لَمْ يَتْرِكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلَا أُطْمَأَ إِلَّا مَشِيدًا بِجَنْدَلِ
كَأَنَّ طَمِيَّةَ الْمُجِيمِرِ غُدُوَّةً مِنْ السَّيْلِ وَالْغُثَاءِ فَلَاكَةً مَغْزَلِ
كَأَنَّ أَبَانًا فِي أَفَانَيْنِ وَدَقِيقِهِ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلِ
وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَبِيطِ بَعَاعَهُ نُزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمُخَوَّلِ

إنَّ تشكيل الصّورة الاستعارية في الأبيات يتمثّل في تحويل الفيقة من مقدار ما بين الحلبتين إلى مقدار ما بين الدفعتين من المطر؛ لإقامة تبادل بين السّماء والنّاقة، عن طريق الانزياح الدّلاليّ الذي يومئ إلى تداخل المشهدين، مشهد ما بين الحلبتين ومشهد ما بين الدفعتين من المطر؛ لأنّ المطر ليس له فيقة، ولكنّ السّحاب يسحّ المطر، ثمّ يسكن شيئاً ثمّ يسحّ.

وبهذا الانزياح تتوالد صورة ممتزجة جديدة غير مألوفة قائمة على كسر ما تألفه الأذن ومخالفته.

وعندما نقف على قوله:

يَكُوبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ

فإنّ الصّورة الاستعارية تتمثّل في تشبيه خلع السّيل لشجر الكنهبِل، وإلقائه لها بالإنسان يلقي على وجهه، حيث اعتمد التّصوير الاستعاريّ على عمليّة التّحول القائمة على التّشخيص؛ فالشّاعر أضفى على مشهد خلع السّيل لشجر الكنهبِل صفة الإنسان أو المصليّ المنكبّ على وجهه ساجداً خاشعاً لله، فاستعار الكبّ ورشحه بالأذقان، أو استعار الأذقان ورشحه بالكب⁽¹⁾.

ويبدو الانزياح جليّاً في تشبيه خلع السّيل لشجر الكنهبِل وإلقائه لها بالإنسان السّاجد لله، لكنّ شجر الكنهبِل ليس إنساناً يسجد ويتعبّد، وليس له وجه يلقي عليه، وإنّما هي رؤية الشّاعر تجاه الكون والحياة المليئة بالآلام والأحزان، وهنا الشّاعر يستبدل علاقات الواقع التّقليديّة؛ ليترجم نظرته للحياة والكون من خلال تشكيل صورة جديدة غير مألوفة تعكس نفسيّته، فهو

(1) ينظر: الطوفي، نجم الدين سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم: موائد الحيس في فوائد امرئ القيس، ص 91.

عندما ينزاح وينقل شجر الكنهبل من شكله النمطي ووظيفته المألوفة إلى صورة طارئة ووظيفة جديدة، يكون قد ارتقى به إلى جو روحاني، يمثل المتعبّد في سجوده وخشوعه، والسّيل هو المعبود الذي ترجى رحمته.

ثمّ ينتقل إلى صورة بصرية تمثل نزول المطر بصحراء الغبيط كما ينزل الرّجل اليمانيّ ذو المتاع الكثير بموضع، فلا يكاد يبرحه، وخَصَّ اليمانيّ لأنّ أهل اليمن معروفون بالتّجارة⁽¹⁾.

أقام الشّاعر علاقة تبادليّة من خلال التّشبيه بين أنواع النّبات التي انتشرت جرّاء هذا المطر وبين أصناف الثّياب التي عرضها التّاجر عند البيع، وهذا يؤكّد أنّ الشّاعر يتجاوز العلاقات المألوفة بين الأشياء من أجل إنشاء علاقات جديدة ومبتكرة تنير الدّهشة وتنشط ذهنيّة المتلقّي، فتستمتع بها النفوس.

إنّ الصّور الاستعاريّة في الأبيات السّابقة تكشف عن حلم الشّاعر " بتدمير العالم الخارجيّ، فمشهد نزول المطر يوحي إلينا بطمس معالم الكون، أمّا رؤية السيول الجارفة التي تحلّل وتفتّت وتفني وتغرق، فإنّها تترك في الأذهان صورة عميقة الأبعاد لدمار الكون الخارجيّ، فالشّاعر في نزاعه مع نفسه يحاول قذف حممه الدّاخلية إلى العالم الخارجيّ"⁽²⁾، لكنّ الشّاعر "في عزّ تفاؤله وهو يرى إلى دمار العالم تحت ناظريه، كان يراهن على انبعائه من جديد بصورة أفضل" ⁽³⁾.

وفي وصف حاله حين ألَمَّ به المرض، يلجأ الشّاعر إلى توظيف صورة الأكفان التي بدت تخفق وتضطرب، فقال وهو عائد من بلاد الرّوم:⁽⁴⁾

{الطّويل}

فإمّا ترينّي في رحالة جابرٍ على حرجٍ كالقرّ تخفقُ أكفاني

(1) ينظر: ديوانه، ص 25.

(2) الحسين، قصي: العمارة الفنية في شعر امرئ القيس، طرابلس: مكتبة السائح، 1998م، ص 67.

(3) السابق نفسه، ص 70.

(4) ديوانه، ص 90.

انزاح الشّاعر بمفردة (الأكفان) من مدلولها الأصليّ إلى مدلول استعاريّ، إذ جعل الأكفان وهي لباس الميت الذي يرتديه أثناء مرضه في طريق عودته من بلاد الروم محمولاً على سرير كالنّعش، فلم تستر هذه الأكفان جسد شخص ميت، بل على العكس ستترت جسد إنسان حيّ يوشك أن يموت لشدة مرضه، وهذا مخالف للسّنن والعادات والتقاليد المتعارف عليها بين الناس، وهذه الاستعارة أكّد بها الشّاعر الحالة التي كان عليها وهو محمولٌ على خشبات كنعش الميت، ليدلّل على قرب أجله من شدة ما أصابه من المرض، فهو لا يرى سوى الموت أمامه، فحالته حال الميت، حيث صيرّ ثيابه أكفاناً لمرضه؛ لأنها آخر لباسه التي قدّر أن يدفن به.

فـ "محور الاستعارة والصّورة في الشّعر هو تجاوز اللغة الدّلالية إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتمّ عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغويّ أوّل لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدّي بهذا دلالة ثانية لا يتيسّر أدائها على المستوى الأوّل"⁽¹⁾، ومن هنا تبدو براعة امرئ القيس جليّة في "خلق رؤية متعمّقة وواعية للواقع وذلك بمعارضة حرفيّة للغة العاديّة، ولجوئه إلى لغة المجاز بما فيها من إحياء؛ لأنّ استخدام الشّاعر للصّور هو خروج بالمفردات من دلالتها الوضعيّة أو المعجميّة إلى الاستخدام المجازيّ والرمزيّ لها"⁽²⁾، وذلك لنقل حالة نفسيّة شعوريّة، هي أنّ الشّاعر لم يصرّح بالموت بل جعل حاله حال الميت لضعفه وشدة مرضه.

ويظهر أثر الإحياء في الصّورة الاستعاريّة المتمثّلة في قول الشّاعر:⁽³⁾

{الطّويل}

وأعلمُ أنّني عمّا قليلٍ سأنشَبُ في شَبا ظُفُرٍ ونابِ
كمّا لاقى أبي جُبرٌ وجَدّي ولا أنسى قتيلاً بالكُلابِ

(1) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، القاهرة: دار الشروق، 1419هـ - 1998م، ص 240 - 241.

(2) ينظر: علام، منى: عناصر تحديث النص الشعري في مجلة "شعر"، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1427هـ - 2006م، ص 2.

(3) ديوانه، ص 100.

فالمفردات التي استخدمها الشاعر للتعبير عن حقيقة لا بدّ من وقوعها وهي الموت، تنثير في نفس السامع الحزن؛ لذهابه كما ذهب مَنْ كان قبله، وفي التصوير دلالة على أن الأمر (الموت) حتمي، وذلك حين يذكر أنه سيلقي كما لاقى من كان قبله.

والتصوير القائم على الاستعارة في قوله (شبا ظفر) يكشف لنا عن جماليات التعبير عن المعنى المراد، حيث شبه الموت بحيوان مفترس له أظفار وأنياب يعلق بها الجسد، فحققت الصورة الاستعارية (شبا ظفر) انزياحاً عمل على كسر لأفق التوقع لدى المتلقي، وقد اتضح هذا الانزياح من خلال إسناد صفات وخصائص حيوانية للموت تمثلت في الافتراس والأظفار والأنياب، فتحصل الاقتران بين طرفي الاستعارة، فالموت يشير إلى حالة معنوية مجردة، والحيوان المفترس يشير إلى كائن حيّ محسوس بهيئته وجسده، فانزاح الشاعر من المدلولات الحميمة إلى مدلولات طارئة، تقدّم صورة مغايرة للموت، فالموت تقترب صورته من الحيوان المفترس، والحيوان المفترس مميت، لكن لا يكون الموت عند الافتراس كالموت الطبيعي، فكانّ الشاعر أراد من خلال هذه الصورة التي انزاح بها عن المعنى الوضعي المباشر إلى تصوير الموت بطريقة بشعة لا تتأتى إلّا من حيوان مفترس، وهذا المزج في الصورة الاستعارية يؤكد انكسار نفسية الشاعر، فهو يرى في الموت حيواناً مفترساً لا يستطيع التخلّص منه.

وفي شدة البلاء وعجز الشاعر عن القيام بأصغر الأعمال، يقول مُتَحَسِّراً لما آلت إليه قوّته: (1)

{الطويل}

وَمَا خِفْتُ تَبْرِيحَ الْحَيَاةِ كَمَا أَرَى	تَضِيقُ ذِرَاعِي أَنْ أَقُومَ فَأَلْبَسَا
فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ جَمِيعَةً	وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقُطُ أَنْفُسَا
وَبُدِّلْتُ قَرْحاً دَامِياً بَعْدَ صِحَّةٍ	لَعَلَّ مَنَايَنَا تَحَوَّلْنَ أَبُوسَا

الاستعارة هنا تظهر في فعل " تضيق ذراعي " إذ الذراع لا تضيق ولا تتسع، والضيق أو الاتساع لا يستخدم إلّا في المساحة أو الحيز، فهناك انزياح لفظي يستغنى بوساطته عن ذكر

(1) ديوانه، ص 107.

المشبه به الذي هو شيء يضيق، والذي يكشف للمتلقى هذا المعنى سياق الكلام؛ إذ وضع الشاعر نفسه، لشدة ضعفه في مكان ضيق بحيث لا يستطيع أن يفعل شيئاً، فاليد عضو لكائن حي، وهي صورة طبيعية تتحول في مخيلة الشاعر إلى مكان ضيق (ربما قصد الحياة)، ويجعلها تعبر عن معاناته وضعفه وعجزه، فالمزاوجة بين اليد والحياة الصعبة، تجعل المتلقي يعدّ اليد بخصائصها ووظائفها معادلاً موضوعياً لضيق الحياة وصعوبتها، فهو غير قادر على تجاوز الضعف والعجز، تماماً كما هي اليد الضعيفة التي لا تستطيع فعل شيء، فاليد رمز القوة والضعف عند الإنسان، فعبر الشاعر عن ضعفه ومرضه وعدم قدرته بضيق الذراع.

وفي السياق نفسه يستكمل الشاعر الحديث عن المرض وما أصابه من الحلة المسمومة التي وجّه بها إليه ملك الروم، يقول امرؤ القيس: (1)

{الطويل}

لَقَدْ طَمَحَ الطَّمَاخُ مِنْ بُعْدِ أَرْضِهِ لِيُلْبِسَنِي مِنْ دَائِهِ مَا تَلَبَّسَا
أَلَا إِنَّ بَعْدَ الْعُدْمِ لِلْمَرءِ قِنُوءٌ وَبَعْدَ الْمَشْيِبِ طُولَ عُمُرٍ وَمَلَبَّسَا

فكلُّ من لفظ "ليلبسنِي" و "الداء" له مجال محدّد في الاستخدام النمطيّ، فيلبسنِي، يستخدم في وضع اللباس على الجسد، وحقيقته الشّيء الذي يلبس من القماش المصنوع من القطن أو الصّوف أو الجلد، والداء هو إحساس الجسم بالمرض أو الألم، ولهذا فإنّ الاستخدام المناسب للباس هو الكساء، والمناسب للداء هو المرض، ومقتضى السياق أن يقول: "ليلبسنِي من رداءه أو من كسائه، غير أنّ الشاعر لم يقل هذا، وإنّما قال: "ليلبسنِي من دائه"، فاستعار لفظ الداء للدلالة على أثر الحلة المسمومة وضررها الذي لحق بجميع جسده بجامع الإحاطة والشمول في كلّ منهما، فالمرض شمل جميع جسمه كما يشمل اللباس أو الثوب صاحبه، وبهذا انزاح لفظ "ليلبسنِي" عن مدلوله الحقيقيّ إلى المدلول المجازي، والقرينة المانعة من إرادة المدلول الحقيقيّ هي كلمة (دائه) التي تدلّ على نوع اللباس، فهو لباس المرض وليس لباس الكسوة، كما استعار لفظ "الداء" للدلالة على المرض والابتلاء، وهي من ملائمتها المستعار له، فالداء بمعنى الابتلاء

(1) ديوانه، ص 108.

أو المرض تلائم ما أصاب الشاعر من ألم بسبب الحلة المسمومة، لكن ما السرّ البلاغيّ من وراء هذا الاختيار؟

يكمن السرّ البلاغيّ في أنّ المقام اقتضى التعبير عن أمرين، وهما: شدة المرض، وشموله جميع جسمه، فعبرَ بلفظ يلبسني عن الإحاطة والشمول التام للجسم كلّ.

وكان لما قتلت بنو أسد أباه حرّم على نفسه شرب الخمر حتّى يأخذ بثأر أبيه من بني أسد؛ فلما أوقع بهم وأدرك ثأر أبيه فيهم، قال: (1)

{السريع}

حَلَّتْ لِي الْخَمَرُ وَكُنْتُ امْرَأً عَنْ شُرْبِهَا فِي شُغْلٍ شَاغِلٍ
فَالْيَوْمَ أَسْقَى غَيْرَ مُسْتَحَقِّبٍ إِثْمًا مِنْ اللَّهِ وَلَا وَاعِلٍ

هذه الصورة في سياق التحريم والتحليل لشرب الخمرة، فقد حرّمها على نفسه حتّى يثأر لأبيه من بني أسد، فلما حصل على مبتغاه حلّت له، فشبه الإثم بعبء ثقيل، لكنّ الشاعر غير مكتسب ولا محتمل لهذا الإثم، وذلك لأنّه وفي بعده، فالانزياحية في هذا البيت تجلّت في الاستعارة المكنية، لأنّ الإنسان لا يحمل الإثم على ظهره أو على كتفيه، فالحمل هنا معنوي،

والعبارة احتوت على صورة من صور التجسيد، فالإثم يستحيل متاعاً ثقيلاً يرهق الشاعر ويثقل كاهله، وهذا مخالف للعرف اللغويّ، إذ انزاح الشاعر بالعبارة من مجال دلاليّ مألوف إلى مجال دلاليّ غير مألوف عن طريق الاستعارة، حيث نقل مفردة الإثم من معنى الوزر أو الخطيئة إلى معنى طارئ، فلم يعد الإثم على صورته الوضعيّة في أذهان البشر، وإنّما أصبح متاعاً ثقيلاً ينهك الشاعر. إنّ هذا المدلول الطارئ للإثم يعطي النصّ حيويّة وحياة أكثر مما لو جاء على شكله المألوف.

وهذا التعبير غاية في رسم صورة الهموم والأحزان التي كانت تنقل كاهل الشاعر بعد مقتل أبيه؛ فعبرَ بالعبء الثقيل عن الإثم عن غاية ما يؤرّقُه في حياته بعد مقتل أبيه، وهو الأخذ بثأره من قتلة أبيه.

(1) ديوانه، ص 122.

وفي قصيدة أخرى يوجّه النصيحة لأخته هند أن تتزوَّج من الرّجل المنتظف في لباسه وهيئته، بل يجب عليها ألاّ تتزوَّج من الرّجل الذي يشبه البومة، والذي لا خير فيه ولا عقل له،

يقول: (1)

يَا هِنْدُ لَا تَنْكِحِي بُوْهَةً عَلَيْهِ عَقِيْقَةٌ أَحْسَبَا
مُرْسَعَةً بَيْنَ أَرْسَاغِهِ بِهِ عَسَمٌ يَبْتَغِي أَرْبَا
لِيَجْعَلَ فِي كَفِّهِ كَعْبَهَا حِذَارِ الْمَيِّتَةِ أَنْ يَعْطَبَا

فقد استعار للرّجل الذي لا خير فيه ولا عقل له لفظ "البوهة"، أي: "البومة"، وذلك تشبيهاً له وتقبيحاً لمنظره.

فمن خلال اللغة الشعرية، اتخذ الشاعر وسيلة للإبانة عن حالته النفسيّة ورؤيته للحياة، فانزاح بألفاظه عن دلالاتها الوضعيّة والنمطيّة إلى دلالات بعيدة؛ لإثارة المتلقي وجعله يبحث عن المعاني الخفيّة وراء هذا الاستخدام، ففي البيت الأوّل انزاح الشاعر من المعنى الوضعيّ للإنسان إلى عرض صورة بشعة تؤدّي المعنى ذاته بشكل أكثر إيحاءً واستثارة، فالزّوج المقصود في نظر الشاعر يقترب في شكله وهيئته وصفاته من البومة، والبومة طائر يرمز إلى النّحس والشؤم، فكأنّ الشاعر يحاول من خلال الصّورة الجديدة التي انزاح بها عن الصّورة الحقيقيّة للزّوج (الرّجل) إلى تصويره بصورة بشعة ترمز إلى النّحس والشؤم، وكأنّهُ نسخة أصليّة عن البومة.

ثالثاً: الكناية

تعدّ الكناية مظهرًا من مظاهر تشكيل الصّورة الشعرية عند امرئ القيس، غير أنّها تأتي في المرتبة الثالثة بعد التشبيه والاستعارة.

وفي ديوان امرئ القيس نجد حضوراً واضحاً للكناية، إذ استخدمها الشّاعر كوسيلة ملائمة للتعبير عن مشاعره تجاه الآخرين، وفي مواقف مختلفة في حياته، وذلك عندما يصبح

(1) ديوانه، ص 128.

البَوْحُ أمرًا عسيرًا، فتكون الكناية الأسلوب الأمثل للتعبير عن تلك الأحاسيس والمشاعر. ومن أمثلة الكنايات الرائعة في شعر امرئ القيس قوله في التعبير عن أحزانه وآلامه لفراق الأهل والأحبة، وكيف انهمرت دموعه حتى بلّ دمعته محمل سيفه:⁽¹⁾

{الطَّوِيل}

فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنْ صَبَابَةٍ عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي مَحْمَلِي

يصف الشاعر حاله بعد فراق الأهل والأحبة بقوله: " ففاضت دموع العين مني صباباً " كناية عن أنه بكى بكاءً شديداً حتى بلّ دمعته محمل سيفه.

فجمال الكناية يأتي من أنها وضعت المعنى في صورة محسوسة، أي من خلال حركة جسمية، تتشكل رمزاً لحركة داخلية نفسية، فصور الشاعر حالته ونفسيته بعد الفراق من خلال رسم صورة الفيضان المنبعث من العينين، فانزاح عن التصريح بالمعنى الحقيقي والمقصود الأصلي إلى التعبير عنه بتعبير أقوى، فالعين لا تفيض، وإنما تدمع، أما الفيضان فينسب للبحار وللأرض عند اشتداد الأمطار، لكن الشاعر أوحى للمتلقى من خلال هذه الصورة الذهنية التي تجاوزت التأويل السطحي للمعنى إلى التفكير العميق.

وهذا التعبير يصور حال الشاعر عند تباعد الأهل والأحبة وانقطاعهم عنه، ويصور شدة الألم والتحسر على حالة الضعف التي ألمت به، لأن انهمار الدموع من أفعال المتألمين المتحسرين على أمر ما، وهذا يكشف عن أن الإنسان يتحسس كثيراً للآلام والفراق الذي قد يصيبه باليأس. فكما أن " الكناية ذات مستويين من التعبير، فالصورة أيضاً ذات بعدين بين ظاهر في الحركة وآخر مختفٍ في النفس، فيكشف الظاهر عن حقيقة ما يختفي، فتتجلى الصورة بأبعادها وجمالياتها من خلال عملية التأمل والكشف بين ثنائيات متواصلة"⁽²⁾.

(1) ديوانه، ص 9.

(2) عبد الرحمن، مروان محمد سعيد: دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 2006م، ص 187.

ومن هنا جاءت حسرة الشاعر وألمه عن طريق كناية معبرة هي " ففاضت دموع العين... "، حيث عبّر باللّازم وهو فيضان الدّموع، وأراد الملزوم وهو الحسرة والأسى وشدة الألم، فأسهم الانزياح عن المدلول الحقيقيّ إلى المدلول المجازيّ في تجسيد المعنى وإبرازه في هيئة محسوسة مليئة بالحياة والحركة الظاهرة، ممّا زاد في تأكيدها وثباتها في النفوس.

وأما قوله: (1)

{الطّويل}

وَبَيْضَةُ خَدْرٍ لَا يُرَامُ خِباؤها تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً وَأَهْوَالَ مَعْشَرٍ عَلَيَّ حِرَاصٍ لَوْ يُشِيرُونَ مَقْتَلِي

فالعرب كانوا يكتنون عن حرائر النساء بالبيض وذلك لنخوتهم وغيبتهم على النساء (2)، وقد جاء القرآن الكريم بذلك، فقال سبحانه وتعالى: " كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَكْنُونٌ " (3).

فالشاعر هنا يستخدم الكناية في قوله: " وبيضة خدر " ويقصد المرأة المصونة المستترة في خدرها، وهذا الأسلوب ألطف من التصريح.

ومعنى هذا أنّ التّوصّل إلى المعنى المقصود تمّ عن طريق مخالفة المألوف، وهذه سمة أسلوبية تعتمد على اللاتوقّع " لأنّ التّوقّع يمكن أن يؤدّي إلى قراءة سطحيّة، بينما سيجبر عدم التّوقّع على الانتباه: (عندئذ) ستتوافق شدة التّلقّي مع شدة الإرسالية " (4).

ودليل ذلك أنّ الشاعر انزاح عن المعنى المباشر للبيضة، فقد وُقّف في الجمع بين أمرين مختلفين لا يتوافقان على المستوى الدلاليّ المتواضع عليه لكلّ من البيضة والمرأة، فجعل المرأة

(1) ديوانه، ص 13.

(2) ينظر: العدوان، عبد العظيم بن الواحد ابن أبي الأصبع: تحرير التحرير، تح: حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة — المجلس الأعلى للشئون الإسلامية — لجنة إحياء التراث الإسلامي، ج1، ص 145.

(3) سورة الصافات، الآية: 49.

(4) ريفاتير، ميكائيل: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات: حميد لحميداني، ط1، البيضاء: دار النجاح الجديدة، منشورات دراسات. سال، 1983، ص 27.

بيضة أمر غير معقول ولا يمكن أن يحدث في الواقع، ولكن هذه الصورة مليئة بالإحياء
النفسية البعيدة عن المتوقع، فالبيضة ترمز إلى النقاء والصفاء والصيانة والسلامة، إلا أن
الشاعر عمد إلى الأسلوب الكنائي الذي أخفى المعنى المجازي؛ ليقدم المرأة بصورة جديدة تناسب
رؤيته ونظرته للمعشوقة.

وقال: (1)

{الطويل}

كَبَّرَ مَقَانَاةَ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ غَاذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحَلَّلِ

فقد كنى عن جمال معشوقته ونشأتها بقوله: (غذاها نمير الماء) أي أنها نشأت بأرض
مريئة.

وجاء في اللسان أن عبارة (غذاها نمير الماء غير المحلل) تحتل معنيين: " أحدهما أن
يعنى به أنه غذاها غذاء ليس بمحلل أي ليس بيسير ولكنه مبالغ فيه، والآخر أن يعنى به غير
محلل عليه فيكدر ويفسد (2).

والنمير هو الماء الكثير العذب، أي الصالح للشرب، فالنفس الإنسانية لا تقبل غيره
للارتواء، وهذه الميزة هي من أهم ما يميز الماء العذب عن غيره، فعندما أراد الشاعر أن
يصف جمال محبوبته ونشأتها بأرض مريئة، استحضر في مخيلته صورة الماء النمير الذي لم
يعكر صفوه أحد.

فالتعبير غذاها نمير الماء غير المحلل كناية عن البقاء ورغد العيش، وهي من مظاهر
الحياة الكريمة والنشأة منذ الصغر بأرض مريئة، فأراد الشاعر أن يثبت هذه المعاني لمعشوقته،
ويخصها بها من خلال الانزياح المعتمد على الكناية، ولو أراد أن يعبر عنه بصريح اللفظ لكان
المعنى رقيقاً ضعيفاً، ولكنه عدل عن التصريح إلى الكناية والتلويح، فجعل الماء الذي غذاها

(1) ديوانه، ص 16.

(2) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، مادة (حل).

نميراً وغير مكدّر زيادة في الوصف والتأكيد، ولإثبات مدى ما وصلت إليه المحبوبة من جمال خلقي ومدى ما حازت عليه من نعيم الحياة ورغد العيش.

ومن الكناية عن ترف محبوبته وتفضلها قوله: (1)

وَتُضْحِي فَتَيْتُ الْمِسْكَ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَوْمُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ

وإنما أراد أن يذكر طبيعة الحياة التي تعيشها هذه المرأة، فهي تعيش في ترف ولها من يخدمها، وذلك أن فتيت المسك يبقى فوق فراشها إلى الضحى، فوصفها بالتّرف، والنعمة، وأنها مكفّية المؤونة، فجاء بما يتبع الصفة ويدل عليها.

لقد استطاع الشاعر أن ينقل ما يدور في خلدّه عن تلك المعشوقة التي أحبّها وتغزل بها، نقلًا مجسّدًا ملموسًا مرئيًا من خلال الكناية التي كانت وسيلته في إبراز الصّورة وتوضيحها بشكل معبّر، انزاح بها عن المألوف وحقّق رؤيته، فكان تأثير هذه الكناية من خلال نقل صورة المرأة المترفة بدلالاتها البسيطة إلى صورة الحياة التي تعيشها تلك المرأة، فالاستمتاع الجمالي بالنّص لا يكون من خلال ألفاظ ومدلّولات سطحية بسيطة، وإنّما بتصوير جميل يعبّر عن هذا التّرف، فالمرأة التي يضحى فتيت المسك فوق فراشها، وتستيقظ في وقت متأخّر، ولا تتأزّر للعمل، هي امرأة مخدومة مترفة.

وقد اعتمد امرؤ القيس على الكناية في وصف فرسه بالسّرعة وتقبيد الأوابد، فقال: (2)

وقد أعتدي والطير في وكناتها بمنجردٍ قيّد الأوابد هيكل

فإنّما أراد أن يصف فرسه بالسّرعة، فلم يأت باللفظ نفسه، وإنّما بمرادفاته التّابعة له، وذلك أنّ سرعة إحضار الفرس يتبعها أن تكون الأوابد وهي الوحوش كالمقيّدة له إذا نحّا في طلبها (3).

(1) ديوانه، ص 17.

(2) السابق نفسه، ص 19.

(3) ينظر: أحمد، محمد الحسن علي الأمين: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1983 - 1984م، ص 16.

فقد لجأ الشاعر للكناية " لأنها توجز له أكبر معنى في أقصر عبارة"⁽¹⁾.

وتقييد الأوابد: "رمز يعني به سرعة الفرس حتى كأنه يقيد الأوابد، و (الأوابد) جمع (آبد) وهي الوحوش النافرة، أي أنه لسرعته يقيد الوحوش النافرة في وجهه في الفلوات، فلا تفوته لسرعته"⁽²⁾.

فامرؤ القيس في هذا البيت أراد أن يصف فرسه بشدة العدو، فقال: قيد الأوابد " فجعله يدرك الوحش إدراك المطلق للمقيد"⁽³⁾. فالوحوش لا تقلت منه مهما تفرقت ومهما أسرع في العدو فإنه يقيد بها بسرعه والتفافه حولها. في الحقيقة الفرس لا يقيد الوحوش ولكن الشاعر جعل سرعة فرسه قيداً للوحوش حتى يكون القيد بذلك أكبر شاهد وأوضح دليل على السرعة اللامتناهية لفرسه، ويظهر هذا من خلال الانزياح، انزياح الشاعر باللغة من المعنى المباشر إلى معنى غير مباشر، فالتقييد ليس من صفات الفرس وإنما هي من صفات الإنسان يقيد سجيناً أو حيواناً، لكن الشاعر انزاح من المدلول الحقيقي إلى مدلول مجازي؛ ليحقق الإثارة والفاعلية للخطاب الشعري؛ مما يبعد المتلقي عن الترجمة الحرفية للمفردات والتراكيب التي توقعه في الخطأ والتأويل غير السليم.

ومن التعبير بالكناية ما ورد في قول الشاعر:⁽⁴⁾

{الطويل}

وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرَجُهُ وَلِجَامُهُ وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلٍ

فالبيات بالعين وعلاقة الفرس بصاحبه أمران يعطيان دلالة قوية على أن الشاعر لم يهمل فرسه، بل يحفظه ويكرمه حتى جعله في عينه، وذلك لشدة عنايته واهتمامه به.

(1) أحمد، محمد الحسن علي الأمين: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، ص 219.

(2) السابق نفسه، ص 220.

(3) العدوانى، عبد العظيم بن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص 394.

(4) ديوانه، ص 21.

والمقصود بقوله "غير مرسل": "يعلف وهو غير مهمل، قال: كأنه أراد العدو، فكان مُعدًّا لذلك"⁽¹⁾، وقيل المقصود بقوله (بات بعيني قائمًا)، أي بمرأى عيني، يريد حيث تراه يأكل العليق، وكانوا يفعلون ذلك بكرام خيلهم يقربونها من أنفسهم لكرامتها عليهم وهي التي يقال لها "المقربة"⁽²⁾، فقد وصف فرسه بأوصاف الخيل المنعمة في حظائر الملوك، كما وصفه بتمام الاستعداد.

فلم يباشر التعبير بالمعنى الصريح بل وصل إليه بالتلميح، فصورة الفرس باقية أو مستقرّة في عينيّ الشاعر، دلالة على أنّ النظر لا يفارق هذا الحصان لشدة تعلّق صاحبه به، ولشدة اهتمامه به، فانزاح التعبير عن ذكر ألفاظ الحرص والاهتمام والعناية... إلى التلميح والإشارة من خلال ذكر العين، وهي العضو المهمّ في عملية التنبيه والمراقبة، فليس من المألوف أن يبيت الفرس في عين صاحبه، فالعين عضو من أعضاء الجسم، تستخدم للرؤية، أو الإشارة بها إلى أمر معيّن، ولكنّ الشاعر لجأ إلى علاقة مجازيّة عن طريق الكناية، ليظهر مدى عنايته بفرسه واهتمامه به وحرصه عليه، مثلما تمنح العين صاحبها البصر والرؤية، فلا يمكن للإنسان أن يهتمّ أو يراقب أو يحرص على شيء دون عين تتير له الطريق.

ففي جميع الصّور، "يظهر لنا الحصان السريع العدو الكثير الحركة البالغ التوتّر، كنفس امرئ القيس. حتّى في لحظة سكون الحصان، نرى الشاعر يلمح إلى حركيته المنتظرة بعد هذا السكون. سكون الحصان يكون للتّهيوّ للحركة، وليس سكون الارعواء والنكوص كما في برهة الليل. من هنا نعجب بصورته المدجّجة بالعدّة، كما هي مدجّجة بالاستعداد"⁽³⁾.

ومن صور الكناية في شعر امرئ القيس ما يعرضه من مزاعم امرأة عيرته بالكبر، وأنّه لا يحسن اللّهُو، فيردّ عليها مكذبًا إيّاها ونافيًا عن نفسه ما ادّعته بقوله:⁽⁴⁾

(1) السكري، أبو سعيد: ديوان امرئ القيس وملحقاته، ص 276.

(2) ابن أيوب، الوزير أبو بكر عاصم: شرح ديوان رئيس الشعراء، ص 39.

(3) الحسين، قصي: العمارة الفنّية في شعر امرئ القيس، ص 88.

(4) ديوانه، ص 28.

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي
كذبت، لقد أصبي على المرء عرسه وأمنع عرسي أن يزن بها الخالي

والشطر الثاني من البيت الأول يروى " وألا يحسن السرّ أمثالي " (1) فكنى عن الوقاع أو الجماع بالسرّ، فعبر عن المعنى القبيح الفاحش باللفظ الحسن الطاهر، وذلك أفضل من التصريح باللفظ نفسه. تظهر جمالية الانزياح في أنّ الشاعر وضع اللفظ الطاهر (اللهو) وما فيه من نشوة وفرح وسرور موضع اللفظ القبيح (المضاجعة) التي تأنف الأذن لسماعه لما لهذا اللفظ من قبح في المجتمع العربيّ، فاستبدل الشاعر بالمضاجعة اللهو لجعل الأذان تستقبلها بارتياح. على الرغم من أنّ المقصود بالعبارة لم يتغيّر، وإنما تمّ إحلال لفظ مريح ومقبول محلّ لفظ فاحش وغير مقبول.

ويقول مصوّرًا مشهد اللقاء مع محبوبته: (2)

{الطويل}

فلما تنازعنا الحديث وأسَمَحَتْ هَصَرْتُ
وَصِرْنَا إِلَى الْحُسْنَى وَرَقَّ كَلَامُنَا
بِغُصْنِ ذِي شَمَارِيخٍ مَيَّالٍ
وَرُضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيْ إِذْلالٍ

كنى عن المضاجعة بأحسن ما يكون من العبارة، فغرض امرئ القيس من ذلك أن يذكر الجماع، غير أنّه لم يذكره مباشرة، بل انزاح عن ذلك، وذكر كلامًا آخر يفهم الجماع من خلاله، لأنّ الذلول، ورقة الكلام، والصيرورة إلى الحسنى ألفاظ ومعان تعدّ من مقدمات الجماع، فالمعنى الحقيقيّ لقوله: " وصرنا إلى الحسنى ورقّ كلامنا " يحيل إلى معانٍ كناية عميقة تحتاج من المتلقّي في معرفتها إلى تأمّل في التركيب وربطه بالسياق العامّ الذي ورد فيه، فالصيرورة إلى الحسنى، ورقة الكلام، والذلول سلوكات واضحة تخفي وراءها معانيّ أخرى توازي المعاني الكناية الناتجة من المعنى الظاهر، وهي الأقوال والأفعال المؤدّية في النهاية إلى الجماع.

(1) ينظر: العدوانى، عبد العظيم ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ج1، ص 143.

(2) ديوانه، ص 32.

وفي وصف إحدى عشيقاته بالعفة والرقّة والنّعمة يستخدم الشاعر الكناية ليعطي صورة متكاملة لشخصيتها كما في قوله: (1)

{الطويل}

نَشِيمُ بُرُوقِ الْمُزْنِ أَيْنَ مَصَابِهِ وَلَا شَيْءَ يَشْفِي مِنْكَ يَابْنَةَ عَفْزَرَا
مِنَ الْقَاصِرَاتِ الطَّرْفِ لَوْ دَبَّ مُحُولٌ مِنَ الذَّرِّ فَوْقَ الْإِتْبِ مِنْهَا لَأَثَرَا
لَهُ الْوَيْلُ إِنْ أَمْسَى وَلَا أُمُّ هَاشِمٍ قَرِيبٌ وَلَا الْبَسْبَاسَةُ ابْنَةُ يَشْكُرَا

والبيت الثاني هو موضع الشاهد، فقد وصف محبوبته بالعفة والنّعمة والرقّة حتى أنه لو مشى أصغر الكائنات على ثوبها لترك أثراً في جسدها، والجمال " مقرون بالصّون والعفة في كثير من صور الكناية وإن اختلف التعبير باختلاف كل شاعر في أداء المعنى، فإنّ معنى العفة (بقصر الطّرف وغطّه) جاء كثيراً في الشعر، ولكن تأتي صورة الرقّة جديدة عند (امرئ القيس)، تتمثّل في هذا الجسم الذي يؤثّر فيه دبيب (المحول)، وهو نوع صغير من الذرّ، ربّما لا يشعر الإنسان بدبيب فوق جسمه، ولكنه هنا يؤثّر وإن كان فوق (الإتب)، وهو ثوب رقيق يكتنّى عن الرّفه والنّعمة والرقّة (2)، فقد جاءت الكناية عن " الحياء في قوله (من القاصرات الطّرف)، وبقية البيت في وصف نعومة الجسد، ولطفه، ورقّته، وهذا الوصف الماديّ متلائم تماماً مع الوصف الخلقيّ الذي هو الحياء، لأنّ الحياء رقّة في الطّبع وشفافيّة في النّفس (3).

إذن: الشاعر لم يأت بهذه الكنايات (قصر الطّرف)، (محول) ليعني بالأولى قصر النّظر إلى الأشياء، وبالثانية الذي أتى عليه الحول، وإنّما انزاح بالألفاظ من معانيها الحقيقيّة إلى معانٍ مجازيّة، لتكشف عن صفات مجتمعة تصوّر المعشوقة من خلال صفات العفة والنّزاهة والرقّة والنّعومة والحياء، ولتؤدّي دلالات أكثر عمقا تتمثّل في حقيقة المرأة العربيّة، وبذلك استطاع الشاعر من خلال خرق قانون اللّغة أن يجسّد ما تراءى له في مخيلته عن تلك المرأة باستخدام أسلوب الكناية، فالمتعمّن في هذه الصّور الكنائيّة يتلذّد في سماعها وتلقّيها، بخلاف الصّورة

(1) ديوانه، ص 68.

(2) أحمد، محمد الحسن علي الأمين: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، ص 163.

(3) السابق نفسه، ص 164.

النمطية التي تمثل المرأة على صورتها الاعتيادية المألوفة، وبذلك يكون التركيب أقوى وأبين في عفتها وجمالها ورقعتها، "فخرج كلامه بذلك إلى ما خرج إليه من الجزالة.... والفخامة" (1).

وفي سياق المدح نجد امرأ القيس يصف وجوه ممدوحيه بالبياض والنقاء، لكن في أسلوب كنائي مختلف، إذ قال في مدح عوير بن شجنة بن عطار؛ من بني تميم، وبني عوف رهطه (2):

{الطويل}

أَلَا إِنَّ قَوْمًا كُنْتُمْ أَمْسٍ دُونَهُمْ هُمْ مَنَعُوا جَارَاتِكُمْ آلَ غَدْرَانِ
عَوِيرٌ وَمَنْ مِثْلُ الْعَوِيرِ وَرَهْطُهُ وَأَسْعَدَ فِي لَيْلِ الْبَلَابِلِ صَفْوَانُ
ثِيَابُ بَنِي عَوْفٍ طَهَارَى نَقِيَّةٌ وَأَوْجَهُهُمْ عِنْدَ الْمَشَاهِدِ نُمْرَانُ

الشاعر يخاطب قوماً نزل عليهم مستجيراً بهم، فلم يجيروه؛ فنسبهم إلى الغدر والخذلان، وانتقل إلى عوير بن شجنة فأجاره وأحسن إليه، فمدحه امرؤ القيس بصورة بعيدة هي طهارة الثوب ونقاؤه، وطهارة الثوب ونقاؤه، يراد به طهارة النفس وعفتها، فانزاح الشاعر بلفظة ثياب التي تشير إلى اللباس الذي يستر عورة الإنسان، وهذا هو المعنى الوضعي لهذه الكلمة، انزاح إلى ما يلزم عنه وهو طهارة النفوس وعفتها، وهي كناية عن نسبة، "لأن نسب الطهر للثياب يريد به نسبة الطهر إلى صاحبه، فإن طهارة الثوب كناية عن طهر صاحبه وعفته، والطهارة هنا معنوية، وليست حسيّة، والمقصود بها طهر النفس" (3)، وذلك لأن الثياب ظاهرة أمام أعين الجميع، أمّا النفس فهي أمر معنوي خفي لا يتضح حسنه من قبحه؛ فيكون "ذلك أقوى وأبين في طهارته هو فإن كان الثوب طاهراً فمن الأولى أن يكون صاحبه طاهراً" (4)، فالثوب أقرب الوسائل لرؤية الشاعر، فهو سائر للجسم كله، فأسند الطهر للثوب ليعبر من خلاله عن طهارة ممدوحيه.

(1) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن: دلائل الإعجاز، ص 307.

(2) ديوانه، ص 83.

(3) أحمد، محمد الحسن علي الأمين: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، ص 159.

(4) السابق نفسه، ص 183.

وفي الشطر الثاني من البيت الثالث يصف امرؤ القيس وجوه ممدوحيه بالبياض، وذلك عند اشتداد المصائب، حيث تتغير وتتقلب الوجوه، لكن ممدوحيه تبقى وجوههم بيضاء نقيّة، ومن المعروف أنّ الوجوه عند المصائب واشتداد النوائب، تتغير وتتقلب الألوان على سطحها، فتبقى قائمة عبوسة بسبب الارتباك المستمر لأعضاء الجسم، وعند الفرح والسّرور تستبشر الوجوه فتكون بيضاء صافية، لكنّ الشاعر انزاح بصورة الوجوه المألوفة عند اشتداد المصائب إلى صورة مخالفة للسّنن، جعلت وجوه ممدوحيه بيضاء عند الشدّة، بخلاف الأصل في دلالة الألوان. هذا الانزياح يكشف عن المعاني الخفيّة التي توحى بالقوّة والجلد والثبات وعدم الخوف حين اشتداد المصائب، حيث تتغير وتتقلب الوجوه، لكن ممدوحيه تبقى وجوههم بيضاء نقيّة، ففي هذه التراكيب تظهر السّمة الاستدلالية للأساليب الكنائيّة، إذ جاءت الصّور الكنائيّة بمثابة برهان على الصّفات والميزات التي كان يتّصف بها الممدوح.

ومن خلال أسلوبية الانزياح، تتحقّق عمليّة الولوج إلى معنى المعنى، وتجنّب التّأويل السّطحيّ البعيد عن رؤية الشاعر ومراده من مخالفة المألوف في التعامل مع اللّغة.

وفي سياق آخر وظّف الشاعر الأسلوب الكنائيّ في تصوير حال من يفشي السّر ولا يحفظه، يقول⁽¹⁾:

{الطّويل}

إذا المرء لم يخزنْ عليه لسانه فليس على شيء سواه بخزان

هذه الصّورة الكنائيّة وصفت حال من لا يحفظ سرّه، فإذا كان المرء لا يحفظ سرّ نفسه فهو أحرى ألا يحفظ سرّ الآخرين.

فكنّى باللسان عن السّرّ الذي يحفظه ويذيعه، لأنّ اللسان هو الذي يحفظ السّر أو ينشره، فعبر عن سخطه وغضبه ممّن يذيع السّرّ، فلم يصرّح بذلك مباشرة وإنّما اختار أن يكون أسلوبه في ذمّ من يفعل ذلك كنائيّاً غير صريح، فاللسان هو الأداة التي تقوم بنشر الخبر أو إخفائه، ولا

(1) ديوانه، ص90.

يخفى ما في البيت الشعري من تعبير فني رفيع، يرمي إلى سخط الشاعر وغضبه ممن يذيع السرّ، لذلك انزاح الشاعر باللسان من استخدامه التقليدي إلى جعله مخزناً أو مكاناً تحفظ فيه الأسرار، ومن المعروف أنّ القلوب تحفظ الأسرار، أمّا إفشاء الأسرار فغالباً ما يكون من خلال اللسان. هذا الانزياح كان سبيل الشاعر في جعل المتلقي يكشف النقاب عن المدلولات الخفية للألفاظ التي اختارها لتكون الوسيلة الفضلى في ذمّ من يفشي الأسرار.

وعن اشتياقه لأهله وبلاده وحرصه على تذكر الأيام الماضية، يعبر الشاعر عن ذلك بفائق الحسرة والألم، مستخدماً أسلوباً غير مباشرٍ اتكأ فيه على الكناية، وذلك بقوله⁽¹⁾:

{الطويل}

لَعَمْرُكَ مَا قَلْبِي إِلَى أَهْلِهِ بِحُرٍّ وَلَا مُقْصِرٍ يَوْمًا فَيَأْتِينِي بِقُرٍّ

فالشاعر لم يصبر على البعد والفرقة بينه وبين أهله ووطنه، فهو مضطرب مهموم غير مستقرّ ولا آمن، فقلبه: "ولا مقصرٍ يوماً فيأتيني بِقُرٍّ" كناية عن الرّاحة والاطمئنان وبرود الجوف والأمعاء، وذلك لأنّ المطمئنّ تهدأ أعصابه وترتاح أمعاؤه لما يعانیه من هيجان وانزعاج. يبدو من خلال أسلوب الكناية أنّ الشاعر أراد التعبير عن اللفظ الصريح بلفظ مجازي يعبر عن مراده بأسلوب يوقع في النفس الدهشة والمفاجأة، فانزاح بلفظ (قر) من معناها المعجمي الوضعي إلى معان طارئة، حيث نقلها من الدلالة على البرد إلى دلالة جديدة غير مألوفة، هي الرّاحة والاطمئنان، وذلك لأنّ المطمئنّ تهدأ أعصابه وترتاح أمعاؤه ممّا يعانیه من الهيجان والانزعاج. هذا الأسلوب الكنائي نهض في إيصال الفكرة والمعنى، وهو أنّ الشاعر يتمنّى أن تبرّد أمعاؤه ويستقرّ حاله، وذلك بأن يُجمَعَ بينه وبين أهله، فهو في حالة اضطراب مستمرّ بسبب بعده عن الأهل والأحبّة.

وفي قصيدة أخرى يستخدم الشاعر الكناية في وصف قتلة أبيه بالعبيد، وأنّه أوقع بهم، وأدرك تأثر أبيه، فهم أذلاء لا يعطون إلّا على الضرب والذلّ والمهانة، يقول⁽²⁾:

(1) ديوانه، ص 109.

(2) السابق نفسه، ص 119 — 120.

قولا لدودان عبيد العصا ما غرّكم بالأسد الباسل
قد قرّت العينان من مالك ومن بني عمرو ومن كاهل
ومن بني غنم بن دودان إذ نقذف أعلاهم على السافل
نطعنهم سُلّكى ومخلوجة لفّتك لأمين على نابل

يجد المتأمل في هذه الأبيات الشعرية أنها احتوت على أكثر من صورة كناية ذات تعابير قيّمة، تعود على المتلقي بتأثير نفسي قويّ، وذلك التأثير يعتمد على بعد " المسافة الفاصلة بين اللفظ والمعنى المقصود" (1).

ففي قول الشاعر: (عبيد العصا) كناية عن صفتي الذل والهوان اللتين تتمثلان في قتلة أبيه، لكن الشاعر لم يُعبّر عن ذلك بصورة مباشرة، إنّما من خلال صورة كناية تعكس مدى حالة القبح والهوان التي عليها أعداؤه، فهو لم يقصد المعنى المعجمي لهذه الدوال كالعبد الحقيقي، فقتلة أبيه (بنو دودان) ليسوا من العبيد أو الرقيق، إلّا أنّ الشاعر توسّل بهذه الصورة (عبيد العصا)؛ ليعبّر بها عن حالة لا يمكن أن يتفهّمها ويعيها دون الانزياح عن الأصل في الدلالة، فهذه الصورة تكشف عن حقيقة بني دودان، فاللغة المألوفة تقف عاجزة عن إدراك ما يجيش في خلد الشاعر وتوصيله. ولو قمنا بعملية استبدال بين (عبيد العصا) وبين (الذل والهوان) لما أدّى هذا الاستبدال المعنى الخفي الذي أراده الشاعر، لكن وصف الشاعر لبني دودان بـ "عبيد العصا" يخفي في طياته الكثير من الدلالات القبيحة التي لا يتقبلها إلّا من ولد عبد. " هذا الانزياح في الاستخدام اللغوي يترك المتلقي في صراع فكري، للبحث عن المدلولات الجديدة لهذه العلاقة اللغوية الجديدة في السياق، ممّا يزيده تيقنًا ويشحن أحاسيسه للتوصّل إلى المعاني التي يرغب الشاعر في التعبير عنها" (2).

(1) أبو العدوس، يوسف: مدخل إلى البلاغة العربية، ط1، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2007م - 1427هـ، ص 212.

(2) العجرمي، منى الحاج صالح سلامة، شعر صلاح عبد الصبور - دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، 1426هـ - 2005م، ص 269.

ومن الصّور الكنائيّة الأخرى، قول امرئ القيس في ذمّ بني حنظلة⁽¹⁾:

{المنسرح}

لا حَمِيرِيَّ وَفَى وَلَا عُدَسٌ وَلَا اسْتُ عَيْرٍ يَحْكُهَا الثَّفَرُ
لَكِنْ عُوَيْرٌ وَفَى بِذِمَّتِهِ لَا عَوْرَ شَانَهُ وَلَا قِصَرُ

إنّ الناظر في هذه الأبيات يجدها بنيت على الأسلوب الكنائيّ، إذ استطاع الشّاعر من خلاله أن يصوّر بني حنظلة (الجماعة التي يذمها) بأنهم لم يوفوا بعهده أو ذمّة، فقد دَنَسَها الخبث ونالها الهوان، فاست العيرُ كنى به عن (المهانة واللّوم)، فمن خلال الصّورة الكنائيّة (ولا است عير)، انزاح الشّاعر عن المعنى المصحّيّ المباشر إلى معان جديدة، حيث نقل صورة العير، أدلّ المخلوقات وأكثرها هجنة، وهو ليس بفحل فيعزّ ظهره، نقلها من الحيوان الممتن وأسندها إلى بني حنظلة (حميريّ وعدس). لكن كيف نجح الشّاعر في تقريب حالتين متباعدين؟.

نجح من خلال رسم صورة الحيوان الممتن في ذهنه بعد أن شاهدها في الطّبيعة، فلم يجد أبلغ من هذه الصّورة، ولا أنسب من هذه الحالة التي ينظر من خلالها إلى أدلّ الحيوانات والأمها، فأسندها لخصومه لتعكس نظرته السّوداويّة تجاه من يذمّهم.

من خلال ما سبق يتبيّن أنّ الشّاعر انزاح بألفاظه المعتمدة على التّشبيه والاستعارة والكناية من المعاني المألوفة إلى المعاني غير المألوفة معتمداً في ذلك على لغته الأدبيّة وقدرته الإبداعية في مفاجأة المتلقّي، وحثّه على التّفكير في المعاني الخفيّة التي تكمن خلف الألفاظ. وهكذا نرى أنّ الشّاعر برهن على إغناء صوره الفنّيّة من خلال أسلوبية الانزياح والخروج على المألوف في ألفاظه وتراكيبه، لتأدية المعنى المقصود.

وخلاصة ما سبق، فقد كشف الانزياح عند امرئ القيس — من خلال صوره الفنّيّة — عن جماليّات شعره، وقدرته على إبراز الدّلالات والمعاني المقصودة، ممّا أثار بذلك المتلقّي، وجعله يبحث عن المعاني غير المباشرة للألفاظ، أي استطاع الشّاعر بلغته الإبداعية أن ينقل

(1) ديوانه، ص 133.

المتلقّي في تفكيره وفي تحليله من المستوى السّطحيّ إلى المستوى العميق، وبهذا يكون الشّاعر قد منح المتلقّي متعة التّحليل التّأويل، علاوةً على ذلك، حقّق الانزياح في الصّورة الفنّيّة شعريّة اللّغة.

الخاتمة

الحمد لله والصلاة والسلام على نبيه الأُمِّيِّ الأمين، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

تناولت هذه الدراسة ظاهرة الانزياح في شعر امرئ القيس تناولاً أسلوبياً، ووقفت على نماذج لظاهرة الانزياح في التراكيب الشعرية، مبيّنة الدور الدلالي والبلاغيّ لها، فكانت أهمّ النتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة هي:

1. في التمهيد:

- فصلت القول في مكانة امرئ القيس وخصائص شعره وسبب فحولته وتقدّمه على غيره.
- أوردت بعض الأقوال في شعره، وما قيل في علو منزلته الشعرية وأسبقيته الإبداعية.

2. في الفصل الأول (الفصل النظري):

- أوضحت أنّ العرب القدماء رصدوا ظاهرة الانزياح، وذاك من خلال مصطلحات أخرى، مثل العدول، والخروج عن المألوف، والانصراف، والحمل على المعنى.....، كما اهتموا بهذه الظاهرة من خلال دراسة الالتفات، والمجاز، والضرورة الشعرية.
- أثبت مفهوم الانزياح عند بعض النقاد المحدثين.

3. في الفصل الثاني: ناقشت المعاني البلاغية التي خرج إليها كل من الاستفهام والأمر والنهي والنداء، فكانت تلك المعاني في معظمها تعكس حالة الحزن والتّحسر لما آلت إليه أحوال الشاعر. وفي موضوع التّقديم والتّأخير بيّنت أنّ هذه الظاهرة استخدمت لأغراض عكستها طريقة نظم التراكيب، فعملت على جذب انتباه المتلقّي والتأثير في نفسه.

أمّا ظاهرة الحذف، فقد تتبعت كثيراً من مواضع الحذف التي كان لها أثر كبير في إبراز الدلالات والمعاني الخفية لدى الأديب، وجعل التراكيب قابلة لكثير من أوجه التّأويل، والنّأي بالرسالة الموجهة من الأديب إلى المتلقّي عن الملل، وانزاح بها نحو الإيجاز والتأثير.

4. في الصّورة الفنّية المعتمدة على المستوى البياني من تشبيه واستعارة وكناية، بيّنتُ أنّ الشّاعر استخدم التشبيه بشكل يغلب على سائر الأساليب الأخرى، وهذا يبرهن على تميّزه في إغناء صوره من خلال التشبيهات الفنّية الواعية، كما حاولت إظهار قيمة الاستعارة وأهميّتها في تأدية المعنى المقصود، وفي الكناية: أثرت مسألة استخدام الكنايات كوسائل ملائمة للتعبير عن مشاعر الشّاعر تجاه الآخرين، وذلك عندما يصبح البوح أمرًا عسيرًا.

5. تعدّ ظاهرة الانزياح سمة بارزة في الشعر الجاهليّ وهذا ما بيناه من خلال دراسة شعر امرئ القيس.

6. لابدّ من الرّبط بين البنية العميقة للتراكيب والبنية السّطحيّة؛ ليظهر من خلال ذلك جماليّات التّركيب ووظيفته البلاغيّة.

7. إنّ الدّور الرّئيس الذي يؤدّيه الانزياح يتمثّل فيما يحدثه من مفاجأة المتلقّي وإثارة انتباهه، ممّا يدعو المتلقّي لسبر أغوار هذه الظّاهرة وتفاعلاتها السيّاقية، والبحث عن دلالات الألفاظ وانعكاساتها داخل السيّاق الذي وردت فيه.

8. إنّ الانزياحات في شعر امرئ القيس تتضافر جميعها في إبراز دلالة الألفاظ والتّراكيب، وتمنح المتلقّي مساحة واسعة للتأويل وتعدّد القراءات وتنوّعها.

9. ركّز الباحث في التّحليل الأسلوبيّ على الأساليب المنزاحة عن المألوف ودورها في البحث في البنية العميقة والدلالات النّاتجة؛ لإبراز جماليّات التّعابير الواردة في النّصوص، سواء أكانت تعكس صور فنّية "تشبيه، استعارة، كناية"، أم صور غير مألوفة تركيبياً، مثل: التّقديم والتّأخير، والحذف.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية

القرآن الكريم

ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج2، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1420 هـ.

ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر**، ج2، تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، القاهرة — الفجالة.

ابن المثنى، أبو عبيدة معمر: **مجاز القرآن**، تح: محمد فؤاد سزكين، ط 1381، القاهرة: مكتبة الخانجي.

ابن المعتز، أبو العباس عبد الله: **البدیع في البدیع**، ط1، دار الجيل، هـ 1410 - 1990م.

ابن أيوب، الوزير أبو بكر عاصم: **شرح ديوان رئيس الشعراء**، ط1، مصر: المطبعة الخيرية.

ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، ط1، قسطنطينية: مطبعة الجوائب، 1302هـ.

ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، ج3، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن منظور: **لسان العرب**، ج14، ط3، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1414هـ.

ابن منقذ، أبو المظفر أسامة: **البدیع في نقد الشعر**، تح: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، مراجعة إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة.

ابن هذيل، علي بن عبد الرحمن: **حلية الفرسان وشعار الشجعان**، تح: محمد عبد الغني الحسن، دار المعارف للطباعة والنشر.

ابن وهب الكاتب، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم: البرهان في وجوه القرآن، تح: جفني محمد شرف، عابدين — القاهرة، مطبعة الرسالة.

أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط2، عمّان: دار المسيرة، 2010م — 1430هـ.

أبو العدوس، يوسف: مدخل إلى البلاغة العربية، ط1، عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2007م — 1427هـ.

أبو موسى، محمد محمد: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، ط3، القاهرة: مكتبة وهبة، 1413هـ — 1993م.

الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، مج1، تح: السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف (سلسلة ذخائر العرب).

امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط5، القاهرة: دار المعارف، 2009م.

امرؤ القيس، الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، ط1، بيروت: دار المعرفة، 2003م.

الأنصاري، حسّان بن ثابت: الديوان، شرحه وقدم له: عبدأ علي مهنا، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1414 هـ — 1994م.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيّب: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، ط5، مصر: دار المعارف، 1997م.

البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب، ج2، تح وشرح: عبد السلام هارون، ط4، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1418هـ — 1997م.

بودوخة، مسعود: عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ط1، إربد — الأردن: عالم الكتب الحديث، 2011م — 1432هـ.

الثَّعالبيّ، أبو منصور عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل: لباب الآداب، تح: أحمد حسن لبح، ط1، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1417هـ — 1997م.

الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: الحيوان، ج5، ط2، بيروت، دار الكتب العلميّة، 1424 هـ. الجرجانيّ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد شاكر أبو فهر.

الجهاد، هلال: جماليّات الشعر العربيّ، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2007 م. الجوينيّ، مصطفى الصّاوي: البلاغة العربيّة تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندريّة، 1985م.

حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطّبيعة، ط1، بيروت: دار الثقافة، 1970 م.

حسان، تّمّام: الأصول، القاهرة: عالم الكتب، القاهرة، 1420 هـ - 2000 م.

حسان، تّمّام: البيان في روائع القرآن - دراسة لغويّة وأسلوبية للنّصّ القرآنيّ، ط1، القاهرة: عالم الكتب، 1413هـ - 1993 م.

الحسين، قصي: العمارة الفنّية في شعر امرئ القيس، طرابلس: منشورات مكتبة السّائح، 1998م.

الدّينوريّ، أبو محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشّعراء، ج1، القاهرة: دار الحديث، 1423هـ.

الدّينوريّ، أبو محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح: إبراهيم شمس الدّين، بيروت: دار الكتب العلميّة.

الذهبيّ، شمس الدّين أبو عبد الله محمّد بن أحمد: ميزان الاعتدال في نقد الرجال، ج1، تح: علي محمّد البجاوي، ط1، بيروت: دار المعرفة، 1382هـ - 1963م.

راضي، عبد الحكيم: **نظريّة اللّغة في النّقد العربيّ**، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

الرافعيّ، مصطفى صادق: **تاريخ آداب العرب**، ج2، راجعه وضبطه: عبد الله المنشاوي ومهدي البقيريّ، ط1، المنصورة: مكتبة الإيمان.

الرّمانيّ، أبو الحسن علي بن عيسى: **النّكت في إعجاز القرآن**، تح: محمّد خلف الله، ومحمّد زغلول سلام، ط3، مصر: دار المعارف، 1976م.

ريفاتير، ميكائيل: **معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة وتقديم وتعليقات: حميد لحميداني، ط1، البيضاء: دار النّجاح الجديدة — منشورات دراسات. سال، 1983م.

الزّمخشريّ، أبو القاسم محمود بن عمرو: **الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل**، ج1، ط3، بيروت: دار الكتاب العرب، 1407هـ.

الزّوزنيّ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين: **شرح المعلّقات العشر**، لبنان: دار مكتبة الحياة، 1983م.

الزّوزنيّ، حسين بن أحمد: **شرح المعلّقات السّبع**، ط1، دار إحياء التّراث العربيّ، 1423هـ — 2002م.

السّكاكي، يوسف بن أبي بكر: **مفتاح العلوم**، ضبطه وعلّق عليه: نعيم زرزور، ط2، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1407هـ، 1987م.

السّكري، أبو سعيد: **ديوان امرئ القيس وملحقاته**، ج2.

سمك، محمّد صالح: **أمير الشعراء في العصر القديم**، ط1، مصر: مطبعة العلوم، 1350هـ — 1932م.

السّندوبيّ، حسن: **شرح ديوان امرئ القيس**، ط7، بيروت: المكتبة الثّقافيّة، 1402هـ — 1982م.

سيبويه، أبو بشر عمر بن عثمان: كتاب سيبويه، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1408هـ - 1988م.

السيوطي، أبو الفضل جلال الدين: معترك الأقران في إعجاز القرآن، مج1، ضبطه وصححه أحمد شمس الدين، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1408هـ، 1988م.

السيوطي، جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، ج3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1394هـ - 1974م.

طل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، القاهرة دار الفكر العربي، 1418هـ، 1998م.

الطوفي، نجم الدين سليمان بن عبد القوي: موائد الحيس في فوائد امرئ القيس، تح: مصطفى عليان، ط1، عمان: دار البشير، 1414هـ - 1994م.

عبانة، سامي محمد: التفكير الأسلوبية رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط1، عمان: عالم الكتب الحديث، إربد: جدارا للكتاب العالمي، 2007م.

عبد الحق، سليمان علي محمد: توظيف الصورة البيانية في ترسيخ المنفعة والقيمة في الشعر الجاهلي، جامعة الملك فيصل، 1435هـ.

عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1994م.

عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية - علم المعاني - البيان - البديع، ط1. بيروت: دار النهضة العربية، 1430 هـ - 2009م.

العدواني، عبد العظيم بن الواحد ابن أبي الأصبع: تحرير التحرير، ج1، تح: حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي.

العسكريّ، أبو هلال الحسن بن عبد الله: الصّناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العنصرية، 1419هـ.

العلويّ، هبة الله بن علي: أمالي ابن الشّجريّ، ج1، ط1، القاهرة: مطبعة المدنيّ، 1413هـ - 1992م.

العلويّ، يحيى بن حمزة: الطّراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج2، ط1، بيروت: المكتبة العنصرية.

العمرى، محمد: البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها، بيروت: أفريقيا الشرق، 1999م.

الفراء، أبو زكريّا يحيى بن زياد بن عبد الله: معاني القرآن، ج3، تح: أحمد يوسف النّجاتي ومحمد علي النّجار وعبد الفتاح اسماعيل الشّليبي، ط1، مصر: دار المصريّة للتّأليف والترجمة، بلا تاريخ.

فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، القاهرة: دار الشّروق، 1419هـ - 1998م.

فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، ط1، القاهرة: دار الشّروق، 1419هـ - 1998م.

القرطاجيّ، أبو الحسن حازم بن محمد: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، تونس: الدّار العربيّة للكتاب، 2008م.

القيروانيّ، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشّعْر وآدابه، ج2، تح: محمد محيي الدّين عبد المجيد، ط5، دار الجيل، 1401هـ - 1981م.

القيروانيّ، أبو اسحاق إبراهيم بن عليّ: زهر الآداب وثمر الألباب، ج3، بيروت: دار الجيل.

القيسي، أبو علي الحسن بن عبد الله: إيضاح شواهد الإيضاح، ج1، تح: محمد بن حمّود الدّعجاني، ط1، بيروت: دار الغرب الإسلاميّ، 1408هـ - 1987م.

كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء — المغرب: دار توبقال للنشر، 1986م.

لوصيف، صونيا وسارة كرميش: الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية (معجم العين نموذجًا)، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2011م.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: المقتضب، ج3، تح: محمد عبد الخالق عزيمة، بيروت: عالم الكتب.

المبيضين، ماهر أحمد: الانزياح في شعر امرئ القيس، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، نشر جامعة الشارقة، المجلد (9)، عدد (2)، يونيو 2012م.

محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية، ط3 بيروت: دار الأندلس، 1983م.

المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، 1982م.

المسدي، عبد السلام: النقد والحداثة، ط1، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983م.

مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، القاهرة: عالم الكتب، 1412هـ — 1992م.

مصلوح، سعد: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1414هـ — 1993م.

مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1996م.

الميداني، عبد الرحمن حسن حنيكة: البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج1، ط1، دمشق: دار القلم، بيروت: الدار الشامية، 1416هـ — 1996م.

ناظم، حسن: البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002م.

النّجدي، عبد الرحمن: ديوان امرئ القيس، شرح محمد بن إبراهيم الحضرمي، تح: أنور أبو سويلم وعلي الهو، ط1، عمان: دار عمّار، 1412هـ - 1991م.

الهاشمي، أحمد بن إبراهيم: جواهر الأدب، ج2، أشرفت على تحقيقه وتصحيحه لجنة من الجامعيين، بيروت: مؤسسة المعارف.

ويس، أحمد محمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002م.

يوسف، حسني عبد الجليل: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ط1، القاهرة: مؤسسة المختار، الأحساء: دار المعالم الثقافية، 2001م.

الرسائل الجامعية

أحمد، محمد الحسن علي الأمين: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة أمّ القرى - مكة المكرمة، 1983 - 1984م.

بولحواش، سعاد، شعريّة الانزياح بين عبد القاهر الجرجانيّ وجان كوهين، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة - الجزائر، 2011 - 2012م.

جيلي، هديّة: ظاهرة الانزياح في سورة النمل - دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة منتوري - قسنطينة، 2006 - 2007 م.

الرفوع، عاطف طالب: الشواهد النحوية في شعر امرئ القيس، رسالة ماجستير منشورة، جامعة مؤتة، 2007م.

السعيد، ناصر بن دخيل الله: البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل، رسالة ماجستير منشورة، جامعة أمّ القرى، 1420هـ - 1421هـ.

عبد الرَّحْمَن، مروان محمّد سعيد: دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير منشورة، جامعة النّجاح الوطنيّة، 2006م.

العتيبيّ، بدرية منور: الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة، رسالة ماجستير منشورة، جامعة أمّ القرى، 1429هـ - 1430 هـ.

العجرميّ، منى الحاج صالح سلامة، شعر صلاح عبد الصّبور — دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، 1426هـ - 2005م.

علّام، منى: عناصر تحديث النّصّ الشعريّ في مجلّة "شعر"، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1427هـ - 2006م.

مراح، عبد الحفيظ: ظاهرة العدول في البلاغة العربيّة - مقارنة أسلوبية، رسالة ماجستير منشورة، جامعة الجزائر، 2005 - 2006م.

المجلات

التركي، إبراهيم بن منصور، العدول في البنية التركيبية قراءة في التّراث البلاغيّ، مجلّة جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللّغة العربيّة وآدابها، ج19، ع (40)، ربيع الأول 1428هـ.

صبح، خلدون سعيد: البنية الجماليّة للتّشبيه في معلّقة امرئ القيس، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، دمشق المجلّد (84)، الجزء (8).

عبد الحميد، هدى: الأساليب البيانية في كتاب البيان والتّبيين للجاحظ، مجلّة كليّة التربية الأساسيّة، 2011، العدد (72).

عوض، سامي: مفهوم الضّرورة الشعريّة عند أهمّ علماء العربيّة حتّى نهاية القرن الرّابع الهجريّ، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة تشرين - سوريا، 2011م، العدد (6).

فياض، ياسر أحمد ومها فواز خليفة: *البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي*، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، 2009، المجلد (1)، العدد (4).

قادرة، غيثاء: *المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي*، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد (7)، 1390هـ - 2011م.

المراجع الإلكترونية

إبراهيم، صاحب خليل: *الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام*، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، Pdf، 06817. Pdf، 2000، Elibrary. mediu. edu. my /books / mal – 06817.

An-Najah National University
Faculty of Graduate studies

Deviation in Imru'u Al-Qays's Poetry

By
Anan "Mohammad Shafeeq" "Mohammad Ali "

Supervised by
Prof. Khaleel O'deh

**This Thesis is Submitted in Fulfillment of the Requirement for the
Degree of Master of Arabic language and the literature, Faculty of
Graduate Studies, An-Najaha National Universit, Nablus,
Palestinian.**

2017

Deviation in Imru'u Al-Qays's Poetry
By
Anan "Mohammad Shafeeq" "Mohammad Ali "
Supervised by
Prof. Khaleel O'deh

Abstract

This study focuses on the phenomenon of deviation involved in the poetry of O. Al-Qais from a stylistic perspective. This study tries to tackle the deviation which is noticeable, in particular, in his descriptive and love poems. To define the phenomenon, I have studied his collections as narrated by Asmae'e and edited by Mohammad Abu Al-adl Ibraheem.

The study includes: an introduction followed by a foreword, three chapters and a conclusion.

The introduction shows the motivations behind selecting the topic.

The foreword is a discussion about the status of the poet and the characteristics of his poetry.

Chapter One: represents the phenomenon of deviation theoretically. It contains two topics: (1) Deviation as known by old Arab rhetoricians including concepts like poetic license, metaphors. (2) Deviation in modern criticism as represented by Abdul-salam Al-masdee, Mohammad Al-Hadi Al-Tarbulsu and Tamam Hassan.

Chapter Two: reviews structural styles like deletion (ellipsis/ omission) and the phenomenon of introducing (putting at first) or setting back (placing at the end) in the collection of poems by O. Al-Qais.

Chapter Three: studies demonstrative deviation in O. AlQais poems
i.e. deviation in imagery: comparison , metaphor and epithet.

The Conclusion: gives my judgment followed by resources and references.

Some of the main results include the fact that the phenomenon of deviation is so clearly noticeable in the poetry of O. Al-Qais through his use of device like interrogation , command , negation , appeal, etc. He made the best use of all these devices. He also showed great skill in placing his words forward or backward and in omission . This obviously, shows his great linguistic capabilities and wide knowledge in the styles of Arabic language and how to use them.

The study reveals that O. Al-Qais uses a wide variety of imagery and he skillfully uses comparison, metaphor and epithet. Such use reflects his perfect mastery and command of the language.

Recommendations: Further studies should be carried out to observe other phenomena in the poetry of O. Al-Qais like deviation in predicative styles, deviation in other sorts of literary figurative language and phonetic (acoustic) deviation as well.