في التّحليل النّصيّ للشّعر

تأليف الدكتور
فضل يوسف يوسف زيد
الأستاذ المساعد بكلية دار العلوم
جامعة القاهرة وكلية الآداب
جامعة السلطان قابوس

عالم الكتب

* زيد، فضل يوسف .
* فى التحليل النصى للشعر
* فضل يوسف زيد
* ط 1 . – القاهرة : عالم الكتب؛ 2018 م
* 132 ص ؛ 24 سم
* تدمك : 978-977-780-113-3 * رقم الإيداع : 22827/ 2017
1- الشعر العربى – تاريخ ونقد
أ - العنوان 811.009

* الإدارة :
16 شارع جواد حسنى - القاهرة
تليفون : 23924626
فاكس : 002023939027

* المكتبة :
38 ش عبد الخالق ثروت - القاهرة
تليفون: 23926401 – 23959534
ص . ب 66 محمد فريد
الرمز البريدى : 11518

www.alamalkotob.com -- info@alamalkotob.com

بين يدي القارئ

هذا الكتاب محاولة لربط النحو بالشعر ، وتوظيف النحو في فهم الشعر وتحليله واستيعابه ومعرفة أبعاده ومراميه من خلال بنيته اللغوية ، وتفسير النص وبيان قيمته من خلال العَلاقات النحوية ، وأودّ أن أشير إلى أنّ هذا الكتاب ؛ كان في أصله جملة من أبحاث ، نشرت في مجلات علمية محكمة بدا لي أن أجمعها في كتاب ، نزولا على رغبة كثير من الأصدقاء والزملاء المخلصين وطلاب العلم ، وسيجد القارئ العزيز أنني تناولت قصائد لشعراء من أزمنة مختلفة في العصر الجاهلي والأموي والعباسي ، حاولت أن أبرز فيها دور العلاقات النحوية في فهم النص وتفسيره وبيان تماسكه ، اقتداء بسالف نحاتنا كابن جني والزمخشري وابن هشام وغيرهم ، الذين كان لهم ارتباط بالنصوص العربية الفصيحة يحللونها ، ويظهرون فيها دور العَلاقات النحْوية في بنائها وسوس نسيجها ، ومحاولة ترسم خطى هؤلاء الأفذاذ واقتفاء أثرهم ، وتتبعهم ، والسير على منوالهم هو الذي يعيد إلى النحو العربي وجهه المشرق . كما أودّ أن أشير إلى أنه لم يكن من وُكْد هذا الكتاب تتبع حياة هؤلاء الشعراء بالدراسة ، وإنما كان الهدف هو تحليل قصائد لهم تحليلًا نصيًّا ، يكشف عن دور النحو في فهم الشعر . لقد كانت هذه الدراسة محاولة للاقتراب من النصّ الشعريّ وبيان دور النحو في تفسير هذا النصّ من خلال العلاقات النحوية ، وهي تُعَدّ تطبيقًا لاتجاه آخذٍ في الانتشار والتقدّم ، وهو اتجاه نحو النصّ الذي يتجه إليه البحث النحويّ في الآونة الأخيرة ، وأحسب أنه آخذ في التقدم والازدهار . وأخيرا أرجو أن يجد القارئ بغيته من قراءة هذا الكتاب ، وما توفيقي إلا بالله ، عليه توكلت وإليه أنيب .

فضل يوسف زيد
جامعة السلطان قابوس – مسقط – سلطنة عمان

المبحث الأول
فِي التَّحْلِيلِ النَّصِيّ لِلشِّعْرِ - قراءةٌ نحْويّةٌ دلاليّةٌ في قصيدة (لِمَنْ طَلَلٌ أبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي) لامْرئِ القيس

مقدمة :

(أَيُّهَا النَّاسُ عَلَيْكُمْ بِدِيوَانِكُمْ لا يَضِلُّ . قَالُوا : وَمَا دِيوَانُنَا ؟ قَالَ : شِعْرُ الْجَاهِلِيّةِ ؛ فَإِنَّ فِيهِ تَفْسِيرَ كِتَابِكُمْ) .

عمر بن الخطاب رضي الله عنه .

لا يماري أحدٌ في أن شعرَ الجاهلية بلغ ذروةَ السّنام في البيان الإنسانيّ ، ولا يماري أحد كذلك في أن الشعر الجاهلي كان - ولا يزال - منبعا ثرّا لما تلاه من شعر في العصور العربية المختلفة ، ولأمرٍ ما كان تحدّي الله - عزّ وجلّ - لأصحاب هذا الشعر في أن يأتوا بمثل القرآن الكريم ، والله - سبحانه وتعالى- حين تحدّاهم يعلم أنّ لهم قصبَ السبق في الفصاحة والبيان ؛ ومن أجل هذا كان للشعر الجاهلي أثرٌ لا يخفى في تفسير وفَهْم القرآن الكريم ، الذي نزل بلغة العرب ولهجاتها ، كما قال سيبويه : (ولكنَّ العبادَ إنما كُلِّمُوا بكلامهم ، وجاء القرآنُ على لغتِهم وعلى ما يَعْنُونَ)[1]

وثمّةَ نصٌّ عثرت عليه في تفسير الكشّاف للزمخشري (ت : ٥٣٨هـ) يؤيد ما نحن بصدده ، يقول وهو بصدد تفسير قوله تعالى : ﴿ أَوْ يَأْخُذَهُمْ عَلَىٰ تَخَوُّفٍ فَإِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴾[2] ("على تخوّف" مُتخوّفين ، وهو أنْ يُهلكَ قومًا قبلهم فيتخوَّفُوا فيأخذهم بالعذاب وهم متخوّفونَ متوقّعونَ ، وهو خلاف قوله : ﴿مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُونَ ﴾ ، وقيل هو من قولك : تخوَّفْتُهُ وتخوَّتُهُ : إذا تنقَّصْتُهُ ، قال زهير :

تخــوَّفَ الرَّحْــلُ منــها تَامِكًــا قَــرِدًا كَمَا تَخَوَّفَ عُـودَ النَّبْعَـةِ الـسَّفنُ[3]

---

(١) الكتاب لسيبويه ج١ ص ٣٣١ (تحقيق : عبد السلام محمد هارون - دار الجيل - بيروت - الطبعة الأولى) .

(٢) الآية ٤٧ سورة النحل .

(٣) نسب الزمخشري هذا البيت لزهير كما جاء في النص الذي نقلته عنه ، لكنني لم أعثر على هذا البيت في ديوان زهير (تحقيق د. محمد محمود - دار الفكر اللبناني - بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٥م) ، =

أي يأخذهم على أن ينتقصَهم شيئًا بعد شيء في أنفسهم وأموالهم حتى يهلكوا . وعن عمر – رضي الله عنه – أنه قال على المِنبر : ما تقولون فيها ؟ فسكتوا ، فقام شيخٌ من هذيل فقال : هذه لغتنا ، التَّخَوُّفُ : التَّنَقُّصُ ، فقال : هل تعرف العرب ذلك في أشعارها ؟ قال نعم ، قال شاعرنا : وأنشد البيت . فقال عمر : أيها الناس عليكم بديوانكم لا يضلّ . قالوا : وما ديواننا ؟ قال : شعر الجاهلية ؛ فإنَّ فيه تفسيرَ كتابكم)[1] .

إنَّ هذا النص لذو دلالةٍ واضحةٍ لا تقبل الشَّكَّ على أهمية الشعر الجاهلي في تفسير الكتاب العزيز ، كيف وقد نصّ على ذلك عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – نصًّا صريحًا بقوله : (أيها الناس عليكم بديوانكم لا يضلّ قالوا : وما ديواننا ؟ قال : شعر الجاهلية فإن فيه تفسير كتابكم) ؛ ومن أجل هذا كان ابن فارس (ت : ٣٩٥هـ) محقًّا كلَّ الحقّ حينما قال : (والشعر ديوانُ العرب ، وبه حُفظت الأنسابُ ، وعُرفت المآثرُ ، ومنه تُعلمت اللغة . وهو حجةٌ فيما أَشْكَلَ من غريب كتاب الله جلَّ ثناؤه ، وغريبِ حديثِ رسولِ الله – ﷺ – ، وحديثِ صحابته والتابعين)[2] على أنّ المفسرين لم تخلُ كتبهم على كثرتها من الاعتماد على الشعر ولا سيما الجاهلي منه في تفسير القرآن وفهمه كما نجد عند الزمخشري وغيره من المفسرين ، ومن هنا كان اضْطِلاعُ الإمام عبد القاهرالجرجاني (ت : ٤٧١هـ) بالدفاع عن الشعر ضد من استصغرأمره وتهاون به ، بل إنه ربط بين معرفة النحو والشعر وبين معرفة الوجه في إعجاز القرآن ومعرفة معانيه ، ووضع الشعر والنحو موضعهما الملائم واللائق بهما من إعجاز القرآن الكريم ، وجعل الصادَّ عنهما كالصادّ عن سبيل الله ، وفهم كتابه العزيز ، فذكر أن

= ونسبه الأستاذ محب الدين أفندي إلى أبي كبير الهذلي في كتابه (تنزيل الآيات على الشواهد من الأبيات شرح شواهد الكشاف) ص ص ٥٥٣ ، ٥٥٤ وهو بآخر كتاب الكشاف للزمخشري ، وقال تعليقًا على البيت : (وتامكا : أي سنامًا مشرفًا ، . وقرد : القرد الذي = أكله القراد . والسفن : الحديد الذي ينحت به وهو المبرد . يصف ناقة أثر الرحل في سنامها وتنقص منها كما ينقص السفن من العود) .

(١) تفسير الكشاف للزمخشري ج٢ ص ٤١١ (دار الفكر – الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م) .

(٢) الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها لابن فارس ص ٤٦٧ (تحقيق : السيد أحمد صقر – طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه – القاهرة) .

طائفة من الناس في زمانه كانت تظهر الزهد فيهما ، وترى التشاغل عنهما أولى من الاشتغال بهما ، والإعراض عن تدبُّرِهِمَا أصوبَ من الإقبال على تعلُّمِهِمَا ، ورأى- رحمه الله- أن الحاجة ماسة إلى الشعر في صلاح دين أو دنيا ، وأنه ليس مجرد ملحة أو فكاهة - كما خُيّل إلى طائفة من أهل زمانه - أو بكاء منزل ، أو وصف طلل ، أو نعت ناقة ، أو إسراف قول في مدح أو هجاء ، وربط معرفة الشعر ومعرفة الحجة التي قامت بالقرآن ، ومعرفة وجه الإعجاز فيه ، وتدرّج من ذلك إلى أنّ الصادَّ عن الشعر كالصادّ عن فهم كتاب الله (وذاك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهرت ، هي أن كان على حدّ من الفصاحة تقصُر عنه قوى البشر ، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفِكَر ، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك ، إلا من عرَف الشعر الذي هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذي لا يُشَكُّ أنه كان ميدانَ القوم إذا تجارَوْا في الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيهما قَصَبَ الرِّهان ، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل ، وزاد بعض الشعر على بعض كان الصادّ عن ذلك صادًّا عن أن تعرف حجة الله تعالى ، وكان مَثَلُهُ مَثَلَ مَنْ يتصدّى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله تعالى ويقوموا به ويتلوه ويُقرأوه ، ويصنع في الجملة صنيعًا يؤدي إلى أن يقل حفاظه والقائمون به والمقرئون له ...)[1] .

وأما النحو ، فقد رأى أن إيثار الجهل به على العلم في معنى الصادّ عن سبيل الله أيضًا ، والمبتغي إطفاء نور الله تعالى ، وأن الزهد فيه والاحتقار له ، وإصغار أمره ، والتهاون به أشبه بأن يكون صدًّا عن كتاب الله ، وعن معرفة معانيه ، بل إن هذا الصنيع في النحو أشنع من صنيعهم في الشعر (ذاك أنهم لا يجدون بدًّا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه ؛ إذ كان قد عُلم أن الألفاظَ مغلقةٌ على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرجَ لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يُعرض عليه ، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يُرجع إليه ، لا ينكر ذلك إلا من ينكر حسّه ، وإلا من غالط في الحقائق نفسه)[2] . إلى آخر هذا الكلام الذي يحمل من الخطورة والجلال ما يحمل ؛ ذلك

(١) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ص ٨-٩ (قرأه وعلّق عليه : محمود محمد شاكر - مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠م) .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٢٨ .

أن الإمام يربط ربطًا واضحًا بين الجهل بالشعر والنحو والانصراف والصدّ عنهما ، والجهل بمعرفة وجه الإعجاز في القرآن ومعرفة معانيه ، والصدّ عنه ، وهو ربط يتعلق بالعقيدة كما ترى ، وهو ما يقطع بجلال هذين العلمين : النحو والشعر ، وما بنا أن نتقصّى دور النحو والشعر في معرفة معاني القرآن ووجه الإعجاز فيه ؛ فهذا ما يحتاج إلى جهد جهيد من تكاتف الباحثين .

إن الشعرَ العربيَّ ، وبخاصة الجاهليّ ، منه لم يُوقَفْ على أسراره حتى الآن على كثرة الدراسات التي كتبت حوله ، والحقيقة التي لا يمكن تجاهلها هو أن الشعر العربي – كما قرّر عبد القاهر – طريق واضحة إلى فهم القرآن ، والانصراف عنه انصراف عن معرفة وجه إعجازه ، وهذا واضح لمن به أدنى مسكة ، ولعمري فإن ما ذهب إليه الإمام الجرجاني ، ونافح عنه حقٌّ لا تَمُرُّ بساحته شُبْهةٌ ، وصوابٌ لا يرتع خطأٌ حوله ، وهذا البحث محاولة لربط النحو بالشعر ، وتوظيف النحو في فهم الشعر وتحليله واستيعابه ومعرفة أبعاده ومراميه من خلال بنيته اللغوية ، وتفسير النص وبيان قيمته من خلال العَلاقات النحوية ؛ لأننا ليس بيننا وبين الشاعر إلا لغته وشعره الذي ورِثناه عنه ، وإذا كانت فائدة الشعر هي (معرفة لغته ومعناه) كما يقول الأعلم [1] ، فهذه محاولة لفهم الشعر من خلال الشعر نفسه ، دون النظر إلى أي شيء آخر ، ودون فرض أي شيء عليه من خارجه .

يقول الدكتور محمود الربيعي ، وهو من أوائل الذين ينادون بدراسة الشعر من داخل الشعر نفسه : (والرؤية الشعرية شيء ، ورؤيتنا نحن للواقع شيء آخر ، ونتيجة لذلك لا يفيد في فهم الشعر أن نقيسه على ما نعلم من واقعنا اليومي ، وإنما يفيد في ذلك أن نفحص العناصر التي يتركب منها لنستخرج منها المعنى الذي يحتمه التركيب)[2] . وأنا من الذين يؤمنون بأن الشعر ينطوي على مقاليد أسراره ، ويهدي بعضه إلى فهم بعضه ، ونكفي أن نعرف أن النحاة ألّفوا كتبهم ، معتمدين على النظر في هذا الشعر وما نطق به العرب لا غير ، وتتبعوا كلام العرب وما نطقوا به لا غير ، واستخرجوا كثيرًا من أصولهم من هذا الشعر .

(١) ديوان امرئ القيس ص ٤ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف – القاهرة – الطبعة الخامسة) .

(٢) انظر قراءة الشعر للدكتور محمود الربيعي ص ٢١ (دار غريب – القاهرة) .

وقد قرأت شعر امرئ القيس ، فامتلأت نفسي اعتزازًا بتراثنا وإكبارًا لـه ، هـذا التراث الذي تخلينا عنه طائعين ، وهجرناه طائعين ، وتشتت معارفنا وثقافاتنـا وكـادت تذوب في ثقافات الآخرين ، ولست في حاجة إلى الحديث عن شعر امرئ القيس وأهميته عند النقاد وأصحاب اللغة وعلماء العربية ، فهو نسيجُ وحْدِهِ ، انفرد بتميز شعره عـن غيره من الشعراء حتى صار مثلاً يقاس عليـه ويحـتكم في الـسبق والتخلـف إليـه ، كمـا يقول محقق الديوان الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم ، والقصيدة التي اخترتهـا للتحليـل والتفسير هي القصيدة الثامنة من رواية الأصمعي من نسخة الأعلم ، وقد تَسَكّعْتُ أول الأمر في موقفي من تناول أي القصائد من شعر الملك الكندي ، الذي يمثل شعره مرحلة الصفاء والسخاء والنقاء ، وحرت حيرة شديدة ، بعدما قرأت الديوان ، ورحت عليه وغدوت مرات ومرات ، فكنت كمن قال فيهم أوس بن حجر :

أمْ مَنْ لأهـلِ لـويٍّ في مُـسَكَّعَةٍ في أمرِهِمْ خـالَطُوا حقًّـا بِإبْطَـالِ

وليس من وُكْدي هنا تتبعُ حياة الشاعر ؛ لأن الهدف لـيس هـو دراسـة حياتـه ، وإنما هدفي هو تحليل قصيدته .

نصّ القصيدة :

١- لِمَـنْ طَلَـلٌ أَبْـصَرْتُهُ فَـشَجَانِي كَخَـطِّ زَبُـورٍ فِـي عَـسِيبٍ يَمَـانِ

٢- دِيَـارٌ لِهِنْـدٍ وَالرَّبَـابِ وَفَرْتَنَـى لَيَالِيَنَـا بِـالنَّعْفِ مِـنْ بَـدَلانِ

٣- لَيَـالِيَ يَـدْعُونِي الْهَـوَى فَأُجِيبُـهُ وَأَعْـيُنُ مَـنْ أَهْـوَى إِلَـيَّ رَوَانِ

٤- فَإِنْ أُمْـسِ مَكْرُوبًـا فَيَـا رُبَّ بُهْمَـةٍ كَشَفْتُ إِذَا مَا اسْوَدَّ وَجْهُ الْجَبَـانِ

٥- وَإِنْ أُمْـسِ مَكْرُوبًـا فَيَـا رُبَّ قَيْنَـةٍ مُنَعَّمَـةٍ أَعْمَلْتُهَـا بِكِـرَانِ

٦- لَهَـا مِزْهَـرٌ يَعْلُـو الْخَمِـيسَ بِـصَوْتِهِ أَجَـشُّ إِذَا مَـا حَرَّكَتْـهُ الْيَـدَانِ

٧- وَإِنْ أُمْـسِ مَكْرُوبًـا فَيَـا رُبَّ غَـارَةٍ شَهِدْتُ عَلَـى أَقَـبَّ رِخْـوِ اللَّبَـانِ

٨- عَلَـى رَبِـذٍ يَـزْدَادُ عَفْـوًا إِذَا جَـرَى مِـسَحٍّ حَثِيـثِ الـرَّكْضِ وَالـذَّأَلانِ

٩- وَيَحْدِي عَلَى صُمٍّ صِلابٍ مَلاطِـسٍ شَـدِيدَاتِ عَقْـدٍ لَيِّنَـاتٍ مِتَـانِ

١٠- وَغَيْثٍ مِـنَ الْوَسْـمِيِّ حُـوٍّ تِلاعُـهُ تَبَطَّنْتُـــهُ بِـــشَيْظَمٍ صَـــلَتَانِ

١١- مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُـدْبِرٍ مَعًـا كَتَـيْسِ ظِبَـاءِ الْحُلَّـبِ الْعَـدَوَانِ

١٢- إِذَا مَـا جَنَبْنَـاهُ تَـأَوَّدَ مَتْنُـهُ كَعِرْقِ الرُّخَامَى اهْتَزَّ فِي الْهَطَلانِ
١٣- تَمَتَّـعْ مِـنَ الـدُّنْيَا فَإِنَّـكَ فَـانِ مِـنَ النَّـشَوَاتِ وَالنِّـسَاءِ الْحِـسَانِ
١٤- مِنَ الْبِيضِ كَالآرَامِ وَالأُدْمِ كَالدُّمَى حَوَاصِنُهَا ، وَالْمُبْرِقَـاتِ الرَّوَانِـي
١٥- أَمِـنْ ذِكْـرِ نَبْهَـا نِيَّـةٍ حَـلَّ أَهْلُهَـا بِجِـزْعِ الْمَـلا عَيْنَـاكَ تَبْتَـدِرَانِ
١٦- فَـدَمْعُهُمَا سَـكْبٌ وَسَـحٌّ وَدِيمَـةٌ وَرَشٌّ وَتَوْكَـافٌ وَتَـنْهَمِلانِ
١٧- كَأَنَّهُمَـا مَزَادَتَـا مُتَعَجِّـلٍ فَرِيَّـانِ لَمَّـا تُـسْلَقَا بِـدِهَانِ

وقد يكون من المفيد أن نبدأ بذكر مكونات القصيدة الأساسية ، وأول ما نلاحظه هو أن الشاعر بدأها بذكر طلل أبصره فأثار شجونه وأحزانه ، وأن هذا الطلل كان ديارًا لفتيات لهى بهن الشاعر وكانت له معهنّ صبوات وهي هند والرباب وفرْتنى ، وأنه كان يجيب داعيَ الهوى ، والشاعر يسترجع ذكرياته وصبواته بتلك الفتيات في عجالة خاطفة ، ولم يتلبث كثيرًا ، وصبوات الشاعر لم تكن مع فتاة واحدة ، بل كانت مع عدد منهن ، ولا نجد في لهوه بهن ما يدل على تعلقه بإحداهنّ ، بل على العكس من ذلك نراه يظهر ميلهن إليه ، وتعلقهن به (وأعين من أهوى إليّ روان) لكأن الشاعر يظهر بذلك إدلاله وتميزه واقتداره وتفرده عن أقرانه ، وكأنه هو الفتى الأوحد الذي لا فتى سواه ، وليس مجرد ذكر صبواته ولهوه مع تلك الفتيات .

انتقل الشاعر بعد ذلك - وتأكيدًا لمعنى التميز والتفرد- إلى ذكر مناقبه وفواضله ومكارم أخلاقه ، وأنه يربأ لقبيلته ، ويكشف الغمة عنهم وقت الحرب ، ووقت تخاذل الجبناء وارْبداد وجوههم ، كما وصف نفسه إلى جانب شجاعته وقوته بأنه طروب ، يحسن استماع الغناء ، ثم انتقل بعد ذلك إلى وصف فرسه وصفًا استغرق معظم أبيات القصيدة ، وكأن الشاعر يتحدث عن نفسه هو ، وتحدث عن ضرورة التمتع من الدنيا بالنشوات والنساء الحسان ، وذكر أنواع النساء في صور بصرية رائعة ، ثم انتقل إلى حديثه عن الفتاة النبهانية التي تحمّلت عنه ، وطارت بها العنقاء ، فحزن لذلك حزنًا شديدًا ، حتى أغرقته دموعه ، ووصف هذه الدموع وصفًا مطولاً .

والملاحظ أن الشاعر ربط أول القصيدة بنهايتها ، وردَّ عَجُزَها على صدرها حينما تحدث في أول القصيدة عن شجنه لما أبصر الطلل الدارس ، الذي تحمل عنه ساكنوه من الفتيات اللاتي كان يلهو بهنّ فيه ، ثم تحدث عن حزنه العميق بسبب فراق

النبهانية التي ترحّلت مع قبيلتها عنه ، فخلف ذلك حزنًا عميقًا في نفسه ، وهذا التشابه بين ما بدأ به ، وانتهى إليه ضرب من التماسك النصي المحكم جعل القصيدة كلها كلاًّ متماسكًا ، والملاحظ أيضًا أن الشاعر صهر باقتدارمكونات قصيدته في بوتقة واحدة ، الحديث عن الطلل والفتيات اللاتي كان يصبو معهن ، والحديث عن ذكر مناقبه وفواضله ، والحديث عن فرسه ، والحديث عن النبهانية ، ووصف دموعه ، كل هذه المعاني استطاع الشاعر أن يمزجها مزجًا واحدًا في كيان واحد هو القصيدة .

والقصيدة من بحر الطويل ، وهو بحر يحفل بالجلال والرصانة والعمق كما يقول الدكتور عبده بدوي [1] ، وقد نبّه حازم القرطاجني إلى عَلاقة موسيقى الشعر بمعناه في كتابه منهاج البلغاء بقوله : (لما كانت أغراض الشعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجِدّ والرَّصَانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصَّغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس)[2] . ويتابع القرطاجني (فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة ، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة...) [3] ، والملاحظ كثرة الزحافات في كثير من تفعيلات هذه القصيدة ، وربما كان هذا متساوقًا مع ما يغلب على الشاعر من القلق والاضطراب ؛ بسبب ما أصابه عند رؤية الطلل الذي شجاه ، وما أصابه نتيجة تحمل النبهانية عنه ، ومحاولة الهروب من ذلك إلى ذكر مناقبه وشمائله ، والقصيدة تنتهي بالنون المكسورة المسبوقة بالألف ردفًا مما أشاع فيها جوًّا من الحزن الشفيف لفّ القصيدة من أولها إلى آخرها .

١- لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَانِ

تبدأ القصيدة بداية حزينة لما آل إليه حال الطلل الذي أبصره الشاعر فشجاه ، وقد بدأ الشاعر بالاستفهام الذي لا يُراد به حقيقة الاستفهام ، وإنما يراد به التوجّع ،

(١) دراسات في النص الشعري - العصر العباسي د. عبده بدوي ص ١١٦ (دار الرفاعي - الرياض- الطبعة الثانية ١٤٠٥هـ- ١٩٨٤م) .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ص ٢٦٦ (تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة- دار الكتب الشرقية) .

(٣) السابق نفسه ص ٢٦٩ .

والشاعر يتعجب من ذلك بقوله : (لمن طلل) و(مَنْ) الذي دخلت عليه اللام الجارة اسم استفهام ، وهو يفيد النفي والإنكار ، لكأن الشاعر ينفي أن يكون أحدٌ لهذا الطلل لعظم ما آل إليه ، وكأنه ينادي : من يكون لهذا الطلل ، وفي ذلك إعظام وتهويل لأمره . والنفي بأداة الاستفهام أدلّ على مراد الشاعر من النفي بأداة نفي ؛ لأنه مع الاستفهام يشرك القارئ معه ، ويطلب إليه أن يراجع ما دخل عليه الاستفهام ، وكأن المخاطب سيقول : لا أحد لهذا الطلل . وهو ما يعنى أنه معنى مسلم به ، ثم إن الاستفهام قد ساعد على الإثارة والتهييج ، وقوة الدلالة على صدوره عن حسّ أكثر توفرًا وتوفزًا ، لكأن الشاعر كان مستثارًا ومحزونًا وموجوعًا . ثم تقديم الجار والمجرور (لمن) لأنه هو الأهم ، والشاعر به أعنى .

والتعبير بالجملة الفعلية الماضية (أبصرته) والتي تدل على رؤية الشاعر له رؤية حقيقية عن قرب ، وهو ما يعني أن إبصاره له كان أمرًا محققًا لا لبس فيه ولا غموض ؛ أي إنها أكَّدَتْ رؤية ما شاهده الشاعر مما آل إليه حال الطلل ، وفيه معنى المفاجأة والهول لما رآه ، ثم إن جملة (فشجاني) رتبت الفاء فيها ما بعدها على ما قبلها في سرعة خاطفة ، وهو ما يعني سرعة تأثير ما آل إليه الطلل من الدروس والاختفاء في الشاعر فأحزنه ما رآه ، فما إن أبصره حتى شجاه ، ثم هو كخط زبور في عسيب يمان ، والزبور : الكتاب ، والعسيب هو عسيب النخلة كان أهل اليمن يكتبون فيه عهودهم وصكاكهم ، ويروى في عسيبِ يمانِ على الإضافة ، أي في عسيب رجل يمان ، والوجه الجامع بين الصورتين هو الخفاء والدقة ؛ أي إن هذا الطلل قد درس وخفيت آثاره ، فلا يرى منه إلا مثل الكتاب في الخفاء والدقة ، والشعراء يشبهون الأطلال في خفائها بخط الزبور ، وقد ورد هذا التشبيه عند امرئ القيس في القصيدة التي تلي هذه القصيدة في ترتيب الديوان قال :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعِرْفانِ ورسمٍ عفتْ آياتُهُ منذُ أزمانِ
أتتْ حِجَجٌ بعدي عليها فأصبحتْ كخطِّ زَبُورٍ في مصاحفِ رُهْبَانِ

قال الأعلم في تعليقه على هذين البيتين : (وإنما يشبهون الرسوم بالكتاب ، لأنها تدل على مواضع الديار وتُبينها كما يدلُّ الكتاب على المعنى المراد ، ويعبر عنه مع دقته وحقْرة حروفه .)[1] ، ومن ذلك قوله أيضًا :

(١) ديوان امرئ القيس ص ٨٩ .

أم هيَّجَتْكَ ديارُ الحيِّ إذْ ظَعَنُوا عنها كأنْ بعَمَايَا رسمِها كُتُبُ

والعمايا : ما عمي عن الناظر إليه ، فلم يتبيّن من رسوم الدار من المطر ، فشبه تلك الآثار بالكتب . (١)

ولا يستطيع المرء أن يدفع عن نفسه ما توحي به حروف المدّ في البيت من إضفاء جو الحزن ، لكأنها آهات يخرجها الشاعر فَرَقًا على ما آلت إليه ديار الأحبة من الدرس والخفاء .

١- ديارٌ لهندٍ والربابِ وفَرْتَنَى لَيَالِيَنَا بالنَّعْفِ من بَدَلانِ

٢- ليالِيَ يدعوني الهوى فأجيبه وأعينُ من أهوى إليّ رَوَانِ

لّما ألمّ الشاعر بالطلل فرآه متغيرًا عن حاله تنكّر عليه ، ثم تبين له بعد تدقيق النظر أنه ديار لهند والرباب وفرتنى ، والكلام مبني على القطع والاستئناف ، وهو دليل على ما أثير في نفس الشاعر من هواجس وخواطر تحتاج إلى فضل بيان وإيضاح ، فلذلك بدأ البيت بقوله (ديار) بعد الاستفهام الذي أفاد التوجع في البيت السابق ، ويمكن أن تكون كلمة (ديار) التي بدأ بها البيت بدلا من كلمة (طلل) في البيت الأول ، يعني أن الطلل الذي أبصره الشاعر فشجاه كان ديارًا لهند وصواحبتها ، مقيماتٍ فيه ، وكانت هذه الديار تجمعه مع تلك الفتيات يلهو بهن فيها ، وفائدة البدل التوكيد لما فيه من التكرير ، وأنه بيان وتفسير للطلل الذي أبصره الشاعر في البيت الأول ، على أبلغ وجه وآكده ، فالبدل بمثابة تفصيل للإجمال الكائن في المبدل منه ، وتفسير وإيضاح له أيضًا ، وقوله (لياليا) أي في ليالي ، وأضاف الليالي إلى ضمير جمع المتكلمين ، لمكانتها عندها ، لأنها تمثل ذكريات صبواته مع هذه الفتيات ، والنعف : ما انحدر من الجبل ، وارتفع عن الوادي . وبدلان اسم موضع ، والشاعر كرّر الشطر الأول من البيت السابق في القصيدة الخامسة عشرة في ترتيب الديوان قال :

لمن الديارُ غشيتُها بسُحَام فَعَمايَتَيْن فهضبِ ذي أقدامِ

فصَفَا الأَطِيطِ فَصاحَتين فغاضرٍ تمشي النِّعاجُ بها مع الآرَامِ

دارٌ لهندٍ والربابِ وفرْتنى ولميسَ قبل حوادثِ الأيَّامِ

(١) ديوان امرئ القيس ص ٣٠٠ .

وتكرار كلمة (ليالي) في بداية البيت يوحي بقيمتها وأهميتها عنده ، وهي بدل من قوله (ليالينا) في البيت السابق ، وهو نوع من التماسك بين الجمل في الأبيات ، ولم يقصد الشاعر ذكر البدل هنا استقلالاً وأصالة مع أنه المقصود بالحكم ؛ لأنه أفاد التوكيد بتكريره مرتين ، ثم إنه أفاد الإيضاح بتفسير المبهم ، وذكر الشيء مبهمًا ثم مفسرًا يفيد تقريره وتأكيده ، وهو مع ذلك أوقع في البيان ، وجملة (يدعوني الهوى فأجيبه) مضافة إلى كلمة (ليالي) ، وأسند الدعوة إلى الهوى ، وفي هذا شوب من المجاز ؛ لأن (الهوى) يصير في صورة الحي العاقل الذي يدعو الشاعر فيجيبه ، وقد بعث هذا في الكلام شوبًا من التصوير والحركة والحسّ ، وهذا من تثقيف الشاعر وتجويده ، ثم إنه حذف متعلق الفعل (يدعوني) ليتسع معناها إلى كل أنواع اللهو التي يمكن أن يُدْعَى إليها الشاعر ، والفاء التي في قوله (فأجيبه) رتبت الإجابة على داعي الهوى ودلت على سرعة استجابةالشاعر ، ومتابعته له ، فما إنْ يدعوه الهوى يجيبه ، وعبّر بالفعل المضارع ليدل على أن هذا أمر كان يحدث ويتجدد منه ، وجملة (وأعين من أهوى إليّ روان) جملة اسمية وقعت حالا من الشاعر ، والشاعر أظهر في موضع الإضمار فلم يقل وأعينهن إلىّ روان ، وآثر التعبير بالاسم الموصول وصلته ، فقال (مَنْ أهوى) بدلاً من ذكر ضمير هند والرباب وفرْتنى ، وفي ذلك وصف وبيان لحالته ، وهذا من الأغراض الدلالية التي تكون للاسم الموصول ، كما جاء في قوله تعالى : ﴿ قُلْ أَرَءَيْتُمْ إِن كَانَ مِنْ عِندِ ٱللَّهِ ثُمَّ كَفَرْتُم بِهِۦ مَنْ أَضَلُّ مِمَّنْ هُوَ فِى شِقَاقٍ بَعِيدٍ ﴾[1] فقد وضع القرآن الظاهر موضع المضمر فلم يقل : (من أضل منكم) ، وإنما عدل إلى التعريف بالموصول وصلته لبيان حالهم وصفتهم وأنهم في شقاق بعيد ، ثم إن النحاة قد اشترطوا في الصلة أن تكون أمرًا معلومًا عند المخاطب حتى يتم بها التعريف ، ولذلك يقول ابن يعيش : (وينبغي أن تكون الجملة التي تقع صلة معلومة عند المخاطب ؛ لأن الغرض بها تعريف المذكور بما يعلمه المخاطب من حاله ليصح الإخبار عنه بعد ذلك)[2] لذلك عرف الشاعر الفتيات اللاتي يلهو بهن بهذه الصلة ؛ لأنه قد

(١) الآية ٥٢ / فصلت .

(٢) شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ١٥٤ (عالم الكتب – بيروت ، مكتبة المتنبي – القاهرة) ، وانظر كذلك شرح الرضي على الكافية ج٣ ص ٨ (تحقيق : يوسف حسن عمر – دون بيانات) .

اشتهر بهذا الوصف وعرف به ، ثم إنه حذف مفعول الفعل (أهوى) فلم يقل : أهواهم ؛ لأنه يريد أن تتوافر العناية على الفعل لا على المفعول ، وتأمل دلالة الجملة الاسمية التي تدل على الثبوت والدوام ، ودلالة كلمة (روان) المعجمية التي تعني أنهن دائمات النظر إليه في سكون ، فهن كلفات بالشاعر لا يَرِمْنَ ، مائلات إليه ، لا يرمين أبصارهن إلى غيره ، والصورة هنا معكوسة ، فعلى حين ينبغي أن تكون الصبوة والرغبة والكلف من الرجل في مقابل التمنع والتدلل من المرأة ، عكس الشاعر الصورة فجعل الفتيات هن اللاتي يكلفن به ويُفْتَنَّ به ، وليس ذلك إلا لإظهار شيء واحد ، هو تميز الشاعر وتفرده وبزّه لأقرانه .

٤- فإنْ أمسِ مكروبًا فيا رب بُهْمَةٍ كشفتُ إذا ما اسْوَدّ وجهُ الجبانِ

بدأ الشاعر البيت بالجملة الشرطية (فإن أمس مكروبًا) ، والفاء التي دخلت عليها استئنافية مما يشعر بأن هذه الجملة معنى مستقل بنفسه ، وفي ذلك فضل عناية من الشاعر بها ، وأنها غرض مستقل ، وإنْ – هنا – للشرط المستقبل ، ولا يؤتى بها في كلامهم إلا للشرط الذي لا يُتوقَّع وجوده ؛ ولذلك يقول ابن يعيش : (إنْ مبهمة لا تُستعمل إلا فيما كان مشكوكًا في وجوده بخلاف إذا ؛ ولذلك لا تقع المجازاة بإذا وإن كانت للاستقبال ؛ لأن الذاكر لها كالمعترف بوجود ذلك الأمر)[1] ، ومع ذلك فقد وردت في البيت على شرط واقع بالفعل غير مشكوك في وقوعه أو غير متوقع ؛ لأن الشاعر مكروب بالفعل بدلالة قوله في أول القصيدة (لمن طلل أبصرته فشجاني) ، وقد أفاد دخول (إنْ) هنا على الشرط الواقع مع أنها لا تدخل في كلامهم إلا على غير المتوقع حدوثه والمشكوك في وجوده أفادت أنَّ الشاعر كأنه يرفض هذا الواقع ، وأنه شرع يروغ منه إلى تَعداد مناقبه وشمائله بقوله : فيا رب بهمة كشفت ، ويارب قينة ، ويارب غارة شهدت .. إلخ ما ذكر ، وجواب إنْ الشرطية محذوف ، ودلَّ عليه بقوله : (فيا رب بهمة) وكأنه يريد أن يقول : فإن أمس مكروبًا فلا تحفل بهذا ، وانظر إلى فعالي ومناقبي وشمائلي ، لكأن الشاعر الملك لا يريد أن يتلبث كثيرًا عند كربه ولحظات ضعفه ، وإنما سارع إلى تعداد مناقبه ومفاخره التي تظهر تميزه وتفرده ، أليس هو القائل :

(١) شرح المفصل لابن يعيش ج٤ ص ٨ .

فلــو أنمــا أســعى لأدنى معيــشة كفاني - ولم أطلبْ - قليلٌ مـن المـالِ
ولكنَّمــا أســعى لمجــد مُؤثّــلٍ وقــد يــدرك المجــدَ المؤثّــلَ أمثــالي
وما المـرء مـا دامـت حُـشاشةُ نفسه بمــدرك أطــراف الخطــوب ولا آلِ

وكلمة (ربّ) التي دخلت عليها (يا) حرف من حـروف الخفـض ومعنـاه : تقليـل الشيء الذي يدخل عليه ، وهو - كما يقول ابن يعيش- نقيض كم في الخـبر؛ لأن كـم الخبرية للتكثير ، ورب للتقليل ، وهي تقع في جواب مَنْ قـال ، أو قـدّرْتَ أنـه قـال : ما لقيت رجلاً ، فقلت في جوابـه : رب رجـل لقيتـه ، وهـي توصـل معـنى الفعـل إلى ما بعدها إيصال غيرها من حروف الجرّ ، ففي قولـه (فيـا رب بهمـة كـشفت) أوصـلت (رُبّ) معنى الكشف إلى البهمة ، كما توصل الباء الزائدة معنى المرور إلى زيد في قولك : مررت بزيد ، والبهمة هي الأمر المبهم الذي لا يُهتـدى لـه ، وجملـة (كـشفت) وقعـت صفة لكلمة (بهمة) .

وقد آثر الشاعر الوصف بالجملة فلم يأت بصفة مفـردة ، وأتـى بالفعـل الماضـي الذي يدل على تحقق الوقوع وكأن هذا أمر مفروغ منه تمّ وتحقق ، والشاعر أغمض ذكر المفعول فلم يقل : كشفت حقيقته ، وبينت صوابه مثلاً ؛ لأنـه يريـد أن تتـوافر العنايـة على الفعل لا على المفعول ، وجملة (إذا ما اسودّ وجـه الجبـان) مـن تمـام معـنى الجملـة السابقة ؛ لأن إذا ظرف لقوله (كشفت) ومدخول إذا متوقع حدوثه ومعترف بوجوده ، يعني أن اسوداد وجه الجبان وتغيره واربداده وتخاذله أمـر وارد متوقـع ، وهـو أبلـغ في إظهار قوة الشاعر وشجاعته ، والشاعر لم يقل : أزلـت مـثلاً ، وإنمـا قـال : كـشفت ، وكأن هذه البهمة قد غطت القوم ، وأحاطت بهم من كـل مكـان ، فأصـبح لا يهتـدى لها ، وهو أبلغ في الدلالة على قوة الشاعر وشجاعته لأنه يكون هو القاشع لها الكاشفها عن أصحابها ، وقول الشاعر (إذا ما اسود وجـه الجبـان) دليـل علـى عـويص الأمـر ، وإشكاله ، ومن ثم يربدّ وجه الجبان حيرة وغمًّا ، أي عند مداهمتنا مـن قبـل عـدونا ، يفرّ الجبان ويسودّ وجهه ، وأقف أنا صامدًا لكشف الغمة والمواجهة ، الشاعر يريـد أن يظهر تميزه وتفرده وتفوقه على أقرانه في محاولـة للـهروب مـن الواقـع المكـروب الـذي يعيشه لحظة رؤية الطلل الذي أبصره فشجاه ، والألـف واللام الـتي في كلمـة (الجبـان) لا يراد بها جبان بعينه ؛ لأن الشاعر لا يكشف البهمة عن جبان دون آخر ، وإنما المـراد

بها جنس الجبان ، ويتردد هذا المعنى كثيرًا في شعر امرئ القيس أعني ربيئته لقومه ودفاعه عن قبيلته ، من ذلك قوله[1] :

للناس أموالٌ تُرى ومعايش ... مالٌ يبيدُ ومالِيَ الحمدُ
المجد والإقدام أجمعُ والنَّدى ... أَحْمِي العشيرةَ ذلك المجدُ

ويقول مدّلاً بقوته ومتحدثًا عن شجاعته :

وقد أتمنَّى فألقى الْمُنَى ... وقد يصبحُ الليلُ عندي حميدا
وألبسُ للحربِ أثوابَها ... وأركبُ للرَّوْعِ طِرْفًا عتيدا

قوله :

٥- وإنْ أمسِ مكروبًا فيا رُبَّ قَيْنَةٍ ... مُنَعَّمَةٍ أَعْمَلْتُهَا بِكِرَانِ

بدأ الشاعر بما بدأ به البيت السابق ، وعطفت الواو التي في أول البيت جملة (إن أمس مكروبًا) على مثيلتها في البيت السابق ؛ مما عمِل على ربط الكلام وأخذه بحجز بعض ، ويتشابه هذا البيت ويتصاقب مع البيت السابق في الحذو والبناء اللغوي ، وفي المعنى أيضًا ، وقد أعاد الشاعر وكرر ليؤكد الرابطة بين البيتين ، وأن الثاني ما هو إلا فضل تفصيل للأول ، فقد أعاد كلمات الشطر الأول كما هي خلا كلمة (بهمة) فقد وضع مكانها كلمة (قينة) وهما متصاقبان في اللفظ ، والسؤال الآن : ما هذه النقلة المفاجئة من دائرة كشف الأمر المبهم المستغلق وردّ العدوّ المغير ، إذا تخاذل الجبناء إلى دائرة الحديث عن الجارية المنعمة المترفة المغنية الضاربة بعودها ؟ هل لأن الغناء مرتبط بالحرب ، ولذلك قال في البيت التالي :

لها مزهرٌ يعلو الخميسَ بصوته ... أجشُّ إذا ما حرَّكَتْهُ اليدانِ

والخميس هو الجيش الضخم ، فذكر أن صوت مزهرها يعلو صوت الخميس ، أم أن ذلك متابعة لذكر مناقبه ، أغلب الظن أن الشاعر يتابع ذكر مناقبه ، وأنه إلى جانب مروءته وشجاعته طروب أيضًا يحسن استماع الغناء ، ولذلك يقول : (أعملتها بكران) والكران هو العود ، ومعنى أعملتها بكران ؛ أي جعلتها تعمل ، وهو يتصرف

(١) ديوان امرئ القيس ص ٢٣٥ .

تصرفات الملوك جعلها تعمل بالكران ، أي أمرها بالعزف على العود ، ثم هي جارية منعمة أي مترفة يبدو عليها أمارات الترف ؛ فهي غير مبتذلة ، ويستطرد الشاعر في وصف ما يتعلق بهذه القينة ، فينتقل إلى وصف مزهرها بقوله :

٦- لها مزهرٌ يعلو الخميسَ بصوته أجشٌّ إذا ما حرَّكَتْهُ اليدانِ

هذا البيت متمم لمعنى البيت السابق ومن متعلقاته ، وقد تصدر بالجملة الاسمية التي تقدم فيها الخبر على المبتدأ (لها مزهر) مما أضاف قدرًا من العناية والاهتمام ، وهذه الجملة الاسمية وقعت نعتًا لكلمة (قينة) ، وقد مهد مجيء المبتدأ نكرة إلى نعته بالجملة العلية (يعلو الخميس بصوته) مما أطال بناء الجملة الأصلية ، وساعد على رسم الصورة التي أرادها الشاعر ، وهي مبالغة من الشاعر ، فصوت هذا المزهر يعلو ويرتفع على صوت الخميس على ضجيجه وكثرته ، وأتى بالفعل المضارع (يعلو) لاستحضار الصورة التي تجعلنا كأننا نسمع ونرى ، ثم هو أجش ، والأجش من الأصوات : الذي فيه بُحّة ، وهو أدعى لحسنه وجماله ، وهونعت جديد بالمفرد لكلمة مزهر في أول البيت .

وقد ساعدت النعوت المتنوعة ما بين المفرد والجملة على إطالة بناء الجملة الأصلية ، وعمِلت على إبراز صورة تلك القينة وصورة مزهرها ، الذي هو من متعلقاتها ، وكل ذلك من أجل إبراز أن الشاعر الملك طروب يحسن استماع الغناء إلى جانب كونه شجاعًا ، وجملة (إذا ما حرّكته اليدان) من تمام قوله (أجش) لأن (إذا) ظرف لقوله (أجش) ، وفي المجيء بإذا ما يؤذن بأن كونه أجشَّ أمرٌ محقق ؛ ذلك أن الذاكر لإذا كالمعترف بوجود ذلك الأمر كما يقول ابن يعيش ، و(ما) التي في قوله (إذا ما) زائدة لتأكيد معنى ما ذهب إليه الشاعر . والألف واللام التي في قوله (اليدان) عهدية أي يدا القينة المغنية .

٧- وإن أمس مكروبًا فيا رب غارةٍ شهدتُ على أقبَّ رِخْو اللَّبَانِ

جملة (وإن أمس مكروبًا) وما تعلق بها عُطفت بالواو على جملة (فإن أمس مكروبا) وما تعلق بها في البيت الرابع ، وهو ما عمل على تماسك الكلام وأخذ بعضه بحجز بعض ، وقد أعاد الشاعر هنا وكرر ما ذكره في البيت قبله ، ولم يغير إلا كلمة

(غارة) بدلاً من كلمة (قينة) ، وتركيب (إن أمس مكروبًا) تركيب جرى في ثلاثة أبيات من القصيدة مما يؤكد وحدتها ويشد أبياتها ، والشاعر هنا يصف قوته وشجاعته في الحرب ، ويتطرق إلى وصف فرسه ، وقلت إن (ربّ) حرف يصل معنى الفعل بعده بما قبله فهي تصل (شهدت) بـ (غارة) ، وحذف الشاعر المفعول فلم يقل : شهدتها ؛ لأنه الغرض معقود على الفعل ؛ ولذلك أغمض عن المفعول ، ثم بدأ الشاعر في وصف فرسه بأنه أقبّ ، وهو الفرس الضامر البطن من الخيل ، وذلك أدعى لقوته ونشاطه ، وكلمة أقبّ صفة لموصوف محذوف أي على فرس أقب .

والملاحظ هنا أن الشاعر ذكر الفرس بنعوته ، ولم يذكر المنعوت وفي ذلك دليل على الاهتمام والعناية بالنعوت وأنها هي مرتكز حديثه فيما بعد ، ثم هو فرس رِخو اللبان ، واللبان الصدر ، ورخو اللبان أي واسع جلد الصدر ، وهو المستحبّ من الخيل ، وكل هذه النعوت التي حذف منعوتها وأقيمت مقامه تسهم في بناء صورة فرسه المتفرد تفرّدَ الشاعر وتميّزَه ، لكأن صورة الفرس صورة الشاعر نفسه المتميز على أقرانه ، ويشعر حذف المنعوت بأن الشاعر كان عجِلاً للقاء العدو بفرسه الأقب غيرَ وجِلٍ ولا هيّاب ، كيف وهو يعلو هذا الأقب رخو اللبان ، ويستمر الشاعر على طريقته في حشد النعوت وسردها لهذا الفرس العجيب فيقول :

٨- على ربِذٍ يزدادُ عفْوًا إذا جرى مِسَحٍّ حثيثِ الرَّكْضِ والذَّألان

قوله (على ربذ) بدل من قوله (على أقبّ) في البيت السابق ، والبدل هو المقصود بالحكم كما يقول النحاة ، والمبدل منه في نية الطرح ، وفي ذكر البدل تفصيل وتكرار وتأكيد لما يريد الشاعر أنْ يقرَّهُ ويؤثِّلَهُ في وجدان المخاطب من أمر هذا الفرس وصفاته ، كما أفاد البدل هنا فضل تفصيل وفضل تفسير لصفات هذا الفرس ، وإعادة كلمة (على) في بداية البيت توحي بكثير من الاستعلاء والتميز والتفوق للشاعر وفرسه ، ثم إن كلمة (ربذ) نعت لمنعوت محذوف أيضًا ، والمعنى : على فرس ربذ ، والرَّبِذ السريع رفع القوائم ووضعها ، وهو الخفيف ، يعني أن هذا الفرس متفرد في السرعة والخفّة ، والنعت بالجملة الفعلية الفعل المضارع ذاته ، الذي يستحضر المشهد كأننا نراه (يزداد عفوًا إذا جرى) ، والعفو : الجري على غير مشقة وتكلف ، هذا

الفرس كلما جرى ازداد جريًا دون مشقة وتكلف ، إنها سرعة ليس بعدها سرعة ، كلما جرى ازداد جريًا دون تعب أو مشقة ! والشاعر لم يقل : يزداد جريًا إذا جرى ، وإنما آثر كمة (عفوًا) ليشير إلى أن كثرة الجري لا تنال من هذا الفرس ولا تعييه ولا تتعبه ، ويروى : "يزداد عَدْوًا" ، ثم هو مسحّ ، أي سريع العدو ، كأنه يَسحُّ الجري سحًّا كالمطر ، وصف الشاعر فرسه إذًا بما يوصف به المطر ؛ لأن (مسحّ) معناها أنه يصب الجري صبًّا كأنه المطر ، وبذلك يضاف إلى كونه سريعا سرعة فائقة معنى الانسياب والسهولة ، وهو ما يناسب جو شنّ الغارات والحروب ، ثم هو حثيث الركض ؛ أي سريع الجري والسير ، وهو نعت سببي للفرس ، أي نعت لما له علاقة بالفرس نعت مفرد ، وكلمة حثيث صيغة مبالغة على زنة فعيل ، والذَّالان سرعة السير عطفت على الركض تأكيدًا ، وقيل للذئب ذؤالة ، وكأن الشاعر يرمي إلى تشبيه فرسه بالذئب في سرعته ومخاتلته .

والملاحظ أن حشد النعوت وتنوعها وتتابعها بهذه الصورة أطالت بناء الجملة الأصلية ، وقامت بتصوير فرسه كأحسن ما يكون التصوير ؛ لأنه كلما أضيف نعت جديد ، أضيف بعد دلالي جديد ، وازدادت الصورة التي أرادها الشاعر لفرسه وضوحًا وجلاء ، والجملة الأصلية التي امتدت وطالت من خلال النعوت المتتابعة المتلاحقة هي : (شهدت على أقبّ) ، ويمكن نثر ما سبق لنتبين أن الأبيات السابقة كانت كلها جملة واحدة : (شهدت على أقبّ رخو اللبان على ربذ يزداد عفوًا إذا جرى مسح حثيث الركض والذألان) ، هي جملة بسيطة طالت من خلال نعت أحد عناصرها وهو كلمة (أقب) ، وقامت برسم صورة الفرس / الشاعر ، ويستمر الشاعر في تقديم صورة فرسه :

٩- ويَخْدِي على صُمٍّ صِلابٍ مَلاطِسٍ شديداتِ عقد ليّناتٍ مِتانِ

هذا البيت من تمام معنى البيت السابق عليه ، وقد عطفت جملة (ويخدي على صم) على جملة (يزداد عفوًّا إذا جرى) بالواو العاطفة في أول البيت ؛ مما ساهم في إطالة بناء الجملة ، والعطف من الوسائل اللغوية لإطالة بناء الجملة [1] إلى جانب النعوت ،

(١) راجع في بناء الجملة للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ص ٢٥٨ - ٢٦٤ (دار القلم - الكويت الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م) .

ويمكن عدّ هذه الجملة من عطف النعوت على بعضها البعض ، وهو مما يسمح به النظام النحوي للغة ، (فمن مرونة العربيّة وسَعةِ أساليبها جوازُ عطفِ النعوت مع أنها لشيْءٍ واحد ، فالأصل تتابعُ النعوت بلا عاطف ؛ لأن النعت نفسه تابعٌ من التوابع كالمعطوف)[1] ، يقول أبو حيّان : (والنعوت يجوز عطف بعضها على بعض إذا اختلفت معانيها ، فإن كانت معانيها لا يظهر فيها ترتيب كان العطف بالواو خاصة ، وإن دلّت على أحداثٍ واقعٍ بعضها إثر بعض كان العطف بالفاء نحو : مررتُ برجلٍ قائم إلى زيد فضاربه فقاتله ، وإذا تباعدت المعاني كان العطف بالواو أحسن نحو : ﴿هُوَ ٱلْأَوَّلُ وَٱلْآخِرُ وَٱلظَّٰهِرُ وَٱلْبَاطِنُ ۖ﴾[2])[3] .

وقد وردت هذه الظاهرة في فصيح الكلام شعرًا ونثرًا ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿قَدْ أَفْلَحَ ٱلْمُؤْمِنُونَ ۝١ ٱلَّذِينَ هُمْ فِى صَلَاتِهِمْ خَٰشِعُونَ ۝٢ وَٱلَّذِينَ هُمْ عَنِ ٱللَّغْوِ مُعْرِضُونَ ۝٣ وَٱلَّذِينَ هُمْ لِلزَّكَوٰةِ فَٰعِلُونَ ۝٤ وَٱلَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَٰفِظُونَ﴾[4] .

فـ(الذين) الأولى نعت للمؤمنين ، وكذلك ما بعدها ، لكن النعوت جاءت معطوفة ، (ولعل ذلك لأن النعت بالاسم الموصول كان في الأصل جملة ، ولكنها إذا نعتت المعرفة صارت حالاً ، فَجِيء بالاسم الموصول لتكوين تركيب نعتيّ ، وهذا ممّا سهّل العطف بالواو)[5] .

---

(١) انظر التركيب النعتي في العربية – دراسة في القرآن والشعر د. السيد خضر ، ص ص ٨٣ – ١١١ (مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة – العدد ٢٧ أغسطس ٢٠٠٠ م) .

(٢) الحديد ، من الآية ٣ .

(٣) انظر ارتشاف الضرب في لسان العرب لأبي حيّان : ج٢/٥٩٤- ٥٩٥ (تحقيق : د. مصطفى أحمد النحاس الطبعة الأولى سنة ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٧م) ، وانظر كذلك الكتاب لسيبويه : ج١/٤٢٩- ٤٣٥ حيث مثّل لعطف النعوت بأمثلة كثيرة من كلام العرب شعرًا ونثرًا ، وأجاز عطف النعوت بكل حروف العطف ، وانظر شرح ألفية ابن مالك لابن الناظم : ص ص ٤٩٦- ٤٩٧ (تحقيق : د. عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد – دار الجيل – بيروت طبعة ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م) ، والنحو الوافي لعباس حسن : ج٣/٤٩٧- ٤٩٨ (دار المعارف – القاهرة – الطبعة الثانية عشرة) .

(٤) المؤمنون ، الآيات (١-٥) .

(٥) التركيب النعتي في العربية ص ص ١١١- ١١٢ .

ومن ذلك قول الشاعر :

بَكَيْتُ وَمَا بُكا رَجُلٍ حَلِيمٍ عَلَى رَبْعَيْنِ مَسْلُوبٍ وَبَالِ

فقد عطف الشاعر النعت المفرد (بالِ) على النعت المفرد قبله (مسلوب)[1] ، والمهم أن الشاعر ما زال يتحدث عن سرعة هذا الفرس العجيب المتميز على أقرانه ، المتفرد تفرد الشاعر على أقرانه أيضًا ، ومعنى كلمة (يخدي) أي يسير سيرًا سريعًا ، وكلمات (صمّ و صلاب وملاطس) نعوت لمنعوت محذوف ، أي حوافر صم صلاب ملاطس ، ومعنى ملاطس أي مكسرات للحجارة لشدة وقعهن وصلابتهن ، والملطس هو المعول الذي تكسر به الصخور . إن هذا الفرس لا تقف في وجهه عوائق ؛ لأنه يعدو على حوافرَ صلابٍ تكسر الحجارة التي تعدو عليها ، ثم إن هذه الحوافر الصمّ الصلاب شديدات عقد يعني عقد الأرساغ مع لين المفاصل ورطوبتها ، أي هي قوية لينة في الوقت نفسه ، ثم هي متان جمع متينة ، وهي الصلبة الشديدة ، وهذا البيت يشبه قوله في نعت فرسه في موضع آخر[2] :

لَه مَحِصَاتٌ فوق خُضْرٍ مَلاطِسٍ رُكودٍ وخَلْقٌ كلُّهُ غيرُ أعْسَرَا

ويروى : " ليّنات مئان" وهي ما انثنى من المفاصل ، ترى هل يقف شيء أمام سرعة هذا الفرس الذي استطرد الشاعر في نعته ، وتداخلت النعوت المتنوعة ، وكونت لنا صورته ظاهرة للعيان ، والتي هي في الحقيقة هي صورة الشاعر ؟! ويستمر الشاعر :

١٠- وغيْثٍ من الوسميّ حوٍّ تِلاعُهُ تَبَطَّنْتُهُ بِشَيْظَمٍ صَلَتَانِ

الواو التي في بداية البيت واو (ربّ) محذوفة ، وقد عطفت هذه الواو ما بعدها على قوله (فيا ربّ بهمة) في البيت الرابع ، فعمِل ذلك على تماسك الأبيات كأحسن ما يكون التماسك ، وكلمة (غيث) معناها المطر كما هو معروف ، ولكنَّ الشاعر أراد بها نبات التلاع فأطلق السبب على المسبب ، وحوّل المطر إلى نبات ، وداخل بينهما ؛ فالغيث والنبات عنده شيء واحد ، لكأن الشاعر يطوي الزمن ، الذي يتحول فيه الماء إلى نبات ، ويختصر المسافات ، وهو ما يتساوق مع السرعة التي حدثنا بها عن فرسه الذي يخدِي على صم صلاب ملاطس ، ويطوي الأرض طيًّا ، كما يطوي الشاعر

(١) الكتاب لسيبويه ج١ ص ٤٣١ .

(٢) ديوان امرئ القيس ص ٢٦٨ .

الزمن بين تحول الغيث إلى نبات إلى جانب تأكيد معنى السببية التي بين الماء والنبات ، وأن الماء سبب في وجود النبات ، والشاعر يداخل بين الماء والنبات في شعره ، يقول [1] :

وقد أغتدي والطير في وكناتها إلى غيث من الوسمي رائدُه خالِ

وقوله[2] :

وغيثٍ مَرَثْهُ الريحُ فاعْتَمَّ نبْتُهُ بهيٍّ تناصيهِ الوحوشُ قَدْ ائْتَمَرَا

فالغيث في البيت السابق معناه : الكلأ والعشب .

والتلاع جمع تلعة ، وهي ما انهبط من الأرض ، والوسميّ أول المطر يقع في الأرض ؛ فتخضرّ لأنه يسم الأرض بالنبات ، والثاني هو الوليّ ؛ لأنه وَلِيَ الوسميّ . وقوله (حو تلاعه) نعت سببي لكلمة (غيث / نبات) ، والحوّة لون يضرب إلى السواد ، أي إن نبات التلاع حو ناعم ريان ، تضرب خضرته إلى السواد ، وهذا النبات الذي تضرب خضرته إلى السواد سلكه الشاعر ، وسار فيه بفرسه حينما قال (تبطنته بشيظم صلتان) فاستأنف الحديث عن فرسه ، ووصفه مرة أخرى ، وهو هنا لم يقل : تبطنته على شيظم كما قال قبل ذلك على أقب ، وعلى ربذ ، والباء التي هنا كالباء التي في قولك : كتبت بالقلم ، باء الاستعانة ، أي مستعينًا بجواد شيظم ، والشاعر حذف الموصوف وأقام الصفة مقامه ، والشيظم الطويل ، والصلتان : قصير الشعر ، والشاعر هنا يَطّرِحُ الدلالة باللفظ على المعنى ، ويدل على المعنى بالمعنى ؛ لأن كلمة صلتان معناها : القصير الشعر ، ولا يستجاد ولا يحمد الفرس لقصر شعره ، ولكن المراد هو لازم هذا المعنى وهو العتق والنجابة ، وكرم الأصل والأرومة والعرق ، وقصر الشعر من لوازم العتق وكرم الأصل [3] وقيل هو من الانصلات وهو شدة الذَّهاب ، ويستمر الشاعر :

١١- مكرّ مفرّ مقبلٍ مدبرٍ معا كتيس ظباء الحلب العدوانِ

---

(١) ديوان امرئ القيس ص ٣٦ .

(٢) السابق ص ٢٦٦ .

(٣) راجع الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء للدكتور محمد محمد أبوموسى ص ص ١٠٠ ، ١٠١ (مكتبة وهبة - القاهرة الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م) حيث تحدث عن طريقة امرئ القيس في الدلالة على المعنى بالمعنى .

نعوت متتابعة أطالت بناء الجملة الأصلية ، وساعدت على إكمال صورة فرسه العجيب ، وهي نعوت متشابهة في اللفظ ، بين (مكر) و(مفرّ) وبين (مقبل) و(مدبر) ، مختلفة في المعنى ، والمراد من حشد هذه النعوت تصوير سرعة الفرس الخارقة في كره وفره ، إقباله وإدباره ، كل ذلك في وقت واحد ، وكلمة (معًا) كانت قيدًا دلاليًّا أكدت كل المعاني السابقة ، وقوله : (كتيس ظباء الحلب العدوان) بيان للصور المتداخلة في الشطر الأول ، وتيس ظباء يعني فحل الظباء شبه به فرسه في الضمور والنشاط والسرعة ، والحلّب : نبت ترعاه الظباء ، فتضمر عليه بطونها ، والعدوان : شديد العدْو ، وقع نعتا لتيس ظباء ، ويروى : " الغذوان" وهو النشيط المرح ، وقد ترددت كلمات الشطر الأول من هذا البيت في وصف الفرس في شعر الشاعر ، قال في معلقته :

مكــرٍّ مفــرٍّ مقبــلٍ مــدبرٍ معًــا كجلمودِ صخرٍ حطّهُ السَّيْلُ مِنْ عَـلِ

يصف سرعة فرسه من كرٍّ إلى فرٍّ ، ومن إقبال إلى إدبار ، والمهم أن هذه النعوت تتصاقب في مبناها ومعناها مع قوله قبل ذلك (مسحّ) ؛ لأنها على زنة مكر مفر ، ومعنى مسح – كما قلنا – أن الفرس يصب الجري صبًّا كأنه المطر ، ووصف الشاعر بما وصف به المطر يعني سهولة هذا الفرس وانسيابه وانقياده ، ولذلك قال بعد ذلك :

١٢- إذا مـا جنبنـاه تـأوّد متنـه كعرق الرخامى اهتز في الهطـلانِ

هذا البيت من تمام معنى البيت قبله ، والجملة الشرطية (إذا ما جنبناه تأود متنه) نعت جديد لفرس الشاعر ، فما زال الحديث مستمرًّا عن سرد أوصافه العجيبة ، ومعنى جنبناه أي قدناه إلى جانب فرس آخر ، والشاعر هنا لم يقل : إذا ما جنبته ، وإنما عدل عن التكلم بصيغة المفرد إلى التكلم بصيغة الجمع ؛ لأنه ربما أراد جنبته مرة بعد مرة ، فعبر عن ذلك بصيغة الجمع ، وربما كان معنى (جنبناه) ركبناه وامتطيناه فيهتزّ الفرس عند امتطائه اهتزاز عرق الرخامى في الهطلان ، وزيدت (ما) بعد إذا لتأكيد المعنى ، وجواب الشرط هو (تأود متنه) أي تثنى للينه وسباطته ، وهو في تثنيه ولينه وسباطته شبيه بتثني عروق نبت الرخامى ، وهو نبت له عروق ناعمة تنبت على وجه الأرض ، وجملة (اهتز في الهطلان) حال من عرق الرخامى / الفرس ، والهطلان هو تتابع قطرات المطر ، واهتز في الهطلان معناه تثنى واهتز لنعمته ولينه بكثرة المطر المغذّي له .

١٣- تمتع من الدنيا فإنك فانٍ من النشوات والنساء الحسانِ

بني الشاعر الكلام في هذا البيت على ما يسمى عند البلاغيين بالتجريد ، وهو في أصل اللغة - كما يقول العلوي - إزالة الشيء عن غيره في الاتصال ، فيقال : جردت السيف عن غمده ، وجردت الرجل عن ثيابه ، إذا أزلتهما عنه ، ومنه قوله عليه السلام : (لا مَدَّ ولا تجريد) يعني في حد القذف وحد الشرب ، وأراد أن المحدود لا يمد على الأرض ولا يجرد عن ثيابه ، فأما في مصطلح علماء البيان فهو مقُولٌ على إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك ، وقد يطلق على إخلاص الخطاب على نفسك خاصة دون غيرها ، وهو من محاسن علوم البيان ولطائفه)[1] .

وظاهر الكلام أن الشاعر يخاطب غيره ، والغرض خطاب نفسه والأمر في قوله (تمتع) للنصح والإرشاد والتحريض أيضًا ، والشاعر يوجه هذا الحديث إلى نفسه ، لكأنه ينتزع من نفسه نفسًا جديدة يحاورها ، فالشاعر نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد . حتى تنكسر الرتابة إن كان ثمة رتابة ، وحتى يزداد الكلام تطرية وتنشيطًا كما يقول البلاغيون ، إلى جانب إشراك المخاطب وتحريكه ، وهذا بُعْدٌ تداوليّ يضاف إلى كسر الرتابة ، وتغيير ما عليه مألوف الكلام ، وجملة (فإنك فان) يمكن أن تكون جملة استئنافية ، أفادت تعليل الأمر بالتمتع وتأكيده ، كأن سائلا سأل : لماذا التمتع؟ فقيل : لأنك فان . والجملة الاستئنافية أكدت بإن ، وبدلالتها على الثبوت والدوام واللزوم ، وأن هذا أمر محقق مقطوع به ، فما نهاية الإنسان إلا الموت والفناء ؛ ومن أجل هذا فحريّ بالشاعر ألا يحرم نفسه من المتع واللذات ، ويكون قوله (من النشوات والنساء الحسان) متعلقًا بقوله (فان) ، ويمكن أن تكون اعتراضية بين المبدل منه (من الدنيا) وبين البدل (من النشوات والنساء الحسان) وهو بدل بعض من كل .

ولا يجب أن نتسرع في الحكم على الشاعر بأنه يدعو إلى التحلل والانصياع وراء النشوات والنساء ، وما إلى ذلك مما يحمل على اتهامه بالخلاعة ، بل يبدو لي أن الشاعر يريد أن يظهر تفوقه وتميزه وبزه أقرانه بأنه يستطيع أن يفعل ما لا يستطيع أن يفعله

(١) كتاب الطراز للعلوي ص٤٣٤ (تحقيق : محمد عبد السلام شاهين - دار الكتب العلمية - بيروت - الطبعة الأولى ١٤١٥هـ ١٩٩٥م) .

غيره ، وأنه ملك مُدِلٌّ باقتداره وتفوقه ، وإذا كان المبدل منه في نية الطرح ، والبدل هو المقصود بالحكم كما يقول النحويون ، فإن الشاعر آثر ذكره لغرض دلالي ، هو فضل التنبيه ؛ لأن كلمة (من الدنيا) عامة ؛ ولذلك فهي تهيّئ النفس وتشوقها لما يأتي بعدها مفسّرًا ومخصصًا لها ، ولذلك يقع البدل موقعًا حسنًا ، وفي ذكر البدل مزيد عناية واهتمام بالنشوات والنساء الحسان ، وفي ذكره أيضًا تدقيق وتأكيد وتكرير لذكر أنواع المتع ، وكأن الشاعر يحدد للمخاطب المتع التي يجب أن يتمتع بها ، فقد ثنى ذكر المبدل منه مجملاً أولاً ومفصلاً ثانيًا ، وكان البدل تفسيرًا وإيضاحًا للمبدل منه ، وذكر الشيء مبهمًا ثم مفسرًا يفيد تقريره وتأكيده ، والنشوات جمع نشوة : وهي السُّكْر ، يحضّ على شرب الخمر والتمتع بالنساء الحسان .

١٤- من البيض كالآرام والأدم كالدمى حواصنها ، والمبرقات الرواني

هذا البيت تفصيل للإجمال في قوله (من النساء الحسان) في البيت السابق ، وعلاقة الإجمال والتفصيل من العلاقات التي تعمل على تآخذ النص وتماسكه[1] ، صور بصرية يقدمها الشاعر لنا عن أنواع النساء ، ويمكن أن يكون هذا البيت كله بدلاً من قوله (من النساء الحسان) ؛ فقوله (من البيض كالآرام) بدل من النساء الحسان زيادة في التأكيد والتدقيق والإلحاح على تفصيل وإبراز أنواع المتع ، ومنها النساء الحسان ، وخصَّ منهن البيض كالآرام ، وكلمة البيض نعت لمنعوت محذوف أي النساء البيض ، والآرام جمع رئم وهو الغزال الأبيض الخالص البياض ، والجامع بينه وبين النساء طول العنق وضمور الخصر ، والجار والمجرور (كالآرام) حال من البيض قبله ، وذكر الآرام بعد البيض أول شيء تبصره العين ، وهو البياض الخالص الذي يتمثل فيه الجمال وقوله (والأدم كالدمى حواصنها) معطوف على قوله (البيض كالآرام) والأدم نعت لمنعوت محذوف أيضًا أي والنساء الأدم ، وهنّ اللاتي يضربن إلى السمرة ، وشبهها بالدمى الحواصن .

والكلام مبني على التقديم والتأخير ، والتقدير : حواصنها كالدمي ، (والحواصن : العفائف واحدتهن حصان ، والدمى جمع دمية ، وهي الصورة الممثلة في

(١) لسانيات النص لمحمد خطابي ص ص ١٩٨- ٢٠٢ (المركز الثقافي العربي . بيروت . الطبعة الأولى ١٩٩١م) .

الرخام والخشب ونحوه)[1] ، وهذه الجملة التي تقدم خبرها (كالدمى) على المبتدأ (حواصنها) حال من الأدم قبلها ، وفي تقديم الخبر فضل عناية واهتمام ، والجملة الاسمية تدل على الثبات والاستقرار ، وقوله (والمبرقات الرواني) معطوف على قوله (البيض كالآرام) في أول البيت ، والمبرقات اللاتي يبرقن للرجال ، أي يبرزن حليهن ومحاسنهن ، والرواني الدائمات النظر ، وهذه الكلمة راجعة إلى قوله (وأعين من أهوى إليّ روان) في البيت الثالث ، وكلمة المبرقات نعت لمنعوت محذوف ، أي والنساء المبرقات ، وكل هذا يعمل على التماسك النصي بين كلمات البيت ، ثم إن هذا البيت والبيت الذي قبله جملة واحدة ، طالت من خلال وظيفتي النعت والعطف ، وهما وسيلتان من وسائل التماسك النصي ، ووسيلتان كذلك من وسائل إطالة بناء الجملة كما هو واضح ، وقد ساعد طول الجملة وامتدادها على إبراز صورة أنواع النساء التي يجب أن يتمتع بهن الشاعر ، لكأن الشاعر يشعر بقرب انتهاء الأجل ، ومن أجل هذا يتشبث بآخر رمق له فيها من المتع واللذة الحسية ، ولا يستطيع المرء أن يدفع عن نفسه التشطير في البيت ، والذي ميز رنين الجمل المتعاطفة والمفندة لأنواع النساء ، اللاتي يتمتع بهن الشاعر البيض الآرام ، والأدم كالدمى ، والمبرقات الرواني ، وهذا الغناء الحزين الذي يغلب على القصيدة بذكر مناقب الشاعر وذكر ما يميزه عن أقرانه .

أخذت القصيدة منحى جديدًا في الجزء الأخير منها ، وهو ما يشعر بقرب انتهائها :

١٥- أمن ذكر نبهانية حلّ أهلها بجزع الملا عيناك تبتدران؟

وقد بدأها الشاعر بالاستفهام ، الذي يفيد معنى التعجب من حاله ومن بكائه عند ذكر الفتاة النبهانية ، وكان الشاعر نازلاً في قبيلتها ، ثم ارتحل عنهم ، وحلت هي وأهلها في منعطف الصحراء ، ومِنْ في قوله (أمن ذكر نبهانية) سببية أي بسبب ذكر نبهانية ، وكلمة نبهانية صفة لموصوف محذوف أي امرأة أو فتاة نبهانية ، وجملة (حل أهلها بجزع الملا) نعت ثان ، أو حال من تلك الفتاة ، والذي سوغ مجيء الحال من النكرة أنها وصفت فاقتربت من المعرفة ، ، وجملة (عيناك تبتدران) يبدو لي أنها حال من الضمير المستكنّ في المصدر (ذكر) ، والتقدير أمن ذكرك نبهانية ، ويمكن أن تكون

(١) أشعار الشعراء الستة الجاهليين اختيار الأعلم الشنتمري (دار الآفاق الجديدة - بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨٣م) .

استئنافية ، أي أوَعيناك تبتدران من ذكر نبهانية؟ والشاعر هنا أيضًا بنى الكلام على التجريد ، وانتزع من نفسه نفسًا ثانية يخاطبها ، وجملة (تبتدران) خبر المبتدأ (عيناك) ، وجيء بها مضارعة لاستحضار الصورة والمشهد ، وكأننا نرى الشاعر تذْرِفُ عيناه الدموع .

١٦- فدمعهما سكب وسحّ وديمة ورشٌّ وتَوْكَافٌ وتنْهملانِ

وهذا البيت يتمم معنى البيت السابق لأن جملة (فدمعهما سكب) استئنافية بيان لجملة (عيناك تبتدران) في البيت السابق ، وقد ارتبطت بالجملة السابقة ، من خلال الإحالة بالضمير في قوله (فدمعهما) الذي يحيل إلى (عيناك) وهي إحالة ذات مرجعية داخلية سابقة ، وهي جملة اسمية تفيد الثبوت واللزوم ، دموع الشاعر منهمرة لا تتوقف ؛ ولذلك أخبر عن المبتدأ بالمصدر (سكب) ، وهو أبلغ في الدلالة من الإخبار بالمشتق ، والسكب ضرب من الأمطار معناه الصبّ الشديد ، وكذلك السحّ الذي عطفه على السكب ، والديمة مطر دائم في ليل ، والتوكاف القليل من المطر ، ثم عطف على جملة (فدمعهما سكب) وما تعلق بها جملة (وتنهملان) ، وهي جملة اسمية حذف منها المبتدأ للدلالة عليه ، أي وهما تنهملان ، والانهمال شدة المطر ، والشاعر لم يقل ومنهملان ، وآثر التعبير بالفعل المضارع تصويرا للحدث ، ويمكن أن تكون جملة (وتنهملان) معطوفة على جملة (وتبتدران) في البيت السابق ، وما بينهما اعتراض ، أي عيناك تبتدران وتنهملان .

١٧- كَأَنَّهُمَا مَزَادَتَا مُتَعَجِّلٍ فَرِيَّانِ لما تُسْلَقَا بِدِهَانِ

جملة (كأنهما مزادتا متعجل) راجعة إلى قوله (عيناك تبتدران) ، وكلمة كأن التي بدأ الشاعر بها البيت تدل على إلحاق شيء بشيء لمعنى مشترك بينهما ربطت ، كما قلت بين جملة (عيناك تبتدران) في البيت الخامس عشر ، وجملة (كأنهما مزادتا متعجل) في أول هذا البيت ، والشاعر يبالغ في وصف دموعه ، فهو لم يقنع بما قدمه في البيتين السابقين من وصف لغزارة هذه الدموع ، وإنما يطالعنا بصورة جديدة لوصف تلك الدموع فهما كمزادتي متعجل ، فما يسيل من عينيه شبيه بما يسيل من المزادة التي فرغ من عملها ولم تدهن مواضع خرزها ؛ أكثر لسيلانها كما يقول الأعلم[1] ، والمتعجل هو الذي يتعجل

(١) ديوان امرئ القيس ص ٨٨ .

الماء إلى أهله فيزدحم الماء في المزادة ، والشاعر يترك المشبه (عيناه) ، ويغرق في وصف المشبه به (المزادتان) فهما فريّان ، يعني مفرّيتين ، وهي التي فرغ من خرزها وعملها ، والشاعر لم يقل (فريتان) ليطابق بين المبتدأ والخبر في التأنيث ، وإنما عدل عن ذلك إلى التذكير ، وربما كان هذا متساوقًا مع الاضطراب والخلل النفسي ، الذي يعيشه الشاعر بسبب تحمل النبهانية عنه .

ويتساوق مع هذا الاضطراب ورود الزحافات الكثيرة التي جاءت في هذا البيت ، فلم تخل تفعيلة من الزحاف ، وجملة (لما تسلقا بدهان) وقعت نعتا لقوله (مزادتا متعجل) فأضافت بعدًا دلاليًّا جديدًا ، ومعنى (تسلقا) أي تدهنا ، و(لَّما) التي دخلت على (تسلقا) هي (لم) زيدت عليها (ما) فازدادت في معناها وتضمنت معنى التوقع والانتظار واستطال زمان فعلها ، ومعنى ذلك أن معنى (لما تسلقا) أي امتد وتطاول زمن دهان القِرْبَتَيْن إلى وقته ؛ ولذلك عدل الشاعر عن (لم) إلى (لما) ، وكل هذا يبين مدى تهالكه وعدم قدرته على حبس دموعه ، وهي مبالغة خارجة عن منطق العقل في وصف الشاعر لدموعه ، وهذا هو ديدن الشاعر وهُجَيْرَاهُ المبالغة في وصف غزارة دموعه أليس هو القائل[1] :

فعيناك غَرْبَا جدول في مُفاضةٍ كَمَرِّ الخليجِ في صَفيحٍ مُصَوَّبِ

وقد أشار إلى هذا العالم الدكتور محمد أبوموسى بقوله : (أشير إلى شيء لاحظته كثيرًا في الشعر الجاهلي ، وهو المبالغات الخارجة عن العرف والعقل والعادة في وصف الشعراء لدموعهم)[2] .

لقد ترابطت أجزاء القصيدة من خلال اطّراد بدايتها ونهايتها ، فكلا طرفيها يعبر عن نوع من الحزن ، المقدمة تعبر عن شجن الشاعر ، بعد أن أبصر الطلل الذي درس وتغيرت معالمه ، وخلا من الفتيات اللاتي كان يلهو بهنّ أيام شبابه ، والنهاية تعبر عن حزنه وغرقه في دموعه بسبب تحمل النبهانية عنه ، وبين هذين الطرفين : المقدمة والخاتمة ينمو كِيانُ القصيدة .

(١) ديوان امرئ القيس ص ٤٤ .

(٢) الشعر الجاهلي – دراسة في منازع الشعراء ص ص ٣٩ – ٤٢ .

ثبت المصادر والمراجع

- **الأعلم الشنتمري ، يوسف بن سليمان بن عيسى**
- (لجنة إحياء التراث - دار الآفاق الجديدة - بيروت - الطبعة الثالثة ١٩٨٣م) .
- **بدوي ، د. عبده**
- دراسات في النص الشعري - العصر العباسي(دار الرفاعي - الرياض - الطبعة الثانية ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م) .
- **الربيعي ، د. محمود**
- قراءة الشعر (دار غريب - القاهرة) .
- **الجرجاني ، عبد القاهر**
- دلائل الإعجاز(قرأه وعلّق عليه : محمود محمد شاكر - مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠م) .
- **حسن ، عبّاس**
- النحو الوافي (دار المعارف - القاهرة - الطبعة الثانية عشرة) .
- **حماسة ، د. محمد حماسة عبد اللطيف**
- في بناء الجملة العربية (دار القلم - الكويت - الطبعة الأولى١٤٠٢هـ - ١٩٨٢ م) .
- **أبو حيان الأندلسيّ ،** محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين .
- ارتشاف الضرب في لسان العرب (تحقيق : د. مصطفى أحمد النحاس الطبعة الأولى ١٩٨٧م) .
- **خضر ، د. السيد**
- التركيب النعتي في العربية - دراسة في القرآن والشعر (مجلة كلية الآداب- جامعة المنصورة العدد (٢٧) أغسطس ٢٠٠٠م) .
- **خطابي ، د. محمد**
- لسانيات النص (المركز العربي الثقافي - بيروت طبعة ١٩٩١م) .
- **الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر**
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (دار الفكر- بيروت الطبعة الأولى) .

- **رضي الدين ، محمد بن الحسن الاستراباذي**

– شرح كافية ابن الحاجب (تحقيق : د. يوسف حسن عمر – منشورات جامعة بنغازي) .

- **سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر**

– الكتاب (تحقيق : د. عبد السلام محمد هارون – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى) .

- **الْعَلَويّ ، الإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم**

– الطرازالمتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل (تحقيق محمد عبد السلام شاهين – دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م) .

- **ابن فارس ، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا**

– الصاحبي (تحقيق : السيد أحمد صقر – طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه – القاهرة) .

- **القرطاجني ، أبو الحسن حازم**

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة – دار الكتب الشرقية) .

- **امرؤ القيس ، بن الحارث بن عمرو بن حُجْر**

– ديوان امرئ القيس (تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف – القاهرة – الطبعة الخامسة) .

- **أبو موسى ، د. محمد محمد**

– الشعر الجاهليّ – دراسة في منازع الشعراء (مكتبة وهبة – القاهرة – الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م) .

- **ابن الناظم ، محمد بن محمد بن عبد الله بن مالك**

– شرح ألفية ابن مالك (تحقيق : د. عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد – دار الجيل – بيروت – طبعة سنة ١٤١٩ه – ١٩٩٨م) .

- **ابن يعيش ، موفق الدين**

– شرح المفصل (عالم الكتب – بيروت ، مكتبة المتنبي – القاهرة) .

المبحث الثاني
البناء اللغوي في قصيدة (وحيد)
لابن الرومي - دراسة نصيّة

مقدمة :

ظُلم النحو العربيُّ ظلمًا بيِّنًا حينما اتُّهم بأنه قد تخلف عن ركب التطوراللغويّ ، وربما كان مردّ هذه التهمة إلى انحصار دوره في بيان أحكام الإعراب وضبط اللغة ، ومع أهمية هذا الدور وجلاله وخطره ، إلا أنه لكي تُدفع هذه التهمة الظالمة عن النحو العربي ، يجب أن يُعاد به على يد القائمين والمهتمين بأمره إلى صميم عمله وهو ملابسة النصوص الأدبية ، ومداخلتها ، وتفقد أبنيتها . وقد كان لسالف نحاتنا محاولاتٌ معجبة في هذا المجال أمثال ابن جني ، والزمخشري ، وعبد القاهرالجُرجاني ، وابن هشام الأنصاري ، وقد كان لهم ارتباط بالنصوص العربية الفصيحة ، يحلِّلونها ، ويدرسونها ، ويظهرون فيها دور العَلاقات النحوية في بنائها وسوس نسيجها . ومحاولة ترسُّم خطى هؤلاء الأفذاذ ، واقتفاء أثرهم ، وتتبعهم ، والسير على منوالهم هو الذي يعيد إلى النحو العربي وجهه المشرق .

العودة بالنحو العربي إلى النصوص ، ومحاولة درسها وتحليلها ، وفكِّ رموزها ، وتوظيف النحو في وصف اللغة هو الذي يعيد للنحو العربي ماءه ورونقه ، ويضيف أبعادًا معرفية جديدة إلى لغتنا العربية الخالدة .

يقول الدكتور سعد مصلوح : (إننا في حاجة إلى ما يشبه تغيير القبلة البحثية ، بالانتقال بالنحو العربي (واللسانيات العربية عامة) من طور ، ظلَّ فيه حبيس أسوار الجملة ، أي الكلام المفيد فائدة يحسن السكوت عليها ، إلى طور يكون فيه النحو (بالمفهوم الواسع للمصطلح) قادرًا بوسائله على محاصرة النص ووصفه ، والكشف عن علاقاته التي تتحقق بها نصية النص؛ بما هو حدث تواصلي مركب ، ذو بنية مكتفية بنفسها ، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل)[1] .

(١) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة د. سعد عبد العزيز مصلوح ، ص ٢٣٣ (عالم الكتب – القاهرة – الطبعة الثانية ٢٠١٠م) .

لقد ربط الإمام عبد القاهر الجرجاني بين معرفة النحو والشعر ، ومعرفة الوجه في إعجاز القرآن ومعرفة معانيه ، ووضع الشعر والنحو موضعهما الملائم واللائق بهما من إعجاز القرآن الكريم ، وجعل الصادَّ عنهما كالصادّ عن سبيل الله ، وفهم كتابه العزيز .

وهذا البحث محاولة لربط النحو بالشعر ، وتوظيف النحو بعلاقاته الواسعة في فهم الشعر وتحليله واستيعابه من خلال بنيته اللغوية . وقد اخترت لذلك قصيدة (وحيد) لابن الرومي علي ابن العباس بن جريج (ت ٢٨٣هـ) ، وحاولت تحليل تركيب بنيتها اللغوية ، ونسيج بنائها ، وطرائق تركيبها ، والبحث عن روابط جملها وفقرها المستكنة في نسيجها من خلال العَلاقات النحوية (وتناول النص الشعري عن طريق الفَهم النحوي ؛ لأن حياة المعاني النحوية في التطبيق المتجدد المستمرّ)[1] كما (أن حلّ مغاليق الخطاب الشعري يعتمد على التحليل اللساني)[2] .

وابن الرومي أشهر شعراء العصر العباسي وأشعرهم ، امتاز بتَقَصِّيهِ للمعنى ، واستيفائه من جميع جوانبه ؛ فهو شاعر طويل النفس شديد الاستقصاء للمعنى والاسترسال فيه كما يقول عنه الأستاذ العقاد[3] ، وكما يقول عنه ابن رشيق : (وكان ابن الرومي ضنينًا بالمعاني حريصًا عليها يأخذ المعنى الواحد ويولده ، فلا يزال يقلبه ظهرًا لبطن ويصرفه في كل وجه وإلى كل ناحية ، حتى يميته ويعلم أنه لا مطمع منه لأحد)[4] وما بنا أن نتناول مذهب ابن الرومي الفني ، وطريقته في الكتابة ، أو نتناول حياته الشخصية وما اكتنفها ، فذلك ما تحفل به كتب تاريخ الأدب وما إليها ، وما أوفرها ، وبنا أن نلج إلى عالم القصيدة مباشرة من خلال بنائها اللغوي .

---

(١) اللغة وبناء الشعر د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ٢٤ (دار غريب – القاهرة) .

(٢) تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص د. محمد مفتاح ص١١ (المركز الثقافي العربي – بيروت) .

(٣) ابن الرومي حياته من شعره للعقاد ص ٢٧٢ (المكتبة العصرية – بيروت) ، وانظر كذلك من تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول – القرن الثاني للدكتور طه حسين (دار العلم للملايين- بيروت الطبعة الخامسة ١٩٩١م) ج٢ ص ص ٣٧٣- ٣٩٠ .

(٤) العمدة لابن رشيق ج٢ ص ٢٣٨ (دار الجيل – بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨١م) .

وأودّ قبل أن أشرع في تحليل هذه القصيدة أن أقول إنني لا أستطيع القول بأنني أصبت في كل ما أتيت به ؛ فالعمل الأدبي يمكن أن يُفسر ويُحمل على أكثر من وجه ، لكنّ الذي يمكن أن أؤكده هو أنني قد أخطئ فيكون ذلك مدعاة لأن يصيب غيري ، فتكون هذه المحاولة خطوة على الطريق . والآن إلى القصيدة :

نص القصيدة

١. يا خليليَّ تيَّمتني وحيد ... ففؤادي بها مُعنّى عميدُ
٢. غادةٌ زانها من الغصن قدّ ... ومن الظبي مقلتانِ وجيدُ
٣. وزهاها من فرعها ومن الخدْ ... دَيْن ، ذاك السوادُ و التوريدُ
٤. أوقد الحسن ناره في وحيد ... فوق خدٍّ ما شانَهُ تخديدُ
٥. فَهْيَ برْدٌ بخدِّها وسلامٌ ... وهْي للعاشقين جهدٌ جهيدُ
٦. لم تضِرْ قطُّ وجْهَها وهْو ماءٌ ... وتُذيبُ القلوبَ وهْيَ حديدُ
٧. ما لما تَصْطَلِيهِ من وجْنَتَيْها ... غير تَرْشَافِ ريقِهَا تبريدُ
٨. مثلُ ذاك الرُّضَابِ أطْفأَ ذاكَ الْـ ... وَجْدَ ، لولا الإباء والتَّصْريدُ
٩. وغريرٍ بِحُسْنِهَا قالَ : صِفْهَا! ... قلْتُ : أمرانِ ، هيِّنٌ وشديدُ
١٠. يَسُهُل القولُ إنَّها أحسنُ الأشيا ... ءِ طرًّا ، ويَعْسُرُ التّحْديدُ
١١. شَمْسُ دَجْنٍ- كلا المنيريْن من شمْـ ... ـسٍ وبدرٍ- من نورِها يستفيدُ
١٢. تتجلَّى للنَّاظرينَ إليها ... فشقيٌّ بحسنها وسعيدُ
١٣. ظبية تَسْكُنُ القلوبَ وترْعَا ... ها ، وقمْريَّةٌ لها تغريدُ
١٤. تَتَغَنّى ، كأنَّها لا تُغنِّي ... منْ سُكُون الأوصالِ، وهْيَ تُجيدُ
١٥. لا تراها هناك ، تجْحَظ عيْنٌ ... لك منها ، ولا يدِرُّ وريدُ
١٦. من هُدُوٍّ ، وليس فيه انقطاع ... وسجوٍّ ، وما به تبليدُ
١٧. مدّ في شأو صوتها نَفَسٌ كا ... فٍ ، كأنفاس عَاشِقِيهَا مديدُ
١٨. وأرَقَّ الدَّلالُ والْغُنْجُ منه ... وَبَرَاهُ الشَّجَا ، فكادَ يبيدُ
١٩. فتراهُ يموتُ طوْرا ويحيا ... مُسْتلذّ بِسِيطهِ والنَّشيدُ

٢٠. فيه وَشْيٌ ، وفيهِ حَلْيٌ من النّغْـ ـمِ مصوغ يَخْتالُ فيهِ القصيدُ
٢١. طاب فوهَا وما تُرَجّعُ فيهِ كُلّ شيْءٍ لها بذاكَ شهيدُ
٢٢. ثَغَبٌ ينْقَعُ الصَّدَى ، وغناءٌ عنده يوجدُ السُّرورُ الفقيدُ
٢٣. فلها-الدَّهْرَ- لاثمٌ مستزيدُ ولها - الدَّهْرَ- سامعٌ مستعيدُ
٢٤. في هوى مثلها يَخِفُّ حليمٌ راجِحٌ حِلْمُهُ ، ويغْوَى رشيدُ
٢٥. ما تِعَاطَى القلوبَ إلا أصابَتْ بهواها مِنْهُنَّ حيْث تريدُ
٢٦. وَتَرُ العزفِ في يديْها مُضَاهٍ وَتَرَ الرَّجْفِ فيهِ سَهْمٌ شديدُ
٢٧. وإذا أنْبَضَتْهُ للشّرْب يومًا أيْقَن القومُ أنّها سَتَصِيدُ
٢٨. "معبدٌ" في الغناءِ و"ابنُ سريج" وَهْيَ في الضَّرْب "زلزل" وعقيدُ
٢٩. عيْبُهَا أنها إذا غنَّتِ الأحْـ ـرارَ ظلُّوا وهُمْ لديها عبيدُ
٣٠. واستزادتْ قلوبَهم من هواها برُقَاهَا ، وما لديهم مزيدُ
٣١. وحسانٍ عَرَضْنَ لِي ، قلتُ : مَهْلاً عن وحيد فَحَقّهَا التَّوحيدُ
٣٢. حسنُها في العيون حسنٌ وحيدُ فلها في القلوبِ حبٌّ وحيدُ
٣٣. ونصيحٍ يلومُني في هواها ضلّ عنه التوفيقُ والتسديدُ
٣٤. لو رأى من يلومُ فيه لأضحى وهْو لي الْمُسْتريث والمستزيدُ
٣٥. ضَلةٌ للفؤاد يحنو عليها وهْي تَزْهُو- حياتَه - وتكيدُ
٣٦. سَحَرتْهُ بمقلتيْها فأضحَتْ عنده والذَّميمُ منها حميدُ
٣٧. خُلِقَتْ فتنة ، غناءً وحسنا ما لها فيهما جميعا نديدُ
٣٨. فَهْيَ نُعْمَى ، يميدُ منها كبير وهْيَ بلْوى ، يشيبُ منها وليدُ
٣٩. ليَ- حيْثُ انْصَرَفْتُ منها- رفيق من هواها - وحيث حلَّتْ قعيدُ
٤٠. عن يميني ، وعن شِمالي ، وقدَّا مي وخلفي ، فأين عنه أحيدُ؟
٤١. سدّ شيطانُ حُبِّهَا كُلّ فجّ إن شيطانَ حبها لَمَرِيدُ
٤٢. ليت شعري إذا أدام إليها كرّةَ الطَّرْف ، مُبْدِئٌ ومعيدُ
٤٣. أهْيَ شيْءٌ لا تسأم العينُ منه؟ أم لها كُلَّ ساعةٍ تجديدُ

٤٤. بل هِيَ الْعيشُ لا يزالُ متى استُعْـ ـرِضَ يُمْلِـي غَرَائِبـا ويفيـدُ
٤٥. منظرٌ ، مسمعٌ ، معـانٍ مـنَ اللَّهْـ ـو ، عتـادٌ لمـا يحـبُّ عتيـدُ
٤٦. لا يـدبّ المـلالُ فيهـا ، ولاينْـ ـقض مِنْ عقـد سـحرِهَا توكيـدُ
٤٧. حـسنُها في العيـون حـسنٌ جديـدُ فلـها في القلـوب حـبٌّ جديـدُ
٤٨. أخـذ الـدهرُ يـا وحيـدُ لقلـبي منكِ ، ما يأخذ الـمُديلُ المعيـدُ
٤٩. حظّ غيري من وصلكم قـرّةُ العيْـ ـنِ ، وحظّـي البكـاءُ والتَّسْهيدُ
٥٠. غـيرَ أنّـي معلـلٌ منـكِ نفـسي بعـدات خلالهـن وعيـدُ
٥١. مـا تَـزالينَ نظـرةٌ منـك مـوتٌ لي مميـتٌ ، ونظـرةٌ تخليـدُ
٥٢. نتلاقَـى ، فلحظـةٌ منـك وعـد بوصـالٍ ، ولحظـةٌ تهديـدُ
٥٣. قد تركتِ الـصِّحَاح مرْضَـى يميـدُو ـنَ نُحُـولاً وأنـتِ خـوْطٌ يميـدُ
٥٤. والهـوى لايـزالُ فيـه ضـعيفٌ بـين ألحاظِـهِ صـريعٌ جليـدُ
٥٥. ضـافني حبُّـكِ الغريـبُ ، فـألْوى بالُرقـادِ النـسيبُ ، فهْـو طريـدُ
٥٦. عجبـا لي ، إن الغريـبَ مقـيمٌ بـيْنَ جنْبَـيَّ ، والنَّسِيبُ شـريدُ
٥٧. قـد مَلِلْنَـا مـن سـتْرِ شـيْءٍ مليحٍ نَـشْتَهِيهِ ، فهـلْ لـهُ تجريـدُ؟!
٥٨. هُوَ في القلب ، وَهْوَ أبعدُ من نَجْـ ـمِ الثّريَّـا فَهْـوَ القريـبُ البعيـدُ

نلاحظ بادي النظر أن الوحدة الموضوعية تظهر في القصيدة ظهورًا واضحًا ؛ لأنها تدور من أولها إلى آخرها حول (وحيد) تلك المغنية ، التي فتنت الشاعر بجمال صوتها .

وقد بدأ الشاعر بنداء خليْليْه تمهيدًا لما يريد أن يقوله ، وكأن هذا النداء دعوة من الشاعر لهما ليشاركاه همّه وما حلّ به من وجد وصبابة ، والنداء بالياء التي للبعيد ، وهو ما يشعر بأنه لا فكاك من هذا الأمر الذي يدعوهما إليه ليشاركاه فيه ، وأن ذلك أمر بعيد . إن الأمر جدّ خطير (تيّمتني وحيد) أي استعبدتني وذهبت بعقلي . جاء في لسان العرب : (التيْم أن يستعبده الهوى . . وقيل : التيم : ذهاب العقل وفساده ، وفي قصيدة كعب : متيم إثرها لم يفد مكبول . أي معبد مذلل ، وتيَّمه الحب إذا استولى

عليه)[1] . افتتح الشاعر قصيدته بهذه الصرخة المدوية بتعبير واضح عالي الصوت حاد النغم ، وهوافتتاح يَصُبُّ فيمغزى القصيدة ، وهذا الافتتاح جملة خبرية بسيطة لا تكلف فيها ، وقد ترتب على هذه الجملة قوله في الشطر الثاني : (ففؤادي بها معنًّى عميد) ، وقد كشفت الفاء هذا الترتيب ودلّت على أن ما دخلت عليه فرع مما قبلها ، فالجملتان مترابطتان بعلاقة السببية ، وهي من العَلاقات الدلالية التي تسهم في ترابط النَّصِّ وتماسك أجزائه ، وفي اختيار كلمة (تيّمتني) بصيغة الماضي المشدد ما يدل على أن هذا أمر محقق ومفروغ منه ، كما يوحي تشديد الفعل بعظم ما أصابه من هيام وعمد ولا حيلة للشاعر في دفعهما ، وهو يردف هذه الجملة الافتتاحية بالنتيجة المترتبة عليها ، فيذكر القلب ويخبر عنه بأنه معنّى ، وهو الذي يَكْلَفُ بما لا قِبَل له به .

ولا يكتفي الشاعر بخبر واحد بل عدّد الخبر ، فقال : (عميد) وهو من هدّه العشق وأضناهُ الحب ، إظهارًا لحاله وبيانًا لها ، وأنه على درجة من العشق عَنّتْ قلبَهُ وعَمَدَتْه ، فهو يلحّ على بيان حاله ، وهذا أمر ثابت محقق يدل على ذلك استخدام الجملة الاسمية ، التي تدل على الثبات والتقرير ، وفي تقديم متعلق الخبر(بها) ما يفيد الاختصاص ، وكأن الشاعر يريد أن يقول : فؤادي معنى عميد بها وحدها ، لا يشركها أحد في هذا ، والخبران اللذان أخبر بهما الشاعر متشابهان وزنًا ومعنى ، وإنما جمع بينهما اتساعًا وتوكيدًا ، وكأن الشاعر يردد صوت عمده وعنائه وشجنه على فؤاده ، فالكلمتان تشتركان في حرفيْ الميم والعين ، وفي تكرار حرف العين ما يوحى بالعناء ، وقد أحدث تكراره مع حرف الميم جرسًا متميزًا ، وكذلك تكرار حروف المد بالألف والياء في البيت كله (تيمتني ، وحيد ، عميد) وكأنها آهات يخرجها الشاعر .

٢. غادةٌ زانها من الغصن قدّ ومن الظبي مقلتانِ وجيدُ
٣. وزهاها من فرعها ومن الخدْ دَيْن ، ذاك السوادُ و التوريدُ

بنى الشاعر الكلام في هذين البيتين على حذف المسند إليه ، أي هي غادة ، ولا تكاد العرب تقول : هي غادة ، وإنما يذكرون الخبر عاريا من المبتدأ ، وكأن حذف المبتدأ يشير إلى أنها حاضرة في نفس الشاعر لا تغيب ، والشاعر يصف في هذا البيت

(١) لسان العرب لابن منظور مادة (تيم) .

وما بعده مفاتن وحيد الذات المحورية في القصيدة ، ولذلك تجتذب نحوها كل جملها بعدما ذكر تدلُّهَه وتيْمَه بها ، وكأنه يصف بواعث هذا التيْم وهذا التَّدلُّه ، وهذه الجملة الاسمية البسيطة التي حذف منها المبتدأ حال من وحيد في البيت الأول ، وقد امتدت هذه الجملة بوسائل لغوية متعددة ؛ فالأبيات الثلاثة الأولى كلها جملة واحدة ، أولى هذه الوسائل هو نعت خبر هذه الجملة (غادة) بجملة (زانها من العصن قدٌّ) وهي جملة فعلية فعلها ماض ، وكأن هذا أمر قد بُتّ وقضي فلا مجال للجدال حوله .

قد وصف الشاعر وحيد بأنها قد زانها قد من الغصن ، وهو لم يقل : زانها قد كالغصن ، وإنما قال : زانها من الغصن قد ، فأحال الكلام عن جهته ، عطفت على الجملة النعتية السابقة جملة (ومن الظبي مقلتان وجيد) وحذف منها الفعل لدلالة ما قبله عليه ، أي وزانها من الظبي مقلتان وجيد ، والحذف من وسائل السبك والحبك في النص ، والمهم أن الشاعر سلك في بناء هذه الجملة السلوك التركيبي نفسه الذي سلكه في الجملة السابقة ، فهما متعادلتان تركيبيًّا ، وقامت واو العطف بربط الجملتين حتى صار البيت كله جملة واحدة ؛ فقد طالت الجملة الأصلية في البيت (هي غادة) ، من خلال تقييد خبرها بالجملة النعتية الأولى ، ثم بعطف جملة نعتية أخرى عليها ، والتي طالت قليلاً من خلال تقييد الفاعل (مقلتان) بعطف كلمة (جيد) عليه ، وقد تولدت عن ذلك صورتان لوحيد صورة قدِّها الذي يشبه الغصن ، وصورة مقلتيها وجيدها اللذين يشبهان مقلتيْ وجيد الظبي ، وفي هذا تجلية لبعض محاسنها ، وكشف لبهائها ، ويلاحظ شيوع التنكير في أوصاف وحيد في القصيدة كلها ، وقد يوحي ذلك بأن هذه الصفات تقوم فيها على أحسن وجوهها .

وفي البيت الثاني وردت أربع كلمات مُنَكِّرَةً وهي (غادة ، قدّ ، مقلتان ، جيد) وكلمتان معرّفتان بالألف واللام ، وهما (الغصن ، الظبي) و(الـ) فيهما عهدية لتشير إلى ماهيتهما ، أما كلمة (غادة) فقد جاءت نكرة ؛ لأنه لا يريد الغادة كما أراد الغصن والظبي ، إنه يريد غادة مخصوصة بنعوت مخصوصة ، وقد قامت الجملتان الواقعتان نعتًا لها بتخصيصها ، كما أنه لم يرد مطلق القد ، ولم يرد مطلق المقلتين ومطلق الجيد ، وإنما أراد قدًّا مخصوصًا (من الغصن) ، ومقلتين وجيدًا مخصوصيْن (من الظبي) ، يستمر الشاعر في وصف مفاتن وحيد ، فيعطف في البيت الثالث جملة (وزهاها من فرعها) وما تعلق بها على جملة (زانها من الغصن قد) في البيت السابق ؛ فالبيت الثالث كله جملة

واحدة معطوفة ، ويلاحظ أن كلمات هذا البيت جاءت معرفة بالألف واللام في (الخدين ، السواد ، التوريد) ، وبالإضافة إلى ضمير وحيد (فرعها) ، و(الـ) في الكلمات السابقة عهدية ، وقد وقعت في المسند (السواد ، التوريد) وهو ما يعني قصر هذا السواد (سواد شعرها) وهذا التوريد (توريد خديها) على وحيد ، أما اسم الإشارة الذي للبعيد في قوله (ذاك) ، فقد أراد به الإشارة إلى سواد شعرها وتوريد خديْها ، وفي استعمال اسم الإشارة الذي للبعيد دلالة على ما تتفرد به وحيد ، وكأنها في ذلك بعيدة لا تدرك .

٤. أوقد الحسن ناره في وحيد ... فوق خدٍّ ما شانَهُ تخديدُ
٥. فَهْيَ بَرْدٌ بخدِّها وسلامٌ ... وهْي للعاشقين جهدٌ جهيدُ
٦. لم تضِرْ قطُّ وجْهَهَا وهْو ماءٌ ... وتُذيبُ القلوبَ وهْيَ حديدُ
٧. ما لما تَصْطَلِيهِ من وجْنَتَيْها ... غير تَرْشَافِ ريقِهَا تبريدُ
٨. مثلُ ذاك الرُّضَابِ أطْفأَ ذاكَ الْـ ... وَجْدَ ، لولا الإباء والتَّصْريدُ

يلفت الانتباه في البيت الرابع وضع الظاهر موضع المضمر ؛ فالشاعر لم يقل : أوقد الحسن ناره فيها ؛ لأنه ذكرها في البيت الأول ، والضمائر كلها تحيل إليها ، وذلك من أسباب تماسك النص وربط اللاحق بالسابق ، والمهم أن في هذا الإظهار بتكرار اسم وحيد ما يدل على حب الشاعر المتعلق بهذا الاسم ، فهو يجد في تكراره ما يروي قلبه ، وينقع غليله ، وتعلق نفسه بها يجعله يردد الاسم تلذذا بذكره ، والتكرار من بعدُ من العلاقات المعجمية التي تساهم في تماسك النص ، وانسجامه ، وما يلفت النظر أيضًا الجملة الاستعارية التي كُسِر فيها قانون الاختيار ، حيث أسند الإيقاد إلى الحسن ، وهو مما لا يسند إليه ، وقد تولد عن ذلك صورة جزئية من صور القصيدة ، (فوق خد ما شانه تخديد) والتخديد اضطراب وتشنج ناتج عن الهزال ؛ ولذلك فهي تتوهج شبابا وحيوية ، وتأمل الفعل الماضي وهو جملة وقعت نعتا لهذا الخد ، والغرض الدلالي من النعت هو التخصيص كما هو واضح لأن المنعوت نكرة ، ويلاحظ هنا النسق الذي أشاعه تكرار الفعل الماضي في وصف وحيد في الأبيات السابقة هكذا : زانها ، وزهاها ، أوقد الحسن ناره ، ما شانه ، وكأن أمر جمالها أمر مقطوع به

ومفروغ منه قد قُضيَ وبُتَّ فلا مجال للنزاع حوله . كما يلاحظ أن البيت السابق جاء كله جملة واحدة ، امتدت من خلال تقييد أحد عناصرها بالجملة النعتية .

٥. فَهْيَ بَرْدٌ بخدِّها وسلامٌ وهْي للعاشقين جهدٌ جهيدُ

لقد بُني الكلام في هذا البيت على حَذْوٍ واحد ، وتَقارَب البناءُ اللغوي في شطريْ البيت ، وتقاربَتْ الصيغ والكلمات ، وهذا من الروابط الأسلوبية في هذه القصيدة ؛ حيث نلحظ تعادلاً تركيبيًّا بين شطريْ كثير من أبياتها ، وهو ما يُحدث ضربًا من التناغم والترابط بين أجزاء القصيدة ، والمهم أن الشطر الأول في هذا البيت يتناول حقيقة متقابلة مع حقيقة أخرى في الشطر الثاني البرد والهدوء والاطمئنان من جانب وحيد ، في مقابل الجهد الجهيد لعشَّاقها ووامقيها ، والبيت كله جملة واحدة (فهي برد) ، وقد آثر الشاعر ذكر المسند إليه هنا (وقل أن تجد هذا في درج الكلام ؛ لأن الغالب أن يحذف المبتدأ لأنه معروف ، وحذف ما تدل عليه القرائن أولى من ذكره ، إلا أن الذكر هنا للإشارة إلى دخول الكلام معنى جديدًا واحتشاد اللغة وحفاوتها بهذا الغرض)[1] .

وقد كشفت الفاء عن أن ما دخلت عليه مترتب عما قبلها ، كما دلَّ الجار والمجرور (بخدها) على التحديد والتخصيص ، وقد طالت هذه الجملة الاسمية من خلال عطف كلمة (سلام) على خبرها ، وهو ما أضاف قيدًا دلاليًّا جديدًا فهي برد وسلام ، وفي مقابل ذلك هي جهد جاهد لوامقيها ، وقد آثر الشاعر أيضًا ذكر المسند إليه ؛ لأنه حريص على أن يبرز ذاتها ليضيف إليها هذه الأخبار (برد ، سلام ، جهد جهيد) في صورة واضحة مقررة ، وهو ما يكشف معاناته ومعاناة كل من يفتن بها ، وما يتجشمونه من مشقة وعناء ، مع ملاحظة التعادل التركيبي بين الجملتين في الشطرين ، إلا أنهما مختلفتان معنى فهناك علاقة مقابلة واضحة تجمع بينهما ، وعلاقة المقابلة من العلاقات الدلالية ، التي تسهم في ترابط النص وتماسك أجزائه ، فعلى حين أنها برد وسلام ، إلا أنها نار بالنسبة لعاشقيها ، والشطر الثاني جملة معطوفة على الجملة الأولى ، وقد طالت قليلاً بدورها ، من خلال نعت خبرها (جهد) بفعيل التي هي بمعنى

(١) دراسة في البلاغة والشعر د. محمد محمد أبو موسى ص ٢٧٢ (مكتبة وهبة – القاهرة – الطبعة الأولى ١٩٩١م) .

فاعل ، وقد آثرها الشاعر لتحقيق غرضين : الأول إقامة القافية واستواء النظم ، والثاني : هو أن فعيل أكثر مبالغة من فاعل ، كما يلاحظ تقدم الخبر (للعاشقين) ، وهو مما يفيد القصر والاختصاص ، فهي جهد جهيد لعاشقيها ، وقد تكون غير ذلك بالنسبة لغيرهم ، كما يلاحظ دلالة الجملة الاسمية في الشطرين على التقرير والثبات ، وكأن هذا أمر متأصل لا خلاف عليه .

والبيت السادس كله جملة واحدة ، وقعت حالاً من وحيد في البيت الأول ، وقد بدأ البيت بالجملة الفعلية المنفية ، ثم تقييد هذه الجملة بالظرف المبني على الضم الذي يفيد تأبيد النفي ؛ فهي لم تضِرْ أبدًا وجهها مع أنه ماء ، وفي المقابل تذيب القلوب مع أن هذه القلوب حديد ، إنها قدرة خارقة لا قِبَل للقلوب بها وإن كانت حديدًا ، ولاحظ المقابلة بين شطري البيت ، وقد طالت هذه الجملة المنفية من خلال تقييد مفعولها (وجهها) بالجملة الاسمية الحالية (وهو ماء) ، ومن خلال عطف جملة (وتذيب القلوب) وما تعلق بها على الجملة الأصلية (لم تضِر قط وجهها) ، وقد طالت الجملة المعطوفة من خلال تقييد فاعلها بالجملة الحالية (وهي حديد) ، وقد ارتبطت جملتا الحال بصاحبهما بالواو والضمير في المرتين ، وهو ما عمِل على ترابط الجمل وتماسكها .

٧. مـا لمـا تَـصْطَلِيهِ مـن وجْنَتَيْهـا غـير تَرْشَـافِ ريقِهَـا تبريـدُ

البيت قائم على التقديم والتأخير ، أي ليس ثمة تبريد لما تعانيه من حرارة وجنتيها سوى ترشاف ريقها ، وقد عمل ذلك على إحكام القافية وبناء الجملة ، كما أن صيغة المضارع في البيتين (تصطليه ، تضِر ، تذيب) جعلت الأحداث كأنها حيّة مشاهدة ملموسة .

٨. مثـلُ ذاك الرُّضَـابِ أطْفـأَ ذاكَ الْـ وَجْدَ ، لـولا الإبـاء والتَّـصْرِيدُ

بدأ البيت بالجملة الاسمية التي تضمنت جملة فعلية وقعت خبرا (مثل ذاك الرضاب أطفأ ذاك الوجد) ، وقد طالت قليلاً من خلال المركبين الاسميين (ذاك الرضاب) ، و(ذاك الوجد) ، فكل من الرضاب ، والوجد بدل من اسم الإشارة الذي يحيل إلى ترشاف ريقها في البيت السابق ، وأراد بالإشارة في قوله : (أطفأ ذاك الوجد) إلى ما يُصطلى من وجنتيها ، وما يُعانى من حرارة حبها ، وفي هذه الإشارة تلخيص لما مضى في البيت السابق ، وهو ما عمِل على ترابط البيتين من خلال الإحالة إلى السابق

باسم الإشارة ؛ فذلك من الروابط التي تعمل على اتساق النص وانسجامه من خلال المرجعية السابقة الداخلية ، وفي استعمال اسم الإشارة الذي للبعيد دلالة على تفرد هذا الرضاب فهو بعيد لا ينال ، وقد أكد الشاعر ذلك بقوله : (لولا الإباء والتصريد) ، والتصريد هو العجز عن بلوغ الرِّيِّ لقلة ما يُرتوى به ، والإباء الامتناع ، وتأمل الجملة الواقعة خبرا (أطفأ ذاك الوجد) وأن الشاعر بدأها بالفعل الماضي الذي يدل على أن هذا الرضاب علاج ناجع لهذا الوجد ، هذا أمر مقطوع به لا ريب فيه ، ثم المعنى المعجمي لكلمة (أطفأ) ، وكأن هذا الوجد نار يطفئها الرضاب ، ولكن لا سبيل إلى ذلك ، فهي ممتنعة ليس عندها إلا الإباء وإلا التصريد .

٩. وغريرٍ بِحُسْنِهَا قالَ : صِفْهَا! قلْتُ : أمرانِ ، هيّنٌ وشديدُ
١٠. يَسُهُل القولُ إنَّها أحسنُ الأشيا ءِ طرًّا ، ويَعْسُرُ التّحْديدُ
١١. شَمْسُ دَجْنٍ- كلا المنيريْن من شمْـ ـسٍ وبدرٍ- من نورِها يستفيدُ
١٢. تتجلَّى للنَّاظرينَ إليها فشقيٌّ بحسنها وسعيدُ
١٣. ظبية تَسْكُنُ القلوبَ وترْعَا ها ، وقمْريَّةٌ لها تغريدُ

بنى الشاعر الكلام في هذه الأبيات الخمسة في وصف وحيد بناءً واحدًا ، وقد بنيت على واو(ربّ) ، فصارت كأنها جملة واحدة ، والشاعر في البيت الأول يقبض المعنى ، ثم يبسطه في الأبيات الأربعة التالية من خلال عَلاقة الإجمال والتفصيل (وهي من العلاقات الدلالية ، التي تسهم في ترابط أجزاء النص)[1] ، الشاعر كما قلت يفصل ما يجمله في البيت الأول بالشرح والبسط والتفصيل ، وهو ملمح من الملامح الأسلوبية في القصيدة تكرر في غير موضع ، إن حسن (وحيد) في هذه الصورة الجديدة ، التي يرسمها لها الشاعر بريشته الملهمة لا ينحصر في جمال قدها ، وعينيها ، وجيدها ، وفرعها ، وتوقد خديها وبردهما في آن ، كما قدم الشاعر في الصورة السابقة ، وإنما يتجاوز حسنها كل وصف وكل تحديد (ويعْسُرُ التحديد) إنه حسن مطلق إن صح التعبير .

(١) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب د .محمد خطابي ص ص ٢٦٨ ، ٢٧٢ (المركز الثقافي العربي – بيروت ١٩٩١م) .

نلاحظ بادي النظر أن هذه الأبيات مرتبطة بالأبيات السابقة من خلال الربط بالضمير المحيل إلى الغائب ، فالضمائر تحل كلها قبليًّا إلى وحيد ، ومعنى هذا أن ثمة ذاتًا مستمرة حاضرة بقوة في القصيدة برمتها ، فهي تسكن القصيدة كلها من أولها إلى آخرها ، من خلال الإحالة إليها بالضمائر ، وإسناد الأخبار والأوصاف إليها . أجمل الشاعر في البيت الأول وصف وحيد ، وأنه قد اجتمع فيها أمران هيِّن وشديد ، ولعل في تنكير الكلمات الثلاث (أمران ، هين ، شديد) ما يدل على هذا الإجمال وعدم الوضوح ، بدأ الشاعر يفصِّل ما أجمله ، أما الأمر الهين فهو أنه يسهل القول إنها أحسن الأشياء جميعًا ، وفي استخدام الجملة الاسمية المؤكدة بـ (إن) ما يجعل الكلام أقرب إلى التقرير والحقيقة ، وأما الأمر الشديد فهو أنه يصعب تحديد مواطن الجمال فيها ، والتعبير بالجملة الفعلية (ويعسُرُ التحديد) يوحي بتجدد هذه الصعوبة واستمرارها .

استأنف الشاعر الكلام ، وبناه على حذف المبتدأ أي هي شمس دجن ، (والدّجْن هو إلباس الغيم الأرض وأقطار السماء ، يقال : يومُ دجن ، ويوصف به فيقال : يومٌ دجن . والجمع أدجان ، ودجون ، ودجانٌ)[1] ، فذكر الخبر عاريًا من المبتدأ ؛ مما يشعر بحضورها في نفسه حضورًا قويًّا مستمرًّا ، وهي تتخذ صورًا متنوعة ومختلفة ، فهي شمس دجن ، وهذه صورة استعارية ، والملاحظ أن الشاعر يعتمد على الاستعارة كثيرًا كوسيلة أساسية في بنائه الفني ، والمهم أن هذه جملة اسمية نعت خبرها (شمس دجن) بالجملة الاسمية (كلا المنيرين- من شمس وبدر- من نورها يستفيد) ، وهذه الجملة الاسمية خبرها جملة فعلية (من نورها يستفيد) كما فصل بين مبتدئها وخبرها بالجار والمجرور والمعطوف (من شمس وبدر) ، وهو مما أطال بناء هذه الجملة النعتية ، وعلى الرغم من أن الفصل قد قطع التطالب في اللفظ بين مكونات الجملة الأصلية ، إلا أنه لم يكن منبت الصلة عن معنى الجملة ، فالجار والمجرور بمثابة تأكيد وتخصيص وتحديد لهذين المنيرين ، وبذلك يكون الاعتراض قد قام بوظيفة تركيبية ، وهي إطالة بناء الجملة النعتية ، إلى جانب الوظيفة الدلالية السابقة ، والجملة الواقعة نعتا صورة استعارية أخرى ساعد النعت على نسج خيوطها ، وهناك تعالق استعاري بين الصورتين ، وعلاقات رابطة بين الاستعارتين ، ويلاحظ هيمنة الجملة الاسمية على هذا المقطع من القصيدة ، وكأن ما يخلعه الشاعر على وحيد حقائق ثابتة مستقرة .

(١) المعجم الوسيط إخراج الدكتور إبراهيم أنيس وآخرين ، مادة (دجن) ، ص ٢٩٥ .

وجملة (تتجلى للناظرين إليها) في البيت الثاني عشر حال من ضمير وحيد المحذوف في قوله : (شمس دجن) ، وقد اختار الشاعر أن تكون الحال بصيغة المضارع ليدل على التجدد والحدوث ، عطف الشاعر على هذه الجملة الفعلية جملة اسمية بالفاء ، التي تدل على السببية والترتيب (فشقي بحسنها وسعيد) فقد أذنت الفاء بأن ما بعدها مترتب عما قبلها ونتيجة له ، وهي عاطفة فربطت بين الجملتين حتى صارت الجملتان كأنهما جملة واحدة ، ثم هي ظبية تسكن القلوب ، وترعاها ، صورة أخرى من صور وحيد المتنوعة تطل علينا عبَّر الشاعر عنها بالجملة الاسمية التي حذف منها المبتدأ ؛ لأنها حاضرة في نفسه لا تغيب ، ثم نعت خبر هذه الجملة بالجملة الفعلية (تسكن القلوب) ، وعطف عليها جملة نعتية أخرى (وترعاها) ، ثم عطف على الجملة الاسمية (هي ظبية) جملة اسمية أخرى (وقمرية لها تغريد) ، والقمرية هي الحمامة حسنة الصوت .

وقد بنى الشاعر هذه الجملة أيضًا على حذف المبتدأ ونعت خبرها (قمرية) بالجملة الاسمية (لها تغريد) وهذه الجملة تقدم فيها الخبر وجوبًا (لها) مما يدل على التخصيص ، وأخر المبتدأ وجوبًا ، وقد ساعد ذلك على إحكام بناء البيت والقافية معًا ، البيت كله جملة واحدة طالت بالنعت والعطف ، فتشابكت عناصرها ، وترتب على ذلك صورة من صور وحيد ، ويلاحظ تماسك هذه الجملة وترابطها من خلال الإحالة بالضمير الغائب إلى وحيد الذات المحورية التي تسكن أرجاء القصيدة ، كما يلاحظ شيوع التنكير في أوصاف وحيد ؛ فهي شمس دجن ، وهي ظبية ، وهي قمرية ، وقد مهدت هذه النكرات لنعتها بالجمل الاسمية والفعلية ، وتولد الصور عن ذلك كما مرّ .

انتقلت الأبيات بعد ذلك إلى وصف وحيد ، وهي تغني :

١٤. تَتَغَنّـــى ، كأنَّهـــا لا تُغنِّـــي ... منْ سُكُون الأوصالِ، وهْيَ تُجيدُ

١٥. لا تراهـا هنـاك ، تجْحَـظ عـيْنٌ ... لـك منـها ، ولايـدِرُّ وريـدُ

١٦. مـن هُـدُوٍّ ، ولـيس فيـه انقطـاع ... وسـجوٍّ ، ومـا بـه تبليـدُ

١٧. مـدّ في شـأو صـوتها نَفَـسٌ كِـا ... فٍ ، كأنفـاس عَاشِـقِيهَا مديـدُ

١٨. وأرَقَّ الـدَّلالُ والْغُـنْجُ منـه ... وبَـرَاهُ الـشَّجَا ، فكـادَ يبيـدُ

١٩. فتـراهُ يمـوتُ طـوْرا ويحيـا ... مُـسْتلذّ بِـسِيطهِ والنَّـشيدُ

٢٠. فيه وَشْيٌ ، وفيهِ حَلْيٌ من النّعْـ ـمِ مصوغ يَخْتالُ فيهِ القصيدُ
٢١. طاب فوهَا وما تُرَجّعُ فيهِ كُلّ شيْءٍ لها بذاكَ شهيدُ
٢٢. ثَغَبٌ ينْقَعُ الصَّدَى ، وغناءٌ عنده يوجدُ السُّرورُ الفقيدُ
٢٣. فلها-الدَّهْرَ- لاثمٌ مستزيدُ ولها - الدَّهْرَ- سامعٌ مستعيدُ
٢٤. في هوى مثلها يَخِفُّ حليمٌ راجِحٌ حِلْمُهُ ، ويغْوَى رشيدُ
٢٥. ما تِعَاطَى القلوبَ إلا أصابَتْ بهواها مِنْهُنَّ حيْث تريدُ
٢٦. وَتَرُ العزفِ في يديْها مُضَاهٍ وَتَرَ الرَّجْفِ فيهِ سَهْمٌ شديدُ
٢٧. وإذا أنْبَضَتْهُ للشّرْب يوما أيْقَن القومُ أنّها سَتَصِيدُ
٢٨. "معبدٌ" في الغناءِ و"ابنُ سريج" وَهْيَ في الضَّرْب "زلزل" وعقيدُ
٢٩. عيْبُهَا أنها إذا غنَّتِ الأحْـ ـرارَ ظلُّوا وهُمْ لديها عبيدُ
٣٠. واستزادتْ قلوبَهم من هواها برُقَاهَا ، وما لديهم مزيدُ

هذه الأبيات السبعة عشر كلها جملة واحدة ، طالت بالوسائل اللغوية المتنوعة كالعطف والنعت والحال ، والبيت الأول كله جملة واحدة فعلية ، طالت من خلال تعدد الحال (كأنها لا تغني) فهذه جملة اسمية منسوخة حال من الضمير المستتر في الفعل (تغني) العائد على وحيد ، وبذلك تتناسق الضمائر ، وحالتها وهي تغني كحالتها وهي لا تغني بسبب سكون أعضائها ؛ فـ (مِنْ) - هنا - سببية ، والألف واللام في (الأوصال) عاقبت الضمير وحلت محله ، والتقدير : من سكون أوصالها ، وهو ما ساعد على ربط أجزاء الكلام ، وجملة (وهي تجيد) جملة اسمية حال ثانية من ضمير وحيد ، وقد تضمنت هذه الجملة خلالها جملة فعلية (تجيد) فعلها مضارع ؛ مما يدل على التجدد والحدوث ؛ فهي تجيد دائمًا ، وقد ساعد اختيار الخبر جملة فعلية فعلها مضارع على اتساق النظم وبناء القافية من ناحية أخرى .

١٥. لا تراها هناك ، تجْحَظ عيْنٌ لك منها ، ولا يدِرُّ وريدُ

وهذا البيت كله جملة واحدة امتدت من خلال تقييدها بجملتين حاليتين ، وهذه الجملة التي طالت هي (لا تراها) ، وجملة (لا تجحظ عين لك منها) حالية ، عطفت عليها جملة حالية أخري هي (ولا يدر وريد) ، وقد حذف منها الرابط لدلالة ما قبله

عليه ، (والجحوظ هو نتوء حدقة العين وبروزها)[1] . إن من يستمع إليها وهي تغني يشعر أنها لا تغني لأنه لا يرى لها عينًا تجحظ ، ولا عرقًا ينتفض ، ولا أعضاءً تتحرك ، فهي لا تتكلف ولا تجهد نفسها حتى تجحظ عيناها وتنتفخ أوردتها ، وإنما يلفها الهدوء ، ولكنه هدوء في غير بلادة وفي غير انقطاع . وقد آثر الشاعر التعبير بالفعل المضارع ليدل على التجدد في عدم الجحوظ وعدم انتفاخ أوردتها ، كما أن الأفعال المضارعة جاءت كلها منفية بـ (لا) فقد تكرر النفي بها بعد العطف بالواو في البيت ، وهو ما يفيد أن النفي منفي عما بعدها ، وعما قبلها .

١٦. من هُدُوٍّ ، وليس فيه انقطاع وسجوٍّ ، وما به تبليدُ

هذا البيت متمم للبيت السابق ، فالبيتان جملة واحدة ، فقوله (من هدوٍّ) سبب لقوله (لا تراها) في البيت السابق وما تعلق به ، وعلاقة السببية من العلاقات الدلالية التي نظمت تركيب القصيدة ، وقد نعت الشاعر المجرور بالجملة الاسمية المنسوخة ، التي تقدم خبرها على اسمها (وليس فيه انقطاع) ، ثم عطف على هذا المجرور قوله (وسجوٍّ) ، وهذا سبب ثانٍ وعلة أخرى للجملة السابقة (لا تراها) ثم نعت المعطوف بالجملة الاسمية ، والتي تقدم فيها خبرها على اسمها أيضًا (وما به تبليد) ؛ فالجملتان النعتيتان متعادلتان معنى وتركيبًا ، وهذا من الملامح والروابط الأسلوبية في القصيدة كما أشرت آنفًا ، وإيثار الشاعر التعبير بالجملة الاسمية يشعر بأن هذه أمور ثابتة متأصلة في وحيد عن طبع لا تطبع .

١٧. مدّ في شأو صوتها نَفَسٌ كِـ فٍ ، كأنفاس عَاشِقِيهَا مديدُ

وهذا البيت جملة واحدة علة أخرى للجملة الأولى (لا تراها) ، وهي جملة فعلية ماضية ، كأن هذا أمر مفروغ منه ، مسلم به ، قُيِّد فاعل هذه الجملة (نَفَس) بثلاثة نعوت ، الأول والثالث بالمفرد (كاف ، مديد) ، والثاني بشبه الجملة (كأنفاس عاشقيها) ، وقد قامت النعوت المتنوعة بتكوين صورة جزئية من صور القصيدة المتنوعة ، فنفسها طويل مديد كأنفاس عاشقيها المديدة أيضًا ، وهو ما يعكس تأثير وحيد في مستمعيها وواقيها ، ويلاحظ تكرار حروف المدّ (الألف والياء) في هذا

(١) المعجم الوسيط ، مادة (جحظ) ، ص١٢٨ .

البيت ، وكأنها تصور حالة عاشقيها ، وهم يخرجون أنفاسًا طويلة مديدة كنفسها الطويل من شدة إعجابهم بهذه المغنية ، وهذا البيت كما قلت سبب آخر للجملة الأولى (لا تراها)؛ ومن أجل هذا فقد قامت علاقة السببية بالربط بين الأبيات الثلاثة حتى صارت كأنها كلمة واحدة ، عطف الشاعر بعد ذلك على مذهبه في تقصي المعنى من كل جوانبه ، كما يقول عنه ابن خلكان[1] جملة (وأرق الدلال والغنج منه) على جملة (مدّ في شأو صوتها نفس كاف) ، والضمير في (منه) يحيل قبليا إلى صوتها ، الشاعر يتناول صوت وحيد وتدفقه وانسيابه ، وهو من مفردات الغناء بالوصف والتحليل ، فعطف على الجملة السابقة جملة (وبراه الشجا) ، والفاء التي في قوله (فكاد يبيد) هي فاء الترتيب والتعقيب فقد أذنت بأن ما بعدها مترتب عما قبلها ، وهي عاطفة .

ويلاحظ أن الشاعر آثر التعبير بالماضي (أرق ، براه ، كاد) وكأن هذا أمر قد بُتَّ وقُضي وفرغ منه وقطع به . لقد كان سبك الكلام مبنيًا على الوصف لصوت وحيد المتدفق المتكسر ، فتتابعت ثلاث جمل عطف بعضها في إثر بعض ، وهذه الجمل الثلاث جملة واحدة طالت من خلال العطف ؛ لأن (براه) معطوفة على (أرق) وداخلة في حكمها ، وكذلك (كاد) معطوفة على (أرقَّ) ؛ ولذلك فالمعنى والعمل واحد ، والتأثير كذلك واحد . ويستمر الشاعر في وصف هذا الصوت ، فيقول :

١٩. فتــــراهُ يمــــوتُ طــــوْرا ويحيــــا مُــــسْتلذّ بِــــسِيطهِ والنَّــــشيدُ

وهذا البيت جملة واحدة عطفت بفاء الترتيب على جملة (فكاد يبيد) في البيت السابق ، وقد بدأت الجملة بفعل الرؤية ، وجملة (يموت طورا) حال من صوت وحيد ، فالهاء في (تراه) تحيل إلى (صوتها) في البيت السابع عشر ، مما عمل على تماسك الأبيات على بعد الإحالة ، عطفت على هذه الجملة الحالية جملة حالية أخرى هي (ويحيا) ، ثم عطفت على جملة (يموت) جملة حالية أخرى (مستلذ بسيطه والنشيد) وهي جملة اسمية تقدم خبرها على مبتدئها ، وهكذا تتابعت الجمل الحالية في هذا البيت وتعاطفت

(١) يقول ابن خلكان في وصف ابن الرومي ومذهبه الفني : (الشاعر المعروف صاحب النظم العجيب ، والتوليد الغريب ، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في أحسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيَه إلى آخره ، ولا يبقي فيه بقية) . وفيات الأعيان ج٣ ص ٣٥٨ تحقيق د. إحسان عباس (دار الثقافة – بيروت ١٩٧٧م) .

بالواو ، مما جعل الجملة الأصلية تطول ، وقد تولد عن ذلك صور جزئية ، ساعدت في بناء القصيدة الفني . ويستمر الشاعر في وصف الصوت :

٢٠. فيه وَشْيٌ ، وفيهِ حَلْيٌ من النّغْـ ـمِ مصوغ يَخْتالُ فيهِ القصيدُ
٢١. طاب فوهَا وما تُرَجّعُ فيهِ كُلّ شيْءٍ لها بذاكَ شهيدُ
٢٢. ثَغَبٌ ينْقَعُ الصَّدَى ، وغناءٌ عنده يوجدُ السُّرورُ الفقيدُ

بدأ البيت بجملة اسمية بسيطة حال من الصوت (فيه وشي) ، عطفت عليها جملة اسمية أخرى (وفيه حلي) وقد طالت هذه الجملة المعطوفة ، من خلال نعت المبتدأ المؤخر وجوبا (حلي) بثلاثة نعوت متنوعة ، أولها النعت بالجار والمجرور (من النغم) ، وثانيها النعت بالمفرد (مصوغ) وثالثها النعت بالجملة الفعلية (يختال فيه القصيد) ، وقد هيأ هذا النعت الأخير القافية أن تأتيَ مستقرة في مكانها .

والقوافي في القصيدة ترتاض للشاعر في سهولة وعذوبة وسلاسة ، (فابن الرومي ليس من تعييه القافية أو تضطره إلى غير ما يريد أن يقول)[1] كما يقول عنه الأستاذ المازني وقوله (طاب فوها) استئناف لبيان حال فِيها وما تعيد الترديد فيه ، ومع أن هذا البيت مستأنف ، إلا أنه يدور في فلك الأبيات السابقة وفي سياقها ، فالأبيات مترابطة متماسكة تماسك الشيء الواحد ؛ لأنها تدور حول فكرة واحدة وموضوع واحد ، وإيثار الشاعر التعبير بالفعل الماضي يشعر بأن طيب فيها أمر مسلم به ، ومن أجل ذلك جاءت جملة (كل شيء لها بذاك شهيد) تعليلاً للجملة السابقة ، وهي جملة اسمية تقدم فيها معمول الخبر (لها بذاك) على الخبر(شهيد) مع دلالة الجملة الاسمية على الثبات التقرير ، ويحيل اسم الإشارة الذي للبعيد (ذاك) إلى طيب فيها ، وهو ما ساعد على ترابط الجملتين من خلال هذه الإحالة الداخلية القبلية ، مع ما يشعر به اسم الإشارة الذي للبعيد من أن طيب فيها شيء بعيد لا يدرك .

بنى الشاعر الكلام في البيت الثاني والعشرين على حذف المبتدأ أي هي ثغب ، فهي حاضرة في نفسه لا تغيب ، فعاد إلى ضميرها مرة أخرى واستأنف الكلام ، ومع ذلك فالبيت مترابط جدًّا مع ما قبله ؛ لأنه يصب في السياق نفسه ، والثغب هو الغدير

(١) حصاد الهشيم للمازني ص ٢٣١ (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة – القاهرة) .

البارد الماء الذي لم تذهب به حرارة الشمس ، والبيت كله جملة واحدة طالت من خلال نعت خبرها (ثغب) بالجملة الفعلية (ينقع الصدى) ، ثم بعطف جملة (وغناء يوجد عنده السرور الفقيد) على الجملة الأصلية (هي ثغب) ، ونعت خبر الجملة المعطوفة (غناء) بالجملة الفعلية (يوجد عنده السرور الفقيد) ، وقد تقدم معمول فعل هذه الجملة النعتية (عنده) على فعله (يوجد) ؛ مما أفاد اختصاص هذا الغناء دون غيره بوجود السرور المفقود لديه ، وبناء الفعل للمجهول ، ونعت نائب الفاعل بالفقيد كل ذلك مما مهد لإحكام بناء البيت والقافية .

وقد جاءت المصادر معرفة بالألف واللام في (الصدى و السرور) لتشير إلى الماهية أي أصل الصدى وهو شدة العطش ، وأصل السرور وجوهره ، ثم جاءت نكرة في (ثغب ، وغناء) ؛ لأن الشاعر لم يرم الثغب والغناء كما رام الصدى والسرور ، وإنما رام ثغبا خاصا (ينقع الصدى) ، وغناء خاصا (عنده يوجد السرور الفقيد) ، فعمِد إلى نوع خاص من الثغب والغناء ، وقد قامت الجملتان الواقعتان نعتين بتخصيصهما ، وتأمل دلالة الفعل المضارع في هاتين الجملتين (ينقع ، ويوجد) على التجدد والاستمرار وأن هذا شيء معروف عنها . ويلاحظ أن الشاعر وضع فعيل موضع مفعول في قوله (السرور الفقيد) لاستواء النظم ، ولأن فقيد أبلغ دلاليًّا من مفقود وأدل على المراد .

٢٣. فلها-الدَّهْرَ- لاثمٌ مستزيدُ ولها - الدَّهْرَ- سامعٌ مستعيدُ

٢٤. في هوى مثلها يَخِفُّ حليمٌ راجِحٌ حِلْمُهُ ، ويغْوَى رشيدُ

٢٥. ما تِعَاطَى القلوبَ إلا أصابَتْ بهواها مِنْهُنَّ حيْث تريدُ

والبيت الثالث والعشرون جملة واحدة ، عطفت بالفاء على البيت السابق ، فما بعد الفاء مترتب على ما سبق ، والجملة التي بدأ بها هذا البيت اسمية تأخر فيها المبتدأ وجوبا ؛ لأنه نكرة ، وقد امتدت هذه الجملة من خلال نعت المبتدأ بالنعت المفرد (مستزيد) ، وقد فصل بين المبتدأ والخبر بالظرف (الدهر) ، فلم يستطع الشاعر أن يؤجل هذا الفصل حتى يستوفيَ التركيب أركانه ، وقد ساعد هذا الفصل على امتداد الجملة ، (والاعتراض والفصل بين مكونات الجملة من الوسائل اللغوية لإطالة بنائها)[1] عطفت على هذه الجملة ، جملة (ولها - الدهر- سامع مستعيد) ، وهي نتيجة

(١) راجع في بناء الجملة للدكتورمحمد حماسة عبد اللطيف ص ص ١١١-١١٣(دار القلم - الكويت - الطبعة الأولى ١٩٨٢م) .

أخرى مترتبة على الجملة الرئيسة في البيت السابق (هي ثغب) ، وبذلك ترابطت الجمل من خلال العلاقة الدلالية السبب/ النتيجة التي انتظمت تركيب البيتين ، وهذه الجملة الأخيرة تتعادل تركيبيًا ومعنويًا مع جملة الشطر الأول ، وتتقارب معها لغويا في كل شيء ؛ فلاثم تتقارب مع سامع ، ومستزيد مع مستعيد ، بالإضافة إلى وجود التصريع في البيت ؛ مما أحدث تناغمًا وتناغيًا واضحين ، ثم التكرار الذي يشيع في هذا البيت ، حيث تكررت كلمة (الدهر) ، والجار والمجرور (لها) ، والتكرار من العَلاقات المعجمية ، التي تساهم في ترابط النص وتماسك أجزائه ، وهذا التقارب اللغوي بين شطري البيت من الروابط الأسلوبية في القصيدة .

والبيت الرابع والعشرون أيضًا كله جملة واحدة فعلية ، تقدم فيها معمول الفعل (في هوى مثلها) على الفعل(يخفُّ) ، وقد طالت هذه الجملة من خلال نعت الفاعل (حليم) بالنعت السببي (راجحٌ حِلْمُهُ) ، ثم بعطف جملة فعلية أخرى عليها (ويغوى رشيد) ، وهي داخلة في حكمها ؛ لأن المعنى واحد ، والعمل واحد . إن الوامقين لوحيد ما بين حليم راجح حلمه استخفه هواها ، وغلبه عبثها على قلبه ، ورشيد أُغوي بها وطار عقله منه ، وليت شعري ما بال غير الرشيد والحليم؟! وقريب من معنى هذا البيت قول الأعشى الكبير[1] :

تَهَالَكُ حتى تبطرَ المرءَ عقلَهُ وتصبي الحليمَ ذا الْحِجَى بالتَّقتُّل

والبيت الخامس والعشرون جملة استئنافية ، تزيد في جلاء صورة وحيد ؛ فهو متصل سياقيًّا بما قبله ، فما إن تتعاطى القلوب ، إلا أصابت من هذه القلوب ما تريد ، ويلاحظ التعبير بالماضي (أصابت) ، فالشاعر لم يقل (تصيب) ، وكأن أمر الإصابة مقطوع به ، وكأنه حدث منقضٍ ، والبيت كله جملة واحدة ، بدأ بـ (ما) والتي أفادت معنى الشرط هنا ، وهو ما يشعر بسرعة رد الفعل إن هي تعاطت القلوب ، ولاحظ دلالة الفعل المضارع (تعاطى ، وتريد) على التجدد والحدوث ، وأن هذه أمور عرفت بها .

٢٦. وَتَرُ العزفِ في يديْها مُضَاهٍ وَتَرَ الرَّجْفِ فيهِ سَهْمٌ شديدُ

(١) ديوان الأعشى تحقيق الدكتور محمد محمد حسين (دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٤م) ص ٤٠٣ .

٢٧. وإذا أُنْبَـــضَتْهُ للـــشّرْب يومـــا أيْقَـــن القـــومُ أنّهـــا سَتَـــصِيدُ
٢٨. "معبـدٌ" في الغنـاءِ و"ابـنُ سـريج" وَهْيَ في الضَّرْب "زلزل" وعقيـدُ

مـا زال الحـديث متـصلاً حـول تـأثير وحيـد في وامقيهـا ومـستمعيها ، والبيـت السادس والعشرون جملة واحدة ، طالت من خلال تقييد الخبر (مضاهٍ) بالمركب الاسمي (وتر الرجف) ، ثم بالجملة الاسمية (فيه سهم شـديد) ، والـتي وقعـت حـالاً مـن وتـر العزف ، أو خبرًا ثانيًا عنه ، ودلالة الجملة الاسمية على التقرير والثبات ، وجملة (وإذا أنبضته للشرب يومًا) جملة شرطية عطفت بالواو علـى جملـة (فيـه سـهم شـديد) ؛ وقـد صدرت هذه الجملة بإذا الشرطية التي تفيد تحقق وقوع الجواب ، فـإذا سـددت سـهمها للشاربين أيقن القوم أنها ستصيد ؛ لأن (إذا) تخـتص بمـا يـتعين وجـوده ، والـذاكر لهـا كالمعترف بوجود ذلك الأمر بخلاف (إنْ) فإنها لا تكون لما يتعين وجـوده ، وإنمـا تكـون للمحتمـل والمـشكوك فيـه والمـستحيل ؛ لأنهـا مبهمـة ؛ ولـذلك تكـون مـع الأفعـال المستقبلة ؛ لأن الأفعال المستقبلة قد توجد وقد لا توجد ، وفي ذلك يقـول المـبرد : (ألا ترى أنك إذا قلت : إن تأتني آتك - فأنت لا تدري أيقع منه إتيان أم لا ؟ وكذلك : مـن أتاني أتيته ، إنما معناه : إن يأتني واحد من الناس آته . فإذا قلت : إذا أتيتني - وجب أن يكون الإتيان معلوما ، ألا تـرى إلى قـول الله عـز وجـل : (إذا الـسماء انفطـرت) و(إذا الشمس كورت) و(إذا السماء انشقت) أن هـذا واقـع لا محالـة)[1] ، ومعـنى أنبـضته أي سددته .

وفي تنكير الظرف (يوما) ما يدل على العموم أي في أي وقت ، وقد نزَّل الـشاعر الفعل (ستصيد) منزلة اللازم فلـم يـذكر لنـا مـا ستـصيده ؛ لأن المـراد أن يكـون منـها صيدٌ ، مع صرف النظر عن المفعول والتـشوف إليـه ، وقـد أكـد الـشاعر تحقـق وقـوع جواب الشرط باستخدام الماضي (أيقن) الذي يشير بمعنـاه المعجمـي إلى دلالات التأكيـد والاعتقاد ، ثم باستخدام أداة التوكيد (أنّ) أيضًا ، وكأن الجواب أمر محقق . بنى الشاعر الكلام في البيت اللاحق على اطِّراح المسند إليه ، أي هي معبد ؛ فهي حاضرة في نفـسه لا تغيب ، ولكنه ذكرها في الشطر الثاني ؛ لأنه حريص على تقرير نسبة الحدث إليها في

(١) المقتضب للمبرد تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة - عالم الكتب ج٢ص٥٦ ،وانظر كـذلك الكتـاب لسيبويه تحقيق عبد السلام هارون (دار الجيل - بيروت - الطبعة الأولى) ج٣ ص ٦٠ .

وضوح وتقرير[1] إنها في العزف مثل مشاهير العازفين في العصر العباسي ، وهو لم يقل : وهي في الضرب كزلزل وعقيد ، فأسقط الكاف كأنها في مهارة عزفها هؤلاء العازفون ، وما بالك بمغنية تجمع بين الغناء والعزف؟! ولعل في اختيار (زلزل) ما يشير إلى أنها تزلزل قلوب مستمعيها حين عزفها ، وفي اختيار (معبد) ما يشير إلى أنها كانت تعبِّد قلوب مستمعيها حين غنائها ، وهو ما قرره في البيت التالي بقوله :

٢٩. عيْبُهَا أنها إذا غنَّتِ الْأَحْ رارَ ظلُّوا وهُمْ لديها عبيدُ

٣٠. واستزادتْ قلوبَهم من هواها برُقَاهَا ، وما لديهم مزيدُ

لقد بلغ تأثير (وحيد) في مستمعيها ذروته ونهايته حين جعلت من يستمعون إليها عبيد جمال صوتها وحسن أدائها ، وهذا هو عيبها إن كان ذلك يعدُّ من العيوب ، لقد سلك الشاعر بالمعنى في هذا البيت ما سماه البلاغيون : (تأكيد المدح بما يشبه الذم) ، وفي ذلك من التأكيد والتقرير والإثارة ما فيه ، لم يبنِ الشاعر كلامه على إثبات صفة أخذ وحيد بقلوب مستمعيها حتى يتحول الأحرار وهم يستمعون إليها إلى عبيد ، لم يقرر الشاعر ذلك ، وإنما بنى كلامه على أن ما تفعله بمستمعيها من الأسر والسحر قد عِيب عليها ، بل ربما كان عيبها الوحيد ، وكأنما يتعجب الشاعر من ذلك ، وكأن هذا أمر مقطوع به ، وأنه ليس مما يخالف فيه وينازع ، وتأمل التعبير بالجملة الاسمية وما تدل عليه من الثبات والتأكيد والتحقق ، ثم في استخدام إذا الشرطية التي تفيد تحقق وقوع الجواب فهي إذا غنت الأحرار كان من المحقق أنْ سيصيرون عبيدا لها ، ثم تأمل الجملة الحالية (وهم لديها عبيد) وكيف ربطت بين أجزاء البيت من خلال الواو والضمير معا ، ثم في تقديم متعلق الخبر (لديها) على الخبر (عبيد) ، وهو ما يفيد الاختصاص أي يصيرون لديها هي وحسب عبيدا ، فهذا أمر موقوف عليها فقط ، ثم ما تفيده الجملة الاسمية من تحقق ذلك ووقوعه وتأكيده ، ثم في استخدام (ظلوا) ، التي تدل على الاستمرار والاستدامة ، ثم في تتابع حروف العين في هذا البيت .

عطف الشاعر بعد ذلك جملة (واستزادت قلوبهم من هواها برقاها) على جملة (ظلوا وهم لديها عبيد) ، مما أطال بناء الجملة الأصلية (عيبها أنها ...) ، والجملة

(١) راجع حديث الدكتور محمد أبوموسى عن حذف المسند إليه وذكره في كتابه خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني (مكتبة وهبة – القاهرة ٢٠٠٠م) ص ص ١٥٣-١٩٢ .

المعطوفة امتداد لتأثيرها في مستمعيها ، فهي إذا غنت الأحرار ظلوا عبيدًا ، واستزادت قلوبهم بسحرها ، وهم لا حول لهم ولا طول (وما لديهم مزيد)! وهذه جملة حال من الأحرار في البيت السابق ، وتأمل (استزادت ، ومزيد) والجناس الناقص بينهما ، وما أحدثه من تناغم صوتي لا يدفع .

٣١. وحسانٍ عَرَضْنَ لِي ، قلتُ : مَهْلًا ... عن وحيد فَحَقّهَا التَّوحيدُ
٣٢. حسنُها في العيون حسنٌ وحيدُ ... فلها في القلوبِ حبٌّ وحيدُ
٣٣. ونصيحٍ يلومُني في هواها ... ضلّ عنه التوفيقُ والتسديدُ
٣٤. لو رأى من يلومُ فيه لأضحى ... وهْو لي الْمُسْتريث والمستزيدُ
٣٥. ضَلةٌ للفؤاد يحنو عليها ... وهْي تَزْهُو- حياتَه - وتكيدُ
٣٦. سَحَرَتْهُ بمقلتيْها فأضحَتْ ... عنده والذَّميمُ منها حميدُ
٣٧. خُلِقَتْ فتنة ، غناءً وحسنا ... ما لها فيهما جميعا نديدُ
٣٨. فَهْيَ نُعْمَى ، يميدُ منها كبير ... وهْيَ بلْوى ، يشيبُ منها وليدُ
٣٩. ليَ- حيْثُ انْصَرَفْتُ منها- رفيق ... من هواها - وحيث حلَّتْ قعيدُ
٤٠. عن يميني ، وعن شِمالي ، وقدَّا ... مي وخلفي ، فأين عنه أحيدُ؟
٤١. سدّ شيطانُ حُبِّهَا كُلّ فجّ ... إن شيطانَ حبها لَمَرِيدُ

بنى الشاعر الكلام بعد ذلك على واو (رب) ، ونعت مبتدأها (حسان) بالجملة الفعلية الماضية (عرضن لي) ، وجاء جوابها جملة فعلية ماضية أيضًا (قلت : مهلاً عن وحيد) ، وجاءت جملة (فحقها التوحيد) جملة استئنافية ، وهي سبب لجملة الجواب ، فقد ترابطت الجملتان من خلال هذه العلاقة الدلالية ، وهذه الجملة المسبوقة بالفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب جملة اسمية أفادت الثبات والتقرير ، مع اشتمال خبرها على حروف (وحيد) ، التي أظهرها الشاعر قبل هذه الجملة في موضع الإضمار ؛ لأنها ملكت عليه نفسه ؛ فهو لا يفتأ يذكرها باسمها تارة ، ويضمن حروف اسمها كلمات أخرى تارة أخرى ، كأن كلمات اللغة كلها وحيد ! الشاعر يتلذذ بذكر اسمها تصريحًا ، والبيت الثاني والثلاثون يتمم معنى البيت الذي قبله ، إن جمالها في العيون جمال وحيد ، ومرة أخرى يذكر حروف اسمها على هيئة النعت للخبر .

ونلاحظ أن الجملة الاسمية تهيمن على هذا المقطع من القصيدة ، وكأن ما يقوله الشاعر أمور ثابتة ومقررة ومؤكدة ، ونعت الخبر (حسن) بالنعت المفرد (وحيد) يخصص المنعوت ؛ فقد كملت في الحسن لا شيء بعدها ، ومن أجل هذا (فلها في القلوب حب وحيد) ومرة ثالثة تأتي حروف اسمها على هيئة نعت المبتدأ (حب) في هذه الجملة الاسمية كأن هذا أمر ثابت محقق ، وقد تقدم في هذه الجملة الخبر على المبتدأ وجوبًا ؛ لأن المبتدأ نكرة ؛ مما مهد لنعته بالنعت المفرد (وحيد) فجاءت القافية آمنة مستقرة في مكانها ، بل هي متوقعة فأول البيت يدل عليها ، وتقديم الخبر (فلها) يفيد نوع قصر وتخصيص ، فلها هي دون غيرها ، هي وحسب لها في القلوب حب وحيد ، وهذه الجملة الاسمية المسبوقة بالفاء مترتبة على الجملة التي قبلها ونتيجة لها ، وهكذا تقوم علاقة السبب/ النتيجة بربط الجملتين وتماسكهما ، فهي من العلاقات الناظمة لتركيب القصيدة ، كما أن هذا البيت جملة واحدة طالت من خلال تقييد خبرها (حسن) بالنعت المفرد (وحيد) ، ثم بعطف جملة (فلها في القلوب حب وحيد) عليها ، والتي طالت قليلا من خلال تقييد المبتدأ (حب) بالنعت (وحيد) ، والبيت كما هو واضح جاء مصرّعًا ، بل إن الشطرين متعادلان تركيبًا ومعنى ؛ مما يُشيع جو الغناء في القصيدة . ويلاحظ هنا تدفق الموسيقى وتكثيفها ، من خلال انتشار الجناس إحدى القيم الموسيقية ، إلى جانب التصريع في مواضعَ متفرقة في القصيدة .

٣٣. ونـــصيحٍ يلـــومُني في هواهـــا ضـلّ عنـه التوفيـقُ والتـسديدُ
٣٤. لـو رأى مـن يلـومُ فيـه لأضـحى وهْـو لي الْمُـسْتريث والمـستزيدُ

البناء اللغوي لهذين البيتين يشبه بناء البيتين السابقين ، فقد بدأ البيت الأول بواو (رب) ، وبنى الشاعر الكلام عليها كما فعل في البيتين السابقين ، ونعت المبتدأ (نصيح) بالجملة الفعلية (يلومني في هواها) ، وقد آثر الشاعر التعبير بالمضارع ليدلنا على استمرار لوم هذا النصيح وتجدد ذلك منه ؛ فهو لا يفتأ يلوم الشاعر في هواها ، وتأتي جملة (ضل عنه التوفيق والتسديد) حالاً من هذا النصيح ، والذي سوَّغ مجيء الحال من النكرة ، هو نعتها فاقتربت من المعرفة ، وعلى هذا فالبيت جملة واحدة لم تنتهِ بعد ؛ لأن تمامها في البيت التالي ، والمهم أن هذه الجملة الحالية تبيّن هيئة هذا النصيح ، فقد ضل عنه التوفيق والتسديد ، فكانت الجملة مجازًا أفادت التأكيد والمبالغة في نسبة الحدث ، وانظر

إلى دلالة الفعل المعجمي (ضلّ) ، وما يوحي به من أن هذا النصيح في ضلال بعيد عن الحقيقة ؛ لأنه لم ير من يلوم فيه ، ولذلك جاء جواب واو (رب) في البيت التالي ، وكأنه تعليل لهذه الجملة الحالية .

وقد بدأه الشاعر بأداة الشرط (لو) التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط ، وقد جاء فعل الشرط ماضيا (رأى) ، وقد أظهر الشاعر في موضع الإضمار فلم يقل : لو رآها ، وإنما قال : (من يلوم فيه) بالموصول وصلته ، وكأنه يُذكِّر بسبب عدم توفيق هذا النصيح ، وهو اللوم في هوى وحيد ، ويأتي جواب (لو) مؤكدا بأكثر من مؤكد ؛ لأن النصيح منزَّل منزلة من يجهل ، وأول هذه المؤكدات هو اللام الواقعة في الفعل (لأضحى) ، ثم واو الحال والضمير في جملة الحال (وهو لي المستريث والمستزيد) ، فهو لم يقل : لأضحى المستريث والمستزيد لي من هواها ، ولا يخفى ما في الألف والسين والتاء في (استراث واستزاد) من الدلالة على الطلب ، وقد جاء الشاعر باسم الفاعل في الكلمتين ؛ لأن ذلك أدل على الاستمرار والمبالغة ، واستراثه أي استبطأه ، وهذه الجملة الواقعة حالاً داخل جملة جواب (لو) جملة اسمية ، كما هو واضح ؛ مما يعني أن هذا أمر محقق ثابت مقطوع بوقوعه ، ويلاحظ تقدم متعلق الخبر (لي) على الخبر (المستريث) ، وهو ما يفيد نوع اختصاص وقصرعلى الشاعر أي مستريث ومستزيد لي وحدي ، فأنا كافيه ، وهو ما يشعر بمعاناة الشاعر ، وأن ما لديه من هوى ووجد وعمد لو اقتسمه الناس جميعًا لكفاهم ، البيتان السابقان جملة واحدة طالت من خلال متعلقات المبتدأ (نصيح) ، ومن خلال ما تعلق بجملة الخبر (لو رأى) ؛ فقد بُني البيتان على شوابك مختلفة جعلتهما جملة واحدة .

انتقل الشاعر بعد ذلك للحديث عن نفسه وحاله مع وحيد ، فنزعت القصيدة إلى مزيد من التقرير والتوضيح ، وكأنه يضرب بلوم النصيح عُرْضَ الحائط ، فيؤكد حبها واستيلاء هذا الحب على قلبه :

٣٥. ضَـــلةٌ للفـــؤاد يحنـــو عليهـــا وهْـي تَزْهُـو- حياتَـه - وتكيـدُ

إنها أمنية للفؤاد ، وقد استأنف الشاعر الحديث في هذا البيت ، إلا أنه غير منبت الصلة عما قبله سياقيًّا ، وبدأ بالجملة الاسمية التي حذف منها المبتدأ أي هي ضلة ، ثم نعت الخبر بالجار والمجرور (للفؤاد) ، وهو ما زاد من تخصيص هذه الأمنية ، وجملة (يحنو عليها) حال من الفؤاد ، فعلها مضارع مما يدل على التجدد والحدوث ، وأما

جملة (وهي تزهو) فحال من ضمير (وحيد) المبتدأ المحذوف ، وهي جملة اسمية اشتملت على الواو والضمير مما مكَّن من ربط أجزاء البيت وتلاحمها ، ثم عطفت جملة (تكيد) على خبر هذه الجملة الحالية (تزهو) ، بعد أن فُصل بين الجملتين بظرف الزمان (حياته) أي طيلة حياته ؛ مما يدل على استمرار نصبه وشجنه وحزنه ، والشاعر لم يذكر متعلق الفعل (تكيد) الذي وقع قافية ؛لأن المراد أن يقع منها كيد ، مع عدم التشوف للمتعلق .

بدأ البيت التالي بجملة خبرية ، تَزيد في جلاء صورة صاحبته ، وبيان حال الشاعر معها وهذه الجملة (سحرته بمقلتيها) حال من الفؤاد في البيت السابق ، وقد آثر الشاعر التعبير بالماضي لتحقق ذلك وتأكد وقوعه ، وجملة (فأضحت عنده والذميم منها حميد) عطفت بفاء الترتيب على الجملة السابقة ، فقد سحرته بمقلتيْها ؛ ومن أجل ذلك فكل شيء منها حميد ، هو لا يرى الذميم منها إلا حميدًا ، وهذا هو أثر سحرها ، والفاء تدل على سرعة التحقق والحدوث ، وجملة (والذميم منها حميد) حال من ضمير الغائب في (سحرته) ، وقد تقدم فيها متعلق الخبر (منها) ؛ مما مهَّد لإحكام القافية مع إيثار استخدام حميد بدلا من محمود .

٣٧. خُلِقَتْ فتنة ، غناءً وحسنا ما لها فيهما جميعا نديدُ

ابتدأ هذا البيت كسابقه بالفعل الماضي ، وهو مما زاد الاتساق والترابط بين الأبيات حتى صارت كأنها جملة واحدة ، ويلاحظ التنكير الذي شاع في البيت (فتنة ، غناء ، حسنا ، نديد) ، وقد يوحي هذا التنكير بالعموم والشمول كأنها فتنة لكل شيء ، وليس لها نديد أيّ نديد ، والمهم أن هذا البيت جاء كله جملة واحدة امتدت بوسائل لغوية متنوعة ، فقد عطفت كلمة (حسنا) على (غناء) بالواو التي تفيد الاشتراك في الحكم ، فغناؤها وحسنها في الفتنة سواء ، ثم نعت هذا المركب العطفي بالجملة الاسمية (ما لها فيهما جميعا نديد) ، والتي تأخر فيها المبتدأ وجوبًا ؛لأنه نكرة ، وقد ترتب على كونها فتنة غناء وحسنًا أنْ كانت نعمى وبلوى .

٣٨. فَهْيَ نُعْمَى ، يميدُ منها كبير وهْيَ بلْوى ، يشيبُ منها وليدُ

بنى الشاعر الكلام على عَلاقة المقابلة فكان أكثر تماسكًا وتلاحمًا ، وسبقت جملة (هي نعمى) بالفاء السببية التي أفادت الترتيب والتعقيب ، فما بعدها نتيجة لما قبلها ،

وهو ما ساعد على ترابط الجمل السابقة واللاحقة ، وزاد من اتساق الأبيات وتلاحمها من خلال هذه العلاقة الدلالية السبب/ النتيجة ، وقد آثر الشاعر ذكر ضمير صاحبته فقال (هي نعمى) ؛ ليضيف إليها هذه الأخبار في صورة واضحة مقررة ، وهو ما يكشف لنا معاناة الشاعر وما يتجشمه من عنت ومشقة بسببها . أجل فالمقام مقام تقرير وتوضيح ، والشاعر حريص على تقرير نسبة كل حدث إليها في وضوح (هي نعمى ، وهي بلوى) ، إن البيت كله جملة واحدة ، امتدت من خلال نعت خبرها بالجملة الفعلية (يميد منها كبير) والفعل مضارع يدل على التجدد والحدوث ، لقد فتنت الكبير والصغير ، ولذلك عطف الشاعر على الجملة السابقة جملة (وهي بلوى) ، ثم نعت خبر هذه الجملة المعطوفة بالجملة الفعلية (يشيب منها وليد) إنّ الجمل في هذا البيت تتعادل تركيبيا (فهي نعمى) في مقابل (وهي بلوى) ، و(يميد منها كبير) في مقابل (يشيب منها وليد) وهذا البيت تعميم يشمل جميع الناس ، وقد خصص هذا العموم في البيت التالي بقوله :

٣٩. ليَ- حيْثُ انْصَرَفْتُ منها- رفيق من هواها - وحيث حلَّتْ قعيدُ

٤٠. عن يميني ، وعن شِمالي ، وقدَّا مي وخلفي ، فأين عنه أحيدُ؟

وعلاقة العموم / الخصوص من العلاقات الدلالية ، التي تسهم في تماسك النص وترابط أجزائه ، والمهم هو البناء النحوي لهذا البيت الذي جاء كله جملة واحدة اسمية ، وقد فصل بين ركنيها بالجملة الفعلية ، وهذا الفصل غير منبت الصلة عن المعنى ، فهو يعنى أنه لا يكون له رفيق من هواها إلا وقت انصرافه عنها ، والشاعر لم يقل : حيث انصرفت عنها ، وإنما قال : (منها) ، وربما آثر الشاعر (من) لأنها تفيد معنى الملابسة كأنه يخالطها ، ويلابسها ، ولعل ذلك من أحلام الشاعر وأمانيه المضمرة .

وقد نعت الشاعر المبتدأ (رفيق) بشبه الجملة (من هواها) فزاد من تخصيصه ، ثم عطف جملة (وحيث حلّتْ قعيد) على جملة (لي- حيث انصرفت منها- رفيق) ، وقد حذف من الجملة المعطوفة الخبر ، لدلالة ما قبله ، والتقدير : ولي- حيث حلت - قعيد ، والبيت الثاني متمم لمعنى البيت الأول ومتعلق به فالبيتان جملة واحدة ؛ فقوله (عن يميني ...) بكل ما عطف عليه وتعلق به من متعلقات (قعيد) في البيت السابق ، إنها تقعد عن يمينه ، وعن شماله ، وقدامه ، وخلفه ، ولذلك فهو يطلق هذا الاستفهام

الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى التعجب والإنكار (فأين عنه أحيد) وهو ما يشعر بعجز الشاعر المطلق أمام هذا الحب الذي استولى على كل جوانبه ، فلا يستطيع له دفعًا أو هربًا ؛ ولذلك فالشاعر يظهر بعض الضيق بحالته تلك ، لعل ذلك يعطفها إليه :

٤١. سـدّ شـيطانُ حُبِّهَـا كُـلّ فـجّ إن شـيطانَ حبـها لَمَرِيـدُ

إن شيطان حبها قد سدّ كل طريق للفكاك من هذا الحب أمام الشاعر ؛ فهو شيطان شرير خبيث؛ ولذلك فجملة (سد شيطان حبها كل فج) جملة استئنافية تعليلية للجملة السابقة (لي – حيث انصرفت . .) ، فهي ترتبط بها من خلال هذه العلاقة الدلالية السببية ، وتنكير كلمة (فجّ) يفيد العموم أي أي طريق للهروب ، وتأتي جملة (إن شيطان حبها لمريد) مؤكدة باللام وإنّ ، وهي استئنافية تعليلية للجملة التي قبلها (سد شيطان حبها كل فج) ، فالجملتان مترابطتان أفقيًّا من خلال علاقة السببية ، ويلاحظ الإظهار في موضع الإضمار ؛ فالشاعر لم يقل : إنه لمريد ، وإنما وضع الظاهر موضع المضمر ، وكأنه يصب جام غضبه على هذا الشيطان الذي أغلق الباب أمام أي أمل للهروب من هذا الحب الذي أحاط بالشاعر من كل جوانبه ، وهو لم يقل : مارد ، وإنما آثر مريد فعيل بمعنى فاعل إمعانًا في التبرم بهذا الشيطان .

٤٢. ليـت شـعري إذا أدام إليهـا كـرّةَ الطَّـرْف ، مُبْـدِئٌ ومعيـدُ
٤٣. أهْـيَ شـيْءٌ لا تـسأم العـينُ منـه؟ أم لهـا كُـلَّ سـاعةٍ تجديـدُ
٤٤. بل هِيَ الْعيشُ لا يزالُ متى استُعْـ ـرِضَ يُمْلِـي غَرَائِبـا ويفيـدُ
٤٥. منظرٌ ، مسمعٌ ، معـانٍ مـنَ اللَّهْـ ـو ، عتـادٌ لمـا يحـبُّ عتيـدُ
٤٦. لا يـدبّ المـلالُ فيهـا ، ولاينْـ ـقض مِنْ عقـد سـحرِهَا توكيـدُ
٤٧. حـسنُها في العيـون حـسنٌ جديـدُ فلـها في القلـوب حـبٌّ جديـدُ

يلفت النظر في البيت الأول من هذه الأبيات حذف جواب (إذا) الشرطية لتذهب النفوس كل مذهب ، وأن وحيد خارجة عن نطاق الوصف والتحديد ، حتى مع إدامة النظر إليها ، وإعادة التأمل في محاسنها ، وفي تقديم المفعول به (كرة الطرف) في جملة الشرط ، وتأخير الفاعل (مبدئ) مع ما عطف عليه (ومعيد) جعل القافية تستقر في مكانها ، والغرض الدلالي من هذا التقديم هو العناية والاهتمام والتركيز على إعادة

النظر والتأمل في وحيد ، بدأ البيت التالي باستفهام كأنه جواب عن (إذا) (أهي شيء لا تسأم العين منه ؟) ، وهو استفهام يحمل معنى الدهشة والتعجب ، والبيت كله جملة واحدة اسمية امتدت من خلال نعت خبرها (شيء) بالجملة الفعلية المنفية بـ (لا) والتي تخلص المضارع للاستقبال ، ومجيء الفعل بصيغة المضارع يدل على تجدد نفي السأم منها ، عطفت بعد ذلك جملة (أم لها كل ساعة تجديد) على الجملة الاسمية الأولى (أهي شيء) ، والجملة المعطوفة جملة اسمية تدل على التحقق والثبات ، وقد تقدم خبرها على المبتدأ وجوبًا ؛ لأنه نكرة مما أحكم بناء البيت والقافية . ويلاحظ تنكير كلمتيْ (ساعة ، وتجديد) مما دل على الشمول والعموم؛ فلها في كل وقت تجديد أيّ تجديد .

عطف الشاعر في البيت التالي جملة (بل هي العيش) على جملة (أهي شيء) بأداة العطف (بل) ، التي تفيد الإضراب فالبيت مرتبط بما قبله من خلال العطف ، وكأن الأبيات كلها كلمة واحدة ، والمهم أن الجملة المعطوفة (هي العيش) قد طالت من خلال تقييد خبرها (العيش) بالحال ، والتي جاءت جملة فعلية (لا يزال متى استعرض يملي غرائبا ويفيد) ، وهذه الجملة الحالية جملة اسمية منسوخة بالفعل الناسخ (لا يزال) الذي يفيد الاستمرار والتجدد ، وقد تخللت هذه الجملة جملة شرطية (متى استعرض) ، وجاء خبر الناسخ جملة فعلية فعلها مضارع (يملي غرائبا) مما يدل على التجدد والحدوث ، مع تنكير كلمة (غرائبا) وهو ما أفاد العموم والشمول ، أي كل غريبة ، ثم عطف على هذه الجملة الفعلية جملة (ويفيد) فهي داخلة في حكم الجملة المعطوفة ؛ لأن المعنى واحد ، وقد حذف مفعول الفعل (يفيد) ؛ لأنه يريد أن تتوافر العناية على الفعل ، دون التشوف إلى مفعول معين ، واستأنف الشاعر الكلام بعد ذلك فبناه على حذف المبتدأ ، فقال : منظر ، مسمعٍ ... أي هي منظر ، ولم يكتف الشاعر بخبر واحد ، بل عدّد الأخبار إظهارًا لحالها وتجلية لصورتها ، فهو يلحُّ على بيان حالها ووصفها ، وإيثار التعبير بالجمل الاسمية يشير إلى أن هذه الأخبار التي أسندها إلى وحيد أمور ثابتة مستقرة .

وجاءت الأخبار متلاحقة من غير الواو للإيذان بأنها أحوال أدمجت وصارت كأنها صفة واحدة ، والبيت كله جملة واحدة ، طالت من خلال تعدد الأخبار ، والخبر وتعدده من الوسائل اللغوية التي تطيل بناء الجملة ، ويلاحظ شيوع التنكير في الأبيات السابقة (مبدئ ، معيد ، شيء ، ساعة ، تجديد ، غرائبا ، منظر ، مسمع ، معان ،

عتاد ، عتيد) وربما أشعرذلك بأن كل صفة من صفات وحيد قائمة فيها على أفضل وجوه هذه الصفة ، هذا وقد علّق المازني في حصاد الهشيم على قول ابن الرومي :

منظر ، مسمع ، معانٍ من اللهو ، عتاد لما يحب عتيد

بقوله : (وبهذا البيت يفطن إلى ما فطن إليه شيللر الشاعر الألماني ، وتابعه عليه سبنسر الإنجليزي ، من العلاقة بين الإحساس الفني واللهو الذي هو نتيجة الفائض من النشاط العضوي . وقلّ من شعراء العرب أو غيرهم من يقارب ابن الرومي في دقة إحساسه بالجمال في جميع مظاهره وأشكاله .)[1]

بدأ البيت التالي بالجملة الفعلية ذات الفعل المضارع مما يفيد التجدد والاستمرار ، وسبق هذا الفعل بلا النافية والتي تخلص الفعل للاستقبال (لا يدب الملال فيها) ، عطف الشاعر على هذه الجملة جملة (ولا ينقض من عقد سحرها توكيد) وهذه الجملة تتعادل نحويًّا مع الجملة المعطوف عليها من حيث بدأت بالمضارع المنفي بلا ، وهي داخلة في حكمها ، وجاء الفاعل (توكيد) مُنَكَّرًا ليشير إلى العموم والإطلاق ، فأي توكيد مهما كان نوعه لا ينقض من عقد سحرها ، و(من) زائدة للتأكيد ، والبيت كله جملة واحدة طالت من خلال العطف على الجملة الافتتاحية ، والتي يمكن اعتبارها حالاً من المبتدأ في قوله (هي العيش) استقصاء لأحوال صاحبته ، وبذلك تكون الأبيات كلها جملة واحدة تشابكت وتركبت وكونت هذه الصور المتنوعة .

٤٧. حسنُها في العيون حسنٌ جديدُ فلها في القلوب حبٌّ جديدُ

وهذا البيت كله جملة واحدة أيضًا ، وهي جملة اسمية تفيد التحقق والتأكيد ، ويمكن اعتبارها حالاً من (وحيد) أيضًا ، والرابط هو الضمير في (حسنها) الذي يحيل قبليًّا إلى (وحيد) ، والبيت مصرع مما يزيد من التناغم في القصيدة ، وكأن الشاعر يتغنى بهذا ، ونعت الخبر (حسن) بجديد ، مما يدفع عنها مظنة الملل؛ لأنه حسن يتجدد كل يوم ، وقد شاعت مادة الحسن في القصيدة شيوعًا ملحوظًا ؛ مما يشعر باستغراق الشاعر في هذا الحسن ، وإحاطته به . وقد عطف على الجملة السابقة جملة (فلها في القلوب

(١) حصاد الهشيم ص ٢٧٣ .

حب جديد) بالفاء التي تفيد الترتيب ، فما بعدها مترتب على ما قبلها ونتيجة له ؛ ولذا فالجملتان مترابطتان أفقيًّا بالعلاقة الدلالية السببية ، والبيت كله مرتبط رأسيًّا من خلال جملة الحال ، ومن خلال السياق أيضًا الذي يسرد ويتقصى أحوال (وحيد) ، ويلاحظ أن الجملتين في هذا البيت تعادلتا تمامًا من حيث التركيب والمعنى ، ويذكّر هذا البيت بقول الأعشى :

ألا يا قتل قد خلق الجديد وحبك ما يَمُجُّ وما يبيد

أي إن كل جديد يبلى إلا حبها .

بعد أن رسم الشاعر لوحته الشعرية الفاتنة لوحيد ، وبعد حديثه المتقصي عن جمال صوتها وصورتها ، والحديث عن أحوالها ، بدأ يكشف عن مدى حبه لوحيد في شكوى واستعطاف في تجليات لغوية مختلفة .

٤٨. أخذ الدهرُ يا وحيدُ لقلبي منكِ ، ما يأخذ المُديلُ المعيدُ

٤٩. حظّ غيري من وصلكم قرّةُ العيْـ ـنِ ، وحظّي البكاءُ والتَّسْهيدُ

٥٠. غيرَ أنّي معللٌ منكِ نفسي بعداتٍ خلالهن وعيدُ

٥١. ما تَزالينَ نظرةٌ منك موتٌ لي مميتٌ ، ونظرةٌ تخليدُ

٥٢. نتلاقَى ، فلحظةٌ منك وعد بوصالٍ ، ولحظةٌ تهديدُ

٥٣. قد تركتِ الصِّحَاح مرْضَى يميدُو نَ نُحُولا وأنتِ خوْطٌ يميدُ

٥٤. والهوى لايزالُ فيه ضعيفٌ بين ألحاظِهِ صريعٌ جليدُ

٥٥. ضافني حبُّكِ الغريبُ ، فألْوى بالُّرقادِ النسيبُ ، فهْو طريدُ

٥٦. عجبًا لي ، إن الغريبَ مقيمٌ بيْنَ جنْبَيَّ ، والنَّسِيبُ شريدُ

٥٧. قد مَلِلْنَا من سترِ شيْءٍ مليحٍ نَشْتَهِيهِ ، فهلْ لهُ تجريدُ؟!

٥٨. هُوَ في القلب ، وَهْوَ أبعدُ من نَجْـ ـمِ الثّريَّا فَهْوَ القريبُ البعيدُ

وأول ما يلفت النظر في هذا الجزء من القصيدة هو تحول حركة الضمائر من الغائب إلى المخاطب ، فبعد أن كان يتحدث عن وحيد في الأبيات السابقة كلها بضمير الغائب نراه يوجه إليها الحديث مباشرة ، ويشير ضمير المخاطب في هذه الأبيات إلى أن وحيد ، التي يخاطبها الشاعر الآن ليست هي الفاتنة المغنية فقط ، وإنما المعشوقة من قبل

الشاعر أيضًا ، فهو لم يأخذ منها إلا ما يأخذ المديل المعيد ، والمديل هو المغيَّر المقلَّب الأحوال ، وقد عاد الشاعر فذكر صاحبته صراحة من خلال هذا النداء(يا وحيد) لعله يستعطفها فترق لحاله ، غيرأن النداء جاء بـ (يا) التي للبعيد مما يشعر بأنها شيء بعيد لا ينال ، ثم توجه إليها بالخطاب في قوله (منك) ، فقد تحول ضمير الغائب في القصيدة إلى المخاطب في البيت الأول من هذا الجزء من القصيدة ، وهو ما يعني مزيد استعطاف لها ومزيد رجاء ، وقد أجمل الشاعر في هذا البيت ما فصله فيما بعد .

٤٩. حظّ غيري من وصلكم قرّةُ العيْـ ـنِ ، وحظّي البكاءُ والتَّسْهيدُ

هذا البيت سبب وعلة للجملة السابقة ، وهذا البيت كله جملة واحدة ، ونلاحظ توجه الشاعر إليها بالخطاب مرة ثانية (وصلكم) ، غير أن ضمير المخاطب في هذه المرة جاء مجموعًا تعظيمًا لها ، ثم عطف الشاعر على الجملة الاسمية التي بدأ بها البيت جملة اسمية من تمام الجملة المعطوف عليها ، وداخلة في حكمها (وحظي البكاء والتسهيد) ، ولا يخفى ما لدلالة الجملة الاسمية على التحقق والثبات ، فما يذكره من حاله وحال غيره مع وحيد أمر محقق ، إن حظه معها البكاء والتسهيد ، وحظ غيره الاطمئنان ، وقرة العين . ويا بعد ما بين الحالين! غير أن الشاعر لم ييأس بعد ، ولم يقطع حبل الرجاء .

٥٠. غيرَ أنّي معللٌ منكِ نفسي بعداتٍ خلالهن وعيدُ

ومرة ثالثة يحل ضمير المخاطب (منك) بدلاً من ضمير الغائب ، والشاعر ما يزال قلقًا من هذه الوعود التي يعلل بها نفسه ؛ لأنها وعود يتخللها الوعيد والتهديد ، وهي مع ذلك لم تقطع أمله في الوصول إليها ، وقد جاءت مادة الوعد في هذا البيت بصيغة جمع الإناث (عدات) ؛ مما يشير إلى تكرر الوعد منها ، غير أن هذه العدات نعتت بالجملة الاسمية (خلالهن وعيد) والتي تفيد خلفها وتهديدها!

٥١. ما تَزالينَ نظرةٌ منك موتٌ لي مميتٌ ، ونظرةٌ تخليدُ

٥٢. نتلاقَى ، فلحظةٌ منك وعد بوصالٍ ، ولحظةٌ تهديدُ

توجه الشاعر في هذين البيتين إلى (وحيد) بالخطاب الذي يحمل نبرة الشجن والحزن (تزالين – منك) إن نظرة منها له موت ، ونظرة حياة وتخليد ، وكلمة (نظرة)

التي تكررت في شطريْ البيت ليست متحدة المعنى ، وقد ساعدت النعوت على تحديد معناها في الشطرين . والبيت الثاني يتمم معنى البيت الأول ؛ فهي لا تثبت على حال ما بين الوعد والوعيد .

٥٣. قد تركتِ الصِّحَاح مرْضَى يميدُو ... نَ نُحُولاً وأنتِ خوْطٌ يميدُ

يتوجه الشاعر إلى وحيد في هذا البيت بضمير المخاطب (تركت ، أنت) مظهرًا مدى لعبها بقلوب وامقيها ، وهم لا يصيبون منها رهقا كما قال الأعشى :

لاشيءَ ينفعني من دون رؤيتها ... هل يشتفي وامقٌ مالم يصبْ رَهَقَا؟

وقد بدأ بالفعل الماضي المسبوق بقد التي تفيد التحقيق ، والمعنى المعجمي للفعل (تركت) الذي يتعدى إلى مفعولين ، أي صيّرت الصحاح مرضى ، لقد علاهم الطرب ، واستخف بهم ، وغلب على نفوسهم فصاروا يتمايلون ويتمايحون ، أما هي وفي المقابل فغصن يميد ويترنح في مقابل ترنحهم وتمايحهم ، ويا بعد ما بين هذا وذاك! هذا البيت جملة واحدة ، طالت من خلال تقييد المفعول الثاني (مرضى) بالنعت بالجملة الفعلية (يميدون نحولا) ، ثم بالجملة الحالية (وأنت خوط يميد) من ضمير المخاطبة (تاء الفاعل في (تركتِ) ، وقد ارتبطت جملة الحال بصاحبها بالضمير والواو معا مما زاد من الاتساق والارتباط والتلاحم بين أجزاء البيت ، وهذه الجملة الحالية قد طالت قليلا من خلال نعت خبرها (خوط) بالجملة الفعلية (يميد) مما زاد في تشابك الجملة الأصلية ، وتولد عن هذا التشابك والتركب صورة الغصن/وحيد ، الذي يترنح ويميل في مقابل صورة وامقيها وهم يميدون نحولا ، وقد جعلت الأفعال المضارعة الأحداث كأنها حية مشاهدة .

٥٤. والهوى لايزالُ فيه ضعيفٌ ... بين ألحاظِهِ صريعٌ جليدُ

إن الشاعر يحاول أن يبديَ تماسكًا وجلدًا في هذا البيت الاستئنافي غير المنبت الصلة عما قبله ، ولعله عني بـ (جليد) نفسه في محاولة لإظهار أنه ما زال به مسكة من جلد وصلابة ، إلا أنه سرعان ما ينكص على عقبيه ، حينما يخبر بأن حبها الغريب قد ضافه أي استهدفه واستماله ؛ فالشاعر يتململ في القصيدة بين الانكسار والتماسك .

٥٥. ضـافني حبُّـكِ الغريـبُ ، فِـألْوى بالُّرقـادِ النـسيبُ ، فهْـو طريـدُ

ولعل في نعت حبها بالغريب ما يشير إلى سرعة تقلب حال الشاعر ، فسرعان ما تحول جَلَدُه ، أو محاولة جلده إلى ضعف واستسلام ، ولذلك نراه يقول (فألوى بالرقاد النسيب ، فهو طريد) فعطف بالفاء ، التي تدل على السرعة هذه الجملة على جملة (ضافني حبك الغريب) ، وقد عصف النسيب بالرقاد عصفًا فلم يستطع الشاعر رقادًا ، وأنى له ذلك ، ومن له به! لقد استولى حبها على نفسه فمنعه النوم ، وعصف التشبب والتغزل بها برقاده وراحته ، ومن أجل هذا فهو طريد ، وما بعد هذه الجملة (هو طريد) مترتب بالفاء على ما قبلها ومتسبب عنه ، مع ملاحظة دلالة الجملة الاسمية على التحقق ، فامتناع النوم أمر محقق ، والضمير (هو) لا يحيل إلى أقرب مذكور ، وإنما يحيل إلى الرقاد ، وطريد بمعنى مطرود ، وهو أبلغ دلاليًّا ، وأحكم في بناء القافية .

٥٦. عجبًـا لي ، إن الغريـبَ مقـيمٌ بـيْنَ جنْبَـيَّ ، والنَّسِيبُ شـريدُ
٥٧. قـد مَلِلْنَـا مـن سـتْرِ شـيْءٍ مليـحٍ نَـشْتَهِيهِ ، فهـلْ لـهُ تجريـدُ؟!
٥٨. هُوَ في القلب ، وَهْوَ أبعدُ من نَجْـ ـمِ الثّريَّـا فَهْـوَ القريـبُ البعيـدُ

لقد وصل الشاعر إلى درجة من الحب والهيام يتعجب فيها من نفسه ولنفسه ، وسبب هذا العجب أن الغريب مقيم بين جنبيه لا يبرح ، يقصد الحب الغريب ، والنسيب شريد ، وهاتان الجملتان المعطوفتان سبب وعلة لجملة (عجبًا لي) ، ولذلك فإنّ الجمل متماسكة من خلال هذه العلاقة الدلالية ، لقد ملّ الشاعر من ستر هذا الحب الذي يشتهيه ، ويتمنى أن لو كان له انكشاف وظهور ، إنه في القلب أي قريب ، وهو أبعد من نجم الثريا أي بعيد ، ولذلك فهو البعيد القريب ! لقد انتهت القصيدة ولم تخبرنا أن الشاعر قد وصل إلى شيء إلا احتفاظه بهذا الحب الغريب القريب البعيد ؛ ومن أجل هذا فهو على علاته لم يسترحْ بعدُ ، وهو ما يتساوق مع ما بدأت به القصيدة ؛ إذ تنتهي بما بدأت به .

خاتمة

كانت هذه محاولة للاقتراب من النص الشعري وسبر أغواره وطرائق تركيبه ، من خلال العلاقات النحوية ، واستثمار النحو في تحليل النص ، ووصف بنائه اللغوي ، والحقيقة أن ربط النحو بالنص دعوة ، تعالت بها أصوات كثير من الدارسين المخلصين في الآونة الأخيرة ، وهي دعوة تستحق أن تتضافر الجهود المخلصة لتلبيتها ، فلعل ذلك مما يؤسس لقيام نظرية علمية خاصة ، نستطيع من خلالها تقديم وصف ألسني للغتنا العربية ، وإعادة الوجه المشرق للنحو العربي ، وقد أكون لم أصب في كل ما أتيت به في هذه المحاولة ، وعزائي أن يصيب غيري .

ثبت المصادر والمراجع

- ابن الرومي حياته من شعره ، عباس محمود العقاد(المكتبة العصرية – بيروت) .
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح (المركز الثقافي العربي – بيروت) .
- حصاد الهشيم لإبراهيم عبد القادر المازني (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة – القاهرة) .
- خصائص التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني د. محمد محمد أبو موسى (مكتبة وهبة – القاهرة الطبعة الخامسة ٢٠٠٠م) .
- دراسة في البلاغة والشعر د. محمد محمد أبو موسى (مكتبة وهبة – القاهرة – الطبعة الأولى ١٩٩١م) .
- دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني– تحقيق محمود محمد شاكر (مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠ ، مكتبة الأسرة) .
- ديوان ابن الرومي أبي الحسن علي بن العباس بن جريج تحقيق الدكتور حسين نصار (دار الكتب والوثائق القومية – مركز تحقيق التراث – الطبعة الثالثة ٢٠٠٣م) .
- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس (شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين– دار النهضة العربية – بيروت ١٩٧٤م) .
- العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده ، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني ، الأزدي تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد (دار الجيل – بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨١م) .
- في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة ، د. سعد عبد العزيز مصلوح (عالم الكتب – القاهرة الطبعة الثانية ٢٠١٠م) .
- في بناء الجملة العربية ، تأليف الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف (دار القلم – الكويت الطبعة الأولى ١٩٨٢م) .
- كتاب سيبويه تحقيق عبد السلام محمد هارون (دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى) .

- لسان العرب لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (دار صادر – بيروت – الطبعة الرابعة ٢٠٠٥م) .
- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب د. محمد خطابي (المركز الثقافي العربي . بيروت الطبعة الأولى ١٩٩١م) .
- اللغة وبناء الشعر ، د. محمد حماسة عبد اللطيف (دار غريب – القاهرة طبعة ٢٠٠١م) .
- المعجم الوسيط ، قام بإخراجه الدكتور إبراهيم أنيس وآخرون (دون تاريخ) .
- المقتضب لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد – تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة – عالم الكتب .
- من تاريخ الأدب العربي – العصرالعباسي الأول – القرن الثاني للدكتور طه حسين (دار العلم للملايين – بيروت الطبعة الخامسة ١٩٩١م) .
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان تحقيق الدكتور إحسان عباس (دار الثقافة – بيروت ١٩٧٧م) .

المبحث الثالث
انحراف الأسلوب وأثره إيقاعيًّا ودلاليًّا في شعر جميل بثينة

كنت مُولعًا مُذْ كنت يافعًا بشعر العذريين؛ أقرأ شعرهم متأثرًا إلى حدِّ البكاء مما يُعانيه هؤلاء الشعراء من عناء الحبِّ وعذاباته ، وكان من هؤلاء الشعراء العذريين الذين أُولعتُ بشعرهم جميل بن عبد الله بن معمر أحد عشّاق العرب المشهورين الذي اشتهر بحبّ بثينة حتى سُمِّي : «جميل بثينة» ، وكان في زمانه- كما يقول الأستاذ العقّاد : (إمام العشّاق العذريين غير مُدافع ، وأستاذ المدرسة الغزلية ، التي تجري على طريقته في النسيب والتشبيب ، وهي مدرسة الشعراء المحبّين الموكلين بمحبوبة واحدة)[1] .

عاش جميل في القرن الأول للهجرة ، وهو من شعراء الطبقة السادسة من فحول الإسلام (حجازيّة) كما صنّفه ابن سلام الجمحي[2] ، ويشعر المرء وهو يقرأ شعر جميل بالبساطة والصدق ، وهما ميزتان تغلبان في شعر العذريين بعامّة؛ فلا تجد في شعره ثقلاً في التراكيب ، ولا تنافرًا في الكلمات ، ولا غلظة في الحروف ، وكان جميل - كما يصفه الأصبهاني- شاعرًا فصيحًا مقدمًا جامعًا للشعر والرواية ، كان راوية هُدْبة بن خَشْرَم ، وكان هدبة شاعرًا راوية للحطيئة ، وكان الحطيئة شاعرًا راوية لزهير وابنه[3] .

وكان كُثَيِّر راوية جميل ، وكان يقدمه على نفسه ، ويتخذه إمامًا ، وإذا سُئل عنه قال : وهل علّم الله عزّ وجلّ ما تسمعون إلا منه . قال عنه عبد الرحمن بن أزهر : هذا أشعر أهل الإسلام . وقال عبد الرحمن بن حسّان : نعم والله وأشعر أهل الجاهلية والإسلام ، والله ما لأحد منهم مثل هجائه ولا نسيبه . فقال عبد الرحمن بن أزهر : صدقت[4] . وقد وقع الاحتجاج بشعر جميل في كثير من كتب النحاة؛ فقد احتجّ بشعره

(١) انظر جميل بثينة للعقاد ص ٥ ، وتاريخ الأدب العربي د. شوقي ضيف ص ص ٣٦٧- ٣٦٩ العصر الإسلامي .

(٢) انظر طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي ٦٦٩/٢- ٦٧٥ .

(٣) الأغاني للأصبهاني ٩١/٨ .

(٤) الأغاني ٩٢/٩١/٨ ، وانظر كذلك الخزانة للبغدادي ٣٩٥/١ ، ٣٩٦ .

سيبويه ، وابن جني ، وابن يعيش ، وابن هشام ، والإستراباذي ، والأزهري ، والبغدادي وغيرهم .

ولهذا البحث غرض واحد ، وإن تشعّبت إليه الطرق ، وهذا الغرض هو محاولة الكشف عن دور النحو بمفهومه الواسع في تفسير النصّ الشعري ، واستكناه بعض أسراره ، وفضّ بعض مغاليقه؛ إيمانًا منّا بأن النحو له دور نصيٍّ إلى جانب دوره الأساسيّ في معرفة الصواب من الخطأ ، وإيمانًا منَّا أيضًا بضرورة ربط النحو بالنصّ حتى لا تتجمد القواعد النحوية في قوالب ثابتة ، وهو مطلب لا غنى للدراسات النحوية عنه ولا محيد .

ولما كانت الدراسات التطبيقية التي تتناول دور النحو في تفسير الشعر وتفسير النص بصفة عامة قليلة نسبيًّا؛ فقد بات من الضروري أن نعيد قراءة النصّ شعرا أو نثرًا من منظور نحوي تركيبي .

إن النصّ الأدبيّ بناء لغوي؛ لأن أداة الأديب في بنائه- لا ريب- هي اللغة؛ ولا يمكن تبعًا لذلك تجاهل الوظائف اللغوية فيه إذا أريد له أن يُفهم فهمًا صحيحًا ، وعلينا نحن الباحثين أن نتلمس الكشف عن الظواهر اللغوية الكامنة فيه ، ومحاولة إبراز دلالاتها ومدى اتساقها مع سياق النصّ عند ولوج عالم الشعر ، معتمدين في ذلك على القراءة النصية المتأنية .

وقد لاحظت وجود ظواهر أسلوبية كثيرة في شعر جميل ، بعضها موافق لما تقرره القواعد النحوية ككثرة الاعتراض ، وكثرة تقديم المفعول به ، وطول الجملة الأصلية طولاً ملحوظًا ، وبعضها مخالف لما تقرره تلك القواعد ، وفي كلتا الحالتين كانت هذه الظواهر اللغوية ذات أبعاد دلالية وإيقاعيّة في شعره؛ لأنه لا يمكن القول بأن الشاعر قد أتى بهذه الظواهر مجّانًا بحيث تكون عشوائية خالية من الدلالة ، أو أنه اضطر إليها خضوعًا لضرورات الوزن والقافية وحسْب .

إن أول خاصية من خواصّ الجمال في الفنّ- كما يذهب إلى ذلك بودلير- هو أنه يثير الدهشة ويهرب دائمًا من القواعد والتحليلات المدرسية ، وإذا كان موضوع الشعر ليس الفكرة الواضحة ولا العاطفة المحددة ، ولكنه غوامض القلب وخوافي الإحساسات وغير المحدد من حالات الروح ، وهذه معانٍ لا قدرة لغير الشعراء على

وصفها ، ولا يمكن أن تقع في دائرة الوضوح ، فلا ينبغي- كما يقرر فيرلين أحد رواد المذهب الرمزي الفرنسي- أن يكون الشاعر صارمًا في كل ما يأتي به ، بل يصحبه تبعًا لذلك انحراف ما في الأسلوب ، ويرى «مالارمية» أن كل قصيدة تحرص على طاعة القواعد القديمة للشعر ليس بها روح [1] .

يمكن القول إذًا بأن ثمة مستويين للغة : مستوى الاستخدام العادي (المثالي) ، ومستوى الاستخدام الفنيّ ، وهذا المستوى الثاني هو مجموعة الممكنات والإباحات التي يحق للشاعر أن يستغلها في شعره ، دون أن يُعاب بها أو تُنعى عليه[2] .

ومن هذا المنطلق منطلق الحرية التي تُتاح للشاعر دون الناثر في استخدام اللغة ، والخروج أحيانًا على بعض قواعدها بحيث تكون للشاعر لغته الخاصة أو لغته الشعرية Poetic Language ، حاولت تفسير ظواهر وردت في شعر جميل ، في ضوء ما تتميز به لغة الشعر من الخصوصية التي أشرنا إليها ، معتمدًا في ذلك على النسخة التي قام بجمعها وتحقيقها الدكتور حسين نصّار ، وهي أفضل النسخ وأنسبها للدرس[3] ، ومع ذلك فقد وقع فيها بعض الأخطاء العروضية ، والتي غفل المحقِّق عن الإشارة إليها ، وهي :

١- في ص ٤٩ ورد قول جميل :

أَمِن أَجلِ أَن حلَّت السكن وابتنت بُثَينَةُ بندى غصنكنَّ المَلَوحُ

والبيت به خلل عروضيّ واضح في كلا الشطرين ، والمفترض أن يكون من «الطويل» ؛ لأن القصيدة تنتمي إلى هذا البحر ، ولم يعلّق المحقّق على ذلك .

---

(١) انظر المذهب الرمزي في الأدب ص ص ٤١٣- ٤٣١ ضمن مقالات في اللغة والأدبللدكتور تمام حسّان .

(٢) انظر نظرية اللغة في النقد العربي . دكتور عبد الحكيم راضي ص ص ٤-٨٢ .

(٣) هناك محاولات كثيرة لجمع شعر جميل سبقت محاولة الدكتور نصّار؛ ومنها : مجموعة بشير يموت ، ومجموعة جبريلّي ، ومجموعة بطرس البستاني إلا أن هذه المحاولات لا ترقى إلى مجموعة الدكتور نصّار ؛ ومن ثم آثرنا الاعتماد عليها دون غيرها ، بعد أن قارنّاها ببعض تلك المجموعات . لمزيد من الاطلاع على طبيعة هذه المجموعات انظر : جميل بثينة والحبّ العذريّ للدكتور خريستو نجم ص ص ١٣٢- ١٤٢ .

٢- في ص ٦٥ ورد من الطويل قوله :

وَهَـل أَلْقَـيْنَ سُـعدى مِـنَ الـدَهرِ مَـرَّةً وَما رَثَّ مِن حَبلِ الصَفاءِ جَديدُ

وضبط الفعل (ألقين) بهذه الصورة التي ورد عليها في الديوان خطأ صرفي يكسر البيت ، وصوابه : أَلْقَيَنْ بفتح الياء وسكون النون؛ لأنه فعل مضارع مبني على الفتح؛ لاتصاله بنون التوكيد الخفيفة ، ولعله خطأ طباعي .

٣- في ص ٧٦ ورد من الطويل قوله :

وَهَل فاضَتِ العَينُ الشَروقُ بِمائِها مِن أجلِكِ اِخضَلَّ مِن دَمعِها بردي

والشطر الثاني غير مستقيم ، ولعلّ صوابه : من أجلك حتى اخضلّ من دمعها بردي .

٤- في ص ٩٧ ورد من الكامل قوله :

إِنَّ التَرَحُّـلَ - إن تَلَـبَّسَ أَمرُنـا إنـي وَاِعتاقَنـا قَـدَرٌ أُحِـمَّ - بَكـورُ

حيث يوجد بالشطر الأول كسر واضح ، ولا يستقيم إلا بحذف كلمة (إني) ، ولعله سهو من المحقّق .

٥- في ص ١٢٥ ورد من الطويل قوله :

يَظْلَلْـنَ بـأعلى ذي سـدير عواطبًـا لمـستأنس مـن غـير جـنٍّ هَبَنْقَـع

وصوابه : يَظَلْنَ بدلاً من يَظْلَلْنَ .

٦- في ص ٢٢٢ ورد من الطويل قوله :

قـال خليلـي : إن تيمـاء موعـد لبثن إذا مـا الـصيف ألقـى المراسـيا

ولا يستقيم الصدر إلا بإضافة (واو) قبل الفعل (قال) ، وقد يكون البيت مخرومًا؛ فالنظام العروضيّ يجُيز في «فعولن» في ابتداء أبيات الطويل وغيره «الخرم» ، وهو حذف أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت[1] .

(١) انظر الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ص ٤١ .

الظواهر اللغوية الموافقة والمخالفة في شعر جميل وأثرها دلاليًا وإيقاعيًا : الفصل بين المتلازمين :

الفصل بين الصفة والموصوف ، بما ليس معمولاً لواحد منهما :

أجاز النحاة الفصل بين النعت والمنعوت في الكلام والشعر ، إذا كان الفاصل بينهما معمول أحدهما كما جاء في قوله تعالى : ﴿ذَلِكَ حَشْرٌ عَلَيْنَا يَسِيرٌ﴾ ؛ ففصل بين «حشر» وصفته (يسير) بـ «علينا» ؛ لأنه معمول للصفة ، أما إذا كان الفاصل ليس معمولاً لواحد منهما ، فإن ذلك لا يكون خاصًّا إلاّ بالشعر ضرورة ، كما جاء في قول الشاعر :

أمرّت من الكتّان خيطًا وأرسلت رسولاً- إلى أخرى- جريئًا - تعينها

حيث فصل بين «رسولاً» وصفته (جريئًا) بالمجرور ، وفصل بين المجرور بـ «إلى» وصفته (تعينها) ، بصفة رسول وهي (جريئا)[1] .

وقد ورد هذا النوع من الفصل بين النعت والمنعوت في شعر جميل في قوله[2] :

وكم وعدتنا من مواعد- لو وفتْ بوأى! فلم تُنجزْ قليل غناؤها

أراد : وكم وعدتنا من مواعد قليلٍ غناؤها فلم تنجز لو وفت بوأي .

ففصل بالجملة الطلبية (لو وفت بوأي) ، والتي تفيد التمني بين المنعوت (مواعد) وبين النعت «قليل غناؤها» ، كما فصل بين (كم) وتمييزها بجملة (وعدتنا) ، وقد أوحى الفصل بين النعت والمنعوت بتمزّق الشعر ومعاناته من إخلاف بثينة للوعود الكثيرة غير ذات الخطر أو القيمة ، ومع ذلك فهي لم تنجز منها شيئًا ، وتأتي الجملة الطلبية المعترضة ، التي تغلب على وجدان الشاعر ، فلا يستطيع أن يؤجلها حتى يستوفى التركيب النحوي أركانه الأساسية ؛ لتؤكد تألمه بسبب إخلاف بثينة وعودها الواهية وتمنيه أن لو وفت ولو بوعد واحد من تلك الوعود من خلال تنكير كلمة (وأي) ، التي تفيد العموم والشمول أي وعد ، فهذه الجملة المعترضة ليست منبتة الصلة عن التركيب النعتي المعترض بين أجزائه ، ولعلّ هذه المخالفة اللغوية التي وردت في البيت تتوافق سياقيًّا مع إخلاف بثينة الوعود ، التي وعدتها للشاعر دون جدوى .

---

(١) انظر ضرائر الشعر لابن عصفور ص ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

(٢) ديوانه ص ٢٢ .

وأودّ أن أشير في هذا الصدد إلى أن الاعتراض وهو ظاهرة أسلوبية موافقة - يكثر دورانه كثرة ملحوظة في شعر جميل ، سواء أكان ذلك بين مكوّنات الإسناد الأصلي للجملة أم كان في غيرها ، حتى إنه يُعدْ ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في شعره ، فلا تكاد تخلو قصيدة من الاعتراض ، وهو ظاهرة لفظية تحمل قيمًا دلالية وجمالية في النص ، وقد استحسن ابن جني وروده في شعر العرب ، فقال : (والاعتراض في شعر العرب ومنثورها كثير وحسن ، ودالّ على فصاحة المتكلّم ، وقوة نَفْسِهِ ، وامتداد نَفِسِه ، وقد رأيته في أشعار المحدثين ...)[1] ، ومن أنماط الاعتراض في شعر جميل :

الاعتراض بين الفعل والفاعل :

يكثر هذا النوع من الفصل أو الاعتراض بين الفعل ومرفوعه في شعر جميل ، فلا تكاد تخلو قصيدة منه ، والذي يمكن أن نعدّه بين مكونات الإسناد الأصلي في الجملة ، وفي كل مرة لا يكون هذا الاعتراض خاليًا من الدلالة ، بل يقوم بوظيفة دلالية تُساعد في تفسير النص ، وقد يكون ذا وظيفة تركيبية؛ بحيث يطول بناء الجملة المعترض بين أجزائها من خلال طول الجملة المعترض بها ؛ مما يؤدي إلى تركب الجمل وتشابكها ، وهو ما يسهم في تماسك القصيدة وترابطها ، وعندئذ يكون الاعتراض قد قام بوظيفة تركيبية وأخرى دلالية في القصيدة ، ومن نماذج ذلك في شعر جميل ما جاء في قوله[2] :

لقد أورثت قلبي وكان مُصَحَّحًا بثينةُ صدعًا يوم طار رداؤها

أراد : لقد أورثت بثينةُ قلبي صدعًا وكان مُصححًا يوم طار رداؤها؛ ففصل أولاً بين الفعل (أورثت) وفاعله (بثينة) بجملة (وكان مصححًا) وهي جملة حالية من المفعول المتقدم (قلبي) ، وما يوحي به هذا التقدم من قصر الاهتمام على هذا القلب المتصدع بسبب من حُبها بعد أن كان مصححًا ، ثم فصل ثانيًا بين مفعولي الفعل (أورثت) وهما : (قلبي وصدعا) بالجملة الحالية (وكان مصححًا) ، والفاعل المؤخر (بثينة) .

ومن هذا النوع من الفصل قوله :

---

(١) انظر الخصائص لابن جني ٣٤٢/١ ، و٢/ ٣٩٠ .

(٢) ديوانه ص ٢١ .

ويـــوم معـــانٍ قـــال لي فعـــصيته أفـق عـن بـثين الكاشـحُ المتنـصِّحُ

ففصل بين الفعل (قال) وفاعله (الكاشح) بمقـول القـول الـذي هـو : «أفـق عـن بثين» ، ثم الإجابة الرافضة لهذا القول (فعصيته) ، وفصل بـين الفعـل (قـال) ومفعولـه (أفق عن بثين) بجملة (فعصيته) .

إن إرباك الترتيب بين الكلمات في البيت السابق ، والفصل بين مكوّنات الإسـناد الأصلي في الجملة ، لا يمكن أن يكون خاليًا مـن الدلالـة ، أو أن الـشاعر قـد أتـى بـه مجّانًا ، ويمكن إعادة ترتيب البيت على النحو الآتي :

ويوم معانٍ قال لي الكاشح المتنصح : أفق عن بثين . فعصيته . لكنّ هـذه الإعـادة بهذا الترتيب لن تكون مؤدية للدلالة التي أرادها الـشاعر ، فهـو قـد فـصل بـين الفعـل والفاعل بجملة (فعصيته) التي تدل على رفض الشاعر لما يمكن أن يقال دون أن يعرفـه ، فهو رفض مسبق لقول هذا الكاشح ، الذي يدّعي النصيحة سواء أكـان هـذا القـول في صالحه أم في غير ذلك ، ولا يخفي ما في نعت الكاشح بالمتنصّح ، وما يفيده هذا النعت من إيضاح صورة هذا الكاشح الذي يدّعي النصح ، وهو ليس صادقًا في الحقيقة ، بـل هو واشٍ مُدَّعٍ؛ ومن أجل هذا ناسب أن يُفصل بينه وبين الفعـل بجملـة (فعـصيته) الـتي تفيد الرفض لتلك النصيحة المدّعاة قبل سماعها ، وعلى هـذا ، فـإن الغـرض الـدلالي للفصل قد تجاوز الجملة بناء ومعنى إلى مستوى أعلى منـها هـو مـستوى الـنص ، فهـو موجّه إلى القصيدة كلها باعتبارها كُلاّ متماسكًا ، وعلى هذا أيضًا فـإن الفـصل قـد قـام بقطع التطالب بين أجزاء الجملة في اللفظ فقط دون المعنى ، فالجملـة المعتـرض بهـا وإن كانت تستقل بمعنى قائم بذاته ، إلا أنها غير منبتة الصلة عن معنى ما تمّ الاعتراض بينه ، وهذا يؤكد ما ذهب إليه ابن جني بقوله : (فمـتى رأيـت الـشاعر قـد ارتكـب مثـل هـذه الضرورات على قبحها ، وانخراق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جـشمه منـه ، وإن دلّ من وجه على جَوْره وتعسّفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه...)[1] .

ومن الفصل بين الفعل والفاعل أيضًا قوله[2] :

(١) الخصائص ٣٩٢/٢ .

(٢) ديوانه ص ٢٧ .

وما خفيت منّى لدن شبّ ضوءها وما همّ-حتى أصبحت-ضوءها يخبو

فقد فصل بين الفعل (همّ) ، وفاعله (ضوءها) بالجملة الفعلية (حتى أصبحت) .

وقوله[1] :

يَغورُ-إذا غارَت-فُؤادي وَإِن تَكُن بِنَجدٍ يَهِم مِنّي الفُؤادُ إِلى نَجدِ

حيث فصل بين الفعل وفاعله بجملة (إذا غارت) ، ويوحي الفصل- هنا- بالجملة الشرطية بأنَّ ذهاب قلب الشاعر مرهون بذهاب بثينة ، فذهابه موقوف على ذهابها هي وحَسْب . وكثيرًا ما يعترض الشاعر بين الفعل ومفعوله ، ومن ذلك قوله[2] :

رَأَيتُ وَأَصحابِي بِأَيلَةَ موهِنًا وَقَد غاب نَجمُ الفَرقَدِ المُتَصَوِّبُ
لِعَزَّةَ نارًا ما تَبوخُ كَأَنَّها إِذا ما رَمَقناها على الأُفقِ كَوكَبُ

فقد فصل الشاعر بين الفعل (رأيت) ومفعوله (نارًا) بالجملة الاسمية (وأصحابي بأيلة موهنًا) ، ثم بالجملة الحالية (وقد غاب نجم الفرقد المتصوّب) ، والتي طالت بدورها من خلال نعت أحد مكوناتها ، وهو التركيب الإضافي (نجم الفرقد) الواقع فاعلاً بالنعت (المتصوب) ، وقد أدى هذا الاعتراض وظيفة تركيبية ، من خلال إطالة بناء الجملة المعترض بها بين أجزاء الجملة التي تمّ الاعتراض بينها .

وإلى جانب هذا الاعتراض ، هناك اعتراض آخر في البيت الثاني بين اسم (كأن) الذي هو (ها) التي تعود إلى النار التي ما تبوخ وبين خبرها الذي هو (كوكب) بالجملة الشرطية (إذا ما رمقناها) . فذانك اعتراضان أديا إلى طول الجملة وتركبها ، بالإضافة إلى نعت المفعول به (نارًا) بنعتين مختلفين أولهما : النعت بالجملة الفعلية المنفية (ماتبوخ) ، وثانيهما بالجملة المنسوخة (كأنها إذا ما رمقناها على الأفق كوكب) ، وهو ما ساعد على طول الجملة الأصلية (رأيت نارًا) وامتدادها ، ومن هنا نلحظ أن الاعتراض أو الفصل ليس موجهًا إلى الجملة فقط ، بل موجّه إلى النص ؛ مما يساعد على تماسكه وترابطه ، وهكذا يلعب الاعتراض والفصل بين مكونات الجملة دورًا في التماسك النصي للقصيدة .

---

(١) ديوانه ص ٧٢ ، وانظر ص ١٠٩ .

(٢) ديوانه ص ٣٠ ، وانظر كذلك ص ٨٤ ، ص ٩٣ .

ومن الاعتراض بين الفعل والمفعول قوله أيضًا[1] :

وَإذا أَرَدتِ وَلَـــن يَخونَـــكِ كـــاتِمٌ حَتّـــى يُـــشيعَ حَـــديثَكِ الإِظهـــارُ
كِتمـــانَ سِـــركِ يـــا بُـــثَينَ فَإِنَّمـــا عِنـــدَ الأَمـــينِ تُغَيَّـــبُ الأَســـرارُ

فقد فصل الشاعر بين الفعل (أردت) ومفعوله (كتمان) في البيت الثاني بالجملة الفعلية المضارعية المنفية (ولن يخونك كاتم حتى يشيع حديثك الإظهار) ، وقد أدى ذلك إلى طول الجملة المعترض بين أجزائها ، كما أفاد الاعتراض طمأنة «بثينة» بالحفاظ على سرّها عند الشاعر ، واستمرار هذا الحفاظ الذي أفاده استخدام المضارع (لن يخونك) الذي يدل على التجدد والاستمرار .

ومن ذلك قوله أيضًا[2] :

أَقـولُ وَالرَكـبُ قَـد مالـت عَمـائِمُهُم وَقَد سَقى القَومَ كَأسَ النعسة السَهَرُ
يـــا لَيـــتَ أَنّـــي بِـــأَثوابي وَراحِلَـــتي عَبـدٌ لقومـك هـذا الـشهر مُـؤتَجَرُ

فقد اعترض بين الفعل (أقول) وبين معموله (ياليت ...) بجملتين : (والركب قد مالت عمائمهم) ، و(وقد سقى القوم كأس النعسة السهرُ) ، وهو ما أدى إلى طول الجملة الأصلية المعترض بين أجزائها .

ومن أنماط الاعتراض عنده أيضًا الاعتراض بين المبتدأ والخبر ، كما في قوله[3] :

بثينـــة مـــا فيهـــا إذا مـــا تُبُـــصّرتْ معـابٌ ولا فيهـا إذا نُـسبت أَشْـبُ
لهـــا النظـــرة الأولى علـــيهم وبـــسطةٌ وإنْ كرّتِ الأبصار كان لها العقـبُ
إذا تبـــذلتْ لم يُزْرِهَـــا تـــركُ زينـــةٍ وفيها إذا ازدانت لذي نيقـةٍ حَـسْبُ

فقد اعترض الشاعر في الشطر الأول من البيت الأول بين المبتدأ (معابٌ) وبين الخبر (فيها) بالجملة الشرطية (إذا ما تُبصّرتْ) ، وفائدة الاعتراض تأكيد نفي أي عيب في «بثينة» حتى مع الاستقصاء وتدقيق النظر فيها ، وكذلك في الشطر الثاني اعتراض بين المبتدأ (أشْب) ، والخبر (فيها) بجملة (إذا نسبتْ) ، وهو يؤدي ما يؤديه الاعتراض الأول من دلالة تأكيد نفي أي عيب فيها إذا شُبِّب بها ، وفي البيت الثالث اعتراض بين

(١) ديوانه ص ٨٤ .
(٢) ديوانه ص ٩٣ ، وانظر كذلك ص ٣١ ، ٣٢ ، ٦٣ ، ١٠١ ، ١٣٥ .
(٣) ديوانه ص ٢٦ ، وانظر كذلك الصفحات ٣١ ، ٣٣ ، ٤٦ ، ٦٣ ، ٧٥ ، ١١٤ ، ١٣١ .

المبتدأ (حَسْب) والخبر (فيها) بالجملة الشرطية (إذا ازدانت لذى نيقة) ويفيد الاعتراض- هنا- إثبات الجمال لبثنية وتأكيده إذا ازدانت ، حتى إنه ليرضى المبالغ المتأنق في الجمال ويكون كافيًا له .

ومن أنماط الاعتراض أيضًا بين ما أصله المبتدأ والخبر قوله[1] :

وَلَكِنَّني أَهلي فِداؤُكَ أَتَّقي عَلَيكَ عُيونَ الكاشِحينَ وَأَحذَرُ

ويفيد الاعتراض بالجملة الاسمية ، التي تدل على الثبات بين اسم (لكن) وخبرها تأكيد تضحية الشاعر بأهله فدًا لبثينة من عيون الحاسدين ، ومن ذلك قوله أيضًا[2] :

فإني وإن أصبحت بالحب عالَما على ما بعيني من قذًى لخبير

وقوله[3] :

إِنَّ التَرَحُّلَ إن تَلَبَّسَ أَمرُنا وَاِعتاقَنا قَدَرٌ أُحِمَّ بَكورُ

وقوله[4] :

فَكِدتُ وَلَم أَملِك إِلَيها صَبابَةً أَهيمُ وَفاضَ الدَمعُ مِنّي عَلى نَحري

فاعترض بين اسم (كاد) وخبرها بجملة (ولم أملك إليها صبابة) ، وهناك ملمح أسلوبي بارز في شعر «جميل» أيضًا أود الإشارة إليه ، وهو طول الجملة الأصلية في كثير من قصائده بوسائل الإطالة المختلفة التي يتيحها نظام اللغة ، ومن أهمها التركيب النعتي ، ومن نماذج طول الجملة في شعره قوله[5] :

فما ظبية أدماءُ لاحقةُ الحشا بصحراء قوٍّ أفردتها ظباؤها
تُراعي قليلاً ثم تحنو إلا طلاّ إذا ما دعته والبُغام دعاؤها
بأحسن منها مقلة ومقلدا إذا جُليت لا يُستطاع اجتلاؤها

(١) ديوانه ص ٩١ .
(٢) ديوانه ص ٩٤ .
(٣) ديوانه ص ٩٧ .
(٤) ديوانه ١٠٣ ، وانظر الصفحات ٩٤ ، ٩٧ ، ١٠٣ ، ١٢٢ .
(٥) ديوانه ص ٢٢ .

حيث طالت الجملة الأصلية (فما ظبية بأحسن منها) في الأبيات السابقة من خلال نعت أحد عناصرها وهو المبتدأ (ظبية) بالنعوت المتنوعة المتعددة ، التي أدت إلى طول الجملة وامتدادها ، وأول هذه النعوت هو النعت بالمفرد (أدماء) و(لاحقة الحشا) ، ثم بشبه الجملة (بصحراء قوّ) ، ثم بالجملة الفعلية الماضية (أفردتها ظباؤها) ، وما اشتملت عليه هذه الجملة من ضمير يربطها بالمنعوت ويحيل إليه قبليّا ، وهو ما يؤدي إلى التماسك النصي ، ويستمر الشاعر في نعت هذه الظبية بالجملة الفعلية المضارعية (تراعي قليلاً) ، وما تدلّ عليه صيغة المضارع من التجدد والحدوث ، ثم عطف على هذه الجملة جملة نعتية جديدة ، تزيد في جلاء صورة هذه الظبية الأدماء (ثم تحنو إلى طلا) ، ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة النعتية الجديدة (طلا) بالنعت بالجملة الشرطية (إذا ما دعته) ؛ مما أدى إلى تعقد الجملة الأصلية وامتدادها ، ثم تأتي الجملة الاسمية الحالية (والبغامُ دعاؤها) لتسهم في طول الجملة الأصلية وامتدادها؛ لأن الحال وسيلة لغوية من وسائل إطالة بناء الجملة أيضًا ، وتزيد أيضًا في جلاء صورة تلك الظبية ، التي سيقارن به جمال «بثينة» ، ثم يأتي بعد ذلك الخبر في البيت الثالث (بأحسن منها) .

لقد طالت الجملة الأصلية من خلال النعوت المتعددة ، وقد أدى ذلك إلى خلق صورة شعرية من صور القصيدة ، وهي صورة الظبية الجميلة ليصل الشاعر في النهاية إلى النتيجة المحسومة لديه سلفًا ، وهي أن هذه الظبية بكل جمالها وصفاتها المتعددة ، التي سردها علينا ليست بأحسن من بثينة ، مع ملاحظة وقوع الباء في الخبر ، وهو ما يزيد من التأكيد على هذه النتيجة .

ومن نماذج طول الجملة أيضًا في شعر جميل ما جاء في وصفة لناقة هي أمل الوصول به إلى بثينة على عادة الشعراء الجاهليين في وصف الناقة والإطالة في وصفها ، وقد طالت الجملة عند شاعرنا حتى امتدت إلى عشرة أبيات ، من خلال تقييد أحد عناصرها بوظيفة نحوية واحدة ، هي النعت بتعدده وتنوعه يقول جميل[1] :

فَــلا وَصــلَ إِلّــا أَن تُقَــرِّبَ بَينَنــا مبينــة عِتْــقٍ ذاتُ نيرنــين خَيْفَــقُ[2]

(١) ديوانه ص ص ١٤٧ ، ١٤٨ .

(٢) العتق : الكرم والنجابة ، والمقصود بـ (مبينة عتق) الناقة . ذات نيرين : مسنة . خَيْفَقُ : سريعة .

زورة أســـفار إذا حُـــطَّ رحلُهـــا رأيـــت بِـــدَفّيْها تباشـــيرَ تـــبرق[1]
إذا مـــا اكتـــست نيًّـــا مُخـــيلاً فإنهـــا رهينـــةُ بَيُّـــوتٍ مـــن الهـــمّ يطـــرق[2]

لقد قام بناء الأبيات السابقة على وصف الناقة أمل الوصول إلى بثينة ، وهذه الأبيات العشرة هي في الحقيقة جملة واحدة ، طالت من خلال نعت أحد عناصرها بالنعوت المتنوعة المتعددة ، وهذه الجملة هي : «فلا وصل إلا أن تقرّب بيننا مبينةُ عتق» حيث امتدّت من خلال نعت الفاعل فيها (مبينة عتق) على مدى الأبيات التالية كلها .

ويتكرر طولُ الجملة في قصائد كثيرة لدى الشاعر ؛ حتى يمكننا أن نعدّ ذلك ملمحًا أسلوبيًّا في شعره[3] .

القلب المكاني في شعر جميل :

المقصود بالقلب المكاني تقدم بعض حروف الكلمة على بعضها ، كأن تُقَدّم عين الكلمة على فائها ، كما في (أيس) بدلا من (يأس) ، أو تقدم لامها على فائها ، كما في : (أشياء) ... وهكذا[4] . وقد عدَّ ابن فارس القلب من سنن العرب وعاداتها ، قال : (ومن سنن العرب القَلبُ . وذلك يكون في الكلمة ، ويكون في القصة ...)[5] .

وقد ورد القلب المكاني في شعر جميل خمس مرات محصورًا في كلمتين؛ فقد وردت كلمة (أيس) مقلوب (يأس) في بيتين من قصيدتين مختلفتين ، ووردت كلمة (الألي) مقلوب (الأوَل) في ثلاثة أبيات من قصائد مختلفة ؛ أما (أيس) فقد وردت في قوله[6] :

عَرَضتُ عَلى قَلبي الفِراقَ فَقالَ لي مِنَ الآنَ فَأَيس لا أَغُرُّكَ مِن صبرى

وقد كان بمقدور الشاعر أن يورد الكلمة على أصلها من غير قلب ، فيقول

(١) زورة أسفار : كثيرة الأسفار . والدف : الجنب . والتباشير : آثار بجنب الدابة من الدبر ، وهي القرحة .
(٢) الني : السمن . المخيل : المبشر بالخير . البيوت : الأمر يبيت له صاحبه مهتمًا .
(٣) انظر ديوان جميل الصفحات الآتية على سبيل المثال : ٣١ ، ٣٧ ، ١٢٦ .
(٤) انظر شرح الشافية ٢١/١ ، ٢٢ .
(٥) انظر الصاحبي في فقه اللغة لابن فارس ص ٢٠٨ ، والمزهر للسيوطي ٤٧٦/١ .
(٦) ديوانه ص ١٠٠ .

(فايئس) ، دون أن يضرّ ذلك بموسيقى بحر الطويل ، حيث ستكون التفعيلة الثانية (مفاعلين) صحيحة ، فلماذا لجأ إلى القلب؟!

ربما كان في ذلك لفت للانتباه إلى حالة هذا المعنّى ، بسبب فراق من يهوى .

أما الموضع الثاني الذي استعمل فيه الشاعر (أيس) بدلا من (يأس) فقد جاء في قوله[1] :

صَدَّت بُثَينَةُ عَنّي أَن سَعى ساعٍ وَآيَسَت بَعدَ موعود وَإِطماعٍ

حيث استعمل (آيست ، بدلاً من (أيأست) ، وقد كان بإمكانه أيضًا أن يستخدم الكلمة على أصلها ، دون أن يخل ذلك بموسيقى بحر البسيط الذي تنتمي إليه القصيدة ، وربما كان في إخلاف التوقع لفت للانتباه إلى ما يعانيه الشاعر من صد بثينة؛ فهو يريد أن يُشرك الآخرين معه بلفت انتباههم ، ولاسيما أن الشاعر قد استعمل هذه الكلمة على أصلها في موضع آخر من شعره ، فقال[2] :

وَقَد أَيأَسَت مِن نَيلِها وَتَجَهَّمَت وَلَيأسُ إِن لَم يُقدَرِ النَّيلُ أَمثَلُ

أما الكلمة الثانية : فهي كلمة (الألى) مقلوب (الأُولَ) ، وقد تكرر ورودها ثلاث مرات في الأبيات الآتية[3] :

أعائدة يا بثن أيامنا الألى بذي الظلم أم لا ما لهن رجوعُ
مَحا اللَّهُ حبَّ الأُلى كنّ قَبلها وَحَلَّت مَكاناً لَم يَكن حُلَّ مِن قَبلُ
أَعِن ظُعُنِ الحَيِّ الأُلى كُنتَ تَسأَلُ بِلَيلٍ فَرَدّوا عيرَهُم وَتَحَمَّلوا

ولا يتغير الوزن في الأبيات الثلاثة إذا استعمل الشاعر الكلمة على أصلها دون قلب ، وربما كان ذلك لغة لبعض العرب ، وعلى ذلك فجميل ليس بدْعًا فيما يقول ، وقد ذكر الأستاذ الدكتور شعبان صلاح أن هذه الكلمة قد وردت في شعر أبي تمام خمس مرات ، وهذا أكبر قدر من تردد هذه الظاهرة في شعر شاعر ، وأنه لا يعرف استعمالها

(١) ديوانه ص ١٢٣ .
(٢) ديوان ص ١٦١ .
(٣) ديوانه ص ١٢١ ، ١٥٨ ، ١٦٢ .

إلا مرة في شعر عبيد بن الأبرص قبل أبي تمام[1] ، وها هي هذه اللفظة تتكرر في شعر جميل ثلاث مرات ، وكان يسبق أبا تمام زمنًا .

تغييرُ الإعراب عن وجهه :

قد يضطر الشاعر فينصب ما يكون الوجه فيه الرفع ، أو يعطف بالرفع على المجرور ، فيغيرّ الإعراب عن وجهه ، وقد ورد ذلك كثيرًا في الشعر العربي القديم ، كما في قول الشاعر :

وَجَدنا الصالحين لَهُم جزاءٌ وجنّاتٍ وعيناً سلسبيلا

فنصب جنّات وما بعدها ، وكان الوجه الرفع عطفًا على قوله «جزاءٌ»[2] .

وقد عطف «جميل» المرفوع على المجرور في شعره مرتين : المرة الأولى في قوله[3] :

سَبَتني بِعَينَي جُؤذُرٍ وَسطَ رَبرَبٍ وَصَدرٍ كَفاثورِ اللُجَينِ وَجيدُ

حيث رفع «جيد» ، وكان الوجه الجرّ عطفًا على قوله : «وصدرٍ» ، ولقد لجأ الشاعر إلى ذلك تفاديًا للإقواء ، الذي كان من الممكن أن يقع في القصيدة؛ لأن القوافي فيها مرفوعة ، ثم إن رفع كلمة «جيد» مع أن حقها الجرّ يوحي بإعجاب الشاعر وانبهاره بهذا الجيد ، الذي سباه مع غيره من مواطن الجمال والحسن في محبوبته؛ فخالف برفعه ليتفادى «الإقواء» من ناحية ، وليلفت الانتباه إلى هذا الجمال من ناحية أخرى .

أما المرة الثانية ، فقد جاءت في قوله[4] :

وَبَينَ الصَفا وَالمَروَتَينِ ذَكَرتُكُم بِمُختَلِفٍ من بين ساعٍ وَموجِفُ

فقد خالف الشاعر بعطف (موجف) مرفوعًا على (ساعٍ) المجرور ، وكان الوجه الجرّ؛ لأن (ساعٍ) مجرور ، وما بعده معطوف عليه داخل في معناه ، فحكمه أن يكون جاريًا على لفظه ، وقد اضطر الشاعر إلى ذلك ليتفادى «الإقواء»؛ لأن القوافي في القصيدة مرفوعة .

---

(١) انظر شعر أبي تمام دارسة نحوية . د. شعبان صلاح ص ٢٢٦ .

(٢) انظر ضرورة الشعر للسيرافي ص ٢٠٣ ، والأصول لابن السرّاج ٤٧٤/٣ .

(٣) ديوانه ص ٦٦ .

(٤) ديوان ص ١٣١ .

حذف الفتحة التي هي علامة إعراب من آخر الفعل المضارع :

تظهر الفتحة على الواو والياء من الفعل المضارع المعتلّ الآخر لخفّتها؛ وقد يضطر الشاعر فيسكن الواو أو الياء في موضع النصب ، ولهذه الظاهرة نظائر في الشعر العربي القديم كقول الشاعر :

إذا شِئتَ أن تَلهو ببعض حَديثِها رَفَعنَ وَأَنزَلنَ القَطينَ المُوَلَّدا

وقول الآخر :

فَما سَوَّدَتني عامِرٌ عَن وِراثَةٍ أَبى اللَهُ أَن أَسمو بِأُمٍّ وَلا أَبِ

وقول الآخر :

وأن يعرين إن كُسِيَ الجواري فتنبو العين عن كرم عجاف

ألا ترى أنه قد حذف الفتحة من آخر «تلهو» ، و«أسمو» ، و«تنبو» تخفيفًا وإجراءً للنصب مجرى الرفع[1] .

وقد وصف ابن جني حذف الفتحة من آخر المضارع المعتل حال النصب بالكثرة ؛ حيث قال : (وقد كثر إسكان الياء في موضع النصب)[2] .

كما علّل ذلك بقوله : (ولذلك ما تجد أخفّ الحركات الثلاث - وهي الفتحة - مستثقلة فيها حتى يجنح لذلك ويستروح إلى إسكانها)[3] .

وعلى كل حال ، فقد ورد هذا التصرف الأسلوبي في شعر «جميل» ثلاث مرات في قوله[4] :

وَإِنّي لاستَجري لَكِ الطَيرَ جاهِداً لَتَجري بِيُمنٍ مِن لِقائِكِ أَو سَعدِ

وقوله[5] :

فَهَل بثينَةُ يا للنَّاس قاضِيتي دَيني وفاعِلَةٌ خَيراً فَأجزيها

(١) انظر ضرائر الشعر لابن عصفور ص ٩٠ ، والضرائر للألوسي ص ١٢٢ .

(٢) الخصائص ٣٤١/٢ .

(٣) السابق ٢٩١/٢ .

(٤) ديوانه ص ٧٧ .

(٥) ديوانه ص ٢١٨ .

حيث سكّن ياء (تجري) و(أجزى) مع الناصب ؛ ليستقيم له وزن البيت في الموضعين .

وقوله :

وَهل أنا مَعذورٌ فأبكي مِن التِي أَراها عَلَى الهِجرانِ يَنمِي لَها وُدّي

حيث سكن ياء (أبكى) مع أنه منصوب بأن مضمرة بعد فاء السببية المسبوقة باستفهام ليتزن له الطويل .

إجراء المرفوع من الفعل مجري المجزوم :

قد يضطر الشاعر فيحذف علامة الإعراب (الضمة) من الحرف الصحيح تخفيفًا وإجراء للوصل مجرى الوقف ، أو تشبيهًا للضمة بالضمة من عَضُد ... ، نحو قول امرئ القيس :

فَاليَومَ أشربْ غَيرَ مُستَحقِبٍ إِثماً مِنَ اللهِ وَلا واغِلِ

وقول الآخر :

سيروا بَني العَمِّ فَالأَهوازُ مَنزِلُكُم وَنَهرُ تيرى فما تَعرِفْكُمُ العَرَبُ

يريد : فما تعرفُكم ، وقول الآخر :

ونَاع يخبرْنا بمقتل سيدٍّ تقطع من وجدٍ عليه الأنامل

يريد : يخبرُنا . . وأنكر المبرد والزجاج التسكين في جميع ذلك ، لما فيه من إذهاب حركة الإعراب وهي لمعنى ، ورويا موضع «فاليوم أشرب» : «فاليوم فاشرب» ، وموضع : فما تعرفكم» : «فلم تعرفكم» والصحيح أن ذلك جائز سماعًا وقياسًا ...)[1] .

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر جميل مرة واحدة في قوله[2] :

فَإِن لَم تَكُن تَقطَع قُوى الوُدّ بَينَنا وَلَم تَنسَ ما أَسلَفتُ في سالِفِ

فسكّن العين من «تقطع» ، والوجه أن يقول : «تقطعُ» بالرفع ، وقد اضطر الشاعر إلى ذلك ليستقيم له وزن البيت ، وقد يجوز أن يكون الجزم أيضًا على المجاورة

(١) ضرورة الشعر لابن عصفور ص ٩٤ ، ٩٥ ، والضرائر للألوسي ص ١٩٢ .

(٢) ديوانه ص : ١٠٣ .

للمجزوم ، فيكون الشاعر قد جزم الفعل (تقطع) ؛ لأنه جاور الفعل (تكنْ) المجزوم كما قالت العرب : «هذا جُحر ضبٍّ خَرِبٍ» على (أن قومًا من النحويين يحكون أن كثيرًا من العرب يسكنون لام الفعل إذا اتصلت بها الهاء والميم ، أو الكاف والميم؛ كقولهم : «إِنَّأَكْرَمكُمْ» و«أعظمْكم» وقد حكي عن بعض القراء : ﴿إِنَّ ٱللَّهَ يَأْمُرُكُمْ﴾ (١) (٢) .

ومعنى هذا أن الشاعر حين أجرى المرفوع مجرى المجزوم ، لم يكن بدعًا في ذلك ، إنما هو سائر على سنن العرب التي سلكوها .

حذف الفتحة التي هي علامة إعراب من آخر الاسم المعتلّ :

كثر ورود هذا التصرّف في الشعر العربي القديم ، ووصف ابنُ عصفور ذلك بأنه من الضرائر الحسنة قال (وتسكين الياء في حال النصب من الضرائر الحسنة)(٣) .

ولم يردْ إسكان الياء في موضع النصب في شعر جميل إلا مرة واحدة في قوله(٤) :

ولو أن راقي الموت يَرقي جنازتي بمنطقها في الناطقين حييتُ

حيث سكّن الياء من «راقي» ، مع أنها في موضع نصب؛ ليتزن له الطويل .

ومن ذلك أيضًا حذف الفتحة من آخر الفعل الماضي تخفيفًا ، وقد ورد ذلك في شعر جميل مرة واحدة في قوله(٥) :

فَما أَنا في طولِ الحَياةِ بِراغِبٍ إِذا قيلَ قَد سوّي عَلَيها صَفيحُها

أراد : «سُوِّيَ» فأسكن ياء الفعل الماضي ، وقد وصف ابن عصفور هذا التصرف بقوله : (وحذفها من الفعل المعتل اللام أحسن من حذفها من آخر الصحيح اللام ... وقد جاء ذلك في سعة الكلام ، قرأ الحسن : ﴿وَذَرُواْ مَا بَقِيَ مِنَ ٱلرِّبَوٰٓاْ﴾ (٦) ، سكن الياء ، إلا أن ذلك شاذ يحفظ ولا يقاس عليه)(٧) .

---

(١) سورة البقرة من الآية (٦٧) .
(٢) ضرورة الشعر السيرافي ص ص ١٢٤ ، ١٢٥ .
(٣) انظر ضرائر الشعر ص ٩٣ .
(٤) ديوانه ص ٣٨ .
(٥) ديوانه ص ٥١ .
(٦) سورة البقرة آية ٢٧٨ .
(٧) ضرائر الشعر لابن عصفور ص ص ٨٨ ، ٨٩ .

رفع المضارع بعد فاء السببيّة :

تقتضي القواعد النحوية أن يُنصب الفعل المضارع بـ (أنْ)- وهي واجبة الحذف- بعد الفاء المجاب بها نفي محض ، أو طلب محض[1] ؛ ولذلك يقول ابن مالك :

وَبَعـدَ فَـا جـوَابِ نَفـيٍ أو طَلَـب مَحـضَينِ أن وَسَـترُهَا حَـتمٌ نَـصَب

وقد ورد الفعل المضارع مرفوعًا بعد هـذه الفـاء المسبوقة بطلـب محـض في قـول جميل[2] :

وَقـــالَ خَليلـــي إنَّ ذا لـــسفاهة أَلا تَزجُـرُ القَلـبَ اللَّجـوجَ فتلحـق

وكان الوجه أن يقول : «فتحلقا» إلا أن ذلـك يـؤدي إلى «الإقـواء» ؛ حيـث إن قافية القصيدة مرفوعة .

المطابقة النحوية في شعر جميل :

تذكير المؤنث :

عَدّ ابنُ عصفور تذكير المؤنث من الضرورات الشعريّة ، قـال : (وإن جـاء شـيء من ذلك في سعة الكلام ، كان شاذًا يحفظ ولا يُقاس عليه . وسواء في ذلـك أن يُفـصل بين الاسم والفعل أو لا يُفصل ، نحو ما حكي من قولهم : قال فلانة ، وحضر القاضـي اليوم امرأة . . وتذكير المؤنث أحسن من تأنيث المذكر؛ لأن التذكير أصل التأنيث ، فإذا ذكرت المؤنث ألحقته بأصله ، وإذا أنثت المذكر أخرجته عن أصله)[3] .

أما ابن جني فقد جعل تذكير المؤنـث مـن الحمـل علـى المعـنى ، قـال : (وتـذكير المؤنث واسـع جـدًّا؛ لأنـه ردّ فـرع إلى أصـل . لكـن تأنيـث المـذكر أذهـب في التنـاكر والإغراب)[4] ، وعلى كل حال فقد ابتعد شاعرنا عن التنـاكر والإغـراب فلـم يـرد في شعره تأنيث لمذكر ، وإنما ورد تذكير المؤنث خمس مرات ، ومن ذلك قوله[5] :

(١) انظر شرح ابن عقيل على الألفية ٣٢١/٢- ٣٢٤ .

(٢) ديوانه ص ١٤٦ .

(٣) انظر ضرائر الشعر لابن عصفور ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، وضرورة الشعر للسيرافي ص ٢٠٧ .

(٤) الخصائص لابن جني ٤١٥/٢ .

(٥) ديوان ص ١١٦ .

أبـت مقلـتي كتمـان مـا بي وَبَيَّنـتْ مكان الذي أُخفى ، وفاض المدامعُ

أراد : وفاضت المدامع ، فحذف علامة التأنيث من الفعل ، وقد كان بإمكان الشاعر أن يقول : (وفاضت مدامعُ) ، فيحذف (ال) دون أن ينكسر الوزن ، غير أنه آثر إثباتها والمجيء بالكلمة معرفة بدلاً من تنكيرها ، فاضطره ذلك إلى تذكير ما يجب تأنيثه ومن ذلك قوله أيضًا[1] :

فـشيّب رَوعـاتُ الفِـراقِ مَفـارِقي وَأَنشَزنَ نَفسي فَوقَ حَيثُ تَكونُ

أراد : فشيبت روعات الفراق مفارقي ، فحذف تاء التأنيث من الفعل ، ليستقيم له وزن الطويل .

وقد ذهب أبو سعيد السيرافي إلى عدم استقباح تذكير المؤنث فيما ليس بحيوان ، إذا تقدم الفعل فيه كقوله تعالى : ﴿ وَأَخَذَ ٱلَّذِينَ ظَلَمُواْ ٱلصَّيْحَةُ ﴾[2] ، وقوله تعالى : ﴿ فَمَن جَآءَهُۥ مَوْعِظَةٌ مِّن رَّبِّهِۦ ﴾[3] ؛ لأن الفعل إذا تقدم فهو عارٍ من علامة الاثنين والجماعة ، فشبهوا تعريه من علامة التأنيث بذلك ، أما إذا كان الفاعل مؤنثًا حيوانًا ، وتقدم الفعل ، لم يَحْسُن التذكير إلا في الشعر ؛ لا يحسن أن تقول : «ذهب هند» ، ولا «ذهب امرأة»[4] .

وقد ورد التذكير في شعر جميل ، مع أن الفاعل مؤنث حيوان في قوله[5] :

فكـم غُـصَّةٍ في عـبرة قـد وجـدتُها وهَّيجهـا مـنى العيـونُ الـذَّوارفُ

فذكر الفعل (هيّجها) ، وكان ينبغي أن يقول : وهيجتها ؛ لأن العين مؤنثة ، ولكنه تأولها بمعنى الطرف ، ومن ذلك قوله[6] :

فظلـت لعينيـك اللجـوجين عـبرةٌ يُهيجّهـا بـرحُ الهـوى فتمـورُ

أراد : لعينيك اللجوجتين ؛ فلم يدخل عليها هاء التأنيث .

---

(١) ديوانه ص ٢٠٠ .

(٢) سورة هود من الآية ٦٧ .

(٣) سورة البقرة من الآية ٢٧٥ .

(٤) انظر ضرورة الشعر للسيرافي ص ص ٢١١ ، ٢١٢ .

(٥) ديوانه ص ١٢٨ ، وانظر كذلك ص ص ٣٦ ، ١٢٩ .

(٦) ديوانه ص ٩٤ ، وانظر ص ١٩٢ .

في المطابقة النحوية بين النعت والمنعوت :

قرر النحاة أن النعت يجب فيه أن يتبع ما قبله في إعرابه ، وتعريفه أو تنكيره؛ فمثلاً لا تُنعت المعرفة بالنكرة ، فلا يقال : «مررت بزيد كريم» ، ولا تُنعت النكرة بالمعرفة ، فلا يقال : «مررت برجل الكريم» ، ولذلك يقول ابن مالك :

ولـيُعْطَ في التعريف والتنكير ما لما تلا ، كـ«امرر بقوم كُرما»[1]

وقد ورد في شعر جميل نعت المعرفة بالنكرة في قوله[2] :

لَهـا مُقلَتا ريمٍ وَجيدُ جِدايَةٍ وبطن كَطَيِّ السابِرِيَّةِ أَهيَفُ
من الساجيات الطّرْف حُور كأنها نعاجُ غذاهُنَّ الأريضُ فلفلفُ

أراد : من الساجيات الطرف الحور ، فاضطره الوزن إلى نعت المعرفة بالنكرة ، ومن ذلك قوله أيضا[3] :

كَأَنَّ الخُدورَ أَولَجَت في ظِلالِها ظِباء المَلا لَيسَت بِذاتِ قُرونِ
إِلى رُجُحِ الأَعجازِ حورٍ نَمى بِها مَعَ العِتقِ وَالأَحسابِ صالِحُ دينِ

أراد إلى رُجُح الأعجاز الحور .

وكما يجب مطابقة النعت للمنعوت في التعريف والتنكير ، يجب مطابقته له أيضًا في التوحيد وغيره أي في الإفراد والتثنية والجمع ، وفي التذكير والتأنيث؛ فحكمه فيها حكم الفعل : يقول ابن مالك :

وَهوَ لَدَى التَّوحِيدِ وَالتَّذكِيرِ أو سِوَاهُمَا كالفِعلِ فاقفُ مَا قَفَوا

وقد ورد خلافُ ذلك في شعر جميل ، حيث لم يطابق بين النعت ومنعوته في الإفراد في قوله[4] :

إذا ولج النـاسُ الظـلال فإنـه مع الشاء حتى يَسْرَحَ الشَّاءَ مُحْقِفُ
لـه قحمـةٌ سـودٌ رِبـابٌ كأنهـا إذا وردتْ مـاءً بـراذينُ ترجُـف

---

(١) انظر شرح ابن عقيل على الألفية ١٧٨/٢ .

(٢) ديوانه ص ١٣٤ .

(٣) ديوانه ص ٢٠٧ .

(٤) ديوانه ص ١٣٧ والقحمة : المسنّ من المعز ، ورباب : مجتمعة ، والبراذين : جمع برذون ، وهو الفرس من غير نتاج العرب ، وهو صغير الحجم .

حيث نعت (قحمة) وهي مفرد بالجمع (سود) ، وكانت المطابقة النحوية تقتضي أن يقول : «له قمحة سوداء» ؛ إلا أن الوزن اضطره إلى ذلك ، وقد تبدو المطابقة النحوية منتفية بين النعت والمنعوت في قوله[1] :

شأْتُك وأحذتُك الهوى ثعلبيّة شآك بها حيٌّ يمانون شرّقوا

حيث نعت (حيّ) وهو مفرد من الناحية النحوية ؛ حيث إنه يمكن أن يثني وأن يجمع ، نعته بالجمع (يمانون) ، إلا أنه نظر إلى معنى المنعوت المعجمي ؛ لأن كلمة الحيّ معناها الفريق من الناس ؛ فهي جمع بالمعنى المعجمي ؛ وبذلك يكون المعنى المعجمي قد ناب مناب المعنى النحوي ، وتحققت المطابقة النحوية ، ومن هذا القبيل قوله[2] :

تَفَرَّقَ أَهلانا بُثَين فَمِنهُمُ فَريقٌ أَقاموا وَاِستَمَرَّ فَريقُ

حيث نعت (فريق) بجملة (أقاموا) ، والتي اشتملت على ضمير يربطها بالمنعوت وهو واو الجماعة ؛ لأنه نظر إلى معنى (فريق) المعجمي ، وهو من هذه الناحية جمع لا مفرد .

في المطابقة النحوية بين المبتدأ والخبر :

توجب القاعدة النحوية ضرورة مطابقة الخبر للمبتدأ إفرادًا وتثنية وجمعًا حال كون الخبر مفردًا غير جملة ولا شبه جملة ، وقد ورد خلاف ذلك في شعر جميل ، مما يبدو معه انتفاء المطابقة النحوية بين المبتدأ والخبر ، ومن ذلك قوله[3] :

وَأَنتَ اِمرُؤ مِن أَهلِ نَجدٍ وَأَهلُنا تَهامٌ فَما النَّجدِيُّ وَالمُتَغَوِّرُ

حيث أخبر بالواحد عن الجمع في قوله : «وأهلنا تهام» ؛ إلا أنه نظر إلى لفظ «أهل» الذي يمكن أن يُثني وأن يجمع من الناحية النحوية ، ولم ينظر إلى معناه المعجمي الذي يدل على الجمع .

ومن ذلك قوله[4] :

أَبيتُ مَعَ الهُلاكِ ضَيفاً لِأَهلِها وَأَهلي قَريبٌ موسِعونَ ذَوُو فَضلِ

(١) ديوانه ص ١٦٤ شأثك : سبقتك ، وأحذتك : أعطتك .

(٢) ديوانه ص ١٥٢ .

(٣) ديوانه ص ٩١ .

(٤) ديوانه ص ١٧٧ .

حيث اكتفى بالواحد عن الجمع في قوله : «وأهلي قريب» ؛ لأنه نظر إلى لفظ «أهل» ، ويجوز أن يكون عبر بالواحد عن الجمع- هنا- لأجل «فعيل» على حد قول الشاعر :

نصبنْ الهَوى ثُمَّ ارتَمَينَ قُلوبنا بأعين أعداءٍ وهُنّ صديقُ

وقول : عروة بن جزام :

ليالي لا عفراء منك بعيدة فتسلى ولا عفراء منك قريب

إذ تصلح «فعيل» للمفرد والمثنى والجمع والمذكر والمؤنث ، وقد ورد ذلك في شعر جميل أيضًا في قوله[1] :

أموت وألقى الله يابثنُ لم أَبُحْ بسِّرك والمستخبرون كثيرُ

الإخبار بالمعرفة عن النكرة :

منع النحاة أن يخبر بالمعرفة عن النكرة؛ (فأصل المبتدأ أن يكون معرفة ، وأصل الخبر أن يكون نكرة؛ ولأن الغرض في الإخبارات إفادة المخاطب ما ليس عنده وتنزيله منزلتك في علم ذلك الخبر ، والإخبار عن النكرة لا فائدة فيه . . فإذا اجتمع معك معرفة ونكرة ، فحق المعرفة أن تكون هي المبتدأ ، وأن يكون الخبر النكرة ... ، وربما اضطر شاعر فقلب وجعل الاسم نكرة والخبر معرفة ...)[2] .

وفي شعر «جميل» ، لم يردْ هذا القلب إلا مرة واحدة في قوله[3] :

عليكِ سلامُ الله أمَّ مُطَّرفٍ وإن كان هذا الحبّ لا يتصرّف
تقول وقد فاضتْ من العين عَبْرَةٌ أفقْ إنّ جهلاً منك هذا التكلُّفُ

حيث حكم الشاعر للنكرة بدلا من حكمها بحكم المعرفة فأخبر عنها بالمعرفة ، حيث أخبر بـ«هذا التكلف» ، وهو معرفة ، عن «جهلاً» وهو نكرة ، وقد حسّن ذلك وصف النكرة بالجار والمجرور الذي هو «منك» ، والتقدير : جهلاً كائنًا منك ،

(١) ديوانه ص ٩٥ ، وانظر كذلك ص ٦١ ، ٦٢ ، ١٢٢ ، ١٢٨ .
(٢) شرح المفصل لابن يعيش ٨٥/١ ، ٩١/٧ ، وانظر كذلك مغني اللبيب لابن هشام ٥٢٤/٢ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ٢٩٥ .
(٣) ديوانه ص ١٣٥ .

والنكرة إذا وصفت قربت من المعرفة . ولا شك أن الإخبار عن النكرة بالمعرفة في البيت السابق قد ساعد على ضبط الوزن والقافية .

مجئ خبر (كاد) ماضيًا :

القياس في خبر (كاد) وأخواتها أن يكون جملة فعليّة فعلها مضارع . قال السيوطي : (وانفردت هذه الأفعال بالتزام كون خبرها مضارعًا)[1] .

وقد ورد استخدام «جميل» خبر (كاد) ماضيًا في قوله[2] :

هَمَمتُ وَقَد كادَت مِراراً تَطَلَّعَت إِلى حَربِهِم نَفسي وَفي الكَفِّ مُرهَفُ

فأتى بخبر (كاد) ماضيًا ، وهو قوله : (تطلعت) ، والقياس أن يكون مضارعًا كما هو مقرر ، و لم يكن هذا الاستخدام موجودًا في الشعر العربي القديم ، صحيح قد ورد مجئ خبر «عسى ، وكاد» اسمًا على ندرة ، كما في قول الشاعر :

أَكْثَرْتَ في العَذْلِ مُلِحّاً دائِمًا لا تُكْثِرَنْ إِنِّي عَسَيْتُ صائِمًا

وقوله :

فَأُبتُ إِلى فَهمٍ وَما كِدتُ آيِباً وَكَم مِثلِها فارَقتُها وَهيَ تَصفِرُ[3]

لكن لم يرد خبر هذه الأفعال ماضيًا ، وربما كان مجيء الخبر ماضيًا مناسبًا لسياق القصيدة ؛ فالشاعر يريد أن يظهر شجاعته حينما جرّد أهل «جمل» أسيافهم محاولين الإطاحة به ؛ لأنه كان في الحيّ عندهم لمقابلة «جمل» ؛ ولذلك يقول تطلعت إلى حربهم نفسي مرارًا ، وتقديم الحال (مرارًا) على الفعل (تطلعت) يؤكدِ رغبته في نزالهم ، ولا شك أن مجيء الخبر بلفظ الماضي أوفق للسياق ، مما لو جاء به بلفظ المضارع ، فالرغبة في نزالهم ليست حديثة بل هي قديمة في نفسه ، ولكن الخوف على نفس جمل هو دائمًا ما يمنعه من ذلك ، وإلى جانب ذلك فقد كان استخدام خبر (كاد) ماضيًا معينًا على ضبط الوزن ، ولو جاء به على الأصل مضارعًا لا نكسر البيت .

---

(١) انظر همع الهوامع ٤١٦/١ ، وشرح ابن عقيل ٢٩٩/١ ، وشرح المفصل لابن يعيش ١١٩/٨ .

(٢) ديوانه ص ١٣٥ .

(٣) انظر شرح ابن عقيل ٤١٦/١ ، ٤١٧ .

تجرّد خبر (عسى) من (أنْ) :

مذهبُ جمهورِ البصريين أن (عسى) لا يتجرّد خبرُها من «أنْ» إلاّ في الشعر والسبب في ذلك أن (أنْ) تخلص الفعل للاستقبال يقول ابنُ يعيش : (ولا يكون خبرها إلا فعلاً مستقبلاً مشفوعًا بأن الناصبة للفعل قال الله تعالى : ﴿فَعَسَى ٱللَّهُ أَن يَأْتِيَ بِٱلْفَتْحِ﴾ .... وأما لزوم «أنْ» الخبر فلما أريد من الدلالة على الاستقبال ، وصرف الكلام إليه؛ لأن الفعل المجرد من «أن» يصلح للحال والاستقبال ، و«أنْ» تخلصه للاستقبال ، والذي يؤيد ذلك أن الغرض بـ«أن» الدلالة على الاستقبال لا غير)[1] .

أمَّا سيبويه ، فإنه يجيز اقتران خبر «عسى» بـ«أنْ» قال : (واعلم أن من العرب من يقول ، عسى يفعل؛ يشبهها بـ(كاد يفعل) ، فـ(يفعل) حينئذ في موضع الاسم المنصوب في قوله : عسى الغوير أبؤسًا)[2] .

وأيا ما كان الرأي حول اقتران خبر «عسى» بـ«أنْ» ، فقد ورد خبر (عسى) مجردًا من «أنْ» في شعر جميل في قوله[3] :

وقالت : ترفّقْ في مقالة ناصحٍ عسى الدهر يومًا بعدَ نأى يساعفُ

وتجريد الخبر من (أنْ) قد ساعد على ضبط الوزن والقافية .

الفصل للضمير مع إمكان الوصل :

لا يجوز وضع الضمير المنفصل موضع المتصل متى أمكن الاتصال؛ لقصد الاختصار الموضوع لأجله الضمير؛ فلا تقول في أكرمتك : «أكرمت إياك»؛ لأنه يمكن الإتيان بالمتصل ، فتقول : أكرمتك . يقول ابن مالك :

وفي اختيار لايجيءُ المنفصلْ إذا تأتّى أن يجيء المتصلْ[4]

مع اختلاف ماً، ونحو "ضمنتْ إياهمُ الأرض" الضرورة اقتضتْ

وقد جاء الضمير في الشعر منفصلاً مع إمكان الإتيان به متصلاً ضرورة كقول الفرزدق :

---

(١) انظر شرح المفصل لابن يعيش ١١٦/٧ ، ١١٨ ، وشرح ابن عقيل ٣٠١/١ .

(٢) انظر الكتاب ١٥٨/٣ .

(٣) ديوانه ص ١٢٩ .

(٤) انظر شرح ابن عقيل ٩٧/١ ، وهمع الهوامع للسيوطي ٢٠٨/١ .

بِالباعِثِ الوارِثِ الأَمواتِ قَد ضَمِنَت إِيّاهُمُ الأَرض في دهر الدَّهارِيرِ

يريد : قد ضمنتهم ، وقول حُمَيْد الأرْقط :

إليك حتى بلغت إيّاكا

يريد : حتى بلغتك ...)[1] .

ولم يرد هذا التصرف في شعر جميل إلا مرة واحدة في قوله[2] :

وَيَحسَبُ نِسوانٌ مِنَ الجَهلِ أَنَّني إِذا جِئتُ إِيّاهُنَّ كُنتُ أُريدُ

حيث عدل عن وصل الضمير إلى فصله في قوله : «جئت إياهن» ، وكان ينبغي أن يقول : «جئتهن» ، ودون هذه المخالفة اللغوية التي ارتكبها الشاعر ينكسر وزن البيت .

وضع ضمير الرفع المنفصل حيث لا يسوغ ذلك في الكلام :

ورد هذا التصرّف في شعر جميل مرة واحدة في قوله[3] :

سقى الله بيتًا لستُ أقرب أهله ولا أنت إلا أن يُعَنَّفَ زائرُهْ

وكان الوجه أن يُقال : لست أقرب أهله ولا إياك ، وقد اضطره إلى ذلك الحفاظ على استقامة وزن البيت .

نصب المضارع بأن ظاهرة بعد «كيما» :

تقتضي القاعدة النحوية أن «كيما» إذا لم تدخل عليها اللام ، كان الفعل بعدها منتصبًا بإضمار «أنْ» ، ولا يجوز إظهارها في فصيح الكلام ، يقول ابنُ هشام : «ولا تظهر» أنْ بعد «كي» إلا في الضرورة كقوله :

فَقالَت أَكُلَّ الناسِ أَصبَحتَ مانِحاً لِسانَكَ كَيما أَن تَغُرَّ وَتَخدَعا

وعن الأخفش أنّ «كي» جارة دائمًا ، وأن النصب بعدها بأنْ ظاهرة أو مضمرة ، ويردّه نحو : «لكيلا تأسوا» فإن زعم أن «كي» تأكيد للام كقوله :

---

(١) انظر شرح ابن عقيل ٩٩/١ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ٢٦١ ، والخصائص لابن جني ٣٠٧/١ .

(٢) ديوان جميل ص ٦٤ .

(٣) ديوانه ص ١٠٠ .

ولا لِلمـــا بهـــم أبـــدًا دواء

رُدَّ بأن الفصيح المقيس لا يُخّرجُ على الشاذ ، وعن الكوفيين أنها ناصبة دائمًا ، ويرده قولهم «كيمه» كما يقولون : لمه ، وقولُ حاتم :

وأوقدتُ نـاري كـي ليبـصرَ ضـوؤها وأخرجـت كلـي وهـو في البيـت

لأن لام الجر لا تفصل بين الفعل وناصبه ...)[1] .

وعلى أي حال فلـم يـرد هـذا الاسـتعمال في شـعر «جميـل» إلا مـرة واحـدة في قوله[2] :

فَقالَت أَكُـلَّ النـاسِ أَصـبَحتَ مانِحـاً لِـسائِكَ كَيمـا أَن تَغُـرَّ وَتَخـدَعا

وهذا هو البيت الذي استشهد به كـثير مـن النحـاة علـى إظهـار (أنْ) بعـد كيمـا ضرورة ، ودون هذه المخالفة اللغوية لا يستقيم وزن البيت . يقـول ابـن يعـيش : (وإذا كانت «كي» حرف جر؛ فالفعل بعدها ينتصب بإضمار «أن» ، كما يكـون كـذلك مـع اللام في نحو قولك : «قصدتك لتكرمني» ، والمراد : لأن تكـرمني ، والـذي يـدل علـى ذلك أن الشاعر قد أظهر «أنْ» لما اضطر إلى ذلك ، قال جميل : فقالـت أكـل النـاس ... البيت)[3] .

ترخيم الاسم في غير النداء إجراء له مجرى النداء عند الاضطرار:

الترخيم هو حذف أواخر الكلم في النداء ، وقد يحذف للضرورة آخرُ الكلمـة في غير النداء ، وقد وردت هذه الظـاهرة في الـشعر العـربي القـديم كـثيرًا ، كمـا في قـول الشاعر :

لَـنِعمَ الفَـتى تَعـشو إِلى ضَـوءِ نـارِهِ طَريفُ بنُ مالٍ لَيلَةَ الجـوعِ وَالخَـصرِ

يريد : ابن مالك ، فحذف حرفًا لغير ترخيم[4] .

وقد ورد حذف آخر الكلمة في غير النداء مرتين في شعر «جميل» :

---

(١) انظر مغني اللبيب لابن هشام ١٨٣/١ ، وشـرح الأشمـوني ٤٥٣/١ ، ٢٧٨/٢ ، وشـرح الرضـي على الكافية ٤٩/٤ ، ٥٠ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ٦٠ .

(٢) ديوانه ص ١٢٦ .

(٣) شرح الفصل ١٤/٩ .

(٤) انظر شرح ابن عقيل على الألفية ٢٧٠/٢ ، ١٥٠/١ ، وضرائر الـشعر لابـن عـصفور ص ١٣٦-١٤٣ .

المرة الأول في قوله[1] :

أُريـــدُ صَـــلاحَها وَتُريـــدُ قَتلـــي وَشَـــتّى بَـــينَ قَتلـــي وَالـــصَلاحِ

أراد «فشتّان» فحذف النون من آخر الكلمة لغير ترخيم ، وقد استعمل هذه الكلمة على أصلها في موضع آخر ، فقال[2] :

هِـيَ البَـدرُ حُـسناً وَالنِّـساءُ كَواكِـبٌ وَشَـتّانَ مـا بَـينَ الكَواكِـبِ وَالبَـدرِ

ودون حذف النون من «شتّان» في البيت لا يتزن له بحر الوافر ، أما المرة الثانية التي حذف فيها آخر الكلمة في غير ترخيم فقوله[3] :

بُـــثَينَ اِلزَمـــي لا إِنَّ لا إِن لَزِمتِـــهِ عَلـــى كَثـــرَةِ الواشـــينَ أَيُّ مَعـــونِ

أراد : «أي معونة» ، وهذا البيت مما استشهد به كثير من النحاة على هذه الظاهرة ، يقول الرضي : (أقول : قال سيبويه : لم يجئ في كلام العرب «مفعل» ، يعني لا مفردًا ولا جمعًا ، قال السيرافي : فقوله :

بُـــثَينَ اِلزَمـــي لا إِنَّ لا إِن لَزِمتِـــهِ عَلـــى كَثـــرَةِ الواشـــينَ أَيُّ مَعـــونِ

أصله : معونة ، فحذفت التاء للضرورة ، وكذا قوله :

ليـوم روع أو فعـال مَكْـرُمِ

وذهب الفراء إلى أنهما جمعان على ما هو مذهبه في نحو :

تمر وتفّاح ، فيجيز مَكرُمًا ومَعُونًا في غير الضرورة ، فعند الفرّاء يجيء «مفعل» جمعًا ، وقد جاء مَهْلُك بمعنى الْهُلْك ، ومَأْلُك ، وله أن يدعي فيهما أنها جمعًا مهلكة ومألكة)[4] .

وعلى أي حال ، فإن حذف آخر الكلمة في بيت الشاعر قد عمل على ضبط الوزن والقافية ، فكان الحذف مطلبًا موسيقيّا .

---

(١) ديوانه ص ٥٢ .

(٢) ديوانه ص ١٠٤ .

(٣) انظر شرح الشافية للرضي ١٦٨/١ ، ١٦٩ ، والخصائص لابن جني ٢١٢/٣ .

(٤) انظر شرح الشافية للرضي ١٦٨/١ ، ١٦٩ ، والخصائص لابن جني ٢١٢/٣ .

حذف همزة الاستفهام :

أجاز النحاةُ حذف همزة الاستفهام في الشعر للضرورة عند أمن اللبس؛ ولذلك يقول ابنُ مالك :

وَرُبَّمـــا أســـقِطَتِ الهَمـــزَةُ إن كـانَ خَفَـا المَعـنى بحَـذفِهَا أُمِـن[1]

ويقول ابن يعيش : (يجوز حذف «همزة الاستفهام» في ضرورة الشعر ، إذا كان في اللفظ ما يدل عليه)[2] .

ويقول ابن جني ، وهو بصدد الحديث عن زيادة الحروف وحذفها في باب عقده لذلك : (وكلا ذينك ليس بقياس ... أخبرنا أبو علي- رحمه الله- قال : قال أبو بكر : حذف الحروف ليس بالقياس . قال : وذلك أن الحروف إنما دخلت الكلام لضرب من الاختصار ، فلو ذهبت تحذفها لكنت مختصرًا لها هي أيضًا ، واختصار المختصر إجحاف به)[3] .

على أن الأخفش يقيس ذلك في الاختيار عند أمن اللبس ، وحمل عليه قوله تعالى : ﴿ وَتِلْكَ نِعْمَةٌ تَمُنُّهَا عَلَيَّ ﴾ وقوله تعالى : ﴿ هَٰذَا رَبِّي ﴾ في المواضع الثلاثة ، وقد حمل عليه ابن هشام بقوله : (والمحققون على أنه خبر ، وأن مثل ذلك يقوله مَنْ يُنصف خَصمه مع علمه بأن مُبْطل؛ فيحكي كلامه ثم يكرّ عليه بالإبطال والحجة ...)[4] .

وأيا ما كان الرأي حول حذف همزة الاستفهام ، فقد ورد حذفها كثيرًا في الشعر العربي ، أما في شعر «جميل» فلم يردْ ذلك إلا مرة واحدة في قوله[5] :

أبـينى لنـا قبـل الفـراق أبـينى بثينـة حقًّـا صـرمكم بـيقين؟

أراد : أحقًّا ... ؟ فحذف الهمزة ضرورة اعتمادًا على انسياق المعنى وعدم خفائه ، وقد ساعد الحذف على ضبط الوزن ، كما أن الحذف يوحي بعدم تصديق

(١) انظر شرح ابن عقيل ٢١١/١ ، ومغني اللبيب ٤٢/١ .
(٢) شرح المفصل ١٥٤/٨ .
(٣) الخصائص ٢٧٣/٢ .
(٤) مغني اللبيب ١٥/١ .
(٥) ديوانه ص ٢٠٧ .

الشاعر لفراق «بثينة» وصرمها ، وكأن الشاعر يتعجلّ الإجابة منها ، والتي يمكن أن تكون بالنفي ، وهو ما يتمناه!

حذف الهمزة جزء الكلمة :

حذف «جميل» الهمزة التي هي جزء من الكلمة ضرورة في قوله[1] :

يا بثن جودى وكافي عاشقًا دنفًا واشفي بذلك أسقامي وأوجاعي

أراد : وكافئي ، فحذف الهمزة تخفيفًا ، وقد ساعد ذلك على ضبط الوزن ، فكان حذفها مطلبًا موسيقيًّا يقيم أود البيت ، بالإضافة إلى ما يوحي به مطل حركة الفاء المكسورة من تأكيد المكافأة التي يرجوها الشاعر ، والبذل الذي ينتظره من «بثينة» علّ جودها وبذلها يشفي ما به من أسقام وأوجاع .

ومن ذلك حذفها في قوله[2] :

وإن زمانًا يا بثين أزالكم وجلاّكِ عن أوطاننا لَمشُومُ

أراد : لمشئوم فحذف الهمزة من بنية الكلمة تخفيفًا ، وليستقيم له وزن البيت وقافيته ، كما ساعد الحذف على مطل حركة الشين ؛ مما يُوحي بحسرة الشاعر وحزنه على فراق «بثينة» .

حذف ألف «لا» النافية للجنس :

حذف «جميل» ألف «لا» ، وأبقى الفتحة دليلاً عليها ضرورة في قوله[3] :

أبوك أبوك أربَد غير شكٍّ أحلَّك في المخازي حيثُ حَلاّ

فما أنفيك كي تزداد لؤمًا لألأمَ من أبيك ولا أذلاّ

أراد : لا ألأمَ من أبيك ، فحذف ألف «لا» ، ولو لم يفعل ذلك لم يتزن له «الوافر» .

حذف حرف الجرّ وإبقاء عمله :

عدّ ابنُ عصفور بقاءَ عمل حرف الجرّ بعد حذفه ضرورة ، قال : (ولا يجوز شيء

(١) ديوانه ص ٢٠٨ .

(٢) ديوانه ص ١٩٣ .

(٣) ديوانه ص ١٩٠ .

من ذلك في سعة الكلام ، إلا في اسم الله تعالى في القسم ، فإنه قد يُحذف منه حرفُ الجرّ ويبقى عمله تخفيفًا لكثرة الاستعمال ، فيقال : اللهِ لأفعلنَّ ، بخفض اسم الله ... أو في شذوذ من الكلام ، نحو ما روي عن رؤبة من أنه كان يُقال له : «كيف أصبحت ، عافاك الله» ، فيقول : «خيرٍ والحمد لله» ، يريد : على خير)[1] .

ويقول الرضي : (اعلم أن حروف الجرّ لا تحذف مع بقاء عملها قياسًا ، إلا في : «الله» قسمًا ... وإضمار الباء باقيًا عملُها في قول رؤبة : خيرٍ ، لما قيل له : كيف أصبحت ، شاذ)[2] .

على أن ابن جني يرى رأيا آخر ، حيث يذهب إلى جواز حذف حرف الجر وإبقاء عمله لدلالة الحال على المحذوف ، يقول : (وكان رؤبة إذا قيل له : كيف أصبحت؟ يقول : خير عافاك الله- أي بخير- بحذف الباء لدلالة الحال عليها بجري العادة والعرف بها)[3] .

بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا حينما يوجّه قراءة حمزة «واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام» على حذف الجارّ ، حيث يقول (ليست هذه القراءة عندنا من الإبعاد والفحش والشناعة والضعف على ما رآه فيها وذهب إليه أبو العبّاس ، بل الأمر فيها دون ذلك وأقرب وأخفّ وألطف؛ وذلك أنَّ لحمزة أنْ يقول لأبي العبّاس : إنني لم أحمل (الأرحام) على العطف على المجرور المضمر ، بل اعتقدتُ أن تكون فيه باء ثانية حتى كأني قلت : وبالأرحام ، ثم حذفت الباء؛ لتقدم ذكرها؛ كما حُذفت لتقدم ذكرها في نحو قولك : بمن تمرر أمرر ، وعلى من تنزل أنزل ، ولم تقل : أمرر به ، ولا أنزل عليه ، لكن حذفت الحرفين لتقدم ذكرهما)[4] .

وقد ذهب إلى نحو من ذلك ابن يعيش ، ووجه القراءة السابقة وقول رؤبة كما وَجههما ابن جني[5] .

---

(١) انظر ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٤٥ .

(٢) شرح الرضي على الكافية ٤/٢٩٦- ٢٩٩ .

(٣) الخصائص ١/٢٨٥ .

(٤) الخصائص ١/٢٨٦ .

(٥) انظر شرح المفصل لابن يعيش ٣/٧٨ ، ٧٩ .

وأيّا ما كان الأمر ، فقد ورد حذف الجارّ وإبقاء عمله في شعر جميل مرتين؛ المرة الأولى في قوله[1] :

مَحطوطَةُ المَتنَينِ مُضمَرَةُ الحَشا رَيّا الرَّوادِفِ خَلقُها مَمكورُ
لا حُسنِها حُسنٌ وَلا كَدَلالِها دَلٌّ وَلا كَوَقارِها تَوقيرُ

حيث حذف حرف الجرّ ، وأبقى عمله في قوله : (لاحسنها) ، أراد : لا كحسنها حُسْن ، ولا يستقيم وزن الكامل إلا بحذف الكاف من الكلمة ، كما أن المعنى لا يستقيم إلا بإبقاء عمله؛ لأنه لا يمكن أن تأتي كلمة (حسُنها) مرفوعة ، وإلا أدى ذلك إلى نفي الحسن عن بثينة وقلب المعني ، وربما سهّل الحذف – هنا – وجود الحرف نفسه في التركيبين المماثلين للتركيب السابق ، الذي ورد فيه حذف الحرف ، وهما : لا كدلالها دلّ ، ولا كوقارها توقير؛ وبذلك تكون هناك قرينة لفظية ، دلت على المحذوف ، فاستغني بها عنه ، وكان في حكم الملفوظ به .

أما المرة الثانية ، فقد وردت في قوله[2] :

رَسمِ دارٍ وَقَفتُ في طَلَلِه كُدتُ أَقضي الغَداةَ مِن جَلَلِه

أي ورب رسم دار ، فحذف حرف الجرّ ، وأبقى عمله ، وهذا البيت مما استشهد به كثير من النحاة على هذه الظاهرة كابن جني وابن يعيش ، اللذين أجازا ذلك ، ووصف ابن يعيش ذلك بالكثرة حيث قال : (وقد كثر عنهم حذف حرف الجرّ وأنشد هذا البيت)[3] كما استشهد به الأشموني ، وعلق عليه بقوله : (وهو نادر)[4] كما علقّ العيني في شرحه للشاهد بقوله : «وهو قليل جدًّا»[5] ، أما الرضي فعلق عليه بالشذوذ[6] .

(١) ديوانه ص : ٩٨ .
(٢) ديوانه ص ١٨٧ .
(٣) انظر شرح المفصل ٧٨/٣ ، ٧٩ .
(٤) شرح الأشموني ٤٨٣/١ .
(٥) السابق ٤٨٣/١ .
(٦) شرح الرضي على الكافية ٢٩٧/٤ .

حذف نون (مِنْ) :

عدّ أبو سعيد السيرافي حذف النون الساكنة من الحروف ، التي بُنيت على السكون ، نحو : «مِنْ» ، و«لكنْ» من الضرورة الشعرية قال : (وحذف التنوين غيرُ داخل في ضرورة الشعر؛ لالتقاء الساكنين وإنما ذكرناه ، للفصل بينه وبين نون (مِنْ) ، و(لكن)؛ لأن حذفها لاجتماع الساكنين في ضرورة الشعر)[1] ، وعلة الحذف (التقاء الساكنين تشبيهًا بالتنوين أو بحرف المدّ واللين ، من حيث كانت ساكنة وفيها غنة ، وهي فضل صوت في الحرف ، كما أن حرف المدّ واللين ساكن ، والمدّ فضل صوت فيه . فمن حذف نون (مِنْ) قول الأعشى :

وكـــأن الخمـــر المدامـــة م الإ ســـفنط ممزوجـــة بمـــاء زلال

يريد : من الإسفنط ...)[2] .

أما ابن جني فقد جعل حذف نون (منْ) من باب غلبة الفروع على الأصول (ومن ذلك حذفهم الأصل لشبهه عندهم بالفرع ؛ ألا تراهم لما حذفوا الحركات ونحن نعلم أنها زوائد في نحو : لم يذهب ، ولم ينطلق- تجاوزوا ذلك إلى أن حذفوا للجزم أيضًا الحروفَ الأصول ، فقالوا : لم يخشَ ، ولم يرمِ ، ولم يغزُ ... وحذفوا أيضًا النون الأصلية في قوله :

وَلاَك اسْقِنِي إنْ كَانَ مَاؤكَ ذَا فَضْلِ

وفي قوله :

كأنهمـــا مِـــلآن لم يتغيّـــرا

وقوله :

أبلـــغ أبـــا ختنـــوسَ مألكـــة غير الذي قد يقال م الكذب . . [3]

كما أرجع ابن يعيش هذه الظاهرة إلى كثرة الاستعمال والتخفيف[4] .

---

(١) انظر ضرورة الشعر للسيرافي ص ١٠٤ .

(٢) ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١١٤ .

(٣) الخصائص ٣١٠/١ ، ٣١١ .

(٤) شرح المفصل ٣٥/٨ .

وقد ورد حذف نون (مِنْ) في شعر جميل أربع مرات؛ المرة الأولى في قوله[1] :

وَمـا أَنـسَ مِ الأَشـياءِ لا أَنـسَ قَولَهـا وَقَـد قرَّبَـت نَـضوي أَمِـصرَ تُريـدُ؟

يريد : من الأشياء ، وفيه جمع بين ضرورتين : حذف نون (من) ، وحذف حرف العلةَ من المضارع المنقوص بدون جزم في الفعل (أنسى) مرتين ، وربما كان لحذف نون (مِنْ)- إلى جانب ضبط الوزن- مسوّغ دلالي يتوافق وسياق القصيدة حيث يريد الشاعر أن يصل سريعًا إلى قولها : «أمصر تريد» بعد أن قربت إبله ، وهذا هو الذي يهم الشاعر ويريد أن يصبّ تركيزه عليه ، متجاوزًا أي شيء آخر؛ ومن أجل هذا ساغ حذف النون ، وحذف ألف المضارع المعتل بلا جازم ، وكذلك فعل وللسبب نفسه في قوله[2] :

وَمـا أَنـسَ مِ الأَشـياءِ لا أَنـسَ قَولَهـا غداة انـصداع الـشعب : هـل أنـت

إلى جانب ما حققه الحذف من استقامة البيت عروضيًّا .

والمرة الثالثة في قوله[3] :

لَهـا في سَـوادِ القَلـبِ مِ الحـبّ ميعـة هِيَ المَوتُ أَو كادَت عَلى المَوتِ تُشرِفُ

ولا يستقيم وزن البيت إلا بحذف هذه النون .

أما المرة الرابعة ، فقد وردت في قوله[4] :

ومجـرّاكِ مـا عـسفت بـصحبي ذا غُـضَيٍّ إلى النـوابح قِيّـا

أراد : ومن جرّاك ، فحذف نون (من) ، ولكن الحذف هنا ليس بسبب التقاء الساكنين ، كما حدث في المرات الثلاث الماضية ، والسبب هو ضبط الوزن ، حيث لا يستقيم له «الخفيف» إذا قال : ومن جراك على الأصل .

إسكان ميم (لِمَ) الاستفهاميّة :

تسكين ميم (لِمَ) في الاستفهام ، والقياس فتحها من الضرائر ، ومن شواهد ذلك قول الشاعر :

---

(١) ديوانه ص ٦٢ .

(٢) ديوانه ص ١٢٩ .

(٣) ديوانه ص ١٣٣ .

(٤) ديوانه ص ٢٢٧ .

يـــا أسَـــدِيا لِـــمْ أكلتـــه لِمَـــهْ لـــوْ خافـــك الله عليـــه حَرَّمـــهْ

فسكّن الميم من (لم) الأولى في الوصل للضرورة الشعرية ، ومثل ذلك كثير[1] .

ولم ترد هذه الظاهرة في شعر «جميل» إلا في قوله[2] :

لَهُنَّ الوَجَى لِمْ كُنَّ عَوْناً علـى النـوى ولا زالَ مِنْهـــا ظـــالعٌ وكـــسير

ولا يستقيم وزن البيت إلا بإسكان ميم (لم) ، وربم كـان سـكون المـيم بـدلاً مـن الحركة متوافقًا مع سياق القصيدة ، الذي يبيّن حزن الشاعر بسبب فراق «بثينـة» عنـه ، كأنه قد سُقِي السمّ يوم رحلت وحان وقت مسير إبلها ؛ ومن أجل هذا فهو يدعو على تلك النوق بمرض «الحفا» وأن لا يزال فريق منها أعـرج ، وآخـر مكـسورًا؛ ومـن هنـا يكون السكون بدل الحركة متوافقًا مـع حالـة الـشاعر النفـسيّة المثقلـة بـالهموم ، والـتي لا تكثر من الكلام ، ويكون السكون أنسب لها وأوفق .

تسكين الفتحة من عين «فَعل» .

أجاز النحاة تسكين عين «فَعل» في سَعَة الكلام؛ فيقـال في عَـضُد : عَـضْد ، وفي نَمِر : نَمْر ، أما تسكين عين «فَعَل» فمقصور على لغة الـشعر ، قـال الـسيرافي : (ومـن ذلك حذفهم الفتحة من عين «فَعَل»؛ كقولهم في «هَرَب» : «هَـرْب» ، وفي «طَلَـب» : «طلْب» .

قال الراجز ، أنشده الأصمعي :

على محالات عكســن عَكْسَـــا
إذا تـــسدّاها طِلابًـــا غَلْـــسَا

أراد : غَلَسَا .

وليس ذلك وجهَ الكلام؛ لأن الفتحة غير مستثقلة ، وإنما يفعلون مثـل ذلـك في الضمة والكسرة؛ كقولهم في «فَخِذ» :«فَخْذ» ، وفي «عَضُد» : «عَـضْد» . ولا يقولـون في «جَبَل» «جَبْل» ....)[3] .

---

(١) انظر الضرائر للألوسي ص ١٦٠ ، وانظر مغني اللبيب لابن هشام١/ ٢٩٨ ، ٢٩٩ .

(٢) ديوانه ص ٩٥ .

(٣) انظر ضـرورة الـشعر للـسيرافي ص ١١٨ ، وضـرائر الـشعر لابـن عـصفور ص ص ٨٤- ٨٧ ، والخصائص لابن جني ٣٣٨/٢ .

وقد وصف السيوطي هذا التصرف الأسلوبي بأنه من أسهل الضرورات . قال : (والضرورة كقوله :

وَحُمِّلْتُ زفْرات الضحى فأطلقتها ومالي بزفْرات العشيِّ يدانِ

وهو من أسهل الضرورات)[1] .

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر «جميل» على استحياء؛ فلم ترِدْ إلا مرة واحدة في قوله[2] :

تَذَكَّرَ أُنساً مِن بُثَيْنَةَ ذا القَلبُ وَبَثْنَةُ ذِكراها لِذي شَجَنٍ نَصبُ

بتسكين الصاد من (نَصْب)؛ وإنما سكنت- هنا- مراعاة للوزن؛ لأن الصاد هي المقابل لياء «مفاعلين» في ضرب الطويل ، ولا يمكن تحريكها بحال .

وقد يكون تسكين الصاد مقصودًا إليه من قبل الشاعر ، فكلمة «النَّصَب» بفتح الصاد معناها : التعب ، وعلى هذا يكون معنى البيت : إن ذكرى بثينة توجع الحزين وتتعبه؛ أما مع تسكين الصاد فيكون معنى الكلمة مختلفًا؛ إذ معناه ، كما جاء في لسان العرب (والنَّصْب والنُّصُب : العلم المنصوب ، وفي التنزيل العزيز : ﴿كَأَنَّهُمْ إِلَىٰ نُصُبٍ يُوفِضُونَ﴾ : قرئ بهما جميعًا ، وقيل النّصْب : الغاية)[3] وعلى هذا يكون معنى البيت : إن ذكراها لذي الشجن كأنها علم منصوب يُستبق إليه أو غاية يُتوجه إليها ، وعلى هذا المعنى لا يكون اضطرارًا من الشاعر .

إضمار «لا» النافية غير الداخلة على المستقبل في جواب القسم :

أجاز النحاة حذف «لا» النافية من الفعل المستقبل الواقع جوابًا للقسم في سعة الكلام كما في قوله تعالى : ﴿تَفْتَؤُاْ تَذْكُرُ يُوسُفَ﴾ ، أي : لا تفتؤ ، وكما في قول الشاعر :

فَقُلتُ يَمينَ اللَهِ أَبرَحُ قاعِداً وَلَو قَطَعوا رَأسي لَدَيكِ وَأَوصالي

أي : لا أبرح .

(١) انظر همع الهوامع للسيوطي ٨٤/١ .

(٢) ديوانه : ص ٢٦ .

(٣) لسان العرب : مادة (نصب) .

لأنهم يغتفرون أن يسقط الشاعر حرف النفي ، إذا كان الفعل مسبوقًا بالقسم[1] .

وفي غير هذا الموضع يكون حذف «لا» النافية شاذّا واضطرارًا من الشاعر ، كما في قول النمر :

وَقَـولي إِذا مـا أطلقـوا عـن بَعيرُهُـم تُلاقونَـهُ حَتّـى يَـؤوبَ المُنَخَّـلُ

يريد : لا تلاقونه

وقول أبي ذويب :

وَأَنـسى نـشَيبَةَ وَالجاهِـلُ الـ مُغَمَّـرُ يَحِـسَبُ أَنّـي نَـسِي

يريد : ولا أنسى نشيبة ..)[2] .

ولم يرد هذا التصرف الأسلوبي في شعر جميل إلا مرتين في قوله[3] :

أَمَـضروبَةٌ لَيلـى عَلـى أَن أَزورَهـا وَمُتَّخـذٌ ذَنبـاً لَهـا أَن تَرانِيـا

أراد : على أن لا أزورها ، ودون هذا التقدير : لا يستقيم المعنى .

وقوله[4] :

أَلا قَـد أَرى إِلاّ بُثَينَـةَ هَهُنـا لَنـا بَعـدَ ذا المُـصطافِ وَالمُتَرَبَّـعِ

ولا يستقيم المعنى إلا بتقدير «لا» قبل الفعل «أرى» ، وإلا أصبح مُحالاً إذ يكون المعنى دون تقدير «لا» قد أرى جميع الناس إلا بثينة ، وهذا محال ، وقد اضطره الوزن إلى هذا الحذف ليستقيم له الطويل .

وصل همزة القطع :

همزة القطع هي ما تثبت في الابتداء ولا تسقط في الدرج ، (وقد ورد سقوطها في النثر والنظم جميعًا . وكلاهما غير مقيس عليه ، إلا عند الضرورة كما يقول ابن جني في باب حذف الهمز وإبداله[5] ، كما قد ورد حذفها في جميع أنواع الكلمة : في الاسم ، والفعل ، والحرف ، وفي شعر جميل نراه يوصل همزة القطع أربع عشرة مرة ، تنوعت

(١) انظر الإنصاف في مسائل الخلاف هامش ٣٢١/٢ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٥٦ .

(٢) انظر ضرائر الشعر ص ١٥٥ ، ومغني اللبيب ٧٣٣/٢ .

(٣) ديوانه ص ٢٢٤ .

(٤) ديوانه ص ١٢٥ .

(٥) انظر الخصائص ١٤٩/٣ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٠٠ ، والضرائر للألوسي ص ٩٣ .

بين حذفها في الفعل ثلاث مرات ، وحذفها في الاسم خمس مرات ، وحذفها في الحرف ست مرّات؛ أما حذفها في الفعل ، فقد ورد في الأبيات التالية[1] :

إذا فَكَّرَت قالَت قَد اِدرَكتُ وُدَّهُ وَما ضَرَّني بخل فَكَيفَ أَجودُ
وَإِنّي لأرضى مِن بُثَينَةَ بِالَّذي لَوَ اَبصَرَهُ الواشي لَقَرَّت بَلابِلُه
أَحِلماً فَقَبلَ اليَوم كانَ أَوانُهُ أَم اَخشى فَقَبلَ اليَومِ أوعِدتُ بِالقَتلِ

فقد حذف الشاعر الهمزة من (أدركت ، وأبصره ، وأخشى) في الوصل مع أنها همزات قطع ، وقد ساعد ذلك على ضبط الوزن في الأبيات الثلاثة ، كما كشف في البيت الأول عن سرعة إدراك بثينة ودّ الشاعر ، وهو ما يتمنّاه الشاعر ويريغ إليه .

كما كشف في البيت الثاني عن السرعة ، التي تجعل بلابل الواشي ووساوسه وهمومه تستقرّ حينما يرى ما يُرضى جميل من بثينة ، وهو يرضي منها بما يغيظ هذا الواشي ويجعل وساوسه وهمومه تتأكد وتستقر ، إنه يرضى منها :

بِلا وبِأَن لا أَستَطِيعُ وبِالمُنَى وبالأمل المرجو قد خاب آمِلُه
وَبِالنَّظرَةِ العَجلَى وَبالحَولِ تَنقَضِي أَواخِرُهُ لا نَلتَقِي وَأَوائلُه

فلا أمل للوشاية بمن يرضى من محبوبته بهذه الأشياء . وفي البيت الثالث يكشف حذف الهمزة عن عدم خشيته من القتل في سبيل بثينة؛ لأنه قبل ذلك أوعد به ، وحذف مفعول الفعل (أخشى) يؤكد هذا .

أما وصل همزه القطع في الاسم ، فقد ورد في قوله[2] :

وَهَل فاضَتِ العَينُ الشَروقُ بِمائِها من اجلِكِ حَتّى اِخضَلَّ مِن دَمعِها

فقد وصل الشاعر همزة القطع التي في كلمة (أجلك) .

وقوله[3] :

إِنَّ التَّرَحُّلَ إن تَلَبَّسَ أَمرُنا وَاِعتاقَنا قَدَرٌ أُحِمَّ بَكورُ

حيث وصل همزة القطع في «إعتاقنا» ، وقد ساعد ذلك على ضبط الوزن .

---

(١) ديوانه ص ٦٣ ، وص ١٦٩ ، وص ١٧٤ .

(٢) ديوانه : ص ٧٦ .

(٣) ديوانه : ص ٩٧ .

قطع همزة الوصل :

صرّح النحاةُ بامتناع قطع همزة الوصل في الدرج إلا لضرورة ، فقد وصف ابن السَّرّاج هذه الظاهرة بالقبح بقوله : (ويقبح أن يُقطع ألف الوصل في حشو البيت ، وربما جاء في الشعر ، وهو رديء)[1] .

كما عدّ ذلك الزمخشري خروجًا عن كلام العرب وقياس استعمالها؛ إذ قال وهو بصدد الحديث عن همزات الوصل : (وإثبات شيء من هذه الهمزات في الدرج خروج عن كلام العرب ولحن فاحش؛ فلا تقل : الإسم ، والإنطلاق ، والإقتسام ، والإستغفار ، ومن إبنك؟ ، وعن إسمك ، وقوله :

إذا جـــاوز الإثـــنين ســـرٌّ

من ضرورات الشعر)[2] .

وقد علّق ابن يعيش على الشاهد السابق ، الذي أورده الزمخشري بقوله : (فإنه أورده إذ كان ناقضًا لهذه القاعدة؛ إذ قد أثبت الشاعر الهمزة مع تقدم لام التعريف)[3] .

ويقع قطع همزة الوصل في حشو البيت ، وفي أوائل أنصاف الأبيات وقد استحسن النحاة وقوع ذلك في أوائل أنصاف الأبيات ، واستسهلوه عن وقوعه في حشو البيت ، قال ابن يعيش تعليقًا على قول الشاعر :

لا نـــسب اليـــوم ولا خُلّـــة إتـــسع الخـــرق علـــى الراقـــع

(فأثبت همزة القطع في حال الوصل ضرورة ، وهو- ههنا- أسهل لأنه في أول النصف الثاني؛ فالعرب قد تسكت على أنصاف الأبيات وتبتدئ بالنصف الثاني فكأن الهمزة وقعت أولاً ...)[4] .

---

(١) انظر الأصول لابن السراج ٤٤٧/٣ .

(٢) من شرح المفصل لابن يعيش ١٣٧/٩ ، وانظر شرح الأشموني ٥٧٩/٢ ، وشرح التصريح على التوضيح ٣٣٦/٢ ، ورصف المباني ص ٤١ ، وضرورة الشعر للسيرافي ص ٧٠ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ٥٣ .

(٣) شرح المفصل لابن يعيش ١٣٧/٩ .

(٤) انظر شرح المفصل لابن يعيش ١٣٨/٩ ، انظر كذلك الكتاب لسيبويه ١٥٠/٤ والأصول لابن السراج ٤٤٥/٣ ، ٤٤٦ ، وضرورة الشعر للسيرافي ص ٧١/٧٠ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ٥٣ .

وقد ورد قطع همزة الوصل في شعر «جميل» في حشو البيت أربع مرّات؛ المرة الأولى في قوله[1] :

مَنَــعَ النَــومَ شِــدَّةَ الإِشــتِياقِ وَاِدِّكــارُ الحَبيــبِ بَعــدَ الفِــراقِ

والشاعر ليس مضطرًا إلى قطع همزة كلمة (الاشتياق) في البيت ، وكان بمقدوره أن يأتي بها على أصلها ، دون أن ينكسر الوزن حيث يصبح :

مَنَعَ النَّوْ= فعلاتن المخبونة ، م شِدَّةُ= مفاعلُ المشكولة ، لشتياق= فاعلاتن الصحيحة ، وبذلك تكون التفعيلة الثانية من بحر الخفيف مشكولة ، والشكل هو اجتماع الخبن والكفّ ، وهو زحاف جائز في بحر الخفيف ، يقول الخطيب التبريزي : (ويجوز في «مستفعلن» الخبن فيصير «مفاعلن» ، والكفّ فيصير «مستفعلُ» ، والشّكل فيصير» متفعلُ» فينقل إلى «مفاعلُ»)[2] .

ولعلّ الشاعر قد أراد أن يلفت الانتباه إلى سبب أرقه ، وحالته التي آل إليها ، وهو شدة الاشتياق ، وقد استدعى ذلك التركيز الصوتي بقطع همزة الكلمة والضغط عليها ، بما يشعر المتلقي أن هذه الكلمة مقصودة في ذاتها ، ولاسيما مع تقدم المفعول به (النوم) ؛ مما يجعل المتلقي متشوقًا لمعرفة الفاعل ، الذي يتطلب إظهاره التركيز عليه صوتيًّا ولفت الانتباه بالضغط على مقاطعه .

أما المرات الثلاث المتبقية ، فقد قطع فيها همزة كلمة (اثنين) لضبط الوزن وهي[3] :

إِذا جَمَــعَ الإِثنــانِ جَمعــاً رَمَيــتُهُم بِأَركانِهــا حَتّــى تَخَلّــى سَــبيلُها
أَلا لا أَرى إِثــنَين أَحــسَنَ شــيمَةً عَلى حَدَثانِ الدَّهرِ مِنّي وَمِن جُمَلِ
إِذا جــاوَزَ الإِثــنَينِ سِــرٌّ فَإِنَّــهُ بِنَــثٌّ وَإِفــشاءِ الحَــديثِ قَمــينُ

حيث قطع همزة الوصل في كلمة (اثنين) في الأبيات الثلاثة ، لغرض موسيقي؛ إذ لا يستقيم وزن بحر الطويل في الأبيات إلا بهذه المخالفة اللغوية ، مع ملاحظة أن البيتين الثاني والثالث منها ، مما استشهد به كثير من النحاة على هذه الظاهرة ، ويبدو لي أن

(١) ديوانه ص ١٥٣ .
(٢) الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ص ١٤٣ .
(٣) ديوان جميل ص ١٧٠ ، ١٧٨ ، ٢٠٢ .

قطع الهمزة في البيت الثالث كان بمثابة تأكيد أن السرّ إذا جاوز اثنين لا أكثر ، فإنه سرعان ما ينتشر ، وكأن الشاعر بإعطائه للكلمة هذا التركيز الصوتي الخاص يريد أن يؤكد لبثينة أنه لم يبحْ بسرها؛ لأن السر إذا جاوز اثنين فإنه قمين بالنَثِّ والانتشار؛ ولذلك نراه يقول بعد هذا البيت :

أَجودُ بِمَضنونِ التِّلادِ وَإِنَّني بِسِرِّكَ عَمَّن سالَني لَضَنينُ

فهو ضنين بسرها لا يبوح به

لا لا أبوح بحب بثينة إنها أخذت عليّ مواثقًا وعهودا

الجمع بين همزة الاستفهام وهمزة (ال) التي للتعريف :

تسقط همزة الوصل إذا دخلت عليها همزة الاستفهام كما في قوله تعالى : ﴿ فَٱتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا ﴾ وقوله تعالى : ﴿أَسْتَغْفَرْتَ لَهُمْ﴾ ، ونحو قولك : «أضطر الرجل؟»؛ لأنه قد استغنى بهمزة الاستفهام عن همزة الوصل ، كما أن حذفها لا يُفضي إلى لبس؛ لوجود قرينة لفظية هي أن همزة الاستفهام مفتوحة ، وهمزة الوصل مكسورة أو مضمومة ، أما إذا دخلت همزة الاستفهام على همزة الوصل المفتوحة التي في (ال) ، فإن همزة الوصل لا تُحذف لئلا يلتبس الاستفهام بالخبر ، كما أنها لا تُحقق؛ لأنها لا تثبت في الدرج إلا لضرورة ، وإنما تخفف بتسهيلها بين الهمزة والألف[1] .

وقد ورد الجمع بين همزة الاستفهام ، وهمزة الوصل في (ال) في شعر «جميل» مرة واحدة في قوله[2] :

أَألَحَقٌّ إِن دارُ الرَّبابِ تَباعَدَت أَوَ اَن شَطَّ وَلِيٌّ أَنَّ قَلبَكَ طائِرُ

وهذا البيت من شواهد النحاة على الجمع بين الهمزتين السابقتين همزة الاستفهام وهمزة أداة التعريف ، وتسهيل الهمزة الثانية بين بين[3] .

ولا يستقيم وزن البيت- هنا- إلا بقطع همزة الوصل ، التي دخلت عليها همزة

(١) انظر شرح الأشموني على الألفية ٥٨٣/٢ ، وشرح المفصل لابن يعيش ١٣٨/٩ ، وشرح التصريح على التوضيح ٣٦٦/٢ .

(٢) ديوانه ص ٨٣ .

(٣) انظر شرح الشواهد للعيني على شرح الأشموني ٥٨٤/٢ ، وشرح التصريح على التوضيح ٣٦٦/٢ .

الاستفهام ، ودون تحقيق همزة الوصل ينكسر الوزن ، فميزانه : أَأَلْحَقْ= فعولن ، قُ إنْ دارُ الرْ= مفاعيلن ، فهمزة (ال) تقابل عين (فعولن) ، ومع أن بعض العروضين يجيز في (فعولن) في ابتداء أبيات الطويل حذفُ أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت) وهو ما يسمى بالخرم ، إلا أنه لا يجوز في هذا الموضع ؛ لأنه سيؤدي إلى التباس الاستفهام بالخبر[1] .

ولما لا يُقال إن الشاعر قد اضطر ، فحقّق همزة الوصل في الدرج ليستقيم له وزن البيت؟!

والضغط صوتيًّا على كلمة الحق والابتداء بها يوحى بعدم تصديق الشاعر ، لما حدث من تباعد دار الرباب وسرعة فراقها ، ثم انفطار قلبه كأنه قد طار من صدره لأجل بعد دار الرباب ، ثم إن وصل همزة القطع في الشطر الثاني من البيت ، وهي مخالفة لغوية أخرى تفيد سرعة فراقها وعدم التريث والأناة ؛ مما جعل قلب الشاعر يطير لأجل هذا الفراق المفاجئ .

صرف ما لا ينصرف :

يتفق جمهور النحاة على أن صرف الممنوع من الصرف ضرورة تجوز للشاعر ، يقول ابن مالك :

وَلاِضطِرارٍ أو تَنَاسُبٍ صُرِف ذُو المَنعِ وَالمَصرُوفُ قد لاَ يَنصَرِف

ويقول أبو سعيد السيرافي : (ومن ذلك صرف ما لا ينصرف ، وهو جائزٌ في كل الأسماء مطرد فيها؛ لأن الأسماء أصلُها الصرف ودخولُ التنوين عليها . وإنما تمتنع من الصرف لعلل تدخلها ، فإذا اضطر الشاعر ، ردّها إلى أصلها ولم يَحْفِلْ بالعلل الداخلة عليها)[2] .

على أن فريقًا آخر من النحاة أجاز صرف الممنوع في الشعر وغيره ، (قال الأخفش : إن صرف ما لا ينصرف مطلقًا ، أي في الشعر وغيره : لغة الشعراء ؛ لأنهم كانوا يضطرون كثيرًا بهدف إقامة الوزن إلى صرف ما لا ينصرف ، فتمرن على ذلك

(١) انظر الوافي في العروض والقوافي ص ٤١ .

(٢) انظر ضرورة الشعر السيرافي ص ص ٣٩-٤٠ ، وانظر كذلك شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ٣١١/١ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ص ٢٢-٢٥ .

ألسنتهم ، فصار الأمر إلى أن صرفوه في الاختيار أيضًا ، وعليه حُمل قوله تعالى : {سلاسلاً وأغلالاً وقواريرًا}[1] وقال هو والكسائي : إن صرف ما لا ينصرف مطلقًا لغة قوم إلا أفعل منك)[2] . وأيا ما كان الأمر ، فقد كثرت هذه الظاهرة في الشعر حتى قال ابن عصفور : (وصرف ما لا ينصرف في الشعر أكثر من أن يُحصى)[3] .

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر «جميل بثينة» عشر مرّات ، حيث صرفت صيغة منتهى الجموع ست مرات ، وصرف العلم المؤنث ثلاث مرات ، والوصف الذي على وزن أفعل مرة واحدة ، أما صرف صيغة منتهى الجموع فقد جاء في الأبيات الآتية[4] :

هِيَ البَدرُ حُسناً وَالنِّساءُ كَواكِبٌ وَشَتّانَ ما بَينَ الكَواكِبِ وَالبَدرِ
بأعلى ذي سدير عواطبًا لمستأنس من غير جنّ هبنقع
فما نعجة أدماء ترعى مهارقًا تزجى لها طفلا يروح مرضعا
وَقالَت لأترابٍ لَها لا زَعانِفٍ قِصارٍ وَلا كُسَّ الثَّنايا وَلا ثُعلِ
ألا ليتَ أياماً مَضَينَ رواجعٌ وليتَ النَّوى قد ساعدَت بجميلِ
فأهدين عني بالعشيِّ حمائمًا لهن على خضر العضاه رنينُ

حيث صرف الكلمات (كواكب ، عواطب ، مهارق ، زعانف ، رواجع ، حمائم) وكان حقها المنع من الصرف؛ لأنها على صيغة منتهى الجموع ، وقد وقعت هذه الكلمات الست عروضًا في بحر الطويل ، وقد اضطر الشاعر إلى صرفها جميعًا ؛ لتستقيم له هذه العروض التي لا ينبغي أن تأتي إلا على زنة (مفاعلن) المقبوضة ما دام البيت غير مصّرع .

أما صرفه العلم المؤنث ، فقد ورد في الأبيات الآتية[5] :

لَقُلتُ ذَروني ساعَةً وَبُثَينَةً عَلى غَفلَةِ الواشينَ ثُمَّ اِقطَعوا أمري
هَبي لي نَسمَةً مِن ريحِ بَثنٍ وَمُنّي بِالهُبوبِ عَلى جَميلِ

(١) من الآيتين ٤ ، ١٥ من سورة الدهر .
(٢) انظر شرح الرضي على الكافية ١/١٠٦- ١٠٧ ، وشرح الشموني على ألفية ابن مالك ٢/٢٧٣ .
(٣) ضرائر الشعر : ص ٢٤ .
(٤) انظر ديوان جميل الصفحات الآتية على الترتيب : ١٠٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٧٦ ، ١٨٦ ، ١٩٩ .
(٥) انظر الديوان : ١٠٥ ، ١٨٣ ، ١٩٠ .

وبينـــا حبـــال ذات عقـــد لبثنـــةٍ أتـيح لهـا بعـضُ الغـواة فحلّهـا

حيث صرف كلمة «بثينة» في الأبيات السابقة ، وكان حقها المنع للعلمية والتأنيث ، ولم يكن بُد من صرفها ؛ حتى يستقيم له وزن الطويل في البيتين الأول والثالث ، ووزن الوافر في البيت الثاني .

وأما صرفه الوصف الذي على وزن الفعل ، فقد جاء في قوله[1] :

وإن ســـوادًا طارقًـــا كـــل ليلـــة يباشـــر جلـــدًا أبيـــضًا لعُـــرورُ

حيث صرف كلمة (أبيض) وكان حقّها المنع؛ لأنه وصف على وزن الفعل؛ لتسلم له موسيقى بحر الطويل .

أما ترك صرف المصروف ، فلم يرد في شعر جميل مطلقًا .

قصر الممدود :

أجمع النحاة على جواز قصر الممدود للضرورة؛ ولذلك يقول ابن مالك :

وقـــصر ذي المـــدِّ اضـــطرارًا مجمـــعُ عليـــه ، والعكـــس بخلـــف يقـــعُ

والعلّة في ذلك كما يقرر الألوسي أن قصر الممدود رجوع إلى الأصل؛ إذ الأصل القصر؛ بدليل أن الممدود لا تكون ألفه إلا زائدة ، وألف المقصور قد تكون أصلية ، والزيادة خلاف الأصل ، ومنه قوله :

لا بُـدّ مـن صـنعا وإنْ طـال الـسَّفر وإن تحنَّـــى كـــل عـــوْد وَدَبِـــرْ

وقوله :

وهـــم مَثَـــلُ النـــاس الـــذي يعرفونـــهُ وأهـــل الوفـــا مـــن حـــادثٍ وقـــديم

والشواهد في مثل هذا الباب أكثر من أن تُحصى ، وهذه الضرورة من الضرائر الحسنة)[2] .

على أن الفرّاء قد خالف إجماع النحاة على جواز قصر الممدود ، وذهب إلى أنه لا يجوز أن يُقصر من الممدود إلا ما يجوز أن يجيء في بابه مقصورًا ، فلا يجوز عنده قصر حمراء ، وصفراء وأشباههما؛ لأن مذكرهما أفعل ، والصفة إذا كانت للمذكر على

(١) الديوان : ص ١٨٣ .

(٢) انظر : الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر للألوسي ص ص ٣٩- ٤٠ .

وزن «أفعل» لم يكن المؤنث إلا على وزن فعلاء . وقد فنّد هذا الرأي ابنُ عصفور معلّقًا عليه بقوله : (وهذا الذي ذهب إليه باطل ، بدليل قوله الأعشى :

وَالقــارِحَ العَــدّا وَكُــلَّ طِمِــرَّةٍ مــا إِن تَنــالُ يَـدُ الطَويـلِ قَـذالَها

.... ألا ترى أن «العدا» فعال كقتال ، وضراب ، والصفة التي تكون على هذا الوزن لا تجئ على مثال فعلى فتكون من المعتل مقصورة)[1] .

وقد ورد قصر الممدود في شعر «جميل» ثماني مرات ؛ حيث قصر كلمة «البكاء» مرتين ، و«تيماء» مرتين ، و«شفاء» مرتين ، ثم كلمتي «بهاء» ودهاء» ، مرة واحدة لجأ الشاعر في بعضها إلى إقامة الوزن والقافية ، وفي بعضها الآخر إلى جانب الغرض الإيقاعي غرض دلالي؛ ففي قوله[2] :

ويـوم وردنـا قُـرْح هاجـت لي البكـا من الورق حَمَّاءُ العلاطين تـصدح

وقوله[3] :

فَلَم يَحجُبوا عَينَيَّ عَن دائِمِ البُكا وَلَن يَملِكوا ما قَد يَجُنَّ ضَميري

قصر الشاعر كلمة «البكاء» في الموضعين لتسلم له عروض بحر الطويل ، والتي لا تأتي إلا على وزن «مفاعلن» مقبوضة ، وإلى جانب هذا الغرض الموسيقي الذي حققه قصر الكلمة في الموضعين ، نستشف أن الشاعر لم يشأ أن يركز على هذه الكلمة بمدّها بل جاء بها مقصورة ، وما يوحي به هذا القصر من دلالات السرعة ، وكأنه يريد أن يمرّ عليها سريعًا ، دون طويل توقف أمام هذه الكلمة ، التي ربما تحمل من دلالات الخجل والحياء في عقيدة العربي ما تحمل ؛ ولذلك قال جرير في رثاء زوجته :

لَــولا الحَيــاءُ لَعــادَني اِســتِعبارُ وَلَــزُرتُ قَــبرَكِ وَالحَبيــبُ يُــزارُ

وقال الشريف الرضي في رثاء والدته فاطمة بنت الناصر :

طــوراً تُكــاثِرُني الــدُّموعُ وَتــارَةً آوي إِلى أُكــــرومَتي وَحَيــــائي

---

(١) انظر ضرائر الشعر ص ١١٨ ، ١١٩ ، وانظر كذلك ضرورة الشعر ص ص ٩٢- ٩٧ ، وشرح الأشموني على الألفية ٤١٢/٢ .

(٢) انظر الديوان ص : ٤٨ .

(٣) الديوان ص ١١٣ .

ومن ذلك ما جاء في قوله[1] :

تذكرت من أضحت قرى اللّدِّ دونه وهضبٌ لتيما ، والهضاب وعورُ

فقد قصر الشاعر كلمة «تيماء» ، وقد ساعد ذلك على إقامة الوزن وضبطه ، وإلى جانب ذلك فإن قصر هذه الكلمة يُوحي بالتشوف إلى حبيبته ، والتي حالت بينه وبينها قرى اللد ، وهضاب تيماء ، ثم السرعة التي ربما يوحي بها قصرًا لكلمة وتجاوزها إلى تقرير حقيقة صعوبة هذه الهضاب ، وما يصحب ذلك من حسرة ومرارة في حلق الشاعر بسبب عجزه إزاء هذه الهضاب الوعرة .

وقد قصر الشاعر الكلمة نفسها في موضع آخر في قوله[2] :

وَهَجرُكَ مِن تَيما بَلاءٌ وَشِقوَةٌ عَلَيكَ مَعَ الشَّوقِ الَّذي لا يُفارِقُ

وقد ساعد قصر هذه الكلمة على إقامة وزن البيت ، ومن ذلك قوله أيضًا[3] :

أتاركتي للموت أنت لميت وعندك لي- لوتعلمين- شفا
فواكبدي من حُب من لا يُحبني ومن عثرات ما لهن شفا

حيث قصر كلمة «شفاء» في قافية البيتين السابقين ، مع ملاحظة أن الشطر الأول في البيتين من بحر الطويل ، أما الشطر الثاني فيهما فبه خلل عروضي واضح ، والمهم أنه قصر الكلمة في الموضعين ، وأعاد القافية مرة أخرى ، وهو عيب عروضي يُضاف إلى الخلل السابق .

ومن قصر الممدود أيضًا ما جاء في قوله[4] :

خَليلَيَّ إِن قالَت بُثَينَةُ ما لَهُ أَتانا بِلا وَعدٍ فَقولا لَها لَها
أَتى وَهوَ مَشغولٌ لِعُظمِ الَّذي بِهِ وَمَن باتَ طولَ اللَّيلِ يَرعى السُّها
بُثَينَةُ تُزري بِالغَزالَةِ في الضُّحى إِذا بَرَزَت لَم تُبقِ يَوماً بِها بَها
لَها مُقلَةٌ كَحلاءُ نَجلاءُ خِلقَةً كَأَنَّ أَباها الظَّبيُ أَو أُمَّها مَها

(١) الديوان ص ٩٣ .
(٢) الديوان ص ١٤٤ .
(٣) الديوان ص ١٤١ .
(٤) الديوان ص ٢١٨ .

دَهَـتني بِـوِدٍّ قاتِـلٍ وَهـوَ مُتلِفـي وَكَم قَتَلَت بِالوُدِّ مَن وَدَّها دَها

حيث قصر الشاعر كلمتي «بهاء» في سياق التعزل ببثينة ، وازدرائها لجمال الغزالة في الضحى حيث وضوح الرؤية وتكَشُّف الشمس لكل ما في الشيء من محاسن أو عيوب ، وهنا يكون قصر الكلمة وما تحمله من دلالة السرعة متساوقًا ومنسجمًا مع سياق القصيدة ؛ حيث لا تبقى بثينة إذا برزت أي بهاء في الغزالة للناظر مجرد النظر ، ثم تأتي الكلمة الثانية (دهاء) مقصورة أيضًا لتتساوق إيقاعيًّا مع بقية قوافي الأبيات من ناحية ولتضيف بعدًا دلاليًّا جديدًا ، يخدم سياق القصيدة من ناحية أخرى حيث كثرة قتلي حبها في دهاء سريع منها أيضًا .

مدّ المقصور:

أجمع النحاة على جواز قصر الممدود للضرورة كما مرَّ ، واختلفوا اختلافًا بينًا حول مدّ المقصور؛ فذهب الكوفيون إلى جواز ذلك قياسًا على جواز إشباع الحركات التي هي الضمّة والكسرة والفتحة ، فينشأ عنها الواو والياء والألف في ضرورة الشعر ، وإذا كان هذا جائزًا بالإجماع جاز أن يشبع الفتحة قبل الألف المقصورة ، فتنشأ عنها الألف فيلتحق بالممدود ، كما أن الدليل على جواز مدّ المقصور أيضًا ما جاء عن العرب في أشعارهم[1] . أما البصريون فقد ذهبوا إلى عدم الجواز؛ لأن المقصور هو الأصل ، ولو فعل الشاعر ذلك لأخرج الأصل إلى الفرع ، والأصول ينبغي أن تكون أغلب من الفروع[2] ، كما أنهم رأوا في مدّ المقصود تثقيلاً للكلام بزيادة الحروف[3] .

ومضى البصريون يتأولون الشواهد الشعرية ، التي احتج بها الكوفيون على جواز مدّ المقصور ، واصفين إياها بأنها غير معروفة ، ولا معروف قائلها ، ولا يجوز الاحتجاج بأمثالها .

وأرى أن البصريين محجوجون بما ورد عن العرب في أشعارهم من مدٍّ المقصور ، كما في قول الشاعر :

---

(١) قف على خلاف النحاة حول هذه المسألة في كتاب «الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري ٢٥٩/٢- ٢٦٥ ، وانظر كذلك ضرائر الشعر لابن عصفور : ص ص ٣٨- ٤٢ .

(٢) انظر الأصول لابن السرّاج ٤٤٧/٤ .

(٣) ضرورة الشعر للسيرافي ص ٩٩

سَـــيُغنيني الَّـــذي أَغنـــاك عَنّـــي فَـــلا فَقـــرٌ يَـــدومُ وَلا غنـــاء

وليس هو من غانيته إذا فاخرته بالغنى ، ولا من الغناء بالفتح بمعنى النفع ، كما قيل لاقترانه بالفقر . وقوله :

يـــا لـــك مـــن تمـــر ومـــن شيـــشاء ينـــشب في المـــسعل واللِّهـــاءِ[1]

وقد دفع موقف البصريين من منع جواز مدّ القصور أحد أئمتهم ، وهو ابن هشام إلى الحكم على هذا الموقف بالتعسف ؛ حيث قال : (واختلفوا في جواز مدّ المقصور للضرورة ، فأجازه الكوفيون متمسكين بنحو قوله :

فـــلا فقـــرٌ يـــدوم ولا غِنـــاءُ

ومنعه البصريون ، وقدّروا الغناء في البيت مصدرًا لغانيت لا مصدرًا لغنيتُ ، وهو تعسّف)[2] .

ويبدو أن جميلاً كان متحفظًا في مدّ المقصور ، فلم يرد ذلك في شعره إلا مرة واحدة في قوله[3] :

ألا إنـــني راضٍ بمـــا فعلـــت جُمْـــلُ وإن كـــان لي فيـــه الـــصبابة والخَبْـــلُ
رضـــيتُ منـــها فـــأجور فعلـــها لدى الناس عندي في رضاءٍ به عَذْلُ

حيث مدّ كلمة (رضا) ، وهي مقصورة ، ولو جاء الشاعر بها على أصلها مقصورة لانكسر الوزن حيث تتحول (فعولن) إلى (فعو) محذوفة السبب الخفيف ، وهو مما لا يجوز في زحاف الطويل . وإلى جانب هذا المطلب الموسيقي ، فقد أوحت هذه الكلمة الممدودة برضا الشاعر التامّ والممتدّ بما تفعله به «جمل» ، على الرغم مما يسببه فعلها له من الصبابة والخَبْل ، وكأن في هذا الاقتناع والرضا التام الذي يوحي به مدّ الكلمة كيدًا للواشي العاذل ، أليس هو القائل :

وَإِنّـــي لأرضـــى مِـــن بُثَيْنَـــةَ بِالَّـــذي لَـــوَ اَبـــصَرَهُ الواشـــي لَقَـــرَّت بَلابِلُـــه
بِـــلا وَبِـــأَلاَّ أَســـتَطيعَ وَبِـــالُمنى وبالأمـــل المرجـــوّ قـــد خـــاب آمِلُـــه

(١) شرح الشموني على الألفية ٤١٣/٢ .
(٢) أوضح المسالك لابن هشام ٢٩٧/٤ .
(٣) ديوانه ص ١٠٦ .

تخفيف المشدّد :

عدّ بعض النحاة تخفيف المشدّد ، إذا وقع في الشعر في القوافي أو في غيرها من الضرورة التي يرتكبها الشاعر اضطرارًا ، يقول السيرافي : (اعلم أن الشاعر يحذف ما لا يجوز حذفه في الكلام لتقويم الشعر ، كما يزيد لتقويمه فمن ذلك : ما يحذفه من القوافي الموقوفة من تخفيف المشدّد ، كقول امرئ القيس ، أوغيره :

لا وَأَبيكَ اِبنَةَ العامِرِيِّ لا يَدَّعي القَومُ أَنّي أَفِر

وكقول طرفه :

أَصَحَوتَ اليَومَ أَم شاقَتكَ هِر وَمِنَ الحُبِّ جُنونٌ مُستَعِر

فأكثر الإنشاد في هذا حذف أحد الحرفين ، لتتشاكل أواخر الأبيات ، ويكون على وزن واحد؛ لأنك إذ قلت : «لا يدعي القوم أني أفرْ» صار آخر جزء من البيت : «فَعِلْ» في وزن العروض؛ لأنه من المتقارب من الضرب الثالث . وإذا شُدِّدت الراء صار آخر أجزائه : «فعولُ» من الضرب الثاني من المتقارب ، فهو مضطر إلى حذف أحد الحرفين ، لاستواء الوزن ، ومطابقته البيت لسائر أبيات القصيدة ، ألا تراه يقول بعد هذا :

تَميمُ بنُ مُرٍّ وَأَشياعُها وَكِندَةُ حَولي جَميعاً صُبُر

فهذا من الضرب الثالث لا غير ، ولم يكن بالجائز أن يأتي في قصيدة واحدة بأبيات من ضربين)[1] .

على أن ابن جني قد أدرج هذا التصرّف الأسلوبي تحت باب «تدافع الظاهر» ، قال : (الحرف المشدد إذا وقع رويّا في الشعر المقيد خُفِّف . . نحو قوله :

أَصَحَوتَ اليَومَ أَم شاقَتكَ هِر وَمِنَ الحُبِّ جُنونٌ مُستَعِر

فقابل براء (هر) راء (مستعر) وهي خفيفة أصلاً ..)[2] . وأجاز ابن السَّراج تخفيف كل مشدّد في قافية؛ والعلّة في ذلك عنده أن الذي بقى يدل على أنه قد حُذف

(١) انظر ضرورة الشعر للسيرافي ص ص ٧٩- ٨١ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ص ١٣٢- ١٣٦ ، والضرائر للألوسي ص ص ٥٨- ٥٩ .

(٢) الخصائص لابن جني ٢/ ٢٢٨ .

منه مثلُه؛ لأن المشدّد حرفان ، وإنما اقتطعته القافية ، لأن الوزن قد تمّ ...)[1] .

ولم يرد تخفيف المشدّد في شعر جميل إلا في القافية أربع مرات في قوله[2] :

أنـا جميـل ، في الـسنام مـن مَعَـدْ
في الذروة العلياء والـركن الأَشَـدْ
والبيت من سعد بن زيـد والعَـدَدْ
مـا يبتغـي الأعـداءُ مـنى ولقَـدْ
أُضْـرِى بالـشَّتْم لـساني وَمَـرَدْ
أقودُ من شئتُ ، وصـعبُ لم أُقَـدْ

فقد لجأ الشاعر إلى تخفيف المشدَّد في كلمتيْ (مَعَدْ) المخففة من (مَعَدِّ) ، و(الأشَـدْ) المخففة من (الأشدّ) ، ولو جاء بهما على الأصل لصار آخر جزء من مـشطور الرجـز : «مستفعلان» في وزن العروض أو الضرب ، وهـو مـا يخـالف مـا جـاء عليـه عـروض أو ضـرب الأبيـات الأخـرى ، والـتي جـاءت علـى (مـستفعلن) مخبونـة أو مطويّـة أو صحيحة ، وإنما لجأ الشاعر إلى التخفيف ليستوى له الوزن ، وتتوافق القوافي .

وربما كان التشديد أكثر مناسبة لسياق القصيدة ، التي يمدح الشاعر فيهـا نفـسه ، والتي تحتاج إلى التركيز الصوتي والنبر العالي ، لكنه خفف القافية في الموضعين فكان هـذا من إخلاف التوقع ، الذي يؤدي إلى لفت انتباه المتلقـي ، وتـساوقًا مـع هـذا الاعتـداد بالذات والفخر بها ، نجده يشبع فتحة ألف (أنا) في الوصل ، وهي مخالفة لغوية تتناسب مع هذا الاعتداد بالذات والشعور بالتميز .

- وقد قام الشاعر بتخفيف المشدّد في القافية في موضع آخر ، هو قوله[3] :

مخـايط العكـم مواديـعُ المطـيْ
ألتـاركي الرفيـق بـالخرق النَّطـيْ

حيث خفّف عروض البيت أو ضربه وأصلهما المطيّ والنطيّ .

(١) الأصول لابن السراج ٤٤٨/٣ .
(٢) ديوانه : ص ٥٦ .
(٣) ديوانه : ص ٢٢٠ .

حذف حرف العلّة من المضارع المنقوص دون جزم :

تقتضي القواعد النحوية أن الواو والياء والألف تحذف من آخر المضارع ، إذا سُبق بجازم ، وأما إذا لم يكن جازم فلا يحذفن إلا في الضرورة كما في قول الشاعر :

كفّاك كفٌّ ما تليق درهما جودًا وكفٌّ تُعْطِ بالسيف الدَّمَا[1]

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر «جميل» سبع مرات؛ حُذف في ستٍّ منها ألف الفعل (أنسى) في الأبيات الآتية[2] :

وَما أَنسَ مِ الأَشياءِ لا أَنسَ قَولَها وَقَد قرَّبَت نَضوي أَمِصرَ تُريدُ
ما أَنسَ لا أَنسَ مِنها نَظرَةً سَلِفَت بِالحِجرِ يَومَ جَلَتها أُمُّ مَنظورِ
وَما أَنسَ مِ الأَشياءِ لا أَنسَ قَولَها غداة انصداع الشعب : هل أنت

حيث حذف الألف من آخر المضارع المعتل (أنسى) في المرات الست بلا جازم ، واكتفى بالفتحة من الألف ، كما حذف نون (مِنْ) مرتين في البيتين الأول والثالث ، وقد أوحى الحذف في هذا السياق بالسرعة إلى ما يريد الشاعر أن يصل إليه ، وهو قولها الذي لا ينسى :

«أمصر تريد» في البيت الأول ، وهل أنت واقف؟» في البيت الثالث ضمن أشياء كثيرة حدثت لا ينساها الشاعر ، وقد ساعد على هذا الإيحاء حذف نون (مِنْ) التي تسبق كلمة (الأشياء) في البيتين ، وهي مخالفة لغويّة تُضاف إلى المخالفة السابقة .

أما المرة السابعة التي حذف فيها حرف العلة من المضارع المنقوص بلا جازم ، فقد جاءت في قوله[3] :

يا أم عبد الملك اصرميني
فبيِّني صرمي أو صليني
أبكي وما يدرك ما يبكيني
أبكي حذار أن تفارقيني

(١) انظر الضرائر للألوسي ص ١٢٠ ، وضرورة الشعر للسيرافي ص ١١٣ .
(٢) ديوان جميل ص ٦٢ ، ١١١ ، ١٢٩ .
(٣) ديوانه ص ٢١٣ .

حيث حذف الياء من آخر المضارع المعتلّ (يُدريك) دون جزم ، واكتفى بالكسرة من الياء ، ولو أثبت الشاعر الياء في الفعل ولم يحذفها ، لما انكسر وزن الرجز ، ولربما أراد الشاعر – من خلال هذا الحذف – الوصول بسرعة إلى سبب بكائه ، وهو خوف فراقها .

إبدال الهمزة حرف مدّ في غير مواضع إبدالها :

قد يلجأ الشاعر إلى التخفيف من الهمزة بإبدالها حرف مدّ من جنس حركة ما قبلها لضبط الوزن أو لمعنى يحاوله ، قال ابن عصفور : (فإنهم قد يفعلون ذلك في الشعر في الموضع الذي لا يجوز فيه مثله في الكلام ، ليتوصلوا به إلى ما اضطروا إليه من تحريك ساكن ، أو تسكين متحرك أو غير ذلك)[1] .

وقد ورد إبدال الهمزة حرف مدّ في شعر «جميل» ثلاث مرات؛ المرة الأولى في قوله[2] :

فَإِن يَكُ جُثماني بِأَرض سِواكُمُ فَإِنَّ فُؤادي عِندكِ الدَّهرَ أَجمَعُ
إِذا قُلتُ هَذا حينَ أَسلو وَأَجتَري على هَجرِها ظَلَّت لَها النَّفسُ تَشفَعُ

أراد : وأجترئ . فأبدل من الهمزة ياء؛ لأنه احتاج إلى التسكين ليستقيم البيت عروضيًّا؛ لأن الياء تسكن في هذا الموضع ، والهمزة لا تسكن فيه ، ولو أبقى الشاعر الفعل على أصله لما سلمت له عروض بحر الطويل، التي ينبغي أن تكون على زنة «مفاعلن» مقبوضة .

وربما كان طول حركة الراء الناتج عن إبدال الهمزة موحيًا بطول اجتراء الشاعر على هجر «بثينة» والسلوّ عنها ، وهو اجتراء لا يدوم طويلاً ؛ لأن نفسه تظل تشفع لها حتى ينزل عن هذا السلوّ والاجتراء على الهجر .

والمرة الثانية وردت في قوله[3] :

---

(١) انظر ضرائر الشعر لابن عصفور ص (٢٢) وضرورة الشعر لاسيرافي ص ١٣٨ والخصائص لابن جني ١٤٩/٣ وما بعدها .

(٢) ديوانه ص ١١٩ .

(٣) ديوانه ص ١٩٩ .

عَدَلْنَ الفتى ، حتى إذا اعتدل الفتى ولِنَّ ، وعيدانُ النُّضار تلينُ
بُلين بأزواج الغرور ، فأصبحتْ نوادمَ ، لا ترقا لهن عُيُونُ

أراد : لا ترقأ . فأبدل من الهمزة ألفًا ، ليتزن له بحر الطويل ، وقد يُوحى طول حركة القاف الناتج عن إبدال الهمزة ألفًا بطول سهد تلك الفتيات ، التي بُليت بأزواج الغرور ، فهن نوادم لا تجفّ دموعهنّ ولا يغمض لهن جفن .

أما إبدال الهمزة ألفًا في قوله[1] :

أَجودُ بِمَضنونِ التِّلادِ وَإِنَّني بِسِرِّكَ عَمَّن سالَني لَضَنينُ

فليس من قبيل تخفيف الهمز ، بل هو لغة لبعض العرب ، قال السيرافي : وأما قول حسّان :

سالَت هُذَيلٌ رَسولَ اللَهِ فاحِشَةً ضَلَّت هُذَيلٌ بِما سالَت وَلَم تُصِبِ

وقال الآخر :

سالتاني الطلاق أن رأتاني قلّ مالي قد جئتماني بنكر
ويكأن من يكنْ له نشب يُحْبَبْ م) ومن يفتقرْ يعش عَيْش ضُرّ

فإنّ هذا ليس من تخفيف الهمز ، وذلك أن من العرب من يقول : «سلته أساله» و«هما يتساولان» فلا يهمز . وإنما أتى به الشاعر غير مهموز على هذه اللغة)[2] .

وقد كان في استعمال هذا الفعل في بيت «جميل» على الصورة التي ورد عليها من غير همز ، إلى جانب استواء الوزن ما يوحي بكثرة الأسئلة وامتدادها ، من خلال طول حركة السين وامتداها عن كنه العلاقة بينه وبين بثينة وعن سر هذه العلاقة ، إلا أن الشاعر لا يبوح بذلك أبدًا فهو عليه حريص وبه ضنين ، وإن كان يجود في المقابل بمضمون التلاد ، وهو ما يؤكد شدّة حفاظ الشاعر على هذا السرّ المقدّس ، بينه وبين بثينة ، رغم كثرة الأسئلة التي تُطرح عليه .

والمرة الثالثة وردت في قوله[3] :

---

(١) ديوانه ص ٢٠٢ .
(٢) انظر ضرورة الشعر للسيرافي ص ص ١٣٩ ، ١٤٠ .
(٣) ديوانه ص ٤٩ .

وليلــة بِثْنَــا ذات حــاجٍ ذكــرتكمْ هُـدُوًّا وقـد نـام الخَلِـيُّ المـصحَّحُ

أراد : هدوءًا . فأبدل الهمزة واوًا ثم أدغمها في الواو التي قبلها ، فصارت : هدوًّا ليستقيم له وزن البيت ، وقد عدّ ابن منظور قلب الهمزة واوًا من الشاذّ ، الذي لا يُقاس عليه حيث قال : (والهدأة : موضع بين مكة والطائف .. والنسب إليه «هدويّ» ، شاذ من وجهين : أحدهما : تحريك الدال ، والآخر : قلب الهمزة واوًا)[1] .

وأما قول «جميل»[2] :

فَقُلْــتُ لَهــا وَقَــد غلِــبَ التَّعَــزّي أَمــا يُقــضى لَنــا يــا بَــثنَ ســولُ

فليس من قبيل قلب الهمزة واوًا في كلمة (سول) اضطرارًا؛ لأن (سول) لغة في (سؤل) . جاء في لسان العرب : (وأصل السُّول مهموز عند العرب ، استثقلوا ضغطه الهمزة فيه ، فتكلموا به على تخفيف الهمز؛ قال الراعي فيه فلم يهمزه :

اختَرنُـكَ النـاس إِذ رَثَّـت خَلائِقُهُـم وَاِعتَلَّ مَن كانَ يُرجى عِندَهُ السول[3]

وإلى جانب ما حققته هذه الكلمة في بيت «جميل» من إقامة الوزن والقافيه ، فقد يوحي مطل حركة السين فيها بطول السؤال من جانب الشاعر ، وعدم انقضائه من جانب «بثينة»؛ فكان استخدام «سول» بدلاً من «سؤل» مناسبًا للسياق الذي ورد فيه .

إشباع الحركة حتى ينشأ عنها حرفٌ من جنسها :

قد يضطر الشاعر فيشبع الحركة حتى ينشأ عنها حرف من جنسها؛ فتنشأ الألف عن الفتحة ، والواو عن الضمة ، والياء عن الكسرة ، يقول ابن جني : (.. ولهذا إذا احتاج الشاعر إلى إقامة الوزن مطل الحركة وأنشأ عنها حرفًا من جنسها ، وذلك قوله :

نفي الدراهيم تنقادُ الصيارف

وقوله - أنشدناه لابن هَرْمَةَ :

وَأَنــتَ مِــن الغَوائِــلِ حــينَ تُرمــى وَمِــن ذَمِّ الرِّجــالِ بِمُنتَــزاحِ

يريد : بمنتزح ، وهو مفتعل من النزح ، وقوله :

(١) لسان العرب مادة (هدأ) .

(٢) ديوانه ص ١٦٦ .

(٣) لسان العرب مادة (سول) .

وأنني حيث ما يسْرِي الهوى بصري من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور

وقد ورد هذا الاستعمال مرة واحدة في شعر «جميل» في قوله[1] :

قَلبي نَصَحتُ لَهُ فَرَدَّ نَصيحَتي فَمَتى هَجَرتيهِ فَمِنهُ تَكَثُّري

فأشبع حركة تاء الفاعل حتى نشأ عن ذلك حرف من جنسها ، وهو الياء في قوله : «هجرتيه» وهو يريد : هَجَرْتِهِ ، ولا يستقيم وزن الكامل إلا بهذا الإشباع لحركة الضمير ، وقد يوحي هذا المطل المتولد عنه المدَّ بالياء بطول الهجر ، الذي يستحقه قلبه الرافض للنصيحة ، كما تقول للإنسان الذي لا يسمع للنصيحة ، ويحدث له أمر منكر حُذر منه مرارًا : «يستحق ما جري له» ، وكأن الشاعر يعاقب قلبه ، الذي لم يأبه بالنصيحة ، وهو ما يوحي أيضًا باستسلام الشاعر المطلق لكل ما تفعله به بثينة من ألوان الهجر والسلوان .

زيادة اللام في خبر المبتدأ المؤخر :

قد يُدخل الشاعر لام التأكيد في موضع ، لا تدخل فيه في سَعَة الكلام كإدخالها على خبر المبتدأ ، وقد وصف النحاة هذا التصرّف بالشذوذ والضرورة ، قال السيوطي : (شذ دخول اللام في غير خبر «إنّ» في مواضع : خبر المبتدأ كقوله :

أم الحُلَيْس لعجوزٌ شهربة

...)[2] .

ولم يردْ هذا الاستعمال إلا مرة واحدة في شعر «جميل» في قوله[3] :

أَتارِكَتي لِلمَوتُ أنت لَمَيِّتٌ وعندك لي لو تعلمين شفا

حيث زيدت اللام في خبر المبتدأ «ميت» ، وهو ما حكم عليه النحاة بالشذوذ أو الضرورة ، ولعل الشاعر أراد بزيادة اللام تأكيد الخبر ، وأن عقد الكلام عليه ، فهو

(١) ديوانه ص ١١٠ .

(٢) انظر همع الهوامع ٤٤٨/١ ، وشرح ابن عقيل ٣٣٦/١ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ص ٥٧-٥٩ .

(٣) ديوانه ص ١٤١ ، والملاحظ أن الشطر الثاني من هذا البيت به خلل عروضى واضح في أن الشطر الأول من «الطويل» .

يعيش ، وكأنه في عداد الموتى بسبب بُعْد «بثينة» عنه ، ومع ذلك شفاء له يكون إذا تعطفت عليه بالودّ .

زيادة «لا» :

وقد عدّ ذلك ابنُ عصفور من الضرورات الشعريّة[1] ، ولم يرد زيادة «لا» في شعر جميل ، إلا في موضع واحد في قوله[2] :

أعائدة يا بثن أيامنا الأُلى بذي الظلم أم لا مالهن رُجوعُ

أراد : أم مالهن رجوع؟ ، فزاد «لا» توكيدًا .

زيادة «ما» :

عدّها ابنُ عصفور من الضرورات الشعرية[3] ، ولم يردْ ذلك في شعر جميل إلا مرة واحدة في قوله[4] :

وَخَليلٍ صافَيتُ مُرتضيّاً وَخَليلٍ فارَقتُ مِن مَلَلِه
غَيرَ ما بِغضَةٍ وَلا لاجتِنابٍ غَيرَ أَنّي أَلَحتُ مِن وَجَلِه

أراد : غير بغضةٍ ، فزاد «ما» توكيدًا ، كما أن الوزن لا يستقيم له دون زيادتها .

زيادة عن :

ورد زيادة «عن» في شعر جميل مرة واحدة في قوله[5] :

وَكانَ التَّفَرُّقُ عِندَ الصَّباحِ م) عَن مِثلِ رائِحَةِ العَنبَرِ

أراد : وكان التفرق عند الصباح مثل رائحة العنبر ، فزاد «عن» ، ولا يتزن له «المتقارب» إلا بهذه الزيادة .

زيادة الكاف :

ورد هذا التصرف في شعر جميل مرة واحدة في قوله[6] :

---

(١) انظر ضرائر الشعر ص ص ٧٦ ، ٧٧ .
(٢) ديوانه ص ١٢١ .
(٣) ضرائر الشعر ص ص ٦٧- ٦٩ .
(٤) ديوانه ص ١٨٩ .
(٥) ديوانه ص ١٠٦ .
(٦) ديوانه ص ٦٦ .

وَمَـن يُعـطَ في الـدُّنيا قَرينـاً كَمِثلِهـا فَـذَلِكَ في عَـيشِ الحَيـاةِ رَشـيدُ

أراد : قرينًا مثلها ، فزاد الكاف ، وبدون هذه الزيادة لا يستقيم وزن الطويل ، وقد حكم بزيادة الكاف جماعة من النحويين ، منهم الرضي الذي يقول : (ويحكم بزيادتها عند دخولها على «مثل» ...)[1] ، وابن السراج الذي يقول :

(ومما يدل على أنها حرف أنها زائدة ، والأسماء لا تقع موقع الزوائد ، إنما تزاد الحروف ...)[2] .

وقد يكون الشاعر قد جمع بين الكاف و«مثل» لاختلاف لفظهما ، مع ما قصده من المبالغة في التشبيه .

زيادة (منْ) في الإيجاب :

لا تزاد (من) في الإيجاب ، وإنما لزيادتها شروط ، قال ابن يعيش : (وقد اشترط سيبويه لزيادتها ثلاث شرائط **إحداها** : أن تكون مع النكرة ، **والثاني** : أن تكون عامة ، **والثالث** :

أن تكون في غير الموجب وذلك ، نحو : «ما جاءني من أحد» . .)[3] .

وقد وردت زيادتها في الإيجاب مرتين؛ المرة الأولى في قوله[4] :

وقد تلتقي الأهواء من بعد يأسةٍ وقد تُطلب الحاجات وهي بعيدُ

أراد : وقد تلتقي الأهواء بعد يأسة ، فزاد «مِنْ» تأكيدًا .

والمرة الثانية في قوله[5] :

وبين الصفا والمروتين ذكرتكم بمختلف من بين ساعٍ وموجفُ

أراد : بمختلف بين ساعٍ وموجفُ ، وفي البيت مخالفة لغوية أخرى ؛ حيث عطف المرفوع على المجرور في قوله :

(بين ساعٍ وموجفُ) .

---

(١) شرح الرضي ٣٢٤/٤ .

(٢) الأصول ٤٣٧/١ ، وانظر مغني اللبيب لابن هشام ١٧٩/١ .

(٣) شرح المفصل ١٣/٨ .

(٤) ديوانه ص ٦٥ .

(٥) ديوانه ص ١٣١ .

الاجتزاء بالفتحة عن الألف في حشو الكلمة :

جعل النحاة حذفَ الألف التي هي جزء من الكلمة من الضرائر الشعرية[1] ، وقد وردت هذه الظاهرة في شعر جميل مرة واحدة في قوله[2] :

حَلَفتُ يَميناً يا بُثَينَةُ صادِقاً ... فَإِن كُنتُ فيها كاذِباً فَعَميتُ
إِذا كانَ جِلدٌ غَيرُ جِلدِكِ مَسَّني ... وَباشَرَني دونَ الشِّعارِ شَريتُ
حَلَفتُ لَها بِالبُدنِ تَدمى نُحورُها ... لَقَد شَقِيَت نَفسي بِكُم وَعنيتُ

أراد : عانيتُ ، فحذف الألف من بنية الكلمة واجتزأ عنها بالفتحة ، وقد ساعد ذلك على ضبط الوزن والقافية : وقد وصف ابن عصفور هذا التصرف بالقلة ، قال : (والاجتزاء بالفتحة عن الألف أقلّ من الاجتزاء بالكسرة عن الياء ، وبالضمة عن الواو)[3] .

(١) انظر ضرائر الشعر لابن عصفور ص ص ١٣١ ، ١٣٢ ، والضرائر للآلوسي ص ٥٤ .
(٢) ديوانه ص ٣٨ .
(٣) ضرائر الشعر ص ١٣٢ .

خاتمة

عُني هذا البحث بإلقاء الضوء على ظواهر لغوية في شعر جميل بثينة ، كان بعضها موافقًا لما تقرره القواعد النحوية ، وكان بعضها مخالفًا لتلك القواعد ، وقد كان هدف البحث هو محاولة الكشف عن دلالة هذه الظواهر اللغوية ، في محاولة لربط النحو بالنص وتسخير بعض طاقاته الكامنة في خدمته واستكناه بعض أسراره ، انطلاقًا من أن النحو علم نصيّ . وقد رأينا أن الشاعر قد ينحرف به الأسلوب مخفيًا وراء ذلك دلالة معينة ، حاول البحث أن يكشف عنها في كثير من المواضع ، كما حاول تفسير كثرة ورود بعض الظواهر الموافقة التي كثر دورانها في شعر الشاعر ، حتى عُدّت ملامح أسلوبية بارزة كطول الجملة ، وكثرة الاعتراض وغيرها ، وكان من نتائج هذا البحث أن الظواهر التي أتى بها الشاعر في شعره ، لم تكن مجانية خالية من الدلالة في أحايين كثيرة ، كما أنه كان مضطرًا في بعضها إلى ما تقتضيه ضرورات الشعر .

وقد تطرق نفرٌ من الباحثين لمثل هذه الظواهر في شعر شعراء آخرين ، ومع ذلك فنحن بحاجة إلى دراسة أكبر قدر من الشعراء لوصف إنتاجهم الشعري ألسنيًّا ، ومن ثم وصف اللغة وتقديم دراسة علمية لها ، باعتبار أن الشعر هو فنّ العربية الأوّل .

* * *

ثبت المراجع

- الأصول في النحو لأبي بكر محمد بن سهل بن السَّرَّاج . تحقيق : د. عبدالحسين القتلي . مؤسسة الرسالة . الطبعة الرابعة ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م .
- الأغاني لأبي فرج الأصبهاني . دار إحياء التراث العربي . بيروت . طبعة دار الكتب .
- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين : البصريين والكوفيين . تأليف الشيخ أبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري . تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد . دار الطلائع . القاهرة .
- أوضح المسالك على ألفية ابن مالك . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة العصرية . بيروت .
- تاريخ الأدب العربي ، العصر الإسلامي للدكتور شوقي ضيف . دار المعارف . الطبعة السابعة عشرة .
- جميل بثينة للعقاد . دار المعارف بمصر . الطبعة الثالثة .
- جميل بثينة والحب العذري د. خريستو نجم . دار الرائد العربي . بيروت . طبعة ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م .
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب لعبد القادر البغدادي . تحقيق : د. عبد السلام محمد هارون . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثانية .
- الخصائص صنعة أبي الفتح عثمان بن جني . تحقيق : محمد علي النجار . مطبعة الكتب المصرية ١٩٥٢م .
- ديوان جميل . جمع وتحقيق : د. حسين نصّار . دار مصر للطباعة .
- رصف المباني في شرح حروف المعاني للمالقي . تحقيق : أحمد محمد الخرّاط . مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق .
- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ومعه شرح الشواهد للعيني . دار إحياء الكتب العربية . القاهرة .
- شرح التصريح على التوضيح للشيخ خالد الأزهري . دار إحياء الكتب العربية . القاهرة .

- شرح الرضي على الكافية تصحيح وتعليق : يوسف حسن عمر .
- شرح شافية ابن الحاجب للرضي الاستراباذي . تحقيق : محمد نور الحسن ، ومحمد الزفراف ، ومحمد محي الدين عبد الحميد . دار الكتب العلمية . بيروت ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م .
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد- المكتبة العصرية . بيروت . طبعة ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م .
- شرح المفصل لموفق الدين يعيش بن علي بن يعيش . عالم الكتب . بيروت .
- شعر أبي تمام . دراسة نحوية د. شعبان صلاح . دار غريب . القاهرة .
- الصاحبي في فقه اللغة العربية ، ومسائل وسنن العرب في كلامها لأبي الحسين أحمد بن فارس . تحقيق : د. عمر فاروق الطبّاع . مكتبة المعارف . بيروت الطبعة الأولى ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م .
- ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي . تحقيق : السيد إبراهيم محمد . دار الأندلس . الطبعة الأولى يناير ١٩٨٠م .
- ضرورة الشعر لأبي سعيد السيرافي . تحقيق : د. رمضان عبد التواب . دار النهضة العربية . بيروت . الطبعة الأولى ١٩٨٥م .
- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجحمي . دار المدني بجدة . تحقيق : محمود محمد شاكر .
- الكتاب لسيبويه . تحقيق : عبد السلام هارون . دار الجبل . بيروت- الطبعة الأولى .
- لسان العرب لابن منظور . دار المعارف . القاهرة . تحقيق الأساتذة : عبد الله علي الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلي .
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام الأنصاري . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة العصرية . بيروت .
- نظرية اللغة في النقد العربي - د. عبد الحكيم راضي . مكتبة الخانجى بالقاهرة .
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع للسيوطي . تحقيق : أحمد شمس الدين . دار الكتب العلمية . بيروت . الطبعة الثانية ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م .
- الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي . تحقيق : د. فخر الدين قباوة . دار الفكر دمشق . الطبعة الرابعة ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
- **بين يدي القارئ**	٣
- **المبحث الأول :** في التحليل النصي للشعر – قراءة نحوية دلالية في قصيدة (لمن طلل أبصرته فشجاني) لامرئ القيس .	٥ – ٣٢
- **المبحث الثاني :** البناء اللغوي في قصيدة (يا خليلي تيمتني وحيد) لابن الرومي	٣٣ – ٦٨
- **المبحث الثالث :** انحراف الأسلوب وأثره إيقاعيًّا ودلاليًّا ، في شعر جميل بثينة	٦٩ – ١٣٠
- **الفهرس**	١٣١