النظام وصدع النظام في الأدب الجاهلي
مستوياته ، وصوره ، ودلالاته

د . أحمد صلاح محمد ابراهيم

مدرس بقسم الدراسات الأدبية

كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

ملخص:

يروم هذا البحث التأثيل لتطبيق فكرة **النظام وصدع النظام** على الأدب العربي؛ حيث مثلت هذه الفكرة ركيزة أساسية لدى أصحاب المنهج البنيوي، وأفاض فيها القول يوري لوتمان بكتابه **تحليل النص الشعري** بوصفها بحاجة إلى تطبيق في مجال النقد الأدبي. بيد أنها – على أهميتها في بنية النص الأدبي وتعدد مستوياتها وصورها ودلالاتها الفنية – لم يلتفت إليها أحد في وطننا العربي ليجعل منها محورا لدراسة شعر شاعر أو نثر ناثر، فيمهد لها السبيل ببيان مستوياتها، وما قد يحمله كل مستوى من صور ذات دلالات فنية؛ من أجل ذلك ناء هذا البحث بحمل عبء تطبيق هذه الفكرة على الأدب الجاهلي.

مقدمة:

في عام ١٩٧٢م، أخرج الناقد يوري لوتمان كتابه القيم **تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"**، وهو يعد – كما يرى مترجمه إلى العربية الدكتور محمد فتوح أحمد – من أهم الوثائق النقدية التي وظفت المنظور البنيوي التحليلي في البحث الأدبي ومن أولها ظهورا[١].

(١ – ٠)

وقد عرض هذا الكتاب لعدد من رؤى المنهج البنيوي تنظيرا وتطبيقا، وكان من أبرز تلك الرؤى التي عرض لها الكتاب فكرة ثنائية **النظام وصدع النظام**، وهي ثنائية – كما يظهر من معالجة لوتمان – تتسع وتضيق وفق مظهرين، أولهما: أن يكون النظام نظاما خارجا عن النص سابقا عليه، أي أنه نظام عام متمثل في النظام اللغوي بما يمتلكه من قواعد نظرية يعد الالتزام بها نظاما والانحراف عنها صدعا لهذا النظام، ونظام التقاليد الفنية التي يستطيع المتلقي أن يتعرف عليها وفقا لمطالعته الأعمال الأدبية الخاصة بكل عصر، وبقدر هذا الاطلاع يستطيع القارئ أو الناقد تبين ما حواه كل نص من اتباع للتقليد فيصير نظاما وما خرج عنه فيصير صادعا له[٢].

أما المظهر الآخر، فهو نتاج رؤية لوتمان إمكانية أن يعد النص بمستوياته البنيوية المتعددة نظاما في حد ذاته إذا تلقيناه باعتباره لغة منظمة بصورة خاصة بمعزل عن نصوص عصره[٣]، وهو ما يعني أن المقصود بالنظام – في هذه الحالة – أن يلجأ الأديب إلى تكرار قالب من قوالب أحد مستويات البنية خلال النص، وهو ما يعني أنه قد شكل من خلال تكرار ذلك القالب نظاما، فإذا أتبع الأديب ذلك النظام بما يمثل خروجا عليه بالتحول عن ذلك القالب أو تبديله، فقد صدع بذلك الأديب نظامه الخاص، مكتفيا بهذا الصدع، أو مشكلا من خلال تكرار القالب الصادع نظاما جديدا[٤].

وبناء على ذلك، فإن النظام إما أن يكون نظاما مؤسسا مسبقا من خارج النص، فهو وليد العمومية المتخذة حكم الصحيح لغة أو الشائع تقليدا، وإما أن يكون نظاما يؤسس له المبدع على أحد مستويات البنية اللغوية داخل النص. فإذا صدع المبدع ذلك النظام – عاما كان أو خاصا – فقد اتخذ موقفا ذاتيا تجاهه، وهو موقف ذو دلالة فنية تتمثل – من وجهة نظر لوتمان – في تنشيط البنية الفنية[٥]، وما يترتب عليها من إدهاش المتلقي وتحقيق أقصى حد من المعلوماتية والإمكانات الإخبارية داخل النص[٦].

(٢ – ٠)

وإذا كان لوتمان ذاته قد أقر بأن هذه الفكرة حين حررها بكتابه كانت مثيرة للدهشة بأوساط النقد الأدبي، مقارنة بأوساط الدراسات اللغوية والمنطقية[٧]، فإن هذه الفكرة ما زالت غريبة – من حيث التطبيق – على مجال نقد الأدب العربي؛ ذلك لأن محاولة تطبيق المظهر الأول من مظهري النظام ستكون شاحبة إلى حد كبير لندرة الأمثلة التي سنعثر عليها خلال تطوافنا بالأدب العربي عبر عصوره، خاصة القديم منه[٨].

فقد تأسس الفكر اللغوي العربي – وهو صنو الفكر النقدي– على أساس تقسيم عصور الأدب إلى عصرين: عصر الاستشهاد، وعصر ما بعد الاستشهاد. فما كان من نتاج عصور الاستشهاد، فلم يكن للغويين ادعاء أن فيه ما خالف النظام اللغوي لتحقيق مأرب فني، وإنما جعلوا لكل موضع ذي مظهر انحراف وجها من الصحة، أو تأولوه بما يدرجه ضمن النظام الصحيح[٩]. أما ما كان من نتاج عصور ما بعد الاستشهاد، فقد أسسوا له القواعد وخطوا له السبل، بما يجعل من الخروج عنها خطأ لا علاقة له بالمأرب الفني؛ فما كان من أدباء تلك العصور إلا الانصياع والاتباع.

وفيما يتعلق بالخروج على التقاليد الفنية، فإن هذه التقاليد تنقسم إلى شطرين: شطر خاص بموسيقى الشعر، وشطر خاص ببنية القصيدة. فما كان بالقصائد من خروج بعض أبياتها على بحور الشعر العربي أو قواعد قافيته، فقد خَطَّأ النقاد من وقع فيه من شعراء العصور الأولى، ونهوا شعراء العصور التالية عن الإتيان به[١٠]. أما ما كان من خروج بعض الشعراء عن بنية القصيدة المعتادة أو عمود الشعر، فربما كان مجال البحث الأولى بدراسته هو مجال تاريخ الأدب الذي يتتبع هذا الخروج بنية ومضمونا.

ولعل ذلك يومئ إلى أننا خلال هذه الدراسة سنستطلع فقط فكرة **النظام وصدع النظام** بمظهرها الثاني دون الأول، وهو ما سيؤدي بنا إلى مضاعفة الجهد؛ وذلك لأن تحليل هذا المظهر خاصة يحتم علينا استكشاف القالب أو القوالب التي تُشَكِّل النظام أولا، ومحاولة كشف الحُجُب عن الدور الفني الذي قامت به هذه القوالب من خلال تتابعها، ثم الانتقال إلى قوالب الصدع – شكلت نظاما أو لم تشكل – لإماطة اللثام كذلك عن الدور الفني الذي قامت به[١١]، وهو ما يعني اعترافا ضمنيا بأن لكل عنصر من عناصر **النظام وصدع النظام** دوره الفني من خلال موقعه بالنص، بحيث يمثل تغير موقع أحد هذه العناصر أو حذفها إخلالا بالفكرة محل الدراسة، وهو محور فكرة الوحدة العضوية التي تعد أساس النظرية البنائية في تحليلها النص الأدبي[١٢].

(٣ – ٠)

ولأن هذا البحث قد أخذ على عاتقه القيام بمهمة تطبيق هذه الفكرة على شريحة من الأدب العربي، فقد آثر ألا يحصر نفسه في أحد دواوين الشعر ولا منثور الكتب والخطب، وإنما طمح إلى أن يوسع لنفسه المجال ليتسنى له استكشاف أكبر عدد ممكن من صور هذه الفكرة وما تكتنزه من دور فني داخل النص. من أجل ذلك، فقد ارتأى البحث أن يختبر أدب عصر كامل شعرا ونثرا.

وهنا يرد السؤال: أي العصور أجدر بأن نؤسس من خلالها تطبيقا لهذه الفكرة وبيانا لمستوياتها وصورها؟

إن أيا من عصور الأدب العربي حتى يومنا هذا لم تنبتَّ صلته عن جذوره وصولا إلى العصر الجاهلي. وإذا كان هذا العصر هو أساس الأدب العربي في عصوره التالية، فإن المنطقي أن نتلمس أصول هذه الفكرة فيه، ثم ليأت بعدنا من يتتبعها في العصور اللاحقة، ويتلمس ما أصابها من تطور مسلكا وتوظيفا؛ من أجل ذلك كان اختيارنا **للأدب الجاهلي** مادة لهذه الدراسة.

(٤ – ٠)

فإذا طالعنا مستويات ظاهرة **النظام وصدع النظام** في الأدب الجاهلي، فإننا نجد لها عدة مستويات، هي: النظام الصرفي وصدعه، والنظام الأسلوبي وصدعه، ونظام الإيقاع وصدعه، والنظام المُرَكَّب وصدعه.

ولعل من يطالع هذه المستويات يتبادر إلى ذهنه سؤالان مؤداهما: أين النظام المعجمي من بين هذه الأنظمة؟ ولماذا لم نطلق على (نظام الإيقاع) (النظام الصوتي)؛ لكون الصوت أشمل من الإيقاع؟

إن الإجابة عن هذين السؤالين تخرج من مَعِين واحد، هو ملاحظة ما سبق من حديثنا حول المظهر الثاني من مظاهر فكرة **النظام وصدع النظام**؛ وذلك لأننا ذكرنا أن ما يشكل النظام هو تكرار لقالب على مستوى معين من مستويات بنية النص،

أي أن النظام ليس تكرارا لمادة لغوية صوتية أو معجمية كالمعهود في النقد العربي، إنه ليس حشدا لصوت معين بالبيت الشعري، ولا متابعة لتوظيف جذر معجمي محدد، وإنما هو تكرار لقالب من القوالب التي تتيحها مستويات اللغة؛ ولذلك فإن المستوى المعجمي سيكون بمعزل عن فكرة **النظام وصدع النظام**، كما أن المستوى الصوتي سيكون بحاجة إلى تقييد، من خلال دراسة ما يشكله فقط من (إيقاع) على مستوى البيت والقصيدة أو على مستوى الجملة النثرية.

(١)

فإذا بدأنا نتحسس طريقنا لظاهرة النظام وصدع النظام عبر الأدب الجاهلي وفق ترتيب المستويات الذي ذكرناه سلفا، فإننا نجد أن النظام الصرفي وصدعه يتخذ عدة صور تختلف جمالياتها تبعا لدلالات القوالب الصرفية المؤسسة للظاهرة والمادة المعجمية التي تشكلها هذه القوالب والسياق الذي ترد به.

(١ – ١)

فقد يتشكل النظام الصرفي من خلال تكرار ورود الفعل في صيغة زمن معين، وبذلك فإن هذه الصيغة قد وضعت المتلقي في إطار نظام ذلك الزمن، ثم يأتي صدع النظام من خلال تحول الفعل إلى زمن آخر، وهو ما يعني أننا صدعنا نظام الزمن الأول بالنسبة للمتلقي؛ لنفجأه بانتقاله إلى زمن جديد. أي أننا نستطيع أن نطلق على هذه الصورة من النظام وصدعه "النظام الصرفي الزمني وصدعه".

ومن المعلوم – بادي الرأي – أن الأصل في الخطاب أن يكون على نسق زمني واحد، وهو ما يعني أن صدع هذا النسق لن يكون إلا لفائدة فنية. فإذا نظرنا إلى قول عمرو بن كلثوم مصورا موقفا بطوليا له[١٣]:

وَأَعْرَضَ فارِسُ الهَيْجاءِ جَحْشٌ وَجَحْشٌ نِعْمَ حامِيَةُ النِّساءِ
فَنادى في العَجاجَةِ: أَيْنَ عَمْروٌ كَأَنِّي فَقْعَةٌ أَوْ طَيْرُ ماءِ
فَأَطْعَنُهُ وَقُلْتُ لَهُ: خُذَنْها مُشَوِّهَةً تَبَجَّسُ بِالدِّماءِ

فإننا نلفي الشاعر في أول بيتين يضع المتلقي في إطار نظام الزمن الماضي "**أَعْرَضَ .. نادى .. قُلْتُ**"، وهو – إضافة لكونه الأصل في حكي حدث سابق – ما يجعل المتلقي يستقبل ويتناول هذا الخبر على أنه حقيقة قد حدثت وتأكدت، وحين يتحقق للشاعر هذا المراد، فإنه يصدع نظام الزمن الماضي بالزمن المضارع "**فَأَطْعَنُهُ**"؛ مما يعني أن الشاعر أراد أن يُحْضِر مشهد هذا الفعل خاصة بين يدي المتلقي مشاهدا له مقرا به؛ وذلك لما لهذا الفعل من أهمية؛ لكونه يمثل محور المشهد الذي أتت بقية عناصره كلها خادمة له[١٤].

(٢ – ١)

وقد يأتي النظام الصرفي الزمني وصدعه على عكس ذلك بحيث يتشكل النظام الأساسي من صيغة الفعل المضارع، ثم يأتي صدع النظام في صيغة الفعل الماضي.

ومثال ذلك ما ورد بإحدى لاميات عبيد بن الأبرص حين عيرته زوجته بشيبه وهرمه وما نتج عن ذلك من قلة ماله وانفضاض عبيده عنه. حيث أخذ يعدد حسنات ماضيه وشبابه في أربع لوحات متتالية، فقال في اللوحة الأولى[١٥]:

٢٠ ــ وَلَقَدْ أَذْعَرُ السَّرابَ بِطِرْفٍ مِثْلِ شاةِ الإِرانِ غَيْرِ مُذالِ
٢١ ــ غَيْرِ أَقْنَى وَلا أَصَكَّ وَلَكِنْ مِرْجَمٌ ذو كَرِيهَةٍ وَنِقالِ
٢٢ ــ يَسْبِقُ الأَلْفَ بِالْمُدَجَّجِ ذِي القَوْ نَسِ حَتَّى يَئُوبَ كَالتِّمْثالِ
٢٣ ــ فَهْوَ كالمِنْزَعِ المَرِيشِ مِنَ الشَّوْ حَطِ مالَتْ بِهِ شِمالُ المُغالي
٢٤ ــ يَعْفِرُ الظَّبْيَ والظَّلِيمَ ويُلْوِي بِلَبُونِ المِعْزابَةِ المِعْزالِ

وفي الثانية[١٦]:

٢٥ ــ وَلَقَدْ أَدْخُلُ الخِباءَ عَلَى مَهْـ ـضُومَةِ الكَشْحِ طَفْلَةٍ كَالْغَزالِ
٢٦ ــ فَتَعاطَيْتُ جِيدَهَا ثُمَّ مالَتْ مَيَلانَ الكَثِيبِ بَيْنَ الرِّمالِ
٢٧ ــ ثُمَّ قالَتْ فِدًى لِنَفْسِكَ نَفْسِي وَفِداءٌ لِمالِ أَهْلِكَ مالي

وفي الثالثة[١٧]:

٢٨ ــ وَلَقَدْ أَقْدُمُ الخَمِيسَ عَلى الجَرْ داءِ ذاتِ الْجِراءِ والتَّنْقالِ

٢٩ ــ فَتَقِيني بِنَحْرِها وَأَقِيها بِقَضِيبٍ مِنَ القَنا غَيْرِ بالِي

وفي الرابعة[١٨]:

٣٠ ــ وَلَقَدْ أَقْطَعُ السَّباسِبَ بِالرَّكْـ ـــبِ عَلَى الصَّيْعَرِيَّةِ الشِّمْلالِ

٣١ ــ عَنْتَرِيسٍ كَأَنَّها ذُو وُشُومٍ أَحْرَجَتْهُ بِالْجَوِّ إِحْدَى اللَّيالِي

٣٢ ــ ثُمَّ أَبْرِي نِحاضَها فَتَراها ضامِرًا بَعْد بُدْنِها كَالْهِلالِ

والواضح من خلال هذه اللوحات الأربع أن الشاعر أقام نظامَ كلٍّ أفعالِها في إطار الزمن المضارع "**أَذْعَرُ** ، **يَسْبِقُ** ، **يَثُوبَ** ، **يَعْفِرُ** ، **يُلْوِي** ، **أَدْخُلُ** ، **أَقْدُمُ** ، **تَقِيني** ، **أَقِيها** ، **أَقْطَعُ** ، **أَبْرِي**)، إلا أنه خلال اللوحة الثانية قد صدع هذا النظام بتوظيف نظام الزمن الماضي "**تَعاطَيْتُ** ، **مالَتْ** ، **قالَتْ**".

وبالمقارنة بين هذا النموذج الشعري وسابقه، نجد أن نظام هذا النموذج يخالف سابقه في أصل ما وضع عليه النظام الصرفي الزمني؛ وذلك لأن تأسيس النظام في نموذجنا هذا أتى على خلاف الأصل، فالأصل في هذا المقام هو توظيف صيغة الزمن الماضي لكونه يتناول ذكريات سالفة، لكن الشاعر هنا أسس النظام على الزمن الحاضر لأنه يود أن يهيم نفسيا في ماضيه ليستقوي بإنجازاته على ما صدمته به زوجته من حاضره التعس الشقي، فنقل هذا الماضي إلى الحاضر إحياء له وتشبثا به وتلبسا له. أما صدعه للنظام، فإنه يومئ إلى أن الشاعر واع بأن هذه الأفعال الصادعة الثلاثة صارت من الماضي؛ لأنها أفعال متعلقة بلهوه أيام الصبا؛ فأبقى عليها في الماضي استبقاء لزوجته وإرضاء لها؛ حتى لا يُظْهِر أمامها شوقه لهذه الأيام مرة أخرى، وحتى يثبت لزوجته أنها تكفيه ولا يروم سواها.

كما أن صدع النظام خلال هذه الأفعال الثلاثة يعني أن بهذه الأفعال خاصة ما يود الشاعر الوقوف عنده ولفت الانتباه إليه. ولعل الشاعر أراد من خلال الوقوف على

الفعلين الأولين بيان أنه ما أراد بهذه اللوحة سرد ما تمتع به خلال مرحلة شبابه في المقام الأول، وإنما بيان أنه كان مرغوبا فيه لا راغبا فقط، وهو ما دل عليه الفعل الأول بصيغة التفاعل الدالة على المشاركة (**تَعاطَيْتُ**) وجذر الفعل الثاني الدال على الإقبال (**مالَتْ**). أما الفعل الثالث، فهو فعل القول الذي لا تتم دلالته إلا ببيان جملة مقول القول التي بينت ما تمتع به من مكانة في فؤاد المحبوبة " **فِدًى لِنَفْسِكَ نَفْسِي**"، وعطف عليها جملة أخرى تردنا إلى ما كان من تعيير زوجته له بقلة ماله "**وَفِداءٌ لِمالِ أَهْلِكَ مالي**"، فكأنه أراد أن يلفت نظرها إلى أنه كان هناك من النساء في شبابه من كانت تود أن تفديه بأن تنفق من أجله مالها كله، وكأنه يشير – مجرد إشارة – إلى زوجته بأن الواجب عليها أن تعين زوجها من مالها – حال الاستطاعة – بدلا من أن تعيره بقلة ماله.

وفي مثال آخر، يقول عنترة[١٩]:

أَرُوحُ مِنَ الصَّباحِ إِلى مَغِيبٍ وَأَرْقُدُ بَيْنَ أَطْنابِ الْخِيامِ
أَذَلُّ لِعَبْلَةٍ مِنْ فَرْطِ وَجْدِي وَأَجْعَلُها مِنَ الدُّنْيا اهْتِمامي
وَأَمْتَثِلُ الْأَوامِرَ مِنْ أَبيها وَقَدْ مَلَكَ الْهَوى مِنِّي زِمامي
رَضِيتُ بِحُبِّها طَوْعًا وَكَرْهًا فَهَلْ أَحْظَى بِها قَبْلَ الْحِمامِ

إن الشاعر يستخدم في وصف حالته بالأبيات الثلاثة الأولى الأفعال المضارعة "**أَرُوحُ .. أَرْقُدُ .. أَذَلُّ .. أَجْعَلُها .. أَمْتَثِلُ**"، وهي جميعا أفعال دالة على تحرك الشاعر بمحيط دائرة مفرغة من الأفعال التي تتجدد باستمرار بلا قدرة لديه على الفكاك منها، رغم ما في بعضها من إذلال له وإهانة.

وبعد هذا النظام من الأفعال المضارعة، يظهر فعل ماض واحد صادع لهذا النظام ليبين عن أنه أقوى من كل تلك الأفعال السابقة لكونه علة لها جميعا، وقد وقعت تلك العلة بالشاعر، واستقرت بنفسه، فقد "**رَضِيَ**" بحبها، وقُضِيَ الأمر.

(٣ – ١)

فإذا جمعنا بين النطاق الزمني الذي يتيحه المستوى الصرفي للأفعال وإمكانات صياغة بنية الفعل ذاته، فإننا نجد أن اللغة العربية تتيح أن يُبْنى الفعل للمعلوم أو للمجهول، مع اختلاف زمنه. فإذا تكرر اتفاق النطاق الزمني والصياغة، فقد أقيم النظام. وإذا تم الخروج عن هذا النطاق والصياغة المصاحبة له، فقد صدع النظام.

ومثال ذلك قول النابغة الذبياني في مدحه المناذرة[٢٠]:

وَلا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِراعِ الْكَتائِبِ

تُوُرِّثْنَ مِنْ أَزْمانِ يَوْمِ حَلِيمَةٍ إِلَى الْيَوْمِ قَدْ جُرِّبْنَ كُلَّ التَّجارِبِ

تَقُدُّ السَّلُوقِيَّ الْمُضاعَفَ نَسْجُهُ وَتُوقِدُ بْالصُّفَّاحِ نارَ الْحَباحِبِ

فحينما أراد النابغة أن يوظف الفعل في وصف سيوف ممدوحيه، فإنه استخدم أربعة أفعال، بيد أنه لم يؤطرها زمنيا ولم يصغها جميعا في القالب ذاته، وإنما أتى بالاثنين الأولين في الزمن الماضي على صيغة البناء للمجهول "**تُوُرِّثْنَ ... جُرِّبْنَ**" بيانا لكثرة تعاهد هذه السيوف بين أيدي الكماة على مدى زمني موغل في القدم. فإذا تم للشاعر ما أراد، فإنه يحيل هذه السيوف إلى سلاح فاعل في الحاضر، فناسب أن يصدع نظام البناء للمجهول بالبناء للمعلوم مع الانتقال للزمن المضارع في الفعلين " **تَقُدُّ ... تُوقِدُ** "؛ ليحيل السيوف مما كانت عليه من حال تجريب إلى ما صارت إليه من محل ثقة، فبعد أن كانت مفعولا به – من حيث المعنى – صارت فاعلة.

(٤ – ١)

كان كل ما سبق خاصا بالإمكانات الصرفية للفعل بأزمنته وصياغاته المختلفة. فإذا ولينا وجوهنا شطر الجمع بين المشتقات الفعلية وتظيراتها الاسمية، فإننا نلفي صورة للظاهرة محل الدراسة يمثل توظيف الاسم فيها النظام الصرفي، ويمثل توظيف الفعل صدعا له لتحقيق مآرب فنية جديدة[٢١].

ومثال ذلك قول عنترة بن شداد[٢٢]:

وَكَمْ مِنْ فارِسٍ أَضْحَى بِسَيْفِي هَشِيمَ الرَّأْسِ مَخْضُوبَ الْيَدَيْنِ
تَحُومُ عَلَيْهِ عِقْبانُ الْمَنايا وَتَحْجُلُ حَوْلَهُ غِرْبانُ بَيْنِ

فالشاعر في هذين البيتين يقيم مفارقة أو ثنائية ضدية بين حال الثبات التي حلت على الفارس المقتول وحال سياقه الخارجي المتحرك؛ ولذلك فقد أقام نظاما في البداية من خلال وصف الفارس بمشتقين اسميين "**هَشِيمَ الرَّأْسِ .. مَخْضُوبَ الْيَدَيْنِ**"؛ وذلك دلالة على استقراره بميدان الحرب عاجزا فاقدا الحركة، لكن هذا المعنى لا يتكشف إلا حينما يصدع النظام بوصفين آخرين بالفعل المضارع "**تَحُومُ عَلَيْهِ عِقْبانُ الْمَنايا .. وَتَحْجُلُ حَوْلَهُ غِرْبانُ بَيْنِ**"؛ لأنهما يبينان الحركة المستمرة حول هذا الفارس، ويزيدان سكونه وعجزه وضوحا وجلاء.

فإذا نظرنا إلى قوله في موضع آخر[٢٣]:

إِنِّي امْرُؤٌ سَمْحُ الْخَلِيقَةِ ماجِدٌ لا أُتْبِعُ النَّفْسَ اللَّجُوجَ هَواها

فقد وصف الشاعر نفسه في هذا البيت بصفات كلها معنوي نفسي، وإذا كان بالنفس ما هو مركوز فيها من خير، وما هو من نوازع الشر، فقد عبر عن المركوز الخيري بصفتين اسميتين " **سَمْحُ الْخَلِيقَةِ .. ماجِدٌ**"؛ ليبين عن نقاء طبعه وخيريته المستقرة بنفسه، ثم صدع النظام الاسمي بصادع فعلي "**لا أُتْبِعُ النَّفْسَ اللَّجُوجَ هَواها**"؛ وذلك ليقيم المفارقة، حيث يبين عن أن نوازع الشر ليست مستقرة بنفسه، وإنما تتلجلج فيها بين حين وآخر، فتظهر مروءته في عمله على كبح تلك النوازع التي تتجدد لجاجتها.

أما وصف النابغة الذبياني للمحبوبة بقوله[٢٤]:

مَخْطُوطَةُ الْمَتْنَيْنِ غَيْرُ مُفاضَةٍ رَيَّا الرَّوادِفِ بَضَّةُ الْمُتَجَرَّدِ
قامَتْ تَراءَى بَيْنَ سَجْفَيْ كَلَّةٍ كَالشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِها بِالْأَسْعَدِ

فمن الجلي في هذه الصورة أن الشاعر حينما أراد أن يصف المحبوبة بصفات مقطعية ثابتة وظف الأسماء "**مَخْطُوطَةُ الْمَتْنَيْنِ .. غَيْرُ مُفاضَةٍ .. رَيَّا الرَّوادِفِ .. بَضَّةُ**

الْمُتَجَرِّدِ"، فإذا أراد الشاعر أن ينتقل من الجزء إلى الكل، فقد ناسب أن يصورها بصورة متحركة؛ ليظهر جمال كل موضع منها حال حركتها؛ وليضفي عليها نوعا من الدلال المتخيل في ثني هذه الحركة من خلال الفعل "**قامَتْ**"؛ فلذلك أسس الشاعر نظاما اسميا شغل بيتا وصفيا كاملا، ثم صدعه في طليعة البيت التالي من خلال الفعل.

وقد نجد هذه الصورة كذلك في فن الخطابة، وذلك مثل ما ورد في خطبة قس بن ساعدة الإيادي، حينما قال[٢٥]:

"لَيْلٌ داجٍ، وَنَهارٌ ساجٍ، وَسَماءٌ ذاتُ أَبْراجٍ، وَنُجومٌ تَزْهَرُ، وَبِحارٌ تَزْخَرُ، وَجِبالٌ مُرْساةٌ، وَأَرْضٌ مُدْحاةٌ، وَأَنْهارٌ مُجْراةٌ"

فالخبر في الجمل الثلاث الأولى ومثيلاتها الأخيرة قائم على الاسم الدال على أن هذه الظواهر ثابتة لا تتغير. أما الجملتان الوسطيان "**وَنُجومٌ تَزْهَرُ، وَبِحارٌ تَزْخَرُ**"، فقد قام الخبر فيهما على الفعل المضارع الدال على التجدد مرة تلو أخرى.

وهنا يأتي السؤال: لماذا وضع قس بن ساعدة الجملتين ذواتَي الخبر الجملة القائمة على الفعل المضارع بين بقية الجمل ذات الخبر المفرد القائم على الاسم، و لم يوال بين الجمل ذات النوع نفسه من الخبر؟

إن الواضح لنا أن قس بن ساعدة قد لجأ إلى صدع النظام ثم العودة إليه مرة أخرى؛ كي ينتبه المتلقي إلى أن إعجاز الخالق ليس في إيجاده كل نعمة من هذه النعم منفصلة عن الأخرى، وإنما تكوينه لها على هيئات مختلفة. فمن إعجازه أن يبني الكون على ظواهر دائمة لا تتحول ولا تتغير فأخبر عنها بالاسم، وظواهر متجددة باستمرار فأخبر عنها بالفعل، فالنجوم تزهر وتنكدر أمام أعيننا في الليلة ذاتها، والبحار تزخر وتغيض طورا بعد آخر.

(١ – ٥)

ومن ثراء اللغة العربية أنها تتيح للأسماء والأفعال عدة صيغ واشتقاقات تختلف دلالة كل منها عن غيرها، وهو ما يتيح للأديب إلى أن يشكل نظاما من خلال تكرار أي من هذه الصيغ والمشتقات الفعلية أو الاسمية، ثم صدعها بصيغة أو مشتق آخر.

ومثال ذلك ما نطالعه في خواتيم معلقة عبيد بن الأبرص بلوحة صراع اللقوة والثعلب[٢٦]:

فَأَدْرَكَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِها مَكْرُوبُ
فَرَنَّحَتْهُ وَوَضَّعَتْهُ فَكَدَّحَتْ وَجْهَهُ الْجَبُوبُ
فَعاوَدَتْهُ فَرَفَّعَتْهُ فَأَرْسَلَتْهُ وَهْوَ مَكْرُوبُ
يَضْغُو وَمِخْلَبُها فِي دَفِّهِ لا بُدَّ حَيْزُومُهُ مَنْقُوبُ

إن الشاعر يوالي منذ أن أدركت اللقوةُ الثعلبَ بين أفعال ماضية على صيغة (فَعَّلَ) "**طَرَّحَتْهُ .. رَنَّحَتْهُ .. وَضَّعَتْهُ**"، وهي صيغة دالة في هذا الموضع على كثرة قيام اللقوة بكل فعل من هذه الأفعال، وهو ما يعكس القوة والشدة والسرعة في تنفيذ الفعل، أي أن ثمة تحكما تاما ومطلقا من اللقوة تجاه الثعلب. لكنه بعد هذه الثلاثة ينتقل إلى صيغة (فاعَلَ) "**عاوَدَتْهُ**" الدالة على أن ثمة مشاركة في الفعل[٢٧]، أي أن ثمة إشارة إلى أن الثعلب خلال هذه اللقطة في آخر فرصة له للمقاومة أو الهرب، فإن فشل فيها، فستكون نهايته محتومة. فإذا عاد الشاعر إلى صيغة النظام مرة أخرى (فَعَّل) من خلال الفعل "**رَفَّعَتْهُ**"، فقد دلَّل على فشل الثعلب في سلوك طريق النجاة، وهو ما أيده آخر بيت من القصيدة.

(٢)

فإذا نظرنا للنظام وصدع النظام على المستوى الأسلوبي، فإننا نجد أن اللغة العربية تمتلك عدة صور لتحقيقهما. فقد يتحقق النظام وصدعه على المستوى الإسنادي، كما قد يحدث على مستوى الروابط بين الجمل، أو يحدث على مستوى الضمائر.

(٢ – ١)

فاللغة العربية تمتلك نوعين من الجُمَل حال الإخبار، هما الجملة الفعلية والجملة الاسمية؛ مما يمكن الأديب من أن يصنع نظاما من خلال تكرار أحد هذين النوعين، ثم يصدعه من خلال النوع الآخر.

ففي إحدى خواتيم مدائح النابغة الذبياني للنعمان، نجده يقول[٢٨]:

سَبَقْتَ الرِّجالَ الباهِشِينَ إِلى الْعُلا كَسَبْقِ الْجَوادِ اصْطادَ قَبْلَ الطَّوارِدِ

عَلَوْتَ مَعَدًّا نائِلًا وَنِكايَةً فَأَنْتَ لِغَيْثِ الْحَمْدِ أَوَّلُ رائِدِ

فالشاعر مدح النعمان أولا بجملتين فعليتين قائمتين على فعلين دالين على التقدم وحيازة السبق مسندين لتاء المخاطب المفرد "**سَبَقْتَ ... عَلَوْتَ**". وبتمام تحقق السبق والتقدم من خلال نظام الجملة الفعلية، يرى الشاعر أن الأنسب أن يختم القصيدة بما يدل على تحقق النتيجة وثبوتها من خلال جملة اسمية يمثل ضمير المخاطب المفرد مبتدأها، مخبرا عنه بخبر مفرد قاطع لا يحتمل الشك ولا التردد "**أَوَّلُ رائِدِ**".

وفي مقدمة الأعشى الكبير لإحدى غزلياته، نلفيه يبث شكواه قائلا[٢٩]:

نَامَ الخَلِيُّ وَبِتُّ اللَّيْلَ مُرْتَفِقا أَرْعَى النُّجُومَ عَمِيدًا مُثْبَتًا أَرِقا

أَسْهُو لِهَمِّي وَدائِي فَهْيَ تُسْهِرُنِي بَانَتْ بِقَلْبِي وَأَمْسَى عِنْدَها غَلِقا

فنظام الإسناد القائم منذ مطلع القصيدة هو نظام الجملة الفعلية " **نَامَ الخَلِيُّ، بِتُّ اللَّيْلَ مُرْتَفِقا، أَرْعَى النُّجُومَ، أَسْهُو لِهَمِّي**". والجملة الفعلية دالة على تقدم الاهتمام بالحدث على المُحْدِث؛ وذلك لأنه يريد أن يقيم مفارقة بين فعل الخلي "**نَامَ**" وأفعاله هو وحاله حينها "**بِتُّ اللَّيْلَ مُرْتَفِقا، أَرْعَى النُّجُومَ عَمِيدًا مُثْبَتًا أَرِقا، أَسْهُو لِهَمِّي وَدائِي**"؛ ليستجلب تعاطف المتلقي بصورة عامة. فإذا ما تحقق له ذلك، فإن المتلقي سيسأل ضرورة عن سبب حالة الشاعر وما حل به من عذابات الحب، فيصدع الشاعر هنا نظام الجملة الفعلية بالجملة الاسمية التي يتقدمها الضمير الدال على علة حالة الشاعر "**فَهْيَ تُسْهِرُنِي**"؛ بوصف المحبوبة محور الأحداث المتحكم فيها[٣٠]، وبوصف هذه الجملة ذات خصوصية؛ لأنها تُعَدُّ الجملة المقابلة للجملة الفعلية الأولى "**نَامَ الخَلِيُّ**"؛ وذلك تبعا للمطابقة الواقعة بين "**نام ... تسهرني**"، لكن الفاعل في الجملة الأولى يظهر أن الخلي أمره بيده؛ لانتفاء المنغص، أما الجملة الأخرى فتجعل من الشاعر مُتَحَكَّمًا فيه لا مُتَحَكِّمًا.

(٢ – ٢)

فإذا نظرنا إلى ما تمتلكه اللغة العربية من أدوات ربط بين الجمل، فإننا نلفيها غنية بما يبين عن علاقة الجمل ببعضها زمنا وسببا؛ بما يحقق داخل النص الأدبي – خاصة حال إقامة نظام من خلال تكرار توظيف أحد الروابط، ثم الانتقال منه لغيره – دلالات فنية.

ومثال ذلك قول النابغة الذبياني في وصفه لوحة لإحدى قصص الطرد بين الثور وكلاب الصائد[٣١]:

يَقُولُ: لَقَدْ رَأَيْتُ الْيَوْمَ نُكْرًا وَلِلنَّكْراءِ ما حَمَلَ السِّلاحا
فَأَنْحَى حَدَّ مُعْتَدِلٍ طَرِيرٍ يَشُكُّ بِهِ التَّرائِبَ وَالصِّفاحا
فَغادَرَهُنَّ مُنْعَفِرًا زَهِيقًا وَآخَرَ مُثْبَتًا يَشْكُو الْجِراحا
وَظَلَّ كَأَنَّهُ بِجَمادِ وافٍ بَشِيرُ سَفِينَةٍ يَهْدِي رِماحا
وَجالَ كَأَنَّهُ دُرِّيُّ أَخْذٍ إِذا ما انْجاتَ عَنْهُ الْغَيْمُ لاحا

إن الشاعر في مبدأ تعرف الثور على الكلاب واقترابها منه، قد أتبع فعل الرؤية " **رَأَيْتُ** " بفعلين صادرين عن الثور موجهين للكلاب مسبوقين بفاء العطف، أولهما " **فَأَنْحَى** " الذي تدل الفاء العاطفة له على خطورة الموقف وجاهزية الثور وتمام استعداده له، وآخرهما " **فَغادَرَهُنَّ** " الدالة فاء عطفه على سرعة إنجازه المهمة في أقصر وقت تبعا لما يمتلكه من سلاح نافذ وسرعة كبيرة ومهارة فائقة. وبذلك فقد أوحى نظام العطف بالفاء خلال هذين الفعلين بتوتر الموقف. فلما زالت الخطورة، وقُضِيَ الأمر، وبدل الحال غير الحال، فإن الرابط تحول من الفاء إلى الواو الذي يومئ تكراره عاطفا للفعلين "**وَظَلَّ .. وَجالَ**" إلى استقرار حال الثور وعودته لطبيعته الهادئة التي ناسبت الصورة الاستعراضية التي رسمها الشاعر في البيت الأخير:

وَجالَ كَأَنَّهُ دُرِّيُّ أَخْذٍ إِذا ما انْجاتَ عَنْهُ الْغَيْمُ لاحا

(٣ - ٢)

وقد تحص ظاهرة النظام وصدع النظام الضمائر على المستوى الأسلوبي. أي أن يتكرر نوع معين من الضمائر أكثر من مرة مثل ضمائر المتكلم أو المخاطب أو الغائب، ثم يتخلى عنها الأديب فجأة ليُحِلَّ غيرها بدلا منها، سواء كانت هذه الضمائر الحالَّة محل سوابقها عائدة على ما عادت عليه الضمائر السابقة ذاتها أو عائدة على مرجع آخر.

ويعني هذا أن نظام الضمائر وصدعه يخالف الالتفات كما عرفه النقاد والبلاغيون القدماء مخالفة حتمية في أساسه، حيث إن مجرد التحول من ضمير إلى ضمير آخر يعد التفاتا، بيد أنه لا يندرج ضمن ظاهرة النظام وصدع النظام، وإنما الواجب أن يتكرر الضمير الأول مرة أو أكثر؛ حتى يُحْدِث نظاما، ثم يكون التحول لضمير آخر صدعا لهذا النظام.

كما قد تخالف فكرة نظام الضمائر وصدعه فكرة الالتفات لدى القدماء في أمر آخر مخالفة غير حتمية؛ وذلك لأنها تشمل التحول من نظام ضمير معين إلى ضمير آخر، حتى إذا كان هذا الضمير الآخر يعود على مرجع مغاير لما عادت عليه الضمائر التي أحدثت نظاما في الأساس.

أما من جهة التأويل، فإن الغالب في التعامل مع تقنية الالتفات النظر إلى الضمير المتحول إليه؛ لأن الضمير المتحول عنه يمثل في كثير من الشواهد الأصل اللغوي. أما التعامل مع صورة نظام الضمائر وصدعه، فإنه يستدعي تأويل النظام أولا؛ لأن تكرار توظيف الضمير قبل التحول عنه قد يمثل دلالة تتجاوز حد الأصل اللغوي إلى التوظيف الفني.

(١ - ٣ - ٢)

فإن رمنا تطبيقا لهذه الفكرة على الشعر الجاهلي، فإننا نلفيها متحققة لدى عروة بن الورد، حيث يصدع نظام ضمائر الغيبة العائدة على امرأته في بداية القصيدة من خلال التحول عنها إلى ضمير المخاطبة بالبيت الرابع[٣٢]:

عَفَتْ بَعْدَنا مِنْ أُمِّ حَسَّانَ غَضْوَرُ وَفِي الرَّحْلِ مِنْهَا آيَةٌ لا تَغَيَّرُ
وَبِالْغُرِّ وَالغَرَّاءِ مِنْهَا مَنازِلٌ وَحَوْلَ الصَّفَا مِنْ أَهْلِها مُتَدَوَّرُ
لَيالِيَنا إِذْ جَيْبُهَا لَكَ ناصِحٌ وَإِذْ رِيحُهَا مِسْكٌ زَكِيٌّ وَعَنْبَرُ
أَلَمْ تَعْلَمِي يا أُمَّ حَسَّانَ أَنَّنا خَلِيطا زِيالٍ لَيْسَ عَنْ ذاكَ مَقْصِرُ؟

فقد أسس عروة نظام ضمائر الغيبة بعدد وافر من الضمائر العائدة على المرأة "**مِنْهَا** ، **أَهْلِها** ، **جَيْبُهَا** ، **رِيحُهَا**". وبعد هذا التأسيس لذلك النظام، أتى الشاعر ليصدعه في بداية البيت الرابع من خلال مخاطبتها بقوله: "**أَلَمْ تَعْلَمِي**". وإذا كان التحدث عن المحبوبة بنظام ضمير الغيبة في هذا السياق هو الأصل، فإن هذا لا يحول دون تقرير أن تكرار ضمير الغيبة في هذا المقام يؤسس لحالة الوحدة وعذابات الفراق التي حاول الشاعر أن يتغلب عليها من خلال استحضار المحبوبة بنظام ضمير المخاطبة.

كما أن نظام ضمائر الغيبة في بداية هذا المشهد قد هدهدت المتلقي ليستقبل كل الأخبار من جهة الشاعر، فإذا بالشاعر ذاته قد فاجأ المتلقي بأن المحبوبة تحولت من مشهود عليها إلى شاهدة من خلال استحضارها وتوجيه سؤال لها.

ولأمر ثان نجد النابغة الذبياني يتحول من نظام ضمائر الغيبة إلى ضمائر الخطاب حال مديحه النعمان بن الحارث الغساني[٣٣]:

ساقَ الرُّفَيْداتِ مِنْ جَوْشٍ وَمِنْ عِظَمٍ وَماشَ مِنْ رَهْطِ رِبْعِيٍّ وَحَجَّارِ
قَرْمَيْ قُضاعَةَ حَلَّا حَوْلَ حُجْرَتِهِ مَدَّا عَلَيْهِ بِسُلَّافٍ وَأَنْفارِ
حَتَّى اسْتَقَلَّ بِجَمْعٍ لا كِفاءَ لَهُ يَنْفِي الْوُحُوشَ عَنِ الصَّحْراءِ جَرَّارِ
لا يَخْفِضُ الرِّزَّ عَنْ أَرْضٍ أَلَمَّ بِها وَلا يَضِلُّ عَلى مِصْباحِهِ السَّارِي
وَعَيَّرَتْنِي بَنُو ذُبْيانَ خَشْيَتَهُ وَهَلْ عَلَيَّ بِأَنْ أَخْشاكَ مِنْ عارِ؟!

إن الشاعر حينما رام المديح أخذ يسرد مكارم الممدوح متحدثا عنه بضمير الغيبة نفيا للتملق أو النفاق وسعيا لتأكيد موضوعية العرض " **ساقَ** (هو) .. **ماشَ** (**هو**) ..

حُجْرَتِهِ .. عَلَيْهِ .. اسْتَقَلَّ (هو) .. **لا يَخْفِضُ** (هو) .. **أَلَمَّ** (هو) .. **مِصْباحِهِ**".

فلما بلغ مقصده من المديح، وانتقل إلى عرض تعيير بني ذبيان له بأنه يخشى الممدوح، تحول بممدوحه من حال الغيبة إلى الحضور والمخاطبة؛ ليبين عن أنه لا يستحي من هذا التعيير، بل إنه يعترف به بين يدي الممدوح نفسه الذي عُيِّر بخشيته "**وَهَلْ عَلَيَّ بِأَنْ أَخْشاكَ مِنْ عارِ؟!**".

ولأمر ثالث نجد الأعشى في حديثه عن ناقته يصدع نظام ضمائر الغيبة بضمائر المخاطبة، فبعد أن شبه ناقته بحمار الوحش، تحدث عنها قائلا[٣٤]:

ذاكَ شَبَّهْتُ ناقَتِي عَنْ يَمِينِ الـ ـــرَّعْنِ بَعْدَ الْكَلالِ وَالإِعْمالِ
وَتَراها تَشْكُو إِلَيَّ وَقَدْ آ ضَتْ طَلِيحًا تُحْذَى صُدورَ النِّعالِ

وبعد هذا الحديث عن الناقة بضمير الغيبة " **تَشْكُو** (هي) ، **آضَتْ** (هي)، **تُحْذَى** (**هي**)"، نجد أن الأعشى يصدع هذا النظام بإدخال الحديث عنها في قالب ضمير المخاطب[٣٥]:

لا تَشَكَّيْ إِلَيَّ مِنْ أَلَمِ النِّـ ـــسْعِ وَلا مِنْ حَفًا وَلا مِنْ كَلالِ
لا تَشَكَّيْ إِلَيَّ وَانْتَجِعِي الأَسْـ ـــوَدَ أَهْلَ النَّدَى وَأَهْلَ الْفَعالِ

وبالنظر إلى أن الناقة في العصر الجاهلي قد ترمز إلى الوجود بوصفها أحد أهم عناصره بالنسبة للشاعر، فإنه حال مسيره إلى الممدوح تحدث عنها بضمير الغائب؛ لأن كل الوجود غائب بالنسبة للشاعر في غياب الممدوح؛ لما يعانيه الشاعر من ذهول. فلما وصل الشاعر إلى الممدوح، تغير حاله وحال الوجود من حوله، فصار كل الوجود حاضرا، فناسب هذا التحول صدع النظام الأول بنظام جديد يحيل الغائب عن الشاعر إلى موجود حوله يخاطبه " **لا تَشَكَّيْ ، لا تَشَكَّيْ ، انْتَجِعِي**".

(٢ – ٣ – ٢)

وحين نستشرف صور عودة الضمائر الصادعة للنظام على مرجع مغاير لما رجعت إليه ضمائر النظام، فإننا نجد المجال متسعا لهذه الصور؛ وذلك لأن الغالب على النص

اللغوي – فضلا عن الأدبي – عدم توظيفه نوعا واحدا من الضمائر، وإنما التحول بينها. بيد أننا هنا نورد أمثلة تلتزم بشرطين أساسيين: أن يكون الضمير الأول قد ورد أكثر من مرة فشكل نظاما، وأن يكون الضمير الصادع له ذا دلالة فنية.

ولعل من أبرز شواهد الشعر الجاهلي التي تتضمن هذين الشرطين قصيدة امرئ القيس التي وصف خلالها المطر، حيث قال في الأبيات الأربعة الأولى[٣٦]:

دِيَمَةٌ هَطْلاءُ فِيها وَطَفٌ طَبَقُ الأَرْضِ تَحَرَّى وَتَدُرُّ

تُخْرِجُ الوَدَّ إذا ما أَشْجَذَتْ وَتُوارِيهِ إذا ما تَشْتَكِرْ

وَتَرَى الضَّبَّ خَفِيفًا ماهِرًا ثانِيًا بُرْثُنَهُ ما يَنْعَفِرْ

وَتَرى الشَّجْراءَ في رَيِّقِهِ كَرُؤُوسٍ قُطِّعَتْ فِيها الخُمُرْ

ففي البيتين الأولين يؤسس امرؤ القيس نظاما من ضمائر الغائب المسندة إلى الأفعال بلا أي مشاركة من ضمائر أخرى " **تَحَرَّى** ، **تَدُرُّ** ، **تُخْرِجُ** ، **أَشْجَذَتْ** ، **تُوارِيهِ** ، **تَشْتَكِرْ**". وبعد هذا النظام، يفجؤنا امرؤ القيس بصدعه من خلال إسناد الفعل في بداية البيت الثالث إلى ضمير المخاطب "**تَرَى** (**أنت**)"، ثم يعود للنظام الأول من خلال ضمائر الغائب في " **بُرْثُنَهُ** ، **يَنْعَفِرْ** (**هو**)"، ثم يُصْدَع نظام ضمير الغائب مرة ثانية في مبدأ البيت الرابع بتوظيف ضمير المخاطب ذاته مُسْنَدًا للفعل نفسه "**تَرَى**"، ثم يعود للنظام مرة أخرى بتوظيف ضمير الغائب "**رَيِّقِهِ** ، **فِيها**".

والحق أن هذا النوع من صدع النظام يقترب من أن يمثل تقليدا شائعا في الشعر الجاهلي، وهو الانتقال فجأة من نظام ضمير الغائب حال رسم لوحة شعرية إلى ضمير المخاطب المسند إلى أحد الأفعال الدالة على طلب المعرفة، مثل: "**ترى** ، **أَلْفَيْتَ** ، **تَحْسِبُ**"؛ ولذلك فإن هذا النوع من النظام وصدع النظام يستلزم تأويلا عاما قبل التدسس إلى تأويله الخاص في حنايا كل نص ورد به.

ولعل التأويل العام الذي يفسر هذا التقليد هو محاولة الشاعر تأكيد صدقه فيما يقول ولفت انتباه المتلقي من خلال تمثيل الصورة حية أمامه أو نقله هو ليكون شاهدا مشاركا الشاعر فيما يطالعه ويصفه[٣٧].

أما تأويل هذا الشاهد خاصة، فإن الشاعر قد عضد نظام ضمائر الغائب من خلال توظيفها مسندة لستة أفعال عائدة فيها جميعا على المطر الدائم "**دِيَمَة**"؛ ليبين عن أن دوام هذه الأمطار قد كفل لها من القوة ما يجعلها فاعلا دائما عبر هذه الأفعال الستة. أما صدع النظام بضمير المخاطب، ثم العودة للنظام، ثم صدعه بالضمير ذاته، ثم العودة إليه؛ فذلك لأن المخاطب يتجاوز في هذا الموضع صفة المتلقي الذي يرغب الشاعر في مشاركته المشهد إلى المتلقي الذي يمثل عنصرا من عناصر المشهد ليكمل به الشاعر دائرة الوجود. فقد حوت هذه اللوحة عناصر الوجود الثلاثة: الجماد "الْوَدّ"، والحيوان "الضَّبّ"، والنبات "الشَّجْراء"، وحاول الشاعر إضفاء صور من النشوة والحيوية عليها، فكان عليه أن يتم دائرة الوجود بالعنصر الإنساني المتمثل في المتلقي؛ ليؤكد أن حالة الانتشاء التي تسببت فيها "الديمة" قد شملت كل شيء على وجه البسيطة أو شملت الوجود المادي بأكمله.

(٢ – ٣ – ٣)

وإذا كنا قد عرضنا فيما سبق من أمثلة شواهد مقتطعة من قصائد الشعر الجاهلي، فإنه لا بد من ملاحظة أن ثمة قصائد قد وظفت فكرة نظام الضمائر وصدعه بنظام ضمائر آخر، ثم صدع هذا النظام الآخر بالنظام الأول، وهكذا حتى نهاية القصيدة.

والحق أن هذا النوع من نظام الضمائر وصدعه على طول القصيدة يفتح بالنسبة لنا بابا من التأويلات؛ ذلك لأن تأسيس النظام وصدعه يتخذ موقفا محسوبا خلال القصيدة يغري القارئ بتتبعه وتفكيك بنيته وتحليلها.

ومن أبرز الأمثلة على تلك الظاهرة مرثية أبي ذؤيب في نشيبة، حيث بدأ القصيدة بإحاطة المرثي بنظام ضمير الغائب[٣٨]:

١ لَعَمْرُكَ إِنّي يَوْمَ أَنْظُرُ صَاحِبِي عَلَى أَنْ أَرَاهُ قَافِلًا لَشَحِيحُ

٢ وَإِنَّ دُمُوعِي إِثْرَهُ لَكَثِيرَةٌ لَوَ انَّ الدُّمُوعَ وَالزَّفِيرَ يُرِيحُ

٣ فَوَاللهِ لا أَلْقَى ابْنَ عَمٍّ كَأَنَّهُ نُشَيْبَةُ مَا دَامَ الحَمَامُ يَنُوحُ

٤ وَإِنَّ غُلامًا نِيلَ فِي عَهْدِ كَاهِلٍ لَطِرْفٌ كَنَصْلِ الْمَشْرَفِيِّ صَرِيحُ

فقد تعددت في هذا المقطع ضمائر الغائب العائدة على المرثي "**أَرَاهُ ، إِثْرَهُ ، نِيلَ** (هو)"، بيد أنه بعد ذلك مباشرة يصدع نظام ضمير الغائب بنظام ضمير المخاطب العائد على المرثي أيضا[٣٩]:

٦ وَعَادِيَةٍ تُلْقِي الثِّيَابَ كَأَنَّمَا تُزَعْزِعُهَا تَحْتَ السَّمَامَةِ رِيحُ

٧ وَزَعْتَهُمُ حَتَّى إِذَا مَا تَبَدَّدُوا سِرَاعًا وَلاحَتْ أَوْجُهٌ وَكُشُوحُ

٨ بَدَرْتَ إِلَى أُولاهُمُ فَسَبَقْتَهُمْ وَشَايَحْتَ قَبْلَ الْيَوْمِ إِنَّكَ شِيحُ

فـ "**وَزَعْتَهُمُ .. بَدَرْتَ .. سَبَقْتَهُمْ .. شَايَحْتَ .. إِنَّكَ**" تؤسس لنظام ضمير المخاطب الصادع لنظام ضمير الغائب. وهو ما يعني أن الشاعر أولا يؤسس لحقيقة ما يعانيه بسبب من فقد المرثي؛ فلذلك يتحدث عنه – بادئ ذي بدء – بضمير الغائب، فإذا كان للشاعر ما أراد، ورغب في التحول من الندب إلى التأبين الذي سيعلي من خلاله شأن المرثي، فقد لجأ إلى صدع نظام ضمير الغائب بنظام ضمير المخاطب تعظيما له من جانب، وجذبا لسمع المتلقي ليلتفت إلى إحدى فضائل المرثي من جانب آخر. مع ما تنبغي ملاحظته من أن هذا النظام الصادع قد صدع سابقه بصورتيه اللتين عرضنا لهما سلفا. فالبيت السابع الذي أسس لنظام ضمير المخاطب العائد على المرثي قد صدع نظام أبيات المقطع الأول التي أسست لنظام ضمير الغائب العائد على المرجع ذاته؛ وذلك تعظيما للمرثي وتبجيلا لشأنه. كما أن البيت السابع ذاته قد صدع نظام ضمائر البيتين السابقين عليه اللذين قد اكتنزا بضمائر الغائب كذلك مع اختلاف المرجع؛ ليميز المرثي عمن سواه، ويثبت له التفرد.

فإذا تم للشاعر مراده، فإنه يعود ليصدع النظام الصادع سلفا بالنظام الأول، فيتحول من ضمائر المخاطب إلى الغائب مرة أخرى؛ وذلك ليبقي على حالة إدهاش المتلقي، وليبدأ دائرة جديدة تشارك الدائرة الأولى في مركز التأويل ذاته[٤٠]:

١٢ فَلَوْ مَارَسُوهُ سَاعَةً إِنَّ قِرْنَهُ إِذَا خَامَ أَخْدَانُ الإِمَاءِ يَطِيحُ

وكأن هذا البيت كان ضروريا في هذا الموضع – على الرغم من قطعه لتوالي صفات المرثي – وذلك ليمهد للتنبيه للمشهد القادم الحامل صفة أخرى، حيث أتبعه بقوله[٤١]:

١٣ وَسِرْبٍ تَطَلَّى بِالْعَبِيرِ كَأَنَّهُ دِمَاءُ ظِبَاءٍ بِالنُّحُورِ ذَبِيحُ

١٤ بَذَلْتَ لَهُنَّ الْقَوْلَ إِنَّكَ وَاجِدٌ لِمَا شِئْتَ مِنْ حُلْوِ الْكَلامِ مَلِيحُ

وبذلك نتبين ما أسلفنا ذكره من أننا صرنا أمام دائرة جديدة تتماس مع الدائرة الأولى، فضمائر المخاطب في البيت الرابع عشر " **بَذَلْتَ** ، **إِنَّكَ** ، **شِئْتَ**" تقيم نظاما صادعا لنظام ضمائر الغائب العائدة على المرثي في البيت الثاني عشر " **مَارَسُوهُ** ، **قِرْنَهُ**"، وكذلك لنظام ضمائر الخطاب العائدة على غير المرثي في البيت الثالث عشر " **تَطَلَّى** (هو)، **كَأَنَّهُ**"، حيث يقوم هذا الصدع بالدور ذاته الذي قام به في الدائرة الأولى.

ثم تبدأ الدائرة الثالثة بنظام ضمائر الغائب العائدة على المرثي أولا، ثم على غيره ثانيا، حتى يأتي نظام صادع لهما من خلال نظام ضمائر المخاطب العائدة على المرثي ثالثا؛ لتتم بذلك الدائرة الثالثة كمثيلتيها السابقتين[٤٢]:

١٥ فَأَمْكَنَّهُ مِمَّا أَرَادَ وَبَعْضُهُمْ شَقِيٌّ لَدَى خَيْرَاتِهِنَّ نَطِيحُ

١٦ وَنَازَعَهُنَّ الْقَولَ حَتَّى ارْعَوَتْ لَهُ قُلُوبٌ تَفَادَى مَرَّةً وَتُزِيحُ

١٧ وَأَغْبَرَ مَا يَجْتَازُهُ مُتَوَضِّحُ الـ ـرِّجَالِ كَفَرْقِ العَامِرِيِّ يَلُوحُ

١٨ بِهِ مِنْ نِعَالِ القَافِلِينَ طَرَائِقٌ مُقَابَلَةٌ أَقْدَامُهَا وَسَرِيحُ

١٩ بِهِ رُجُمَاتٌ بَيْنَهُنَّ مَخَارِمٌ نُهُوجٌ كَلَبَّاتِ الْهَجَائِنِ فِيحُ

٢٠ أَجَزْتَ إِذَا كَانَ السَّرَابُ كَأَنَّهُ عَلَى مُحْزَئِلَّاتِ الإِكَامِ نَضِيحُ

ثم يختم أبو ذؤيب المرثية بقوله[٤٣]:

٢١ لَعَمْرِي لَقَدْ حَنَّتْ إِلَيْهِ وَدُونَهُ الْـ ـعَرُوضُ لِسَانٌ تَغْتَدِي وَتَرُوحُ

وهو ما يمثل صدعا لنظام ضمير المخاطب السابق من خلال نظام ضمير الغائب، وهو النظام المماثل لما بدأت به المرثية؛ ليبني الشاعر القصيدة بذلك بنية دائرية، يتحرك خلالها المتلقي دون أن يستطيع منها فكاكا[٤٤].

(٢ – ٣ – ٤)

وقد يحدث صدع لنظام الضمائر لا بضمائر مثلها، وإنما بالعودة للاسم الظاهر الذي كانت ترجع إليه هذه الضمائر. فالأصل في اللغة العربية أن يرد الاسم الظاهر أولا، ثم يحل الضمير محله طلبا للإيجاز ودفعا للتكرار. لكن ما ليس أصلا – وإنما يأتي لغاية فنية – أن يوظف الأديب الضمير أكثر من مرة، ثم يُصْدَع نظام الضمائر لِيُصَرَّح بالاسم الظاهر، سواء كان بدأ به حديثه، أو لم يكن.

ومثال ذلك حديث عروة بن الورد بضمير الجمع قاصدا قومه دون أن يصرح بهم في قوله[٤٥]:

هُمُ عَيَّرُونِي أَنَّ أُمِّي غَرِيبَةٌ وَهَلْ فِي كَرِيمٍ ماجِدٍ مَا يُعَيَّرُ؟
وَقَدْ عَيَّرُونِي المالَ حِينَ جَمَعْتُهُ وَقَدْ عَيَّرُونِي الفَقْرَ إِذْ أَنا مُقْتِرُ

ثم صدع نظام الضمائر العائدة على قومه بعد أن كررها أربع مرات – أولاها في "**هُمُ**" وثلاث في جملة "**عَيَّرُونِي**" المتكررة خلال البيتين – فأسند الفعل في البيت التالي إلى الاسم الصريح "**قَوْمِي**"[٤٦]:

وَعَيَّرَنِي قَوْمِي شَبابِي وَلِمَّتِي مَتى ما يَشَا رَهْطُ امْرِئٍ يَتَعَيَّرُ

إن الشاعر في البيتين الأولين يعرب عن رفضه سلوك قومه معه وامتعاضه منهم، فأراد أن يعرض شكايته بضمير الجمع الغائب استهجانا لهم. فلما كان له ما أراد، واستطاع أن يجيبهم فيما عيروه به، و لم يبق له إلا رَدٌّ واحد على آخر سلوك كريه منهم، أراد أن يستميلهم للإصغاء إليه، فهو أولا وآخرا أحد أبناء القبيلة، وإن كانت أمه من قبيلة أخرى.

(٣)

فإذا أردنا أن نصل بالبحث عن ظاهرة النظام وصدع النظام في الأدب الجاهلي إلى الخلفية الموسيقية، فإننا سنولي وجوهنا شطر الإيقاع شعرا ونثرا.

(٣ – ١)

أما إيقاع الشعر، فإن أول عقبة نلفيها حيال تتبع هذه الظاهرة به هو النظام الموسيقي الصارم الذي أحاط القصيدة الجاهلية وزنا وقافية، حيث أدى التزام الشاعر الجاهلي على طول القصيدة بحرا عروضيا واحدا وقافية واحدة إلى إدراج القصيدة في نظام موسيقي شبه صارم لا يتيح للشاعر صدعه من خلال الانتقال من بحر لغيره أو من قافية لغيرها.

ولا يستثنى من ذلك سوى قصائد قليلة صدعت في بعض أبياتها نظام البحر العروضي الذي سارت عليه القصيدة إلى بحر عروضي آخر، أو صدعته إلى شطر منثور غير موزون. ومن أبرز هذه القصائد معلقة عبيد بن الأبرص التي تبدأ بقوله: "**أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ**"[٤٧]، ولامية امرئ القيس التي تبدأ بقوله: "**عَيْناكَ دَمْعُهُما سِجالُ**"[٤٨]، وميمية المرقش الأكبر التي مطلعها: "**هَلْ بِالدِّيارِ أَنْ تُجيبَ صَمَمْ**"[٤٩]، ولامية عدي بن زيد ذات المطلع "**تَعْرِفُ أَمْسِ مِنْ لَمِيسَ الطَّلَلْ**"[٥٠]، وغيرها[٥١].

وربما كانت أشهر قصائد العصر الجاهلي التي حوت هذه الظاهرة معلقة عبيد بن الأبرص التي ذهب بعض الباحثين إلى اعتبار إيقاعها امتدادا لاضطراب مرحلة نشأة الشعر قبل وصوله لمرحلة النضج الفني[٥٢]. لكننا نقول: إنه لا يعقل أن تكون هذه القصيدة امتدادا للمرحلة السابقة على استواء بقية شعر الشاعر الذي وصلنا وزنا وقافية؛ فلو كان هذا التعليل صحيحا لظهرت له أمارات أخرى في بقية شعره؛ ولذلك فإننا نوافق الدكتور صلاح رزق فيما ذهب إليه من "أن عبيد بن الأبرص كان واعيا بعمله هذا الذي لم يقع ثانية أو يتكرر في شعره"[٥٣]، وأنه ربما قام به ابتغاء تحقيق أَوَّلِيَّة تمنحه مكانة كتلك الأَوَّلِيَّات التي رصدها الأقدمون لامرئ القيس، خاصة أنهما كانا طرفي مواجهة على المستويين السياسي والشعري[٥٤].

إذن، فثمة افتراض يقول بأن عبيد بن الأبرص قد تعجل الخروج على التقليد الموسيقي الصارم خروجا يروم من ورائه التنويع والتجديد فقط، أو تحقيق مأرب فني من ورائه.

فإذا طالعنا هذا الافتراض الأخير في ضوء دراسة ظاهرة النظام الإيقاعي وصدعه، فإننا نجد الشاعر يقول في أول أربعة أبيات من المعلقة[٥٥]:

١ أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فَالْقُطَّبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ

٢ فَراكِسٌ فَثُعَيْلِباتٌ فَذاتُ فِرْقَيْنِ فَالْقَلِيبُ

٣ فَعَرْدَةٌ فَقَفا حِبرٍّ لَيْسَ بِها مِنْهُمُ عَرِيبُ

٤ وَبُدِّلَتْ مِنْ أَهْلِها وُحُوشًا وَغَيَّرَتْ حالَها الْخُطوبُ

وبغض الطرف عن البيت الأول – الذي غالبا ما يجنح الشعراء إلى تمييزه موسيقيا بالتصريع أو بغيره – فإننا نلمح الشاعر قد نسج البيتين الثاني والثالث على بحر مخلع البسيط[٥٦]:

٢ فَراكِسٌ فَثُعَيْلِباتٌ فَذاتُ فِرْقَيْنِ فَالْقَلِيبُ

متفعلن فعلن فعولن متفعلن فاعلن فعولن

٣ فَعَرْدَةٌ فَقَفا حِبرٍّ لَيْسَ بِها مِنْهُمُ عَرِيبُ

متفعلن فعلن فعولن مستعلن فاعلن فعولن

فإذا انتهى الشاعر من تعديد الأماكن التي وقع عليها حكم الإقفار، وأراد أن يصل إلى الناتج الأخير الصادم، موازنا بين ما كان وحاله الآن، ناسبا التحول إلى المصائب والأيام، فإنه يصدع النظام في صدر البيت:

٤ وَبُدِّلَتْ مِنْ أَهْلِها وُحُوشًا وَغَيَّرَتْ حالَها الْخُطوبُ

متفعلن مستفعلن فعولن متفعلن فاعلن فعولن

فقد تحولنا من نظام (متفعلن فعلن فعولن) في صدري البيتين السابقين إلى (متفعلن مستفعلن فعولن)؛ تجسيدا للدهشة والصدمة التي اعترته نتاج ما طالعه من إقفار وتبدل وتحول شمل كل ما مر به من أماكن شهدت أيام لهوه وصباه.

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الأبيات من السابع إلى الحادي عشر، فإنك واجدها تسير على نظام مخلع البسيط بتفعيلاته التامة والمزحفة؛ ذلك لأن الأبيات كلها تقدم صورة ممتدة بعدة تشبيهات لبكاء عينيه وحالته العامة[٥٧]:

٧ عَيْناكَ دَمْعُهُما سَرُوبُ كَأَنَّ شَأْنَيْهِما شَعِيبُ
مستفعلن فعلن فعولن متفعلن فاعلن فعولن
٨ واهِيَةٌ أَوْ مَعِينٌ مُمْعِنٌ مِنْ هَضْبَةٍ دُونَها لُهُوبُ
مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن فعولن
٩ أَوْ فَلَجٌ ما بِبَطْنِ وادٍ لِلْماءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيبُ
مستعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن
١٠ أَوْ جَدْوَلٌ فِي ظِلالِ نَخْلٍ لِلْماءِ مِنْ تَحْتِهِ سُكُوبُ
مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن
١١ تَصْبُو وَأَنَّى لَكَ التَّصابِي أَنَّى وَقَدْ راعَكَ الْمَشِيبُ
مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

ومع طول مدة السير على هذا النظام، فإن صدعه فجأة يكون أقوى إدهاشا للمتلقي عما سبق بيانه في مقدمة القصيدة؛ وذلك لأن الشاعر يود أن ينتقل بالمتلقي من رصد حالته هو الخاصة إلى الحكمة العامة[٥٨]:

١٢ إِنْ يَكُ حُوِّلَ مِنْها أَهْلُها فَلا بَدِيءٌ وَلا عَجِيبُ
مستعلن فعلن مستفعلن متفعلن فاعلن فعولن
١٣ أَوْ يَكُ أَقْفَرَ مِنْها جَوُّها وَعادَها الْمَحْلُ وَالْجُدُوبُ
مستعلن فعلن مستفعلن متفعلن فاعلن فعولن
١٤ فَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مَخْلُوسُها وَكُلُّ ذي أَمَلٍ مَكْذُوبُ
متفعلن فاعلن مستفعلن متفعلن فعلن مستفعلْ

١٥ وَكُلُّ ذي إِبِلٍ مَوْرُوثُها وَكُلُّ ذي سَلَبٍ مَسْلوبُ
متفعلن فعلن مستفعلن متفعلن فعلن مستفعلْ
١٦ وَكُلُّ ذي غَيْبَةٍ يَؤُوبُ وَغائِبُ الْمَوْتِ لا يَؤُوبُ
متفعلن فاعلن فعولن متفعلن فاعلن فعولن

إن الشاعر حينما انتقل إلى الحكمة العامة من خلال التركيب الشرطي، صدع النظام الإيقاعي في صدري البيتين الثاني عشر والثالث عشر، فتحول من (**مستفعلن فاعلن فعولن**) إلى (**مستعلن فعلن مستفعلن**)، فلما وصل إلى جواب الشرط والمعطوف عليه وهو ما مثل الحكمة العامة ولب المقصد، فإنه اتسع بصدع النظام ليشمل البيتين الرابع عشر والخامس عشر بصدريهما وعجزيهما، فخرج البيتان بشطريهما عن نظام مخلع البسيط، فصار الصدر (متفعلن فاعلن مستفعلن) و(متفعلن فلعن مستفعلن)، وصار العجز (**متفعلن فعلن مستفعلْ**). فإذا وصل إلى نهاية الحكمة، وأراد أن يمهد لمعنى جديد عاد لنظام مخلع البسيط مرة أخرى بالبيت السادس عشر.

ومع نهاية هذه الحكمة وبدء سيل من الحكم الجديدة، يؤسس الشاعر للنظام الإيقاعي من خلال اتحاد البيت السابع عشر مع سابقه السادس عشر في قالب مخلع البسيط[٥٩]:

١٦ وَكُلُّ ذي غَيْبَةٍ يَؤُوبُ وَغائِبُ الْمَوْتِ لا يَؤُوبُ
متفعلن فاعلن فعولن متفعلن فاعلن فعلون
١٧ أَعاقِرٌ مِثْلُ ذاتِ رِحْمٍ أَوْ غانِمٌ مِثْلُ مَنْ يَخِيبُ
متفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وبعد هذا النظام، يبدأ الشاعر حكمته التالية بصدع له، بيد أن هذا الصدع هو الوحيد في القصيدة كلها الذي صدع النظام بنظام موسيقي لبحر آخر، حيث خرج صدر البيت من إيقاع مخلع البسيط إلى إيقاع الرجز[٦٠]:

١٨ أَفْلِحْ بِما شِئْتَ فَقَدْ يُدْرَكُ بِالضْـ ـضَعْفِ وَقَدْ يُخْدَعُ الأَرِيبُ

مستفعلن مستعلن مستعلن مستعلن فاعلن فعولن

وذلك لما لهذا البيت من خصوصية، فهو أول بيت بالقصيدة يوجه فيه الشاعر حديثه للمتلقي مخاطبا إياه وناصحا له.

وبعد هذا ينقلب الأمر في هذه القصيدة، حيث يصبح النظام على غير مخلع البسيط، ويصير الصادع من مخلع البسيط. فإذا نظرنا إلى الأبيات الخمسة، من التاسع عشر إلى الثالث والعشرين[٦١]:

١٩ لا يَعِظُ النَّاسُ مَنْ لا يَعِظُ الدْ دَهْرُ وَلا يَنْفَعُ التَّلْبِيبُ

مستعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلن مستفعل

٢٠ لا يَنْفَعُ اللُّبُّ عَنْ تَعَلُّمٍ إِلَّا السَّجِيَّاتُ وَالْقُلُوبُ

مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلن فعولن

٢١ فَقَدْ يَعُودَنْ حَبِيبًا شانِئٌ وَيَرْجِعَنْ شانِئًا حَبِيبُ

متفعلن فاعلن مستفعلن متفعلن فاعلن فعولن

٢٢ ساعِدْ بِأَرْضٍ إِذا كُنْتَ بِها وَلا تَقُلْ إِنِّي غَرِيبُ

مستفعلن فاعلن مستعلن متفعلن فاعلن فعولن

٢٣ قَدْ يُوصَلُ النَّازِحُ النَّائِي وَقَدْ يُقْطَعُ ذُو السُّهْمَةِ الْقَرِيبُ

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن فعولن

فإننا نجد أن صدور هذه الأبيات الخمسة خارجة عن مخلع البسيط إلى (مستفعلن فاعلن مستفعلن) بزحافاتها. فإذا ما انتقل الشاعر من هذه الحكم التي تمثل فلسفة وجودية فيزيقية إلى حكم أخرى تمثل فلسفة وجودية غيبية تتعلق بالإيمان بالله، فإنه يصدع النظام الإيقاعي السابق بنظام إيقاع مخلع البسيط[٦٢]:

٢٤ مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَحْرِمُوهُ وَسائِلُ اللهِ لا يَخِيبُ

مستفعلن فاعلن فعولن متفعلن فاعلن فعولن

وهكذا تستطيع أن تتبع هذه الظاهرة خلال معلقة عبيد التي تعد من أبرز قصائد الجاهلية التي صدعت إيقاع الأبحر العروضية بالخروج عنها إلى إيقاعات أخرى.

(٣ – ٢)

وكذلك فإن نظام الإيقاع في الشعر العربي كان صارما فيما يتعلق بمعظم مظاهر القافية من التزام حرف روي واحد وحركة واحدة له، وما قد يسبقها من ردف وتأسيس.

وقد نظر علماء العربية القدامي – وتبعهم معظم المحدثين – إلى أن الخروج عن هذا النظام يمثل خطأ ينال من القصيدة التي ورد بها هذا الخروج؛ مرجعين ذلك الخطأ إلى جهل الشاعر به أو عجزه عن تجنبه لضعف قدرته الشعرية، دون أن يلتفت أحد منهم إلى أن الشاعر قد يكون لجأ لهذا الخروج تحقيقا لغرض فني.

فإذا اكتفينا بتطبيق ظاهرة النظام الإيقاعي وصدعه على أحد مظاهر ذلك الخروج القافوي، فإننا نكتفي بتطبيقه على ظاهرة الإقواء. والإقواء هو اختلاف حركة الروي التي تبنى عليها القصيدة[٦٣]، ويعد أكثر مظاهر الخروج القافوي ورودا في الشعر العربي القديم لدى مشهوري الشعراء ومغموريهم، وهو ما يتضح من قياس نسبة الأمثلة التي توردها مصادر النقد القديم لما عده العلماء أخطاء إيقاعية قافوية وقع فيها الشعراء[٦٤]. وهي كثرة تدفعنا دفعا إلى أن نبحث لها عن تأويل خارج دائرة المنهج المعياري الذي يحصر اهتمامه فقط على الحكم بصواب الشاعر وخطئه فيما أتى به.

وقد كان من الأمثلة التي أوردها العلماء قديما لظاهرة الإقواء قول دريد بن الصمة[٦٥]:

فَأَرْهَبْتُ عَنْهُ الْقَوْمَ حَتَّى تَبَدَّدُوا وَحَتَّى عَلانِي حالِكُ اللَّوْنِ أَسْوَدُ

فقد أتى هذا البيت في قصيدة دالية من بحر الطويل، مجراها الكسرة، وهو ما خالفه الشاعر هنا، حيث تحول من الكسرة إلى الضمة؛ وبذلك فقد أحدث هذا البيت من خلال اختلاف المجرى صدعا للنظام الإيقاعي، ثم عاد الإيقاع لنظامه مرة أخرى في البيت التالي له.

ولتحليل الأثر الفني لهذا المظهر من مظاهر صدع النظام الإيقاعي، فإننا لا بد أن نعلم سياق القصيدة التاريخي وسياق هذا البيت خاصة داخلها.

إن القصيدة أبدعها دريد بن الصمة عقب مقتل أخيه عبد الله – ويدعى كذلك خالدا ومعبدا[٦٦] – على يد غطفان وحلفائها بعد أن كان قد غزاهم وظفر بهم وساق أموالهم في يوم يقال له يوم اللوى، حيث تتبعوه وقتلوه، وأصابوا دريدا إصابة بالغة، فرجع إلى قومه شديد الجزع على أخيه؛ مما حدا زوجة الشاعر على أن تلومه وتصغر شأن أخيه، فكان منه أن طلقها، ثم أطلق هذه القصيدة، ثم أخذ بثأر أخيه من غطفان وحلفائها بعد عام كامل من وفاته، في يوم عُرِفَ بيوم الغدير[٦٧].

فإذا انتقلنا من ذلك السياق الخارجي إلى نص القصيدة، فإننا لا نجد القصيدة مرثية خالصة، وإنما بدأها الشاعر بأحد عشر بيتا متحدثا عن موقفه من زوجته وموجها بعض الحكم لها بسبب عذلها له، ثم انتقل بعد ذلك من البيت الثاني عشر إلى البيت التاسع عشر لإظهار حكمته في إدارة المعركة التي قُتِلَ على إثرها أخوه، وبيان أنه نصح قومه فلم يطيعوه، ثم ذكر مشهد مقتل أخيه ودفاعه عنه من البيت العشرين إلى السابع والعشرين، وبعدها انتقل لتأبين أخيه والدعاء له وتعزية نفسه حتى وصل للبيت التاسع والثلاثين، وهَدَّد قاتليه في البيت الأربعين، ثم ختم القصيدة مفتخرا بفروسيته هو واصفا فرسه من البيت الحادي والأربعين إلى السادس والأربعين.

وبناء على كل ما تقدم، فإنه يتضح لنا ما يمثله هذا البيت الذي شهد ظاهرة الإقواء من أهمية؛ حتى إن الشاعر أقام خلاله – بمساعدة الإقواء – تصريعا داخل القصيدة وبالقرب من مركزها:

فَأَرْهَبْتُ عَنْهُ الْقَوْمَ حَتَّى تَبَدَّدُوا وَحَتَّى عَلانِي حالِكُ اللَّوْنِ أَسْوَدُ

إن هذا التصريع الناتج عن الإقواء يوحي لنا بأن لهذا البيت أهمية خاصة، فكأنه هو محور القصيدة وعنوانها؛ وذلك لأن هذا البيت يحقق للشاعر عدة أهداف، فهو يظهر لزوجته – بادئ ذي بدء – أنه كاد يفدي أخاه بنفسه، فأنى لها أن تلومه على حزنه وجزعه عليه؟! وكذلك يبرئ نفسه من وساوس التقاعس عن نصرة أخيه رغم خطأ الأخ بعدم استجابته لتحذيرات الشاعر من تتبع غطفان وحلفائها له، كما يؤكد لنفسه ما تمتلكه من قوة وشجاعة كفيلة بأن تحقق له الأخذ بثأر أخيه، وكذلك فإنه يبعث برسالة تهديد ووعيد لقاتلي قومه.

وبذلك فإن هذا البيت يغذي ويرفد كل جزئيات القصيدة ومعانيها من مبدئها إلى خاتمتها؛ وهو ما دعا الشاعر إلى تمييزه عن غيره من أبيات القصيدة من خلال صدعه النظام الإيقاعي، وتحقيقه تصريعا خاصا بالقرب من مركز القصيدة، فهذا هو البيت الخامس والعشرون من مجموع أبيات القصيدة البالغ ستة وأربعين.

وإذا نظرنا إلى مرثية الخِرْنِق بنت بدر لزوجها بشر، فإننا نجدها أقامت المرثية على روي القاف المكسورة[٦٨]:

أَعاذِلَتِي عَلى رُزْءٍ أَفِيقي ... فَقَدْ أَشْرَفْتِنِي بِالْعَذْلِ رِيقي
أَلا أَقْسَمْتُ آسَى بَعْدَ بِشْرٍ ... عَلى حَيٍّ يَمُوتُ وَلا صَدِيقِ
وَبَعْدَ الْخَيْرِ عَلْقَمَةَ بْنِ بِشْرٍ ... إِذا نَزَتِ النُّفُوسُ إِلى الْحُلوقِ
وَبَعْدَ بَنِي ضُبَيْعَةَ حَوْلَ بِشْرٍ ... كَما مالَ الْجُذُوعُ مِنَ الْحَرِيقِ
مَنَتْ لَهُمْ بِوالِبَةَ الْمَنايا ... بِجَنْبِ قُلابِ لِلْحَيِّ الْمَسُوقِ
فَكَمْ بِقُلابِ مِنْ أَوْصالِ خِرْقٍ ... أَخِي ثِقَةٍ وَجُمْجُمَةٍ فَلِيقِ
نَدامَى لِلْمُلوكِ إِذا لَقُوهُمْ ... حُبُوا وَسُقوا بِكَأْسِهِمُ الرَّحِيقِ
هُمُ جَدَعُوا الأُنُوفَ وَأَوْعَبُوها ... فَما يَنْساغُ لِي مِنْ بَعْدُ رِيقي

فإذا بلغت هذا المبلغ، و لم يبق لمرثيتها سوى بيتين، فإنها تغاير بناءهما، فتبنيهما على القاف المضمومة[٦٩]:

وَبِيضٍ قَدْ قَعَدْنَ وَكُلُّ كُحْلٍ ... بِأَعْيُنِهِنَّ أَصْبَحَ لا يَلِيقُ
أَضاعَ بُضُوعَهُنَ مُصابُ بِشْرٍ ... وَطَعْنَةُ فاتِكٍ، فَمَتى تَفِيقُ؟!

إن الشاعرة حينما رامت الانتقال من الحديث عن الماضي إلى توصيف الواقع الأليم واستشراف المستقبل المظلم، تحولت بحركة الروي إشارة إلى تحول حديثها الزمني، وتنبيها على ما يلعج صدرها من ألم وخوف بسبب ما ترائيه وما تتخوفه؛ ولذلك فإنها تختم الأبيات متعجبة من العاذلة التي ذكرتها في مطلع القصيدة، متسائلة: "**مَتى تَفِيقُ؟!**" هذه العاذلة حتى تتبين ما تتبينه الشاعرة من مخاوف وهواجس.

(٣ – ٣)

فإن كان من متنفس للشاعر يتيح له أن يصدع النظام الإيقاعي دون خروج عن نظام بحر القصيدة وقافيتها، فإن هذا يتوفر له فقط من خلال الزحافات التي تصيب تفعيلات البحور العروضية، فتؤثر على إيقاعها من خلال تسكين المتحرك بها أو حذف الساكن. وبذلك فإننا قد نلفي أنفسنا أمام صورتين من النظام الإيقاعي وصدعه، فقد يشكل تكرار التفعيلات التامة في صدور الأبيات أو أعجازها نظاما ثم تصدع التفعيلات المزحفة هذا النظام في صدور الأبيات التالية أو أعجازها[٧٠]، وقد تشكل التفعيلات المزحفة من خلال تكرارها في صدور الأبيات أو أعجازها نظاما ثم تصدع التفعيلات التامة هذا النظام في صدور الأبيات التالية أو أعجازها.

ففي ختام معلقة النابغة الذبياني، نجده يقول[٧١]:

أُنْبِئْتُ أَنَّ أَبا قابُوسَ أَوْعَدَنِي ... وَلا قَرارَ عَلَى زَأْرٍ مِنَ الْأَسَدِ
مَهْلًا فِداءً لَكَ الْأَقْوامُ كُلُّهُمُ ... وَما أُثَمِّرُ مِنْ مالٍ وَمِنْ وَلَدِ
لَا تَقْذِفَنِّي بِرُكْنٍ لا كِفاءَ لَهُ ... وَإِنْ تَأَثَّفَكَ الْأَعْداءُ بِالرِّفَدِ
فَما الْفُراتُ إِذا هَبَّ الرِّياحُ لَهُ ... تَرْمِي غَوارِبُهُ الْعِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ
يَمُدُّهُ كُلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ ... فِيهِ رُكامٌ مِنَ الْيَنْبُوتِ وَالْخَضَدِ
يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَّاحُ مُعْتَصِمًا ... بِالْخَيْزُرانَةِ بَعْدَ الْأَيْنِ وَالنَّجَدِ
يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نافِلَةٍ ... وَلا يَحُولُ عَطاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ
هَذا الثَّناءُ فَإِنْ تَسْمَعْ بِهِ حَسَنًا ... فَلَمْ أُعَرِّضْ أَبَيْتَ اللَّعْنَ بِالصَّفَدِ
ها إِنَّ ذِي عِذْرَةٌ إِلَّا تَكُنْ نَفَعَتْ ... فَإِنَّ صاحِبَها مُشارِكُ النَّكَدِ

فالشاعر يبدأ كل بيت من الأبيات الثلاثة الأولى بتفعيلة (مستفعلن) تامة؛ لتناسب سواكن هذه التفعيلة ما قد يحتاجه حال إلقاء الأبيات من تنغيم وتلوين يؤدي إلى التأكيد على مطلبه من خلال الضغط على هذه السواكن، خاصة في البيتين الثاني

والثالث. فإذا شرع في رسم صورة ممتدة من خلال التركيب "ما ... بـــ ..."، فإنه يلجأ إلى توظيف التفعيلة المخبونة (متفعلن) عبر الأبيات الثلاثة التالية ليوالي بين مشاهد الصورة، فيجعلها أكثر لحمة وتماسكا. فإذا تمت الصورة، ونشد إقامة الموازنة بينها وبين الممدوح، فإنه يعود إلى توظيف التفعيلة التامة مرة أخرى (مستفعلن) لتناسب ما يلزم إنشاد هذا المقطع من الضغط على سكنات مقاطع بداية كل بيت نشدانا للإبطاء الممهد لختام القصيدة.

وفي إحدى قصائد الأعشى الغزلية، نلفيه يقيم نظاما إيقاعيا في بداية ثلاثة أبيات متتالية، ثم يصدع هذا النظام في بداية الأبيات الثلاثة التي تعقبها، فيقول[٧٢]:

يا لَيْتَهَا وَجَدَتْ بِي ما وَجَدْتُ بِهَا وَكانَ حُبًّا وَوَجْدًا دَامَ فَاتَّفَقَا
شَيْءَ يَنْفَعُنِي مِنْ دُونِ رُؤْيَتِها هَلْ يَشْتَفِي وَامِقٌ ما لَمْ يُصِبْ رَهَقَا
صادَتْ فُؤادِي بِعَيْنَيْ مُغْزِلٍ خَذَلَتْ تَرْعَى أَغَنَّ غَضِيضًا طَرْفُهُ خَرِقا
وَبارِدٍ رَتِلٍ عَذْبٍ مَذاقَتُهُ كَأَنَّما عُلَّ بِالْكافُورِ وَاغْتَبَقا
وَجِيدِ أَدْماءَ لَمْ تُذْعَرْ فَرائِصُها تَرْعَى الأَراكَ تَعاطَى المَرْدَ وَالْوَرَقا
وَكَفَلٍ كَالنَّقا مَالَتْ جَوانِبُهُ لَيْسَتْ مِنَ الزُّلِّ أَوْراكًا وَمُنْتَطَقا

إن الأعشى في أول ثلاثة أبيات يبتدئ كلا منها بالتفعيلة التامة (مستفعلن)، وهي أبيات غلب على بدايتها طابع التأني خلال تذكر الماضي وتوصيف الحاضر وتمني ما لم يكن. فإذا أتى الشاعر للأبيات الثلاثة التي بعدها ليوالي في الصفات الحسنة للمحبوبة، ألفيناه يأتي بهذه التفعيلة مخبونة (متفعلن) أو مطوية (متعلن)، وهو ما يعني إحداث سرعة موسيقية زمنية في مقدمة تلك الأبيات الثلاثة، مما أحدث تكثيفا سريعا للقطات تلك الصورة من خلال سرعة الانتقال من مشهد لآخر، بيانا لهيام الشاعر بهذه المشاهد وتوالي صورها أمام عينيه.

(٣ – ٤)

أما في النثر الجاهلي، فإن المعلوم أن خواتيم الجمل تسير على أحد نظامين، هما: السجع، والإرسال. فالسجع هو اشتراك الجمل المتوالية في آخر حرف فيها،

والإرسال خلاف السجع، أي أن تختص كل جملة بخاتمة خلاف الجملتين السابقة واللاحقة. وبذلك فإن السجع نظام إيقاعي، والإرسال نظام آخر. فإذا تداخل النظامان، فإن كلا منهما يحدث صدعا للنظام الآخر.

ونلحظ هذا الأمر بقوة في خطبة المُلَبَّب بن عوف التي عزى فيها سلامة ذا فائش، حين قال[٧٣]:

"أَيُّها المَلِكُ، إنَّ الدُّنْيا تَجُودُ لِتَسْلُبَ، وتُعْطِي لِتَأْخُذَ، وَتَجْمَعُ لِتُشَتِّتَ، وتُحْلِي لِتُمِرَّ، وتَزْرَعُ الأَحْزانَ في القُلوب، بما تَفْجَأُ بِهِ مِنَ اسْتِرْدادِ المَوْهُوب. وَكُلُّ مُصِيبَةٍ تَخَطَّأَتْكَ جَلَلٌ، ما لَمْ تُدْنِ الأَجَلَ، وَتَقْطَعِ الأَمَلَ. وَإنَّ حادِثًا أَلَمَّ بِكَ، فَاسْتَبَدَّ بِأَقَلِّكَ، وَصَفَحَ عَنْ أَكْثَرِكَ، لَمِنْ أَجَلِّ النِّعَمِ عَلَيْكَ. وَقَدْ تَناهَتْ إِلَيْكَ أَنْباءُ مَنْ رُزِئَ فَصَبَرَ، وَأُصِيبَ فَاغْتَفَرَ، إِذْ كانَ شَوًى فِيما يُرْتَقَبُ وَيُحْذَرُ. فَاسْتَشْعِرِ الْيَأْسَ مِمَّا فَاتَ؛ إِذْ كانَ ارْتِجاعُهُ مُمْتَنِعًا، وَمَرامُه مُسْتَصْعَبًا. فَلِشَيْءٍ ما ضُرِبَتِ الأُسَى، وَفَزِعَ أُولُو الأَلْبابِ إِلَى حُسْنِ الْعَزاءِ".

فالملاحظ أن الملبب بدأ خطبته بنظام الإرسال " **أَيُّها المَلِكُ، إنَّ الدُّنْيا تَجُودُ لِتَسْلُبَ، وتُعْطِي لِتَأْخُذَ، وَتَجْمَعُ لِتُشَتِّتَ، وتُحْلِي لِتُمِرَّ**"، فلما بدأ ينتقل من المقدمة العامة إلى قضية المَلِك خاصة، تحول بالنظام من الإرسال إلى السجع "**وتَزْرَعُ الأَحْزانَ في القُلوب، بما تَفْجَأُ بِهِ مِنَ اسْتِرْدادِ المَوْهُوب. وَكُلُّ مُصِيبَةٍ تَخَطَّأَتْكَ جَلَلٌ، ما لَمْ تُدْنِ الأَجَلَ، وَتَقْطَعِ الأَمَلَ. وَإنَّ حادِثًا أَلَمَّ بِكَ، فَاسْتَبَدَّ بِأَقَلِّكَ، وَصَفَحَ عَنْ أَكْثَرِكَ، لَمِنْ أَجَلِّ النِّعَمِ عَلَيْكَ. وَقَدْ تَناهَتْ إِلَيْكَ أَنْباءُ مَنْ رُزِئَ فَصَبَرَ، وَأُصِيبَ فَاغْتَفَرَ، إِذْ كانَ شَوًى فِيما يُرْتَقَبُ وَيُحْذَرُ**". وحين أنهى موضوع الخطبة، ومال به إلى خاتمة الحديث صدع نظام السجع؛ ليعود لنظام الإرسال مرة أخرى "**فَاسْتَشْعِرِ الْيَأْسَ مِمَّا فَاتَ؛ إِذْ كانَ ارْتِجاعُهُ مُمْتَنِعًا، وَمَرامُه مُسْتَصْعَبًا. فَلِشَيْءٍ ما ضُرِبَتِ الأُسَى، وَفَزِعَ أُولُو الأَلْبابِ إِلَى حُسْنِ الْعَزاءِ**".

وبذلك يتبين لنا أن البدء بنظام الإرسال، ثم صدعه بنظام السجع، ثم صدع الصادع بالمصدوع الأول قد أعطى إشارة للمتلقي إلى التحول الحادث بين أجزاء الخطبة بصورة عامة. كما أن بدء الخطبة وختامها بالنظام الإيقاعي ذاته قد بنى الخطبة بناء دائريا، يذكرك آخرها بأولها وأولها بآخرها، وهو مطلب هام في الخطب ذات هذا

الموضوع شديد الحساسية؛ لأنه يجعل المتلقي يعايش كلمات الخطبة فترة ممتدة لا حَدَّ لها. وفوق هذا البناء الدائري القائم بين طرفي الخطبة ذَوَيْ نظام الإرسال، فإننا لا بد أن نلحظ أن اختصاص موضوع الخطبة بنظام السجع – دون أن يكون شاملا الخطبة كلها، ودون أن يمثل هو طرفي الخطبة – له دلالة وظيفية، حيث إن نظام السجع من أدوات الإعلام التي تساعد الذاكرة على الحفظ والتذكر، فاختص الخطيب هذا النظام بموضوع الخطبة المحوري.

كما يلاحظ خلال ذلك النموذج أن نظام السجع قد صُدِعَ صدعا داخليا، حيث إن أسلوب السجع لم يشمل الجمل كلها بخاتمة متماثلة صوتيا، وإنما جاءت كل جملتين أو ثلاث بخاتمة متماثلة فيما بينها، مخالفة للخاتمة التي قبلها أو بعدها. فقد قام السجع أولا على حرف الباء "**وتَزْرَعُ الأَحْزانَ في القُلوب، بما تَفْجَأُ بِهِ مِنَ اسْتِرْدادِ المَوْهُوب**"، ثم اللام "**وَكُلُّ مُصِيبَةٍ تَخَطَّأَتْكَ جَلَلٌ، ما لَمْ تُدْنِ الأَجَلَ، وَتَقْطَعِ الأَمَلَ**"، ثم الكاف "**وَإِنَّ حادِثًا أَلَمَّ بِكَ، فَاسْتَبَدَّ بِأَقَلِّكَ، وَصَفَحَ عَنْ أَكْثَرِكَ، لَمِنْ أَجَلِّ النِّعَمِ عَلَيْكَ**"، ثم الراء "**وَقَدْ تَناهَتْ إِلَيْكَ أَنْباءُ مَنْ رُزِئَ فَصَبَرَ، وَأُصِيبَ فَاغْتَفَرَ، إِذْ كانَ شَوًى فِيما يُرْتَقَبُ وَيُحْذَرُ**".

وربما كان صدع نظام السجع داخليا – عبر تنويع الخواتيم المتماثلة للجمل المسجوعة – متعلقا بإنشاء معنى أو حكمة وختامها، فمع بداية كل حكمة أو معنى جديد يُصْدَع السجع القائم على تكرار حرف معين في ختام الجمل؛ ليظهر لنا حرف آخر يؤسس لسجع جديد مع بداية الحكمة التالية؛ وبذلك يصير صدع نظام السجع من داخله بيانا صوتيا لإنهاء حكمة والانتقال إلى حكمة أخرى جديدة.

كما لا يخفى حسن توفيق الخطيب بين حرف السجع والمعنى الوارد معه، فإذا كان المعنى دالًّا على قوة غرس الدنيا للأحزان في القلب وتمكينها منه اختار الخطيب حرف الباء المجهور ساجعا لجمل هذا المعنى، وإذا كان المعنى فيه بسط لطريق الأمل بين يدي الملك، اختار الخطيب حرف اللام الذي يستعرض اللسان حال النطق به. وإذا كان المعنى يقصد إلى التدليل على هوان المصيبة، اتخذ له الخطيب حرف الكاف المهموس. أما إذا قصد المعنى إلى الاستشهاد بقصص السابقين وما نزل بهم من مصائب على مدى الدهور والأيام، فإن حرف الراء التكراري أولى به[٧٤].

(٤)

وقد يتشكل النظام على أكثر من مستوى في الموضع ذاته، ثم يُصْدَع عبرها جميعا أو عبر بعضها، وهو ما نستطيع أن نطلق عليه النظام المركب وصدعه في الأدب الجاهلي.

(١ – ٤)

فالشاعر الجاهلي قد يشكل مسبوكة نحوية مكونة من مشتقات صرفية ثابتة، ثم يصدع النظام النحوي فقط دون المساس بقوالبه الصرفية المكونة له. ومثال ذلك قول عنترة[٧٥] :

خَطَرَتْ فَقُلْتُ قَضِيبُ بانٍ حَرَّكَتْ أَعْطافَهُ بَعْدَ الْجَنوبِ صَباءُ
وَرَنَتْ فَقُلْتُ غَزالَةٌ مَذْعُورَةٌ قَدْ راعَها وَسْطَ الْفَلاةِ بَلاءُ
وَبَدَتْ فَقُلْتُ الْبَدْرُ لَيْلَةَ تِمِّهِ قَدْ قَلَّدَتْهُ نُجُومَها الْجَوْزاءُ
بَسَمَتْ فَلاحَ ضِياءُ لُؤْلُؤِ ثَغْرِها فِيهِ لِداءِ العاشِقِينَ شِفاءُ

إن الشاعر بنى نظاما نحويا ذي لبنات صرفية ثابتة في مطلع الأبيات الثلاثة الأولى قوامها:

(فعل ماض + تاء التأنيث + ضمير غائبة مستتر + فاء العطف + فعل ماض + تاء المتكلم).

ويعكس تكرار هذا التركيب على مدى ثلاثة أبيات رؤية الشاعر للمحبوبة خلال ثلاث هيئات مختلفة لها – بدلالة إسناد الفعل لتاء المتكلم "**قُلْتُ**" – وهو ما يجلي أسباب تعلق الشاعر وهيامه بها، وهو الهدف الذي تحول في البيت الرابع ليبين الشاعر من خلاله أن جمالها ليس من وجهة نظره فقط، وإنما هو جمال عام يأخذ بلب المشاهد له أيا كان؛ من أجل ذلك صدع النظام النحوي ليتحول من إسناد الفعل الأخير بالتركيب لتاء المتكلم "**قُلْتُ**" إلى إسناده لاسم ظاهر "**لاحَ ضِياءُ لُؤْلُؤِ ثَغْرِها**" يخرج بالتركيب الصادع من خصوصية رؤية الشاعر عبر التركيب المصدوع، ويُشْهِد المتلقين جميعا على جمال المحبوبة، بدلا من قصره على الشاعر فقط.

(٢ – ٤)

وقد يكرر الشاعر مسبوكة نحوية مكونة من مشتقات صرفية ثابتة؛ وهو ما يُحْدِث إيقاعا خاصا داخل البيت الشعري ذاته. وبعد هذا التكرار يبقي الشاعر على المسبوكة النحوية كما هي، ويتحول إلى صدع نظام المشتقات الصرفية من داخلها، وهو ما يؤدي بالتالي إلى صدع النظام الإيقاعي الذي شكلته هذه المشتقات. وبذلك فإن النظام وصدعه يتحقق في المستويين الصرفي والإيقاعي داخل نظام نحوي ثابت.

ومثال ذلك قول تأبط شرا في وصف من قد يُعَوِّل عليه أو يبكي فقده في قافيته المفضلية[٧٦]:

حَمَّالِ أَلْوِيَةٍ ، شَهَّادِ أَنْدِيَةٍ قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ ، جَوَّابِ آفاقِ

إننا في هذا البيت أمام أربعة نعوت نحوية جاءت كلها في شكل مركب إضافي، مثلت صيغة المبالغة التي وردت على وزن (فَعَّال) شق المضاف، كما مثل جمع التكسير الوارد على صيغة (أَفْعِلَة) شق المضاف إليه في أول مركبين إضافيين؛ وبذلك فإننا أمام نظام نحوي صرفي صوتي واحد في صدر البيت؛ لأن وزن كلا التركيبين "فَعَّالِ أَفْعِلَةٍ"، لكنه مع بداية عجز البيت يلجأ لصدع النظام الصرفي وما يتبعه من نظام إيقاعي محافظا على المركب الإضافي، فإذا به ينتقل من (فَعَّالِ أَفْعِلَةٍ) إلى (فَعَّالِ مُفْعَلَةٍ) متحولا من صيغة جمع التكسير إلى صيغة اسم المفعول.

إن الشاعر حينما أقام نظاما عبر ثلاثة مستويات في صدر البيت قد أكد على قيام الشخص بهذه الأفعال مرة بعد مرة، لكنه بعد أن أثبت هذه الكثرة في القيام بهذين المعنيين "**حَمَّالِ أَلْوِيَةٍ ، شَهَّادِ أَنْدِيَةٍ**" أراد أن يلفت النظر إلى سببها وعلتها المتمثلة في إحدى ملكات الشاعر وهي الحكمة؛ فتحول إلى اسم المفعول "**مُحْكَمَةٍ**"؛ ليلفت الانتباه إلى أن لهذه الـ"**مُحْكَمَة**" فاعلا يحوكها ويمحصها، وأن من يقوم بذلك جدير بأن يكون أهل ثقة، فقدمه قومه ليحمل لواءهم في حروبهم، ويشهد أنديتهم في سلمهم.

(٣ – ٤)

وقد يتأتى النظام المركب وصدعه على المستويات الثلاثة كلها، فيشمل الصدع المسبوكة النحوية والقوالب الصرفية وناتجها الإيقاعي.

ومثال ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها صخر[٧٧]:

١٥ وَإِنَّ صَخْرًا لَكافِينا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخْرًا إِذا نَشْتُو لَنَحَّارُ

١٦ وَإِنَّ صَخْرًا لَمِقْدامٌ إِذا رَكِبُوا وَإِنَّ صَخْرًا إِذا جاعُوا لَعَقَّارُ

١٧ أَغَرُّ، أَبْلَجُ تَأْتَمُّ الْهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نارُ

فالشاعرة بالبيت الأخير قد أقامت نظاما من خلال موالاتها بين خبرين مفردين على صيغة الصفة المشبهة (أفعل) الدالة على أن هاتين الصفتين "**أَغَرُّ أَبْلَجُ**" مستقرتان راسختان لدى المرثي، وهما إن دلا على صفة خارجية، فإن لهما دلالة نفسية مستكنة وهي نقاء السريرة وصفاؤها. وحين أرادت الشاعرة أن تنتقل إلى تأبين المرثي بإنجاز ذاتي شهد له به قومه من خلال تكرار تجريبهم له فيه، فإنها تحولت بتأبين أخيها من الخبر المفرد – القائم على الصفة المشبهة المصوغة من المشتق ذاته (أفعل) الذي أضاف نظاما إيقاعيا – إلى الخبر الجملة القائم على الفعل المضارع؛ وبذلك فقد انصدعت الأنظمة النحوية والصرفية والإيقاعية بقولها: "**تَأْتَمُّ الْهُداةُ بِهِ**"؛ بيانا لأن صفة السيادة والقيادة لها خصوصية، فقد قلدها قوم المرثي له بعد تراكم تجاربه مرة تلو أخرى – بدلالة توظيف الفعل المضارع – وأن هذه الصفة ليست وجهة نظر خاصة بالشاعرة تجاه أخيها، وإنما هي رأي عام لدى قوم المرثي.

(٥)

وأخيرا، **فقد وصل بنا البحث في ختامه إلى ما يأتي :**

أولا – تعد فكرة **النظام وصدع النظام** إحدى ركائز المنهج البنيوي التي لم تنل قسطها الذي تستحقه من الدراسة النقدية التطبيقية بالوطن العربي.

ثانيا – لفكرة **النظام وصدع النظام** مظهران، **أولهما:** أن يتمثل النظام خارج النص بما يشمل قواعد اللغة الصحيحة والتقاليد الفنية، في حين يتجسد صدعه داخل النص من خلال قصد الأديب لمخالفة قواعد اللغة أو الخروج عن التقاليد الفنية. **وثانيهما:** أن يحتوي النص من داخله النظام وصدعه، بحيث يشكل الأديب داخل النص نظاما من خلال تكرار قالب معين على أحد مستويات بنية اللغة، ثم يصدع هذا النظام داخل النص ذاته من خلال توظيف قالب آخر مقابل للقالب الأول الذي صنع النظام.

ثالثا – تبعا لطبيعة مسيرة الدراسات اللغوية والنقدية العربية، فإن نماذج الأدب العربي التي سنلفي بها فكرة **النظام وصدع النظام** بمظهرها الأول ستكون نادرة الوجود، وهو ما دعانا إلى تقييد تطبيق الفكرة بمظهرها الثاني فقط.

رابعا – إذا كان الأدب الجاهلي هو أصل الأدب في بقية عصور الأدب العربي ومصدره، فقد وافقْنا المنطقَ في أن تكون نقطة انطلاقنا هي الأدب الجاهلي شعرا ونثرا، جامعين في نماذج الشعر التي وظفناها بين شعر الشعراء الفرسان والصعاليك، والبدو والحضر، والشعراء والشواعر. أما النثر، فقد اكتفينا فيه بجنس الخطابة؛ تبعا لأن الرسائل الفنية لم تظهر بذلك العصر.

خامسا – تمخض البحث عن كشف أن فكرة **النظام وصدع النظام** بالأدب الجاهلي تأتي على أربعة مستويات، هي المستوى: **الصرفي، والأسلوبي، والإيقاعي، والمركب.** وقصدنا بالمستوى المركب أن يتمثل النظام من خلال تكرار قوالب على مستويين أو ثلاثة من مستويات البنية اللغوية، ثم يكون الصدع لبعض قوالب هذه المستويات مع الحفاظ على نظام بقيتها، أو يكون الصدع لها جميعا. ولم ترد ظاهرة **النظام وصدع النظام** على المستوى المعجمي؛ لأنه يتنافى معها؛ لكونها قائمة على تكرار قوالب لا تكرار مادة لغوية.

سادسا – من خلال تمحيص عدد من دواوين الشعر الجاهلي وخطبه ألفينا أن لفكرة **النظام وصدع النظام** عدة صور على كل مستوى من مستوياته الأربعة المذكورة سلفا، ولكل من هذه الصور دلالات فنية متنوعة تختلف وفق المادة اللغوية المُشَكِّلَة

داخل قوالب ظاهرة النظام وصدعه أو السياق المحيط بها. مع تأكيد أن للظاهرة بصورة كلية دلالات عامة تتمثل في إدهاش المتلقي وزيادة نسبة المعلوماتية والإخبارية المتحققة لديه.

المصادر والمراجع

أولا – المصادر العربية:

١. الأعشى الكبير، ديوانه، تحقيق: د. محمود الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث (دولة قطر)، ط١ ، ٢٠١٠م.

٢. امرؤ القيس الكندي، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥ (١٩٩٠م).

٣. تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط١ ، (١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م).

٤. الخرنق بنت بدر بن هفان، ديوانها، تحقيق: يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط١ ، (١٤١٠هـ – ١٩٩٠م).

٥. الخنساء، ديوانها، شرح: أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، دار عمار، ط١ ، (١٤٠٩هـ – ١٩٨٨م).

٦. دريد بن الصمة، ديوانه، تحقيق: د. عمر عبد الرسول، دار المعارف، ١٩٨٥م.

٧. أبو سعيد السكري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار التراث، ط٢ ، (١٤٢٥ه – ٢٠٠٤م).

٨. عبيد بن الأبرص، ديوانه، تحقيق: د. حسين نصار، مصطفى البابي الحلبي، ط١ ، (١٣٧٧ هـ – ١٩٥٧م).

٩. عدي بن زيد، ديوانه، تحقيق: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد بالعراق، (١٣٨٥هـ – ١٩٦٥م).

١٠. عروة بن الورد، ديوانه، تحقيق : د / سعدي ضناوي، دار الجيل (بيروت)، ط١ (١٤١٦ هـ ـ ١٩٩٦م).

١١. عمرو بن كلثوم، ديوان الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم، تحقيق وشرح: مجيد طراد، دار الجيل (بيروت). ط١ ، (١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م).

١٢. عنترة بن شداد العبسي، أشعار عنترة العبسي، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١ ، (١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٩م).

١٣. المرقش الأكبر، ديوان المرقشين، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، ط١ ، ١٩٩٨م .

١٤. المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط٨ ، ١٩٩٣م.

١٥. النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٣ ، ١٩٩٠ .

١٦. هبة الله بن الشجري، مختارات شعراء العرب، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط١، (١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م).

ـ المراجع العربية القديمة:

١٧. ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، نهضة مصر، (د . ت).

١٨. أبو العباس القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب المصرية، ط١ ، (١٣٤٠هـ - ١٩٢٢م).

١٩. عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٢ ، (١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م).

٢٠. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط٣ ، (١٤١٣هـ - ١٩٩٢م).

٢١. أبو عبد الله المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط١ ، (١٤١٥هـ - ١٩٩٥م).

٢٢. أبو علي القالي، الأمالي، تحقيق : لجنة علمية بدار الكتب المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩م.

٢٣. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: لجنة بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.

٢٤. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣ ، (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م).

٢٥. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، (١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م).

٢٦. محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).

ثالثا – المراجع العربية الحديثة:

٢٧. د. إلهام أبو غزالة (وآخرون)، مدخل إلى علم لغة النص، دار الكاتب، ط١ ، (١٤١٣هـ - ١٩٩٢م).

٢٨. أبو أوس إبراهيم الشمسان، أبنية الفعل "دلالاتها وعلاقاتها"، مكتبة الخانجي، ط١ ، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م).

٢٩. د. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، ط٣ ، (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م) .

٣٠. د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط٢٥ ، ٢٠٠٥م.

٣١. د. صلاح رزق، كلاسيكيات الشعر العربي "المعلقات العشر: دراسة في التشكيل والتأويل"، دار غريب، ٢٠٠٩م.

٣٢. د. فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار "الأردن"، ط٢ ، (١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م).

٣٣. د. محروس السيد بريك، ظاهرة انكسار الإيقاع في الشعر الحر، **Route Educational and Social Science Journal**، العدد الخامس، يوليو ٢٠١٨م.

٣٤. د. محمد محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي "دراسة في منازع الشعراء"، مكتبة وهبة، ط٣ ، (١٤٣٩هـ - ٢٠١٨م).

٣٥. معتز قصي ياسين، التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في قصيدة "غريب على الخليج" للشاعر بدر شاكر السياب، مجلة الخليج العربي، المجلد ٤٠ ، العدد (٣ – ٤)، ٢٠١٢م.

٣٦. د. يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، ١٩٨١م .

رابعا – المراجع الأجنبية المترجمة:

٣٧. ميخائيلوفيتش لوتمان، تحليل النص الشعري "مهاد نقدي"، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١ ، (١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م).

الهوامش والإحالات :

[١] انظر : د. محمد فتوح أحمد، مقدمة ترجمة كتاب ميخائيلوفيتش لوتمان، تحليل النص الشعري "مهاد نقدي"، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١ ، (١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م)، ص ٥ .

[٢] انظر: ميخائيلوفيتش لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ٧٧ ، ١٠٨ ، ١١٦ ، ١٤٧ ، ٢٠٥ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦.

[٣] انظر : السابق، ص ١٧٣ ، ١٧٩ ، ٢١٩ .

[٤] انظر : السابق، ص ٩٠ ، ٩١ ، ٩٣ ، ١٠٧ .

[٥] يشير لوتمان إلى أثر صدع كلا النظامين في تنشيط البنية الفنية، فيقول: "فنحن لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن ببنية أخرى، ولا تتعرض لصدع في نظامها؛ لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتا تنشيط البنية الفنية، وفيهما سر حياة النص الأدبي" السابق، ص ٢٠٨ .

[٦] انظر: السابق، ص ٧٧ ، ٧٨ ، ١٤٧ ، ٢٠٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩. وبناء على تلك الدلالات الفنية التي مثلت أهدافا لظاهرة "النظام وصدع النظام"، فإن هذه الظاهرة تعد إحدى آليات المعيار الخامس للنصية، وهو معيار "الإعلامية" الذي يقصد به "مدى ما يجده مستقبلو النص في عرضه من جدة وعدم توقع" د. إلهام أبو غزالة (وآخرون)، مدخل إلى علم لغة النص، دار الكاتب، ط١ ، (١٤١٣هـ – ١٩٩٢م)، ص ١٨٤ .

[٧] انظر : لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ٩٢ .

[٨] لم نعثر سوى على دراستين نقديتين عربيتين تضعان فكرة (النظام وصدع النظام) موضع التطبيق، وهما دراستا: د. محروس السيد بريك، ظاهرة انكسار الإيقاع في الشعر الحر، **Route Educational and Social Science Journal**، العدد الخامس، يوليو ٢٠١٨م. ومعتز قصي ياسين، التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في قصيدة "غريب على الخليج" للشاعر بدر شاكر السياب، مجلة الخليج العربي، المجلد ٤٠ ، العدد (٣ – ٤)، ٢٠١٢م. والملاحظ أن مجال تطبيق الفكرة على كلتا الدراستين محصور في إيقاع الشعر الحر.

[٩] وخير شاهد على ذلك بيت الفرزدق:

وَعَضُّ زَمانٍ يا ابْنَ مَرْوانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ النَّاسِ إلا مُسْحَتًا أَوْ مُجَلَّفُ

فقد عاب عليه عبد الله بن أبي إسحاق النحوي رفعه "مجلف" بغير سبب نحوي واضح، فكان أن أغلظ له الفرزدق القول. فما كان من اللغويين إلا أن أخذوا في توجيه إعراب الكلمة بما يصحح رفعها، فذهبوا في ذلك كل مذهب؛ حتى قال ابن قتيبة: "فرفع آخر البيت ضرورة، وأَتْعَبَ أهلَ الإعراب في طلب العِلّة، فقالوا وأكثروا، ولم يأتوا فيه بشيء يُرْضَى. ومن ذا يَخْفَى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به من العلل احتيال وتمويه؟!". انظر الخبر كاملا وتوجيهات النحاة للبيت في: عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام

هارون، مكتبة الخانجي، ط٢ ، (١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م)، ج٥، ص ١٤٤ : ١٥١ . وانظر قول ابن قتيبة بكتابه: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، (١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦م)، ج١ ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

[١٠] ومثال ذلك قول محمد بن سلام الجمحي عن الإقواء: "ولا يجوز لِمُوَلَّد؛ لأنهم قد عرفوا عيبه" طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، (١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م)، ج١ ، ص ٧١ .

[١١] وهو ما أشار إليه لوتمان بقوله: "ففي العمل الفني يمكن لأي انحراف – مثله في هذا مثل أي التزام – عن النظام البنائي للنص أن يكون ذا مغزى" تحليل النص الشعري، ص ٢٣٠ . علما بأن لوتمان لا يرى بالضرورة أن كل صدع أو انحراف يضمر دلالة فنية، فقال: "وليس كل انحراف عن القاعدة البنائية المفترضة بمولد لدلالات جديدة" السابق، ص ٢٣٢ .

[١٢] انظر : السابق، ص ٩١ ، ٩٢ .

[١٣] عمرو بن كلثوم، ديوان الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم، تحقيق وشرح: مجيد طراد، دار الجيل (بيروت). ط١ ، (١٤١٨هـ ــ ١٩٩٨م)، ص ٩٩ ، ١٠٠ . فقعة: نوع رديء من الكمأة. تبجس بالدماء: تنفجر به.

[١٤] يقول ابن الأثير: "اعلم بأن الفعل المستقبل إذا أتي به في حالة الإخبار عن وجود الفعل كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي؛ وذلك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر تلك الصورة، حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي ... وأما الإخبار بالفعل الماضي عن المستقبل فهو عكس ما تقدم ذكره. وفائدته أن الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد بعد كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده؛ لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أن قد كان ووجد، وإنما يفعل ذلك إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يستعظم وجودها". ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، نهضة مصر، (د . ت)، ج٢ ، ص ١٨١ ، ١٨٥ .

[١٥] هبة الله بن الشجري، مختارات شعراء العرب، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل (بيروت)، ط١، (١٤١٢هـ ــ ١٩٩٢م)، ص٣٨٧ : ٣٨٩ . طِرْف: فرس كريم. شاة الإران: الثور الوحشي النشيط الخفيف. مذال: مَهين. أقنى: أحدب الأنف أو طويله. أصَكّ: الذي في رجله صكك، فتصطك عرقوباه. مرجم: شديد العدو. ذو كريهة: صبور على الشدائد. نقال: نوع من أنواع السير. القونس: أعلى البيضة، وهو الناتئ في وسطها. المترع: السهم الخفيف. المغالي: الذي يَباعد في رميه إذا رمى. يلوي: يذهب. اللبون: الشاة ذات اللبن. المعزابة المعزال: الذي يبتعد بإبله مخافة الغارة عليها وسلبها.

[١٦] السابق، ص ٣٩٠ . طَفلة: رخصة ناعمة.

[١٧] السابق، ص ٣٩٠ ، ٣٩١ . الخميس: الجيش. الجِراء: كثرة الجري.

[١٨] السابق، ص ٣٩١ ، ٣٩٢ . السباسب: جمع سَبْسَب، وهي الأرض المستوية الخالية. الصيعرية: الناقة مرفوعة الرأس عزة وأنفة. الشملال: الخفيفة السريعة. عنتريس: صلبة. ذو وشوم: ثور به سواد وبياض. أحرجته: ألجأته إلى شجرة. الجو: ما اتسع من الأرض. أبري نحاضها: أهزل لحمها. البُدْن: السِّمَن.

[١٩] عنترة بن شداد، أشعار عنترة العبسي، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١ ، (١٣٨٨هـ ــ ١٩٦٩م)، ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

[٢٠] النابغة الذبياني، ديوانه، ص ٤٤ : ٤٦ . فلول: جمع "فَلّ"، وهو التَّكَسُّر والتَثَلُّم. تقد: تقطع. السلوقي: الدرع. الصفاح: حجارة عراض. الحباحب: دويبة تضيء بالليل كالنار.

[٢١] انظر تفريق عبد القاهر الجرجاني بين دلالتي توظيف الاسم والفعل، حيث أبان عن "أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء. وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء" (دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط٣ ، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م، ص ١٧٤). وانظر تفصيل الدكتور فاضل صالح السامرائي للفروق الدلالية بينهما في: (معاني الأبنية في العربية، دار عمار "الأردن"، ط٢ ، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م، ص ٩ : ١٦)، وتعليله تلك الفروق بقوله "وسر ذلك أن الفعل مقيد بالزمن، فالفعل الماضي مقيد بالزمن الماضي، والمضارع مقيد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب. في حين أن الاسم غير مقيد بزمن من الأزمنة، فهو أشمل وأعم وأثبت" (السابق، ص ٩).

[٢٢] عنترة بن شداد، أشعار عنترة العبسي، ص ٢٣٠ .

[٢٣] السابق، ص ٨٦ .

[٢٤] النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٣ ، ١٩٩٠م، ص٩٢. مخطوطة المتنين: ملساء الظهر. مفاضة: واسعة البطن. بضة: ناعمة بيضاء. السجف: الستر المشقوق الوسط.

[٢٥] أبو العباس القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب المصرية، ط١ ، (١٣٤٠هـ – ١٩٢٢م)، ج١ ، ص ٢١٢ .
[٢٦] عبيد بن الأبرص، ديوانه ، تحقيق: د. حسين نصار، مصطفى البابي الحلبي، ط١ ، (١٣٧٧ هـ – ١٩٥٧م)، ص ٢٠ . طرَّحته: قذفت به الأرض. كَدَّحَتْ: جَرَّحَتْ. الجَبُوب: الحجارة. يضغو: يصيح. دَفَّه: جانبه. حيزومه: صدره.
[٢٧] انظر دلالة صيغة (فَعَّلَ) على الكثرة، و(فاعَلَ) على المفاعلة في: أبو أوس إبراهيم الشمسان، أبنية الفعل "دلالاتها وعلاقاتها"، مكتبة الخانجي، ط١ ، (١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م)، ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٣ .
[٢٨] النابغة الذبياني، ديوانه، ص ١٤٠ . الباهشين: المسرعين إلى الشيء سرورا به.
[٢٩] الأعشى الكبير، ديوانه، تحقيق: د. محمود الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث (دولة قطر)، ط١ ، ٢٠١٠م، ج٢ ، ص ٢٨٧. عميدا: مشغوفا عشقا. غلقا: من غلق الرهن، أي استحقه، وذلك إذا لم يقدر الراهن على افتكاكه في الوقت المشروط.
[٣٠] انظر الفارق الدلالي بين التعبير بالجملتين الفعلية والاسمية في: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٧ .
[٣١] السابق، ديوانه، ص ٢١٦ . السلاح: يقصد قرن الثور. طرير: حادّ. الصفاح: جمع الصفحة، وهي الجانب. جماد واف: موضع.
[٣٢] عروة بن الورد، ديوانه، تحقيق : د / سعدي ضناوي، دار الجيل (بيروت)، ط١ (١٤١٦ هـ ـ ١٩٩٦م)، ص ١٥٩ ، ١٦٠ . غضور، الغر، الغراء، الصفا : مواضع . المتدور : مكان الدوران. جيبها ناصح : نقية القلب. الخليط : أقوام يجمعهم الكلأ والماء . زيال : فراق . مقصر: كف عن الشيء ، أو إمكانية منع حدوثه .
[٣٣] النابغة الذبياني، ديوانه، ص ٧٧ ، ٧٨ . الرُّفَيْدات: حي من بني كلب. جَوْش، عِظَم: موضعان. ماشَ: خلط. قَرْمَيْ قضاعة: سيدي قضاعة. الرِّزّ: الصوت.
[٣٤] الأعشى الكبير، ديوانه، ج١ ، ص ١١١ .
[٣٥] السابق، ج١ ، ص ١١٢ .
[٣٦] امرؤ القيس الكندي، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥ (١٩٩٠م)، ص ١٤٤ ، ١٤٥ . وَطَف: دُنُوّ من الأرض. الود: وتد الخيمة، أو اسم جبل. أشجذت: أقلعت وسكنت. تشتكر: تحتفل ويكثر مطرها. البرثن: بمنزلة الإصبع من الإنسان. الشجراء: اسم لجمع الشجر الكثير، أو الأرض ذات الشجر الكثير. ريقه: أول المطر. الخُمُر: العمائم.
[٣٧] وهو ما يتفق وما ذهب إليه الدكتور محمد محمد أبو موسى في تحليل التحول لضمير المخاطب في لوحة امرئ القيس التي نحن بصددها، حيث قال: "وتلاحظ أنه كرر كلمة (ترى) التي بنى عليها البيت السابق، وكأنه يعرض لعينيك صورة بعد صورة، وكأنه ينقلك إلى عالم الصورة ويخاطبك بها، وكأنه يشير لك بأصبعه وكل هذا من الحضور الحي للسامع والقارئ معا، وتمليهما للصور التي يصنعها الشاعر"، الشعر الجاهلي "دراسة في منازع الشعراء"، مكتبة وهبة، ط٣ ، (١٤٣٩هـ – ٢٠١٨م)، ص ١٥٩ ، ١٦٠ .
[٣٨] أبو سعيد السكري، شرح أشعار الهذليين ، ج١ ، ص ١٤٨.
[٣٩] السابق، ج١ ، ص ١٤٩ ، ١٥٠. وزعتهم: كففتهم. شايَحْتَ: جَدَدْتَ، وحملت عليهم. شيح: مُجِدّ.
[٤٠] السابق، ج١ ، ص ١٥١. خام: جبن، وضعف. يطيح: يَهْلِك.
[٤١] السابق، ج١ ، ص ١٥١ ، ١٥٢.
[٤٢] السابق، ج١ ، ص ١٥٢ : ١٥٤. نطيح: خائب منكسر. تُزيح: تسكن، وتستريح. سريح: سيور تخصف بها النعال. رجمات: حجارة مرضومة مجموعة. مخارم: طرق في غلظ. نُهوج: بينة واضحة. لَبَّات الهجائن: أعناقها. فِيح: واسعة. مُحْزَئِلّات: مُنْتَصِبات. نَضِيح: حوض ماء.
[٤٣] السابق، ج١ ، ص١٥٥.
[٤٤] انظر فكرة بناء القصيدة بنية دائرية لدى الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح بكتابه: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية "آفاق جديدة"، عالم الكتب، ط١ ، ٢٠٠٦م، ص ٢٣٩.
[٤٥] عروة بن الورد، ديوانه، ط١ ، ص ١٦٣.
[٤٦] السابق، ص ١٦٤ .
[٤٧] عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ١٠. وهي قصيدة عدتها خمسون بيتا على بحر مخلع البسيط.
[٤٨] امرؤ القيس الكندي، ديوانه، ص ١٨٩ . وهي قصيدة عدتها سبعة عشر بيتا، على بحر مخلع البسيط.
[٤٩] المرقش الأكبر، ديوان المرقشين، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، ط١ ، ١٩٩٨م، ص ٦٧ . وهي قصيدة عدتها ٣٦ بيتا، على بحر السريع.

[٥٠] عدي بن زيد، ديوانه، تحقيق: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد بالعراق، (١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م)، ص ١٥٧ . وهي مقطعة من خمسة أبيات على بحر السريع.

[٥١] انظر عرض الدكتور شوقي ضيف لها في : العصر الجاهلي، دار المعارف، ط٢٥ ، ٢٠٠٥م، ص ١٨٤ ، ١٨٥ .

[٥٢] يقول الدكتور يوسف خليف عن هذه القصيدة: "وحقا تتراءى هذه القصيدة كأنما فقد الشاعر فيها قدرته على إحكام موسيقاها وضبط وزنها، أو كأنما فقد الإحساس بإيقاعها الصوتي الدقيق، فاضطرب النغم في بعض أبياتها اضطرابا شديدا تشكلت معه وحداتها الموسيقية أشكالا شتى غريبة بدت معها الأبيات كأنما فقدت كل قيمها الموسيقية، وكل ضوابطها الصوتية ... وفي ظني أن هذه القصيدة من أهم ما حمله الرواة إلينا من الشعر الجاهلي؛ لأنها - في وضعها الدقيق - وثيقة تاريخية بالغة الأهمية تسجل ما كان عليه الشعر العربي في هذه المرحلة المبكرة من تاريخه الطويل، أو هي - في عبارة أخرى - قطعة أثرية نادرة وصلت إلينا من أعماق التاريخ محتفظة بغبار الزمن الذي تطاول عليها منذ أن أخذ الشعر العربي يتحرك ببطء متجاوزا مرحلة البداية الغامضة المجهولة إلى مرحلة التاريخ الثابت الصحيح". دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، ١٩٨١م، ص ٨١ ، ٨٢ .

[٥٣] د. صلاح رزق، كلاسيكيات الشعر العربي "المعلقات العشر: دراسة في التشكيل والتأويل"، دار غريب، ٢٠٠٩م، ص ٤٦٧ .

[٥٤] السابق، ص ٤٦٨ .

[٥٥] عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ١٠ ، ١١ .

[٥٦] انظر تناول الدكتور شعبان صلاح لـ"مخلع البسيط" بوصفه إحدى صور مجزوء البسيط التي كانت عروضها "مستفعلن فاعلن متفْعِلْ"، فتحولت "متفْعِلْ" إلى "فَعُولُنْ"، فصارت موسيقاه لدى العروضيين "مستفعلن فاعلن فعولُنْ". (موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، ط٣ ، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م، ص ١٤٤) . وإيقاع مخلع البسيط هو الغالب على أبيات معلقة عبيد. وسنجد أن تفعيلة العروض والضرب في بعض الأبيات ترد "مستفعلن" أو "مستعلنْ" أو "مستفعلْ"، وسنعد كل هذا صدعا للنظام وفقا للصورة الأخيرة التي استقرت عليها موسيقى مخلع البسيط.

[٥٧] عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ١٢ .

[٥٨] السابق، ديوانه، ص ١٣ .

[٥٩] السابق، الصفحة نفسها.

[٦٠] السابق، ص ١٤ .

[٦١] السابق، ص ١٤ ، ١٥ .

[٦٢] السابق، ص ١٥ .

[٦٣] انظر : أبو عبد الله المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط١ ، (١٤١٥هـ - ١٩٩٥م)، ص ٢٥ .

[٦٤] قال محمد بن سلام الجمحي عن الإقواء: "وهو في شعر الأعراب كثير، ودون الفحول من الشعراء" طبقات فحول الشعراء، ج١ ، ص ٧١ . وقد نقلها عنه المرزباني بصيغة أوضح مما وردت بالطبقات، فكانت: "وهو في شعر الأعراب كثير، وهو فيمن دون الفحول من الشعراء أكثر"، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص ٣٠ . أما أبو الفرج قدامة بن جعفر، فقد صرح بلجوء بعض الفحول إليه، فقال: "وقد ركب بعض فحول الشعراء الإقواء في مواضع" نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣ ، (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م)، ص ١٨٦. وكأنهم - فيما نرى - قصدوا إليه قصدا؛ تحقيقا لمأرب فني.

[٦٥] المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص ٢٥. ودريد بن الصمة، ديوانه، تحقيق: د. عمر عبد الرسول، دار المعارف، ١٩٨٥م، ص ٦٤ .

[٦٦] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: لجنة بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م، ج١٠ ، ص ١٠ .

[٦٧] السابق، ج١٠ ، ص ٥ : ١٣ .

[٦٨] الخرنق بنت بدر بن هفان، ديوانها، تحقيق: يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط١ ، (١٤١٠هـ - ١٩٩٠م)، ص ٣٩ : ٤٢ . آسى: أي "لا آسى"، بمعنى لا أحزن. نَزَت: صعدت. مال الجذوع من الحريق: مالت الجذوع بسبب احتراقها. منت لهم: قدرت عليهم. والبة: حي من بني أسد. قلاب: جَبَل. خِرْق: جواد.

[٦٩] السابق، ص ٤٢ .

[٧٠] وكأن الخليل بن أحمد قد تنبه لبعض جماليات ما قد تحدثه هذه الصورة من صدع الزحاف للنظام الإيقاعي، فاستحسنه، حيث قال محمد بن سلام الجمحي متحدثا عن الزحاف: "وكان الخليل بن أحمد يستحسنه في الشعر إذا

قَلَّ، في البيت والبيتين، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج"، طبقات فحول الشعراء، ج١ ، ص ٧٠ . وانظر كذلك هذا الخبر لدى أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٨٣ .

[٧١] النابغة الذبياني، ديوانه، ص ٢٦ : ٢٨ . تأثفك: اجتمع حولك. الرفد: الوشاية. غواربه: أمواجه. العبرين: جانبي الوادي. الخضد: كل ما تكسر من الشجر وغيره. الصفد: العطاء.

[٧٢] الأعشى الكبير، ديوانه، ج٢ ، ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ . الوامق: المحب. الرهق: الدنو والقرب. مغزل: أم غزال. خذلت: تخلفت عن صواحبها وانفردت. خرق: لصق بالأرض، ولم يقدر على النهوض . رتل: مستوي الأسنان. عُلَّ: سُقِيَ للمرة الأولى. اغتبق: سقي للمرة الثانية. الكفل: العجز والمؤخرة. النقا: الكثيب من الرمل. الزل: الخفيف الوركين النحيف. منتطقا: ما شد عليه النطاق، وهو شقة تشدها المرأة على وسطها، فترسل الأعلى على الأسفل إلى الأرض.

[٧٣] أبو علي القالي، الأمالي، تحقيق : لجنة علمية بدار الكتب المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩م، ج٢ ، ص٩٩.

[٧٤] ونستطيع تتبع فكرة نظامي السجع والإرسال وصدعهما وتأويلها بما يقترب مما سبق في خطبة كعب بن لؤي الواردة في: أبو العباس القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج١ ، ص ٢١١ ، ٢١٢ .

[٧٥] عنترة بن شداد، أشعار عنترة العبسي، ص ٩١ ، ٩٢ .

[٧٦] المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط٨ ، ١٩٩٣م، ص ٢٩ . وتأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط١ ، (١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م)، ص ١٣٧ .

[٧٧] الخنساء، ديوانها، شرح: أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، دار عمار، ط١ ، (١٤٠٩هـ – ١٩٨٨م)، ص ٣٨٥ .