عينية علي بن جبلة
في رثاء حميد الطوسي
دراسة في بنية التراكيب والإيقاع

الدكتـــــور
عبدالله محمد سليمان حسيني
مدرس البلاغة والنقد
كلية اللغة العربية بالزقازيق

ملخص البحث

طارت شهرة عينية علي بن جبلة في الآفاق، حتى إن الأصفهاني أوردها كاملة، وامتدح جودتها وكثرة نادرتها، وأشار إلى أن البحتري قد تلقفها، وأخذ معانيها، وسلخها في قصيدتين له.

وتطمع هذه الدراسة إلى إكمال هذا الجانب من شعر ابن جبلة في تلك العينية، بإبراز الخيوط الفكرية والنفسية والفنية المتشابكة التي صاغت تراكيبه، وجعلت منها إيقاعا خاصا بالشاعر يميزه من غيره، وكأن شعره غدا موسيقى خالصة، أداتها التراكيب.

وقد كثرت الأساليب الإنشائية في تلك العينية، وخاصة أساليب الاستفهام –الذي ورد سبع مرات- يليها أسلوب الأمر– الذي ورد ثلاث مرات –ثم القسم– الذي أورده الشاعر ثلاث مرات أيضا– وهذا يشي بحالة القلق والاضطراب، والتوتر والأسى والشدة التى ألمت بالشاعر.

ثم إن مجيء الشاعر بأساليب الاستفهام فيه نوع من هدهدة التوتر والانفعال؛ لأنه في الأصل يتطلب جوابا –بحسب الظاهر – وهذا يؤدي إلى نوع من التنفيس والتخفيف من ضائقة الحزن التي سيطرت على الشاعر، وتمكنت منه.

على أن تكرار الشاعر لاسم حميد -في تلك العينية تكرارا لافتا- يشير إلى أنه شديد التعلق بهذا الرجل، وأن صورته مازالت ماثلة فى وجدانه مرتسمة فى خياله، لا تغيب عن خاطره.

ويصور أسلوب الطباق –الذي أكثر الشاعر من استخدامه– المشاعر المتناقضة التي تمور بها نفس الشاعر: الأمل– اليأس– الرجاء– الإحباط.

وخلاصة البحث أن ابن جبلة أخضع شعره لفكره دون أن يخل بقيمته الفنية، وقد تجلت ثمار فكره فى وحدة قصيدته، ووحدة إيقاعها ونغمها، كما تميز بأصالته الشعرية المعتمدة على تراث أمته، متخذا من هذا التراث وسيلة فنية لبنية تراكيبه، وجمال إيقاعه.

Ali Ebn jabla was so well-known poet throughout the world that Al-asfahany reported his poem fully and praised its quality and uniqueness. Al-asfahany also pointed out that Al-bohtory had taken its meanings and manipulated it in two of his poems .

The study aspires to complete this aspect of Ibn Jabala's poetry in this sample by highlighting the intricate intellectual, psychological and artistic threads that have shaped its structure, and made it a special rhythm for the poet which distinguishes him from others as if his poetry became pure music and its tools is the structure .

There are many methods of diction in that sample especially the interrogative style which was mentioned seven times followed by the command which mentioned three times. Then the swear style which has been repeated three times as well. This reflects the anxiety, turmoil, tension, grief, and distress state of the poet .

The poet also used interrogative style with a kind of moving emotions and stress because it originally and apparently requires an answer so it leads to a kind of venting and relieving of the stress that dominated the poet .

However, the repetition of the name Hamid in this sample of study refers to the state of attachment to this man and that his image is still present in his mind, imagination and dominated him .

The style of antithesis which is a commonly used device by the poet depicts the opposite feelings that control the poet such as hope, despair, wish and frustration.

To sum up, the study concludes that ibn Jabala has submitted his poetry to his imagination without sacrificing at the level of his artistic value. The fruits of his thought have been manifested in the unity of his poem, rhythm and tone as well as his poetic originality depending on the his nation's heritage. He used his heritage as an artistic tool to build his structures and beauty of the melody.

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد..

فمن المعلوم أن العصر العباسى يعد من أزهى عصور الشعر العربى من حيث الجودة والكم والتنوع، وكان لتنوع البيئات وتعدد الثقافات بالغ الأثر في تفتق مواهب الشعراء، وبروز كثير منهم على الساحة الأدبية بروزا لافتا.

وكان على بن جبلة – الملقب بالعكوك – أحد شعراء العصر العباسي الذي يمثل الأصالة الشعرية والالتزام بالقيم والمبادئ، وكان – إلى جانب ذلك– شاعرا فصيحا مطبوعا، عزب الألفاظ، غزير الكلام، متمكنا من اللغة العربية، وعالما بأسرار صناعته الشعرية، حتى غدا شعره مطواعا لفكره، وفكره منسابا في شعره بيسر ووضوح، دون تكلف أو افتعال.

وقد ولد ابن جبلة ضريرا – على الأرجح – إلا أنه أذكى موهبته الشعرية باستماعه إلى ما يحاضره العلماء فى مجالس العلم والأدب، وما يدور بينهم فيها من محاورات ومناظرات فى المذاهب الكلامية والمسائل العقلية، فإذا هو يفقه أسرار العربية، ويحفظ غير قليل من شعر الفحول الذين سبقوه.

وقد أثر ذلك كله في تشكيل شعره، فترك أثرا في تعبيراته وصوره، وبنية قصيدته، وموسيقى شعره التي جاوزت حدوده الظاهرة في الوزن والقافية إلى موسيقى داخلية نفسية، ممثلة في أسلوبه المتناغم مع موجات

الشعور، وتعبيره الملائم لحركة النفس الممتلئة عن الإحساس بالحياة الجديدة في العصر العباسي، مع رغبة شديدة في المحافظة على القيم الأدبية القديمة.

ومع شهرة الشاعر في عصره، فإن شعره لم يدرس دراسة فنية تبرز أثر الموقف في صياغته.

ومن الغريب أن الدارسين أعرضوا عن تناول الجانب الفني في شعره مع أن بنية التراكيب في شعره أنموذج كامل لامتزاج الفكر بالفن، مع إيقاع موسيقي بالغ التأثير.

وواضح أن هذا كله يقتضي دراسة بنية التراكيب والإيقاع في شعره لجلاء أسرارها البلاغية، وبيان دلالتها على روح الشاعر وروح عصره، كما تبدو من خلال موقفه الفكري والفني.

وقد وقع اختياري على العينية التي رثى بها حميدا الطوسي، وتكاد تكون تلك العينية هي المرثية الوحيدة التي وصلت إلينا من صحيح شعره– الذي ضاع كثير منه – وقد طارت شهرة تلك القصيدة في الآفاق، حتى إن الأصفهاني أوردها كاملة، وامتدح جودتها وكثرة نادرتها، وأشار إلى أن البحتري قد تلقفها، وأخذ معانيها، وسلخها في قصيدتين له.

وتطمع هذه الدراسة إلى إكمال هذا الجانب من شعر ابن جبلة في تلك العينية، بإبراز الخيوط الفكرية والنفسية والفنية المتشابكة التي صاغت تراكيبه، وجعلت منها إيقاعا خاصا بالشاعر يميزه من غيره، وكأن شعره غدا موسيقى خالصة، أداتها التراكيب.

وقد جاء هذا البحث في مقدمة، ومدخل للدراسة، وفصلين، وخاتمة، وفهرس لأهم المصادر والمراجع.

المقدمة: تحدثت فيها عن أهمية الموضوع، وأسباب اختيارى له، والخطة التي سرت عليها، والمنهج المتبع في الدراسة.

الفصل الأول: بنية التراكيب في عينية علي بن جبلة، وجاء في سبعة محاور:

المحور الأول: أساليب التوكيد.

المحور الثاني: أساليب القصر.

المحور الثالث: مواضع الفصل والوصل.

المحور الربع: أساليب الشرط.

المحور الخامس: أسلوب الاستفهام.

المحور السادس: أسلوب الأمر.

المحور السابع: خروج الكلام عن مقتضى الظاهر.

الفصل الثاني: الإيقاع فى عينية علي بن جبلة، وجاء في ستة محاور:

المحور الأول: الطباق.

المحور الثاني: الجناس.

المحور الثالث: التصريع.

المحور الرابع: جرس الكلمات.

المحور الخامس: مشاكلة اللفظ للمعنى.

المحور السادس: الوزن الشعري.

الخاتمة: تحدثت فيها عن أهم النتائج التي توصل البحث إليها.

ثم ذيلت البحث بفهرس لأهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة.

واعتمدت في دراسة هذه العينية على ديوان الشاعر المطبوع بتحقيق الدكتور حسين عطوان، في طبعته الثالثة عن دار المعارف بالقاهرة.

على أنني آثرت اتباع المنهج التحليلي المتكامل لأنه يتعامل مع النص الشعرى ذاته، دون أن يفصل علاقته بنفس قائله، ولا تأثره ببيئته وعصره، ولأنه يأخذ أيضا من المناهج النقدية الأخرى اتجاهها العام، من غير التقيد بحدودها ومعالمها.

وقد قدمت - بين يدى البحث - مدخلا ضروريا موجزا عن حياة الشاعر، وأهم العوامل المؤثرة فيها، وصلاته بالوزراء والقادة وكبار رجال الدولة، ولاسيما حميد الطوسي الذي رثاه بتلك العينية البديعة، ومكانة تلك العينية من شعره - أيضا، والله أسأل أن يلهمنا الرشاد والصواب.

مدخل إلى الدراسة:

شاعرنا هو أبو الحسن علي بن جبلة بن عبدالله بـن مسـلم، عـربي بالولاء، فالقـدماء يصـفونه بأنـه مـن المـوالي، وأنـه أسـود أبـرص، ولقبـه العكوك، ومعناه: القصير السمين، وبه اشتهر[١].

ولد ضريرا ـ على الأرجـح ـ بحـي الحربيـة في الجانـب الغـربي مـن بغداد سنة ستين ومائة للهجـرة[٢]، وكـان أصـغر إخوتـه، ممـا جعـل والـده يؤثره ـ من دونهم ـ بمحبته ورعايته.

تردد على مجالس العلم والأدب، ينهـل مـن معينهـا ويغـترف مـن علمائها، حتى تفتحت موهبته الشعرية، وتمكن مـن اسـتنباط أدق المعـاني ورسم أطراف الصور.

---

١ - راجع: تاريخ بغداد للخطيب البغدادي:١٣/ ٢٨٠، تحقيـق الـدكتور/ بشـار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي ـ بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠٢م، ووفيات الأعيـان وأنبـاء أبنـاء الزمـان لابـن خلكـان:٣/ ٢٥٠، تحقيـق: إحسـان عباس، دار صادر ـ بيروت، الطبعـة الأولى (د.ت)، وكتـاب الأغـاني لأبي الفـرج الأصفهاني:٢٠/ ١٤، تحقيق: على النجدي ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ٢٠١٠م، والعصر العباسى الأول للدكتور/ شوقى ضيف:٣٥١، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الثانية (د.ت)، وشعر على بن جبلة الملقـب بـالعكوك، جمعه وحققه وقـدم لـه: الـدكتور حسـين نصـار، دار المعـارف ـ القـاهرة، الطبعـة الثالثة (د.ت).

٢ - وتوفى سنة ثلاث عشرة ومائتين.

وكان المدح أهم موضوع استفرغ على بن جبلة شعره فيه، وقصد بمدحه الوزراء والولاة والقادة، لعله يفوز بالحظوة عندهم، وينال جوائزهم.

وقد انعقدت بينه وبين كبار رجال الدولة صلات طيبة ومودات صادقة، ولا سيما حميد بن عبد الحميد الطوسي الطائي[١]، وقد خصه بأكثر مدائحه، وهو ينوه فيها جميعها بجوده الفياض، وأصله العريق، وحزمه وصرامته، وشدة ثباته، وحرصه على شئون رعيته، وقد صاغ ذلك في أرشق عبارة وأصفى أسلوب، مع ابتكاره للمعنى الطريف، والصورة النادرة[٢].

وثاني موضوعات شعره الرثاء، وهو يتفوق فيه تفوقا بعيدا، وفي شعره مرثية واحدة ـ وهي العينية محل الدارسة ـ يرثي بها حميدا، ويؤبنه تأبينا حارا، عدد فيها كل شمائله من إغاثة للملهوف، وأخذ بيد

---

١ – هو أبو غانم، حميد بن عبد الحميد الطوسي الطائي، ممدوح العكوك، مات يوم عيد الفطر سنة عشر ومائتين للهجرة، وهو من كبار قواد المأمون، كان جبارا، فيه قوة بطش، وكان المأمون يندبه للمهمات. راجع: كتاب الوافي بالوفيات لصلاح الدين الصفدى: ١٣/ ١١٩ ومابعدها، دار إحياء التراث العربى ـ بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، والأعلام لخير الدين الزركلى: ٢/ ٢٨٣، دار العلم للملايين ـ بيروت، الطبعة الرابعة عشرة ١٩٩٩م.

٢ – راجع: شعر علي بن جبلة: ١٣.

الضعيف، وحماية للأعراض، وقيادة للكتائب، وانتصار على الأعداء، وصمود إزاء أشد المحن.

وأورد أبو الفرج الأصفهاني هذه المرثية كاملة، ثم علق عليها بقوله: "إنما ذكرت هذه القصيدة على طولها لجودتها وكثرة نادرتها، وقد أخذ البحتري معانيها فسلخها وجعلها فى قصيدتيه اللتين رثى بهما أبا سعيد الثغرى.. وقد أخذ الطائى ـ أيضا ـ بعض معانيها، ولولا كراهة الإطالة لشرحت المواضع المأخوذة، وإذا تأمل ذلك منتقد بصير عرفه"[1].

وها نحن نذكرها في مدخل هذه الدراسة -كما ذكرها أبو الفرج في كتابه، وكما تقتضيها منهجية البحث- ليكون القارىء على وعي وبصيرة بالمادة المدروسة.

يقول ابن جبلة:

١-	أَلِلـدَّهْرِ تَبْكـي أَمْ عَـلَى الـدَّهْرِ تَجْـزَعُ	***	وَمَـا صَـاحِبُ الأَيَّـامِ إِلَّا مُفَجَّـعُ
٢-	وَلَوْ سَهَّلَتْ عَنْكَ الأَسَى كَانَ فِي الأَسَى	***	عَـزاءُ مُعَـزٍّ لِلَّبِيـبِ وَمَقْنَـعُ
٣-	تَعَـزَّ بِـما عَزَّيْـتَ غَـيْرَكَ إِنَّهـا	***	سِـهامُ الْمَنايـا رائحـاتٌ وَوُقَّـعُ
٤-	أُصِـبْنا بِيَـوْمٍ فِي حَمِيْـدٍ لَـوَ انَّـه	***	أَصَـاب عُـرُوش الـدَّهْر ظلَّـت تَضَعْضَـعُ
٥-	وَأَدَّبَنَـا مَـا أَدَّبَ النَّـاسَ قَبْلَنَـا	***	وَلكِنَّـه لَمْ يَبْـقَ لِلصَّـبْرِ مَوْضِـعُ
٦-	أَلَمْ تَـرَ لِلْأَيَّـامِ كَيْـفَ تَصَرَّـمَتْ	***	بِـهِ ، وَبِـهِ كانَـتْ تُـذَاد وَتُـدْفَعُ
٧-	وَكَيْـفَ اَلْتَقَـى مَثْـوًى مِـنَ الأَرْضِ ضَـيِّقٌ	***	عَـلَى جَبَـلٍ كانَـتْ بِـهِ الأَرْضُ تُمْنَـعُ
٨-	وَلَمَّـا اَنْقَضَـتْ أَيَّامُـه اَنْقَضَى الْعُـلاَ	***	وَأَضْـحَى بِـهِ أَنْـف النَّـدَى وَهْـوَ أَجْـدَعُ

١ - الأغاني: ٢٠/ ٢٩.

٩-	وَرَاحَ عَـــدوُّ الـــدِّينِ جَـــذْلاَنَ يَنْتَجِـــي	***	أَمَـــانِي كَانَـــتْ فِي حَشَـــاه تَقَطَّـــعُ
١٠-	وَكَـــان حَمِيْـــدٌ مَعْقِـــلاً رَكَعَـــتْ بِـــهِ	***	قَواعِـــدُ مـــا كانـــت عَـــلَى الضَّـــيْمِ تَرْكَـــعُ
١١-	وَكُنْـــت أَرَاه كَالرَّزَايـــا رزئْتُهـــا	***	وَلَمْ أَدْرِ أَنَّ الخَلْـــقَ تَبْكِيـــه أَجْمَـــعُ
١٢-	حِمَـــامٌ رَمَـــاهُ مِـــنْ مَوَاضِـــعِ أَمْنِـــهِ	***	حِمَـــامٌ كَـــذَاك الخَطْـــب بالخَطْـــب يُفْـــدَعُ
١٣-	وَلَـــيْسَ بِغَـــرْوٍ أَنْ تُصِـــيبَ مَنِيَّـــةٌ	***	حِمَـــى أُخْتِهـــا أَوْ أَنْ يَـــذِلَّ المُمَنَّـــعُ
١٤-	لَقَـــدْ أَدْرَكَـــتْ فينـــا المَنَايَـــا بِثَأْرِهـــا	***	وَحَلَّـــتْ بِخَطْـــبٍ وَهْيُـــهُ لَـــيْسَ يُرْقَـــعُ
١٥-	نَعَـــاءِ حَمِيْـــدًا لِلسَّرِ ـــايَا إِذَا غَـــدَتْ	***	تُـــذَادُ بِـــأَطْرَافِ الرِّمـــاحِ وَتُـــوزَعُ
١٦-	وَلِلْمُرْهَـــقِ المكـــروبِ ضَـــاقَتْ بِـــأَمْرِهِ	***	فَلَـــمْ يَـــدْرِ فِي حَوْمَاتِهـــا كَيْـــفَ يَصْـــنَعُ
١٧-	وَلِلْبِـــيضِ خَلَّتْهَـــا البعـــول وَلَمْ يَـــدَعْ	***	لهـــا غَـــيْرَه دَاعـــي الصَّـــباحِ المفَـــزَّعُ
١٨-	كَـــأَنَّ حَمِيْـــدًا لَمْ يَقُـــدْ جَـــيْشَ عَسْـــكَرٍ	***	إِلَى عَسْـــــكَرٍ أَشْـــــياعُهُ لا تُـــــرَوَّعُ
١٩-	وَلَمْ يَبْعَـــثِ الخَيْـــلَ المُغِـــيرةَ بالضُّـــحَى	***	مِراحًـــا وَلَمْ يَرْجِـــعْ بِهَـــا وِهْـــيَ ظُلَّـــعُ
٢٠-	رَوَاجِـــعُ يَحْمِلْـــنَ النِّهـــابَ وَلَمْ تَكُـــنْ	***	كَتَائِبُـــه إِلاَّ عَـــلَى النَّهْـــبِ تَرْجِـــعُ
٢١-	هَـــوَى جَبَـــلُ الـــدُّنْيا المَنِيـــع وغَيْثُهاالـــ	***	ـــــمَرِيعُ وَحامِيهـــا الكَمِـــيُّ المشَـــيَّعُ
٢٢-	وَسَـــيْفُ أَمِـــيرِ المـــؤْمِنِينَ وَرُمْحُـــهُ	***	ومِفْتـــاحُ بـــابِ الخَطْـــبِ والخَطْـــبُ أَفْظَـــعُ
٢٣-	فَأَقْنَعَـــهُ مِـــنْ مُلكِـــهِ ورِبَاعِـــهِ	***	ونَائِلِـــه قَفْـــرٌ مـــنَ الأَرْضِ بَلْقَـــعُ
٢٤-	عَـــلَى أَيِّ شَـــجْوٍ تَشْـــتكي الـــنَّفْسُ بَعْـــدَه	***	إِلى شَـــجْوِهِ أَوْ يَـــذْخُر الـــدَّمْعَ مَـــدْمَعُ
٢٥-	أَلَمْ تَـــرَ أَنَّ الشَّـــمْسَ حَـــال ضِـــيَاؤُهَا	***	عَلَيْـــهِ وأَضْـــحَى لَوْنُهـــا وَهْـــوَ أَسْـــفَعُ
٢٦-	وَأَوْحَشَـــتِ الـــدُّنيا وأَوْدَى بَهاؤُهـــا	***	وأَجْـــدَبَ مَرْعَاهـــا الَّـــذي كـــانَ يُمْـــرِعُ
٢٧-	وَقَـــد كَانَـــتِ الـــدُّنْيَا بِـــهِ مطْمَئِنَّـــةً	***	فَقَـــدْ جَعَلَـــتْ أَوْتَادهـــا تَتَقَلَّـــعُ
٢٨-	بَكَـــى فَقْـــدَهُ روحُ الحيـــاةِ كـــما بَكَـــى	***	نَـــدَاه النَّـــدَى وابْـــنُ السَّـــبِيلِ المُـــدَفَّعُ

٢٩-	وَفَارقَـــتِ البِـــيضُ الخُـــدورَ وأُبْـــرِزَتْ	***	عَواطِـــلَ حَسْرَـــى بَعْـــدَه لاَ تَقَنَّـــعُ
٣٠-	وأَيْقَـــظَ أَجْفَانـــاً وكـــان لهـــا الكَـــرَى	***	ونَامَـــتْ عيـــونٌ لَمْ تكُـــنْ قَبْـــل تَهْجَـــعُ
٣١-	ولكنَّـــه مِقْـــدَارُ يَـــوْمٍ نَـــوَى بِـــهِ	***	لِكُـــلِّ امْـــرِئٍ مِنْـــه نِهـــالٌ ومَشْرَـــعُ
٣٢-	وَقَـــدْ رَأَبَ اللهُ المَـــلا بمُحَمَّـــدٍ	***	وبالأَصْـــل يَنْمَـــى فَرْعُـــهُ المتَفَـــرِّعُ
٣٣-	أَغَـــرُّ عَـــلَى أَسْـــيَافِهِ ورِمَـــاحِهِ	***	تُقَسَّـــم أَنْفَـــالُ الخَمِـــيس وتُجْمَـــعُ
٣٤-	حَـــوَى عَـــنْ أَبِيـــهِ بَـــذْلَ رَاحَتِـــهِ النَّـــدَى	***	وَطَعْـــنَ الكُـــلَى والزَّاعِبِيَّـــةُ شُرَّعُ

وسوف يتبين لنا من خلال دراستنا لتلك العينية أن ابن جبلة كان شاعرا فصيحا مطبوعا، عذب الألفاظ، غزير الكلام، متمكنا من اللغة، وعالما بأسرار صناعته الشعرية، حتى غدا شعره مطواعا لفكره، وفكره منسابا فى شعره بيسر ووضوح، دون تكلف أو افتعال.

على أن الشاعر قد عرض فى قصيدته شكواه من الدهر، ووصف ما آل إليه حاله بسبب فقد هذا المرثي، وخوضه تجارب مريرة ومصائب عديدة ألمت به، إلا أنه ظل في وصفه وبث شكواه فى إطار من الوضوح، ولم يجنح إلى الغموض والتعقيد، كما صنع أبو تمام.

فابن جبلة قد أخضع شعره لفكره دون أن يخل بقيمته الفنية، وقد تجلت ثمار فكره في وحدة قصيدته، ووحدة إيقاعها ونغمها، وقد تميز بأصالته الشعرية المعتمدة على تراث أمته، متخذا من هذا التراث وسيلة فنية لبنية تراكيبه وتصويره الشعرى.

الفصل الأول

بنية التراكيب في عينية علي بن جبلة، ويشتمل على سبعة محاور:

المحور الأول: أساليب التوكيد.
المحور الثاني: أساليب القصر.
المحور الثالث: مواضع الفصل والوصل.
المحور الرابع: أساليب الشرط.
المحور الخامس: أسلوب الاستفهام.
المحور السادس: أسلوب الأمر.
المحور السابع: خروج الكلام عن مقتضى الظاهر.

أساليب التوكيد:

أجمل العلامة الزمخشري فوائد التوكيد والغرض منه في كتابه المفصل؛ إذ يقول: "وجدوى التأكيد أنك إذا كررت فقد قررت المؤكد، وما علق به في نفس السامع ومكنته في قلبه، وأمطت شبهة ربما خالجته، أو توهمت غفلة أو ذهابا عما أنت بصدده فأزلته، وكذلك إذا جئت بالنفس والعين، فإن لظان أن يظن حين قلت: فعل زيد، أن إسناد الفعل إليه تجوز، أو سهو، أو نسيان. وكل وأجمعون يجديان الشمول والإحاطة"[١]

---

١ - المفصل في علم العربية للزمخشري: ١١١ ومابعدها، دار الجيل - بيروت، الطبعة الثانية، وراجع: بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز للفيروزآبادى: ٥/ ٢٦٤، تحقيق الأستاذ/ عبدالعليم الطحاوي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - مصر، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.

والتوكيد له طرق وصور، فقد يكون بأدواته المشهورة، وقد يكون من خلال أسلوب القصر. وسنتناول كل موضوع على حدة من خلال التحليل البلاغي لعينية على بن جبلة؛ حتى تستبين صورة التوكيد فيه على النحو الآتي:

أدوات التوكيد:

لايخفى أن أساليب التوكيد ـ كالأساليب الأخرى ـ تخضع للمقام الذي يساق فيه المعنى المراد تقريره، وذلك وفق أحوال المخاطبين.

وأدوات التوكيد كثيرة متنوعة[١]، وقد وردت في عينية علي بن جبلة بأشكالها المختلفة؛ إلا أن أكثرها بروزا وتكرارا: القسم، ولام الابتداء، واسمية الجملة، وقد

ومن التوكيد بـ"القسم وقد" ما جاء في قول ابن جبلة:

لقد أدركَتْ فينا المنايا بثَأرِها	***	وحَلّت بخَطْب وهيُه ليس يُرقَعُ

افتتحت هذه الجملة بـ (لام) القسم و(قد) لتأكيد إدراك الموت لهم وإصابته إياهم ونيله منهم، فإما أن يكون التأكيد لمجرد الاهتمام بما تضمنه الخبر من ذكر ما فعلته المنايا بهم، وإما أن يبنى على تنزيل

---

١ – ذكر الدكتور بدوي طبانة كثيرا منها. راجع: معجم الأدوات العربية: ١/ ٤٥ ومابعدها، دار المنارة ـ جدة، دار الرفاعي ـ الرياض، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م.

المخاطبين منزلة من ينكرون أن تكون المنايا تتعقب الشاعر وأحباءه لتتخطفهم وتثأر منهم.

وقد كثر فى الكلام اقتران جملة جواب القسم بـ (قد) لأن القسم يهيئ نفس السامع لتوقع خبر مهم، فيؤتى بـ (قد) لأنها تدل على تحقيق أمر متوقع، كما أثبته الخليل والزمخشرى[١]، والتوقع قد يكون توقعا للمخبر له، وقد يكون توقعا للخبر، كما هو الحال هنا.

وكلمة (أدركت) جاءت معبرة عن المعنى الذى يريد الشاعر أن يبين عنه ويصدح به ومصورة له أبلغ تصوير؛ لأن أصل هذه الكلمة هو اللحاق والوصول إلى الشيء . يقول ابن فارس: "الدال والراء والكاف أصل واحد، وهو لحوق الشيء بالشيء ووصوله إليه، يقال: أدركت الشيء أُدركه إدراكاً... وتدارك القوم: لحق آخرهم أولهم"[٢].

فهذه الكلمة تؤذن بأن المنايا دنت منهم تدريجيا، حتى لحقتهم وانتهى سيرها عندهم، وأصابهم منها ما أصابهم من فقد هذا المرزوء، ووقوفهم مكتوفي الأيدي، أمام بطش الموت وعنفوانه، فلا يملكون رده ولا يستطيعون دفعه.

---

١ - راجع : المفصل في علم العربية للعلامة الزمخشري: ٣١٦.

٢ - معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس: ٢/ ٢٦٩، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر – بيروت، الطبعة الأولى ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.

فقد انقضت الحياة بالموت المفروض حتما، وما يترتب عليه من خمود وسكون، ومن ثم يأتي التعبير اللغوي صدى لهذا الأمر.

على أن تقديم الجار والمجرور (فينا) على الفاعل دليل على أن المقدم هو الغرض المعتمد بالذكر، وأن الكلام إنما سيق لأجله، وكأن المنايا كانت تسعى وراءهم لتدركهم، وتقتص منهم بانتزاع هذا المرثي من بينهم.

فالتقديم – هنا – يؤكد على أن المنايا لا هم لها ولا شيء يشغلها سوى الظفر بهذا الرجل والنيل منه، وفيه من الدقة والإحساس بأخفى ما فى السياق ما ترى.

ولايخفى أن في قوله (بثأرها) استعارة مكنية، حيث صور المنايا بصورة طالب لثأره حريص عليه، يسعى وراءه ولا ينساه، مهما بعد الزمان وطال الأمد، والمدة التى يلبث فيها الإنسان في هذه الدنيا هي المدة التي يكون فيها مطلوبا على وشك الفتك به في أية لحظة.

والمتأمل في هذه الصورة الاستعارية يجد أن الشاعر يتعامل مع المنايا على أنها حي قادر يستطيع أن يتعقب من يريد ويدركه ويثأر منه، وهكذا يعبث خيال الشعراء بالأشياء ويخلقها خلقا جديدا، فيعيدون تشكيل ما حولنا، فنراه وقد ألقيت عليه غلالة من الخيال، فصيرته فى حالة غير ما ألفته النفوس واعتادته العقول[١].

---

١ – راجع: التصوير البياني ـ دراسة تحليلية لمسائل البيان، د/ محمد أبو موسى:٢٦٦، مكتبة وهبة ـ القاهرة، الطبعة السادسة، ١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م.

وأي ثأر بين المنايا وبين هؤلاء القوم جعل المنايا تلحقهم وتقتص منهم وتنتزع منهم هذا المرثي، لا شك أن الاستعارة تشي- من طرف خفي - بشجاعة المرثي وشدة بأسه؛ حتى جعلت للمنايا ثأرا تطلبه وهدفا تحققه.

ولعل الشاعر يشير بقوله "لقد أدركت فينا المنايا بثأرها" إلى المجد الزاخر والماضى العامر لهذا المرثى؛ فقد كان خواض غمرات، صادق البأس، مشيع القلب، وكان النصر- حليفه والنجح رفيقه، وإذ بالحال تتغير وتصيب منه المنايا وتثأر.

ومن التوكيد بالحرف - أيضا - ماجاء في قول ابن جبلة:

وقد كانت الدنيا به مطْمَئِنةً	***	فقد جعلَتْ أوتادَها تَتَقلّعُ

فالناظر فى هذا البيت يجد أنه قد تكرر التوكيد بحرف التحقيق "قد" مرتين، والتوكيد - هنا - يشعر بمدى أسف الشاعر وعظيم حزنه على فقد حميد؛ إذ كان يرى فيه استقرارا للحياة واطمئنانا لها.

كما يلحظ - أيضا - إيثار التعبير بالاسم الظاهر - وهو لفظ الدنيا- فى جملة: " وقد كانت الدنيا به مطمئنة"، وكان مقتضى الظاهر أن يعبر بالضمير المستتر فيقال: "وقد كانت به مطمئنة" لتقدم مرجعه في البيت السابق مباشرة[١].

---

١ - وذلك فى قول ابن جبلة:

وأوحشت الدنيا وأودى بهاؤها وأجدب مرعاها الذى كان يمرع

فالشاعر آثر التعبير بالاسم الظاهر لزيادة تمكينه فى الأنفس، وتقريره وتثبيته فى الأذهان؛ إذ التعبير بالاسم الظاهر أقوى وأبلغ في إبراز المعنى واستقراره في النفس من التعبير بالضمير.

فإعادة لفظ (الدنيا) – في هذا التركيب مرة أخرى– قد أفاد من التوكيد وجلاء المعنى وتثبيته فى النفس ، ما لم يفده الضمير لو قيل: (وقد كانت به مطمئنة).

والطمأنينة والاطمئنان "السكون بعد الانزعاج"[١]، يقال: اطمأن باله، واطمأن قلبه.

على أن المراد بـ (اطمئنان الدنيا) – هنا – اطمئنان من يسكنها ويعيش فيها، على سبيل المجاز المرسل الذي علاقته المحلية.

فهذا المجاز يشي إلى أن هؤلاء الناس قد سكنوا الدنيا سكون من لا براح له منها، آمنين من اعتراء المزعجات، غير مخطرين ببالهم ما يسوؤهم بسبب وجود حميد بينهم، ولا يخفى ما فى الصورة من تخييل ومبالغة – أيضا – حيث إن وجود حميد استقرار واطمئنان للدنيا كلها.

ولا يخفى أن اطمئنان الحياة به كناية عن حياته وبقائه، واستمرار جوده وكرمه ورغدها أيضا، وإيثار (الباء) على كلمة (إلى) –المنبئة عن

---

١ – المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهانى: ٥٢٤ (طمن)، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم – دمشق، والدار الشامية – بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ.

مجرد الوصول والانتهاء – وذلك فى قوله (به)؛ للإيذان بتمام الملابسة ودوام المصاحبة والمؤانسة.

والشاعر قد جعل من الدنيا خيمة ثابتة الأوتاد، مستقرة الأركان، وجعل وجود هذا المرثي وبقاءه فى الدنيا ثباتا لهذه الأوتاد وضمانا لها، ولما مات الفقيد وقضى نحبه صارت تتقلع تلك الأوتاد، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

فابن جبلة –هنا– لا يستطيع أن يعطينا حقيقة شعوره بفقد هذا الرجل، ومرارة الألم الذى يعتصر قلبه ـ وإن أجهد نفسه في كل طريق ـ كما أعطاه بهذا الوصف السريع والموجز، حين أشار إلى أن الدنيا تقعلت أوتادها وانقشع اطمئنانها عقب وفاة هذا المرثي.

على أن اقتلاع الأوتاد فيه كناية ـ أيضا ـ عن فقده وفقد إحسانه، وما كان يقوم به من أعمال عظيمة، قد انتهت بانتهاء حياته وانقضاء أيامه.

وموقع (حرف الفاء) ـ في (قد) الأخرى ـ موقع بديع، وله غرض بلاغي دقيق – أيضا؛ إذ الفاء – فى هذا التركيب – تعني الموالاة وسرعة التعقيب؛ وكأن الأمر لا يحتمل تأخيرا، ولا يقبل نقاشا ولا مراء.

فهذا الحرف يشير إلى سرعة خراب الدنيا، وعدم استقرارها، وتبدل حالها عقب وفاة هذا الرجل؛ وكأن الأمر لم يستغرق وقتا طويلا ولا زمنا مديدا، وإنما حدث ذلك له بعد قبض حميد مباشرة.

على أن قلب الشاعر قد أفعم بالأحزان والأوجاع وتراكمت الهموم والغموم على نفسه، وقد تبدى ذلك جليا في اختياره للفظ (تتقلع) في هذا التركيب؛ إذ القلع "انتزاع الشيء من أصله، قلعه يقلعه قلعا وقلعه واقتلعه وانقلع واقتلع وتقلع"[١].

أساليب القصر:

القصر من الأساليب الموجزة المؤكدة التي تحقق مطابقة الكلام لمقتضى الحال: حال المتكلم عندما يريد أن يفرغ شعوره العميق بشيء ما، فينزع إلى التعبير عنه بشكل مؤكد، وبالقصر خاصة؛ لأنه من أقوى وسائل التأكيد، أو حال المخاطب عندما يراد إقناعه بفكرة ما، فالأنسب أن يكون خطابه بذلك الأسلوب المميز في تأكيده وفي قدرته على الإقناع.

وتأكيد القصر لا يعتمد على أداة من الأدوات المعروفة، ولكن تأكيده نابع من ذاته وطريقة بنائه؛ لأنه –غالبا– جملة فى قوة جملتين: إحداهما صريحة، والأخرى متضمنة؛ ولهذا كان وجود القصر فى كلام دليلا على قوته وغنى دلالته.

وقد تنوعت أساليب القصر في عينية علي بن جبلة، ما بين القصر بالنفي والاستثناء، والقصر بطريق التقديم، وفي هذا المحور نحاول الوقوف على أساليب القصر التى جاءت في هذه العينية، واستكناه شيء

---

١ – لسان العرب لجمال الدين بن منظور: ٨٠/ ٢٩٠ (قلع)، دار صادر –بيروت، الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ.

من أسرار بلاغتها، والتعرف على أثرها في تصوير المقام، وقد جاء ذلك فى عدة مواضع.

الموضع الأول جاء في قوله:

وَمَا صَاحِبُ الأيَّامِ إلَّا مُفَجَّعُ

أسلوب القصر – هنا – مسوق لرد اعتقاد من يعتقد انتفاء التفجع والتوجع لكل إنسان يعيش في تلك الحياة، وتتتابع عليه الأيام بنكباتها ورزاياها.

وهذا الاعتقاد وإن لم يكن حاصلا لأحد من المخاطبين؛ إلا أنه لما صدر عن الشاعر ما من شأنه أن يكون هذا الاعتقاد – وهو البكاء والنحيب والجزع بفقد هذا المرثي – كان حريا بأن ينزل منزلة من يعتقد انتفاء التفجع لكل من يتعاقب عليه الحدثان ويتغير عليه الزمان.

فالقصر على هذا الوجه قصر قلب، وهو قلب اعتقاده لوازم ضد الصفة المقصور عليها ، وهي التفجع والتوجع من أحداث دهر متقلب عنيد، لا يترك من يصاحبه ويخطب وده، وتلك اللوازم هى البكاء والنحيب والجزع.

ولذلك ذكر البلاغيون أن القصر بالنفي والاستثناء لا يأتي إلا فى المعنى الذي يحتاج إلى فضل تقرير وتوكيد يقول عبدالقاهر: "وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو: ما هذا إلا كذا، وإن هو إلا كذا، فيكون للأمر ينكره المخاطب ويشك فيه، فإذا قلت: ما هو إلا مصيب أو ما هو إلا مخطئ، قلته لمن يدفع أن يكون الأمر على ما قلته، وإذا رأيت شخصا من

بعيد فقلت: ما هو إلا زيد، لم تقله إلا وصاحبك يتوهم أنه ليس بزيد، وأنه إنسان آخر، ويجد في الإنكار أن يكون كذلك"[١].

ثم إن مراجعة أسلوب القصر- فيه معنى آخر، وهو محاولة التخفيف عن المرزوء شيئا من هول المصاب وشدة البلاء، وحث على التماسك والتجشم والربط على قلبه، فكل إنسان مصاب بنكبات مفجعة وملمات مدلهمة، طالما تجدد عليه الحدثان وتعاقب عليه الزمان، ولا يخفى ما في هذا الأمر من التعزية والسلو والتنفيس لشاعرنا عما يجيش في مكنون صدره وخلجات فؤاده.

وهذه الواو التى صدر بها أسلوب القصر- هى واو الاستئناف؛ لأنه يستأنف بها معنى لا يعطف على ما قبله، وإنما ينكر به ما قبله من البكاء والجزع على دهر متسلط، وهذا أدل على وثوق الشاعر في معناه، وأنه معنى يسلم به من يخاطبه، وهذه هي قيمة أسلوب القصر-؛ لأنه يوشك أن يكون ردا لبكائه وجزعه الذى يراه شفاء له.

على أن المقصور عليه يشي بصورة كنائية بديعة، فقوله (صاحب الأيام) كناية عن موصوف، وهو الإنسان الذي يطول عمره ويُنسأ له في أجله بمرور الأيام وامتداد الزمان، وهذه الكناية تشير إلى تلك العلاقة

---

١ - دلائل الإعجاز للإمام عبدالقاهر الجرجاني: ٢٣٢، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

الوطيدة، والوشيجة القوية، والألفة المتبادلة بين الأيام وبين من يعيش فيها ويحياها.

وفي التعبير بالكناية ملمح آخر وهو أن بينهما تلازما مستمرا، وعلاقة دائمة، لا ينفك عنها ولا تنفك عنه، وفي هذا ما يؤكد على أن البلاء مستمر، والتفجع على هذا الفقيد يتجدد بتجدد الأيام وتعاقبها.

ومجيء المقصور على صيغة اسم المفعول (مفجع) يفيد شدة وله الشاعر، وبالغ جزعه على هذا المرثي، فتفجعه عليه ثابت لا يتقهقر، ودائم لا يتوقف، فالمصاب عظيم، والخطب جلل.

كما أن مجيء هذه الكلمة في موقع المقصور ناسب الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وصورها أبلغ تصوير، ولا يمكن أن تحل محلها كلمة أخرى أو تقوم مقامها فى هذا المقام.

فهذه الكلمة قوية الدلالة؛ لأنها تشير إلى أن المصيبة مؤلمة والرزية موجعة. يقول صاحب اللسان عن أصل مادة تلك الكلمة: "الفجيعة: الرزية الموجعة بما يكرم، فجعه يفجعه فجعا، فهو مفجوع وفجيع..، وفجعته المصيبة أي: أوجعته، والفواجع: المصائب المؤلمة التي تفجع الإنسان بما يعز عليه من مال أو حميم، الواحدة: فاجعة.. والتفجع: التوجع والتضور للرزية "[١].

---

١ - لسان العرب: ٨/ ٢٤٥ (فجع).

ويضاف إلى ذلك – أيضا- أن صوت الجيم الانفجاري المضعف – في وسط هذه الكلمة - ربما ينفس عليه شيئا من زفرات نفسه المكلومة، ويخفف عنه من حدة حزنه ووله.

ومن القصر بطريق التقديم ما جاء في قول الشاعر:

وكَيْف التقى مَثوىً من الأرض ضيقٌ	***	على جَبَلٍ كانت به الأرضُ تُمنَعُ

فقوله (به الأرض تمنع) قصر حقيقي ادعائي، حيث قصر العامل المؤخر على معموله.

فهذا الأسلوب أفاد قصر المنع والزود والحماية على هذا المرثي دون غيره من الناس، وكأنه لا يوجد بين الأنام غيره ليمد لهم يد العون، ويدفع عنهم الأذى والشرور.

والمراد بـ (الجبل) هو ذلك المرثي الذي فُضَّت دموع الشاعر على فقده، ورُضَّت كبده على فراقه، فقد استعار الجبل له استعارة تصريحية، حيث صرح فيها بلفظ المشبه به كما ترى.

والاستعارة – هنا– تشير إلى علو شأنه، وعظم مكانته، ورفعة قدره، فهذا الرجل في ثباته ورسوه وعدم حيدته كالجبل الأشم الذي لا يتأثر ولا يتزحزح.

وتنكير هذه الكلمة يتلاءم مع المقام وينادى عليه، فالجبل –هنا – جبل عظيم يناسب حسن فعال هذا الرجل، وكريم خصاله التي ذاعت وشاعت، حتى عرفها القاصي والداني.

كما أن هذه الصورة الاستعارية تتناغم مع أسلوب القصر- الذي أعقبها، فإذا كان هذا الرجل يدفع عن الناس ويزود عن حياضهم، فليس ذلك بغريب ولا مستنكر؛ لأنه كالجبل الأشم، والطود العظيم، لا يتزحزح عن موافقه ولا يتقهقر.

على أن المراد من قوله (الأرض) من فيها من الناس الذين يسكنونها ويعيشون فيها، فهذه الكلمة فيها مجاز مرسل علاقته المحلية، حيث أطلق المحل وأراد الحال به.

وفي العدول عن الحقيقة إلى المجاز إشارة إلى ذيوع خيره وعموم نفعه، وأنه غير مختص بفئة دون أخرى، وإنما عم فضله الأرض كلها.

ولا يخفى ما في هذا المجاز من مبالغة وخيال يمتع النفس ويثير الذهن؛ لتقع المعاني في النفوس موقعها، وبذلك يتحقق الغرض المراد من الأسلوب.

ولا يخفى أن جملة (كانت به الأرض تمنع) كناية عن عزة هذا الرجل وإبائه ومنعته، وسمو قدره، ورفعة شأنه.

ويلمح في التعبير بالفعل الماضي (كان) معنى التحسر- والتفجع؛ إذ أصبح هذا الأمر كالقصة التي تروى والحكاية الماضية التي تقص، وفي هذا ما ينكأ جراح الشاعر ويجدد أساه، فخصال المرثي ومناقبه قد مضت وانقضت ولا يرجى أوبتها والانتفاع منها.

ومن القصر بطريق التقديم ما جاء في قول الشاعر:

لقَـدْ أدركَـتْ فينـا المَنايـا بِثَأرِهـا	***	وحلّـت بخطْبٍ وهيُه ليْس يُرقَعُ

فقوله (وهيه ليس يرقع) فيه تقديم للمسند إليه على خبره الفعلي، فأفادت الجملة القصر، وكأن كل خرق آخر يمكن رقعه إلا هذا الخرق لشدته واتساعه وعظمه.

والقصر – هنا – يؤكد على أن المنايا قد أحدثت بهم شقا لا تسد ثلمته، ولا يجبر وهنه، فقد استنهر الفتق وتفاقم الصدع، ولا يمكن انشعابه ولا ارتتاقه.

وقد بُني عجز البيت على عدة استعارات رائعة، حلق بها الشاعر في آفاق خياله، ورسمها لنا بألفاظ دقيقة، محكمة الصياغة، قوية التصوير.

ثم إن هذه الاستعارات تبعث صورا مستحسنة في التعبير، وتعطي التركيب عمقا وخصوبة في مدلوله.

وجاء أول تلك الصور الاستعارية البديعة فى قوله "وحلت بخطب"، حيث استعار الحلول بالمكان[1] لإصابة المنايا لهم على سبيل الاستعارة التبعية.

---

١ – حل بالمكان، وبه يحل ويحل حلاً وحلولاً: نزل به، كاحتله، وحل به فهو حال. راجع: لسان العرب: ١١/ ١٦٣ (حلل).

فالمنايا أصابت القوم ونزلت بهم وحلت بأرضهم، وكأنها عدو غاشم ينزل بساحتهم، ويستحل أرضهم، ويقيم بها، فحلول المنايا بهم حلول مجازى؛ لأنه ليس في حقيقته حلولا، وإنما هي مصائب وأحداث.

والاستعارة – هنا – تفيد تمكن المنايا منهم والظفر بهم واستقرارها فيما نزلت به، وعدم تزحزحها عنهم، فالمنايا لم تبق على شيء حتى أدركت ثأرها، وحققت هدفها، ونالت بغيتها، وفي ذلك تصوير ما فعلته المنايا بنفوسهم، وربما لا نجد هذا فى كلمة (أصاب) أو غيرها.

ولما كان الأمر جللا والحدث مدلهما جاء الشاعر بكلمة (خطب) ليصور عظم المصاب وبالغ الأسى؛ إذ الخطب هو الشأن المهم من حالة أو حادثة، وقيل: سمي خطبا لأنه يقتضي أن يخاطب المرء صاحبه بالسؤال عنه، وقيل: هو مأخوذ من الخُطبة – أي يخطب فيه – وإنما تكون الخُطبة في أمر عظيم، فأصله مصدر بمعنى المفعول؛ أي مخطوب فيه[1].

ومما يزيد هذا المعنى وضوحا وجلاء في ذهن السامع تنكير الشاعر لتلك الكلمة، فالخطب الذي نزل بهم وأصابهم ليس خطبا عاديا، وإنما هو حدث عظيم وأمر جلل، لا يمكن تداركه أو إصلاحه.

ولا يخفى أن تنكير الشاعر لهذه الكلمة مكن له من وصفها بتلك الجملة التى أعقبتها، وأبرزت بالغ أساه وشدة حزنه.

---

١ – راجع: لسان العرب: ١/ ٣٦٠ (خطب).

وتأتي الاستعارة التالية في قوله (وهيه ليس يرقع)، حيث جعل للخطب خرقا، والخرق – هنا – مستعار لأثر ذلك الخرق وشدة تأثيره، ثم رشح الاستعارة بأن جعل الخرق لا يمكن رقعه ورأبه.

وهنالك فرق بين أن يكون مركز الدلالة كلمة مفردة، وأن يكون خيوطا متشابكة، تولدت من تشابكها صورة بينة الملامح والأبعاد، ينساب المعنى من أعطافها وأجزائها ومطاويها[١].

ويمكن أن يلمح من هذه العبارة – أيضا – كناية عن صفة، وهي شدة حزنه، وبالغ أساه، وقوة تفجعه على ما حدث لهذا الملحود الذي أودع الرمس، وغطاه الثرى، ولا أمل فى أوبته والتمتع برؤيته مرة أخرى.

الفصل والوصل:

شغلت البلاغة العربية بتحليل أساليب العطف فى إطار من قضية عطف الجمل، وانصرفت بذلك مهتدية ومتأسية بمنهج الإمام عبدالقاهر – الذي سيطر على التفكير البلاغي حتى العصر الحديث – عن عطف المفردات[٢].

---

١ – راجع: التصوير البياني: ٢٤٧.

٢ – وإن شئت الاستزادة في هذه القضية فراجع: دلائل الإعجاز : ٢٢٢ وما بعدها ، وقارن ذلك بما كتبه المحدثون في ذلك فمثلا: علم المعانى للدكتور/ عبدالعزيز عتيق: ١٧٤، دار النهضة العربية – بيروت ١٩٧٤م، والبلاغة

وقد وقفوا في ذلك عند علاقة الجملة المعطوفة عليها من حيث تمام الصلة أو انقطاعها أو توسطها في ذلك، فقالوا: إن إسقاط العطف – أي الفصل بين الجملتين – يكون في موضعين متناقضين، هما: كمال الانفصال، وكمال الاتصال، أو ما يشبه ذلك.

أما الوصل فإنه يتعين في مقام التوسط بين حالتي كمال الانفصال وكمال الاتصال بين الجملتين المعطوفتين، كما هو مقرر ومعروف في كتب البلاغة[١].

تلك خلاصة نظرية العطف، كما قدمها الإمام عبدالقاهر، وكما عاشت من بعده في كتب البلاغة العربية، وسنشرع في الصفحات

الواضحة لعلي الجارم ومصطفى أمين: ٢٢٧، دار المعارف – القاهرة، وعلم المعانى للدكتور/ درويش الجندى: ١٨٧، دار نهضة مصر – القاهرة، (د.ت)، ودلالات التراكيب للدكتور/ محمد أبوموسى: ٢٦٧، مكتبة وهبة – القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، وجميع هذه الكتب – على تفاوت ما بينها من حيث الأصالة والتجديد – تدور فى موضوع الفصل والوصل حول كلام الإمام عبدالقاهر.

١ - راجع: الإيضاح للخطيب القزويني وبهامشه: بغية الإيضاح للشيخ/ عبدالمتعال الصعيدي: ٢/ ٥٥، مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة الثانية عشرة ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠م، والمطول لسعد الدين التفتازاني: ٤٣٤، تحقيق الدكتور/ عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١م، وشروح التلخيص: ٣/ ٢.

القادمة استقصاء مواضع الفصل والوصل في تلك العينية، وفق هذا المنهج، محاولين إبراز جماليات الأساليب وأسرارها البلاغية.

أولا: مواضع الفصل في عينية علي بن جبلة:

١- كمال الاتصال:

المراد بكمال الاتصال عند البلاغيين – أن تتحد الجملتان اتحاد تاما، بحيث تُنزل الثانية من الأولى منزلة نفسها[١].

ومن مواضع الفصل لكمال الاتصال في عينية علي بن جبلة، ما جاء في قوله:

حِمَامٌ رماه من مواضعِ أمْنه	***	حِمَامٌ كذاك الخطْبُ بالخطبِ يُفدَعُ

فالمتامل في هذا البيت يجد أن جملة (كذاك الخطب بالخطب يفدع) قد فصلت عن الجملة التي سبقتها، وهي قوله (حمام رماه من مواضع

---

١ - بأن تكون مؤكدة لها، مثل قوله تعالى: "فَمَهِّلِ ٱلْكَٰفِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْدًا" سورة الطارق (١٧)، أو موضحة ومبينة لها، مثل قوله تعالى: "فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْطَٰنُ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ" سورة طه (١٢٠)، أو بدلا منها، مثل قوله تعالى: "گ گ مِثْلَ مَا قَالَ ٱلْأَوَّلُونَ ﴿٨١﴾ قَالُوٓا۟ أَءِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَٰمًا أَءِنَّا لَمَبْعُوثُونَ" سورة المؤمنون الآيتان: (٨١، ٨٢). راجع تفصيل هذا الأمر في كتاب: الإيضاح مع البغية: ٢/ ٦٢ وما بعدها.

أمنه حمام) لكمال الاتصال بينهما؛ لأن الثانية بمنزلة التوكيد اللفظي من الأولى.

وإنما اقتضى المعنى هذا التوكيد لأن الجملة السابقة فيها نوع من الغرابة تثير الدهشة والتعجب، ومعلوم أن من مقامات توكيد الكلام أن يجيء في الأمور المستغربة لتأنس بها النفس وتسكن إليها.

وقد ذكر الإمام عبدالقاهر المقامات التي تقتضي توكيد الكلام – عند حديثه عن تقديم المسند إليه على الخبر الفعلي – حيث يقول في ذلك: "ويشهد لما قلنا من أن تقديم المحدث عنه يقتضي تأكيد الخبر وتحقيقه له، أنا إذا تأملنا وجدنا هذا الضرب من الكلام يجيء في كل شيء كان خبرا على خلاف العادة، وعما يستغرب من الأمر.."[1].

فالجملة الثانية – هنا – قد وافقت الجملة الأولى وأكدتها؛ ولذا صارت الصلة قوية بين الجملتين فلا تحتاج إلى ربط بالواو؛ لأن التوكيد والمؤكد كالشيء الواحد، ومن ثم ترك العطف لعدم صحة عطف الشيء على نفسه.

٢- كمال الانقطاع بلا إيهام:

وهو أن يكون بين الجملتين تباين تام وانقطاع كامل، ويرجع ذلك إلى اختلافهما إنشاء وخبرا لفظا ومعنى، أو معنى فقط، أو إلى فقدان المناسبة بينهما[2].

---

١ - دلائل الإعجاز: ١٣٣ وما بعدها بتصرف.

٢ - راجع: الإيضاح مع البغية: ٢/ ٦٠، والمطول: ٤٣٩، وشروح التلخيص: ٣/ ٢٥.

على أن الفصل لكمال الانقطاع كان ملمحا بارزا وغرضا واضحا في عينية علي بن جبلة – التي نتناولها بالدراسة والتحليل – حيث بلغت مواضع الفصل فيها – لهذا الغرض – ستة مواضع.

ولعل تلك الكثرة ترجع إلى حالة الحزن والشجى التي انتابت الشاعر وامتلكته وسيطرت عليه، وجعلته يتنقل بين الجمل الإنشائية تارة والجمل الخبرية تارة أخرى.

وجاء الموضع الأول للفصل لكمال الانقطاع في قول الشاعر:

٢-	وَلَـوْ سَـهَّلَتْ عَنْـكَ الأَسَـى كَـانَ فِى الأَسَـى	***	عَـــــزاءُ مُعَـــــزٍّ لِلَّبِيـــــبِ وَمَقْنَـــــعُ
٣-	تَعَـــزَّ بِـــمَا عَزَّيْـــتَ غَـــيْرَكَ إِنَّهَـــا	***	سِـــــهامُ المَنايـــا رائحـــاتٌ وَوُقَّـــعُ

فقد فصل بين جملة "تعز بما عزيت غيرك .." وما قبلها لكمال الانقطاع بين الجملتين فإن الأولى – وهي قوله "ولو سهلت عنك الأسى" خبرية في اللفظ والمعنى، والثانية إنشائية في اللفظ والمعنى، والفصل بينهما لا يوهم خلاف المقصود؛ ولذا وجب الفصل بينهما.

فالفصل – هنا – فيه نوع من محاولة إظهار الصبر والجلَد في مواجهة الشدائد والمحن التي أصابته وألمت به بعد فقد هذا المرثي.

كما أن هذا الفصل فيه نوع من تثبيت النفس، وهدهدة مشاعر التوتر والانفعال التي سيطرت على الشاعر، وتمكنت منه لفقده حميدا.

وأما الموضع الثاني فقد ورد في قول الشاعر:

تعـــزَّ بـــما عزَّيـــت غـــيرك إنهـــا	***	سِـهامُ المنايـا رائحـاتٌ وَوُقـع

أصـــبنا بيـــومٍ في حُميـــد لـــو انَّـــه	***	أصاب عـروشَ الـدهرِ ظلّـت تضَعْضَـع

فالفصل – هنا – لكمال الانقطاع بين الجملتين، فالأولى – وهي قوله "تعز بما عزيت غيرك.." – إنشائية لفظا ومعنى، والثانية – وهي قوله "أصبنا بيوم في حميد.." – خبرية لفظا ومعنى.

وسر الفصل هو الإيماء بذلك إلى صعوبة تحقيق الطلب (تعز) لعظم المصيبة وهولها، فثمت بون شاسع، وهوة كبيرة بين المصاب وبين المطلوب (طلب العزاء والتجلد).

ومما يؤكد صعوبة ذلك الموقف وهول المصيبة في هذا اليوم، بناء الفعل للمفعول وتنكير (يوم) في هذا المقام.

فالحدث جلل، والخطب عظيم، والمصيبة هولها شديد، والنفوس غير متطلعة لمعرفة الفاعل، فالعقول مذهولة بسبب فقد حميد، كما أن ذكر الفاعل لا يتعلق به غرض؛ ولذا بني الفعل للمفعول – كما ذكرنا.

وتنكير (يوم) في هذا المقام ينادي على شدة ذلك اليوم وصعوبته، فهو يوم ليس كأي يوم، وقد يحمل التنكير على التهويل، أو للإبهام لتذهب النفس في تصوره كل مذهب – أيضا– لما أصابهم فيه من حدث مدلهم ورزية عظيمة.

وأما الموضع الثالث –من مواضع الفصل لكمال الانقطاع فقد– ورد في قول الشاعر:

ولـــيْس بغـــرْوٍ أن تُصـــيب منيـــةٌ	***	حِمـــى أَخْتِهـــا أو أن يـــذل المُمَنَّـــع
لقـــد أدركَـــتْ فينـــا المنايـــا بثأرهـــا	***	وحلّـــت بخطْـــبٍ وهيُـــه لـــيْس يُرقـــع

فالمتأمل في هذين البيتين يجد أن جملة (لقد ادركت فينا المنايا بثأرها) جاءت مفصولة عما سبقتها لكمال الانقطاع؛ فالأولى خبرية لفظا ومعنى - وهي قوله (وليس بغرو أن تصيب منية..) – والثانية إنشائية لفظا ومعنى لأنها قسم.

ومن المعلوم أن علاقات المعانى بين الجمل لم تتأثر بأن هذه خبر، وتلك إنشاء، وإنما هما سواء من ناحية أنساب المعاني[1].

فالفصل – هنا – فيه نوع من هدهدة التوتر ومحاولة السيطرة على مشاعر الانفعال والحزن، بدليل أن الشاعر قد صدر الجملة بأسلوب القسم– الذي لا يأتي إلا في الأمر المهم والشأن العظيم – وكذا تأكيد الجملة – أيضا – بحرف التحقيق "قد" والفعل الماضي.

ومع مجيء الشاعر بهذه المؤكدات كلها -التي يحاول بها أن يسيطر علي مشاعره المتأججة وعاطفته الملتهبة- إلا أنه سرعان ما يتفلت الزمام من يده مرة أخرى، فيعود إلى حالة القلق والتوتر والاستسلام لمشاعر الحزن واليأس، ولعل هذا هو سر الفصل - أيضا - بين جملة (نعاء حميدا..) وجملة (لقد أدركت فينا المنايا بثأرها..) مع اتفاقهما في الإنشائية لفظا ومعنى.

وجاء الموضع الرابع في قول الشاعر:

كأنَّ حُمَيْدا لم يَقُدْ جيْش عسكرٍ	***	إلي عسكرٍ أشْياعُه لاتُروَّعُ

١ - راجع: دلالات التركيب، د/ محمد أبوموسى: ٣٢٠.

فقد فصل الشاعر بين صدر هذا البيت وبين قوله (نعاء حميدا..) قبلها؛ لكمال الانقطاع بين الجملتين - فالأولى إنشائية لفظا ومعنى والثانية خبرية لفظا ومعنى - ولأن الفصل بينهما لا يوهم خلاف المقصود - أيضا.

علي أن التراوح بين الأسلوب الخبري والإنشائي يدل على أن مشاعر التوتر والانفعال - بسبب فقد هذا المرثي - مازالت مسيطرة على المشاعر؛ وإن كان الأسلوب الخبري أهدأ نبرة وأخف جلجلة من الأسلوب الإنشائي.

ويأتي الموضع الخامس في قول الشاعر :

فأقنعه من مُلكه ورِباعه	***	ونائِلِه قفر من الأرض بلْقَعُ
علي أي شجوٍ تشتكي النفسُ بعْدَه	***	إلى شَجْوه أو يذخر الدمْعَ مَدمَعُ

فالفصل واضح بين الجملتين لكمال الانقطاع بينهما، فالأولى - وهي قوله (فأقنعه من ملكه..) _ خبرية لفظا ومعنى، والثانية _ وهي قوله (علي أي شجو..) _ إنشائية لفظا ومعنى.

والانتقال بين الأسلوب الخبري والإنشائي فيه دلالة على أن الشاعر يصور مشاعر التوجع والتفجع المسيطرة عليه والمتمكنة منه، فهو كالمرأة الثكلى التي تنوح على فقيدها وفلذة كبدها، وقد أصابها الهذيان وأعياها الهم من شدة الحزن والوله.

فالعاطفة في تلك القصيدة قوية وصادقة، والمشاعر ملتهبة ومتأججة، وقديما قيل لأعرابي: ما بال الرثاء أجود أشعاركم، قال: لأنا نقول وأكبادنا تحترق.

فالمتأمل في تلك الأساليب يجد أنها كانت مرآة صادقة، وانعكاسا ملموسا لما أصاب الشاعر وانتابه من فقد هذا المرثي الذي كان سندا له وظهيرا.

وجاء الموضع الأخير - من مواضع كمال الانقطاع - في قول الشاعر:

٢٨-	بَكَى فَقْدَهُ روحُ الحياةِ كما بَكَى	***	نَدَاه النَّدَى وابْنُ السَّبِيلِ الْمُدَفَّعُ

فقد فصل بين الجملتين لاختلافهما في الخبرية والإنشائية لفظا ومعنى، فالجملة الأولى -وهي قوله (ألم تر أن الشمس حال ضياؤها..)_ إنشائية لفظا ومعني، والثانية - وهي قوله (بكى فقده روح الحياة ..)- خبرية لفظا ومعني.

وسر الفصل - هنا - هو انقطاع الأمل، وفقدان الهدف في الحياة بعد موت هذا الرجل، فقد أوحشت الدنيا، وأودي بهاؤها، وأجدب مرعاها الذي كان يمرع.

ولعل اختيار الشاعر لتلك العبارات _ التي تنبض حزنا وشجى، وتفيض حرقة وجوى_ دليل صادق وبرهان جلي على ماوصل

إليه حاله، وما آلت إليه نفسه من يأس وأسى وهم وغم، فقد انقطع الأمل وذهب الرجاء بفقد هذا المرثي الذي كان ملجأ له ومعاذا.

وإن أردت دليلا قاطعا على ذلك فراجع تلك العبارات مرة أخرى وتأملها تأملا دقيقا: (أوحشت الدنيا.. أودى بهاؤها.. أجدب مرعاها.. جعلت أوتادها تتقلع.. بكى فقده روح الحياة.. بكاه الندى وابن السبيل المدفع...).

٣- شبه كمال الاتصال :

ويسمى -أيضا- بالاستئناف البياني، وهو أن تكون الجملة الأولى متضمنة لسؤال تقع الجملة الثانية جوابا له[١].

وجاء الفصل لشبه كمال الاتصال في ثلاثة مواضع في تلك العينية، وكان أول هذه المواضع ما جاء في قول الشاعر:

٣-	تَعَزَّ بِما عَزَّيْتَ غَيْرَكَ إنَّها	***	سِهامُ المَنايا رائحاتٌ وَوُقَّعُ

فقد فصل بين جملة (إنها سهام المنايا..) والتي قبلها لما بينهما من شبه كمال الاتصال.

فالمتأمل في هذا البيت يجد أن الجملة الأولي فيها نوع من الغرابة، المتمثلة في طلب الشاعر من نفسه أن يصبر وأن يتجلد على هذا المصاب.

كما أن هذه الجملة يلفها قدر من الغموض الرقيق تتطلع معه النفس إلى معرفة هذا الحكم ودوافع هذا الطلب، فجاءت الجملة الثانية

---

١ - راجع: الإيضاح مع البغية: ٢/ ٦٨، وشروح التلخيص: ٣/ ٥٢.

(إنها سهام المنايا) مفصولة غير معطوفة لتجيب عن هذا الذي قُدر وقوعه في نفس السامع.

وقد ذكر البلاغيون أن سبب الفصل –عندئذ– هو الاستئناف البياني؛ أي شبه كمال الاتصال، وليس لكمال الاتصال الذي مر؛ لأن الجواب ليس بيانا للجملة الأولى، بل لشيء ينبعث منها وهو السؤال الذي أثارته واقتضته.

على أن الاستئناف –هنا– قد سمي استئنافا بيانيا – وهو غير الاستئناف بالواو أو الفاء أو الاستئناف بالجملة، أي: القطع – لأنه استئناف يوضح ويبين جواب السؤال المثار المنبعث من الجملة الأولى.

فالجملة الثانية ليست منفصلة عن الأولى في الواقع، ومنقطعة عنها، بل مبينة وموضحة لشيء فيها؛ ولذا سميت الثانية مستأنفة استئنافا بيانيا[1].

فجملة (إنها سهام المنايا ..) قد تكون تذييلا للجملة الطلبية – التي صدر بها البيت– تنزل منزلة التعليل؛ فلذلك فصلت، والمراد: لأن سهام المنايا تصيب الجميع ولا تخطئ هدفها، فعليك أن تتجمل وتتجلد وترضى بقضاء الله وحكمه فيما أصاب هذا الملحود.

---

١ – راجع : مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي: ٣/ ٥٣، وعلم المعاني للدكتور/ بسيونى فيود: ٢/ ١٦٠.

وتأمل ما وراء التعبير بالاسم الموصول (مـا) في هـذا الأسـلوب (تعز بما عزيت غيرك)، وما فيه من إبهام وعموم، فالشاعر يتلمس لنفسه أي سبيل للتعزية، ويبحث عن أي شيء يمكن أن يتعلق به، فعله بـذلك يهدئ من لوعـة نفسه وحرقتها التي أصابتها بسبب فقد هذا المرثي.

وأما الموضع الثاني من مواضع شبه كمال الاتصال فقد ورد في قول الشاعر:

١٢-	حِمَـامٌ رَمَـاهُ مِـنْ مَوَاضِـعِ أَمْنِـهِ	***	حِمامٌ كَذَاكَ الخَطْب بالخَطْب يُفْدَعُ

فالناظر المتفحص في جملة (حمام رماه من مواضع أمنه حمام) يجد أنها قد جاءت مفصولة عن الجملة التي سبقتها لما بينهما من شبه كمال الاتصال.

فالجملة الأولي _ وهي قوله ((وكنت أراه كالرزايا رزئتها ..)) _ فيها نوع من الغموض والإبهام يثير في نفس المتلقي سؤالا عن سبب ذلك، فجاءت جملة (حمام رماه من مواضع أمنه ..) لتجيب عن المقدر وقوعه في نفس السامع.

علي أنه قد تبين لنا ورسخ في أذهاننا أن الاستئناف - هنا - استئناف جواب ، وليس ابتداء كلام منقطع عن سابقه - كما يشعر بذلك لفظ الاستئناف.

واستئناف الجواب هذا يتم به الكلام المنبثق من الجملة السابقة _ التي هي كالأم لهذه الجملة _ ولذلك تراها لا تستقل وإن طالت،

وتكاثرت فروعها وامتدت، فلا تكون محورا، وأصلا في الكلام، أو جذرا من جذور معانيه، ينبني عليه غيره[١].

وجاء الموضع الثالث من مواضع شبه كمال الاتصال في قول الشاعر:

١٩-	وَلَمْ يَبْعَثِ الخَيْلَ المُغِيرةَ بالضُّحَى	***	مِراحًا وَلَمْ يَرْجِعْ بِهَا وِهْيَ ظُلَّعُ
٢٠-	رَوَاجِعُ يَحْمِلْنَ النِّهابَ وَلَمْ تَكُنْ	***	كَتَائِبُه إِلاَّ عَلَى النَّهْبِ تَرْجِعُ[٢]

فقد فصل بين البيتين للقطع والاستئناف لما بينهما من شبه كمال الاتصال.

فالجملة الأولى: (ولم يرجع بها وهي ظلع) حركت السامع وأثارت في ذهنه سؤالا: بأي شئ يرجعون؟ أو: كيف يرجعون؟ فقال: هن رواجع يحملن النهاب..

ولا يخفى أن القطع والاستئناف لا يأتي إلا في المعاني الجليلة والأخبار المهمة ذات البال؛ حتى يجذب السامع ويلفت انتباهه إلى الغرض المطلوب؛ ولذا فقد ذكر عبدالقاهر أنه "من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ (القطع والاستئناف)[٣] يبدأون بذكر الرجل، ويقدمون

---

١ - راجع: دلالات التراكيب: ٣١٢.

٢ - مراحا: نشيطة قوية . ظُلع: من ظلع، أي: عرج، النهاب: الأسلاب والغنائم.

٣ - هذا يؤكد منهج التتبع والاستقراء الذى دأب الشيخ عليه، وقد استنبط منه في هذا الباب أن حذف المبتدأ يطرد ويدوم عند ذكر الديار والمنازل، ومع القطع والاستئناف. راجع: شرح دلائل الإعجاز للدكتور/ محمد إبراهيم شادي:

بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاما آخر[١]، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الكلام بخبر من غير مبتدأ"[٢].

ثانيا: مواضع الوصل في عينية علي بن جبلة.

التوسط بين الكمالين:

والمراد بالكمالين: كمال الاتصال وكمال الانقطاع، وقد عرفوه بقولهم: أن تتفق الجملتان خبرا أو إنشاء لفظا ومعنى، أو معنى فقط[٣].

ومن التوسط بين الكمالين في عينية علي بن جبلة ما جاء في صدرها:

١-	أَلِلدَّهْرِ تَبْكي أَمْ عَلَى الدَّهْرِ تَجْزَعُ	***	وَمَا صَاحِبُ الأَيَّامِ إِلَّا مُفَجَّعُ

فقد وصلت الشطرة الثانية بالأولى لوجود المناسبة بينهما، واتفاقهما في الخبرية معنى دون اللفظ.

٢٢٥، دار اليقين للنشر والتوزيع – المنصورة، الطبعة الثانية ١٤٣٤هـ – ٢٠١٣م.

١ – يقصد معنى جديدا، وعادة ما تكون بينه وبين الذى قبله صلة معنوية، وقد سماها المتأخرون "شبه كمال الاتصال"؛ لأن الكلام المستأنف كالجواب عن سؤال يثيره الكلام قبله.

٢ – دلائل الاعجاز: ١٤٧ بتصرف.

٣ – راجع: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح (ضمن كتاب شروح التلخيص): ٦٩ وما بعدها.

فالجملة الأولى (أللدهر تبكي..) إنشائية في اللفظ خبرية في المعنى؛ إذ الاستفهام فيها للإنكار الذي يؤول معناه إلي النفي - وهو معنى خبري- مع وجود نوع من التناسب بين المسندين في الجملتين؛ فإنهما يدوران حول البكاء والجزع والفجيعة، وهي معان من حقل دلالي واحد.

على أنه قد يكون المسند إليه في الجملتين واحداً - كما لا يخفى-، فالمقصود بـ "صاحب الأيام" هو الضمير في الفعل " تبكي - تجزع "، بدليل قوله في البيت الثاني : ولو سهلت عنك الأسي ..

ومن الوصل بين الجمل للتوسط بين الكمالين ما جاء في قول الشاعر:

٢ـ	وَلَوْ سَهَّلَتْ عَنْكَ الأَسَى كَانَ فِى الأَسَى	***	عَـــزاءُ مُعَـــزٍّ لِلَّبِيـــبِ وَمَقْنَـــعُ

فجملة (ولو سهلت عنك الأسي) عطفت علي الجملة التي قبلها، وهي قوله (وما صاحب الأيام إلا مفجع)؛ لما بينهما من التوسط بين الكمالين.

فقد اتفقت الجملتان في الخبرية لفظا ومعنى، ووجدت المناسبة المسوغة للعطف، ولم يمنع من العطف مانع؛ ولذا وصل بينهما - كما ترى.

والعطف – هنا- ينادي على اتصال حزن الشاعر وديمومته، وتمكنه منه، وسيطرته عليه، كما أن العطف يشير –أيضا- إلى أن الحزن ملازم للشاعر ولا ينفك عنه.

علي أن العطف –هنا- قد يكون لتعدد مظاهر الحزن واشتراكها، ودورانها حول موصوف واحد.

ومن الوصل للتوسط بين الكمالين –أيضا- ما جاء في قول الشاعر:

٥-	وَأَدَّبَنَا مَا أَدَّبَ النَّاسَ قَبْلَنَا	***	وَلكِنَّه لَمْ يَبْقَ لِلصَّبْرِ مَوْضِعُ

فقد وصل بين جملة (وأدبنا ما أداب الناس قبلنا ..) والجملة التي سبقتها -وهي قوله (أصبنا بيوم في حميد ..)- للتوسط بين الكمالين؛ فكلا الجملتين خبرية في اللفظ والمعنى، ووجدت المناسبة المسوغة للعطف؛ ولذا وصل بينهما.

والوصل –هنا- يشير إلى تتابع الأحداث وتلاحقها، واستمرار الحزن والجزع على فقد هذا المرثي.

أساليب الشرط :

ذكر العلماء أن الشرط قرن أمر بآخر مع وجود أداة شرط، بحيث لا يتحقق الثاني إلا بتحقق الأول، ودخول حرف الشرط سبب في ربط فعل الشرط بجزائه، بحيث يصبحان كالجملة الواحدة في الوفاء بالمعنى، فلا يتم المعنى إلا بهما.

وتأتي أهمية أسلوب الشرط لما يدل عليه من تربية الفائدة، ذلك لأن الحكم كلما زاد تخصيصا زاد غرابة، وكلما زاد غرابة زاد فائدة، كما ذكر سعد الدين التفتازني[1].

فلهذا الأسلوب لطائف دقيقة، وأسرار جليلة، جعلت البلاغيين يبحثون عن تحليل دلالاته وإيحاءاته.

والملحوظ أن (لو) هي أكثر أدوات الشرط استعمالا في عينية علي بن جبلة، وربما يعود سبب ذلك إلى حالة الأسى والشجى التي أصابت الشاعر وتمكنت منه، وجعلته يتمنى وقوع أشياء لم يثبت تحققها.

الشرط بلو :

ومن التعبير بأداة الشرط (لو) ما جاء في قول الشاعر:

٢ـ	وَلَوْ سَهَّلَتْ عَنْكَ الأَسَى كَانَ فِي الأَسَى	***	عَـــزاءُ مُعَـــزٍّ لِلَّبِيـــبِ وَمَقْنَـــعُ

فاعتمادا علي الرصيد المعرفي لأبعاد التجربة والمشاعر المثارة؛ يتم صوغ الشأن العام المطرد؛ ومن ثم يعتمد الشاعر على أسلوب الشرط الذي تطرد فيه النتيجة باطرد المقدمة.

وقد أجاد الشاعر في الإتيان بهذا الأسلوب في صدر البيت؛ لأن أصل (لو) أن تكون للشرط في الماضي، مع القطع بانتفاء الشرط وانتفاء

---

١ - راجع: مختصر السعد ومعه حاشية البناني: ١/ ١٢٢، مطبعة السعادة بمصر- ١٣٣٠هـ.

الجزاء، فهي موضوعة للدلالة على امتناع الجزاء، وعلى أن امتناعه ناشئ عن امتناع الشرط.

فالشرط بـ (لو) هنا فيه محاولة للتخفيف من حزن الشاعر ووله، فقد ساءه ما حدث لهذا الرجل وأمضه، وآلم قلبه.

فهذا الأسلوب يشي بأن الأسى لا يجدي، وأن الحزن لن يرد هذا الفقيد، وما عليه إلا التثبت والتجلد والرضا بقضاء الله.

ويمكن حمل الكلام –هنا– علي التجريد، ويكون الغرض من ذلك مؤازرة نفسه ومحاولة الاتكاء علي شخص آخر، لعله يخفف شيئا من حرقته ولوعته علي هذا الفقيد.

ولا يخفى أن المعنى على التجريد هو أن الشاعر يخاطب نفسه قائلا: لا تأس علي هذا الملحود ولا تحزن لفقده، ولا تندم علي فراقه، ولا تعجب مما آل إليه أمره، فإن هذه سنة الله في العباد، وحال من سبق من الآباء والأجداد، وكل صائر إلي حتفه والمعاد.

على أن نفس الشاعر نفس مفعمة بالهموم، مكلومة بتراكم الأحزان والغموم؛ ولذا فقد كان الشاعر دقيقا في صياغته لأسلوب الشرط، مبينا عن خفي حسه ومكنون فؤاده.

ولنتأمل دلالة كلمة (الأسى) علي الحالة النفسية التي تبدَّى أثرها جليا على الشاعر، فحقيقة (الأسى) - كما يقول الراغب- إتباعُ الفائتِ بالغمِّ، يقال: أسيت عليه أسىً، وأسيت له[١].

وتأمل ما وراء تقديم الجار والمجرور (عنك) على الفاعل (الأسى)، فالشاعر هو المنوط بهذا الأمر، والكلام متوجه إليه، فالمصاب مصابه، والشجو شجوه، ففقد هذا الرجل قد حطَّ من همة الشاعر، وعالى من صبره، وأضرم قلبه، وفت في عضده.

ويأتي الإظهار في موضع الإضمار للتسجيل علي ما وصل إليه حاله، والتعجيب مما آل إليه أساه، كما أنه محاولة للتخفيف عن نفس مكلومة، وقلب اعتصره الهم والحزن، فمن علم أن كل حي مفقود لا محالة لم يتفاقم جزعه عند فقده؛ لأنه وطن نفسه علي ذلك[٢].

علي أن تقديم الجار والمجرور (لبيب) -قبل مجيء المعطوف عليه- فيه إشارة إلى أن الألمعي الفطن عليه أن يتعظ ويقنع، ويرضى بقضاء الله وحكمه، وأن لا يشتد حزنه، ويتفاقم امتعاضه.

---

١ - راجع: المفردات للراغب :٧٧.

٢ - ومن هذا المعنى قول كثير:

فقلتُ لها يا عزُّ كلُّ مصيبةٍ **** إذا وُطِّنت لها النفسُ ذلَّت

ديوان كثير عزة: ٩٧، جمعه وشرحه د/ إحسان عباس، دار الثقافة –بيروت، الطبعة الأولى ١٣٩١هـ.

ولا يخفى أن هذا الأسلوب لا يتنافى مع أصل الحزن، فهو من الأعراض البشرية التي لا يسلم منها أحد في الدنيا، وإنما يكون المؤمنون الصالحون أصبر الناس وأرضاهم بسنن الله، اعتقادا وعلما بأنه إذا ابتلاهم بشيء مما يُحزن فإنما يربيهم بذلك لتكميل نفوسهم، وتمحيصها ببذل النفس في سبيله الذي يزداد به أجرهم.

ومن التعبير بأسلوب الشرط ب(لو)–أيضا- ماجاء في قول الشاعر:

٤-	أُصِبْنا بِيَوْمٍ في حَمَيْدٍ لَوَ انَّه	***	أَصَاب عُرُوش الدَّهْر ظلَّت تَضَعْضَعُ

أسلوب الشرط –هنا- يشير إلى شدة الفاجعة، وهول الحادثة، وقوة المصيبة التي أصابتهم، وأن هذا اليوم لو أصاب عروش الدهر – التي هي رمز للثبات والرسوخ والرسو- لأصابها الضعف والوهي والخضوع من هول هذا اليوم، وشدة مصابه.

علي أن الشرط بـ (لو) –دون غيرها من الأدوات الأخرى- أضفى على الأسلوب نوعا من المبالغة المقبولة، وجعله قريبا من الأذهان متمكنا في النفوس.

والشاعر كان مرهف الحس، قوي العاطفة، دقيق التصوير، وتبدى ذلك جليا في اختياره للفعل (أصاب) –دون غيره كـ " فُجعنا " مثلا- ليصور بأن خبر موت حميد كان شديد الوقع، بالغ التأثير، وكأنه طعنة برمح أو ضربة بسيف.

فالمعنى علي هـذا التوجيه يشي بصـورة استعارية رائعـة، حيـث استعير (الإصابة) لـ (الفجيعة) بجامع شدة التأثير وقوته ودقتـه في كـلٍ، ثم اشتق منه (أصبنا) بمعنى (فجعنا) علي سبيل الاستعارة التبعية.

وهـذه الاستعارة تشـير إلي عظـم المصـاب، وشـدة البلاء، ودقـة الهدف، كما لا يخفى.

ويمكـن أن يكـون في قولـه (عـروش الـدهر) مجـاز عقـلي بعلاقـة الزمانيـة، والنسـبة إضـافية، فالصـورة فيهـا خيـال لطيـف يضـفي عـلى الأسلوب نوعا من الحسن والملاحة.

فحين نتأمـل هـذا المجـاز نجـد أنـه يثير في الـنفس خيـالا طريفـا، فللدهر عروش يتكىء عليها وتحميه، وهـذا يمتعنـا بطـرف مـن الخيـال، كما أننا نجد الأسلوب معه أعذب لفظا، وأحسن موقعا، وأملأ بالفائدة.

وقد نوه عبد القاهر ببلاغة هذا المجاز ، وحسن موقعـه ، وأهميتـه في اتساع فنون القول، حيث يقول في ذلك: "وهـذا الضرـب مـن المجـاز على حدته كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليـغ في الإبـداع والإحسـان، والاتسـاع في طريـق البيـان، وأن يجـيء بـالكلام مطبوعا مصنوعا، وأن يضعه بعيد المرام، قريبا من الأفهام"[١].

ولا يخفى أن الجمع في كلمة (عروش) يتنـاغم مـع شـدة الإصـابة وهول الموقف، وقوة فجيعة هذا اليوم الذي أصيبوا به في حميد، وأن تلك

---

١ - دلائل الإعجاز: ٢٩٥.

العروش -مع كثرتها وثباتها- لو أصابها ما أصابهم ما احتملت هذا الأمر، ولضعفت وهوت.

ويأتي قوله (ظلت تضعضع) -في ختام البيت- لتقريب الحدث، وبيان شدة أثره، فهذه العبارة توحي بصورة كنائية بديعة، حيث كنى بها عن قوة الحدث الذي ألم بهم في هذا اليوم، وإبراز عظيم أثره.

علي أن كلمة (تضعضع) تناسب الحالة النفسية للشاعر وما آل إليه من ضعف وحزن؛ إذا الضعضعة هي الخضوع والتذلل، وقد ضعضعه الأمر فتضعضع، والضعضاع: الضعيف من كل شيء، وتضعضع الرجل: ضعف وخف جسمه من مرض أو حزن[1].

ثم أعد النظر في قوله (ظلت تضعضع) مرة أخرى؛ تجد أن دلالة هذا الفعل خاصة تلفت إلى القوة المتميزة في الماضي. والقوة المتميزة حين تضعف لمر السنين تؤول إلى تلك الحال من التضعضع، ولكن قوة هذا اليوم -وما أصابهم فيه من حدث مدلهم وقُطُوب الخطوب- متجددة دوما، باقية أبدا.. متجددة بتعاقب الأجيال، باقية بما يرثه الخلف عن السلف من سيرة هذا الرجل ونُجح مساعيه.

---

١ - راجع: لسان العرب: ٨/ ٢٢٤ (ضعضع).

ويلفتنا في هذا الأسلوب –أيضا– صيغة هذا الفعل، وما فيه من تكرار المقطع[١]، فقد أكسب دلالته معنى جديدا، وهو تجسيد الإحساس بحركة ذلك الألم الممض، والحزن الذي لا يحتمل، فضلا عن إسهام الإيقاع الناتج عن هذه الصيغة في دعم هذه الدلالات.

ووراء اختيار صوت الضاد في بنية هذا الفعل وتكراره ماوراءه في هذا المقام، فالضاد أثقل الحروف نطقا وأصعبها مخرجا؛ وكأن اختيار الشاعر لهذا الحرف يشي بتراكم الهموم وثقل الأحزان على قلب مفعم بالأوجاع والأنواء، وأن صبره وتجلده أمر فوق طاقته.

الشرط بـ (لما) :

ومن التعبير بأسلوب الشرط بـ(لما) ما جاء في قول الشاعر:

٨-	وَلَمَّا اَنْقَضَتْ أَيَّامُه اَنْقَضَى العُلاَ	***	وَأَضْحَى بِهِ أَنْف النَّدَى وَهْوَ أَجْدَعُ

فكلمة (لما) –التي دخلت عليها الواو– هي لما الحينية[٢]، وفيها معنى الشرط، يعني: وقت أن انقضت أيامه، والمقصود هو الجواب

---

١ –عقد العلامة ابن جني بابا في خصائصه وسمه بقوله: "باب فى إمساس الألفاظ أشباه المعاني". راجع: الخصائص: ٢/ ١٥٤، تحقيق: محمد علي النجار، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية – القاهرة، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.

٢ وبعضهم يطلق عليها (لما) التوقيتية أو التعليقية، وهي حرف وجوب لوجوب، وبعضهم يقول: حرف وجود لوجود، والمعنى قريب، وإذا وليها فعل

(انقضى العلا) والأصل في جواب (لما) أن يكون جملة فعلية، كما هو الحال هنا.

وأسلوب الشرط يشير إلي أن المجد والعلا قد تصرم وانتهى بموت حميد، وكأن كل رفعة ومنة قد انفنت وزالت، ولا قيمة لها بعد أن قضى هذا الرجل نحبه واستوفى أكله.

علي أن الشرط بـ (لما) التوقيتية يؤذن -في هذا المقام -بعدم وجود وقت يذكر بين وفاة هذا الرجل وبين انقضاء العلا، فما إن لاقاه حمامه، وأجنه ضريحه، انفنت الرفعة والشرف وانصرمت بموته، وأصبحت جزءا من الماضي، ولا أمل في أوبتها وعودتها.

ولا يخفى أن التعبير بـ(انقضاء الأيام) فيه كناية عن موته، وأنه قد استوفى أكله وتصرم أجله.

والتعبير بهذا الأسلوب الكنائي يصور ما يحس به الشاعر وما يدور في خلجات نفسه من ضيق وأسى، وهم وشجى، فمع أن هذا المرثي قد عمر طويلا، إلا أن الشاعر جعل مدة إقامته وطول لبثه في تلك الحياة أياما قد انقضت، وزمانا يسيرا قد ولى وذهب.

ماضٍ لفظا ومعنى فهي ظرف بمعنى (إذ)، فيه معنى الشرط. راجع: الجنى الداني في حروف المعاني للمرادي: ٥٩٤ وما بعدها.

وهذه الصورة الكنائية تشير –أيضا– إلي أن الشاعر لم ينعم بطول لقاء مع حميد، ولم يشف غُلته بكثرة بقاء معه، وإنما مر الزمان وتعاقبت السنون، وكانها أيام قليلة ونذر يسير.

ثم يذكر الشاعر شيئا غريبا، وخيالا بديعا يحتاج إلي إمعان نظر، ودقة فكر، وهو أن الندى قد أضحى مجدوع الأنف بموت هذا المرثي، فالعطاء والسخاء قد انقطع وجُزَّ بوفاة هذا الرجل.

فقوله (أنف الندى) استعارة مكنية، حيث صور (الندى) بإنسان ذي أنفة وعزة، ثم تناسى التشبيه وادعى أن المشبه فرد من أفراد المشبه به، ثم أثبت لازم المشبه به –وهو الأنف– قصدا إلى المبالغة.

وبتأمل قوله (أجدع) –بعد ذلك– نجد أنها ترشيح للاستعارة يقوى بها التخييل، وتكتمل به صورة شخوصها في هذا الإنسان.. واضح ماوراء هذه الصور من حرقة ولوعة بسبب فقد هذا الرجل.

وهكذا نرى طبيعة الخيال في هذا المجاز تختلف عن طبيعة الخيال في الصور الاستعارية الأخرى، نرى –هنا– أشياء تضاف إلى أشياء وكأنها لواحق ألحقها بها خيال الشعراء، فالندى له أنف ولكن هذا الأنف مجدوع بسبب موت هذا المرثي.

علي أن الشاعر –هنا– لم يطو الأشياء وراء أشياء أخري فتتوارى، وإنما أبرز الأشياء بعد ما أعطاها صفات وأفرغ عليها معاني

جديدة، فالندى مذكور –هنا– ولكنه في صورة إنسانية يتحرك بحس وشعور، له أنف لكنه مقطوع ومعطل عن العمل فلا قيمة له إذا.

والشاعر –هنا– أنطق الأشياء وأفرغ عليها معاني إنسانية؛ لتصير إحساسها من حوله إحساسا إنسانيا واعيا، فتنتقل من دائرة المعاني العقلية الصرفة إلى تلك الدئرة الشعورية الواعية، والتي يجول فيها الإنسان بوعيه ونوازعه.

وبناء العبارة –هنا– جاء موافقا لما يحس به الشاعر من ألم قلبي، وضيق ذرع بوفاة هذا الرجل، فقد تشعَّبته الهموم وتقسَّمته الغموم.

وقد تبدَّى ذلك جليا في مجيئه بكلمة (أجدع) دون غيرها من الكلمات –التي قد يؤدي بها المعني نفسه– وكذا بناء الجملة على الاسمية.

فلكمة (أجدع) تعني "القطع البائن في الأنف والأذن والشفة ونحوها، يقال: جدعه يجدعه جدعا، فهو جادع"[١].

فهذه الكلمة تصور –في هذا المقام– انقطاع الخير وانتهاءه بعد هذا المرثي، وأن كل رضْخ ووتْح لاقيمة له ولا وزن، إذا ما قورن برفد هذا الرجل وعطاياه.

---

١ – لسان العرب: ٨/ ٤١ (جدع).

وجيء بخبر (أضحى) جملة اسمية (وهو أجدع) لدلالتها على الثبوت والدوام؛ أي أن الخير الندي والعطاء السخي قد انقطع انقطاعا بائنا، وجُزَّ جُزوزا تاما بوفاة هذا المرثي.

الشرط بـ (إذ):

وأما الشرط بـ (إذا) فقد جاء في موضع واحد في تلك القصيدة، وهو قول الشاعر:

١٥-	نَعَاءِ حَمَيْدًا لِلسَّرايَا إِذَا غَدَتْ	***	تُذَادُ بِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ وَتُوزَعُ

ولما كان أداة الشرط (إذا) لا تأتي إلا في الشرط المجزوم بوقوعه، المقطوع بتحققه، جاء الفعل معها –هنا– بلفظ الماضي للإشعار بتحقيق الوقوع على عدم مجيئه.

فخروج السرايا للقتال أمر مقطوع به محقق الوقوع، وهو ما يشفي غُلَّة الشاعر، ويحقق غرضه ومبتغاه في إعلام تلك السرايا بنبإ وفاة هذا المرثي، وذكر حصاله لهم؛ لشحذ همتهم وتقوية عزيمتهم.

فالتعبير بـ (إذا) –دون (إن)– فيه تقرير لشجاعة هؤلاء الجند وقوة إقدامهم، وأنهم دائمو الخروج في الحروب والقتال.

ومما يلحظ في هذا الأسلوب أن جواب الشرط قد حذف إيجازا واختصارا لمراعاة المقام، ولدلالة صدر البيت عليه –أيضا– والتقدير: إذا غدت السرايا فانعِ حميدا نعيا شديدا، تذوب عليه الأفئدة، وتُسكب من أجله العبرات، ولا تستطيع أن تفي بحقه من الحزن عليه.

وإنما خص نعيه للسرايا -دون غيرها- لحثهم على القتال وحفزهم على بذل أنفسهم، فحميد كان قائدا شجاعا وبطلا مقداما يرمى به في الحروب، وهو أهل لأن يكون قدوة لهم وأسوة.

علي أن الشاعر كان ذا علم ودراية بالحروب وأحوالها، وما يكتنفها من أوقات الخروج للقاء العدو، وقد تبدى ذلك جليا في اختياره لوقت الغدو -دون سائر الأوقات- لأن الغدو هو وقت الخروج للحرب والقتال.

وقد وصف الشاعر تلك السرايا بأنها مدججة بالعتاد الذي يحميهم والسلاح الذي يذب عنهم عند اللقاء، يدل علي ذلك إسناد الحماية والمنع إلي أطراف الرماح[1].

ولا يخفى أن قوله (أطراف الرماح) كناية عن أسنتها ورأسها، وتخصيصها بالذكر فيه دلالة علي شدة البأس وقوة النيل من صفوف الأعداء.

وأصل كلمة (الوزع) الكف عما لايراد[1]، فشمل الأمر والنهي؛ أي: فهم يُؤمرون فيأتمرون ويُنهَوْن فينتهون، يقال: وزَعْته عن كذا: كففته عنه.

---

١ - الذود: السوق والطرد والدفع. تقول: ذدته عن كذا، وذاده عن الشئ ذودا وذيادا، ورجل ذائد، أي: حامي الحقيقة دفَّاع، من قوم ذُوَّد وذُوَّاد. لسان العرب: ٣/ ١٦٧ (ذود).

فهـذه الكلمـة تشـير إلي حـبس أولهـم عـلي آخـرهـم، أي: توقـف سـلاف العسـكر -وهـم متقـدموهـم- حتـى تلحقهـم التـوالي، فيكونـوا مجتمعين لا يتخلف منهم أحد، وذلك للكثرة العظيمة.

ويضاف إلى ذلك أن تلك الكلمـة فيهـا كنايـة عـن كثـرة عـددهم وتباعد أطرافهم، فيكون ذلك أجدر بالهيبة، وأعون على النصرة، وأقرب إلى السلامة.

كما أن اختيار الشاعر لتلك الكلمة فيه دقة بيـان وروعـة تصـوير؛ لأنها تشير إلى أن هؤلاء الجند -مع كثرتهم وتفاوتهم- لم يكونوا مهملين ومبعدين، كما يكون الجيش الكثير المتأذي بمعرَّتهم، بل كـانوا مسوسـين ومنظمين ومتآلفين.

فكثرة السرايا في جيش عرمرم يسـتلزم كثـرة عـدد الجنـد، وكثـرة العدد تستلزم الاختلاط وتـداخل بعضـهم في بعـض، فـلا غنـى لهـم عـن الوزع لتصفيفهم ورد بعضهم عـن بعـض، والـوزع: كـف بعضـهم عـن بعض ومنعهم من الفوضى.

ومن أجل تثبيت هذه الصورة في القلب وتمكينها في النفس جيء بالفعل المضارع لاستحضار الصورة، حتى كأن القارئ والسامع يـراهم وهم يحبس أولهم على آخرهم في دقة وترتيب، وانتظام وتآلف.

---

١ - ينظر: مقاييس اللغة لابن فارس: ٦/ ١٠٦ (وزع)، ولسان العرب: ٨/ ٣٩٠ (وزع).

وإنما بنيت الأفعال للمفعول للإشارة إلى قوة عدد تلك السرايا وكثرة عتادهم، وأنهم يسيرون إلى الوغى بنظام معين، وترتيب مألوف قد اعتادوه وانتهجوه، وكأنه ليس هناك فاعل معين يدفعهم ويمنعهم.

الاستفهام:

تنوعت أدوات الاستفهام ومعانيها في عينية علي بن جبلة، فهناك (الهمزة) وهي الأداة الوحيدة التي يسأل بها عن مفرد وعن نسبة، و(كيف) للسؤال عن الحال، و(أي) التي يسأل بها عما يميز أحد المتشاركين في أمر يعمهما.

وغالبا ما توجد الأغراض البلاغية للاستفهام عندما ينتقل الاستفهام من الاستعمال الحقيقي إلي المجازي، والحد الفاصل بين هذين الاستعمالين هو علم السائل أو جهله، فإذا كان السائل جاهلا بما يسأل عنه فالاستفهام حقيقي، وإذا كان عالما بما يسأل عنه فالاستفهام مجازي، وحينئذ يكون لغرض ما كالتقرير أو الإنكار أو التعجب أو التشكك..

ويتحدد الغرض البلاغي للاستفهام من دلالة الاستعمال، والسياق، والقرئن الدالة.

ومن هذه الأغراض في عينية علي بن جبلة ما جاء في قوله:

١-	أَلِلدَّهْرِ تَبْكي أَمْ عَلَى الدَّهْرِ تَجْزَعُ	***	وَمَا صَاحِبُ الأَيَّامِ إِلَّا مُفَجَّعُ

ينكر الشاعر على نفسه أن يبكي وأن يجزع، ويتعجب مما آل إليه حاله، لا لأن المصاب لا يقتضي البكاء والجزع، ولكن لأن النكبات

والملمات من أحداث دهر عنيد مما لا ينبغي لعاقل أن يبكي لأجله ولا أن يجزع عليه، إذا هي حدث دائم من أحداث الدهر، وكان يجدر بالشاعر أن يتلقى هذه النكبات كما يتلقى الأشياء المألوفة.

الاستفهام –هنا– فيه عتاب رفيق بالنفس، ولفت ناعم إلي ماهي فيه من خطأ حين تبكي للدهر وتجزع عليه؛ لأن التفجع والتوجع أمر دائم ومتجدد لكل من يعيش في هذه الحياة، وتدور عليه الأيام، ويتعاقب عليه الزمان، وما فيه من نكبات وملذات.

وفي الاستفهام –أيضا– نوع من التصبر وإظهار التجلد لنوائب الدهر التي أصابته وتملكته وسيطرت عليه.

وفضل الإنكار بأداة الاستفهام على الإنكار بأداة النفي هو أنه مع الاستفهام يطلب من القارىء أن يعود إلى نفسه، وأن يراجع هذه الحقيقة التي دخل عليها الاستفهام، وهو لا محالة سيقول: ليس عليك أن تبكي للدهر ولا أن تجزع عليه، وهذا أدل علي وثوق الشاعر في معناه، وأنه معنى يسلم به من يخاطبه، وهذه هي قيمة أسلوب الاستفهام – هنا– لأنه يوشك أن يكون ردا لبكائه وجزعه الذي يراه شفاء له.

فالإنكار متولد من معنى الاستفهام؛ ولذلك فاستعماله فيهما من إرادة لازم اللفظ، وكأن المنكر يريد أن يقطع معذرة المخاطب، فيظهر له أنه يتطلب منه الجواب –بما يظهر السبب– فيبطل الإنكار والعجب، حتى إذا لم يبد ذلك كان حقيقا باللوم والتأنيب.

إن افتتاح القصيدة بهذا الاستفهام الإنكاري التعجبي بادرة تمرد على مواصلة البكاء والجزع والتفجع مع عجلة الحياة التي لا تكف عن التوقف؛ ابتغاء المراجعة وتأمل حصاد الكسب والخسارة، ونسبة الإنجاز لما كان يؤمل إنجازه عبر رحلة الحياة.

وقد وفق الشاعر في استهلال قصيدته بهمزة الاستفهام -دون غيرها من الأدوات الأخرى- لأنه كما تميزت همزة الاستفهام -دون أخواتها- بكثرة الاستعمال؛ تميزت كذلك بكثرة الأساليب وكثرة المعاني، وربما كان سبب ذلك كله أن الهمزة جاءت على حرف واحد فخفت على اللسان وخفت في الآذان، وأنها تصلح لأن يسأل بها عن مضمون الجملة وعن مفرداتها، وأنها تدخل على الأسماء والأفعال والحروف وأدوات الشرط، ويسأل بها عن متعلقات الفعل -كما في هذه الأسلوب الذي نحاول سبر أغواره- ولم يتأت هذا كله لأداة استفهام أخرى غير الهمزة.

فخفة الهمزة على اللسان وخفتها في الآذان جعلت السامع يرقب ما يأتي بعدها متشوقا ويسترعي انتباهه ويتطلع إلى معرفته، فالأمر جلل والخطب مدلهم، ذلك الذي جعل الشاعر يستفتح قصيدته بأسلوب الاستفهام بالهمزة دون غيره من الأساليب.

والشاعر كان دقيقا في صياغته لأسلوب الاستفهام مبينا عن خفي حسه وفكرته، فقد أدخل همزة الاستفهام -التي تحمل الجزء الأهم

من معنى البيت- على متعلق البكاء والجزع، ولم يدخلها علي الفعل نفسه، فلم يقل: (أتبكي للدهر أم تجزع عليه)؛ لأن هذا معنى لا يقصد؛ لأن محط الإنكار ومصبه ليس هو البكاء والجزع.

فللمرء أن يبكي وأن يجزع من الأشياء والنكبات التي تكون بفعله أو بفعل غيره من الناس، ولكن لا يليق به -إذا كان ذا حكمة ووعي بالأحياء- أن يبكي للدهر ويتفجع عليه، وهم يقولون: إن المقصود بمعنى الهمزة هو ما يليها[1]، وهذا أصل عظيم من أصول الصياغة يبين لنا أن الشاعر لا يقصد إنكار البكاء، وإنما يقصد أن يكون لهذا الدهر الذي أصابه منه ما أصاب.

على أن مجيء الشاعر بالفعل المضارع في هذا الأسلوب الاستفهامي وتكراره يوحي بتجدد هذا البكاء واستمرار الجزع على هذا الدهر العنيد بسبب فقد هذا الرجل، فحزنه متجدد وبكاؤه مستمر، لا تخف حدته، ولا تقل وطأته مع مرور الأيام وتعاقب الأزمان.

فصيغة المضارع الدالة علي التجدد والفاعلية الوظيفية للحال قد أضفت حيوية ملحوظة على ملامح ذلك المشهد المقترن باللحظة الراهنة، ومردودها في ذهن الشاعر وأحاسيسه.

---

١ - راجع في ذلك على سبيل المثال: دلال الإعجاز: ١١١، ومفتاح العلوم: ٤٢٦، والإيضاح مع البغية: ٢/ ٢٥٢.

الفعلان المضارعان –هنا– يتعاقبان، ويتقارب معناهما، وصيغة المضارع دوما مقرونة بالدلالة على زمن الحال والاستقبال؛ ومن ثم تكاد صورة الشاعر تتمثل لنا؛ إذا يخبو صوته ببكاء خافت، ثم ترتفع نبرة تمرده بالجزع والانصراف عن هذا الدهر ونوائبه.

والجزع أبلغ من الحزن في هذا المقام، فإن الحزن عام، والجزع هو حزن يصرف الإنسان عما هو بصدده ويقطعه عنه "وأصل الجزع: قطع الحبل من نصفه، يقال: جزعته فانجزع، ولتصور الانقطاع منه قيل: جزع الوادي لمنقطعه، ولانقطاع اللون بتغيره قيل للخرز المتلون: جَزْع ، ومنه استعير قولهم، لحم مجزع إذا كان ذا لونين"[١].

فكلمة (الجزع) صورت الحالة النفسية التي ألمت بالشاعر أبلغ تصوير، ولا يمكن أن تحل محلها أو تقوم مقامها كلمة أخرى، فهذه الكلمة تشير إلى أن فقد هذا المرثي قد صرف الشاعر عن كل ما هو بصدده وقطعه عنه، وأنه لم يعد يشغله شيء سوى التفكير في هذا المصاب الذي ألم به.

كما أن هذه الكلمة مناسبة لمجيء حرف الجر (على) الذي يومئ إلى النفور وعدم الرضا بما حدث من هذا الدهر، وما أصابه به من خطب جلل ومصاب عظيم.

---

١ – المفرادات للراغب: ١٩٥ (جزع).

وتأمل ذلك الترقي ونبرة العلو والارتفاع في استخدامه للألفاظ المكونة لذلك الأسلوب، فقد بدأ الشاعر بالبكاء ثم ثنى بالجزع -الذي هو أقوى من البكاء، وأشد إيلاما علي النفس- ثم ختم الشاعر البيت بكلمة شديدة الجرس، قوية الدلالة، مصورة ما آل إليه حاله أبلغ تصوير(مفجع).

وبتأمل بناء العبارة مرة أخرى نتأكد أن الشاعر أدخل فيه صنعة وتدقيقا وتجويدا؛ ليدل على رسوخ المعنى عنده ، وأول ما نلاحظه هو هذا الاستفهام الذي قدمنا المراد به، ثم تقديم الجار والمجرور على عامله في الموضعين (تبكي) و (تجزع)؛ لأن البكاء للدهر خصوصا والجزع عليه هو محل الإنكار، ثم مجيئه بـ (أم) المتصلة.

ويأتي بعد ذلك مقابلته بين حرفي الجر الداخلين على كلمة (الدهر)، ومحاولته إظهار الفرق بين الحالتين، ثم الإظهار في موضع الإضمار في كلمة (الدهر)؛ لأنها تحمل الجزء الأهم من معنى البيت، كما أنها محط الإنكار ومصبه، ثم مجيئه بكلمة أخرى مقابة لكلمة (البكاء) لكنها أقوى منها دلالة وجرسا؛ علها تخفف شيئا من حزن كامن في نفس مكلومة، كل هذه أحوال لغوية توخاها الشاعر، وهو بها عليم.

ومن التعبير بأسلوب الاستفهام ما جاء في قول الشاعر:

٦-	أَلَمْ تَرَ لِلْأَيَّامِ كَيْفَ تَصَرَّمَتْ	***	بِهِ ، وَبِهِ كانَتْ تُذَاد وَتُدْفَعُ
٧-	وَكَيْفَ اَلْتَقَى مَثْوًى مِنَ الأَرْضِ ضَيِّقٌ	***	عَلَى جَبَلٍ كانَتْ بِهِ الأَرْضُ تُمْنَعُ

فقد تزاحمت أساليب الاستفهام في هذين البيتين، وتنوعت صياغتها، لعلها تخفف عن نفس مكلومة مفعمة بأنواع الهموم، وألوان الأشجان.

والشاعر يتخذ التساؤل –هنا– تكأة إلى ذكر سلسلة من الأوصاف التي كان يتمتع بها هذا المرثي، الأمر الذي يردنا إلى ما أشرنا إليه من قبل، وهو أن ذلك قد يكون دافعا إلى نوع من الهروب من واقع أليم بفقد هذا الرجل.

وكان أول تلك الأساليب ما جاء في قوله (ألم تر للأيام..)، والاستفهام للإنكار والتقرير، بمعنى التحقيق والتثبيت، أي: قد رأيت، فهو إنشاء في اللفظ خبر في المعنى.

والخطاب في هذا الأسلوب يوجه إلى كل من بلغه وسمعه، حيث نُزل المخاطب منزلة من لم يعلم فأنكر عليه عدم العلم، ويراد معنى: ألم تعلم علما رصينا متاخما للمشاهدة والعيان، باستماع الأخبار المتواترة، ومعاينة الآثار الظاهرة؟!

فالرؤية –هنا– بمعنى (العلم)، وهمزة الاستفهام دخلت على الفعل المضارع المنفي بـ (لم)، فأحالت النفي إثباتا، أي: قد ترى، وهذا أسلوب جرى مجرى المثل، يخاطب به من لم ير ومن لم يعلم.

فمعنى الاستفهام هو التقرير بمن سمع بقصة هذا الرجل – الذي طارت شهرته في الآفاق، وعم خيره الورى– وتعجب مما وصل

إليه حاله من تصرم الأيام به، وتناسيها ما كان بينهما من ود ونفع، وآصرة قوية.

وحمل الاستفهام علي معنى التقرير يكون صالحا لطبقات السامعين: من غافل يسأل عن غفلته ليقر بها تحريضا علي النظر، ومن جاحد ينكر عليه إهماله النظر، ومن موفق يحث علي زيادة النظر.

ويجوز أن يخاطب بالأسلوب من لم ير ومن لم يسمع فيكون الكلام علي سبيل التجريد، لعله يجد من يؤازره في مصابه ويواسيه، ويخفف عنه شيئا من آلامه وأحزانه.

ومجيء الجار والمجرور (للأيام) مقدما على المفعول (كيف) يبرز -من أول الأمر- ما فعلته الأيام بهذا الرجل من قطيعة بائنة، وتغافل عما كان بينهما، فرؤية ما فعلته الأيام هو مناط الإنكار والمحور الذي يدور عليه الكلام.

ويأتي الأسلوب التالي في قوله (كيف تصرمت به)، و(كيف) اسم استفهام يسأل به عن الحال، إذا قلت: كيف زيد؟ فجوابه: صحيح، أو سقيم، أومشغول، أوفارغ، هكذا قالوا.

والمراد بها –هنا- التعجب والإنكار بقرينة قوله: (وبه كانت تزاد وتدفع)، أي أن تصرم الأيام -مع تلك الحالة- شأنه أن يكون منتفيا، لا تركن إليه، ولا ينبغي أن يكون لوجود ما يصرف عنه -وهو الأحوال المذكورة بعد- فكان من شأنه أن لا ينكر.

فقد بلغ حال المرثي من العجب مبلغا لا ينبغي لمثله أن يجهل؛ إذا هو رجل بلغ حدا لا يخفى من الشجاعة والزود والذب عن الأيام، وما فيها من مصائب ونكبات، فهذا الأمر المدرك بالعقل كأنه مدرك بالنظر، لكونه بين الصدق لمن علمه.

ومعنى الإنكار متولد على التعجب، ولذلك فاستعماله فيهما من إرادة لازم اللفظ، وكأن المنكر يريد أن يقطع معذرة المخاطب، فيظهر له أنه يتطلب منه الجواب -بما يظهر السبب- فيبطل الإنكار والعجب ، حتى إذا لم يبد ذلك كان حقيقا باللوم والوعيد.

فأسلوب الاستفهام فيه إيقاظ للذهن ليترقب ما يرد بعد هذا الكلام، كما أن فيه تشويقا لمعرفة هذا الأمر، وما فعلته الأيام بهذا الرجل.

وتعليق الرؤية بكيفية تصرم الأيام به، لا بالأيام نفسها بأن يقال: (ألم تَرَ ما تصرمت به الأيام..)؛ لتهويل الحادثة والإيذان بوقوعها على كيفية غريبة وهيئة عجيبة، دالة على عظم المصيبة وبالغ الأسى مما فعلته الأيام بهذا الرجل .

فإيثار (كيف) -دون غيره من أسماء الاستفهام أو الموصول- فلم يقل: ألم تر ما تصرمته الأيام، أو الذي تصرمته الأيام؛ للتأكيد على تلك الحالة العجيبة التي يستحضرها من يعلم تفصيل القصة.

ثم إن دلالة كلمة (الصرم) في هذا المقام تناسب ما حدث من قطيعة دائمة وتصوره أبلغ تصوير[١]، كما أنها تتناغم مع معنى الاستفهام الذي صدر به البيت؛ إذ (الصرم هو القطع البائن)[٢]، فقد هجرت الأيام ذلك الرجل، وقطعت كل سبيل للعودة وكل أمل في الأوبة إلى ما كانا عليه قبل ذلك.

ثم راجع دلالة هذه الكلمة مرة أخرى وما فيها من إشارة إلي الكثرة، وإيثارها على غيرها نحو: (انصرمت) أو (صرمت) وهكذا، فهذه الكلمة -بما فيها من تضعيف حرفها الأوسط- تلحظ فيها العزم والمضي قدما بدون تردد، فقد مضت الأيام في أمورها، وتركته وحيدا فريدا غير عابئة بما حدث له، مع ماكان بينهما من وشيجة وآصرة.

علي أن ذود هذا الرجل ومنعه عن الأيام قد بلغ مبلغا عظيما ووصل إلي درجة كبيرة، يدل على ذلك حذف المفعول في الفعلين: (تزاد) و (تمنع)، وما فيه من عموم وشمول لتذهب النفس في تقديره كل مذهب.

---

١ - صرمت الشيء صرما، إذا قطعته، وصرمت الرجل صرما: إذا قطعت كلامه.. واصطرام النخل: اجترامه، والانصرام: الانقطاع، والتصرم: التقطع. راجع: الصحاح للجوهري: ٥/ ١٩٦٥ (صرم).

٢ - لسان العرب: ١٢/ ٣٣٤ (صرم).

ثم يأتي الأسلوب التالي في قوله (وكيف التقى مثوى من الأرض ضيق)، والمراد بـ (كيف) –هنا– التعجب من مضمون هذا الأمر، وهو أن هذا المثوى من الأرض –كناية عن صغرة وضعف شأنه– كيف يتأتى له أن يلتقي بهذا الجبل الأشم الذي كانت فيه الأرض في حماية ومنوعة.

كما نلمح في هذا الاستفهام معنى التحسر والتوجع على ما وصل إليه هذا الفقيد، وما آل إليه حاله بعد أن كان ملاذا قويا، وحصنا منيعا، يأوي إليه القاصي والداني.

وهذه الواو الداخلة على (كيف) تضفي قدرا من التعجب علي الأسلوب السابق –الذي هو حالة الأيام وما جرى فيها من أمور عجيبة وكيف تصرمت به– وكأنها تربط تعجبا بتعجب، وكأن الشاعر بها يحثك على النظر والتدبر في عجائب مايجيء به من أحوال هذا الرجل.

ثم إنها –هنا– تعني التدرج، وأن التعجب من أمر هذا اللحد الضيق –الذي أوى إليه– أخطر وأبين.

واختيار الشاعر الألفاظ المكونة لأسلوب الاستفهام يؤكد حزنه الشديد علي هذا الرجل، فقد ذهب دون عودة ولا أوبة، وأنه سيطول مكثه واستقراره في مقامه الجديد، بحيث لا براح له من هذا القرار، فإقامته في هذا المكان إقامة أبدية.

ومما يدل علي ذلك ويؤكده إيثاره لكلمة (مثوى)، دون غيرها في هذا الأسلوب[١]؛ إذ الثواء: طول المقام، وأثويت به: أطلت الإقامة به[٢].

كما أن تنكير هذه الكلمة ومجيئها منونة يفاد به معنى التمكن من القرار في هذا المقام الجديد الذي حل به، أي: مثوى قوي له، فلا أمل في أوبته، ولا رجاء في عودته مرة أخري.

على أن هذا القيد (من الأرض) قد جاء متمكنا في موضعه من السياق أشد تمكن، فالمثوى إذا كان من الأرض إنما يبدد كل أمل، ويزيل كل وهم قد يعلق بالأذهان في عودة هذا الرجل مرة أخرى.

ويتبع الشاعر الجار والمجرور بقيد آخر يؤكد فيه على معنى الاستفهام التعجبي الذي صدر به البيت؛ إذ كيف لهذا المكان المحدود الضيق أن يضم مثل هذا الجبل المنيف الذي ذاع صيته، واشتهرت محامده في كل مكان، وأنه لا يتناسب مع عظم مكانته، وعلو همته، ورفعة شأنه التي اشتهر بها، وعرفها القاصي والداني.

فهذا القيد يشير إلى أن هذا المأوى الذي أودع فيه هذا الرجل يتنافى مع مكانته السامية، ومنزلته الرفيعة، فهذا جبل أشم، وذاك لحد ضيق فكيف يلتقيان؟!

---

١ - المثوى: اسم مكان من ثوى بالمكان: إذا أقام به إقامة سكنى أو إطالة مكث.

٢ - راجع: لسان العرب: ١٤/ ١٢٥ (ثوى).

وبالنظر في تلك القيود مرة أخرى نلحظ الوشيجة القوية، والارتباط الشديد بينها وبين أسلوب الاستفهام -الذي صدر به البيت- وهو أنه كيف يحيط هذا اللحد الضيق بذاك الجبل الجبل الشامخ الذي ذاع صيته وشهرته، وشاعت مناقبه ومحامده في أرجاء الدنيا كلها.

كما نلحظ في تعدد تلك القيود وتنوعها ملمحا آخر، وهو شدة جزع الشاعر وعظم مصيبته في هذا المرزوء، وأنه يبحث عن سبيل لمواساة نفسه وإخماد حزنه وجزعه فيما ألم به، فلا يجد شيئا ويعود خاوي الوفاض بادي الإنفاض.

ومن التعبير بأسلوب الاستفهام -أيضا- ماجاء في قول الشاعر:

٢٤-	عَلَى أَيِّ شَجْوٍ تَشْتكي النَّفْسُ بَعْدَه	***	إلى شَجْوِهِ أَوْ يذْخُر الدَّمْعَ مَدْمَعُ

يواصل الشاعر في هذا البيت التأكيد على حالة الحزن التي انتابته وألمت به، وإبراز عاطفته المتأججة، فيقول إنه لا يستحق الحزنَ إلا هذا المفقود، فلا يجدر للنفس أن تشتكي حزنا بعد فراقه لأن كل حزن بعد فقده يسير هين، ولا ينبغي البكاء الغزير إلا على هذا الفقيد، فلا نبكي بعده علي فراق أحد غيره.

والاستفهام -هنا- فيه لفت وتنبيه وتهيئة للمشاعر، وتشويق للنفوس إلي الحكم الذي يأتي عقبه، وبعث للاهتمام به.

والمعنى الذي يلمح من الأسلوب هو الإنكار، والاستفهام بكلمة (أي) التي يؤتى بها للتمييز بين الأشياء المتشابهة، كما تقول: أي هذه تختار، وأي الآراء تري..

علي أن الاستفهام الإنكاري –هنا– يشي بنفي أن يكون هناك ما يثير غضب الشاعر، ويهيج أحزانه بعد فقد هذا الرجل، فكل حزن على غيره ليس حزنا، وأي بكاء بعده لا قيمة له، ولا عاطفة فيه.

ويمكن أن يلمح في هذا الأسلوب معنى التعجب –أيضا– الذي يفيض حسرة وألما على فقد هذا الرجل الذي قضى نحبه، ووري الثرى، فبلغ الحزن مداه ووصل الهمُّ غايته.

ولم يذكر الجواب عن هذا الاستفهام –كما هو الأصل في الاستفهام المجازي[1]– حيث يوكل الجواب فيه إلى نفوس المخاطبين؛ حتي يكون للخيال دور مهم في تصور الإجابة وتصويرها، ولتذهب النفس في تصوره كل مذهب أيضا.

والاستفهام بـ (أي) –دون غيرها من الأدوات الأخرى– فيه نكتة دقيقة وملمح لطيف؛ ذلك أن تلك الأداة أُتبعت ببيان المسؤول عنه وتعيينه، وفي هذا من معنى الإيضاح بعد الإبهام ما فيه[2].

---

١ – راجع: التفسير البلاغي للاستفهام، د/ عبدالعظيم المطعني: ١/ ٢٨٨.

٢ – ذلك لأن (أي) اسم استفهام يطلب به تمييز شيء عن مشاركه فيما يضاف إليه هذا الاستفهام.

وقد أجاد الشاعر حينما جعل النفس تشتكي الحزن لا الفقد، وكأنه لشدة الحزن بالنفس، وتملكه لها صارت تشتكي منه، وكأن الحزن عدو لها يؤذيها ويفسد ودها.

وفي التعبير بالشجو عن الفقد مجاز مرسل علاقته المسببية، حيث ذكر المسبب (الشجو) وأراد السبب (الفقد)، وتكمن بلاغة المجاز – هنا- في قوة السببية بين (الفقد) و (الشجو)، وفيها إشارة وتنبيه إلي الوشيجة الكامنة والارتباط الدائم بين الأمرين، فالفقد مقدمة للحزن وباعث عليه وأمارة له.

ثم يأتي قوله (إلى شجوه..) ليؤكد علي أن النفس لا تستطيع أن تشتكي حزنا بعد فراقه؛ لأن كل حزن علي غيره -بالنظر إلى الحزن عليه- ليس حزنا ولا أثر له، فالحزن عليه وصل حدا لا يوصف ودرجة بالغة من الأسى.

فهناك سلسلة من تراكمات الأحزان والهموم، يجسدها تكرار كلمة (الشجو) التي تكاد أصواتها تمثله مادة محسوسة، ثقيلة القوام، كريهة المرأى، "فالشجو: الهم والحزن.. وشجاني تذكر إلفي، أي: طربني وهيجني.. وأشجاه يشجيه إشجاء: إذا أغصه"[١].

ويزيد ذلك الموقف تجسيدا اختيار الفعل (تشتكي) وما يعنيه من هموم متراكمة، وأحزان متتابعة حتي ليغطي صاحبه من كل الجهات،

---

١ - لسان العرب: ١٤/ ٤٢٢ (شجو).

ويضغط عليه، فينوء تحته ويخرج داء نفسه. يقول أحمد بن فارس: "الشين والكاف والحرف المعتل: أصل واحد يدل علي توجع من شيء"[١].

فهذه الألفاظ التي بني عليها أسلوب الاستفهام تصور عمق هذا الحزن، وعظم هذا المصاب في أغوار بعيدة من النفس، وتأصله فيها، وامتداده آمادا بعيدة.

على أن قوله (أو يذخر الدمع مدمع) تأكيد للمعنى الأول، فالعين قد بلغت حدا من البكاء على الفقيد لا يوصف، حيث أجهشت بالبكاء وانهمر منها الدموع، فأي حزن علي غيره، وأي بكاء علي سواه لن يبلغ الحد الذي وصل إليه من البكاء على هذا الفقيد، وذخر المدامع[٢] عليه بالدموع.

وأصل كلمة (ذخر) يدل على الإبقاء والمنع والادخار. يقول صاحب القاموس: "ذخره –كمنعه– ذُخر –بالضم– واذخره: اختاره أو اتخذه، والذخيرة: ما ادخر.. والمذاخر: الأجواف والأمعاء"[٣].

---

١ – مقاييس اللغة لابن فارس: ٣/ ٢٠٧ (شكو).

٢ – المدمع: مجتمع الدمع في نواحي العين، يقال: فاضت مدامعي ومدامع عيني. راجع: كتاب العين للخليل بن أحمد: ٢/ ٦٣ (باب العين والدال)، تحقيق: د/ مهدى المخزومي، ود/ ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال – القاهرة، (د.ت).

٣ – القاموس المحيط: ٣٩٥ (ذخر).

فهذه الكلمة تفيد -في هذا المقام- أنه خبَّأه لوقت الحاجة، وكأن المدامع كانت تدخر هذا الدمع الغزير لتجود به في آنه على من يستحقه، وحان وقته بموت الفقيد، فلن تفقد العين أعز من هذا المرثي، ولا أغلى منه حتى تدخر له هذا الدمع؛ ولذا فقد استفرغت العين كل دموعها على الفقيد ولم يعد لديها ما تذخر به لغيره.

ونجد أسلوب الاستفهام التالي في قول الشاعر:

٢٥-	أَلَمْ تَرَ أَنَّ الشَّمْسَ حَال ضِيَاؤُهَا	***	عَلَيْهِ وأَضْحَى لَوْنُهَا وَهْوَ أَسْفَعُ

فقوله (ألم تر..) للتقرير والتعجيب، وقد جاء الاستعمال في مثله أن يكون الاستفهام داخلا على نفي الفعل، والمراد حصول الإقرار بالفعل ليكون التقرير على نفيه محرضا للمخاطب على الاعتراف به، بناء على أنه لا يرضى أن يكون ممن يجهله.

فالاستفهام -هنا- تقرير لمن سمع بقصة هذا الرجل، وكيف كان حال الشمس يوم وفاته، وتعجيب من شأنها البديع، فإن سماعهم لها بمنزلة الرؤية -النظرية أو العلمية- أو لكل أحد له حظ من الخطاب، إيذانا بأن قصة هذا الأمر من الشهرة والشيوع، بحيث يحق لكل أحد أن يحمل على الإقرار برؤيتها وسماع قصتها ويعجب بها، وإن لم يكن رآها أو سمع بقصتها[١].

---

١ - كثر مجيء الاستفهام التقريرى مع الأفعال المنفية، مثل: "ألم نشرح لك صدرك" سورة الشرح (١)، و "ألم تعلم أن الله على كل شيء قدير" سورة

فهذا الكلام قد جرى مجرى المثل في مقام التعجيب؛ لما أنه شبه حال غير الرائي لشيء عجيب بحال الرئي له، بناء على ادعاء ظهور أمره وجلائه، بحيث يستوي في إدراكه الشاهد والغائب، ثم أجرى الكلام معه كما يجرى مع الرائي؛ قصدا إلى المبالغة في شهرته وعراقته في التعجب.

فالهمزة للتعجيب من حالة الشمس والإيذان بأنها من الغرابة بحيث يجب أن ترى ويقضى منها العجب، ومن فرَّق بين (ألم تر) و (أرأيت) -بعد بيان اشتراكهما في الاستعمال لقصد التعجب- ذكر بأن الأول يعلّق بنفس المتعجب منه، فيقال: ألم تر إلى الذي صنع كذا، بمعني أنه من الغرابة بحيث لا يرى له مثل، فقد حفظ شيئا وغابت عنه أشياء.

ولا يخفى أن مجيء أسلوب الاستفهام في صدر البيت فيه إيقاظ للذهن ليترقب ما يرد بعد هذا الكلام، ويسترعي انتباهه فيقبل عليه ويقر به.

البقرة (١٠٦)، وإنما كثر الاستفهام التقريرى في الأفعال المنفية لقصد تحقيق صدق المقر بعد إقرار؛ لأن مقرره أورد له الفعل -الذى يطلب منه الإقرار به- مورد النفي، كأنه يقول: أفسح لك المجال للإنكار -إن شئت أن تقول: لم أفعل- فإذا أقر بالفعل بعد ذلك،لم يبق له عذر بادعاء أنه مكره فيما أقر به: راجع تفصيل هذا الأمر في: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح للسبكي:١/ ٤٦٠، تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي، والتفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الكريم ، د/ عبدالعظيم المطعني:١/ ٩٢.

كما أن أسلوب الاستفهام يشي- بمعنى آخر بديع، وهو أنه إذا كانت الظواهر الكونية والعوامل الطبيعية قد أبدت حزنها لفقد هذا الرجل، واختل عملها، فليس بدعا أن يصيب الشاعر وينتابه كل هذا الهم والغم.

الاستفهام فيه نوع من التعاضد والتآزر والتعزية، فالشمس قد حال ضوؤها وتغير لونها، وشاركت الأحياء مصابهم بفقد هذا المرثي.

وتوكيد الخبر بـ (إن واسمية الجملة) في قوله (أن الشمس حال ضياؤها) لتنزيل المخاطب منزلة المنكر؛ لما بدا عليه من علامات الإنكار، حيث طاش لبله وكاد يذهب عقله بسبب فقد هذا الرجل، ولم يستطع أن يرى تلك الحقائق الثابتة والبراهين الصادقة، وليس ذلك إلا من شدة الحزن وقوة التفجع علي هذا الرجل.

ويلمح من توكيد الخبر أمر آخر وهو الدلالة على تحقق هذا الأمر في الواقع، بحيث لا ينزع إليه ريب ولا يداخله شك، كما أن التوكيد يزيل –أيضا– ما في النفوس من دهشة واستغراب، حيث تغير لون الشمس، وتوارى ضياؤها حزنا وكمدا على هذا الملحود.

ويأتي القيد (عليه) في هذا الأسلوب ليؤكد أن تغيير الشمس لونها، وتبدل حالها ليس أمرا معتادا، ولا تفعل ذلك مع كل أحد، فكل تلك الأحوال إنما كان بسبب حزنها الشديد علي هذا المقبور.

كما أن الألفاظ التي كونت أسلوب الاستفهام تعبر عن حالة الشاعر النفسية أبلغ تعبير، فإذا كان هذا الرجل قد أُودع اللحد، ووري الثرى، وحال الموت بينه وبين أحبائه؛ فإن الشمس قد حال ضياؤها[1] ومصدر خيرها، ومنعته الأحياء لتشارك الأنام أحزانهم وآلامهم بفقد هذا الرجل.

على أن جملة (وهو أسفع) حال من الضمير في قوله (لونها)، وجيء بتلك الجملة اسمية لدلالتها علي الثبوت والدوام، فالشمس قد تغير لونها، وشحب وجهها، وخفت ضوؤها[2] بصفة دائمة وحالة مستمرة.

ألم تر كيف خلع الشاعر على الكون من حوله صفات الأحياء، وجعل ظواهره تشعر بما يشعر به، بل وتشاركه أحزانه وآلامه، فالشمس التي ينتفع الناس بضيائها -في مشاهدة ما تهمهم مشاهدته، بما به قوام أعمال حياتهم في أوقات أشغالهم- قد تغير وتبدل بسبب فقد هذا الرجل.

---

١ - حال لونه: تغير واسود، وبابه قال، ومنه الحديث: نهى عن أن يستنجي الرجل بعظم حائل. راجع: تاج العروس من جواهر القاموس لمرتضى الزبيدي: ٢٨/ ٣٧٣، دار الهداية، (د.ت).

٢ - السُّفْعة والسَّفَع: السواد والشحوب، وقيل: نوع من السواد ليس بالكثير، وقيل السواد مع لون آخر، وقيل السواد المشرب حمرة، الذكر أسفع والأنثى سفعاء. راجع: لسان العرب: ٨/ ١٥٦ (سفع).

أسلوب الأمر:

اهتم علماء البلاغة بدراسة أسلوب الأمر دراسة تتناول تعريفه وصيغه؛ توصلا إلى الغاية البلاغية، وهي التعرف على الأحوال التي يخرج فيها الأمر عن حقيقته، فإنها هدف البحث البلاغي؛ لما فيها من عدول عن أصل الاستعمال لغرض من الأغراض.

وعرف البلاغيون الأمر بأنه طلب فعل غير كف على جهة الاستعلاء[١]، وهذا قيد مهم في التعريف لأنه يضع الحد الفاصل بين استعمال الأمر على حقيقته واستعماله على غير حقيقته، فإذا كان الأمر على جهة الاستعلاء فهو على الحقيقة، وإذا كان على غير جهة الاستعلاء فالمقصود به غرض ما، يحدده السياق.

وقد ورد أسلوب الأمر في عينية علي بن جبلة بصيغتين اثنتين، وهما فعل الأمر، واسم فعل الأمر[٢].

على أن الأغراض البلاغية للأمر غير الحقيقي هي كل معنى استنبط من السياق الذي استعمل الأمر فيه.

ومن هذه الأغراض أو المعاني ما جاء في قول ابن جبلة:

---

١ - راجع: مفتاح العلوم: ٤٢٨، والإيضاح مع البغية: ٢/ ٢٦٩، والمطول: ٤٢٤.

٢ - اسم الفعل لا يسمى أمرا عند النحاة، ولكن يسمى أمرا عند أهل المعاني. راجع: عروس الأفراح للسبكي – ضمن شروح التلخيص: ٢/ ٣١١.

٣-	تَعَـزَّ بـما عَزَّيْـتَ غَـيْرَكَ إنَّهـا	***	سِـهامُ المَنايـا رائحـاتٌ وَوُقَّـعُ

فقوله (تعز) أمر لنفسه وإرشاد لها بأن تأخذ حظا موفورا من التعزية، وكأن الشاعر –هنا– يعود إلى رشده، ويحاول أن يجابه الواقع ويرتضيه، مواجها هذا الموقف القاسي؛ فإن صاحبه قد أُودع اللحد وغطاه الثرى، ولا سبيل إلى التمتع بلقائه مرة أخرى، وما عليه إلا الصبر والرضا بقضاء الله.

إن صيغة الأمر المتخيرة تشي- بمدى ما يحسه الشاعر من حزن وضيق وكآبة؛ ومن ثم ينصح بالهدوء والصبر والاتزان النفسي-؛ لأن الموت أمر محتوم لا مفر منه ولا ريب في وقوعه.

ثم أعد النظر في مخاطبة الشاعر نفسه علي سبيل التجريد في هذا الأسلوب (تعز)، وهذا يعني أن أمرا أهم هذه النفس وغلب عليها، وأخرجها عن مألوف حالها، فاتجه إليها الشاعر بهذا النصح والإرشاد، وهو فعل الأمر (تعز).

ولا يخفى أن الغرض من التجريد هو المبالغة في إظهار الصبر والتجلد أمام هذه المصيبة التي ألمت به.

علي أن الشاعر لم يقل لها (لا تحزني) أو (لا تجزعي)؛ لأن حزنها على حميد لا يجوز إنكاره عليها، وإنما يطلب منها أن تتعز وأن تصبر على ما قضاه الله وقدره.

ومثل هذا الأمر لا يكون من الشاعر إلا لأنه رأى نفسه قد أفرطت في الحزن والجزع إفراطا خرج بها عن المألوف، وأنه يجب أن يعود بها إلى الحالة الأفضل، وهي الحزن المشوب بالصبر والتجمل والتحمل، وهذا شأن النفس التي هي أقوى وأثبت في ملاقاة الشدائد، وهذا ضرب من الهاجس جرى في نفس الشاعر لا يمكن إغفاله.

وبناء الأمر على العموم في قوله (تعز) وأمره لنفسه بالصبر المطلق له حظ من الحسن لا يخفى؛ لأنه يؤول إلي أنه يأمر نفسه بأن تصبر وتتجلد -هكذا بهذا العموم- ثم ما يلبث بأن يخص هذا الصبر.

فالتعبير بالموصول في قوله (بما عزيت غيرك) يدل على أنه أمر معلوم للمخاطب، ولولا ذلك لما صح أن تكون من طريق التعريف، وهذا معناه أنه يعلم وأن نفسه تعلم كيف تكون التعزية والتجلد والتحمل، فقد سبق وأن واسى غيره وشد من أزره؛ لأن سهام الموت لا تتوقف ولا تترك أحدا، فالغلبة لها والنصر حليفها لا تخطئ من رمته وقصدته.

ومن التعبير بأسلوب الأمر -أيضا- ما جاء في قول الشاعر:

١٥-	نَعَاءِ حَمَيْدًا لِلسَّرِ ايَا إِذَا غَدَتْ	***	تُـذَادُ بِـأَطْرَافِ الرِّمـاحِ وَتُـوزَعُ

يواصل الشاعر في هذا البيت رسم الصورة الحزينة لهذا المرثي، فحميد سيد شجاع وبطل مقدام، وهو أهل لأن يحمل أعباء الأمور الصعبة الثقيلة التي لا ينهض بها إلا الأشداء؛ ولذلك فإن نعيه وذكر

سيرته ينبغي أن يكون لتلك الجنود المحاربة؛ ليتخذوه قدوة ودافعا على مواصلة القتال وتحقيق النصر.

والنعي رفع الصوت بذكر الموت، وعن الأصمعي: كانت العرب إذا مات من له قدر ركب راكب، وجعل يسير في الناس يقول: نعاء فلانا، أي: انعه وأظهر خبر وفاته، وهي مبنية على الكسر. مثل: دراك ونزال، وتناعى بنو فلان: إذا نعوا قتلاهم ليحرض بعضهم بعضا[1].

وأسلوب الأمر في قوله (نعاء) وراءه رغبة صارخة في إذاعة موت هذا الرجل والإخبار به؛ ليريح جواه ويشفي حر قلبه، ولا يخفى ما في هذا الأسلوب من تحريض –أيضا– على القتال، وحث لهؤلاء الجنود علي بذل أنفسهم أمام عدوهم.

و(نعاء) أبلغ في الدلالة علي طلب النعي وإظهار خبر الوفاة من قولنا (انع)، فالشاعر لم يأت بصيغة اسم الفعل إلا في حالة تأكيد تحقيق وقوع النعي ممن يطلبه منه، وأنه مما لا ترخص في تحقيقه أو تراخى في الاستجابة له.

---

١ – ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية للجوهرى: ٦/ ٢٥١٢ (نعي)، وأساس البلاغة للزمخشري: ٢/ ٢٨٧، (نعي).

ومن المعهود في لغة العرب أنه إذا أريد بالفعل المبالغة في معناه أخرج عن معهود لفظه، فيكون في العدول اللفظي إعراب عن المبالغة في المعنى[١].

ويضاف إلى ذلك أن اسم الفعل إنما هو رمز جامع لمعاني كلمات كثيرة، فيقوم بتصوير ما يقوم به اسم الفعل وحده، فقول الشاعر (نعاء حميدا) ليس معناه: (انع حميدا) سواء بسواء، ففيه دلالة علي القرب والتمكن وطلب النعي، فمقام (انع) غير مقام (نعاء)، فكان في اسم الفعل اختصار آخر يرمي به إلى الامتثال قبل أن تتباعد عنه تلك السرايا، ولا يتحقق مراده ومبتغاه.

كما أن كلمة (نعاء) ألصق بالمقام وأوقع في تحقيق الغرض المراد، فقد تميزت بميزة أخرى عن كلمة (انع) جعلتها مصورة لحالة الشاعر النفسية ومبينة عن خفي حسه ومكنون فؤاده.

إن امتداد الصوت بحرف الألف -في وسط هذا الكلمة- جعلت الشاعر يفرغ قدرا من توتره مع هذا الامتداد، ويخفف عن نفسه شيئا من زفرات نفسه المكلومة وما يعتصر فؤاده من الألم والأنين، فلعل ذلك يشفي غلته، ويفرج غمته.

---

١ - راجع: الخصائص لابن جني: ٣/ ٣٧، وصور الأمر والنهى في الذكر الحكيم للدكتور/ محمود توفيق محمد سعد: ٣٦، مطبعة الأمانة – القاهرة ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.

كما أن امتداد صوت الألف مكن للشاعر أن يصل رجاه ومبتغاه إلى أكبر عدد ممكن، فهذه الكلمة مناسبة للقيد الذي يأتي بعدها (للسرايا)، فرفع الصوت بذكر وفاة هذا الرجل يأمل به الشاعر أن يصل إلي الجنود المحاربة لحثهم علي القتال ودفعهم إلى بذل أنفسهم عند مواجهة عدوهم.

علي أن الشاعر يريد أن يخلد ذكر هذا المرثي ويبقي أثره؛ ولذا فقد أعاد ذكره باسمه صريحا (حميدا) -مع أنه قد سبق ذكره بالاسم الظاهر- وحتى لا يكون في طي النسيان، وتتوارى أمجاده بمرور الأيام، فهو وإن كان طوي من الحياة؛ إلا أنه مذكور في العقول دائما ومخلد في الأذهان أبدا.

كما أن في ذكر هذا الاسم وترديد الشاعر له ما يخفف آلامه ويداوي جراحه.

ولما كان ذلك المرثي ثبت الجنان، جريء الصدر، رابط الجأش، فقد خص الشاعر نعيه وتعداد مآثره ومناقبه للسرايا[1] دون غيرها؛ ليكون مثالا يحتذى، ونبراسا يقتدى لهؤلاء الجنود عند لقاء عدوهم، والذب عن أرضهم.

---

١ - السرايا: جمع سرية، وهى طائفة من الجيش يبلغ أقصاها أربعمائة، سموا بذلك لأنهم يكونون خلاصة العسكر وخيارهم، من الشيء السري. لسان العرب: ١٤/ ٣٨٣ (سري).

كما أن هذا القيد يشير إلى أن صرامة بأس حميد ورباطة جأشه كانت أبرز صفاته الخلقية وأوضحها، فقد كان مسعر حرب وخواض غمرات؛ ولذا فقد حق للسرايا أن تحذو حذوه، وتقفو أثره حتي تكون الدائرة لهم والنصر حليفهم.

والغدو هو "سير أول النهار، نقيض الرواح "[١]، وإنما خص الشاعر ذلك الوقت لأنه وقت الغارة علي الأعداء.

والتعبير بأداة الشرط (إذا) في تلك الجملة إشارة إلي تكرار أمر خروج السرايا للقتال، وأنه أمر معتاد ومتجدد، ولا يخفى أن في هذا الأمر تكرارا لنعيه وذكرا لمحامده ومناقبه.

خروج الكلام عن مقتضى الظاهر:

من المقرر والثابت عند العلماء أن الكلام يرد على مقتضيات الأحوال، وبحسب ما يقتضيه المقام، وعلي ذلك يجري نظم الكلام، ويكون ظاهر الحال هو الذي يحكم المتكلم ويوجهه، وضابط ذلك كله هو قانون النحو العربي وقواعده.

الإظهار والإضمار:

الأصل في مسألة الإضمار والإظهار هو وضع كل من المضمر والمظهر في مكانه اللائق به، وعلى وفق قواعد النحو المعروفة، بحسب مقتضى القياس الوضعي الذي عليه سنن العرب في كلامها، والخروج

---

١ - السابق نفسه:١٥/ ١١٨ (غدو).

عن ذلك خروج عن المقتضى الظاهر الذي هو القياس الوضعي في كلام العرب.

والإظهار والإضمار في الكلام إذا خرج عن مقتضى المظاهر، فإنما يخرج لنكتة بلاغية، ولغرض في سياق الكلام يريد المتكلم زيادة تقريره، أو تعميمه، أو تعظيمه، أو الاعتناء به، أو العناية بما أسند إليه، أو لغرض آخر يسهم في تحديده سياق الحديث، وقرائن الأحوال، ويدرك ذلك من أوتي حظا من البصر بأساليب البيان، وكان ذا حس بلاغي مرهف.

ومن وضع المظهر موضع المضمر ما جاء في قول الشاعر:

أللدَّهر تبْكي أم على الدَّهر تجْزع

فإنه من الواضح أنه لو قيل: (أم عليه تجزع) لكان الضمير عائدا على (الدهر) ومؤيدا معناه، من حيث الدلالة النحوية أو الدلالة المنطقية، ولكن يبقى لكلمة (الدهر) من القدرة على إثارة قدر كبير من الخواطر لا ينهض الضمير بشيء منها.

فالإظهار في موضع الإضمار جاء لتأكيد التوبيخ وتشديد الإنكار، والإيذان بأنه لا ينبغي أن يكون هناك بكاء ولا جزع على هذا الدهر العنيد الذي لم يكن صادقا في حبه ووده وإخلاصه للشاعر، وإنما كشر عن أنيابه وقلب له ظهر المجن، وتركه وحيدا فريدا يجابه أهوال تلك النكبة المفجعة، والرزية الموجعة بفقد هذا المرثي.

والمقابلة بين حرفي الجر الداخلين علي كلمة (الدهر) توحي بهذا الأمر وتؤكده، فاللام -بما تقيده من معنى الا ختصاص والتعليل[١]- تصور حديثا رقيقا، وبكاء خافتا دار بين الشاعر وبين هذا الدهر، يشكو الشاعر فيه آلامه وأحزانه التي ألمت به وأفجعته؛ بسبب فقد هذا الرجل.

على أن المقابلة بين هذين الحرفين قابلهما ترقٍ في متعلق كل منهما؛ فالجزع أشد من البكاء وأقوى منه؛ لأن الجزع حزن يصرف الإنسان عما هو بصدده ويقطعه عنه[٢].

فهذه الكلمة توحي بعدم الرضا بالواقع وعدم الاستسلام له، بل وتحدٍ له أيضا، ومحاولة الفرار منه، وعدم الخنوع لهذا الدهر والخضوع لرغباته.

وقد يكون الغرض من وضع المظهر موضع المضمر هنا هو دفع توهم غير المراد؛ إذ لو قال (أم عليه تجزع) لربما تبادر إلى الوهم أن الضمير يرجع إلى المرثي وليس إلى الدهر، فأعاد ذكره مرة أخرى احترازا عن هذا الوهم.

---

١ - راجع هذا المعنى بشيء من التفصيل في كتاب: الجنى الداني في حروف المعاني للمرادي: ١٠٩، تحقيق الدكتور/ فخر الدين قباوة، والأستاذ/ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ - ١٩٩٢ م.

٢ - راجع: لسان العرب ٨/ ٤٧ (جزع).

ضمير الشأن:

ومن صور خروج الكلام عن مقتضى الظاهر في تلك العينية ما جاء في قول الشاعر: (إنها سهام المنايا رائحات ووقع)، فهذه جملة لا تشبع منها النفس لإيجازها الشديد، وكلماتها السهلة، وتصويرها البارع، وثراء معناها ثراء لا حدود له.

والضمير في قوله (إنها سهام المنايا) ضمير الشأن والقصة؛ لأن الجملة بعده ذات معنى له شأن وخطر، أي: فإن الشأن والقصة هو مضمون الجملة بعد الضمير، والمراد: سهام المنايا رائحات ووقع.

وموقع (إنّ) في هذا المقام يفيد معنى التعليل للجملة السابقة، وموقع ضمير الشأن معها أفاد الاهتمام بهذا الخبر اهتمام تحقيق؛ لتقع الجملة _الواقعة تفسيرا له_ في نفس السامع موقع الرسوخ.

والسر في تصدير الجملة بضمير الشأن التنبيه من أول الأمر على فخامة مضمونها وجلالة حيزها _مع ما فيه من زيادة تحقيق وتقرير_ فإن الضمير لا يفهم منه من أول الأمر إلا شأن مبهم له خطر جليل، فيبقى الذهن مترقبا لما يفسر به ويزيل إبهامه، فيتمكن عند وروده عليه فضل تمكن؛ لأن للبيان بعد الإبهام والتفصيل بعد الإجمال أثرا حسنا في النفس ووقعا جميلا.

على أننا لو وضعنا الاسم الظاهر موضع الضمير في الأسلوب، فقلنا: (إن الشأن أو القصة سهام المنايا..) فإننا نجد الفخامة قد ولت

والروعة قد زالت؛ لأنه لم يتقدم عندئذ ما ينبه ويثير النفس إلى التفتيش والتنقيب عن مفسر لما أبهم؛ ولذا نجد ضمير الشأن والقصة لا يستعمل إلا في الأمور المهمة، والأخبار ذات البال، والمعاني الجليلة.

ولما كانت الجملة السابقة متضمنة إشارات وإيماءات -تثير في النفس المتلقية تساؤلا- أسعفتها الجملة الثانية بما يزيل التردد، ويجيب عن هذا الهمس، فأدخل التوكيد في العبارة ليواجه هذا التردد.

فقوله (إنها سهام المنايا..) جاء مؤكدا لأنه تعليل لهذا النصح والإرشاد، وكأنه حين نصح نفسه وحثها على الصبر والثبات -كما سبق وأن عزى غيره وواساه في نكبته ومصابه- تطلعت النفس المتلقية إلى معرفة سبب ذلك، وصارت كأنها مترددة، فأسعفها بهذه الجملة المؤكدة.

علي أن الشاعر لو قال: (فسهام المنايا رائحات ووقع) هكذا كلاما مرسلا من غير توكيد "لم تكن الصياغة أشبه بالفطرة الواعية لأسرار النفس، عبارة الشاعر أفضت إلى اختلاجة النفس المتلقية، واستشفت حاجتها إلي التوكيد، وجاءت علي مذهب الكلام الأول"[١].

ويطالعنا -بعد ذلك- تلك الصورة التشبيهية البارعة في قوله (سهام المنايا) لترسم ما يجيش في خلجات نفس الشاعر، ومكنونات فؤاده من هم وأسى، وضيق وشجى.

---

١ - خصائص التراكيب، د/ محمد أبوموسى: ٨٥.

فقوله (سهام المنايا) من إضافة المشبه به للمشبه، فالناس في الدنيا أغراض تتنصل فيها سهام المنايا، كأن من غاب لم يشهد، ومن مات لم يولد.

وقد وُفق الشاعر في اختيار المشبه به في هذا المقام، لكنه ربما يدور في خلد القارئ محاولة البحث والتفتيش عن وجه الشبه بين طرفي التشبيه في تلك الصورة البديعة، فأي وشيجة وصلة، وعلاقة وآصرة بين المنايا والسهام؟!

السهام فيها قوة فتك، وشدة بطش، ودقة تصويب -لا سيما إذا كان الرامي قديرا جديرا متمكنا- ولا يمكن ردها ودفعها، وكذلك المنايا، فإذا جاء الأجل فلا مفر منه ولا راد له، فلكل إنسان أجل معلوم ينتهي إليه بقاؤه في الدنيا، فإذا انقضت مدته، وحان وقته، لا يؤخر ساعة ولا يقدم ساعة.

فاختيار هذه الصورة التشبيهية فيها نوع من التسلية والتعزية للشاعر؛ لأنه إذا كانت المنية هي المصير المحتوم، والنهاية الأكيدة لكل حي؛ فليس عليه إلا أن يصبر ويتجلد، ويرضى بما قدره الله وأنفذه.

والموت يأتي كل محتجب ولا يستأذن، فلا يجمل بالمرء أن يغتر بالبقاء ويطمئن إلى هذه الدنيا، فالناس وفد البلى وسكان الثرى؛ ولذلك جاء ختام البيت بقوله: (رائحات ووقع).

فهناك ترابط محكم، وتتابع بديع للمعاني التي يريد الشاعر أن يصدع بها مخاطبا العقول والأفئدة، ويتجلى ذلك في اختياره للكلمات التي يعبر بها عما يحسه ويشغله، فلما كان أمر المنية نافذا ووقوعها محققا، جاء الشاعر بكلمة (رائحات) لتؤكد هذا المعنى وتصوره أبلغ تصوير.

وأصل كلمة (الريح) تحرك الهواء وتموجه، واستعيرت _هنا_ للغلبة، ولعل الوجه الجامع في هذه الاستعارة هو أن الريح لا يمانع جريها ولا عملها شيء، فشبه بها الغلبة والحكم، ومن ذلك قول الشاعر[١]:

يا صاحبي ألا لا حيّ بالوادي إلا عبيدٌ قعودٌ بيْن أذوادِ
هل تنظران قليلاً رَيْث غفلتهم أو تعْدُوان فإنّ الريحَ للعادِي

---

١ - هو سليك بن سلكة، ومناسبة الأبيات أنه مر مع صاحبيه بجوف مراد واد باليمن، فوجدوا إبلا قد ملأته، فقال لهما: أنتظراني هنا حتى آتي الدعاء فأعلم خبر الحى أقريب أم بعيد، فلم يزل يلاطفهم حتى أخبروه بمكان الحي –فإذا هم بعيد– فقال لهم: ألا أغنيكم؟ قالوا: بلى، فتغنى بأعلى صوته بالبيتين، فأتاه صاحباه فاستاقوا الإبل.

والزود من الإبل: من ثلاثة إلى عشرة، وأتنظران: من أنظرته إذا أخرته، والريث: التأخر والتواني،= وتعدوان: من العدو وهو سرعة السير، واستعار الريح للدولة والأمر النافذ، بجامع النفوذ من كل. راجع: هامش الكشاف: ٢/ ٢١٩، رتبه وضبطه وصححه: محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الرابعة ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦ م.

والتعبير بالاسم يؤكد على ماصدر به البيت من أسلوب الأمر (تعز) من معاني الصبر والسلو والتجلد، فالمنايا رصد للفتى حيث سلك، وكل سيساق إلى ما هو لاق.

كما أن التعبير بالاسم يشي -من طرف خفي- بالزهد في الدنيا، ويدعو إلى الإعراض عنها، وقلة الأسف عليها، فالحي يدفن الميت، والآخر يمشي علي هام الأوائل، فلا نخلو من فقد ودفن ثم لا نعتبر بمن ندفن، بل ندوس عليهم غير معتبرين بهم.

وكلمة (وُقع) تصور تلك الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر بسبب فقد هذا الرجل، وما يكتنفه من ضيق وشجى، فهذا الكلمة غالبا ما تأتي في سياق الشدة والمكروه[١]، وأكثر ما جاء في القرآن من لفظ (وَقَع) كان في العذاب والشدائد[٢].

---

١ - ومن ذلك: المواقعة فى الحرب، والإيقاع يقال فى الإسقاط، وفى شن الحرب بالوقعة، ووقع الحديد: صوته.. وكل سقوط شديد يعبر عنه بذلك، وأوقع به ما يسوءه كذلك، وعنه استعير الوقيعة في الإنسان، والحافر الوقع: الشديد الأثر. راجع المفردات للراغب: ٨٨٠ ، ولسان العرب: ٨/ ٤٠٣ (وقع).

٢ - من ذلك قوله تعالى: "إذا وقعت الواقعة. ليس لوقعتها كاذبة" سورة الواقعة (١،٢)، وقوله تعالى: "سأل سائل بعذاب واقع" سورة المعارج الآية (١)، وقوله تعالى: "فيومئذ وقعت الواقعة " سورة الحاقة الآية (١٥)، وقوله تعالى: " ووقع القول عليهم بما ظلموا " سورة النمل الآية (٨٥).

التجريد:

ثمت ظاهرة تتبدى ملامحها في مطلع تلك القصيدة، هي أننا نلمس في الأبيات الأولى درجة واضحة من التكثيف والتركيز؛ الذي يدل على نوع من صدق الانفعال، وتوتر العاطفة التي تبدو مشحونة بما يعتمل في وجدان الشاعر.

وإن شئت برهانا صادقا ودليلا واضحا علي ذلك؛ فتأمل ما استهل به الشاعر أبياته، حيث يقول مخاطبا نفسه: (أللدهر تبكي أم على الدهر تجزع).

فقد جرد الشاعر من نفسه شخصا آخر يخاطبه ويبُث إليه همومه وأنينه، فلعله بذلك يخفف عنه شيئا من أحزانه وآلامه.

فأسلوب التجريد -الذي استهل به الشاعر قصيدته- يشي- إلي أنه يحتاج إلى مشجع أو متعاطف مقدر لحماسته، كما أنه يطمع -أيضا- في الائتناس والمؤازرة، متوسلا بالاتكاء علي الخيوط الإنسانية المشتركة التي تجعل الإنسان يعاني أزمة واحدة، ويواجه قوى واحدة عبر الزمان والمكان.. وهذا ما يواصل النص تأكيده ومزيد إيضاحه.

ويلمح في أسلوب التجريد -أيضا- مغالبة بين نفسه الجادة - التي تنشد التجلد والصلابة وقوة التحمل- وبين واقع أليم يعيشه الشاعر ويكابد فيه الأهوال والأحزان بفقد هذا الرجل الذي أُودع اللحد البلقع، ولكن هذه المغالبة لم تمكث طويلاً بل سرعان ما سقط

الشاعر واستسلم لأحزانه وأوجاعه، وهو ليس بدعا في هذا الأمر، فالمصائب والنكبات والرزايا تصيب كل إنسان يعيش في هذه الحياة، ولا ينجو أحد من براثنها (وما صاحب الأيام إلا مفجع).

الفصل الثاني:
الإيقاع فى عينية علي بن جبلة، وجاء في ستة محاور:

المحور الأول: الطباق.
المحور الثاني: الجناس.
المحور الثالث: التصريع.
المحور الرابع: جرس الكلمات.
المحور الخامس: مشاكلة اللفظ للمعنى.
المحور السادس: الوزن الشعري

للإيقاع أدواته المختلفة التي يتكئ عليها الشاعر عن طريق توظيف إمكانات اللغة الصوتية واستثمارها إلي أبعد حد، وقدرته – أيضا- على خلق إيقاع متميز، متعدد الدلالات.

وقد ذكر العلماء أن الإيقاع تجانس صوتي من خلال اختيار دقيق للألفاظ، يؤدي إلى تجسيد المعنى مبطنا بالوقع المريح في الأذن، مما يولد إحساسا بالرضا، فيتخلق التجاوب، فالمعنى الموقع ألصق بالنفس من المعني المعرى من التوقيع، ومن ثم يكون الجمال[١].

كما أن أدوات الإيقاع متعددة ومتنوعة، ولعل من أبرزها: الطباق الموقع، والجناس، والتصريع، والبحر الشعري وعلاقته بالإيقاع، والغرض الذي لأجله أنشأ الشاعر قصيدته.

---

١ – راجع: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي – الجملة والخصائص، د/ منير سلطان: ٢١٧، الناشر: منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

على أن ابن جبلة في عينيته –هنا– لا يتعمد التعبير بهذه الأدوات في عمله سعيا إلي الزركشة الفارغة، أو التحسين المفتعل، لكنه يقيم عمله بناء على أصول معمارية، وهندسة فنية منضبطة، تشكل في النهاية قصيدته التي بدأها من المطلع، فلا يتسرب إليها الخلل أو الوهن أو الفصام الفني.

الطباق:

الطباق هو إيراد كلمة مع ما يضادها في المعنى، وهو لون من التلوين البياني، وأداة لتجميل الكلام، ونمط من أنماط الصنعة[١].

وفن الطباق –بمكوناته المختلفة– في عينية علي بن جبلة يسعى إلى تحقيق التوازن، أو تحقيق الشمول، أو الإيجاز، أو تجسيد الحركة، كل منها على حدة، أو مضافا بعضها إلي الآخر.

وتجلى ذلك من خلال التراكيب بما فيها من صور وإيقاع. والإيقاع في الطباق يضيف إليه قوة في الجذب، ولصوقا بالأذن، وتعميقا للفكرة.

---

١ – راجع تعريف الطباق في: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكرى: ٣٠٨، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، ١٤١٩هـ، والإيضاح مع البغية: ٤/ ٥٧٢ وما بعدها، وعروس الأفراح فى شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكي: ٢/ ٢٢٥ وما بعدها، تحقيق: الدكتور عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية –بيروت، الطبعة الأولى١٤٢٣ هـ – ٢٠٠٣م.

وكان أول صور الطباق ما جاء في صدر تلك العينية، حيث يقول ابن جبلة:

أَللدَّهْر تبْكي أمْ على الدَّهْر تجْزعُ

فقد طابق الشاعر بين الحرفين (اللام) و (على) مع أن مدخولهما واحد (كلمة الدهر).

ولا يخفى أن الطباق بين الحرفين –هنا– يصور حالة الذهول والاضطراب النفسي الذي وصل إليه الشاعر بفقد هذا المرثي.

وأقصد بالتوازن –هنا– تساوي القوى المتضادة في الأثر والنتيجة، فمع تنافر تلك القوتين إلا أنهما حققا قوة واحدة، جعلتهما قطبي رحى ثابتة، لا هي إلى اليمين تنجذب، ولا إلي اليسار تتجه.

فالطباق بين الحرفين قد سوى بين وقع البكاء للدهر مع وقع الجزع له نفس الشاعر، أو في نظره، فخرج التركيب إلي معني الاستياء، أو التحسر، أو الذهول، أو غيرها من معان متشابكة، تستشف من النص وتتبدي منه.

وأما عن تحقيق الطباق للشمول والإيجاز وتجسيد الحركة، فتأمل ما ورد منه في قول الشاعر:

١٠-	وَكَان حَمَيْدٌ مَعْقِلاً رَكَعَتْ بِهِ	***	قَواعِدُ ما كانت عَلَى الضَّيْمِ تَرْكَعُ

فطباق السلب[١] وقع بين: (ركعت) و (ما كنت.. تركع)، وهنا يتطابق الحدثان، أو يتقابل الإطاران، ويتحقق الطباق، طباق يبن أحداث لا بين أفعال.

علي أن الطباق –هنا– يبرز قوة حميد وشجاعته، وشدة بأسه على الأعداء، وكيف اقتحم عليهم معاقلهم الحصينة، ومواقعهم المنيعة التي كانت تتأبى على أسلافه.

فالإيقاع –هنا– يحيط بآمال هؤلاء الأعداء، ويبدد شملهم، ويفرق وحدتهم، والفعل (ركع) فيه ما فيه من التسلط والقهر، والسيطرة والتمكن، ولا يدع من الآمال –لهؤلاء الأعادي– آمالا يحلمون بها، ولا من المآل شيئا يصيرون إليه.

وبذا يكون حميد قد قدم بطولات وتضحيات لم يفعلها سابقوه، ولم يتمكنوا منها أصلا؛ ولذا نرى الشاعر يقدم الجار والمجرور (به) على الفاعل (قواعد)، ويصير (الركوع) لحمة الأسلوب.

---

١ – هو ما كان أحد طرفي الطباق مثبتا والآخر منفيا، أو أحدهما أمرا والآخر نهيا، وهذا يعني أن المعنى يكون واحدا ويستعمل مرة مثبتا وآخر منفيا، أو مرة مأمورا به وأخرى منهيا عنه فى كلام واحد.. راجع: الإيضاح مع البغية ٤/ ٥٧٤، وعلم البديع للدكتور/ بسيونى فيود: ١٤٦.

كما أنه تصير كلمات (معقل وقواعد والضيم) سداها، وهي ذات إيقاع عال يغطي أجزاء وتفصيلات عدة، ولا يخفى أن جمال التركيب قد برز مع الطباق في إيجاز المعني -أيضا.

ومن طباق الإيجاب[١] في عينية علي بن جبلة ما جاء في قوله:

٣٠-	وأَيْقَظَ أَجْفَاناً وكان لها الكَرَى	***	ونَامَتْ عيونٌ لَمْ تكُنْ قَبْل تَهْجَعُ

فقد طابق الشاعر بين قوله (أيقظ) و (نامت)، ووظيفة الطباق –هنا- لا تقف عند هذا الزخرف وتلك الزينة الشكلية، بل تتعداها إلى غايات أسمى، وإلا كان هذا الجمع عبثا وضربا من الهذيان.

فالطباق في هذه البيت هو العمود الفقري الذي يعتمد عليه اعتمادا عضويا، ولا يعني هذا أن طباق الإيجاب –هنا- كان استدعاء لغويا سهلا لكلمة (أيقظ) ونقيضها، بل سنلحظ أن ابن جبلة قد وظف هذا التضاد لصالح الأسلوب الذي يذكره، والمعنى الذي يريد أن يقرره.

الشاعر –هنا- يقرر أن فقد هذا المرثي قد أتعب أناسا وأهمهم وأغمهم، وظلوا يقظين يفكرون في فقد هذا الرجل، وما آل إليه حالهم من ضياع ركن ركين كانوا يلجأون إليه، ويجأرون له، ويعتمدون عليه في جل أمورهم وشئون حياتهم.

---

١ - وهو ما كان المعنيان المتضادان فيه مثبتين معا – كما فى هذا البيت– أو منفيين معا، كما فى قوله تعالى: "ثم لا يموت فيها ولا يحي" الأعلى (١٣).

وفي المقابل كان هناك أناس آخرون قد فرحوا واغتبطوا بموت هذا الرجل، ومالوا إلى الدعة، وخلدوا إلى الراحة، بعد أن كانوا لا يستطيعون أن ينعموا بها، ولا يذوقوها حال حياة هذا الرجل وقبل مماته.

فأسلوب الطباق يشي -بطريق خفي- إلى شجاعة هذا الرجل وصرامته وشدة بأسه، وأصدق دليل على ذلك ماختم به الشاعر بيته، حين قال: (لم تكن قبل تهجع).

فأعداء حميد لم يعرفوا للراحة طعما، ولم يستطع النوم أن يداعب عيونهم حال حياته؛ إذا الهجوع هو "النوم ليلا"[١].

علي أنه في جملة الطباق ما يشير إلي قلة أحباب هذا المرثي -الذين اغتموا بموته و خلدوا ذكراه- وكثرة أعدائه الذين فرحوا بموته واطمأنوا به، وذهبوا في سبات عميق، قد حرموا منه أمدا بعيدا، وزمنا طويلا.

فهذا المعنى قد برز وتجلى من الإتيان بجمع القلة (أجفان) في صدر البيت، ثم قابل هذا المعنى بجمع الكثرة (عيون) مع هؤلاء الأعداء.

---

١ - القاموس المحيط: ٧٧٤ (هجع).

كما أنه يمكن أن ننظر إلي الإيقاع –هنا– بعيدا عن المعنى المباشر، وعن الجمل الخبرية، وقد حرص الشاعر أن يجعلها جملا فعلية ماضوية (أيقظ أجفانا –كان لها الكرى– نامت عيون).

فهذه الجمل تتلاءم مع طبيعة الحدث والمقام والغرض العام للقصيدة_أيضا، كما أنها تصور ما يجيش في صدر الشاعر من حزن كامن، ومشاعر متأججة علي رجل قد مضى- زمانه وانقضى- عهده، وانقطعت الآمال والسبل في لقائه والائتناس به.

فالطباق –كما رأينا في هذا البيت وغيره– من الفنون التي تتعامل مع المعنى وتقتضيه، ولا يحرص الشاعر علي الإيقاع إلا إذا جاء عفوا بلا تعارض مع الوفاء بالمعنى، ولم يلتفت الأقدمون إلي دور الطباق في السياق، ولا إلى أثر السياق في الطباق؛ لأن شاغلهم الأكبر كان اصطياد الطباق اللغوي الذي أوضحه لهم الخليل وسيبويه[1].

ومن مواضع الطباق اللطيف الذي وراءه مغزى دقيق، ما جاء في قول ابن جبلة يصف خيل حميد، التي كانت تغير علي الأعداء، وتعود بالأسلاب والغنائم:

١٩-	وَلَمْ يَبْعَثِ الخَيْلَ المُغِيرةَ بالضُّحَى	***	مِراحًا وَلَمْ يَرْجِعْ بِهَا وِهْيَ ظُلَّعُ

١ - راجع تفصيل هذا الأمر في كتاب: البديع لعبدالله بن المعتز: ١٢٤، تحقيق: كراتشكوفسكي، دار الجيل– بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

فهذا البيت قد اشتمل على موضعين للطباق اللطيف، اكتسى الكلام بهما جمالا، وزاد بهاء ورونقا، مما انعكس على المعنى والغرض المراد.

وجاء أول هذين الموضعين بين قوله (لم يبعث) و (لم يرجع)، وهو من طباق الإيجاب؛ حيث إن المعنيين المتضادين منفيان معا.

وأما الموضع الآخر _وهو من الطباق المعنوي أو الطباق الخفي[1]_ فجاء بين (مراح) و(ظلّع)؛ إذ المراح _وهو القوة والنشاط[2]_ يقابله الضعف والكسل والخمول.

على أن الشاعر قد جمع بين (المراح) وما يتعلق بمقابله، وهو (الظلع)؛ إذا الظلع _وهو العرج _ ناشئ عن ضعف وإعياء بسبب كثرة الأسلاب، وعظم الغنائم التي ترجع بها الخيل من الإغارات والمعارك.

---

١ - معظم البلاغيين جعلوه ملحقا بالطباق نظرا لخفاء التضاد فيه، وقد عرفوه بأنه "الجمع بين أمر وما يتعلق بمقابله". راجع: الإيضاح مع البغية: ٤/ ٥٧٩، وعلم البديع للدكتور/ بسيونى فيود: ١١٤ وما بعدها ومما يحمل على هذا النوع من الطباق فى تلك العينية، قول ابن جبلة: "رائحات ووقع"، وقوله: "تذاد وتوزع"، وقوله: "تقسم وتجمع"، وقوله في ختام تلك العينية: "حوى وبذل". وقد اكتفيت بمثال واحد بالشرح والتحليل مخافة الوقوع في الملل والسآمة والتكرار والمذموم.

٢ - لسان العرب: ٢/ ٥٩١ (مرح).

وهذا الطباق لم يكن زينة بديعة، حسنت المعنى، وإنما هو جزء أصيل من تفكير الشاعر وتعبيره، ولولاه ما كان قادرا على البوح بما يحرقه أو يكويه من فقد هذا المرثي، الذي فقد بسببه معنى الحياة وأسبابها.

إن هذا البيت معبر عما يشي في نفسه، بل هو رائع _أيضا، وروعته جاءت من مصادر شتى، من جملتها قدرة الشاعر على حسن المقابلة بين المتضادات..

فالطباق _هنا_ يبرز موقفين متباينين وحالين متغايرين؛ لبيان شجاعة حميد وقوته، وكثرة إغاراته على الأعداء، وأنه لم يبق لهم شيء ينتفعون به، فالخيل المحاربة لا ترجع من المعارك إلا وهي محملة بالغنائم ومثقلة بالأسلاب.

ولا غرو في ذلك، فالطباق _كما تبين لنا وعايشناه في تلك العينية_ أساس من أسس التفكير والتعبير الإنساني، وليس زخرفا من القول، أو زينة يمكن الاستغناء عنها..

فقد رأينا - في أكثر من موضع - خيوطا متضافرة، تتعاون فيما بينها لتنظم صورة طباقية، أبداعها ابن جبلة وأحسن توظيفها في الكشف عن مكنون نفسه.

وفن الطباق أوضح مؤشر على ما أذهب إليه، إنه يحتاج إلي عمق فكر، وسعة ثقافة، وتحليق في التجريد الفلسفي، وجرأة في تناول

مفردات اللغة؛ الأمر الذي لمسناه بجلاء في تلك العينية التي رثى بها ابـن جبلة حميدا الطوسي.

وفي ختـام حـديثنا عـن الطبـاق نلحـظ أن ابـن جبلـة يعتمـد عـلي الطبـاق كثـيرا في تلـك العينيـة في تلـوين موسـيقاه الشـعرية؛ إذ إن إيقـاع الطبـاق يقـوم عـلي التضـاد[1] والمخالفـة في الأشـياء والمعـاني، وهـذا ميـدان رحب لإجراء المقارنات التعبيرية والتصويرية والإيقاعية في شعره.

علي أن ابن جبلـة لم يخـرج في اسـتخدام الطبـاق عـن إطـار الثقافـة العربية المألوفة، ولم ينتقل به إلى الإطار الفلسفي المعقد الذي نراه عند أبي تمام _مثلا، مكتفيا بالجمع بين الشيء وضده في تعبيره أو تصويره بشكل سطحي لا عمق فيه، وكأنه لا يهدف من إيـراده في شـعره سـوى الإدراك الحسي لا الإدراك العقلي الذي يتطلب إعمال الذهن، وتحريك الخيال.

الجناس:

وهو نمط من أنماط الصنعة، وقد حظي لدى الأقدمين من علـماء البلاغة بتعاريف شتى، لعل من أقدمها تعريف قدامـة بـن جعفـر في نقـد الشـعر حـين حـده بأنـه "اشـتراك المعـاني في ألفـاظ متجانسـة عـلى جهـة الاشتقاق"[2]، وهو أتم من تعريف ابن المعتز لـه بأنـه "أن تجـيء الكلمـة مجانسة أختها"[3].

---

١ - راجع: مفتـاح العلـوم للسـكاكي: ٤٢٣، تحقيـق: نعـيم زرزور – دار الكتـب العلمية – بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م.

٢ - نقد الشـعر لقدامـة بـن جعفـر: ٦١، مطبعـة الجوائـب – قسـطنطينية، الطبعـة الأولى ١٣٠٢ هـ.

٣ - البديع لابن المعتز: ٥٥.

وإذا كان ابن جبلة قد أكثر من الطباق في عينيته، فإنه قد أتى بالجناس بأنواعه المختلفة[١] -أيضا، مكررا هذه الظواهر الصوتية بدرجات متفاوتة في قصيدته، فهو ينوع بين كلماته المتجانسة، ويختار الأصوات الأولى منها أو الأخيرة أو الوسطى، أو أنه يعتمد على تغيير مواقعها، فيوردها في أول البيت أو وسطه أو آخره.

فالشاعر حاول أن يفتن في استخدام الجناس ، ولكنه –أيضا– لم يخرج به إلي التعقيد أو الغموض، كما قلنا في استخدامه للطباق.

والحق أن الصوت الصادر من الكلمات المتجانسة يستمد قيمته الفنية –أيضا– من موقعه، ومما يحدثه من أثر في التوازن الصوتي للقصيدة عموما؛ إذا الجمال الصوتي يكمن في ضبط حركة الأصوات الصادرة من الكلمات والأوزان والقوافي -كما ونوعا ومقدارا- ضمن معايير التناسب والتكامل والانسجام في البنية الإيقاعية للقصيدة.

ومن الجناس التام ما جاء في قول الشاعر:

١٢-	حِمَامٌ رَمَاهُ مِنْ مَوَاضِعِ أَمْنِهِ	***	حِمَامٌ كَذَاكَ الخَطْبِ بالخَطْبِ يُفْدَعُ

ففي هذا البيت يجانس بين (حمام) و(حمام)؛ إذ الأولى يقصد بها هذا المرثي، والثانية يقصد بها الموت، والذي يتبادر إلى الذهن سؤال عن علاقة المعنى بالجناس، أيهما قاد الآخر؟ هل قاد المعنى اختيار ابن جبلة

---

١ - أقصد بذلك: الجناس التام، والناقص، واللاحق. راجع تعريف هذه المصطلحات بشيء من التفصيل فى كتاب: مفتاح العلوم: ٤٢٩.

للألفاظ المتجانسة؟ أم كان يحقق الجناس ويتموج معه المعنى حسبما اتفق، طالما أنه في الغرض العام للرثاء؟

أعتقد أن العكس هو الصحيح، فغزارة الألفاظ لدى ابن جبلة أعانته علي سهولة الاختيار الصائب بين المترادفات، والاشتقاق الصحيح بين الألفاظ.

والدليل علي ذلك أننا لم نحس نبوا في المعنى، أو افتعالا في التصوير، فهو يخاطب نفسه ويتعجب مما آل إليه حال المرثي من لحد ضيق وعجز في التصرف، بعد أن كان يذل الأعداء ويخضعهم، ويجعلهم يدينون له راغمين صاغرين.

فحميد قد أصابه الموت ونال منه، وليس ذلك بغريب ولا مستنكر؛ لأن الخطب العظيم، والأمر الجلل، لا يكفه ويردعه إلا خطب عظيم مثله.

لذا أقول: إن الجناس كان جزءا من التركيبة النفسية للموقف، وبما في الألفاظ -أيضا- من روح الحزن والفقد التي أحسها الشاعر وعبر عنها.

ومن الملحق بالجناس في تلك العينية، ما جاء في قول علي ابن جبلة:

١١-	وَكُنْت أَرَاه كَالرَّزَايا رزئْتُها	***	وَلَمْ أَدْرِ أَنَّ الخَلْقَ تَبْكِيه أَجْمَعُ

ففي هذا البيت يجانس الشاعر بين (الرزايا) و (رزئتها) جناس اشتقاق[١]، وفي هذا الجناس فرصة لتكوين المعنى، وتعميقه والتحرك معه في مجالات أوسع -مما يتناسب مع طبيعة ابن جبلة الذهني- الأمر الذي لا يتحقق مع الجناس التام بالدرجة نفسها.

علي أنه ليس معنى ذلك أن أحد نوعي الجناس أبلغ من الآخر، فالكلمة الأخيرة في هذا الأمر إنما هي للتوظيف الفني وما الجناس -بنوعيه- إلا أداة صماء.

والجناس فن الإيقاع بطبيعة تكوينه؛ لأنه عبارة عن كلمتين متتاليتين-متفقتين في الحروف أو مختلفتين في المعنى- ومن خلال التكرار يتحقق النغم، أو الإيقاع.

والشاعر -هنا- يتحكم في المسافة التي تقع بين هاتين الكلمتين المتجانستين -بفاصل أو اثنين أو أكثر- على ما يرى في نظمه للبيت، وحين تكون الكلمتان المتجانستان بلا فاصل تحققان إيقاعا عاليا.

فأنت حينما تعيد النظر في هاتين الكلمتين (الرزايا_ رزئتها) مرة أخرى؛ لا تشعر معي أن الجناس جاء مفتعلا؛ لأنه يصور إحساس الشاعر بمحنته ومصيبته التي ألمت به.

---

١ - ألحقه البلاغيون بالجناس، والمراد به: أن يجمع بين اللفظين الاشتقاق، بمعنى أن يرجع اللفظان المتجانسان إلى أصل واحد فى اللغة. راجع: علم البديع للدكتور/ بسيونى فيود: ٢٨٢.

فوفاة حميد كان وقعها أليم على الشاعر، وكان يظن أنها مصيبة كالمصائب الأخرى التي بلي بها وجربها واعتادها؛ إلا أنه فوجئ أنه ليس وحده الذي أحس بهذا المصاب، وأن الناس كلهم يبكون لفقد هذا المرثي، حزنا عليه وأسىً على فراقه.

والشاعر قد ذكر الاسم أولا (الرزايا)، ثم جاء بالفعل بعده مباشرة -بدون فاصل، فالإيقاع -هنا- مرتفع، وكأننا كررنا نغمة الكلمة مرتين ولم نقصد إلى اختلاف المعنى.

فالإيقاع مع الجناس يجمع بين الارتفاع -لتكرار الكلمتين المتجانستين بلا فاصل- وبين التنوع -لاختلاف الكلمتين المتجانستين في العدد والترتيب والهيئة- مثلما نرى في قول ابن جبلة:

٢٤-	عَلَى أَيِّ شَجْوٍ تَشْتكي النَّفْسُ بَعْدَه	***	إلى شَجْوِهِ أَوْ يذْخُر الدَّمْعَ مَدْمَعُ

فكلمة (دمع) إذا أضفت إليها حرف الميم صارت (مدمع)، وفي ذلك قدرة موسيقية تستميل الأذن، وتوحي بالمهارة اللغوية، والصنعة الفنية البيانية؛ وبذا يكون الشاعر قد وظفه لإيقاعه الصوتي ولأدائه المعنوي.

فالجناس يعد شكلا جميلا، يربط بين كلمتين توهمان أنهما كلمة واحدة، ولكنهما بديلان لكلمتين أخريين مختلفتين في الشكل ومختلفتين في المضمون، مما يجمل النسيج الشكلي للقصيدة، ويوطد العلاقة بالمعنى العام لها.

التصريع:

وهو لون من ألوان الصنعة الفنية في الأسلوب، إذ الشاعر يقسم البيت إلى أقسام، تتفق مقاطع الأقسام في الحرف الأخير والوزن تقريبا، وهو قريب الشبه بالسجع غير أنه يختص بالشعر، أما السجع فقد يقع فيهما.

فالتصريع نوع من التوازن الصوتي ، حيث يقسم البيت الأول من القصيدة إلي شطرين متعادلين، تتجاوب فيه العروض مع الضرب في البيت الأول.

وقد غدا التصريع نمطا موسيقيا ثابتا في الشعر العربي القديم، كالتصيد بالقافية الموحدة، علي الرغم من أن بعض الشعراء الكبار قد عزفوا عنه، ولم يلتزموه في قصائدهم، كما يقول ابن رشيق[١].

وموقع التصريع يحدث توازنا صوتيا ترصيعيا متسقا في مطلع القصيدة، حتي إن بعض الشعراء لم يكتفوا بوقوعه في البيت الأول، بل تجاوزوه إلي الأبيات الأخرى في وسط القصيدة؛ رغبة من الشاعر في رفع نبرة الصوت، وعلو الإيقاع في قصيدته.

وقد التزم ابن جبلة بالتصريع في مطلع قصيدته العينية -التي نحن بصدد دراستها وتناول شيء من أسرارها- حيث يقول:

---

١ - العمدة لابن رشيق القيرواني:١/ ١٧٦، تحقيق الشيخ: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل – بيروت.

١-	أَلِلدَّهْرِ تَبْكي أَمْ عَلَى الدَّهْرِ تَجْزَعُ	***	وَمَـا صَـاحِبُ الأَيَّـامِ إِلَّا مُفَجَّـعُ

فالتصريع بين (تجزع ومفجع) وهو يعطي جرسا موسيقيا، وتجاوبا نغميا يجوب البيت.

على أن ابن جبلة كان يعتمد -في الأغلب- علي التصريع في قصائده ومقطوعاته، وأبياته الشعرية؛ لأنه كان يميل إلى ذوق القدماء من ناحية، ويميل إلى الناحية السمعية أو الصوتية في شعره من ناحية أخرى.

فهذه الظواهر الموسيقية ليست مجرد أصوات صادحة، وإنما هي مرتبطة بحركة النفس المبدعة من ناحية، وبالإيقاع الفني من ناحية أخرى؛ إذ إن الموسيقى الشعرية هي مكون من مكونات الإيقاع، ولا يمكن أن تفصل عن الإيقاع أو اللغة، أو البناء الفني للشعر عموما دون أن تحدث تشويها أو خللا.

على أن طبيعة البحث قد اقتضت شرح الظاهرة الموسيقية في قصيدته وتفصيلها وعرض عناصرها الأساسية التي يمكن أن تنضوي تحت العلاقة العضوية بين عناصر العمل الفني الذي عبر عند عبدالقاهر الجرجاني بـ"النظم الذي تتحد أجزاء الكلام فيه".

يقول عبد القاهر: "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في

الجملة أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك"[١].

فهذه الظواهر الصوتية في القصيدة هي أنغام موسيقية متوازنة ومنسجمة، تشكل في مجموعها الإيقاع العام الذي يسيطر علي جو القصيدة، ويتناسب وموضوعها أو الشعور السائد فيها، فلا بد من النظر إليها من خلال القصيدة والسياق الوارد فيه، لندرك ما تقوم به من تصوير الشعور أو الفكر.

وقد نجح ابن جبلة في استخدامها كأدوات فنية أو وسائل للتعبير عن شعوره وفكره، ولم تتحول عنده إلى غاية مقصودة لذاتها علي حسب معانيه فتفقد فصاحتها وجمالها، وتثقل بالتالي على الأسماع والنفوس.

جرس الكلمات:

وهذه خاصية في قصيدة ابن جبلة جعلت أسلوبه أكثر سلاسة وعذوبة وإيقاعا، وتبدأ هذه الموسيقى في الكلمات من موسيقى حروفها أولا، حيث يتم التآلف بين حروف الكلمة مخرجا وصفة وترتيبا وحركة، ومن مجموع هذه الصفات الصوتية للحروف تتشكل نغمات موسيقية مؤثرة وموحية، تتضافر مع بناء الكلمة وزنا واشتقاقا ونوعا وحركة في تحقيق وحدة موسيقية منسجمة من الحروف والكلمات معا.

---

١ - دلائل الإعجاز: ٩٣.

وقد عني الشعراء العباسيون باختيار الألفاظ وترتيبها وتجويدها أكثر من غيرهم، وجعلوها دليل الفصاحة والبلاغة، حتي بلغ الأمر بالجاحظ أن كان يوصي الأدباء باختيار ألفاظهم الدالة علي معانيهم دون تكلف أو استكراه. يقول الجاحظ: "فإذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف، صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة "[١].

علي أن ابن جبلة قد برع في اختيار ألفاظه، وتحبيرها ونقدها نقدا شديدا حتى تبدو عذبة النطق، سهلة الوقع على الأذن.

يقول ابن جبلة محاولا تسلية نفسه، والربط على قلبه بالصبر على فقد هذا المرثي:

٣-	تَعَـزَّ بـما عَزَّيْـتَ غَـيْرَكَ إنَّهـا	***	سِـهامُ المَنايـا رائحـاتٌ وَوُقَّـعُ

فالقيم الموسيقية الداخلية المنبعثة من الكلمات، تمثل المعنى وتؤديه مستوفية ظلاله وإيحاءاته؛ إذ إن كلا من ألفاظ: (تعز) و(عزيت) و(وقع) ترسم _ بجرسها الموسيقي _ مشهدا حيا للتماسك والترابط، ومحاولة هدهدة النفس، والسعي لإقناعها بمجابهة الواقع والرضا به والاستسلام له.

---

١ - البيان والتبيين للجاحظ: ١/ ٥٩، تحقيق: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٨م.

إن الكلمات -هـنا- تعبر بجرسها عن معانيها الشـديدة، فكلمـة (وقع) -بجرسها الموسيقي الشديد- تصور المنايا بعدو متغلب أو بطامة كبرى، حلت بمكان واستقرت به، ولا سبيل إلى زحزحتهـا والـتخلص منها.

وقـد أسهمت موسيقى الحـروف الجهريـة لتلك الكلمات -مثـل (العين) و(الزاي) و(القاف) -في اشتداد الصوت وعلوه.

وهذا يدل على أن جمال اللفظة يكمن في حسن اختيارها ودلالتها وجرسـها أولا، فـإذا أضـفنا إلى هـذا الجـمال الصـوتي موقعهـا السـياقي، وتفاعلها مع دلالته الصـوتية -أيضـا، أدركنـا القيمـة الفنيـة الموسـيقية في قصيدته.

وهناك ظاهرة صوتية بارزة، لا يمكـن إغفالهـا أو تجاهلهـا، وهـي تكرار صوت الألف هنا، حيث تكرر سبع مرات في هذا البيت.

إن امتداد النفس بصوت الألف يوحي بالمعاناة الشديدة، والمأساة العظمية التي يحسها الشاعر ويعيشها؛ بسبب فقد هـذا الرجـل، وامتـداد النفس -بهذا الصـوت- ربـما يخفـف عـن نفسـه شـيئا مـن زفـرات نفسـه المكلومة، وما يكنه صدره من حرقة وجوى وألم وأسى.

ويقول -أيضا- في زوال المجد وانقضائه بوفـاة هـذا المرثـي، وأن المجد أصبح مقطوع الأنف، لا عز له ولا قيمة في وجوده:

ولَّما انقَضَتْ أيَّامُهُ انْقضَى العُلا وأضْحَى به أنْفُ النَّدى وهْو أجْدَع .

فالكلمات (انقضت) و(انقضى) و(العلا) و(أجدع) اختيرت بعناية ودقة، ورتبت بتنسق بديع؛ لتؤدي وظيفتها اللغوية والفنية؛ إذ إن كلمة (أجدع)_ بتركيبها الصوتي توحي بصوت الانقطاع والانقضاء والزوال، وذلك من خلال تقسيمها إلى مقطعين صوتيين متساويين، وهذا يؤكد صوت الكلمة وتفاعله مع دلالته.

فاختيار هذه الكلمة يدل على ثقافة الشاعر اللغوية، ورهافة حسه في إدراك أسرارها، فوضعها في موقعها السياقي في البيت ليستنفد ما فيها من طاقات تعبيرية وتصويرية وإيقاعية.

والمتأمل في تلك القصيدة يجد أن الشاعر قد وفق في اختيار ألفاظ تتناغم بجرسها وصدى صوتها مع جو الأسى والشجى والحزن؛ إذ القصيدة في الرثاء أساسا[1].

وهذه الألفاظ هي التي تتناسب مع الغرض العام، كما أنها تصور تلك المشاعر الجياشة التي غلبت علي الشاعر وتمكنت منه.

---

١ - وذلك مثل ألفاظ: تبكي –تجزع – مفجع – الأسى –عزاء – معز – تعز – عزيت – سهام المنايا – أصبنا – تضعضع – الصبر – تصرمت – مثوى من الأرض ضيق – انقضت – أجدع – تقطع – الرزايا – رزئتها – حمام – رماه – الخطب –يصدع.

فابن جبلة ظل واضحا في موسيقاه الشعرية، معتمدا على المواءمة بين ألفاظه ومعانيه، والتوافقات الصوتية في حروفه وكلماته -كما تقدم معنا؛ وكأنه كان يركز على الصورة الموسيقية السمعية ليؤثر في قرائه كما يريد.

مشاكلة اللفظ للمعنى:

امتلك على بن جبلة قدرة على التعبير، جعلته يتصرف في كلماته بما يستوفي شعوره أو فكره، كما أنه قد وهب مقدرة شعرية أذلت له وحشي الكلام، ومكنته من نواصي الشعر، والقافية الشرود.

فابن جبلة كان يعتمد على قوة إيحاء الكلمة فى التعبير عن شعوره ومعانيه[١]، كما تجلى ذلك – مثلا – في صدر عينيته حين يقول:

١-	أَلِلدَّهْرِ تَبْكي أَمْ عَلَى الدَّهْرِ تَجْزَعُ	***	وَمَا صَاحِبُ الأَيَّامِ إِلَّا مُفَجَّعُ

فكلمة (مفجع) ناسبت الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وصورتها أبلغ تصوير، ولا يمكن أن تحل محلها كلمة أخرى في هذا المقام؛ لأنها تشير إلى أن المصيبة مؤلمة والرزية موجعة، وأن فقد هذا الرجل أمر فوق طاقة الشاعر، ولا تقوى نفسه على احتماله.

---

١ - وإن أردت الاستزادة من هذا الأمر، فراجع تلك الكلمات في ثنايا التحليل: "تقطَّع – نعاء – تصرَّمت – مفزَّع – تتقلع – يُفدَّع " ستجد إشارات وافية ولمحات دقيقة علها تشفي غلتك وتحقق بغيتك.

ويضاف إلى ذلك –أيضا– أن صوت الجيم الانفجاري المضعف –في وسط هذه الكلمة– ربما ينفس عنه شيئا من زفرات نفسه المكلومة، ويخفف من حدة حزنه ووله.

فكأن الغاية من إيراد الكلمة في السياق المناسب هو الاستفادة من مذخورها الدلالي والنفسي- في إيحاءات الشعور بالحب والرضا، أو النقمة والكراهية.

وقد استثمر ابن جبلة ما في اللغة من طاقات تعبيرية غنية كيما يلائم بين لفظه ومعناه، معتمدا على التوليد اللغوي أو الاشتقاق، والمترادفات، وأنواع الصيغ والأوزان والجموع.

على أن الشاعر يتخذ في هذه القصيدة الألفاظ القوية الجزلة وسيلة فنية لتصوير موضوعه، مستعملا الصيغ والأوزان المناسبة لتحقيق هذه الملاءمة المطلوبة بين اللفظ والمعنى.

يقول في وصف هول اليوم الذي فقدوا فيه حميدا، وأن عروش الدهر لو أصابها ما أصابهم لخرت وهوت:

٤-	أُصِبْنا بِيَوْمٍ في حَمِيْدٍ لَوَ انَّه	***	أَصَاب عُرُوش الدَّهْر ظلَّت تَضَعْضَعُ

إن صيغة الفعل المضارع (تضعضع) قد أكسب دلالته معنى جديدا، وهو تجسيد الإحساس بحركة التكرار والتجدد التي يفرضها الألم الشديد، فضلا عن إسهام الإيقاع الناتج -من تكرار المقطع الواحد- في دعم هذه الدلالة.

واختيار صوت الضاد -في هذه الفعل- وتكراره وراءه مغزى دقيق وغرض لطيف، فالضاد أثقل الحروف نطقا وأصعبها مخرجا؛ وكأن اختيار الشاعر لهذا الحرف يشي بتراكم الهموم وثقل الأحزان علي قلب مفعم بالأوجاع والأنواء، وأن صبره وتجلده -على فراق هذا المرثي- أمر فوق طاقته، فالصيغة كانت ملائمة للمعنى من ناحية، ومتناسقة مع الإيقاع من ناحية أخرى.

ولا يمكن للمرء أن يتصور أن ورود هذه الألفاظ الملائمة لمعانيه كان مصادفة دون قصد منه؛ إذ يتعذر أن نرى كلمة قد وقعت في غير موضعها، أو أنه يمكن أن تحل محلها كلمة أخرى تؤدي معناها، فكأن ألفاظه على قدر معانيه دلالة وإيقاعا.

فقد كان ابن جبلة يعرف أسرار العربية، مدركا الألفاظ الملائمة لمعانيه، كما كان ماهرا في الملاءمة بين ألفاظه -أيضا- يرصفها كحلية صوتية متسقة في أنغامها ودلالاتها، وقد ساعدته ملكاته الخصبة أن يلم بمعان دقيقة وصور طريفة مع سهولة الألفاظ ورصانتها، ومع جمال الجرس والأداء.

الوزن الشعري:

تتميز فاعلية الوزن في الشعر العربي بارتباطها بمعاني الشعر، وقدرة هذه الأوزان علي الإيحاء بالدلالة التي أرادها الشاعر، فعلاقة الوزن الشعري والمعنى علاقة احتواء في أغلب الأحيان.

وقد أدرك النقاد العرب قديما إيحاء الموسيقى بالمعنى، بما لا يستطيع القول أن يوضحه لفظا، وأثر الموسيقي في دفع الملل والفتور عن النفوس. يقول أحمد بن عبد ربه: "وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان علي الترجيع لا علي التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحن إليه الروح؛ ولذا قال أفلاطون: لا ينبغي أن نمنع النفس من معاشقة بعضها بعضا، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان"[١].

وهذا يعني أن الموسيقى الشعرية مرتبطة بأحوال نفس الشاعر، الذي كان يترنم بتوقيعات شعره علي إيقاعات نفسه.

وتعود هذه الفكرة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي اكتشف علاقة الأوزان بالحالة النفسية، وربما توصل إلى هذه الفكرة نتيجة استقرائه للشعر العربي، كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل عنه بأنه وجد "أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة، وأنهم حين يعبرون عن حالات السرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة"[٢].

---

١ – العقد الفريد لأحمد بن عبد ربه: ٧/ ٥ ، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ.

٢ – التفسير النفسي لـلأدب للدكتور/ عز الدين إسماعيل: ٨٠ ، دار العودة – بيروت ١٩٨٨م.

وفي النقد الحديث أصبحت الحركة الإيقاعية التي تسود النص هي بمثابة تجاذب وتعانق بين الأوزان، ودلالاتها المعنوية، علي وفق كيان إيقاعي دلالي موحد، يؤدي نمطا من الانصهار بين الوزن وسياق الخطاب الشعري "فالمعني الشعري متوحد مع الإيقاع، يشع فيه رونق خاص في وحدتهما العضوية، فيكون المعنى إيقاعا كما يكون الإيقاع معنويا"[١].

فالشاعر يملك قدرة كبيرة علي إضفاء تجربته الخاصة علي البحر العروضي، فيلونه بأصباغ نفسه وأحواله الخاصة، فيغدو ملائما لموضوعه أو تجربته، وهذه الملاءمة بين الوزن والموضوع لا ترجع إلي أن لكل موضوع وزنا عروضيا، وإنما إلى مهارة الشاعر في إضفاء الصبغة التي يريد، من خلال مايصب فيه من كلمات وصور تطبعه بطابع خاص.

وابن جبلة اختار البحر الطويل –هنا– في تصوير عاطفته الجياشة، وأحوال نفسه المتطامنة بعد فقد حميد الطوسي، الذي كان درعا واقيا وحصنا حصينا، يلتجىء إليه ويحتمي به.

---

١ – تحولات الإيقاع في الشعر العربى القديم والحديث– دراسة صوتية دلالية للدكتور/ أحمد ناهم جهاد الموسوي: ١١، رسالة دكتوراه بكلية الآداب بالمستنصرية، ٢٠٠٤م.

وكأن تفعيلات الطويل الممتدة تتسع لتصوير موجات نفسه وما يضطرم فيها من صراع وتوتر، فكثرة تفعيلات هذا البحر وطولها ناسبت مقام الحزن والأسى الذي أصاب الشاعر وتملكه، كما أنها نفست عنه شيئا من همومه وأشجانه.

فالبحر الطويل يتلائم -في هذه العينية- مع سرد الأحداث، وتصوير العواطف الجياشة، والأحوال النفسية الممتدة، والتأملات والحكم والتجارب.

ويستطيع الدارس أن يلحظ -من خلال البحور الشعرية- أحوال نفس الشاعر وتقلباتها، أو بمعنى آخر: الصلة الوثيقة بين الوزن وشعوره، أو بين الوزن وموضوع القصيدة.

علي أن هذه الصلة بينهما لا تجري علي قاعدة عامة لا تتخلف، وإنما هي مجرد إشارات يستأنس بها في دراسة الشعر الذي هو صورة لنفس الشاعر وحياته.

الخاتمة

وبعد هذه الجولة الطويلة مع عينية على بن جبلة –التى رثى بها حميدا الطوسى – أود أن أسجل في هذه الخاتمة– بعض الملاحظات والنتائج التى توصلت إليها.

أولا: برز استخدام الشاعر للفعل الماضي عموما فى معظم أبيات القصيدة– وفعل الكون الماضي على وجه الخصوص – وهذا يتناسب مع مقام الرثاء؛ لأنه عبارة عن تعداد مآثر ومناقب صارت فى عداد الماضي، لا أمل فى أوبتها، ولا رجاء فى عودتها.

على أن الكون الماضي فيه دلالة –أيضا– على أن هذه الفضائل والمناقب كانت ضاربة بجذورها فيه، راسخة في خصاله وأخلاقه.

ثانيا: كثرة الأساليب الإنشائية، وخاصة أساليب الاستفهام – الذي ورد سبع مرات– يليها أسلوب الأمر– الذي ورد ثلاث مرات – ثم القسم– الذي أورده الشاعر ثلاث مرات أيضا– وهذا يشي بحالة القلق والاضطراب، والتوتر والأسى والشدة التى ألمت بالشاعر.

كما أن مجيء الشاعر بأساليب الاستفهام فيه نوع من هدهدة التوتر والانفعال؛ لأنه في الأصل يتطلب جوابا –بحسب الظاهر – وهذا يؤدي إلى نوع من التنفيس والتخفيف من ضائقة الحزن التي سيطرت على الشاعر، وتمكنت منه.

ثالثا: ورود أسلوب النفي في كثير من الأبيات، وهذا يصور الوله والذهول، وأن المصيبة جاءت من حيث لا يتوقع.

رابعا: تكرار الشاعر لاسم حميد في تلك العينية تكرارا لافتا، وهذا يشير إلى أنه شديد التعلق بهذا الرجل، وأن صورته مازالت ماثلة فى وجدانه مرتسمة فى خياله، لا تغيب عن خاطره.

خامسا: أسلوب الطباق –الذي أكثر الشاعر من استخدامه– يصور المشاعر المتناقضة التي تمور بها نفس الشاعر: الأمل– اليأس– الرجاء– الإحباط.

سادسا: انتشار صوت العين فى معظم أبيات القصيدة، وهذا يناسب الأنين والتفجع، فهذا الحرف أقدر على تصوير مشاعر التفجع والتوجع، فالحزن قد بلغ مداه ووصل إلى منتهاه، بحيث ما عاد يمكنه السيطرة على كتمانه ولا إخماده.

وخلاصة البحث أن ابن جبلة أخضع شعره لفكره دون أن يخل بقيمته الفنية، وقد تجلت ثمار فكره فى وحدة قصيدته، ووحدة إيقاعها ونغمها، كما تميز بأصالته الشعرية المعتمدة على تراث أمته متخذا من هذا التراث وسيلة فنية لبنية تراكيبه، وجمال إيقاعه.

والحمد لله أولا وآخرا

المصادر والمراجع

١) الأعلام لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة عشرة ١٩٩٩م.
٢) أساس البلاغة للعلامة الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية –بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
٣) الإيضاح للخطيب القزويني، وبهامشه بغية الإيضاح للشيخ/ عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة السابعة عشرة، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥ م.
٤) الإيقاع في شعر شوقي الغنائي – الجملة والخصائص للدكتور/ منير سلطان، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.
٥) بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز للفيروزآبادي، تحقيق الأستاذ/ عبدالعظيم الطحاوي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بمصر، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.
٦) البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب– بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٨م.
٧) تاج العروس من جواهر القاموس لمرتضى الزبيدى، دار الهداية، (د.ت).

٨) تاريخ بغداد للخطيب البغدادي، تحقيق الدكتور/ بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامى – بيروت، الطبعة الأولى١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.
٩) تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم والحديث– دراسة صوتية دلالية للدكتور/ أحمد ناهم جهاد الموسوي، رسالة دكتوراه بكلية الآداب بالمستنصرية ٢٠٠٤م.
١٠) التصوير البياني – دراسة تحليلية لمسائل البيان للدكتور/ محمد أبو موسى، مكتبة وهبة – القاهرة، الطبعة السادسة ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
١١) التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم للدكتور/ عبدالعظيم المطعني، مكتبة وهبة – القاهرة، الطبعة الثانية ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.
١٢) التفسير النفسي للأدب للدكتور/ عز الدين إسماعيل، دار العودة – بيروت ١٩٨٨م.
١٣) الجنى الداني في حروف المعاني للمرداي، تحقيق الدكتور/ فخر الدين قباوة، والأستاذ/ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

١٤) الخصائص لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية_ القاهرة ١٣٧١هـ_ ١٩٥٢م.
١٥) خصائص التراكيب _ دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني للدكتور/ محمد أبو موسى مكتبة وهبة_ القاهرة، الطبعة السابعة ١٤٢٧هـ_٢٠٠٦م.
١٦) دلائل الإعجاز للإمام عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ _ ١٩٩٢م.
١٧) دلالات التراكيب _ دراسة بلاغية للدكتور/ محمد أبو موسى، مكتبة وهبة _ القاهرة، الطبعة الثالثة ١٤٢٥هـ _ ٢٠٠٤م.
١٨) ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه الدكتور/ إحسان عباس، دار الثقافة _ بيروت، الطبعة الأولى ١٣٩١هـ _ ١٩٧١م.
١٩) شرح دلائل الإعجاز للدكتور/ محمد إبراهيم شادي، دار اليقين للنشر والتوزيع _ المنصورة، الطبعة الثانية ١٤٣٤هـ _ ٢٠١٣م.
٢٠) شروح التلخيص، دار الإرشاد الإسلامي _ بيروت، (د.ت).
٢١) شعر علي بن جبلة الملقب بالعكوك، جمعه وحققه وقدم له: الدكتور/ حسين نصار، دار المعارف_ القاهرة، الطبعة الثالثة (د.ت).

٢٢) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين _ بيروت، الطبعة الرابعة ١٤٠٧هـ_ ١٩٨٧م.

٢٣) صور الأمر والنهي في الذكر الحكيم للدكتور/ محمود توفيق محمد سعد، مطبعة الأمانة_ القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ _١٩٩٢م.

٢٤) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح للسبكي، تحقيق الدكتور/ عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية_ بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ _ ٢٠٠٣م.

٢٥) العصر العباسي الأول للدكتور/ شوقي ضيف، دار المعارف_ القاهرة، الطبعة الثامنة (د.ت).

٢٦) العقد الفريد لأحمد بن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية_ بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ.

٢٧) علم البديع _ دراسة تاريخية وفنية لأصول البديع للدكتور/ بسيوني فيود، مؤسسة المختار_ القاهرة، الطبعة الثالثة١٤٣٤هـ _ ٢٠١٣م.

٢٨) علم المعاني للدكتور/ بسيوني فيود، مؤسسة المختار_ القاهرة، الطبعة الثانية ١٤١٩هـ _ ١٩٩٨م.

٢٩) علم المعاني للدكتور/ درويش الجندي، دار نهضة مصر_ القاهرة، (د.ت).
٣٠) علم المعاني للدكتور/ عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية _ بيروت، ١٩٧٤م.
٣١) العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجبل _ بيروت، (د.ت).
٣٢) كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: علي النجدي ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب_ القاهرة ٢٠١٠م.
٣٣) كتاب البديع لعبدالله بن المعتز، تحقيق: كراتشكوفسكي، دار الجيل_ بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ _ ١٩٩٠م.
٣٤) كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية_ بيروت، ١٤١٩هـ.
٣٥) كتاب العين للخليل بن أحمد، تحقيق الدكتور/ مهدي المخزومي، والدكتور/ إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال _ القاهرة، (د.ت).
٣٦) كتاب الوافي بالوفيات لصلاح الدين الصفدي، دار إحياء التراث العربي_ بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

٣٧) الكشاف للعلامة الزمخشري، رتبه وضبطه وصححه/ محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية_ بيروت، الطبعة الرابعة،١٤٢٧ هـ_ ٢٠٠٦م.
٣٨) لسان العرب لابن منظور، دار صادر_ بيروت، الطبعة الثالثة،١٤١٤هـ.
٣٩) مختصر_ السعد ومعه حاشية البناني، مطبعة السعادة بمصر ١٣٣٠هـ.
٤٠) المطول لسعد الدين التفتازاني، تحقيق الدكتور/ عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية_ بيروت، الطبعة الأولي ١٤٢٢هـ _ ٢٠٠١م.
٤١) معجم الأدوات العربية للدكتور/ بدوي طبانة، دار المنارة_ جدة، دار الرفاعي_ الرياض، الطبعة الثالثة ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م.
٤٢) معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر_ بيروت، الطبعة الثالثة ١٤٠٨هـ _ ١٩٨٨م.
٤٣) مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية_ بيروت، الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ _ ١٩٨٧م.
٤٤) المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم_ دمشق، والدار الشامية_ بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ.

٤٥) المفصل في علم العربية للعلامة الزمخشري، دار الجيل_ بيروت، الطبعة الثانية، (د.ت).
٤٦) نقد الشعر لقدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب_ قسطنطينية، الطبعة الأولى ١٣٠٢هـ.
وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر_ بيروت، الطبعة الأولى (د.ت).