مجلة المختار للعلوم الإنسانية 25 (1): 129-174، 2014

Research Article Open Access

التركيب والإبداع الأدبي (دراسة جماليات التقديم والتأخير في بائية ذي الرمة)

أحمد عثمان أحمد رمضان

قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة عمر المختار – القبة

Doi: https://doi.org/10.54172/p9b92t98

المستخلص : تتناول هذه الدراسة التحليل والتقديم في قصيدة "ذي الرمة"، وهي واحدة من أطول القصائد في الشعر العربي. يتمحور البحث حول شاعر القصيدة، غيلان بن عقبة بن نهيس بن مسعود العدوي من مضر. يتساءل الباحثون عن سبب اهتمام الشاعر بهذه القصيدة وعن أسباب اختيارها للدراسة. يتم التركيز على الدوافع التي دفعت الباحث إلى اختيار هذه القصيدة، بما في ذلك موطن الشاعر وتأثيره على لغته وأسلوبه الشعري، ومكانة الشاعر في عصره وتأثيره على الشعر العربي. يتم تحليل القصيدة من خلال النظر في التقديم والتأخير في الأبيات وتحليل سياقها. تشير الدراسة إلى أن اللغة البدوية التي يستخدمها الشاعر تمثل تحديًا إضافيًا في فهم القصيدة. يتم تقسيم الدراسة إلى مدخل ومبحثين يتناولان التقديم على المبتدأ والتقديم على المفعول به، ويتم تحليل الأمثلة المحددة في سياقها. يتم تقديم النص الكامل للقصيدة كمرفق مع البحث.

الكلمات المفتاحية: تحليل، قصيدة، تقديم، تأخير، ذي الرمة، غيلان بن عقبة.

Structure and Literary Creativity (A Study of the Aesthetics of Advance and Delay in the Opening Verse of "Thi Al-Ramah")

Ahmed Othman Ahmed Ramadan

Department of Arabic Language, Faculty of Education, Omar Al-Mukhtar University - Al-Qubbah

Abstract: This study focuses on the analysis and presentation of the poem "Thi Al-Ramah," which is one of the longest poems in Arabic literature. The research revolves around the poet of the poem, Ghilan bin 'Aqabah bin Nuhays bin Mas'ud Al-'Adawi Al-Mudri. The researchers inquire about the poet's interest in this particular poem and the reasons for choosing it for study. The study emphasizes the motivations that led the researcher to select this poem, including the poet's homeland and its influence on his language and poetic style, as well as the poet's status in his era and his impact on Arabic poetry. The poem is analyzed by examining the presentation and delay in its verses and analyzing its context. The study indicates that the Bedouin language used by the poet presents an additional challenge in understanding the poem. The study is divided into an introduction and two sections that discuss the presentation on the subject and the presentation on the object, and specific examples are analyzed within their context. The complete text of the poem is provided as an attachment to the research.

Keywords: Analysis, advance, delay, poem, Thi Al-Ramah, Ghilan bin 'Aqabah.

The Author(s) 2023. This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) , which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium ,provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.

المقدمة

يتعرض هذا البحث لجماليات التقديم والتأخير في بائية ذي الرمة، التي مطلعها:

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفري سرب

وذو الرمة هو غيلان بن عقبة بن نهيس بن مسعود العدوي من مضر[1]، وهذه القصيدة واحدة من القصائد الطوال في الشعر العربي، إذ بلغ عدد أبياتها مائة وستة وعشرين بيتا، يقول الأصمعي "سمعت من يذكر عن ذي الرمة أنه لم يزل يزيد على قصيدته التي على الباء حتى مات"[2]، وفي هذا دليل على اهتمام الشاعر بقصيدته وعلى أنها تنزل من نفسه منزلة متميزة.

ولقد كانت هناك دوافع وراء اختياري لهذه القصيدة وتناولها بالدراسة، ومن هذه الدوافع:

1- أن ذا الرمة شاعر بدوي، فلقد عاش في البادية وفيها ومن أهلها تعلم وأخذ اللغة.

2- أن ذا الرمة واحد من الشعراء الذين يحتج بكلامهم، فلقد ولد في العام السابع والسبعين من الهجرة، وتوفي في العام السابع عشر بعد المائة من الهجرة، كما أن ذا الرمة واحد من الشعراء المتميزين في عصره، يقول الأصمعي "كان ذو الرمة أشعر الناس إذا شبه"[3]، ويقول حماد الراوية "قدم علينا ذو الرمة الكوفة، فلم نر أحسن ولا أفصح ولا أعلم بغريب منه[4].

3- أن القصيدة قد لاقت استحسانا عند العلماء والنقاد قديما وحديثا.

ولقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تقسم إلى مدخل ومبحثين، فأما المدخل فقد تناول قضية التقديم والتأخير ورأي العلماء فيها، وأما المبحث الأول فقد تناول تقديم الخبر على المبتدأ، وأما المبحث الثاني فقد تناول تقديم المفعول به على الفاعل، وفي المبحثين قمت بعمل حصر للمواضع التي وقع فيها التقديم والتأخير، وقد تناولت كل حالة بالتحليل في ضوء السياق الذي وردت فيه.

ولقد كانت اللغة من أهم الصعوبات التي واجهت الدراسة، فإذا كانت لغة الشعر صعبة ومراوغة بطبيعتها، فقد زادت من صعوبتها لغة الشاعر البدوية.

وإنني أود أن أشير في هذا السياق إلى أن نص القصيدة موضوع الدراسة ملحق بالبحث.

والله أسأل أن يكون هذا العمل خالصا لوجهه الكريم.

1- ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت ط2 1966، ص13.

2- ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التريزي، السابق، ص19.

3- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الفكر، بيروت،ط2، د.ت، ج18، ص15.

أولا : النص

1.	مـا بال عينك منها المـاء ينسكـب	كأنه مـن كلـي مفرية سـرب
2.	وفـراء غـرفية أثـأى خـوارزهـا	مشلشل ضيعته بينـهـا الكتـب
3.	أستحدث الركب من أشياعهم خـبرا	أم راجـع القلب مـن أطرابه طرب
4.	أم دمنة نسفت عنها الصبا سـفـعا	كما تنشـر بـعد الطـية الكتب
5.	سيلا من الدعـص أغشته معارفـها	نكباء تسحـب أعـلاه فيـنسحب
6.	لا بـل هـو الشـوق مـن دار تخـونـها	ضـرب السحاب ومـر بـارح ترب
7.	يبدو لعينيك منها وهـي مـزمـنة	نـؤي ومستوقـد بال ومـحتطب
8.	إلـي لـوائح مـن أطـلال أحـوية	كأنها خلل مـوشـية قـشب
9.	بجـانب الزرق لم تطمس معالـمها	دوارج المور والأمـطار والحـقب
10.	ديـار مـية إذ مـي تسـاعـفـنا	ولا يرى مثلها عجم ولا عـرب
11.	براقـة الجـيد واللبـات واضـحـة	كأنها ظبية أفـضى بها لبب
12.	بـين النـهـار وبـين اللـيل مـن عـقـد	عـلي جوانبه الأسباط والهدب
13.	عجـزاء ممكـورة خمـصـانـة قـلـق	عنها الوشاح وتم الجسم والقصـب
14.	زيـن الثـياب وإن أثوابـهـا	فـوق الحشـية يوما زانها السلب

استلبت

15. تريك سنة وجه غير مقرفة ... ملساء ليس بها خال ولا ندب

16. إذا أخو لذة الدنيا تبطنها ... والبيت فوقهما بالليل محتجب

17. سافت بطيبة العرنين مارنها ... بالمسك والعنبر الهندي مختضب

18. تزداد للعين إبهاجا إذا سفرت ... وتحرج العين فيها حين تنتقب

19. لمياء في شفتيها حوة لعس ... وفي اللثات وفي أنيابها شنب

20. كحلاء في برج صفراء في نعج ... كأنها فضة قد شابها ذهب

21. والقرط في حرة الذفرى معلقة ... تباعد الحبل منه فهو يضطرب

22. تلك الفتاة التي علقتها عرضا ... إن الكريم وذا الإسلام يختلب

23. ليالي اللتهو يطبيني فأتبعه ... كأنني ضارب في غمرة لعب

24. لا أحسب الدهر يبلي جدة أبدا ... ولا تقسم شعبا واحدا شعب

25. زار الخيال لمي هاجعا لعبت ... به التنائف والمهرية النجب

26. معرسا في بياض الصبح وقعته ... وسائر الليل إلا ذاك منجذب

27. أخا تنائف أغفى عند ساهمة ... بأخلق الدف من تصديرها جلب

28. تشكوالخشاش ومجري النسعتين كما ... أن المريض إلي عواده الوصب

29. كأنها جمل وهم وما بقيت ... إلا النحيزة والألواح والعصب

30. لا تشتكى سقطة منها وقد رقصت بـــــها المفاوز حتى ظهرها حدب
31. كـأن راكبـــــها يهـــــوي مـــــن الجنوب إذا ما ركبها نصبوا بمنخرق
32. تخـــدي بمنخرق السربال منصلت مثل الحسام إذا أصحابه شخـــبوا
33. والعـــيس من عاسج أو واسج خببا ينحزن مـــــن جانبيها وهي تنسبي
34. تصـــغي إذا شـــدها بـــالكور جـــانحة حتى إذا مـــا استوى في غرزها تثب
35. وثب المسحج مـــن عانات معقلة كأنه مستبان الشك أو جـــــنب
36. يحـــــدو نحـائص أشـباها ورق السرابيل في ألوانـــــها خطب محملجة
37. لـــه علـــيهن بالخلصـــاء فالفودجـات فجنبي واحـــف صخب مـــرتعـــه
38. حتى إذا مـــعمعان الصيف هب له بأجة نش عنها المـــــاء والرطب
39. وصـــــوح البقل نآج تجيء هيـــف يمانيـــة فـي مـرها نكب به
40. وأدرك المتبقـي مـــــن ومـــــن ثمائلها واستنشئ الغرب ثميلته
41. تنصـبت حـــــوله يومـا صـــحر سماحيج في أحشائها قبب تراقبه
42. حتـى إذا اصـفر قـرن الشـمس أو أمسى وقـد جـد في حوبائه القـــرب كربت
43. فـــراح مـنصـــلتا يـحـــدو أدنـــى تقاذفـــه التقـــريب حـــلائله والخبب
44. يعلـــــو الحـزون بهـا طـورا شـــبه الضـرار فما يزري به التعب ليتعبها
45. كأنـه مـــــعول يشـكو إذا تنكـــــب مـن أجوازهـا بلابله نكب
46. كأنـه كلمـا ارفـــــضت بالصلب مـــــن نهشه أكفالها كلب حزيقتها

47. كأنها إبل ينجـــــــــــو بها ـــــــن آخـرين أغـــــاروا غـارة
نفر جلب

48. والهــم عــين أثــال مـــــــــا ـــــن نفسـه لســـواها مـــــوردا
ينازعـــه أرب

49. فـغلست وعمود الصـبح مــنصـدع عنهـــا، و ســـــــــائره باللـيـــل
مـــحتجب

50. عـــــينا مـطـــحلبة الأرجـــاء فيها الضفادع – والحيتان- تصــطخب
طــامــية

51. يستلها جـــدول كالسيف مـنصـلت بــين الأشــاء تســامى حـــــــوله
العسب

52. وبالشـــمائل مـــــن جـــــلان رذل الثيــاب خـــــــفي الشــخص
مــقـتنــص منزرب

53. معد زرق هدت قضبا مصدرة كانت ملس المتون حـــــداها الريش والعقب

54. ك.كانـــت إذا ودقـــت أمــثالهــن فبعضـــهن عـــــــــن الألاف
لـه مشتعب

55. حتى إذا الوحش في أهضام موردها تغيبـت رابهـا مـــــــــن خيفـة
ريب

56. فعرضـت طلقـــــــا أعناقهـا ثـم اطباهـا خـــــــرير المـاء
فرقا ينسكب

57. فأقبـل الحقـــــــب والأكبـاد فـوق الشراسـيف مـــــن أحشـائها
ناشزة تجب

58. حتـــى إذا زلجـت عـــــن كـل إلي الغليل، ولم يقصعـــــــنه، نغب
حنجرة

59. رمـــى فأخطـأ، والأقـــــــدار فانصعـــــن، والويل هجيراه والحرب
غالبة

60. يقعن بالسفح مما قـــــــد رأين وقـــــــعا يكـاد حصـى المعـزاء
به يلتهب

61. كـأنهن خـــــــــوافي أجـدل ولـــى ليســبقه بالأمعـــــــــز
قرم الخرب

62. أذاك أم نمش بالوشم أكرعه — مسفع الخد غاد ناشط شبب
63. تقيظ الرمل حتى هز خلفته — تروح البرد، ما في عيشه رتب
64. ربلا وأرطي نفت عنه ذوائبه — كواكب الحر حتى ماتت الشهب
65. أمسى بوهبين مجتازا لمرتعه — من ذي الفوارس يدعو أنفه الربب
66. حتى إذا جعلته بين ظهرها — من عجمة الرمل أثباج لها خبب
67. ضم الظلام علي الوحشي شملته — ورائح من نشاص الدلو منسكب
68. فبات ضيفا إلي أرطاة مرتكم — من الكثيب لها دفء ومحتجب
69. ميلاء من معدن الصيران قاصية — أبعارهن علي أهدافها كثب
70. وحائل من سفير الحول جائله — حول الجراثيم، في ألوانه شهب
71. كأنما نفض الأحمال ذاوية — علي جوانبه الفرصاد والعنب
72. كأنه بيت عطار يضمنه — لطائم المسك يحويها وتنتهب
73. إذا استهلت عليه غبية أرجت — مرابض العين حتى يأرج الخشب
74. تجلو البوارق عن مجرمز لهق — كأنه متقبي يلمق عزب
75. والودق يستن عن أعلي طريقته — جول الجمان جرى في سلكه الثقب
76. يغشى الكناس بروقيه ويهدمه — من هائل الرمل منقاض ومنكثب
77. إذا أراد انكناسا فيه عن — دون الأرومة من أطنابها

له طنب

78. وقـــــد توجـــــس ركـزا مـقفر بنبـأة الصـــــــــوت مـا فـي سـمعه ندس كذب

79. فـــــــــــبات يشـئزه ثـــأد تـــذاؤب الريـــــــــح والوســـواس ويسهره والهضب

80. حتى إذا ما جـــــلا عن وجهه فلق هـــــــــاديه فـــي أخريـــات الليـــل منتصب

81. أغـــــــباش ليل تمام كان طارقه تطـــــــــخطخ الغـيم حتـى مـا لـه جوب

82. غـــــــــــدا كـأن بـــه جنـــا مـــــــــــن كـل أقطـاره يخشـى تذاءبه ويرتقب

83. حتى إذا ما لها في الجدر واتخذت شـمس النهـار شـــــــــعاعـا بينـه طبب

84. ولاح أزهـــــــــــــر مشـــهور كأنـه حـين يعـــــــــــــلو عـاقرا بنقبته لهب

85. هاجت له جـــــوع زرق مخصرة شـــــــــــوازب لاحهـــا التغريـــث والجنب

86. غضف مهرتة الأشداق ضـــــارية مثل السراحين في أعناقها العـــــــذب

87. ومـــــــــطعم الصيد هبال لبغيته ألفـــــى أبـــــاه بـــــذاك الكســـــب يكتســـــــــــب

88. مـــــــــقزع أطلس الأطمـار لـيس إلا الضـــــــــــراء وإلا صيدها نشب له

89. فانصـــــــــاع جانبـــه الوحشـــي يلحبن لا يأتلي المطـــــلوب والطلب وانكدرت

90. حتـــى إذا دومـــــــت فـــي الأرض كبر ولو شاء نجـــــــــى نفسه الهرب أدركه

91. خـــــزايـــــة أدركـــــته عـــــند مـــن جانب الحبل مخلوطا بها غضب جـــولـــته

92. فكف مـــن غربه، والغضف يسمعها خلف السبيب مـــــــن الإجهاد تنتحب

93. حتـــى إذا أمـكنـــــته، وهـــــو أو كـــاد يمكنهـــا العـــــــــــرقوب
منـحـرف والذنب

94. بلـــت بـــه غـــير طـيـــاش ولا إذ جلن في معـــــرك يخشى به العطب
رعـــش

95. فكـــــــــر يمشـق طعنـا فـي كأنـــه الأجـــــــــــر فـــي الإقبـال
جواشنها يحتسب

96. فتـارة يخـــــــض الأعنـاق عـن وخـــــــــضا، وتنـــتظم الأســـحار
عرض والحجب

97. ينجي لها حد مـــــــدري يجوف حـالا ويصـــــــــــــرد حـالا لهـذم
به سلب

98. حتـــى إذا كـــن محجـــــــــــوزا وزاهقـــــــــــــا، وكـــلا روقيـــه
بنافذة مختضب

99. ولـــي يهـــــــــز انهزامـا وسـطها جـــــذلان قد أفرخت عن روعه الكرب
زعلا

100. كأنـــــه كوكـــــب فـــــي إثـــــر مـــــسوم فـــي ســـــــواد الليـــل
عـــــــــفرية مـــــنقضب

101. وهـــــــــن مـــن واطـئ ثنيـي وناشج، وعواصي الجـــــوف تنشخب
حويته

102. أذاك أم خاضـــــــــــب بالســـي أبـــو ثلاثـين أمسـى فهـــــــــــو
مرتعه منقلب

103. شـــــخت الجـــزارة مثـل البيـت مـــــــــن المسوح خدب شوقب خشب
سائره

104. كـأن رجليـه مسـماكان مـــــــن صقـــــــــــبان لـم يتقشـر عنهمـا
عشر النجب

105. ألهـــــــــــــاه آء وتنـــوم، مـــــــن لائـح المـرو، والمرعـى لـه
وعقبته عقب

106. يظـل مـــــــــــختضعا يبـدو حـــالا، ويسـطع أحـــــــــــيانا
فتنكره فينتسب

107. كأنـه حـــــــــــبشي يبتغـي أو مـــــــــن معاشـر فـي آذانهـا

أثرا الخرب

108. هـــــــــجنع راح فـــي ســوداء مـــــــــن القطــائف، أعلــي ثوبــه مخملة الهدب

109. أو مـــــــقحم أضـــعف الإبطـــان بالأمـــــــــس، فاســتأخر العــدلان حادجه والقتب

110. أضــله راعــــــــــــــيا كلبيــة عـــــن مطلــب، وطلــى الأعنــاق صدرا تضطرب

111. فأصــبح البكــر فـــــــردا مــن يـــــرتاد أحليــة، أعجـــــــــــازها صواحبه شذب

112. عليـــه زاد وأهـــــــــــــــدام قـــــــــد كـاد يجترهـا عـن ظهـره وأخفية الحقب

113. كـل مـــــــن المنظـر الأعلـى لـه هـــــــــذا وهـــــــذان قـد الجسـم شبه والنقب

114. حتــى إذا الهيــق أمـــــــسى شــام وهـــــــــــــن لا مـؤيس نأيـا ولا أفرخه كثب

115. يرقـــــــــــد فـي ظـل عـراص حفيـــــف نافجـــــة، عثنونهـــــا ويطرده حـصـــــــــب

116. تبــري لـــه صعـــــــــلة خرجــاء فالخـرق دون بنات البيض منتهب خاضعة

117. كأنـــــــــــــها دلـو بئـر جـد حتى إذا ما رآها خانـــــها الكرب ماتحها

118. ويلمهـــــا روحـــــة، والـــــريح والغيث مـــــرتجز، والليل مقترب مـــــــعصفة

119. لا يذخران مـــــــن الإيغال باقية حتى تكاد تفـــــرى عنهما الأهب

120. فكل ما هبطا في شأو شوطـــــهما من الأماكن مـــــفعول به عـجب

121. لا يأمــنان سبــاع الأرض أو بـــردا إن أظلما دون أطـــفال لـــها لجب

122. جاءت من البيض زعرا لا لباس لها إلا الدهــاس وأم بـــــــــــرة وأب

123. كأنمـــــا فـلـقـــــت عنـــهـــــا جماجم يبس أو حـنظل خـــــرب ببلقعـــــة

124. ممـــا تقـــيض عـــــن عتتـــوج كأنها شامـــــــــــل أبشارها جـــرب معلـقـــة

125. أشداقـهـــا كـصـــدوع النبـــع فـي مثل الدحاريج لم ينبت بها الزغـــب قـــلل

126. كـــأن أعـــناقـهـــا كـــــــراث طـــــــارت لفائفه أو هيشر ســـلب ســـائـفـة

ثانيا : الدراسة

مدخل

لا شك في أن لكل تركيب من تراكيب اللغة دلالة تختلف عن دلالة غيره من التراكيب، وقد صرح بذلك علماء العربية المتقدمون، فهذا سيبويه يقول (كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا

جميعا يهمانهم ويعنيانهم)[1] وقد جاء كلامه هذا في تعليقه على (ضرب عبد الله زيدا وضرب زيدا عبد الله) فهو يفرق بين التركيبين، فلكل منهما دلالته الخاصة التي تنطلق من أهمية المقدم في ذهن المبدع. المرسل، المخاطب .

أما عبد القاهر الجرجاني، الذي تشغله قضية النظم، حيث يعتبرها مدخلا إلى قضية الإعجاز القرآني، فيقول (لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق، زيد ينطلق، ينطلق زيد، منطلق زيد، وزيد المنطلق والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق)[2]، فكل تركيب من هذه التراكيب يحمل معنى غير المعنى الذي يحمله التركيب الآخر .

والأمر يزداد وضوحا عند حازم القرطاجني، حيث يرى أن لا تركيب يسد مسد تركيب آخر، ويقول: إن (عبارة لا تسد مسد عبارة في حسن وقع، وإن كان مفهومهما واحدا لأن إحداهما أليق بالموضع، وأشدهما مناسبة لما وقع في جنبتي الكلام المكتنفتين له..)[3]، ومن أسباب غموض المعنى وعدم وضوحه في ذهن المتلقي عند حازم غموض التركيب، إذ يقول (أو يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب، فتنكره الأفهام لذلك، فقد لا تفهمه على وجهه)[4]، فالمعنى والتركيب –عنده– يتصوران في الذهن أولا، فإذا كان المعنى واضحا في ذهن المبدع، وتصور له التركيب الواضح، تلقي المخاطب الرسالة فاهما ومستوعبا، فإن غمض أحدهما غمض الآخر، واستغلق الأمر على المتلقي، فالتركيب – عنده – وعاء للمعنى. ويتقدم حازم خطوة أخرى، إذ يري أن (من حسن الوضع اللفظي أن يؤاخى في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها، أو في صيغها، أو في مقاطعها، فتحسن بذلك ديباجة الكلام، وربما دل بذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره، ومن ذلك وضع اللفظ بإزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب، وله به علقة، وحمله عليه في الترتيب، فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بيانا وحسن ديباجة، واستدلالاً بأوله على آخره، ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب، شتيتة النظم، متخاذلاً بعضها عن بعض)[5]، فتآلف الألفاظ وتناسقها أمر يدعو إليه حازم، وبجعله من حسن صياغة العبارة، فالتركيب يحظى عنده بأهمية كبرى، إذ يري أن هناك فروقا في التراكيب وأن عبارة لا يمكن أن تسد مسد عبارة أخرى، كما يرى أن الخلل في التركيب يترتب عليه غموض المعنى، كما يرى أن هناك أسبابا لحسن التعبير وإجادته، وأخرى لقبح التأليف وسوئه، ترجع في معظمها إلى حسن التركيب وفساده.

وأما ابن خلدون فيري أن اللغات (ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني، وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها، وليس ذلك بالنظر إلى المفردات، وإنما بالنظر إلى التراكيب[6] ، وهذا يعنى أن التعبير عن المعاني يختلف من شخص إلى آخر، وذلك لاختلاف الملكة عند كليهما، كما أن هذه الملكة تؤثر في القدرة على استخدام اللغة، وأن جودة التعبير ترجع إلى الملكة التي بها يكون التمايز بين المبدعين. والإبداع الشعري

عند ابن خلدون غير الإبداع النثري، فالشعر (لصعوبة منحاه وغرابة فنه كان محكا للقرائح في استجادة أساليبه، وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه، ولا يكفي فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق، بل يحتاج في خصوصه إلى تلطف ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها، ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذا الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب)[7]، فالشعر صناعة، والشاعر صانع، يصنع أو ينسج تراكيبه اللغوية على منوال، وإذا كانت عملية نسج التراكيب صناعة، فلابد لهذه الصناعة من صناع مهرة يجيدون فن النسج، والعمل على المنوال، وهنا أيضا، تكمن القدرة على الإبداع، كما تكمن الفروق في الإبداع بين الشعراء .

يتلقف الدكتور صبحي الطعان تعبيرات ابن خلدون عن المنوال والنسج، ويصوغ أفكاره على أساسها، إذ يقول (إن عملية النسج هي التي تظهر الفارق الإبداعي، وهى التي تحدد شروط النجاح أو الفشل، وهى التي تحدد جمالية النص تركيبا ودلالة، لأن كل تركيب جديد يؤدي إلى دلالة جديدة)[8]، وكأنه يعيد إنتاج ما قاله حازم، بأسلوب يلائم العصر، أما الشاعر الفرنسي (مالارميه) فيعرف نفسه بقوله (أنا تركيبي)[9]، أي أن إبداعه الفني إنما هو إبداع في التراكيب .

كثيرة تلك النقول التي يمكن للإنسان أن يسوقها في الحديث عن أهمية التراكيب، ودورها في عملية الإبداع وتحديد الخصائص الأسلوبية للمبدع، فإذا كان الشاعر الفرنسي(مالارميه) يصف نفسه بأنه تركيبي، أي أن تميزه كله إنما يعود إلى قدرته على إبداع التراكيب.

إن تتبع النقول أمر ميسور، لذا فإنني سوف أكتفي بما سبق، وأشير إلى الحقائق التالية:

1- إن الحديث كله ينصب على التراكيب المنضبطة بقواعد علم النحو.

2- إن هناك فروقا في دلالات التراكيب المختلفة، فلا يمكن لعبارة أن تقوم مقام عبارة أخرى، أو تسد مسدها.

3- إن اللغة ملكة في اللسان، والتدريب يمكن أن يصل بالإنسان إلى الاستخدام الأمثل لها .

4- لغة الشعر غير لغة النثر، والإنسان يتعلم التراكيب كما يتعلم الألفاظ.

5- إن الإبداع الأدبي إنما هو إبداع تراكيب، وتكمن عبقرية الشاعر في اختراع التراكيب، ولعل هذا ما عناه جون كوين في قوله (إنما يعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس، ولكن لأنه عبر، وهو ليس مبدع أفكار، إنما مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة، فوجود حساسية غير عادية لا تخلق شاعرا كبيرا)[10]، وبدهي أن جون كوين لا يتحدث عن لفظه بذاتها، فالألفاظ موجودة في المعاجم، ولا تحتاج إلى إبداع، ولن يعيد أحد اختراعها من جديد، ولكن الذي يحتاج إلى إبداع هو وضع اللفظة في سياقها الملائم لها، فالشاعر لم يبدع ألفاظا، بل أبدع التركيب الذي وضعت فيه الألفاظ، وعبر بهذا التركيب عن فكره وإحساسه، وهنا تكمن عبقريته .

6- إن عملية النسج هي التي تحدد الفارق بين شاعر وآخر، وهي التي تحدد مدى نجاح الشاعر أو فشله، كما أنها تظهر القيم الجمالية للنص، وما النسج إلا إبداع للتراكيب .

نخلص مما سبق إلى أن التراكيب هى التي توضح التمايز بين الأدباء والشعراء.

سبقت الإشارة إلى كلام سيبويه الذي يقرر فيه أن التقديم يكون للاهتمام بالمقدم والعناية به، لكن عبد القاهر الجرجاني لم يقتنع بكلام سيبويه، ورأى فيه تصغيراً لأمر التقدي، وتضييقا بلا مسوغ لأمر يتسع لأكثر من الاهتمام والعناية، إذ يقول (وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال أنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ولم كان أهم، ولتخيلهم ذلك صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم وهونوا الخطب فيه، حتى إنك لترى أكثرهم يري تتبعه والنظر فيه ضربا من التكلف، ولم تر ظنا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه)[11]، وراح عبد القاهر يبحث في كتاب الله عز وجل، مستظلا بقضية الإعجاز، ففي قول الله عز و جل (وجعلوا الله شركاء الجن)[12]، يقول عبد القاهر (ليس بخاف أن لتقديم الشركاء حسنا وروعة ومأخذا من القلوب أنت لا تجد شيئا منه إن أنت أخرت فقلت وجعلوا الجن شركاء لله، وأنك ترى حالك حال من نقل عن الصورة المبهجة، والمنظر الرائق والحسن الباهر إلى الشيء الغفل، الذي لا تحكي منه بكثير طائل ولا تصير النفس منه إلى حاصل، والسبب في أن كان ذلك كذلك هو أن للتقديم فائدة شريفة، ومعنى جليلا، لا سبيل إليه مع التأخير، بيانه أنا وإن كنا نرى جملة المعنى ومحصوله أنهم جعلوا الجن شركاء، وعبدوهم مع الله تعالى، وكان هذا المعنى يحصل مع التأخير حصوله مع التقديم، فإن كان تقديم الشركاء يفيد هذا المعنى، ويفيد معه معنى آخر، وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا من غير الجن، وإذا آخر فقيل جعلوا الجن شركاء لله لم يفد ذلك، ولم يكن فيه شيء أكثر من الإخبار عنهم بأنهم عبدوا الجن وغير الجن، فلا يكون في اللفظ مع تأخير الشركاء دليل عليه، وذلك أن التقدير يكون مع التقديم أن (شركاء) مفعول أول لجعل، و (لله) في موضع المفعول الثاني، ويكون (الجن) على كلام ثان، وعلى تقدير أنه كأنه قيل: (من جعلوا شركاء لله تعالى؟ فقيل : الجن)، وإذا كان التقدير في شركاء أنه مفعول أول، و (لله) في موضع المفعول الثاني، وقع الإنكار على كون شركاء لله تعالى على الإطلاق من غير اختصاص شيء دون شيء، وحصل من ذلك أن اتخاذ الشريك من غير الجن قد دخل في الإنكار دخول اتخاذه من الجن)[13]، ويظل عبد القاهر على صفحات دلائله، يناقش ويحلل مباحث التقديم والتأخير، فيتعرض لمواضعه في كتاب الله عز و جل، ويتلمس فروقا في الدلالة والتعبير، مستخدما قدرته على المحاججة، وبراعته في الاستدلال والاستنباط ، وعينه دائما صوب قضية الإعجاز.

لا يستطيع أحد أن ينكر أهمية ما قدمه عبد القاهر، فالرجل قد رزق عقلا متفتحا، وذهنا صافيا، وقدرة على الإقناع، ثم إنه صاحب قضية أخلص لها، وأفنى عمره في الدفاع عنها، كما أننا لا نستطيع أن ننكر أن (الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوبا بالمعنى الأدبي، وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة، كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام، وفى نفس الوقت تعطى الدلالة المقصودة)[14]،

ولعل هذا هو المقصود بقولهم الانحراف عن الأسلوب المعياري، لأنهم يظنون أن الأسلوب المعياري قد ابتذل من كثرة الاستعمال، وأن الخروج عليه، أو الانحراف عنه، قد أصبح أمرا ضروريا لكسر النسق التقليدي في التعبير، ومن هنا ظهرت قيمة التقديم والتأخير وأهميته .

تلقف الفكرة العلماء الذين اهتموا بعلوم القرآن، فهذا بدر الدين الزركشي يتحدث عن التقديم التأخير ويرى أنه (أحد أساليب البلاغة، فإنهم أتوا به دلالة علي تمكنهم في الفصاحة، وملكتهم في الكلام، وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع، وأعذب مذاق)[15]، وكذلك ابن القيم يرى أن التقديم والتأخير(دلالة على تمكنهم في الفصاحة، وملكتهم للكلام، وتلعبهم به، وتصرفهم فيه على حكم ما يختارونه، وانقياده لهم لقوة ملكتهم فيه، وفي معانيه، ثقة بصفاء أذهانهم، وغرضهم فيه أن يكون اللفظ وجيزا بليغا، وله في النفوس حسن موقع وعذوبة مذاق)[16].

لا يختلف كلام ابن القيم عن كلام الزركشي، فالفكرة واحدة، بل إن الألفاظ تكاد تكون واحدة، فالاتفاق بينهما على أن التقديم والتأخير فيه دليل على تمكنهم في الفصاحة، وقدرتهم الفائقة على الصياغة، والتحكم في اللغة، وأن له وقعا حسنا في النفوس، ولقد أدرك الشاعر العربي القديم ما في لغته من خصائص، وما لها من اتساع في التعبير والصياغة، كما أحس بفروق في دلالات التراكيب المختلفة، وأدرك أنه لا يمكن لعبارة أن تقوم مقام عبارة أخرى، أو تسد مسدها، وتؤدي نفس المعنى، فأراد أن يوظف إمكانات لغته وطاقاتها الإبداعية في تشكيل المعنى، ومن هذه الإمكانات والطاقات: مسألة التقديم والتأخير، ومن خلال هذا الباب ظهرت قدرات الشعراء على التعبير وعلى التمكن في اللغة، كما ظهرت أيضا السمات الأسلوبية لكل شاعر، ومن هؤلاء الشعراء ذو الرمة، وسوف نحاول مناقشة الشاعر في استخدامه لأسلوب التقديم والتأخير في بائيته التي هي موضوع الدراسة، وذلك من خلال مناقشتنا للمباحث الآتية :

(1) تقديم الخبر على المبتدأ

تقدم الخبر على المبتدأ في مواضع كثيرة في بائية ذي الرمة، ولن نتعرض في هذا المبحث إلي أقوال النحاة في وجوب أو جواز تقديم الخبر علي المبتدأ، بل سيكون الحديث متجها إلى دلالة هذا التقديم والتأخير، وأثره على إبداع المعنى في النص، فالأصل أن يتقدم المبتدأ ويتأخر الخبر، أما إذا تقدم الخبر علي المبتدأ، فإنه يعد كسرا للنسق، أو انحرافا عنه، والشاعر عندما يقوم بهذا العمل إنما يقوم به وهو يعي تماما أبعاده، ويدرك الهدف منه، وعليه فإننا سوف نحاور النص، محاولين فهم ظاهرة التقديم والتأخير عند الشاعر في إطار السياق الذي يرد فيه هذا التقديم وهذا التأخير، وبين يدي حوارنا مع النص، لا بد من الإشارة إلي أن للجملة الاسمية ركنين اثنين هما المبتدأ والخبر، فإذا وجد أحدهما وجد الآخر، وإذا لم يوجد الآخر وجب تقديره، حتى تكتمل الجملة بوجود ركنيها، فعندما يتحدث لبيد في معلقته عن محبوبته نوار فيقول :

مرية حلت بفيد وجاورت أهل الحجاز فأين منك مرامها[17]

فكلمة مرية تعرب خبرا، ولكن الشاعر لسبب ما لم يذكر المبتدأ، وحتى تكون هناك جملة لابد من تقدير هذا المبتدأ علي أنه محذوف وهو(محبوبتي / هي) أيا كان هذا التقدير، فلا بد من افتراض وجوده حتى يتم به الكلام، ويتسق المعنى. ولقد استخدم القرآن الكريم نفس الأسلوب، ففي قول الله عز وجل (قال سلام قوم منكرون)[18]فكلمة سلام خبر، والمبتدأ ليس مذكورا في الكلام، فقدره العلماء علي أنه(سلامي سلام) وقالوا إن سلام إبراهيم أفضل من سلام الملائكة، لأن سلام الملائكة مفعول به فضلة، وليس ركنا من أركان الجملة، إذ هو(قالوا سلاما)، وجاء رد إبراهيم (قال سلام)، فرده عليه الصلاة والسلام ركن من أركان الجملة.

وذو الرمة وهو شاعر قد نشأ في البادية، وأخذ عنها أساليب العرب في الكلام، وطرائقهم في التعبير، فهو واحد من الشعراء الذين يحتج بكلامهم، ومن هنا كانت أهمية دراسة الأسلوب عنده، فقد جرى علي عادة العرب في أساليبها، وهو يدرك ما في لغته من اتساع وتصرف، فاستخدم ما أتاحته له اللغة، وقدم إبداعه للمتلقي مثيرا، مشوقا، وسوف تعرض الصفحات التالية لنماذج من تقديم الخبر علي المبتدأ، في قصيدة الشاعر البائية، التي هي موضع الدراسة، في محاولة للكشف عن أسلوب الشاعر، أو سماته الأسلوبية، وإننا نقدم هذا الإحصاء بين يدي المتلقي، وذلك قبل محاورة النص، لعله يساعد علي فهم الظاهرة، وهذا الإحصاء يوضح ظاهرة تقديم الخبر علي المبتدأ كما وردت في كل مقطع من مقاطع النص، ففي بعض مقاطع القصيدة تتكرر الظاهرة بصورة لافتة للنظر، وفي بعض المقاطع لا تكون بتلك الكثافة، وسوف نحاول إلقاء الضوء علي دوافع الشاعر لتقديم الخبر علي المبتدأ في المواضع التي سوف تتناولها الدراسة بالتحليل والتعليق، وسوف يظهر لنا ـ تبعا لذلك ـ إن كان تقديم الخبر علي المبتدأ ظاهرة أسلوبية عند ذي الرمة، أم أن هذا أمر فرضه الوزن العروضي للبيت، واضطر إليه الشاعر اضطرارا. ولعل الإحصاء الآتي الذي يوضح لنا عدد مرات تقديم الخبر على المبتدأ في كل مقطع من مقاطع القصية، كما يوضح لنا نوع المبتدأ، أقول لعل هذا الإحصاء يعيننا على فهم الظاهرة عند الشاعر، ويجلي للمتلقي حقيقة تكرارها عنده.

المقطع	عدد مرات تقديم الخبر علي المبتدأ	المبتدأ معرفة	المبتدأ نكرة
الوقوف علي الأطلال	2	2	-
الغزل	3	1	2
الناقة	1	1	-
الحمار	5	-	5
الثور	8	1	7
الظليم	3	2	1

جدول رقم(1)

من الإحصاء السابق يتضح لنا ما يلي :

قدم الشاعر الخبر علي المبتدأ في اثنين وعشرين موضعا، جاء المبتدأ نكرة في خمسة عشر موضعا، وجاء معرفة ـ إما معرفا بالألف واللام وإما معرفا بالإضافة ـ في سبعة مواضع، وجاءت مواضع تقديم الخبر علي المبتدأ موزعة علي مقاطع القصيدة كما يلي :

1ـ مقطع الأطلال، تقدم فيه الخبر علي المبتدأ في موضعين اثنين.

2ـ مقطع الغزل، تقدم فيه الخبر علي المبتدأ في ثلاثة مواضع.

3ـ مقطع وصف الناقة، تقدم فيه الخبر علي المبتدأ في موضع واحد.

4ـ مقطع الحمار الوحشي، تقدم فيه الخبر علي المبتدأ في خمسة مواضع.

5ـ مقطع الثور الوحشي، تقدم فيه الخبر علي المبتدأ في ثمانية مواضع.

6ـ مقطع الظليم، تقدم فيه الخبر علي المبتدأ في ثلاثة مواضع.

يبدأ الشاعر قصيدته باكيا، واقفا علي أطلال محبوبته، ذاكرا ديارها، حتى يصل إلي البيتين التاسع والعاشر، وهما بيتان مفصليان، يستخدمهما الشاعر ليربط بهما بين مقطعي الأطلال والغزل، فالبيت التاسع ينهي به الشاعر مقطع الوقوف علي الأطلال، والبيت العاشر يبدأ به مقطع الغزل، والبيتان متماسكان تماسكا شديدا، إذ ورد ركن الجملة الثاني(الخبر) في البيت التاسع، وفي البيت العاشر ورد ركن الجملة الأول(المبتدأ)، حيث يقول ذو الرمة :

9ـ بجانب الزرق لم تطمس معالمها دوارج المور والأمطار والحقب

10ـ ديار مية إذ مي تساعفنا ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

(الزرق) أكثبة رمال بالدهناء، ديار مية تقع بجانب هذه الأكثبة، إنها محاولة من الشاعر يستثير بها ذهن المتلقي، استخدم فيها تقديم الخبر (بجانب الزرق) علي المبتدأ (ديار).

لقد رسم الشاعر لوحة فنية للمكان الذي تقع فيه ديار مي، فهذه الديار تقع بجانب أكثبة رمال الدهناء، ومازالت باقية علي حالها، لم تؤثر فيها عوامل الطبيعة رغم مرور السنين الطوال، وبعد أن يحس الشاعر أنه قد حقق مبتغاه في استثارة ذهن المتلقي، يذكر المبتدأ (ديار مية)، ولو أن الشاعر قال (ديار مية بجانب الزرق)، لما حقق شيئا، فهذا التركيب لا يقوم بعملية الربط بين المقطعين، ولا يستثير ذهن المتلقي، وقد يقول قائل إن البحر العروضي والوزن قد فرضا علي الشاعر هذا التركيب، ولكن هذا القول مردود عليه، فالقصيدة من بحر البسيط، ولو أن الشاعر قال (ديار مية لم تطمس معالمها) ما كسر وزن البيت، إذ يكون الوزن(متفعلن فعلن مستفعلن فعلن)، وكذلك لو قال (بجانب الزرق إذ مي تساعفنا)، يصير الوزن (متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)، فالوزن والبحر العروضي لا يمنعان تقديم المبتدأ وتأخير الخبر، لكن هذا لم يقصد إليه الشاعر، لأنه لا يحقق الإثارة التي يهدف إليها، ولا يربط بين البيتين ومن ثم المقطعين.

يقول المبرد (أكثر ما تنشد العرب بيت ذي الرمة نصبا، لأنه لما ذكر ما يحن إليه، ويصبو إلى قربه، أشاد بذكر ما قد كان يبغي فقال :

ديار مية إذ مي تساعفنا ولا يري مثلها عجم ولا عرب) [19]

يقصد نصب كلمة (ديار)، لكن القراءة بالنصب لا تحقق الغرض، ولا تفي بالمطلوب، ولا تقدم جديدا، ولا أظنها كانت مراد الشاعر، وقد أصاب شارح الديوان عندما اختار الرفع، فالنصب يلغي العلاقة بين البيتين التاسع والعاشر، تلك العلاقة التي ربطت بين مقطعي الوقوف علي الأطلال والغزل، والتي نشأت بسبب وجود ركن الجملة الثاني في البيت التاسع، والركن الأول في البيت العاشر، فهذه العلاقة أوجدت تداخلا بين المقطعين لافتا للنظر، وقراءة كلمة (ديار) بالنصب تلغي هذه العلاقة، وتفكك التداخل الحادث بين المقطعين، كما أنها لا تحدث إثارة لدى المتلقي، فسبب حدوث الإثارة تقديم الخبر علي المبتدأ، والقراءة بالنصب تلغي هذه الفكرة.

يصف الشاعر محبوبته في البيت التاسع عشر فيقول :

19- لمياء / في شفتيها حوة / لعس وفي اللثات / وفي أنيابها / شنب

قدم الشاعر الخبر علي المبتدأ في هذا البيت في موضعين، الأول في قوله (في شفتيها حوة)، والثاني (وفي اللثات وفي أنيابها شنب)، والواقع أن البيت لافت للنظر، حيث يبدأ الشاعر هذا البيت واصفا محبوبته بأنها (لمياء)، واللمي سمرة في الشفتين، ثم يستطرد قائلا (في شفتيها حوة)، والحوة شبيهة باللمي، تضرب إلي السواد، فالشاعر يكرر الصفة التي أثبتها لمحبوبته في أول البيت في قوله(لمياء)، فهو يريد أن يؤكد هذه الصفة عندها، بل إنه يريد أن يرسل رسالة إلي المتلقي يقول فيها : إنه دقق وأمعن النظر في محبوبته، فعرف تفاصيل وجهها، ولون شفتيها، وهذا تفصيل وتوضيح لما ورد في البيت السابق، البيت الثامن عشر، حيث يقول (تزداد للعين إبهاجا إذا سفرت)، ومن أدلة هذا الإبهاج هذا اللون المتميز للشفتين، ومن أدلة هذا الإبهاج أيضا وقوف الشاعر مشدوها أمام محبوبته يتأمل تفاصيل وجهها، ولون شفاهها، بل يتأمل ما بعد شفاهها، إنه يتأمل لون اللثات ولون الأنياب، فالشاعر قد وقف طويلا وتأمل كثيرا، ونظر ودقق حتى خرج علي المتلقي يحدثه عن أوصاف محبوبته.

ويبدو أن الشاعر قد أراد أن يتلاعب بالمتلقي، فيستثيره مرة، ويقدم له المعلومة ميسورة سهلة مرة أخرى، ووسيلته في ذلك التراكيب، يستخدمها ليتلاعب بالمتلقي، ولنقرأ هذا المقطع من البيت بالطريقة التالية:

(1) لميـــاء في شفتيـــها

(2) في شفتيـــها حوة

ففي (1) أثبت الشاعر الصفة للمحبوبة، فهي لمياء، وأكد موقع الصفة ومكانها في قوله (في شفتيها)، فالمعلومة السهلة البسيطة وردت في قوله (لمياء)، ثم جاء التأكيد بعد ذلك ليزيل أي لبس في ذهن المتلقي، ويرسخ الصفة في المحبوبة، وفي (2) يستثير الشاعر المتلقي فيقول (في شفتيها)، ليسأل المتلقي نفسه أو غيره قائلا : ماذا في شفتيها؟ ثم تأتي الإجابة من الشاعر (حوة)، فيستقبل المتلقي هذه الإجابة، يتأملها برهة، ثم يكتشف بعدها أن

الشاعر لم يضف إليه جديدا، فاللمياء هي التي في شفتيها حوة، فماذا حقق الشاعر إذن؟ لقد حقق شيئا علي قدر كبير من الأهمية بالنسبة له، حقق الإثارة التي هي مبتغى المبدع وقصده، إذ لفت انتباه المتلقي، ودفعه للتأمل والتفكير، بل سيطر علي تفكيره ومشاعره، وماذا يبتغي المبدع أكثر من ذلك؟

يستطرد الشاعر في وصف محبوبته، فيصفها بأنها (لعس)، واللعس يكون بالشفتين كما يكون باللثة، ولنعد كتابة التراكيب المحتملة في هذا الجزء من البيت علي النحو التالي:

(1) في شفتيها حوة لعس وفي اللثات (2) في شفتيها حوة وفي اللثات لعس

(3) حوة في شفتيها وفي اللثات لعس

التركيب الأول هو اختيار الشاعر، والتركيبان الثاني والثالث تركيبان محتملان، لكن التركيب الذي اختاره الشاعر حقق ما لا يمكن أن يحققه تركيب آخر، ففي هذا التركيب وردت كلمة (لعس) مسبوقة بقول الشاعر (في شفتيها حوة)، ومتبوعة بقوله (وفي اللثات)، واللعس يكون في الشفتين وفي اللثة، وعليه فإن هذه الكلمة يمكن أن تقرأ مع ما سبقها من كلام (في شفتيها حوة لعس)، وبذلك يمكن أن تكون صفة لقوله (حوة)، ويمكن أن تكون خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هي)، ويمكن أن تكون مبتدأ خبره دل عليه السياق، كل هذه الاحتمالات ممكنة، وكل هذا يحقق إثارة لذهن المتلقي، وكل هذا أيضا يدفع المتلقي إلي التفكير والتأمل فيما يقوله الشاعر، إنها محاولة الشاعر المستمرة للسيطرة علي المتلقي، كما يمكن قراءة هذه الكلمة مع ما تلاها من كلمات، مع تغيير قليل فنقول (ولعس في اللثات)، والمعنى يستقيم مع هذه القراءة للبيت، وبذلك يكون الشاعر قد أثبت الحوة للشفتين، وأثبت اللعس للثات.

لا يمكن أن يكون ورود هذه الكلمة في الموضع الذي وردت فيه عفويا، ولا يمكن أن يكون اضطراريا أيضا حتى ينضبط الإيقاع الموسيقي للبيت، بل هو أمر مقصود حتى يحقق الشاعر ما سبق أن أشرنا إليه، ويحقق أيضا ميزة أخرى بورود هذه الكلمة في هذا الموضع من البيت، إذ قامت هذه الكلمة بدور الرابط بين أجزاء الكلام، إنها مفصل ربط ربطا دقيقا بين شطري البيت، إنها عبقرية الشاعر بلا شك في اختيار تراكيبه، فلقد اختار التركيب الذي لا يمكن أن يسد مسده تركيب آخر، ولا يؤدي الغرض الذي أداه هذا التركيب.

في الشطر الثاني من البيت يقول الشاعر (وفي اللثات وفي أنيابها شنب)، لقد سبق القول أن الشاعر أثبت لمحبوبته لعسا في اللثات، وفي هذا التركيب يحاول أن يثبت صفة أخرى للثات محبوبته، وهي (الشنب)، ليجعل المتلقي حائرا لا يعرف إن كان في اللثات لعس أم فيه شنب؟ أم أن رؤية الشاعر متغيرة؟ فهو مرة يري في لثاتها لعسا، ومرة أخرى يري فيها شنبا، أم أن الشاعر قد ارتبك أثناء وقفته مع محبوبته، فاختلط عليه الأمر، ولم يستطع التمييز بين اللعس والشنب؟ أم أن هذا دليل علي أن الشاعر قد وقف مبهورا أمام محبوبته، لأنها تزداد للعين إبهاجا إذا سفرت؟ أم أنه أراد أن يخدع المتلقي أو يخادعه حتى لا يعرف اللون الحقيقي للثات المحبوبة مي، غيرة عليها، واستئثارا بمعرفة أوصافها؟

كل هذا جائز وممكن، ولكن هناك أمرا آخر يجب الالتفات إليه، وهو أن الشاعر قد بدأ البيت بقوله (لمياء)، وهي خبر، والمبتدأ غير موجود، تقديره (هي /مي)، بهدف استثارة المتلقي، وهذا الأمر يصاحب الشاعر منذ أول بيت في القصيدة، وأعني به محاولة الشاعر المستمرة للسيطرة علي المتلقي فكريا، والتلاعب والتأثير علي مشاعره وأحاسيسه عاطفيا،

لا سبيل إلي إنكار أن الشاعر يغار علي محبوبته، ولا يريد لأحد أن يراها، أو أن يتخيلها، أو حتى يتصورها، فهو فقط الذي يراها، وهو فقط الذي يتخيلها ويتصورها، يقول:

(25)- زار الخيال لمي هاجعا لعبت به التنائف والمهرية النجب

إن محاولة التأثير علي المتلقي واضحة في النص، ولا يمكن لعين القارئ أن تخطئ في ملاحظتها، وتحديدها، والوقوف عليها، فالهاجع / الشاعر هو فقط من يزوره خيال مي.

يقول الشاعر (وفي اللثات/وفي أنيابها/ شنب)، يسمع المتلقي قوله (وفي اللثات)، فيسأل نفسه : ماذا في اللثات؟ لقد أخبرتنا أنها لعس، فماذا فيها ثانية؟ لكن الشاعر يستمر في استثارة هذا المتلقي، أو يستمر في إحكام سيطرته عليه، فيقول (وفي أنيابها)، ويسأل المتلقي الشاعر: إنك لم تقل لنا بعد ماذا في اللثات؟ ثم تقول(وفي أنيابها)،فنسألك ثانية : ماذا في الأنياب؟ فيقول الشاعر : شنب. ليترك المتلقي حائرا، هل الشنب في اللثات؟ أم في الأنياب؟ أم فيهما معا؟ والشاعر لا يجيب المتلقي بشيء، فهو لا يريد لهذا المتلقي أن يعرف الأوصاف الحقيقية لمي محبوبته، ومعشوقته، والأثيرة لديه، كما يريد لمتلقيه أن يبقى علي حيرته، لاهثا خلفه وخلف نصه، لعله يصل إلي المزيد من الأوصاف أو الإجابات.

في المقطع الذي خصصه الشاعر للحديث عن الناقة، يقدم الشاعر الخبر علي المبتدأ، وذلك في قوله (بأخلق الدف من تصديرها جلب) لكنني أود أن أعرض هذا في إطار السياق الذي ورد فيه التقديم والتأخير، حيث يقول الشاعر:

(25) زار الخيال لمي هاجعا لعبت به التنائف والمهرية النجب
(26) معرسا في بياض الصبح وقعته وسائر الليل إلا ذاك منجذب
(27) أخا تنائف أغفى عند ساهمة بأخلق الدف من تصديرها جلب
(28) يشكو الخشاش ومجرى النسعتين كما أن المريض إلى عواده الوصب
(29) كأنها جمل وهم وما بقيت إلا النحيزة والألواح والعصب

يختم الشاعر مقطع الغزل، والحديث عن المحبوبة بالبيت الخامس والعشرين حيث يبدأ هذا البيت بالفعل الماضي (زار) وفاعله (الخيال) ومفعوله (هاجعا)، الذي يوصف في البيت التالي مباشرة بأنه (معرسا)، كما يوصف في البيت السابع والعشرين بأنه (أخا تنائف)، وهذا الهاجع قد (أغفى عند ساهمة)، أي عند ناقة، وهذه الناقة تشكو في البيت الثامن والعشرين (الخشاش ومجرى النسعتين)، وفي البيت التاسع والعشرين يشبه هذه الساهمة، أو هذه الناقة، بأنها (جمل ضخم)، لقد تخلص الشاعر من مقطع الغزل، ودخل إلي مقطع الحديث

عن الناقة ووصفها بطريقة لا تثير الإعجاب فحسب، بل تجعل المتلقي يقف مشدوها أمام القدرة الفنية للشاعر من ناحية، ومنكرا مزاعم النقاد حول تفكك القصيدة العربية من ناحية أخرى، فأي تفكك يتحدثون عنه وأمامهم هذا الربط الوثيق بين مقاطع القصيدة؟

نعود إلي الأبيات التي بين أيدينا ونختصرها في هذه العبارة (زار خيال مي هاجعا معرسا أخا تنائف أغفي عند ساهمة تشكو الخشاش وهي ضخمة مثل الجمل)، هذا مختصر الأبيات، وهذا ترتيبها، هل أحس المتلقي بعدم ترابطها، أو بنبو بعضها عن بعض؟ أم أن الشاعر قد وفق في الربط بين مقطعي الغزل ووصف الناقة؟

في البيت السابع والعشرين قدم الشاعر الخبر علي المبتدأ في قوله (بأخلق الدف من تصديرها جلب)، فهو يتحدث عن ناقته الضامرة ذات الجنب الأملس، حيث ذهب وبره، وهذا الجنب الأملس أو الذي كان أملس، صارت فيه جروح بسبب شد الحزام عليه، ولنقرأ البيت حتى نستطيع أن نفهم ما كان يصبو إليه الشاعر في بيته هذا، حيث يقول :

(27)- أخا تنائف/ أغفى عند ساهمة/ بأخلق الدف من تصديرها جلب

أغفى عند ساهمة ساهمة بأخلق الدف بأخلق الدف من تصديرها جلب

فهذه الساهمة موصوفة بما جاء بعدها: (بأخلق الدف من تصديرها جلب)، ولعل الشاعر قصد هنا ـ كما فعل من قبل في وصفه لمحبوبته ـ إلي استثارة ذهن المتلقي، فقال له إن أخا التنائف هذا قد أغفى، فيسأل المتلقي شاعره : أين أغفى؟ فيجيب الشاعر إجابة لا تحدد مكانا إذ يقول : أغفى عند ساهمة، والساهمة الناقة الضامرة، ويحس الشاعر بعدم رضا المتلقي عن هذه الإجابة، فيقول : بأخلق الدف، والمتلقي يلهث خلف الشاعر حتى يعرف مكان الإغفاء، والشاعر لا يقدم إجابة بل يقول : من تصديرها، أي بسبب تصديرها، ويصرخ المتلقي : ماذا بسبب تصديرها؟ ويأتيه الرد : جلب، أي جروح، كما ترك الشاعرا المتلقي حائرا يبحث عن الخبر، فإذا كان البتدأ المؤخر هو (جلب)، فأين الخبر؟ فهل الخبر هو قوله (بأخلق الدف)، أم أن الخبر هو قوله (من تصديرها)؟ فكلاهما يصح أن يكون خبرا، لكن الشاعر يصر علي التلاعب بالمتلقي، وخداعه، أو مخادعته.

كما خدع الشاعر المتلقي أو خادعه، فلم يقدم له إجابة عن سؤاله الأول، المتعلق بمكان الإغفاء، وجعل هذا المتلقي يلهث خلفه بلا جدوى، إنها محاولة السيطرة علي المتلقي فكريا، والسيطرة عليه عاطفيا، وفي تقديري أن الشاعر قد سعى إلي هذا وقصد إليه، كما قصد إلي ربط مقاطع قصيدته، وكما قصد أيضا إلي عدم إجابة المتلقي، ذلك لأنه لا يريد لأحد أن يعرف مكان الإغفاء، إذ يكفيه أنه قد عرف الزمان عندما قال له: (معرسا في بياض الصبح وقعته)، فالزمان متاح لك أيها المتلقي، لأنه زمان مطلق، في بياض الصبح، أي صبح، أما المكان فلا، لأنه المكان الذي يلتقي فيه الشاعر بمحبوبته، فإذا كان الشاعر لا يريد لأحد أن يرى محبوبته أو يعرف أوصافها، فكيف يسمح لأحد أن يعرف مكان لقائهما، إنها غيرة الشاعر علي محبوبته، تلك الغيرة التي تصاحبنا عبر مقاطع النص.

في البيت السادس والعشرين يقول الشاعر :

(26)- معرسا / في بياض الصبح وقعته / وسائر الليل إلا ذاك منجذب

ترتبط كلمة (معرسا) بالبيت السابق علي هذا البيت، فهي صفة لكلمة (هاجعا)، وبالتالي فهي التي أحدثت الربط بين البيتين ومن ثم المقطعين.

بدأ الشاعر بيته بقوله (معرسا) والمعرس (الذي يسير نهاره ويعرس أي ينزل أول الليل، وقيل التعريس النزول في آخر الليل، وعرس المسافر : نزل في وجه السحر، وقيل التعريس النزول في المعهد أي حين كان من ليل أو نهار)[20]، ويبدو أن الشاعر قد أراد أن يزيل اللبس الذي يمكن أن يساور المتلقي وهو يسمع كلمة (معرسا)، لذلك فقد أردفها بقوله (في بياض الصبح)، فحدد للمتلقي الساعة دون أن يحدد اليوم، ودون أن يحدد المكان كما أسلفنا، بعد ذلك يقول الشاعر (وقعته)، والوقعة (النومة في آخر الليل)[21]،وبذلك يكون الشاعر قد أزال أي التباس عند المتلقي، لكن التركيب الذي صاغه الشاعر ليعبر به عن فكرته يحتاج منا العودة إليه مرة أخرى، وهو قوله (معرسا / في بياض الصبح وقعته)، فكلمة (معرسا) جاءت نكرة بعدها جملة اسمية مكونة من المبتدأ والخبر، حيث إن (وقعته) مبتدأ، وشبه الجملة (في بياض الصبح) في محل رفع خبر، أنه يريد أن يراوغ المتلقي، فلا يقدم له المعلومة تقديما مباشرا، بل يشوقه، ويثيره، ويجعله يصغي إلي حديثه، حتى يقف علي نهايته، لقد فعل الشاعر كل هذا بالمتلقي وفي النهاية قدم له جملة اسمية مكونة من مبتدأ مؤخر، والخبر شبه جملة مقدم علي المبتدأ، والجملة كلها في محل نصب صفة للنكرة (معرسا)، لقد ترك الشاعر المتلقي يلهث خلفه، إذ شوقه واستثاره حتى يتمكن منه ويسيطر عليه، فلما أحس أنه قد حقق هدفه وأدرك مبتغاه، قدم لهذا المتلقي بيته كاملا في إبداع مدهش، واستثارة تثير الإعجاب، وهذه إحدى السمات الأسلوبية للشاعر كما أنها إحدى وسائله لإبداع نصه.

من الظواهر الأسلوبية اللافتة للنظر عند ذي الرمة محاولته الربط بين مقاطع القصيدة، فلقد مر بنا ربطه بين مقطعي الوقوف علي الأطلال والغزل، وربطه أيضا بين مقطعي الغزل ووصف الناقة، وفي المقطع الرابع من مقاطع القصيدة يتحدث الشاعر عن الحمار الوحشي، وقد قام بربط هذا المقطع بمقطع وصف الناقة بطريقتين، أو برباطين، الأول أنه أشعر المتلقي أن الحديث عن الناقة مازال مستمرا، وأنه مازال يصفها، وكل ما حدث أنه راح يقارن بين وثب الناقة ووثب الحمار الوحشي، والرباط الثاني هو ذلك الرباط الذي استخدمه في المقاطع السابقة، يقول الشاعر :

(33) والعيس من عاسج أو واسج خببا ينخرن من جانبيها وهي تنسلب

(34) تصغي إذا شدها بالكور جانحة حتى إذا ما استوى في غرزها تثب

(35) وثب المسحج من عانات معقله كأنه مستبان الشك والريب

(36) يحدو نحائص أشباها محملجة ورق السرابيل في ألوانها خطب

البيت الرابع والثلاثين هو آخر الأبيات التي يتحدث فيها الشاعر عن ناقته، وانتهى هذا البيت بالفعل المضارع (تثب)، وفاعله ضمير مستتر يعود علي الناقة، ثم يبدأ البيت الخامس والثلاثين بالمصدر (وثب)، وهو

مفعول مطلق للفعل (تثب)، فالناقة تثب وثب المسحج، والمسحج: الحمار المكدح المعضض[22]، ثم راح الشاعر يصف هذا الحمار.

في البيت السادس والثلاثين يتحدث الشاعر عن الحمار الوحشي الذي يسوق أتنه أمامه، وهذه الأتن قوية سوداء متشابهة السواد، وقد يقول قائل إن المعنى قد تم عند قوله : ورق السرابيل، وأن الشاعر قد أثبت اللون الأسود للأتن، فما قيمة قوله: في ألوانها خطب؟ حيث إنها لم تضف جديدا إلي المعنى، ولكن القراءة المتأنية ربما تقودنا إلي قول آخر.

المعروف أن المبدع قد يلجأ إلي التكرار، وقد يكون التكرار للصوت أو للكلمة أو للجملة، كما قد يكون التكرار للمعنى، ولكل مبدع وسائله وأهدافه التي من أجلها يلجأ إلي هذا التكرار، وربما يكون الشاعر في هذا السياق قد استخدم تكرار المعنى ليؤكد كلامه، أو ليثبت هذا الكلام في ذهن المتلقي، ولكن هناك بعدا آخر لابد من الإشارة إليه، وهو أن العرب تولي اهتماما خاصا باللون الأسود، وقد مر بنا وصف الشاعر لمحبوبته وتركيزه علي اللون الأسود، وذلك في قوله (لمياء في شفتيها حوة لعس)، فهو لم يقف عند قوله لمياء، بل أكد المعنى بقوله (حوة لعس)، فلأمر ما تهتم العرب باللون الأسود، وهذا عنترة يعلي في قصيدته المعلقة من شأن اللون الأسود، حيث يقول :

ما راعني إلا حمولة أهلها وسط الديار تسف حب الخمخم

فيها اثنتان وأربعون حلوبة سـودا كخافية الغـراب الأسحم[23]

فالنوق في الظلام، تأكل حب الخمخم، والخمخم بقلة سوداء، وعدد هذه النوق اثنتان وأربعون ناقة، وكل هذه النوق سوداء، وسوادها كسواد خافية الغراب الأسود، أي تحت جناحه، والغراب أسحم، أي شديد السواد، إنها ظلمات بعضها فوق بعض، وضعها الشاعر في هذا السياق، ولا أتصور مطلقا أن هذا الأمر قد جاء اعتباطا، بل هو أمر مقصود، إعلاءً لقيمة اللون الأسود، وهكذا الأمر عند ذي الرمة، فالتركيز علي اللون الأسود أمر مقصود عنده، كما كان مقصودا عند عنترة من قبل، وذلك من أجل إعلاء قيمة هذا اللون، ونلاحظ أن الشاعرين _كليهما_ أسودان، وكأن كلا منهما ينتصر لنفسه لا للون الأسود، هذا من ناحية، وجريا علي عادة العرب، في اهتمامها بهذا اللون من ناحية أخرى، والمتأمل لأبيات عنترة يحس أنه قد جعل الحياة كلها في اللون الأسود، ومن يعاد اللون الأسود فقد اتخذ موقفا من الوجود والحياة، أو فليعاد الحياة كلها بل عليه أن يقاطع منتجات هذه الحياة،

هذا أمر كان لابد من الإشارة إليه، والوقوف عنده قليلا، وأما الأمر الثاني فيقتضينا العودة إلي النص، ونعيد كتابة الجزء الثاني من البيت كما يلي :

ورق السرابيل في ألوانها

في ألوانها خطب

الجزء المفصلي في هذا الشطر من البيت هو شبه الجملة (في ألوانها)، إذ يمكن أن تكون متعلقة بالكلام السابق عليها، (ورق السرابيل)، ويمكن أن تكون متعلقة بكلمة (خطب)، ولو أخذنا بالاحتمال الأول واعتبرنا أن شبه الجملة (في ألوانها) متعلق بقول الشاعر (ورق السرابيل)، فإن ذلك لا يضيف شيئا، فكلمة (ورق) صفة لكلمة (نحائص) التي في الشطر الأول من البيت، و(السرابيل) مضاف إليه، وشبه الجملة في موضع نصب حال، ولو أخذنا بالاحتمال الثاني فإن شبه الجملة في موضع رفع خبر مقدم، وكلمة (خطب) مبتدأ مؤخر، وفي هذه الحالة يكون شبه الجملة ركنا وليس فضلة، لكن هناك أسئلة تطرح نفسها في هذا السياق، مثل: ما الهدف من عملية التقديم والتأخير؟ وما الميزة التي حققها الشاعر من تقديم الخبر علي المبتدأ في هذا السياق؟ وقبل الإجابة عن هذه الأسئلة لابد من مناقشة النص.

وردت في البيت الذي بين أيدينا كلمة (السرابيل)، وهي جمع سربال، والسربال ينزع ويلبس، وقد ورد في القرآن الكريم، وفي الشعر العربي القديم بهذا المعنى، يقول المولى عز وجل (وجعل لكم سرابيل تقيكم الحر وسرابيل تقيكم بأسكم)[24]، فواضح من الآية أن السربال لباس ينزع ويلبس، وجاء في اللسان أنه القميص والدرع، وكل ما لبس فهو سربال[25]، وكذلك وردت الكلمة في الشعر العربي القديم، يقول كعب بن زهير :

شم العرانين أبطال لبوسهم من نسج داوود في الهيجا سرابيل[26]

فقد وردت الكلمة عند الشاعر بمعنى الدرع، وعندما يقول ذو الرمة (ورق السرابيل)، فإن الحديث لاينصرف إلي لون النحائص، بل ينصرف إلي لون السرابيل التي تغطي أجسادها، والمتلقي لا يهتم إن كانت هذه السرابيل ورقاء أم غير ورقاء، وكذلك الشاعر، فالمهم هو لون النحائص لا لون السرابيل، لذلك كان تعبير الشاعر بقوله (في ألوانها خطب)، فالخطب الخضرة، والخضرة عند العرب السواد، قال الشاعر :

أخضر اللون من سواد أراه إنما خضرة الثياب سواد[27].

وعليه فجملة (في ألوانها خطب)، هي التي أثبتت اللون الأسود للنحائص، وليس قول الشاعر (ورق السرابيل)، أما تقديم الخبر علي المبتدأ في هذا السياق فقد كان لسببين، الأول منهما يتعلق بسياق العبارة في البيت، فبعد أن قال الشاعر(ورق السرابيل)، أحس أن المعنى المراد لم يتحقق، فأراد أن يحققه بقوله (في ألوانها)، وهو يدرك تماما أن الضمير يعود علي النحائص، ومجاورة (في ألوانها) لقوله(ورق السرابيل) تزيل أي لبس يمكن أن يقع في ذهن المتلقي، ثم جاءت كلمة (خطب) في النهاية لتؤكد المعني وتثبت اللون الأسود للنحائص. وأما السبب الثاني الذي من أجله أخر المبتدأ وقدم الخبر، فهو الإثارة، والتشويق، حيث إنهما لا يتحققان بتقديم المبتدأ وتأخير الخبر، فهذا هو الترتيب الطبيعي للجملة، والإثارة والتشويق يتحققان بالانحراف عن الأسلوب المعياري للجملة.

في البيت السابع والثلاثين يقدم الشاعر الخبر علي المبتدأ بطريقة لافتة للنظر، وذلك حيث يقول :

(37) له عليهن بالخلصاء مرتعه فالفودجات فجنبي واحف صخب

الضمير في له يعود علي المسحج في البيت الخامس والثلاثين، الذي يحدو نحائصه أو يسوقها ويطردها أمامه في البيت السادس والثلاثين، والضمير في عليهن يعود علي النحائص في البيت السادس والثلاثين، والضمير في مرتعه يعود علي المسحج في البيت الخامس والثلاثين، فهل هناك ترابط بين أبيات القصيدة ومقاطعها أو تماسك أفضل وأقوى من هذا الترابط وهذا التماسك؟ هل يمكن لأحد أن يزعم أن هذا نص مفكك؟ وهل يمكن أن يوضع بيت مكان بيت آخر ولا يفسد المعني ولا يضطرب السياق؟

يريد الشاعر أن يبعث رسالة إلي المتلقي مفادها أن الفحل يدرك الخطورة التي يمكن أن تتعرض لها أتنه، ويحس بمسئوليته تجاه هذه الأتن، لذلك فإنه يحكم السيطرة عليها حتى لا تقع فريسة للصياد الذي يكمن لها ويتربص بها، ويصور الشاعر الموقف قائلا :

(52) وبالشمائل من جلان مقتنص رذل الثياب خفي اللون مـــنزرب

(53) معد زرق هدت قضبا مصدرة ملس المتون حداها الريش والعقب

وهناك خطر آخر يحيط بهذه الأتن، والفحل يحاول أن ينجو بها من هذا الخطر، وهذا الخطر هو الإحساس الشديد بالعطش نتيجة لشدة الحر، إنه خطر يهدد القطيع كله بالفناء، لذلك كان الحسم واجبا، فانطلق الفحل يحدو أتنه أو يسوقها،

(48) والهم عين أثال ما ينازعه من نفسه لسواها موردا أرب

من أجل الحفاظ علي القطيع، والنجاة به من المخاطر التي تهدده، لابد من قيادة حازمة وحاسمة، تحكم سيطرتها علي آحاد القطيع، بل علي القطيع كله، لابد من قيادة يهابها القطيع ويخشاها، قيادة تملك من الترغيب والترهيب ما يمكنها من إنجاح مهمتها، من هذا المنطلق، منطلق إحكام السيطرة، وضرورة الحسم جاء قول الشاعر :

(37)- له عليهن بالخلصاء مرتعه فالفودجات فجنبي واحف صخب

حيث بدأ بالخبر، فالجار والمجرور (له) خبر مقدم، وانتهى بالمبتدأ (صخب)، وما وقع بين ركني الجملة ـ المبتدأ والخبر ـ مقيد ومحصور بينهما، فأفراد القطيع جميعا المشمولون بالضمير في (عليهن)، والمكان ـ المرتع الكائن بالخلصاء والفودجات وجنبي واحف ـ كل هذا محاصر بالخبر الواقع في أول البيت والمبتدأ الواقع في آخر البيت، ونلاحظ أن الخبر يتكون من اللام الدالة علي الملكية، والضمير الذي يعود علي الفحل (الحمار الوحشي)، فالشاعر يريد أن يثبت في ذهن المتلقي سيطرة الفحل علي المكان، وعلي الموجودين في المكان، كما أثبت له من قبل حرصه وغيرته وإحساسه بالمسئولية تجاه أتباعه، فإذا كان له عليهن حق الطاعة، فلهن عليه حق الحماية والرعاية.

ترى هل يتحدث الشاعر عن حمار وحشي يحدو أتنه ويحاول النجاة بها؟

أظن أن الشاعر يتحدث عن نفسه، وعن حرصه علي محبوبته، ومحاولاته المستمرة للنجاة بها وبحبها من كيد الكائدين، ودسائس الواشين، ولعل في بعض أبيات القصيدة ما يؤيد هذا المعني، يقول الشاعر :

(43) فراح منصلتا يحدو حلائله أدنى تقاذفه التقريب والخبب

فأي حمار هذا الذي يحرص كل هذا الحرص علي أتنه، فينطلق منجردا، مسرعا، ماضيا لا يقف علي شيء، ولا يهتم بشيء إلا رعاية هذه الأتن؟ ولندقق النظر ونعمل الفكر في قوله حلائله، وهل للحمار حلائل؟!

في البيت الخامس والأربعين يتحدث الشاعر حديثا لافتا للنظر حيث يقول :

(45) كأنه معول يشكو بلابله إذا تنكب من أجوازها نكب

حيث يشبه الحمار بالإنسان المعول، والمعول كما جاء في اللسان : الحريص[28]، فهو حريص علي أتباعه، يشكو بلابله، والبلابل وسواس الصدر[29]، ولقد جاءه هذا الوسواس من شدة حرصه علي من يتحمل مسئولية إطعامهم، وحمايتهم، فهل هذه مواصفات حمار؟

لا ينازعني شك في أن الشاعر يتحدث عن نفسه، فهو المسئول عن حماية ورعاية محبوبته، وهو صاحب شخصية تمكنه من السيطرة علي المكان، وعلي الذين يقطنون المكان، من أجل ذلك كله قدم الشاعر الخبر (له) علي المبتدأ (صخب) في البيت الذي نحن بصدد الحديث عنه. لكن هناك عاملا آخر يلازمنا أثناء الحديث عن تقديم الخبر علي المبتدأ، وهو عامل التشويق والإثارة، فالشاعر قدم للمتلقي الخبر، وعلي المتلقي أن يظل متابعا حتى يصل إلي الركن الأول من الجملة، وهو المبتدأ، فالكلام بدون اكتمال الجملة لا يؤدي معنى، ولا يفي بالمطلوب، ويدع القارئ معلقا حائرا، ولن يقطع هذه الحيرة إلا الوصول إلي الركن الأول من ركني الجملة، ويظل الشاعر مراوغا متلقيه حتى آخر البيت، فهناك وعند آخر كلمة، يجد هذا الركن الأول (المبتدأ)، الذي يتم به المعني، وتحصل الفائدة.

في البيت الثاني والخمسين يتحدث الشاعر عن الصياد الكامن فيقول:

(52) وبالشمائل من جلان مقتنص رذل الثياب خفي الشخص منزرب

لقد كمن الصياد في الناحية اليسرى من طريق الحمر، حتى يكون رميه في أفئدتها، وتكون الإصابة في مقتل، وقد قدم الشاعر الخبر الجار والمجرور(بالشمائل) علي المبتدأ(مقتنص)، حتى يحقق استثارة المتلقي، وهذا أمر قد ناقشناه في مرات سابقة، لكنني ألفت النظر إلي موقع كل من الخبر والمبتدأ، فالخبر يقع في أول البيت، والمبتدأ يقع في نهاية الشطر الأول، والفاصل بين المبتدأ والخبر الجار والمجرور(من جلان)، فالعدو الكامن لا يسيطر إلا علي الجزء الشمالي فقط من منطقة جلان، بينما قائد الأتن الحمار الوحشي - وإن شئنا الدقة قلنا الشاعر، يسيطر علي الخلصاء والفودجات وجنبي واحف، وهذه رسالة مفادها أن العدو، أو الكائد، مجال حركته محدود إذا قيس بالمجال الذي يتحرك فيه المكمون له :

(37)- له عليهن بالخلصاء مرتعه فالفودجات فجنبي واحف صخب

ولقد أحسن الشاعر الإشارة إلي ذلك عندما أنهى البيت الذي يتحدث فيه عن سيطرة الحمار بكلمة صخب التي هي مبتدأ، لينطلق هذا الصخب انطلاقا لانهائيا وبلا قيد، بينما جاء الصياد (مقتنص) في نهاية الشطر الأول من البيت، لتتقيد حركة الصيادبالشطر الثاني، إنها شخصية الشاعر في مقابل شخصية الوشاة والكائدين والحاسدين، أعداء هذا الحب، وهذه العلاقة، لذا فقد كان أمرا منطقيا أن ينجح الحمار الوحشي في مهمته، وينجو بأتنه، ويقودها إلي بر النجاة، فلا الصياد تمكن منها، ولا العطش أثر فيها، إنه قائد حكيم يعرف كيف يقود أو يسوس أو يحدو أتباعه، لأنه ـ باختصار شديد ـ ذو الرمة، وهل يمكن للبطل أن يظهر في غير هذه الصورة؟ لقد ظهر الحمار الوحشي في صورة البطل، لأنه رمز، ورمز فقط.

ينتقل الشاعر من الحديث عن الحمار الوحشي إلي الحديث عن الثور الوحشي انتقالا يسيرا، يحقق فيه الربط بين المقطعين، ولكنه يستخدم وسيلة أخري يربطهما بها غير تلك التي استخدمها في ربط المقاطع السابقة، فبعد أن انتهى من الحديث عن الحمار يقول :

(62) أذاك أم نمش بالوشم أكرعه مسفع الخد غاد ناشط شبب

والتقدير أذاك الحمار يشبه ناقتي أم أن الذي يشبه ناقتي ثور نمش بالوشم أكرعه، ثم انطلق في وصف الثور ومعركته الضارية مع الكلاب، وصاحبها، والتي انتهت بالنصر المؤزر للثور بعد قتال ضار أجهد فيه الطرفان، وفي هذا المقطع قدم الشاعر الخبر علي المبتدأ في ثمانية مواضع، سبعة مواضع منها المبتدأ نكرة والخبر شبه جملة، وفي موضع واحد جاء المبتدأ معرفة والخبر شبه جملة، وهذا الموضع هو قول الشاعر في البيت السادس والثمانين:

(86) غضف مهرتة الأشداق ضارية مثل السراحين في أعناقها العذب

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن الكلاب التي تطارد الثور الوحشي، فيصفها بأنها كلاب ذات آذان مسترخية، واسعة الأشداق، ضارية، وأنها تشبه الذئاب في ضراوتها، فالشاعر يرسم صورة واقعية حقيقية للكلاب، ومن تمام الصورة أن يجعل في أعناق هذه الكلاب سيورا من الجلد، وذلك لسببين : الأول منهما أن هذا هو الواقع، والشاعر يرسم صورة واقعية للكلاب، فقد جرت العادة أن يضع مربو هذه الكلاب سيورا في أعناقها، والثاني أن هذه السيور تستخدم في السيطرة علي الكلاب، وعندما تنتهي من مهمتها وتعود إلي صاحبها يجمعها هذا الكلاب(الصياد) ويمسكها بواسطة هذه السيور.

في هذا السياق يقدم الشاعر الخبر علي المبتدأ في جملة (في أعناقها العذب)، ونود أن نشير أولا إلي الضمير في (أعناقها)، هل يعود علي السراحين التي شبه الكلاب بها، حيث إنها أقرب مذكور في الجملة؟ أم يعود علي الغضف المهرتة الأشداق الضارية؟ أظن أن الضمير يعود علي الكلاب الغضف، فهذا هو الأمر

الذي يمكن لأي إنسان أن يتصوره، لأن الذئاب لا توضع في أعناقها سيور، فالكلاب هي المعروفة بوضع السيور في أعناقها، وعلي فرض أننا قدمنا المبتدأ علي الخبر وقلنا(مثل السراحين العذب في أعناقها) هل يؤدي هذا التركيب الجديد المعنى المقصود؟ أم أن المعنى سوف يضطرب وتحدث بلبلة عند المتلقي؟ بالتأكيد التركيب الجديد غير التركيب الذي اختاره الشاعر، وأن الرسالة التي ستصل إلي المتلقي عبر التركيب الجديد غير تلك الرسالة التي ستصل إليه عبر التركيب الذي اختاره الشاعر، فاختيار الشاعر يزيل الإبهام في عودة الضمير من ناحية، ويحقق غرض الشاعر من ناحية أخرى، وأثار المتلقي وشوقه من ناحية ثالثة. وفي البيت السبعين يقول الشاعر :

(70) وحائل من سفير الحول جائله حول الجراثيم في ألوانه شهب

قدم الشاعر الخبر علي المبتدأ في قوله(في ألوانه شهب)، وتقديم الخبر علي المبتدأ هنا واجب كما يقول النحويون، حيث إن المبتدأ نكرة والخبر شبه جملة جار ومجرور، لكن اللافت للنظر أن الشاعر قد حشد في هذا البيت ألفاظا دالة علي الحركة أو اللون، فالحائل: الحاجز والفاصل، والحائل أيضا هو كل ما تغير لونه، والحائل هنا هو الورق الذي سقط من الأشجار وتغير لونه إلي الأبيض، والحائل هو كل ما نقل عن موضعه، وسقوط الأوراق من فوق الأشجار تحول أو نقل عن الموضع، والسفر الكنس، لأن الرياح تسفره أي تكنسه، والجراثيم التراب، وجرثومة الشيء أصله، والشهب البياض الذي غلب علي السواد.[30]

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن أوراق الأشجار التي سفرتها الريح، فنقلتها عن موضعها وجاءت بها عند أكوام التراب الذي يتجمع حول أصول الأشجار، تغيرت ألوان هذه الأوراق، فأراد الشاعر أن يؤكد للمتلقي أن اللون الغالب علي هذه الأوراق هو اللون الأبيض، وسياق الحديث يحتم علي الشاعر أن يقدم الخبر علي المبتدأ، ذلك لأن المتلقي يتوقع حديث الشاعر عن اللون، فبعد أن ذكر الشاعر أن لون الأوراق حائل، وأن هذا الورق قد انسفر وتجمع حول التراب عند أصول الأشجار، فكان من المنطقي أن يتحدث عن اللون الذي يغلب علي هذا المتجمع، فقال للمتلقي في (ألوانها)، والشاعر يتلاعب بمتلقيه الذي ينتظر منه تفسيرا والذي صار مشدودا إلي سماع الشاعر، ومتطلعا إلي إجابة عن السؤال: ماذا في ألوانها؟ وبعد أن يتأكد الشاعر من تهيئة المتلقي لسماع الإجابة يقول له : في ألوانها شهب، وهذه إحدى وسائل الإبداع عند الشاعر، وإحدى وسائله لمراوغة المعنى والمتلقي علي حد سواء. ونلاحظ في حديث الشاعر عن الثور الوحشي عدة ملاحظات نذكر منها :

1- انتصار الثور الوحشي علي الكلاب، علما بأن هذه الكلاب مدربة، وضارية، وأنها جمع(كلاب)، والثور واحد، ومع هذا فإن الثور يطاعنها ويقاتلها وينتصر عليها.

2- أن الشاعر قد أثبت للثور كبرا واعتزازا بالنفس، وذلك في قوله(ولو شاء نجي نفسه الهرب)، فبعد أن فكر في الهروب أحس بأن هذا خزي، وعار، وتصرف لا يليق، فراجع نفسه وعاد إلي ميدان القتال، وظل يقاتل قتالا ضاريا حتى تحقق له النصر.

3- إحساس الثور بالفخر بعد أن حقق النصر علي هؤلاء الأعداء الذين اجتمعوا علي قتاله.

هذه ملاحظات تدفعنا إلي أن نؤكد ما سبق أن أشرنا إليه وهو أن الشاعر لا يتحدث إلا عن نفسه، فالمقاتل الذي انتصر، والذي أحس أن الهروب من المعركة خزي وعار، والذي أحس بالفخر بعد تحقيق النصر، هو ذو الرمة نفسه، الشاعر المحب العاشق الذي يقاتل ولا يهرب من الميدان، لأنه يقاتل من أجل محبوبته، إنه يقاتل الواشين، أعداء هذا الحب، ورمز الشاعر إلي هؤلاء بالكلاب، وإلي قائدهم بالكلاب، الذي يطلق كلابه علي الناس بلا إثم ولا جريرة، فهؤلاء جميعا يتربصون بالشاعر وبمحبوبته.

بالطريقة ذاتها التي ربط الشاعر بها بين مقطعي الحمار الوحشي والثور الوحشي، يربط الشاعر بين مقطعي الثور الوحشي والظليم، فبعد أن انتهى من الحديث عن الثور الذي يشبه ناقته في سرعتها وصلابتها وقوة تحملها، ينتقل الشاعر إلي المقطع الأخير في القصيدة، وفي هذا المقطع يتحدث الشاعر عن الظليم ويبدأ هذا المقطع بقوله :

(102) أذاك أم خاضب بالسي مرتعه أبو ثلاثين أمسى فهو منقلب

أي أذاك الثور يشبه ناقتي أم أن الذي يشبه ناقتي هو هذا الظليم (الخاضب)، ومن هنا كان مدخله للحديث عن الظليم الذي راح يصفه وصفا دقيقا.

قدم الشاعر الخبر علي المبتدأ في هذا المقطع في ثلاثة مواضع، موضعان منها المبتدأ المؤخر معرفة، والموضع الثالث المبتدأ نكرة، وهو ما ورد في البيت التالي:

(121) لا يأمنان سباع الأرض أو بردا إن أظلما دون أطفال لها لجب

ولقد ورد هذا البيت في سياق حديث الشاعر عن الظليم وأنثاه (النعامة)، اللذين أحسا بالخطر علي بيضهما وفراخهما لما دنا الليل، والريح تعصف بالمكان، والغيوم في كبد السماء، وصوت الرعد يصم الآذان، وقد عبر الشاعر عن هذا بقوله :

(118) ويلمها روحة / والريح معصفة والغيث مرتجز / والليل مقترب

في مثل هذا الظرف لابد من الخوف علي الأبناء، فهما لا يخافان العوامل الطبيعية فقط، من ريح ومطر ورعد وبرد، بل يخافان أيضا من السباع التي يمكن أن تنقض علي فراخهما فتأكلها، وعند الحديث عن خوف الظليم وأنثاه علينا أن نتذكر ما قاله الشاعر في أول هذا المقطع حيث قال(أبو ثلاثين)، فمن كان أبا لثلاثين فرخا لابد له أن يحدو عليهم، ويخشى عادية العوادي علي هذه الفراخ.

قدم الشاعر الخبر علي المبتدأ في قوله(أطفال لها لجب)، فكلمة لجب مبتدأ مؤخر، والجار والمجرور خبر مقدم، وبغض النظر عن كلام النحويين الذين يرون وجوب تقديم الخبر وتأخير المبتدأ في مثل هذه الحالة، فإننا نقول إن تقديم الخبر وتأخير المبتدأ في هذا الموضع إن لم تفرضه القاعدة النحوية، فقد فرضه السياق، فسياق الكلام يحتم تقديم الجار والمجرور لها، فاللام التي تدل فيما تدل علي الملكية لابد أن تكون ملاصقة للأطفال، نعم لقد بدأ الشاعر بالحديث عن المثنى الظليم وأنثاه، فهما الاثنان لا يأمنان، لكن علاقة الأنثى بأطفالها أقوى بكثير من علاقة الذكر بأطفاله، لذلك فإنني أقول إن الوقوف علي لها يفيد حدب النعامة وخوفها بل فزعها علي أطفالها، وإذا قلنا لها لجب، صارت الجملة المكونة من المبتدأ والخبر في محل جر صفة لأطفال،هذا بالإضافة إلي الإثارة التي يحدثها تقديم الخبر علي المبتدأ بوجه عام، وهنا بوجه خاص، فعندما يقول (لها) سيطرأ سؤال لابد من الإجابة عنه وهو : ماذا لها؟ ثم تأتي الإجابة لها لجب، أي أصوات متداخلة، ولنا أن نتصور ثلاثين فرخا تحدث أصواتا، فكيف يكون ضجيجها.

(2) تقديم المفعول به على الفاعل

تقدم المفعول به علي الفاعل في بائية ذي الرمة في اثنين وثلاثين موضعا، في عشرين موضعا منها جاء المفعول به ضميرا متصلا، وفي اثني عشر موضعا جاء المفعول به اسما ظاهرا والجدول التالي يوضح توزيع تقدم المفعول به علي الفاعل

المقطع	الأطلال 10 أبيات	الغزل 16 بيتا	الناقة 8 أبيات	الحمار 27 بيتا	الثور 40 بيتا	الظليم 25بيتا	
المفعول به اسم ظاهر	4	1	----	1	5	1	

المفعول ضمير متصل	2	2	----	7	5	4	
المجموع	6	3	----	8	10	5	

جدول رقم (2)

من الإحصاء السابق نستطيع أن نرصد الملاحظات التالية :

1- أن مقطع الناقة قد خلا تماما من وجود ظاهرة تقديم المفعول به علي الفاعل.

2- المفعول به الضمير المتصل أكثر من المفعول به الاسم الظاهر ، فقد تكرر الأول في عشرين موضعا، بينما تكرر الثاني في اثني عشر موضعا.

3- المفعول به الضمير المتصل أكثر عددا في مقاطع : الغزل والحمار الوحشي والظليم، بينما جاء المفعول به الاسم الظاهر أكثر عددا في مقطع الأطلال، أما في مقطع الثور فقد جاء المفعول به اسما ظاهرا خمس مرات، وجاء ضميرا متصلا خمس مرات.

4- إذا نظرنا إلي الناحية العددية وجدنا أن مقطع الثور الوحشي أكثر المقاطع التي تقدم فيها المفعول به علي الفاعل، فقد تكررت هذه الظاهرة في عشرة مواضع، يلي هذا المقطع في عد المرات التي تقدم فيها المفعول به علي الفاعل، مقطع الحمار الوحشي الذي تكررت الظاهرة فيه ثماني مرات، فمقطع الأطلال الذي تكررت فيه الظاهرة ست مرات، ثم مقطع الظليم الذي تكررت فيه الظاهرة خمس مرات، وأخيرا مقطع الغزل حيث تكررت فيه هذه الظاهرة ثلاث مرات فقط.

5- لو أننا استخدمنا حسابات النسبة والتناسب، لوجدنا أن نسبة تكرار ظاهرة تقدم المفعول به علي الفاعل في مقطع الأطلال أكثر من أي مقطع آخر، إذ تكررت هذه الظاهرة ست مرات في عشرة أبيات، يليه مقطع الحمار الوحشي، فمقطع الثور الوحشي، فمقطع الظليم، وأخيرا مقطع الغزل بأقل نسبة تكرار، حيث تقدم المفعول به علي الفاعل ثلاث مرات في ستة عشر بيتا.

6- بإعادة قراءة الأبيات التي ورد فيها المفعول به متقدما علي الفاعل اتضح أن عدد الضمائر التي وقعت مفعولا به وتعود علي المفرد المذكر تسعة ضمائر، وعدد الضمائر التي تعود علي المفرد المؤنث أحد عشر ضميرا، كما نلاحظ أن هناك ثلاثة مفاعيل جاءت اسما ظاهرا اتصل بها ضمير المفرد المؤنث.

هذه هي الملاحظات الأولية علي الإحصاء الخاص بظاهرة تقدم المفعول به علي الفاعل، لكننا يجب أن نناقش هذه الظاهرة مناقشة متأنية، لعلها تقودنا في النهاية إلي معرفة أسلوب الشاعر في التعامل معها، وكيفية استغلالها في إبداع المعنى، وإثراء النص. وبين يدي مناقشة هذه الظاهرة في سياقاتها المختلفة داخل النص، لابد من محاولة تفسير مفردات الإحصاء السابق، بعدها ننطلق إلي النص نحاوره ونناقشه ونتعرف علي بعض السمات الأسلوبية عند الشاعر.

لقد جاء مقطع الناقة في ثمانية أبيات خالية من ظاهرة تقدم المفعول به علي الفاعل، وهذا أمر يتفق تماما وسياق النص، كما يتفق مع أسلوب التفكير الذي كان سائدا لحظة إبداع النص، فالبيئة الثقافية والاجتماعية يرفضان أن يكون الأمر علي غير ما أورده الشاعر، ذلك لأن الناقة رمز للمحبوبة والمعشوقة (مي)، (نلاحظ أن المحبوبة والمعشوقة اسم مفعول)، والأنثى يجب أن تكون مطيعة لا مطاعة، تابعة لا متبوعة، حتى عندما يحاول المجتمع الذكوري أن يكرمها يستخدم معها صيغة اسم المفعول، فهي التي وقع عليها فعل الحب وفعل العشق، وقع عليها فعل الفاعل المحب العاشق، إن موقعها الطبيعي الذي وضعها فيه المجتمع، ووضعتها فيه الثقافة السائدة، أن تأتي متأخرة، فكيف تتقدم علي من هي مأمورة بطاعته وإنفاذ أمره وتلبية رغباته؟ إن خلو مقطع الناقة من ظاهرة تقدم المفعول به علي الفاعل أمر منطقي جدا، أما غير ذلك فهو الأمر الذي لا يقبله الواقع، لأنه باختصار شديد أمر نشاز.

الأمر في مقطع الغزل لا يختلف كثيرا عنه في مقطع الناقة، فالشاعر يتغزل في محبوبته ومعشوقته، فهي التي يقع عليها فعل الغزل، والشاعر ـ الرجل ـ الذكر ـ هو الفاعل الذي يقوم بالغزل، لذلك فقد وجدنا هذا المقطع هو أقل مقاطع القصيدة ـ بحساب النسبة والتناسب ـ التي تقدم فيها المفعول به علي الفاعل، لذلك فإنني أقول : إن مقطع الغزل هو مقطع المحبوبة الصريح الذي تظهر فيه أنوثتها، وجمالها، وشبابها، وحيويتها، وطاعتها لحبيبها، وامتثالها لأمره. وعند مناقشة الظاهرة في سياقاتها المختلفة سوف تتضح الصورة أكثر، بقيت الإشارة إلي أن هذا المقطع شغل ستة عشر بيتا، تقدم فيها المفعول به علي الفاعل في ثلاثة مواضع فقط.

الأمر في مقطع الوقوف علي الأطلال مختلف عنه في مقطعي الناقة والغزل، فمقطع الوقوف علي الأطلال هو مقطع الآثار الدارسة، والأماكن المهجورة، ومي ـ محبوبة الشاعر ـ غير موجودة في المكان، لكنها موجودة في العقل والقلب، موجودة في الوجدان والمشاعر، في العواطف والأحاسيس، هي غائبة عن المكان بجسدها فقط، لكنها موجودة حتى في خيال الشاعر، وهذا قوله :

(25) زار الخيال لمي هاجعا لعبت به التنائف والمهرية النجب

وإذا كانت مي غير موجودة في المكان بجسدها، فلا مانع من الحديث عنها بالطريقة والأسلوب اللذين يليقان بها، ولا مانع من تقديرها وتوقيرها وإنزالها المنزلة المناسبة لها، وهذا هو لب مشكلة الإنسان العربي، الذي لا يجيد التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه محبوبته في وجودها ظنا منه أن هذا التصرف قد يفسدها عليه، وقديما قال امرؤ القيس:

أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل[31]

لا ضير إذن من تقدم . مي . المفعول به . التي يقع عليها دائما فعل الفاعل . علي الفاعل . ذي الرمة. في هذا المقطع، فهي غير موجودة في الواقع، ولن تسمع حديثه عنها، وبالتالي لن يصيبها البطر والغرور، ولن تفسد العلاقة معها، لهذا كله وربما لأسباب أخرى كان مقطع الوقوف علي الأطلال هو أكثر مقاطع القصيدة ـ من الناحية النسبية ـ في وجود ظاهرة تقدم المفعول به علي فاعله.

إن مشكلة المرأة العربية في مجتمعها مشكلة معقدة، فالمرأة دائما في هذا التفكير في موضع المفعول به، فهي المحبوبة المعشوقة، التي وقع عليها فعل الحب وفعل العشق، ومشكلة الرجل . الذكر . العربي أنه دائما يحب أن يشعر بالتفوق، وانه هو الفاعل تجاه هذه المرأة، التي أطلقوا عليها مكسورة الجناح.

لقد شغل مقطع الوقوف علي الأطلال عشرة أبيات، تقدم فيها المفعول به علي الفاعل في ستة مواضع، وهي أعلى نسبة تقدم للمفعول به علي الفاعل في القصيدة، حيث بلغت نسبة هذا التقدم ستة من عشرة للبيت الواحد.

شغل المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن الحمار الوحشي وأتنه سبعة وعشرين بيتا، تقدم فيها المفعول به علي الفاعل في سبعة مواضع، وهي ثاني أعلي نسبة لتقدم المفعول به علي الفاعل، بعد النسبة التي حققها مقطع الوقوف علي الأطلال، وإننا لن نستطيع أن نعلل ارتفاع نسبة هذه الظاهرة في هذا المقطع إلا بعد معرفة أحداثه.

يتحدث الشاعر عن الحمار الوحشي الذي يحدو أتنه، التي يضرب لونها إلي السواد، ويسيطر عليها سيطرة كاملة، فإذا اشتد الحر واحتاجت هذه الأتن للمياه، التفت حول الفحل تراقبه، وتنتظر الخطوة القادمة منه، حتى ينقذها من العطش الشديد الذي تعاني منه، فإذا أوشكت الشمس علي المغيب، راح الفحل يحدو حلائله، يسوقها أمامه في مسلك صعب وعر، وهو يعلم ذلك ومهموم من أجله، لكن الحفاظ علي القطيع مسئوليته، وعليه أن يتحملها، فإذا حاولت إحدى هذه الأتن أن تنأى أو تخرج عن الطريق، نهش كفلها نهشا حتى يعيدها مرة أخرى إلي الجماعة، والغاية التي يصبو إليها هي الوصول إلي عين ماء أثال حتى يرتوي القطيع ويذهب الظمأ، وفي الطريق كان الصياد كامنا، فرمى سهامه، لكنها طاشت وأخطأت هدفها، ونجا الفحل بأتنه.

من هذا العرض يمكن أن نخرج بالملاحظات الآتية :

1- إن الفحل يسيطر علي أتباعه سيطرة تامة، والأتن تنصاع إليه انصياعا كاملا.

2- القوة والحسم موجودتان في هذا الفحل، والدليل نهشه أكفال التي تخرج عن الجماعة.

3- إحساس الفحل بالمسئولية تجاه أتباعه، فهو يحاول دائما أن يقودها إلي النجاة، النجاة من الموت عطشا، أو النجاة من الموت بأسهم الصياد.

إذا كانت هذه هي شخصية الفحل، وهذه قدرته في السيطرة علي الأتباع، فهل يضيره شيئا من يتقدم عليه خطوة أو خطوتين؟ أظن أن هذا لا يضيره في شيء، كما أظن أن لهذا البيت دلالة خاصة في هذا السياق، وهو قول الشاعر :

(37) له عليهن بالخلصاء مرتعه فالفودجات فجنبي واحف صخب

فالفحل يمتلك أتنه، (له)، ويستعلي فوقها(عليهن)، فدلالة حرفي الجر (اللام وعلي) حاكمة، لا أقول حاكمة في فهم البيت، بل في فهم المقطع كله.

إن الزيادة النسبية لظاهرة تقدم المفعول به علي الفاعل في مقطع الحمار الوحشي زيادة لها ما يبررها، فلقد وثق الفحل . الذكر . في نفسه، بعد أن سيطر وتمكن وفرض سطوته وسلطانه علي الأتن . الإناث . فلا مانع من أن يمنح شيئا من الحرية للأتباع تتيح شيئا من الحركة، ولكنها حركة تحت السيطرة، حركة محكومة ومرصودة، فإذا أحس الفحل خروجا عن الإطار المرسوم، أدبها وأعادها إلي الصواب.

(46) كأنه كلما ارفضت حزيقتها بالصلب من نهشه أكفالها كلب .

مقطع الثور الوحشي شغل أربعين بيتا من أبيات القصيدة، فهذا المقطع يمثل ثلث القصيدة تقريبا، واللافت للنظر أنه قد خلا تماما من وجود الأنثى، فالمقطع يصور الثور الوحشي وهو يكابد الحياة ومشاقها، إذ بدأ الشاعر حديثه عن الثور الذي يعاني من شدة الحر أثناء النهار، فإذا جاء المساء وضمه الظلام بات في كناسه الكائن في شجرة الأرطى، إلا أنه بات قلقا، فقد سمع صوتا توجس منه خيفة، فلما لاح ضوء النهار أو كاد، هاجت عليه الكلاب، ولنا علي هذا المقطع ملاحظات نوجزها فيما يلي :

1- إن هذا المقطع خال تماما من الأنثى كما أسلفنا، وبطله الثور الوحشي، الذي تحمل مشاق الحياة، كما تحمل أعباء القتال مع الكلاب، ثم خرج من المعركة منتصرا.

2- إن هذا الثور شجاع، فقد كان بإمكانه أن يهرب من ميدان القتال، ويفر بعيدا، ولكنه أدرك أن هذا تصرف فيه جبن وعار فأعرض عنه.

3- إن هذا الثور وحيد فرد، دخل معركة مع كلاب . أي جماعة من الكلاب . ثم انتصر علي هذا الجمع.

في ضوء هذه الملاحظات يمكن أن نعلل سبب تقدم المفعول به علي فاعله في عشرة مواضع في هذا المقطع، ففقدان الأنثى، وتفرد الثور، وشجاعته وإقدامه، كل هذا منح الثور ثقة في نفسه وفي قدراته، فلا قلق ولا خوف من تقدم المفعول به علي الفاعل، فقوة الثور وقدرته علي السيطرة وتحقيق النصر، بالإضافة إلي غياب الأنثى التي يرفض تقدمها عليه، كل هذا جعله في مأمن، فلا كرامة تخدش، ولا كبرياء يجرح، ولا أنثى تفرض سلطانها عليه، فلا مانع من تقديم ما كان حقه التأخير، وتأخير ما كان حقه التقديم، إمتاعا للمتلقي ومرونة في الأداء.

مقطع الظليم شغل خمسة وعشرين بيتا، تقدم فيها المفعول به علي الفاعل في خمسة مواضع، والظليم علي وزن فعيل، والعرب تستخدم وزن فعيل بمعنى مفعول، فالقتيل بمعنى المقتول، والجريح بمعنى المجروح، فتسمية ذكر النعام بالظليم يمكن أن تكون بمعنى المظلوم، وتعليل ذلك أمر ميسور، يمكن للقارئ أن يلاحظه بسهولة، إذا قرأ النصوص التي تعرض للظليم بإمعان، فالظليم لا يأتي في النصوص الشعرية إلا مع أنثى واحدة، نعامة واحدة، بينما رأينا الحمار الوحشي يحدو أتنه،ونحائصه، وحلائله، وكلها بصيغة الجمع، فالظليم مظلوم لأنه ليس له إلا أنثى واحدة، وهذه النقطة تقودنا إلي نقطة أخرى، وهي أن الشاعر قد عرض للحمار الوحشي مع جمع من الإناث يحدوهن ويطردهن أمامه، وعرض للثور الوحشي بلا أنثى، وعرض للظليم مع أنثى واحدة، فالأولى للرجل المزواج زير النساء، والأخيرة للرجل الذي يكتفي بزوجة واحدة، أما صورة الثور الوحشي الذي يعيش بلا أنثى، فهي صورة الرجل الذي يعيش منطلقا بلا قيود، ولا روابط اجتماعية أو زوجية، واللافت للنظر أن هذه الصورة هي التي شغلت جزءا كبيرا من القصيدة، فقد جاءت هذه الصورة في أربعين بيتا، فما الرسالة التي يريد الشاعر أن يرسلها إلي مي عبر هذه الصورة؟ أو عبر هذه الصور التي عرضها؟

بلا شك هناك رسائل يرسلها الشاعر إلي مي من خلال هذا العرض الذي عرضه، وأولى هذه الرسائل يرسلها الشاعر من مقطع الحمار الوحشي، ومفاد هذه الرسالة : أن النساء غيرك كثيرات، وأن الرجل يمكن أن تكون له حلائل لا حليلة واحدة، وفي إمكانه السيطرة علي كل حلائله، يحدوها، ويطردها، والناشز منها يؤدبها، وينهش أكفالها، والرسالة الثانية تنطلق من مقطع الثور الوحشي، ومفادها : أن الرجل يمكن أن يعيش في الحياة حرا طليقا، يعيش لمتعه ونزواته، كما يمكن للنص أن يتضمن معنى رسالة أخرى، مغايرة تماما لمعنى هذه الرسالة، ومفادها : إنني أعيش فردا وحيدا خير لي من العيش مع نسوة كثيرات، ويأتي مقطع الظليم لتكون

رسالة الشاعر من خلاله إلي مي مفادها : أنه لا بديل عن الأنثى الواحدة، فأنا –وحيدا– لمي، ومي– وحيدة– لي.

لقد كان مقطع الظليم هو المقطع الذي ختمت به القصيدة، والصورة الأخيرة فيها، وعادة ما تكون الصورة الأخيرة هي التي تبقى في الذهن، وتعلق بالذاكرة، وفي ظني أن الشاعر قد قصد إلي ذلك، قصد إلي أن تكون صورة الفتى المخلص لفتاته والفتاة المخلصة لفتاها، هي الصورة التي يختم بها الحديث، وهي الصورة التي تبقى في الذاكرة، فهي الصورة التي يتمناها ذو الرمة، صورته هو ومحبوبته، يعيشان متحابين، خالصين مخلصين لبعضهما البعض، يسعيان علي أرزاقهما، ويحنوان علي أطفالهما، ويخشيان عوادي الزمن عليها، حتى ولو كان هؤلاء الأطفال ثلاثين طفلا.

(102) أذاك أم خاضب بالسي مرتعه أبو ثلاثين أمسى فهو منقلب

إن صورة الأنثى الوحيدة مع الذكر الوحيد هي الصورة التي سعى الشاعر إلي ترسيخها في ذهن المتلقي، لأنها الصورة المثلى في عقل الشاعر وقلبه، فهي الصورة التي تجمعه مع محبوبته،لذا فقد ختم بها النص، حتى ينسى المتلقي صورتي الحمار والثور.

إن الصورة التي عرضها الشاعر في مقطع الظليم هي الصورة الطبيعية الواقعية التي عليها أغلب الناس في المجتمع، وهي الصورة التي يسعى الشاعر إلي أن يعيشها مع محبوبته، صورة الذكر المسيطر والأنثى الخاضعة، صورة الرجل صاحب السطوة، والأنثى المطيعة الخاضعة لزوجها، المطمئنة بخضوعها مع زوجها القادر علي حمايتها، ولعل هذا ما عناه الشاعر بقوله :

(116) تبري له صعلة خرجاء خاضعة فالخرق دون بنات البيض منتهب

فأخيرا وبعد لأي عثر الذكر علي أنثاه، وراحا جميعا يعدوان حين عاينا البرق والغيم، :كأنهما يأكلان الأرض، حتى يلحقا ببنات البيض. ولا يخفى علي المتلقي استخدام الشاعر لكلمة خاضعة في هذا السياق، فالخضوع هو الأمر الذي يعني الذكر، فكل ذكر مهما كان يحب أن تخضع له أنثاه، ولعل هذا هو المعني من وراء كلمة (خاضعة) التي استخدمها الشاعر في البيت المشار إليه،

وبعد هذا العرض لمقاطع القصيدة المختلفة، حان الوقت لمحاورة النص في بعض المواضع التي تقدم فيها المفعول به علي الفاعل، وذلك من خلال السياق الذي وردت فيه هذه الظاهرة، ولنبدأ بالبيت الثالث من أبيات القصيدة حيث يقول الشاعر :

(3) أستحدث الركب من أشياعهم خبرا أم راجع القلب من أطرابه طرب

قدم الشاعر المفعول به . القلب . علي الفاعل . طرب . والتقديم هنا له ما يبرره، إذ أن الشاعر يسأل عن أسباب الحزن الذي بدت آثاره، هل هذا الحزن بسبب خبر جديد؟ أم أن هذا الحزن بسبب معاودة الذكريات؟ هذا هو المعنى العام كما تقدمه شروح القصيدة، أو شراحها لهذا البيت، وهو معنى يتفق مع السياق، ولكنني أود أن أشير إلي أن القلب هو موضع الفرح والحزن علي السواء، كما أن الطرب يكون في الفرح والحزن علي السواء أيضا، وإذا كان القلب هو تلك الجارحة التي تختص بالحزن والفرح، فمن المنطقي أن تلاصق هذه الجارحة الفعل، فالفعل (راجع) يحتاج إلي فاعل ومفعول، والفاعل لا خوف عليه . راجع طرب . لكن راجع من؟ راجع العين، راجع أي جارحة؟ فهنا لابد من تخصيص الجارحة التي راجعها هذا الطرب، وتخصيصها في هذا السياق يحتم تقديمها، فالحديث عن حزن وألم أصاب الإنسان عندما تذكر أيامه الخوالي مع محبوبته، فتقديم القلب . المفعول به . يحمل في طياته رسالة إلي المحبوبة، التي مكانها الطبيعي قلب الشاعر، قلبه النابض بالحياة، ومكان المحبوبة يقدم ولا يتقدم عليه شيء.

في البيت السادس قدم الشاعر المفعول به . الضمير المتصل . علي الفاعل، ولا أريد أن أعول كثيرا علي أن سبب التقديم هنا هو أن المفعول به ضمير قد اتصل بالفعل، بل أود أن أناقش السياق فربما يكون هناك سبب دفع الشاعر إلي تقديم المفعول به علي الفاعل، وقد رأينا في المثال السابق أن المفعول به تقدم وهو اسم ظاهر. يقول الشاعر في البيت السادس من أبيات القصيدة :

(6) لا بل هو الشوق من دار تخونها ضرب السحاب ومر بارح ترب

تقدم المفعول به الضمير المتصل علي الفاعل في قوله(تخونها)، وأظن أن ظلال معنى الفعل(تخون) قد لعبت دورا في عقل الشاعر، وفي وجدانه، أدى إلي تقدم المفعول به علي الفاعل في هذا السياق، وأن يلتصق المفعول به الضمير العائد علي المؤنث المفرد بالفعل تخون، فالشاعر يتحدث عن ديار المحبوبة، والمحبوبة هذه قد زوجت بغيره، ولم تقدر عاطفة الشاعر تجاهها، وخانت حبه، فإذا كانت المحبوبة قد خانت الحب، فلا غرو إذن أن تتخون الديار، جاء في اللسان(نهى . أي النبي صلي الله عليه وسلم . أن يطرق الرجل أهله ليلا، لئلا يتخونهم أي يطلب خيانتهم وعثراتهم ويتهمهم)[32]، فتخون بمعنى الخيانة، وكأن الشاعر يريد أن ينسب الخيانة إلي الديار، وهذا في ظني سبب اتصال المفعول به (ضمير الغائبة) بالفعل تخون، وجاء في اللسان أيضا(وخانه الدهر غير حاله .. وكذلك تخونه .. وكل ما يغيرك عن حالك فقد تخونك)[33]، فالشاعر ينسب التغير إلي الديار لا إلي المحبوبة، ربما كان هذا من آثار كبرياء الرجل، وربما كان احتراما للمحبوبة، وفي كل الأحوال فإن تقدم المفعول به في هذا السياق أمر فرضه ظلال المعنى الكامن في الفعل تخون. أما في البيت العاشر من أبيات القصيدة فقد قدم الشاعر المفعول به الاسم الظاهر علي الفاعل، وذلك في قوله :

(10) ديار مية إذ مي تساعفنا ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

المفعول به في هذا البيت هو(مثل)، قدمه الشاعر علي الفاعل(عجم)، ولهذا التقديم دلالة، فالشاعر لا يريد لمحبوبته أن يراها أحد، لذلك أقام جدارا عازلا بين فعل الرؤية وبين الفاعل الذي يمكن أن يقوم بهذه الرؤية، وهذا الجدار تكون من مستويين، المستوى الأول هو المفعول به(مثل) والمستوى الثاني هو الضمير المتصل الواقع مضاف إليه، إن لهذا التقديم دلالة عظيمة، كما أن له دلالة نفسية أيضا، فغيرة الشاعر علي محبوبته، وتعلقه الشديد بها، وحرصه علي حجبها وحجابها، كل هذه أسباب دفعت الشاعر إلي تقديم المفعول به علي الفاعل، وإقامة جدار من الكلمات يفصل بين فعل الرؤية وفاعله،حتى لا يستطيع الفاعل أن يرى مي ولا من هي مثل مي.

في البيت العشرين يتحدث الشاعر عن محبوبته حديثا يتراقص علي أنغام تفعيلات البيت، ففيه حسن تقسيم وتناغم صوتي كما فيه من الألوان ما يلفت النظر ويثير العواطف والأحاسيس، يقول الشاعر:

(20) كحلاء في/ برج/ صفراء في/ نعج كأنها /فضة/ قد مسها/ ذهب

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

1 2 3 4 5 6 7 8

هذه القصيدة نسجت علي منوال بحر البسيط، وأساس هذا البحر أن تكون تفعيلاته : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن، ثم تكرر في الشطر الثاني من البيت، ونلاحظ أن الشاعر قد التزم بالتفعيلات كما هي في التفعيلة الأولي والثالثة والسادسة والسابعة، وأدخل تعديلات علي التفعيلة الثانية والرابعة والخامسة والثامنة، ولا أريد هنا أن استثني عروض البيت وضربه من الملاحظة، لأنني لا أريد أن أخرجهما عن دائرة النقاش، والسؤال هو: لماذا التزم الشاعر بأصل تفعيلة البحر في مواضع وغير فيها في مواضع أخرى؟ وللإجابة عن هذا السؤال لابد من قراءة البيت بالطريقة التالية:

كحلاء في/ مستفعلن/ برج/ فعلن/ صفراء في/ مستفعلن/ دعج/ فعلن

كأنها /متفعلن/ فضة/ فاعلن/ قد مسها /مستفعلن /ذهب /فعلن

ونلاحظ أن التفعيلة جاءت سليمة مع الأشياء التي اعتبرها الشاعر أصيلة في محبوبته، فالأصل في المحبوبة أنها كحلاء، والكحلاء هي التي تراها مكحولة وإن لم تكحل[34] والبرج سعة في العينين، وهذه صفة ثابتة لا تتغير، وجاءت تفعيلتها مخبونة، حذف منها الثاني الساكن، ذلك لأن هذه الصفة خلقية، خلقها الله هكذا، ولا سبيل إلي تبديلها أو تغييرها، فلا ضير أن يحدث تغيير في التفعيلة، أما الكحلاء، فهذه صفة يمكن أن يضاف إليها، أي يمكن أن تتغير، لذلك فقد جاء بها الشاعر علي الأصل، ليظهر أن محبوبته هكذا، كاملة، خلقا لا

صنعا، كذلك جاءت التفعيلة الثالثة(صفراء في) علي الأصل، لأن الاصفرار هو الأصل في لون المحبوبة، أما الدعج فقد تدخل مع الاصفرار ليزيد لونها بهاء ورونقا، لذلك جاءت تفعيلته مخبونة، وكذلك التفعيلة الخامسة(كأنها) فهي تحمل في طياتها التشبيه، أما التفعيلة السادسة(فضة) فقد جاءت علي الأصل، لأن المحبوبة هكذا، إنها فضة وليست كالفضة، والتفعيلة السابعة قد جاءت علي الأصل ليؤكد أن مس الذهب للفضة قد حدث فعلا، إلا أنه مس رقيق لطيف، فجاءت التفعيلة الأخيرة مخبونة(ذهب).

إن اتصال الضمير المفعول به المفرد المؤنث بالفعل مس في قول الشاعر(مسها) يدل علي أن الفعل قد وقع علي المفعول به، وقد أكد الشاعر هذا الأمر بشيئين، الأول هو اكتمال التفعيلة، إذ جاء بها الشاعر علي الأصل(مستفعلن)، والثاني أن الفعل الماضي(مس) قد جاء مسبوقا بحرف التحقيق (قد) ، فهو مؤكد بدخول هذا الحرف عليه، فالمس مؤكد صوتيا، ومؤكد تركيبيا، مؤكد صوتيا بالتفعيلة المكتملة، ومؤكد تركيبا بدخول حرف التحقيق(قد) عليه، وباتصال المفعول به بالفعل.

في البيت التاسع والثلاثين يتحدث الشاعر عن الريح اليمانية أي القادمة من ناحية اليمن، وهي ريح جنوبية ، وهذه الريح قد شققت البقل ويبسته، يقول الشاعر:

(39) وصوح البقل نآج تجيء به هيف يمانية في مرها نكب

قدم الشاعر المفعول به الاسم الظاهر . البقل . علي الفاعل، وهذا التقديم له ما يبرره، فالشاعر يريد أن ينقل للمتلقي شدة هذه الريح، وقوة تأثيرها، ومن أثرها وتأثيرها أنها تجفف البقل وتشققه، ومن هنا كان لابد من تقديم من وقع عليه فعل التجفيف والتشقق وهو البقل، وملاصقته للفعل ليصيرا كأنهما تركيب واحد(وصوح البقل)، فالتصويح شيء ملح علي ذهن الشاعر، والتصويح واقع علي البقل، فلا بد من تقديمه، وهو المفعول به. أما في البيت الواحد والأربعين حيث يقول الشاعر :

(41) تنصبت حوله يوما تراقبه صحر سماحيج في أحشائها قبب

قدم الشاعر المفعول به الضمير المتصل في قوله(تراقبه)، علي الفاعل(صحر)، وقارئ البيت يدرك أن الشاعر يتحدث عن الأتن التي تنصبت أي التفت حول الحمار الوحشي، تراقبه وتنتظر ما سوف يفعل حتى تقتدي به في فعلها، فالذي يفعل حقا هو الحمار الوحشي، والأتن تنفذ ما يريده هذا الحمار، فتقديم المفعول به الضمير العائد علي المذكر (الحمار) لا يضع الحمار الذكر في موضع الضعف، ولا من وقع عليه فعل الفاعل، فالحمار الذكر هو القائد الذي يقود الأتن، حتى وهو يسوقها أمامه ويطردها،

في المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن الثور الوحشي، تقدم المفعول به علي الفاعل في عشرة مواضع، كما سبقت الإشارة إلي ذلك، ففي البيت الخامس والستين قدم الشاعر المفعول به الاسم الظاهر علي الفاعل وذلك في قوله:

(65) أمسى بوهبين مجتازا لمرتعه من ذي الفوارس يدعو أنفه الربب

يطلب الثور مرتعه، ويجتاز من أجل الوصول إليه مناطق متعددة، والذي دله علي المرتع الرائحة المنبعثة من نبات الربب، لقد شم أنف الثور رائحة هذا النبات فتوجه إليها وهناك كان المرتع، فالأنف هو الذي شم، والأنف هو الذي قاد الثور إلي نبات الربب، فالأنف هو الفاعل الحقيقي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إذا كان الأنف هو الدليل الذي يقود الثور إلي موضع الكلأ، فالدليل من حقه أم يتقدم.

في البيت التاسع والسبعين يقول الشاعر:

(79) فبات يشئزه ثأد ويسهره تذاؤب الريح والوسواس والهضب

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن الثور الوحشي الذي بات قلقا قد فارقته الطمأنينة، وكيف يطمئن والندي والمطر وتذاؤب الريح والوسواس يجتمعون عليه، فهو لا يستطيع أن يربض، بل يظل قائما مرتجفا خائفا، ونلاحظ التعبير الذي استخدمه الشاعر،إذ قال (تذاؤب الريح) وكأن الريح قد صارت ذئابا ضارية، متوحشة، تفترس كل شيء تقدر عليه، فكيف يطمئن من كانت هذه حاله؟

نلاحظ في هذا البيت أن الشاعر قدم المفعول به في موضعين، الأول في قوله (يشئزه)، والثاني في قوله (يسهره)، والضمير في الموضعين يعود علي الثور الوحشي، والثور هو المحور الذي يدور حوله الحديث في المقطع كله، وهو الذي يسهر وهو الذي يقلق، فمن المنطقي أن يتقدم وأن يلتصق بالفعل، يتقدم لأنه هو محور الحديث، وهو صاحب المقطع، وسيد الصورة فيه، ويتقدم لأنه هو الذي يسهر وهو الذي يشأز. وأما في البيت التسعين فيقول الشاعر:

(90) حتى إذا دومت في الأرض أدركه كبر ولو شاء نجي نفسه الهرب

يتحدث الشاعر عن المعركة التي دارت بين الثور والكلاب، حتى إذا دومت الكلاب حوله، فكر الثور في الهرب من المعركة والنجاة بنفسه، ولكن الكبر منعه من ذلك، لأنه أيقن أن الهروب من المعركة جبن، والجبن أمر لا يليق به، وأود أن ألفت النظر إلي كلمة نفسه التي وقعت مفعولا به متقدما علي الفاعل، فعندما يقول الشاعر (نجي نفسه الهرب)، فهذا يعني أن هناك نجاة بالنفس، ولكن هذه النجاة أسوأ من الموت، لأنها نجاة الجبان، الذي سيظل ما بقي له من عمر يحمل عار الهروب من الميدان، لذلك فقد وفق الشاعر كثيرا عندما استخدم هذا

التعبير، ولم يقل مثلا (ولو شاء نجاه الهرب)، لأن الهرب ينجي النفس فقط، ولعل هذا هو الذي دفع الشاعر إلي أن يقدم المفعول به (نفسه) في هذا السياق، لأنه خشي أن يلتبس الأمر علي المتلقي، ويظن أن النجاة كانت كاملة بالهروب، فخصص الشاعر أن النجاة بهذا السلوك لن تكون إلا بالنفس، وأن هناك خزاية سوف تدرك الناجي بهذه الطريقة، فتقديم المفعول به (نفسه) في هذا السياق أمر مطلوب، بل هو أمر محمود للشاعر.

وهناك موضع آخر في هذا البيت قدم في الشاعر المفعول به، وهو قوله (أدركه كبر) ، فالمفعول به هو الضمير المتصل بالفعل (أدرك)، وهذا الضمير المتصل يعود علي الثور، والفاعل هو (كبر)، فالفاعل معنوي والمفعول به محسوس، ومعروف أن الشاعر العربي القديم كان شغوفا بالمحسوسات، ويبدو أنه لم يستسغ أن يكون الفاعل معنويا والمفعول به محسوسا، ثم يتقدم المعنوي علي المحسوس، من هنا احتال الشاعر للتركيب، وجاء بالمفعول به في صورة ضمير ليوهم المتلقي أو يوهم نفسه، وألحق الضمير بالفعل وأخر الفاعل، في عملية تحمل قدرا كبيرا من المراوغة للمعنى وللمتلقي علي حد سواء. وأما في البيت السابع عشر بعد المائة فيقول الشاعر:

(117) كأنها دلو بئر جد ماتحها حتى إذا ما رآها خانها الكرب

يتحدث الشاعر عن النعامة، فالضمائر المتصلة بأداة التشبيه كأن، ورأى، وخان، كلها تعود علي (الصعلة) النعامة، أما الضمير في ماتحها فإنه يعود علي الدلو،

يصف الشاعر النعامة في سرعتها فيشبهها بسرعة الدلو التي انقطع الحبل منها فتهوي سريعا إلي قاع البئر، وذلك بقوة الجاذبية الأرضية، وبتأثير ما فيها من ثقل الماء، فسرعة النعامة تشبه سرعة هذه الدلو التي تهوي إلي قاع سحيق.

في هذا السياق قدم الشاعر المفعول به الضمير المتصل بالفعل (خان)، علي الفاعل (الكرب)، وكما سبق أن أشرنا إلي دلالة الفعل تخون، واتصال المفعول به الضمير المفرد العائد علي المؤنث الواقع مفعولا به بهذا الفعل، نقول هنا إن الشاعر يريد أن يلصق تهمة الخيانة بالمفرد المؤنث، ولعل هذا هو السبب في تقديم المفعول به علي الفاعل في هذا السياق، وأما في البيت الرابع والعشرين بعد المائة فيقول:

(124) مما تقيض عن عوج معطفة كأنها شامل أبشارها جرب

كلمة (أبشار) مفعول به لاسم الفاعل (شامل)، وكلمة (جرب) فاعل لاسم الفاعل أيضا، وحتى يتضح المعنى لابد من عرض هذه القصة التي أوردها صاحب الأغاني في كتابه حيث يقول (مكثت مية زمانا لا تري ذا الرمة

وهي تسمع مع ذلك شعره، فجعلت لله عليها أن تنحر بدنة يوم تراه، فلما رأته رأت رجلا دميما أسود، وكانت من أجمل الناس، قالت وا سوأتاه وا بؤساه وا ضيعة بدنتاه فقال ذو الرمة:

علي وجه مي مسحة من ملاحة وتحت الثياب الشين لو كان باديا

قال فكشفت ثوبها عن جسدها ثم قالت أشينا ترى لا أم لك فقال :

ألم تر أن الماء يخبث طعمه وإن كان لون الماء أبيض صافيا

فقالت أما ما تحت الثياب فقد رأيته، وعلمت أن لا شين فيه، ولم يبق إلا أن أقول لك هلم حتى تذوق ما وراءه، والله لا ذقت ذاك أبدا)[35]

يبدو أن صورة البشرة المشمولة بالجرب صورة متأصلة في ذهن ذي الرمة، فقد ظهرت عندما عابت مي علي الشاعر خلقته، فبشرته السوداء ووجهه الدميم جعلاها تندب حظها، مما أوقع الشاعر في حرج أمام الجميلة الحسناء، فدافع عن نفسه، وجرت علي لسانه الأبيات التي وردت في القصة التي أوردها صاحب الأغاني، وظهرت مرة أخرى في قوله (كأنه شامل أبشارها جرب)، والصورتان متماثلتان إلي حد كبير، فالصورة الأولي (كأنه شامل أبشارها جرب) والصورة الثانية (وتحت الثياب الشين)، فيهما تقديم وتأخير، إحداهما تقدم فيها المفعول به علي الفاعل، والأخرى تقدم فيها الخبر (تحت الثياب) علي المبتدأ (الشين)، والصورتان فيهما استثارة للمتلقي ولفت لانتباهه.

لقد فقد الشاعر الأمل في الزواج من مي، ولا يستطيع أن ينكر جمال وجه باد للناس، فلا بد من الطعن فيما هو غير باد، فاتهم ما تحت الثوب بالشين، ووصف البشرة بأنها مشمولة بالجرب، ولأن الشاعر يريد لهذه الصورة أن تعلق في ذهن المتلقي جاء بكلمة أبشار في صيغة الجمع، وألحق بها الضمير (ها) حتى يتوهم المتلقي أن الحديث ينصب علي الفراخ التي خرجت من البيض زعرا، لا ريش عليها، ثم وضع (أبشارها) في موضع تكون محاصرة فيه بين (شامل وجرب)، فشامل لصيقة بها من ناحية، والجرب لصيق بها من الناحية الأخرى، وهذه كلها محاولات من الشاعر لتثبيت الصورة في ذهن المتلقي.

الخاتمة

وقد أذنت مشيئة الله عز وجل لهذا البحث أن يتم، فإنني أود أن أشير إلى أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وهي على النحو التالى:

1- التقديم والتأخير سمة أسلوبية عند ذي الرمة، يلجأ إليها عارفا بأبعادها مدركا لجمالياتها،

2- أ التقديم والتأخير لم يكن بسبب الحفاظ على الوزن العروضي للبيت، فقد اتضح من خلال الدراسة أن هذا الأمر ليس صحيحا، إذ كان يمكن للشاعر أن يستخدم التركيب المعياري دون أن ينكسر الوزن العروضي للبيت،

3- أثبتت الدراسة أن التركيب الذي اختاره الشاعر هو التركيب الذي يلائم السياق، ويساير منطق النص وقد اتضح ذلك من خلال مناقشة التركيب الذي اختاره الشاعر، والتراكيب الأخرى المحتملة، بتبادل الكلمات لموقعها.

4- أثبتت الدراسة أن الشاعر يلجأ في كثير من الأحيان إلى الرمز، إذ يوهم المتلقي أنه يتحدث عن الحمار الوحشي -مثلا- وهو في الواقع يتحدث عن نفسه.

5- أثبتت الدراسة أن الشاعر قد استخدم التقديم والتأخير للربط بين مقاطع النص، فجاء نصه يحمل قدرا كبيرا من التماسك، وإن كان هذا الأمر يحتاج إلى دراسة مستقلة.

وإنني لأجد من الضروري الإشارة إلى أن الشعر العربي القديم ما زال يحتاج منا إلى جهد كبير للوقوف على جمالياته، ولعل الباحثين يوجهون جهودهم إلى دراسة هذا الشعر دراسة جمالية، فهذا سوف يجعلنا نقف على كثير من جماليات الإبداع في شعرنا القديم.

والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل,

الهوامش

1- أبو سعيد السيرافي، شرح كتاب سيبويه، تحقيق رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990،ص 72

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المنار بمصر، 1372هـ، ص 64.

3- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 16،

4- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص173

5- أبو الحسن حازم القرطاجني، السابق، ص 244

6- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، ص 554.

7-عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص 570.

8- د. صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مجلد3، العددان الأول والثاني، يوليو/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر، 1994، ص 334.

9- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، رقم1، د.ت، ص 31.

10- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. احمد درويش، دار المعارف بمصر، ط3، 1953، ص 55.

11- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 85

12- الأنعام / 100.

13-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 221، 222.

14- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، سلسلة الدراسات الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص255

15 بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث بالقاهرة، ط2، د.ت، ج3، ص 223.

16-محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي، المعروف بابن القيم إمام الجوزية، الفوائد المشوق إلي علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1988، ص 120.

17- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي بيروت، ط1، 1993، ص 207.

18-الذاريات / 25

19-محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، 1997، دار الكتاب العربي، ج3، ص 31.

20- ابن منظور، لسان العرب، مادة عرس.

21- ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع.

22- ديوان ذي الرمة، شرح التبريزي، ص 31.

23- ديوان عنترة بن شداد، تحقيق عبد المنعم شلبي دار الكتب العلمية بيروت 1980 ص144

24-النحل / 60.

25- ابن منظور، لسان العرب، مادة سربل.

26- ديوان كعب بن زهير، الموسوعة الشعرية،

27- ديوان ذي الرمة، السابق، ص 31.

28- ابن منظور، لسان العرب، مادة عول.

29- ابن منظور، لسان العرب، مادة بلل.

30- ابن منظور، لسان العرب، كل كلمة في مادتها، وديوان ذي الرمة، ص 41.

31- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف بمصر، د.ت، ص12.

32- ابن منظور، لسان العرب، مادة خون. والأثر المذكور ورد في كتاب النهاية في غريب الحديث والأثر، تأليف أبي السعادات المبارك بن محمد الجزري، المكتبة العلمية بيروت1979،ج2، ص183

33- ابن منظور، لسان العرب، السابق، نفس المادة.

34- ديوان ذي الرمة، السابق، ص 26.

35- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني،دار الفكر، بيروت، ط2، د.ت، ج18، ص 32.

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم

2- ابن منظور، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، د.ت

3- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966،

4- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني،دار الفكر، بيروت، ط2، د.ت، .

5- أبو سعيد السيرافي، شرح كتاب سيبويه، تحقيق رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990

6- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث بالقاهرة، ط2، د.ت .

7- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. احمد درويش، دار المعارف بمصر، ط3، 1953 .

8- د. صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مجلد3، العددان الأول والثاني، يوليو/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر، 1994،

9- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، سلسلة الدراسات الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984،

10- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط4، د.ت.

11- ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وحواشيه وفهارسه:مجيد طراد، دار الكتاب العربي بيروت، ط2، 1966. .

12- ديوان عنترة بن شداد، تحقيق عبد المنعم شلبي دار الكتب العلمية بيروت 1980

13- ديوان كعب بن زهير، الموسوعة الشعرية.

14- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي بيروت، ط1، 1993،

15-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، رقم1، د.ت،

16- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت،

17- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المنار بمصر،

18- محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي، المعروف بابن القيم إمام الجوزية، الفوائد المشوق إلي علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1988

19- محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت1977م