

جمالية الانزياح في

النسيب الهذلي

أبو كبير نموذجاً

Deviation in the love poems

hadlis-abu kabeer model-

أ. باغول مريم

جامعة أم البواقي

acilnawar2017@gmail.com

الظاهرة متأصلة في أشعارهم؟ وهل اختلفوا في نسيبهم
عن نظرائهم من القبائل المجاورة، أم أنهم ساروا على نمط
ووتيرة واحدة؟

Abstract:

The hodali woman has taken an important place and a distinguished position in the hearts of hodali poets and in their feelings indeed, she is the companion of the man, she shared the hard life, hardness and famine of the desert. She was with him during the icy winter and embodied with him the reality of life with its different dimensions. Also, she stuck to him in his artistic creation and revealed herself in his love poems flirtation which became an apparent phenomenon in her poems. Given the abundance of its transmission in the corpus of poetry hodali, we found it interesting to dedicate the present study for love in hodali poetry to highlight its revelation and its forms and how this phenomenon became rooted in their poems. Were they difference from their peers from other neighboring tribes or did they follow the same pattern and frequency.

Keywords: Hodali-deviation in the poesy-love poems –woman-abu kabeer model.

الملخص:

احتلت المرأة الهذلية منزلة عالية، ومكانة متميزة في أفئدة الشعراء الهذليين، ومشاعرهم الحسية، فهي قرين الرجل ورفيق دربه، قاسمته ضنك العيش وقسوة الصحراء وقحطها، وكابدت معه قر شتائها، ولأنها جسدت معه واقع الحياة بأبعادها المختلفة، فإنها التصقت به في إبداعه الفني. ارتسمت في نسيبه وغزله الذي أصبح ظاهرة بارزة في أشعاره. ولكثرة تواترها في المتن الشعري الهذلي رأينا أنه من المفيد أن نخصص هذه الدراسة للنسيب في الشعر الهذلي لنبرز تجلياتها وأشكالها. وكيف كانت هذه



مقدمة:

يعد النسيب ظاهرة بارزة في الشعر العربي عموماً، والشعر الهذلي على وجه الخصوص، وهذه الظاهرة جديرة بالاهتمام، لأنها نالت من شعر الهذليين موقعا عظيما دفعهم للتغني بالنساء، والتشبيب بهن، لعلهم يدعون شبح الموت الجاثم على قلوبهم، ويمنحون لأنفسهم نافذة أمل يشعرون من خلالها بقيمة الحياة والوجود. إذ راح الشاعر الهذلي يصدر أساليبه ويبيّن صورته من التزعة الفردية التي طغت على قريضة، معبرا عن ذاته الشخصية الواقعة في شبك حب امرأة، وميله إليها رغم المعاناة من لوعة البعد والفراق، وآلام الاغتراب النفسي في كثير مما نظمته في شعره.

ونحن إن نتحدث عن النسيب في الشعر الهذلي نقصد به عاطفة الشاعر اتجاه المرأة المحبوبة وعلاقته الوجدانية بها، وهو الحب القائم بين المرأة والرجل، والذي يربط كلا منهما بالآخر برابط روحي لا ينقطع، رابط يجعل كلا منهما معبودا للآخر متوحدا، والشعر (الذي يعبر عن الحب لم يعد ينقل عاطفة مفردة بسيطة، وإنما ينقل غابة متشابكة العصور من العواطف والمشاعر)¹، فالحب على حد تعبير محي الدين أبو شقرا (بهجة الدنيا لدى ذلك الموجود البشري الذي لا يملك سوى أن يحيا مع الآخرين)².

ومما تجدر الإشارة إليه أن النسيب الهذلي قد جسد التزعة الذاتية والوجدانية للشاعر الهذلي الذي (لم يكن لسان القبيلة فحسب، ولكنه كان لسانا معبرا عن وجوده النفسي وعواطفه الخاصة... إنه لم يكن بوق القبيلة فقط، ولكنه كان قيثاره نفسه وصدى لقبيلته بعد ذلك)³، فالتغزل بالآخر لم يكن حكرا على أحد من الهذليين، بل نجد عواطف الحب والشوق والحزن والألم جليلة في قصائدهم، حتى الصعاليك الذين لا وقت لهم للتشبيب، وبث الحب كان لهم نصيب من هذا الغرض الشعري.

ولعل أبرز ما يشدنا إلى النسيب الهذلي هو اشتماله على مسائل جمالية وقيم أسلوبية متميزة، وأنظمة دلالية متنوعة، فضلا عن تلك الخصوصيات التركيبية التي من شأنها منح النسيب الهذلي سمة جمالية فنية من خلال مجموعة من السياقات الأسلوبية التي حفظت استمرارية النص الهذلي عامة والنسيب خاصة عبر الزمن، من حيث عمل الانزياح الأسلوبي بأنواعه الدلالي والصوتي والتركيب على إظهار تفرد الجمالي الذي كان سببا حاسما في التأثير في المتلقي الذواق، وعمل على بث الدهشة والتفاعل مع النص الغزلي تفاعلا صادقا.

ولنا في هذا المقام أن نختار قصائد الشاعر الهذلي أبي كبير التي ضمت بين أبياتها النسيب والتشبيب بالمرأة، الذي ستبين قيمته وجماله وستكشف أسرارته من خلال ظاهرة الانزياح التي يقصد بها خروج المبدع عن النسق المثالي المؤلف للغة، ليحقق من خلاله وظائف أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا في القارئ المتلقي.

وتعد ظاهرة الانزياح عن الأصل المثالي للغة ركيزة أساسية من ركائز الدراسات الأسلوبية الحديثة في تناولها للنصوص الأدبية، فهو (إنتاج إبداعي ملازم للخطاب الأدبي بوصفه يحتوي على ركيزتين أساسيتين الأولى: الخروج عن البنية المثالية الأصلية، وتجاوز مستوى الخطاب العادي المؤلف، والثانية البنية الجمالية التي تقف وراء البنى الإبداعية، وتدعم تأثيرها في المتلقي)⁴.

ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث الذي يحاول الوقوف على أبرز صور الانزياح في النسيب الهذلي - أبو كبير نموذجاً - وبيان جمالياتها ودورها الدلالي في الكشف عن مساحات لا شعورية تعج فيها مشاعر الهوى والعشق تارة والخوف من لوعة الفراق تارة أخرى.

أولاً: قصيدة أبي كبير الهذلي⁵:

- 1- أزهيرُ هل عن شيبة من معدل
- 2- أم لا سبيل إلى الشباب وذكره
- 3- ذهبَ الشبابُ وفات مني ما مضى
- 4- وصَحَوْتُ عَنْ ذِكْرِ الغواني وانتهى
- 5- أزهيرُ إن يشب القدال فإنني
- 6- فلَفَقْتُ بينهمُ لغير هـوادة
- 7- حتى رأيتُ دماهم تغشاهم
- 8- أزهيرُ إن يُصبحَ أبوكِ مقصراً

- 9- وجليلة الأنساب ليس كمثلهما
 - 10- سَاهَرْتُ عنها الكالين كلاهما
 - 11- فدخلتُ بيتاً غير بيت سناخنة
 - 12- فإذا وذلك ليس إلا حينئذٍ
- وقوله في قصيدة رائية أخرى:⁶

- 13- أزهيرُ هل عن شيبة من مقصراً
- 14- فقد الشبابُ أبوكِ إلا ذكره
- 15- أزهيرُ ويحك ما لرأسي كلما
- 16- ذهبَ بشاشته وأصبح واضحاً
- 17- ونضبتُ مما تعلمين فأصبحتُ
- 18- فإذا دعائي الداعيان تأييدا
- 19- يا لهف نفسي كان حدة خالد
- 20- وبياض وجهٍ لم تُحل أسرارهُ
- 21- فرأيتُ ما فيه فثم رزئتُهُ

ويقول في موضع آخر:

- 22- أزهيرُ هل عن شيبة من مصرف
- 23- أزهيرُ إن أخا لنا ذا ميرة
- 24- فارقته يوما بجانب نخلية

وقال أيضاً:

- 25- أزهيرُ هل عن شيبة من معكم

أم لا خلود لبازل متكـرم

أم لا خلود لبازل متكـلف

جلد القوى في كل ساعة محرف

سبق الحمام به زهير تلهفي⁷

ولسوف يلقاها لدى المتهوم

من ذي بنين وأمهم ومن ابنهم

قُبْ يردنْ بذى شجونٍ مُبرم⁸

26- يكي خلاوة أن يفارق أمه

27- أخلاو إن الدهر مهلك من ترى

28- والدهر لا يبقى على حدثانه

ثانياً: جمالية الانزياح الدلالي في نسب أبي كبير الهذلي:

اللافت للنظر في النسب الهذلي، تعبير الشعراء عن بعض معانيهم بطريقة غير مباشرة إذ نجدهم يريدون إثبات معنى من المعاني، فلا يذكرونه باللفظ الموضوع له في اللغة، وإنما يلجأون إلى لفظ آخر موضوع لمعنى آخر، غير أنه يؤدي المعنى المطلوب، وهذه الصورة الأسلوبية التي يوظفونها تدرج تحت ما يسمى بالانزياح الدلالي. ويقصد به الانتقال من المعنى الأساسي أو المعجمي للفظ إلى المعنى السياقي الذي تأخذه الكلمة حينما توضع في سياق معين يحدد معنى البيت بأكمله، إذ يتم الانتقال من (المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي)⁹ وهذا ما نلمسه في أبيات أبي كبير الهذلي التي نقلت للقارئ صورة العاشق الخائف من العجز والكبر، ومن صور الانزياح الدلالي المعبرة قوله: (هل عن شبية من معدل) إذ يوحي لفظ (شبية) بقلق الشاعر وامتعاضه من انقضاء شبابه، واستحالة عودته، فهو مدرك كل الإدراك بأن هذه المرحلة العمرية من القوة والعنفوان لن ترجع، إذ لم تبك العرب (على شيء مثلما بكت على الشباب لو لم يكن هذا الشباب حميدا)¹⁰. وما كانت عودته إلى الماضي الجميل إلا محاولة من الشاعر أبي كبير للتقليل من فعل المشيب في نفسه، حيث تكررت بعض الانظمة الأسلوبية مثل (الشباب) أربع مرات بنصها بغض النظر عما ورد بمعناه (فات مني ما مضى / انتهى عمري / ...) ليدل على تحول هذه الكلمة إلى مفتاح يمكن من الولوج في فحوى النص، ومن ثم يساهم في إبراز الفكرة المركزية للنسب التي تدور حول حيرة الشاعر، وتزايد قلقه في تسارع الأيام، وزوال شبابه وعنفوانه دون أن يستمتع لحظة الوصال مع الآخر (زوجته أم تأبط شرا).

فبقوله: (وانتهى عمري وأنكرت الغداة تقتلي) يشير إلى أن مرحلة الشباب رائعة لتمييزها بالانطلاق والاندفاع، والعنفوان، وكذا الجرأة في تحقيق الأمنيات، وما عداها من مراحل حياة الإنسان لا قيمة لها، إذ ينكر انكساره وفوات أيام الصبا.

ويذكر في موضع آخر اغترابه عن المرحلة العمرية، حيث قرن فقده لشبابه النضير بظهور شبخ العجز والموت على رأسه، لقد ظهر المشيب الذي ينذر به بلوغ مرحلة الشيخوخة، وهذه المرحلة من حياته ستؤدي به حتما إلى الوهن ثم إلى الموت، ولذلك جاء نفوره من الشيب مناسبا ومنسجما مع حالته النفسية التي تأبى الجفاء والبعد عن الآخر فهو (يرى في الشيب نذيرا بالموت، ونقطة تحول عن الحياة الخصبة المشرقة التي باتت مقترنة بالماضي، وكأن هذا الشيب حين يحتاج الذات لا يمكن إلا لاقتلاعها من الحياة)¹¹.

فالمشيب داء يصيب صاحبه بالوهن والضعف والخمول، وهو رمز لما يذهب ولا يعود. كما جاء التكرار في شكل مجموعات لفظية مكررة، تعضد وتؤكد الكلمة المركزية في الأبيات الشعرية، أعني كلمة (الشباب) و (الشبية)، لتضفي كل منهما نوعا من الإيجاء الانفعالي للنسب الهذلي عند أبي كبير الذي خالف شعراء عصره في التصريح بهذا الحب الذي ما انفك يهصر مهجته، ويعذب فؤاده، فبدلا من أن يدعو حبيبته، وبلغت انتباهها إلى وضعه، استرسل في نداء ابنته (زُهير)، وهو اسم مرخم، والترخيم مأخوذ من الصوت الرخيم أي اللطيف والرقيق، فقد كرر اسمها في الأبيات (1-3-5-8-13-15-22-23-24)، وهذا لترزين المنادى وتمليحه، في المقابل تتعالى زفرات الحزن والألم، معلنة عن انقضاء

بمجة الحياة ونضارتها خلفه، فالدهر قد سار تاركاً أيام الوصال واللقاء بآمالها وعنفوانها، مكتفياً بترك ذات الشاعر في حزنها وعجزها ووسنها أمام حركته.

فقد وقع الدهر منه موقع الوائب على ضحيته حيث يصرح في البيتين (27-28) بسطوة الزمن عليه وقوته التي لا تقهر (وذلك لأن كل المادة اللغوية التي يستعملها الشاعر من أسماء أماكن أو أشخاص يستحيل لديه إلى مادة فنية إيحائية، لها لغتها الخاصة، ودلالاتها الحايثة لتجربة الشاعر التصويرية)¹²

وهو من بداية الأبيات حتى نهايتها يسعى في طلب شيء تمثل في عودة أيام الصبا والشباب التي باتت من الأشياء المستحيلة، وهو يدرك تماماً أن ما فات ومضى لن يتكرر مرى أخرى، وما يؤيد ذلك التركيب الشعري في البيت الخامس والعشرين، الذي أظهر حالة أبي كبير الهذلي في صورة المتوسل الحزين، بل جاء التركيب ليوحى بحالة الضعف والاستسلام التي ركن إليها الشاعر بعد تلك النداءات المتواصلة، نداء في الظاهر لابنته (زهيرة)، إلا أنه يرمز إلى المرأة (الزوجة) وكأن بشاعراً يحافظ على مكانته وهيبته اتجاه المنادي الذي تجلى للمتلقى بأنها ابنته، والذي يؤكد لنا هذا التصور قوله في البيت الثامن (أزهيرُ إن يصبح أبوكِ مقصراً، طفلاً ينوء إذا مشى للكلكل)، إذ أنه ذكر العلاقة التي تربطه بالمنادي (زهيرة)، وهي علاقة أبوة.

ولك أن تلاحظ قوله: (والدهرُ لا يبقى على حدثانه) الذي يمكن المتلقي أن يحس شدة ألم الشاعر ووجعه لفراق الآخر وصده، ثم إن هذه العبارة قد تكررت عند بقية الشعراء الهذليين خاصة في رثائية أبي ذؤيب الهذلي، إذ كان هؤلاء يستخدمون هذا الأسلوب بوعي شعري وشعوري متناسق يثبت توافق الصنع واتحاد المفاتيح في المواضيع المتفق عليها وهي إشارة إلى إحساس الشاعر بما كان يستخدمه وما كان يحتاج إليه أو يشعر بأنه ضرورة لازمة من ضرورات البناء الأسلوبي لوحدة القصيدة)¹³، حيث غدا لفظ (الدهر) المكون الأسلوبي الذي يطرح الشاعر مثقلاً بالأحزان والهموم التي لا نهاية لها إلا بالموت، إلى هنا نستشف تعالق معاني الحب والتشبب بالآخر في منعرج سوداوي يتسم بالأسى والشيب بل والموت أيضاً.

ثم إنه يعبر بالاستفهام الوارد في الأبيات (1-2-13-22-25) عن دهشته وحيرته، وقلقه واستغرابه من الحال التي وصل إليها، وضع المسن العاجز الذي سافر عبر قطار الزمن الغادر، تركاً وراءه مدينة الشباب فيتذكر متحسراً (وصحوتُ عن ذكر الغواني، ساهرت عنها الكالين كلاهما، فدخلت بيتاً/ فإذا وذلك ليس إلى حينه)، فهو بهذه المكونات الأسلوبية يوحى إلى أنه تمكن من الوصول إلى حبيبته ليلاً بعد أن تسلل إلى بيتها الطيب الريح، العطر، وكأنه ينسب الرائحة الطيبة إلى امرأته، فما العطر للمتل بل لمن سكنه، وقد أكد لنا أبو كبير شجاعة قلبه وعنفوان شبابه الذي ولى بأن دخل بيتها، وقضى منها ما قضى لكنه يبدو في عجز البيت الثاني عشر حزيناً، متأسياً لما مضى من تلك الليالي العامرة بالأنس والإلف، ولأنه قد هرم وشاب، يشعر بأن لذة الاستمتاع بالحياة قد زالت مع اندراس الشباب وهوه. وجاء ظرف الزمان (حين) ليعبر عن تلك العلاقة بين الطرفين، علاقة مبهمة الزمن والمدة، فهو لم يحدد لنا مدة قيامه بهذا التسلسل ومدة العلاقة بينهما، أي وقت تسلله إلى المرأة، فالحين: (وقت من الدهر مبهم يصلح لجميع الأزمان طالت أم قصرت)¹⁴. ويزدحم المكون الأسلوبي في البيت الثاني (الرحيق السلسل) الذي يوحى ظاهره بأماكن اللهو ومجالس الأنس التي كان يرتادها الشاعر، إلا أنها ترمز إلى تبدل الحياة التي تنعم بها الشاعر أيام الصبا من حياة كلها حب وصفاء إلى حياة كلها يأس وعجز وصدود من الآخر.

ويكثر في نص أبي كبير أسلوب النفي (لا سبيل إلى الشباب/ لا خلوة، لا يقي) المتكرر عدة مرات ليشير به إلى إدراكه ووعيه بأن لا مناص من كل ما حدث له من عجز وضعف وجفاء ممن أحب، وكأن بُعد المرأة للشاعر يشيب شعره، ويذيب فؤاده، بل ويمرضه، لذلك (تعد المرأة التعويذة السحرية لشفاء المرض، والزهرة العجيبة المديمة الشباب، والمعبدته بعد ذهابه، الزهرة التي رحل جلامش للبحث عنها، وهي النبع المقدس مانح الحياة الأبدية)¹⁵، وقد جعلها أبو كبير امرأة متميزة ليس لها مثيل بأن استعان بلفظ (جليلة الأنساب) فالصفة المشبهة (جليلة) تدل على ثبوت الصفة لصاحبها على الدوام حيث منح لها أصالة النسب وعراقته.

وتظهر ملامح البطولة في الأفق إذ يعلن المكون الأسلوبي في الجملة الفعلية المتعدية في البيت السابع بقوله: (رأيت دماءهم تغشاهم) عن مشهد ملحمي بطولي كان الشاعر فيه هو السيد الشجاع، فالمفعول به (دماء) أشارت إلى موت العدو، وانتصار الشاعر، ما يؤكد على فكرة القوة والشباب التي تميز بها يوما ما.

ففي قوله (تغشاهم) يشير إلى تمكن أبي كبير من أن يحيط بعدوه من كل جانب. ولعل عرضه لهذا المشهد البطولي حتى يفتخر بقوته وبسالته أمام الآخر (محبوبته) فالشجاعة والإقدام وحوض المعارك من أشكال الخلود لدى الإنسان الجاهلي (فالنقطة الغريبة التي تشحن الذهن في الشعر الجاهلي كله هي أن الحرب تبدو أفضل من السلام، أو هي الوسيلة الوحيدة للسلام)¹⁶ والمكون الأسلوبي في البيت السابع (ويفل سيف) عبر عن شدة عطش هذه السيوف لدماء العدو، وكأنها تشوق للدماء أثناء السلام بحكم أنها تحفظ في أعماقها.

ويأريده لكل هذه المكونات الأسلوبية إنما يرغب في استمالة المرأة المطلوبة وتحبيبها إلى شخصه رغم كبر سنه وعجزه، ومفارقة أيام الشباب له، إن الشاعر إذ يوجد علاقة مقارنة بين ما وصل إليه من حال مسنٍ هرم ارتسم على محياه اليأس والقنوط وبين صورة البراء الأعفر (براية القسي الذي تعلوه حمرة) في البيت السادس عشر من خلال الصورة التشبيهية، فهو يتفنن في رسم علاقة بينهما، فكلاهما يوحى بالقدم وأثر الدهر الغشوم الذي لا يرحم من يقع بين يديه.

ثالثاً: جمالية الانزياح التركيبي في نسب أبي كبير الهذلي:

يتعلق الانزياح التركيبي، بتركيب اللفظة مع جارتها في السياق الأسلوبي، الذي ترد فيه، ولذلك فإن المتكلم حين يخرج من الحدود المعيارية ويلجأ إلى الانزياح التركيبي، فإنه يسعى إلى تحقيق غاية دلالية، لا يمكن له تحقيقها من خلال التزام الحدود المعيارية لأنها تحقق غاية نفعية في حين أن كسر القواعد المعيارية يحقق وظيفة إبداعية، وقد التفت الدارسون المحدثون إلى هذا البعد إذ يرى سامح الرواشدة (أن الانزياح التركيبي لا يكسر قوانين اللغة المعيارية لبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتناقه بما يعد استثناء أو نادراً فيه)¹⁷ ذلك أن أي تغير في بناء التركيب لا بد أن يحمل معه تغيراً في الدلالات والرؤى.

وما يهمنا في هذه الدراسة الوقوف على مظاهر الانزياح التركيبي من حيث التقديم والتأخير والذكر والحذف وغيرها من المظاهر التي من شأنها أن تكشف عن بعض الدلالات في النسب الهذلي.

وقد برز الالتفات كسمة أسلوبية في أبيات أبي كبير الهذلي بروزاً واضحاً، حيث أضفى على التعبير إيماءات خاصة واكسبته عمقا ونبضا كسر من خلاله الشاعر نمطية الأداء لوصف حال المعذنين في الحب بعيداً عن التصريح، وحفاظاً على هيبة المتكلم اتجاه ابنته.

والالتفات هو (الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب، لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط)¹⁸، ويظهر تتبع هذا الانزياح في نص أبي كبير أن صوره تراوحت من ضمير المخاطب إلى الغائب، ومن الغائب إلى المتكلم، ومن المخاطب إلى المتكلم، وهذا التفاوت في توظيف الضمائر، لأن أبا كبير أراد استحضار أيام الشباب وعنفوانه في النفوس، وتصويرها في القلوب، وفضلاً عن ذلك فإن صيغة المضارع تفيد الاستمرارية، ومحاولة الشاعر التعايش مع هذه الذكريات الجميلة التي حفرت في عقله.

ومن صور الانزياح التركيبي في نسب أبي كبير ظاهرة التقديم والتأخير، وهو ظاهرة أسلوبية، تركز على تغيير وتبادل في مواقع الكلمات، بحيث يتقدم ما حقه التأخير، ويتأخر ما حقه التقديم، بناء على أهميته في تشكيل الجملة. وإذا عدنا إلى النص الغزلي لأبي كبير، لوجدنا عناصر الجملة معرضة لتغيير أماكنها بالتقديم والتأخير، ففي قوله: (فات مني ما مضى) قدم شبه الجملة المتكونة من الجار والمجرور (مني) على اسم الموصول الواقع فاعلاً (ما) وهذا ليخصص تجاوز الزمن الجميل له، فأيام الصبا والشباب قد رحلت عن شاعرنا تاركة إياه حزينا كئيباً تتلاعب به الذكريات. وقوله: (قد أتها أرسلني) حيث تقدم المفعول به الوارد ضميراً متصلاً يعود على امرأته، على الفاعل المضاف إلى ياء المتكلم (أرسلني) وهذا للاهتمام بالتقدم (المرأة) والعناية به، ولأنه في مقام الحديث عن تميزها وعراقا أصلها، فمن الجبر والضروري أن يتقدم المفعول به، وهو الأصل المثالي. وليتم المعنى ذاته باهتمامه بالتقدم، أحر المفعول به في قوله: (سأهت عنها الكالين) عن شبه الجملة (عنها)، فالمستوى السطحي للجملة الفعلية (سأهت الكالين عنها) يكشف لنا عن مخالفة في الترتيب الأساسي للجملة مفاده تخصيص التقدم الذي بات ساهراً يترقب نوم الكالين حتى يتسلل إلى بيتها، ويقضي الوطر من امرأته.

كما نجد تقدم المفعول به عن الفاعل في قوله: (فقد الشباب أبوك)، وهذا ليختص معنى الفقد والضياع، ورحيل الشباب عن الأب، وهذه اللفظة في حد ذاتها تمنح المكون الأسلوبى السابق معنى الهيبة والمكانة والوقار لأن الشاعر أبا كبير يوجه نداء كله حسرة وألم لابنته زهيرة، يحيلنا إلى قيمة أسلوبية مفادها أن حديث الخطاب والمتكلم فيه لفت انتباه المتلقي إلى الوضع النفسى والاجتماعى الذي وصل إليه الشاعر بعد صد الحبيبة وجفائها. ففي البيت الأول انتقل الشاعر من خطاب زهير (اسم ظاهر) إلى الحديث عن الغائب الذي يشير إلى غياب مرحلة الصبا غيابة لا رجعة إليه، وحتى يتجنب التكرار عوض الاسم الظاهر (الشباب) الوارد في البيت الثاني بضمير (ذكره) حتى يحدث اهتزازاً في مرجعية الضمير على المستوى السطحي للصياغة فينبهنا بضرورة إعادة الاستقرار للضمير في مستوى البنية العميقة التي تشير إلى الشباب أو ربما يوحى هذا الضمير المتصل الغائب إلى غياب المرأة التي بتذكره لها تغدو حياته أحلى من الرقيق العذب. فالالتفات تمكن من (خلق الفجوة: مسافة التوتر في جسد النص، وتمنح المتكلم حرية كبيرة في المناورة)¹⁹.

وعند رصد الانزياح في الضمائر وجدنا الشاعر قد انتقل من الغائب إلى المتكلم في البيتين الثالث والرابع لأنه في مقام المقابلة بين غياب أعز مرحلة عمرية وبين حضوره كشيخ قارب على الهلاك.

ثم إنه انتقل من استعمال الجمل الفعلية الماضية (ذهب الشباب، فات مني، نضا زهير، صحت، أنكرت، لففت، رأيت، تغشاهم) إلى توظيف الجمل الفعلية المضارعة (يشب، يفل، يلل، يصبح) ثم عودته إلى الجمل الفعلية ذات الفعل الماضي (سأهت، دخلت، مضى، فقد الشباب، ذهبت بشاشته، نضبت...) مما يحدث على مستوى البنية السطحية تصادماً في

الازمنة، ما يدفعنا إلى الانتباه والتفاعل مع النص، وكان مقتضى السياق، التعامل بالجمال الفعلية الماضية بدلا من المضارعة، لا سيما وأنه يتحدث عن مشاهد بطولية أثناء المعركة، ويصف امرأته بأنها متميزة ولا وجود لمثلها، وهي أمور حدثت في الزمن الماضي لكن السياق انزاح عن الماضي إلى المضارع.

رابعاً: جمالية الانزياح الإيقاعي في نسب أبي كبير الهذلي.

يمكن تعريف الإيقاع على أنه مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة، تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية أحيانا ومن التقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي (بين الأحرف الساكنة والمتحركة ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة، ارتفاع أو انخفاض أو من مدات طويلة أو قصيرة وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبني عليه القصيدة)²⁰، فبالرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة الشعر إلا أن الموسيقى الداخلية لها دورها البارز في تشكيل الموسيقى وإعطاء النص طابعه المميز، وذلك من خلال انتقاء كلمات وحروف تنسجم وجو القصيدة، والشاعر أبو كبير في أبياته الشعرية تمكن من إقامة بناء موسيقي يعكس حالته النفسية والعاطفية، بناء إيقاعي يعلو تارة ويهبط تارة أخرى، ينفصل مرة ويتحد أخرى. ولنا أن نستشعر هذا الإيقاع الخفي من خلال التكرار الذي تجلّى في كلمات يعينها (الشباب، شبيهة، زهير) لأن الشاعر ارتبطت حالته النفسية بهذه الثلاثية المتكررة في كامل النص، فهو بين شباب ولى يشق إلى وبين عجز يبعث على الحزن والأسى، وما له في كل هذا إلا مواساة ابنته له. وقد تعلق الشعراء بهذا النوع من الكلام (لأمر يحسه الشاعر في ترجيع اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته تثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي)²¹.

ولنا أن نستشعر هذا الانزياح الإيقاعي في رد العجز على الصدر، ويتجلى ذلك في البيت الأول حينما قال الشاعر: أم لا سبيل إلى الشباب الأول، بعدما رد عجز هذا البيت في صدر البيت الثاني قائلا: أم لا سبيل إلى الشباب وذكره، فمثل هذا الانزياح ينشئ موسيقى داخلية ترتبط كل الارتباط بالتأثيرات العاطفية للشاعر، ذلك أن الجانب الصوتي له أثر واضح في الكشف عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته اتجاه الآخر (المراة).

وفضلا عن ظاهرة رد العجز على الصدر، نجد كذلك ظاهرة التصريع وهي أن ينتهي شطرا مطلع القصيدة بصوت واحد يكون له دوره في إنشاء لحن موسيقي إيقاعي ينتبه إليه المتلقي، ونحن في مطلع قصيدة أبي كبير الغزلية تنتبه إلى صوت اللام في نهاية الصدر والعجز (معدل/ الأول)، وهذا الصوت قد تكرر مرات كثيرة في أبياته، خاصة وأنه حرف الروي، الذي انبنت عليه كل الأبيات الشعرية. فالتصريع شبه مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة، تلهب إحساسا وتهيئنا للاستماع لمعاناة الشاعر.

وما يشد انتباهنا في هذه الأبيات الشعرية، ظاهرة التكرار التدويمي وهو (تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي، والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري، وتصبح رمزا تتكشف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعري)²².

وقد كان التدويم بالنداء من أهم المظاهر التكرارية التي برزت في قوله: أَزْهَيْرُ (في البيت الأول، والثالث، الخامس، الثامن، الثالث عشر، والخامس عشر، التاسع عشر، الثاني والعشرين والثالث والعشرين، الخامس والعشرين) حيث لعب هذا النداء

دورا بارزا في وصف حالة الشاعر وانفعالاته اتجاه حياة مضت كلها بهجة وحب ووصال، وأخرى غدت كالجسيم يتذوق فيها الشاعر لوعة الفراق، وحسرة العجز والكبر. وقد تكرر هذا النداء التدويمي حيث افتتحها بنداء، وختمها بمكون أسلوب تدويمي بين معظم شعراء هذيل حيث يقول أبو ذؤيب:

والدهر لا يبقى على حدثانه
جونُ السراقِ له جدائد أربع²³

وشاعرنا أبو كبير أيضا ختم أبياته هذه بمكون أسلوب تدويمي (والدهر لا يبقى على حدثانه)، فهي تشكل دورا نغميا واضحا يستخدم في لحظات الحزن والأسى، والتحسر على ما فات من الشباب.

إن هذا الانزياح الإيقاعي بتكتف النداء من خلال التكرار التدويمي ماهو إلا انعكاس لكثافة الألم والأمل الذي يختلج صدر الشاعر، والذي طغى على كل مشاعره، حتى لون الأبيات بلون حزين كثيب لمسناه من خلال تكرار النداء (أزهير، يا لهف نفسي) فجاءت مثقلة بالآهات والأحزان، عميقة الدلالة والإيحاء، كما انعكس هذا النداء التدويمي على نشر نوع من الموسيقى الحزينة على مستوى القافية والقرار خاتمة:

مما تقدم نخلص إلى النتائج الآتية:

1- أن الانزياح الدلالي بين أن النسب عند أبي كبير الهذلي ماهو إلا غزل هادئ ليس بالصريح الجريء الذي يصادفنا في الغالب، عند شعراء الغزل في الشعر العربي، إذ جعل أبو كبير من حزنه على فراق أيام الشباب وفقداه تارة، وافتخاره بشجاعته تارة أخرى جسر عبور للولوج إلى غرض النسب، حتى لكأنك تستبعد هذا الغرض الشعري تماما من هذه الأبيات.

2- ساهم التركيب اللغوي لاسم المرأة (زهيرة)، في منح دلالات ومعاني تحمل شحنات شعورية وانفعالية فسرت عجز الشاعر أبي كبير على تحقيق رغبة البوح بحبه واشتياقه لزوجته (أم تأبط شرا) في حضرة ابنته زهيرة.

3- كما ساهم التكرار التدويمي في بناء إيقاع موسيقي حزين تلونت به قصيدة النسب لأبي كبير.

الهوامش:

1. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1987، ص 175.
2. محي الدين أبو شقرا: مدخل إلى سوسولوجيا الأدب العربي، المركز الثقافي العربي (د.ط)، الدار البيضاء، 2005، ص 86.
3. شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار القلم للملايين، ط4، بيروت، (د.ت)، ص 27.
4. أحمد غالب النوري الخرشنة: أسلوبية الانزياح في النص القرآني. أطروحة مقدمة لنيل الدكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2008، ص 02.
5. الهذليون: ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ق2، ص88، ص99-100.
- أبو كبير الهذلي: اسمه عامر بن الحليس، أحد بني سعد بن هذيل ثم أحد بني جريب.
6. الهذليون: المصدر نفسه، ص 100.
7. الهذليون: المصدر نفسه، ص 104.
8. الهذليون: المصدر نفسه، ص 111.
9. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري، محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 205.
10. شهاب الدين محمد الأبيشي: المستطرف في كل فن مستظرف، مكتبة الإيمان (د.ط)، المنصورة، ص 512.
11. إبراهيم أحمد ملحم، الحب والموت في شعر بشار بن برد، مكتبة الكنان للنشر والتوزيع، ط1، أربد، 1998، ص 67.
12. عبد الله بن أحمد الغيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية نحو رؤية نقدية جديدة، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2001، ص 41.
13. نوري حمودي القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، 1974، ص 117.

14. جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب، طبعة دار الحديث، القاهرة، 2003، ج2/ ص 689.
15. ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 349.
16. ينظر مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص 108-109-110.
17. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية "دراسة في ديوان أمل دنقل"، المركز القومي للنشر، أريد، ط1، 1999، ص 53
18. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مج2/ ص5.
19. ينظر: عواد علي: "نهر المجرة" مختارات من شعر البياتي، هيئة قصور الثقافة، سلسلة آفاق الكتابة، القاهرة، العدد السادس، 1998، ص 13.
20. ينظر: رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، طبعة منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، 1988، ص 10-15.
21. ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1950، ص 239.
22. صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، العدد الثالث، 1981، ص 211.
23. الهذليون: ديوان الهذليين، ق، ص 04.