

# التشكيل اللغوي ودلالاته في الشعر الأميري

أ- عزوز زرقان

قسم اللغة والأدب العربي  
جامعة جيجل

بغض النظر عن مشكلة تعدد وجهات النظر في تصورات النقاد المختلفة للغة عموماً، فإن لغة الأدب، أو ما يصطلح عليه باللغة الأدبية، تعتبر معجماً قائماً بذاته، تتميز عناصره اللغوية المفردة بخصوصيات جمالية ذاتية تميزها عن الوحدات اللغوية في الميادين الأخرى.

وقد تمخضت عن هذا التصور لأدبية اللفظة تفرقة حاسمة بين مجالات استخدام اللغة حتى لكأن كل ميدان قائم بذاته في عالم خاص، وبطابع مميز. ومن أجل ذلك نجد ابن حزم يذهب إلى "أن أهل كل علم وأهل كل صناعة لهم ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مراداتهم وليختصروا بها معاني كثيرة"(1).

ومن هذا المنطلق نجد أهل الأدب قد اختصوا بألفاظ لها مواصفات تميزها عن سواها من العناصر اللغوية التي تستخدم خارج الأدب.

وفي هذا السياق إذا تتبعنا خطى الحداثة وجدناها قد أحرزت في معركتها مكسباً نظرياً ضخماً في ميدان نقد الشعر (اللغة الشعرية)، فقد وجدته هذه الأخيرة -الحداثة- فناً لغوياً، أي بنية لغوية معرفية جمالية في آن واحد. وتحدد أكثر هذه الفنية في كيفية استخدامه للغة كبنى وتراكيب وصياغة وليس بأغراضه وموضوعاته المشبعة وليس هذا إنكاراً لهذه الموضوعات في الشعر وإنما هذه الأخيرة ضرورية لاستكمال مسيرة النص الشعري.

وقد انبثقت عن هذه النظرة إلى "مفهوم الشعر" نظرة جديدة "إلى نقده"، فعدت دراسة هذا الأخير من منظور لغوي منهجاً نقدياً بارزاً، يشيد علميته على دعائمين لا مناص منهما:

الأولى: "ملاءمته لتفسير المادة التي يدرسها- وهي شرط لا غنى عنه لقيام أي علم"(2). وينجم هذه الملاءمة من انبثاق المنهج والمادة من مفهوم لغوي معاصر.

والثانية: توفر أدوات نقدية مميزة وذات كفاية عالية.

ولكن هل الطريق إلى جوهر الشعر قد غدت قاصدة موطأة الاكتاف؟ إنه ليس يملك المنهج -مهما كانت كفايته- أن يتغلغل في شعاب الشعر المرجانية، وأن يصل إلى جوهره إذا لم يكن الناقد نفسه خبيراً مدرباً، وذواقاً، كأنما حوى زوايا الشعر بين جوانحه. وإلا فالمنهج سيكون عدواً له، ولربما فنك بالشعر كلية.

هذا وإن الحديث عن اللغة في شعر ما، يقتضي ويتطلب منا تحديد المقصود بـ"اللغة في الشعر" وما المقصود بها؟

إن اللغة نظام متكامل متعارف عليه من الرموز التي يفاهم بها الناس. ولا نقصد هنا هذا النظام بل نقصد أمراً يتجاوز النظام، وهو القول الشعري، أي صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة، كالمعجم اللغوي، والطريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها وسوى ذلك كثير. وهي السمات التي تكون "الأسلوب"، وبناء عليه فاللغة في شعر فلان نقصد بها أسلوبه الشعري، هذا الأخير الذي يجسد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداماً كيفياً خاصاً، وبالبنى والتراكيب ذات البناء المتميز، وذاك هو ما يمنح القصيدة طاقاتها الثرة والثرية.

وإذا أردنا التوضيح أكثر فإن لغة الشعر هي مكونات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقى والموقف الإنساني. وفي ضوء ما سبق فإن هذه الدراسة ترمي إلى دراسة اللغة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (1807-1883).

وبشكل أدق ترمي إلى دراسة المستوى التركيبي، وذلك بتحليل هذه الأخيرة، كما نسعى إلى محاولة الوقوف والاستطلاع على أهم هذه البنى الأسلوبية عن طريق رصد الكيفية التي بموجبها يتشكل النص الأميري. فهي محاولة لتبيين نظم صياغة هذه التراكيب والتي تشكل ثنائيات أو متتاليات أسلوبية لسانية ثم فحص كيفية تظافر هذه البنى الأسلوبية والطرائق التي تتعالق بها مكونات النص مع تمحيص تمفصلاتها.

إنها محاولة تفضي إلى دراسة تماسك هذه البنى واتساقها داخل سياق لغوي متصل، تربطه وظائف نحوية بل وتعمل على وصل هذه البنى ببعضها البعض، مع معاينة طبيعة هذا الربط في مختلف المقاطع الشعرية التي سنعرض إليها، كما سنقف لرصد مختلف الإنزياحات التي تقع في مختلف هذه التراكيب، حتى نصل إلى أن هناك ثمة خلخلة تركيبية تحدث على مستويات عديدة، وفي مواضع مختلفة من النصوص الشعرية.

وإذا كان التحليل الذي سنعمده يلجأ إلى التحليل الوصفي، فإنه لا يقف عند حدود هذا الوصف بل إنه يستكمل الأسلوب الوصفي للبحث عن جماليات هذه التراكيب عن طريق ربط هذه البنى الأسلوبية وطرائق تشكيلها بالدلالة والإيقاع ونفسية الشاعر الأمير.

وقد حدا بنا تأمل شعر الأمير إلى دراسة ظواهر أسلوبية عدة منها: التكرار على مستوى الإيقاع والتراكيب، الوصل والفصل، التقديم والتأخير، وظواهر أخرى تم رصدنا من خلال التعرف على النص الأميري والتعمق فيه، وسنرى أن كل هذه الظواهر الأسلوبية جديرة بالملاحظة والدراسة خصوصا وأنها سنخرج على الجانب الجمالي فيها لاستكمال جوانبها كاملة.

وبداية نتحدث عن لغة الشعر التي أشرنا إليها سابقا. يذكر السامرائي، أن الأصمعي قد "تخرج في استخدام لغة الشعر في شرح لغة التنزيل على نحو ما فعل غيره من علماء اللغة، كأبي عبيدة مثلا في كتابه - مجاز القرآن -" (3) ويعمل ذلك بقوله: "ولعله قد فهم أن لهذا الفن لغته الخاصة" (4) والدكتور السامرائي لا يهيم بهذا الذي ذكره أن للشعر ألفاظه الخاصة، بل يريد أن اللفظ في الشعر مختلف عنه في غيره، فهو في الشعر يكتسب إضافية، حتى لتبدو ألفاظ كثيرة ذات رصيد دلالي ضخم، ولعل الناظر في معاجمنا المطولة يدرك هذه الحقيقة، فهي معاجم ذهبت معاني ألفاظ الشعر بشرطها الأعظم حتى أوشكت أن تكون معاجم شعرية. وما أكثر ما شكا الشعراء من الكلمات التي تسكنها أصوات الآخرين! وما أكثر ما فتشوا عن الكلمة العذراء إنهم بذلك يريدون تجديد شباب اللغة، وتفجير طاقاتها الكامنة، وما تفسير ذلك إلا بأن للشعر طبيعة إزدواجية كما يرى لوتمان: "وتنبع هذه الإزدواجية من كونه يعني تنالي الكلمات كما يعني الكلمة في ذات الوقت" (5)، ويزيد المسألة وضوحا فيقول: "فالكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة في متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها مع الكلمة القاموسية تسببا في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوجدتين: المتباعدتين المتقاربتين المستقلتين المتوازيتين، نعتي الكلمة في مفهومها اللغوي العام، والكلمة عنصر في القصيدة الشعرية" (6). ثم يتابع موضحا: "فالكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعبا أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلا كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أروع وأوسع" (7).

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن التركيب صارت القضية أكثر تعقيدا. فعلى المستوى التركيبي يتجلى جوهر الشعر تجليا باهرا، فهو الإطار الذي يمارس فيه الشاعر كل الشعائر السحرية محاولا بذلك إعادة الوظيفة السحرية القديمة للغة. إن التركيب الذي نتحدث عنه بناء، وبناء لغة الشعر يختلف كلية عن بناء لغة النثر، فالشعر قياسا إلى النثر انحراف أو مجاوزة أو عدول أو انزياح. "وخاصية الخروج على قواعد التركيب هي الخاصية الوحيدة التي يتفق فيها الشعر التقليدي والشعر الحر، وإذا فهي الخاصية الوحيدة التعريفية، لأنها توجد في كل أجزاء المعرف" (8)، وبناء على ما سبق فإن الانحراف أو الإنزياح يعد ضروريا لكل شعر وشاعر. وبعبارة أخرى، إن بناء الشعر يتحقق بطريقتين أو مقياسين "أما المقياس الأول فباعباره نظاما لتطبيق عدد من القواعد، وأما الثاني فباعباره نظاما لصنع أو تجاوز هذه القواعد، مع مراعاة أن جسم النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أي من هذين المقياسين معزولا عن الآخر ومستقلا بنفسه، فبالعلاقة بين ذينك التصورين، وبالتوتر البنائي وبالمرج بين ما ليس ممزوجا، بهذا وبهذا فقط يتم إبداع النتاج الفني" (9).

ومما سبق ندرك جليا أن المعنى في النص الأدبي ينبثق ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها" (10)، وإذا كان النثر يحتفل بجوهر المحتوى - أي المعنى - فإن الشعر يحتفل بشكل المعنى "وشكل المعنى هو الأسلوب" (11) ومنه فالأسلوب هو الذي يجعل الشعر شعرا، وعليه تنعقد آمال الشعراء وأحلامهم، وهو التشكيل الفني للغة، أي هو بنية مكونة من عناصر شتى تتأزر متفاعلة لتحقيق شكل المعنى. لنقل - بعبارة أوضح - إنها بنية عضوية، وذلك ما يعني أن أي تغيير في أي عنصر من عناصرها سيحدث تغييرا في بقية العناصر من جهة، وتغييرا في شكل المعنى من جهة أخرى. وذلك ما سبق ذكره من قبل: أن ثمة خلخلة تركيبية تحدث على مستويات عديدة، وفي مواضع مختلفة من النصوص الشعرية.

وبعد هذه المقدمة النظرية، نجد أن أول ما يلفت الانتباه في الشعر الأميري، ظاهرة التكرار على مستوى الإيقاع والتركيب، وهو تكرار متعدد الأنماط، يعقبه تبدل وتغير ملحوظان، وهذا يعد ملمحا شعريا أصيلا، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي.

والتكرار يعد من العناصر الأساسية المعتمدة لإبراز وتقوية الجانبين المعنوي والموسيقى في الشعر. وليس الهدف هنا تعداد أنواع هذا التكرار بقدر ما هو الوقوف عند بعض النماذج لمعرفة مدى التزام الشاعر بالقاعدة النحوية، وإن الانزياح والانحراف هما دليل الشاعر.

ولنرى ذلك مع أول نمط من أنماط التكرار "صيغة" مفردة: يقول الأمير:

فلا زال في أوج الكمال مخيما  
ولا زال من يحمي الدمار بعزة  
ولا زال محجوج الافاضل كعبة  
ولا زال سيارا إلى الله داعيا  
ولا زال للعلياء أرفع راية  
ويشراه مبدول لنا وطباعه (11)

ويقول في قصيدة له أخرى:

كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا  
كم حاربوا، كم ضاربوا، كم غالبوا  
كم صابروا، كم كابروا، كم غادروا  
كم جاهدوا، كم طاردوا، وتجلدوا  
كم قاتلوا، كم طاولوا، كم ما حلوا  
كم أولجوا، كم أزعجوا، كم أسرجوا  
كم شردوا، كم بددوا، وتعودوا  
وله في قصيدة أخرى:

اسكن فؤادي وقر الآن في جسدي  
هذا المرام الذي قد كنت تأمله  
وعش هنيئا، فأنت اليوم آمن من  
فأنت تحت لواء المجد مغتبط  
وته دلالا، وهز العطف من طرب  
أمنت من كل مكروه ومظلمة فبح بما شئت تفصيلا وإجمالا.  
هذا مقام التهاني قد حلت به فارتع ولا تخشى بعد اليوم انكالا.  
أبشر بقرب أمير المؤمنين ومن  
ويقول في أخرى:

فيا قلبي المجروح بالبعد واللقا  
ويا كبدي ذوبي أسي وتحرقا  
أسائل عن نفسي فإني ظللتها  
أسائل من لا قيت عني والهيا  
دواك عزيز ليس تنفك ولهان.  
ويا ناظري لازلت بالدمع غرقانا.  
وكان جنوني، مثل ما قيل، أفنانا.  
ولا أتحاشهم رجالا وركبانا(15).

ولا أريد في هذا المقام أن استكثر من هذا النوع من التكرار والذي تعج به زوايا الديوان وإنما يمت وجهك طالعك صفوف متلاحقة منه، ولكن لننظر في هذه النصوص.

إن صيغة "لا زال" تهيمن على أبيات النص الأول، وهي صيغة "دعاء"، وتشكل هذه الصيغة ركيزة بنوية تفرض دلالتها على السياق في الأبيات جميعا، فتعزز الإحساس بموقف الشاعر وتعمقه، وتجمع مضمون الدعاء المتفوق بين الكمال والعزة والعلم والحلم والفضل والطاعة في "بؤرة دلالية" واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتى، وتنهض أداة الربط الصريحة "الواو" في أول كل بيت بوظيفة العطف بين صيغ الدعاء الموحدة لا بين مضامينه، وتجعل كل الأبيات جملة دلالية واحدة، فتقوي بذلك مفهوم "البؤرة الدلالية" وتقويه وتغنيه.

كما تهيمن صيغة "التكثير" المكونة من كم الخبرية، يليها فعل ماض متصل بواو الجماعة هيمنة طاغية على أبيات النص الثاني، فتتلاحق ببعضها حدثه ضوضاء لفظية تسعفها في ذلك جملة أمور منها: الجنس الذي يتوالى صفوفها، وثانيها: غياب أدوات الربط، فكأن الشاعر تحت وطأة مشاعره الجياشة والمتدفقة كالسيل لا يجد وقتا للتأمل والنقاط النفس، ولا

يريد لنا. ذلك أيضاً، وثالثها: جملة الألفاظ المستمدة من عالم الحروب، والمشحونة برصيد دلالي ضخمة "الحرب، الضرب، السباق، الصبر، المكابرة، الجهاد، المطاردة، التجلد، القتال، الطاولة، الإدلاج، الإسراج، التشريد، التبديد..." فبالنظر إلى القصيدة كاملة نجد أنه يتصدرها أسلوب وجداني رقيق فيه تعبير عن المشاعر العذبة الشجية المثقلة بالوجع والشكوى في استغراق بديع لمنجاة مطولة. لريح الجنوب. وقد امتلأ هذا القسم بالألفاظ العاطفية الإنفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم "الغرام، التجميل، الحرق، التبليل، السهاد، البين، التحسر، الشقاء، التمليل، السهر، الحزن، تطاول الليل، الأحاب، الطيف، الهوى...." وبتكرار صيغة "الأمر" الذي يخرج إلى التوجع والرجاء، وبالأسئلة المتلاحقة دون انتظار الجواب، وبصيغة التصغير البديعة (أهل ودي)، وبالملاحم البدوية (ريح الجنوب، الخيام، ربح قرنفل، الطيف، إقراء السلام)، وبناء الجملة الشعرية بناء عذبا مناسبا على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

يا أيها الريح الجنوب تحملي مني تحية مغرم، وتجملي  
واقري السلام أهيل ودي وانثري من طيب ما حَمَلت ربح قرنفل  
خلي خيام بني الكرام وخبري أنني أبيت بحرقه وتبلل  
جفناي قد أَلَفَا السهاد لبينكم فلذا غدا طيب المنام بمعزل  
كم ليلة قد بتها متحسرا كمبيت أرمَد في شقاء وتململ  
سهران ذو حزن تطاول ليلة فمتى أرى ليلي بوصلي ينجلي؟  
ماذا بضر أحبتي لو أرسلوا طيف المنام يزورني يتمثل  
كل الذي أَلْقَاه في جنب الهوى سهل سوي بين الحبيب الأفضل  
أدي الأمانة يا جنوب وغايتي في جمع شملي يا نسيم الشمال  
واهدي إلى من بالرياض حديثهم أركي وأحلي من عبير قرنفل.  
تفديهم نفسي وتفدي أرضهم أركي المنازل يا لها من منزل (16).

إننا نلاحظ بعد هذا النص مباشرة تحولا أسلوبيا يكشف عن تحول في زاوية الرؤية، فالمناجاة الشجية العذبة في المقطع الأول انقلبت إلى ضوضاء تضم الأذان. فالذين تحدث عنهم في المقطع الأول هم أنفسهم الذين تحدث عنهم في المقطع الذي سيطرت عليه صيغة التكرير "كم".

كما نلاحظ هيمنة واضحة لنمط آخر من التكرار هو نمط المزاجية بين صيغتين هما: صيغة النداء، وصيغة الأمر، وكلتاهما تخرج إلى التعبير عن الروح الدينية العميقة التي تجلت سابقا في الإتهال والضراعة والتوسل والإستغاثة. فنرى تكرار كلمة "الرب" ومرادفاتھا تكرارا يشيع في النفس إحساسا بأنها غادرت عالم الشعر، وصارت في رحاب العتبات المقدسة على نحو ما يظهر في المقطع.

يارب، يا رب البرايا زدهم صبرا ونصرا دائما بتكمل.  
وافتح لهم مولاي فتحا بينا واغفر وسامح يا إلهي عجل.  
يارب يا مولاي وابقهم قذى في عين من هو كافر بالمرسل.  
وتجاوز يا مولاي عن هفواتهم والطف بهم في كل منزل.  
يارب لا تترك وضعيا فيهم يا رب واشملهم بخير تشمل (17).

وهنا نرى الشاعر يكثر من الدعاء نافضا يديه من نظار الشعر.

أما في النص الثالث: فهو نص يهيمن عليه صوت واحد متفرد، يتحول به إلى بوح عميق ممتد تتجلى فيه صورة العالم من حوله، كما هي في وجدان الشاعر لا كما هي في الواقع. ولهذا السبب تخرج صيغة الأمر المهيمنة في النص من غرضها الأصلي إلى غرض تعبيري صرف، فالشاعر -في حقيقة الأمر- لا يخاطب أو يأمر فؤاده، بل يعبر عما يحسه حقيقة، ويستعين بهذا الفؤاد في التعبير، أو يتخذ وسيلة للتعبير عن عالمه الداخلي المليئ بالغيظ العميقة والرضا المستطاب، وكل هذا يظهر في مضامين صيغة الأمر: "السكينة، الإطمئنان، طيب الحال وطيب المال، العيش الهانئ، التيه والدلال، الطرب والغناء، الرقص، الإختيال، الأمن البوح بما يشاء كيف يشاء، اللهو والنعيم أو الخصب والسعة، البشري" ولعل ما يعزز هذه الغبطة وذلك الرضا هو السياق الذي ترد فيه أفعال الأمر (اتصال حبله بحبال حزب الله تحقيق المرام، حمام مكة الأمن والذي يحرم صيده حرمة مطلقة، إحساسه بالغبطة تحت لواء المجد، أمنه من كل مكروه وظلم، حلوله في مقام التهاني، القرب من أمير المؤمنين).

وهو سياق يعج ويطفح بالعناصر الدينية التي تطمئن القلب وتغمره بفيض روحي شفاف فيورق في النفس حبورها. وهنا تؤدي أدوات الربط التي يحرص عليها الشاعر وظيفتها على أتم وجه نظرا لتجانس المعطوف والمعطوف عليه، فهي (كلها جمل فعلية مكونة من فعل أمر مسند إلى ضمير (المخاطب)، فتضم كل جملة إلى أخواتها ضما وثيقا، وتكون منها جميعا جملة كبرى واحدة ذات وحدات صغرى متجانسة، وبذلك تكسب النص تماسكا وصلابة وتعصمه من التصدع أو التشتت، كما تكشف في الوقت ذاته- عن غنى الدلالة وتنوعها في آن. وقد تتلاحق أحيانا هذه الجمل القصيرة المتجانسة المترابطة تلاحقا مذهشا يكاد يجسد في سرعته وانتظامه دلالة هذه الجمل.

وته دلالا وهزّ العطف من طرب وغنّ وارقصّ، وجزّ الذيل مختالا.

ثم نجد صيغة النداء تتكرر في النص الرابع، ويعقبها تكرار الكلمة "أسائل" فما دلالة كل من التكرارين (النداء- المسألة)؟ وما علاقة أحدهما بالآخر؟ وما علاقتهما معا ببقية القصيدة؟

لعل الذي يلفت النظر في تكرار النداء هو المنادى، فالشاعر يلجأ إلى شخصه مخاطبا بعضا من ذاته، مناديا ومناجيا، واصفا حاله البائسة القانطة مع الإستسلام الممزوج بالشجن العميق.

وهذا يعني أننا أمام نذب واستغاثة. إنه يستغيث بـ "فيا قلبي المجروح...." "ويا كبدي...." "ويا ناظري لا زالت بالدمع...."، إنه يندب بعض ذاته. إنها نجوى قائمة على التشخيص عنصر بنائي، قادر على التعبير عن المشاعر الغامضة المختلطة، وليس هذا العنصر سوى الألفاظ العاطفية الإنفعالية ذات القدرة العالية على الإيحاء بهذه المشاعر، بما لها من رصيد تاريخي في الوجدان العربي "القلب، الجرح، اللقاء، البعد، الوله، الكبد، الذوبان، الأسى، الحرقة، الدموع".

ثم يأتي التكرار الثاني وهو "أسائل" حاملا في طياته معني الضياع والضلال والفقد والجنون والولّه، مكملا دلالات التكرار السابق ومعتمدا إياها في النفس. ولكن رغم ذلك نجد الشاعر معتصما بذاته التي تكاد تتبدد، ويظهر هذا الإعتصام جليا في حركة الضمائر-والضمائر عصب حي في الشعر- فيجده يحرص على ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه حيث لا يفارقه غير آبه لضمير الخطاب أو الغياب ولا سامحا لهما أن ينوبا ضمير المتكلم، فيكشف بذلك تشعب الذات وتبددها. إن ثمة عناصر لها صلة بالذرية ميثوثة في هذا النص (القصيدة) حيث نجد الذات المنهوكّة التي يكاد يقتلها الظمأ وامتناع الري، ذات ممزقة وموزعة بين الأقدام والإحجام، يحاصرها المجتمع فتحاول الفرار والإغتراب، وهنا يقترن إحساسها باللوعة والحرمان إنه حين إلى البادية كما يبدو ذلك جليا من خلال النص (ريح الجنوب، ريح قرنفل، أهيل ودي، بني الكرام أو غيرها من السياقات الدالة على ذلك، إلا أن الذي يمكن ملاحظته أن ذات الأمير هنا تختلف-إلى حد ما-عن الذات العذرية- وعن جمعتهما بعض العناصر المتشابهة- في الإعتصام بالنفس وتأبيها على التبرّد وغير ذلك...

أما النمط الثاني من التكرار فهو "تكرار نسق لغوي" وشعر الأمير يطفح بهذا النوع: يقول:

|                             |                                    |
|-----------------------------|------------------------------------|
| والضاربون ببيض الهند مرهفة  | تخالها في ظلام الحرب نيرانا.       |
| والطاعنون بسم الخط عالية    | إذا العدو رآها شرعت بانا.          |
| والمصطلون بنار الحرب شاعلة  | مطلوبهم ياذا الفضل رضوانا.         |
| والراكبون عناق الخيل ضامرة  | تخالها في مجال الحرب عقبانا.       |
| جيش إذا صاح صياح الحروب لهم | طاروا إلى الموت فرسانا ورجالا(18). |

ويقول في قصيدة أخرى له:

|                               |                           |
|-------------------------------|---------------------------|
| عج بي-فديتك- في أباطح دمر     | ذات الرياض الزهرات النضر. |
| ذات المياه الجاريات على الصفا | فكانها من ماء نهر الكوثر. |
| ذات الجداول كالأراقم جريها    | سبحانه من خالق ومصور.     |
| ذات النسيم الطيب العطر الذي   | يغنيك عن زبد ومسك أذفر.   |

والطير في أدواجها مترنم برخيم صوت فاق نغمة مزدهر(19).

ويقول في قصيدة أخرى:

|                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| وما كان شهيم يدعي السبق صادق | إذا سيق للميدان بان له الخسر. |
| وعند تجلي النقع يظهر من علا  | على ظهر جرديل ومن تحته حمر    |
| وما كان من يعلو الجواد يفارس | إذا ثار تقع الحرث والجو مغبر  |
| فيحامي ذمار يوم لا ذو حفيظة  | وكل حماة الحي من خوفهم فروا   |

ونادى ضعيف القوم من ذا يغيشني أما من غيور؟ خاني الصبر والدهر  
وما كل سيف ذو الفقار بحده ولاكل كرار عليا إذا كروا  
وما كل طير طار في الجو فاتكا وما كل صياح إذا صرصر الصقر  
وما كل من يسمى بشيخ كمثلته وما كل من يدعي بعمرا إذا عمرو (20)  
ثم يقول في نص آخر:

تميد بهم كأس بها قد تولهوا فليس لهم عرف، وليس لهم نكر.  
حيادى فلا يدرون أين توجهوا فليس لهم ذكر، وليس لهم فكر.  
فيربطهم برق تألق بالضحي ويرقصهم رعد بسلع له أرز.  
ويسكرهم طيب النسيم إذا سرى تظن بهم سحرا وليس بهم سحر.  
وتكيهم ورق المائم في الدجي إذا ما بكت من ليس يدري لها وكر.  
وتسبيهم غزلان رامة إن بدت وأحداقها بيض وقاماتها سمر.  
وفي شمشها حقا بذلنا نفوسا فهان علينا كل شيء له قدر (21).

فهذه أربعة نصوص وقع في كل منها تكرار نسق لغوي مختلف عن الأنساق المتكررة في النصوص الأخرى. فالمنسق اللغوي الأول الذي يهيمن في النص الأول يتكون من اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + جار ومجرور + مضاف إليه + حال. أما البيت الأخير منه فيشد شدوذا طفيفا فيتكون النسق من: اسم الفاعل (جمع مذكر سالم) + مفعول به + مضاف إليه + حال. ولا تظهر هيمنة النسق فقط في تكراره فحسب، بل يظهر أيضا في توظيف الشطر الثاني من كل بيت. ونلاحظ هنا أن أداة الربط "الواو" تقوم بوظيفتها على أكمل وجه، حيث تقوم بجمع هذه المتجانسات جمعا وثيقا في سلسلة لغوية واحدة متعددة الحلقات. وهذه السلسلة يساعدنا نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي ليعزز بذلك تلاحم مستويات النص ويحكم نسج النص وبناءه فيتأهل النص لبنائه المحكم وبمعجمه اللغوي، وهو معجم الحرب: (السيوف، الرماح، النار، الخيل، العتاق، الفرسان...) وكل هذه الألفاظ والصور أخذت طاقتها الثرية من نصوص شعر الحماسة والفروسية القديم، وهي التي ادخرتها الذاكرة العربية وتأصلت في الوجدان. وهذا كله من أجل الوصول إلى إنتاج دلالات صارمة شديدة الوقع في النفس، لا تهتز ولا تتخلخل إلا أننا نجد هذه الدلالة تتخرم، فتهتز وتضطرب ويتشعث أثرها في النفس، وذلك من خلال الشطر الذي كسر السياق وهو قوله: "مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا"، فهو ينحرف بهذا إلى سياق التوسل والضراعة. وهذا الانحراف براه يشكل "وحدة طفيلية" تضعف نبذة الخطابة والفخر لتتحول بها إلى نقيضها ولو كان ذلك مؤقتا.

أما في النص الثاني فيبني الشاعر نسقه اللغوي المكرر من صورتين: الأولى صفة لموصوف خارج النسق، والثانية: صفة للمضاف إليه. فكان الشاعر يبينه على تراكم الصفات وحشدها. ويكرر في هذا النص ما قام بفعله في النص السابق. فعن طبيعة موضوع هذا النص نراه احتفاء جمال طبيعة دمر (22) وهذا النسق اللغوي الذي تتراص فيه الصفات دون أن تؤثر واحدة على الأخرى يكشف عن جانب من نفس الشاعر، فهو لا يعيد ترتيب عناصر الطبيعة كما لا يعث بها، بل يقوم بتصويرها على حسب وقوع أثرها في نفسه، ولا يزهده في أن يعطي كل مظهر جمالي منها حقه. إن هذا النسق اللغوي الواحد المتبوع بوصف مفرد أو جملة واصفة لكل مظهر فيه أبلغ دلالة على تقدير الشاعر لدمر وجمالها. وإذا بالنص بعد هذا يغدو جملة كبرى واحدة تقو فيها كلمة "ذات" المتكررة بدون الربط بين وحداتها الصغرى، لتربط هذه المظاهر كلها ببعضها (الرياض، المياه، الجداول، النسيم) برباط وثيق، وتردها جميعها إلى المصدر والمنبع "دمر".

وما يمكن ملاحظته أيضا في هذا النص أن الشاعر كسر سياق النص وانحرف به إلى سياق ديني "سبحانه من خالق ومصور"، وقد كان بإمكان الشاعر الإبقاء على ذلك النسق اللغوي المتكرر، وذلك ليخلخل الدلالة ويبددها ويذهب بصفاتها. وبالتالي فهذه الوحدة الطارئة والغريبة على السياق لم تكن لتخدم وحدة الأبيات ولا لتغدي دلالتها، فهي بالتالي وحدة طفيلية في سياق الأبيات، وإن كانت جوهرية في سياق القصيدة، لكونها تكشف عن الرؤية الدينية العميقة، فليس هذا المجال الأسر سوى بعض ما أبدعه الخالق سبحانه.

ويهيمن في النص الثالث نسق لغوي مكون من حرف عاطف هو الواو وأداة نافية هي ما أو لا ومتضايين أولهما لفظ \*كل\* وثانيهما متغير الدلالة، وبالتالي نحن نتعامل مع نسق لغوي واحد ذي مصامين مختلفة باختلاف المضاف إليه.

فالأنساق الأربعة الأولى تحمل دلالة واحدة هي دلالة القوة والحرب، وفي النسقين الخامس والسادس يحمل دلالة التباس القوة بغيرها ، وفي السابع يحمل دلالة دينية ، وفي النسق الأخير يحمل دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى . والملاحظ هنا أنه من الممكن أن ترد دلالات الأنساق الستة الأولى إلى دائرة دلالية واحدة هي \*دائرة الحرب\* وما ينبثق عنها . ولعل الحديث الصريح عن النقع والحصان في البيت الذي تلا أول نسق لغوي وعن حماية الذمار ، وصاحب الحماية ، وحماة الحي ، وإغاثة المستغيث في البيتين الذين يتلوان أول تكرار للنسق اللغوي ، وإذا نحن في سياق الحرب ، ومع معجم حربي \_ الميدان ، النقع ، الجواد ، الفارس ، الحية ، الفتك ، الصقر \_ ا . وبالتالي وفي ضوء ما سبق يتبين لنا جلليا هيمنة النسق اللغوي على المستويين اللفظي والدلالي معا ، أي أن الدلالة كل نسق من هذه الأنساق اللغوية هي كدلالة الأنساق الأخرى ، وهذا يعني ببساطة \_ التكرار المعنوي \_ وقد أشرنا سابقا بأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي .

أما النص الأخير من هذه المجموعة ، والذي هو جزء من الحديث عن الخمرة في هذه القصيدة ، فإنه يتكرر فيه نسقان لغويان ، يتكون أولهما من حرف رابط + فعل ناقص + جار ومجرور + اسم الفعل الناقص . أما الثاني فيتكون من حرف رابط + فغل مضارع + ضمير نصب مقدم + فاعل + مضاف إليه . وتقوم بين النسقين عالقة \*تضاد\* واضحة ، فالنسق الأول ينفي ويعمق بتكرار مفهوم النفي في النفس . عرف) ، ولكنهم أيضا (ليس لهم نكر) ، فيظنهم الرائي مسحورين وما هم بمسحورين ، فلننظر كيف يكر النسق على ما قبله ويبطله .

وهؤلاء قوم \*يسكرهم طيب النسيم\* ، و\*تبكيهم ورق الحمائم\* ، و\*تسيهم غزلان رامة\* ، اننا أمام سكر لا يذهب العقل ، وبكاء لا يذهب المسرة ، وسبي يذهب بكل شيء . ألسنا نرى الفعل يكاد ينفي وهو يثبت؟ انها دلالة مكدرة مشوبة شبه غامضة . حينما يتألق \*البرق\* يزيد هذه الدلالة اختلاطا وغموضا بغيرها في قوله (فيطربهم برق تألق بالحمى ) ، والبروق في الشعر العربي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمشاعر المختلطة والاحلام غير الواضحة . وتعزز هذه الدلالة ألفاظ النص (تميد ، الوله ، الحيرة وعدم الدراية) ، ومنه فاننا بالنظر الى ابيات سابقة لهذا النص الأخير نجد (العقول الهائمة ، والسكر المخامر ، والنيه) ، وهنا نرى عينا غريبا بعناصر الكون (وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر) ، عناصر معشرة ، بل هناك اسراف في بعثتها ، وهي مصفوفة حسب موقعها في نفوسهم لا على ما هي عليه في العالم . وبالتالي فالدلالة التي أنتجها النسقان في النص الرابع متجانسة مع الدلالة التي أنتجتها العناصر البنائية الأخرى ، بل متحدة بها ، ومن خلالها دخلنا عالم النص . فالشاعر هنا يتحدث عن عالم الوجد الصوفي الذي تضيع فيه الحدود ، وتتمهى فيه المخلوقات ، ويستوي فيه الكثير من الأضداد ، هذا العالم تتوأ فيه الخمرة \* وهي رمز صوفي خصب الدلالة للتأثير على قلوب المتصوفين جميعا\* مقاما رفيعا محمودا . يقول الشاعر ..

إذا صرح الحادي بذكر صفاتها      وصرح ما كنى ونادى ، نأى الصبر  
وقال اسقني خمرا ، وقل لي هي الخمر      ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر .  
وصرح بمن تهوى ودعنا من الكنى      فلا خير في اللذات من دونها ستر .  
ترى سائفيها كيف هامت عقولهم      ونازلهم بسط ، وخامرهم سكر 23

فالتأرجح الحاصل في النص بين السر والعلن والتصريح والتكنية أنتج هو الآخر دلالة أخرى غامضة مشوبة مكدرة ، وغامضة .

وهذه الوحدة "الخمرة" لا تقل صفاتها في دلالتها بلبله واضطرابا واختلاطا عن الدلالات السابقة في النص ، ففيها من صفات الخمرة العادية مقادير ، وفيها من الصفات المفارقة لهذه الصفات مقادير أخرى أيضا . إنها خمرة العرفان الالهي أو خمرة المتصوفة .

ولعل ما يجلب النظر هو تضمين الأمير قصيدته بيتين مشهورين من شعر أبي نواس "ألا فاسقني خمرا وقل لي ، والبيت الذي يليه" فارضا في ذلك النسق النواصي باشكالاته والتباساته حضوره القوي والمكثف . فيجد القارئ نفسه قد زج به داخل منظومة من العلاقات الثقافية والفكرية المعقدة . فجعل من أبي نواس خادما له في هذه المرحلة الصوفية الروحية . وإلى هذا الحد أجد نفسي مضطرا للتوقف عن حديث التكرار المستفيض في الديوان بأكمله ، لأنقل الى ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها ، انها الحذف والوصل والفصل والتقديم والتأخير .

لنرى سويا هذا المقطع البديع الذي تظهر فيه رشاقة الشعر وحيويته ،والذي يظهر فيه الطباق ظهورا قويا، يقول الشاعر

|                   |                       |
|-------------------|-----------------------|
| أنا حق، أنا خلق   | أنا رب ، أنا عبد      |
| أنا ماء، أنا نار  | وهواء أنا صلد         |
| أنا كم، أنا كيف   | أنا وجد، أنا فقد      |
| أنا ذات ، أنا وصف | أنا قرب، أنا بعد (24) |

إنه طباق غريب يقوم بوظيفتي "المحو والثبات" في آن، أو لنقل بدقة انه طباق يقوم بوظيفته البلاغية، وما أكثر الوظائف المعطلة في الشعر، فتندثر الحدوج بين طرفي الطباق، ويدخل رطلاهما في الآخر، فيبعثان معا بترتيب الكون ونواميسه، ويعيدان هذا الترتيب على نحو خاص جدا.

والملفت للنظر في هذا النص هو هذه البنية اللغوية، فهو من أوله إلى آخره ذو تركيبة لغوية واحدة، هي جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر، وأن المسند إليه هو لفظ واحد لا يتغير، إنه ضمير المتكلم "أنا" مرفوعا. فذات المتكلم تفرض سلطة صارمة على دلالة النص، فهي القطب الذي تتمحور حوله جملة من الدلالات في غير التباس. ومن الواضح أيضا أن هذه الجمل الاسمية القصيرة بينيتها المذكورة، وتلاحقها وغزارتها، تبحث عن طبيعة الموقف الصادر عنه، إنه موقف يقيني صلب. فما هي حقيقة هذا الموقف الذي تتماشى فيه "الربوبية والعبودية، والماء والنار والهواء، والكم والكيف، والوجد والفقد، والذات والوصف، والقرب والبعد" أليس هو موقف المتصوف؟ الذي يؤمن بوحدة الوجود كما لوحظت في وحدات أخرى. إن مثل هذا التركيب يمثل الوقوف على جملة من قضاياها الأخرى كالحذف والوصل والتقديم والتأخير وغير ذلك....

يقول عبد القاهر الجرجاني متحدئا عن ظاهرة الحذف (هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فانك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للأفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين) (25). وإذا الحذف خاصة شعرية تقوم على الاقتصاد في اللغة، فتمنح البنية الشعرية حيوية وفيض دلالة. فحين ننظر في شعر الأمير نجد ضروبا من هذا الحذف. فهو يحذف المبتدأ والفاعل والخبر والحال والمفعول به والأداة الخاصة بالنداء والفعل والجار والمجرور، وقد يحذف جملة، وغير ذلك كثير. على نحو ما يظهر في هذه الأبيات التي نسوقها على سبيل المثال لا الحصر، يقول:

|                                |                             |
|--------------------------------|-----------------------------|
| يثقن النساء بي حيثما كنت حاضرا | ولا تثقن في زوجها ذات خلخال |
| أمير اذا ما كان جيشي مقبلا     | وموقد نار اذ لم يكن صالي 26 |

ويقول أيضا

|                          |                          |
|--------------------------|--------------------------|
| وهذا الظبي لا يرعى ذماما | ولا يرضى مؤانسة لجار     |
| يتيه بدله ويصول عمدا     | غني بالجمال فلا يداري 27 |

ويقول في أخرى له

|                            |                                   |
|----------------------------|-----------------------------------|
| بطيبة طاب العيش ثم تمررت   | حلاوته فالنحس أربي على السعد      |
| أردد طرفي بين وادي عقيقتها | وبين قباها ثم ألوي على أحد        |
| منازل من أهواه طفلا ويافعا | وكهلا الى أن صرت بالشيب في برد 28 |

فهذه نماذج من حذف المبتدأ، ولننظر الى السياق الذي حذف منه المبتدأ، انه سياق البطولة والفخر الكبير بالذات، فلو ظهرت كلمة الأمير في هذا السياق لصرفت الأذهان عن الناس جميعا الا عن الشاعر، وهنا نتساءل ما نفع الإتيان بالمبتدأ؟ وإذا ذكرنا المبتدأ المحذوف قلنا. "أنا أمير" وإذا بالعبارة تخرج إلى الغثاثة والاعتلال في الذوق، فيبين لك بعد ذلك أن الحذف هنا مسلك دقيق وأخذ لطيف ساحر.

أما سياق النص الثاني، فهو عاطفي بدوي ينفرد فيه الظبي برشاqqته وإخلافه الموعد، وصدوده عن سواه ودلاله وغنجه، وليس بمنكر في هذا السياق سوى أن تذكر المبتدأ المحذوف فتقول. هو غني بالجمال أو وهو الغني بالجمال... لأن السياق كله مرصود لهذا المبتدأ، وبالتالي فذكره افساد للشعر لا محالة، لأنه يجعل الشطر الأخير تنمة لما سبقه، والحال أن العكس هو الصحيح. فهذا الجمال هو سر ما سبقه من دلال وصدود وإخلاف للوعد.

أما السياق الثالث فهو سياق ديني مملوء بأسماء الأماكن المقدسة (طيبة، المدينة المنورة، وادي العقيق، قباء، أحد)، فهي كلمات تحمل معها سياقاً تاريخياً روحياً جليلاً، إنها كلمات تقتحم مجالاً وظيفياً جديداً، إنها تغمر السياق بفيض روحي نابع من ذاكرة الأمة ووجدانها.

فأية جدوى من ذكر مبتدأ لا وجود للسياق لولاه؟ فهذا الحذف يشعرنا بقربها منا وإلى نفوسنا، فهي في القلب حيث الهوى، أما أن يقول هذه منازل من أهواء، فتلك لعنمة لا يعرفها الشعر.

كما قد يحذف الشاعر أداة النداء، فيكشف عن ملامح الحذف ورغبة النفس فيه، يقول:

بني لئن دعاك الشوق يوماً      وحتت للقا منا القلوب 29

وتمام تذوق ملامح هذا الحذف يكمن في معرفة أن هذا البيت من مقطوعة بعث بها الشاعر إلى ابنه الأكبر، وهو بعيد مشغول عن أهله بالجهد، والعام على غيبته قد استدار. أفليس يعبر هذا الحذف الجميل عن الإحساس بالقرب النفسي على الرغم من البعد المكاني؟ أضف إلى ذلك دلالة التصغير "بني" وما فيها من الإحساس بالحنو والقرب، ثم يضم ذلك بالتفات بديع منه مستعملاً "منا" عادلاً بذلك عن ضمير الخطاب، متحدثاً عنه وعن أسرته جميعاً بضمير واحد.

وقد يحذف الفعل والفاعل أو نائبه والمفعول به معاً، كما في قوله:

وانا بنو الحرب العوان لنا بها      سرور إذا قامت وشاننا عوى  
لذلك عروس الملك كان خطيبي      كفجأة موسى بالنبوة في طوى (30)

وقال أيضاً:

فمنوا بلقياكم وإلا فما بقي      وريح الفنا تسفي علينا إذا سفا (31)

ويقول في مقام آخر:

أريد كتم الهوى حيناً فيمنعني      تهتكى كيف لا، والحب فضاح (32)

لقد فوجئ الأمير بالإمارة، فجاءته على غير انتظار، كما فوجئ موسى بكلمة من ربه في الوادي المقدس طوى، فعبر عن هذه المفاجأة بإيجاز الحذف - كما ترى - كأنما يريد لهذه اللغة أن تجسد المفاجأة.

ويبدو الحذف في الموضع الثاني أدق وأبلغ، فالشاعر يمني النفس بقاء الأحياء، ويرى بقاءه مرهوناً بهذا اللقاء، ولذلك يطلب اللقاء صراحة "فمنوا بلقياكم"، ثم يعمد إلى هذا الحذف البديع "والا فلا بقي" يريد "والا تمنوا فلا بقاء لي"، فكانما جزع من ذكر اللقاء في سياق النفي فحذفه ثم قصر الممدود وحذف الجار والمجرور، فتضافر هذا الحذف كله للتعبير عن جزعه الشديد عن عدم اللقاء، وجاء الشطر الثاني من البيت مصوراً لهذا المعنى، فأدرك من دقة التعبير وبلاغته ما لم يكن ليدركه لو ذكر المحذوف ومد المقصور. أما البيت الأخير من هذه الوحدة فيأتي في سياق عاطفي هو سياق الحب الصوفي حيث، لا خير في اللذات من دونها ستر، فالشاعر عاشق يريد أن يصرح بحبه "فصرح بمن تهوى ودعني من الكنى" وأن يعلنه على الملأ، وفي هذا السياق المفعم بالرغبة الجارفة في الإعلان يأتي حذف منع الإعلان "وكيف لا يمنعي" ليوائم مواءمة ساحرة سياق الرغبة، بل إن الشاعر يسوق هذا الحذف في سياق أصغر من سياق الاستفهام، هو سياق الاستفهام الإنكاري، ويردفه بما يعزز رغبته فكانها من طبيعة الحب ومعدنه، والحب فضاح، فلو أنك فليت نفسك في غير استعجال لرأيت هذا الحذف شبيهاً بالسحر على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني.

كما تحدث نقاد الشعر المعاصرون عن -الربط- وأدواته وشروطه، وعن سوء الربط أو عدم الاتساق كما سماه -جان كوين- ولا تنجم صعوبة دراسة الربط من وعورة المسلك ودقته وغموضه فحسب، بل تنجم أيضاً من انتشاره الواسع في الشعر. بيد أن التمثيل لا الاستقصاء قد يدل - ما زلت أرميهم بكل مهند - طرفاً من هذه الوعورة فلننظر سوياً إلى هذه الأبيات.

ما زلت أرميهم بكل مهند      وكل جواد همه الكر لا الشوى  
وذا دأبنا فيه حياة لدينا      وروح جهاد بعدما غصنه ذوى 35

ويقول أيضاً:

كساه رسول الله ثوب خلافة      له الحكم والتصريف والنهي والأمر 36

وفي أبيات أخرى

يا عابد الحرمين لو أبصرتنا      لعلمت أنك في العبادة تلعب  
من كان يخضب خده بدموعه      فنحورنا بدمائنا تنخضب

أو كان يتعب خيله في باطل فخيولنا يوم الصبيحة تنعب 37

إننا نلاحظ التناص مع -عنتره- في النص الأول، فالمقام مقام فخر وحماسة، ولكن انظر إلى ما في البيتين من فصل ووصل. لقد عطف الشاعر الجواد على المهند لما بينهما من علاقة ظاهرة فكلاهما من عدة الفارس، وعطف روح الجهاد على حياة الدين لما بينهما من علاقة حميمة، فحياة هذا الدين تكاد تكون مقترنة بهذه الروح الجهادية. وهذا العطف هو عطف اسم على آخر، ففي الوصل اتساق يقوي دلالة التركيب، ولكن الشاعر فصل حين قال، -وذا دأبنا فيه حياة- ولم يقل. -وفيه...- فأين الدقة والجمال فيما فعل؟- مع العلم أنه لم يضطره الوزن إلى ذلك، فما أيسر أن يتصرف الشاعر لو أحب الوصل؟ إن الذي أُلجأ إلى ذلك هو تحديد وظيفة الدأب، فلو أنه وصل لكان معنى ذلك أن الحرب دأبه، وأن فيها حياة الدين، فكان للحرب غايات شتى وحياة الدين واحدة منها، ولم يرد الشاعر ذلك قط، بل أراد أن الحرب دأبه لسبب واحد لا غير -هو حياة الدين- كاشفاً بذلك عن رؤيته الدينية العميقة، فتأمل دقة هذا الفصل وغموضه وما فيه من أسرار.

أما عن النص الثاني -كساه رسول الله...- فنرى الشاعر عدل عن الوصل اتلى الفصل فقال. له الحكم، ولم يقل، وله الحكم. وعلة ذلك واضحة للتأمل، فالجملة الثانية متصلة من ذات نفسها بالجملة الأولى لأنها مبنية ومؤكدة لها، ولذا فهي مستغنية عن ربط يربطها بها، وهذا شأن الجمل التفسيرية عامة، كما يقول عبد القاهر الجرجاني -كالصفة التي لا تحتاج في لتصلها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي لا يفتقر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد - 38.

ويبدو الاستئناف أغمض وألطف في النص الثالث، ففي كل من البيتين الثاني والثالث سياق شرط جزؤه محذوف، ولا يجوز أن يكون الشطر الثاني من أحدهما أو من كليهما جزءاً، وتكون الفاء رابطة، لأن الشاعر لم يرد الجزاء، بل أراد المقابلة والمفارقة، فكأنه قال. من كان يخضب حده بدموعه فله ما يشاء، أو شيء كهذا...، أما نحن فبحورنا بدمائنا نتخضب، ومن كان يتعب خيله في باطل فهو وما يفعل، أما نحن فخيولنا يوم الصبيحة تنعب، وبذلك ينكشف معنى اللعب في البيت الأول، وتتم المفارقة، فشتان بين رجل هادئ مطمئن يعبد الله ويذرف جموعه وآخرون يخوضون غمرات القتال فكانهم في جفن الردى النائم علسد تصوير أبي الطيب.

كما تحدث عبد القاهر الجرجاني عن التقديم والتأخير فقال. - هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية - 39 ثم قال. - وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال أنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، وبم كان أهم - 40

وقد أفاض البلاغيون والنقاد في الحديث عن وظائف التقديم والتأخير. فقد عد -جان كوين- التقديم والتأخير مجاوزة شعرية -انحراف- بالقياس إلى لغة النثر - 41. أما الدكتور محمد عبد المطلب فيقول عنه، -...أنه يؤكد بطريقة واضحة امتداد جذور الصياغة إلى ذات المبدع الخالق، كما يشكل بعداً ادراكياً لوعي هذا المبدع بالمكونات المتشابكة لجزئيات صياغته، وهو ليس ادراكاً آلياً وذهنياً، وإنما هو ادراك خلاق يكتف بالمستوى الجمالي للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات، وتبادل فيها التفاعلات بفتوى تستمد قيمتها من النحو الأبداعي - 42

كما ذكر جان كوين أن البلاغيين - عرفوا مبحث التقديم والتأخير باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة - 43. وتحدث الأسلوبيون حديثاً طويلاً عن التعبيرية، ورأوا مفهوم الاختبار وثيق الارتباط بها. وتحدثوا عن وظائف التقديم والتأخير، كالتأكيد والارجاء والتشويق والشحنة العاطفية والتأثرية وسواها - 44

وإذا لا مناص من الوقوف - ولو قليلاً - على هذه الظاهرة في شعر الأمير عبد القادر، لعلنا نرى بعض ما فيه من محاسن. يقول الأمير

إلى الله أشكو ما ألقى من النوى وحملتي ثقل لا تقوم به الأيدي

بطيبة طاب العيش ثم تمررت حلاوته فالنحس أربى على السعد 45

وقال أيضاً:

وتاهوا فلم يدروا من التيه من هم وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر

وفي شمها حقاً بذلنا أنفسنا فهان علينا كل شيء له قدر

هجرنا لها الأحباب والصحب كلهم فما عاقنا زيد ولا راقنا بكر

ولا ردنا عنها العوادي ولا العدى ولا هالنا قفر ولا راعنا بحر

وفيها حلالي الذل من بعد عزة فيا حبذا هذا ولو بدؤه مر 46

ويقول في أخرى له :

ألا ان قلبي يوم بنتم وسرتم

فلو أنكم يوم الفراق أعرتم

قلوبكم لي انني لصبور 47

النص الأول من قصيدة ناجي بها الشاعر - جبل أحد - وقد رد عليه غواير الشوق، ففتذكر الغزوة التاريخية، والمسلمين الأوائل، ونازعته النفس إليهم، فذكر البين الوشيك، ودموعه ونيران قلبه، وعرى قلبه من الصبر وإذا فالسياق سياق وجداني ديني، فإذا نظرنا إلى البيتين المذكورين من هذه القصيدة رأينا تقديم الجار والمجور: إلى الله بطيبة، ولست أظن هذا التقديم إلا لاستجابة للسياق وتنميما للجو الديني الذي تتحرك فيه القصيدة، ومن غير المنتظر في هذا السياق أن يقدم الشكوى من النوى على من ترفع إليه هذه الشكوى، أو أن يقدم طيب العيش على ذكر مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم .

وفي البيت البيت الأول من النص الثاني يتحدث الشاعر عن تجربة -الوجد الصوفي- حيث يستحکم التيه بالمتصوفة فتتماهي الأشياء، وتختل نواميس الكون، ونرى الشاعر في هذا البيت قدم الجار والمجور من التيه من تحت أقدامهم، فكان تقديم -التيه- تقوية لكلمة -تاهوا- في أول البيت تعبيرا عن سطوة هذا التيه على عقولهم وأفئدتهم، وكان تقديم -من تحت أقدامهم- ملائما لكلمة -عفر- ومعبرا عن اختلال نواميس الكون، وإلا فكيف تكون شمس الضحى معفرة بالتراب. وبذلك تتجانس دلالات البيت وتناز، وتغدو الحياة بقبضة التيه الصرمة. وفي الأبيات التي تلي البيت الأول يتجدد الشاعر عن الخمرة الصوفية -وهي أكثر الرموز الصوفية ثراء وتكرارا- ويقدم الجار والمجور وما يتبعه في بيت - وفي شمسها ... -، ويقدم الجار والمجور في الثلاثة الأبيات الأخيرة - هجرنا لها الأحباب ...، ولا ردنا عنها العوادي ...، وفيها حالالي الذل ... - وحين ننظر في هذه الضمائر المجرورة - شمسها، لها، عنها، فيها- نعلن أنها جميعا تعود إلى الخمرة التي تنزل من نفس الاعر منزلة لا تدانيها أخرى. وإذا هي أحق بالتقديم من سواها، فإذا تاخرت بها الرتبة النحوية فلا مناص من الانحراف عن مقتضيات النحو للتعبير عن مقتضيات الاحساس، ومتى كان الشعر يذعن لمقتضيات النحو، كأنما قصت خوافيه وقوادمه .

وسياق النص الثالث سياق عاطفي ريان، تترقق فيه المشاعر والانفعالات، وتملأ أرجاء الكلمات التي ترشح منها العاطفة حتى تكاد تسيل كالقلب والبين والظعون ويوم الفراق والصبر ... وتحف بهذا السياق ملامح بدوية مثقلة بالشجن - الظعون - وملامح عذرية ربا بالعاطفة - القلب الحائم، واستعارة القلب و... -

وتناز هذه الأمور جميعا التعبير عن موقف إنسانياصيل، هو موقف الفراق بمواجهه وأحزانه، فإذا نظرنا في النص مرة أخرى رأينا الشاعر يقدم يوم البيونة ويوم الفراق - يوم بنتم، يوم الفراق - أو قل -بعبارة أدق - يكرر تقديم يوم الفراق، فيكشف عن مكانته في نفسه، وعن شدة وطأته عليها. ويقدم الطرف المتعلق بالمفارقين - خلف الظعون يطير - فيكشف مرة أخرى عن جزعه من هذا الفراق، وانصداع نفسه له.

وختما لكل ما سبق، نخلص إلى أن الشاعر قد اعتمد جملة من الظواهر اللغوية، حاول من خلالها أن يكشف الكثير من القضايا التي أرقته، والتي نجدها في هذا الشعر المليء بالعواطف المتدفقة المرسومة في ثنايا هذه الأبيات، والتي حاولنا من خلالها رصد جملة من المواقف سواء أكان الأمير قاصدا لها أم لم يكن يقصد إليها.

وقد وجدنا تفاعلا قويا لهذه التراكيب والبنى التي كانت تسيح داخل هذا النسيج اللغوي المميز بأسلوب فذ عمد الشاعر فيه أحيانا إلى الاعتماد الكلي على محيطه وبيئته، آخذا وموظفا، وأحيانا أخرى مقلدا وتابعا لغيره ممن سبقوه فكان شعره بذلك يفيض عذوبة وملاحة لا يدركها إلا صاحب الذوق السليم، والمتميز لغويا وثقافيا. كما توصلنا إلى أن الشاعر عرف كيف يوظف عنصر التركيب ويستغله أحسن استغلال، وذلك من خلال النظام المعتمد في قوله الشعري، وصورة اللغة المتحققة في هذا الشعر. إنها لغة تميزت بسمات كثيرة، كالمعجم اللغوي، والطريقة الخاصة في بناء الجمل، والربط بينها وغير ذلك من الأشياء التي تكون منها ما عرفه بالأسلوب الشعري الذي جسدت تجربة الشاعر الشعرية، وحسن استخدامها بكيفية جد خاصة، وذلك في رأينا ما منح القصيدة كل هذا الثراء.

#### إحالات الدراسة:

1-ابن حزم، الرسائل، ج 4، ص، 67-68

2-د-عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص، أ، دار العودة بيروت، ط2، 1979.

- 3- إبراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين ، ص، 8، دار الثقافة ، بيروت ،لبنان، بلا تاريخ
- 4- المرجع نفسه ، ص، 125
- 5- يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ص، 133، ت، محمد فتوح أحمد، دار المعارف ، مصر، 1995.
- 6- المرجع السابق، ص، 125
- 7- السابق، 126
- 8- جان كوهين ، بناء لغة الشعر ، ص، 90، نر ، أحمد درويش ، دار المعارف ، مصر، ط3، 1993
- 9- تحليل النص الشعري ، يوري لوتمان ، ص، 67
- 10- المرجع السابق ، ص، 171
- 11- بناء لغة الشعر ، جان كوهين ، ص، 48
- 12- لأمير عبد القادر ، الديوان ، ص، 82، شرح وتحقيق، ممدوح حقي، ط1، بلا تاريخ .
- 13- لديوان ، ص، 92 / 14- لديوان ، ص، 105
- 15- لديوان ، ص، 157 / 16- ديوان ، ص، 92
- 17- نفسه ، ص، 92 / 18- الديوان ، ص، 109
- 19- الديوان ، ص، 127 / 20- الديوان ، ص، 135
- 21- الديوان ، ص، 135
- 22- دمر ، ضاحية من ضواحي دمشق .
- 23- الديوان ، ص، 135 / 24- الديوان ، ص، 162
- 25- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص، 146، قراءة وتعليق ، عبد الحميد شاكر .
- 26- الديوان ، ص، 20 / 27- الديوان ، ص، 40
- 28- الديوان ، ص، 126 / 29- الديوان ، ص، 65
- 30- نفسه، ص، 45 / 31- نفسه ، ص، 65
- 32- نفسه ، ص، 89
- 33- عبد القاهر ، الدلائل ، ص، 231
- 34- بناء لغة الشعر ، جان كوهين ، ص، 45
- 35- الديوان ، ص، 28 / 36- الديوان ، ص، 66
- 37- الديوان ، ص، 56 / 38- الدلائل ، ص، 106 / 39- نفسه ، ص، 108
- 40- الدلائل ، ص، 108
- 41- بناء لغة الشعر ، ص، 215
- 42- د، محمد عبد المطلب ، البلغة والأسلوبية ، ص، 329، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1، 1994
- 43- بناء لغة الشعر، ص، 222
- 44- اتجاهات البحث الأسلوبي ، شكري عياد، ص، 37. نقلا من ، بناء لغة الشعر ، ص، 116
- 45- الجيوان ، ص، 126 / 46- الديوان ، ص، 135 / 47- الديوان ، ص، 114