البِنَى الأُسْلُوْبِيَّة في غزليَّة يزيد بن معاوية

نالت على يدها ما لم تنله يدي * نقشًا على معصم أوهت به جلدي

د. وفاء ميَّاح سالم العنزي[1]

(قدم للنشر في ٢٢/ ١٢/ ١٤٤٠هـ؛ وقبل للنشر في ٢٣/ ٠٤/ ١٤٤١هـ)

المستخلص: تهدف هذه الدِّراسَة إلىٰ الكشف عن البنىٰ الأسلوبيَّة في شعر يزيد بن معاوية، باختيار قصيدة واحدة موضوعها الغزل؛ ولتحقيق أهداف الدراسة استخدمت الباحثة المنهج الأسلوبي، حيث اشتملت الدراسة علىٰ ثلاثة مستويات لتحليل النص أسلوبيًا؛ هي: المستوىٰ الصوتي والمستوىٰ التركيبي والمستوىٰ الدلالي، وتنوّعت البنىٰ الأسلوبيَّة علىٰ مختلف المستويات في القصيدة، صوتيًّا وتركيبيًّا ودلاليًّا، مما نقل التجربة الشعوريَّة للشاعر، وأحدث جماليَّات متعددة، كان لها أثرها في نفسيَّة المتلقي، فعلىٰ المستوىٰ الصوتي تضافرت الموسيقىٰ الخارجيَّة والداخليَّة في النصِّ، محدثة جماليات ألقت بظلالها علىٰ المتلقي، وعلىٰ المستوىٰ التركيبي لجأ الشاعر إلىٰ الخلخلة من خلال التقديم والتأخير، وعلىٰ مستوىٰ الضمير إلىٰ الالتفات، مما أكسب النص قوة وجمالًا وعمقًا، وعلىٰ المستوىٰ الدلالي، شكَّلت الاستعارة ملمحًا أسلوبيًا مهمًّا، وأحدثت مفارقة حين أتاحت للشاعر أن ينقل الصورة الشعريَّة من النمط العادي إلىٰ النمط غير المباشر، وكشفت رؤية الشاعر للحياة، إلىٰ غير ذلك من البنىٰ الأسلوبيَّة المتنوعة في مختلف المستويات.

الكلمات المفتاحيَّة: يزيد بن معاوية، الغزل، الأسلوبيَّة، الصوتي، التركيبي، الدلالي.

***

(١) أستاذة مساعدة – الأدب القديم – كلية التربية والآداب، جامعة الحدود الشمالية.

البريد الإلكتروني: wfaaalanezi@hotmail.com

The stylistic structures in Yazid bin Mu'awiyah's Love Poem: She got on her hand what My hand never had, A tattoo on her wrist weakened my patience

Dr. Wafaa M.S. Elanezi

(Received 23/08/2019; accepted 20/12/2019)

Abstract: This study aimed to reveal the stylistic structures in the poetry of Yazid bin Mu'awiyah, illustrated by one of his love poems. To achieve the aims of the study, the researcher used the stylistic approach and the study covered three levels of stylistic analysis of the text ; the phonological, the structural, and the semantic level. The stylistic structures are varied in the poem; phonologically, structurally and semantically to transfer the emotional experience of the poet and to give the poem multiple aesthetic features that affect the receivers' emotions. As for the phonological level, the outer and inner music combined in the text resulted in aesthetic features, which in turn affected the receiver. As for the structural level, the poet used decomposing of events by changing the order of events, and by using pronouns for referencing , which has intensified the aesthetic features of the text. As for the semantic level, we noticed that metaphor appeared to be an important stylistic feature for the poem; the metaphor gave the poet a chance to transfer the poetic image from the ordinary type to the indirect type, revealing the poet's point of view of life.. Furthermore, there were other several stylistic structures at different levels of the poem.

Keywords: Yazid bin Mu?awiyah , Love poem , Stylistic, Phonological, Structural, Semantic.

❊ ❊ ❊

مقدِّمة

شاع الغزل في العصر الأموي، واتَّسعت مظاهره، وتعدَّدت ألوانه، بل إنّ الغزل في ذلك العصر جاء مستقلًّا بذاته، مكونًا قصيدة تامَّة بذاتها، لا يتداخل فيها مع غرضٍ شعريٍّ آخر، ممَّا حقَّق لها وحدة علىٰ جميع مستوياتها.

وعلىٰ الرغم من كثرة تقسيمات الدارسين والباحثين للغزل في هذا العصر، فإنّ رأيهم يكاد يستقرّ علىٰ نوعين بارزين، هما: (الحسي والعفيف)، وهنالك نوعان آخران دار حولهما الاختلاف، أولهما: الغزل التقليدي، والآخر: اتفقوا علىٰ جوهره، واختلفوا في تسميته ونشأته، فطه حسين يُسمِّيه الغزل الهجائي، والحوفي أسماه الكيدي، وشكري فيصل أسماه السياسي[1].

*** موضوع البحث:**

تناولت الدِّراسَات الأدبية الشعراء الغزليين من أي نوعٍ كانوا، وكانت منها دراسات شموليَّة، ومُجملة، ومرتكزة حول الخصائص الفنيَّة، والصور الشعريَّة للقصائد، وانطلاقًا من هذا الأمر؛ ارتأينا أن نقوم بدراسة أسلوبيَّة في قصيدة شعريَّة للخليفة يزيد بن معاوية[2]، ومطلعها:

نالَتْ عَلىٰ يَدِها مَا لَمْ تَنَلْهُ يَدِي ❋ نَقْشًا عَلىٰ مِعْصَمٍ أَوْهَتْ بِهِ جَلَدِي[3]

---

(١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف بكار، (ص٥٢).

(٢) هو يزيد بن معاوية بن أبي سفيان بن حرب بن أميَّة القرشي، الخليفة الأموي المعروف، ولد في الماطرون سنة ٢٥هـ، ونشأ في دمشق وهو ابن الخليفة الأول معاوية بن أبي سفيان، تولىٰ الخلافة بعد والده سنة ٦٠هـ، قيل إنه كان نزوعًا إلىٰ اللهو والمجون، ميالًا إلىٰ النساء، وله شعر جمعَه المرزباني في ديوان صغير، وامتاز شعره بالسلاسة والرقة والعذوبة، وتعدُّ قصائده الغزليَّة من روائع الشعر العربي، لجودتها ورقتها، توفي سنه ٦٤هـ. انظر ترجمته: البدايَّة والنهايَّة، ابن كثير (٨/ ٢٢٩-٢٤٠).

(٣) الديوان، يزيد بن معاوية، (ص٨٢).

ويعترف كثيرٌ من الدارسين أن كلمة «أسلوبيَّة» لا يمكن تعريفها بشكل دقيق ومحدَّد، وقد يكون ذلك راجعًا إلىٰ مدىٰ اتساع الميادين التي صارت تُطلق عليها، إذ يمكن القول إنّها تعني - بشكل من أشكال - التحليل اللغوي لبنية النصِّ.

وتعدُّ الدِّراسَة الأسلوبيَّة واحدة من أهمِّ الدِّراسَات التي تُعنىٰ بالنص علىٰ مستوىٰ الشكل والمضمون علىٰ حدٍّ سواء؛ فهي تعتمد علىٰ رصدِ المتغيرات الأسلوبيَّة، والوقوف علىٰ مدىٰ تحكُّم الشاعر في هذه المتغيرات وفقًا للحالة الوجدانيَّة، إذ يمثل النص البؤرة التي تنطلق منها الدِّراسَة، وتنتهي عند الذات الشاعرة، ومدىٰ استجابتها للانفعالات النفسيَّة، وما يرافقها - أو يستتبعها - من انزياح عن القواعد المألوفة، وهذا المنهج في تقويم النصوص وتحليلها هو منهج الأسلوبيَّة التعبيريَّة، التي تنطلق من التعبير عن الفكر بواسطة اللغة[1]، أي أنّ النص بمتغيِّراته يُمثِّل حالة انعكاس لما يمرُّ به المبدع من متغيِّرات نفسيَّة، الأمر الذي يعني أن المتغيِّرات الطارئة علىٰ القواعد منبعثة من الذات، ومنعكسة علىٰ النص الإبداعي.

فمهمة القارئ استكشاف بنىٰ النص الداخليَّة وما فيها من انزياح وتراكيب وأنماط صياغة من أجل إدراك ما في النص من دلالات، وهذا ما يسميه (ريفاتير) مرحلة فهم النص وتذوقه؛ من أجل الوصول إلىٰ اكتشاف النص الداخلي، تليها مرحلة عادة النص التحتي[2]، فالنص يحتاج إلىٰ قارئ نموذجي، وإلا ظلت مقاصد الشاعر وأهدافه غائبة غامضة.

ولعلِّي أذكر العوامل التي أدَّت بي لاختيار هذا الموضوع تحديدًا تمثلت في:

١ - أنّ يزيد بن معاوية لم يحظَ بذلك الزخم الهائل من الدرس الأدبي والنقدي، والذي حفل به شعراء عصره، من أمثال عمر بن أبي ربيعة، وقيس بن الملوح، وغيرهما.

---

(١) الأسلوبيَّة، بيير جيرو، (ص٣٤).

(٢) البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنص، ميخائيل ريفايتر، (ص٢٠).

٢- بدا يزيد بن معاوية - من نماذج شعره - شاعرًا رقيقًا، حيث يبعث شعره في النفس ارتياحًا نتيجة دقة المعنىٰ، ورقة الأسلوب، وشعر يزيد بن معاوية هو مرتع جيد للدِّراسَات بأنواعها.

٣- لم نجد دارسًا أفرد لهذا الشاعر دراسة متخصصة في شعره، فكان الإنتاج عنه وعن شعره شحيحًا؛ فكانت هذه الدِّراسَة الأسلوبيَّة محاولة جادَّة لتسليط ضوء أكبر علىٰ هذا الشاعر.

وللكشف عن البنىٰ الأسلوبيَّة في قصيدة يزيد بن معاوية سوف نعتمد علىٰ المنهجيَّة القائمة في تحليل النصوص أسلوبيًّا في ثلاثة مستويات:

١- المستوىٰ الصوتي.

٢- المستوىٰ التركيبي.

٣- المستوىٰ الدلالي.

*** مشكلة البحث:**

تمثلت مشكلة البحث في أنّ هناك ندرة في البحث في شعر يزيد بن معاوية وديوانه الشعري بشكلٍ عام، بالإضافة إلىٰ عدم وجود دراسات أسلوبية متخصصة تناولت تحليل غزلية يزيد بن معاوية في الثلاثة مستويات؛ المستوىٰ الصوتي، والمستوىٰ التركيبي، والمستوىٰ الدلالي، ويمكن تلخيص مشكلة الدراسة في السؤال الرئيس التالي:

كيف تجسّدت البنىٰ الأسلوبية في غزلية يزيد بن معاوية؟

*** أهداف البحث:**

يهدف البحث إلىٰ:

١- التعرّف علىٰ المستوىٰ الصوتي في غزلية يزيد بن معاوية.

٢- التعرّف علىٰ المستوىٰ التركيبي في غزلية يزيد بن معاوية.

٣- التعرّف علىٰ المستوىٰ الدلالي في غزلية يزيد بن معاوية.

*** المنهج:**

استعملت الباحثة منهج الأسلوبيَّة التعبيريَّة، التي تنطلق من التعبير عن الفكر بواسطة اللغة.

*** فروض البحث:**

وقد حددتُ فرضيتين قام عليهما هذا البحث، تتمثلان في:

١ - ما أهمِّ البنىٰ الأسلوبيَّة في قصيدة يزيد بن معاوية، وما الخصائص الجماليَّة فيها؟

٢ - هل كان لهذه الخصائص أثرها الفاعل في قصيدته؟

*** الدراسات السابقة:**

من البحث في الدراسات السابقة عن شعر يزيد بن معاوية لم تتوصل الباحثة - علىٰ حد علمها - إلىٰ دراسات سابقة تناولت موضوع «البنىٰ الأسلوبية في غزلية يزيد بن معاوية»، ولكن هناك بعض الدراسات القديمة التي تناولت يزيد بن معاوية من الناحية الأدبية، وهما كالآتي:

١ - صورة يزيد بن معاوية في الروايات الأدبية: دراسة نقدية، فريال عبد الله محمود هديب، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ١٩٩٣م. وقد هدفت هذه الدراسة إلىٰ إلقاء الضوء علىٰ صورة يزيد بن معاوية في الروايات الأدبية، وقد اعتمدت علىٰ منهج علم الحديث في نقد الروايات سندًا ومتنًا، وبينت أنّ صورة يزيد قد شُوهت بفعل روايات المؤرخين المعاديين للأمويين أصحاب النزعة الشعوبية والشيعية خاصّة.

٢ - يزيد بن معاوية: الملك الشاعر، جبرائيل جبور، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت، مجلد١٨، ج٣، ٤، ١٩٦٥م، ص ص ٣٧٣- ٣٨٨. وهو بحث منشور في مجلة الجامعة الأمريكية ببيروت، ويهدف إلىٰ تناول حياة الملك يزيد بن معاوية الذي كان قارضًا للشعر.

*** الإضافة العلمية:**

هذه الدراسة هي دراسة أسلوبية حيث قصدت الباحثة الكشف عن الخصائص المتميزة

من خلال فحص البنىٰ الأسلوبية البارزة داخل النص الشعري في غزلية يزيد بن معاوية، وتعتقد الباحثة أنّ الدراسة الحالية يمكن أن تمثل إضافة علمية متواضعة إلىٰ مكتبة الأدب والشعر، وذلك لأنّه علىٰ حد علمها من البحث في قواعد بيانات المكتبات والمنصات العلمية علىٰ شبكة الإنترنت؛ لم تجد دراسات سابقة تناولت البنىٰ الأسلوبية في غزلية يزيد بن معاوية، وتسهم الدراسة في إثراء المكتبة الشعرية من خلال الإجابة عن السؤال الرئيس للدراسة، وبيان كيف تجسّدت البنىٰ الأسلوبية في غزلية يزيد بن معاوية، وتأمل الباحثة أن تفيد هذه الدراسة الباحثين في شعر يزيد بن معاوية.

❋ تبويب البحث:

تكوّن البحث من تمهيد يحتوي علىٰ نص الغزلية، وثلاثة مباحث هي كالآتي:

- المبحث الأول: المستوىٰ الصوتي.
- المبحث الثاني: المستوىٰ التركيبي.
- المبحث الثالث: المستوىٰ الدلالي، وخاتمة تشتمل علىٰ النتائج والتوصيات.

وقد تنوَّعت المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الباحثة بتنوع العناصر المدروسة، وتراوحت بين القديم والحديث.

وفي الختام آمل أن يكون هذا البحث قد أسهم ولو باليسير في كشف الجوانب الأسلوبيَّة في هذه القصيدة، علىٰ أمل أن تكون هنالك دراسات تتناول جوانب أخرىٰ لم يتطرَّق لها هذا البحث.

❋ ❋ ❋

النص[1]

نالَتْ عَلىٰ يَدِها مَا لَمْ تَنَلْهُ يَدِي * نَقْشًا عَلىٰ مِعْصَمٍ أَوْهَتْ بِهِ جَلَدِي
كَأَنَّهُ طُرْقُ نَمْلٍ في أَنامِلِها * أَوْ رَوْضَةٌ رَصَّعَتْها السُّحْبُ بِالبَرَدِ
كَأَنَّها خَشِيَتْ مِنْ نَبْلِ مُقْلَتِها * فَأَلْبَسَتْ زَنْدَها دِرْعًا مِنَ الزَّرَدِ
مَدَّتْ مَواشِطَها في كَفِّها شَرَكًا * تَصِيدُ قَلْبِي بِهِ مِنْ داخِلِ الجَسَدِ
وَقَوْسُ حاجِبِها مِنْ كُلِّ ناحِيَة * وَنَبْلُ مُقْلَتِها تَرْمِي بِهِ كَبِدِي
وَعَقْرَبُ الصُّدْغِ قَدْ بانَتْ زُبانَتُهُ * وَناعِسُ الطَّرْفِ يَقْظانٌ علىٰ رَصَدِي
إنْ كانَ في جُلَّنارِ الخَدِّ مِنْ عَجَبٍ * فالصَّدْرُ يَطْرَحُ رُمَّانًا لِمَنْ يَرِدِ
وَخَصْرُها ناحِلٌ مِثْلِي علىٰ كَفَلٍ * مُرَجْرَجٍ قَدْ حَكىٰ الأَحْزانَ في الخَلَدِ
إِنْسِيَّة لَوْ بَدَتْ للشَّمْسِ ما طَلَعَتْ * مِنْ بَعْدِ رُؤْيَتِها يَوْمًا عَلىٰ أَحَدِ
سَأَلْتُها الوَصْلَ قالَتْ أَنْتَ تَعْرِفُنا * مَنْ رامَ مِنَّا وِصالًا ماتَ بِالكَمَدِ
وَكَمْ قَتِيلٍ لَنا في الحُبِّ ماتَ جَوًىٰ * مِنَ الغَرامِ وَلَمْ يُبْدِئْ وَلَمْ يُعِدِ
فَقُلْتُ أَسْتَغْفِرُ الرَّحْمٰنَ مِنْ زَلَلٍ * إنّ المُحِبَّ قَلِيلُ الصَّبْرِ والجَلَدِ
قالَتْ وَقَدْ فَتَكَتْ فِينا لَواحِظُها * ما إِنْ أَرىٰ لِقَتِيلِ الحُبِّ مِنْ قَوَدِ
قَدْ خَلَّفَتْنِي طَرِيحًا وَهْيَ قائِلَةٌ * تَأَمَّلُوا كَيْفَ فِعْلُ الظَّبْيِ بالأَسَدِ
قالَتْ لَطِيفِ خَيالٍ زارَنِي ومَضَىٰ * بِاللهِ صِفْهُ ولا تَنْقُصْ وَلا تَزِدِ
فَقالَ أَبْصَرْتُهُ لَوْ ماتَ مِنْ ظَمَأٍ * وَقُلْتِ قِفْ عَنْ وُرُودِ الماءِ لَمْ يَرِدِ

(١) الديوان، (ص٨٢).

قالَتْ صَدَقْتَ الوَفا في الحُبِّ عادَتُهُ * يا بَرْدَ ذاكَ الذي قالَتْ علىٰ كَبِدِي
واسْتَرْجَعَتْ سأَلَتْ عَنّي فقيل لها * مَا فيهِ مِنْ رَمَقٍ دَقَّتْ يَدًا بِيَدِ
وأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ * وَرْداً وَعَضَّتْ عَلىٰ العُنَّابِ بِالبَرَدِ
وأَنْشَدَتْ بِلِسان الحالِ قائِلَةً * مِنْ غَيْرِ كُرْهٍ وَلا مَطْلٍ وَلا جَلَدِ
واللهِ ما حزنَتْ أُخْتٌ لِفَقْدِ أَخٍ * حُزْنِي عَلَيْهِ وَلا أُمٌّ عَلىٰ وَلَدِ
فَأَسْرَعَتْ وَأَتَتْ تَجري عَلىٰ عَجَلٍ * فَعِنْدَ رُؤْيَتِها لَمْ أَسْتَطِعْ جَلَدِي
وَجَرَّعَتْنِي بِرِيقٍ مِنْ مَراشِفِها * فَعادَتْ الرُّوحُ بَعْدَ الموْتِ في جَسَدِي
هُمْ يَحْسُدُونِي عَلىٰ مَوْتِي فَوا أَسَفي * حَتَّىٰ عَلىٰ المَوْتِ لا أَخلُو مِنَ الحَسَدِ

***

المبحث الأول
المستوى الصوتي

تُشكِّل البنىٰ الصوتيَّة جزءًا مهمًّا في هيكلة القصيدة، وقد اعتمد تقسيم البِنىٰ الصوتيَّة إلىٰ قسمين، هما: الإيقاع الخارجي، المتمثل في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي، ويتمثَّل في: التكرار، والجناس، والطباق، ورد الأعجاز علىٰ الصدور، والتصريع.

وتتضافر البنىٰ الصوتيَّة الخارجيَّة والداخليَّة؛ مما يخلق شعورًا مؤثرًا يعبر عن معنىٰ النصِّ، وينسجم معه.

١- الإيقاع الخارجي:

- الوزن:

يعدّ التشكيل الوزني مكوّنًا أساسيًّا من مكونات البنية الإيقاعيَّة، وتأتي تفعيلة البحر ذات أثر

فاعل في سياق البنية الإيقاعيَّة[1]، كما أنّ الإيقاع يساعد على «تجسيم الاهتزازات العاطفيَّة، وتحريك الخيال، وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد»[2].

ولقد نَظَمَ يزيد بن معاوية قصيدته الغزليَّة على البحر البسيط[3]، وهو بحر مزدوج التفعيلة، كتب عليه الشعراء العرب تامًّا ومجزوءًا، ويشارك الطويل والمديد في دائرة المختلف، ومبني على:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ويعدُّ البحر البسيط من بحور الشعر التي أولع الشعراء بركوبه؛ وذلك لاتساع أفقه، وامتداد رقعته، وجمال إيقاعه. «واحتلَّ البسيط المرتبة الثانية في نسبة الشيوع»[4].

وبالرغم من أنّ البسيط من الأوزان المفضلة لدى الشعراء؛ لما في تفاعيله من قدرة على استيعاب المعاني والأفكار، إلّا أنّنا نعجب من قلة ما جاء على البحر البسيط في غرض الغزل بالنسبة لغيره، «وأحسن ما يجيء الغزل البسيط إذا كان ممزوجًا بلوعة الأسى والتذكُّر، وتظهر في كلِّ ما يغلب عليه عنصر الحنين والتحسُّر على الماضي»[5].

إنّ زِنة البحر البسيط مناسبة إمّا للعنف وإمّا اللين، «وأحسب السر في صلاحيته لهذين

(١) جماليَّة التشكيل العروض والإيقاعي للبحر الطويل، خلف حارز الخريشة، مجلد (٤١)، ملحق (٢)، (ص٧٠).

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، (ص١٩٦).

(٣) سمي بسيطًا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعيَّة فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعيَّة سببان، فسمي لذلك بسيطًا. وقيل سمي بسيطًا لانبساط الحركات في عروضه وضربه. ينظر الكافي في علم العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، (ص٣٩).

(٤) موسيقى الشعر، (ص٦١).

(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، (١/ ٥٢٩).

النقيضين هو أنّ نغمه يتطلَّب عاطفة قوية أنَّىٰ كان نوعها، يعبر عنها الشاعر تعبيرًا خطابيًّا جهيرًا، ويلزم مع ذلك الجلال والرفعة»[1].

لقد أتاح البحر البسيط بتفعيلاته الكثيرة، وسعة فضائه، وما يتسم به من مساحات صوتيَّة واسعة، تكوين لوحة فنيَّة صادقة؛ فالشاعر يظهر حزينًا وصادقًا ومتألمًا من ذلك المحبوب الذي تمنَّع عن وصله؛ مما جعل الأحزان تضطرب في داخله، فأمسىٰ طريح الفراش، لا يقوىٰ علىٰ الحركة، ولولا أنّ تلك المحبوبة المتمنِّعة أرسلت طيفًا يزوره، ويخبرها بحاله، فإذا به يعود مخبرًا إيَّاها بقرب هلاكه.

إنّ المشاعر المتنوِّعة بين الحزن والأسىٰ، والصبر، والحنين، والتذكُّر، ورغبة الوصال، وتمنُّع المحبوبة، وغيرها، نظمها الشاعر في إيقاعات البحر البسيط، في خطاب أحدث أثره في المتلقي، فأحسَّ - بفعل إيقاعات الأبيات - بصدق العاطفة واشتداد الألم.

وبعد هذه الإلماحة لبحر البسيط، نلج إلىٰ سمة أسلوبيَّة يمكن ملاحظتها من خلال عنصر الوزن، وهي الزحافات والعِلل، باعتبارها سمة أسلوبيَّة لها أهميتها في المعنىٰ؛ إذ إنّ الخروج فيها عن المألوف يُحدث تغييرًا يؤثر في المتلقي.

ومثل هذا التغيير في الوزن البنائي تكون له وظيفة من جهة أنه يُخفِّف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردَّد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلىٰ آخرها[2]، ومن جهة أخرىٰ فإنّ الأداء الموسيقي الجيد يأتي من خلال التنويع داخل الدوائر العروضيَّة، وإنّ تنويع هذه الموسيقىٰ، واختلاف طبقاتها، وتلوُّن أوتارها وأنهارها النغميَّة، يتيح للشاعر إثراء تجربته مهما تنوَّعت، بواسطة هذه القدرات الموسيقيَّة المتوفرة[3].

---

(١) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (١/ ٥٣٠).

(٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، (ص١٧٢).

(٣) في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، محمد عبد الحميد، (ص٣١).

ولا تقتصر مهمّة التغيير البنائي لوزن القصيدة علىٰ إبراز الجانب الجمالي، بل إنّها تتعدَّىٰ ذلك إلىٰ الجانب الإيحائي، وهو متعلِّق بنفس الشاعر وعالمه الداخلي، فتلك البدائل الصوتيَّة تقوم علىٰ تسريع الزمن الصوتي للتفاعل، كما أنّها تمنح النص بُعدًا إيحائيًّا ودلاليًّا يجسِّد الموقف الشعري الذي يتطلَّب من السرعة ما يتوافق وسياقاته الأسلوبيَّة[1].

وبعد التقطيع العروضي للقصيدة وجدنا أنّ زحاف الخَبْن، وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة قد امتدَّ من أول القصيدة إلىٰ آخرها وفي ضرب البيت وعروضه، فحوّل (فاعلن) إلىٰ (فعلن)، كما في قوله:

كأَنَّهـا خَـشِيَتْ مِـنْ نَبْـلِ مُقْلَتِهـا * فَأَلْبَسَتْ زَنْـدَها دِرْعًـا مِـنَ الـزَّرَدِ

مَـدَّتْ مَواشِـطَها في كَفِّهـا شَـرَكًا * تَـصِيدُ قَلْـبِي بِـهِ مِـنْ داخِـلِ الجَسَدِ

وَقَـوْسُ حاجِبِهـا مِـنْ كـلِّ ناحيـة * وَنَبْـلُ مُقْلَتِهـا تَرْمِـي بِـهِ كَبِـدِي

ويكون وزنها كالتالي:

مـتفعلن فعلـن مـستفعلن فعلـن * مـتفعلن فـاعلن مـستفعلن فاعـلن

مـستفعلن فعلـن مـستفعلن فعلـن * مـتفعلن فـاعلن مـستفعلن فعلـن

مـتفعلن فعلـن مـستفعلن فعلـن * مـتفعلن فعلـن مـستفعلن فعلـن

ونلحظ أن زحاف الخَبْن قد أصاب (مستفعلن) مُحوِّلًا إياها إلىٰ (متفعلن)، ولا شكَّ أن هذه الطريقة في الوزن عكست انطباعًا عن مشاعر الشاعر إزاء هذا المشهد العاطفي، الذي يترجم حالة الشاعر المتردِّدة بين تمنُّع المحبوبة ووصلها، كما أنَّ بنية القصيدة تقوم علىٰ قسمٍ يتحدَّث عن تمنُّع المحبوبة، والقسم الأخير يتحدَّث عن وصلها للشاعر بعدما أدركت هلاكه، وقد ظلّت هذه المفارقة تلحُّ علىٰ الشاعر، وتظهر في أحاسيسه، فتتجلّىٰ معالمها في الوزن، وصولًا إلىٰ القافية.

(١) شعر الخوارج، دراسة أسلوبيَّة، جاسم محمد الصميدعي، (ص١٥٣).

- القافية:

تُعدُّ القافية الظاهرة الثانية في موسيقىٰ القصيدة من حيث الإطار الخارجي، وهي لا تقلُّ أهميَّة عن الوزن الشعري.

ولا تقتصر وظيفة القافية علىٰ الجانب الجمالي فحسب، بل إنّ لها وظيفة دلاليَّة، كما أشار إلىٰ ذلك قدامة في قوله: «نعت ائتلاف القافية مع ما يدلُّ عليه سائر البيت»(١).

وقصيدة يزيد بن معاوية داليَّة مكسورة الروي (موصولة بالكسر)، وهذا ما يؤكد هيمنة مشاعر الانكسار لدىٰ الشاعر، كما أنّه يعكس جوانب الانكسار الممزوج بمشاعر أخرىٰ كاليأس والحنين.

وقد اختار الشاعر حرف الروي (الدال)، معبرًا عن صوت العاشق الذي صار دالًّا من شدة الحزن، أمّا علماء الأصوات، فيذكرون أنّها صوت أسنانيٌّ لثويٌّ انفجاريٌّ مجهورٌ، يتذبذب معها الوتران الصوتيان، وهذا يومئ إلىٰ هزة الشوق ورعشة الفراق(٢).

وقد قرنها الشاعر بالكسرة، وتسمىٰ بالقافية (الوصل) في مثل: (جلدي - بالبرد - كبدي - الخلد - الكمد - قود - أسد)، والكسرة تشعر بالرِّقة واللين، وإن أرقّ قصائد الشعر العربي مكسورات الروي في الغالب(٣).

والكسرة توحي بالانكسار(٤)، ولأنّ القصيدة انبثقت فيها مشاعر الانكسار والشوق والحزن؛ فقد تلاءم ذلك مع دلالة القصيدة التي يُعبِّر فيها الشاعر عن شدَّة حزنه، ومبلغ ألمه من هذه المحبوبة التي آلت نهايته إلىٰ الموت علىٰ يدها.

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، (ص١٦٧).

(٢) موسيقىٰ الشعر بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، (ص٣٣).

(٣) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (١/ ١٩٧).

(٤) موسيقىٰ الشعر بين الثبات والتطور، (ص٣٣).

ونشير في نهاية هذا الحديث عن القافية إلىٰ أنّ الشاعر بنىٰ قافيته – من حيث الحركات – علىٰ القافية المتراكبة، التي فيها ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت، وهي تعكس إحساسًا بالمجاهدة والمقاومة والإرهاق، وهذا يتّفق مع حالة الشاعر النفسيَّة، وحالة الضعف والإرهاق نتيجة التجربة العاطفيَّة التي يخوضها مع هذه المحبوبة، التي تتندر من حالته النفسيَّة الصعبة التي وصل إليها نتيجة هذا الحب، حيث تخبره أنّ قتيل الحب لا دية له ولا قصاص، في قوله:

قالَتْ وَقَدْ فَتَكَتْ فِينا لَواحِظُها * ما إِنْ أَرىٰ لِقَتِيلِ الحُبِّ مِنْ قَوَدِ

٢- الإيقاع الداخلي:

إنّ الإيقاع الداخلي يحتوي علىٰ مجموعة من العناصر، التي تحمل قيمًا إيحائيَّة مؤثرة وفعَّالة، ولها القدرة علىٰ كشف دلالات جديدة، تنم عن نفسيَّة الشاعر، وهنا لا بدَّ من التركيز علىٰ هذه الإيقاعيَّة التي شكَّلت سمة أسلوبيَّة ذات دلالات في النصِّ الشعريِّ.

- التكرار:

إنّ التكرار مؤشر أسلوبي يدلُّ علىٰ توكيد المعاني التي ألحَّ عليها الشاعر، وهو ذو فائدة موسيقيَّة، تؤدي دورًا مهمًّا وحيويًّا في الأبيات، بيد أنّه لا يمكننا بحال من الأحوال عزلها عن السياق الذي وردت فيه؛ لأنّ ذلك يؤدي إلىٰ فقد المعطيات الفنيَّة والوظيفيَّة التي حملها هذا التكرار، وينقسم التكرار إلىٰ:

١- تكرار الصوت:

يعدّ الصوت أصغر وحدة في البنية المكونة للقصيدة، إذ لا يحمل أيَّة قيمة جماليَّة أو أسلوبيَّة إلّا في سياق المعنىٰ المحدَّد فيه.

لقد قامت قصيدة يزيد بن معاوية علىٰ (١٩٣٨) صوتًا مجهورًا، منها (٣٥) صوتًا مشددًا، و(٢٦٧) صوتًا مهموسًا.

وقد كان للأصوات المجهورة النصيب الأكبر، في حين أنّ الأصوات المهموسة كانت أقلّ منها توظيفًا؛ وذلك عائد إلىٰ أنّ الشاعر يحاول أن يجهر بصوته معبرًا عن معاناته، وكما أنّ «الأصوات المهموسة تحتاج للنطق بها قدرًا أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلَّبه نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للنفس»[1].

فالشاعر يكثِّف حضور الأصوات المجهورة؛ حتىٰ ينقل من خلالها ما يقبع تحت وطأته من ألم الحب، ويعكس ذلك التأثر علىٰ المتلقي.

ونبدأ بحرفَي (اللام) و(النون)، إذ نراهما يفرضان وجودهما علىٰ النصِّ، فيتكرَّر الأول (١٢٥) مرَّة، ويتكرر الثاني (٦١) مرَّة، وهما صوتان جهوريان متوسطان بين الشدة والرخاوة، ويتَّصف اللام بالوضوح في السمع، أمّا النون فهو حرف مرتبط بالبكاء وما يسبب البكاء، كما أنّه يتناسب من حيث قيمته الإيقاعيَّة مع التعبير عن هذا المعنىٰ وأدائه[2].

ونجد من الكلمات التي تعاضَدَ فيها الحرفان (نالت - تنله - نبل - جلنار - ناحل - خلفتني)، وكشف الحرفان عن مدىٰ الألم الذي تحمله نفسيَّة الشاعر، ذلك الألم الناشئ عن أنّه يستطيع نيل وصال محبوبته، فجاءت اللام إشارة إلىٰ انعدام الوصل بين الشاعر والحبيبة، رافقها حرف النون، فجاءت معانيه محمَّلةً برنّة الحزن والانكسار وتجرُّع ألم الفراق، ومحاولًا إظهار التجلُّد والصبر، باستخدام صوتي اللام والنون في أرجاء القصيدة؛ تعبيرًا عن حالة شعوريَّة كان مضمونها تمنُّع المحبوبة في بداية القصيدة، ووصلها في آخر القصيدة، فرصْدُ التقلّبات في الأحوال ساعد عليه انتشار حرفَي اللام والنون حرفين جهورين، ورفعَ المستوىٰ الصوتي والفاعليَّة الشعريَّة.

---

(١) موسيقىٰ الشعر، (ص٣٠).

(٢) الأسلوبيَّة والصوفيَّة، أماني سليمان، (ص٨٥).

ومن الحروف التي سجَّلت حضورًا حرف (الميم)، إذ تكرّر وروده بما يقارب (٦٤) مرَّة، وهو حرف جهوري انفجاري، «تستسيغه الآذان العربيَّة حين يجاوره أي حرف من حروف الهجاء ولا يتعسر النطق فيه»(١)، لقد بثَّ حرف الميم لوحة نفسيَّة تعجُّ بمشاعر الألم، ذلك الألم الذي أوصله - علىٰ حدِّ تعبيره - إلىٰ الموت مستسلمًا له، لدرجة أنّه لو كان شديد العطش، وقالت له المحبوبة لا تشرب لتوقَّف عن الشرب وعن ورود الماء، كما في قوله:

فَقَالَ أَبْصَرْتُهُ لَوْ ماتَ مِنْ ظَمأٍ ❊ وَقُلْتِ قِفْ عَنْ وُرُودِ الماءِ لَمْ يَرِدِ

أما تكرار (الدال) فكان (٤٩) مرَّةً فلم يكن عشوائيًّا، فقد شكَّل تكراره دلالة معنوية، حيث إنّه صوت مجهور شديد انفجاري، ينمُّ عن حالة الشاعر النفسيَّة جرَّاء حالات الهجر التي أعقبها صفاء ووصل، فالغرض الذي تكرَّر من أجله الحرف - بالإضافة إلىٰ وظيفته حرفًا للقافية - أسهم في ربط الأبيات وتماسكها بشكلها العمودي، فقد خلق دلالة شعوريَّة انفعاليَّة عكست ألم الشاعر وحالته النفسيَّة.

كما تكرَّر بنسب متقاربة كلٌّ من حروف: (الراء والواو والياء)، إذ جاء الراء (٤٨) والواو (٥٢) والياء (٦١)، وصوت الراء يخرج من طرف اللسان، وبه وضوح سمعي، هذا الوضوح أعطىٰ قيمة موسيقيَّة مهمَّة، ورسم حالة الشاعر التي توحي بعمق الألم النفسي، وخاصة أنّه عاد للحياة بعد موته، ففي قوله:

وَجَرَّعَتْنِي بِرِيقٍ مِنْ مَراشِفِها ❊ فَعادَتْ الرُّوحُ بَعْدَ المَوْتِ في جَسَدِي

نلاحظ أن جرْس الراء منح البيت موسيقىٰ جميلة، انسجمت مع دلالات النصِّ، كما أنّ من الأصوات التي ظهرت في النصِّ: (الباء والعين والجيم والزاء والغين)، وكان الحرفان الأقلّ حضورًا هما (الظاء والضاد)، وقد أسهمت هذه التراكمات الصوتيَّة للأصوات المجهورة في نقل

(١) موسيقىٰ الشعر، (ص٢٦).

صورة الألم الذي يكابده الشاعر.

فإذا انتقلنا إلىٰ الأصوات المهموسة وجدنا أكثرها حضورًا حرف (التاء) فقد تكرَّر (٦٣) مرَّةً، وهو صوت انفجاري مهموس، يدلُّ علىٰ الاضطراب في الطبيعة[1]، وهو يشي بالمشقة والعذاب جرَّاء الفراق، إذ يقول:

سَأَلْتُها الوَصْلَ قالَتْ أَنْتَ تَعْرِفُنا * مَنْ رامَ مِنَّا وِصالًا ماتَ بِالكَمَدِ

وَكَمْ قَتِيلٍ لَنا في الحُبّ ماتَ جَوًىٰ * مِنَ الغَرامِ وَلَمْ يُدْرِئْ وَلَمْ يُعِدِ

أما الصوت الثاني من الأصوات المهموسة الذي كان له دوره الدلالي فهو حرف (القاف)، حيث بلغ حضوره (٣٢) مرَّةً، وهو حرف مهموس يخرج من أقصىٰ الحلق ليُخرج القلقلة، وقد كشف هذا الحرف عن اضطراب الشاعر وانفعاله تجاه هذا الجمال الخارق، وذلك في قوله:

وَقَوْسُ حاجِبِها مِنْ كُلِّ ناحيةٍ * وَنَبْلُ مُقْلَتِها تَرْمِي بِهِ كَبِدِي

وَعَقْرَبُ الصُّدْغِ قَدْ بانَتْ زُبانَتُهُ * وَناعِسُ الطَّرْفِ يَقْظانٌ عَلىٰ رَصَدِي

أما صوت (الهاء) فقد تكرَّر (٣٤) مرَّةً، وهو صوت مهموس يُجهر به في بعض الظروف اللغويَّة الخاصة[2]، فكان هذا الصوت مناسبًا للآهات الحزينة والأنَّات الحبيسة في صدر الشاعر.

وظهرت حروف: (السين والشين والحاء والخاء والثاء والصاد والطاء)، ونستطيع القول إنّ اجتماع الأصوات المجهورة مع المهموسة في القصيدة لهو دلالةً علىٰ مدىٰ حزن الشاعر وألمه.

٢- تكرار الكلمات:

يمثِّل المظهر الثاني من مظاهر التكرار، وهو: «أسلوب يقوم علىٰ إعادة كلمة أو عبارة

(١) الأصوات اللغويَّة، أنيس إبراهيم، (ص٦١).

(٢) المرجع السابق، (ص٨٩).

بلفظها ومعناها في موضع آخر في سياق نصٍّ أدبيٍّ واحدٍ»[1].

ولا تقتصر وظيفة التكرار علىٰ تركيز المعنىٰ وتأكيده، بل إنّ له دورًا مهمًّا في الموسيقىٰ الشعريَّة داخل النصِّ الواحد، إذ يؤدي دوره بشكلٍ ينسجم مع انفعالات الشاعر ومشاعره التي تموج بها نفسه.

وصور التكرار في القصيدة ثريَّة ومتنوِّعة، فنجد الشاعر كرَّر كلمة «جَلَد» مرتين في القصيدة، ومفادها الصبر وقوة التحمُّل، وقد عبَّر عن مفهوم الصبر موزعًا بينه وبين المحبوبة وبين المحبين بشكل عامٍّ، جاء تكرارها الأول في البيت الثاني عشر عندما أراد أن يصف أنّ المحبَّ أو المحبين بشكل عام لا يملكون قدرةً علىٰ الصبر، أمّا تكرارها في البيت العشرين، فمتعلّق بالمحبوبة التي لا تصبر علىٰ فراق محبوبها، وهي شديدة الحزن عليه.

فنجد أنّ الكلمة حملت المعنىٰ نفسه، ولكنّها مثَّلت تنوعًا في كلِّ بيت وردت فيه، وشحنت الموسيقىٰ بزخم شدَّ السامع، وعرَّفه حال المحبين.

كما كرَّر الشاعر كلمة «البَرَد» في البيتين الثاني والتاسع عشر، في خضمِّ تشبيهات جاء بها، والمقصود بالبرد هنا اللون الأبيض الخالص، حين شبَّه النقش بروضة رصعتها السحب بالبرد، وفي الآخر شبّه الثغر بالبرد في شدَّة البياض والوضوح، والتكرار أدَّىٰ معنىٰ ودلالة في البيت، وأسهم في الموسيقىٰ الداخليَّة للقصيدة.

ونرىٰ الشاعر يكرر «كبدي» مرتين، ولعلَّ الشاعر أراد بها في هذا السياق أوسط الشيء، أو القلب الذي هو موضع الرمي، ولعلَّ ذلك يذكرني بقول امرئ القيس:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي ❋ بسهميك في أعشار قلب مُقتَّل[2]

(١) جماليات النص الشعري، أبو الشوارب، محمد مصطفىٰ، (ص١٦٣).

(٢) ديوان امرؤ القيس، (ص١١٤).

كذلك كرّر الشاعر «نبل مقلتها» مرتين، ويبدو أنّ الشاعر يعمد إلىٰ تكرار الأوصاف الجسديَّة، فالمقلة هي العين تصيب بها من نظراتها ليؤكد حقيقة جمال هذه المحبوبة في ذهن المتلقي.

أما تكرار «قتيل» في البيت الحادي عشر والبيت الثالث عشر، فإنّه ليس أي قتيل، بل هو قتيل الحب، فالكلمة في البيت الحادي عشر مخصَّصة «قتيل الحب» ومضافة إليه، وهو تكرار أدَّىٰ جمالياته في القصيدة، ففي الأولىٰ كان الحديث عن قتيل الحب طالب الوصال، وفي الثانية كان في موضع تنذُّر عن قتيل لا قصاص له ولا دية.

وجاء تكرار «الجسد»، و«جسدي» بالمعنىٰ نفسه، إلا أنّهما جاءا في سياقين مختلفين، حيث ذكر في الأول محلَّ انتزاع القلب من الجسد بمثابة انتزاع الروح، وقد تلاءم هذا مع بنية المفارقة التي قامت عليها القصيدة؛ لأنّه في هذا الجزء كان محل هجر وتناءٍ، وفي الثاني محل عودة الروح إلىٰ الجسد، وهنا محل وصل بين المتحابين.

ومن التكرار كذلك ما يمكن تسميته التكرار الاشتقاقي، فقد كرَّر الشاعر «الحب» مصدر، و«المحب» اسم فاعل، ليؤكد حبَّه الذي حاول إقناع المتلقي بأنّه صادق فيه، وقد دفعه استعذاب الكلمة إلىٰ تكرارها بصيغتين مختلفتين، ولما لها من وقع في الخاطر والوجدان.

كما كرَّر الشاعر كلمة «الموت» ست مرات بثلاث صيغ مختلفة (ماتَ ماتَ ماتَ، الموت الموت، موتي) ولعلَّ هذا التكرار ناتج من حالة اليأس التي وصل لها الشاعر من جرَّاء تمنُّع المحبوبة قبل أن يحصل الوصل، فيكون الموت سببًا لحالة الجسد فقط.

ويستمرّ التكرار عند الشاعر مع اختلاف الكلمة في السياق، كتكرار «رؤيتها» وتعني الرؤية بالعين المبصرة، وقد جاءت في المرة الأولىٰ عائدة علىٰ الشمس التي لم تعاود الظهور بعد هذه الأنسية أمّا الرؤية الثانية فهي عائدة علىٰ الشاعر الذي نفىٰ صفة الصبر عن نفسه عند رؤية المحبوبة.

- الجناس:

الجناس من الوسائل الأسلوبيَّة الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلّىٰ فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة، «حيث يتوقَّع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلىٰ تماثل دلالي، وهذا يحدث بشكل غير متوقَّع، أو يقود التماثل إلىٰ التخالف»(١).

ويمكن أن نتبين الدور الأسلوبي للجناس في القصيدة من خلال وروده في عددٍ من الأبيات، كقوله:

نالَتْ عَلىٰ يَدِها مَا لَمْ تَنَلْهُ يَدِي * نَقْشًا عَلىٰ مِعْصَمٍ أَوْهَتْ بِهِ جَلَدِي

إنّنا نلمح لجوء الشاعر إلىٰ الجناس الناقص في (نالت/ تنله) معبِّرًا من خلاله عن البعد من المحبوبة، وورد هذا الجناس في أول بيت ليعطي المتلقي طابع الألم الذي يقاسيه، ويمنح بنية المفارقات بُعدًا أكثر عمقًا وتأثيرًا.

ثم يعمد إلىٰ الوصف أيضًا باستخدام هذه التقنيَّة في قوله:

كَأَنَّهُ طُرْقُ نَمْلٍ في أَنامِلِها * أَوْ رَوْضَةٌ رَصَّعَتْها السُّحْبُ بِالبَرَدِ

لقد جانس بين (نمل/ أناملها) ليمنح الوصف صورة أعمق، من خلال مجانسة طرق النمل بالأنامل (جمع أنملة)، وهي أصابع المحبوبة، ويمنح البيت إيقاعًا أكثر تأثيرًا وجذبًا للسامع.

كما رغب الشاعر دائمًا بالوصل، فعمد إلىٰ تكراره من خلال الجناس الناقص في (الوصل / وصالًا) في قوله:

سَأَلْتُها الوَصْلَ قالَتْ أَنْتَ تَعْرِفُنا * مَنْ رامَ مِنَّا وِصالًا ماتَ بِالكَمَدِ

أمّا بعدما وصلته المحبوبة فإن الحياة دبَّت فيه من جديد، ولم يكن ما أصابه إلا حسدًا من أناس حسدوه علىٰ الموت، فجانس بين (يحسدوني/ الحسد):

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، (ص٣٣٠).

هُـمْ يَحْسُدُونِي عَلىٰ مَوْتِي فَوا أَسَفِي * حَتَّىٰ عَلىٰ المَوْتِ لا أَخلُو مِنَ الحَسَدِ

فيكثف حضور الحسد من خلال الجناس بين الفعل يحسدوني والاسم الحسد.

إنّ تكرار يزيد بن معاوية للفظ أو أحد مشتقاته كان لتثبيت المعنىٰ من جهة، وحفاظًا علىٰ الجرْس الموسيقىٰ للبيت خاصَّة من جهة أخرىٰ.

- الطباق:

نال الطباق حظًّا من الاهتمام في الدِّراسَات الأسلوبيَّة، والتضاد أو الطباق يعطي النصَّ الشعريَّ نوعًا من الغِنىٰ بالعمق، وهو أداة الشاعر للتعبير عن الحالة النفسيَّة، وتكثيف الدلالة في النصِّ، كما أنّها انعكاس للحالة التي عايشها الشاعر، ويمكن تحديد الطباق في عدد من الأبيات، كما في قوله:

وَعَقْرَبُ الصُّدْغِ قَدْ بانَتْ زُبانَتُهُ * وَناعِسُ الطَّرْفِ يَقْظانٌ عَلىٰ رَصَدِي

لقد طابق الشاعر بين (ناعس/ يقظان)، فالعيون من صفاتها الخَلقيَّة هي تشبه العيون التي أصابها النعاس، وهذه صفة جمال للمرأة، ولكنّ هذه العيون تترصَّد علىٰ يقظة دون أن يتسلّل لها النعاس، فكان للتضاد دوره في رسم صورة رائعة كان لها وقع في نفس متلقيها، وترسُّخها في خياله.

ورسم الشاعر صورة من خلال الطباق بين القوة والضعف، حين طابق بين قتل الظبي - وهو الضعيف - للأسد وهو يملك كل مقومات القوة، يقول:

قَدْ خَلَّفَتْنِي طَرِيحًا وَهْيَ قائِلَةٌ * تَأَمَّلُوا كَيْفَ فِعْلُ الظَّبْيِ بالأَسَدِ

الطباق (الأسد/ الظبي).

ويحضر الطباق في قول الشاعر:

قالَتْ لِطَيْفِ خَيالٍ زارَني ومَضَىٰ * بِاللهِ صِفْتُهُ ولا تَنقُصْ وَلا تَزِدِ

فالطباق بين (تنقص/ تزد) يصور الحالة النفسيَّة للمحبوبة التي تتحرىٰ الصدق من الطيف الذي أرسلته لمعرفة حال المحبوب، وعليه سوف تصدر حكمها من الوصل وعدمه.

كما وظَّف الشاعر طباق السَّلب من خلال قوله:

نالَتْ عَلىٰ يَدِها مـا لَمْ تَنَلْهُ يَدِي * نَقْشًا عَلىٰ مِعْصَمٍ أَوْهَتْ بِهِ جَلَدِي

وقوله:

فَقَالَ أَبْصَرْتُهُ لَوْ ماتَ مِنْ ظَمأٍ * وَقُلْتِ قِفْ عَنْ وُرُودِ الماءِ لَمْ يَرِدِ

الطباق في (نالت/ لم تنل) و(ورود / لم يرد)، طابق بين الفعل الماضي نالت والمضارع لم تنله، وهو ينبئ عن البعد وعدم القدرة علىٰ الوصل.

كما طابق بين (ورود) المصدر علىٰ وزن (فُعُول) والفعل المضارع لم يردِ؛ لينبّه المتلقي علىٰ تفضيل الموت علىٰ أن يشرب ويرتوي في سبيل هذه المحبوبة.

وقد لاحظت الباحثة أنّ الطباق عند يزيد بن معاوية تعلَّق بالمعنىٰ من جهة، وبالتشكيل الصوتي من جهة أخرىٰ، خاصة إذا عرفنا أنّ له القدرة علىٰ الإيحاء وإثارة الانفعال.

- ردُّ الأعجاز علىٰ الصدور:

نلمح أنّ النصَّ حمل تقنيَّة ردِّ الأعجاز علىٰ الصدور، أو ما يسمىٰ التصدير، كما جاء في قوله:

هُمْ يَحْسُدُوني عَلىٰ مَوْتِي فَوا أَسَتفي * حَتّىٰ عَلىٰ المَوْتِ لا أَخلُو مِنَ الحَسَدِ

فقد كرَّر مفردة في أول البيت (يحسدوني) مع آخر البيت (الحسد)، مع اختلاف النوع، حيث كانت في الأولىٰ فعلًا دالًّا علىٰ التجديد والاستمراريَّة، وفي الثانية اسمًا سَمْتُه الثبوت والملازمة؛ مما منح النصَّ انسجامًا إيقاعيًّا ودلاليًّا.

- التصريع:

التصريع يعنىٰ تغيير عروض البيت الأول ليناسب الضرب، وهو اتفاق نهايتَي شطرَي

البيت، ونجد الشاعر قد وظَّف التصريع في قوله:

نالَـتْ عَلـىٰ يَـدِها مَـا لَـمْ تَنَلْـهُ يَـدِي * نَقْشًا عَلـىٰ مِعْصَمٍ أَوْهَـتْ بِهِ جَلَدِي

وقد استفاد الشاعر من التوافقات الإيقاعيَّة التي أتاحها التصريع في نقل تجربته للمتلقي، خاصة أنها وردت في مفتتح القصيدة، فكان بمثابة التهيئة الإيقاعيَّة التي يستميل بها الشاعر آذان المتلقي.

وخلاصة ما سبق؛ أنّ المستوىٰ الصوتي أدىٰ دوره الفاعل في القصيدة، بدءًا من الوزن الذي اختاره الشاعر لبناء قصيدته، وما اعتراه من زحاف، مرورًا بالقافية التي جاءت متوافقة ودالة علىٰ حالة الشاعر، ودخولًا إلىٰ الموسيقىٰ الداخليَّة التي تنوعت الأساليب فيها، علىٰ الرغم من القلة النسبيَّة لعدد الأبيات. لقد وظَّف الشاعر هذا المستوىٰ ليستجيب لخلجاته النفسيَّة التي تموج بها نفس الشاعر؛ بغية التأثير في المتلقي.

* * *

المبحث الثاني
المستوى التركيبي

إنّ أي بحث يحاول تحديد الدلالة دون الاعتماد علىٰ النحو يُعدُّ لا قيمة له، والجمل المبنية وفق قواعد النحو هي التي لها معنىٰ دلالي؛ لأنّ النحو يدلُّنا علىٰ بناء الكلمات وتصريفها، وإظهار علاقاتها[1].

وفي هذا المستوىٰ التركيبي وظَّف يزيد بن معاوية طرقًا مختلفة في قصيدته، ومن هذه الطرق: التقديم والتأخير، والفصل، والالتفات، الأساليب الإنشائيَّة: (الاستفهام – النداء –

(١) التراكيب النحويَّة وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، صالح بلعيد، (ص١٩٤).

الأمر)، وتراكم الأفعال، وأسلوب الشرط، وأسلوب النفي والضمائر، وهنا نستعرض أهمها في القصيدة:

- التقديم والتأخير:

لعلَّ في قول عبد القاهر الجرجاني عن التقديم والتأخير ما يكفينا عن شرح أهميته ووظيفته، حيث قال: «هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلىٰ لطيفة، ولا تزال ترىٰ شعرًا راقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدِّم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلىٰ مكان»[1].

لقد عمد الشاعر إلىٰ التقديم في الأبيات التالية، في قوله:

وَقَوْسُ حاجِبِها مِنْ كلِّ ناحية * وَنَبْلُ مُقلَتِها تَرْمِي بِهِ كَبِدِي

وَعَقْرَبُ الصُّدْغِ قَدْ بانَتْ زُبانَتُهُ * وَناعِسُ الطَّرْفِ يَقْظانٌ عَلىٰ رَصَدِي

إنْ كانَ في جُلَّنار الخَدِّ مِنْ عَجَبٍ * فالصَّدْرُ يَطْرَحُ رُمَّانًا لِمَنْ يَرِدِ

فقدم (نبل مقلتها) وهي علىٰ (ترمي بها كبدي)، وعلىٰ النمط والأسلوب نفسه كرَّر ذلك في البيت الذي يليه، حيث قدَّم (عقرب الصدغ)، وهي الفاعل في الأصل علىٰ الجملة الفعليَّة (بانت زبانته)، وكان الضمير هو الرابط بينهما، كما قدَّم (الصدر) وهي مبتدأ والفاعل الحقيقي للفعل (يطرح رُمَّانًا)، وكأنما أراد الشاعر في هذا التقديم أن يلفت نظر المتلقي وذهنه إلىٰ الصفات الخلقيَّة التي تمتعت بها المحبوبة فجعلته يتخبّط في حبّها، وخاصة إذا عرفنا أنها تتمتَّع بعينٍ حاجبها كالقوس، تنطلق منها نظرات تُصيب وترمي بها كبد الشاعر، كما أنّه لها صدغ قد تدلَّىٰ عليه شعرها فأسر قلب الشاعر وعقله، فقدَّمه ليوضِّح أثره في نفسه، ولعلَّ الشاعر لم يجد أفضل

(١) دلائل الإعجاز، (ص١٦٠).

أسلوبًا من التقديم ليختاره وينظم علىٰ منواله.

ولا ينفكُّ الشاعر من هذا الأسلوب حين يتمنَّىٰ وصال محبوبته، في قوله:

سَأَلْتُـهُا الوَصْـلَ قالَـتْ أَنـْتَ تَعـْرِفُنا * مَـنْ رامَ مِنَّـا وِصـالًا مـاتَ بِالكَـمَدِ

لقد زاوج الشاعر بين التقديم في صدر البيت وعَجُزِه، فجاء الثاني مكمِّلًا لفكرته التي عمد إلىٰ إيصالها للسامع؛ حيث كان تقديم الفاعل الحقيقي علىٰ فعله في الضمير المنفصل (أنت) مبتدأ وهي الفاعل الحقيقي علىٰ الفعل (تعرفنا)، كما قدَّم (مَن) الشرطيَّة، وهي مبتدأ علىٰ الجملة الفعليَّة (رام منَّا...)، ولا شكَّ أن مسألة الوصل حساسة لدىٰ الشاعر لتوقه إليها؛ لذلك كان للتقديم فيها رونقٌ خاصٌّ، وجعلت منها إيقاعًا يناسب الحالة، وينقلها إلىٰ المتلقي.

ومن تقديمه للفاعل الحقيقي قوله في البيت الأخير:

هُـمْ يَحْسُدُوني عَلـىٰ مَـوْتِي فَوااَسَـفي * حَتّـَىٰ عَلىٰ المَوْتِ لا أَخلـُو مِنَ الحَسَدِ

فقدم الضمير (هم) علىٰ الجملة الفعليَّة (يحسدوني) لاعتقاده بأن هؤلاء الحساد هم المصدر الأول لقلقه وبُعده عن صاحبته، مما جعلهم يحظون بالتقديم، فالشاعر محسود منهم حتىٰ علىٰ الموت.

ومن أبرز مظاهر التقديم، تقديم المفعول به علىٰ الفاعل في قوله:

نالَـتْ عَلـىٰ يَـدِها مَـا لَـمْ تَنَلْـهُ يَـدِي * نَقْشًـا عَلىٰ مِعـْصَمٍ أَوْهَتْ بِـهِ جَـلَدِي

قدَّم المفعول به وهو الضمير المتصل الهاء في (تنله) علىٰ الفاعل (يدي)، وشكَّل ذلك تنبيهًا للمتلقي، وخاصة أنه جاء في أول بيت في القصيدة، وأسهم ذلك في إبراز إحساسِ الشاعر وتصعيد درجات الانفعال لديه.

كما أنّ بنية القصيدة القائمة علىٰ المفارقة جعلت تقديم المفعول به علىٰ الفاعل، وهي اليد التي لم تستطع النيل من المحبوبة، جاء متوافقًا تمامًا مع هذه البنية، ودالًّا علىٰ الخلجات النفسيَّة المتمثلة في البُعد، التي أحسّها الشاعر، فجاء بها في مُفتتح القصيدة.

ولا يقتصر التقديم والتأخير علىٰ الجمل الفعليَّة، بل امتدَّ ذلك إلىٰ الجمل الاسميَّة، كما في قوله:

قَدْ خَلَّفَتْنِي طَرِيحًا وَهْيَ قائِلَةٌ * تَأَمَّلُوا كَيْفَ فِعْلُ الظَّبْيِ بالأَسَدِ

إنّ أداة الاستفهام (كيف) خبر مقدَّم، تقدَّم علىٰ المبتدأ (فِعْلُ) فزاوج بين جملة إنشائيَّة، وتقديم الخبر علىٰ المبتدأ، مما أحدث أثره في المتلقي.

ويمكننا القول؛ إنّ التقديم كان له أثره في التأثير في المتلقي، وتفجير طاقة الإبداع لدىٰ الشاعر.

- الفصل:

ويلجأ الشاعر إلىٰ أسلوب الفصل، ويمكن عدّه ملمحًا أسلوبيًّا، إذ "تمثل الزيادة لونًا آخر من ألوان تحريك الصياغة أفقيًّا، وهي تتشابه مع الاعتراض والاحتراس في أنّها تسمح بإحلال عنصر دخيل علىٰ التركيب يقطع بين عناصرها الأساسيَّة، ويحركها من موضعها الأصلي إلىٰ موضع جديد تستقرُّ فيه، فتتلون الدلالة ويتغير المعنىٰ من خلال هذا التحريك"[1].

وظَّف يزيد بن معاوية الفصل في بعض أبيات قصيدته من أجل غايات متنوِّعة نستطيع معرفتها من المعنىٰ، وأول هذه الحالات في أول بيت في القصيدة، حين قال:

نالَتْ عَلىٰ يَدِها مَا لَمْ تَنَلْهُ يَدِي * نَقْشًا عَلىٰ مِعْصَمٍ أَوْهَتْ بِهِ جَلَدِي

لقد حمل البيت الأول في القصيدة – وما زال يحمل – الكثير من التقنيات التي اعتمد عليها الشاعر في قصيدته، حيث لمحناه في كثير من المواضع، وورد كشاهد علىٰ كثير من التقنيات، ولا شكَّ أن الشاعر من خلال أول بيت يجذب السامع ليتعرَّف علىٰ قصيدته، وينتقل إليه إحساسه وشعوره تجاه هذا المحبوب، ويلجأ إلىٰ الفصل بين الفعل (نالت) والمفعول به المتمثل في الجملة (ما لم تنله) بشبه الجملة (علىٰ يدها)، كما امتدَّ الفصل إلىٰ الشطر الثاني، ففصل بين

(١) جدليَّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، (ص١٦٩).

الفعل (أوهت) والمفعول به (جلدي) بالجار والمجرور (به)، ولقد رصد الفصل الممتد بين الشطرين حالة القلق التي عاشها الشاعر، واستخدم الفصل ليعطي مساحة أوسع للتعبير عن هذا القلق، والمتمثل في عدم وصوله إلىٰ محبوبته، التي لم يعد قادرًا علىٰ التصبُّر عنها.

وفي موقع آخر من القصيدة يتَّخذ من الفصل أداة قويَّة، ينقل من خلالها الصفات الجسديَّة للمحبوبة، حيث قال:

إنْ كانَ في جُلَّنارِ الخَدِّ مِنْ عَجَبٍ ❊ فالصَّدْرُ يَطْرَحُ رُمَّانًا لِمَنْ يَرِدِ

فقد فُصِل بين (كان) التامَّة بمعنىٰ وجد وفاعلها (عجب) بالجارِّ والمجرور (في جلنار الخد)، ولعلَّ الشاعر استخدم هذه التقنيَّة ليجعل المتلقي يترقَّب صفات المحبوبة الجسديَّة، خاصة إذا عرفنا أن هذا البيت تلا أبياتًا كانت تخصُّ وصف المحبوبة الجسدي، وقد امتدَّ فيها الفصل هي أيضًا، حيث فُصِل بين المبتدأ (قوس حاجبها) والخبر وهو الجملة الفعليَّة (ترمي به كبدي)، كما فصل في البيت الذي يليه بين المبتدأ (عقرب الصدغ) عن خبره، وهو الجملة الفعليَّة (بانت زبانته) بحرف التحقيق (قد)، ولا شكَّ أنّ الشاعر لجأ إلىٰ ذلك لينبِّه المتلقي إلىٰ صفات محبوبته الجسديَّة، مما أضفىٰ بُعدًا تركيبيًّا، وخلَّف صورة مشبَّعة بالتصوير والجمال.

ويقول في موضع آخر استخدم فيه الفصل بين الفعل والمفعول به:

سَأَلْتُها الوَصْلَ قالَتْ أَنْتَ تَعْرِفُنا ❊ مَنْ رامَ مِنَّا وِصالًا ماتَ بِالكَمَدِ

إذ فصل بين (رام) وهو فعل ماضٍ والمفعول به (وصالًا) بالجارِّ والمجرور (منا)، لقد استخدم هذا الأسلوب ليؤكد مدىٰ البُعد بينه وبين محبوبته، التي لا يروم منها وصلًا؛ لأنه لو فعل مات بالحزن منها، فجاء الفصل مدعمًا ولاعبًا دوره في المعنىٰ، ومتناسبًا معه.

ويمتدُّ الفصل إلىٰ البيت الذي يليه، حين فصل بين (كم) وهي المبتدأ وخبرها (مات جوًىٰ) في قوله:

وَكَمْ قَتِيلٍ لَنا في الحُبّ ماتَ جَوًىٰ ❊ مِنَ الغَرامِ وَلَمْ يُبْدِئْ وَلَمْ يُعِدِ

وامتداد الفصل يرافقه امتداد المعنىٰ، إذ إنّ الوصل ما زال بعيد المنال علىٰ الشاعر من محبوبته، ويبدو أنّ هذا الوصل عاقبته وخيمة، وهي الموت، وهذا ما أكّده الشاعر في بيته السابق، وجاء الفصل مؤكدًا، وألقىٰ بظلاله علىٰ المتلقي الذي ما زال يترقب، وهو في البنية الأولىٰ للقصيدة بنية التمنُّع من محبوبة الشاعر.

كما يفصل الشاعر بين الحال وصاحبها في قوله:

وأَنْشَدَتْ بِلِسان الحالِ قائِلَةً ❊ مِنْ غَيْرِ كُرْهٍ وَلا مَطْلٍ وَلا جَلَدِ

فالحال (قائلة) وصاحبها الضمير المستتر (هي)، وهي متعلق بـ (أنشدت هي)، ويصف الشاعر حال المحبوبة وهي تعاود وصله، من غير إكراه ولا مماطلة، ووظَّف الفصل لينقل حال محبوبته، ويعمِّق الفكرة أكثر.

إن توظيف الشاعر للفصل لم يكن لمجرَّد الزخرفة اللفظيَّة، بل ليمنح النص جماليَّات قائمة علىٰ الترقُّب والانتظار، وليعكس الحالة النفسيَّة التي كان عليها الشاعر.

- الأساليب الإنشائيَّة:

ترصد الدِّراسَة الأسلوبيَّة استخدام الأساليب الإنشائيَّة ضمن فائدتها في النصِّ، وتكشف عمَّا أراد الشاعر، بالإضافة إلىٰ ما تضفيه إلىٰ النص الشعري من حيويَّة؛ حيث إنّ الأساليب الإنشائيَّة هي كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته؛ لأنّه ليس لمدلول لفظه وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه قبل النطق به[1].

والأساليب الإنشائيَّة حاضرة في القصيدة، علىٰ الرغم من قلّتها، وقد تمثلت في التالي:

١- الاستفهام: ويقصد به طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل[2]. ونظرًا لما يُحققه

(١) الصاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، (ص١٧٩).

(٢) معجم المصطلحات البلاغيَّة، أحمد مطلوب، (١/ ١٨١).

الاستفهام من مساحة تستوعب دلالات متعدِّدة، نجد أنّ الشاعر وظَّفه في بيتين، هما:

وَكَـمْ قَتِيـلٍ لَنـا في الحُـبّ مـاتَ جَـوًىٰ * مِـنَ الغَـرامِ وَلَـمْ يُبْـدِئْ وَلَـمْ يُعـدِ

وقوله:

قَـدْ خَلَّفَتْنِـي طَرِيحًـا وَهْـيَ قائِلَـةٌ * تَـأَمَّلُوا كَيْـفَ فِعـلُ الظَّبْـيِ بالأَسَـدِ

لقد تساءل الشاعر عن أشياء لا يحتاج إلىٰ إجابة عنها؛ لأنّ كم وكيف في البيتين جاءتا بصيغة إخبارية، والغرض منهما تركّيَز فكر المتلقي حول فكرة للتأمُّل، وهي فعل الحبِّ في الناس في البيت الأول، وفي البيت الثاني طرح فكرة التضاد من السؤال عن فعل الضعيف بالقوي، كما أنّ الشاعر استعان بالفعل الماضي (مات- فُعل) وهذه الاستعانة حقَّقت له تناسقًا أسهم في ترسيخ الفكرة، وأكَّد وضوح الرؤية.

٢- **الأمر**: طلب الفعل علىٰ وجه الاستعلاء والإلزام[1]. وقد استخدمه الشاعر لينقل لنا مشاعره وأفكاره وانفعالاته، في ثلاثة مواضع هي:

قَـدْ خَلَّفَتْنِـي طَرِيحًـا وَهْـيَ قائِلَـةٌ * تَـأَمَّلُوا كَيْـفَ فِعـلُ الظَّبْـيِ بالأَسَـدِ

وقوله:

قالَـتْ لِطَيْـفِ خَيـالٍ زارَني ومَـضَـىٰ * بِـاللهِ صِـفْهُ ولا تَـنْقُصْ وَلا تَـزِدِ

وقوله:

فَقـالَ أَبْـصَرْتُهُ لَـوْ مـاتَ مِـنْ ظَمـأٍ * وَقُلْـتِ قِـفْ عَـنْ وُرُودِ المـاءِ لَـمْ يَـرِدِ

الواقع أنّ أفعال الأمر التي استعملها الشاعر (تأملوا - صفه - قف) تعكس حالة المرارة التي يعيشها الشاعر، فالمحبوبة لا تزال متمنِّعة، ولا تزال هذه الأفعال في قسم التمنُّع من المحبوبة، وهي تعكس ترقُّب الشاعر للنتيجة التي سيؤول إليها مصيره، بعد هذه الأوامر التي

(١) معجم المصطلحات البلاغيَّة، أحمد مطلوب، (١/ ٣١٣).

أطلقتها المحبوبة، فالفعل (صفه) موجَّه بالأمر إلىٰ طيفٍ سينقل حال الشاعر، ومقترن بالنهي (لا تنقص ولا تزدِ).

أما الفعل (قف) يتضمَّن حال الشاعر كما وصفه الطيف في امتثال الأمر في عدم ورود الماء ليموت في سبيل الحب، إنّها تعبيرات صادقة تحمل في دلالتها الألم والانفعال والتوتر، وتنقل مشاعر ما قبل الوصف بدقة.

ونلاحظ تضافر الفعل (تأمل) مع الفاعل (واو الجماعة) وهو يحمل دلالة الاعتبار[1] وتوطين فكرة ألم المحبِّ لدىٰ الجمهور والمتلقين.

- تراكم الأفعال:

يشكِّل الفعل في هذه القصيدة ملمحًا أسلوبيًّا معبِّرًا عن الارتباط بين قيمة الإنسان بالفعل، بما يؤدِّيه من دور دلالي يتلاءم وطبيعة الحدث «الفعل هدفه الفلسفي يحكم الوجود كله، وليس الذخيرة اللغويَّة فحسب؛ انطلاقًا من أنّ الوجود أساسًا قائم علىٰ الفعل في شكله الخارجي وتفصيلاته؛ ولهذا دخل الفعل عاملًا رئيسًا في اللغة الإنسانيَّة، كونه يرتبط بالأمور التي ترتبط بها هذه اللغة»[2].

ويرصد المنهج الأسلوبي في هذه القصيدة الأفعال التي تمنح النص حيويَّة، وتجعله نابضًا بالحركة، في ظل معرفتنا أنّ الجملة الفعليَّة تدلّ علىٰ التغيُّر والتحوُّل، وللأفعال كذلك دور في تحريك المشهد الشعري، ومنحه القدرة علىٰ التطوُّر والتحوُّل.

إنّ القصيدة كما هو واضحٌ لدينا نابضة بالحركة والأحداث، تحمل في طياتها معاني الألم

(١) معجم المصطلحات البلاغيَّة، أحمد مطلوب، (١/ ٣١٦).

(٢) تقنيات المنهج الأسلوبي في سورة يوسف، دراسة تحليلية في التراكيب والدلالة، حسن عبد الهادي الدجيلي، (ص٥٠).

التي حملها الشاعر، مما حداه إلىٰ استخدام الأفعال التي أسهمت في رسم الحالة النفسيَّة للشاعر، وكان لها تأثير في المتلقي.

ووجدنا من خلال التتبُّع أنّ الفعل الماضي هو المسيطر علىٰ القصيدة، وهو الأكثر هيمنة، من تكراره (٤٣) مرة؛ ولعلَّ ذلك يرتبط بكونه قادرًا علىٰ الإفادة والأخبار، كما وظَّفه الشاعر ليسرد الأحداث للمتلقي بشكل دقيق، ومن هذه الأفعال (مدت – أوهت – رصعتها – خشيت – ألبست – رام – مات – قالت – أمطرت – أتت –.....الخ).

أمّا الفعل المضارع، فيأتي بالمرتبة الثانية من حيث الاستخدام، وهو دالٌّ علىٰ الاستمراريَّة والتواصل في الأحداث، وكان له دوره في القصيدة، حيث حضر (١٧) مرة، ومنها: (تصيد – ترمي – تعرفنا – أستغفر – تجري – يحسدوني...)، أمّا فعل الأمر، فكان حضوره ضئيلًا، مقارنةً بالأفعال السابقة، إذ حضر (٣) مرات في القصيدة (صفه – قف – تأملوا).

ونلحظ في أول بيتٍ قول الشاعر:

نالَتْ عَلىٰ يَدِها مَا لَمْ تَنَلْهُ يَدِي ❊ نَقْشًا عَلىٰ مِعْصَمٍ أَوْهَتْ بِهِ جَلَدِي

بدأ بالفعل الماضي (نال) مُسندًا إيَّاه إلىٰ تاء التأنيث، ثمّ عدل عنه إلىٰ الفعل المضارع (تنله) مستخدمًا إيَّاه مقرونًا بلم الجازمة، ثم عاد مرة أخرىٰ ليستخدم الفعل الماضي (أوهت) المسندة إلىٰ تاء التأنيث، وهو عدول يكشف به عن اضطراب الشاعر في مشاعره إزاء نيل محبوبته ووصلها، كما أنّه يعدُّ باعثًا علىٰ التجديد، وعلىٰ بثّ الحركة في البيت عامة، ونلحظ هذا الأسلوب يتكرَّر في البيت الرابع، حين قال:

مَدَّتْ مَواشِطَها في كَفِّها شَرَكًا ❊ تَصِيدُ قَلْبِي بِهِ مِنْ داخِلِ الجَسَدِ

فالفعل (مدت) فعل ماضٍ خرج منه إلىٰ الفعل المضارع (تصيد) في إقرار باستمرار الحدث، من خلال الفعل المضارع في البيت، والدالّ علىٰ الاستمراريَّة والتجدُّد.

ونجد علىٰ الغرار نفسه، والأسلوب نفسه في العدول من الماضي إلىٰ المضارع قول

الشاعر:

سَأَلْتُـهَا الوَصْـلَ قالَـتْ أَنْـتَ تَعْرِفُنـا * مَـنْ رامَ مِنَّـا وِصـالًا مـاتَ بِالكَمَـدِ

لقد استخدم الشاعر الأفعال الماضية (سألت - رام - مات)، وما فيها من دلالة القص والإخبار، وهي أيضًا نقلت الألم والأمل الذي تموج بهما نفس الشاعر، ويراوح الشاعر كذلك بين صورٍ أخرىٰ للفعل، فنجده يناقل بين المبني للمعلوم والمبني للمجهول في قوله:

واسْـتَرْجَعَتْ سـأَلَتْ عَنّـي فقِيـل لهـا * مَـا فيـهِ مِـنْ رَمَـقٍ دَقَّـتْ يَـدًا بِيَـدِ

لقد حشد الشاعر الأفعال بأزمنتها المختلفة، بدأها بالفعل المضارع (استرجعت)، ثمّ الماضي (سألت)، ثم عدل إلىٰ المبني للمجهول (قِيل)، ثم عاد إلىٰ الماضي (دقّت)، ولعلَّ الشاعر في اختلاف الأفعال هذا أراد رسم الصورة واضحة أمام المتلقي، والذي أحسّ من خلال هذا المشهد بدقّة الشاعر في التصوير والتعبير.

ونجد الشاعر يحشد الأفعال الماضية في قوله:

وأَمْطَرَتْ لُؤْلُـؤًا مِـنْ نَـرْجِسٍ وَسَـقَتْ * وَرْداً وَعَـضَّتْ عَلـىٰ العُنَّـابِ بِالبَـرَدِ

وقد جاءت الأفعال الماضية المسندة إلىٰ تاء التأنيث (أمطرت - سقت - عضَّت)؛ لأن الخطاب والسياق يتعلقان بالمحبوبة، فاستطاع الشاعر من خلالها رسم صورة حزينة باكية لهذه الحبيبة التي رأفت بحاله، فأخبرنا بصيغة الماضي عن ردّة فعلها عندما علمت بحاله، وقد كان لردة الفعل هذه انعكاسٌ علىٰ المتلقي، وتأثيرٌ في نفسه، وكان مترقبًا من خلال الأفعال الماضية انعكاس الحديث مع المحبوبة.

ويستخدم الشاعر الفعل المضارع في البيت الأخير:

هُمْ يَحْسُدُونِي عَلىٰ مَوْتِي فَـوا أَسَفِي * حَتَّىٰ عَلىٰ المَوْتِ لا أَخلُو مِنَ الحَسَدِ

وذلك للدلالة علىٰ استمرار الحسد من خلال الفعلين المضارعين (يحسدوني - لا أخلو)، وأنّه سبب لكلّ ما هو فيه؛ لذلك فضَّل الأفعال التي تدلُّ علىٰ الاستمراريَّة.

وعلىٰ سبيل التنويع في الأفعال نجد الشاعر يستخدم ما ينصب مفعولًا واحدًا، وكذلك ما ينصب مفعولين في قوله:

كَأَنَّـهَا خَـشِيَتْ مِـنْ نَبْـلِ مُقْلَتِهـا * فَأَلْبَـسَتْ زَنْـدَها دِرْعًـا مِـنَ الـزَّرَدِ

فالفعل ألبست نصب مفعولين، هما (زندها - درعا)، وهذا الانزياح من الفعل الناصب لمفعول واحد إلىٰ الناصب لمفعولين قد حقّق دلالات أسلوبيَّة رمىٰ إليها الشاعر فحقّقها، ويمكن القول إنّ الشاعر أيضًا استخدم الأبنية المختلفة للفعل، مثل (يقظان) صفة مشبهه علىٰ وزن فعلان، و(ناحل) علىٰ وزن فاعل، و(قتيل) علىٰ وزن فعيل.

وخلاصة ذلك؛ أنّ الأفعال بأزمنتها المختلفة أدَّت أثرًا دلاليًّا استطاع الشاعر توظيفها والاستفادة من طاقاتها، والتأثير بها في المتلقي.

- أسلوب الشرط:

إنَّ الشرط ملمح أسلوبي «يحمل مدلولًا نفسيًّا يكشف فيه إلحاح الشاعر علىٰ جملة أو تركيب أو كلمة في سياق النصِّ عن خصوصيَّة الحالة التي تسكن نفس الشاعر»[1]، والشرط عند يزيد أحد الملامح الأسلوبيَّة في قصيدته، حيث اتكأ عليه الشاعر في أربعة أبيات، والتركيب الشرطي من أهم الأساليب التي كان لها أثرها الحركي في القصيدة، مما يجعل القصيدة مفعمة بالحركة والحيويَّة.

ومن الأبيات التي عمل فيه الشرط قول الشاعر:

إنْ كـانَ في جُلَّنـار الخَـدِّ مِـنْ عَجَـبٍ * فالـصَّدْرُ يَطْـرَحُ رُمَّانًـا لِمَـنْ يَـرِدِ

يقوم هذا البيت علىٰ استخدام نسق الشرط عبر استخدامه (إن) في بداية البيت؛ حيث عمل هذا الأسلوب علىٰ تجسيد ما أراد الشاعر وصفه، وجعل المتلقي شريكًا له في هذا الوصف.

(١) شعر الخوارج دراسة أسلوبيَّة، (ص١٣٣).

لقد أسهمت أداة الشرط في البيت إلىٰ تكثيف دلالة المعنىٰ، خاصة أنّه في وصف المحبوبة؛ إذ تقوم مفردات النسق الشرطي علىٰ الأداة (إن)، فعلها جملة (كان في جلنار الخد من عجب)، وجوابه أيضًا جملة (فالصدر يطرح رُمَّانا) إنّ هذا التعالق الشرطي في البيت عبَّر الشاعر فيه عن مدىٰ الجمال الذي تتمتع به هذه المرأة التي أحبها، فحقَّق الشرط وظيفة جماليَّة وأخرىٰ دلاليَّة.

ويقول في بيت آخر:

إِنْسِيَّة لَوْ بَدَتْ للشَّمْسِ ما طَلَعَتْ * مِنْ بَعْدِ رُؤْيَتِها يَوْمًا عَلىٰ أَحَدِ

لقد استمدَّ هذا البيت تركيبه الشرطي من الأداة (لو) التي تفيد الامتناع للامتناع، وفعلها جملة (بدت للشمس) وجوابها (ما طلعت)، أسهم ذلك في تفضيل الحركة في البيت، ففضلًا عن التلاحم التركيبي والصوتي نجد تلاحمًا دلاليًّا محتواه نتيجة حتميَّة لجواب الشرط (ما طلعت) لفعل الشرط (بدت)، حيث حسن المحبوبة غطىٰ الشمس، حيث لو بدت لم تظهر الشمس بعد ذلك علىٰ أحد، وقد مثل هذا بُعدًا دلاليًّا، ولعب دورًا جماليًّا انعكس علىٰ المتلقي.

وعلىٰ الأسلوب نفسه سار في بيت آخر، حين قال:

فَقَالَ أَبْصَرْتُهُ لَوْ ماتَ مِنْ ظَمأٍ * وَقُلتِ قِفْ عَنْ وُرُودِ الماءِ لَمْ يَرِدِ

ربط بالأداة (لو) بين فعل الشرط (مات) وجوابه (لم يرد)، فالدلالة في البيت تقوم علىٰ منع الماء والظمأ ومصيره الموت إن كان يحقق مبتغىٰ الشاعر، وهو وصل المحبوبة مما حقق دلالة قريبة من نفس القارئ وأكسب الشرط البيت نسقًا جماليًا وصوتيًا أيضًا.

أمّا تحقيق المعاني من نسق الشرط، فنجده أيضًا في بيت آخر، حين قال:

سَأَلْتُها الوَصْلَ قالَتْ أَنْتَ تَعْرِفُنا * مَنْ رامَ مِنَّا وِصالًا ماتَ بِالكَمَدِ

فقد تحقق الارتباط الشرطي بين طلب الوصال عن طريق الفعل (رام) والموت عن طريق الجواب (مات بالكمد)، وذلك بالأداة (من)، التي ربطت الجملة مع بعضها البعض، وحقّق المعنىٰ الذي رمىٰ إليه الشاعر.

لقد حقَّق أسلوب الشرط بعدًا جماليًّا ودلاليًّا، وحمل المتلقي علىٰ ربط الأبيات بما يحقق له متعة تلقي غرض الغزل.

- أسلوب النفي:

وظّف يزيد أسلوب النفي في قصيدته، فكان يعبر عن مضامين نفسيَّة لا تخرج إلا من خلال النفي «وله قيمة أسلوبيَّة في بنية النصِّ، وما يضيفه من أثر جمالي علىٰ الصورة التي لا يظهر فيها لما يحمله من طاقة دلاليَّة وتعبيريَّة قادرة علىٰ الإفصاح عن هموم الشاعر وآماله»[1].

يستخدم الشاعر أسلوب النفي في سياقات جمّة في القصيدة فهو حاضر في وصف المحبوبة:

إِنْسِيَّة لَوْ بَدَتْ للشَّمْسِ ما طَلَعَتْ * مِنْ بَعْدِ رُؤْيَتِها يَوْمًا عَلىٰ أَحَدِ

إنّ بنية السلبيَّة في عدم طلوع الشمس بسبب إشراق وجه المحبوبة أكسب البيت بعدًا جماليًّا وتأثيرًا، يماثله تأثير الشاعر في قوله:

قالَتْ وَقَدْ فَتَكَتْ فِينا لَواحِظُها * ما إِنْ أَرىٰ لِقَتِيلِ الحُبِّ مِنْ قَوَدِ

فاستخدام أداة النفي (ما) في نفي الدية عن قتيل الحب، الذي كل ذنبه أنّه يحب ويعشق، كشف لنا من هذه السلبيَّة عن معاناة الشاعر، ومدىٰ الحزن الذي اكتنف نفسه، وفي البيت الذي يليه وصل إلىٰ نتيجة حتميَّة، فجسَّد دلالة النفي في البيت:

واسْتَرْجَعَتْ سأَلَتْ عَنّي فقيل لها * مَا فيهِ مِنْ رَمَقٍ دَقَّتْ يَدًا بِيَدِ

نفي صفة الحياة (ما فيه) الهاء العائدة في مضمونها علىٰ المحب أسهم في إبراز الحقيقة المريرة، وهي قرب الموت منه، في أبيات مليئة بلغة الحزن، ومن ثم نجده يحشد دلالات النفي في قوله:

---

(١) شعر الخوارج، (ص١٠١).

وأَنْــشَدَتْ بِلِــسان الحــالِ قائِلَــةً * مِــنْ غَيــرِ كُــرْهٍ وَلا مَطْــلٍ وَلا جَلَــدِ

إنّ الشاعر بدأ ينقل لنا مشاعر المحبوبة، التي حالما عرفت بحاله عزمت وصله مستخدمة دلالة النفي، من غير إكراه ولا مماطلة، حيث يعمد إلىٰ النفي في إبراز تلك الحالة، فيحقق المعنىٰ بصورة جماليَّة وأخرىٰ صوتيَّة.

ويستمرُّ في حشد النفي في قوله:

واللهِ مــا حزَنَــتْ أُخْــتُ لِفَقْــدِ أَخٍ * حُزْنِــي عَلَيْــه وَلا أُمٌّ عَلــىٰ وَلَــدِ

لعبت (ما) النافية دور المبالغة في وصف حالة الحزن الذي لم يصل إليه الأخوات، ولا حتىٰ الأمهات، وهكذا تستمر دلالة النفي حتىٰ آخر بيت في القصيدة، حيث قال:

هُمْ يَحْسُدُوني عَلىٰ مَوْتِي فَــوا أَسَفي * حَتَّىٰ عَلىٰ المَوْتِ لا أَخلُو مِنَ الحَسَدِ

فالأداة (لا) النافية لعبت دورها الدلالي في البيت، في نفي خلو الشاعر من الحسد حتىٰ علىٰ المصائب، وأعظمها الموت.

وخلاصة ما سبق أنّ النفي ترجم حالة الشاعر الوجدانيَّة التي تنم عن الضيق والألم، فكان في خدمة الشاعر دلاليًّا وجماليًّا.

- الضمائر:

تشكِّل ظاهرة أسلوبيَّة بارزة في القصيدة «فالضمير يكشف جانبًا من عوالم النص الخفيَّة؛ لأن الضمائر ليست إلا بؤرًا أسلوبيَّة تتسرَّب من خلالها أطياف النصِّ المتواشجة لتحقِّق كينونة معينة يقتضيها السياق»[1].

وقد استعمل الشاعر في قصيدته أنماط الضمائر المختلفة من الغياب والخطاب والمتكلمين، حيث يقول:

(١) الأسلوبيَّة الشعريَّة، عشتار داود، (ص١٦٤).

نالَـتْ عَلـىٰ يَـدِها مَـا لَـمْ تَنَلْـهُ يَـدِي * نَقْشـًا عَلىٰ مِعْـصَمٍ أَوْهَتْ بِـهِ جَـلَدِي

لقد بدأ الشاعر بضمير الغائب المضمر في الفعل (نالت) والفعل (أوهت)، ثمّ عدل عنه إلىٰ ضمير المتكلم الياء المتصل في كلٍّ من (يدي – جلدي)، وعلىٰ النمط نفسه قال:

مَـدَّتْ مَواشِـطَها في كَفِّـها شَـرَكًا * تَـصِيدُ قَلْبِـي بِـهِ مِـنْ داخِـلِ الجَسَدِ

فضمير الغائب المضمر في الفعل (تصيد) عدل عنه إلىٰ ياء المتكلِّم في (قلبي)، وتكرَّرت النمطيَّة في قوله:

وَقَـوْسُ حاجِبِهـا مِـنْ كـلِّ ناحيـة * وَنَبْـلُ مُقْلَتِهـا تَرْمِـي بِـهِ كَبِـدِي

أضمر في (ترمي) ضمير الغائب، ومن ثمّ عدل عنه إلىٰ المتكلم (كبدي)، والشاعر من خلال هذه الالتفات من ضمير الغائب المتعلق بالمحبوبة إلىٰ ضمير المتكلم المتعلِّق بالشاعر يحاول لفت انتباه المتلقي لصفات هذه المحبوبة، ويحمل دلالات الغياب التي عاشها الشاعر في ظلِّ عدم حضورها.

كما التفت الشاعر من بنية الغياب إلىٰ بنية المتكلمين في قوله:

سَـأَلْتُها الوَصْـلَ قالَـتْ أَنْـتَ تَعْرِفُنـا * مَـنْ رامَ مِنَّـا وِصـالًا مـاتَ بِالكَمَـدِ

وقوله:

قالَـتْ وَقَـدْ فَتَكَـتْ فِينـا لَواحظُهـا * مـا إِنْ أَرىٰ لِقَـتِيلِ الحُـبِّ مِـنْ قَـوَدِ

فضمير الغياب المضمر في (سألتها) و(قالت) التفت منه الشاعر إلىٰ ضمير المتكلمين (تعرفنا) و(فينا)، جاء مشحونًا بدلالات ألم نفس الشاعر المشترك بينه وبين المحبوبة، وأعطىٰ قيمة جماليَّة للأبيات الشعريَّة.

كما عدل الشاعر في قوله:

قالَـتْ لِطَيـفِ خَيـالٍ زارَني ومَـضَىٰ * بِـاللهِ صِفْـهُ ولا تَنْـقُصْ وَلا تَـزِدِ

من ضمير الغائب المضمر في (قالت) و(مضىٰ) إلىٰ ضمير المخاطب (أنت)، حيث أسهم هذا العدول إلىٰ تعميق معنىٰ الإحساس بالموقف العاطفي.

لقد لعبت الضمائر الدور المحرّك للألم الذي حمله الشاعر، من بنية الغياب والحضور في الضمائر بدلالتها المختلفة.

***

المبحث الثالث

المستوى الدلالي

البحث في المستوىٰ الدلالي مطلب في الدرس الأسلوبي، ويؤثّر في الكشف عن أبعاد النصِّ المختلفة، والتنوع الدلالي فيه.

والمستوىٰ الدلالي لا ينحصر في إفهام المتلقي، وإيصال المعنىٰ؛ بل يهتمُّ بالمعنىٰ وكيفيَّة التعبير عنه بأشكال مختلفة، ونوع الصلة بين اللفظ والمعنىٰ.

إنّ الكشف عن البنىٰ الأسلوبيَّة ضمن النصِّ يؤكِّد قدرة المبدع علىٰ تطويع اللغة لتناسب تمامًا ما يريده من معنىٰ، فيعمد لتنويع خطابه الشعري، إذ إنّ اللغة «خلق إنساني ونتاج للروح، وأنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار»(١)، وتظهر شعريَّة النص وقدرة الشاعر من عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغاير النمط التعبيري العادي، الذي لا يحمل أي إبداع أدبي، وما يندرج تحت هذا المستوىٰ، والتشبيه والكناية والاستعارة.

- التشبيه:

هو «صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛

(١) الأسلوب والأسلوبيَّة، أحمد درويش، (ص٦٤).

لأنّه لو ناسبه مناسبة كليَّة لكان إيَّاه، ألا ترىٰ قولهم (خد كالورد)، إنما أردوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا سوىٰ ذلك من صفرة وسطه، وخضرة كمائمه»[1].

وتكمن جماليات التشبيه في التشكيل اللغوي، حين يستلُّ الشاعر من الصور الذهنيَّة صورة حسيَّة بألفاظ بصريَّة، فتشكِّل فيما بعد مكمن الجمال، «ولعلَّ من المفيد أن يذكر أنّ قيمة التشبيه لا تكتسب فقط من طرفيه أو من جهة الشبه القائمة بينهما، بل الموقف الذي يدلُّ عليه السياق، ويستدعيه الإحساس والموقف الشعوري والموقف التعبيري»[2]، وعليه «فإنّ صفوة القول في التشبيه أنّه يجمع ثلاث صفات: البيان والمبالغة والإيجاز»[3].

وقد استغلَّ يزيد بن معاوية التشبيه لرسم صورِهِ، ونقل خواطره للمتلقي في أحسن حلّة، وأيسر تعبير، ومن ذلك قوله:

كَأَنَّـــهُ طُـــرْقُ نَمْـــلٍ في أَنامـــــلِها ❊ أَوْ رَوْضَـةٌ رَصَّـعَتْها الـسّحْبُ بِـالبرَدِ

إذ شبه النقش في يدها بما فيه من الخطوط الدقيقة والمتعرجة والمزركشة بطرق النمل في الأرض، كما شبهها بروضة حظيت بالبرد، فأخرجت أزاهيرها وورودها من كلِّ شكل ولون.

إنّ الشاعر بذلك يقرب الصورة من ذهن المتلقي في وصف تلك المحبوبة التي أضعفته، ليس بمجرد ذلك الوصف فقط، فهو أيضًا يستخدم وصفًا آخر لها، نقله بالتشبيه، حيث يقول:

وَقَـوْسُ حاجِبِهـا مِـنْ كـلِّ ناحيـة ❊ وَنَبْـلُ مُقْلَتِهـا تَرْمِـي بِـهِ كَبِـدِي

لقد شبّه حاجب المحبوبة بالقوس، ونظراتها بالسهام، وعلىٰ أنّ هذين التشبيهين مكروران

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده، القيرواني، أبو علي بن الحسن بن رشيق، (١/ ٢٨٦).

(٢) دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهادة والشهداء في شعر الأسرىٰ الفلسطينيين في السجون الإسرائيليَّة، دراسة تحليليَّة، حسين الدراويش ومفيد عرقوب، (ص٣٤٩).

(٣) المرجع السابق.

ومألوفان في الشعر، إلا أنّهما أسهما في نقل شعور الشاعر الذي عبر عن وصف محبوبته في أدقِّ تفاصيلها، ونلحظ ذلك في الصورة التي بعدها، حين يصف جزءًا آخر من جسد المرأة التي يحبُّها، حين يقول:

إنْ كانَ في جُلَّنار الخَدِّ مِنْ عَجَبٍ * فالصَّدْرُ يَطْرَحُ رُمَّانًا لِمَنْ يَرِدِ

لقد شبّه صدر المرأة التي أحب بالرُّمَّان؛ لاستدارته أو لشدة حمرته، وهو وصف عبر عن شعور الشاعر أمام المحبوبة التي دأب علىٰ نقل صور ومواطن الجمال فيها بالتشبيه ليقرّبها إلىٰ ذهن المتلقي، ويتَّضح لنا في البيت التالي مدىٰ حزن الشاعر واضطرابه، حين يقول:

وَخَصْرُها ناحِلٌ مِثْلِي علىٰ كَفَلٍ * مُرَجْرَجٍ قَدْ حَكىٰ الأَحْزانَ في الخَلَدِ

وقد شبَّه الشاعر خصر محبوبته بنفسه في النحول، وشبه حركة عجزها واضطرابه باضطراب الأحزان في نفسه أو صدره.

إنّ السمة الأسلوبيَّة في تشبيهات الشاعر اتَّسمت بأنّها تقليديَّة وطريفة في الوقت نفسه، وهي بشكل عام ماديَّة متعلقة بأوصاف محسوسة للمحبوبة، وهو يريد نقل صورة المحبوبة الجسديَّة لذهن المتلقي عن طريق التشبيه؛ حتىٰ يكون لديه تصورٌ واضحٌ عن تلك المحبوبة التي أسست نفسه، وتسببت في اضطراب أحزانه، واختلاط مشاعره، وعدم قدرته علىٰ المقاومة.

- الكناية:

هي أن يريد المتكلم إثبات معنىٰ من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلىٰ معنىٰ هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلًا عليه[1].

إنّ الشاعر يكنِّي في قوله:

واسْتَرْجَعَتْ سألَتْ عَنّي فقِيل لها * مَا فيهِ مِنْ رَمَقٍ دَقَّتْ يَدًا بِيَدِ

(١) دلائل الإعجاز، (ص٦٦).

إنّ المحبوبة التي ندمت علىٰ إيصال الشاعر إلىٰ هذه الحالة الصعبة التي اقتربت به من الموت، فإنّها نادمة علىٰ ذلك عندما ضربت يديها ببعضهما، وهي كناية عن الندم علىٰ ما بدر منها.

كما لعبت الكناية دورها في التعبير عن صعوبة وصل المحبوبة في قولة:

سَـأَلْتُها الوَصْـلَ قالَـتْ أَنْـتَ تَعـْرِفُنا * مَـنْ رامَ مِنَّـا وِصـالًا مـاتَ بِالكَمَـدِ

وكنّىٰ عن قوتها وضعفه بقوله:

قَـدْ خَلَّفَتْنِـي طَرِيحًـا وَهْـيَ قائِلَـةٌ * تَـأَمَّلُوا كَيْـفَ فِعـْلُ الظَّبـْيِ بالأَسَـدِ

كما استخدم الكناية بشكل مكثف في بيتين متتالين لما تحمله الكناية من جمالية الإيحاء كما في قوله:

فَقَـالَ أَبْـصَرْتُهُ لَـوْ مـاتَ مِـنْ ظَمـأٍ * وَقُلْـتِ قِـفْ عَـنْ وُرُودِ الماءِ لَـمْ يَـرِدِ

قالَـتْ صَـدَقْتَ الوَفـا فِي الحُـبِّ عادَتُـهُ * يـا بَـرْدَ ذاكَ الـذي قالَـتْ علـىٰ كَبِـدِي

لقد كنّىٰ يزيد عن شدة حبّه للمحبوبة، ثم أعقبه بكناية تالية، وهو فرحه بقولها إنّ الصدق عادته في الحب.

- الاستعارة:

الاستعارة هي استعمال الكلمة في غير ما وضعت له لعلاقة المشابهة[1]، وقد وضَّحها الجرجاني بقوله: «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتجيء إلىٰ اسم المشبه به فتعيره المشبه، وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلًا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسدًا»[2].

وتتميَّز الاستعارة بقدرتها علىٰ الجمع بين الأشياء المتباعدة والتوحيد بينها؛ ليخرج لنا في

(١) التحليل البياني دراسة تحليله لمسائل البيان، محمد محمد أبو موسىٰ، (ص١٨١).

(٢) دلائل الإعجاز (ص١٠٥).

النهاية مركَّب جديد، كما أن الاستعارة تتميَّز بصفة التكثيف، «إذ تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنىٰ العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤمًا مع المعنىٰ الجديد الذي يفرضه السياق»(١).

ونجد يزيد في قصيدته يأتي ببيت واحد فيه استعارات عدَّة، وهو قوله:

وأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ * وَرْداً وَعَضَّتْ عَلىٰ العُنَّابِ بِالبَرَدِ

ويمكن القول إنّ الشاعر في البيت السابق قام بخرق حدود الواقع الطبيعي اعتمادًا علىٰ خياله، لتكوين صورة غير مألوفة وموحية بعلاقات مجازيَّة؛ وذلك لغرض التأثير في المتلقي، ومن ثمّ إيصال رسالته إليه، فالشاعر هنا ربط بين هذه الأشياء لعلاقة المشابهة، إذ ذكر في الكلام لفظ المشبه به فقط، فكون استعارة تصريحيَّة (اللؤلؤ - النرجس - الورد - العناب - البرد)، وذلك (للدموع - والعيون - والخدود - والأنامل - والأسنان).

لقد عملت الاستعارة علىٰ تكثيف المثيرات الأسلوبيَّة التي تناولها الشاعر في بناء العلاقة اللغويَّة، وربطها بمدلولاتها، فعملت علىٰ إنجاح الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وشد انتباه القارئ، متجاوزًا القراءة السطحيَّة، ليصل إلىٰ القراءة العميقة، أي معنىٰ المعنىٰ، فكان صانع الاستعارة، «ذا مقدرة لفظيَّة يستخرج من قول يفتقر إلىٰ الانسجام لأغراض التفسير الحرفي قولًا دالًّا، من أجل تعبير جديد يستحقُّ أن يُسمَّىٰ استعارًا؛ لأنه يولد الاستعارة لا من حيث هي منجزة، بل من حيث هي مقبولة أيضًا»(٢).

لقد أدرك يزيد بن معاوية جماليات البيان، فأحسن توظيفه في قصيدته، ليفجر طاقات اللغة الإيحائيَّة الكثيرة، ويلبس الألفاظ حلة زاهية من المعاني.

---

(١) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، (ص٢٥٧).

(٢) في الشعريَّة، كمال أبو ديب، (ص١٤٠).

الخاتمة

وبعد هذه المقاربة الأسلوبيَّة لغزليَّة يزيد بن معاوية توصلنا إلىٰ جملة من النتائج، يمكن تلخيصها في الآتي:

١ – علىٰ المستوىٰ الصوتي تضافرت الموسيقىٰ الخارجيَّة والداخليَّة في النصِّ، محدثة جماليات تلقي بظلالها علىٰ المتلقي ومحدثة في نفسه أثرًا وقبولاً للقصيدة وتناغمًا معها.

٢ – نظم القصيدة علىٰ بحر البسيط، علىٰ الرغم من قلة ما نظم علىٰ هذا البحر في موضوع الغزل، وكان الزحاف فيه قليلًا، وتمثّل في زحاف الخبن فقط.

٣– بنىٰ قصيدة الغزل علىٰ قافية الدال، وهو حرف فيه من دلالة الانكسار مما أوحىٰ بحزن الشاعر، وأكسب النص جماليَّة.

٤ – لعبت الموسيقىٰ الداخليَّة أثرها، حيث كان للتكرار بشقيه – الحروف والكلمات – أثرٌ في الدلالة والموسيقىٰ.

٥ – ارتفعت الأصوات المجهورة علىٰ المهموسة، مما خلق تلاؤمًا مع الحالات الإيحائيَّة والنفسيَّة التي سعىٰ الشاعر بها إلىٰ إيصال وإسماع صوته للمتلقي.

٦ – أسهم تكرار الكلمات في خلق أثر مهمٍّ في الموسيقىٰ، وحقَّق انسجامًا مع الشاعر ومشاعره.

٧– أوجد الجناس والطباق ورد الأعجاز علىٰ الصدور والتصريع تناغمًا موسيقيًا في القصيدة، وكان له أثره في المعنىٰ والدلالة.

٨– علىٰ المستوىٰ التركيبي لجأ الشاعر إلىٰ الخلخلة من خلال التقديم والتأخير، وعلىٰ مستوىٰ الضمير إلىٰ الالتفات، مما أكسب النص قوة وجمالًا وعمقًا.

٩ – استخدم الفصل، فأحدث لونًا من التلوين في الدلالة، وتغيير المعنىٰ.

١٠- راوح الشاعر بين أساليب إنشائيَّة مختلفة، كالاستفهام والنداء والأمر، وكان له أثره الفاعل في القصيدة.

١١- استفاد الشاعر من صيغ الأفعال المتعدِّدة، إلّا أنّ صيغة الماضي كانت أهمّ سمة تطبع جمال الشعر، فكان التعبير بالفعل الماضي مناسبًا للقص هنا، مما يعدُّ من القيم الجماليَّة.

١٢- استعمل أسلوب الشرط، مما جعل النصَّ - حركيًّا - مفعمًا بالحيويَّة، وكذلك أسلوب النفي، فكان له طاقة تعبيريَّة.

١٣- على المستوى الدلالي، تُعد الاستعارة ملمحًا أسلوبيًا وقد أحدثت مفارقة حين أتاحت للشاعر أن ينقل الصورة الشعريَّة من النمط العادي إلى النمط غير المباشر، وكشفت رؤية الشاعر للحياة.

١٤- أدَّى التشبيه والكناية إلى تعميق الصورة وتكثيفها، وأدَّيا أثرهما في تعميق الصورة، وحقَّقا إثارة المتلقي.

التوصيات:

توصي الباحثة بدراسة لديوان يزيد بن معاوية بأدوات ومناهج حديثة تكشف القيمة العلمية للديوان من جهة، وإبراز جماليات القول لدى الشاعر من جهة أخرى.

وفي ختام هذا البحث، أسأل الله أن يكون عملي هذا خالصًا لوجهه الكريم، وأن ينفع به، وصلى الله وسلم على خاتم الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

***

قائمة المصادر والمراجع

- الأسلوب والأسلوبيَّة مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه الأسلوبية، درويش، أحمد، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ٥، العدد١، ١٩٨٤م، ص(٦٠-٦٤).
- الأسلوب والأسلوبيَّة، جيرو، بيير، ترجمة منذر عياشي، د.ط، بيروت، مركز الإنماء، د.ت.
- الأسلوبيَّة الشعريَّة: قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، داود، عشتار، ط١، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.
- الأسلوبيَّة والصوفيَّة، سليمان، أماني، د. ط، القاهرة، دار غريب للطباعة والتوزيع والإعلام، ٢٠٠٢م.
- الأصوات اللغويَّة، أنيس، إبراهيم، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ١٩٧٥م.
- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، بكار، يوسف، ط٢، الشارقة، دار الأندلس، ١٩٨١م.
- البداية والنهاية، ابن كثير، إسماعيل بن عمرو، تحقيق: أحمد أبو ملحم وغيره، ط٢، بيروت، دار الكتب العلميَّة، ١٩٨٧م.
- البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنصِّ، ريفايتر، ميخائيل، مجلة الأقلام، د.م، العدد ١، ١٩٩٩م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، بكار، يوسف حسين، الناشر: دار الأندلس، ١٩٨٣م.
- التحليل البياني: دراسة تحليليَّة لمسائل البيان، أبو موسىٰ، محمد محمد، ط٢، القاهرة، دار التضامن، ١٩٨٠م.
- التراكيب النحويَّة وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، بلعيد، صالح، د.ط، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، ١٩٩٥م.
- تقنيات المنهج الأسلوبي في سورة يوسف: دراسة تحليلية في التراكيب والدلالة، الدجيلي، حسن عبد الهادي، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت.
- جدليّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، عبد المطلب، محمد، ط١، القاهرة، الشركة المصرية العالمية لونجمان، د.ت.

- جماليَّة التشكيل العروض والإيقاعي للبحر الطويل، الخريشة، خلف حارز، مجلة دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، د. م، مجلد ٤١، ملحق ٢، ٢٠١٤م. ص(٧٠-٧٥).
- جماليات النص الشعري، أبو الشوارب، محمد مصطفىٰ، ط١، الإسكندريَّة، دار الوفاء، ٢٠٠٥م.
- دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهداء في شعر الأسرىٰ الفلسطينيين في السجون الإسرائيليَّة: دراسة تحليليَّة، الدراويش، حسين وعرقوب، مفيد، مجلة جامعة القدس المفتوحة للدراسات والأبحاث، د. م، المجلد ٢، العدد ٩، ٢٠١٣م. ص(٣٤٩-٣٦٦).
- ديوان امرئ القيس، الكندي، امرؤ القيس بن حجر بن الحارث، تحقيق مصطفىٰ عبد الشافي، ط٥، القاهرة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميَّة، ٢٠٠٤م.
- ديوان يزيد بن معاوية بن أبي سفيان الأموي، الأموي، يزيد بن معاوية بن أبي سفيان، تحقيق وضاح الصمد، ط٢، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٧م.
- شعر الخوارج، دراسة أسلوبيَّة، الصميدعي، جاسم محمد، د. ط، بغداد، دار دجلة، ٢٠١٠م.
- الصاحبي في فقه اللغة، بن فارس، أحمد، تحقيق مصطفىٰ الشويمي، ط١، بيروت، مؤسسة بدران، ١٩٦٤م.
- علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، فضل، صلاح، ط١، القاهرة، الناشر: دار الشروق، ١٩٩٨م.
- العمدة في محاسن الشعر ونقده، القيرواني، بن رشيق، أبو علي بن الحسن، تحقيق محمد محي الديم عبد الحميد، د.ط، القاهرة، مطبعة السعادة، ١٩٦٣م.
- في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، عبد الحميد، محمد، ط١، الإسكندريَّة، دار الوفاء، ٢٠٠٥م.
- في الشعريَّة، أبو ديب، كمال، د. ط، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، ١٩٨٧م.
- الكافي في علم العروض والقوافي، التبريزي، الخطيب، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، د.ط، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٤م.
- المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، الطيب، عبد الله، ط٢، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٩م.
- معجم المصطلحات البلاغيَّة مطلوب، أحمد، العراق، مطبعة المجمع العلمي، ١٩٨٧م.

- موسيقىٰ الشعر، أنيس، إبراهيم، ط٤، بيروت، دار القلم، ١٩٧٢م.
- موسيقىٰ الشعر بين الثبات والتطور، عبد الدايم، صابر، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٣م.
- نقد الشعر، بن جعفر، قدامة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، ط١، بيروت، الناشر: دار الكتب العلميَّة، د.ت.

❊ ❊ ❊

Bibliography

- Jamaliat An-nass Ashi?ri,, Abu Al-Shourab, Muhammad Mustafa, edition 1, Alexandria, Dar Al-Wafaa, 2005.
- Alkafi fi ?uloom Al?aroodh wa Alqawafi (, Al-Tabrizi, Al-Khatib, investigated by: Al-Hassani Hassan Abdullah,Cairo, Al-Khanji Library, 1994.
- Al-Omda fi Mahasin Alshi?r wa Naqdih, Al-Qayrawani, bin Rashiq, Abu Ali bin Al-Hassan, investigated by Muhammad Muhyi Al-Din Abdul Hamid, Cairo, Al-Saada Press, 1963.
- Al-Sahibi fi Fiqh Allugha, Ibn Faris, Ahmed, investigated by Mustafa Al-Shwaimi, edition 1, Beirut, Badran Foundation, 1964.
- Binaa Alqasida fi AN-naqd AlArabi Alqadim fi Dhaw An-naqd Alhadith, Bakr, Youssef Hussein, publisher: Dar Al-Andalus, 1983.
- Naqd Ashi?r, Ibn Jaafar, Qudamah, investigation by: Abdel Moneim Khafaji, edition 1, Beirut, Publisher: Dar al-Kutub al-Ilmiyya.
- Jadaliat Alifrad wa At-tarkib fi An-naqd Alarabi alqadim, Abdul Muttalib, Muhammad, edition 1, Cairo, Egyptian International Longman Company.
- Mu?jam Almustalahat Dictionary of Rhetorical Terms. Matlub, Ahmed, Iraq, Scientific Council Press, 1987.
- Diwan Imru' al-Qays, al-Kindi, Imru' al-Qays ibn Hujr ibn al-Harith, investigated by Mustafa Abd al-Shafi, edition 5, Cairo, Muhammad Ali Beydoun Publications, Scientific Books House, 2004.
- Diwan Yazid bin Muawiyah bin Abi Sufyan Al-Umayyad, the Umayyad, Yazid bin Muawiyah bin Abi Sufyan, investigated by Wadah Al-Samad, edition 2, Beirut, Dar Sader, 2007.
- Attarakib Annahwia wa Siyaghataha Almukhtalifa ?inda Alimam Abdul Qaher Al-Jurjani, Belaid, Saleh, Algeria, University Publications Office, 1995.
- Attahlil Albayani: Dirasa Tahlilia Limsayl Albayan Abu Musa, Muhammad Muhammad, edition 2, Cairo, Dar Al-Tadamon, 1980.
- Fi Ashi?ria, Abu Deeb, Kamal, Lebanon, Arab Research Foundation, 1987.
- Fi Eiqa? Shi?rina Alarabi wa Bei'tihi, Abdel Hamid, Muhammad, edition 1, Alexandria, Dar Al-Wafaa, 2005.
- Alaswat Allughawia, Anis, Ibrahim, edition 5, Cairo, Anglo-Egyptian Library, 1975.
- Musiqa Ashi?r, Anis, Ibrahim, edition 4, Beirut, Dar Al-Qalam, 1972.
- Alusloubia Ashi?ria: A Reading in the Poetry of Mahmoud Hassan Ismail, Daoud, Ishtar, edition 1 , Amman, Dar Majdalawi for Publishing and Distribution, 2007.
- Musiqa Ashi?r, baina Athabat wa Ata-taworAbdel-Dayem, Saber, edition 3, Cairo, Al-Khanji Library, 1993.
- Poetry of the Kharijites, a stylistic study, Al-Sumaidai, Jassim Muhammad, Baghdad, Dar Dijla, 2010.
- Alosloub wa Alosloubia: Madkhal fi Almustalah wa Huqool Albahth wa Manahijahu Alosloubiah, Darwish, Ahmed, Fosoul Magazine, Cairo, Volume 5, issue 1, 1984 , 60-64.

- Alosloub wa Alosloubia, Jiro, Pierre, translated by Munther Ayachi,., Beirut, Al-Enma Center, N.D.
- Alosloubia wa Assouffia, Suleiman, Amani, Cairo, Dar Gharib for printing, distribution and media, 2002.
- Taqniat Almanhaj Alosloubi fi Surat Yusuf: An Analytical Study in Structures and Semantics, Al-Dujaili, Hassan Abdel-Hadi, edition 1, Baghdad, General Cultural Affairs House.
- Jamali, Al-Khraisha, Khalaf Harez, Journal of Human and Social Sciences Studies, Volume 41, Supplement 2, 2014.
- Albidaya wa An-nihaya, Ibn Kathir, Ismail bin Amr, investigation: Ahmed Abu Melhem and others, edition 2, Beirut, Scientific Books House, 1987.
- Almurshid Ila Fahm Ash?ar Alarab wa Sina?ataha, Al-Tayyib, Abdullah, edition 2, Kuwait, Kuwait Government Press, 1989.
- Albu?d Aladabi wa ?laqat Alqari' Bi- annas, Reviter, Mikhail, Al-Aqlam Magazine, issue 1, (1999).
- Dawr Osloub Attashbih Albaliq fi Idhar Sorrat Ashuhadaa fi Shi?r Alasra Alfalastinyeen: an analytical study, Al-Darawish, Hussein and Arqoub, Mufid, Al-Quds Open University Journal for Studies and Research, Volume 2, Issue 9, 2013.
- ?ilm Alosloub wa Mabadiahu wa Ijraatahu, Fadl, Salah, edition 1, Cairo, Publisher: Dar Al-Shorouk, 1998.
- Itijahat Alqazal fi Alqarn Athani Alhijri, Bakar, Youssef, edition 2, Sharjah, Dar Al-Andalus, 1981.

❋ ❋ ❋