الانزياح في رائية النابغة الجعدي

د. حسين الخطاب*

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن دور الانزياح في شعريّة قصيدة النابغة الجعدي الرائية بدأ البحث بمقدمةٍ موجزةٍ حول مفهوم الانزياح، ثمّ عمد إلى دراسة الانزياح الدلاليّ الذي تمثَّل في الصّور التشبيهيّة، وبيّن أثرها في إضفاء سمة الشعريّة على أبيات القصيدة، ثمَّ انتقل إلى تحليل عددٍ من الانزياحات الإيقاعيَّة، وتلَّمس أثرها في جماليات المعاني التي رام الشاعر إيصالها، ثمَّ انتقل إلى دراسة الانزياحات التركيبيَّة التي لا يخفى أثرها في إثارة الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي، فضلاً عن أثرها في فتح النص على دلالاتٍ إيحائيةٍ متعددةٍ، وخُتِمَ البحث بالنتائج التي توصلنا إليها من دراسة تلك الانزياحات.

كلمات مفتاحية: الانزياح، التشبيه، الإيقاع، القافية، الالتفات

* دكتور في اللغة العربية وآدابها.

Deviation in Al-Nabigha Al-jadi's Ra'iyyah

Hosen khttab*

Research summary:
This research seeks to reveal the role of displacement in the poetry of the poem Al-Nabigha Al-jadi's Ra'iyyah.
The research began with a brief introduction to the concept of the displacement , then studied the semantic displacement represented in the analogous images and its effect on the characterization of poetry on the verses of the poem then proceeded to analyze a number of rhythmic shifts and feel its effect in the aesthetics of the meanings that the poet wanted to deliver then went on to study the structural shifts that are not surprising in the surprise of the recipient As well as the effect of opening the text on the implications of multiple indications
The research concludes with our findings from studying these shifts
Keywords : Displacement , the analogy , rhythm , rhyme , pay attention

Professor of Arabic language.

مقدمة:

تعدّدت التسميات التي تشير إلى مصطلح الانزياح[1]، وتعددت تعريفاته[2] عند النقاد في العصر الحديث، ولكن يكاد ينعقد إجماعهم على أنَّه يشمل المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، والمستوى الصوتي. "وهو يقوم على فكرة هدمٍ لما هو متعارفٌ عليه في اللغة"[3] على المستويات المختلفة "بغية إخراج لغة النص بثوبٍ جديدٍ أو وفق بناءٍ وتصورٍ جديدين يسعى المؤلف من خلالهما لتحقيق غايةٍ جماليةٍ من جهة، ومن جهة ثانية يسعى لإبراز هواجس داخلية يرى أنها قد لا ترى النور في النص، ولا يدركها المتلقي إلا وفق عملية البناء الجديدة التي يريدها، مع الأخذ بالحسبان تحقيق الوظيفة الإخبارية للغة النص وتحقيق عنصر المفادأة أو الدهشة لدى المتلقي"[4]. ومن ثمة يمكن القول: إنَّ مفهوم الانزياح يقوم على ركنيين رئيسين: أولهما: خروج التعبير عن المألوف في استعمال اللغة على المستويات المختلفة، ولعلّ سبب هذا الخروج يرجع إلى رغبة المؤلف بالتميُّز والفرادة.

وثانيهما: تأثّر المتلقي بهذا الخروج عن المألوف، واستثارة مخيلته ودهشته بالتراكيب والصور المنزاحة عن المألوف.

- **مشكة البحث وأهميته:**

(1) تعددت تسميات الانزياح في كتب الأسلوبية وقد أورد عبد السلام المسدي أشهرها وهي:"الانزياح/لفاليري، الانحراف / لسبيتزر، الاختلال/ لوليك ووارين، الإطاحة/ لباتيار، المخالفة/ لتيري، الشناعة/ لبارت، الانتهاك/لكوهن خرق السنن/ لتودوروف، اللحن/ لتودوروف، العصيان/ لاراجون، التحريف/ لجماعة مو" المسدي، عبد السلام. (2006م). الأسلوبية والأسلوب. ط: 5. لبنان. دار الكتاب المتحدة.، ص99 .

(2) لتتبع تعريفات الانزياح في الدراسات الأسلوبية، ينظر: محصول، سامية. (2009م). الانزياح في الدراسات الأسلوبية. مركز البصيرة للبحوث والاستشارات. ع5. الجزائر.ص- ص85- 44.

3 المسدي. محي الدين حامد. (2018م). الانزياح في شعر النقائض عند جرير والفرزدق والأخطل. رسالة دكتوراه. إشراف. د. خالد الحلبوني. كلية الآداب. جامعة دمشق. ص15.

4 علوش. خالد. (2017م). الانزياح في شعر البحتري. رسالة ماجستير. إشراف: د. رئيفة السلومي. كلية الآداب. جامعة حمص. ص 43.

يحاول هذا البحث حل مشكلة بحثية تتمثّل في تطبيق مصطلح نقدي حديث على نصٍّ شعري قديم؛ إذ يحاول البحث التثبت من إمكانية تطبيق المصطلحات النقدية المستحدثة على النصوص الشعرية القديمة، وتكمن أهميته في الكشـــف عن أثر الانزياح في ابتعاد رائية النابغة الجعدي عن النثرية، ومدى تأثّر المتلقي بهذه اللغة المنزاحة عن اللغة النمطية.

- **أهداف البحث:**

يسعى هذا البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف، أهمها:

- الكشف عن أثر الانزياح الدلالي المتمثل في الأساليب التشبيهية في شعرية رائية النابغة.
- دراسة الانزياح الإيقاعي ببعديه الداخلي والخارجي.
- توضيح أثر الانزياح الدلالي في إغناء المشاهد القصصية في رائية النابغة.

- **فرضيات البحث وحدوده:**

ينطلق البحث من فرضية أنّ كل نص شعري، يتضن عدداً من الصور الانزياحية على المستوى الدلالي، والمستوى التركيبي، والمستوى الإيقاعي، وأنّ المتلقي يفاضل بين لغة القصـــائد المختلفة وفقاً لوفرة الانزياحات اللغوية، ومدى مقدرة الشـــاعر على توظيف هذه الانزياحات في قصائده بغية الارتقاء بها إلى أعلى مراتب الشعرية. وأمّا حدود البحث؛ فإنّ البحث يقف على دراســـة الانزياحات اللغوية على المســـتويات المختلفة في رائية النابغة الجعدي التي تقع في (122) بيتاً شعرياً.

-الدراسات السابقة:

من الدراسات السابقة والتي تتصل بموضوع البحث رسالة ماجستير بعنوان (لغة شعر النابغة الجعدي)، للباحثة دعاء عادل محمد؛ إذ اشـــتملت الدراســـة على التعريف بالنابغة الجعدي، ودراسة لغة الشعر عنده، فتطرقت إلى الألفاظ والصياغة، وتوصلت الدراسة إلى أنّ النابغة استعمل ألفاظ الزمان استعمالاً شعرياً، وكان لأسماء القبائل أهمية في شعره، وأخذت الألفاظ الإسلامية حيّزاً واسعاً في شعره.

ودراسة بعنوان البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، للباحث ياسر أحمد فياض، مها خليفة، مجلة جامعة الأنبار،محلد1، عدد 4، 2009م. ركز فيهما الباحثان على القيم الجمالية والفنية في ديوان النابغة.

ويدخل هذا البحث مع الدراسة السابقة في علاقة تكاملية مع هذه الدراسات؛ إذ يسعى إلى الكشف عن الأساليب التركيبية المنزاحة، والصور التشبيهية التي تنتمي إلى الانزياح الدلالي، والانزياح الإيقاعي في قصيدة محددة من ديوان النابغة وهي قصيدته الرائية.

منهج البحث وأدواته:

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ لأنَّه المنهج الذي يستطيع البحث من خلاله رصد الانزياحات اللغوية البارزة، ودراستها بغية إثبات الأحكام التي افترضها واستنتجها.

- **العرض والمناقشة والتحليل:**

استعمل النابغة في رائيته الانزياح اللغوي على المستوى الدلالي، والمستوى التركيبي، والمستوى الإيقاعي.

أولاً –على المستوى الدلالي (الانزياح التشبيهي):

عُني اللغويون والنقاد القدامى بالتشبيه، فلا يكاد يخلو كتابٌ لغويٌّ أو نقديٌّ من الحديث عنه، يقول قدامة بن جعفر: "وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلّما كان المشبِّه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلّما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق"[1]. فالتشبيه دليلٌ على مقدرة الشاعر وبراعته في نقل المعنى بأبهى صورة ممكنة، فضلاً عن تأثيره في المتلقي، يقول عبد القاهر: "وهل تشك في أنَّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب.... وهو يريك للمعاني الممثَّلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة... ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين

1) أبو الفرج، قدامة بن جعفر. (1941). نقد النثر أو كتاب البيان. تح: طه حسين بك، وعبد الحميد العبادي. المطبعة الأميرية ببولاق. ص64.

الأضـداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين"[1]، ومن ثمة يمكن وصـف التشـبيه بأنّه ظاهرة انزياحية؛ لأنّه يفسـح المجال أمام المبدع للربط بين أشـياء متباعدة في الظاهر لكن يربط بينها تشـابه ما؛ و فالمبدع يعمد إلى هذه الصـور لأنه "لا بد أن يصـدمنا مرة بعد مرة بأشـكال اللغة غير المتوقعة"[2] بغية التأثير بنا من جهة، وللارتقاء بفنيّة نصه من جهة أخرى.

فحُسن الانزياح التشبيهي ولطفه يُقاس بحسن اختيار الشاعر لأطراف تشبيهاته، ومناسبتها للسياق، ووفقاً لتأثيرها في المتلقي.

والناظر في رائية النابغة الجعدي يدرك تردد هذه الظاهرة الأسـلوبية في مواطن متعددة منها تصـوير فرسه، يقول:[3]

وَذَكَّرتُــهُ في أَوَّلِ الجَريِ بــاِســـمِــهِ وَأَيَّـهـتُــهُ حَـتّـى أَفــاقَ وأَبصَـــــرا[4]

فـظَـلَّ يُـجــارِيــهِـم كَــأَنَّ هُــوِيَّــهُ هُوِيُّ قُطَــامِـيٍّ مِنَ الطَـيرِ أَمـغَرا[5]

أَزُجُّ بِــذَلقِ الرُمحِ لَحيَيــهِ ســـــايِقــاً نَزائِعَ مَـا ضَـــمَّ الخَمِيسُ وَضَـــمَّرا[6]

1 الجرجاني، عبد القاهر. (1991م). أســرار البلاغة. قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شـــاكر. ط1. دار المدني بجدة. ص132.

2 عياد، شكري. (1990م). مدخل إلى علم الأسلوب. ط: 2. مصر. مكتبة الجبرة العامة، ص:67.

3 ديوان النابغة الجعدي (1998). جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد. ط1. بيروت. دار صادر. ص66، 67

4 أيّه: دعا ، ونادى بعبارة (أيها)

5 الهوي: المصـدر من هوى يهوي بمعنى سـقط وانقضّ. القطامي: الصـقر الحاد البصـر. الأمغر: من المغرة وهي الكدرة في اللون، والصقر يميل احمرار لونه إلى الشقرة وكأنّ بحمرته مغرة.

6 زج: طعن. ذلق الرمح: طرفه الحاد. اللحيان: جانبا الفم اللذان عليهما الأســنان. النزائع: ما تقدم من الخيل. الخميس: الجيش العظيم. ضمّر الخيل: أجهدها وذللها وروضها لتصبح مدربة على العدو السريع والقتال.

يَمُرُّ كَمِرِّيخِ المُغـالِي اِنتَحَـت بِـهِ شِـــمالُ عِبَادِيٍّ عَلى الرِيحِ أَعسَـــرا[1]

شَـــــدِيـدُ قِلاَتِ المَوقِفَينِ كَـأَنَّمَـا نَـهى نَفسَـــــاً أَو قَـد أَرادَ لِيَزفِرا[2]

لَــهُ عُنُقٌ فِي كَـاهِـلٍ غَيرِ جَـأنَـبٍ فَـمَـدَّ بِـلَـحيَـيـه وَنُـحِّـيَ مُـدبِـرا[3]

وَبَطنٌ كَظَهرِ التُرسِ لَو نِيطَ أَربَعَـاً فَأَصـــبَحَ صِـــفراً بَطنُهُ قَد تَخَرخَرا[4]

وَيُبقِي وَجِيفُ الأَربَعِ السُـــودِ جَوزَهُ كَمـا بُنِيَ التَـابُوتُ أَجوفَ مُجفَرا[5]

وِأُمسِـــــكَ في دُهمٍ كَـأَنَّ حَنِينَهـا فَحِيحُ الأَفـاعِي أُعجِلَـت أَن تُحَجَّرا[6]

يحاول النابغة في هذه الأبيات تصوير سرعة فرسه تصويراً دقيقاً باستناده إلى الانزياحات التشبيهية المتتالية؛ وأول هذه الانزياحات تشبيه انطلاقة فرسه وجريه بانقضاض الصقر الحاد البصر على

1 المريخ: السهم الطويل. انتحى: جد في الأمر، أو اعتمد على يساره. شبّه سرعة الفرس بسهم رماه رجل أعسر بيده اليسرى فصادف اتجاهه مع اتجاه الريح فتضاعفت سرعته.

2 القلت: الفجوة بين الترقوة والعنق سميت قلتاً لأنها تبه النقرة في الصخر يستنقع فيها الماء. المةقفان: نقرتا خاصرتي الفرس. زفر الفرس: صهل. أي إنّ الناظر إلى خاصرتيه يخيل إليه أنّه يحبس أنفاسه ليصهل.

3 الجأنب: القصير. اللحيان: جانبا الفك حيث الأنياب.

4 نيط: المجهول من ناط بمعنى علّق. تخرخر بطنه: اضطرب وتغيرت حاله. لو ظل يركض أربع ليالٍ لما تغيرت حاله أو اضطرب بطنه.

5 الوجيف: ضرب من سير الخيل. الأربع السود: أراد به الليالي الأربع. جوز الشيء: وسطه. المجفر: العظيم الجنين من كل شيء.

6 الدهم: جمع أدهم وهو الأسود اللون. تحجر وتجحر: دخل الحجر أو الجحر أي الوكر.

فرسيته، ثمّ تتسع الدرجة الانزياحية بتشبيه سرعة الفرس بسهم رماه رجلٌ أعسر بيده اليسرى فصادف اتجاهه مع اتجاه الريح فتضاعفت سرعته، ولعلّ هذا التقييد للمشبه به (السهم المتجه مع الريح) أسبغ على الانزياح لطفاً وحسناً، ومنحه الحركة حتى يُخّيل للمتلقي أنَّ فرس النابغة يقترب في حركته من الطيران. ثمَّ يُمعن النابغة في إسباغ صفات الكمال على فرسه، فجعل بطنه مشابهاً لدرع المحارب الأملس المشدود؛ وهذا الانزياح يعمق المعاني السابقة ويؤكدها؛ا فلا بدّ للفرس الذي ينقض كالقطامي، وينطلق كالسهم مع الريح أن يكون صاحب بطن أملس صلب. ويصرّ النابغة على إدهاش المتلقي بانزياح تشبيهيٍّ آخر في البيت الثامن؛ إذ جعل صدر فرس مثل صندوقٍ خشبيٍّ في سعته وإحكامه. ثمَّ تتسع الدرجة الانزياحية في هذه اللوحة الشعرية أقصى درجة ممكنة في انزياحٍ تشبيهي يسمعنا فيه النابغة صوت فرسه الذي يشبه فحيح الأفعى، ولعلّ لطف هذا الانزياح وحسنه يكمن في جعل تلك الأفاعي مذعورةً أرادت دخول جحرها وهذا أدعى إلى سرعتها وخفتها وانسيابها، فضلاً عن الأثر المخيف لصوتها من شدة الجهد.

ومن ثمة يمكن القول: إنَّ هذه التشبيهات تعاضدت فيما بينها لتصوير سرعة فرس النابغة بلغةٍ شعريةٍ مبتعدة عن النثرية.

ويرى كولريدج أنَّ النثر والشعر يستعملان المادة نفسها، ولكن البناء الشكلي أو بناء الكلمات في لغة الشعر يختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر،[1] ويأتي بتشبيه طريف ليوضح هذا الاختلاف، فيقول: "إن أسلوب الفن المعماري في دير (ويستمنسز) يختلف اختلافاً جوهرياً عنه في كاتدرائية (سانت بول) رغم أنَّ كليهما قد بُني بكتل حجرية نُحتت بنفس الشكل وقُطعت من نفس الحجر"[2]. والناظر في رائية النابغة الجعدي يكتشف أنَّه رسم صوراً لبعض المعاني بلغةٍ منزاحةٍ عن النثرية، كما في قوله سارداً لقصة البقرة الوحشية:[3]

1 ينظر: كوليردج.(1971). النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية.تر: عبد الحكيم حسن. ط1. دار المعارف بمصر. ص 292.

2 المرجع نفسه. ص291

3 الديوان. ص59، 60، 61.

كَنـاشِـــطَـةٍ مِن وَحشِ حَومَـلَ حُرَّةٍ أَنـامَت لَـدَى الـذَينَينِ بِـالفـافِ جُؤذَرا[1]

رَأَى حَيثُ أَمســـى أَطلَسَ اللَونِ بائِســاً حريصــاً تُسَـمِّيهِ الشَـياطِينُ نَهسَـرا[2]

طَوِيلُ القَرا عارِي الأَشـــاجعِ شـــاحِبٌ كَشِـــقٍّ العَصـــا فُوهُ إِذا مَا تَضَـــوَّرا[3]

إِذَا مــا رَأَى مِنــهُ كُراعــاً تَحَرَّكَـت أَصـــــابَ مَكـانَ القَلـبِ مِنـهُ فَفَرفَرا[4]

فَلاَقَـت بَيـانـاً عِنـدَ أَحـدَثِ مَعهَـدٍ إِهـابـاً وَمَعبُوطـاً مِن الجَوفِ أَحمَرا[5]

وَخَـدّاً كَـبُـرقُـوعِ الـفَـتـاةِ مُـلَـمَّـعٍ وَرَوقَينِ لَمّـا يَعـدُوَا أَن تَقَشَّـــرا[6]

فَلَمّـا سَـــقـاهَـا البـأَسَ وارتَـدَّ لُبُّهـا إِلـيـهـا وَلَـم يَـتُـرك لَـهـا مُـتَـذَكَّـرا[7]

1 الناشطة: البقرة الوحشية التي تخرج من أرض إلى أرض. حومل: اسم رملة لبني يربوع وبني أسد. الجؤذر: ولد البقرة الوحشية.

2 الأطلس: الذئب الخبيث، والأسود الأغبر. النهسر: الذئب أو ولده من الضبع.

3 القرا: الظهر. الأشاجع: عروق اليد والكف. تضوّر: اشتد جوعه.شبّه فمه بالعصا المشقوقة عندما يعضه الجوع.

4 الكراع: ما دون الكعب من الدواب. فرفر: مزّق.

5 الإهاب: الجلد. المعبوط: الدم الطري. لإنها وجدت قرب المكان الذي عهدته أنّ السبع أكله.

6 برقع الفتاة: برقعها. الروق: القرن.

7 البأس: الشدة. لبها: عقلها، وعيها.

فَطـافـت ثـلاثـاً بَـيـنَ يَـومٍ وَلَـيـلـةٍ وَكـانَ النَكيرُ أَن تُضـــيفَ وَتَجـأَرا[1]

فَبَـاتَـت كَـأَنَّ بَطنَهـا طَـيُّ رَيطَـةٍ إِلى نَعِجٍ مِن ضـــائِنِ الرَمـلِ أعفَرا[2]

تبدأ أحداث القصة بابتعاد البقرة الوحشية عن فلوِّها، ثم يعمد النابغة إلى إدخال شخصية أخرى وهي الذئب المتربص، الذي أسبغ عليه سمة الشر من خلال الانزياح الدلالي في قوله: (حريصاً تسميه الشياطين نهساً)؛ إذ جسّد الشيطان بإنسان ينطق ويطلق الأسماء والصفات، واختيار هذا التعبير يشـــي بتحقير الذئب ولومه؛ لأنه ســيفجع البقرة بجؤذرها الصـــغير، ثمّ يتنامى خط الانزياح باتباعه بانزياحٍ دلاليّ آخر في قوله: (طويل القرا عاري الأشـاجع)، فهذا التصـوير يشـي بصـفات الرشـاقة والمهارة التي يتمتع بها الذئب في اقتناص فريسته، ويتنامى الخط الانزياحي أكثر في تشبيه فم الذئب حينما يشـتد جوعه بالعصـا المشـقوقة؛ فهذه الصـفات تجعل الذئب قانصـاً ماهراً قادراً على إصـابة الفريسة في مقتلها.

تتابع أحداث القصة فتعود البقرة الوحشية لتفقد فلوِّها فلا تجد إلا أشلاءه الممزقة ودمه الأحمر القاني يملأ المكان، ويمعن القاص (الشـاعر) في وصـف ولد البقرة الوحشـية مستنداً إلى الانزياح التشـبيهي الذي يصـــوّر فيه ألوان خدّ هذا الولد بألوان برقع الفتاة، ولعلَّ هذا التركيز على الألوان الزاهية في وصف فلوِّ البقرة، يشي بمحاولة البقرة التمسك بالأشياء الجميلة في ولدها، ولكنَّها أفاقت على الحقيقة المؤلمة، وهي فقدان ولدها ومن ثمّ فقدان البهجة والســـرور، بل أصـــبحت أمّاً مفجوعةً ثكلى ترفع صـوتها نادبةً، حانيةً على أشـلاء وليدها. ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إنَّ هذه الصـور والمعاني قد تكون مألوفةً، ولكن طريقة صياغتها وربطها تشي بشعريتها، وابتعادها عن اللغة النمطية أو العادية وترتقي بها أعلى مراتب اللغة الشـعرية . فكما يقول عبد القاهر الجرجاني: إنَّ "سـبيل المعاني سـبيلُ أشـكال

1 النكير: الإنكار. تضيف: من أضاف بمعنى أشفق. تجأر: تصيح وترفع صوتها.

2 الريطة: الملاءة والثوب. النعج: اللون الواحد الخالص. الرمل الضـــائن: الذي فيه ليونة ونعومة. ونعج الرمل ونعاجه: أراد بها البقر الوحشية. الأعفر: الذي بلون التراب.

الحُليِّ كالخاتم والشَّنفِ والسوار، فكما أنَّ من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غُفلاً ساذجاً، لم يعمل صانعه فيه شيئاً أكثر من أن أتى بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتماً، والشَّنْفِ إن كان شنفاً، وأن يكون مصنوعاً بديعاً قد أغرب صانعه فيه. كذلك سبيلُ المعاني، أن ترى الواحد منها غُفلاً ساذجاً عاميّاً موجوداً في كلام الناس كلّهم، ثمّ تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور والمعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصَّنْعُ الحاذق حتى يُغرِب في الصنعة، ويُدقُّ في العمل، ويُبدع في الصياغة"[1] ، فالبرجوع إلى قول النابغة السالف، نجده برع في تكثيف الانزياحات الشعرية المتتالية فغدت من خلالها الصور المألوفة مثل تشبيه خدّ ولد البقرة الوحشية ببرقع الفتاة ، وغير ذلك، صوراً تصطدم المتلقي وتبعث في نفسه الدهشة.

ويتابع النابغة سرد قصة البقرة الوحشية فيدخل شخصية رئيسةً وهي شخصية الثور الوحشي، فيقول:[2]

إلى دِفءِ أَرطَاةٍ تُثيرُ كِناسَها تَبَوّأُ مِنها آخِرَ اللَيلِ مُجفَرا[3]

يَزِلُّ النَدى عَن مِدرَبَيها كَأَنَّهُ جُمانٌ جَرَى في سِلكِهِ فَتَحَدَّرا[4]

1 دلائل الإعجاز. ص422– 423

2 الديوان. ص62، 63.

3 الأرطأة: شجرة تنبت في الرمل ذات رائحة طيبة وعلى شكل عصي تطول قدر قامة وتخرج من أصل واحد. الكناس: بيت الظبي وراء الأشجار تبوأ المكان: أقام به. المجفر: الكبير الجسم.

4 المدرى: حديدة يحك بها الرأس وهنا قرن الثور الوحشي. الجمان: اللؤلؤ.

تَلأَلأَ كـالشِـــعرى العَبُورِ إذا بَـدَت وَكـانَ عَـمـاءٌ دُونَـهـا فَـتَـحَسَّـــرا[1]

فَهَـايَـجَـهـا حُـمشُ الـقَوائِمِ ســـــابِحٌ رَعى بِجِواءِ الجِنِّ بـالصَـــيفِ أَشـــهُرا[2]

أُتِيحَ لَهـا مِن أَرضِـــــهِ وَسَـــمـائِـهِ فَلَمّـا رآهَـا مَطلِعَ الشَـــمسِ بَربَرا[3]

كَـبَـربَـرَةِ الـرُومِـيّ أُوجِـعَ ظَـهـرُهُ عَلى غَيرِ جُرمٍ فاِســتَضــافَ لِيُنصَــرا[4]

فَـلَـمّـا رَآهـا كـانَـتِ الـهَـمَّ والـهَـوى وَلَـم يَـرَ غَـمّـاً عِـنـدَهـا مُـتَـغَـيِّـرا[5]

يحاول النابغة في هذه الأبيات إمتاع المتلقي بأسـلوبٍ انزياحي يحمل المعاني الشـعرية؛ فالألفاظ والصـور التي يسـتعمها في وصـفه للمشـهد تبدو مبتذلةً مكرورة للوهلة الأولى، ولكن لا يلبث القارئ حتى يدرك شعرية هذه الألفاظ وتلك الصور، التي نقلت المعنى الشعري بأسلوبٍ مبتعدٍ عن النمطية، فكما يقول أحد الباحثين: "والحق أنَّ الشعر لن يضيره في شيء القول بأنَّ له (معنىً ما) شريطة ألا يُفهم من هذا اللفظ ما نفهممه منه حين نتحدث عن النثر مثلاً؛ فليس يُقصد بالمعنى الشعري توصيلٌ مبتذل، أو فلنقل: إنَّ من الخير لفن الشـعر أن ينأى الشـاعر فيه عن أن يكون وَكده إيصـال رسـالة محددة ومحدودة، وليس من مهمة الشاعر أن يُخبر، وإنّما المرغوب منه أن يمتع محض إمتاع، وبين

1 الشعرى العبور: كوكب نيّر يطلع في شدة الحر بعد طلوع الجوزاء. العماء: السحاب العالي أو المطر الغزير. تحسر: انقشع.

2 الأحمش: الدقيق الساق. السابح: السريع. الجواء: المنخفض من الأرض.

3 البربرة: كثرة الكلام.

4 استضاف: طلب الضيافة. وهنا مال إلى القوم والتصق بهم طلباً للحماية.

5 الغم: الألم والحزن. المتغير: المتأخر.

الإخبار والإمتاع فارقٌ كبير"[1]، فالنابغة يسعى إلى إيصال المعاني الشعرية بطريقةٍ تجذب المتلقي وتبعث في نفسه المتعة الأريحية بعد إدراك هذه المعاني؛ يشبّه المطر المنحدر عن قرني الثور باللؤلؤ الذي انقطع سلكه فتفرق، ووجه الشبه بين طرفي التشبيه السرعة واللمعان أو البريق، ثمّ يكسر النابغة أفق التوقع لدى المتلقي، بانزياح تشبيهي آخر يبالغ فيه بتصوير لمعان قرن الثور من خلال تشبيهه بالنجم.

ويتابع وصف هذا الثور فهو دقيق الساق، رشيق الحركة، وهذا التدقيق يشي بمحاولة إسباغ سمات الكمال على هذا الثور. ولعلَّ اللافت في أحداث هذه القصة هو رفض البقرة الوحشية وصال الثور على الرغم من صفت الكمال التي أسبغها الشاعر عليه، يقول:[2]

فَكانَ إليها كالَّذي إصطادَ بِكرَها شِقاقاً وبُغضاً أَو أَطَمَّ وَأَهجَرا[3]

فَلَمّا رَأَى أَن لَم يُصادِف فُؤادَها وَكانَ النِكاحُ خَيرُهُ ما تَيَسَّرا

كَسا جَذبُ رِجلَيها صَفِيحَةَ وَجهِهِ وَرَوقَيهِ رِبعِيَّ الخُزَامَى المُنَوَّرا[4]

إذا هَبَطا غَيثاً كَأَنَّ جِمَادَهُ مُجَلَّلَةً مِنها زَرَابِيُّ عَبقَرا[5]

1 ويس. أحمد محمد (2002م). ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي ، بحث في المشاكلة والاختلاف. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ص130

2 الديوان، ص63، 64

3 أطمَّ: زاد في البغض وبالغ فيه. أهجر: ارتكب أعمال القبح والفحش.

4 روقيه: قرنيه. ربعي: نسبة إلى أول الربيع. الخزامى: زهور طيبة الرائحة. المنور: المزهر.

5 الغيث: أراد به الكلأ الذي ينبت من الغيث. الجماد: ما ارتع من الأرض. الزرابي: البسط المخملية. عبقر: أرض زعمت العرب أنها موطن الجن وإليها تنسب الأعمال العظيمة الخارقة.

لا تشير هذه الأبيات إلى رفض البقرة وصال الثور فحسب، وإنما تُمعن في رفضه وبُغضه، فقد كرهته كما كرهت السبع الذي افترس فلوّها، ولعلّ هذا الرفض يشي بعدم اختيار الوقت المناسب من قبل الثور؛ فالبقرة مفجوعة بولدها، واللافت أنَّ الثور لم يبالغ في طلب الوصال، بل التفت إلى الرعي في روض يشبه بساطاً مخملياً منسوجاً من قبل الجن،

ولعلّ ما قاله أحمد محمد ويس في سياق حديثه عن ثنائية الشعر والنثر ينسحب على أسلوب النابغة؛ إذ يقول: "إنَّ الدلالة في الشعر تختلف بل لابد لها أن تختلف عن دلالة النثر اختلافاً يتعمق كلَّما كان أحد الطرفين من شعر ونثر في القصوى من درجاته.... ومن ثمّ لا يكون للكلام النثري في درجته القريبة من الصفر إلا معنىً واحد؛ غير قابل للتأويل. وأما الشعر فإنَّ الدال فيه، عامةً، لا يطابق مدلوله، بل يكون بينهما تباعد ما"[1].

ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إنَّ الانزياح التشبيهي مثّل ملمحاً أسلوبياً مهماً في قصيدة النابغة؛ إذ استطاع من خلاله التعبير عن معانٍ متعددة بلغة شعرية مؤثرة في المتلقي.

ثانياً –الانزياح الإيقاعي:

1- الإيقاع الخارجي

أ- الوزن:

نُظمت هذه القصيدة على البحر الطويل، وهذا البحر مزدوج التفعيلة، وسمي بهذه التسمية لمعنيين: "أحدهما أنه أطول الشعر لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره، والثاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب"[2]، ويأتي تاماً حيث لا يكون "مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، ويعد من حيث استخدامه، أكثر البحور وروداً في الشعر العربيّ؛ إذ جاء ما يقارب من ثلثي الشعر العربي القديم على هذا الوزن وكذلك وسيطه وحديثه"[3]، ويُعدّ البحر الطويل مناسباً للتعبير عن المعاني الشعرية المختلفة؛ إذ يتسع للفخر والحماسة

1 ويس. أحمد محمد. ثنائية الشعر والنثر.ص127

2 عبد اللطيف، محمد حماسة (1978). البناء العروضي للقصيدة العربية. دار المعرفة. القاهرة. ط2. ص13..

3 خلوصي، صفاء (د.ت). فن التقطيع الشعري والقافية. مطبعة الزعيم. بغداد. ص 36

والتشـابيه والاسـتعارات وسـرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصـف الأخبار[1]. وبالعودة إلى رائية النابغة الجعدي نجد فيها وصف الناقة والفرس والبقرة الوحشية، وكان هذا الوصف بأسلوب قصصي، وكذلك نجد فيها معاني الفخر، كما نجد معاني الحكمة، يقول:[2]

خَلِيليّ غُضّـــا ســـاعَـةً وَتَهَجَّرا وَلُومـا عَلى مـا أَحـدَثَ الـدَهرُ أَو ذَرا[3]

فعولن مفـاعيلن فعول مفـاعلن فعولن مفـاعيلن فعولن مفـاعلن

وَلاَ تَســـأَلا إِنَّ الـحَيـاةَ قَصِـــيرَةٌ فَـطِـيـرا لِـرَوعـاتِ الـحَـوادِثِ أَو قِـرا[4]

فعولن مفـاعيلن فعولُ مفـاعلن فعولن مفـاعيلن ففعول مفـاعلن

وَإِن جـاءَ أَمرٌ لا تُـطِـيـقـانِ دَفـعَـهُ فَلاَ تَجزَعا مِمّا قَضـــى اللَهُ وِاصـــبِرا[5]

فعولن مفـاعيلن فعولن مفـاعلن فعولن مفـاعيلن فعولن مفـاعلن

تـهِـيـجُ الـلِـحـاءَ وَالـمَـلاَمَـةَ ثُـمَّ مـا تُقَرِّبُ شَـــيئـاً غَيرَ مـا كَـانَ قُـدِّرا[6]

1 عسران، محمود. (2006). البنية الإيقاعية في شعر شوقي. مكتبة بستان المعرفة. القاهرة. ص59.

2 الديوان. 54. 55.

3 غض: تخلف وتأخر. تهجّر: سار في الهاجرة وهي فترة اشتداد الحر. ذرا: تخليا عن، اتركا.

4 روعات الحوادث: ما يخيف منها ويروع. قرا: من الفعل وقر. ، ومنها الوقار بمعنى الهيبة والحلم والرزانة.

5 دفعه: ردّه. الجزع: الخوف.

6 اللحاء: اللوم والشتم والسباب. إنَّ الملامة لا تغيّر في أمر قدَّره الله شيئاً.

فعولن مفاعلن فعولٌ مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

إنَّ الناظر في أوزان هذه الأبيات يلحظ تردد زحاف القبض في تفعيلاته فغدت (فعولن) بفعله (فعولُ)، وكذلك (مفاعيلن) صارت (مفاعلن)، ولعلَّ السبب الكامن وراء هذه الزحافت هو إحداث تسارع في الإيقاع وكسر رتابته لجذب انتباه المتلقي وإقناعه بالحكم التي يوردها الشاعر.

ب- القافية:

إنَّ فعل الإبداع الشعري يتنامى بالإيقاع -بما يضمنه من وزن وقافية-تناميًّا حراً انسيابياً، وحينئذٍ -على حد تعبير هيجل- يتولد من السحر ما لا ممارة فيه، والقافية والوزن ليسا من قبيل كساء يُكسى به مضمونٌ نثري سابق، بل لا بدّ أن يكونا حاضرين في ذهن الشاعر من قبل أن تنطق قريحته بالإبداع[1]. ومن ثمّة يمكن القول: إنَّ أثر القافية الانزياحي يتجلَّى في أثرها الصوتي الذي يبتعد بالكلام عن النثرية، ويرتقي به إلى اللغة السشعرية، والناظر رائية النابغة يدرك أثر القافية الانزياحي؛ إذ غدت بمنزلة الفاصلة التي ينتظرها القارئ في نهاية كل بيت، يقول:[2]

رَكِبتُ الأُمُورَ صَعبَها وَذَلُولَها وَقاسَيتُ أَيّاماً تُشِيبُ الحَزَوَّرا[3]

تَبِعتُ رَسُولَ اللَهِ إِذ جاءَ بالهُدى وَيَتلُو كِتاباً كالمَجَرَّةِ نَيِّرا[4]

وَجاهَدتُ حَتّى ما أُحِسُّ وَمَن مَعِي سُهَيلاً إِذا ما لاَحَ ثُمَّتَ غَوَّرا[5]

1 ينظر: ويس، أحمد محمد. ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي. ص 96- 97

2 الديوان. ص56

3 ركب الأمور: جربها واختبرها. الذلول: السهل الانقياد، وأصله في الناقة السهلة القياد. الحزور: الغلام الذي اشتد وقوي.

4 المجرة: بعيدة لا تراها العين بل ترى نورها.

5 سهيل: كوكب لجهة الجنوب. غوّر النجم: غاب وسقط. ثمّت: ثم.

أُقِيمُ عَلى النَقوى وَأَرضـــى بِفِعلِهـا وَكُنـتُ مِنَ النـارِ المَخُوفَـةِ أَوجرا[1]

يتكشّف لمتأمل هذه الأبيات أنَّ أثر القافية الانزياحي لا يكمن بدورها في بناء الإيقاع وحسب، وإنَّما يبرز في تعميق المعاني التي يرمي الشاعر إيصالها أيضاً، فالكلمات التي تتضمن قوافي الأبيات تنسجم دلالياً مع معاني الأبيات التي جاءت فيها، ففي البيت الأول: نجد كلمة (الحزورا) التي تعني في أصلها المعجمي: الغلام الذي اشتدَّ وقوي، واختيار هذه اللفظة كان له أثرٌ كبير في تعميق الانزياح الدلالي في الشطر الأول حينما جسّدت الاستعارة تجارب الشاعر والنائبات التي قاسى منها في الحياة بناقة تمتطى، جعل لهذه الناقة غلاماً قويّاً، ولكن على الرغم من قوته وحداثة سنه، غزا الشيب رأسه، لكثرة كدّه ومعاناته في الحياة، فكأنَّ القافية هنا مثَّلت ذروة سنام الإيقاع والدلالة أيضاً. وكذلك في البيت الثاني تتعاضد القافية (نيّرا) مع الانزياح التشبيهي بغية رسم صورةٍ مشرقةٍ للقرآن الكريم؛ فتشبيهه بالمجرة –البعيدة– التي لا تُرى بالعين وإنَّما يُرى نورها، يشي بمحاولة النابغة تعميق معاني الهداية التي بدّدت ظلام الجهل وأنارت سبيل النجاة والفلاح.

ومما تجدر الإشارة إليه في الأبيات السابقة حرف الروي (الراء) وهو حرف تكراري ينسجم مع دلالة الأبيات أيضاً؛ إذ يشي بتتابع الأعمال التي قام بها الشاعر حتى وصل إلى مخافة الله واتقائه نار جهنّم، فضلاً عن منحه للأبيات ثراءً إيقاعياً واضحاً.

2– الإيقاع الداخلي (التكرار):

يعرّف التكرار بأنّه إعادة حرفٍ أو كلمةٍ أو عبارةٍ في العمل الأدبيّ لمرةٍ واحدةٍ، أو مراتٍ متعددة، وهو أساس الإيقاع بصوره جميعها.

وتتجلى قيمته الفنية في "إنتاج الدلالة أحياناً، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحياناً أخرى ثم مزج الإيقاع بالدلالة أحياناً ثالثة"[2].

1 الأوجر: الخائف المذعور.

(2)عبد المطلب، محمد. (1997م). البلاغة العربية، قراءة أخرى. بيروت: لبنان. مكتبة لبنان ناشرون.، ص: 404.

والناظر في رائية النابغة يجده اســـتعمل التكرار لإثراء الإيقاع من جهة، ولتعميق المعاني التي يروم إيصالها من جهة أخرى، كما في قوله:[1]

وَنَحنُ أَزَلنــا مِـذحِجــاً عَن دِيــارِهــا وَهَمــدَانَ أســـقَينــا السِـــمــامَ وَحِميَرا[2]

وَنَحنُ أَزَلنــا خَثعَمــاً عَن دِيــارِهــا فَـزالَــت وَكَــانَــت أَهــلَ تَـرجٍ وَعَـثَّـرا[3]

وَنَحنُ مَنَعنــا مَنقَعَ المــاءِ بَعــدَمــا جَرى مُســـــهِلاً في الأَرضِ ثُمَّ تَحَيَّرا[4]

وَنَحنُ ضَـــرَبنــا بــالصَـــفَــا آلَ دارِمٍ وَذُبيــانَ وابنَ الجَونِ ضـــــرَبــاً مُـذَكَّرا[5]

يلحظ الناظر في هذه الأبيات أنّ الشـاعرعمد إلى تكرار (الواو+ نحن+ فعل+ تتمة الجملة) في الأشطر الأولى مرات متعددة، وكان لهذا الأسلوب أثر دلالي؛ إذ كان وسيلة الشاعر للتعبير عن فخره بنفســـه وبقومه، كما أدّى وظيفة إيقاعية من خلال تكرار وحدات موســيقية متســاوية في بداية الأبيات، تدفع المتلقي إلى متابعة القصـــيدة، وكذلك لا يخفى أثر هذا التكرار في تحقيق التماســـك والترابط بين أجزاء القصيدة، فكما يقول أحد الباحثين: إنَّ التكرار "عنصر من عناصر الأسلوب الذي يكون رابطاً ينتظم الأبيات الشـــعرية التي يرد فيها، كما أنّه في الوقت نفســـه مانح للجمال من خلال الموسيقا التي يقدمها"[6]، ومن مواضع التكرار في رائية النابغة قوله:[7]

1 الديوان. ص 73

2 مذحج وهمدان وحمير: أقوام. السمام: السم القاتل.

3 ترج: مأسدة من بلاد خثعم. عثر: جبل في تبالة، وكلها أسماء أمكنة.

4 المنقع: المكان الذي يستنقع فيه الماء ويجتمع، وأكثر ما يكون في الأرض الصخرية. تحّر الماء: التفّ ودار.

5 الصفا: الصخرة. المذكر من السيوف: الصارم القاطع، والمذكر من الضرب: الشديد القوي.

6 ربابعة، موسى. (1990م). التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية. مج: 5.الأردن. جامعة مؤتة.. ص: 176.

7 الديوان. ص70، 71

وَمـا عُلِمَـت مِن عُصـــبَـةٍ عَرَبِيَّـهٍ كَـمِـيـلادِنَـا مِـنّـا أَعَـزَّ وَأَكـبَـرا

وَأَســـرَعَ مِنّـا إِن طُرِدنـا اِنصِـــرَافـةً وأَكـرَمَ مِـنّـا إِن طَـرَدنـا وأَظـفَـرا

وَأَجـدَرَ أَلاّ يَقصُـــرُوا عَن كَرامـةٍ ثَوِيّـاً وَإِن كـانَ الإِقـامَـةُ أَشـــهُرا[1]

وَأَعفَى إِذا مَـا أَطلَقُوا عَن أَسِـــيرِهِم وَأَكـرَمَ مِـنّـا مُـطـلِـقِـيـنَ وَأَشـــكَـرا[2]

وَأَجـدَرَ أَلاّ يَـتـرُكُـوا عـانِـيـاً لَـهُـم فيَغُبرَ حَولاً فـي الـحَـدِيـدِ مُكَفَّرا[3]

يتجلى الانزياح الإيقاعي الداخلي في هذه الأبيات في أنماطٍ تكرارية متعددة، أولها: تكرار البادئة (و + اسم التفضيل)، وثانيها تكرار اسم التفضيل (أكرم) مرتين، وتكرارأسلوب الشرط ثلاث مرات، ويمكن القول: إنّ هذه الانزياحات شكلت لبنة رئيسة في بناء النص، فهذا التكثيف للأساليب التكرارية –ولاسيما– تكرار البادئة له أثرٌ في تعميق دلالة الفخر، فكل تكرار للبادئة يؤسس لمعنىً من معاني المدح، ويُشكل مسوغاً لفخر الشاعر بنفسه وبقومه، ففي البيت الثاني يصوّر سرعته وقومه إلى الحرب، وفي البيت الثالث يؤسس التكرار لمعنىً جديد يسوّغ فخر الشاعر وهو معنى الكرم والجود؛ إذ إنّهم يكرمون الضيف، ومما عمّق من هذين المعنيين تعاضد الانزياح التركيبي والانزياح الإيقاعي من خلال حذف جواب الشرط، في الأساليب الشرطية المكررة، تشويقاً وتعظيماً لتلك الأجوبة التي يرقد تحتها السجايا الحسنة التي يتمتع بها القومم.

1 أجدر: أحق. الثوي: من ثوى بمعنى أقام وهنا أقام في ضيافتنا.

2 أعفى: أوسع عفواً ورحمة. أشكر: أحق بالشكر.

3 العاني: الأسير. يغبر: يبقى، يظل. الحول: السنة. المكفر: المغطى.

ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إنَّ هذه الانزياحات الإيقاعية المتمثلة بالتكرار تجعل بناء الأبيات بناء متحداً ومتلاحقاً حتى إنَّ المرء ليتوقع أن يستمر الشاعر في أسلوبه هذا ليؤكد في كل مرة الصفات الحسنة التي يتميز بها الشاعر وقومه.

ثالثاً- الانزياح التركيبي:

1-الالتفات:

يمثّل الالتفات ظاهرة أسلوبية تشير إلى نوع من التحول الأسلوبي في الخطاب، والناظر في المدونة النقدية العربية يجد مصطلحات متعددة تشير إلى هذه الظاهرة منها: "الصرف والعدول، والانصراف، والتلون، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العربية"[1].

ولعلَّ "الزمخشري" هو أوّل من أصَّل لهذا المصطلح في تفسيره "الكشاف"، وعُني ببيان القيمة الفنيّة للالتفات، الذي يحقّق -في رأيه- فائدتين: إحداهما عامة في كلّ صورِه، وهي إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك الانزياحات والتحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير، والأخرى خاصّة تتمثّل فيما تشعه كلّ صورة من تلك الصّور، في موقعها من السّياق الذي ترد فيه، من إيحاءاتٍ ودلالات خاصة، يقول الزّمخشري في ذلك: "لأنَّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطريةً لنشاط السّامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختصّ مواقعه بفوائد"[(2)] ؛ فالزّمخشري يولي المتلقي أهميةً خاصّةً في نظرته إلى الالتفات، شأنه في ذلك شأن الأسلوبيّن في العصر الحديث، ويحسب له كذلك إشارته إلى الفائدة العامّة التي لا يكاد يخلو منها التفات، وإشارته إلى الفائدة الخاصّة لكلّ التفات، كأنّه يلمح إلى تفاوت درجة التّحوّل أو الانزياح المتجسّد في هذا الأسلوب؛ وذلك طبقاً لقيمته الفنيّة في السّياق الذي يرد فيه.

يقول:[3]

1 طبل. حسن (2010). أسلوب الالتفات في البلاغة العربية. ط1. دار السلام. القاهرة. ص13.

(2) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: الزمخشري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ، 10/1

3 الديوان. ص69، 70

لَـهـا حَـجَـلُ قُـرعُ الـرُّؤُوسِ تَـحَـدَّرَت عَلى هـامِهـا بـالصَـــيفِ حَتّى تَمَوَّرا[1]

وَتَضـــرِبُ فِي المـاءِ الَّـذي كـانَ آجِنـاً إذا أَورَدَ الـرَاعِـي الـنَضِـــيـحَ الـمُـجَـيَّـرا[2]

حَنـاجِرَ كـالأَقمـاعِ فُحّـاً حَنِينُـهـا كَمـا نَفَخَ الزَمّـارُ في الصـــبُّحِ زَمجَرا[3]

وَإِن هِيَ عَلَّت فِي النَضـــيحِ تَصَـــبَّبَت عَـثـانِـيـنُـهـا حَـتّـى تُـرِيـدَ لِـتَصـــــدُرا[4]

فَـذَر ذا ولكِن هَـل تَرَى ضَـــوءَ بـارِقٍ يُضـــــيءُ مِـن الأَعـراضِ أَثـلاً وَعَـرعَـرا[5]

يَبِيـتُ عَلَى تَثلِيـثَ أَيمَنُ صَـــوبِـهِ وَأَيسَـــــرُه يَـعـلُـو الـكَـراءَ فَـكَـركَـرا[6]

وَمَـهـمـا يَـقُـل فِينَـا الـعَـدُوُّ فَـإِنَّـهُم يَـقُـولُـونَ مَـعـرُوفـاً وَآخَـرَ مُـنـكَـرا

1 الحجل: الطائر المعروف أراد به أولاد النوق الصغار. قرع الرؤوس: رؤوسها خالية من الصوف لصغرها. تحدّرت: أي سقط اللبن من ضرع الأم على الرؤوس القرعاء. تمورّ: تحرك واضطرب، أي رؤوس صغار الإبل.

2 الماء الآجن: الذي تغيّر لونه وطعمه. النضـيح: الحوض لأنّه ينضـح العطش أي يبله. المجبر: المطلي بالجيّار وهو الرماد الممزوج بالتراب و الكلس.

3 الفح من الفحيح وهو صوت الحية يشبه صوت الهواء المنبعث من الفم أو صوت الريح. زمجر: أي زمجر كالأسد.

4 علّت: شـربت تباعاً مرة بعد مرة. النضـيح: الحوض الذي ينضـح الريق أي يبله. العثانين: جمع عثون وهي شـعيرات تنبت في نحر التيس والبعير. تصدر: تعود عن الماء.

5 الأثل: شجر جيد العود. العرعر: شجر من نوع السرو يطول ويسمو.

6 تثليث: واد بنجد. الصوب: المطر. الكراء: أرض من ناحية بيشة كثيرة الأسود. كركر: منطقة قريبة منهما.

وَإِنّــا أُنــاسُ لاَ نُــعَــوِّذُ خَــيــلَــنــا إِذَا مَــا الــتَــقَــيــنــا أَن تَــحِــيــدَ وتَــنــفِــرا[1]

وَتُــنــكِــرُ يَــومَ الــرَّوعِ أَلــوانَ خَــيِــلــنــا مِنَ الطَعنِ حَتَّى تَحسِبَ الجَونَ أَشقَرا[2]

يفتتح النابغة هذه الأبيات في وصـــف الناقة بالاســـتناد إلى لغة الغياب، والملاحظ أنَّه جعل لناقته فصيلاً صغيراً يشبه في بياضه الحجل، ولعلّ اختيار ناقة مطفلة يشي بمحاولة إسباغ سمات الحذر والانتباه على الناقة، بالإضـافة إلى العطف والعطاء؛ فحايبها لا يسـد رمق وليده وحسـب، بل ينهمر لكثرته على رأسه أيضاً. ثمَّ يصوّر الصوت الصادر من حناجرها التي تشبه الأقماع، بصوت فحيح الأفاعي، أو كصـوت المزمار، وهذا التعدد في صـفات الصـوت يشـي بقوة الناقة وصـبرها وتحملها المشاق. ثُمَّ يلتفت إلى المخاطب في قوله: (فذر ذا)، وفي هذا الالتفات دلالة توحي بالنهي؛ فالشاعر يرى أن لا فائدة من الإطناب أكثر في وصف الناقة، فتخلص إلى وصف البرق والمطر، الذي اتخذه مدخلاً يلج به إلى الفخر بقومه الذين يكرون بجيادهم غلى أعدائهم حتى يتغيّر لونها بســبب تلطخها بدماء القتلى والجرحى، ولعلَّ هذا الالتفات كان سبيل النابغة لتنبيه المتلقي لإدراك قوة ممدوحيه؛ فبعد أن أكّد معاني القوة والحرص والانتباه في الناقة، التفت إلى قومه ليسـبغ المعاني نفســها على قومه، ومن ثمَّة كان لأسـلوب الالتفات من الغائب إلى المخاطب، ثم إلى المتكلم في البيت الثامن أثر كبير في في تنامي النص، وفي فتح دلالاته على معانٍ متعددة، فبعد الثبات في لغة الغياب جاء الالتفات ليحدث انزياحاً يكســـر رتابة النص دلالياً وإيقاعياً. فكما يرى أحد الباحثين: أنَّ التناوب "في البنية الضـــميرية يتيح عملياً المزيد من الخيارات الإيقاعية النبرية والتنغيمية، والمتجددة بتجدّد أحاســـيس الأطراف المشـاركة في النص إنشـاءً وتلقياً"[3] ، فالالتفاتات اللطيفة الحسـنة لا يقف تأثيرها على بنى النص وحسب بل يمتد تأثيرها إلى المتلقي، ولعلّ هذا ما ينطبق عى أسلوب النابغة في أبياته السابقة.

1 نفر الجواد: خاف وتباعد.

2 يوم الروع: يوم الحرب. الجون: الأسود والأحمر.، والأخضر والأسود، ةالأبيض والأسود.

3 فلفل. محمد عبدو.(2013) في التشكيل اللغوي للشعر.الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق. ص195

ومن أساليب الالتفات التي كانت سبيله لتطرية نشاط السامع، وتعميق الفخر بالممدوحين. قوله[1]

بَلَغنا السَماءَ مَجدَنا وَجُدُودَنا وَإِنّا لَنَرجُو فَوقَ ذَلِكَ مَظهَرا[2]

وَنَحنُ حَدَرنا رَهطَ سامَةَ بَعدَمَا أَبَنُّو مِنَ الأَجبابِ مَبدىً وَمَحضَرا[3]

فَماتَ بِسِيفِ الجَوّ جَوِّ خَمِيلَةٍ فَيا بُعدَ هَذا مولِداً مِنكَ مُقبَرا

وَكِندَةُ كَانَت بِالعَقِيقِ مُقِيمَةً وَعَكٌ فَكُلاًّ قَد طَحَرناهُ مَطحَرا

استند النابغة في إلى ضمير المتكلم في البيت الأول والثاني؛ لتعميق معاني الفخر بنفسه وبقومه، ثمّ التفت إلى ضمير الغائب في قوله: (فماتت) ، فكان هذا الالتفات مسوّغاً لفخر الشاعر؛ إذ عبّر من خلال هذا الأسلوب عن انتصاره وقومه على قبائل متعددة، في معارك مختلفة؛ فشكّل الالتفات انزياحاً مهمّاً؛ لأثره الدلالي من جهة، ولدوره في بنية النص من جهة أخرى، فضلاً عن دوره في لفت انتباه المتلقي، وجذب انتباهه.

2- التقديم والتأخير:

يعد التقديم والتأخير من أهم صور الانزياح التركيبي، إذ يستند إلى خلخلة البنية المعيارية الصارمة على المستوى النحوي "وهو تجاوز مقصود يسمح بتغيير موقعي على مستوى الإسناد، هذا التجاوز يثري السياق ويفتح النص على أبعاد تأويلية وتعددية على مستوى القراءة إذا ما تعهده المبدع بوصفه

1 الديوان. ص71، 72

2 الجدود: جمع جد وهو الحظ.

3 حدر: أنزل، وانحدر من مشتقاتها. أبنوا: أقاموا. سامة:هو ابن لؤي بن غالب. الأجباب: جمع جب وهي البئر. المبدى والمحضر: من البادية والحاضرة.

منتجاً لقيم جمالية أو أبعاد نفسية"[1] ، فلكل تقديم وتأخير فائدة عامة تنحصر في العناية والاهتمام بالمقدم، وفائدة خاصة تتحدد وفقاً لسياق النص، كالتوكيد، والتشويق وغيرهما.

والناظر في رائية النابغة يجدها حافلة بهذا الأسلوب الانزياحي، كما في قوله:[2]

وَعَلقَمَةَ الجُعفيَّ أَدرَكَ رَكضُنا عَلى الخَيلِ إِذ صامَ النَهارُ وَهَجَّرا[3]

وَلاَقاهُ مِنّا فَارِسٌ غيرُ جَيدَرٍ فَأَكرَهَ فِيهِ الرُمحَ حَتّى تَفَطَّرا[4]

وَنَحنُ ضَرَبنا بالصَفا آلَ دارِمٍ وَذُبيانَ وابنَ الجَونِ ضَرباً مُذَكَّرا[5]

يعمد الشاعر في هذه الأبيات إلى خلخلة النظام النحوي الصارم، فيعمد إلى عددٍ من الانزياحات التركيبية؛ إذ قدّم في البيت الأول المفعول به (الكاف) في الفعل (أدرك)، والتي ترجع إلى (علقمة)، ولا يتوقف غرض هذا الأسلوب –هنا– على غرض العناية والاهتمام وحسب، وإنّما يرقد تحته غرض بلاغي وهو التخصيص والتركيز؛ إذ أراد النابغة تحديد الشخص المقصود بالمطاردة من جهة، وتشويقاً لمن قام بالفعل من جهةٍ أخرى. وفي البيت الثاني: يقدم الجار والمجرور (منا) على الفاعل (فارس) لتعميق معاني الفخر والاعتزاز؛ إذ شارك هذا التقديم في نسب الشجاعة والبطولة لقبيلة الشاعر قبل وصف الفارس نفسه، وفي البيت الثالث: قدّم الجار والمجرور (بالصفا) على المفعول به (آل دارم) تعظيماً لشأن الممدوحين، والفخر بقوتهم. وهكذا نجد أنَّ غرض أسلوب التقديم لا يتوقف عند العناية والاهتمام بالمقدّم وحسب، بل هناك غرض بلاغي يرقد تحت هذا الأسلوب يخدم السياق

1 حسن. أيمن حسن (2012). الانزياح في شعر فايز خضور. رسالة ماجستير. إشراف: د. أحمد سيف الدين. جامعة حمص. ص97

2 الديوان. ص74.

3 علقمة الجعفي: كان رأس بني جعف بن شراحبيل. صام النهار: اعتدل وقام قائم الظهيرة. هجّر: مشى في الهاجرة وهي حرارة منتصف النهار.

4 الجيدر: القصير. تقطّر: تشقق وتصدع.

5 الصفا: الصخرة. المذكّر من السيوف: الصارم القاطع. المذكر من الضرب: الشديد القوي.

الذي ورد فيه، فضلاً عن أثره في المتلقي الذي يعمل فكره كي يصل إلى المعاني الشعرية التي يروم الشاعر إيصالها.

الخاتمة (نتائج البحث):

1) أدّى الانزياح الدلالي المتمثل في التشـــبيه وظائف متعددة في رائية النابغة الجعدي، كإنتاج المعنى، والتفصيل في أوصاف المشبه.

2) تبدو التشـــبيهات التي هي مادة الانزياح الدلالي للوهلة الأولى مكرورة مبتذلة، ولكن أســـلوب صياغتها، ومحاولة النابغة إضافة بعض التفصيلات الدقيقة أضفى عليها سمة الشعرية، وأدخلها في دائرة الانزياح، كما في تصوير الفرس والناقة.

3) يُعد الانزياح التشـبيهي في رائية النابغة من أهم الوسـائل التي اسـتند إليها في سـرد قصـة البقرة الوحشية.

4) تبيّن التناسب بين وزن البحر الطويل وبين أغراض رائية النابغة من الحكمة والوصف والفخر.

5) ظهر للبحث التناســب بين القافية ودلالة البيت الذي وردت فيه هذا من جهة، ومن جهة ثانية مع دلالة القوافي التي تليها.

6) مَثَّل الالتفات انزياحاً مهماً على المســتوى التركيبي؛ إذ حقق فائدتين، إحداهما عامة في صــوره كلها وهي إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك التحولات التي تكسـر أفق التوقع لديه، والأخرى خاصـة تتحدد بالدلالة التي أكدتها وعمّقت معانيها مثل: الدلالة على شجاعة القوم وكرمهم.

7) وفّر أســـلوب التقديم والتأخير لرائية النابغة قيمةً جماليةً يمتد تأثيره إلى المتلقي الذي تقع عليه مسؤولية معاينته، والكشف عن تفضيل الشاعر لنسق تركيبي من بين أنساق أخرى تتيحها له اللغة؛ ليدرك فائدة عامة في كل تقديم وهو العناية والاهتمام بالمقدّم، وفائدة خاصـــة يشـــي بها الســـياق، كالتخصيص والتوكيد.

ا

المصادر والمراجع:

1- أبو الفرج، قدامة بن جعفر. (1941). نقد النثر أو كتاب البيان. تح: طه حسين بك، وعبد الحميد العبادي. المطبعة الأميرية ببولاق.

2- الجرجاني، عبد القاهر. (1991م). أسرار البلاغة. قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر. ط1. دار المدني بجدة.

3- الجرجاني، عبد القاهر. (2004م). دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. ط: 5. القاهرة: مصر. مكتبة الخانجي

4- خلوصي، صفاء (د.ت). فن التقطيع الشعري والقافية. مطبعة الزعيم. بغداد.

5- ديوان النابغة الجعدي (1998). جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد. ط1. بيروت. دار صادر

6- عبد اللطيف، محمد حماسة (1978). البناء العروضي للقصيدة العربية. دار المعرفة. القاهرة..

7- عبد المطلب، محمد. (1997م). البلاغة العربية، قراءة أخرى. بيروت: لبنان. مكتبة لبنان ناشرون.

8- عسران، محمود. (2006). البنية الإيقاعية في شعر شوقي. مكتبة بستان المعرفة. القاهرة.

9- عياد، شكري. (1992م). مدخل إلى علم الأسلوب. ط: 2. مصر. مكتبة الجبرة العامة، ص:67.

10- فلفل. محمد عبدو.(2013) في التشكيل اللغوي للشعر.الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق.

11- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: الزمخشري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3.

12- كوليردج.(1971). النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية.تر: عبد الحكيم حسن. ط1. دار المعارف بمصر.

13- المسدي، عبد السلام. (2006م). الأسلوبية والأسلوب. ط: 5. لبنان. دار الكتاب المتحدة

14- ويس. أحمد محمد (2002م). ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي ، بحث في المشاكلة والاختلاف. منشورات وزارة الثقافة. دمشق.

15- ويس. أحمد محمد. الانزياح في التراث النقدي والبلاغي. دمشق: سوريا. اتحاد الكتاب العرب.

الدوريات والمجلات:

ربابعة، موســـى. (1990م). التكرار في الشـــعر الجاهلي، دراســـة أســـلوبية. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية. مج: 5.الأردن. جامعة مؤتة.

محصول، سامية. (2009م). الانزياح في الدراسات الأسلوبية. مركز البصيرة للبحوث والاستشارات. ع5. الجزائر.

الرسائل الجامعية:

حسن. أيمن حسن (2012). الانزياح في شعر فايز خضور. رسالة ماجستير. إشراف: د. أحمد سيف الدين. جامعة حمص.

علوش. خالد. (2017م). الانزياح في شعر البحتري. رسالة ماجستير. إشراف: د. رئيفة السلومي. كلية الآداب. جامعة حمص.

المسدي. محي الدين حامد. (2018م). الانزياح في شعر النقائض عند جرير والفرزدق والأخطل. رسالة دكتوراه. إشراف. د. خالد الحلبوني. كلية الآداب. جامعة دمشق.