مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 14 العدد 2، 2017، ص ص 513- 542

الانزياح التّركيبيّ في لاميّة العرب للشّنفرى: دراسة أسلوبيّة

أحمد عبد الرحمن الذنيبات ورائد وليد جرادات *

تاريخ الاستلام 2016/5/31 تاريخ القبول 2016/8/4

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على ظاهرة الانزياح التركيبي في قصيدة لاميّة العرب بوصفها ظاهرة أسلوبية، وقد تناولت هذه الظاهرة من خلال ثلاثة محاور:

- التقديم والتأخير
- الحذف.
- الالتفات.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، في الكشف عن الملاحظ الأسلوبية الانزياحية، في المحاور أعلاه، وتحليلها وفق ما تتيحه الأسلوبية، من كشف لما بين المعيارية والانزياح من أثر واضح على القصيدة؛ من حيث الجمالية الشكلية، وكذلك البنية المعنوية، وتشكيل الرؤى الشعرية في القصيدة.

تمهيد:

يعمد الشعر إلى اجتياز المهمة الأولى للغة، والمتمثلة في التوصيل ولذا تميز الشعر بلغة خاصة تقوم على الاختلاف، والمغايرة؛ لتوفير الجمالية والمتعة واللذة للمتلقي أثناء قراءة النص، متأملاً في المفردة والتركيب والجملة متذوقاً للنّصّ، معيداً تشكيله في بنية لغوية وفكرية جديدة، من نتاج لغة مشتركة بين المنتج والمتلقي، تمتزج فيها الثقافة القبلية للمتلقي مع فضاءات المبدع المنتجة للنص.

ومن هنا يمكن القول: إن النص الأدبي" فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق يخصها ويميزها"[(1)]، ولا شك في أن هذا التميز في أسلبة الكتابة، أو النظم اللغوي، يحمل هموم الإنسان، والشاعر – منذ القدم –

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2017.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الطفيلة التقنية، الطفيلة، الأردن.

جاء حاملاً لهذا الهم، الذي يمر عبر مراحل عدة، فعقل الشاعر، مرجل يغلي فوق الواقع، بمستوياته المختلفة، من الهم الفردي والقبلي والقومي والإنساني، تنسكب في بوتقة الرؤيا، وتمتد إلى لحظة التنوير أو الولادة، لتذرَّ تلك الرؤيا؛ رؤيا العالم، في النص، والنص رؤيا فكرية وتعبيرية، تلج المسرح أمام المتلقي بثوب اللغة وروحها، واللغة هنا مستويات ودرجات، ونقصد بذلك التوظيف اللغوي الأسلوبي، والمبدع هو الأقدر على امتلاك اللغة، أو هو ساحرُ أداتُه اللغة، بمعياريتها وقواعدها، ولامعياريتها واختراقها وكل انحرافاتها، وربما كان هم الشاعر، اقتناص القارئ الضمني الذي يبقى نصب ناظريه، ولكن المبدع يأبى التقديم المباشر والمستهلك، إذ إن رسالته تحمل العقل الجمعي في موافقة الموجود والعادي والواقع أو معارضته والثورة عليه، ولذلك كله، تأتي الاختراقات والتجاوزات والانزياحات عن القاعدة والنسق المعهود في اللغة، لأن ما يُقدَّم يُغايرُ النسق المعهود في الحياة.

ويبدو أن هذا الخروج أو الانزياح يتأتى من خلال الأسلوب، فاللغة مشتركة وإذا كان علم اللغة "يدرس ما يقال، فإن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن"[2].

ومن هنا توجهت هذه الدراسة إلى الانزياح[3] بوصفه معياراً نقدياً، يمكن من خلاله الكشف عن جماليات النص، كما أن فهم ما في النص من انزياح، يفضي إلى فهم جوانية النص، وفهم بنيتيه الشكلية والمعنوية، ويحتاج ذلك إلى قراءة النص "قراءة استبطانية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادراً على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطةً على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة"[4] ويتأتى ذلك من اعتماد الانزياح على الخفاء والتجلي، فكلما ضربت اللغة في الخفاء من غير تعمية – دخلت في باب اللغة الشعرية، وخرجت من اللغة المستهلكة عند المتلقي، ومن ثم استحقت الوقوف منه؛ بل وأوقفته يرنو ويتأمل فيها، لما تقدمه من لذة فكرية ومتعة جمالية وتشويق للمتابعة، إذ تشكل باعثاً على التفتيش، والتفكيك، وما في نفس المتلقي من رغبة في كشف المخفي، وعزوف عن المكشوف والمعهود لديه.

ولذا يعمل الانزياح على خلق تعالقات جديدة تشي بالتمرد على اللغة المعيارية في سياق النص، لتعود وتلتئم في ذهن القارئ "فالنص الأدبي يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم الدلالات"[5]. وعلاوة على ذلك فإن النص الجاهلي " يكتسب ألقه ووهجه من كونه نصاً مراوغاً لا يفصح عمّا يريد بسهولة متناهية، ولذلك فإن هذه المراوغة تحتاج إلى أدوات ووسائل للوقوف على أبعادها وحدودها"[6].

ويبدو أن الانزياح إحدى أدوات تلك المراوغة؛ فهو "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال؛ رؤية، ولغة، وصياغة وتركيباً"[7]، ومنهم من عرفه "بأنه: يكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر"[8] وفي كلتا الحالتين نرى سمة مشتركة، وهي تجاوز المباشرة والتقريرية إلى المراوغة، واللغة التأثيرية الانفعالية.

وتعمد الدراسة إلى لاميّة العرب للشنفرى ميداناً للتطبيق، ولم يأت الاختيار من قبيل المصادفة، وإنما القصيدة وما اتصفت به من انزياحات تركيبية؛ هو السبب الذي دفع الباحثين لاختيارها، كما أخذت حيزاً واسعاً من اهتمام الشراح[9] ربما لم يشاركها فيه غيرها من قصائد الشعر الجاهلي، ولعل ذلك عائد إلى ما امتازت به من بنية شكلية معنوية أنتجها الانزياح.

الانزياح التركيبي:

من الممكن القول بأن ألفاظ اللغة ملك مشترك لناطقيها، وربما كان علماء اللغة الأكثر معرفة بتراكيبها ونظمها، ولكن الشاعر هو من حباه الله ميزة تجعله يفارق غيره تلك الموهبة، التي تتيح له مزج الفكر بالخيال والمعنوي بالمحسوس، لينتج لنا القصيدة، بكينونتها التي تشغلنا بنظمها تركيباً وبصورها خيالاً، ثم إذا جئناها ألفينا مفرداتها معروفة في أذهاننا ومعاجمنا وصورها قريبة بين أيدينا، وإذا ما حاولنا إيجادها استعصت علينا وأبت انقياداً لنا، وإذا ما كررنا فيها البصر، تكشف لنا سرّ الإعجاب ولغز المفاجأة، فذلك كله عائد إلى النظم بين المفردات، وتركيبها في الجمل وبنية البيت في القصيدة، وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك عند قوله "الألفاظ المفردة التي في أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضمّ بعضها إلى بعض، فيعرف ما بينها من فوائد، وهذا علم شريف وأصل عظيم"[10]. ومن خلال التركيب المفرداتي للشعر تحدث مفارقة النثر التوصيلي، ويمكن تسمية هذا الاختلاف بالانزياح التركيبي، الذي ظهر في لامية العرب بصور متعددة منها:

1. التقديم والتأخير 2. الحذف 3. الالتفات.

1. التقديم والتأخير:

تشكل هذه السمة إحدى أدوات الشاعر المتبعة في الارتقاء على اللغة المعيارية، وإحداث الغرابة ولفت انتباه المتلقي، وقديماً فطن العلماء لهذه السمة؛ يقول عبد القاهر الجرجاني: "ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[11].

وينظر ابن جني لهذه الخروجات على معيارية اللغة، بأنها شهامة وشجاعة لدى الشاعر حيث يقول: "ومتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات... فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته... إدلالاً بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه"[12].

ويتنوع التقديم والتأخير في الكتابة الفنية، يقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم، وذلك في العلاقة الإسنادية بين المفردات، والتنوع في هذا الضرب من الانزياح في لامية العرب، فمنه ما بين المفعول والفاعل والمبتدأ والخبر، والنواسخ واسمها وخبرها.

- المفعول وفاعله:

وفي مثل هذه الحالة، يتجاوز الشاعر القاعدة النحوية في ترتيب أركان الجملة، التي تأتي على النحو الآتي: (الفعل – الفاعل – المفعول به) ليقوم بتقديم المفعول به على الفاعل، ولعل ذلك عائد لرؤية الشاعر النفسية في ترتيب معانيه، ومنحها الرتب وفق ما يشغل خاطره، ووفق هذا يمكن فهم قول سيبويه: "يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم أعنى ببيانه وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم "[13].

ومما ورد في اللامية قوله:

وأعدَمُ أحياناً وأغنى وإنَّما ينالُ الغنى ذو البعدة المتبذِّلُ[14]

تم تقديم المفعول به (الغنى) للفعل (ينال) على الفاعل (ذو البعدة)، ولم يكن هنالك من عازل لفظي بين أركان الجملة الثلاثة، ولكن المدقق في صدر البيت، يتبين له أن الحديث دائر حول (العدم والغنى) ولذا جاء عجز البيت مفسراً قضية الغنى، والوصول للكمال فجاءت آلية الانزياح لخدمة الفكرة؛ فقدم المفعول به (الغنى) على فاعله، لأن الفاعل قد تتعدد مسمياته وآلياته في حين يبقى الغنى ضديد الفاقة والعوز والعدم، وهو ما يشغل نفس الشاعر ولذا منحه رتبة على الفاعل، ويظهر أثر الانشغال النفسي الداخلي للشاعر في مثل هذا النمط الانزياحي في قوله:

ولَيلةِ نحسٍ يصطلي القوسَ ربُّها وأقطعَهُ اللّاتي بها يَتنبلُ[15]

قدم المفعول به (القوس) وجاء بين الفعل (يصطلي) والفاعل (ربها)، ونلحظ ضمير الهاء العائد على المفعول به، وهذا كله عرض بين- ولكن التعداد المفرداتي للبيت يظهر التبئير حول القوس، فالشطر الثاني يرتبط بكامل مفرداته أسماء وأفعالاً وحروفاً بالقوس؛ فالواو في وأقطعَه، تعطف الأقطع على القوس والأقطع هي السهام المستخدمة في القوس، واللاتي جاءت صفه للأقطع و(بها) تتعلق بالسهام والجملة الفعلية في (يتنبل) ترتبط كذلك بالقوس، وكذلك في الشطر الأول فـ (يصطلي) يتحقق فعل الاصطلاء فيها، بالقوس. ثم ربها الفاعل للاصطلاء تتحقق فاعليته في القوس بدليل الضمير (الهاء) العائد عليها، ومن هنا فإن القوس الممثل للسلاح الفردي وآلة

القنص قبل هذه الليلة، تتحول إلى وسيلة (على المستوى اللغوي) للتدفئة، وفي البعد التأويلي للمدلول الشعري، تتموضع علامة سيميائية، دالة على شدة تلك الليلة ببردها ونحسها ليضحِّي بأعظم ما لديه اتقاء شرها، فيشكل القوس قرباناً يقدمه بين يدي الظلمة والنحس والبرد، ليحقق النجاة, وبهذا الفهم يمكن تفسير هذا الانزياح، الذي حدث فتقدم المفعول به رتبة على فاعله إذ الترتيب القاعدي للبيت كالآتي: وليلة نحس يصطلي الرب قوسه وأقطعه...، مثل هذا الضرب من الانزياح نجده في الأبيات رقم (22- 28، 30- 36).

الفعل – والفاعل: وقد يحدث التقديم والتأخير بين الفعل وفاعله، حيث يتقدم الفاعل على فعله مما يشكل انقلاباً في الجملة من فعليه (فعل + فاعل) إلى اسمية (مبتدأ+ خبر)، وإذا اتسمت الجملة الفعلية بالحركية فإن الاسمية تنتج الثبات، ولا نقصد به الجمود، وإنما تبدأ بالمركز أو القطب الرئيس الذي تصدر عنه الحركة أو تدور في قطبه، وهو بذلك " لا يكسر قوانين اللغة المعيارية بل يبحث عن البديل، ولكنه يخرق القانون بما يعد استثناءً نادراً"[16].

يقول الشنفرى:

وتشربُ أسآري القطا الكدرُ بعدما سرتْ قرباً أحناؤُها تَتَصَلْصَلُ[17]

فأصل الجملة الأخيرة في عجز البيت (تتصلصل أحناؤها) جملة فعلية، فعمد الشاعر إلى تقديم ما رتبته التأخير، لتتحول الجملة من فعلية إلى اسمية (أحناؤها تتصلصل)، والأحناء جمع حنو وهو الجانب، والتصلصل؛ أخذ من الصلصال أي الفخار، والمعنى أن جوانبها –أجوافها- أخذت تصدر صوتاً كصوت قرع الفخار، لشدة ما تعاني من الظمأ، وبما أن المقصود هو التعبير عن الظمأ، فلا بد من الاهتمام بمصدر الصوت لا بنوعه ومن هنا جاء تقديم الفاعل ليتحول إلى مبتدأ، مركزاً للجملة يُخبر عنه، فهو مصدر الصوت، وإلا فإن مصدر الصوت يكون عادة من الأفواه، الذي تمثله المناقير في الطيور، والتعبير عن العطش يكون بالحديث عن الأحناء، جوانب الجوف.

وثمة مثل آخر يظهر نكتة الانزياح التركيبي في تقديم الفاعل على فعله في قول الشنفرى:

ويوم من الشعرى يذوب لعابُهُ أفاعيه في رمضائه تتململُ[18]

والشاهد في الشطر الثاني، والكتابة المعيارية له تكون على النحو الآتي (تتململ في رمضائه أفاعيه) فلما أحدث هذا التقديم والتأخير انقلبت الجملة من جملة فعلية إلى اسمية، مع وجود الاعتراض بينهما، وعند إعادة النظر يتبدى لنا مكمن السر، والمتعلق في صدر البيت، إذ يرمي الشنفرى إلى الكشف عن شدة حرارة ذلك اليوم، الذي شبه كثافة سرابه باللعاب الذائب، وإذا سألت ما علاقة هذا بتأويل الشاهد؟ قلنا بأن الأفاعي عرفت بشدة احتمالها للحرارة، ومع هذا

فهي لا تحتمل حرارة ذلك اليوم، ثم قدمها في الرتبة، وأخّر ما حقه التقديم؛ إذ يفجأ المتلقي في المبتدأ ثم هو- المتلقي – يبحث شوقاً عن خبر هذا المبتدأ الذي فاجأه، فتكتمل الصورة لديه كما أرادها الشاعر.

وربما كانت اللهفة في تقفي القافية بين المتاح من المفردات هو الباعث لهذا الانزياح أو الداعم له – على أقل تقدير" فتأثير القافية مثلاً لا يقف عند حد النظام الموسيقي الصوتي، وإنما نجده وثيق الصلة بالنظم الصرفية والنحوية والأسلوبية وحتى بمعجم الشعر وكلماته"[19]، ولعل هذا ما يفسر الانزياح الذي يحدث التبديل بين المفردات مكانياً كقوله في اللامية:

ولولا اجتنابُ الذأمِ لم يُلفَ مشربٌ يُعاش به إلا لديَّ ومأكلُ[20]

فثمة تبديل بين عروض البيت (مشرب) مع ضربه (مأكل) حيث الاعتقاد بأن الأكل هو الأقرب للمعاش- في الذهن – من المشرب، ونرى أنه قريب مما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى "ومن رحمته جعل لكم الليل والنهار لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله"[21] فالسكن والسبات مختص بالليل، أما ابتغاء الفضل، من عمل وانتشار فهو في النهار، ونرى أن توزيع الشنفرى للمفردات في هذا البيت جاء موافقة لبنية القافية اللامية فأخر (المأكل) وقدم المشرب، كما نلحظ ما بين المفردتين من توازٍ في الإيقاع مأكل - ب - ومثلها مشرب - ب - فلم يبق من داع سوى القافية.

- المبتدأ والخبر:

يبدو أن المبتدأ أخذ اسمه من الابتداء به، ثم يؤتى بالخبر، ليخبر عنه، وهذا من فائض القول- فالقاعدة المعيارية تقدم المبتدأ رتبة على الخبر، لأنه محور الحدث، وحوله يكون الحديث. وإلى هذا أشار عبد القاهر الجرجاني حين قسم التقديم والتأخير إلى قسمين جعل أولهما تقديماً يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التأكيد على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول الذي قدمته على الفاعل[22]. إذاً لنية قائمة على الإبقاء على الرتب والمسميات، ولا تغيير على الحكم الإعرابي، ولا على المسميات، سوى أن تشير إلى ما قدمت، وما أخرت، فما العلة إذن في التقديم والتأخير؟! قد يذكر بأنه الاهتمام والعناية بالمقدم على المؤخر، وهذا مما يُقلل من شأنه الجرجاني ويستنكره[23] فلا بد من مسوغ يظهره السياق في كل حالة من حالات التقديم والتأخير. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا التقديم لا يحدث خرقاً للقاعدة المعيارية، بمعنى الذي يدل على مخالفة ما هو معهود عند العرب الصرحاء – أهل اللغة – ولذا جعلوه وجوباً في بعض الحالات[24] ومع هذه الحالات أو العلل فإن الشاعر لا يلجأ إلى هذا الانزياح إلا وفي قريحته ما يدعوه لذلك الاختيار في النظم من بين ما هو متاح.

وقد ورد غير مثال على ذلك في لامية الشنفرى مثل قوله:

وفي الأرضِ منأى للكريمِ عن الأذى وفيها لمن خاف القلى مُتعزّلُ[25]

يظهر تقديم الخبر وتأخير المبتدأ مرتين في البيت، تقدم الخبر في مفتتح صدر البيت (وفي الأرض) وتلاه المبتدأ (منأى) والمرة الثانية في مفتتح العجز متمثلاً بشبه الجملة (وفيها) وتبوأ المبتدأ موقع الضرب من البيت في قوله (متعزل)، فالكتابة المعيارية للبيت، تكون على النحو الآتي: (ومنأى للكريم في الأرض عن الأذى ومتعزل فيها لمن خاف القلى) وبعد توضيح الكيفية للبيت، يأتي السؤال لماذا؟ وهنا نقول علينا تجاوز فكرة الرخصة أو التستر خلفها، وأقصد - رخصة وجوب تقديم الخبر والمتمثلة في كونه شبه جملة والمبتدأ نكره -علينا تجاوز ذلك؛ لعلمنا بالانفتاح المفرداتي أمام الشاعر عند الاختيار، لو أن الأمر يختصر في قضية تقديم وتأخير، ولكن الشاعر لا ينظر للأمور من منظارنا، وهو في حلٍّ مما يشغلنا، إذ من شعره استقرئت القواعد وتموضعت المعيارية، ومن خلال تعالق هذا البيت مع النص تتفتح أفق التلقي وتتضح سنن الكلام، وعلل الاختيار، فالبيت – قيد الدراسة – يأخذ الترتيب الثالث بين أبيات القصيدة، فهو من المقدمة، وفهم الترتيب والبنية فيه، يتأتى من موضعته وتعالقه وفق دائرة المعنى والفكرة من هذه المقدمة، فقد جاء البيتان السابقان له بإعلان الشاعر الخروج عن قومه ودعوتهم للتنبه من الغفلة، إذ تكشفت الحال، وهذان الأمران يستوجبان أمرين؛ الأول إلى أين الخروج؟ والثاني إلى من؟ وفي هذا المقام ينفرج النص عن الإجابة، وبما أنه نص شعري فإن الإجابة لا تحصر ولا تثبت؛ وإنما تنفرج على انفتاح جديد ويتمثل في الخبر قوله (وفي الأرض) فالخبر المتقدم هنا يكتنه إجابة عن السؤال الأول الضمني ولأنه يحتوي المبتدأ (منأى) ومن ثم فإن الخبر الثاني (فيها) متضمن في الخبر الأول من جهتين الأولى أن الواو جاءت عاطفة والثاني الضمير العائد على (الأرض)، ولما كان الأمر كذلك فقد تقدم الخبر الثاني على مبتدئه (متعزل) وكلا المبتدأين تضمنهما الخبر الأول في قولنا:

(وفي الأرض منأى ومتعزل للكريم ولمن خاف القلى).

الخبر الأول -----> (في الأرض) -----> منأى -----> عن الأذى

الخبر الثاني -----> (فيها) -----> متعزل -----> لمن خاف القلى

والتأطير الآخر يظهر سيميائياً من خلال افتتاح البيت بالخبر الأول (وفي الأرض) وختمه بالمبتدأ الثاني (متعزل) ولا نغفل عن الإشارة إلى متطلبات القافية، ودفعها لتحقيق الانزياح في الجملة الثانية حيث تأخر المبتدأ (متعزل) ومما يؤكد مركزية الخبر الأول (في الأرض) في هذا البيت تكراره خبراً مقدماً في البيت الذي يليه، في قوله:

لعمرُكَ ما في الأرضِ ضيقٌ على امرئ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ[26]

ولم يؤكد فكرة المركزية بتكرار الخبر المقدم (في الأرض) على مبتدأ (ضيق) في هذا البيت فقط، بل سبق الخبر بالقسم الذي يعني تركيز الشاعر عليه كمفتاح للطروحات في البيتين الأول والثاني، ولذا لجأ إلى هذه الأسلبة، إذ الترتيب المعياري للشطر على النحو الآتي (لعمرك ما ضيق في الأرض على امرئ) إذ المقصود بالنفي الضيق ولا يخص الأرض، ويأتي الشطر الثاني من هذا البيت، استدارة مرآتية تتضمن البيت السابق مع الشطر الأول من هذا البيت، فنفي الضيق يتحقق في اتساع (في الأرض) الخبر المقدم، والاتساع يتحقق بمفتتح العجز المتمثل في الفعل (سرى) والذي يعني السير ليلاً، وفيه تتحقق حركية الحركة - مع ما فيه من مصاعب – فهو أفضل منه في النهار- وعلى وجه الخصوص، إذا اعتمدنا الإشارة في البيت الثاني (والليل مقمر) ثم إن هذا الفعل (سرى) يتضمن ضميراً (هو) يعود إلى (امرئ) عروض البيت وهو نفسه (الكريم) و(من خاف القلى) في البيت الذي يسبقه، وثمة حالان في عجز البيت نفسه يرتبطان بهذا الضمير (هو) في الفعل (سرى) والحالان هما (راغباً) و (راهباً) وهو تأطير للانفتاح المطلق – الذي أشرنا إليه في تحليل البيت السابق – فالحال الأولى (راغباً) تتضمن الشطر الأول من البيت السابق أعني (الكريم عن الأذى) والحال الثانية (راهباً) تتضمن المعنى في الشطر الثاني (لمن خاف القلى) ونحن في غنى عن تفسير ارتباط الكرم مصدر (كريم) بالرغبة، وارتباط الخوف مصدر (خاف) بالرهبة.

وثمة انزياحات في القصيدة من نمط تقديم الخبر وتأخير المبتدأ وقعت في الأبيات رقم (5-14، 64).

- تقديم خبر كان على اسمها:

ترمي لغة الشعر إلى تحقيق الجمالية، وتحقيق الدلالة بأسلوب خاص، ولذا خرجت على معيارية اللغة، فإن "تحريك كلمة أفقياً إلى الأمام أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في خروج اللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[27] وفي مثل هذا المعنى جاء تقديم خبر كان على اسمها في اللامية في قول الشنفرى:

وما ذاكَ إلا بسطةً عن تفضلٍ عليهم وكان الأفضلَ المتفضلُ[28]

وتفسير جمالية تقديم الخبر، يأتي من وجهين، الأول: يتضح من فهم البنية المعنوية للمبتدأ (المتفضل) والخبر (الأفضل)، فالمبتدأ (المتفضل) وإن أفاد معنى صاحب الفضل، إلا انه يعني مدعي الفضل، فقدم عليه الخبر الذي يقطع الشك في إعلانه اسم التفضيل (أفضل) – (أفعل) ومقدماً (أل) التعريف موقناً له بالصفة (الأفضل) – (الأفعل). ومن جهة الارتباط بالسياق فإن

البيت – محل الدراسة – يأتي قفلة لما ورد من معانٍ مسرودة في الأبيات السابقة، فمنذ تحوله عن (بني أمه) إلى عالم الحيوان ووصفه لهم، ثم خروجه عليهم أيضاً في البيت السابع (.. غير أني.. أبسل) ثم البيت الثامن (وإن مدّت الأيدي...) حتى صدر هذا البيت (وما ذلك إلا بسطة..) يأتي الشاهد كنتيجة للحوارية الذاتية، أو خاتمة للسرد، وكان الأفضل المتفضل؛ فالخبر (الأفضل) إقرار الأفضلية لذاته عن كل ما سبق الحديث فيه.

ونجد مثل هذا التقديم في البيت العاشر، مع تقدير (ليس) في قوله: "بحسنى ولا في قربه متعلل" أي (وليس متعلل في قربه)[29]، وربما سوغت القافية ذلك، وكذلك يرد التقديم والتأخير في البيت السادس عشر في قوله" يظل به المكّاء.... ".

2- الحـذف:

إن الأصل في الكلام، حضور الأطراف فيه، لتأدية المعنى المراد، ولكن المرسلين للكلام ليسوا سواء، والانزياح لغير القاعدة، يكون لغاية مرجوة من الحذف، والحذف "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[30]. فالحذف إحدى الآليات التي يلجأ إليها المبدع في توفير أفق التوقعات؛ مشركاً القارئ في عملية إعادة إنتاج النص في خلق المتعدد من التأويلات – أحيانا- للمتلقي الواحد، علاوة على التغاير في التأويل مع التغير في الثقافات القبلية المتعددة والمتباينة بتعدد المتلقين، وقد تتجاوز عملية الإشراك إلى الإقحام وتبني الآراء حتى في المسائل النحوية، وذلك واضح في تعدد المدارس النحوية، وتقدير المحذوف وتأويله.

وتكثر مواطن الحذف في لامية العرب؛ بين المسند والمسند إليه والتوابع، وتعمد الدراسة إلى تقديمه مقسما على أنواعه:

- حذف المبتدأ

تتشكل الجملة الاسمية من المبتدأ والخبر والأصل وجودهما معا في الجملة، ولكن اللغة الفنية تعمد إلى الانزياح – أحيانا - بحذف أحدهما لنكتة تكمن في السياق الذي ترد فيه، أو لغاية يقصد إليها المبدع، ومما ورد في اللامية قوله:

ولي دونكم أهلونَ سيدُ عملسٌ وأرقطُ زهلولٌ وعرفاءُ جيألُ[31]

والشاهد في الشطر الأول من البيت فقد وقع قوله: (سيد عملس) خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هم) أي هم سيد وأرقط وعرفاء[32] ولعل مسوغ ذلك ما سبق الخبر من قوله (أهلون) قاصداً بها تلك الوحوش الثلاثة، منزلهم منزلة الأهل الحقيقيين[33]، فاستغنى عن الإشارة بالضمير

(هم) الواقع موقع المبتدأ تقرباً أو إشعاراً بالقرب النفسي، ويشير إلى ذلك الحالة النفسية، التي بادر فيها الشاعر مخاطبة قومه، ويتكرر مثل هذا الحذف في الأبيات رقم (11، 14، 25، 52، 57، 58، 59) وثمة حذف للمبتدأ يتصدر الأبيات مثل قوله: (أديم مطال الجوع...) بيت رقم (21) ومثله: (هتوف من الملس... بيت رقم 12) وكذلك قوله (طريد جنايات... بيت رقم 45)

وثمة حذف للمبتدأ في "القطع والاستئناف" في قوله:

ولولا اجتنابُ الذأمِ لم يُلفَ مشربٌ يُعاشُ به إلا لديّ ومأكلُ[34]

وهو من المواقع التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في قوله: "من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ، القطع من الاستئناف"[35] أي: (إلاّ هو لدي..).

- حذف الخبر

ودواعي حذف الخبر ليست ببعيدة مما يتعلق بالمبتدأ، ولا بد أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف[36] ومما ورد فيه حذف الخبر قول الشنفرى:

ولا خالفٍ داريةٍ متغزّلٍ يروحُ ويغدو داهناً يتكحّلُ[37]

والشاهد في قوله (يروح) فإذا عملت ناقصة فإن اسمها ضمير تقديره (هو) وخبرها محذوف دلّ عليه خبر يغدو[38] (داهناً) وتقدير القول: (ويروح داهناً ويغدو داهناً).

وتذكرنا قيمة الحذف بالمتلقي ودوره في تفعيل المعنى في النص، بعد أن تتحقق له المشاركة، وفي البيت الآتي يتضح مشاركة المتلقين من حيث توجيه الشاعر الخطاب للمتلقي من خلال القسم، يقول:

لعمرُكَ ما في الأرضِ ضيقٌ على امرئٍ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ[39]

وهذا القسم الذي توجه فيه الشاعر إلى المتلقي يشكل مبتدأ خبره محذوف تقديره (قسمي) أي (لعمرك قسمي ما في...) والمبتدأ دال على خبره المحذوف المتضمن له. وثمة مثال آخر على حذف الخبر في اللامية جاء في قول الشنفرى:

ولولا اجتنابُ الذأم لم يُلف مشربٌ يُعاشُ به إلا لديَّ ومأكـلُ[40]

والشاهد في قوله (لولا اجتناب الذأم) والمحذوف هو خبر (لولا) وتقدير الكلام (لولا اجتناب الذأم موجود) فتقدير الخبر هو (موجود)، فدخول (لا) على (لو) أوجب رفع ما يليها من اسم، واثبات خبرها جائز، ولكنه يحذف لطول الكلام بلولا والاسم المرفوع بعدها وبجوابها، فلزم الحذف[41].

- حذف الفاعل:

ويكثر حذف الفاعل في اللامية مع الفعل المبني للمجهول حيث ينوب المفعول به – في المعنى – عنه ويعرب نائب فاعل، وندرك في مثل هذا السياق ضرورة الحذف، إذ ظهوره يبطل التركيب نحوياً، ويحرم المتلقي من حسن الكلام ورونقه، ويمنع عنه المشاركة والتأويل ويغلق النص، كما أن علات حذف الفاعل مع الفعل المبني للمجهول تتعدد وتتباين منها عدم ذكر الفاعل تحقيراً له كقول الشنفرى:

وأطوي على الخمصِ الحوايا كما انطوتْ خيوطةُ ماريَ تُغارُ وتُفتلُ[42]

فقد حذف فاعل الفعلين (تُغارُ وتُفتلُ) ولتقدير الفاعل هنا، يتوجب الإشارة إلى ما في البيت من صورة تمثيلية؛ المشبه فيها صدر البيت، والعجز مشبه به، ثم إن مفتتح البيت (وأطوي) معطوف على البيت السابق (وأستفّ..) فالأمر يتعلق (بالخمص) الجوع؛ القطب الذي يدور حوله البيت والبيت السابق، فشد الخيوط وإحكامها صورة للبطن الضامرة والأمعاء الفارغة المشدودة، وكل ذلك صبر من الشاعر على الجوع، فحقر الجوع وأضمره دون ذكر.

وقد يحذف الفاعل تعظيماً له ورفعه عن الذكر في مقام ما، كقوله:

ولولا اجتنابُ الذأْم لم يُلفَ مشربٌ يُعاش به إلاّ لديَ ومأكلُ[43]

فيجنب الشاعر نفسه المذمة، فالترفع عن كل مأكل أو مشرب قد يجره إلى الرذيلة، فجعل الفعلين (يلف ويعاش) في صيغة المبني للمجهول حتى لا تقترن به عند بنائها للمعلوم ولذا حذف الفاعل فيهما[44] وقد يكون حذف الفاعل بسبب الاهتمام بالمفعول، فيحدث الشاعر الانزياح بحذف الفاعل وإقامة المفعول مكانه وقد يكون ذلك مراعاة لغرض السامع؛ قول الشنفرى:

هتوفٌ من الملسِ المتونِ يَزينُها رصائعُ قد نيطتْ إليها ومحملُ[45]

يدور اهتمام المتلقي حول القوس، الصفراء الهتوف ولا يهمه ما علق بها ورصعت به[46] ولذا أخفى الفاعل مُحلاً المفعول محله، ويتكرر ورود المبني للمجهول وحذف الفاعل وعلله في اللامية ويطول الحديث فيه ولذا نشير إلى وروده في الأبيات الآتية أرقامها: (53،45،14،8،2).

- حذف القسم:

والقسم يلمح في السياق وإن حذف، وقد يبرز الدور الأسلوبي لبعض العناصر اللغوية بحذفها أكثر من ظهورها[47] واكتشاف العنصر المحذوف من قبل المتلقي تشعره بنشوة، تدفعه للبحث عن متعلقاته، من إعادة تشكيل النص، وهذا ما يشعره بالمشاركة في البناء ولذة القراءة.

ومما ورد فيه حذف القسم في اللامية قوله:

فإن تبتئس بالشنفرى أمُّ قسطلٍ لما اغتبطتْ بالشنفرى قبلُ أطولُ[48]

والشاهد في قوله (لما اغتبطت بالشنفرى) والتقدير (والله لما اغتبطت...) ومثل ذلك الحذف في قوله:

فقالوا لقدْ هرَّت بليلٍ كلابُنا فقلنا أذئبٌ عسَّ أم عسَّ فرعلُ[49]

فاللام في (لقد) جواب قسم محذوف، أي (والله لقد هرت..) ويلحظ أن الحذف من أدوات الإيجاز التي تساعد على الخفة في القول، والقسم فيه ثقل التعظيم الذي يصاحبه حركة الخفض مما يتطلب الوقفة التي لا تتناسب مع الحديث عن خفة حركة الشنفرى التي حيرت القوم، فلم يضبطوا سببها.

- حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه:

ورد حذف الموصوف في غير موضع من اللامية من ذلك قوله:

وآلفُ وجهَ الأرضِ عند افتراشها بأهدأَ تنبيه سناسنُ قحَّلُ[50]

قوله في عجز البيت (بأهدأ تنبيه..) فأهدأ صفة المحذوف قامت مقامه؛ والتقدير (بمنكب أهدأ) أي ثابت، وقد تكرر حذف الموصوف في الأبيات الآتية أرقامها: (63،23،22).

- حذف المضاف إليه:

وربما تزيد أهمية الحذف، عندما لا يورد المبدع ما ينتظر المتلقي من ألفاظ يكتنفها السياق ضمناً، ولما حجبت عن المتلقي فإنها تحدث عصفاً ذهنياً وشحنة فكرية توقظ ذهنه، وتدفعه لتخيل المقصود، وفي الجانب الآخر علينا التنبه إلى عدم فساد المعنى أو التركيب، فالحذف لا يحسن في كل حال، ولا بد أن يتحوط المرسل لوضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيُّله[51].

ولا يعدم الباحث أمثلة على حذف المضاف إليه في لاميّة العرب، من ذلك قوله:

وكلُّ أبيٍّ باسل غير أنَّني إذا عرضتْ أولى الطرائدِ أبسلُ[52]

والشاهد في قوله (وكل أبيُّ باسلُ) والتقدير (وكل واحد أبي باسل) حذف المضاف إليه، مريداً له ويبقي حكم الإضافة وهو تعريف (كل) يؤيد ذلك، قولهم جاءني القوم، كل راكباً، ورأيت كلاً مصلياً، فنصب الحال عن كل في الحالين جميعاً، وذهب أكثر الناس إلى امتناع دخول الألف واللام على (كل) لأن الإضافة مقدرة فيه حكماً[53] وهناك حذف لإضافة لفظية مقدرة في البيت الثاني عشر والشاهد فيه قوله: (هتوف من الملس المتون) والتقدير (من الملس متونها)[54].

- حذف المضاف:

حذف المضاف في اللامية لقيام المضاف إليه مقامه، من مثل قوله:

إذا الأمعزُ الصوانُ لاقى مناسمي تطايرَ منه قادحٌ ومفللُ[55]

والتقدير (إذا الأمعز ذو الصوان) فالصوان صفه للأمعز ولا يصح هذا إلا بتقدير المضاف المحذوف (ذو) لتربط بين الصوان والأمعز، إذ ثمة تغاير بينهما فالأمعز: الأرض، والصوان: الحجارة، ولا تكون الحجارة صفة للأرض دون أن نربط بينهما بالمضاف المقدر فنقول (ذو الصوان) أي الأمعز ذو الحجارة[56] ومن حذف المضاف قوله:

كأنَّ وغاها حجرتيْهِ وحولها أضاميمُ من سفرِ القبائلِ نُزَّلُ[57]

والشاهد يتوزع في البيت لامتداد المعنى بين صدر البيت ومفتتح عجزه، والتقدير هو (كأن وغاها... صوت أضاميم...) فالتشبيه الوارد في البيت – على الظاهر – (بين وغاها وأضاميم) وهذا لا يستوي فيه المعنى، إذ (وغاها) تعني أصواتها وجلبتها، وأضاميم جمع إضمامة أي تجمع القوم إلى القوم ينضم بعضهم إلى بعض، ومن البين الواضح انعدام وجود الشبه بين وغاها وأضاميم، وإنما الشبه يحصل بين صوت القطا (وغاها) المجتمع من شتى الأماكن، وبين صوت الأضاميم أي صوت الأقوام المجتمعة على منهل الماء أيضاً. ومثله ما ورد في البيت رقم (40).

3- الالتفات:

لا يفتأ الشاعر يداخل وينوع في آليات الانزياح، ويشكل الالتفات إحدى هذه الآليات، وتمتدّ غايتها من جمالية التنويع إلى التشويق، وتوتير أفق التوقع لدى المتلقي، من خلال حراكية الأسلوب والتبدل والانتقال من حالة إلى حالة ومن شكل إلى آخر.

وفي هذا المعنى ورد قول الزمخشري: "والكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن طريقة إلى نشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[58] ولا يعني هذا أن الهدف الوحيد من الالتفات، تحقيق التنميق الأسلوبي، أو إثارة نشاط المتلقي، وإنما يكشف أيضاً عن "كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة"[59] ويتجلى الانزياح في النص، من خلال "تحول الأفعال وأزمنتها أو الضمائر بين الإفراد والجماعة أو الحضور والغياب"[60].

وندرس الالتفات في محورين: - الالتفات في الضمائر. - الالتفات في الصيغ.

- الالتفات في الضمائر:

ونبدأ بتحول الضمير من صيغة المفرد إلى الجماعة والتحول من المتكلم إلى المخاطب والغيبة أو العكس، يقول الشنفرى في مطلع اللامية:

أقيموا بني أمي صدورَ مطيّكم فإنّي إلى قومٍ سواكم لأميلُ[61]

تتلبس ظاهرة التفات الضمائر في هذا البيت ما يشبه نوعا من الحجاجية يديرها الشاعر، موجها الخطاب إلى قومه، يظهر ذلك في مفتتح البيت من خلال إسناد فعل الأمر إلى ضمير الجمع المخاطب (أقيموا) ولتحديد كنه الضمير ينسب القوم إلى أمه (بني أمي) – (أنا) ولتتحقق الفائدة في الجملة يأتي بالمفعول (صدور) ليضيفها إلى (مطيكم) وتشكل إضافة مطي إلى ضمير الجمع المخاطب التفاتاً آخر؛ من المتكلم إلى المخاطب و(الفاء) في بداية العجز تربط بين الشطرين بمعنى التعليق، وتنبه أن ما قبلها علة لما بعدها، ويؤيد ذلك وقوعها في جواب الشرط[62].

ونخلص من هذا إلى الربط بين الشطرين، والتحول من الشطر الأول إلى الثاني بالالتفات من ضمير المخاطب في (مطيكم) إلى المتكلم الواقع اسم إن (إني) وهذا الالتفات يحمل إعلانا آخر – بعد تنبيه قومه- وهو عزم الشاعر على الرحيل والفراق، ويؤكد هذا الإعلان والقرار بالتفات جديد، يوظف فيه ضمير الجمع الغائب المتمثل في (قوم) نكرة (هم) ويتلوه التفات إلى ضمير المخاطب الجمعي في (سواكم) ويختتم بالعودة إلى ضمير المتكلم في الفعل (أميل) أنا، ويتضح الالتفات في الخطاطة الآتية:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل

أنتم -----> أنا -----> أنتم أنا ----> هم ----> أنتم ----> أنا

يشكل هذا البيت مفتتح القصيدة أو عتبة النص، وبنية الالتفات فيه تمثل البنية المعنوية للقصيدة ثلاثية الرؤوس والتي تمثل قضية الشاعر؛ خلافه مع قومه وعدم الاطمئنان لجانبهم، ثم خروجه إلى قوم آخرين وعالم آخر، لذا جاء نكرة دون تعريف أو إضافة؛ فمثّل عنه بضمير الغائب (هم) وبتركه الإفصاح عنهم في هذا المفتتح، يدفع المتلقي للمتابعة بحثا عن هذا الإيحاء غير المكشوف، ولا نقصد بذكر هذه الثلاثية أن القصيدة لا تحوي غير هذه الضمائر؛ وإنما نشير بها إلى القطب الرئيس الذي قامت عليه.

ويشير الإحصاء اليسير في هذا المفتتح؛ إلى تكرار ضمير المخاطب ثلاث مرات، وكذلك ضمير المتكلم، في حين لا يشير إلى الغائب سوى مرة واحدة، تلك التي عملنا على تجريدها من لفظ (قوم) وهذا يعني أن الإشكال القائم ينحصر بين الشاعر وقومه، أما من اختارهم فهم يشكلون

له جانب الألفة، والذي يتنامى ذكره كثيراً في حين يتلاشى أو يقل ذكر قومه أو الإشارة إليهم، وترتفع وتيرة الأنا التي توصلنا إلى سعي الشاعر وانشغاله في تحقيق الذات وسط ظروف صعبة.

وفي البيتين الخامس والسادس تظهر هذه الثلاثية بشكل أكثر وضوحاً ولإعلانه عن (هم – قوم) يقول:

ولي دونكم أهلونَ سيدُ عملسُ وأرقطُ زهلولُ وعرفاءُ جيألُ

هم الأهلُ لا مستودعُ السرِّ ذائعٌ لديهم ولا الجاني بما جرَّ يُخذلُ[63]

يبدأ بضمير المتكلم (لي) ثم ضمير المخاطب (كم) الذي يعني به قومه، ولكنه يضع حاجزاً بين الضميرين يتمثل في (دون) والتي تفيد القرب -أي: إنهم أقرب منكم- ثم يأتي ضمير الغائب (هم) مبتدأ محذوفاً " للخبر (سيد) أي: هم سيد وأرقط.. " ومع الضمير الغائب المقدر، إلا أنه يعلن عنهم بالأسماء الصريحة وهنا تتكشف الأمور؛ وأن الشاعر بان عن قومه وفارقهم وكشف عن البديل الذي وقع عليه الاختيار، وهم عالم الوحوش ومفارقة الإنسان، ويؤكد هذا الانتماء بإظهار ضمير الغائب الجمعي في بداية البيت التالي (هم الأهل) ويقدم أوصافهم، ولكن نفس الشاعر لا تطمئن إلى المساواة أو الانطواء والذوبان في الأهل الجدد، فلا بد من التميز وهذا ما تظهره بنية الالتفات في البيت السابع:

وكلُّ أبيٌ باسلُ غير أنَّني إذا عرضتْ أولى الطرائدِ أبسلُ[64]

وضمير الغيبة (هو) يتلبس قوله: "وكل أبي باسل" لأن التقدير: وكل واحد أبي باسل، فالإضافة مقدرة (أي كل واحد) فحذف المضاف إليه مريداً له وبقي حكم الإضافة وهو تعريف كل[65] وهو ضمير الغائب المرتبط بالمضاف والمضاف إليه المقدر (وكل واحد) وأعني بذلك أنه يشير إلى كل الوحوش التي ذكرها في البيت الخامس، ويكون الالتفات بالتحول لضمير المتكلم في أنني، وعلينا التنبه لما بينهما من استثناء منقطع في (غير) أي (لكن أنا أبسل منهم)[66] ويبرهن ما ذهبنا إليه، استمرارية الالتفات إلى ضمير المؤنث الغائب (هي) في قوله: (إذا عرضت أولى الطرائد) لتغلق الدائرة بالالتفات ثانية إلى ضمير المتكلم، الذي يحسر الأهلية لصالح الشاعر في أبسل.

ثم معركة أخرى مع عدو آخر وهو الجوع، يسهم فيها الالتفات في تحقيق الفوز للشاعر، يقول:

أديمُ مطالَ الجوعِ حتى أميتَهُ وأضربُ عنه الذكرَ صفحاً فَأَذْهَلُ[67]

ينطلق الالتفات من ضمير المتكلم أنا (أديم) والفاعلية في الفعل بينة، ويتكرر الضمير (أنا) في (أميت) ويحدث التحول عن قرب في نفس التركيب (أميته) إلى ضمير الغائب (هو) العائد على الجوع، ويعيد الكرة نفسها في الشطر الثاني حيث يضع ضمير الغائب بين ضميرين للمتكلم ليحكم النتيجة (أضرب) أنا (عنه) هو (أذهل) أنا. فتكون خطاطة الالتفات في البيت على النحو الآتي:

أنا ---> أنا ---> هو ---> أنا ---> هو ---> أنا

ويتجلى الالتفات في منافسة أخرى، يدخل الشاعر فيها سباقاً مع القطا من عالم الطير، ويصف ساعة الانطلاق بقوله:

هممتُ وهمَّتْ وابتدرنا وأسدَلَتْ وشمَّرَ مني فارطٌ مُتَمَهِّلُ[68]

يبدو أن اللعب على خط الالتفات هو قوام البنية المعنوية وكذلك الإيقاعية في هذا البيت أيضا، يفتتح السرد بـ (هممت) أنا ضمير المتكلم يتلوه بضمير المؤنث (همَّت) هي، ثم يحدث اندماجاً لم نره مع عالم الإنسان أو الحيوان في سابق أبيات القصيدة، ولعل ذلك عائد لتميز القطا في هذا الضرب من السباق، ولذا أدمج نفسه مع سرب القطا إيهاما للمتلقي بالمقاربة أو المساواة فيقول (وابتدرنا) (أنا -هي) نحن، ولكن الأمر لا يبقى على حاله، فليس من متسع أمام نفس الشاعر التي تطمح إلى تحقيق الذات في كل مقام، ومن هنا يُدخل الكلل إلى جناحها (وأسدلت) **هي** أي أرخت جناحها، ويستثمر الشاعر العازل الزمني في الإيقاع بين شطري البيت، ليجرد من نفسه غير واحد، ويكون الالتفات بأن ينيب ضمير الغائب مكان ضمير المتكلم؛ وشمر – هو – و(هو) هنا هي نفسها (أنا) في (مني) و(فارط) وإن استخدمت في الحديث عن الإنسان، كما في حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم): " أنا فرطكم.. " إلا أنها لازمت سرب القطا في الشعر الجاهلي، والفارط المتقدم عن السرب السابق له، (متمهل) (هو) تعود على (أنا)، " والمتمهل في الأمر من يأتيه على تؤدة"[69] ومفاد البيت أنني دخلت في سباق مع القطا – إلى مشرب الماء – فكلَّت وأرخت جناحها وخفت أقدامي فتقدمت، وعلى الرغم من أنني لم أبذل كامل طاقتي فقد سبقتها.

وتظهر خطاطة الالتفات الذي اكتنه المنافسة، التي حقق فيها الشنفرى الفوز على النحو الآتي:

هممتُ – همَت – ابتدرنا– أسدلت/ شمر ـ مني ـ فارط ـ متمهل.

أنا - هي - نحن – هي/ (هو- أنا الشاعر)– أنا- (هو – أنا الشاعر) ـ (هو – أنا الشاعر)

ومثل هذا التجديد المفضي لإقامة التناوب بين الضمائر؛ يتكرر في القصيدة من ذلك قوله:

طريدُ جنايات تياسرنَ لحمَهُ عقيرتَهُ لأيِّها حُمَّ أولُ[70]

وقبل الإشارة إلى حركة الالتفات في البيت لا بد أن نفطن لما يهوِّم في فكر الشاعر ويشغله، وقد ذكرنا أن الشاعر يسعى جاهداً لتحقيق ذاته، وهذا الأمر الذي لا يقرُّ في ذهن المتلقي الضمني - الذي هو الآخر يأخذ حيزاً من انشغال الشاعر – بعرض المواقف المهولة التي دخلها وتعرَّض فيها للخطر، وفي هذا البيت تكثيف للأحداث، ولِما ينتظره بسبب ماضٍ مملوء بالكوارث والمصائب، التي جرها على غيره والجنايات التي ارتكبها، ومن ثم فهو بوترها مُطارد لأخذ ثأرها منه.

ومرة أخرى نجده يجرد من نفسه شخصاً آخر يروي عنه بضمير الغائب هو – والرواية بضمير الغائب تمنح الراوي مسافة كافية عن المروي لإظهار الحيادية التي ترمي إلى إيقاع المتلقي في شباك الإيهام والتصديق بأن ما يحكى حقيقة واقعة، وكأنه يتحدث عن شخص آخر لا عن نفسه ويسير الالتفات على النحو الآتي:

طريد جنايات ـ تياسرن ـ لحمه ـ عقيرته ـ لأيها ـ حمّ

(هو الشاعر) ـ (هن ـ الجنايات) ـ (هو الشاعر) ـ (هو الشاعر) ـ (هو السهم) ـ (هو السهم)

(أنا الشاعر)-(هن الجنايات)- (أنا الشاعر)- (أنا الشاعر)- (هو السهم) - (هو السهم)

وعلاوة على ما قدم الالتفات من جمالية في البيت، فإنه أدخل المتلقي في شيء من الغموض أو الإبهام المحبب الذي يستدعي إعادة القراءة للقبض على المعنى في النص، ولعل هذا ما أشار إليه ابن الأثير ورفضه: توقف الالتفات عند مهمة التطرية والترويح عن المتلقي وجذبه[71] وثمة ملحظ آخر على عمل التناوب بين الضمائر دعا إليه المقام إذ يتحدث عن الجنايات، وهو مطلوب للآخرين (طريد) ومن ثم يستوجب الأمر التخفية وعدم الظهور والإعلان ومن أجل ذلك سلك في الحديث عن نفسه ضمير الغيبة، التي توحي بعدم المعرفة وتبعد الدلالة.

التفات الصيغ:

نقصد بالتفات الصيغ، التحول بالصيغ الزمنية للأفعال من الماضي إلى المضارع، ومن المعلوم إلى المجهول أو العكس في هذه التحولات الصيغية.

ويكثر هذا النوع من الالتفات في لامية العرب، ومنه قوله:

إذا زلَّ عنها السهمُ حنَّت كأنَّها مُرزأةُ ثكلى ترنُّ وتعولُ[72]

يبدأ الشاعر بيته في وصف القوس بـ (إذا) الشرطية ليتبعها بفعل ماض (زلّ) بمعنى انطلق أو خرج منها "و(إذا) ليست واقعة لاختيار، كما لو قلنا: إذا طلعت الشمس أكرمتك فطلوع

الشمس لا خيار فيه"[73] فالإكرام حاصل، وتعني أن الفعل الماضي –زلّ- يرتبط به الفعل الماضي (حنّت) إذ وقوعها حاصل لا خيار فيه وحتما على الحقيقة، زل ---> حنت ويأتي الالتفات إلى المضارع في الشطر الثاني وهو تمثيل أداته (كأن) – كأنها ليتحول القوس في ذهن المتلقي إلى (مرزأة) تعتادها الرزايا، ثم تكون خلاصة هذا الالتفات أن هذه القوس يكثر الرمي عنها، ومن ثم فصاحبها فارس فيكثر استخدامها، وتكون الموازاة بين الحقيقة والصورة متشكلة من الالتفات من الماضي إلى المضارع على النحو الآتي:

(زل – حنت) (السهم – المرزأة) (ترن – تعول)

(ماض – ماض) (التحول إلى الصورة – الحقيقة) (مضارع – مضارع)

وهذا النوع من الالتفات- أي من الماضي إلى المضارع- مكرّر في القصيدة ومنه:

فولَّيْتُ عنها وهي تكبو لعقرِهِ يُباشرهُ منها ذقونٌ وحوصلُ[74]

وتكون البداية – كما في البيت السابق – من الماضي (ولَّيْتُ) إلى المضارع (تكبو/ يباشر) ومثله أيضا:

إذا ورَدَتْ أصدرتها ثم إنّها تثوب فتأتي من تُحَيْتٍ ومن علُ

ماضٍ (وردَتْ) --- ماضٍ (أصدرتها) --- مضارع (تثوب) --- مضارع (تأتي)

نلحظ أن الالتفات من الماضي إلى المضارع يتبعه الشاعر بأكثر من مضارع واحد، ولعل ذلك عائد إلى همّة الشاعر التي تدفعه للأمام دوماً، متجاوزاً الماضي، ولا يعني هذا أننا لا نجد حركة الالتفات من المضارع إلى الماضي فمن ذلك قوله:

تنامُ إذا ما نامَ يقظى عيونُها حثاثاً إلى مكروهِهِ تتغلغلُ[75]

فالالتفاف - هنا – يبدأ من المضارع (تنام) ويتحول إلى الماضي (نام) ثم يستتبع التحولات إلى المضارع (تتغلغل) ومثله أيضا:

فإن تبتئس بالشنفرى أمُّ قسطلٍ لما اغتبطتْ بالشنفرى قبلُ أطولُ[76]

الالتفات: مضارع (تبتئس) ـــ ماض (اغتبطت)

ولكن ما يفهم من البنية المعنوية للبيت، هو قصد الشاعر إلى قلب معنى الماضي فيه (اغتبطت) إلى المضارع، إذ يستنكر عليها أن (تبتئس بالشنفرى) حيث حقق في الماضي (اغتبطت) ما يوجب عليها دوام الاحتفاء به وتجاوز لحظة الوهن والبؤس الحالية.

وقد يأتي الالتفات في صور أخرى حيث يكون التحول من الماضي المبني للمجهول إلى المضارع المبني للمعلوم كقوله:

وإن مُدّت الأيدي إلى الزّادِ لم أكنْ بأعجلهِمْ إذ أجشعُ القومِ أعجلُ[77]

يتجلى الالتفات هنا في التحول من الماضي المبني للمجهول (مُدّت) إلى المضارع المبني للمعلوم (أكُنْ) وثمة نكتة نود إيضاحها؛ وهي وقوع المضارع (أكن) بعد النفي، رده إلى الماضي (كنت)، وقد يحدث ذلك إشكالاً في الالتفات من حيث المعنى، نقصد الالتفات في الحركة من الماضي (مدت) إلى الماضي (كنت) ولكن ما نريد تأكيده هنا؛ أن عمل النفي (لم) يبطل في مثل هذا الموقع، وهو ممتنع، لوجود إن الشرطية (إن مدت – لم أكن) لأن حرف الشرط يفيد الاستقبال، وكذلك فإن (لم) هنا بمعنى (لا).

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن الالتفات لم يتوقف عند حد الزّينة أو الجاذبية في النص، بل له "أهمية كبيرة في تحقيق المعنى، ومنحه جماليات إضافية لا تتأتى له إن ظل الكلام يسير على خط ثابت لا يخرج عنه"[78].

الخاتمة:

وقبل الانتهاء من الدراسة لا بدّ من القول إن لغة الشعر، أو بشكل أدق، إن الشعر في توظيفه للغة ينحو منحىً آخر غير ذلك الذي يسلكه الكاتب في رسالته التوصيلية النفعية، إذ يميل الشاعر إلى الإيحاء والتأثير، لا إلى النصح أو التقرير، ومن ثم جاءت لغته مكثفة، يعتريها الكثير من الخروجات على المعيارية واللغة الاعتيادية، ولا نعني بذلك مخالفة القواعد، وإنما التوسع في استخدام أقصى ما في اللغة من طاقات يحتاج فيها إلى مخالفة خط سير الزمن الفيزيائي للجملة، ولذا ظهرت الاختراقات المتمثلة في التقديم والتأخير، والحذف والالتفات، وهي بمجملها من سمات الانزياح التركيبي، وتبين أن أثر ذلك يتجلى في جماليات البنية الشكلية للقصيدة، وانفتاح النص على أفق التوقعات لدى القارئ والتتبع الحثيث للرؤى، وإشراكه في التأويل من خلال التوقيفات التي تحدثها هذه الانزياحات، كما كشفت الدراسة عن حاجة القصيدة – لامية العرب – إلى دراسة الانزياحات الدلالية وغير اللغوية فيها؛ إذ تشكل بنية انزياحية اعتمدها الشاعر في التعبير عن رؤاه.

Structural Deviation in Laimat Al-Arab for Al-Shanfaraa: A Stylistic Study

Ahmad A. Althunebat and **Raed W. Jaradat**, *Department of Arabic Language and Literature, Tafila Technical University, Tafila, Jordan*

Abstract

This study addresses the phenomenon of structural displacement in the poem of Lamiyat Al Arab by Al Shanfara. Four aspects of this stylistic phenomenon are addressed:

- Advancement and deferment
- Ellipsis
- Tense and Pronoun shifting

The study used the analytical descriptive methodology to explore stylistic displacement in the aforementioned aspects, based on Stylistics. The aim is to show the clear influence of qualitativism and displacement on the poem in terms of its aesthetics, semantic structure, and poetic imagery.

الهوامش

1- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكية، دار القارئ العربي، الرباط، المغرب، ط1، 1985، ص6.

2- أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م، ص 40.

3- تعددت تسميات هذا المصطلح واختلفت، ولعل ذلك عائد إلى تباين اللغات التي أطلقت المسمى وكذلك الترجمات المتباينة، وكان المسدي ممن عمل على تتبعها في كتابه الأسلوبية والأسلوب ويحصي لها اثني عشر مسمىً: ("الانزياح، التجاوز" لفاليري، "الانحراف" لسبيترز، "الاختلال" والاك وفاران، "الإطاحة" لبايتار، "المخالفة" لتيري، "الشناعة" لبارث، "الانتهاك" لكوهن، "خروق السنن" لتودوروف، "العصيان" لارقون، "التحريف" لجماعة مو، ينظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط 5، 2007م، ص 100-101، وثمة مصطلحات أخرى يذكرها الربابعة كـ " التشويش، والبعد، والفارق، والخروج، والخرق، والابتعاد، والشذوذ، والتشويه، والمجاوزة،

والانتهاك، والنشاز، والاتساع" ينظر موسى الربابعة: الانحراف مصطلحاً نقدياً، مؤتة للبحوث والدراسات، م 10، ع 4، 1995، ص 145، وقد تتعدد المسميات عند الناقد الواحد ويقع ذلك في مؤلف واحد كما يشير الربابعة في المرجع السابق في الصفحة نفسها.

4- الربابعة، موسى: الانحراف مصطلحاً نقدياً، مؤتة للبحوث والدراسات، م10، ع4، 1995، ص154.

5- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة 1993، ص 14-15.

6- الربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار كندي، إربد- الأردن، 1998، ص6.

7- اليافي، نعيم: أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص92.

8- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص103. (والتعرف لـ< ريفاتير >).

9- ينظر العامودي، محمود محمد: شرح لامية العرب لعبد القادر بن عمر البغدادي، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، 2011م، م 13، ع 1 (8) ص 39-41.

10- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995، ص 391.

11- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 84.

12- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت 392 هـ): الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، د.ت، ط2، ج2، ص 392.

13- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج 1، ص 34.

14- الزمخشري، محمود بن عمر: كتاب أعجب العجب في شرح لامية العرب، مناظرة الأشغال بمصر، ط 3، ص 59. (اعتمدت الدراسة هذا الشرح مصدراً رئيساً، يشار إليه ب" شرح اللامية").

15- المرجع نفسه، ص 61.

16- الرواشدة، سامح: فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، الأردن، 1999، ص 121.

17- الزمخشري، شرح اللامية، ص 51.

18-المرجع نفسه ، ص 66.

19- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987، ص 119-120.

20- الزمخشري، شرح اللامية، ص 31.

21- سورة القصص الآية 73

22- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، ص 106.

23- المرجع نفسه، ص 108.

24- ابن هشام، عبد الله بن جمال الدين(761هـ): أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين، دار التراث العربي، بيروت- لبنان، ط8، 1986م، المجلد الأول، ص 149-151.

25- الزمخشري، شرح اللامية، ص 9.

26-المرجع نفسه ، ص 10.

27- عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط1، 1995، ص 161.

28- الزمخشري، شرح اللامية، ص16

29-المرجع نفسه ، ص 19.

30- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 170.

31- الزمخشري، شرح اللامية، ص 11.

32- العامودي، محمد محمود: شرح لامية العرب لعبد القادر البغدادي، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، 2011، م 13، ع 1(A) ص 48.

33- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

34- الزمخشري، شرح اللامية، ص 31.

35- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 147.

36- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، ج 2(د. ط) (د.ت) ص 268.

37- الزمخشري: شرح اللامية، ص 25.

38-المرجع نفسه، ص 25.

39-المرجع نفسه، ص 10.

40-المرجع نفسه، ص 31.

41-المرجع نفسه، ص 33.

42-المرجع نفسه، ص 34.

43-الزمخشري: المرجع نفسه، ص 31.

44- حمريط، جلول سليم: دلالات أبنية الفعل في لامية العرب، ص 69.

45- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ط2، ج 2، ص 379.

46- الزمخشري: شرح اللامية، ص 62.

47- عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص 182.

48- الزمخشري، شرح اللامية، ص 55.

49- المرجع نفسه، ص 64.

50-المرجع نفسه، ص 54.

51- ينظر: سليمان، فتح الله أحمد: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م، ص 137.

52- الزمخشري، شرح اللامية، ص 14.

53-المرجع نفسه، ص 14-15.

54-المرجع نفسه، ص 20-21.

55-المرجع نفسه، ص 27.

56-المرجع نفسه، ص 28.

57-المرجع نفسه، ص 52.

58- الزمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر، الكشاف، تحقيق عبد الرزاق عبد الهادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 56.

59- عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص 188.

60- الرواشدة، سامح: " قصيدة إسماعيل" لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، سنة 2003، م 30، عدد 3، ص477.

61- الزمخشري، شرح اللامية، ص 4.

62-المرجع نفسه، ص 6.

63-المرجع نفسه، ص 11.

64-المرجع نفسه، ص 14.

65-المرجع نفسه، ص 14.

66-المرجع نفسه، ص 15.

67-المرجع نفسه، ص 29.

68-المرجع نفسه، ص 52.

69-المرجع نفسه، ص 52.

70-المرجع نفسه، ص 56.

71- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 184.

72- الزمخشري، شرح اللامية، ص 21.

73-المرجع نفسه، ص 22.

74-المرجع نفسه، ص 52.

75-المرجع نفسه، ص 57.

76-المرجع نفسه، ص 55.

77-المرجع نفسه، ص 15.

78- الرواشدة، سامح: جماليات التعبير في القرآن الكريم، الصايل للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص118.

قائمة المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**: تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، ج 2(د. ط) (د.ت).

الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

ابن جني، أبو الفتح: **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ط2.

حمريط، جلول سليم: **دلالات أبنية الفعل في لامية العرب للشنفرى** (رسالة ماجستير مخطوطة) جامعة وهران، 2015.

الرواشدة، سامح: **جماليات التعبير في القرآن الكريم**، الصايل للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

الرواشدة، سامح: **فضاءات شعرية**، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، الأردن، 1999م .

الزمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر، **الكشاف**، تحقيق عبد الرزاق عبد الهادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

الزمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر: **كتاب أعجب العجب في شرح لامية العرب**، مناظرة الأشغال بمصر، ط 3. (اعتمدت الدراسة هذا الشرح مصدراً رئيساً).

أبو زيد، نصر حامد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 5، 1999.

سليمان، فتح الله أحمد: **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **الكتاب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.

عبد المطلب، محمد: **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط1.

أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م.

الغذامي، عبد الله: **الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكية**، دار القارئ العربي، الرباط، المغرب، ط1، 1985.

فضل، صلاح: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987.

ابن هشام، عبد الله بن جمال الدين(761هـ): **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث العربي، بيروت- لبنان، ط8، 1986م.

الدوريات

الرواشدة، سامح: "قصيدة إسماعيل" لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، **مجلة دراسات**، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، سنة 2003، م 30، عدد3.

العامودي، محمد محمود: شرح لامية العرب لعبد القادر البغدادي، **مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية**، 2011،، م13، ع1.

نص القصيدة: (لامية العرب)

أقيمـــوا بنـــي أمـــي صـــدور مطـــيكم ... فـــإني إلـــى قـــوم ســـواكم لأميـــل

فقـــد حمـــت الحاجـــاتُ، والليـــلُ مقمـــرٌ ... وشُـــدت، لِطيـــاتٍ، مطايـــا وأرحُـــلُ

وفـــي الأرض مَنْـــأىً ، للكـــريم ، عـــن الأذى ... وفيهـــا، لمـــن خـــاف القِلـــى، مُتعـــزَّلُ

لَعَمْـرُكَ، مـا فـي الأرض ضـيقٌ علـى أمـرئٍ ... سَـــرَى راغبـــاً أو راهبـــاً، وهـــو يعقـــلُ

ولـــي دونكـــم، أهلـــونَ: سِـــيْدٌ عَمَلَّـــسٌ ... وأرقـــطُ زُهلـــول وَعَرفـــاءُ جيـــأَلُ

هـــم الأهـــلُ لا مســـتودعُ الســـرِّ ذائـــعٌ ... لـــديهم، ولا الجـــاني بمـــا جَـــرَّ، يُخْـــذَلُ

وكـــلُّ أبـــيٍّ، باســـلٌ غيـــر أننـــي ... إذا عرضـــت أولـــى الطرائـــدِ أبســـلُ

وإن مـــدتْ الأيـــدي إلـــى الـــزاد لـــم أكـــن ... بـــأعجلهم، إذ أجْشَـــعُ القـــومِ أعجـــلُ

ومـــا ذاك إلا بَسْـــطَةٌ عـــن تفضـــلٍ ... عَلَـــيهِم، وكـــان الأفضـــلَ المتفضِّـــلُ

وإنـــي كفـــاني فَقْـــدُ مـــن لـــيس جازيـــاً ... بِحُســـنى، ولا فـــي قربـــه مُتَعَلَّـــلُ

ثلاثـــةُ أصـــحابٍ: فـــؤادٌ مشـــيعٌ، ... وأبـــيضُ إصـــليتٌ، وصـــفراءُ عيطـــلُ

هَتـــوفٌ ، مـــن المُلْـــسِ المُتُـــونِ، يزينُهـــا ... رصـــائعُ قـــد نيطـــت إليهـــا، ومِحْمَـــلُ

إذا زلّ عنهـــا الســـهمُ حَنَّـــتْ كأنهـــا ... مُـــرَزْأَةٌ ثكلـــى تـــرِنُ وتُعْـــوِلُ

ولســـتُ بمهيـــافٍ يُعَشِّـــي سَـــوامهُ ... مُجَدَعَـــةٌ سُـــقبانها وهـــي بُهَّـــلُ

ولا جبـــأ أكهـــى مُـــرِبٌّ بعرسِـــهِ ... يُطالعهـــا فـــي شـــأنه كيـــف يفعـــلُ

ولا خَـــرِقٍ هَيْـــقٍ كـــأن فُـــؤَادهُ ... يَظَـــلُّ بـــه المكّـــاءُ يعلـــو ويَسْـــفُلُ

ولا خـــالفِ داريَّـــةٍ مُتغَـــزِّلٍ ... يـــروحُ ويغـــدو داهنـــاً يتكحـــلُ

ولســـــتُ بِعَـــلٍّ شَـــرَّهُ دُونَ خَيـــرِهِ ... أَلـــفٌ إذا مـــا رُعتَـــه اهتـــاجَ أعـــزلُ

ولســـتُ بمحيـــار الظَّـــلامِ إذا انتحـــت ... هـــدى الهوجـــلِ العســـيفِ يهمـــاءُ هوجَـــلُ

إذا الأمعـــزُ الصَّـــوّان لاقـــى مناســـمي ... تطـــاير منـــه قـــادحٌ ومُفَلَّـــلُ

أُديـــمُ مِطـــالَ الجـــوعِ حتـــى أُميتـــهُ، ... وأضـــربُ عنـــه الـــذِّكرَ صـــفحاً فأذهَـــلُ

وأســـتفُّ تُـــرب الأرضِ كـــي لا يـــرى لـــهُ ... عَلـــيَّ مـــن الطَّـــوْلِ امـــرُؤ مُتطـــوِّلُ

ولـــولا اجتنـــاب الـــذأم، لـــم يُلْـــفَ مَشـــربٌ ... يُعـــاش بـــه، إلا لـــديَّ، ومأكـــلُ

ولكـــنَّ نفســـاً مُـــرةً لا تقـــيمُ بـــي ... علـــى الضـــيم، إلا ريثمـــا أتحـــولُ

وأطوِي على الخُمص الحوايا، كما انطوتْ ... خُيُوطَـــةُ مـــاريَ تُغـــارُ وتفتـــلُ

وأغـــدو علـــى القـــوتِ الزهيـــدِ كمـــا غـــدا ... أزلُ تهـــــاداه التَّنـــــائِفُ، أطحـــــلُ

غـــدا طَاويـــاً ، يعـــارضُ الـــرِّيحَ ، هافيـــاً ... يخُـــوتُ بأذنـــاب الشَّـــعَاب، ويعْسِـــلُ

فلمَّـــا لـــواهُ القُـــوتُ مـــن حيـــث أمَّـــهُ ... دعـــاء؛ فأجابتـــه نظـــائرُ نُحَّـــلُ

مُهَلْهَلَـــةٌ، شِـــيبُ الوجـــوهِ، كأنهـــا ... قِـــداحُ بكفـــي ياسِـــرٍ، تتَقَلْقَـــلُ

أو الخَشْـــرَمُ المبعـــوثُ حثحَـــثَ دَبْـــرَهُ ... مَحَـــابيضُ أرداهُـــنَّ سَـــامٍ مُعَسِّـــلُ

مُهَرَّتَـــةٌ فُـــوهُ كـــأن شُـــدُوقها ... شُـــقُوقُ العِصِـــيِّ ، كالحـــاتٌ وَبَسَّـــلُ

فَضَـــجَّ، وضَـــجَّتْ، بِـــالبَرَاحِ، كأنَّهـــا ... وإيـــاهُ، نـــوْحُ فـــوقَ عليـــاء، ثُكَّـــلُ

وأغضـــى وأغضـــتْ، واتســـى واتَّســـتْ بـــهِ ... مَرَاميـــلُ عَزَّاهـــا، وعَزَّتـــهُ مُرْمِـــلُ

شَـــكا وشـــكَتْ، ثـــم ارعـــوى بعـــدُ وارعـــوت ... ولَلصَّـــبرُ، إن لـــم ينفـــع الشـــكوُ أجمـــلُ !

وَفَـــاءَ وفـــاءتْ بـــادِراتٍ، وكُلُهـــا، علـــى نَكَـــظٍ مِمَّـــا يُكـــاتِمُ، مُجْمِـــلُ

وتشـــربُ أســـآري القطـــا الكُـــدْرُ؛ بعـــدما ســـــرت قربـــاً، أحناؤهـــا تتصلصـــلُ

هَمَمْـــتُ وَهَمَّـــتْ، وابتـــدرنا، وأسْـــدَلَتْ وَشَـــمَّرَ مِنـــي فَـــارِطٌ مُتَمَهِّـــلُ

فَوَلَّيْـــتُ عنهـــا، وهـــي تكبـــو لِعَقْـــرِهِ يُباشـــرُهُ منهـــا ذُقـــونٌ وحَوْصَـــلُ

كـــأن وغاهـــا، حجرتيـــهِ وحولهـــا أضـــاميمُ مـــن سَـــفْرِ القبائـــلِ، نُـــزَّلُ

تـــوافينَ مِـــن شَـــتَّى إليـــهِ ، فضَـــمَّها كمـــا ضَـــمَّ أذواد الأصـــاريم مَنْهَـــلُ

فَعَبَّـــتْ غشاشـــاً ، ثُـــمَّ مَـــرَّتْ كأنهـــا، مـــع الصُّـــبْحِ، ركـــبٌ، مـــن أُحَاظـــة مُجْفِـــلُ

وآلـــف وجـــه الأرض عنـــد افتراشـــها بأهْـــدَأ تُنبيـــه سَناسِـــنُ قُحَّـــلُ

وأعـــدلُ مَنحوضـــاً كـــأن فصُوصَـــهُ كِعَـــابُ دحاهـــا لاعـــبٌ، فهـــي مُثَّـــلُ

فـــإن تبتـــئس بالشـــنفرى أم قســـطلٍ لمـــا اغتبطـــتْ بالشـــنفرى قبـــلُ، أطـــولُ

طَرِيـــدُ جِنايـــاتٍ تياســـرنَ لَحْمَـــهُ عَقِيرَتُـــــهُ لأيِّهـــــا حُـــــمَّ أولُ

تنـــامُ إذا مـــا نـــام، يقظـــى عُيُونُهـــا حِثاثـــاً إلـــى مكروهـــهِ تَتَغَلْغَـــلُ

وإلـــفُ همـــومٍ مـــا تـــزال تَعُـــودهُ عِيـــاداً، كحمـــى الرَّبـــعِ، أو هـــي أثقـــلُ

إذا وردتْ أصـــــدرتُها، ثُـــــمَّ إنهـــــا تثـــوبُ، فتـــأتي مِـــن تُحَيْـــتُ ومـــن عَـــلُ

فإمـــا تريـــني كابنـــة الرَّمْـــلِ، ضـــاحياً علـــى رقـــةٍ، أحفـــى، ولا أتنعـــلُ

فـــإني لمـــولى الصـــبر، أجتـــابُ بَـــزَّه علـــى مِثـــل قلـــب السِّـــمْع، والحـــزم أنعـــلُ

وأعـــدمُ أحْيانـــاً، وأغنـــى، وإنمـــا ينـــالُ الغِنـــى ذو البُعْـــدَةِ المتبَـــذِّلُ

فـــلا جَـــزَعٌ مـــن خِلـــةٍ مُتكشِّـــفٌ ... ولا مَـــرحٌ تحـــت الغِنـــى أتخيـــلُ

ولا تزدهـــي الأجهـــال حِلمـــي، ... ســـؤولاً بأعقـــاب الأقاويـــلِ أنمِـــلُ

وليلـــةِ نحـــسٍ، يصـــطلي القـــوس ربهـــا ... وأقطعـــهُ اللاتـــي بهـــا يتنبـــلُ

دعســتُ علـى غطْـشٍ وبغـشٍ، وصـحبتي ... سُـــعارٌ، وإرزيـــزٌ، وَوَجْـــرٌ، وأفكَـــلُ

فأيَمـــتُ نِســـواناً، وأيتمـــتُ ولْـــدَةً ... وعُـــدْتُ كمـــا أبْـــدَأتُ، والليـــل أليَـــلُ

وأصـــبح، عنـــي، بالغُميصـــاءِ، جالســـاً ... فريقـــان: مســـؤولٌ، وآخـــرُ يســـألُ

فقـــالوا: لقـــد هَـــرَّتْ بليـــلٍ كِلابُنـــا ... فقلنـــا: أذِئـــبٌ عـــسٌ؟ أم عـــسَّ فُرعُـــلُ؟

فلـــمْ تَـــكُ إلا نبـــأةٌ ، ثـــم هوَمَـــتْ ... فقلنـــا قطـــاةٌ ريـــعَ، أم ريـــعَ أجْـــدَلُ؟

فـــإن يَـــكُ مـــن جـــنٍّ، لأبـــرحَ طَارقـــاً ... وإن يَـــكُ إنســـاً، مَـــا كهـــا الإنـــسُ تَفعَـــلُ

ويـــومٍ مـــن الشِّـــعرى، يـــذوبُ لُعابـــهُ ... أفاعيـــه، فـــي رمضـــائهِ، تتململَـــلُ

نَصَـــبْتُ لـــه وجهـــي، ولاكـــنَّ دُونَـــهُ ... ولا ســـتر إلا الأتحمـــيِّ المُرَعْبَـــلُ

وضـــافٍ، إذا هبـــتْ لـــه الـــريحُ، طيَّـــرتْ ... لبائـــدَ عـــن أعطافـــهِ مـــا ترجَّـــلُ

بعيـــدٍ بمـــسِّ الـــدِّهنِ والفَلْـــى عُهْـــدُهُ ... لـــه عَـــبَسٌ، عـــافٍ مـــن الغسْـــل مُحْـــوَلُ

وخَـــرقٍ كظهـــر التـــرسِ، قَفْـــرٍ قطعتـــهُ ... بِعَـــامِلتين، ظهـــرهُ لـــيس يعمـــلُ

وألحقـــتُ أولاهُ بـــأخراه، مُوفيـــاً ... علـــى قُنْـــةٍ، أُقعـــي مِـــراراً وأمثُـــلُ

تَـــرُودُ الأرَاوِي الصُّحْـــمُ حَـــوْلي كأنَّـــها ... عَـــذَارَى عَلَيْهِـــنَّ المُـــلاَءُ المُذَيَّـــلُ

ويَرْكُـــدْنَ بالآصَـــالِ حَـــوْلِي كأنَنـــي ... مِـــنَ العُصْـــمِ أدْفـــى يَنْتَحـــي الكِـــيحَ أعْقَـــلُ