نقيضة الفرزدق "إنَّ الذي سَمَكَ السَّمَاءَ" .. دراسة أسلوبية

The antithesis of Al-Farazdaq, "'inn aladhi samak alssama'a" A stylistic study

https://aif-doi.org/AJHSS/107804

د. أحمد بن محمد الرُّمْحِي*

* أستاذ اللغويات المساعد بجامعة الشرقية
سلطنة عمان

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في كيفية تشكُّل الخطاب الأدبي الهجائي في شعر النقائض من حيث تجلية خصوصيته الأدبية والجمالية، والوقوف على أبرز التقنيات التي يُقيم عليها الشاعر نقيضته، وذلك من خلال قراءة نقيضة "إنَّ الذي سَمَكَ السَّمَاءَ" وفق المنهج الأسلوبيّ في تحليل النصّ؛ إذ يتناول المستويات الأربعة: المستوى الصوتي، والتركيبي، والتصويري، والدلالي، ومن هذه المستويات الأسلوبيّة يحاول الإجابة عن الأسئلة البحثيّة الآتية:

1- ما التقنيات التي وظّفها الشاعر في الإيقاعين الخارجيّ والداخليّ ليُجسِّد في النصّ إحساسه الخاصّ بطريقة تؤثِّر في المتلقي؟
2- كيف أمكن للمفردة في النصّ أن تنضح بقدرة تعبيرية مؤثرة في السياق النصي، بأبعادها المعجمية والصرفية والتركيبية؟
3- إلى أيّ مدى استطاعت البنية التركيبية أن تتشكل في صورة عامل من عوامل إثارة المتلقي، ومشاركته في الوقوف على جماليات النص الإبداعي؟ وكيف عكست الجانب الانفعالي للشاعر؟
4- ما النمط الذي تشكّل عليه البناء الخطابي للنصّ؟
5- كيف تشكّلت الصورة الفنية للنصّ؟ وما دور مصادرها الحسيّة والمعنوية في بنائها؟

وأخيرًا خرجت الدراسة بنتائج منها أنَّ النص في كل مستوياته الأسلوبية يعكس الإحساس الوجداني للشاعر من خلال دائرتين: دائرة الشعور بعلوّ الذات وعظمتها، ودائرة الشعور بضَعَة الآخر وحقارته، وقد تجسّدت هاتان الدائرتان الشعوريتان في المستويات الأسلوبية للنصّ ففي المستوى الدلالي نرصد بناء خطابيا قائما على ثنائية الذات والآخر، وفي المستوى التصويري تنوعت أشكال التصوير مما ساعد على تكثيف الصورة، والتجاوز بها من مرحلة الإبلاغ إلى مرحلة التأثير والإبداع، وفي بناء الصورة الفنية ظهرت صورة متنامية في شكل صورة تقابلية، تقوم على صورتين جزئيتين: صورة فاخرة وأخرى هاجية.

الكلمة الدّالة (المفتاحية): الأسلوبية، الفرزدق، النقائض، تقنيات الخطاب الشعري

ISSN : 2410-1818

Abstract

Assistant Professor of Linguistics, A'Sharqiyah University - Sultanate of Oman

This study seeks to investigate how the satirical literary discourse is formed in the poetry of contradictions in terms of the manifestation of its literary and aesthetic specificity, and to stand on the most prominent techniques on which the poet bases his antithesis, by reading antithesis of "'inn aladhi samak alssama'a" according to the stylistic approach in analyzing the text. It deals with the four levels: phonetic, structural, pictorial, and semantic. From these stylistic levels, it tries to answer the following research questions:

1- What are the techniques employed by the poet in the external and internal rhythms to embody in the text his own feeling in a way that affects the recipient?

2- How was it possible for the term in the text to exude an influential expressive ability in the textual context, with its lexical, morphological and structural dimensions?

3- To what extent was the synthetic structure able to be formed in the form of a factor of excitement for the recipient, and his participation in standing on the aesthetics of the creative text? How did you reflect the emotional side of the poet?

4- What is the pattern of the rhetorical construction of the text?

5- How was the artistic image of the text formed? What is the role of its sensory and moral sources in building it?

The study concluded that the text, in all its stylistic levels, reflects the poet's sentimental feeling through two circles: the circle of feeling the elevation and greatness of the self, and the circle of feeling the humiliation and insignificance of the other. These two emotional circles were embodied in the stylistic levels of the text. At the pictorial level, the forms of photography varied, which helped to intensify the image, and transcend it from the stage of communication to the stage of influence and creativity. In the construction of the artistic image, a growing image appeared in the form of a contrasting image, based on two partial images: a luxurious image and another satirical one.

Key word: stylistics, farazdaq, contradictions, poetic discourse techniques

ISSN : 2410-1818

بسم الله الرحمن الرحيم

تتشكل النقيضة الشِّعْريّة في مفهومها الاصطلاحي بأنْ "ينقض الشاعرُ الآخرُ ما قاله الأولُ"(1)، وذلك بأنْ "يتَّجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيًا أومفتخرًا ، فيعمد الآخر إلى الردّ عليه هاجيًا أومفتخرًا ، مُلتزمًا البحر والقافية والرّويّ الذي اختاره الأوّل"(2).

والنقائض في تاريخ الأدب العربي لها امتداد من العصر الجاهلي إلى أن نصل إلى (النقائض الأمويّة) التي "امتازت بأمور جعلتها تحجب ما سبقها من نوعها ، وتُخيِّل للناظر أنها أول صورة للمناقضة في تاريخ الشعر العربي، ولعلها في رأينا آخر صورها القوية الهامة ، التي تؤرِّخ هذا الفن في طور نضجه واكتماله ، لا في عهد نشأته وابتدائه"(3)، كما يرى أحمد الشَّايب.

فالنقائض الأمويّة إذًا لها إرْث أدبي سابقٌ، خرجت من رَحِمه وتجلَّتْ في صورتها الفنيّة، وعلى هذا تبقى نصًّا "يقوم على فكرة توليديّة يتَّخذها النصّ لنفسه، ويشتغل بها من خلال تشبيك دائم، وأنّ الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج تنحل فيه، كما أنّها لو عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها"(4).

والنقيضة في مضمونها تمثل نمطا شعريا يجسّد تمجيد الذات والانتقاص من الآخر، وفق ثقافة المجتمع الأموي الذي عادتْ إليه الطبقية الاجتماعية في بُعْدها القبلي، فكان لهذه الثقافة الاجتماعيّة أثر بالغ بنى عليها شعراء النقائض خطابهم الشعري.

وشاعر النقيضة يتّكئ على ركائز للمبالغة في الذمّ والفخر، فنقيضته تتخللها ألوان من الموضوعات، فهي سجل تاريخي في الفخر، وأسلوب هجائيّ موغل في الذمّ بأسلوب ساخر، يصل إلى الهجاء بالمرأة إلى حدّ الفحش، ويعتمد فيه على التصريح لا التلميح، يجري ذلك في سياق الجدل والمناظرة إذ يعتمد على بيان الحُجّة وكشف الدليل، من هنا اتّسمت تلك القصائد بطولها لتمنح الشاعر مساحة كافية يكشف فيها مثالب خصمه وافتخاره بنفسه.

و(الفرزدق) معدود ركنا رئيسا من أركان شعر النقائض في العصر الأموي، وتمثل لاميَّته "إنَّ الذي سَمَكَ السَّمَاءَ" إحدى نقائضه في المعركة التي دارت رحاها بينه وبين ندّه جرير، بل إنَّ هذه

(1) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001م، ص380، ص429.

(2) تاريخ النقائض في الشعر العربي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954، ص3.

(3) المرجع نفسه، ص1.

(4) لذة النصّ، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسي، باريس،1992، ص109.

ISSN : 2410-1818

القصيدة ونقيضة جرير في الردّ عليها "أوَّل ما حَمَى بين الشاعرين من المناقضة"(5) كما يرى أحمد الشايب، وكان مطلع نقيضة جرير في الردّ على الفرزدق(6):

لِمَنِ الدِيارُ كَأَنَّها لَم تُحلَلِ .. بَينَ الكِناسِ وَبَينَ طَلحِ الأَعزَلِ

وتسعى هذه الدراسة إلى تحليل لاميّة الفرزدق "إنَّ الذي سَمَكَ السَّمَاءَ" وفق معطيات المنهج الأسلوبي، من خلال محاوره التالية:

1- المستوى الصوتي.

2- المستوى التركيبي.

3- المستوى التصويري.

4- المستوى الدلالي.

وتنطلق الدراسة من هذه المحاور للإجابة عن الأسئلة التالية:

1. ما التقنيات التي وظَّفها الشاعر في الإيقاعين الخارجيّ والداخليّ ليُجسِّد في النصّ إحساسه، وينقله إلى المتلقّي؟
2. كيف أمكن للمفردة في النصّ أن تنضح بقدرة تعبيرية مؤثرة في السياق النصي، بأبعادها المعجمية والصرفية والتركيبية؟
3. إلى أيّ مدى استطاعت البنية التركيبية أن تتشكل في صورة عامل من عوامل إثارة المتلقي، ومشاركته في الوقوف على جماليات النص الإبداعي؟ وكيف عكست الجانب الانفعالي للشاعر؟
4. ما النمط الذي تشكّل عليه البناء الخطابي للنصّ؟
5. كيف تشكّلت الصورة الفنية للنصّ؟ وما دور مصادرها الحسيّة والمعنوية في بنائها؟

وتعود هذه الدراسة إلى البحث في كيفية تشكُّل الخطاب الأدبي الهجائي في شعر النقائض من حيث تجلية خصوصيته الأدبية والجمالية.

أمَّا النصّ الشِّعْري (لاميّة الفرزدق) فتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه القصيدة وردت برواية أبي عبدالله اليزيدي فيما يزيد على (95) بيتًا، لكن كثيرا من الدواوين المطبوعة، توردها متفقة في (77) بيتا فقط، وعند الموازنة بين تلك الدوواين المطبوعة والطبعة المحققة لرواية أبي عبدالله اليزيدي تبين أن الدواوين الأخرى استبعدت الأبيات ذات الهجاء الفاحش ولا سيما خاتمة القصيدة التي جاءت في نحو

(5) تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص4.

(6) شرح نقائض جرير والفرزدق، ج2، ص384.

ISSN : 2410-1818

(23) بيتًا من الهجاء الفاحش، فاعتمد الباحث على ما تورده الدواوين التي استبعدت الهجاء الفاحش، ووفق ترتيبها للأبيات(7).

القراءة الأسلوبيّة للنصّ:

أولا: المستوى الصوتي :

"تعتمد القصيدة في تشكيل هيكلها العام على البنية الصوتية في بعديها العروضي والإيقاعي، ومن خلالهما يمكن إعطاء النص سمة شعرية، وفصله عن النثر، كما يتم بها إدراك لطاقة اللفظة الشعرية، وأسرارها الداخلية، لا سيما حين تستوعب ثراء التجربة الشعرية، فضلا عن الدور الدلالي الذي تقوم به البنية الصوتية، والذي يشكل بتجلياته الأسلوبية (الصورة الصوتية للشعر)". (8)

و"يمثّل المستوى الصوتي في القصيدة عنصرا فاعلا في بنائها الفني والفكري، إذ يقدم صورة صادقة عن إحساسات الشاعر وانفعالاته؛ فالربط بين التجربة الشعرية ومستواها الصوتي يكشف النشاط النفسي، الذي من خلاله ندرك قيمة المثيرات الصوتية، وما لها من قدرة تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي تعجز الألفاظ والمعاني أحيانا عن نقلها أو الإيحاء بها؛ فيأتي الصوت رمزا دالا موحيا(9)، من خلال إيقاعيه: الداخلي والخارجي.

أ- الإيقاع الخارجي:

شغل الإيقاع الخارجي (الوزن والقافيّة) حَيِّزًا ذا أهميّة في نظرية التوازي عند رومان ياكبسون، فهو يرى أنَّ للوزن الشِّعْريّ العديد من الخاصيّات اللسانيّة الداخلية التي لا ينبغي إهمالها أوالتَّنكُّر لقِيمتها(10)، كما أنَّ القافية -عنده- ليست مُجرَّد تكرار مُطَّرد لفونيمات أومجموعات من الفونيمات المتناسبة، بل "القافية تستلزم علاقة دلالية بالوحدات التي ترتبط بينها" معجميًا وصَرْفيًّا وتركيبيًّا(11).

ويرتكز الإيقاع الخارجي بالدرجة الأساس على الصوت الذي يقوم على "حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا حميميا بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية

(7) انظر في ذلك: شرح نقائض جرير والفرزدق، ج1، ص354 وما بعدها، وج2، ص367–ص384/ ديوان الفرزدق، شرح: علي مهدي زيتون، ج2، ص251–ص261/ شرح ديوان الفرزدق، علق عليه:عبدالله الصاوي، ج2، ص714– 725.

(8) نظرية الأدب، رينيه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972م، ص 205.

(9) شعر الخوارج دراسة أسلوبية، جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، عمّان، 2010م، ص145.

(10) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص43.

(11) المرجع نفسه، ص47.

ISSN : 2410-1818

التي نمّتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى"(12)، "ويشكل هذا المتغير الإيقاعي المجال الأوسع في الهيكل العام للقصيدة، فهو يقوم على تنظيم الوظيفة الجمالية للقصيدة، من خلال عدة تنظيمات تضطلع بدورها في تشكيل البعد العروضي للقصيدة، وهما الوزن والقافية"(13).

1- الوزن: بنيت القصيدة على البحر الكامل، ولهذا الوزن الشعري أهمية خاصة عند الشعراء، فهو من "النوع الجهير الواضح، الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، التي تصلح لجميع الموضوعات، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"(14)، وهذه السمة للبحر الكامل جاءت متلائمة مع محور النص، الذي هو في الأساس نقيضة مبنية على الهجوم الصارخ على الآخر، والتعالي عليه، فوظيفة الإبلاغ تعدّ ركيزتها التي تنطلق منها.

ومما يتيح للشاعر التصرف في بنية النص من خلال هذا الوزن أنه من البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة، فالشطر الواحد منه يتشكل من ثلاث تفعيلات (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).

وتفعيلة (متفاعلن) من حيث حركاتها وسواكنها هي تفعيلة بطيئة الحركة ... فتجعل من الزمن الصوتي أقصر مسافة، لكنه أسرع في تقديم أكبر زخم من الشحنات العاطفية، التي تجسّد الإحساس(15)، وقد تبدّى هذا التعالق بين الوزن وزخم الشحنة العاطفية المكثّفة في الحركة البطيئة للتفعيلات، من خلال تلك النبرة المتعالية على الآخر، واحتقاره لدونيته وضعفه، في مثل قوله:

فادفع بكفّك -إن أردت- بناءنا .. ثهلان ذا الهضبات هل يتحلحل

فـادفع بكفـّك -إن أردت- بنـاءنـا	ثهلان ذا الهضـــــبات هـل يتحلحـل
فـدفع بكف/فـك إن أرت/ت بنـاءنـا	ثهلان ذل/ هضـــــبات هـل/يتحلحـل
مُتْفـاعلن/مُتَفـاعلن/مُتفـاعلن	مُتْفـاعلن/مُتَفـاعلن/مُتفـاعلن

فالشطر الأول مشحون بعاطفتين مزدوجتين، الأولى تنمّ عن احتقار الآخر لضعفه، دلّ على ذلك ورود جارحة (الكفّ) مفردة ومضافة إلى الضمير المفرد المخاطب، والثانية لفظة (البناء) مضافا إلى

(12) في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل، كمال أبو ديب، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص230.

(13) شعر الخوارج دراسة أسلوبية، ص149.

(14) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطيب المجذوب، ط2، دار الفكر بيروت، 1970م، ج1، ص246.

(15) المرجع السابق، ص161.

ISSN : 2410-1818

ضمير الجمع للمتكلم، وقد توسط هذا التقابلَ الجملةُ المعترضةُ (إن أردت)، التي تزيد من حدّة النفسية للموقف؛ بما تتضمنه من بُعْد التحدي والتعجيز.

ونتلمس استغلال الشاعر وزن هذا البحر في توليد إيقاع داخلي يتناغم مع الإيقاع الخارجي للتفعيلات في قوله :

دفعوا إليّ كتابهُنَّ وصيةً	فورثتهُنَّ كأنهُنَّ الجندلُ
دفعو إليْ/يَ كتابهُنْ/نَ وصيتنْ	فورثتهُنْ/ نَ كأننهُنْ/نَ لجندلُ
مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن	مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتْفاعلن

فالإيقاع الداخلي من تكرار الضمير المتصل(هُن)، في نهاية الكلمات (كتابهُنَّ/ فورثتهُنَّ/ كأنهُنَّ) انسجم مع الإيقاع الخارجي للتفعيلات، من حيث كمية الوزن، وإيقاع صوت النون الساكن عند فكّ إدغامه(فورثتهُنْ/ مُتَفاعلنْ)، وقد شكّل ذلك تطريبا نغميا، وترنّما موسيقيا، من أثر تكرار صوت النون، وهذا انعكاس لنفسية الشاعر الفخورة بأصالة قصيدها المزهوّة بشاعريتها، وقد ساعد على تجسيد هذه الدلالة تقنيات أخرى، فهذا البيت من حيث موقعه الفني في النصّ قد جاء في خاتمة الحديث عن فكرة الأصالة الشعرية فهو خلاصة ذلك السّرد التاريخي المتسلسل، فضمير الجمع في (دفعوا) شمل كلّ الشعراء الفحول الذين عدّدهم في عشرة أبيات سابقة، يضاف إلى ذلك الإيحاءات الدلالية لـ(دفع- كتاب- وصية- ورث) كلها توحي بمصداقية الأصالة الشعرية، التي بُنيت على توثيق مكتوب مثبت، كذلك انفراده بهذا الميراث الأصيل الذي يوحي به ضمير المتكلم في (إليّ).

2- القافية : "تبرز القافية في النصّ الشعري بثوب فني خاصّ، وفي وحدة متماسكة من النظام الصوتي، الذي له أثر واضح على المتلقي، وتكرارها يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية"(16).

ويبدأ تشكّل القافية من متحرك قبل أول ساكن في آخر البيت الشعري، وتكون إما بعض كلمة أو كلمة أو أكثر، ويأخذ حرف الرويّ وحركته شكل الاطرّاد في القصيدة، ولاطرادهما كان جديرا بالوقوف عندهما.

فرويّ القصيدة حرف اللام، ومن حيث مخرجه من الجهاز الصوتي فهو من الحروف الذلقية، ويعدّ من أوسع الحروف مخرجا، إذ يمكن أن إخراجه من كلتا حافتي اللسان، وهو من الحروف المجهورة، وتتشكل عملية الجهر بالصوت من انحباس جري النفَس عند النطق بالحرف لقوته؛ وذلك

(16) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط4، دار القلم بيروت، 1972، ص273.

ISSN : 2410-1818

لقوة الاعتماد على مخرجه؛ ولذا فإن ابن جني حين وصفه قال: " وقوة الاعتماد الذي في اللام "(17)، ويصفه إبراهيم أنيس بأنه" صوت يتصف بالوضوح في السمع"(18)، ويمكن أن يُستأنس مما سبق في وصف صوت اللام، من الجهر والاعتماد والوضوح السمعي، انسجامه مع نفسية الشاعر المدفوعة برغبة جامحة إلى الإبلاغ والتأثير، فالإبلاغ يكمن في زهّوها والتصريح بمكانتها وتعاليها، والتأثير في نفسية الخصم خاصة.

أما حركة حرف الرويّ فهي الضمة، وتعدّ هذه الحركة أقوى الحركات وأفخمها مقارنة بالكسرة والفتحة، وهي ملائمة مع محور النقيضة، التي تمثّل في حقيقتها صراعا مع الآخر لإثبات الذات، ولاسيما أن هذا النصّ يكثر الشاعر فيه من الافتخار بالمواقف البطوليّة ويثبت فيه الأصالة النسبية والشعرية، إضافة إلى النكاية اللاذعة بالآخر، فكل هذه المواقف تعكس شدة وغلظة.

****

3- **التشكيل الإيقاعي للقافية :**

اعتمادا على التعريف السابق للقافية، الذي يحدّ القافية في آخر البيت بين متحرك قبل أول ساكن إلى آخر حرف فيه، فإن الملمح الأسلوبي لقافية القصيدة على هذا التحديد أنها جاءت متكاملة في كلمة واحدة، في جميع أبياتها عدا البيت (75)، وهو البيت الثالث قبل الأخير، فقد جاء في كلمتين، هما (منْ عَلُ)، وهذا الملمح الأسلوبي يعطي مؤشرا إلى أهمية النظر في الكلمة الأخيرة من كل بيت، وهي كلمة القافية، وملاحظة خصائصها الصوتية والمعجمية، ومدى تكرارها، والعلاقات القائمة بينها وبين الكلمات الأخرى؛ لرصد السمات الأسلوبية التي تتمتع بها قافية القصيدة، وهو ما يُطلق عليه بـ(التشكيل الإيقاعي للقافية)، وهو تشكيل يعمل على توسيع المساحة الإيقاعية للقافية، فيضيف إلى الإيقاع المنتظم للروي إيقاعا آخر، يظهر ذلك فيما يأتي:

1- الإيقاع المتجانس: وهو تردد صوت الرّوي في كلمة القافية، كما في (مُكَلَّلُ - تُشَلَّلُ - تُحْلَلُ)، كقوله:

ملكان يوم بزاخة قتلوهما .. وكلاهما تاج عليه مُكَلَّلُ

نرى حضورا واضحا لصوت اللام بامتداد البيت، فإضافة إلى ترديده ثلاث مرات في كلمة القافية، فقد ارتبط بالوحدات الإيقاعية المكونة للبناء العروضي ففي الشطر الأول ظهر مرتين في مكوّن التفعيلة

(17) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ج2، ص157.

(18) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1995، ص27.

ISSN : 2410-1818

الأولى والتفعيلة الثالثة، وفي الشطر الثاني ظهر في مكوّن التفعيلة الأولى منه والتفعيلة الثانية، إضافة إلى التفعيلة الثالثة المكوّنة للقافية، وتكرار هذه اللامات أعطت انطباعا عن انتشاء الشاعر بلذة انتصار قومه.

2- الإيقاع المتقطع: وهو تردد صوت ما قبل الروي، فبدلا من قصر الإيقاع على تردد صوت الروي وحده، فإن الإيقاع يتشكل من تردد صوتين، كما في (يتحلحل - كلكل)، كقوله مخاطبا (حِقّة) وهي امرأة من بني غدانة، يتوعّد قومها:

فليبركن -يا حِقّ- إن لم تنتهوا .. من مالِكيّ على غدانة كلكل

فتردد صوتي الكاف واللام في كلمة القافية ارتبط بتردده في الوحدات الإيقاعية المكونة للتفعيلة الأولى في (فليبركن)، وفي التفعيلة الرابعة (مالِكيّ)؛ مما ولّد نغما إيقاعيا في البيت.

3- الإيقاع الاشتقاقي: وهو تردد مادة لغوية في عدد من القوافي بصيغ اشتقاقية متنوعة، وأكثر مادة لغوية تكررت مادة (نقل)، إذ وردت أربع مرات في: (وما بنى .. حكم السماء فإنه لا يُنْقَل)، (وإليه كان حباء جفنة يُنْقَل)، (مثل ادّعاء سوى أبيك تَنَقّل)، (ولم تجد .. قدماك حيث تقوم سُدّ المَنْقَل)، وتعود أهمية الإيقاع بهذه المادة اللغوية، إلى تكثيف دلالة مزدوجة، هي دلالة الثبات للذات، ودلالة الاضطراب والتردد للآخر.

وقد اعتنى الشاعر بتكثيف هذه الدلالة المزدوجة بإيقاعات اشتقاقية أخرى، تحمل معنى (الثبات/الاضطراب)، فمادة (نحل) وردت ثلاث مرات بمعنى نسبة الشيء إلى غير صاحبه، فهي تدور في معنى انتقال الشيء من شخص إلى آخر، وذلك عكس الثبات، وقد وردت في القافية في سياقين: سياق الافتخار بوراثته من الشعراء الفحول في قوله (حلل الملوك كلامه لا يُنْحل)، وقوله: (وأبو دُؤَاد قوله يُتَنَحَّلُ)، وفي سياق الهجاء في قوله: (والعبد غير أبيه قد يَتَنَحَّلُ).

ووردت دلالة الثبات في مادة (حول)، ففي سياق الهجاء يقول: (فاصبر فما لك عن أبيك مُحَوَّلُ)، وفي سياق الافتخار يقول:

والله أثبتها، وعزّ لم يزل .. مقعنسسا - وأبيك- ما يَتَحَوّلُ

فتكرار اشتقاقات المادة اللغوية يشكّل إيقاعا في قوافي القصيدة، وتتكشّف فنية ذلك الإيقاع حين ينسجم مع دلالة النص القائمة على ثنائية الذات والآخر، فتجد المادة الاشتقاقية ترد في سياق فخريّ، وبعد حين ترد في سياق هجائي.

وهناك أيضا موادّ لغوية أخرى تكررت في قوافي القصيدة، ففي معرض الانتقاص من الخصم استخدم (القُمّل - يتقمّل)، وفي المواطن البطولية استخدم (ننهل)، في قوله (منه نعلّ صدورهن وننهل)، وذلك بالصيغة الفعلية للفعل المضارع، التي توحي بتجدد حدوث الفعل، ثم عاد واستخدم (المنهل) وهو اسم المكان من (نهل)، في سياق سطوته على خصمه، وفي سياق الافتخار بالنّسب استخدم الصيغة

ISSN : 2410-1818

الاسمية (المُخْوَل)، أما في سياق الانتقاص من نسب خصمه استخدم الصيغة الفعلية (يتخوّل)، التي توحي بالتحوّل والتغيّر، بخلاف الصيغة الاسمية التي توحي بالثبات.

4- الإيقاع التكراري: وهو تردد كلمة القافية أوصيغتها في القوافي، فهناك صيغ معينة تكررت مشكلة إيقاعا نغميا في القافية، لها ارتباط بالجانبين الدلالي والنفسي، كما أن ثمّة كلمات تكررت في القوافي تعكس أيضا الجانبين الدلالي والنفسي، والجدول التالي يوضح ذلك:

التكرار في القافية								
تكرار الاسم					تكرار الفعل	تكرار المضعف		
المشتقات				مصدر	اسم ذات		الاسمي	الفعلي
صيغة أفعل	اسم مفعول	صفة مشبهة	اسم مكان			الفعل المضارع	10	12
13	8	7	3	2	10			
31								
مجموع تكرار الاسم = 43						34	22	

نرصد من خلال إحصاء التكرارت الموضحة في الجدول ما يأتي:

أ- **<u>كثرة ورود الأسماء</u>** وقِلَّة الأفعال في كلمات القافية، وهذا ينسجم وجدانيا مع سعي الشاعر إلى تجلية دلالة الثبات، التي سبق الحديث عنها، ويتأكد ذلك إذا علمنا أنّ عدد الأبيات التي وردت في سياق الهجاء لا يتجاوز (26) بيتا من أصل (77) بيتا في القصيدة؛ أي أن أبيات الهجاء تشكل نسبة (34%) فقط، وباقي النسبة وهو (66%)، كان في سياق الفخر الخالص، ولكن رغم التباين النسبي بين السياقين إلا أن صيغة الاسم استخدمت في سياق الفخر أكثر من استخدام صيغة الفعل، أما في سياق الهجاء فصيغة الفعل كانت أكثر من صيغة الاسم، وهذا يتيح شيوع دلالة الثبات في السياق الفخري، وشيوع دلالة الاضطراب في السياق الهجائي.

ب- **<u>صيغة (أفعل)</u>** : في التكرار الاسمي نرصد كثرة استخدام صيغة (أفعل) من سائر الصيغ الاسمية في كلمة القافية، ودلّت هذه الصيغة على معنى التفضيل في (11) موضعا، شكلت بتكرارها

ISSN : 2410-1818

إيقاعا موسيقيا، تزداد كثافته حين تتكرر الصيغة في الوحدات الإيقاعية المكونة للبناء العروضي للبيت، كما في قوله:

- إن الذي سمك السماء بنى لنا .. بيتا دعائمه أعز وأطول

فتكرار الصيغة متتالية، أوجد إيقاعا، عكس فخامة البيت الفرزدقي، وفي قوله:

- الأكثرون إذا يعدّ حصاهم .. والأكرمون إذا يعدّ الأوّل
- إنّ ابن ضبة كان خيرا والدا .. وأتمّ في حسب الكرام وأفضل

انسجم الصيغة الواردة في القافية مع تكررها في وحدات البناء العروضي، تولّد عن ذلك إيقاع داخلي وخارجي، عكس كثافة الأفضلية التي تنمّ عن وجدانيا عن زهوّ الشاعر، إحساسه بعلوّ مكانته، وأصالة نسبه، وكثرة عدده في الموازنات التي يعقدها بينه وبين خصمه.

ت- **الصيغ المضعّفة**: شكّلت ظاهرة التضعيف (الإدغام) ملمحاً أسلوبيا في كلمات القافية، وهو مع بعده الدلالي على التكثير والمبالغة، يشكّل إيقاعا في قافية القصيدة، وتكرارها في (22) موضعا من أصل (77) موضعا جاء موزّعا في كلمات القافية، مشكّلا نَغَما خاصّا، يوحي بحدّة دلالية، ويتكثّف هذا الانسجام الصوتي الدلالي في مواقع فنية، ضمن تشكيل إيقاعي يتخذ اتجاها رأسيا، أو أفقيا، أوكليهما، ففي قوله:

ومحرّقا صفدوا إليه يمينه .. بصفاد مقتسر، أخوه مُكَبَّلُ
ملكان يوم بزاخة قتلوهما .. وكلاهما تاج عليه مُكَلَّلُ

ففي البيتين توالى التضعيف، الذي جاء على صيغة اسم المفعول(مُفَعَّلُ)، فشكّل إيقاعا في القافية، في سياق دلالي واحد يجسّد عمق سطوة قوم الفرزدق على الملوك العظام.

ونرصد مثل هذا الإيقاع أيضا في قوله:

والأعشيان، كلاهما، ومرقّش .. وأخو قضاعة قوله يُتَمَثَّلُ
وأخو بني أسد عبيد إذ مضى .. وأبو دؤاد قوله يُتَنَحَّلُ

فتشكّل الإيقاع من تكرار صيغة الفعل المبني للمجهول (يُتَفَعَّلُ)، في سياق الحديث عن فحول الشعراء الذين ورثهم الشاعر أصالته منهم، وتكرار تركيب (قوله) في التفعيلة قبل الأخيرة من كلا البيتين، جلّى الاتفاق الدلالي في البيتين، وولّد مع صيغة الفعل إيقاعا داخليا خارجيا.

وينسجم التضعيف في اتجاهه الأفقي في مثل البيتين التاليين:

- من عزّهم جحرت كليب بيتها .. خربا، كأنّهم لديه القُمَّلُ
- الأكثرون إذا يعدّ حصاهم .. والأكرمون إذا يعدّ الأوّل

ISSN : 2410-1818

فتكرار التضعيف في الوحدات العروضية لبناء البيت مع التضعيف في القافية، عمّق الشعور باحتقار الآخر ودونيته وذلته في البيت الأول، كما عمّق الشعور بزهوّ الذات وتعاليها في البيت الثاني.

ب- **: الإيقاع الداخلي**: يكشف الإيقاع الداخلي عن قدرة الشاعر في نقل إحساسه الخاص بالأصوات والألفاظ والتراكيب بحيث تكون مؤثرة وفاعلة في النصّ، وقد تمثّل ذلك في نصّنا في الأنماط الصوتية التالية:

1- التكرار: يمثل التكرار نظاما إيقاعيا ذو وظيفة مزدوجة صوتية ودلالية مهمة... وبالرغم من إفادته توكيد المعنى الذي ألح الشاعر في إظهاره فإنه له فضل الترجيع الموسيقي للعبارة نفسها، ونظرا لفاعليته وحضوره في المستويات النصية فإن اللفظة المكررة يجب أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الارتباط بغيرها سياقيا بحيث تصمد أمام الرتابة المقيتة.

والتكرار ليس نمطا شكليا في النص، وإنما يأتي ملبِّيا لمعطياته، إذ يؤدي هذا الارتداد الصوتي مهمة الربط والتوكيد الإيقاعي، وهذا من وظائف التكرار في النص، ففضاء الكلمة يظهر عبر تلك التراكمات الصوتية التي تعمل على التحام أجزاء القصيدة .

ومن أنماط التكرار في النص (تكرار الصوامت) بإزاء ما يلائمها من (تكرار الصائت)، وذلك بما يأتي معبرا ومتناغما مع السياق الدلالي، من ذلك قوله:

ولنا قراسية تظل خواضعا .. منه؛ مخافته، القروم البزّل
متخمّط قطم له عادية .. فيها الفراقد والسّماك الأعزل
ضخم المناكب تحت شجر شؤونه .. ناب إذا ضغم الفحولة مقصل

فأما (تكرار الصوامت) فيلاحظ تكثف حروف الاستعلاء، وتواليها كالقاف والظاء والخاء والضاد في "قراسية تظل خواضعا"، ثم يتوالى الخاء والطاء والقاف والطاء في "متخمّط قطم"، وتوالي الضاد والخاء في "ضخم"، وتبعها في الشطر الثاني توالي الضاد مع الغين في "ضغم"، إضافة إلى تكررها في كلمات أخرى في الأبيات، مثل: (مخافته القروم)، و(الفراقد)، و(مقصل)، وهذه الحروف بطبيعتها حروف مفخمة؛ لخروجها من أعلى الفمّ، وذلك لعلوّ اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأعلى، وتتمركز الكثافة في "متخمّط قطم"، لتوسط حرف القاف تكرار حرف الطاء، وهذان الحرفان يجمعان صفتي الاستعلاء والشدّة، وقد جاءت تلك الكثافة الصوتية منسجمة مع الحديث عن وصف الخيل في سياق الافتخار بشدة البأس في الحرب وإحراز الانتصارات الساحقة، ومما ساعد كثافة الشدة تكرار الحروف المضعفة في (تظلّ- البُزُّل- متخمّط- السّماك).

وصاحب ذلك التكرار توالي الصائت (الضمة)، وهو حركة ثقيلة مقابل الفتحة والكسرة، فنلاحظ توالي هذا الصائت في البيت: "قراسيةٌ تظلُّ ..منهُ..القُرُومُ البُزُّلُ "، وتواليه في البيت التالي : " متخمّطٌ قطمٌ لهُ عاديةٌ .. فيها الفراقدُ والسّماكُ الأعزلُ "، ثم يتكرر في البيت الأخير خاصة في "شُؤُونه

ISSN : 2410-1818

- الفُحُولة"؛ فقد تلي الحركةَ القصيرةَ حركةٌ طويلةٌ في كلا الكلمتين، وقد جاء هذا الصائت منسجما مع حركة الرويّ، تولّد عن كل ذلك تلاؤم مع تكرار الصوائت المستعلية في سياق شدة الحرب.

****

ويتشكل إيقاع التكرار أيضا في (التكرار اللفظي)، الذي يظهر في النص على مستويين: المستوى الأول تتكرر فيه اللفظة داخل نسيج بيت أوبيتين متواليين، وهذا يعكس الدلالة المتضمنة في البيت أو البيتين، ويتمثّل هذا المستوى في عدة مواطن، منها قوله:

والحارثي أخو الحماس ورثته .. صدعا كما صدع الصفاة المعول

يصدعن ضاحية الصفا عن متنها .. ولهنّ من جبلي عماية أثقل

فتكرار لفظة (صدع)، بتنوعها الصيغي، من مصدر إلى فعل ماض إلى مضارع، ولّد ترجيعا موسيقيا للفظة، عكس إلحاح الشاعر بالتحقق الأكيد لوراثته الأصيلة لشاعرية الحارثي، وقد تناغم تكرار اللفظة مع تكرار حرفي الصاد والعين، فالصاد حرف مجهور، يتشكل نتيجة انحباس جري النفَس عند النطق به لقوته؛ وذلك لقوة الاعتماد على مخرجه، وهذه الصفة الصوتية أتاحت للشاعر الاتكاء عليها ليؤكد بإصرار فكرة تحقق وراثته لأصيل الشعر، في نسيج لغوي تلاءم مع شدة صدع (المعول) للصفاة، كما تناغم مع ذلك تكرار حرف الصاد، وهو من حروف الصفير، لكنه يمتاز من أصوات الصفير الأخرى (السين والزاء) أنه حرف مستعل مطبق، ينحصر صوته بين اللسان والحنك الأعلى؛ لارتفاع ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى حتى يلتصق به، وهذه الصفة الصوتية التي اجتمع فيها التصويت الصفيري والشدة المتولدة من الاستعلاء والإطباق، ناسبت شدة الصوت من وقع المعول على الصفاة، ولاسيما أن صوت الصاد تشكل في البيتين سبع مرات، وكان ثلاث مرات منها معتمدا على السكون، في (صدع الصَّفاة، ويصْدعن، وضاحية الصَّفا)، مما يتيح للصامت وضوحا سمعيا بارزا .

****

أما المستوى الثاني فيتمثل في تكرار اللفظة في النص مشكّلة ملمحا أسلوبيا، يحمل في طياته أبعادا إيقاعية تتناغم مع الدلالة العامة للنص، ويظهر ذلك بوضوح في لفظة (بنى/بناء)، فهذا الدالّ يتوزع في أنحاء القصيدة، في بدايتها ووسطها ونهايتها، كقوله في مطلع القصيدة :

إن الذي سمك السماء بنى لنا .. بيتا دعائمه أعز وأطول

بيتا بناه لنا المليك، وما بنى .. حكم السماء فإنه لا ينقل

وقد وردت دالّة (بنى) في مطلع القصيدة مقترنة بدالّة أخرى، هي مفردة (بيت)، وهما مفردتان متلازمتان، فالبيت نوع من أنواع البناء، ومسبّب منه، ولعل الخصيصة الأسلوبية لتكرار دالّة (بنى) في النصّ تكمن في أبعادها الموحية بالعلوّ والثبات والرسوخ، وهي المعاني التي يفتخر بها الشاعر.

ISSN : 2410-1818

وقد تتكرر اللفظة لتجسّد ملمحا أسلوبيا في مواقف محددة، كلفظة (ضرب) واشتقاقاتها التي تتكرر في المواقف البطولية، وهي تعكس بتكرارها بسالة القوم وضراوتهم في القتال، كقوله:

وعشية الجمل المجلّل ضاربوا .. ضربا شؤون فراشه تتزيّل

****

وشكل تكرار صيغة (أفعل) ملمحاً أسلوبيا في النص، فقد تكررت عشرين مرة ، جاءت منها ثماني عشرة مرة (أفعل تفضيل)، وهذا الملمح الأسلوبي يعكس إحساس الذات بتفوقها على الآخر، ويتجلّى هذا الإحساس في مواطن تكثيف المفاضلة بهذه الصيغة، في متواليات تتشكل عبر الأبيات، وتزداد حدته حين تتوالى الصيغة في البيت الواحد، ومطلع القصيدة ينبئ بذلك في البيت الأول، إذ يقول:

إن الذي سمك السماء بنى لنا .. بيتا دعائمه أعزّ وأطولُ

وفي قوله:

- الأكثرون إذا يعدّ حصاهم .. والأكرمون إذا يعدّ الأوّل

- إنّ ابن ضبة كان خيرا والدا .. وأتمّ في حسب الكرام وأفضل

فتشكيل البيت الأول قائم على هذه الصيغة، بنية ودلالة، من مبتدأ البيت إلى منتهاه، وتزداد كثافتها كلّما تعمّقنا فيه، إذ الشّطر الثاني يشتمل على صيغتين، وقد أوجد توالي هذه الصيغة إيقاعا موسيقيا انسجم فيه الإيقاعُ الخارجيُّ مع الإيقاع الداخلي، والأمر نفسه في البيت الثاني، خاصة أن لفظة (خيرا) في أصل صيغتها(أفعل).

2- التوازي: يعمل التوازي على تنسيق العلاقات الداخلية في النص الشعري، بدءا من العلاقات التركيبية ووصولا إلى ضبط الإيقاع، وهو ما يمكن أن يلفت انتباه القارئ ضمن أنماط معينة من التماثلات الصوتية التي تقع في البيت أوالبيتين(19)، ويظهر ذلك في قوله:

وهم على ابن مزيقياء تنازلوا .. والخيل بين عجاجتيها القسطل

وهم الذين على الأميل تداركوا .. نَعَما يُشَلُّ إلى الرئيس ويُعْكل

فنرصد في هذا الشطرين الأولين تشابكا إيقاعيا ودلاليا ونحويا، اكتسب موسيقاه بفعل التوازي القائم بداية بتكرار الواو والضمير في (وهم)، وانتهاء بتكرار وزن صيغة (تفاعلوا)، التي شكلت إيقاعا ضاعف من قوة الحركة البطولية في المعركة، وهذا التلاؤم أكسب البيت فنية الإبداع، عبر تحقيق مستوى صوتي معين، تلاءم مع المعنى العام في البيت، وهو إظهار الشجاعة والبأس.

(19) شعر الخوارج دراسة أسلوبية، ص180.

ISSN : 2410-1818

وتعود أهمية هذا الإيقاع من حيث موقعه في الشطرين الأولين في بيتين متتاليين، فهو "إيقاع ذو قيمة إيقاعية متميزة نظرا لخطورة موقعه؛ فنهاية الشطر الأول تمثل من الناحية السّمعية لدى المتلقي أهمية تكاد توازي الأهمية السمعية لنهاية البيت"(20).

3- **المحسنات الصوتية :**

وهي تلك الأشكال البديعية تمثل في النص تشكيلا مكانيا لدالات متشاكلة تظهر على سطح البنية اللغوية، مكونة أسلوبا خاصا في السياق تؤول بحركة معناه الداخلية إلى دلالات خاصة، تشكل المستوى الدلالي(21)، وهي في حقيقتها نظم إيقاعية، تشكل في النص تجمعا صوتيا، يقوم على التكثيف النغمي؛ مما يمنح النص دفقا موسيقيا يحاكي الحدث(22).

فقد استغل الشاعر تقنية (**الجناس الناقص**) في قوله:

قد مات في أسلاتنا، أو عضّه .. عَضْبٌ برونقه الملوك تقتّل

فالتجانس الصوتي بين اللفظتين (عضّه / عَضْبٌ) أحدث إيقاعا داخليا، وقام بوظيفة دلالية تكشف عن شراسة القتل، وضراوة الموقف، وقد انسجم ذلك مع تصوير العضب (السيف القاطع) بسبع ينال من فريسته، فهذا الانسجام مع الإيقاع الصوتي جلّى لنا الفكرة المسيطرة على الشاعر، وعكس وجدانيا خصائصه النفسية التي تعبر عن الزهوّ بقوة قومه.

وفي قوله:

يمشون في حلق الحديد كما مشت .. جرب الجمال بها الكحيل المشعل

نرى حضورا **للجناس الاشتقاقي** في (يمشون/مشت)، في سياق التشبيه المركّب، وقد شكّل الجناس نبضة إيقاعية، توحي بمشاكلة المشي بين المشبه والمشبه به.

ونرصد تقنية (**ردّ الأعجاز على الصدور**)، التي تعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة، بداياتها تلتحم بنهاياتها(23)، في قوله:

وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا، .. إن اللئيم عن المكارم يُشغل

فقد تجسّدت هذه التقنية في لفظتي (شغلت/الكرام) في الشطر الأول، و(المكارم/يشغل) في الشطر الثاني، وهذا التماثل الصوتي المتكرر يثير انتباه المتلقي إلى الفكرة التي يقصدها الشاعر،

(20) دراسة أسلوبية لشعر الأخطل (رسالة ماجستير)، عمر عبدالهادي قاسم إبراهيم، جامعة النجاح الوطنية، 2001/2000م، ص391.

(21) تقنيات الخطاب البلاغي دراسة نصية، فايز القرعان، عالم الكتب الحديث، إربد، 1425هـ/2004م، ص143.

(22) شعر الخوارج دراسة أسلوبية، ص208م.

(23) التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، إسماعيل أحمد العالم، مجلة جرش للدراسات الإنسانية، مج3، ع1، 1988، ص84.

ISSN : 2410-1818

وهو الانتقاص اللاذع من الآخر، وتجريده من كل سمة إيجابية، فنقل هذه التجربة عبر دائرة مغلقة أسهمت الأصوات في ترجمة الجوّ النفسي للشاعر، فهو جوّ مشحون باحتقار الآخر والتشفّي منه.

ثانيا: المستوى التركيبي

1- البنية المعجمية

تتشكل البنية المعجمية لدى الشاعر في صورة ثنائية ضدية بين المعجم الإيجابي والسلبي، فالمعجم الإيجابي وظفه في بناء صور فخره إلى حد المبالغة، والمعجم السلبي وظفه في بناء صور التحقير من مهجوه، وقد شكلت هذه الثنائية دلالات إيحائية وجمالية في بنية النقيضة.

ففي **مجال الطبيعة الحية** وظف الشاعر لنفسه من مفردات الطبيعة الحية ما يعكس عزته وكرامته وقوته؛ فاستخدم لنفسه مفردات، مثل: الخيل، والجمال، في حين أنه وظف لمهجوه مفردات تعكس ذلته وحقارته وضَعفه، فاستخدم مفردات، مثل: الحمير، والقمل، والعنكبوت.

أما في **معجم الطبيعة الجامدة**؛ فأورد الشاعر ألفاظا، مثل: السماء، والجبال، والفراقد، والسماك، والحزُون، والثنية، وهي ألفاظ يعكس بها لنفسه معاني العلو والرفعة، كالسماء والفراقد والسماك، أوالثبات والرسوخ مع العلو والرفعة، كلفظة الجبال.

كما تظهر دلالة الإيجاب والسلب في بعض المفردات، ولاسيما **أسماء الأعلام** من أسماء الآباء والأجداد والقبائل، أو من ذوي الصلات الخاصة؛ فإنّها تكون عند الشاعر مجالاً للفخر والتباهي، كمجاشع، وأبو الفوارس نهشل، ودارم، وحنظلة، وآل ضبة وغيرهم كثير في القصيدة، لكنّها عند الخصم تتحول مجالاً للاحتقار؛ وذلك في معرض ذكره لـ: كليب، وابن المراغة، وبني غدانة، وحقة، وأمامة.

2- البنية الصرفية:

تستكن المفردات في ذاتها - ولا سيما المشتقة منها- معنى بنائيا خاصا، تكتسبه من تشكيلات صرفية متنوعة، كالصياغة والاشتقاق، وهي في إطار السياق النصي اللغوي تنضح بقدرة تعبيرية مؤثرة على السياق، من خلال العلاقات السياقية مع المفردات الأخرى عامة.

ISSN : 2410-1818

وتجلت في النقيضة تنوعات صرفية انعكس تأثيرها على النص، من أبرزها الصيغة الفعلية، والصيغة الاسمية إفرادا وجمعا، والاشتقاق الاسمي، والإضمار، وسيتضح ذلك في الجوانب التالية:

أ- الصيغة الاسمية والصيغة الفعلية:

- قوة حضور الاسم:

من مجمل ما يزيد على (800) كلمة في القصيدة، بتنوعاتها الثلاثة (الاسم والفعل والحرف)، تبلغ الأسماء (627) اسما؛ أي مانسبته 78% تقريبا، في حين ترد الصيغة الفعلية (147) مرة فقط؛ أي ما نسبته 18% تقريبا، وهي نسبة تعكس قوة حضور الاسم في النص، وهذه النسبة تنسجم مع المحور الخطابي للنص، الذي تسعى فيه الذات إلى كشف رسوخ عزّها وكثرة عددها، بل وتأكيد ذلك؛ فالاسم بكثرة وروده في النص، وكونه أثبت في الدلالة من الفعل تأتي قوة حضوره منسجمة مع المحور الخطابي ومجلّية له، وهذا الحضور يكشف لنا نفسية الشاعر المندفعة بتهور إلى كشف خطابها مثبتا ومؤكدا بكل الطاقات اللغوية.

- تنوع الصيغة الفعلية: تعددت صيغ الأفعال الثلاثة في النص، لكن بنسب متفاوتة، تنسجم مع البناء الدلالي للنص، والجدول التالي يحدد ذلك :

العنصر	ماض	مضارع	أمر	المجموع
الذات	50	43	-	93
الآخر	19	29	6	54
المجموع	**69**	**72**	**6**	**147**

ونقرأ من وراء هذا الإحصاء الرقمي اتّساع قاعدة الأفعال المتعلقة بالذات، من الأفعال المتعلقة بالآخر، فقد استغلت لتكثيف ركيزة دلالية، لتأصيل جذوره القبلية تاريخيا، وهو الوتر الذي يعزف عليه الشاعر افتخارا بنفسه وتعييرا لخصمه، والأفعال المضارعة عند الذات، تعكس إثبات حضوره المتزامن مع الآخر، فالفعل المضارع يكمل الحلقة الزمنية التي بدأها الفعل الماضي، وبذلك يكون الشاعر قد وظّف الفعلين في الدلالة على ماضيه العريق الممتد إلى زمنه الحاضر، أما قلة تكرار الأفعال المتعلقة بالآخر فتوحي بقلة الحركة، فالتباين النسبي بين عدد الأفعال الماضية بين الطرفين (الذات والآخر)، يوحي بتحجيم الآخر، فليس ثمّة ماض تاريخي، أو أصالة تذكر حتى يكون لها حضور فعلي.

ISSN : 2410-1818

- **تنوع الصيغة الاسمية:**

تبلغ الأسماء (627) اسما، في تشكيلة متنوعة اشتملت على أسماء الأعلام، وأسماء الذوات، والأسماء المشتقة، والضمائر، والأدوات الاسمية، ونقصد بالأدوات الاسمية هنا مثل الاسم الموصول، واسم الإشارة، والظروف المبنية الجامدة، وأسماء الاستفهام، وأسماء الشرط.

اسم علم	اسم ذات	اسم مشتق	ضمير	أداة اسمية
58	209	76	240	44
الذات: 37 علما الآخر: 11 علما				
المجموع 627 اسما				

ب- الاشتقاق:

1- الاشتقاق الاسمي: يمثل الاسم المشتق مرحلة وسطى بين دلالته الاسمية على الثبات، ودلالته الفعلية على الحركة، والحدث، وأحيانا على التغيّر الزمني، وكل ذلك على تفاوت نسبي بين الأسماء المشتقة، وقد تكرر الاسم المشتق في النص (76) مرة، وتشكل بصورة بارزة في صيغة الصفة المشبهة، وأفعل التفضيل، واسم المفعول، واسم الفاعل.

فالصفة المشبهة كانت أوفر حضورا، إذ تكررت (38) مرة، وتعدّ الصفة المشبهة أثبت دلالة على الصفة، من هنا كانت كثرة تكرارها انعكاسا لنفسية الشاعر، الملحّة على إثبات أصالتها دون الآخر.

وشكّلت بعض صيغ الصفة المشبهة ملمحا أسلوبيا في النّص، من حيث تكرارها موزّعة في أبيات النّص، أبرزها كلمة (ملك) التي تكررت سبع مرات مفردة ومجموعة، وتَرَدُّدُ هذه الصفة في النصّ يعكس استعظاما نفسيا لدى الشاعر، كذلك تكررت كلمة (كريم) ثلاث مرات، ويقابل هاتين الصفتين صفة (اللئيم) في سياق الهجاء، وقد تكررت خمس مرات، ومن حقل الصفات الهجائية كلمة (عبد) تكررت مرتين، والشاعر يكرر هذه الصفات المتضادة؛ ليوجد تقابلا بين ثبات العزّة للذات، وثبات الذلة للآخر، كقوله:

وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا .. إن اللئيم عن المكارم يُشغل

أما صيغة أفعل التفضيل فقد تكررت تسع عشرة مرة، مشكّلة بذلك سمة أسلوبية، تنسجم وجدانيا مع إحساس الذات بالتفوق على الآخر، وتأتي لفظة (أفضل) في صدارة الألفاظ المتكررة من هذه الصيغة، فقد تكررت أربع مرات، وهي تعكس التميّز في الصفات، ثم لفظة (الأول) ثلاث مرات، وتعكس الأقدمية التاريخية الموحية بالأصالة، كما تعكس التصدّر المكاني، ثم لفظة (أعز) مرتين، يعضدها تكرار المصدر (عزّ) أربع مرات، وتعكس الأصالة أيضا، والإباء والمنعة.

ISSN : 2410-1818

وتتشكل هذه الصيغة في النص أحيانا وفق تتابعات في سياق البيت، كما في قوله:

- إن الذي سمك السماء بنى لنا .. بيتا دعائمه أعز وأطول
- الأكثرون إذا يعدّ حصاهم .. والأكرمون إذا يعدّ الأوّل
- إنّ ابن ضبة كان خيرا والدا .. وأتمّ في حسب الكرام وأفضل

فنرصد في البيت الأول (أعزّ وأطول)، وفي البيت الثاني (الأكثرون والأكرمون والأوّل)، وفي البيت الثالث (خيرا وأتمّ وأفضل)، وقد شكل هذا التتابع في سياق البيت الواحد تكثيفا لدلالة المفاضلة، فضلا عن تشكيل إيقاع موسيقي كما سبق بيانه.

أما صيغة (اسم المفعول) فقد تكررت إحدى عشرة مرة، ويلحظ أن هذه الصيغة لم تأت من الثلاثي على وزن (مفعول)، وإنما كلها جاءت من الفعل الرباعي فأكثر، وأكثر وزن تكرر من هذه الصيغة هو وزن (مفعَّل)، من الفعل الرباعي (فعّل) المضعف العين، فقد تكرر خمس مرّات، مرة في سياق الهجاء، وهي لفظة لفظة (مُبيَّن)، أما ما عدا ذلك فقد وردت في سياق الافتخار البطولي في المعركة، لتعكس دلالتها على المبالغة والتكثير ضراوة الاقتتال، وشدّة الموقف.

ويظهر أثر الصيغة الاشتقاقية على الدلالة في مثل قوله:

ولنا قراسية تظل خواضعا .. منه؛ مخافته، القروم البزّل

متخمّط قطم له عادية .. فيها الفراقد والسّماك الأعزل

ضخم المناكب تحت شجر شؤونه .. ناب إذا ضغم الفحولة مقصل

فسيطرة صيغة الاشتقاق الاسمي، وتتابعها بهذا النمط التركيبي في الأبيات عكس عظم خيولهم في خلقتها وقوتها، وهي في الوقت نفسه توحي بهيبة فرسانها الراكبين على صهواتها، وكذلك تنمّ عن نفسية تسقط على ذاتها ما تصبغه على الخيول من العظمة والهيبة والقوة.

2- الاشتقاق الفعلي: كوّن الاشتقاق الفعلي تصنيفا خاصّا حسب نمط الوحدة الدلالية، فنجد في مواقف السّلم حضور الفعل (بنى)، الذي تكرر سبع مرات، وورد بصيغة المصدر (بناء)، ويرد هذا الفعل في الغالب مقرونا بلفظة (بيت)، ويشكّل تَرَدُّدُ هذا الفعل تكثيفا لدلالة الأصالة القبلية للشاعر، ويوحي هذا الفعل بمعاني الثبات والعلوّ، ففي قوله:

بيتا بناه لنا المليك، وما بنى .. حكم السماء، فإنه لا ينقل

نلحظ تكرار الفعل (بنى)، إضافة إلى تكراره قبل هذا البيت وبعده؛ ليشكّل بذلك كثافة دلالية وإيقاعية، تنسجم وجدانيا مع إحساس الشاعر بأصالة نسبه وعزّته.

ISSN : 2410-1818

أما اشتقاقات المصدر (ضَرْب) فقد ورد في سياق الهجاء في قوله "ضربت عليك العنكبوت بنسجها"، لكن غالبا ما تتكرر في المواقف البطولية، فوردت بصيغة المصدر مرتين، واسم المرّة (ضَرْبة)، وفعلا مضارعا مجرّدا (نضرب)، وفعلا ماضيا مزيدا (ضاربوا)، في قوله:

وعشية الجمل المجلّل ضاربوا .. ضربا شؤون فراشه تتزيّل

فالتكرار يوحي بقوة الضرب، وبسالة قوم الفرزدق.

وتتكرر اشتقاقات الفعل (نحل)، مرة مجردا (يُنحل)، ومرة مزيدا بصيغة البناء للمعلوم(يَتَنَحّل)، وبصيغة البناء للمجهول (يُتَنَحّل)، وورد بصيغة اسم الفاعل (ناحليك)، ويعضد هذه الصيغة دلاليا ألفاظ أخرى كـ(يدّعي/ادّعاء)، وهي تعكس الانفعال النفسي لدى الشاعر، في نظرته لخصمه، ساعيا إلى تجريده من أي أصالة قبلية، أو شعرية.

ث- الضمائر: تعطي الضمائر بتصنيفها النوعي والكمّي مؤشرات تنسجم مع الخطاب النصّي، وقد بلغت الضمائر الواردة في النصّ (240) ضميرا تقريبا، وتوزّعت هذا الرقم بين أصناف الإضمار النوعي: التكلم والخطاب والغيبة، وبين الإضمار الكمّي: إفرادا وجمعا، أما الضمير المثنى فليس له حضور بارز، وقد ورد عوْدا على ما يدل على الجمع، والجدول التالي يوضّح التوزيع الكميّ لأصناف الإضمار:

	الضمير النوعي			الضمير الكمي		المجموع	الإجمالي
	متكلم	مخاطب	غائب	مفرد	جمع		
الذات	45	-	111	31	125	**156**	**240**
الآخر	-	54	30	72	12	**84**	

وقد جاءت هذه الإحصاءات الكميّة متّسقة مع توجّهات الخطاب النصّي، فالمفارقة واضحة في الضمير النوعي عند الذات بين ضمير المتكلم والغائب، وكذلك ضمير الغيبة بين الذات والآخر؛ فالغائب في ذهن الشاعر يمثّل مرجعية تاريخية، وإحالة إلى الماضي، أما ضميري التكلم والخطاب فيمثلان الآنية،واللحظة الحاضرة، من هنا فقد جاء ضمير الغائب عند الذات أكثر من ضمير المتكلم؛ لأنه يمثّل له رصيدا تاريخيا أصيلا، وعمقا في جذور القدم، والمفارقة تكون أوسع عند المقارنة بين ضمير الغيبة بين الذات والآخر، وهذه المفارقة توحي بضآلة الآخر مقارنة بالذات.

أما الضمير الكمّي فيكشف اتجاها معاكسا بين الذات والآخر من حيث كميّة الإفراد من الجمع، فنلحظ عند الذات طغيان ضمير الجمع على ضمير الإفراد، وعكس ذلك عند الآخر، إذ نرصد طغيان ضمير الإفراد على ضمير الجمع، فالنص يتجه إلى إضفاء صفة الجمعيّة على الذات، وإضفاء صفة الفردية على الآخر، وهذا التوجّه النصّي يعدّ انعكاسا للواقع الخارجي للنصّ، فلا تزال طبيعة

ISSN : 2410-1818

المجتمع العربي في العصر الأموي قائمة على البناء القبلي، وهو أمر يستلزم صفة الجمعيّة، ويكون مصدر قوة واعتزاز، بخلاف من لا يرتبط ببناء قبلي؛ فإنه يتسم بالفردية والامتهان، فاتّساق الضمائر بهذا التوزيع الكمّي يعكس وجدانيا شعور الذات بروح الجماعة، والاتكاء عليها، باعتبارها مصدر قوّة وفخر؛ فكان الحضور الجمعي لديها أوسع من الحضور الفردي، والإحساس بضعف الآخر ومهانته عكس توسّع الحضور الفردي من الحضور الجمعي، ويبرز هذا الشعور النفسي جليّا في مواطن مقابلة الإضمار الجمعي للذات بالإضمار الفردي للآخر بصورة مكثّفة، في مثل قوله مفتخرا:

يلجون بيت مجاشع، وإذا احتبوا .. برزوا كأنهم الجبال المثّل

لا يحتبي بفناء بيتك مثلهم .. أبدا، إذا عُدّ الفعال الأفضل

فتتابع ضمير الجمع للذات خمس مرّات في البيتين، مقابل ضمير مفرد واحد للآخر يعكس اتكاء الذات على دلالة الجمعيّة، مع تفريد الآخر.

3- البنية التركيبية: تعدّ البنية التركيبية عاملاً من عوامل إثارة المتلقي ومشاركته في الوقوف على جماليات النص الإبداعي، كما أنها تعكس الجانب الانفعالي لدى الشاعر، يتضح ذلك من خلال الظواهر التالية:

أ- **<u>التقديم والتأخير</u>**: تمثل هذه الظاهرة "انحرافا يعتري المعمار اللغوي، يهدف إلى منح المبدع طاقة تعبيرية؛ لتنظيم انفعالاته، وترتيب رغباته؛ فيقدّم ما يطفو عن سطح وجدانه وفكره، ويؤخر ما يترسب في أعماقه، فالتقديم والتأخير مرآة تنعكس عليها الأولويات الوجدانية والفكرية للمبدع، وهو في الوقت ذاته وسيلة للمتلقي؛ لقراءة الوجه الآخر للنص. (24)

وقد وردت هذه الظاهرة في أشكال متباينة، منها تقديم (شبه الجملة) الجار والمجرور، في مثل قوله:

- والجعفري، وكان بشر قبله .. **لي** من قصائده الكتابُ المجملُ

- دفعوا **إليّ** كتابَهُنّ وصية .. فورثتهن كأنهن الجندل

نرصد في البيت الأول تقدم شبه الجملة (لي) على المبتدأ، ومع أن هذا التقديم في البنية الشكلية للبيت قد يُنظر له على أنه مراعاة للقافية، لكنه يكشف عن الدلالة المحورية في الجملة، فقد شكّل شبه الجملة بؤرة دلالية لدى الشاعر، فإن اعتداد الشاعر بنفسه، وزهوّه بأصالة شعره، جعله يحصر وراثته لشعر بشر لنفسه.

وفي البيت الثاني عكس موالاة شبه الجملة (إليَّ) للفاعل (واو الجماعة)، الانتقال الفوري والمباشر لوراثة الشعر إليه دون أي واسطة.

(24) دراسة أسلوبية في شعر الأخطل، ص386.

ISSN : 2410-1818

أما في قوله :

فيهنّ شاركني المساور بعدهم .. وأخو هوازن والشآمي الأخطل

فتصدُّر الجار والمجرور للجملة يعكس قَصْراً دلاليا في الجملة، بحيث تكون مشاركة المساور وغيره للشاعر مقصورة في أصالة الشعر، وكأن الشاعر يحتفظ لنفسه تفرّده بسائر الخصال الأخرى.

وتتشكل هذه الظاهرة جلية عند ترتيب أجزاء الجملة باتجاه عكسي في قوله:

ومعصب بالتاج يخفق فوقه .. خرق الملوك له خميس جحفل

ملكٌ تسوقُ له الرّماحَ أكفُّنا.. منه نعلّ صدورهنّ وننهل

فجملة (تسوقُ له الرّماحَ أكفُّنا) تتكثف فيها ظاهرة التقديم والتأخير، وتظهر قيمة هذه الظاهرة هنا، في أن البيت السابق لها كان في معرض مدح الملك ثم تأتي هذه الجملة لتكشف المصير الذي آل إليه، ولا يتضح هذا المصير إلا عند الوصول إلى آخر مفردة في الجملة (أكفُّنا)، مع أنها فاعل، وكان موقعه من الجملة أن يأتي بعد الفعل، فتقديم الجار والمجرور (تسوق له) لا يكشف مصير قتله، بل قد يعكس الاستمرار في مدحه، فهو ملك ومن شأنه أن يُساق له، وكذلك حين يتبدى المفعول به (تسوقُ له الرّماحَ) لا يكشف المصير بوضوح وإنما يمهّد له، إلى أن نصل إلى الفاعل الذي يباغتنا بإضافة ضمير المتكلمين إليه، (تسوقُ له الرّماحَ أكفُّنا)، فتأخير الفاعل هنا حمل عنصر مفاجأة المتلقي، وتشويقه إلى معرفته.

وقد تتشكل ظاهرة التقديم في البيت بنمط تنسجم فيه البنية التركيبية مع البنية الدلالية، ففي قوله:

ضربت عليك العنكبوت بنسجها .. وقضى عليك به الكتاب المنزل

فتقديم (عليك) في جملتي الشطرين على الفاعل ومتممات الجملة الأخرى جعله غاية محورية بعد الفعل، إذ دلّ على التعجيل بذكره؛ لأنه المقصود بحدث الضرب والقضاء، وإضافة إلى الإيقاع الذي يولّده (عليك) في البيت، باعتبار موقعه في الشطرين، فإن الجملة الثانية تمثّل تعليلا للجملة الأولى؛ بما تضمنته من توثيق ديني لمضمون الجملة الأولى.

وتتشكل هذه الظاهرة أيضا في تأخير أحد ركني الجملة عن مرتبته، في مثل قوله:

- أوصى عشيّةَ حين فارق أهله، .. عند الشهادة والصحيفة **دغفلُ**

- إن التي فقئت بها أبصاركم .. وهي التي دمغت أباك **الفيصلُ**

فيلحظ في التشكيل البنائي للأبيات دحرجة الكلمتين (دغفل- الفيصل) عن عواملها النحوية إلى آخر البيت، ففي البيت الأول تأخّر الفاعل (دغفل) عن فعله (أوصى)، وفي البيت الثاني تأخّر خبر إن عن اسمها (التي)، وهذ ا نمط من التأخير يحمل المتلقي على التشوّق للوصول إلى متمم الكلام، فالتأخير هنا أكسب السياق دلالة التعظيم، فالحديث عن الإيصاء في معرض التفاخر بوراثة الشعر،

ISSN : 2410-1818

يحمل على معرفة الموصي، للتأكد من مصداقيته، كذلك فإن الحديث عمّا فقأ أبصار الخصم وذويه ودمغ أباه، يحمل على التشوّق لمعرفته، ثم استعظامه عند معرفته.

وتتجلى الأهمية في هذه السياقات إضافة إلى ما سبق في النسيج اللغوي الواقع بين العامل ومعموله المتأخر، فإن إحكام ذلك النسيج يكسب ظاهرة التأخير تناسقا فنيّا، فالبيت الأول اعتنى الشاعر في نسيجه اللغوي بين العامل والمعمول تكثيف العنصر الزمني (عشية- حين- عند)، فكثافة العنصر الزمني هنا تشكّل أزمة نهايات حاسمة، فالعشية تمثّل نهاية اليوم، و(حين) ارتبط بنهاية الحياة، و(عند) ارتبطت بلحظة حضور الموت، فتأزم الموقف بهذه النهايات، يجعل المتلقي متعطّشا إلى حسم نهائي للموقف.

وفي البيت الثاني نلحظ أن النسيج اللغوي بين اسم (إنّ) وخبرها يعجّ بالحركة القاسية بدلالة الفعلين (فقئت- دمغت)، وتصدّر التركيبين باسم الموصول (التي) مع غياب المتحدَّث عنه في صدر البيت يحمل على عظمة الأمر، من هنا فإن ذكر خبر (إنّ) يكون له وقع على المتلقي، ثم إن ذلك يوحي بقوة قصيدة (الفيصل)، وتعدد وقعها على الخصم من الفقء والدمغ، وهذه الأنساق التركيبية تأتي انعكاسا لنفسية الشاعر التي ترى العظمة في نفسها، كما تكشف عن نفس حريصة على محو الآخر.

ب- **<u>الحذف</u>**: تقوم ظاهرة الحذف على "بعث الفكر، وتنشيط الخيال، وإثارة الانتباه ليقع السامع على مراد الكلام، ويستنبط معناه من القرائن والأحوال"(25).

تشكلت هذه الظاهرة في صور متنوعة، أبرزها في حذف المفضل عليه في أسلوب التفضيل، من مثل قوله:

- إن الذي سمك السماء بنى لنا .. بيتا دعائمه أعزّ وأطول

- إن ابن ضبة كان خيرا والدا .. وأتمّ في حسب الكرام وأفضل

فحذف المفضل عليه أتاح إطلاق الصفة على المفضل، وتعميمها عليه دون أن يفاضله فيها طرف آخر، بل تتكثف هذه الدلالة في تراكيب أخرى، في مثل:

- الأكثرون إذا يعدّ حصاهم .. والأكرمون إذا يعدّ الأول

- يا ابن المراغة! أين خالك؟ إنني .. خالي حبيش ذو الفعال الأفضل

إنّ اتصال (أل) بأفعل التفضيل في النظام اللغوي يحتم على المتكلم التخليّ عن ذكر المفضل عليه؛ لدلالة التركيب على المبالغة في الأفضلية، فهو أعلى درجات المفاضلة وأعمّها، فأسماء التفضيل

(25) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى، ط4، مكتبة وهبة، القاهرة، 1416هـ/1996م، ص160.

ISSN : 2410-1818

(الأكثرون- الأكرمون- الأول- الأفضل) توحي ببلوغ أقصى درجات الاتصاف، حيث لا منافس يذكر، وهذا يعكس إحساس الشاعر بالعلو والرفعة، وبلوغ مراتب العزّ.

وتظهر ظاهرة الحذف أيضا في حذف المبتدأ حين يكون ضميرا عائدا مذكور في بيت سابق، في مثل:

والمانعون، إذا النساء ترادفت، .. حذرَ الجمال بها الكحيل المشعل

إن ظاهرة الحذف تقوم على أساس الاستغناء عن المحذوف عناية بالمذكور؛ كونه يشكّل محورا رئيسا في السياق، فإفراده بالذكر دون قرينه يجعله بؤرة سياقية، ففي البيت السابق يبدأ البيت بجملة اسمية، إذ الواو للاستئناف، وقد شكّل حذف المبتدأ (هم) والاكتفاء بذكر الخبر (المانعون) إلى توليد الانفعال بهذا الجزء من التركيب الاسمي؛ مما جعل مبعث الإحساس بالمنعة في القتال متمركزا في هذه اللفظة؛ فيتولد منها تأثير معنوي، ويقوى الإحساس به.

ت- **التوكيد**: تأتي هذه الظاهرة في النصّ في سياقات تعكس انفعالا نفسيا لدى الشاعر تجاه المقام السياقي، وفي الوقت نفسه تثير ذهن المتلقي.

ويظهر أن ثمة علاقة بين موقع التوكيد في السياق ومستواه الفني، في إثارة المتلقي، وإبراز مدى الانفعال النفسي لدى الشاعر، فإنه متى كانت أداة التوكيد متصدّرة سياق البيت الشعري، كان أثرها الفني أكبر منه ما لو كانت في درج السياق، ويليه في الأهمية وقوعها في صدر سياق الشطر الثاني.

وتزداد أهمية الموقع السياقي لأداة التوكيد في قوله:

إن الذي سمك السماء بنى لنا .. بيتا دعائمه أعزّ وأطول

فهذا البيت يعدّ بوابة الولوج إلى النصّ، والمألوف أن يبدأ الكلام بإخبار عامّ دون توكيد، فبداية القصيدة بالتوكيد انحراف، يعكس إحساس الشاعر بأهمية الفكرة، ويثير ذهن المتلقي.

ومن أنماط التوكيد اعتماد الشاعر على أداة توكيد معينة في سياقين متباينين في مثل قوله:

- فلئن فخرت بهم لمثل قديمهم .. أعلو الحزون به ولا أتسهل

- ولئن رغبت سوى أبيك لترجعن .. عبداً إليه، كأنّ أنفك دمّل

فالبيتان مؤكدان باللام الموطئة للقسم، فجاءت الأولى في سياق الفخر بالنسب الأصيل، ثم أعاد استعمال الأداة نفسها في سياق الطعن في نسب خصمه وكثّف التوكيد هنا باللام الواقعة في جواب القسم، وهذا يجسّد انفعال الشاعر في الموقفين

ونلحظ نمطا آخر من أنماط التوكيد من حيث موقعه في قوله:

- يا بن المراغة! أين خالك؟ إنني .. خالي حبيش ذو الفعال الأفضل

ISSN : 2410-1818

- وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا .. إنّ اللئيم عن المكارم يشغل

فالأداة التوكيد في البيتين جاءت أداة ربط نصّيّ بين معنيين، فالبيت الأول يتضمن هجاء بإنكار أن يكون للخصم خال بأسلوب الاستفهام الإنكاري؛ فيعقبه إثبات مؤكّد بخال الشاعر.

وفي البيت الثاني يأتي الشطر الثاني بأداة التوكيد ليقرر نتيجة مترتبة على فكرة الشطر الأول، فانشغال جرير عن حسب الكرام مترتّب على لؤمه.

وتزداد كثافة التوكيد حين يرد في أبيات متتالية في قوله:

إنا لنضرب رأس كل قبيلة .. وأبوك خلف أتانه يتقمل

وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا .. إن اللئيم عن المكارم يشغل

إن التي فقئت بها أبصاركم .. وهي التي دمغت أباك الفيصل

فنرصد حضور التوكيد في الأبيات الثلاثة، في البيت الأول بـ(إنّ) واللام، وفي البيتين الثاني والثالث بـ(إنّ) وقد عكس توالي التوكيد وكثافته انفعال الشاعر بإحساسه بالتفوق على خصمه، في سياق يعرض الفكرة بأسلوب يقابل به بين حال الذات وحال الآخر كما في البيتين الأول والثاني.

ويعدّ الإطناب نمطا من أنماط التأكيد إذا استدعى الموقف الشعوري والوجداني أن يكون في السياق اللغوي هذا التأكيد(26)، ونجد ذلك في النصّ في مثل قوله:

قبح الإله مقرّة في بطنها .. منها خرجت، وكنت فيها تحمل

فالبيت في هجاء أم جرير، وقد جاءت الجملة الأخيرة (وكنت فيها تحمل) إطنابا؛ فالخروج من الرحم يستلزم أسبقية الحمل، لكن الإطناب في البيت يكشف انفعالا وجدانيا لدى الشاعر من اللحظة الأولى التي وُجد فيها خصمه في الوجود، وهي لحظة الحمل التي تبعها الخروج للحياة، فهو يستشعر تلك اللحظة البغيضة لديه بكل مراحلها وتفاصيلها.

ث- **<u>الأساليب الإنشائية</u>**: أبرز الأساليب الإنشائية جاءت في النصّ للتأثير السلبي في الخصم والانتقاص منه، أو السخرية منه، أو إظهار عجزه وقصوره، في أشكال متباينة بالنداء وصيغة فعل الأمر، والاستفهام، في مثل قوله:

فادفع بكفّك - إن أردت- بناءنا .. ثهلان ذا الهضبات، هل يتحلل؟

إنّ إحساس الشاعر بضعف خصمه، واحتقار مقدرته تجاهه، جعله يخاطبه متحديا له، فالبيت تضمن أسلوب الأمر تعجيزا للخصم، وإظهارا لضعفه، كما تضمن أسلوبُ الاستفهام النفيَ وإنكارَ حدوث الأمر، وجاء تأكيدا للتعجيز السابق.

(26) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، رجاء عيد، ط2، منشأة المعرف، الإسكندرية، (د.ت)، ص111.

ISSN : 2410-1818

وفي نمط آخر يقول:

يا بن المراغة! أين خالك؟ إنني .. خالي حبيش ذو الفعال الأفضل

فالبيت يتوالى فيه الانتقاص من الخصم، بأسلوب يعكس مدى عمق النظرة الدونية في نفس الشاعر تجاه خصمه، فقد صدّر البيت بالنداء المتضمن تعييرا للخصم بتسميته (المراغة)، ثم الاستفهام الإنكاري الذي ينفي له أصلا من جهة أمّه، بإنكار أن يكون له خال.

ثالثا: المستوى التصويري:

تنوعت أشكال التصوير في النقيضة، لكن أبرز تلك الأشكال تَمَثَّلَ في الكناية، والتشبيه، والاستعارة، فكان لهذه الأنماط حضورا بارزا في القصيدة، يتسم في بعض المواطن بالتكرار المتوالي ضمن نسق تركيبي واحد؛ مما ساعد على تكثيف الصورة، ولاسيما حين يرصدها الشاعر من عدة زوايا فنية، وكل زاوية فنية من هذه الزوايا يضيف إلى الصورة الكلية جزءا منسجما مع الزوايا الأخرى، وهذا الرصد الكلي لأجزاء الصورة الكلية، تشكّل عبر بثّ صور جزئية امتدت في مساحة تتجاوز أحيانا خمسة أبيات.

وعند تتبع أنماط الصورة الفنية، ومواطن بروزها، يظهر أن بينها تفاوتا كميّا في نسبة الحضور، سواء أكان في الموازنة فيما بينها فقط، أم في الموازنة بين توظيفها في سياق الفخر (الذات)، أو في سياق الهجاء (الآخر)، والجدول التالي يكشف ذلك:

العنصر	كناية	تشبيه	استعارة	المجموع
الذات	19	10	13	**42**
الآخر	5	5	-	**9**
المجموع	**24**	**15**	**13**	**52**

ويتضح من هذا الإحصاء أن معظم الصور الفنية قد تشكلت في مساحة الفخر لدى الذات، في حين تقل عدد الصور عند الآخر، وهذا متسق مع عناية الشاعر بالفخر، واتكائه عليه في نقيضته، فمنه ينطلق لشن غاراته على خصمه.

كما يكشف الجدول، الحضور الأبرز للكناية، التي شكلت نسبة (45٪)، في حين أن التشبيه شكل نسبة (31%)، أما الاستعارة فكانت أقل حضورا من الكناية والتشبيه، إذ شكلت ما نسبته (24%) فقط، وهذا ينسجم مع كثافة التصوير الفني الذي يحرص الشاعر على الاتكاء عليه، فكان حضور الكناية أوفر وبالأخص الكناية الفردية؛ لكونها أسرع في التقاط الصورة؛ لملامستها

ISSN : 2410-1818

الواقع الخارجي دون قصده، ولتحررها من قيود يتطلبها التشبيه، ليس أقل من حضور طرفيه ليتشكل في البنية النصية، أو أحدهما لتتشكل الاستعارة.

1- الكناية:

شكلت الكناية عن الصفة حضورا بارزا في النصّ، وأكثر تلك الصفات التي جسّدها التصوير الكنائي يتمثل في صفات العلوّ، والعزّة، والعظمة، والقوّة، كقوله: "أعلو الحزون ولا أتسهّل- إني ارتفعت عليك كل ثنية- صعب مناكبها- ضخم المناكب- ضربا شؤون فراشه تتزيل ...إلخ"؛ لأجل ذلك فقد كثرت فيها المفردات المجسّدة لهذه الصفات كالرأس، والمناكب، والتاج، والراية، والجبل، أو ما يدل عليها.

ومن حيث البناء اللغوي للكنائي فقد تشكل نوعان من الكناية، الكناية الإفرادية والكناية التركيبية، فالكناية الإفرادية كانت قريبة يتم الوصول إلى المعنى بطريقة مباشرة، كالكنايات الآنفة الذكر، وهذا النمط الكنائي يضعف فيه توليد دلالة إضافية للمعنى المكني عنه.

أما الكناية التركيبية فهي بعيدة التناول يتم الوصول إلى المعنى عبر مجموعة من التحولات، كما في التصويرين الكنائيين التاليين:

وزحلت عن عتب الطريق، ولم تجد .. قدماك حيث تقوم، سُدّ المنقل

إنّ الزحام لغيركم، فتحينوا .. ورد العشي، إليه يخلو المنهل

فالتصوير الكنائي في البيت الأول يتشكل عبر امتداد البيت، من خلال توالي ثلاث جمل (وزحلت عن عتب الطريق/ولم تجد قدماك حيث تقوم/سدّ المنقل)، وبالربط بين البنى التركيبية يتشكل التصوير الكنائي الذي يكشف لنا وجدانيا زهو الشاعر بنفسه وشعوره بسطوته التامة على خصمه.

ويأتي التصوير الكنائي في البيت الثاني مبنيا على التصوير السابق، في صورة تعليل له مباشر (إن الزحام لغيركم)، ومرجعية التصوير الكنائي هنا تمثل صورة من صور حياة البادية، حين يتزاحم الناس على مورد الماء، والغلبة للأكثر والأقوى، و يتشكل أيضا من التتابع التركيبي (إنّ الزحام لغيركم/فتحينوا ورد العشي/ إليه يخلو المنهل)؛ فيصوّر الشاعر صدارته لكثرة قومه وقوة شوكته، مقابل تأخّر خصمه لقلة عدده وضعف شكيمته.

ومع أن كلا من التصويرين السابقين يجسّدان عزة الشاعر إلا أنهما متكاملان عبر عنصري المكان والزمان، فالتصوير الأول قائم على المكان (عتب الطريق/ حيث تقوم/المنقل)، والتصوير الثاني

ISSN : 2410-1818

قائم على الزمان (فتحينوا ورد العشي)، وهذا يوحي بالسيطرة الممتدة للشاعر، تلك السيطرة التي لا تعرف حدودا للزمان أو المكان، فنفسه مفعمة بالزهو والتعالي.

2- **التشبيه:**

تقوم بنية التركيب التشبيهي لدى الفرزدق على اقتراب المساحة السياقية لطرفي التشبيه، أو انعدامها في معظم التشبيهات كقوله: "برزوا كأنهم الجبال المثل"، و"كأنهم لديه القمل"، "كأنهم الجراد المرسل"، "فورثتهن كأنهن الجندل"، و"كأن أنفك دُمّل"، وقوله:

- ولقد ورثت لآل أوس منطقا .. كالسم خالط جانبيه الحنظل
- والحارثي أخو الحماس، ورثته .. صدعا، كما صدع الصفاة المعول

وهذه البنية للتركيب التشبيهي تمنح قوة ملاحظة طرفي التشبيه، ولاسيما عند الأداة (كأن)التي تقرّب المشبه من المشبه به؛ إيحاءً بالمطابقة التامة بينهما، وذلك يعكس زهو الشاعر بذاته إلى أقصى درجات العلوّ، واحتقاره للآخر إلى أقصى درجات الدونية.

وهناك ملحظ آخر في التركيب التشبيهي من حيث موقعه من السياق، إذ يقع غالبا في آخر البيت، فتتشكّل من المشبه به أو أحد أجزائه قافيةُ البيت، كما في التشبيهات السابقة الذكر، التي منها ما وقع المشبه به قافية للبيت في (القمل- الجندل-دُمّل)، أو جزءا من المشبه به كما في (المرسل- الحنظل- المعول) وغيرها.

وعند تفحّص التشبيه الحسّي والعقلي يتبين أن الشاعر نادرا ما يتحرر من حواسه في تشكيل الصورة التشبيهية، فنجد السماء، والجبال، والجمال، بل نجده ينتقي من المحسوسات ما تجعل المتلقي يستشعرها في نفسه، فحاسة الذوق بمرارة الطعم -مثلا- يوظّفها في وصفه مَنْطِقه بقوله: (كالسمّ خالط جانبيه الحنظل)، والاستشعار بالتقزّز ينقلها من خلال (القمل) في عدة مواضع تشبيهية، ووصفه جريرا بقوله: (كأن أنفك دُمّل)، والاستشعار بكراهة الرائحة ينقلها من خلال وصف بيت جرير بـ(الزرب)، وهي حظيرة الغنم، فهذا التشكيل التشبيهي يدلّ على أن الأفق التخيلي للشاعر مقيّد بالضوابط الحسيّة إلا ما ندر.

ومع تنوع أنماط التشبيه في النص، من حيث إفراده وتركيبه، إلا أن التشبيه المفرد كان أكثر ورودا من التشبيه المركّب، فالتشبيه المفرد يشكّل في النص لقطة تصويرية خاطفة، لكنها عند الفرزدق يكون لها وقع نفسي وملحظ فني من خلال اعتمادها على دعامتين: **الأولى** أن السياق السابق للتشبيه يهيئه الشاعر ليكون مهادا يقود إلى التشبيه المفرد مما يجعل له وقعا في النفس، كما في قوله:

ISSN : 2410-1818

بيتا زرارة محتب بفنائه .. ومجاشع وأبو الفوارس نهشل

يلجون بيت مجاشع، وإذا احتبوا .. برزوا كأنهم الجبال المُثُّل

فالتشبيه المفرد وقع في الآخر (برزوا كأنهم الجبال المُثُّل)، لكن السياق السابق قد هيّأ له بتعديد نماذج شخصية من المشبه (زرارة ومجاشع وأبو الفوارس نهشل)، وتلك النماذج لم تكن جامدة في السياق، وإنما دبّت فيها الحركة والتفاعل القبلي والاجتماعي بإسنادها إلى الأفعال المتوالية (يلجون -احتبوا- برزوا)، من هنا أصبح للتشبيه المفرد قيمة فنية، حين يستحضر المتلقي في شخصية المشبه أسماء أولئك الأعلام السابق ذكرهم، باتحادهم وألفتهم وهم يلجون البيت، وباجتماعهم وتنعمهم وهم يحتبون.

أما الدعامة **الثانية** للتشبيه المفرد: فمجيئه جزءا من الصورة الفنية التي تتكون من أنماط تصويرية متوالية، وموضوع الصورة الفنية وبنيتها التركيبية سيرد الحديث عنه لاحقا، وأما هنا فلتوضيح هذه الدعامة نقف عند قوله:

وإذا الربائع جاءني دُفّاعها .. موجا كأنهم الجراد المرسل

هذا وفي عدويتي جرثومة .. صعب مناكبها، نياف، عيطل

فالتشبيه المفرد (كأنهم الجراد المرسل) وقع وسط متواليات تصويرية، فهو مسبوق بالاستعارة في (جاءني دُفّاعها)، والتشبيه في (دُفّاعها موجا)، كذلك لحقه التشبيه في (عدويتي جرثومة)، والكناية في (صعب مناكبها)، وكل هذا التنوع التصويري المكثف يرسم الشاعر من خلاله صورة فاخرة؛ تلك الصورة التي يعدّ التشبيه المفرد جزءا مهما في بنائها.

أما التشبيه المركب فعلى قلته لكنه يعكس لمسة أسلوبية عند الشاعر، كقوله:

يمشون في حِلَق الحديد كما مشت .. جُرْبُ الجمال بها الكحيل المُشْعَلُ

فقد توقف ابن الأثير عند هذا البيت، منتقدا التشبيه الوارد فيه، إذ يقول: "شبه الرجال يمشون في دروع الزرد بالجمال الجرب، وهذا من التشبيه البعيد؛ لأنه أراد السواد، فلا مقارنة بينهما في اللون؛ لأن لون الحديد أبيض؛ ومن أجل هذا سميت السيوف: (البيض)، ومع كون هذا التشبيه بعيدا فإنه تشبيه سخيف"(27).

(27) المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، 1939، ج2، ص344.

ISSN : 2410-1818

إلا أن التشبيه ليس كما أورده ابن الأثير، "فهو ليس معقودا بين الرجال والجمال، ولا بين الدروع ولون القطران، بل إنه في الواقع معقود بين صورة الرجال، يمشون وقد أثقلتهم الدروع، وصورة الجمال المصابة بالجرب، تسير مدهونة بالقطران، فالمشبه والمشبه به بطيئان في سيرهما، وبذا يكون قد شبّه ما تحدثه الدروع من تباطؤ الفرسان في السير، بما تحدثه الجرب في سير الجمال المطلية بالقطران"(28).

ومن تشبيهاته المركبة القائمة على طرفين مجردين قوله:

إن استراقك يا جرير قصائدي .. مثل ادعاء سوى أبيك تنقل

فالتشبيه في البيت قائم على طرفين مجردين: استراق القصائد، وادعاء النسب، ومع أن هذا النمط من التشبيه -كما يرى النقاد- لا يعبر عن "خواص محددة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء"(29) إلا أن استحضار فكرة هذين الطرفين -وهما أشد نكاية بالخصم- ثم تركيبهما في سياق واحد، وإجراء القياس بينهما بجامع الانتحال المشترك، يضفي على التشبيه طابع الدهشة؛ بتجريد الخصم من حقيقة الأصالة المتضمنة في طرفي التشبيه، ولاسيما أن موقعه من القصيدة قد جاء بعد زخم هائل من افتخار الفرزدق بنسبه، وأصالة شعره، وفجأة يفصل القول في شأن جرير بإجراء القياس بين طرفي (الاستراق والادعاء).

لكن في قوله:

ولقد ورثت لآل أوس منطقا .. كالسمّ خالط جانبيه الحنظل

نجد التشبيه هنا قائم على خواصّ محددة محسوسة، وهي السم حين يمتزج الحنظل بجانبيه، وصورة المشبه به مكونة من عنصرين حسّيين: (الحنظل) وهو شديد المرارة، و(السمّ) وهو مادة قاتله، و(الحنظل) يتصف بأمرين: مرارة قاسية بمخالطته السمّ، وهو أيضا محيط بالسم من جانبيه بداية ونهاية، فالشارب من كأس سمّ خالط جانبيه الحنظل أول ما يسيغه مرارة قاسية، إذ من الطبيعي أن يبدأ شرب السائل من جانبه حين إمالة الكأس قبل أن يصل إلى ما بعد الجوانب، والشاعر يصور قصائده ببلاغتها، وقوة تأثيرها، فمن يتجرأ عليه فإنه يسقيه من كأس قصائده، التي تبدأ بمرارة قاسية وتنتهي بالهلاك.

وإذا كان التشبيه البليغ يختزل التصوير التشبيهي بالاقتصار على طرفي التشبيه، مبتعدا عن نمط المقارنة التي يرتكز عليها أنماط التشبيه الأخرى عن طريق إيراد وجه الشبه أوالأداة، فإننا نجد

(28) اللغة في شعر الفرزدق، حلمي محمد عبدالهادي، مطابع الجزيرة، عمّان، (د.ت)، ص192.

(29) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1988م/1419هـ، ص319.

ISSN : 2410-1818

الفرزدق قد تجاوز هذا الشكل الاختزالي للتشبيه البليغ، إلى شكل اختزالي أعقد منه، وذلك من خلال تكوين تشبيهين بليغين يرتكزان في بنيتهما النصية، وصورتهما التشبيهية على مشبه واحد لكليهما، وذلك في قوله:

من عزّهم جحرت كليب بيتها .. زربا، كأنهم لديه القُمّل

ففي التركيب "جحرت كليب بيتها زربا" يتشكل تشبيهان بليغان، (جحرت بيتها)، فالبيت كالجُحْر، و(بيتها زربا)، والبيت نفسه كالزرب (وهي الزريبة، أي حظيرة الغنم)، فتوسط المشبه (البيت) في البنية النصية أتاحت له التعاقب المتسارع لتحقيق لتوليد تشبيهين بليغين، أحدهما متصل بمشبه به سابق له، وآخر لاحق له، وهذا الانصهار في التشبيهين البليغين يعكس تداخلهما ملتحمين وجدانيا في أعماق الشاعر؛ لتوليد أقبح صورة بغيضة لبيت خصمه.

3- الاستعارة:

وفي التصوير الاستعاري، كانت الاستعارة المفردة أكثر تمثلاً في النصّ من الاستعارة التمثيلية، التي هي في حقيقتها تمثّل تعبيراً خاصاً من تعبيرات الحكمة أو المثل، التي تستحضر لتصوّر مواقف غائبة تماثل مواقفها الأصلية، من ذلك قوله:

ضربت عليك العنكبوت بنسجها .. وقضى عليك به الكتاب المنزل

وهو من قوله تعالى: (وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون)، فقد غدا هذا التعبير مثلا قرآنيا للدلالة على الضعف والذلة، وقد وظفه الشاعر ليصوّر ضعف خصمه وذلته.

أما الاستعارة المفردة فقد كانت للمكنية منها أوفر حضورا من التصريحية، وأوسع خيالا في تصويرها الفني، وتشخيصها المعاني المجردة، كقوله:

ملك تسوق له الرماحَ أكفنا .. منه نعل صدورهن وننهل

فحركة الاستعارة المكنية في البيت تتمحور دلاليا على فخر الشاعر بشجاعة قومه، تجسدت تلك الشجاعة من خلال تصوير الرماح بإنسان يتردد على مورد ليطفئ ظمأه، شربة بعد أخرى، إن هذا التصوير الاستعاري للمعركة الحربية يأتي انعكاسا وجدانيا لدى الشاعر في معركته الكلامية ضد خصمه.

أما الاستعارة التصريحية فقد جاءت في أبسط مظاهر التعبير الاستعاري مقارنة بالمكنية والتمثيلية، فتشكيلها القائم على حضور المشبه به يحرم المتلقي من التحليق في الأفق الخيالي؛ كقوله:

ISSN : 2410-1818

وإذا الربائع جاءني دفّاعها .. موجا كأنهم الجراد المرسل

فالعلاقة الاستعارية بين الدفّاع (وهو السيل حيث يكثر ويمتد) وكثرة الأنصار مسرعين للنجدة يتناولها الذهن بيسر؛ لسهولة استحضار الطرف الغائب من طرفيها.

رابعا: المستوى الدلالي:

أولا: بنية الخطاب الدلالي

1- **ثنائية (الذات/الآخر)**:

يتجسد الخطاب الشعري في شكل علاقات (نصية داخلية) تشير إلى مدلولات خارجية، كما يرى الشكلانيون، أو هو بمعنى آخر نظام من العلاقات (التواصلية الخارجية) يحدده نسق دلالي تعبيري، كما هو عند ياكوبسن. (30)

وعلى هذا المفهوم فإن الخطاب في النقيضة جاء كاشفا للعلاقة القائمة بين فكر الشاعر وواقع مجتمعه، ومعبرا عن صيرورة المجتمع، فبعد أن خفتت العنصرية القبلية في العصر النبوي والراشدي، أعاد المجتمع الأموي تشكيلها بإيحاء سياسي، وهذا النمط من العنصرية مبني على ثنائية (الذات/الآخر)، وهي ثنائية تعتقد تميز الذات، وتدني الآخر؛ فيبنى الخطاب على إبراز الذات بأبعادها الإيجابية، وإبراز الآخر بأبعاده السلبية، وفي كلا الحالتين فإن الخطاب هنا يستمد مادته الفكرية من مرجعية تاريخية أو سمات شخصية للذات أوالآخر، وهذا ما تقوم عليه نقيضة الفرزدق.

2- **تحولات الخطاب في بنية النقيضة**:

أ- **ثنائية (الفخر/الهجاء)**

ويقوم الخطاب الإبلاغي للنقيضة عند الفرزدق على شعوره بالتكامل والتحرر من العيوب والمثالب، وهذا يتشكل في عنصر الفخر، وفي الجانب الآخر يميل إلى الصورة السلبية في خصمه الذي يراه في قعر الوجود يتردى في مثالبه، وهذا يتشكل في عنصر الهجاء. (31)

ويشكل عنصر الفخر في النقيضة أساسا ينهض عليه الخطاب؛ لينفذ من خلاله إلى هجاء الخصم، يتجلى ذلك من خلال تفرع الفخر إلى تشكيلات خارجية، في حالتي السلم والحرب، فمرة يظهر الاعتزاز بنسب الآباء ومكانتهم، ثم بسالتهم وشجاعتهم، ثم وراثته منهم رصانة شعره.

(30) شعر الخوارج دراسة أسلوبية، ص46.

(31) انظر: شرح ديوان الفرزدق، شرحه: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983م، ج1، ص8.

ISSN : 2410-1818

ويتخلل هذه التشكيلات عنصر الهجاء بصورة عابرة، لكنها مؤلمة للخصم؛ وسبب إيلامها أنها تأتي في عقب مساحة واسعة من الفخر، وتقصٍّ لدقائق جزئياته، ومجيئها بهذا الأسلوب يشكل عنصر مباغتة للمتلقي ومفاجأة له؛ فبعد انشغال مستطرد في الفخر ينفذ فجأة إلى عنصر الهجاء، الذي يباغتنا بضآلة الخصم وحقارته في آن واحد مقابل ذلك الاستطراد والتقصّي في الفخر، كقوله:

أين الذين بهم تسامي دارما .. أم من إلى سلفي طهيّة تجعل

يمشون في حلق الحديد كما مشت .. جرب الجمال بها الكحيل المشعل

إلى قوله:

وزحلت عن عتب الطريق ولم تجد .. قدماك حيث تقوم سُدّ المنقل

إن الزحام لغيركم فتحينوا .. ورد العشيّ إليه يخلو المنهل

والجدول التالي يكشف تسلسل ثنائية (الفخر والهجاء) حسب ورودهما، كما يكشف حجم كل منهما في النص:

العنصر	الفكرة	الأبيات	عدد الأبيات	الحجم
فخر	علو البيت القبلي	4-1	4	**المجموع :** (77) بيتا = الفخر (49) بيتا + الهجاء (28) بيتا **النسبة :** الفخر (64 %) الهجاء (36 %)
هجاء	ضعة البيت القبلي	7-5	3	
فخر	الشجاعة في الحرب وكثرة العدد	23-8	16	
هجاء	الضعف وقلة العدد	25-24	2	
فخر	أصالة النسب	34-26	9	
هجاء	ضعة النسب	35	1	
فخر	انتصارات في الحرب	43-36	8	
هجاء	الضعف لحقارة المنزلة	48-44	5	
فخر	ميراث البراعة الشعرية	60-49	12	
هجاء	الذلة بانتحال الشعر والنسب	77-61	17	
المجموع			**77 بيتا**	

ISSN : 2410-1818

ب- ثنائية (العلوّ/الكثرة) مقابل ثنائية (الدونية/القلة)

- ثنائية (العلوّ/الكثرة)

وتقوم بنية الفخر في النص على سمتين تاريخيتين تتصف بهما الذات، أولاهما تعبر عن الفَوقيّة، وهي رقي مكاني في السلم الاجتماعي، والأخرى تعبر عن بُعْد كمّي، تلك السمتان هما ثنائية (العلوّ/الكثرة)، فعنصرُ (العلوّ) مقرونا بسمة الثبات والرسوخ والمتانة حاضرٌ بإلحاح في النص، ويتشكّل في عدة بنى تعبيرية، توحي بدلالة هذا العنصر، ومما يزيد من قوة حضور هذه السمة بناء مطلع القصيدة عليها، فقوله في أول بيت:

إن الذي سمك السماء بنى لنا .. بيتا، دعائمه أعز وأطول

بيتا بناه لنا المليك، وما بنى .. حكم السماء، فإنه لا ينقل

بيتا زرارة محتب بفنائه، .. ومجاشع وأبو الفوارس نهشل

يلجون بيت مجاشع، وإذا احتبوا .. برزوا كأنهم الجبال المُثُّل

فملاحظ دلالة مفردة (السماء - أطول) على العلو، ودلالة (بنى - بيت - الجبال) على الثبات والرسوخ مع دلالتهما على العلو؛ فإن البناء والبيت مرتفعان، ويؤكد سمة الرسوخ بـ(دعائمه - لا ينقل)، وتتجلى هذه الدلالة واضحة في قوله:

فادفع بكفك - إن أردت- بناءنا .. ثهلان ذا الهضبات هل يتنقل؟!

وفي افتخاره بأعمامه وأخواله يقول:

فرعان قد بلغ السماء ذراهما .. وإليهما من كل خوف يُعقَل

فلئن فخرت بهم لمثل قديمهم .. أعلو الحزون به ولا أتسهّل

وكذا في قوله:

والله أثبتها، وعزّ لم يزل .. مُقْعنسسا -وأبيك- لا يتحوّل

جبلي أعزّ، إذا الحروب تكشّفت .. ممّا بنى لك والداك وأفضل

إني ارتفعت عليك كل ثنية، .. وعلوت فوق بني كُلَيْب من علُ

ISSN : 2410-1818

فنلحظ كثافة سمة العلو المقرونة بالرسوخ والثبات، ولا سيما البيت الثالث الذي يعبر عن علو صارخ؛ إذ لم يصل إليه من أسفل -كالمعتاد- وإنما اعتلى على خصمه من علوّه، فهو لم يكن في الأسفل حتى يعتلي، وإنما هو في السمة الفوقية أصالة.

يضاف إلى ذلك ما يبثه في ثنايا النص من الدلالة على هذه السمة، مثل: (فيها الفراقد والسماك الأعزل)، (أين الذين بهم تسامي دارما)، ويعبر عن أعضاء الجسد ما كان في العلو، مثل: (ضخم المناكب تحت شجر شؤونه)، و(صعب مناكبها، نياف، عيطل)، وفي قتلهم وطعنهم في الحروب لا يضربون إلا العالي من الجسد (الرأس) إشارة إلى علو قامات قومه الموحية بعلو منزلتهم، كما في:

- وهم الذين علو عمارة ضربة .. فوهاء فوق شؤونه لا توصل
- وعشية الجمل المجلّل ضاربوا .. ضربا شؤون فراشه تتزيّل
- إنّا لنضرب رأس كل قبيلة، .. وأبوك خلف أتانه يتقمل

ويتمثل العنصر الثاني من ثنائية (العلو/الكثرة) في تشكلات تعبيرية ضمن سياق بنية العلو، فيرد مصرحا به، في مثل قوله:

- الأكثرون إذا يعدّ حصاهم .. والأكرمون إذا يعدّ الأول
- وإذا دعوت بني فقيم جاءني .. مَجْرٌ، له العدد الذي لا يُعْدَل

أو يتجلى هذا العنصر بوضوح في الدلالات التي يتحول فيها الخطاب من الذات (أنا)، إلى الجماعة /القبيلة (نحن، هم)؛ فالذات هنا تذوب في الجماعة استشعارا للكثرة، وزهوا بالمجد، وهذا بارز في مطلع القصيدة، وممتد فيها طولا وعرضا، مثل قوله: (بنى لنا - حلل الملوك لباسنا- أحلامنا تزن الجبال رزانة- إنا لنضرب)، ومثل قوله: (يمشون في حلق الحديد- وهم الذين على الأميل تداركوا)، كما تتشكل في كثرة تعداد أسماء الأعلام لأجداده وما يمت له بصلة من قبائل الأعمام والأخوال.

- ثنائية (الدونية /القلة):

وفي مقابل ثنائية (العلو/الكثرة) تتشكل ثنائية (الدونية /القلة) التي يعبر فيها الشاعر عن خصمه، فأول العنصرين يعبر عن بُعْد مكاني في المجتمع، والآخر يعبر عن بُعْد كمّي، فدلالة الدونية تعكس الضعة المكانية، والذلة، والحقارة، فيعبر عن ذلك بما يعكس سفلية المكان وصغر حجمه، وضيقه، وهشاشة بنائه، وقذارته، مثل: (الجُحْر)، والزريبة، وبيت العنكبوت، فيقول:

من عزهم جحرت كليب بيتها .. زَرْبا، كأنهم لديه القمل

ضربت عليك العنكبوت بنسجها .. وقضى عليك به الكتاب المنزل

ISSN : 2410-1818

وتتشكل الضعة المكانية للخصم مقابل العزة والعلو للذات في قوله:

إنا لنضرب رأس كل قبيلة .. وأبوك خلف أتانه يتقمّل

أما (القلة)، وهي العنصر الثاني من ثنائية (الدونية /القلة)، فتتشكل صراحة في الدلالة على البُعد الكمي في قلته، في مثل قوله:

- أين الذين تُسامي دارما، .. أم من إلى سلفي طُهيّة تجعل؟!
- وزحلت عن عتب الطريق، ولم تجد .. قدماك حيث تقوم، سُدّ المَنْقَل

إن الزحام لغيركم، فتحينوا .. ورد العشيّ، إليه يخلو المنهل

ويتجلى هذا العنصر بوضوح في بروز الخطاب للخصم مفردا وقلة مخاطبته جماعة، في مثل قوله:

فادفع بكفك - إن أردت- بناءنا .. ثهلان ذا الهضبات هل يتنقل؟!

بل يتحول الخطاب بالتوغل والإمعان إلى تجريد الخصم من سمة الجماعة، وتكثيف سمة القلة؛ وذلك بجعل انتسابه إلى قبيلته بني كليب ضربا من الانتحال والادعاء؛ فيبقى الخصم بذلك مجرد عَبْد، يدور في فلك أبيه وأمه، اللذين ينطلق الشاعر منهما للقدح في خصمه، فيقول في ذلك:

إن استراقك يا جرير قصائدي .. مثل ادّعاء سوى أبيك تَنَقّل

وابن المراغة يدّعي من دارم، .. والعبد غير أبيه قد يتنحّل

ليس الكرام بناحليك أباهم، .. حتى تردّ إلى عطيّة تُعْتَل

ويتحول الخطاب مرة أخرى إلى نقطة أعمق؛ بتتبع تفاصيل القلة ودقائقها، فتضيق دائرتها أكثر فأكثر، وذلك حين يجرد الشاعر خصمه من نسبته إلى أبيه، ويجعله دعيّا، في قوله:

أزرى بجريك أن أمك لم تكن .. إلا اللئيم من الفحولة تُفْحَل

ثانيا: الصورة الفنية :

1- مصادر الصورة الفنية :

<u>مصادر الصورة (مفارقة بين الصورتين الفاخرة والهاجية):</u> كثيرا تعتمد الصورة الفنية في النص على مصادر الطبيعة الحية والجامدة، مع إفادتها أيضا من المحسوسات المصنوعة، وكذلك الإفادة من أسماء أعضاء الجسم، لكن الشاعر اختيار للصورة الفاخرة والصورة الهاجية، ما يلائم كل منهما من المصادر؛ مما يحقق له عظمة العزة في الأولى، ولاذع الثَّلْب في الثانية.

ISSN : 2410-1818

فمصادر **الطبيعة الحية** في الصورة الفاخرة: الخيل، و الجراد، والجمال، ومرادفاتها مثل:قراسية والقروم والبزّل والفحولة، أما من الطبيعة الحية في الصورة الهاجية فورد القُمّل، والأتان، والعنكبوت، وملاحظ أن معظم مصادرالطبيعة الحية في الصورة الفاخرة تتسم بارتفاعها مقارنة بمعظم مصادر الصورة الهاجية، وذلك يعكس زهو الشاعر بسمو مجده.

أما **الطبيعة الجامدة** في الصورة الفاخرة فتتمثل في السماء، والفراقد، والسماك، و الجبال، والحزون، والصفاة، والجرثومة (التراب المرتفع في أصل الشجرة)، وكلها تشترك في صفة الارتفاع، وهذا يعكس الشعور بالعلوّ في نفس الشاعر، أما الصورة الهاجية فلم يرد لها مصدر من مصادر الطبيعة الجامدة .

ومن مصادر **المحسوسات المصنوعة** في الصورة الفاخرة ورد: البيت، والدعائم، والفناء، والتاج، والحلل، واللباس، والراية، والخرق، والمعول، والكتاب، ومحسوسات أخرى: كالسم، والحنظل، أما في الصورة الهاجية فورد: البيت، والفناء، والعمود (عمود الأتان)، والجُحْر في (جحرت)، والزريبة في (الزّرْب)، ونسيج العنكبوت.

أما **أعضاء الجسم** فقد اختصت في الصورة الفاخرة بتجسيد المواقف البطولية فقط: مثل (الرأس)، أو ما يدل عليه، كالشَّجْر (مجتمع اللحيين)، والشؤون (جمع شأن: مجتمع عظام الرأس)، والفراش (عظام رقاق في الدماغ)، أو ما يدل على الرأس معنويا في لفظة (أحلام: العقول) وقد شكل الرأس ودلالاته حضورا وافرا في تشكيل الصورة، فإضافة إلى تعدد مرادفاته، فقد تكرر بعضها، فـ(شؤون) تكررت ثلاث مرات، ومن الأعضاء المتكررة أيضا(المناكب: جمع منكب)، ووردت أيضا أعضاء أخرى، كالناب، والصدور، والسواعد(جمع ساعد)، واليمين (اليد)، والأكفّ، وملاحظ أن مصادر الصورة الفاخرة من الجسم تتركز في الجزء العلوي منه، وأن الأبرز منها ما كان أعلى، فالرأس أعلاها وكان أبرزها حضورا، وهذا ينسجم مع الشعور النفسي للشاعر، الذي يركز على السمو والشموخ بعزته.

أما مصادر الصورة الهاجية من أعضاء الجسم فهي الأبصار، و الأنف، والفم في (فيك) ، والثنية (الأسنان في مقدم الفم)، والكفّ، والبطن، والمقرّة (الرحم)، والقَدَم في (قدماك)، وهي أعضاء متوزعة في الجسم بدأ بالأبصار وانتهاء بالقدم، وكأن هذا التوزع يشير إلى شمولية تمكن الشاعر من خصمه، وسطوته عليه.

ومن **المحسوسات ذات البعد البطولي** في الصورة الفاخرة: السيف ومرادفاته (أسلات والعضْب)، والرماح، والسابغات، والحلق، والحديد، والصفاد، والعجاجة.

ISSN : 2410-1818

بل إن الشاعر خرج من عالم المحسوسات في صورته الفخرية ليستمد من **عالم المجهول** (الغيب) ما يوحي بخوارق العادة في استخدامه لفظة (الجنّ) مصدرا لصورته، أما الصورة الهاجية فيتوسع في هجائه ليصل إلى مصدر مجرد في **دلالات (المرض)** حين يوظف لفظة (دُمّل)، وهو "التهاب محدود في الجلد والنسج التي تحته، مصحوب بتقيُّح".

2- تشكل الصورة الفنية (الصورة التقابلية):

تظهر الصورة الفنية في النقيضة -غالبا- في شكل صورة متنامية (متحركة)، تقوم على ألون تصويرية وتنوعات فنية مختلفة تتركب بها الصورة وتتكاثر؛ لتضيء جوانب متعددة من التجربة المركزية نفسها.

وداخل هذه الصورة المتنامية نجد صورتين فرعيتين، إحداهما ترسم مجد الفرزدق فهي (صورة فاخرة)، ثم تليها صورة ترسم ذلة جرير، فهي (صورة هاجية)؛ وبهاتين الصورتين: الصورة الفاخرة، والصورة الهاجية يتشكل في النص الصورة التقابلية (الضدية)، التي هي في حقيقتها صورة متنامية بألوان تصويرية موزعة بانتظام بين الصورتين: الفاخرة والهاجية.

وتتجلى فكرة التقابلية (الضدية) في الصورتين: الفاخرة والهاجية، من خلال البدء في تكوين صورة فنية تعكس مجد الشاعر وعزته في نمط محدد من أنماط الواقع الخارجي، ثم يليها صورة فنية تقابلها، تعكس حال جرير في ذلك النمط الخارجي نفسه؛ وبذلك تتكون صورة تقابلية، قائمة على علاقة الضدية بين الصورتين: الفاخرة، والهاجية، وقد شكلت الصورة التقابلية عدة لوحات صوّرت معنى الضدية بين (الذات والآخر)، وذلك في الأنماط التالية:

أ- **الصورة التقابلية في (أصالة النسب وضعته):**

ففي قوله:

1- إن الذي سمك السماء بنى لنا .. بيتا، دعائمه أعز وأطول
2- بيتا بناه لنا المليك، وما بنى .. حكم السماء، فإنه لا ينقل
3- بيتا زرارة محتب بفنائه، .. ومجاشع وأبو الفوارس نهشل
4- يلجون بيت مجاشع، وإذا احتبوا .. برزوا كأنهم الجبال المُثُل

تصوّر الأبيات مجد الفرزدق، وأصالة نسبه في صورة فاخرة، ولتشكيل الصورة الفنية لذلك وقف الشاعر على دقائق جزئية من الواقع الحسي والمعاني المجردة، مما يكشف به علوّ مجده، ومتانته ورسوخه، وصفات ذويه من تنعّم حالهم، وبروز شخصيتهم، وقد عبّر عن ذلك بصور فنية بدأها

ISSN : 2410-1818

بالتصوير التشبيهي لمجده حين جعله بيتا، بكل ما يوحي به (البيت) من معاني الارتفاع، والشخوص، والسّماكة، والثبات وعدم التحول، ومتانته وشموخه فدعائمه أعز وأطول، وثمة مفردات ضمن النسيج التشبيهي ساعدت على تجلية صورتها، وهي الفعل (سمك) الموحي بالقوة والمتانة، ونسبة البناء للّه -جل جلاله- يكسبه صبغة دينية، وحكما شرعيا مصونا غير قابل للجدل، فقد بناه (حَكَمُ السماء)، وتكرار الفعل (بنى) بما يوحي به من دلالة الثبات، وتكرار (السماء) لتكثف دلالة العلوّ، وقد اكتنف هذه الصورة الكنائية أسلوب التأكيد بـ(إنّ)، في (إن الذي ...)، و(... فإنه لاينقلُ)، يكثف دلالة الثبات في السياق التشبيهي.

ثم تنتقل الصورة الفاخرة في البيت الثالث إلى تصوير كنائي ضمن صورة (بيت المجد)، فإذا كانت الصورة التشبيهية السابقة عنيت بتصوير البيت في شكله الخارجي بارتفاعه مكانته ورسوخ دعائمه، فإن الشاعر يتوغل في تفاصيل تكشف أبرز ما في البيت من داخله، مما ينسجم مع الصورة الفاخرة، فيجسّد بالتصوير الكنائي معاني التنعّم والرفاهية التي حظي بها فيه أجداد الفرزدق، كما عددّهم: زرارة، ومجاشع، وأبو الفوارس نهشل، في قوله (بيتا زرارة محتب بفنائه...).

ثم ترصد الصورة الفاخرة في البيت الرابع زاوية فنية أخرى في (بيت المجد) الفرزدقي، لكنها هذه المرة بأسلوب التصوير التشبيهي؛ لتكمل به ركنا أساسيا في الصورة، فتلتفت إلى الواقع الحسي تنتقي من مفردات الطبيعة ما ينسجم مع تصوير ركن أساسي في بيت المجد، وهم أجداد الفرزدق، مجتمعين فيه بعظيم عزتهم وهيبة شخصيتهم، فتشبههم بـ(الجبال المُثُل) الشامخة بعلوّها والماثلة ببروزها وقوتها ورسوخها، وبذلك تكون الصورة الفاخرة قد اكتملت.

ثم تنتقل الصورة التقابلية إلى شقها الآخر، وهي الصورة الهاجية، ويكون الانتقال في البيت الخامس انسيابيا، بالاتكاء على فكرة (الاحتباء) التي افتخر بها في الصورة الفاخرة، ويكررها في البيت الخامس مرة أخرى؛ لينشئ من خلالها تقابلا ينفي فيه نفيا صريحا احتباء جرير ويثبته لنفسه ضمنا، وبذلك يلج إلى رسم الصورة الهاجية، فيقول:

5- لا يحتبي بفناء بيتك مثلهم .. أبدا، إذا عُدّ الفعال الأفضل
6- من عزهم جحرت كليب بيتها .. زَرْبا، كأنهم لديه القمل
7- ضربت عليك العنكبوت بنسجها .. وقضى عليك به الكتاب المنزل

والصورة هنا تكشف بيت جرير في ذلته وحقارته، بطريقة تعكس معنى الضدية التامة مقارنة بالصورة الفاخرة، في كل جزئياتها وتفاصيلها، ولكي تصوّر بيت جرير بضدية تامة، اتكأت أيضا على تنوع تصويري، تنصهر فيه الصورة الكنائية في الصورة التشبيهية، في البيتين السادس والسابع،

ISSN : 2410-1818

فتصور بيت جرير من الخارج، ثم من الداخل، ثم تصوّر أصحابه وهم فيه -كما كان الحال في الصورة الفاخرة- ، فمن الخارج تكشف الصورة التشبيهية أنه(جُحْر) وهذا يعكس بُعْده المكاني، كونه تحت سطح الأرض، فيوحي ذلك بعمق دونيته، فضلا عن هشاشة بنائه، أما من الداخل فهو زريبة بهائم في قذارته.

وتأتي صورة أخرى تتضمن احتمالية التصوير الكنائي أوالتصوير التشبيهي، في نسيج ينصهر فيه التصويران، بأسلوب تذوب فيه الفوارق بينهما، وهو تصوير البيت الجريري ببيت العنكبوت في ضعفه وهوانه، ويتجلى الإبداع في هذا التصوير أن الشاعر يعكس من خلاله حال البيت الجريري من الخارج ومن الداخل، فهو من الخارج ضعيف كنسيج العنكبوت، وهو من الداخل شؤم بيت العنكبوت وهوان أصحابه، فهو ليس مكانا يحتبى فيه.

أما أصحاب البيت الجريري فتمثلهم مفردات الحشرات والحيوانات المعددة في نسيج الصورة تصريحا أو تلميحا، فهم حشرات زاحفة في جُحْرها، وبهائم في زربها، وقُمّل، وعناكب، وتوالي هذه المفردات، شكلت كثافة تصويرية لضآلة حجم أصحاب البيت الجريري، وضعف بنيتهم، وقذارتهم، وهوانهم، وذلهم، وشؤمهم.

وقد جعل الفرزدق هذه الصورة الحقيرة للبيت الجريري حكما مثبتا له في القرآن الكريم، فلا خلاص منه، وكأن الآية الكريمة نزلت نصا في البيت الجريري.

وبذلك يكتمل التصوير التقابلي (الضدي) الذي بدأ بالصورة الفاخرة وانتهى بالصورة الهاجية، متتبعا دقائق تفصيلية متقابلة لصورة البيت، من خلال أبعاد منتقاة تعكس عظمته في الصورة الفاخرة، كما أن ذات الأبعاد تعكس حقارته في الصورة الهاجية، من صورة البعد المكاني للبيت من الخارج، وصورة طبيعة بنائه، وصورة حال البيت من الداخل، ثم صورة أفراده وهم بداخله، وأخيرا إثبات ذلك حكما دينيا، لا يقبل المراء.

ب- **الصورة التقابلية في (الشجاعة والضَّعْف)** :

وفي صورة تقابلية أخرى يرسم فيها الشاعر صورة فاخرة تصور عزة قومه بقوتهم أولا، وكثرة عددهم ثانيا، وتقابلها صورة هجائية تصور ضعف قوم جرير وقلة عددهم.

ISSN : 2410-1818

وكالعادة يبدأ أولا بالصورة الفاخرة، التي يستهلها برسم صورة قوتهم في المعركة، ثم ينتقل إلى رسم صورة كثرة عددهم، ففي تصوير قوة قومه وبطولاتهم في المعارك يقول:

أين الذين تُسامي دارما، .. أم من إلى سلفي طُهيّة تجعل؟!
يمشون في حلق الحديد كما مشت .. جرب الجمال بها الكحيل المشعل
والمانعون إذا النساء ترادفت .. حذر السباء جمالها لا ترحل
يحمي إذا اختلط السيوف نساءنا .. ضرب تحز له السواعد أرعل
ومعصب بالتاج يخفق فوقه .. خرق الملوك له خميس جحفل
ملك تسوق له الرماح أكفنا .. منه تعل صدورهن وتنهل
قد مات في أسلابنا أو عضه .. عضب برونقه الملوك تقتل
ولنا قراسية تظل خواضعا .. منه مخافته القروم البزل
متخمط قطم له عادية .. فيها الفراقد والسماك الأعزل
ضخم المناكب تحت شجر شؤونه .. ناب إذا ضغم الفحولة مقصل

ويبدأ الشاعر رسم الصورة في المشهد الأول لقومه قبل المعركة، وهم يمشون بحلق الحديد متهيئين للقتال، يتشكل ذلك بالتصوير التشبيهي الذي يصورهم وقد أثقلت دروع الحديد مشيتهم بالجمال وقد أثقل مشيتها ما بها من جرب وقد دهنت بالقطران، وتتراكم الصور الفنية في المشهد الثاني برصد الجزئيات الدقيقة لصورة المعركة وقد بدأت؛ فيلتحم المجاز العقلي مع المجاز المرسل في نسيج تركيبي واحد في (يحمي ... نساءَنا ضَرْبٌ تخر له السواعدُ أرعل)، فالمجاز العقلي في حماية الضرب لنسائهم تولّد عنه مجاز مرسل بعلاقته السببية (أوالجزئية) في (السواعد)، التي هي سبب للضرب بالسيف، أو هي جزء من جثة القتيل، فصوّر المجاز المرسل هزيمة الخصم؛ بانكسار قوته واندحارها بعد أن خرّت سواعدهم وهي الجارحة المنوطة بالضرب، ثم ينتقل تصوير القوة إلى المشهد ثالث، وإلى نقطة حاسمة في المعركة، وهي ملاقاة ملك العدو والمصير الذي آل إليه، فيبدأ بتراكم الصور الكنائية المجسّدة لعظمة الملك ثم عزته وكثرة عدده (ومعصب بالتاج، يخفق فوقه خرق الملوك، له خميس جحفل)، ثم تليها صور استعارية متتالية، تبدأ بالصورتين (منه نُعلّ صدورهن وننهل) التي جسّدت الرماح حين تتوالى طعناتها الطعنة بعد الأخرى وقد شربت من دم الملك الشربة الأولى، ثم شربة بعد شربة، وقد شفت غليل صدرها منه، وارتوى صدرها من الظمأ، ثم تتوالى صورتان استعاريتان أخريان تشبهان سيوفهم بالسبع الذي قتل الملك، إما بالتهامه (قد مات في أسلاتنا)، أو بمجرد عضه (أو عضه عضب برونقه الملوك تُقتَّل).

ISSN : 2410-1818

وينتقل المشهد الأخير في المعركة إلى وصف الخيول بتراكمات كنائية تر صد دقائق تفصيلية في صفاتها، فتصوّرها مهابة بضخامتها وقوتها:

ولنا قراسية تظل خواضعا .. منه مخافته القروم البزل

وشامخة بأصالة عزتها تطال الفراقد والسماك الأعزل:

متخمط قطم له عادية .. فيها الفراقد والسماك الأعزل

وعظم خلقتها وقوة عراكها:

ضخم المناكب تحت شجر شؤونه .. ناب إذا ضغم الفحولة مقصل

والشاعر بهذه التراكمات الكنائية للخيول يعمد أساسا إلى إسقاط صفاتها على صفات راكبيها، بما لهم من الهيبة، وضخامة الأجسام، وقوة البأس، وهو ما يمكن أن يُقرأ من وراء الصورة الظاهرة، التي تستبطن صور راكبيها؛ مما يمكن أن يعبّر عنه بفحوى الصورة.

أما الشق الثاني من الصورة الفاخرة، وهو تصوير العزة بكثرة العدد، فيستهلها بالتصوير الاستعاري (جاءني دُفّاعها) المندمج في نسيج لغوي واحد مع التصوير التشبيهي (دُفّاعها موجا)، و(الدُّفاع) -لغة- السيل حيث يكثر ويمتد، ويعقب ذلك مباشرة تصوير تشبيهي آخر:(كأنهم الجراد المرسل)، وقد شكل توالي هذه التراكمات الصورية في نسيج لغوي واحد كثافة لصورة الكثرة المقرونة بقوة الحركة وسرعة الانتشار.

ثم تتوالى صور فنية إلى أن نصل إلى التصوير الكنائي: (وإذا بذخت ورايتي يمشي بها .. سفيان أوعدس...) المجسد لرفاهية الشاعر وتنعّمه بكثرة أنصاره وأعوانه، مما شكّل له منعة وعزّة تجسدت في تتابع صوري جسّده تصوير تشبيهي (وفي عدويتي جرثومة)، ثم تصوير كنائي (صعب مناكبها)، والجرثومة -لغة- تراب تجمعه الريح في أصل الشجرة فيرتفع على ما حوله؛ فيجسد من خلال الصورة أصالة عدويته وعزتها وشموخها، مستفيدا من جزئيات الواقع الحسي في الطبيعة، من التراب المجتمع في أصل الشجرة، مشكلا دعامة تثبت الشجرة وترسخها، ثم ارتفاعه وطوله المشرف على ما يحيط به، جعل له عزة ومنعة.

وبعد هذا التقصّي لضروب العزة بالقوة والمنعة بالكثرة في الصورة الفاخرة، يتحول الخطاب لرسم الصورة الهاجية للخصم، وهي صورة تجسّد ضعف الخصم، وقلته عدده، وكان ذلك سببا لذلته، ويتشكل ذلك بالتصوير الكنائي ثم التصوير التشبيهي في البيتين (24-25)، فالصورة الكنائية

ISSN : 2410-1818

تجسّد سطوة الذات على الآخر "سدّ المنقل" و"لم تجد قدماك حيث تقوم"، وبالمقابل تجسّد أيضا عجز الآخر عن المقاومة لضعفه؛ فأُرغم على التنحي "وزحلت عن عتب الطريق".

ويستمر الشاعر في تكثيف الصورة الهاجية لخصمه، وتجريده من كل معاني العزة والقوة، بصورة تشبيهية في البيت (25)، يظهر فيها الخصم مع قومه (لغيركم- فتحينوا)، والصورة التشبيهية هنا من نمط التشبيه التمثيلي، إذ تشبّه حالة الذات بصدارتها وأولويتها؛ بما تتمتع به من عزة وقوة، مع حالة الآخر حين يكون في الذيل؛ لضعفه، بصورة في الخارج، تمثل نمطا من أنماط الصراع الاجتماعي على موارد المياه؛ إذ تكون الغلبة في الورد للأقوى، ثم يرد الأضعف من فضل الأقوى وقد تعكر ورد الماء.

****

وترد صورة تقابلية (ضدية) في المواقف البطولية في الأبيات (38-47) مكمّلة للصورة السابقة، فتبرز في صورتها الفاخرة أعظم ما تشغل به الذات في حياتها ، وفي المقابل تصور الصورة الهاجية أحقر ما يُشغل به الآخر في حياته.

فتصور الذات باشتغالها بالحروب، وتستدل على ذلك بأمثلة تاريخية من (أيام العرب)، تشهد لها بانتصاراتها، وضمن هذه الشواهد التاريخية ترد صور فنية تجسّد بطولاتهم الملحمية، كالتصوير الكنائي في: "والخيل بين عجاجتيها القسطل"، والتصوير الكنائي لقوتهم وشدة ضربهم في: "ضربة.. فوهاء فوق شؤونه لا تُوصل"، و"ضربا شؤون فراشه تتزيل"، ويصور خاله بقوة سطوته بقوله: "خالي الذي غصب الملوك نفوسهم"، ويختم الشاعر هذه الصورة الفاخرة بقوله في الشطر الأول من البيت التالي:

إنا لنضرب رأس كل قبيلة .. وأبوك خلف أتانه يتقمل

فالتصوير الكنائي في الشطر الأول امتداد وتكثيف للصور السابقة، وتمثل خلاصة الصورة الفاخرة، لكنها تنقلنا مباشرة من ضجيج المعركة بوقع سنابك الخيل، وزحف الجيوش، وظلمة الغبار، وقعقعة السيوف، إلى صورة (كاريكاتورية)هادئة ساخرة، في حظيرة حمير، نتنة الرائحة، حيث أبو جرير جالس خلف أتانه يتفلّى من القمل، فينزعه من رأسه، وهي صورة هاجية، جاءت بأسلوب التصوير الكنائي، وتختم هذه الصورة التقابلية بحكمة تثبت واقعية الصورة الهاجية في قوله:

وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا .. إن اللئيم عن المكارم يشغل

ISSN : 2410-1818

ج- **الصورة التقابلية في (أصالة الشعر وانتحاله):**

وفي الأبيات (48-63)، يصور الشاعر فيها أصالة شعره، ووراثته إياها من فحول الشعراء السابقين له، أما جرير فشعره منتحل من قصائد الشاعر.

ويتصدر الصورة الفاخرة تصوير استعاري يجسّد ما لقصيدة الشاعر، المسماة بـ(الفيصل) من الأثر البالغ في جرير:

إن التي فقئت بها أبصاركم، .. وهي التي دمغت أباك - الفيصل

وتستمر الصورة الفاخرة تجسّد أصالة شعر الذات، يتراكم التصوير التشبيهي في قوله: "كالسم خالط جانبيه الحنظل"، و"كما صدع الصفاة المعول"، و"فورثتهن كأنهن الجندل"، فهذه الصور المجسّدة لشعر الذات توحي بتأثيرها النفسي العميق في الآخر، فقد اشتركت تلك التصويرات التشبيهية على شعر الفرزدق في شكل أداة سحرية، كل مرّة تتشكل بصورة ، لكنها في كل أحوالها قاتلة أومؤثرة بقسوة على الآخر، فهي تفقأ الأبصار، وتدمغ الأجسام، وتكسر كلّ صلب، وتندفع بثقلها المهلك كالصخر على الآخر، ومرة تتحول إلى مادة سائلة قاتلة، فهذه الكثافة التصويرية تعكس وجدانيا إلحاح الشاعر إلى إثبات أصالة شعره ، وبراعة تعبيره المؤثر في خصومه، وذلك بخلاف شعر جرير الذي أوجز الحديث فيه بقوله:

إن استراقك يا جرير قصائدي .. مثل ادعاء سوى أبيك تنقّل

وقد سبق الحديث في (المستوى التصويري) أن الصورة هنا قائمة على تصوير تشبيهي معتمد على طرفين مجردين إلا أن استحضار فكرة هذين الطرفين -وهما أشد نكاية بالخصم- ثم تركيبهما في سياق واحد، وإجراء القياس بينهما بجامع الانتحال المشترك، يضفي على التشبيه طابع الدهشة؛ بتجريد الخصم من حقيقة الأصالة المتضمنة في طرفي التشبيه، ولاسيما أن موقعه من القصيدة قد جاء بعد زخم هائل من افتخار الفرزدق بنسبه، وأصالة شعره، وفجأة يفصل القول في شأن جرير بإجراء القياس بين طرفي (الاستراق والادعاء).

ISSN : 2410-1818

الخاتـمة

عُنيت هذه الدراسة برصد أبرز المستويات الأسلوبية التي تضمنها نصّ نقيضة الفرزدق "إنَّ الذي سَمَكَ السَّماءَ" ، فقد لوحظ أن البناء الخطابي للقصيدة قائم على الاتكاء على الفخر، والاعتماد عليه منطلقا للهجوم على الخصم، وفق محاور متنوعة أبرزها أصالة النسب، والمواقف البطولية المقرونة بكثرة العدد، وأصالة الشعر.

ولأجل الاعتماد على الخطاب الفخري فقد شغل نسبة أكبر من الخطاب الهجائي؛ كونه يمثل قاعدة عريضة ينطلق منها الشاعر لشنّ غاراته الهجائية.

والنص في كل مستوياته الأسلوبية يعكس الإحساس الوجداني للشاعر من خلال دائرتين: دائرة الشعور بعلوّ الذات وعظمتها، ودائرة الشعور بضَعَة الآخر وحقارته، وقد تجسّدت هاتان الدائرتان الشعوريتان في المستويات الأسلوبية للنصّ.

وكشفت دراسة المستوى الصوتي في إيقاعه الخارجي عن انتقائية روي القصيدة وحركته المنسجم مع دلالة النصّ، كما عمل (التشكيل الإيقاعي للقافية) على توسيع المساحة الإيقاعية للقافية، بإضافة إيقاع آخر إلى الإيقاع المنتظم للروي، أما (الإيقاع الداخلي) فقد كشف عن قدرة الشاعر في نقل إحساسه الخاص بالأصوات والألفاظ والتراكيب بطريقة مؤثرة وفاعلة في النصّ، من خلال أنماط إيقاعية متنوعة كالتكرار والتوازي والمحسنات الصوتية.

أما المستوى التركيبي في بنيته المعجمية فقد تتشكل في صورة ثنائية ضدية بين المعجم الإيجابي والسلبي، فالمعجم الإيجابي وظفه في بناء صور فخره إلى حد المبالغة، والمعجم السلبي وظفه في بناء صور التحقير من مهجوِّه، وقد شكلت هذه الثنائية دلالات إيحائية وجمالية في بنية النقيضة، أما في البنية الصرفية فلوحظ أن الصيغة في إطار السياق النصي اللغوي تنضح بقدرة تعبيرية مؤثرة في السياق، تكتسبه من قوّة حضورها، وتنوع اشتقاقاتها، أما البنية التركيبية فقد شكّلت عاملاً من عوامل إثارة المتلقي ومشاركته في الوقوف على جماليات النص الإبداعي، كما أنها عكست الجانب الانفعالي لدى الشاعر، عبر انحرافات أسلوبية تمثّلت في التقديم والتأخير، وفي الحذف، وعبر ظاهرتي التوكيد، والأسلوب الإنشائي.

وفي المستوى التصويري تنوعت أشكال التصوير، وكان أبرزها يتمثّل في الكناية، والتشبيه، والاستعارة، واتّسمت هذه الأنماط بالتكرار المتوالي ضمن نسق تركيبي واحد؛ مما ساعد على تكثيف الصورة، والتجاوز بها من مرحلة الإبلاغ إلى مرحلة التأثير والإبداع.

وفي المستوى الدلالي -ولا سيما في شقه الأول وهو البناء الخطاب- نرصد بناء خطابيا قائما على ثنائية الذات والآخر، في إطاره العام، ثم تنبثق منه ثنائية الفخر والهجاء، ومنه تتشكل ثنائية (العلوّ والكثرة)، التي تقابل ثنائية (الدُّونِيّة والقِلَّة).

ISSN : 2410-1818

أما الشق الآخر من المستوى الدلالي وهو الصورة الفنية، فمن حيث مصادرها فكثيرا ما تعتمد على مصادر الطبيعة الحية والجامدة، مع إفادتها أيضا من المحسوسات المصنوعة، وكذلك الإفادة من أسماء أعضاء الجسم، لكن نلحظ انتقائية دقيقة لمصادر كل من صورة الذات وصورة الآخر، بما يلائم كلاً منهما من المصادر، فيُحقِّق عظمة العزة في الأولى، ولاذع الثَّلْب في الثانية.

أما بناء الصورة الفنية في النصّ فقد ظهرت -غالبا- في شكل صورة متنامية (متحركة)، تقوم على ألون تصويرية وتنوعات فنية مختلفة تتركب بها الصورة وتتكاثر؛ لتضيء جوانب متعددة من التجربة المركزية للشاعر، وقد ظهرت تلك الصورة المتنامية في شكل صورة تقابلية، تقوم على صورتين جزئيتين: صورة فاخرة وأخرى هاجية، من خلال البدء في تكوين صورة فنية تعكس مجد الذات وعزتها في نمط محدد من أنماط الواقع الخارجي، ثم يليها صورة فنية أخرى تقابلها، تعكس حال الآخر في ذلك النمط الخارجي نفسه.

ISSN : 2410-1818

المصادر والمراجع

- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1995.
- تاريخ النقائض في الشعر العربي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954.
- التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، إسماعيل أحمد العالم، مجلة جرش للدراسات الإنسانية، مج3، ع1، 1988.
- تقنيات الخطاب البلاغي دراسة نصية، فايز القرعان، عالم الكتب الحديث، إربد، 1425هـ/2004م.
- خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى، ط4، مكتبة وهبة، القاهرة، 1416هـ/1996م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت.
- دراسة أسلوبية لشعر الأخطل (رسالة ماجستير)، عمر عبدالهادي قاسم إبراهيم، جامعة النجاح الوطنية، 2000/2001م.
- ديوان الفرزدق، شرح: علي مهدي زيتون، دار الجيل، بيروت، 1417هـ/1997م.
- شرح ديوان الفرزدق، شرحه: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983م.
- شرح ديوان الفرزدق، علق عليه: عبدالله الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د.ت).
- شرح نقائض جرير والفرزدق، رواية أبي عبدالله اليزيدي، عن أبي سعيد السكري، عن ابن حبيب، عن أبي عبيدة، تحقيق وتقديم: محمد إبراهيم حوّر ووليد محمود خالص، ط2، منشورات المجمع الثقافي، دبي، 1998م.
- شعر الخوارج دراسة أسلوبية، جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، عمّان، 2010.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1988م/1419هـ.
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، رجاء عيد، ط2، منشأة المعرف، الإسكندرية، (د.ت).
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل، كمال أبو ديب، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

ISSN : 2410-1818

- لذة النصّ، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسي، باريس، 1992.
- اللغة في شعر الفرزدق، حلمي محمد عبدالهادي، مطابع الجزيرة، عمّان، (د.ت).
- المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ،1939 م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطيب المجذوب، ط2، دار الفكر بيروت، 1970م.
- معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط4، دار القلم بيروت، 1972.
- نظرية الأدب، رينيه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972م.