فائية أوس بن حجر، دراسة أسلوبية

الباحث الاستاذ الدكتور

حسين يوسف الخطاب فاطمة تجور

جامعة دمشق / كلية الآداب والعلوم الانسانية

الملخص:-

يهدف هذا البحث إلى دراسة الظواهر الأسلوبية في فائية أوس بن حجر، فبدأ بمقدمة موجزة حول مفهوم الأسلوبية، ثم انتقل إلى دراسة ظاهرة الانزياح فبدأ بدراسة الانزياح الدلالي من خلال تَخيُّر عددٍ من الصور التشبيهية والاستعارية التي لا يخفى أثرها في إسباغ سمة الشعرية على أبيات القصيدة، وعمد بعد ذلك إلى دراسة الانزياح الإيقاعي ببعديه الخارجي والداخلي، ثمّ انتقل إلى دراسة ظاهرة السرد القصصي، وخُتِم البحث بالنتائج التي تُوصِّل إليها.

Al- Fa'eyah of Aws Ibn Hajar Stylistic study

Researcher. Hosen khttab
Professor Fatma Tajour
University of Domuscus / Dept. of Sociology

Abstract:

The aim of this research is to study the stylistic phenomenon in Aws Ibn Hajar's Fa'eyah. It began with a brief introduction to the concept of stylism, then went on to study the phenomenon of displacement, so it began by studying the semantic displacement by selecting a number of analogical and metaphorical images whose effect is not hidden in putting the poetic characteristic on the lines of the poem. It then proceeded to study the rhythmic displacement in both external and internal dimensions. And afterwards went on to study the phenomenon of narration, and concluded the research with the findings that it reached.

المقدمة:-

اتجهت مقاربة النصوص الأدبية قبيل القرن العشرين إلى التعويل على سياق النص أكثر من النص ذاته، فاعتلت الدراسات السياقية المهتمة بما يحيط بالنص عرش النقد مقابل غياب الدراسات النسقية، وفي بداية القرن العشرين بدأ التوجه إلى مقاربة النص الأدبي وفق طبيعته اللغوية، فظهرت اتجاهات نقدية تعنى بالنص ولغته منها الأسلوبية[١] التي تعنى بدراسة النص من حيث الشكل والمضمون، محاولة رصد التقنيات التي يستعملها المبدع ومن ثَمَّ تحليلها وتفسير سبب استعمالها من دون غيرها، وإظهار دورها في شعرية السياق اللغوي موضع الدراسة.

ويبتعد الأسلوبيون عن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه؛ لأنَّ الفصل بينهما يحول دون معرفة نوعيته، ويحول دون الدراسة الأسلوبية المجدية للظواهر اللغوية في النص أيضاً؛ لذا تمحور عمل الأسلوبية حول الصلة بين الصياغة اللغوية ومدلولاتها[٢] فضلاً عن عدم إغفالها وظيفة تلك الصياغة في إثارة المتلقي وجعله شريكاً في إعادة خلق العمل الأدبي، فـ "العملية الإبداعية –وإن تحقق وجودها من خلال مبدعها- فإنَّ فاعليتها لاتتم إلا بوجود المتلقي، بحيث يمكن اعتباره شريكاً حقيقياً في عملية إعادة خلق العمل الإبداعي"[٣]

وبما أنَّ الأسلوبية تعنى بالبحث عن الفرادة والتميز في النص الأدبي من خلال مقابلة لغته مع اللغة المعيارية، فترصد مدى انزياح اللغة عن المعتاد أرتأينا تطبيق مصطلحي الانزياح والسرد القصصي على فائية أوس بن حجر؛ إذ يمثل الانزياح أحد المقولات الأسلوبية المهمة، ولا يخفى أثر أسلوب السرد القصصي في خلق نص شعري يتسم بشعرية اللغة التي نسجت بها أحداث القصة الشعرية.

واختار البحث فائية الشاعر أوس بن حجر الذي يمثل جذع المدرسة الأوسية التي عرف شعراؤها بتنقيح شعرهم وتثقيفه، وهذا الجهد الفني الذي كان يبذله أوس بن حجر يجعل شعره حافلاً بسمات أسلوبية متعددة تحتاج منا مراجعة جديدة بغية الكشف عن جماليات تلك الظواهر وأثرها في إضفاء سمة الشعرية على القصيدة.

الانزياح:

تباينت تعريفات الانزياح لدى النقاد، ولكن يكاد ينعقد إجماعهم على أنَّ الانزياح هو الخروج عن المألوف في التركيب والصياغة، ثمَّ إنَّ الانزياح "ما هو إلا استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبَ وصورٍ استعمالاً يخرج به عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي أن يتَّصف به من إبداعٍ وقوّةٍ وجذبٍ وأسر وبذلك يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفنيّ وغير الفنيّ"[٤] "وهذا الخروج عن المألوف في التركيب والصياغة والصّورة واللّغة خروجٌ إبداعيّ جماليّ، يهدم لكي يبني بطريقة يصعب ضبطها، طريقة هاربة دوماً"[٥] ويذهب "جان كوهن" إلى أنَّ الانزياح هو وحده الذي يزود الشّعريّة بموضوعها الحقيقيّ[٦]، ويرى حسن ناظم: "أنَّ الانزياح يبحث في لغة جميع الشّعراء عن العنصر الثابت رغم اختلاف لغاتهم، فهو غير مختصّ ولا فرديّ، بل يرتبط بثنائية "القاعدة / العدول" التي انبثقت من البلاغة القديمة وتبنتها الأسلوبية فيما بعد"[٧]،وهي الثنائيّة التي قامت عليها نظرية الانزياح عند "جان كوهن"، أو كما يسميها ((المعيار / الانزياح)).

فالانزياح إذن ... هو خروج التعبيرعن معيارٍ معيّنٍ، وبمقدارٍ معيّن، أي انتهاكٌ لقوانين اللّغة الصّارمة، يحثّ المتلقي على التأويل، ويبعث في النّفس الدّهشة، ويكسر أفق توقّع المتلقي. وسنحاول تطبيق هذا المفهوم على قصيدة أوس بن حجر[٨] الفائيّة؛ لأنَّها تمثل نموذجاً حافلاً بالانزياح الشعري، و لرغبتنا أيضاً في إلباس القديم حلّةً جديدةً يزهو بها، ولنثبت أنّ هذا الشّعر – وإن قيل منذ ما يزيد على أربعة عشر قرناً – ما يزال يعجّ بالحياة ويحتاج منّا إلى بذل جهدٍ كبيرٍ حتّى ندرك المزيد من مكامن الشّعريّة فيه.

التشبيه:

يُعدُّ التَّشبيه أحد وسائل التّصوير البيانيّ في التّعبير، وقد أشبعه البلاغيّون بحثاً ودراسةً من جميع جوانبه، وقلّبوا فيه الرّأي على وجوهه جميعاً، ولا نريد في هذا المجال عرض مجهودات البلاغيين، ومناقشة آرائهم، إذ إنَّ كثيراً منها بحاجةٍ إلى مراجعةٍ دقيقةٍ، ودراسةٍ مفصّلةٍ لا يتّسع لها بحثنا هذا، وإنَّما قصدنا إلى دراسة الصُّورة التَّشبيهيّة التي أبدعها أوس بن حجر في فائيته، فقد استطاع أن يمزجَ بين الفكر والخيال والانفعال مزجاً

موفقاً، ويبدو أنَّ الخيال عند الشَّاعر هو الذي يجعله يستند إلى الانزياح عن المسلمات اللُّغويّة المنطقيّة، ولكنَّه ليس بديل العقل، وإنَّما يمرُّ به، ويتجاوز حدود الواقع، والذي يُخيّل إلينا أنَّه خطأٌ قائمٌ خلف الصُّورة التَّشبيهيّة، وما علينا إلا القيام بتحليلٍ بسيط لمكونات الأشياء حتّى ينتصب الصّواب أمامنا.

وتحفل فائية أوس بن حجر بأسلوب التشبيه، وكان وسيلة الشاعر لتصوير حمار الوحش بلغة شعرية تنطوي على كثير من الدلالات والإيحاءات، كما في قوله:[٩]

فَأَضحى بِقاراتِ السِتارِ كَأَنَّهُ رَبيئَةُ جَيشٍ فَهوَ ظَمآنُ خائِفُ[١٠]

يَقولُ لَهُ الراؤونَ هَذاكَ راكِبٌ يُؤَبِّنُ شَخصاً فَوقَ عَلياءَ واقِفُ

إِذا اِستَقبَلَتهُ الشَمسُ صَدَّ بِوَجهِهِ كَما صَدَّ عَن نارِ المُهَوِّلِ حالِفُ

يرسم لنا الشَّاعر في هذه اللّوحة التَّشبيهيّة صورة لحمار الوحش الذي يبحث عن الماء، مبرزاً أدقَّ التّفاصيل، فيشبَّه الحمار الذي يقود أتنه بقائد الجيش، ولكن التساؤلات التي تفرض نفسها: من أين يتأتّى الانزياح في هذه الصُّورة؟ وما هو الخروج عن المألوف في هذه الصُّورة؟ وما هو مقدار الانزياح عن المعيار؟ ... فإذا نظرنا إلى هذا التَّشبيه نجده مكوناً من (الحمار: المشبَّه، ربيئة الجيش: المشبّه به، الأداة: كأنه)، وإذا أنعمنا النّظر في المعاني الحرفيّة لطرفيه فتكون -عندئذٍ- هذه الجملة متنافرة في هذه المرحلة (عرض الانزياح)، ولكن عند دخول الأداة كأنَّه[١١]، اختصرت المسافة بينهما، وبذلك تنفى تلك المنافرة، وتحصل ملاءمةٌ دلاليةٌ، إذ يتمُّ العبور من المعنى المعرفيّ الحقيقيّ إلى معنىً آخرَ يشابهه، وبهذا استعادت الجملة انسجامها، وهذا التَّشبيه قد يبدو سطحياً غير عميقٍ، ويدخل تحت النوع الأوَّل من التَّشبيه عند عبد القادر الجرجاني "وهو الذي لا يحتاج إلى تأويل"[١٢]، ولكن بقليل من التأمل ندرك أن هذا التشبيه ينطوي على إيحاءات متعددة؛ إذ يوضّح حذر وحرص الحمار من جهة، ويوحي بالمعاناة التي يكابدها ذلك الحمار فقد ارتقى الجبل على الرغم من ظمأه الشديد من جهة ثانية، فضلاً عن تجسيده لثنائية (الفناء/الخلود)

في قول الراؤون له إنَّه رجلٌ يؤبن ميتاً فوق ذلك الجبل ، فأسهمت هذه الصُّورة في تبيّن البعد النفسيّ والانفعالي.

ثم يعمد الشاعر إلى انزياح آخر تجسد في تصوير ارتداد الحمار عن شعاع الشمس وحرها بارتداد الحالف عن النار ولهيبها[١٣]، وتشبيه صدود الحمار عن الشمس بصدود الحالف عن نار المهول يعدُّ من قبيل تشبيه المحسوس بأمر معقول؛ لأننا لا نعلم الكيفية التي صد بها ذلك الحالف عن تلك النار، وإنَّما هو معنى نستطيع أن نتخيله في عقولنا، فندرك منه الغرض الذي أراده الشاعر، ويذهب ابن الأثير إلى أنَّ هذا النوع من التشبيه هو ألطف الأنواع[١٤] وممّا يلفت النظر في هذه الصور، تعدّد المشبه به ، مع كون المشبه واحداً، وهذا الأسلوب مقصودٌ؛ إذ يعمد الشَّاعر إليه ليدلّل على أوصاف المشبّه، قال عبد القاهر الجرجاني: والثاني "أن تفصل بأن تنظر من المشبه في أموره، لتعتبرها كلها، وتطلبها فيما يشبه به"[١٥]، إذن هذه اللُّوحة التَّشبيهيّة التي أبدعها الشَّاعر، شكَّلت انزياحاً واضحاً، وهذا الانزياح كان سبباً في إحداث الدّهشة في نفس المتلقي، وتحفيزها على الوصول إلى المعنى الذي أراد الشَّاعر إيصاله .

وفي تشبيه آخر، يقول[١٦]

وَرَأساً كَدَنِّ التَجرِ جَأباً كَأَنَّما رَمى حاجِبَيهِ بِالحِجارَةِ قاذِفُ

كِلا مِنخَرَيهِ سائِفاً أَو مُعَشِّراً بِما اِنفَضَّ مِن ماءِ الخَياشيمِ راعِفُ

يبدو الانزياح جلياً هنا فقد شبَّه (رأس الحمار) بـ (بالوعاء الضخم الذي يُتخذ لبيع الخمر)، وإيغاله في هذا التشبيه بإدخال الأداة (كأنما) والتي هي أكثر مبالغة في تحقيق الشبه؛ ليعبر عن غلظة الحمار وتجهمه، و لكنَّ أوساً فيما يبدو كأنَّه أحسَّ بأنَّ هذا الانزياح لا يكفي، فأتبعه بانزياح آخر هو: تأخير الفاعل في قوله: "كأنَّما رمى حاجبيه بالحجارة قاذف"، فقد عمد إلى خلخلة النظام النحوي الصارم بغية تحريك همة المتلقي وتشويقه من جهة. وللإيحاء بتجهم الحمار وغلظته وعبوسه من جهة أخرى. فالانزياح التَّشبيهي (ورأساً كدن التجر جأباً)، لم يكتمل أثره إلا بالانزياح التركيبيّ، إذ تنتقل درجة

الانزياح من الأحاديّة إلى الثنائيّة. ويمكن القول: إنَّ الانزياح السّابق شكَّل ومضاتٍ متتالية حتّى صارت ضوءاً ساطعاً يُجلّي المعنى في ذهن المتلقي، ومن هنا تأتي أهمية الانزياح وجماليته.

ويستند إلى التشبيه لرسم صورة للناقة التي تقطع الفيافي ليلاً، فيقول[١٧]

إذا ما رِكابُ القَومِ زَيَّلَ بَينَها سُرى اللَيلِ مِنها مُستَكينٌ وَصارِفُ

عَلا رَأسَها بَعدَ الهِبابِ وَسامَحَت كَمَحلوجِ قُطنٍ تَرتَميهِ النَوادِفُ

يبدو في هذين البيتين أنَّ "صورة ناقة الشاعر يطبعها التميز عن صورة ركاب القوم عند السرى وقطع الفيافي ليلاً، وليس ذلك إلا لموطن الجمال الذي اكتسبته هذه الصورة من التشبيه"[١٨]، فركاب القوم متفرقة في ذلك الظلام، بعضها يصوت وبعضها صامت وقد أخذ التعب منها مأخذه. أمَّا الناقة فتضاعف جهدها "فتتقدم الركاب وتنفلت عنها، ولا يظهر منها في ظلمة الليل غير قطع اللغام البيضاء مثل القطن تعلو رأسها، يقذفها الهواء الذي يتشكّل من اختراقها السريع"[١٩]، فالانزياح هنا ينطوي على حسن ولطف؛ لأنَّه بثّ الحركة في المشهد، فضلاً عن لون المشبه به وهو اللّون الأبيض الذي يبعث في النفس الصفاء والبهجة. ومما زاد من جمالية هذا الانزياح حذف المشبه اختصاراً، فالتقدير (علا زبد اللغام رأسها بعد الهباب كمحلوج القطن الأبيض ترتميه النوادف)، وهذا يحفزالمتلقي ويدفعه إلى إعمال فكره ومخيلته بغية إدراك تلك الصورة.

وعلى الرّغم من انزياح لغة الشاعر عن اللغة النمطيّة، فإنَّنا نطمئن إلى عدم انغلاق المعنى فيه؛ لأنَّه لم يبلغ درجةً حرجةً تجعله غير قابل للتصحيح، فـ "هناك درجة انزياح حرجة مختلفة من دون شك من قارئ لآخر... وبتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغةً دالةً.[٢٠]

ويتابع الشاعر رسم صورة ناقته مبرزاً أدق التفاصي، يقول[٢١]

وَأَنحَت كَما أَنحى المَحالَةَ ماتِحٌ عَلى البِئرِ أَضحى حَوضُهُ وَهوَ ناشِفُ

كَأَنَّ وَنىً خانَت بِهِ مِن نِظامِها مَعاقِدُ فَارفَضَّت بِهِنَّ الطَوائِفُ

كَـــأَنَّ كُحَـــيلاً مُعقَـــداً أَو عَنِيَّـــةً عَلـى رَجـعِ ذِفراهـا مِـنَ الليـتِ واكِـفُ

يُنَفِّـــرُ طَيـرَ المـــاءِ مِنهـــا صَـــريفُها صَـــريفَ مَحـــالٍ أَقلَقَتـــهُ الخَطـــاطِفُ

يحاول الشاعر في هذه الأبيات رسم صورة لناقته عندما (أنحت): أي سارت على جهتها اليسرى؛ فيشبهها بالبكرة التي يجلب عليها رشأ الدلو، وهذا التشبيه يدلّ على وعي الشاعر بالبيئة المحيطة به، ومعرفته بدقائق الأمور، وحسن ملاحظته لها. فالبكرة التي تستخدم في جلب الماء بواسطة رشأ الدلو، عادة ماتسير بشكل دائري على جهة واحدة مما يجعل اعتمادها يقوى على جنب دون جنب، ثم يستند إلى تشبيه سرعتها وحركتها بالدرر التي انفرطت من العقد. ويتبعه بتشبيه آخر يصور فيه العرق المتصبب من ناحيتي عنقها بالقطران، وبالبعر الذي خثر تحت حر الشمس. ثمَّ يعمد إلى تشبيه يعتمد فيه على حاسة السمع وهو تشبيه صوت صريف ناقته بصوت صريف بكرة أتعبتها الخطاطيف التي عقدت بها. ويمكن القول: إنَّ أوساً حشد هذه الانزياحات بغية إخراج صورةً متكاملةً مدهشةً لناقته، وهذه الصُّورة تفاجئ القارئ، وتبعث في نفسه لذة الجمال بعد إدراكه العلاقات المشتركة بين تلك الأشياء المتباعدة، واستعمال الكلمات استعمالاً انزاح بها عن الاستعمال المعجميّ، ممَّا شارك في إنتاج الشِّعريَّة، ذلك أنَّ "استخدام الكلمات القاموسيّة المتجمدة لايُنتج الشِّعريَّة، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعةٍ جديدةٍ"[٢٢]، وهذا الخروج يُولِّد ما يُطلق عليه "كمال أبو ديب" مصطلح الفجوة، وهو ما يوضحه قائلاً: "هذا الخروج هو خلقٌ لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلقٌ للمسافة بين اللُّغة المترسبة وبين اللُّغة المبتكرة في مكوناتها الأوَّلية وفي بناها التركيبيّة وفي صورها الشِّعريَّة"[٢٣]، فالشَّاعر استطاع رسم تشبيهات طريفة ذات دلالات موحية، وهذا الإيحاء ما أُنتج لولا الانزياح عن اللُّغة النمطية.

الاستعارة:

الاستعارة من أكثر استعمالات اللُّغة فاعلية، فهي تدخل في جانب التصوير والتّأثير، وفي تطوير اللُّغة وبثِّ الحياة فيها، فهي تتصدَّر بشكلٍ كبيرٍ بنية الكلام الإنسانيّ؛ إذ تعدُّ عاملاً

رئيساً في الحفز والحثِّ وأداةً للتعبير، ومصدراً للترادف، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعاليّة..."[٢٤]، والاستعارة تحصل عندما يكون اللّفظ قد عُرف معناه الأصليّ "وتدلُّ الشواهد على أنَّه اختصَّ به حين وُضع، ثمَّ يستعمله الشَّاعر أو غير الشَّاعر في غير ذلك الأصل"[٢٥]، وتكون العلاقة بين الاستعمال الأصليّ والمجازيّ علاقة تشبيه، فالاستعارة "نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حدِّ المبالغة"[٢٦]ويُنظر إلى الاستعارة أيضاً على أنَّها "اعتداءٌ وجرحٌ لشفرة اللُّغة، أي انحراف عن الاستخدام العادي"[٢٧]، وهذا الانحراف عن الاستخدام العاديّ يشدُّ المتلقي وينفي الرتابة عن النصِّ، ويمدّه بوسائلَ طريفة ومدهشة في التعبير.

ومن الاستعارات في فائية أوس، قوله[٢٨]

فَأَمهَلَـــهُ حَتّـــى إِذا أَن كَأَنَّـــهُ مُعــاطي يَــدٍ مِــن جَمَّــةِ المــاءِ غــارِفُ

فَأَرسَـــلَهُ مُســـتَيقِنَ الظَـــنِّ أَنَّـــهُ مُخــالِطُ مــا تَحــتَ الشَراسـيفِ جــائِفُ

فَمَـــرَّ النَضـــيُّ لِلـــذِراعِ وَنَحـــرِهِ وَلِلحَــينِ أَحيانــاً عَــنِ الــنَفسِ صــارِفُ

فَعَـــضَّ بِإِبهـــامِ اليَمـــينِ نَدامَـــةً وَلَهَّـــفَ سِـــرّاً أُمَّـــهُ وَهـــوَ لاهِـــفُ

لا بدَّ أن يلوذ المتلقي بالتّأويل الذي يمكِّنه من إدراك الانزياح الذي جسدَّته الاستعارة في هذا المشهد الذي يصور فيه الشاعر الصائد المترصد للحمار الذي اقترب من منهل الماء وشارف على الورود منه؛ إذ عمد تشبيه حال الحمار واقترابه من المنهل برجل على جرف ماء مد يده ليغترف منه شربة ماء، فحذف المشبه به (الرجل) وكنى بشيء من لوازمه (اليد) و (الغرف) على سبيل الاستعارة المكنية، فلغة الشَّاعر هنا لغةٌ شعريّةٌ؛ إذ أنْسَنَ الحمار الوحشي من خلال تلك الاستعارة التي ينطبق عليها قول محمد محمد أبو موسى حينما قال: "الاستعارة ليست حركة في ألفاظ خالية من معانيها، ولا تلاعباً بالكلمات، وإنَّما هي إحساسٌ وجدانيٌّ، ورؤيةٌ قلبيةٌ لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة.... هي إدراك مغاير للأشياء يمنحها أوصافاً وأشكالاً وأحوالاً مغايرة ويحدث فيها ضرباً من التّأويل"[٢٩]، وهذا التّأويل سببه الانزياح، وخروج التعبير عن المألوف. وبما أنَّ

الشاعر يروم تصوير خيبة الصياد ونجاة الحمار منه عمد إلى أسلوب الكناية لإظهار التحسر في قوله: "فعض بإبهام اليمين ندامة" وقال في سره كي لاينتبه الحمار يالهف أماه، ولا يخفى ما في هذه الكناية من أداءٍ انزياحيٍ تجسَّد بالإيماء إلى تلك الخيبة، فهذا الانزياح يجعل المتلقي يعبر من المعنى إلى معنى المعنى: وهو أن يعقل من اللّفظ معنى، ثم يفضي إلى معنى آخر[٣٠]. ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إنَّ الشاعر وُفق في دمجه بين عنصري اللُّغة (الاختيار والربط) من خلال نمطيهما البارزين (الاستعارة والكناية)، واستغلاله لهذا الدمج، ليدلِّل على المعنى المروم إيصاله.

الانزياح الإيقاعي:

يمثل الإيقاع إشكاليةً نقديّةً سواء على مستوى المفهوم أم على مستوى الاصطلاح، فهو مصطلحٌ يستعصي على التحديد الدقيق أو الوصف الجامع، ولكن يمكن أن يتحصل إدراكه بالمعرفة، لأنَّه غير قارٍ، ولا نكاد نتحصّل له على تعريفٍ نهائيٍ، أو نضبطه ضبطاً دقيقاً[٣١].

ومع أنَّ الإيقاع سابقٌ للموسيقا والشّعر، إلاَّ أنَّه يُوجد من القدماء من تجاهله في تعريف الشّعر، فهذا "قدامة بن جعفر" يُعرِّف الشّعر بقوله: "حدّ الشّعر أنَّه قولٌ موزونٌ مقفىً يدلُّ على معنىً"[٣٢]، فهو يقرُّ بأهمية الوزن والقافية في القول الشّعريّ ويتجاهل الإيقاع.

والمتأمّل في تعريف الإيقاع كما عرَّفته الدِّراسات العربيّة القديمة، يلحظ أنَّه كان يشير إلى مصطلحاتٍ محددةٍ، مثل العروض والوزن والقافية والموسيقا، أي أنَّ الإيقاع قديماً كان يرتبط أساساً بالإيقاع الخارجيّ المتمثّل بالوزن والقافية، دون الالتفات والعناية بالإيقاع الدّاخليّ المتمثل بالتكرار والجناس والتضاد...

أمَّا في العصر الحديث فقد جاء تعريف الإيقاع عند عددٍ من الدارسين وميّزوه من الوزن والقافية، ومنهم" محمد غنيمي هلال" الذي عرَّفه بقوله: "وحدة النّغم التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أو بمعنىً أوضح توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة"[٣٣] فهو يرى أنَّ الإيقاع

يصدر عن تكرارٍ معيّنٍ ولا ينحصر في الشّعر فقط، وإنَّما يتعدّاه إلى بعض الكتابات النّثريَّة ولعلَّه يقصد الإيقاع الداخليّ في تلك الكتابات النّثريّة؛ لأنَّ الإيقاع الخارجيّ يكاد ينعدم في النّثر، ويرى "صلاح فضل" أنَّ الإيقاع يشمل "المستوى الصوتيّ الخارجيّ المتمثّل في الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها، ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصّوتيّة، ودرجات تموّجها وعلاقاتها، كما يشمل ما يسمى عادةً بالإيقاع الداخليّ ..."[٣٤]، فهو يؤكِّد الإيقاع الداخليّ والخارجيّ للعمليّة الشّعريّة.

إذن... البنية الإيقاعيّة تقوم على مستويين، المستوى الأول يتمثّل بالموسيقا الخارجيّة أو الإيقاع الخارجيّ، وعماده الوزن والقافية، والمستوى الثاني المتمثّل بالإيقاع الداخليّ الذي يقوم على التناغم بين الوحدات اللّغويّة على المستوى الصّوتيّ والتي يمكن أن تبرز بوصفها ظواهر لغوية كالتّكرار والتّضاد....

الإيقاع الخارجي (الوزن):

اعتدَّ النَّقد العربيُّ القديم بالوزن بوصفه مميّزاً للقول الشّعريِ، وعدَّه النّقاد ركناً مهمّاً من أركان الشّعر، فأبو العلاء المعريّ (ت٤٤٥هـ) جعل الوزن مميزاً للقول الشّعريّ، إذ يقول في تعريف الشّعر: "الشّعر كلامٌ موزونٌ تقبله الغريزة بشرائط"[٣٥]، ونلمح أهمية الوزن في قول "ابن سينا": "إنَّ الشّعر مؤلفٌ من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ، وعند العرب مقفاة"[٣٦]، فهو يشير إلى تعاضد الوزن مع القافية في الشّعر العربيّ، وأبرز "ابن رشيق" أهمية الوزن والقافية في حدِّ الشّعر، حين قال: "والشّعر يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء، وهي اللّفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا حدُّ الشّعر"[٣٧]، فأعطى الوزن جانباً مهمّاً في حدِّ الشّعر، ولهذا قال أيضاً: "الوزن أعظم أركان حدِّ الشّعر، وأولاها به خصوصية"[٣٨]، وعدَّ صاحب "سر الفصاحة" الوزن الفيصل بين الشّعر والنّثر؛ إذ قال: "فالفرق بين الشّعر والنّثر بالوزن على كلِّ حالٍ"[٣٩]، فالشّعر- في رأيه- ينزاح عن النّثر بالوزن، ويتفق مع هذا بعض المعاصرين من النّقاد الأوروبيين، مثل "كولردج" الذي يرى أنَّ الوزن، هو "الشّكل المميّز للشِّعر، وصفته الجوهريّة"[٤٠].

ويولى "جان كوهن" مؤسس نظرية الانزياح المستوى الصوتيّ المتمثّل بالوزن والقافية عنايةً خاصةً، فميّز بين ثلاثة أنماطٍ من الشّعر استناداً إلى مدى حضوره في كلام الشّعراء، سواء أكان هذا الحضور جزئياً أم كليّاً، النّمط الأوّل: يتمثّل في قصيدة النّثر أو قصيدة الدلالة التي تتحرّر من الجانب الصوتيّ، وهو غير مستغل فيها، والعناصر الدلاليّة هي التي تحقق الجمال المطلوب، والنَّمط الثاني: هو القصائد الصوتيّة التي تختلف عن النّثر في إقامة الوزن والقافية، والنّمط الثالث: هو الشّعر الصوتيُّ الدّلاليُّ أو ما يُسمى بالشّعر الكامل[٤١]

وقصارى القول: إنَّ الوزن الشّعريّ ليس مجرد زخرفٍ خارجيٍّ يزيّن القولَ الشّعريّ فقط، وإنَّما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحتوى الشّعري، أو البنية الدلالية للنّص، ويظهر هذا الارتباط من خلال التحامه مع العناصر الأخرى على مستوى التّركيب والدّلالة، فقيمة الوزن تتضح من خلال تلاحمه مع بقية أجزاء القصيدة في العمليّة الشّعريّة، فـ"الفنّ الكامل هو الذي يستغلّ كلَّ أدواته، والقصيدة النّثريّة بإهمالها المقومات الصوتيّة تبدو دائماً كما لو كانت شعراً أبترَ"[٤٢]، فبتعاضد الوزن مع الأجزاء الأخرى يتشكَّل الشّعر.

وفائية أوس بن حجر نظمت على وزن البحر الطويل وليس هذا بغريب إذا علمنا " أنَّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيَّما في الأغراض الجدية الجليلة الشَّأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عُني بها الجاهليون عنايةً كبيرةً، وظلَّ الشّعراء يُعنون بها في عصور الإسلام الأولى"[٤٣]، و ولا يستعمل هذا البحر "إلا تامّاً فلم يؤثر أنّه استعمل مجزوءاً أو مشطوراً"[٤٤]. وسنحاول تلمس أثره الانزياحي في الأبيات الآتية:

تَنَكَّرَ بَعدي مِن أُمَيمَةَ صائِفُ ... فَبِركٌ فَأَعلى تولَبٍ فَالمَخالِفُ

فَقَوٌّ فَرَهبي فَالسَليلُ فَعاذِبٌ ... مَطافيلُ عوذِ الوَحشِ فيهِ عَواطِفُ[٤٥]

كَأَنَّ جَديدَ الدارِ يُبليكَ عَنهُمُ ... تَقِيُّ اليَمينِ بَعدَ عَهدِكَ حالِفُ

بِها العينُ وَالآرامُ تَرعى سِخالُها ... فَطيمٌ وَدانٍ لِلفِطامِ وَناصِفُ

ففي هذا المقطع من القصيدة الذي بلغ عدد أبياته أربعة، تهيج انفعالاته وعواطفه التي يعتريها الحزن والأسى على فقد "أميمة" وإقفار ديارها، ، ولا شكّ أنَّ هذه المشاعر تحتاج تراكيب ممتدة كثيرة المقاطع، لينفّس فيها عن المشاعر والانفعالات التي تختلج في نفسه، فعمد الشاعر إلى وزن البحر الطويل ليكون قادراً على احتواء تلك المشاعر وليصف حال الديار وإقفارها. ومما يُلحظ في هذه الأبيات تكرّر زحاف القبض كثيراً، كما بدا من تقطيعها عروضيّاً:

فعــولن مفــاعيلن فعــول مفــاعلن فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن

فعــول مفــاعيلن فعــول مفــاعلن فعــولن مفــاعيلن فعــول مفــاعلن

فعــول مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعــولن مفــاعلن فعــول مفــاعلن

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعــولن مفــاعيلن فعــول مفــاعلن

فمن الواضح في هذا الوزن أنَّ (زحاف القبض) كثُر في أجزائه، فتفعيلة (فعولن) غدت بفعل القبض (فعول)، وكذلك (مفاعيلن) قد غدت (مفاعلن)، فقد تواتر (زحاف القبض) فيها، خمس عشرة مرةً، ولعلَّ السّبب الكامن وراء تكراره هو إحداث الأثر لذلك الزحاف، الذي يكمن في تحوّل السّكون في (فعولن) إلى حركة الضَّم في (فعول) ما يعطي المنشد قابليةً للاستمرار في إنشاد الأبيات، ففي البيت الأوَّل أصاب (القبض) التفعيلة الأولى وكذلك الثالثة، وكأنَّ الشّاعر أراد الوصول بأقصى سرعةٍ ممكنةٍ إلى ذكر صاحبته "أميمة" التي خلت منها الديار، فقدم ذكرها على اسم المكان (صائف)، لينسجم الكلام مع وزن البحر، وفي البيتين الثّالث والرابع يتكرر (القبض) غيرَ مرةٍ ولعل هذا يناسب ما يروم الشاعر إيصاله إلينا من وصف إقفار الديار ومحاولته بث الحياة في أنحائها؛ إذ يشارك (القبض) في تكثيفٍ المعاني كما يشارك في إضفاء الحركة والتسارع بما يحاكي تدفق المشاعر واختلاطها في نفس الشّاعر، ولعلَّ قيمة الانزياح الإيقاعيّ تكمن في الدّهشة التي صنعتها هذه الحركة المتسارعة، التي جاءت مناسبةً لتدفق المشاعر، واعتلاجها في نفس الشّاعر من جهةٍ، وفي نفس المتلقي من جهةٍ أخرى.

وفحوى القول: إنَّ هذا (القبض) الذي تكرَّر في الأبيات أسهم في تسارع الإيقاع وأبعده عن الرتابة، وأعطاه صفة التجدّد والاستمرار، ما جعل هذا الوزن يضفي أنغاماً متنوعةً، وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا: إنَّها تتناسب مع محتوى العبارات والتراكيب، ولعلَّ قول "جان كوهن" عندما ربط فيه فاعلية الدلالة التي يحدثها النظم، بطريقة الشّاعر في الإنشاد، ينسحب على طريقة أوس السابقة، إذ قال: "وعلينا التمييز بين قطبين في الإنشاد هما: قطب الإنشاد التعبيريّ، وقطب الإنشاد غير التعبيريّ، والإنشاد التعبيريّ: هو الذي يموّج الصّوت حسب المحتوى الفكريّ والعاطفيّ للقصيدة"(٤٦)، فالتفعيلات المنزاحة عن أصلها، بسبب الزّحافات التي تصيبها تُسهم في تغيُّر نغمة الصوت، بكسرها رتابة الإيقاع، وبجعله يتناسب مع ما تتكلم عليه الأبيات، فالوزن المقبوض في الأبيات السابقة يفرض نغماً معيناً للأبيات يتناسب مع الجوِّ النفسيِّ المكتئب والتائه للشاعر، بسبب معاناته من فقد (أميمة) وتنكرها له.

الإيقاع الداخلي (التكرار):

إنَّ مصطلح التَّكرار مصطلحٌ عربيٌّ قديمٌ كان له حضوره عند البلاغيين والنّقاد القدامى، فهو في اللّغة بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، يقول "ابن منظور": الكر: الرجوع يُقال: كرّه وكرّ بنفسه... والكرّ مصدر كرَّ عليه يكرُّ كرّاً وكروراً وتكراراً عُطف عليه وكرَّ عنه: رجع... وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى، فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار(٤٧).

أمَّا في الاصطلاح: فهو إعادة حرفٍ أو كلمةٍ أو عبارةٍ في العمل الأدبيّ لمرةٍ واحدةٍ، أو مراتٍ متعددة، وهو أساس الإيقاع بصوره جميعها.

وقد وظَّف شاعرنا أسلوب التّكرار في مواضعَ كثيرةٍ من قصيدته، وأدّى هذا الأسلوب وظائفَ دلاليةً فضلاً عن أثره في إيقاع القصيدة، ويمكن أن نقسم التَّكرار في القصيدة على مستويين اثنين:

الأوَّل: تكرار الكلمة

الثاني: تكرار الحرف

١) تكرار الكلمة:

تكرار الكلمة من أسهل أنواع التّكرار وأبسطها ولكن يجب أن يُستعملَ في موضعه، "وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التّكرار نفسُه بالشّعر إلى اللّفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشّعراء الذين ينقصهم الحسُّ اللُّغويُّ والموهبة والأصالة"[٤٨]، وعليه فالكلمة المُكررة يجب أن لاتكون لملء الفراغ في الوزن، وإنَّما لغايةٍ دلاليةٍ يسهم الإيقاع في إنتاجها.كما في قوله[٤٩]

إذا استقبلته الشمس صد وجهه كما صد عن نار المهول حالف

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن صدود الحمار بوجهه عن حر الشمس، ونلحظ تكرار الفعل (صد) مرتين مما أكسب قوله ثراء إيقاعياً، فضلاً عن أثر التكرار في المبالغة في صدود الحمار بما يتناسب وقساوة حر الشمس فهي أشبه بنار المهول التي يصد عنها الحالف.

ويبرز أثر تكرار تكرار الكلمة الفعل في تعميق الدلالة فضلاً عن أثره الإيقاعي، في قوله:[٥٠]

يُقَلِّبُ قَيدوداً كَأَنَّ سَراتَها صَفا مُدهُنٍ قَد زَحلَفَتهُ الزَحالِفُ

يُقَلِّبُ حَقباءَ العَجيزَةِ سَمحَجاً بِها نَدَبٌ مِن زَرَهِ وَمَناسِفُ

فالشاعر يصور في هذين البيتين دفع حمار الوحش أتانه وسوقها إلى مورد الماء، وكان تكرار الفعل المضارع (يقلب) وسيلته إلى ذلك التصوير؛ إذ يشي هذا الفعل بالحركة والاستمرار فضلاً عن أثره الإيقاعي الناتج عن تكرار حروف بعينها في بداية البيت.

وفي محاولة الشاعر تصوير حسرة الصياد وندمه على فريسته التي أخطأها فولت هاربة، يبرز أثر التكرار أيضاً في رسم ذلك المشهد، يقول:[٥١]

فَعَضَّ بِإِبهامِ اليَمينِ نَدامَةً وَلَهَّفَ سِرّاً أُمَّهُ وَهوَ لاهِفُ

نلحظ تكرار لفظتي (لهف) و (لاهف)، إذ أدى هذا التكرار إلى تعميق دلالة الندم والحسرة فضلاً عن أثره النغمي الإيقاعي. ومما يلحظ في هذا التكرار تكرار حرف الهاء الذي يخرج من أقصى الحلق وهذا يقتضي الجهد والمشقة في نطقه، ولعل هذا يتناسب وما يعتور

قلب الصياد من التوجع والندم فكأن هذا الحرف يساعده في تفريغ زفرات ألمه وندمه لخطأه فريسته التي ولت هاربة.

ويبرز أثر التكرار أيضاً في محاولة الشاعر رسم صورة لناقته في قوله[٥٢]

عَـلاةٍ كِنـازِ اللَحـمِ مـا بَـينَ خُفِّهـا وَبَـينَ مَقيـلِ الرَحـلِ هَـولٌ نَفـانِفُ

عَـلاةٍ مِـنَ النـوقِ المَراسـيلِ وَهمَـةٍ نَجـاةٍ عَلَتهـا كَبـرَةٌ فَهـيَ شـارِفُ

لا يخفى على الناظر في هذين البيتين أن الشاعر يحاول رسم صورة لناقته الكريمة مبرزاً أدق التفاصيل، ويُلحظ تكرار كلمة (علاة) التي تعني الناقة المشرفة في بداية البيتين بغية التأكيد على تلك الصفات التي تتمتع بها ناقته. ويمكن القول: إن هذا التكرار منح البيتين إيقاعاً نغمياً متميزاً فضلاً عن أثره في تعميق المعاني التي رام الشاعر إيصالها.

تكرار الحرف:

يُلحظ أنَّ البنية الصوتية لهذه القصيدة تقوم على تكرار صوت الألف، وهذا أعطى نغماً إيقاعياً متميزاً، فقد تردد هذا الصوت في القصيدة (٢٠٢) مرة في معظم الدوال (صائف، مخالف، مطافيل....)، والألف صوت هوائي يخرج من دون الاصطدام بعائق فعند النطق به " يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس له حوائل تعترضه فتضيّق مجراه"[٥٣]، كما أنَّ صوت الألف من أصوات المد واللين التي تتسم بالوضوح والسمع، ولعل هذا يتناسب ومحتوى الأبيات التي عبرت عن إقفار الديار ووصفت الرحلة وسردت قصة الحمار الوحشي وختمت بأبيات في الحكمة، فهذا الصوت أعني صوت الألف كان سبيل الشاعر إلى إفراغ انفعالاته المختلفة التي اعتورت قلبه.

السرد القصصي:

يستعمل مصطلح القص غالباً للإشارة إلى الخطاب السردي في طابعه التصويري، واشتماله على شخصيات تنجز أفعالاً [٥٤] ولا يخفى على متتبع تعريف القصة أنَّ أغلب الباحثين[٥٥]"لم يتفقوا على تعريف جامع لها"[٥٦]، ونجدهم يولون الأسلوب الفني لصياغتها أهمية كبيرة كـ سيد قطب إذ يقول: "والقصة ليست هي مجرد الحوادث أو

الشخصيات. إنَّما هي – قبل ذلك- الأسلوب الفني، أو طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها. وتحرك الشخصيات في مجالها، يشعر القارئ أنَّ هذه حياة حقيقية تجري، وحوادث حقيقية تقع، وشخصيات حقيقية تعيش"[٥٧]، ويستنبط أحد الباحثين تعريفها مما وضعت له من سرد الأخبار وروايتها، بقوله: "القصة تعني الخبر الذي يتألف من أحداث يتتبعها القاص بالألفاظ والمعاني، ويوردها على مسامع الناس فيحفظونها، وقد تكتب أيضاً"[٥٨] .

ولعلّ التعريف الجامع لها على وجه التقريب القول بأنها: "حادثة أو عدة حوادث، ممكنة الوقوع في الحياة، تتعلق بشخصيات مختلفة تجري لها هذه الحوادث في زمان ومكان معينيين، على وفق بناء فني معين"[٥٩]

وبالرجوع إلى فائية أوس نجدها تحفل بتقنية السرد القصصي فقد اتخذ الشاعرمن الحديث عن الطلل مدخلاً لوصف الظعائن والرحلة ومن ثَمَّ سرد قصة حمار الوحش وصولاً إلى الغرض الرئيس للقصيدة، يقول[٦٠]

تَنَكَّرَ بَعدي مِن أُمَيمَةَ صائِفُ فَبِركٌ فَأَعلى تَولَبٍ فَالمَخالِفُ

كَأَنَّ جَديدَ الدارِ يُبليكَ عَنهُمُ تَقِيُّ اليَمينِ بَعدَ عَهدِكَ حالِفُ

بِها العينُ وَالآرامُ تَرعى سِخالُها فَطيمٌ وَدانٍ لِلفِطامِ وَناصِفُ

يعلن الشاعر في بداية القصيدة هول ما أصاب الديار من التغير والاندثار، فحالها تبدل من حال يسر إلى أحوال تكره فاضطربت النفس وهاجت لحدث التغيير الذي عمَّ الديار ثم يأخذ في تعداد تلك الديار التي تنكرت وتبدلت، تنفيساً عن حزنه، وتشفياً بتذكرها ، يقول: (صائف، برك، أعلى تولب...)، ويحاول بعث الحياة في تلك الأطلال من خلال مشهد الأمومة (بها العين والأرام ترعى سخالها).

ويسير في سرد قصة الحمار الوحشي "وفق الهيكل التراثي الموروث، ولكنَّه سما بالتفاصيل الداخلية لقصته كثيراً، وأظهر اهتماماً واضحاً بالجزئيات أحياناً"[٦١] "ويتجاوزها إلى ضروب من الإضافة والتطوير حيناً آخر"[٦٢]، إذ يقول[٦٣]

كـأنّي كَسَـوْت الرَّحـل أحقـبَ قارِربـاً لـــهُ بجنـــوبِ الشَّـــيطين مســـاوف
يقلـــب قيـــدوداً كـــأنَّ سَـــراتها صـفا مـدهن قـد زحلقتـه الزحـالف
يقلـــب حقبـــا العجيـــزة ســـمحجاً بهـــا نـــدب مـــن زره ومناســـف
وأخلفـــه مـــن كـــل وقـــط ومـــدهن نطـــاف فمشـــروب يبـــاب وناشـــف
وحلأهـــا حتـــى إذا هـــي أحنقـــت وأشـــرف فـــوق الحـــالبين الشراســـف
وخـــب ســـفا قريانـــه وتوقـــدت عليـــه مـــن الصـــمانتين الأصـــالف

لا يخفى على المتأمل في هذه الأبيات أنّ الشاعر يبدأ سرد قصته بمشهد البحث عن الماء، واللافت في هذا المشهد التصوير الدقيق للشخصيات، فالحمار في بطنه بياض، يصرف أتانه الطويلة حيث يشاء، وقد برزت فيها جروح من كثرة عضه لها، "وكانت كل موارد الماء التي أتاها قد يبست، فصرف أتانه عنه حتى ضمرت ولزق بطنها بظهرها، وهبت الريح على مجرى الماء اليابس، فأصبحت محملة بالغبار، فبدت الأرض الصلبة تنفث لهباً متوقداً من منطقتي الصمان"[٦٤]، وهنا يتنامى الحدث ويبلغ ذروته، فيبدأ المشهد الثاني من القصة، وهو البحث عن الماء، إذ يقول[٦٥]

فأضـــحى بقـــارات الســـتار كأنـــه ربيئـــة جـــيش فهـــو ظمـــآن خـــائف
يقـــول لـــه الـــرؤون هـــذاك راكـــبٌ يـــؤبن شخصـــاً فـــوق علیـــاء واقـــف
إذا اســـتقبلته الشـــمس صـــد وجهـــه كمـــا صـــد عـــن نـــار المهـــول حـــالف
تـــذكر عينـــاً مـــن غمـــازة ماؤهـــا لـــه حبـــب تســـتن فيـــه الزخـــارف
لـــه تـــأذ يهتـــز جعـــد كأنـــه مخـــالط أرجـــاء العيـــون القراطـــف
فأوردهـــا التقريـــب والشـــهد مـــنهلا قطـــاه معبـــد كـــرة الـــورد عـــاطف

يتابع في هذا المشهد الوصف الدقيق الذي يفتتحه بأنسنة حمار الوحش بتشبيه بطليعة الجيش التي تستطلع الخبر، ويقول له من حوله هناك راكبٌ يتتبع أثراً ما يقف

عند تلك الهضبة، وعندما تسطع الشمس في وجهه يصد عنها كما يصد الحالف عن النار التي تهدده بلهيبها ، ثمّ يقوم الحمار بعملية استرجاع ذهني لعين ماء يسمى غمازة فقرر أن يورد أتانه من ذلك الماء، وهنا يتعقد المشهد إذ تبرز شخصية رئيسة يدخلها الشاعر قصته وهي شخصية الصياد وكانت "وسيلة لاغنائها ونمو أحداثها"[٦٦]، يقول[٦٧]:

فلاقى عليه من صباح مدمرا لناموسه من الصفيح سقائف

صد غائر العينين شقق لحمه سمائم قيظ فهو أسود شاسف

أزب ظهور الساعدين عظامه سمائم قيظ فهو أسود شاسف

أخو قترات قد تيقن أنَّه إذا لم يصب لحما من الوحش خاسف

معاود قتل الهاديات شواؤه من اللحم قصرى بادن وطفاطف

قصي مبيت الليل للصيد مطعم لأسهمه غار وبار وراصف

يبدأ سرد هذا المشهد بوصول الحمار وأتانه إلى مورد الماء البعيد، ليبدأ الصراع مع الصائد وهنا يستطرد الشاعر في تصوير الصائد الذي ينتمي إلى قبيلة (صُباح)[٦٨]، بأنّه ظمآن غائر العينين لفحه الحر الشديد، قصير ضخم الأضلاع، انشغل بمراقبة طريق مورد الماء بانتظار فريسته عن تزيين نفسه، فكأنَّ الشاعر يحاول هنا أن يحطَّ من قدر الصياد، وينكر عليه صنيعه ويؤيد هذا الزعم قوله: "معاود قتل الهاديات"، فكلمة (قتل) فيها إيحاءٌ ببشاعة ذلك الصنيع.

ويصل الصراع إلى ذروته عندما ينبري الصياد ليرمي سهمه الذي هيأه لاصطياد الحمار، يقول[٦٩] :

فيسر سهما راشه بمناكب ظهار لؤام فهو أعجف شارف

على ضالة فزع كأن نذيرها إذا لم تحفضه عن الوحش عارف

فأمهله حتى إذا أن كأنه معاطي يد من جمة الماء غارف

فأرسـلـه مسـتيقن الظـن أنـه مخـالط مـا تحـت الشراسـف جـائف

فمـر النضـي للـذراع ونحـره وللحـين أحيانـاً عـن الـنفس صـارف

فعـض بإبهـام اليمـين ندامـة ولهـف سـرا أمـه وهـو لاهـف

وهكذا ينتظر الصياد حمار الوحش حتى يطمئنَّ ويبدأ بالورود فيرسل سهمه وهو على يقين بأنَّ سهمه سيصيب الحمار في مقتله إلا أنه لم يجن سوى الخيبة، وهنا ينطلق الحمار هارباً مع أتانه.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ القصيدة لا تنفتح على غرض معين، وإنما تنتهي بثلاثة أبيات في الحكمة، إذ يتحدث عن المنية التي ستوافيه حيثما كان، "وإذا صح غرض الشاعر هذا فتكون عنايته بمشهد الصياد نابعة من رغبته في تجسيد الموت الذي يأتي إلى الإنسان في وقت معلوم، فهذا الحمار كتب له النجاة لأنّ منيته لم تأت على الرغم من كل ما كان للصياد من خبرة وسلاح[٧٠] .

ويمكننا القول إنّ الشاعر اتخذ من الوصف الدقيق، والتشبيهات المتعددة التي فتحت القصة على دلالات وإيحاءات عميقة غطاء شفافاً لسرد القصة بشخصياتها وأحداثها، فضلاً عن أنّ سير الأحداث بهذا الشكل يعمل على تماسك الأبيات والصور والمعاني، ولا غرابة في ذلك فأوس يمثل جذع المدرسة الأوسية التي عرف أصحابها بالروية والدقة وتثقيف أشعارهم وتقويمها.

الخاتمة :-

- استطاع أوس بالاستناد إلى الانزياح الدلاليّ أن يُبدع نصّاً شعريّاً يتمتع بقيمةٍ فنيّة عاليةٍ.
- إنَّ الانزياحات الدّلاليّة في فائية أوس تدفع المتلقي إلى أن يلوذ بالتّأويل والتّفكير العميق؛ ليدرك مقاصد الشّاعر التي رام إيصالها، ولعلّ هذا أهمّ ما يميّز اللّغة الشّعريّة من اللّغة التواصليّة.
- اتكأ الشاعر على التشبيه الذي شكل أسلوباً انزياحياً مهماً؛ إذ لا يتوقف أثره عند نقل المعاني الشعرية بأسلوب طريف، وإنما يمتد أثره إلى المتلقي الذي يُدهش بتلك الصور ويتفاعل معها.
- مثّلت الاستعارة عند شاعرنا خروجاً وانزياحاً عن النّمطيّة وكانت مفعمة بالإيحاء؛ ومن هنا كانت إعادة الاتزان للسّياق الاستعاريّ مسألة ليست بالسّهلة على مستوى الفهم و الإدراك، وذلك تماشيّاً مع طبيعة الصّورة الاستعاريّة، ومن ثمّ كان الشاعر واعياً على ألاّ تتجاوز لغته الخارجة عن المألوف العتبة الحرجة التي تدخلها في المستحيل الذي يستعصي على التأويل والفهم.
- أمّا على المستوى الإيقاعيّ والصّوتيّ فقد أفضت الانزياحات على هذا المستوى إلى مزيدٍ من الحيوية والحركة في القصيدة، بما يتناسب و المشاعر التي كانت تعتور قلبه؛ فقد تلوّن الإيقاع بتلوّن عاطفته ودرجة جيشانها في نفسه.
- أظهرت التغييرات الصّوتيّة المتمثّلة بالزّحافات التي أصابت تفعيلات البحور الشّعريّة التناسب بين أوزان الأبيات ومعانيها.
- تبيّن من تحليل نماذج مختارة لظاهرة التّكرار تعمّد الشّاعر هذه التقنية؛ لرفد نصّه بأبعاد جماليّة تضافرت مع الأبعاد الدلاليّة.
- كان السرد القصصي سمة أسلوبية مهمة في القصيدة فقد كان وسيلة الشاعر لرسم لوحات متعددة في قصيدته ولايخفى التدقيق والتفصيل في تلك المشاهد.

الهوامش:

١) ينظر: شعر حاتم الطائي، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه: لينا أكرم خضر، إشراف، أ.د حسن إبراهيم الأحمد، جامعة دمشق، ٢٠١٨م، ص ٥٨، ٥٩

٢) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدّار العربيّة للكتاب، ط٣، (د.ت). ص ٣٦

٣) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٥٥

٤) الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ: أحمد محمد ويس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) (د.ت)، ص ٥.

٥) الانزياح الشّعري عند المتنبي: أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار،اللاذقية، ٢٠٠٩م، ص ٤٠٠

٦) بنية اللّغة الشّعرية: جان كوهن، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط١، ١٩٨٦م، ص١٧.

٧) مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٤، ص.١١٧

٨) أوس بن حَجَر بن مالك التميميّ، شاعر تميم في الجاهليّة، عمّر طويلاً ولم يدرك الإسلام.

٩) ديوان أوس بن حجر، تح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص ٦٨، ٦٩.

١٠) القارات جمع قارة وهو جبيل مستدق ملموم في السماء. والستار: علم على جبال كثيرة منها جبل بأجأ. الربيئة: الطليعة التي تتقدم الجيش.

١١) يذهب السبكي إلى أنَّ استعمال الأداة (كأنَّ) يكون عندما يقوى الشبه بين المشبّه والمشبّه به. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي، داار السرور، بيروت، ٢٠٠٣م. ٣/ ٣٩.

١٢) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١م، ص ١٠٠ .

١٣) "كانوا يحلفون بالنار وكانت لهم نار يقال إنَّها كانت بأشراف اليمن له سُدنة، فإذا تفاقم الأمر بين القوم فحُلف بها انقطع الأمر بينهم، وكان اسمها هولة، والمهولة، وكان سادتها إذا أُتي برجل هيَّبه من الحلف بها، ولها قيّم يطرح فيها الماء والكبريت فإذا وقع فيها استشاطت

وتنقضت، فيقول : هذه النار قد تهددتك. فإن كان مريباً نكل وإن كان بريئاً حلف" هامش الديوان: ص ٦٩.

١٤) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تح: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، ١٩٩٠م، ١/٣٨١.

١٥) دلائل الإعجاز، الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، ط ٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩م. ص ١٩٢.

١٦) الديوان، ص ٧٣.

١٧) المصدر فسه ص ٦٧

١٨) جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية: عبد الكريم الرحيوي، ص ٥٥.

١٩) المرجع نفسه، ص ٥٥.

٢٠) بنية اللغة الشعرية، ص ١٧٩.

٢١) الديوان ص ٦٦.

٢٢)في الشِّعريَّة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٧م. ص٣٨.

٢٣) المرجع نفسه، ص ٣٩

٢٤) انظر: الاستعارة في النقد الحديث الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتّوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص ١١ .

٢٥) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١م، ص ٨٠ .

٢٦) المصدر نفسه، ص ٣٤٦.

٢٧) نظرية البنائيّة: صلاح فضل، مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ط)، ١٩٨٧م، ص ٢٣٨.

٢٨) الديوان، ص ٧٢

٢٩) التصوير البياني: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ص ١٢٦.

٣٠) انظر: دلائل الإعجاز: ٢٨٢.

٣١) انظر: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م، ص٣٥

٣٢) نقد الشّعر: قدامة بن جعفر، تح كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م. ، ص ١٧.

٣٣) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ٤٦١

٣٤) أساليب الشّعرية المعاصرة: صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ص ٢٢

٣٥) رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٢٥٠

٣٦) فن الشّعر: ابن سينا سلسلة أعلام الثقافة العربية، المجموهة الأولى، طبعة مصر، (د.ت)، ص ١٦١

٣٧) العمدة: ابن رشيق القيرواني، تح: محمد قرقزان،ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م. ١/ ١١٩

٣٨) المصدر نفسه:، ١/ ١٣٤

٣٩) سر الفصاحة: ابن سنان، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، ١٩٥٧م. ص ٢٧١

٤٠) انظر: في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النقد العربي القديم: عثمان موافي،(د.ط)، دار المعرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠م، ج١، ص٨٨

٤١) انظر: بنية اللغة الشّعرية: جان كوهن، ص ١١، ١٢، ١٣

٤٢) المرجع نفسه: ص ٥٢

٤٣) موسيقى الشّعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط٥، ١٩٧٨م، ص ٩٨.

٤٤) الصافي في العروض والقوافي، عبد الكريم حبيب، جودت إبراهيم، منشورات جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، ٢٠٠٢م ص٥٠

٤٥) قو: وادي بين اليمامة وهجر. رهبى: خبراء في الصمان بديار بني تميم. السليل: اسم واد. وعاذب: واد أو جبل قريب من رهبى. العوذ المطافيل: الإبل التي نتجت وتتبعها أطفالها. عواطف حانية على أولادها.

٤٦) اللغة العليا: جون كوين،تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٨م، ص ٩.

٤٧) انظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، مادة، كرر

٤٨) قضايا الشّعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، لبنان، ط٧، ١٩٨٣م،ص٢٦٤

٤٩) الديوان، ص ٦٩

٥٠) المصدر نفسه، ص ٦٨

٥١) نفسه، ص ٧٢

٥٢) المصدر نفسه ص ٦٥

٥٣) الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص ٢٧

٥٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، ط ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٧٩.

٥٥) ينظر على سبيل المثال: الأب وفونه: عز الدين إسماعيل، ص ١٧٩، الأدب وفنونه: محمد مندور، ص١٧٩، القصة الرواية المؤلف دراسة في الأنواع الأدبية المعاصرة، مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتقديم: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٤٩، ١٥٠.

٥٦) النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨١م، ص ١٠٨.

٥٧) المرجع نفسه، ص ٧٧، للتوسع ينظر المرجع نفسه ٧٨، ٨٥.

٥٨) الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري: ركان الصفدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م، ص ٢٠.

٥٩) السرد القصصي في الشعر الجاهلي: حاكم حبيب عزر الكريطي، دار تموز، دمشق، ط ١، ٢٠١١م، ص ١٠.

٦٠) ديوان أوس بن حجر: ص٦٣

٦١) السرد القصصي في الشعر الجاهلي: حاكم الكريطي: ص ٥٩

٦٢)شعر أوس ورواته الجاهليين، دراسة تحليلية: محمود عبدالله الجادر، ص ٣٤٨.

٦٣) ديوان أوس بن حجر، ص ٦٨.

٦٤) الصورة الفنية في شعر أوس ن حجر: رامي بكفلوني، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د فاروق اسليم، جامعة حلب، ٢٠١٢، ٢٠١٣م، ص ١٠٤

٦٥) الديوان ٦٨، ٦٩

٦٦) السرد القصصي في الشعر الجاهلي: حاكم الكريطي، ص ٥٩

٦٧) ديوان أوس بن حجر، ص ٧٠

٦٨) تجدر الإشارة اسم القبيلة التي ينتمي إليها الصياد ماهو الا محاولة لاضفاء سمة واقعية على قصته، معتمداً على شهرة الأسماء والشعراء لا يريدون خصوص ما يذكرون... وفعلهم هذا لايحول شعرهم من القصص العام الذي يعبرون به عن مشاعر التفاؤل والتشاؤم إلى قصص حقيقي واقعي، يروي حادثة بعينها. ينظر: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د. مصطفى عبد اللطيف جياووك، منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧، ٣٠٥

٦٩) ديوان أوس بن حجر، ص ٧١، ٧٢

٧٠) السرد القصصي في الشعر الجاهلي: حاكم الكريطي، ص ٦٠

المصادر والمراجع:

١) أساليب الشّعرية المعاصرة: صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.

٢) الاستعارة في النقد الحديث الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتّوزيع، عمان، ١٩٩٧م.

٣) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١م.

٤) الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدّار العربيّة للكتاب، ط٣، (د.ت).

٥) الانزياح الشّعري عند المتنبي: أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار،اللاذقية، ٢٠٠٩م.

٦) الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ: أحمد محمد ويس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) (د.ت).

٧) بنية اللّغة الشّعرية: جان كوهن، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط١، ١٩٨٦م.

٨) التصوير البياني: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة.

٩) جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية: عبد الكريم الرحيوي، ط١، دار كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٤م .

١٠) دلائل الإعجاز، الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، ط ٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩م

١١) ديوان أوس بن حجر، تح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.
١٢) رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.
١٣) سر الفصاحة: ابن سنان، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، ١٩٥٧م.
١٤) السرد القصصي في الشعر الجاهلي: حاكم حبيب عزر الكريطي، دار تموز، دمشق، ط ١، ٢٠١١م.
١٥) الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.
١٦) شعر حاتم الطائي، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه: لينا أكرم خضر، إشراف، أ.د حسن إبراهيم الأحمد، جامعة دمشق، ٢٠١٨م.
١٧) الصافي في العروض والقوافي، عبد الكريم حبيب، جودت إبراهيم، منشورات جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، ٢٠٠٢م.
١٨) الصورة الفنية في شعر أوس ن حجر: رامي بكفلوني، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د فاروق اسليم، جامعة حلب، ٢٠١٢، ٢٠١٣م.
١٩) العمدة: ابن رشيق القيرواني، تح: محمد قرقزان،ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م.
٢٠) فن الشّعر: ابن سينا سلسلة أعلام الثقافة العربية، المجموهة الأولى، طبعة مصر، (د.ت).
٢١) الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري: ركان الصفدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م
٢٢) في الشِّعريَّة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٧م. ص٣٨.
٢٣) في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النقد العربي القديم: عثمان موافي،(د.ط)، دار المعرفة الجامعية، مصر ٢٠٠٠م.
٢٤) قضايا الشّعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، لبنان، ط٧، ١٩٨٣م.
٢٥) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

٢٦) اللغة العليا: جون كوين،تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٨م.

٢٧) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تح: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، ١٩٩٠م.

٢٨) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، ط ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٩) مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م.

٣٠) موسيقى الشّعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط٥، ١٩٧٨م.

٣١) نظرية البنائيّة: صلاح فضل، مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ط)، ١٩٨٧م.

٣٢) النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨١م.

٣٣) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

٣٤) نقد الشّعر: قدامة بن جعفر، تح كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م.