الأثر الدلالي للتركيب في الشعر:
نماذج من شعر الصنوبري

الدكتور كمال لفنوني
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض
المغرب

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على دور المستوى التركيبي في بناء الدلالات في الشعر من خلال دراسة نماذج وأمثلة من شعر الصنوبري في ارتباطها بالجو النفسي العام الذي صدر عنه شعره عبر الاستعانة بالاستقراء الوصفي والتحليلي لبعض الظواهر التركيبية التي اكتسبت بحكم كثرتها وتكرارها قوة الملمح الأسلوبي في شعره، كالتقديم والتأخير والوصل والفصل و الحذف و التضمين والتكرار، للكشف عن الدور التي تؤديه في نمو المعاني المعبر عنها، و في تحقيق تشكيل لغوي يضفي على شعر الصنوبري وحدة نحوية ودلالية وبعدا حركيا وتجددا أسلوبيا، ويطوع سياقاته الدلالية بما يتلاءم والمقتضيات التي تستدعيها شعرية الكلام.

الكلمات المفتاح: الدلالة – التركيب –الشعر

Absract

This study aims to identify the role of the compositional level in constructing connotations in poetry by studying models and examples from Al-Sanubari's poetry in relation to the general psychological atmosphere from which his poetry emerged, through the use of descriptive and analytical induction of some compositional phenomena that, by virtue of their abundance and repetition, gained the strength of the stylistic feature in his poetry. Such as proceed and delay Delay, connection, separation, deletion, inclusion, and repetition, in order to reveal the role they play in the growth of the meanings expressed, and in achieving a linguistic formation that gives Al-Subuni's poetry grammatical and semantic unity, a motor dimension, and stylistic renewal, and adapts its semantic contexts to suit the requirements called for by the poetics of speech.

Kyes words: connotation-structure-poetry.

تقديم:

إن الشعر حين يصدر عن الشاعر، يكشف عما يموج في النفس من انفعالات وأحاسيس ومشاعر، تضفي على القول نوعا من التوتر والمفارقة بين العالم كما هو، والعالم كما يراه الشاعر. و هذا جوهر الشعر وسر اختراقه لشعاب القلب وأوديته، ولا يعدل هذا التوتر القائم بين الواقع والصورة غير العدول أو الانزياح عن اللغة العادية ذات النظم المعيارية إلى لغة شعرية يجوز للشاعر فيها مالا يجوز لغيره ، وبهذا تصطبغ لغة الشعر بتلوين خاص تختلف بفضله تمام الاختلاف عن لغة النثر، فنجد الشاعر يتصرف في العبارة بالتقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف والذكر، وغيرها من المسائل النحوية والبلاغية بما ينسجم والمعاني الفوارة في دواخله إذ " لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ في نطقه"[1] . ولهذا السبب، عملنا في ورقة هذا البحث على تتبع الخصائص التركيبية التي اعتمدها الصنوبري[2] في ضم ألفاظه بعضها إلى بعض، ومدى إغنائها وتعبيرها عن حقيقة المعاني التي أرادها الشاعر، وحكك شعره لأجلها، وهذا جرد بأهم الظواهر التركيبية التي اكتسبت بحكم كثرتها وتكرارها قوة الملمح الأسلوبي في شعر الصنوبري، مذيلة بنماذج تمثيلية تشير إلى الظاهرة ولا تغطيها بأكملها.

1. التقديم والتأخير

تحدث عبد القاهر الجرجاني عن التقديم والتأخير، قال: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[3]. ونحو هذا فعله الصنوبري حين قال: (مجزوء الرمل)

فتأمّلْ مِنْ قريب شَجرا يحْمل نارا
واكْسُها مِنك قبولا تَكْسُ مُهْديها فخارا[4]

هاهنا مظهران من مظاهر التقديم، الأول في صدر البيت الأول، والآخر في صدر البيت الثاني، ولنا أن نتساءل ما الغاية من التقديم؟ وما المعنى الضافي الذي أراد الشاعر، فلم تسعفه به العبارة المعيارية؟

إن سياق البيتين المذكورين في وصف هدية شمع أهداها الصنوبري صديقا له حين رآها كالشجر الذي يحمل نارا؛ فإذا نظرنا في البيت الأول رأينا تقديم الجار والمجرور "من قريب"، وربما كان تقديمه مقصودا؛ لأنه يمثل ملمحا للإثارة والتشويق يجعل المخاطب قريبا من هدية الشاعر ماثلا أمامها يتملى جمالها الرائق وسحرها الباهر. وفي البيت الثاني نرى فرقا كبيرا بين قول الصنوبري: "واكسها منك قبولا"، وقولنا: "واكسها قبولا منك"؛ فالشاعر يريد أن يقصر صفة قبول هديته على مخاطبه دون غيره، لأن في تقديم الجار والمجرور "منك" اعتناء به واهتماما لشأنه، فالمخاطب هنا بؤرة اهتمام الشاعر، لذلك قدم قوله: "منك" للتأكيد وإزالة الشك، وإظهار العناية به، فخص "قبوله هدية الشاعر" تخصيصا له دون غيره.

ومما جاء في التقديم والتأخير قول الصنوبري: (البسيط التام)

يا ليلة ظلّ فيها الجُود مبتهجا بِطلعَة الغُرّة الغرّاء من غُررهْ[5]

قدم الشاعر الجار والمجرور "فيها"، وكان الأولى أن يقول: "يا ليلة ظل الجود فيها مبتهجا" ليجعل ليلة ازديان فراش الممدوح بمولد بؤرة اهتمامه، ويخصها دون غيرها من الليالي بالجود الذي ظل فيها مبتهجا. وفي قوله: (البسيط التام)

ذاك نجم الأحساب إنْ عُدّتِ الأنْ جُمُ، نجمُ الآداب في الآفاقِ[6]

قدم الصنوبري جواب الشرط "ذاك نجم الأحساب" على فعل الشرط وأداته "إن عدت"؛ لأنه أراد الجواب، وهو "مدح المرثي بجميل السجايا وتصوير فداحة الخسارة التي حلت بالمجد والكرم والشعر بموته". وهذا ما يوده الشاعر ويطلبه. وفي تقديم الجواب تقديم لذكره أيضا، ولعل مقارنة البيت المتقدم بعبارة ترد فيها الألفاظ إلى محلها قمين بأن تبين بهاء بيت الصنوبري ورونقه، وشتان بين جمال البيت وكزازة هذه العبارة: «إن عدت الأنجم ذاك نجم الأحساب نجم الآداب في الآفاق".

من هنا يتبين لنا في هذا المطلب أن اللغة الشعرية تجاوز للغة المعيارية، وانحياز عن مقتضيات النحو، وهذا يعني أن الأصل باق، والانحياز طارئ لا يمثل تحطيما كليا للمعيارية.

2. الحذف

الحذف خاصية شعرية تقوم على الاقتصاد في اللغة، وبذكر ما لا يستقيم المعنى إلا به، والاستغناء يدل عليه سياق الحال أو المقال، وهو بذلك يطلق العنان لأخيلة المتلقي لسد الثغرات وملء الفراغات التي يدعها الشاعر عمدا، حتى يكسبها زخما من المعاني لتحقق ثراء في الدلالة قد لا يتحقق مع الذكر والإفصاح. فالحذف "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[7]، وقد نوع الصنوبري في طبيعة المحذوف، فهو يحذف المبتدأ والفاعل والخبر والمفعول به والتمييز، وأداة النداء والجار والمجرور، وقد يحذف جملة، وسوى ذلك كثير على نحو ما يظهر في هذه الأبيات التي نوردها تمثيلا لا حصرا: (السريع التام)

مُقابَلٌ بين السّدى والنّدى	مُرّشحٌ للجاهِ والذّكر
في موضع النّور مِن العين أو	في موضع القلب من الّصدر
شريكُ إسماعيلكُمْ في اسمهِ	والنَّجْرُ مُشْتَقّ من النّجْرِ(8)

هذا نموذج من حذف المبتدأ ورد في سياق مدح مولود أحد أصدقاء الصنوبري عجت القصيدة بذكره وذكر صفاته، لكن الشاعر حين رام إسناد هذه الصفات، لم تمهله حتى يذكر المبتدأ، بل تبادرت وكأنها فيض منه، ونبع من أعماقه، وليس للشاعر إلا أن نطق بها وأسمعنا إياها، وكأني بالشاعر–والحال هذه –وجد ذكر الممدوح إجحافا في حقه وحطا لقدره، إذ لا أحد مقابل بين السدى والندى ومرشح للجاه والذكر غيره، ولا أحد في موضع النور من العين أو في موضع القلب من الصدر غيره، كما أن لا أحد شريك إسماعيله في اسمه غيره أيضا. وهذا أبلغ في المدح وأوكل في تقرير الدلالة من قولنا: "هو مقابل بين السدى والندى –هو مرشح للجاه والذكر –هو في موضع النور من العين –هو في موضع القلب من الصدر –هو شريك إسماعيلكم في اسمه"، لأن هذه العبارات تفترض شاكا ومجادلا، بينما الأولى تسوق الكلام مساق الحقيقة المطلقة التي لا تحتاج إلى تأكيد.

وقد يحذف الشاعر الفعل الذي يعد ركنا لا غنى عنه في الجملة الفعلية، إذا دل السياق على معناه، وكان حذفه أبلغ من ذكره، كما هو الحال في قول الصنوبري: (السريع التام)

هلالَ مجْدٍ عن قليلٍ يُرى	في أُفْقِه كالقمر البدرِ
مُنتظرا فيه الذي لم يزلْ	منتظرا فيك من الفخرِ
وبالغاً في صغَرِ السّنّ ما	بُلِّغْتَه في كبرِ القدر[9]

فالبيت المتقدم على هذه الأبيات يشير إلى أن الشاعر يهنئ الممدوح بمولود، ولهذا استعجلت روحه، وبادرت بإغداق نعوت المجد والرفعة والعزة على المولود متوسما فيه معالم المجد ومستقرئا في ملامحه علامات العزة والرفعة، حتى يقتصد الوقت الذي كان سيكفيه التلفظ بالفعل، كما أن الشاعر فتح باب التكهنات عن معنى الفعل المحذوف في كل بيت؛ فقد يكون التقدير : "بدا هلال مجد عن قليل يرى في أفقه كالقمر البدر" في البيت الأول، و "مازلت منتظرا فيه الذي لم يزل منتظرا فيك من الفخر" في البيت الثاني، و "وعاش بالغا في صغر السن ما بلغته في كبر القدر" في البيت الثالث.

وتارة نجد الصنوبري يعمد إلى حذف المفعول به، وينزل الفعل المتعدي منزلة الفعل اللازم الذي اكتفى بالفاعل واستغنى به عن المفعول به، كما هو الحال في قول الشاعر: (الهزج)

فَقُلْ وانشُرْ فَنشْرُ القَوْ ... ل نشْرٌ ليس كالنشر[10]

إن كلا الفعلين الواردين في هذا البيت متعديان يحتاجان إلى مفعول به ليتم المعنى، ولكن الشاعر لم يعتن بذكر المفعول به اعتناءه بذكر الفعل الذي يعتبر المفصل الذي رام إصابته؛ إذ المفعول به معلوم من سياق الكلام، فاستغنى بالعلم به عن ذكره، وللمتلقي تخمين المفعول المناسب الذي يدل عليه سياق المقال، وقد يكون التقدير: "فقل كلاما وانشر قولا". وهذا النوع من الحذف عده الجرجاني حذفا خفيا، وهو "أن تذكر الفعل وفي نفسك له مفعول مخصوص قد علم مكانه، إما بجري ذكر، أو دليل حال، إلا أنك تنسيه نفسك وتخفيه، وتوهم أنك لم تذكر ذلك الفعل إلا لأن تثبت نفس، معناه من غير أن تعديه إلى شيء، أو تعرض فيه لمفعول"[11].

وتارة يحذف الشاعر أداة النداء ليكشف بحذفها عن ملاحة قوله، ويسبغ عليه معنى ضافيا قد لا يتحقق مع الذكر، كما في قوله: (الوافر التام)

سُلبْتَ أبا محمّدٍ اصْطباري ... وهل يُبْقي ليَ الدّهر اصْطبارا[12]

معلوم أن من أدوات النداء ما يصلح للقريب ومنها ما يصلح للبعيد، لكن الشاعر أضاف قسما ثالثا، وهو ما يصلح للأقرب؛ إنه حذفها، فهو لا يخاطب قريبا منه أو بعيدا، بل بلغ من حرصه على الإحساس بالقرب من الممدوح الغائب أن جعله قابعا في داخله، يعلم مناجاته ومناداته عليه، حتى بدون أن يتلفظ بالأداة. أ فليس يعبر هذا الحذف الجميل عن الإحساس بالقرب النفسي على الرغم من البعد المكاني؟ فالشاعر أنزل الممدوح – رغم بعده – منزلة الأقرب تعظيما له وإشعارا بأنه على بعده ملازم للقلب، ليس بناء عن العيان.

ويطول بنا الحديث لو مضينا نتتبع تفاريق هذا الحذف، ونحن نريد أن نمضي على اجتزاء القول وطيه، فلنختم بحذف التمييز الذي جنح إليه الصنوبري غير ما مرة، وأغلبه حذف تمييز العدد. يقول:

أَمْلكْتُمُ أربعةً أربعاً وطالعُ الإملاكِ بالمشتري[13](السريع التام)
ألقتْ رداء اللهْو عنْ عاتقي خمس وخمسون مضتْ واثنتان[14](السريع التام)
فارتقينا فُويْق خمسين إلا أنني كنت دونه في المراقي[15](الخفيف التام)
وسبيلي وقد نهضتُ بستّيـ ـن نهوض المشمِّر النهّاض[16](الخفيف التام)
ابنُ عشْرٍ وبعضِ عشرٍ خليقٌ بارتداء البلوغ غيرَ حليق[17](الخفيف التام)
ومُحرِّقٌ لو لمْ يُحرِّقْ بابنهِ مائةً تماماً لم يُسَمَّ مُحرِّقا[18](الكامل التام)

معلوم أن العدد – في عرف اللغة العربية كغيرها من اللغات – اسم مبهم يحتاج إلى اسم بعده يرفع عنه الإبهام؛ إذ لا يستقيم العدد دون معرفة المعدود، لكن الصنوبري قصد إلى حذف المعدود؛ لأن المقام مقام مدح في البيتين الأول والسادس، والأجدر ترك الذكر إذا كان الغرض إعظام الممدوح؛ فالذي حذفه الصنوبري هو لفظة "أبناء" في البيت الأول؛ فلما كان تزويج أبناء الممدوح هو سبب التهنئة، حذف الشاعر لفظة "أبناء" لعلم المهنأ بأن أبناءه الأربعة هم المقصودون. وحذف الشاعر التمييز في البيت السادس لعدم إرادته حصر المعنى وتضييقه بذكر المعدود، حتى يظن من لا يعرف خبر الممدوح أنه ربما حرق مائة رجل من قوم قتلوا ابنه، أو مائة امرأة، أو غير ذلك. فالشاعر لم يعين من حرقه الممدوح من القوم، أ هم رجالا فقط، أم نساء أم صبيانا؟ وربما عمد إلى عدم ذكر المعدود حتى يخبر المتلقي بأنه لم يستثن من القوم أحدا. وإنما أتى على تحريق من قتلوا ابنه رجالا ونساء وصبيانا.

وعمد الشاعر إلى حذف لفظ "سنة" في البيت الثاني والثالث والرابع، ولفظة "سنوات" في البيت الخامس لسببين اثنين: أولهما علم المتلقي بأن السنة هي المقصودة، وآخرهما عدم إرادة الشاعر التأثير سلبا في إيقاع البيت، وذلك للحفاظ على الوزن والقافية.

3. الوصل والفصل

تحدث عبد القاهر الجرجاني في "الدلائل" عن وصل الجمل وفصلها، ومدى تأثير هذا أو ذاك في إثراء المعنى، وإكسابه دلالة ضافية على منطوق العبارة، وقد بلغ من خفائه ودقته أن قال: "واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنه خفي غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب"[19]. وتحدث النقد الحديث عن "الربط" وأدواته وشروطه، وعن سوء الربط أو "عدم الاتساق" كما سماه "جون كوهن"[20]. وحيثما كان وصل الجمل عطف بعضها على بعض بالواو أو إحدى أخواتها، أو تركه بين جملتين وجبت حكمة هناك، وصار لزاما فقهها ومعرفتها، بيد أن هذا الأمر مما يشق علينا تتبعه، ونكتفي بشواهد تمثيلية نوردها على سبيل الذكر لا الحصر، كما هو الحال قول الصنوبري: (الخفيف التام)

ذاك نجم الأحساب إن عُدَّتِ الأنـ جمُ، نجمُ الآداب في الآفاق[21]

لقد ترك الشاعر عطف الجملة الواردة في عجز البيت "نجم الآداب في الآفاق" على الجملة الواردة في صدره" ذاك نجم الأحساب" عمدا لنكتة بلاغية؛ فهو حين أراد أن يقر بأحقية مرثيه بأن يسطع نجمه في سماء الآداب، لم يحتج إلى أداة عطف؛ لأن العلاقة بين الجملتين ظاهرة جلية لتمام اتحادهما وامتزاجهما معنويا، وهذا أمر يستوجب الفصل.

وقد يستأنف بالجملة، ويعمل القطع بينها وبين التي قبلها، إذا كانت مبينة لها ومؤكدة، كما في قوله: (الكامل التام)

شَرِقتْ مدامعهُ بفيضِ دموعهِ ... إذْ ضاق ذرْعاً في الهوى بخضـــــــــوعهِ
ألف السُّهادَ فما يلائم مضجعاً ... مذْ حيل بين جفونه وهجوعِهِ[22]

فالسهاد والدموع والزفرات جميعها مظاهر تتقاسمها نفس العاشق المتيم الذي أرقه الحب وأضناه الجوى، فأنت إذا نفخت روح أي مظهر من تلك المظاهر في جسد أي عاشق كان مناسبا له وملائما، فجملة "ألف السهاد" مبينة ومؤكدة لمعنى الجملة قبلها. ولذلك عدل الصنوبري عن الوصل إلى الفصل لتمام الاتصال.

إن الفصل بين الجمل لا يكون دائما لتمام الاتصال، بل نجده أدعى إلى الاستعمال حينما لا نجد علاقة بين الجملتين، ويكون حينها لتمام الانفصال، كما في قول الصنوبري: (الهزج)

سقى القطْر رُبىً مازل ... تُ أسْتسقي لها القطْرا
تصبّرْتُ ولكنْ لم ... أَجِدْ عن حلبٍ صبْرا[23]

فالبيت الثاني مبدوء بجملة مستأنفة، لا نجد علاقة بينها وبين التي قبلها، فذكر الأولى وحذفها سواء، لا يغير من معنى الجملة الثانية شيئا، وهذا ما يفسر الفصل لتمام الانقطاع.

وأما الوصل فأظهر من أن نشير إليه، فحيثما وجدت الواو أو إحدى أخواتها علمت اشتراك الجملتين في معنى ما يستفاد من السياق.

4. التضمين

من الظواهر التركيبية التي تعبر عن حقيقة معاني النص الإبداعي وتكسبه قوة الملمح الأسلوبي ظاهرة اعتماد الشعراء على الجمل الطويلة والقصيرة في الشعر. فالجملة كما عرفها ابن هشام "عبارة عن الفعل وفاعله كـ " قام زيد"، والمبتدأ والخبر، كـ "زيد قائم". وتنقسم الجملة إلى كبرى وهي الاسمية التي خبرها جملة نحو: زيد قائم أبوه... والصغرى، وهي المبنية على المبتدأ كالجملة المعبر عنها في المثالين"[24]. ولا مجال للمفاضلة بين الجمل الطويلة والجمل القصيرة، فالشاعر حين يروم التعبير عن أفكار مترابطة يوظف الجملة الطويلة، كما أنه يلجأ إلى توظيف الجمل القصيرة حين يتوخى التعبير عن معان جزئية. فكل جملة ترد في الموضع الذي يلائمها، وليست " هناك جمالية قبلية ترتبط بالجملة القصيرة أو بالجملة الطويلة، إنهما لا تعبران عن رؤية واحدة للأشياء، ولا عن نظام متماثل للفكر"[25].

وإذا كان البلاغيون الغربيون يفضلون الجمل الطويلة التي تعبر عن رؤية كلية ومعقدة، وعن إرادة في الأداء المركب – إذ يلاحظ أن هذه "الجملة أصبحت أداة للبرهنة، وفي الوقت نفسه، فإن اتساعها، والإيقاع الناتج عنها، قد حدداها بالنسبة للبلاغيين باعتبارها الجملة البليغة بامتياز"[26]– فإن البلاغيين العرب يؤثرون الجمل البسيطة في الشعر، ولأدل على ذلك اعتناؤهم الشديد بوحدة البيت الشعري، فهم يرون خير الشعر ما استقلت فيه جملة البيت عما سبقها وما ورد بعدها من جمل، بل يذهبون أبعد من ذلك حين يفضلون الشعر الذي استقلت فيه جملة صدر البيت عن عجزه؛ لأن "خير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغني ببعضها لو سكت عن بعض"[27].

وإذا نظرنا إلى شعر الصنوبري وجدناه يجنح – إلى جانب الجمل القصيرة – نحو الجمل الطويلة التي تترابط عناصرها نتيجة العلاقات النحوية المتشابكة، وهذه الجمل قد تطول فلا يستوعبها وزن البيت، فتمتد نحو مجموعة من الأبيات الشعرية. والصنوبري في صنيعه هذا، يسعى إلى تحقيق وحدة نحوية بين أبياته الشعرية، فقد حاول في مناسبات عديدة أن يخرج عن النمط التقليدي المعروف بوحدة البيت، وأسس علاقات تسلسل بين الأبيات، وهذا ما وسمه القدماء بالتضمين في الشعر، وهو "تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها"[28]، وبمعنى آخر اتساع العبارة بحيث لا يسعها البيت الواحد، فتحتاج إلى بعض بيت أو أكثر لإتمامها. وقد طرقه الصنوبري غير ما مرة، وأغلبه من التضمين الخفيف الذي أباحه النقاد للشعراء وأجازوا لهم استعماله، "فكلما كانت اللفظ المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبا من التضمين"[29].

كما في قـولـه: (السريع التام)

كأنّ آذريونَها من فوقِ تلك القُضُبِ
خيامُ مسكٍ فوقها سُرادقٌ من ذهَب[30]

لقد فصل الشاعر بين الناسخ الحرفي "كأن" وخبره المفرد "خيام" بفضلات "الجار والمجرور والمضاف إليه والبدل "حالت دون ضمها في بيت واحد، وهو مما تسومح فيه؛ لأن الناسخ الحرفي تصدر البيت الأول وخبره تصدر البيت الثاني ولا علاقة للفظة القافية بالخبر.

وأما في قولـه: (المجتث)

إذا سقانا مَنحَ الكاسَ من صفاته ما كان ممنوحا
من خدّه لوناً، ومن ريقه طعماً، ومن نكهته ريـحا[31]

فقد استهل البيت الثاني بشبه جملة من الجار والمجرور "من خده" لا يجوز البدء به إلا أن يتعلق بما قبله، وفي هذه الحالة نجده متعلقا بخبر كان "ممنوحا" الوارد في موضع القافية، وهذا يعني أنه مرتبط بالقافية ارتباطا مباشرا؛ مما يجعله تضمينا قبيحا حسب ابن رشيق، وفي قول الصنوبري: (الهزج)

قلاصا أَلَفَتْهُ المز ن إذ أَزمَعْن تأليفهْ
سطوراً كسطور القـ لم استوفيتَ تحْريفهْ[32]

فصل الشاعر بين الحال "سطورا" التي وردت في مستهل البيت الثاني وبين صاحبها الضمير في الفعل "ألفته" الذي ورد في حشو الصدر، وهو تضمين من النوع المقبول بحسب مقياس ابن رشيق.

وينتشر التضمين انتشارا واسعا في شعر الصنوبري، لاسيما في أغراض الوصف والمدح والهجاء، وغالبا ما يستعين الشاعر بأسلوب الشرط لتحقيق ذلك، كما في قوله يصف الأوقات التي تغريه على معاقرة بنت الحان: (السريع التام)

حتى إذا مالتِ الشمسُ للـ ـغربِ وقد مالت بنا الكاسُ
ومدَّ فيه فُزِحٌ قوسهُ كما يَمَدُّ القوسُ قوّاسُ
فالقوس في المشرق ممدودةٌ والشمس في المغرب بُرْجاسُ
جرتْ كؤوسٌ بيننا سُرَّعاً كأنّها في الجري أفْراسُ[33]

لقد أورد الشاعر جملة الشرط في البيت الأول، وهي "إذا مالت الشمس" وعطف عليها مجموعة من الجمل المتوالية: "وقد مالت بنا الكاس" و "مد فيه فزح قوسه" و "فالقوس في المشرق ممدودة"، ولم يظهر جواب الشرط إلا في البيت الرابع، وهو "جرت كؤوس بيننا سرعا".

ويبدو أن التضمين في هذه الأبيات يأتي لغايات تعبيرية هامة؛ فالشاعر – حين فصل بين فعل الشرط وجوابه – توخى تفصيل الحديث عن الأوقات التي يطيب له احتساء الراح فيها، وعن الطبيعة الجميلة التي تغري بتعاطيها؛ فلما مالت الشمس نحو الغروب في يوم شتوي، ومد فزح قوسه فيه، فزع الشاعر وندماؤه إلى معاقرة الخمر والاستمتاع بلذاتها.

في ضوء هذه النماذج التمثيلية يتبين أن للتضمين دورا هاما في الكشف عن تطور المعاني التي يروم الشاعر إيصالها إلى المخاطب، فأهميته لا تقتصر على تماسك البناء النحوي للنص الشعري، بل تتجاوز ذلك لتعكس نمو المعاني المعبر عنها، وكل هذا يجعل التركيب النحوي المتصل لا ينفصل عن الأفكار المترابطة المتسلسلة، فالتضمين "مدخل لغوي جيد، وأسلوب بارع إلى وحدة بناء القصيدة، وتسلسل مقومات التفاعل والتصوير والتأثير والبيان بها"[34].

1. التكـرار

يدور التكرار على إعادة تشكيل نفس الألفاظ للتدليل على نفس المعاني، مع تغيير بسيط يفترضه المقام واللحظة الشعرية، فتشعر النفس بأن ما قرأته الآن سبق أن قرأته فيما قبل، بيد أن "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها؛ فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني"[35]. لكن الصنوبري طرق البابين معا، فنلفيه يكرر الألفاظ بنفس معانيها في أصناف شعرية متفرقة، وسنقتصر في هذه النقطة على التكرار الذي يشمل التراكيب والمعاني.

أ –تكرار التراكيب

نوع الصنوبري في هذا اللون من التكرار، فنجده أحيانا يردد تراكيب نحوية متماثلة أو متقاربة، وأحيانا يعيد التراكيب النحوية بألفاظها، ويكررها بجملتها كما في قوله: (المنسرح التام)

لو يا أبا هاشمٍ ظفرتَ به شبعت نيكا وكيف لا تشبعْ
لو يا أبا هاشم ظفرت به صنعت ما لا يحل أن يُصنعْ
به أبا هاشم يظل قفا أيرِكَ من كل ساعةٍ يُصْفعْ
به أبا هاشم كذلك عيْ نُ استِكَ في كل ساعة تُقْلعْ[36]

إنها أبيات تلبس لبوس الزراية، وتفيض قذعا وإفحاشا؛ إنها ذكر لسوءات المهجو وعوراته دونما تحرج أو تعفف في جمل تكاد تكون مكرورة لا تختلف إلا بذكر هذه الصفة أو تلك، حيث كرر الصنوبري عبارتي "لو يا أبا هاشم ظفرت به" و "به أبا هاشم" حتى يدلل على التجريح والحط من كرامة المهجو.

لقد جاء هذا التكرار ممتدا عموديا ليشمل أربعة أبيات متتالية، وقد نجد في شعر الصنوبري نوعا آخر يمتد أفقيا على مستوى البيت الواحد، كما في قوله: (مجزوء الوافر)

أمَا للدّيكِ من خبرٍ أمَا للدّيك من أثرِ[37]

يكاد يتطابق صدر البيت مع عجزه ولا يختلفان إلا باختلاف الاسم المجرور الذي خص به كل عبارة بمعنى مختلف، وهذا التكرار يفيد اعتقاد الشاعر الذي بلغ اليقين بأن الديك الذي يوجد في هذا الموقف هو نفسه الذي يوجد في ذاك؛ إنه يعاد ويتكرر. فالشاعر يسأل – بعد أن استثقل طول الليل– عن الديك الذي لا أثر له، ليبشره بطلوع الشمس.

هذان نموذجان من التكرار التركيبي لعل في ذكرهما غنى عن استقصاء كل الشواهد والأمثلة، وإلا طال بنا البحث وتشعب.

ب –تكرار المعاني

قد يظهر من الأنسب دراسة هذه النقطة في باب الصورة الفنية، لأنها أكثر ارتباطا بالمعاني، لكن الذي يشفع لنا في إيرادها هنا هو تشابه الألفاظ التي تدل على معان هي الأخرى متشابهة، إن لم تكن مكرورة، وبهذا يجتمع لنا في هذه الشواهد تكرار الألفاظ والمعاني. وسنورد بعضا منها تمثيلا لا حصرا. قال الصنوبري: (الخفيف التام)

فإذا ما بدتْ لنا في دُجى الليـ ـل أرتْنا شمساً وغصناً ودِعْصـــــــــا[38]

وقوله: (السريع التام)

الشمس والدِّعْص ما بين ذا وهذه غصــنٌ من الآسِ[39]

الملاحظ أن الشاعر جاء بنفس المعنى في البيتين معا، فالوجه والقد والردف تتمثل له على التوالي شمسا وغصن ودعصا. وعزز تكرار المعنى بإيراد نفس الألفاظ وتركيب نحوي مختلف.

وأما في قوله: (السريع التام)

خدُّكَ من صدغك ملدوغُ وهو مِن الحمرة مصبوغُ[40]

خَدُّكَ مِنْ صُدْغِك ملْسوعُ أمْ هُو في الحُمْرةِ مصنوعُ[41]

فيكاد الشاعر يكرر البيتين معنى ولفظا، اللهم ما عدا ما تدعوه ضرورة القافية إلى تغييره، وقد عزز تكرار المعنى بإيراد كلمتين ذوي الدلالة المشتركة (ملدوغ، ملسوع) وتركيب نحوي متشابه.

الخاتمة

تناول هذا البحث الوقوف على الأثر الدلالي للتركيب في الشعر محاولا الكشف عن شعرية الصنوبري ومؤثراته الإبداعية وأساليبه الشعرية عبر الاستقراء الوصفي والتحليلي لبنى شعره التركيبية التي تمت من خلالها معرفة بعض الظواهر الأسلوبية التي وظفها الصنوبري، كالتقديم والتأخير والوصل والفصل والتضمين و التكرار، حيث تبين لنا بجلاء – انطلاقا من النماذج والأمثلة المدروسة – أن النص الشعري يبنى على حضور تكل الظواهر التركيبية، وتوظيفها بوصفها جملة من الأدوات المتكاملة التي تفضي إلى تشكيل لغوي يضفي على الشعر وحدة نحوية ودلالية؛ فلقد استطاع الشاعر من خلالها أن يعزز من شعريته ويعكس مدى فاعلية متلقيه مع خطابه، وأن يطوع سياقاته الشعرية، وأن يعمق أثر الدلالة في خطابه الشعري بما يتلاءم والمقتضيات التي تستدعيها شعرية الكلام.

الهوامش:

1 دلائل الإعجاز في علم المعاني: ص 64.

2 "الصنوبري" أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار – بميم وراءين بينهما ألف – أبو بكر الضبي الحلبي المعروف بالصنوبري الشاعر، كان جده الحسن صاحب بيت حكمة من بيوت حكم المأمون، فتكلم بين يديه فأعجبه شكله ومزاجه فقال: إنك لصنوبري الشكل، فلزمه هذا اللقب وتوفي أبو بكر هذا سنة أربع وثلاثين وثلاثمائة، وله ديوان مشهور وفيه مراث جيدة في الحسين رضي الله عنه، (كتاب الوافي بالوفيات: الجزء 7، ص 248).

3 دلائل الإعجاز: ص 106.

4 ديوان الصنوبري: ص 11.

5 نفسه: ص 11.

6 نفسه: ص 440.

7 دلائل الإعجاز: ص 146.

8 الديوان: ص 12 –13.

9 نفسه: ص 12.

10 نفسه: ص 17.

11 دلائل الإعجاز: ص 155–156.

12 الديوان: ص 41.

13 نفسه: ص 28.

14 نفسه: ص 503

15 نفسه: ص 441

16 نفسه: ص 253

17 نفسه: ص 433

18 نفسه: ص 415

19 دلائل الإعجاز: ص 231.

20 بناء لغة الشعر: جون كوهن، أنظر الباب الخامس "المستوى المعنوي: الربط"، من الصفحة 165 إلى الصفحة 181.

21 الديوان: ص 440.

22 نفسه: ص 337.

23 نفسه: ص 59.

24 مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: الجزء 1، ص 497.

25 Le style et ses techniques : Marcel Cressot, p 25.

26 Ebid, p 250.

27 المصون في الأدب: ص 9.

28 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: الجزء 1، ص 171.

29 نفسه: الجزء 1، ص 171.

30 الديوان: ص 460.

31 نفسه: ص 467.

32 نفسه: ص 374.

33 نفسه: ص 182.

34 مشاهد الشواهد في علم القوافي: ص 75.

35 العمدة، الجزء 2، ص 73.

36 الديوان: ص 344.

37 نفسه: ص 39.

38 نفسه: ص 233.

39 نفسه: ص 339

40 نفسه: ص 361.

41 نفسه: ص 339.