The Poetic Deviation of Conditional Structures in Thi al-Rummah's Diwan (Poetry)

Firyal Hudieb

Abstract

The research aims to examine a poetic phenomenon in the Umayyad poet, al-Rummah's poetry, which is his reliance on the conditional structures in the formation of his poetic structures.

The study focuses on the conditional patterns that deviate from the conditional pattern that is of the standard order. The study attempts to answer questions about the conditional style itself, and why it was so often used. The most important questions the study handles revolve around the idea of conditional deviation, as well as the aesthetic and semantic spaces that the poet was able to achieve by employing a stylistic technique.

The overemphasized presence of the conditional structure in al-Rummah's poetry eased the surprising of the recipient, who has fallen into monotony and boredom. If the poet overuses the stylistic phenomenon, it may weaken the structure that contains it, especially in the absence of what may support and enhance the widely used stylistic measure, and strengthens its presence, such as poetic image.

Some models of total deviation were weak, and their poetic aspects were subdued. This weakness was evident when the researcher balanced the deviated models, which were among a single poetic purpose, such as praise. Thus, the models that followed the original conditional structure, or were founded on the poetic image began to part.

In some forms of poetry, it has been observed that the poet directed his attention to the sentence of the verb of the removed clause as having, for example, the focus of the adjective connotation, whereas the sentence of the clause's answer appears to be poorly structured.

The poetic purpose played a prominent role in the poet's deviation poetry: He was invested in the models in which Mai was included, who the poet was associated with. The study reveals that the poet was adept and creative in his investment in partial conditional deviation. It allowed him to segregate the elements of the poetic sentence and to motivate the recipient to pursue semantic aspects. This enhanced the poetic features of the analyzed models.

Keywords: Umayyad poetry, conditionals, deviation.

ISSN : 1026-9576

DOI : 10.34120/0117-039-154-006

شِعْريَّةُ انْزِياحِ التَّركيبِ الشَّرْطِيِّ في ديوان ذِي الرُّمَّة *

فـــريـــال عـــبـــد الله هـــديـــب

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الآداب، الجـامـعـة الأردنـيّـة، المملكة الأردنـيـة الهاشمية

المُلَخّصُ

يهدف البحثُ رصْد ظاهرة شعريَّة تركيبيّة حضرتْ شاخصةً في ديوان الشّاعر الأمويِّ ذي الرُّمَّة. وتَتمثَّلُ في اتّكالِ ذي الرُّمَّة على التَّركيب الشّرطيّ في تشكيلِ تراكيبِه الشّعريّة؛ فقارئُ أشعارِهِ لا يتكبَّدُ كبيرَ عناءٍ في مُلاحظةِ أسلوبِ الشَّرط وتوقّعه.

وتأسست الدِّراسة على الأنماطِ الشّرطيّة المنزاحةِ من غير إغفالٍ للنَّمط الشّرطيّ الذي أتى على أصلِ التّرتيبِ المعياريّ، وعن هذه الهيمنة الأسلوبيّة انبثقت بعض الأسئلةِ حولَ الأسلوبِ الشّرطيّ ذاته، وسبب إتيانه بكثرة، على أنَّ سؤالَ الدِّراسة الأهمّ يدورُ حولَ الانزياح الشّرطيّ، وما استطاع الشَّاعر تحقيقه من جماليّة، وفضاءاتٍ دلاليّة عن طريق توظيفه تقنيةً أسلوبيّة.

وقد أفضى الحضور المبالغ فيه للبنية الشّرطيّة في مدوّنة ذي الرُّمَّة الى التخفيف من وهج التوقّع، أو المفاجأة عند المتلقِّي، الذي وقع في الرّتابة والملل؛ فالظاهرة الأسلوبيّة إذا بالغ الشَّاعر في إتيانها فإنها قد تتحوّل الى قيمةٍ أسلوبيَّةٍ تضعف من التَّركيب الذي تضمّنها، ولا سيّما في غياب ما يدعّم الأسلوب السّائد ويعززّه، ويقوّي من حضوره مثل الصُّورة الشّعريّة والاختيارات اللفظيّة.

اعتور بعض نماذج الانزياح الكليّ الضعفُ وخفوتُ شعريَّتها. وقد ظهر هذا الضَّعف جليّاً حين أجرينا موازنة بين النَّماذج المنزاحة، والتي جاءت على الأصل ضمن الغرض الشّعريّ الواحد مثل المدح، فانمازت النّماذج التي سارت على أصل التَّركيب الشّرطيّ، أو التي تأسّست على الصُّورة الشّعريّة .

لوحظ في بعض النّماذج الشّعريّة أن الشَّاعر وجّه عنايته لجملة فعل جواب الشَّرط المنزاحة؛ كونها تحمل بؤرة الدّلالة المدحيّة مثلاً. في حين أنّ جملة جواب الشَّرط بدت ضعيفة التَّركيب وباهتة الدّلالة، وكان للغرض الشّعريّ دور بارز في شعريَّة انزياحات الشَّاعر؛ فهو قد أبدع في النَّماذج التي تحضر فيها ميّ التي ارتبط بها الشَّاعر، وكشفت الدِّراسة أن الشَّاعر أجاد وأبدع في استثمار الانزياح الشّرطيّ الجزئيّ، أو ما سمّيناه الاعتراضيّ؛ إذ أتاح له تجزئة عناصر الجملة الشّعريّة، وتحفيز المتلقِّي على ملاحقة الحمولات الدّلاليّة؛ ما عزّز من شعريَّة النّماذج المحلّلة.

الكلمات المفتاحيَّة: شعر أمويّ، انزياح، أسلوب الشَّرط

المقدّمة

يتوجّه هذا البحثُ إلى رصْد ظاهرة شعريَّة تركيبيّة حضرتْ شاخصةً في المُدوّنةِ الشّعريّة للشّاعر الأمويِّ ذي الرُّمَّة. وتَتمثَّلُ هذه الظاهرةُ في اتّكالِ ذي الرُّمَّة على التَّركيب الشّرطيّ في تشكيلِ تراكيبهِ الشّعريّة؛ فقارئُ أشعارِهِ لا يتكبَّدُ كبيرَ عناءٍ في مُلاحظةِ أسلوبِ الشَّرط؛ ممّا يتيح له توقّعَ العبارةِ الشّرطيّةِ التّالية، وهذا أفضى إلى وجودِ نَسقٍ أُسلوبيّ هيمنَ على جانبٍ كبيرٍ من نسيج خطابه الشّعريّ وتراكيبه.

والنّسق الشّرطيّ القائم على طرفين متلازمين: الأوّل فعل الشَّرط والثّاني جواب الشَّرط، احتضن نسقاً داخلياً يقوم على إحداثِ تغييرٍ في البنيةِ الشّرطيّةِ تمثّل في تقديم جوابِ الشَّرط على فعلِهِ أي تقدّم النّتيجة على المقدّمة فيما أطلقنا عليه الانزياحَ الشّرطيّ. وحتى نفلتَ من أسْرِ التّنظير والتجريدِ كان لا بدَّ من أنْ نَلجَ عالمَ النَّص والتّحليل؛ لذلك سوف تتأسّس الدِّراسة على الأنماطِ الشّرطيّة المنزاحةِ من غير إغفالٍ للنَّمط الشّرطيّ الذي أتى على أصلِ التّرتيبِ المعياريّ؛ وذلك في بعضِ الموازناتِ التي تُفصحُ عن مدى شعريَّة الأصلِ، وما انزاح عنه في بعض النّماذج ذات الغرضِ الواحد.

وعن هذه الهيمنة الأسلوبيّة انبثقت بعض الأسئلةِ حولَ الأسلوبِ الشّرطيّ ذاته، وسبب إتيانه بكثرة في شعر ذي الرُّمَّة، **على أنَّ السُّؤالَ الأهمَّ في الدِّراسة** يدورُ حولَ الانزياح الشّرطيّ، وما استطاع الشَّاعر أن يحقّقه من غايات جماليّة، وفضاءاتٍ دلاليّة عن طريق توظيفه تقنيةً أسلوبيّة، ثم أتساوتْ شعريَّة إتيانه في كلِّ مَقام؟ أمْ تباينت؟

وستقوم الدِّراسة على محاورَ ثلاثةٍ على النَّحو الآتي:

المحور الأوّل

وفيه عرض إحصائيّ للظّاهرةِ يَكشف صورةً **عن تغلغل الشَّرط الذي جاء على أصل الترتيب، والذي تقدمت فيه جملة جواب الشرط على فعل الشرط في شعر ذي الرُّمَّة، وما رافق جنوح الشَّاعر إلى** الانزياح من ملامحَ خاصّةٍ، وما استدعته من أسئلةٍ نقديَّة عمَّا

يمكن أن تسفر عنه الهيمنة الأسلوبيّة لتركيبٍ معيّنٍ في الارتقاء بالشِّعر، وتعزيز أثرِه في المتلقِّي.

المحور الثّاني

يقفُ هذا المحور على الضّرب الأوّل من الانزياح، وهو ما سوف نسمّيه الانزياحَ الكاملَ أو الكُلّي، وفيه تنزاحُ جملةُ جوابِ الشَّرط بكلّ أركانها، وتتقدّم جملةَ فعلِ الشَّرط. وسنعرض تجليَّاتِ الانزياحِ الكُليِّ في مقاماتٍ قوليّةٍ متعدِّدة لنجلّي الأثر الذي أضفاه على شعريَّة الموقع الذي وُظِّفَ فيه موازنين بين ما جاءَ منزاحاً، وما جاءَ على الأصلِ في بعضِ الأمثلة ذات الحمولة الدلاليّة **الواحدة؛ لنعرفَ** أينَ تكمن نقاط الإضاءة الشّعريّة، وأكثر بؤر الإزهار ؟ مُحاولين التّفسيرَ والتّعليل.

المحور الثّالث

وسمِّي هذا المحور بالانزياح الجزئيّ، أو الانزياح الاعتراضيّ الذي يعدّ ملمحاً بارزاً في الانزياح الذي يطرأُ على مُكوِّناتِ التَّركيب الشّرطيّ؛ حيثُ تتوسّط جملة فعل الشَّرط فاصلةً أركانَ جملةِ جوابِ الشَّرط؛ أي أنّها تقع بين متلازمين يشكّلانِ جوابَ الشَّرط مثل أن تفصلَ جملةُ فعلِ الشَّرط بين الفعل والفاعل وهما نتيجةُ الشَّرط؛ وعليه تتحوّل جملة فعل الشَّرط الى جملة معترضة.

وختام الدِّراسة ومنتهاها موجزٌ يبيِّنُ ما استطاعَ الشَّاعر استثمارَه من إمكاناتِ الانزياحِ الشّرطيّ الشّعريّة، وتفجير الطّاقات التَّعبيريَّة الكامنة فيه، ودورها في خلق الإحساس بالموقف الشّعريّ أو التّجربة الشّعريّة.

التّمهيد

في شعرِ ذي الرُّمَّة ـ الشَّاعر الأُمويِّ ـ مهيمِناتٌ أُسلوبيةٌ سيطرتْ على مساحاتٍ

واسعَةٍ من مُدوّنته الشّعريّة تكرّرت فرادى، أو تضامّت معاً حاملة بوح الشّاعر؛ مثل تقديمه المفعول به على الفاعل[1]، والتّوسل بالأداة التّشبيهيّة (كأنّ)، واتّكائه على أسلوب الشّرط الذي شكّلَ نسقاً شعريّاً قائماً على مقتضى التّلازم بينَ المعاني.

وإذا ما استقرأنا حالاتِ إتيانِ الشّرط في خطابِ ذي الرُّمَّة فسنجد مرّاتِ توظيفهِ أربت على السّتّمئة مرّة، شملتْ استخدامَهُ الشّرط على الأصل والانزياحَ عنهُ، ويعدُّ هذا التّوجّه سمة أسلوبيّة ذات حُضورٍ ودورانٍ على مساحةِ الدِّيوانَ كُلِّهِ، وفي مقاماتِ القولِ كُلِّها، وهذا ما يدفعُنا إلى القولِ إنّ قصداً أسلوبيّاً اختياريّاً وراء سيطرةِ هذا الأسلوب؛ ذلك أنَّ الشّاعر مدْركٌ لما يفعل بل هو يفعلهُ قصداً، ويُصرّحُ بذلك مفتخراً ومتحدّياً؛ فعن الأصمعي أنَّهُ قال: قالَ عمارةُ بنُ عقيلِ بنِ بلالِ بنِ جرير: قالَ ذو الرُّمَّة[2]: "إذا قلْتُ: كأنَّ، فلم أُجِدْ وأُحسِنْ، فقطعَ اللهُ لِساني"، فإنْ صحَّ هذا القولُ عن ذي الرُّمَّة فإنهُ دليلٌ على أنه توجُّهٌ مقصودٌ بُنِيَ وفق أساليبَ معيّنة اتّسَقت وثبتت حاضرةً في أغلبِ المشاهدِ الشّعريّة عندهُ.

وشأن الأديب في توسّله أساليب معيّنة في حمل بوحه شأن الرّسام الذي يبدع لوحة، فهو لا يخترع ألواناً لم يسبق إليها، وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها غيره، فيختار منها ويمزج بعضها ببعض، وكذلك الأديب لا يخلق لغة جديدة فهي بناء مفروض عليه من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانات التي تحقّقها اللغة، ويستثمر الكاتب أكبر قدر ممكن منها. وعليه؛ فالأسلوب اختيار، وهو عمليّة واعية يقوم بها المنشئ حين يفضّل بعض طاقات اللغة على بعض في لحظة من لحظات الاستعمال. وخصوصيّة النّصّ الأدبيّ أو هويتّه تتحقّق وتنجز من خلال السّمات الأسلوبيّة التي تتبدّى في كلّ خليّة من خلاياه الصّوتيّة أو الصّرفيّة أو النّحويّة أو الدّلالية، وتطبعه بطابعها فتهيمن عليه، كأن يتكئ شاعر في تعبيره على بعض التّقنيات التّركيبيّة المتكررّة، ، فتشكّل أنساقها نظاماً معيناً يمكن أن نطلق عليه سمة أسلوبيّة[3].

ولا يمكننا التأشير على هذه البنية الأسلوبيّة التي تخلق توتّراً وبروزاً في الخطاب الشّعريّ لذي الرُّمَّة حسب، بل إنَّها تمارس ضغطاً على المتلقّي؛ فهو في لقاء معها حيثما

ذهب في الخطاب، ولن نقف كذلك عند قياس الانزياحات، وحصر حضورها في النّسق الأسلوبيّ الشّرطيّ، ولكن سنحاول التّفتيش كذلك عن الأثر الجماليّ الذي تخلّفه هذه البنى المنزاحة في متلقّيها، ومدى فعلها في الارتقاء بشعريّة الخطاب وتفجير طاقاته[4]؛ ذلك أنّ الانزياح يعدّ أحد المقوّمات الشّعريّة في الخطاب.

وتكرار توظيف الأسلوب الشّرطيّ في المدوّنة الشّعريّة لذي الرُّمَّة صاحبه عدد من الظّواهر اللافتة التي تكشف تغلغل النّسق الشّرطيّ وتوافره في بناء تراكيبه الشّعريّة؛ مثل:

أوّلاً - أثر التّراكيب الشّرطيّة في التّماسك النّصيّ

إنَ البناءَ الشّرطيّ الذي اعتمدهُ ذو الرُّمَّة في صياغة المعاني أفضى إلى حدوثِ ترابطٍ في الدلالةِ والمعنى بين الأبيات، حَبكَها لتشكّل وحدةً متكاملةً يعجزُ البيتُ الواحدُ أنْ يأتيَ بمثلها، ولم يعدِ المعنى ليكتملَ إلا من خلال هذه الوحدة[5]، والبناءُ الشّرطيّ يقتضي أن تكونَ هناك جملة فعلِ شرطٍ، وأن تكونَ هناكَ جملة جوابِ شرطٍ، وعند رصد التَّراكيب الشّرطيّة في مدوّنة ذي الرُّمَّة الشّعريّة فإنَّنا نراه قد امتدّ بالجملة الشّرطيّة لتشمل غير بيت شعريّ؛ إذ يأتي فعل الشَّرط في بيت، وجوابه في البيت الذي يليه ببيتٍ أو بيتين أو ثلاثةِ أبيات أو أكثر. ولا بُدَّ للمتلقّي منْ أنْ يكونَ فَطِناً قويَّ الملاحظةِ كي يتمكنَ من استيفاءِ المعنى، وتفاصيله في طرفي التَّركيب الشّرطيّ، ويبدو الأمرُ أكثرَ تعقيداً وحَبكةً إذا ما صاحبَ التَّركيبَ الشّرطيَّ صورةٌ فنيةٌ في جملةِ فعلِ الشَّرط، أو في جوابهِ، وحينها يتعانقان ليبدعا المشهد الشّعريّ معاً.

قال ذو الرُّمَّة: [6]

حتى إذا ما لَهَا في الجَدْرِ واتَّخذتْ ... شمسُ النَّهارِ شُعاعاً بينَهُ طِبَبُ

ولاحَ أَزْهَرُ مَشهورٌ بِثُقبَتِهِ ... كأَنَّهُ حينَ يَعلو عاقِراً لَهَبُ

هاجَتْ لهُ جُوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ ... شَوازِبٌ لاحَها التَّغْرِيثُ والجَنَبُ

وقال[7]:

حتى إذا هزَّتِ البُهمى ذوائِبَها ... في كُلِّ يومٍ يُشَهّي البادِيَ الحَضَرا

وزَفْزَفَـــتْ للزُّبانى مِـنْ بَوارِحِهـا هَيْفٌ أنشَّـتْ بها الأصْنـاعَ والخَبَرا
رَدُّوا لأحْداجِهـــم بُـزلاً مُخيَّسَةً قدْ هَرْمَلَ الصَّيْـفُ عن أكتافِها الوَبَرا

وقال[8]:

أَلِفنَ اللِّوى حتى إذا البَرْوَقُ ارْتَمى بهِ بارِحٌ رَاحٌ مِـنَ الـصَّـيفِ شامِسُ
وأَبْصَـرْنَ أنَّ القِنْعَ صارَتْ نِطافُهُ فَرَاشـاً وأنَّ البَـقْلَ ذاوٍ ويابِـسُ
تَحَمَّلْنَ مِنْ قـاعِ القَرينَـةِ بعدما تَصَيَّفْنَ حتى ماعَـنِ العدِّ حابِسُ

وقال[9]:

حتى إذا وَجَـفَـتْ بُهمى لِوى لَبَنٍ وابيَضَّ بعدَ سَوادِ الخُضْرةِ العُودُ
وغـادَرَ الفَرخُ في المَثْوى تَريكَتَهُ وحانَ مِنْ حاضِرِ الدَّحْلَيْنِ تَصْعيدُ
ظَلَّتْ تَخَفَّقُ أَحْشائي على كَبِدي كأَنَّني مِنْ حِذارِ البَيْنِ مَورودُ

وقال[10] رابطاً خمسةً من الأبياتِ الشّعريّة بثلاثةِ تراكيبَ شرطيَّةٍ:

وإنْ حَبَـا مِنْ أَنْفِ رَمْلٍ مَنْخَرُ أَعْنَـقُ مُقْوَرُّ السَّراةِ أَوْعَـرُ
ماشَيْنَهُ والقَصْـدُ عَنْـه أَزْوَرُ حتَّـى إذا ابْيَـضَّ مِنْهُ مَفْقِرُ
خَطَمْنَه خَطْماً وهُـنَّ عُسَّـرُ وإنْ بَـدَا آخَـرُ ناءٍ أَغْبَرُ
كأَنَّه فـي رَبْطَةٍ مُخَـدَّرُ بَيْضـاءَ تُطْـوَى مَرَّةً وَتُنْشَرُ
رَمَيْنَه بِأَعْيُـنٍ لا تَسْـدُرُ وقد أنـاخَ الأَفِدُ المُغَـوِّرُ

وشمَلَ امتدادُ طَرفي الجملةِ الشّرطيّةِ ما جاءَ منزاحاً عن الأصل؛ كقولهِ[11]:

خليليَّ عوجـا من صدورِ الرَّواحِلِ بجمهور حـزوى فابكيا في المنـازِلِ
لعـلَّ انحـدارَ الدَّمعِ يُعْقِبُ راحةً منَ الوَجـدِ أو يَشفي نجيَّ البـلابِلِ
وإنْ لـم تكـنْ إلاَّ رُسوماً محيلةً ورُمكاً على ورقٍ مطايا مراجِـلِ

فعَتَبة القصيدةِ في البيتين الأوّل والثّاني هي جوابُ الشَّرط المنزاحِ والمُقدّم على جملةِ فعلِ الشَّرط الواردة في البيتِ الثَّالثِ.

والمواطِنُ التي امتدّتْ فيها الجُملُ الشّرطيّةُ إلى ثلاثةِ أبياتٍ أو أربعةٍ محدودةٌ، في حين أن ما امتدَّ منها على مساحةِ بيتين كانَ هو **الغالبَ؛ من نحو** قولهِ[12]:

إذا أخـــو لَذَّةِ الدُّنيـــا تَبَـطَّنها ... والـبيـــتُ فـوقَهما باللـيل مُحتَجِبُ
سافَـــتْ بِطَيِّبَـــةِ العِرْنينِ، مارِنُها ... بالمِسْكِ والعَنْبَرِ الهنديِّ مُخْتَضِبُ

وقولهِ[13]:

إذا نـازَعَـتْـكَ الـقَـوْلَ مـيَّـةُ أو بَـدا ... لكَ الوجهُ منها أو نَضَا الـدّرْعَ سالِبُه
فـيا لَـكَ مِـن خَـدٍّ أسـيـلٍ ومَـنْـطِـقٍ ... رَخِيـمٍ ومِـــن خَـلْـقٍ تَعـَلّـلَ جادِبُه

وقوله[14]:

فـإنْ تـكُ مـيّ حـالَ بـيـني وبينها ... تَشائي النَّوى والعـادِياتُ الشَّواجِرُ
فـقـد طـالمـا رَجَّـيْـتُ مـيّـا وهـاجَـني ... رَسـيسُ الهـوى منْـه خَفِـيٌّ وظـاهِـرُ

وقوله[15]:

إذا الـهـمـومُ حـمـاكَ الـنَّـومَ طـارِقُـها ... وحـانَ مـن ضَـيْـفِـهـا هَـمٌّ وتَسْهيدُ
فـانْمِ الـقُـتُـودَ عـلـى عَـيْـرانَـةٍ حَـرَجٍ ... مَهْرِيَّـةٍ مَخَطَتْها غِرْسَـها العِيـدُ

وقولهِ[16]:

إذا انـعقدتْ نَـفْسُ البخيلِ بمالِهِ ... وأبـقـى عـن الحـقِّ الـذي لـيـسَ باقيا
تَـفـيـضُ يـداكَ الخـيـرَ مـنْ كُـلِّ جانبٍ ... كـمـا فـاضَ عَجّـاجٌ يُـرَوِّي الـتَّـناهِـيا

ثانياً - التّكرار الشّرطيّ

برز تكرار التّراكيب الشّرطيّة عند ذي الرُّمَّة على مستويات ثلاثة : أوّلها على مستوى المدوّنة إذ تجاوزت التّراكيب الشّرطيّة فيها السّتّمئة أنموذج ، وثانيها على مستوى القصائد ، والجدول الآتي يكشف عينة منها :

رقم القصيدة	عدد أبياتها	عدد التّراكيب الشّرطيّة فيها
1	162	23
2	37	10
4	33	10
5	52	17
6	45	6
7	39	7
9	43	11
12	84	14
13	57	8
14	90	14
15	60	15
49	72	17
50	90	22
51	99	15

وأما ثالثها ؛ فقد حضر في العديد من الأبيات تركيبان شرطيّان ؛ وهذا ما كَثَّفَ المعاني والدّلالاتِ وبألفاظٍ أقلَّ متجاوزاً التّفاصيلَ ؛ كقولِهِ[17] :

حتّى إذا دَوَّمَـتْ في الأرضِ أَدْرَكَـه ... كِـبْـرٌ، ولـو شـاء نَجَّـى نفسَه الـهَـرَبُ

وقولهِ[18] :

إذا نـحـنُ رَفَّـلـنـا امـرأً سـادَ قـومَـهُ ... وإنْ لـم يـكُـنْ مـن قـبـلِ ذلـكَ يُـذْكَـرُ

وقولِه[19]:

متى يعْصِهِ تُبْرِحْ مُعاصاتُهُ بِهِ وإنْ يتَّبِعْ أسبابَهُ فهو عائِبُه

وفي بعضِ الحالاتِ كانَ يأتي بتركيبينِ شرطيَّين في بيتٍ واحدٍ، أحَدُهما على الأصلِ، والآخَرُ منزاح؛ كقولِهِ[20]:

أَرانِي إذا هَوَّمْتُ يا مَيُّ زُرْتِني فَيا نِعْمَتا لو أنَّ رُؤْيايَ تَصْدُقُ

(على الأصل) (انزياح)

وقولِه[21]:

باقٍ على الأيْنِ، يُعْطي إنْ رَفَقْتَ به مَعْجاً رُقاقاً وإنْ تَخْرُق به يَخِدِ

وقولِه[22]:

تُصْغي إذا شَدَّها بالكورِ جانِحَةً حتى إذا ما اسْتَوى في غَرْزِها تَثِبُ

(انزياح) (على الأصل)

وقولِه[23]:

يميناً إذا كانتْ يميناً وإنْ تَكُنْ شِمالاً يُجاذِبْني الهوى عن شَماليا

(انزياح) (على الأصل)

وقد يأتي بتركيبينِ شرطيّنِ منزاحينِ، أو على الأصل في البيتِ نفسهِ؛ كقولِهِ[24]:

مَوَّارةِ الرّجْعِ مِسْكاتٍ إذا رُحِلَتْ تَهْوي انْسِلالاً إذا ما اغْبَرَّتِ البِيدُ

وقولِه[25]:

وإنْ ماتَ مِنْهم واحدٌ لا يَهُمُّها وإنْ ضَلَّ لا تَبْغيهِ في بَلَدٍ شِبْرا

وقوله[26]:

إذا نَزَلَتْ قِيلَ انْزِلوا وإذا غَدتْ غدتْ ذاتَ بِرْزِيقٍ تخالُ به فَخْرا

وقوله[27]:

إذا ما المَطايا سُفْنَها لم يَذُقْنَها وإن كان أعلى نَبْتِها ناعِماً نَضْرا

ثالثاً - التّركيب الشّرطيّ واستهلال القصيدة

كان الشّاعر وما يزال منشغلاً بتجويد مقدّمات بوحه الشّعريّ، وبنائها وفق تراكيب وأساليب تشكّل مفاتيح نصّيّة محمّلةً دلالاتٍ وومضاتٍ تضيء مقصده أو مقاصده الشّعريّة، أو طرفاً منها؛ ذلك أنَّ المتلقّي يلج عالم القصيدة عبر بوّابة استهلالها ومطالعها، وإنّ في حضور الأسلوب الشّرطيّ نسقاً شعريّاً مهيمناً متجلّياً على مساحة المدوّنة، وعلى مساحة القصيدة الواحدة، وفي مفاصل القول الشّعريّ وأغراضه جميعاً ما يبيح التّساؤل عن دور التّراكيب الشّرطيّة في التّشكيل البنائيّ لمطالع ذي الرُّمَّة الشّعريّة.

قام البناء التّركيبيّ لعدد من المطالع الشّعريّة في مدوّنة ذي الرُّمَّة وفق تركيبٍ شرطيٍّ استوفى مقصده ومعناه في بيت شعريٍّ واحدٍ، وتجاوزه إلى آخر في بعض النماذج الافتتاحيّة. وقد انحصرت نماذجه الشّرطيّة في قوله[28]:

يـــا دارَ ميَّةَ بالخَلصـــاءِ فالجَرَدِ ... سَقْياً، وإنْ هِجْتِ أدنى الشَّوْقِ للكَمَدِ
مِـــنْ كُلّ ذي لَجَـــبٍ باتتْ بَوارِقُهُ ... تَـجْلـو أَغَرَّ الأعالـــي حالِكَ النَّضَدِ

وقوله[29]:

ألا يا اسلمي يا دارَ ميَّ على البِلى ... ولا زال مُنْهَلّاً بِجَرْعائِك القَطْرُ
وإن لـم تكـوني غيـرَ شـامٍ بـقَفْـرَةٍ ... تجـرُّ بـهـا الأذيـــالَ صيـفـيّـةٌ كُـدْرُ

وقوله[30]:

ألا حَـــيِّ عندَ الزُّرْقِ دارَ مُقـــامِ ... لمـــيَّ وإنْ هاجـــتْ رَجـيـعَ سَقامِ

وقوله[31]:

ألا حـيِّ بالـــزُّرْقِ الرُّسمَ الخَوالِيا ... وإنْ لـــم تكـــنْ إلا رَمِيماً بَوالِيا

وقوله[32]:

خليليَّ ما بي مِنْ عَـزاءٍ على الهوى ... إذا أَصْعَـدَتْ فـي المُصْعِدِيـنِ غَـلابُ

وقولِه[33]:

أَأَحْـلِـفُ لا أنسى وإنْ شَـطّتِ النَّوى ذواتِ الثَّنايـا الغُـرِّ والأعْـينَ النَّجْـلا

وقولِه[34]:

وجـدْنـا أبـا بكْـرٍ بـهِ تُـــقْرعُ العُلا إذا قارعـتْ قومـاً عـنِ المَجْـدِ عامِـرُ

وقولِه[35]:

زُرْقُ العُـيـونِ إذا جـاوَرتَـهـم سَرقوا مـا يَسْـرِقُ العبـدُ أو نابَأْتَهُـم كَذَبـوا

إن أربع مقدّمات كانت لمقطوعات قصيرةٍ جدّاً، وأربعاً لقصائد من مطوّلات الدِّيوان، في حين غلب على عتبات الدِّيوان أساليب وتراكيب أخر؛ مثل النّداء والتّنبيه بألا والاستفهام والجملة الاسميّة. وفعْل ذي الرُّمَّة هذا يطرح تساؤلاً فيما إذا كان الابتداء بتركيب شرطيّ يحدّ منْ جاذبيّةِ البدايةِ وتشويقها، ويظهرها خافتة في إضاءتها للنّص وتوهّجه؟ وأن المقدّمة الشّرطيّة لا تتمتّع بالقدرةِ على حثّ المتلقّي، ودفعه لمتابعة النّصّ، ومن ثم تؤثّر في قوّةِ الاستهلال؟

وقد لاحظنا أنَّ الشَّاعر حين توسّل بأُسلوبِ الشَّرط في مقدّمات بعض القصائد استبعدَ أداةَ الشَّرط وفعْلَهُ، وأخذهما إلى ما بعدَ بدايةِ الشّطرِ الأوّل، وأزاحهما مُقدّماً عليهما جملةَ جوابِ الشَّرط. وفي الأمثلة الاستهلاليّة التي عُرِضَتْ جاء بناء جملة جواب الشَّرط المُقدّمة على التّنبيه والنّداءِ والاستفهام، ومُقدّمةٌ واحدةٌ بدأتْ بفعلٍ ماض، أمّا المقدّمة الأخيرةُ؛ فإنّها غيرُ منزاحةٍ، وبدأت بأداةِ الشَّرط (إذا)، ولكن سبقها تركيبٌ اسميّ حُذِفَ منه المبتدأُ، لتوجيه النّظر إلى لونِ عيونِ المَهجوِّين؛ ليظهر اللون وكأنّه وسمٌ قد وسمهم، وبه يعرفون على الرّغم من دلالةِ السّياقِ عليهِ، وفي الوصف تمهيد للتَّركيب الشّرطيّ القائم على كونهم أصحابَ عيونٍ زرقاء لذا فهم يحْسُدون؛ فالشَّاعر عمد إلى الانزياح متجنّباً أن يبدأ خطابه الشّعريّ بأداة شرطيّة.

وذو الرُّمَّة لا يختلف عن شعراء عصره في الابتعاد عن التَّركيب الشّرطيّ في

بناء عتبات قصائدهم مثل جرير والأخطل والفرزدق، فحين استعرضنا افتتاحيّاتهم لاحظنا تغييباً لأسلوب الشَّرط فيها، وكان حضوره خافتاً جدّاً مع أن الشَّرط وظّف في ثنايا شعرهم بصورة لافتةٍ واضحة؛ وهذا يقودنا إلى القول إن الشِّعراء يحملون الموقف نفسه من تجاوز التَّراكيب الشّرطيّة في مقدّمات قصائدهم إلا القليل منها. ولعلَّ المشكلة تكمن في أسماء الشَّرط وأدواته؛ فهي لا تحمل ما يخلق منبّهاً يشدّ المتلقِّي، ولا توحي بمشهديّة شعريَّة تستفزّ مخيّلته ليقبل على النّص كخطوة أولى تمهّد لتشييد علاقة بين المتلقِّي والنّص، ويُحتمل كذلك أن تجنُّب الشُّعراء البداية الشّرطيّة يرجع إلى ما هو راسخ في ذهن المنشئ والمتلقِّي معاً من أنّ أوّل ما يُحيل إليه الشَّرط هو الحمولات الدّلاليّة المتعلّقة بالحِكم والمواعظ والوصايا والثّواب والعقاب ممّا لا يُحمد في مطالع الشِّعر وعتباته.

والشَّرط من الأساليب الشّائعة في المدوّنة العربيّة شعراً ونثراً، وقد برز في مقامات الخطاب جميعاً، ولم يُحصر في أغراض خاصّة معيَّنة. وقد وقفت بعض الدّراسات على رصد تجلّياته في عدد من الألوان النّثرية والشّعريّة وحتى في سور القرآن الكريم والحديث النبويّ الشّريف[36].

وفي التَّراكيب الشّرطيّة مكنوناتٌ وغاياتٌ دلاليّةٌ عكفت على استقرائها بعض الدّراسات الحديثة، وأهمّها دراسة الباحث سمير استيتيّة في كتابه الموسوم بـ "الشَّرط والاستفهام في الأساليب العربيّة". ومما ذهب إليه في دلالة الشَّرط ووظائفه: التّزيين والإغراء، الوعد والوعيد، التّبكيت والتّفريغ، السّخرية والتّهكّم، التّحذير، التّنفير، التّحدّي، المبالغة، التّكثير، الأمر، الظّرفيّة[37].

والأسلوب الشّرطيّ في النظر الحجاجيِّ الإقناعيِّ الحديث يعدّ آليَّةً حجاجيَّةً فاعلةً في حمْل المتلقِّي على الأخذ بمضامين الخطاب، وإقناعه بها بسبب التّعالق والتّلازم السّببيّ بين فعل الشَّرط وجوابه، وهو كذلك من الرّوابط الحجاجيَّة التي تصل الحجَّة بالنّتيجة[38].

وعلى الرغم من الدراسات العديدة؛ التي وقفت على ديوان ذي الرُّمَّة، ورصدت ما ساده وشاع فيه من ظواهر أسلوبيَّةٍ لم يحظ أسلوب الشرط –على شيوعه وحضوره نسقاً شعرياً– بالدّرس والتّحليل[39].

الانزياحُ الشّرطيّ التّامُّ

مما لا شكَّ فيه أن العناصر اللسانيَّة في الخطاب المنطوق أو المكتوب تخضع إلزاميّاً لسلطة الطبيعة الخطّيّة للغة؛ فهي إذ ذاك ترتبط فيما بينها بعلاقات ركنيّة تقتضيها طبيعة اللسان اقتضاء؛ ويعود ذلك في جوهره إلى مجموعة السَّنن، أو القوانين التي تعتمد في الإجراء التأليفيّ بين العناصر المتعاقبة التي تكوّن المتواليةَ اللفظيّة،[40] وهذه السّلسلة اللفظيَّة لا تبقى على حالها؛ فهي تُخرق بعدّة طرق تسمح بها قوانين اللغة وضوابطها، مثل التّقديم والتّأخير الذي يطرأ على عدّة ألوان من المتواليات اللفظيّة، ومنها التَّركيب الشّرطيّ. والذي يعنينا من رصد ما يجري على أركان الشَّرط من اختراق لأصل التَّركيب ليس ما وقع لنظام النّحو من مخالفة للأصل، بل ما توقعه هذه الانزياحات في المتلقِّي من آثار جماليَّة، وما تضفيه من قوّة وتمكين على الدّلالات التي قد لا تتحقَّق لو جاء التَّركيب على أصله. ولابدَّ كذلك من أن نبحث في الوجه الآخر للانزياح الذي يبرز إخفاق الشَّاعر في تحقيق الأثر الجماليِّ، والعمق الدلاليِّ المرجوّ والمتوقَّع من وراء إتيانه؛ وذلك لعدم إدراكه فعاليّةَ هذا اللون الانزياحيّ في خطابه الشّعريّ؛ ممَّا يفضي إلى غياب استثماره بالصُّورة التي ترتقي بشعريَّة منجزه الشّعريّ في عدد من النّماذج المنزاحة.

ويقوم الانزياح التّامّ الذي يصيب التَّركيب الشّرطيّ على تقديم جملة جواب الشَّرط بعناصرها كافّة على جملة فعل الشَّرط؛ بحيث تتقدّم النّتيجة على المقدّمة. وحتى نجلّي ما أحدثه الانزياح من أثر في تعميق المعاني والدّلالات اخترنا نماذج شعريَّة ضمن مقاماتٍ قوليَّةٍ متعدّدةٍ في محاولةٍ لتتبُّع ما بثّته في الخطاب الشّعريّ لذي الرُّمَّة من ثراء دلاليّ وجماليّ؛ بحيث لو أنّه جاء على أصل التّرتيب، ومألوف القول لم يكن يحمل هذه الجماليّات، والتّأثير الخاصّ في نفس المتلقِّي. قال ذو الرُّمَّة في مدح مالك بن المنذر الجارود[41]:

فلو سِرْتَ حتّى تَقْطَعَ الأرضَ لم تَجِدْ ... فَتًى كَابْـــــنِ أَشْيَاخِ الْبَرِيّةِ مَالِكِ

أَشَـدّ إذا ما اسْتَحْصَدَ الحَبْلُ مِرّةً ... وأَجْبَرَ للمُسْتَجْبِرينَ الضّرائـــــكِ

وأمضى على هَـــــوْلٍ إذا تَهَزْهَزَتْ ... مِنَ الخَوفِ أَحْشاءُ القلوبِ الفَواتِكِ

مهّد الشَّاعر للانزياح الشّرطيّ في البيتين الثّاني والثّالث بتركيبٍ شرطيٍّ جاء على الأصل بالأداة لو، ومع أنه كان قادراً على أن يقدّم ويؤخّر في البنية الشّرطيّة الأولى ليكرّر نسقاً انزياحيّاً متتالياً فإنه أجاد في الإبقاء على مواقع أركان الشَّرط؛ فقد هيّأت جملة جواب الشَّرط (فتى كابن أشياخ البرية مالك) لقدوم الانزياح الشّرطيّ الذي فصّل وشرح ما أجمله الشَّرط على أصله، لا سيّما وأنّ انتهاء البيت باسم الممدوح قد قرّب ما بين الإجمال والتّفصيل، ولو أتى الشَّاعر بالشَّرط على أصله في البيتين الثّاني والثّالث لبعدت المسافة بين الموصوف والصّفة، وبين الإجمال وتفصيله. ولا يخفى دور أفعل التّفضيل التي بنيت وفقها جملتا جواب الشَّرط المقدّمتين؛ فقد شحنت المعاني، ومكّنت منها، وأعلت من شأن الممدوح (مالك). ومما عّزز من فعل الانزياح كذلك الصّورُ الفنّيّة التي أضفت انزياحاتٍ دلاليَّةً ما أسفر عن حضور سماتٍ أسلوبيَّةٍ متنوِّعةٍ اشتغلت فيما بينها، وظهرت مترابطةً ومتضافرةً في إنتاج المعنى. وقال ذو الرّمّة يمدح بلال بن أبي بردة [42]:

وَلكـــنَّ الْكِـــرَامَ لَهُـــــــمْ ثَنَائِي ... فـلا أخْـــزى إذا مـا قِـيـلَ: قـالا
سَـمِـعْـتُ: الـنّـاسُ يَـنْـتَـجِـعُـونَ غَيْثاً ... فـقـلـتُ لِـصَـيْـدَحَ: انْـتَـجِـعي بلالا
تـنـاخـــــي عـنـدَ خـيـرِ فـتـى يـمـانٍ ... إِذَا النَّكْبَاءُ نَاوَحَـــــتِ الشِّمَالاَ
نـدىً وتـكـرُّمـاً ولـبـــــابَ لـبٍّ ... إِذَا الأَشْـيَـاءُ حَـصَّـلَـتِ الرِّجَـالاَ
وَأَبْـعَـدِهِـمْ مَـسَـافَـــــةَ غَـوْرِ عَقْلٍ ... إِذَا مَـا الأَمْـرُ ذُو الـشُّـبُـهَـاتِ عَـالاَ

لعلّ الشَّاعر أدرك أنَّ أبياته ذات طاقةٍ شعريَّة محدودةٍ، ولا تحتضن ما يحلّق بمخيّلة المتلقّي في الصُّورة أو الوصف أو التَّراكيب؛ الأمر الذي ألجأه إلى الاتّكاء على الانزياح مقدّماً صفات الممدوح وفعالَه، ومكرّراً عدّة انزياحات. ولو أنعمنا النّظر في البيت الثّاني الذي لا يقوم التَّركيب فيه على الشَّرط لقبضنا فيه على طاقةٍ شعريَّة أعلى من بقيّة الأبيات ذات البنية الشّرطيّة المنزاحة؛ لأنّ الشَّاعر قد أعلى من مكانةِ الممدوح ومقامه، ووجّه النّاقة لتحمله إليه؛ فهو كالغيث الذي يُحيي الأرض، فيقطع النّاس نحوه المسافات رغبة في حياة رغدة ذات كلأ وماء لا يحظون بها إلَّا في كنفه.

أما الأبيات التّالية فقد كان الشَّاعر موفّقاً حين اختار بناء تراكيبها الشّرطيّة على التّقديم والتّأخير، ووفّق كذلك حين عاود الشَّرط المنزاح مستغلّاً إيقاعاً وضغطاً أسلوبيّاً يمكّن من دلالات التَّراكيب التي تصوّر الممدوح وتصف كرمه. وقد تهيّأ غيرُ سبب لإتيان الانزياح في هذه الأبيات، ولعلّ أهمّها يرجع إلى قافية البيت الذي سبق الانزياحات الثّلاثة (بلالا) الممدوح؛ فتقدّمت جمل جواب الشَّرط التي تحمل ما يتّصف به الممدوح لتكون أقرب إليه وتجاوره، وهذا يعزّز الوصف ويقوّيه، ويضاف إلى ذلك أن جملة جواب الشَّرط تبدو في هذه الأبيات أحكمَ سبكاً، وتحمل دلالة مركزيّة مقابل جمل فعل الشَّرط التي لو بدأ الشَّاعر أبياته بها لأضعف البيت ؛ فلا حمولات دلاليّة مركزيّة فيها فضلاً عن ضعف تراكيبها وهشاشتها: "إذا ما قيل قالا"، "إذا الأشياء حصّلت الرجالا" فإتيان الانزياح يعود إلى إدراك الشَّاعر ضعفَ أفعال الشَّرط، وعدم احتضانها ما يشجّع على البدء بها، وهذا الانزياح التّعويضيُّ يشي بأن الشَّاعر لم يُحسن بناء تراكيب جزأي العبارة الشّرطيّة؛ لتبدو فيما تأخَّر منها، وما تقدّم قويَّةً في سبكها منتقاةً في ألفاظها، فيكون للانزياح الأثر الجليّ في لفت انتباه المتلقّي، وتوصيل رسالة الخطاب الشّعريّ؛ فبدا الشَّاعر في هذا المقطع الشّعريّ وكأنّه لم يستطع نقل اللغة من مجال الاستعمال المتداول العاديّ إلى مجال الخلق والإبداع والتميّز عمّا يقوله غيُر المبدِع. ولكنّ شعريَّة ذي الرُّمَّة ارتقت حين مدح بلالاً وقومه في مقام آخر فقال [43]:

بـلالُ ابـنُ خيـرِ الـنّـاسِ إلا نُـبُـوَّةً ... إذا نُـشِـرَت بـين الجـمـيـعِ المَـآثـرُ

أُسـودٌ إذا مـا أبْـدَت الحـربُ ساقَها ... وفـي سـائِـر الـدّهـرِ الـغُـيـوثُ المواطِـرُ

تصدر الشّعريّة في هذين النّموذجين عن انزياحٍ في التَّركيب الشّرطيّ الذي بنيا وفقه؛ ففي النّموذج الأوّل تقديمٌ لتركيبٍ اسميٍّ مباشرٍ في دلالته ومعناه يحمل مبالغة وتمكيناً دلاليّاً، ويرسّخ أفضليّةً لنسب (بلال) الذي تصدّر التَّركيب ليكوّن بؤرة المعنى، ومركزيّة القول الشّعريّ. والانزياح في هذا المقام فيه نقلٌ للمعنى من المباشرة والتقريريّة إلى التّحريك والإيحاء، وزيادة الإعلاء من شأن الممدوح. وتعزّز كلّ ذلك بالاحتراس الدلاليّ الذي عبّرت عنه (إلا نبوّة) احتراس وضع المبالغة المتصدّرة ضمن سياق مقبول

وعقلانيّ، وزادها الحذف أثراً وعمقاً؛ لأنّ الأصل هو (إلا نبوّة فلا يبلغها).

أما النّموذج الشّعريّ الثّاني، فالتّقديم فيه اعتمد الحذف تقنية لإبراز جواب الشَّرط المقدّم، فأصله (هم أسود) فتمَّ حذف المسند إليه ليبرز ويتجلَّى أكثر على الرّغم من غيابه، فضلاً عن قصديَّة بثّ المزيد من الضّوء، والتّأكيد على المسند الحامل لصفة الممدوح والمعبّر عنها. ولم يقتصر الحذف الذي لحق بالجواب المقدّم على المسند إليه، بل شمل عناصر أخر من مكوّنات التّشبيه: الأداة ووجه الشّبه؛ ليتفرَّد المشبَّه به بالظهور حاملاً غايةَ التَّركيب المنزاح، ومؤشّراً في الوقت نفسه على ما حذف.

ومن الانزياحات التي أجاد فيها ذو الرُّمَّة حديثه عن رفيق دربه في الصّحراء، وسواء كان حديثه عن شخصيَّةٍ واقعيَّةٍ أم افتراضيَّةٍ كحال الرّحلة التي وصفها، فقد أظهرت الانزياحات درجة من الجودة الشّعريّة وارتقاء بالقول[44]:

وأَبْيَضَ يَسْتَحْيِيي مِنَ اللؤمِ نَفْسَـــــه ... إذا صَيَّرَ الوَجْناءَ حَرْفا نُحولُها

نَـــدِي المَحْلِ بَسَّام إذا القومُ قَطّعَتْ ... أحاديثَهم يَهْماءُ عارٍ مَقيلُها

إذا انجابَ أظْلالُ السُّرى عن قَلوصِه ... وقد خاضَها حتى تَجَلّى ثَقيلُها

غـــداوهـــو لايَعْتادُعينيـــهِ كَسْـــرَةً ... إذا ظُلْمَةُ الليلِ اسْتَقَلّتْ فُضولُها

توسّل الشَّاعر الانزياحَ تقنيَّةً أسلوبيَّةً يرسم من خلالها صورة رفيق دربه في السفر، وقد يكون هذا الوصف للشّاعر نفسه لكنَّه آثر أن ينسبه لآخر رافقه سفره ومعاناته ليصل إلى ممدوحه في نهاية القصيدة ونهاية الرّحلة معاً.

وقد اتّكل على نوعين أو لونين انزياحيّين تركيبيّين في رسم أبعاد صورة صديقه: أولهما انزياحٌ في التَّركيب الشّرطيّ، وثانيهما انزياحٌ في الجملة الفعليَّة حين قدّم المفعول به على الفاعل في جملتي فعل الشَّرط المؤخَّر وجوباً وجوازاً. وقد راوح الشَّاعر بين هذين اللونين بصورة تحمل المتلقّي على تتبّعها بشوق وانسجام مع اختياراتها اللفظيّة والتَّركيبيّة؛ فهو معطاء ذو يد بيضاء خجل من اللؤم، وقبض اليد حيث الحاجة التي عبّر عنها بذهاب لحم النّاقة بعد سمن؛ فبدأ مقدّماً نتيجة العوز المتمثّلة في المبادرة إلى العطاء

لتسليط الضّوء على فعل الممدوح، وليغدو بؤرة دلالة البيت المركزيّة متوسِّلاً بكناية في الشّطر الأوّل (أبيض) وأخرى في الشّطر الثّاني (صيّر الوجناء)، ولم يكتف بذلك بل إنّه قدّم مفعولي "صيّر" على الفاعل. ومع أن التّقديم واجبٌ فإنّه كان قادراً على التوسّل بتركيبٍ آخر لا انزياح فيه. مع ملاحظة أن ذا الرُّمَّة لديه ميلٌ شديدٌ لتقديم المفعول به على الفاعل جوازاً ووجوباً[45]. ويستكمل الشَّاعر صورة ممدوحه ممتطياً الانزياح الشرطي؛ فهو يعطي ويكرم، ويبدي ابتسامة إذا كان السّير في فلاةٍ لا يهتدى فيها، والظّلمة حالكة، وقد أسكتَ الخوفُ الرّحّالة عن الكلام، فهو والحالة هذه من الخوف والظّلام الدّامس والسّكون لا ينفكّ معطاء عطاءً ماديّاً ومعنويّاً حين يبتسم مخفّفاً من وحشة السّفر وخوف الطّريق عن رفاقه.

وهكذا فقد وجّه الشَّاعر عنايته نحو جملتي فعل الشَّرط وجوابه؛ لتبرز كلّ منهما في موقعها الجديد محكمة ومتّسقة تحتضن ما يشدُّ المتلقِّي، وقد تآزر نوعا الانزياح فيها، واستمرّت اللوحة مترابطة متماسكة بواسطة التَّركيب الشّرطيّ الذي جاء على أصله في بداية البيت الثّالث، لكنَّه اشتمل على انزياحٍ شرطيٍّ في جواب الشَّرط، وذلك حين وصف رفيق رحلته بأنه ما زال قويّاً متماسكاً لم يغلبه النّعاس حين انكشف عنهم الليل، وانزاح الخوف وغمّ الظّلام، فواصل السّير حين رحل الليل فهو جلدٌ صبورٌ على التّعب والمشقّة. وقد بدأ الشَّاعر الصُّورة بالشَّرط (إذا انجاب) وأنهاها كذلك به "إذا ظلمة" لكن الأوّل على أصله، والثّاني جاء منزاحاً.

وليضمن الشَّاعر إبلاغ معانيه، ويوفّر عناية بما قدّمه فقد استثمر- إلى جانب الانزياح -آليّة أسلوبيّة تقوم على حذف مكوّنٍ لفظيٍّ من مكوّنات التَّركيب المقدّم، والطريقة التي نقف فيها على ذلك الغائب تكون بإشارة الشّاهد عليه حيث يهتدي المتلقِّي على ما غُيّب من عناصر القول بقياس البنية الفعليّة المُنجزة على البنية النظريّة المُقدّرة. واستدعى هذا الإسقاط تسليط الضّوء على ما حذف وعلى ما ذكر في آن؛ فالطّرف الغائب/ الحاضر يسهم في صنع المعنى؛ لأنّ الحذف أسلوب غير محايد بل تحكمه مقصديَّة وغاية، فهو "شبيه بالسّحر؛ ذاك أنَّك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون مبيناً إذا لم تُبِنْ"[46]. وقد برز

هذا حين حذف الشَّاعر المسند إليه غير مرَّة في أثناء مديحه، وأصل ما قاله: هو أبيض / هو نديّ / هو بسّام. ففي الحذف استفزاز للمتلقِّي ليتعّرف الغائبَ الحاملَ هذه المآثر؛ ليتحوّل غيابه حضوراً، فضلاً عن إبراز المسند نفسه، وما تضمّنه من صفات للممدوح، وقد جلّى التّقديم من فعل الحذف وحراكه داخل النّسق اللغوي باثّاً المزيد من القيم الشّعريّة والجماليّة حين كسر التوقّع في مسار المعنى.

وهكذا بدا ذو الرُّمَّة في هذا المقام الانزياحيِّ، وقد ملك القدرة على أن يرتقي بشعريّته حين وظّف الانزياح والحذف معبّراً عن همّ الرّحلة، وقسوتها التي تنجلي حين يحوّلها إلى شيء آخر رفيقُ درب قادر على أن يكون مختلفاً حين يعطي وقت الحاجة، ولا يحسب حساب القادم في الرّحلة، وحين يتجاوز التّعب وضغط الجسد للنّوم والرّاحة مواصلاً سيره نحو غايته وهدفه. وقد تمكّن الشَّاعر من خلق فضاءٍ فنِّيٍّ جماليٍّ تعوم فيه اللغة في أجواء تلفّها المتعة والإثارة متجاوزة المألوف والجاهز، وطور الإفهام والمألوف إلى طور التّفاعل واللامألوف لتلامس فكر المتلقِّي وخياله.

وقال ذو الرُّمَّة يمدح عمر بن هبيرة الفزاري [47]:

أَنـتَ الـرَّبـيـعُ إِذا مـا لَـم يَكُـن مَطَرٌ ... وَالـسـائِـسُ الحـازِمُ المَفـعـولُ مـا أَمَـرا

حَـلَـلْـتَ مِـن مُـضَـرَ الحَـمـراءِ ذِروَتَـهـا ... وَبـاذِخَ الـعِـزِّ مِـن قَـيـسٍ إِذا هَـدَرا

وَالحَـيُّ قَـيـسٌ حُـمـاةُ الـنـاسِ مَـكـرُمَـةً ... إِذا القَنا بَـيـنَ فَتقَي فِـتـيَـةٍ خَـطَـرا

وفي هذه الأبيات تقديم لجواب الشَّرط الذي يحمل ما يتحلّى به الممدوح ويتّصف من كرم ورفعة شأن، وقوّة صفات تتحقّق في ظروف ترفع من قيمتها كالجدب والحرب. ولا نرى في هذه الانزياحات الشّرطيّة إلّا نوعاً من المسير على منوالٍ أسلوبيٍّ يواصل الشَّاعر إتيانه من غير حرص على بثِّ التشويق لجذب المتلقِّي؛ ذلك على أنَّ طريقة تأليف الكلام والأساليب البلاغيَّة المستعملة لا تحكمها مقصديَّة الإفهام وحدها، وإنما تحكمها غاية خلق التّشويق في نفس المخاطب[48]، وهذا ما تفتقد إليه انزياحات ذي الرُّمَّة في هذا الأنموذج المدحيّ الذي يشي أن القافية هي ما استدعى الانزياح فيه في المقام الأوّل. والضّعف لم يقتصر على ما أُخّر في الأبيات، بل هو جليّ كذلك في تراكيب جواب

الشَّرط المقدّمة، فكان الانزياح لإضافة ما يلفت انتباه المتلقِّي من غير كبير تأثيرٍ، أو رغبة في الوقوف عند الأبيات تحليلاً وتفكيكاً. ولو أجرينا موازنة بين الأنموذج السّابق الذي تضمّن انزياحاً، وأنموذج جاء على أصل السّنن التأليفيّ للأسلوب الشّرطيّ فإنّ التّباين في مستوى شعريّتهما سيكون ملاحظاً. قال ذو الرُّمَّة [49]:

إذا انْعَقَدَتْ نَفْسُ البخيلِ بمالِهِ ... وأبقى عنِ الحقِّ الذي ليسَ باقيا
تَفِيضُ يَدَاكَ الْخَيْرَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ ... كما فاضَ عَجّاجٌ يُرَوِّي التَّناهِيا
وَإِنْ وَضَعَتْ أَوْزَارَهَا الْحَرْب كُنْتُمُ ... مَصِيرَ النَّدى والمُتْرَعينَ المَقاريا
تَكُبّونَ للأضْيافِ في كلّ شَتْوَةٍ ... مَحالاً وتَرْعيياً من العُبْطِ واريا
إِذَا أَمْسَتِ الشِّعرى الْعَبُورُ كَأَنَّهَا ... مَهاةٌ عَلَتْ مِنْ رَمْلِ يَبْرِينَ رابِيا
فما مَرْتَعُ الجيرانِ إلّا جِفانِكُمْ ... تَبارَوْنَ أنتمُ والشَّمالُ تَبارِيا

جاءت الأبيات وفق أصل النمط الشّرطيّ المعياريّ، وحمولاتها الدلاليّة لا تختلف كثيراً عمّا ورد في الأبيات التي انزاحت عن الأصل الشّرطيّ، ولكنّها مشحونةٌ بالكثير من اللفتات الفنِّيّة والصّور الشّعريّة التي تآزرت معاً لإحداث الأثر الكبير في نفس المتلقِّي. وممَّا أعان على ذلك امتداد الشَّرط على بيتين ما حمل المتلقِّي على تتبّع الدّلالات ليصل إلى منتهى التَّركيب الشّرطيّ ويختم القصديّة الشعريّة والمعنى، وقد قابل في أثناء ذلك اختياراتٍ لفظيّةً، وصوراً شعريَّة قوّت من فاعليّة النّسق الشّرطيّ شعريّاً وجماليّاً؛ فالشَّاعر تريّث في رسم صورة ممدوحه، مهيّئاً غير سبب لنموّها، ورصد أبعادها وفق رؤيةٍ فنّيّةٍ وشعريّةٍ.

أمّا الهجاء؛ فقال ذو الرّمّة هاجياً جماعة (امرؤ القيس) وهم فخذ من بني عامر [50]:

عَجِبتُ لِفَخرٍ لِامرِئِ القَيسِ كاذِبٍ ... وما أهلُ حَوْرانَ امرأ القيسِ والفخرُ
وَما فَخرُ مَن لَيست لَهُ أَوَّليَّةٌ ... تُعَدُّ إِذا عُدَّ القَديمُ وَلا ذِكرُ

تُحِـــبُّ امرُؤُ القَيـــسِ القِرى أَن تَنالَهُ وَتَأبى مَقارِيهـا إِذا طَلَعَ النَســـــرُ
فَمـا لامـرِئِ القَيـسِ الحَصـى إِن عَدَدْتَـهُ وَما كَانَ يُعطيها بِأَوتارِها القَســـرُ

وعلى النّسق المدحيّ ذاته يقدّم معايب المهجوّ التي تمظهرت في وضاعة الذكر، وغياب عظيم الأفعال، والسّعي لنيل قرى الآخر، ومنع قراهم عن الناس فضلاً عن قلّتهم العدديّة مع قلّة مآثرهم. فكان الانزياح في الأبيات محاولة للارتقاء بالقول الشّعريّ الذي بدا ضعيفاً لا يصنع تحدياً للمتلقّي ليسبر غوره أو ليقف أمامه ؛ فقبح صورة المهجوّ لم يصاحبها جماليّات تعبيريّة وتصويريّة، ولا تتبدّى فيها الاختيارات اللفظيّة، أو العدول الدلاليّ ذو الأثر في إبراز الانزياح وتمكين فعله، بل جاءت الأبيات باهتة في شعريَّتها، ونمطيّة في قولها. ولكنّنا في صورة هجائيّة أخرى نلحظ مستوى أعلى في شعريَّة الخطاب وذلك حيث قال[51] :

وللُّؤْمِ فـي صَـدْرِ امـرئ السَّـوءِ مَخْـدَعٌ إذا حُـنِـيَـتْ منـه عـلـيـه ضُـلـوعُ

لا شكَّ أن الشَّاعر أجاد في إتيان الانزياح؛ فما تقدّم من مكوّنات جواب الشَّرط المقدّم تبرز فيه شعريَّة لافتة؛ كونه بني وفق صورة استعاريّة تشدّ المتلقّي وتحرّك مخيلته؛ إذ إنّها تكشف مدى تغلغل اللؤم، وهيمنته على طباع جماعة امرئ القيس، وكأنّه عثر في قلوبهم على مرتعه ومهده الآمن فاستقر واحتمى وكأنهما حال واحدة، أمّا ما أخّر فقد حمّله الشَّاعر ما أبقى المتلقّي ملاحقاً جمال قبحيّة الصُّورة المتقدّمة بوساطة الإحالات الضميريّة التي حقّقت إيقاعاً، وربطت المعاني حين فصلت بين الفعل ونائب الفاعل. وكان في اختيار الدّال (حُنيت) مبنيّاً للمجهول تأكيدٌ على أنّ ما يجمع اللؤم والمهجوّ علاقة يسودها التآلف والحبّ، فلا نفور ولا نزاع يعكّر صفوهما.

وحقّق الشَّاعر شعريَّة في إتيان الانزياح الشّرطيّ حين عبّر عن وجعه من العشق بسبب بخل ميّ باللقاء والوصل، فلا يعود يعرف كيف السبيل إليها، وهي صاحبة الجمال في كل حالاتها، فقال [52]:

أَلاَ لاَ أُبَـالِـي الْمَـوتَ إِنْ كَـانَ قَبْلَهُ لِـقَـاءٌ بِمَـيٍّ وَارْتِجَـاعٌ مِـنَ الْـوَصْـلِ

وقال[53]:

وظَـنِّـي بِمَـيٍّ إنَّ مَـيّـاً بَـخِـيـلـةٌ مَطُولٌ وَإِنْ كَانَتْ كَثِيراً عُرُوضُهَا

وقال[54]:

هيَ البُرْءُ والأسْقـامُ، والهَـمُّ ذِكْرُهـا وموتُ الهوى لـولا التّنائِي المُبَرّحُ

وقال[55]:

يـزيـدُ التَّـنـائِي وصْـلَ خَـرْقـاءَ جِـدَّةً إذا خـانَ أرْمـاثَ الحِبـالِ وُصُولُها

وقال[56]:

وإنّـي لَبـاقِي الـوُدّ مِـجْـذامَـةُ الهَـوى إذا الإلفُ أبْدى صَفْحَةً غَيْرَ طائِلِ

وقال واصفاً جماله[57]:

تَـزْدَادُ لِـلْـعَـيْنِ إبْـهَـاجـاً إذَا سَـفَـرَتْ وتَحْـرُجُ العينُ فيها حِينَ تَنْتَقِبُ

وقال[58]:

هيَ الشَّمسُ إشـراقـاً إذا مـا تَـزَيَّـنَـتْ وَشِـبْـهُ النَّقَا مُـغْـتَـرَّةً فِي الْـمَـوَادِعِ

وقال[59]:

كَـأَنَّ عَـلـى فـيـهـا تَـلألُـؤَ مُـزنَـةٍ وَميضاً إذا زانَ الحَديثَ اِبتِسامُها

لم يكتف ذو الرُّمَّة بالانزياح الشّرطيّ لتعزيز طاقة الأبيات الشّعريّة التأثيريّة، بل توسّل بأساليب أخر تآزرت وتضامّت معاً لإحداث ما ابتغاه من جذب ذائقة المتلقّي، وحمله على ربط عناصر الصُّورة الشّعريّة وانزياحاتها، ومن هذه الأساليب: التضاد (البرء/ الأسقام) (التّنائي/ وصل) (سفرت/ تنقّبت)، والتَّشبيه (هي كالشّمس/ كأنّ على فيها). ومع أن الشَّاعر ارتقى بشعريّة خطابه حين ارتبط بجماليّات وصف حالته مع ميّ، ومدى جمالها إذا ما حرصت على التزيّن أو بدت بدونه، وكأنّ أسنانها لمحة من برق ذات تلألؤ حين تبسم في أثناء الحديث إلا أنّ هذه الشّعريّة كانت أكثر بروزاً لمّا أتى بالشَّرط

على أصله في الغرض ذاته، حين قال [60]:

مِنَ المُشْرِقاتِ البيضِ في غَيْرِ مُرْهَةٍ ذَواتِ الشِّفاهِ الحُوِّ والأعْيُنِ الكُحْلِ
إذا ما امرؤٌ حاولنَ أنْ يَقْتَتِلْنَهُ بِلا إِحْنَةٍ بينَ النُّفوسِ ولا ذَحْلِ
تَبَسَّمْنَ عَنْ نَوْرِ الأَقَاحِيِّ فِي الثَّرَى وفَتَّرْنَ مِنْ أبصارِ مَضْروجَةٍ نُجْلِ
وَشَفَّفْنَ عَنْ أَجْيادِ غِزْلاَنِ رَمْلَةٍ فَلاةٍ فَكُنَّ الْقَتْلَ أَوْ شَبَهَ الْقَتْلِ

توسّل الشَّاعر بالشَّرط راسماً صورة جماليّة لشفاه ميّ وعيونها التي سبق ووصفها وصفاً مباشراً في قوله: "ذواتِ الشِّفاهِ الحوِّ، والأعينِ الكُحل" ثمّ أكمل جلاء الصُّورة الجماليّة، وعزّز من الوصف حين وضعها في إطار اقتضائيّ تلازميّ امتدّ على ثلاثة أبيات رافقها تآزر جميل بين انزياح بيانيّ وتركيب شرطيّ، ومعاودة لأفعال ذات إيقاع خاصّ افتتح بها كلّ فعل صادر منهنَّ (تبسّمْنَ/ فَتّرنَ/ شَغَفْنَ) كأنّ موسيقا رقيقة مقصودة ترافق أفعال جواب الشَّرط لتعزيز فعله وأثره في نفس المتلقّي، وهو يرافقها ويلاحقها إلى أن يصل إلى منتهى المشهد. وتبدأ المشهديّة الشّعريّة الشّرطيّة حين تقرّر العيون والشّفاه صيد الضحيّة والإيقاع بها، دون أن يسبق هذا القرار ضغينة ولا ثأر، **وهي مفارقة تثير جمالاً وجاذبيّةً**. أمّا سلاح الحرب، فكان ابتسامة **عذبة تشفّ عن أسنان** بيضاء، وكأنّها ورد الأقاحيّ ذو اللون الأبيض وقد افترش الأرض، ويصاحب الابتسامة نظرات فاترة نعسة من أعين واسعة زادها الكحل جمالاً وإبهاراً، ويكمل مشهد الإيقاع الشّعريّ، وتستوفى عناصره حين لبسن ما يشفّ عن جمال العنق، وكأنّه أعناق غزلان قد سارت في فلاة، وحين صُوِّبت هذه الأسلحة نحو الضّحيّة فما كان إلّا القتل أو ما يقاربه.

ورافق الانزياحُ حديثَ الشَّاعر عن الطّبيعة، وما فيها من كائنات حيّة، ومظاهر طبيعيّة أخر كالرّيح، فقال يصف رحلة حمار الوحش مع أتنه قاصداً عين الماء [61]:

كأنّه مِعْوِلٌ يَشْكو بَلابِلَهُ إذا تَنَكَّبَ مِنْ أجْوازِها نَكِبُ

في أثناء سير الحمار مع أتنه يكون حريصاً على ألّا تبتعد عن ناظريه، وحين يرى أنّها بدأت تنحرف في سيرها ينهق عليها ليردّها، وكأنّه في نهيقه رجل صاحب عيال

يشكو هموم الحاجة وضيق العيش. وقد قدّم الصُّورةَ التَّشبيهيّةَ التي تمثل جواب الشَّرط؛ ليبدع ويرسم مشهداً لافتاً للمعوِل الباكي الشاكي؛ تقديم يعمّق من المشهد الشعري لصورة الحمار؛ فعليه تقع مسؤولية إيصالها إلى المكان الذي يبقي على حياتها؛ فهو مثل صاحب العيال الذي يحرص على أن يتحمّل مسؤوليّته بكل حالة وظرف. وقد أضفى توظيف الإحالات الضميريّة على التَّراكيب اتّساقاً وانسجاماً، وأعفى الشَّاعر من عنت تكرار بعض العناصر الإشاريّة؛ ممّا فيه إبقاء للمتلقّي في حالة من اليقظة والمتابعة لعناصر الانزياح الدّلاليّ والتَّركيبيّ دون تشتّت.

وقال في الرّيح الحارّة [62]:

وَهَـيْـفٌ تَـهِـيـجُ الـبَـيْنَ بَـعْـدَ تَجـاوُرٍ إذا نَفَحَتْ مِـنْ عَـنْ يَمِـينِ المَشارِقِ

بدأ الشَّاعر بما تخلّفه الرّيح الحارّة من آثار على النّاس والطّبيعة؛ لأنّ هذه الآثار ستفضي إلى التسبّب في الارتحال والبين، وفراق ميّ التي سترحل مع الرّاحلين؛ فهبوب هذه الرّياح الحارّة نذير بالجدب، وقلّة الكلأ والماء، فتفترق دروبهم وتتباعد سعياً لأرض فيها ما يبقي على الحياة. وفي تقديم ما تسبّبه الرّياح المنذرة بالجدب، وما تأتي به من البيْن ليحلَّ محلَّ التّجاور ارتقاء بشعريَّة البيت وجماليَّته معزّزاً بالتّضاد: البين/ تجاور. وقد هيّأ هذا الانزياح للأبيات التّالية التي تصف أجمال ميّ وقد تحضّرت للارتحال، وتصوير مشاعر الشَّاعر حين أدرك أنّها راحلة. وفي معنى قريب من دلالة هذ البيت قال [63]:

كـأنّ سَـحِـيـقَ المِـسْـكِ رِيّـا تُـرابُـه إذا هَـضَـبَـتْـه بِـالـطِّـلالِ هَـواضِـبُـهْ

إذا سَـيّرَ الهَيْـفُ الصَّهيـلَ وأهْلَـه مِـنَ الـصّـيـفِ عَـنْـه أَعْـقَـبَـتْـه نَـوازِبُـهْ

مهّد الشَّاعر لوصف ما حلّ بالدّيار من جدب وجفاف بانزياحين، أحدهما الصُّورة الشّعريّة التَّشبيهيَّة، وثانيهما انزياحٌ شرطيٌّ، وقدّم في البيت الأوّل التَّشبيه (جواب الشَّرط)؛ لأنّه يرى أنّ الصُّورة الشّعريّة أحقّ بالتّقديم؛ ففي تقدّمها إثراء للدلالة في نفس المتلقّي، ودفعه ليحلّق بخياله؛ فهذه الديار من خصوبتها كأنّ رائحة ترابها المسك حين يهطل عليها المطّر، ولكنّ الحال لا يبقى على ما هو عليه حين تأتي الهيفَ رياحٌ حارّة يسبقها الجفافُ ويبسُ بقولِ الأرضِ، وحينها لا بدَّ من إعلان الارتحال الذي يوجع قلب الشَّاعر؛ لأنّ

محبوبته من الراحلين. فالشّاعر أجاد حين أتى بالمعنى منزاحاً في النّموذج الأوّل، وأجاد حين جاء به على الأصل؛ لأنّ هذه الرّيح المسبّبة للرّحيل والنّأي عن المحبوبة، وترك الدّيار جدباء فارغة فلا بدَّ من أن تتقدّم سواء كانت جواباً للشّرط أو كانت فعلاً للشّرط.

الانزياح الاعتراضيّ

تتوسّط الجملة المعترضة متلازمين يطلب كل منهما الآخر ويستدعيه؛ لتكتمل الدّلالة ويتمّ المعنى بحيث يتوقّع المتلقّي ذكر العنصر الثّاني مباشرة بعد ذكر الأوّل، ويأتي الاعتراض ليحول دون اتّصال أركان الجملة قصد إفساح المجال لما يعترض. والغاية من العبارة المعترضة بين ركني الجملة المتلازمين هي تسليط الضّوء عليها، ووضعها موضع العناية والاهتمام، فضلاً عن تقوية المعنى العام وتوضيحه، وكسر الرّتابة وفقدان وهج الدّلالة وجدّتها.

إن هذا الاعتراض في ظاهره قطع للعلاقة بين الرّوابط الموجودة في الكلام إلى حين إتمام غرض من الأغراض الطارئة ثم الرّجوع إلى الغرض الأوّل؛ فمن جهة العمل هو كذلك بالفعل، ولكنّه قطع القصد منه زيادة الرّبط، والتّنبيه على شيء من تمام المعنى والغرض والمقصد الأصليّ[64].

والجملة الاعتراضيّة سمة أسلوبيَّة فاصلة تعترض امتداد الخطّ التبليغيّ المستمرّ بين الحين والآخر لتحقيق مقاصد بيانية مهمّة، كأن تكسر الرّتابة التي تنشأ عن خطّ سير التبليغ في اتجاهٍ واحدٍ، وكذلك لتسليط الضّوء على ما قدّم وأخّر. وعليه؛ فالاعتراض عند المبدع ليس إدخالاً عشوائيّاً للجمل في أثناء الكلام دون مراعاة المساحة المكانيّة المناسبة، والحاجة الملحّة لذلك المعنى في ذلك المكان بالتّحديد.

توسّل ذو الرُّمَّة بالجملة الاعتراضيَّة ليحدث نوعاً من الانزياح بين طرفي الجملة الشّرطيّة يقوم على توسّط جملة فعل الشَّرط المكوَّنة من أداة الشَّرط وفعل الشَّرط بين ركني جملة جواب الشَّرط، بحيث يسبق أحدُ ركنيها جملةَ فعل الشَّرط، ثم يُستوفى الرّكن الثّاني بعد جملة فعل الشَّرط بحسب التّرسيمة الآتية:

- المبتدأ – جملة فعل الشَّرط – الخبر.

- فعل وفاعل – جملة فعل الشَّرط – المفعول به .
- كأنّ واسمها – جملة فعل الشَّرط – خبر كأنّ .

فهذا انزياحٌ غير كامل أو انزياحٌ جزئيٌّ، وقد ورد في الدِّيوان ما يربو على ستين مرّةً كان الاعتراض بين عناصر الجملة الفعليّة هو الغالب، ولكنّها غلبة محدودة بينه وبين الاعتراض الذي جاء بين أركان الجملة الاسميّة، وبين كأنّ واسمها وخبرها. وحتى نتبيّن ما حقّقه هذا الانزياح الجزئيّ وأنجزه في شعريّة النّصّ لا بدّ من الوقوف عند بعض الأمثلة وتحليلها، وكشف ما يمكن أن تحدثه هذه الصّورة الانزياحيّة من أثر في المتلقِّي .

قال ذو الرُّمَّة مادحاً [65] :

يُـوَالِـي إِذَا اصْـطَـكَّ الْخُـصُـومُ أَمَـامَـهُ وُجُـوهَ الْقَضَايا مِـنْ وُجُـوهِ الْمَظَالِمِ

وقال [66] :

وأنـتـمْ بني قيس إذا الحـربُ شَـمَّـرتْ حُماةُ الوَغى والخاضِبونَ العَوالِيا

إن تصدُّر المكّون الفعليّ (يوالي)، أو الاسميّ (أنتم) في هذين المثالين يعني من جهة المتكلّم حرصه على الإخبار عن ذلك المكوّن وإتمام متلازماته، كما أنّه يعني في الوقت نفسه من جهة المخاطب انتظار المعلومة المسندة إلى ذلك المكوّن؛ لذلك يحرص كلّ منهما على أن يتمّما –إنتاجاً وفهماً – المكوّن الآخر للتَّركيب اللغويّ، ولكنّ المتلقِّي يفاجأ بأن المنشئ لم يكن حريصاً على ذكر المتمّم مباشرة بل اعترض طريقه تركيب آخر عمل على إزاحة المكوّن المتمّم أكثر، وهذا بالضّرورة يعني أنّ ما قد اعتُرض به يحمل مقصديَّة دلاليّة معيَّنة، وتأثيراً خاصاً لا يتحقّق إلا بهذه الإزاحة بين المتلازمين ليبرز المكوّنُ المعتِرض ودلالته النّصّية [67] .

ففي المثال الأوّل اعترض الشَّرط الجملة الفعليّة حين فصل بين الفعل والمفعول به، وفي المثال الثّاني فصل الشَّرط بين ركني الجملة الاسميّة المبتدأ والخبر إعلاء من شأن الممدوح الذي يفرّق ويمايز بين الحقّ والباطل في كل الظّروف. ولكنّ هذه القدرة تغدو أكثر صعوبة وأشدّ حاجة إلى عقليّة منظّمة حيث يكون الخصوم أمامه، وكلّ منهم يدّعي أن الحقّ له وبجانبه .

أما البيت الثّاني فإن بني قيس يبرزون في أقوى حالة، وأكثرها شدّة حين تعلن الحرب أي أن شجاعتهم شجاعة موقف، وليست شجاعة ادّعاء واستعراض، وهذا ما مكّن من تجلّيه وإبرازه الشَّرط المعترض، الذي كشف وحدّد الظرف الذي تتّضح فيه حقيقة الممدوح فعلاً لا قولاً.

وفي التّقديم الجزئيّ انبعاثٌ ودفعٌ لتشويق وترقب للفعل المفصول عن مفعوله، وللمبتدأ المفصول عن خبره؛ ذلك أن المتلقِّي لا يحظى بمعنى مكتمل إلا بعد القفز على الاعتراض، وهو قفز يزيد من التّشويق والتّرقب؛ فنحن أمام فعل ومسند إليه وحالة ظرفيّة لا يتمّ المعنى بالفعل إلا بها؛ لأنّها شرطٌ أساسيٌّ لحدوث الفعل، أو لإكمال الإسناد في الجملة الاسميّة. وهذا التّقديم لا يعني أنّ ما قدّم قبل الاعتراض يحتلّ مركزيّة الدّلالة والمعنى فما أعقبه هو أساس المنجز القوليّ وأصله أي المفعول به والخبر، فهذا الجزء المقدّم أدّى دور المثير والجاذب لما بعده، وهو الذي قاد المتلقِّي إلى ربط عناصر الجملة الشّرطيّة وشقّيها فعل الشَّرط وجواب الشَّرط، وهو مدرك غايته وملامس أثره، وهو تقوية المعنى المدحيّ، وأنّ صفات الممدوحين مرهونة بفعل يسبق تحقّقها فتزداد وضوحاً وبهاءً وقيمةً.

وفي بعض الأمثلة أبقى ذو الرُّمَّة المتلقِّي في حالة انتظار لما يأتي من القول، ليكتمل المعنى عنده، فالرّكن الآخر المتمّم للمعنى لا يأتي إلا نهاية البيت الشّعريّ مثل قوله [68]:

وأنّي متى أُشْرِفْ على الجانبِ الذي ... بِهِ أنتِ مِنْ بَيْنِ الْجَوَانِبِ نَاظِرُ

وقوله[69]:

كأنّ مُناخَ الرّاكِبِ المُبْتَغي القِرى ... إذا لم يَجِدْ إلا امرأ القيس بَلْقَعُ

وفي سبيل أن تنجز غاية النّظر الخاصّ، والملاحقة البصريّة لكلّ ما يتعلّق بالحبيبة لم يكتف الشَّاعر بقول: إنّي ناظر مؤكّداً بإنّ وبالجملة الاسميّة التي تفيد الدّوام والثّبات، بل فصل بين النّاسخ وخبره المتلازمين بالشَّرط، وفعله وصفته (الذي به أنت)، وأجرى تقديماً وتأخيراً (وبه أنت) ليزيد من التنبيه على خصوصيّة المكان الذي يرسل إليه عيونه، وفي هذا شعريَّة قد لا يحظى بمثلها المتلقِّي لو تمّ تركيب القول الشّعريّ على هيئة مغايرة.

في حين أنّ ذا الرّمّة في البيت الشّعريّ الآخر اتّكل على جملة من الأساليب؛ لتحقيق الهجاء والذّم واصفاً مدى بخل المهجوّ، وضنّه بالطّعام على من هو في أمسّ الحاجة إليه، وهذا سلوك وتصّرف يخالف عادة الكرم العربيّة التي لا تترك المسافر أو طارق الأبواب دون طعام أو شراب؛ مما يكسر المتوقع والمنتظر الراسخ في ذهن المتلقّي؛ فابتدأ الشّاعر جملته الشّعريّة بـ " كأن " التي تفتح باب الترقب والتّشويق لدى المتلقّي الذي ألفى نفسه في مواجهة صورة غير مكتملة الأركان ؛إذ واجه أولاً أرض مسافر صاحب حاجة ماسّة للطعام، فيتهيّأ لاستقبال صورة قارّة في ذهنه، وهي أن تُلبّى حاجة الطارق ويُطعم، وهذا ما درجت عليه أخلاق العربيّ، لكنّه إن مرّ بديار امرئ القيس يجدها بلقعاً قَفْراً مثل صحراء قاحلة؛ لأنّ ساكنيها من هذه القبيلة. ومما عزّز ذلك أن الشّرط الذي اعترض ركني "كأن" تضمّن أسلوب الحصر الذي قصر مستقبِل الضّيف على جماعة امرئ القيس؛ فالضّيف لا خيار آخر أمامه إلا أن يلوذ بهم موغلاً في وصف بخل امرئ القيس، فالشّاعر قد حدّد المكان والزمان مع الرّاكب المحتاج، وهذا ما أبقى المتلقّي يلاحق المعاني والدّلالات، والتّشويق يتعزّز في طريقه كلّ مرّة ابتداء بالتّشبيه والصّفة للرّاكب، والاعتراض والحصر ليصل إلى "بلقع" التي أخّرها لتكون آخر ما يقرع سمع المتلقّي، كما فعل من قبل بـ "ناظر". وفي هذا تمكين للدّلالات ومزيد من إقناع المتلقّي بالفكرة.

ومتابعة المتلقّي وبحثه لمتمّمات أركان الجمل، وربطها بالشّرط الذي توسّط ركنها لا يكون دائماً قصير الامتداد سريعاً محصوراً في مساحة البيت الواحد؛ لأنّ ذا الرُّمّة كان يمتّد بالقول، ويتوسّع بتفاصيله التي تبعد المسافة بين الجزء الذي انزاح عن مكانه، وتقدّم على الشّرط مخلّفاً وراءه ما يتمّم معناه ويكمله. ومن أمثلة ذلك قوله[70]:

كَأَنَّمَا خَالَطَتْ فَاهَاً إِذَا وَسِنَتْ ... بعدَ الرُّقادِ فما ضَمَّ الخَياشيمُ

مَهْطولَةٌ مِنْ خُزامى الخُرْجِ هيَّجَها ... مِنْ صَوْبِ سَارِيَةٍ لَوْثَاءَ تَهْمِيمُ

أَونفْحَة مِنْ أَعَالي حَنْوَةٍ مَعَجَتْ ... فيها الصَّبا مَوْهِناً والرَّوْضُ مَرْهومُ

حَوَّاءُ قَرْحَاءُ أَشْرَاطِيَّةٌ وَكَفَتْ ... فيها الذَّهابُ وحفَّتْها البَراعيمُ

إنّ رائحة عذبة دائمة تفوح وتصدر من ميّ وكلّ ما فيها، ولكنّ رائحتها تبدو

أكثر عبقاً حين تصحو بعد النّوم، وهذا ما لا يكون عليه النّاس جميعاً، أو كلّ النّساء؛ فمعشوقة الشّاعر مختلفة ومتفردّة عن الآخرين. صورة جميلة مقطوعة من جماليّات الطّبيعة وروائحها على الأرض، وتزداد جمالاً وبهاءً حين تلتقي مع ما يسقط برقّة وعذوبة من السّماء، فتحمل الرّوائحَ سحابةٌ معطّرةٌ بطيئة السير؛ مما يعمّق من لقائها مع الرّوضة الغنّاء التي زهت بالخزامى ذات الرّائحة العذبة. وهكذا رائحة فم ميّ وخياشيمها، ولكن متى؟ وفي أي حين؟ إنّه (إذا وسنت) هذا الظّرف الشّرطيّ الذي تبرز فيه الرّوائح الزّكيّة هو بؤرة القول وغايته، إنّه صحو من نوم.

ولا يقف تفصيل الرّائحة وتشبيهها عند روضة خزامى حمل عبقَها سحابةٌ قطرُها صغيرٌ بطيءٌ يهبط برقّة على الخزامى، فيثير رائحتها وينشرها، بل إنّ رائحة فم ميّ وخياشيمها فوّاحة، وكأنّها قد التقت وامتزجت برائحة انبعثت جرّاء التقاء مظاهر الطبيعةِ لقاء عذباً جميلاً هادئاً؛ فلا عواصف ولا أمطار شديدة تبعثر الرّائحة، وتضعف من جماليّة اللقاء؛ فرسم الشّاعر لوحة جميلة تبرز فيها أولاً تلة ذات نبات أصفر الزهر امتدّت بلون الشّمس ما أغرى واستفزّ ريح الصّبا لتهبّ عليها وتقبل نحوها؛ لتسرق روائحها وعبقها، وتحمله إلى أماكن أخرى، وهذه الرّيح التقت الزّهر الأصفر لقاء هيّناً سهلاً بعد أن بدأ الليل يسدل أستاره، وقد ابتلّت الرّوضة بمطر ضعيف خفيف فغدا جزءاً من الزّهر الذي حملته الريح؛ فكانت رائحة عذبة نديّة رقيقة في مشهد شعريّ جماليّ، أو لوحة رسمتها يد فنّان جمع فيها اللون والحركة والمكان والزمان، وكلّ هذا الجمال لا يتسنّى له التّحقق إلا حين صحو ميّ بعد نومها فكيف تكون رائحتها قبل النوم ؟

ولا يقف الشّاعر عند لوحتين تصفان رائحة فم ميّ وخياشيمها، بل إنه يرسم لوحة ثالثة بلون آخر ورائحة عذبة أخرى يبدأ برسم خطوطها بتلّة ذات خضرة داكنة يزينّها نبات وزهور بيضاء سقطت عليها أمطار عذبة لطيفة بلّلتها، فاستثار المشهد ريحاً هادئة رقيقة تسلّلت بلطف إلى الحوّة الخضراء بزهرها الأبيض، فحملت عذب روائحها مرة أخرى. وهكذا لوحات اقتطفها الشّاعر من الطبيعة مشبهاً بها رائحة فم ميّ وخياشيمها ولكن في أيّ زمان؟ إنّه "إذا وسنت بعد الرقاد" أي حين صحوها. جملة معترضة أعطت المشاهد الثلاثة مزيداً من التمكين والشّعريّة لمّا وضعتها في ظرف استثنائي يجعل من المعشوقة

متفردة ولا تشبه غيرها؛ لأنّ ما اتّصفت به وقع ضمن حالة ظرفيّة لا تنطبق على النّساء الأخريات. ولو غابت الجملة الشّرطيّة الظّرفيّة ، أو جاءت في مكان آخر لما كان للصّور الشّعريّة هذا الوهج وهذا الجمال.

وقال[71] :

وحُـــــوّاً تُجَلِّي عنْ عِـذابٍ كأنَّها إذا نغمةٌ جاوَبْنَها بالجَماجِـــــمِ
ذُرَى أُقْحُـوانِ الرَّمْـلِ هَـزَّتْ فُرُوعَـهُ صَـبـاً طَـلَّـةٌ بَـيْنَ الْحُـقُـوفِ الْيَتَـائِـمِ

توسّل الشّاعر في هذا الأنموذج بلونين من الانزياح أحدهما صورة تشبيهيّة، وثانيهما انزياح تركيبيّ؛ لخلق صورة جماليّة، بل لوحة رسمها الشّاعر واصفاً أسنان معشوقته حين تتحدّث، وكأنّها تبثّ نغماً سريّاً يكاد لا يفصح أو يبين؛ فبدأ بالشّفاه التي يضرب لونها إلى السّواد، لون داكن لشفاه إذا بدأت صاحبتها في حديث خفيض فيه تمتمة تكشّف عن أسنان بيضاء تبرز جمال الشفاه بلونها الدّاكن الذي يزيد من جمال الأسنان التي تتجلّى بيضاء، فيبرز كلّ لون جمال الآخر، صورة كأنّها أقحوان تجمّع فوق رملة بدت وحيدة لا يجاورها ما ينافس تألقها وتفردها، فزها الخزامى وتألّق أبيض ناصعاً، ويزداد بهاء حين تحرّكه وتداعبه ريح نديّة رقيقة ناعمة. وهكذا أسنان المعشوقة بيضاء تبرز وتومض حيناً، وتختفي حيناً آخر بحسب ما يصدر عن صاحبتها من كلام عذب رقيق مجلّية ومعمّقة جمال الألوان. ولا تكون هذه اللوحة الجماليّة إلا ضمن ظرف وشرط خاص حملته جملة اعتراضية فصلت بين عناصر الصُّورة المنسابة الممتدّة على مساحة بيتين، وكانت كثيرة التّفاصيل اللونية والحركيّة والمكانيّة والزمانيّة، وعلى الرغم من كلّ الجمال الذي تحمل فإنّها لا تنجلي إلا بتحقق دلالة الاعتراض؛ فهو الذي يشكّل حقيقتها الواقعيّة، أو يحوّلها إلى صورة بصريّة غير جامدة تنبض حياة وحيويّة، وحركة ناعمة رقيقة تمتّع بصر المتلقّي وسمعه وحاسّة شمّه، وتبثّ في ذاته لذّة أدبيّة عبر مستوى القراءة والتواصل. وقد بدت فوضى منظمّة، وتشكيلات أسلوبيّة قامت وأنجزت بخرق بين ارتباط الوحدات الكلاميّة المحكومة بقوانين الكلام تسبّب بها التّقديم والتأخير.

والجملة الاعتراضية الشّرطيّة كانت تأتي قصيرة موجزة التّوابع والمتمّمات التفصيليّة

بحيث لا تحوج المتلقِّي إلى ملاحظة ومتابعة؛ فهي مثل اللمحة الخاطفة التي تضع الحدث في ظرف معيّن خاصّ مشروط بحدوثها [72] هي، وقد تبدّى ذلك جلياً في الأمثلة الآتية، قال[73]:

فلا القُرْبُ يُبْدي مِنْ هَواها مَلالَةً ولا حُبُّها إنْ تَنْزَحِ الدّارُ يَنْزَحُ

وقال[74]:

عَلَيْهَا امْرُؤٌ طَاوي الْحَشَا كَانَ قَلْبُهُ إذا هَمّ مُنقادَ القَرينَة ِ ماضيا

وقال[75]:

هِجانٍ مِنَ الدّهنا كأنّ مُتونَها إذا بَرَقَتْ أَثْباجُ أَحْصِنَة شُقْرِ

وقال[76]:

وودّعْنَ مُشْتاقاً أَصَبْنَ فُؤادَه هَواهُنَّ إنْ لم يَصْرِهِ اللهُ قاتِلُهْ

جمل شرطيّة معترضة بسيطة غير مركبّة اعتمدت الإحالة الضميريّة، أو الإسناد إلى الضّمائر، ما أفضى إلى إيجازها وتكثيفها، ومن ثمّ سهولة التقاطها من قبل المتلقِّي؛ الذي يدرك أن بقيّة المقولات على طولها لا تبرز إلا بهذه اللمحة الاعتراضيّة التي ترفع من قيمة الدّلالة، وتبثّ في ثناياها شعريَّة تجعلها مختلفة متميّزة عن خيار قوليّ آخر.

ولو أنعمنا النظر في شطري البيت الأوّل فإننا نلحظ أنّ النّفي تقدّم التَّركيب، وهو أسلوب لافت فيه تأثير في المتلقِّي، وتمكين للمعنى وتوجيه له نحو دلالة معينّة خاصّة، وإبعاد ذهن المتلقّي عن غيرها من الاحتمالات الدلاليّة؛[77] إذ فيه نقض لمقولات شاعت وجرت على ألسنة النّاس من أنّ القرب المتواصل، والبعد المستمرّ يفضيان إلى تسلّل الملل والجفاء إلى قلب المحبّ، ولكنّ النفي وحده ما كان كافياً لإحداث الأثر المطلوب، وإخراج التَّراكيب من النمطيّة ومألوف القول، وهذا تحققّ وأنجز حين تآزر النّفي مع الاعتراض في شطر البيت الثّاني الذي ارتقى بدلالة النّفي والمعنى، فضلاً عن أنه كوّن عنصراً جماليّاً جاذباً للمتلقِّي؛ إذ هناك فارق كبير بين قوله الذي جاء في البيت، وخيار آخر معياريّ التَّركيب مثل: (ولا حبّها ينزح، أو إن تنزح الدّار، حبّها لا ينزح).

في حين أن الاعتراض الشّرطيّ الواقع بين الناسخ (كان) واسمها وخبرها، وبين المسند والمسند إليه (هواهن قاتله) قد رفع من جاذبيّة المعنى المباشر، وعزّز من فعله وأثره. أما البيت الثّالث فعلى الرغم من بنائه وفق صورة تشبيهيّة ترسم صورة بديعة لكثبان الرمل فإنّ الاعتراض بين ركنيها قد رفع من مستوى شعريَّتها، وأبرز توهّجها؛ فكثبان الرمل الممتدّة لا تبدو مثل متون الخيل الشّقر إلا بفعل البرق الذي يضيئها، وقد استفزّ الاعتراضُ الذي اخترق العناصر المكوّنة للصُّورة التَّشبيهيَّة المتلقِّي لتخيّل المشهد، والإحساس به حين وضعه ضمن أحوال ظرفيّة معيَّنة.

ونلاحظ أنّ الاعتراض في الأبيات السّابقة جاء في شطر البيت الثّاني، في حين أنه جاء به في أبيات أخر في شطره الأوّل فقال[78] :

أأحلفُ لا أنسى وإنْ شطَّتِ النَّوى ذواتِ الثَّنايا الغُرِّ والأعْيُنِ النَّجْلا

وقال[79] :

فوالله ما أدري إذا أنا جئتُها أَأُبْرِئُهَا مِنْ دَائِهَا أمْ أزِيدُهَا

وقال[80] :

وكنتُ إذا ما جئتُ ليلى أزورها أرى الأرضَ تُطوى لي ويدنو بعيدُها

تتَبدّى في هذه الأبيات جمل شرطيّة محدودة في دلالتها، بسيطة في تراكيبها، غايتها تحديد ظرفيّة المعنى المقصود، لكن هذه الظرفية هي التي تنقل المعنى إلى آفاق أخرى، وتعمّق من معناه ومن شعريته. إنّها لمحة معنويّة تكسر انسابيّة المعنى الذي اخترقته، وكأنّها تفاجئ المتلقِّي ليقف عند المعنى ويعيد ترتيبه؛ لاستجلاء جماليّته بفعل الانزياح الشّرطيّ الاعتراضيّ الخاطف الذي توسّله ذو الرُّمَّة إعلاء من شعريَّة معانيه وتراكيبه، وجذبا لذائقة متلقِّيه.

وفي بعض النماذج الشّعريّة احتاج البيت الذي يحتضن الاعتراض الشّرطيّ إلى مزيد من توقف المتلقِّي عنده، محاولاً ربط الدّلالات المشروطة وتفكيكها؛ لأن الشَّاعر أتى بجملتين شرطيّتين في البيت الواحد إحداهما منزاحة بصورة جزئيّة، في حين انزاحت

الأخرى انزياحاً كاملاً مما قد يصعّب على المتلقّي تفكيك البيت وفقاً لدلالته الشّرطيّة إلا بعد طول تدبّر، وإعادة لترتيب الدّلالات والمعانيّ ليدرك أيهما تقدّم وأيهما تأخّر فقال[81]:

عَقِيلَةُ أَتْـــــــــرَابٍ كَأَنّ بِعَيْنِهَا أرى الأرضَ تُطوى لي ويدنو بعيدُها

وقال[82]:

بمـيّ إذا أدلجتما فاطردا الكرى وإن كان آلى أهلُهـــا لا نَطورُها

وقال[83]:

لويستطعـــــــنَ إذانابتْكَ مُجْحِفَةٌ فديْنَكَ المـــــــــوتَ بالآباءِ والولدِ

وقال[84]:

فَتَنْظُرَ إِنْ مَالَتْ بِصَبْرِي صَبَابَتِي إِلى جَزَعِي أَمْ كَيْفَ إِنْ كُنْتُ أَصْبِرُ

وقال[85]:

إذا نحنُ قايَسْنا أُناساً إلى العُلا وإنْ كَرُموا لَمْ يَسْتَطِعْنَا المُقايِسُ

ولعلّ في إعادة ترتيب هذه التّراكيب، وما تحتضنه من دلالات ومعان بحسب أصولها الشّرطيّة ما يقلّل كثيراً من طاقتها التأثيريّة في المتلقّي؛ لأنّ شعريّتها تصدر أساساً من هذه الاختيارات التّركيبية القائمة على ترتيب الشّرط فيها تقديماً وتأخيراً؛ ففي البيت الأوّل أكثر من ملمح أسلوبيّ عمّق من أثر الانزياح الجزئيّ والكليّ فيه؛ فابتدأ بالحذف في مطلع البيت، فالأصل أن يقول هي عقيلة أتراب لكنّه حذف الموصوف، وترك الصّفة لتبرز أكثر وتتجلّى، وتكون هي طريقنا إلى المحذوف ومجازنا إليه، ويكمل صفات أخر لميّ الغائبة الحاضرة بالضّمائر، وإثر الحذف جاءت (كأنّ) وخبرها "عيون ميّ" إلا أنّ المبتدأ تأخّر بسبب الجملة المعترضة الظّرفية، التي تظهر جمال المعشوقة ذات الكحل الدّائم قبل النّوم وبعده، ولا يقف المتلقّي عند هذا ليحظى بلفتة أخرى تبيّن أن ميّ ذات كحل من غير أن تتكحّل، فهذان انزياحان: جزئيّ بالاعتراض، وانزياح تامّ أو كلّيّ حين أخّرت جملة فعل الشّرط "وإن لم تكتحل" وتقدّمت عليها عناصر الانزياح الأوّل جميعاً.

ونلاحظُ في البيت الثّاني أنّ (ميَّاً) تتصدّرُ بؤرةَ القول وأساسهُ، فانتقلت من خاتمةِ الشّطرِ الأوّل كونها من متعلّقاتِ فعل جملةِ الشَّرط (فاطْرُدا)؛ لتشكّل مُنَبِّهاً ومُحفِّزاً زادَ وتَعمَّقَ بمجرور الباء (بِـ)؛ لأنَّ تَذَكُّرَ مَيّ يبعِدُ النّومَ عن المسافر ليلاً، ويجلبُ اليقظةَ والتّنبه لطريق السّفر. ولا يَقِفُ الأمرُ عندَ هذا بل يطلُبُ إليهما ذلكَ، مع أنَّ أهلَها منعوا زيارتَها والاقتراب من بيتها. تآزرَ انزياحانِ شرطيّانِ بأداتين مُختلِفَتين يحملان المتلقّي على مُتابعةِ الدّلالاتِ وربطها، وإعادةِ ترتيبِها؛ ليُدْرِكَ جماليّةَ فعلِ التّقديم والتّأخير، وأثرَهُ في تجميلِ المعنى، وتمكينِهِ في المتلقّي.

ولا يَصِلُ المتلقّي إلى كُنْه الدلالات وأبعادها إلا عقب تعبٍ ومَشَقّةٍ وهو يَرْبطُ المعاني، ويعيدُ تركيبَها منْ جديد، وهذا ما يثير فيه لَذّةَ التَّذوُّقِ الشّعريّ المُنْبَعثةَ منْ حجزِ المعاني، وربطِ حُدوثِها بظرفٍ خاص تحمِلُهُ الجملة المعترِضَة.

وهكذا فإنّ تقديمَ ما يحظى بالاهتمام والتقدير عند الشّاعر يَخْلقُ تشويقاً عند المتلقّي؛ فهو يضعه في جوّ من الانتظار والتّرقب لما ستحمله متمِّمات الكلامِ حيثُ سينتقِلُ عند تلقيهِ من حالٍ إلى أُخرى.

الخاتمة

وَبعدُ، فقد نهض البحث على دراسة ظاهرة أسلوبيَّة شاعت وتغلغلت في المدوّنة الشّعريّة للشّاعر الأمويّ ذي الرُّمَّة الذي أشاد النقاد القدماء بشعريّته، ولا سيّما تشبيهاته بين الإتْباع والإبداع؛ والتَّشبيه لم يكن هو النّسق الشّعريّ الوحيد الذي بنيت وفقه تراكيب ذي الرُّمَّة الشّعريّة، فقد حضرت البنية الشّرطيّة نسقاً أسلوبيّاً بارزاً في ديوانه،

وقد أسفرت الدِّراسة الإحصائيَّة عن أنّ الشَّاعر استثمر ما يجري من انزياح على عناصر الجملة الشّرطيّة؛ ممّا أفضى الى احتواء النّسق الشّرطيّ نسقاً آخر اتّكل عليه الشَّاعر، ووظّفه فيما يربو على المئة والسّتين أنموذجاً. وكان هذا النّسق منطلق الدِّراسة التي حاولت عبر التّحاليل النّصيّة استجلاء دور الانزياح الشّرطيّ في الارتقاء بشعريّة النّصّ الذي ورد فيه، ومستويات حضوره في مقامات القول عنده.

وقد كشف البحث في شعريَّة الانزياح الشّرطيّ في مدوّنة ذي الرُّمَّة عن الخلاصات الآتية :

ورد الانزياح على نمطين : وسم الأوّل بالانزياح الكليّ الذي تتقدّم فيه جملةُ جواب الشَّرط بكل عناصرها جملةَ فعل الشَّرط ، ووسم الثّاني بالانزياح الاعتراضيّ أو الجزئيّ .

أفضى الحضور المبالغ فيه للبنية الشّرطيّة في مدوّنة ذي الرُّمَّة إلى التخفيف من وهج التوقّع ، أو المفاجأة والاندهاش عند المتلقِّي الذي وقع في الرّتابة والملل ، وغياب الرّغبة في التّوقف الإجباريّ عند النّموذج الشّرطيّ مستشعراً ما فيه من جماليّة ؛ ذلك أنّ الشَّاعر لم يوجّه عنايته للنّسق الشّرطيّ الذي تجاوز أصل تركيب عناصره ، فغلبت الكثرة على القيمة الفنّيّة التي **تتأتّى من إدراك الشَّاعر** للقيمة المنضوية في التَّركيب المستخدم ؛ ولهذا كانت النماذج ذات الشّعريّة والجماليّة التي تجذب المتلقِّي مندهشاً ومحلِّلاً محدودة قياساً إلى عدد التَّراكيب العاديَّة ، أو الباهتة التي لم تحظ من المبدع بالعناية والاهتمام ؛ ما يبيح لنا الذهاب الى أنّ الظاهرة الأسلوبيّة إذا بالغ الشَّاعر في إتيانها فإنها قد تتحوّل إلى قيمةٍ أسلوبيَّةٍ تضعف من التَّركيب الذي تضمّنها ، ولا سيّما في غياب ما يدعّم ويعزز الأسلوب السّائد ، ويقوّي من حضوره مثل الصُّورة الشّعريّة والاختيارات اللفظيّة ، ، وهذا من شأنه بثّ الرّتابة ، وإضعاف عنصر التّشويق والترقّب لما سيأتي به النّصّ من عناصر جماليّة تحلّق بمخيّلة المتلقّي ، . وقد لعبت الصّورة الشّعرية دورا في تعميق الدّلالة الشّرطيّة المنزاحة حين تآزرت معها .

اعتور بعض نماذج الانزياح الكليّ الضعفُ وخفوتُ شعريَّتها . وقد ظهر هذا الضَّعف جليّاً حين أجرينا موازنة بين النَّماذج المنزاحة ، والتي جاءت على الأصل ضمن الغرض الشّعريّ الواحد مثل المدح فانمازت النّماذج التي سارت على أصل التَّركيب الشّرطيّ ، أو التي تأسّست على الصُّورة الشّعريّة .

لوحظ في بعض النّماذج الشّعريّة أن الشَّاعر وجّه عنايته لجملة فعل جواب الشَّرط المنزاحة ؛ كونها تحمل بؤرة الدّلالة المدحيّة مثلاً . في حين أنّ جملة جواب الشَّرط بدت ضعيفة التَّركيب وباهتة الدّلالة ، ولا تتميّز إلا بموافقتها قافية القصيدة ؛ مما جعل تأخيرها

مطلباً شعريّاً إعلاء من شعريَّة البيت، وتقديماً لمركزيّة الدّلالة. وكان للغرض الشّعريّ دور بارز في شعريَّة انزياحات الشَّاعر؛ فهو قد أبدع في النَّماذج التي تحضر فيها ميّ التي ارتبط بها الشَّاعر، وكان حضورها لافتاً في شعره.

كشفت الدِّراسة أن الشَّاعر أجاد وأبدع في استثمار الانزياح الشّرطيّ الجزئيّ، أو ما سمّيناه الاعتراضيّ؛ إذ أتاح له تجزئة عناصر الجملة الشّعريّة بمدلولها الشّرطيّ الظّرفيّ، وتحفيز المتلقِّي على ملاحقة الحمولات الدّلاليّة رابطاً عرى البيت حريصاً على إعادة ترتيبه باستمتاع واندماج، وهذا عزّز من شعريَّة النّماذج المحلّلة وارتقى بها.

ولكن يبقى الإبداع حالةً عصيَّةً تتأبَّى على أن يقال فيها فصْل الخطاب، ولعلَّ في هذا العصيان يكمن سرُّ بقائها واستمرارها منتظِرةً ومتحدِّيةً فكراً أو فكرةً نقديَّةً تجوس في عوالمها تسبر غورها، وتضيء بعضاً من بوح النَّصِّ وسرّه.

الهوامش والمراجع

(*) أُنجز البحث خلال إجازة التفرّغ للعام الجامعيّ 2017/ 2018.

(1) هديب، فريال، الشريدة، محمد: الانزياح التَّركيبي في شعر ذي الرُّمَّة بين النمطية والوظيفية (الجملة الفعلية أنموذجاً)، **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، جامعة الكويت، الرسالة، 482، الحولية، 38، 2017، (البحث كلّه). وانظر: أبو المكارم، علي: **الجملة الفعلية**، ط1، القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، 2007، ص100–90، حمادي، ربيعة: **مسألة الرتبة في الجملة العربية**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2005، 87 –111، السامرائي، فاضل: **الجملة العربية والمعنى(تأليفها وأقسامها)**،ط2، عمان، دار الفكر، 2007، 37 – 55.

(2) ذو الرُّمَّة، غيلان بن نهيس: **الدِّيوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، 1993، ص19.

(3) بن يحيى، محمد: **السمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعريّ**، ط1، إربد، عالم الكتب الحديث، 2011، ص36.

(4) بشير، ياوريريت: مستويات وآليات التحليل الأسلوبيّ للنص الشّعريّ، **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية**، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد(5)، 2009، وانظر: راجح، سامية: نظرية التحليل الأسلوبيّ للنص الشّعريّ (مفاتيح ومداخل أساسية) **مجلة الأثر**، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، عدد13، 2012.

(5) الموسى، خليل: **مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة**، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 1981.
(6) الدِّيوان، ص44.
(7) الدِّيوان، ص398.
(8) الدِّيوان، ص388.
(9) الدِّيوان، ص120
(10) الدِّيوان، ص468.
(11) الدِّيوان، 459 – 460.
(12) الدِّيوان، ص25.
(13) الدِّيوان، ص292.
(14) الدِّيوان، ص354.
(15) الدِّيوان، ص469.
(16) الدِّيوان، ص455.
(17) الدِّيوان، ص46.
(18) الدِّيوان، ص231.
(19) الدِّيوان، ص292.
(20) الدِّيوان، ص163.
(21) الدِّيوان، ص67.
(22) الدِّيوان، ص30.
(23) الدِّيوان، ص451.
(24) الدِّيوان، ص469.
(25) الدِّيوان، ص492.
(26) الدِّيوان، ص493.
(27) الدِّيوان، ص491.
(28) الدِّيوان، ص65.
(29) الدِّيوان، ص202.
(30) الدِّيوان، ص365.
(31) الدِّيوان، ص447.
(32) الدِّيوان، ص529.
(33) الدِّيوان، ص614.
(34) الدِّيوان، ص529.
(35) الدِّيوان، ص535.

(36) انظر: عبد العزيز علي صالح: **الشَّرط في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1976. زروقي، أبو بكر: دلالات الارتباط في أسلوب الشَّرط (دراسة في صحيح البخاري)، **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية** جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، عدد(6) 2010، إبراهيم لبيب وهند خير بيك: الجملة الشّرطيّة في شعر ابن الدمينة، **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد(32) عدد(1) 2010، المشهداني، شيماء: أسلوب الشَّرط في معلقة زهير بن أبي سلمى، **مجلة آداب الفراهيدي**، جامعة تكريت، عدد(12) 2012 .

(37) إستيتية، سمير شريف: **الشَّرط والاستفهام في الأساليب العربية**، المكتبة اللغوية، 2000، 72 – 85.

(38) الدريدي، سامية: **الحجاج في الشِّعر العربي من الجاهلية إلى القرن الثّاني الهجري (بنيته وأساليبه)**، ط(1)، الأردن: عالم الكتب الحديث، 335 – 336. وانظر، كروم، أحمد: أدوار الاقتضاء وأغراضه الحجاجية في بناء الخطاب، ضمن كتاب(**الحجاج مفهومه ومجالاته**) ط1، إربد، عالم الكتب الحديث، 2010، 139/ 1

(39) خليف، يوسف: **ذو الرُّمَّة شاعر الحب والصحراء**، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1990 الهدروسي، أحمد محمد: **ملامح أسلوبية في شعر ذي الرُّمَّة**، رسالة ماجستير، الأردن: جامعة اليرموك، 2011، ياسمين أحمد علي، دراسة شعر ذي الرُّمَّة وفق المناهج النقدية الحديثة، **مجلة الأستاذ**، عدد: 19، سنة 2010، فايز صبحي عبد السلام تركي: تعانق البناء النحوي مع القافية في بائية ذي الرُّمَّة ودلالته في النص، الكويت: **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، الحولية 35 الرسالة 418، 2014

(40) حساني، أحمد: **دراسات في اللسانيات التطبيقية**، الجزائر: دار المطبوعات الجامعية، 2009، ص55.

(41) الدِّيوان، ص233.

(42) الدِّيوان، ص520.

(43) الدِّيوان، ص363.

(44) الدِّيوان، ص320.

(45) الانزياح التَّركيبي في شعر ذي الرُّمَّة بين النمطية والوظيفية (الجملة الفعلية أنموذجاً). وانظر: أبو المكارم، علي: **الجملة الفعلية**: ط1، القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، 2007، ص100–90، حمادي، ربيعة: **مسألة الرتبة في الجملة العربية**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2005، ص87 –111، السامرائي، فاضل: **الجملة العربية والمعنى(تأليفها وأقسامها)**، ط2: عمان، دار الفكر، 2007، 37 – 55.

(46) الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط5، القاهرة: مكتبة الخانجي، 2004، ص146. زروقي، عبد القادر: الإستراتيجية الحجاجية لبلاغة الصمت (قراءة في حجاجية الحذف في القرآن الكريم)، **مجلة فصل الخطاب**، جامعة ابن خلدون، الجزائر، مجلد2، عدد7. نور الهدى: **بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة (مبحث في الإيجاز والإطناب)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، 35 –36.

(47) الدِّيوان، 403 – 404.

(48) الكدالي، عبدالله: **تداولية المقام(بحث في الشروط المقامية في التراث النقدي العربي)**، ط1، إربد، عالم الكتب الحديث، 2017، ص111 .

(49) الدِّيوان، 455 – 456.

(50) الدِّيوان، ص214.

(51) الدِّيوان، ص377.

(52) الدِّيوان، ص57.

(53) الدِّيوان، ص250.

(54) الدِّيوان، ص417.

(55) الدِّيوان، ص318.

(56) الدِّيوان، ص461.

(57) الدِّيوان، ص26.

(58) الدِّيوان، ص276.

(59) الدِّيوان، ص350.

(60) الدِّيوان، 57 – 58.

(61) الدِّيوان، ص33.

(62) الدِّيوان، ص93 .

(63) الدِّيوان، ص288.

(64) انظر: الحمصي، محمد طاهر: **من نحو المباني إلى نحو المعاني**، ط1، دمشق: دار سعد الدين، 2003، البب ،إبراهيم وخير بيك،هند: الجملة الاعتراضية في شعر ابن الدّمينة، **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 32 عدد1، 2010 . بري، حواس: وظائف الاعتراض وأساليبه في نماذج وصور لعبد اللطيف الشويرف، **مجلة الأثر**، الجزائر، عدد 5 مارس 2002. حيدر ناجي، الجملة المعترضة دراسة وتحليل، **مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية**، كركوك، المجلد7، العدد1، 2012. دحمون، كاهنة: الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي، **مجلة الخطاب**، الجزائر، عدد2، 2007. الفرجاني، مخزوم علي: الجملة الاعتراضية في سورة (ص) بين الموقع والدلالة، **مجلة الجامعة الإسلامية**، العدد 26 سنة 1.

(65) الدِّيوان، ص271.

(66) الدِّيوان، ص456.

(67) العواودة، نور الدين عبد الجليل: الوظائف التَّركيبية للجملة المعترضة بين لفظين منفردين في القرآن الكريم (تحليل لساني)، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، عمان، عدد92، 2017، ص 262.

(68) الدِّيوان، ص353.

(69) الدِّيوان، ص262.

(70) الدِّيوان، 140 – 141.

(71) الدِّيوان، 266 – 267.

(72) ناظم، حسن: **مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003، ص178.

(73) الدِّيوان، ص414.

(74) الدِّيوان، ص454.

(75) الدِّيوان، ص330.

(76) الدِّيوان، ص430.

(77) المبخوت، شكري: **إنشاء النفي وشروطه النحوية والدلالية**، ط1، تونس: مركز النشر الجامعي، جامعة منوبة، 2006.

(78) الدِّيوان، ص614.

(79) الدِّيوان، ص627.

(80) الدِّيوان، ص627.

(81) الدِّيوان، ص501.

(82) الدِّيوان، ص84.

(83) الدِّيوان، ص69.

(84) الدِّيوان، ص217.

(85) الدِّيوان، ص396.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ḥdīb fryāl, ʾlšriyydht mḥmd: ʾlʾnzyāh ʾltrkībī fī šʿr ḏī ʾlrmht byn ʾlnmţiyyht walwẓīfiyyht (ʾlǧmlht ʾlfʿliyyht ʾnmūǧā). **ḥwlyāt ʾlʾādāb walʿlūm ʾlʾǧtmāʿiyyht**, ǧāmʿht ʾlkwīt, ʾlrsālht, 482, ʾlḥwliyyht, 38, 2017.

(2) ʾbū ʾlmkārm,ʿlī : **ʾlǧmlht ʾlfʿliyyht**, ţ1, ʾlqāhrht, mʾssht ʾlmḥtār llnšr w ʾltwzīʿ, 2007.

(3) ḥmādī, rbīʿht : **msʾlht ʾlrtbht fī ʾlǧmlht ʾlʾrbiyyht,** rsālht māǧstīr, ǧāmʿh mḥmd ḫyḍr bskrht, ʾlǧzāʾr, 2005.

(4) ʾlsāmrāʾī, fāḍl : **ʾlǧmlht ʾlʾrbiyyht wʾlmʿnā**, ţ1, byrūt, dār ʾbn hzm, 2000.

(5) ḏū ʾlrmht, ġīlān bn nhīs : **ʾldīwān**, šrḥ ʾlḥţīb ʾltbrīzī, tḥqīq : mǧīd trād, dār ʾlktāb ʾlārbī, 1993.

(6) ʾbn yhyā, mḥmd :**ʾlsmāt ʾlʾslūbiyyht fī ʾlḫtāb ʾlšʿ rī**, ţ1, ʾrbd, ʾālm ʾlktb ʾlḥdīṯ , 2011.

(7) Bšīr, yāwrīrīt : mstwyāt wʾālyāt ʾltḥlīl ʾlslūbī llnṣ ʾlšʿ rī, **mğlht kliyyht ʾlʾdāb wʾlʿ lūm ʾlʾ nsāniyyht wlʾ ğtmāiyyht,** ğāmʿ ht mḥmd ḫīḍr, bskrht, ʾlğzā ʾ r, ʾlʿ dd (5), 2009.

(8) rāğḥ, sāmiyyht, nẓraiyyht ʾltḥlīl ʾlʾ slūwbiyyht llnṣ ʾlšʿ rī (mfātīḥ wmdāḫl ʾsāsiyyht) **mğlh ʾlʾṯr**, ğāmʿ ht qāṣdī mrbāḥ, ʾlğzāʾr, ʾdd (13) , 2012.

(9) ʾlmūsā, ḫlīl : **mfhūm ʾlwḥdht fī ʾlqṣīdht ʾlʾrbiyyht ʾlḥdīṯht**, rsālht māğstīr ğāmʿ ht dmšq, 1981.

(10) ʾbd ʾlʾzīz ʾlī sālh , **ʾlšrţ fī ʾlqrʾān ʾlkrīm**, rsālht māğstīr ,ḥāmʿ ht ʾlqāhrht, 1976.

(11) Zrūqī, ʾbū bkr : dlālāt ʾlʾrtbāţ fī ʾslūb ʾlšrţ (drāsht fī sḥīḥ ʾlbḫārī), **mğlht kliyyht ʾlʾdāb wʾlʿ lūwm ʾlʾ nsāniyyht wlʾ āğtmāiyyht,** ğāmʿ ht mḥmd ḫīḍr, bskrht, alğzā ʾ r, ʾlʿ dd (6), 2010.

(12) ʾbrāhīm lbīb whnd ḫīr bīk : ʾlğmlht ʾlšrtiyyht fī šʿ r ʾbn ʾldmīnht, **mğlht ğāmʿ ht tšrīn llbḥūṯ wldrāsāt ʾlʾlmiyyht,** slslht ʾlʾāḍāb wlʿ lūwm ʾlʾ nsāniyyht, mğld (32), ʾdd (1) 2010.

(13) ʾlmšhdānī , šaymāʾ : ʾslūb ʾlšrţ fī mʿ lqht zhīr bn ʾbī slmā, **mğlht ʾādāb alfrāhīdī ,** ğām ʿ ht ktrīt, ʾdd (12) 2012.

(14) ʾstītiyy, smīr šrīf : **alšrţ wʾlstfhām fī ʾlʾsālīb ʾlʾrbiyy,** ʾlmktbht ʾllġwiyyht 2000, ṣ 72 – 85.

(15) ʾldrīdī , sāmiyyht : **ʾlhğāğ fī ʾlšʾr ʾlʾrbī mn ʾlğāhliyyht ʾlā ʾlqrn ʾlṯānī ʾlhğrī (bnyth w ʾsālībh).**ţ (1), ʾālm ʾlktb ʾlhdīṯ , ʾlʾrdn.

(16) Krūm, ʾhmd : ʾdwār ʾlʾqtḍāʾ w ʾġrāḍh ʾlḥğāğiyyht fī bnāʾ wʾġrāḍh ʾlḥğāğiyyht fī bnāʾ ʾlḫţāb, ḍmn ktāb **(ʾlḥğāğ mfhuwwmh w mğālāth)** ţ (1), ʾrbd, ʿ ālm ʾlktb ʾlḥdīṯ , 2010.

(17) ḫlīf, yūwsf : **ḏūw ʾlrmht šå r ʾlḥb wʾlṣhrāʾ ,** mktbht ġrīb llţbāʿ ht wʾlnšr wʾltwzīʿ , 1990.

(18) ʾlhdruwwsī , ʾḥmd mḥmd : **mlāmh ʾsluwwbiyyht fī šʿ rdī ʾlrmht,** rsālht māğstīr, ğāmʿ ht ʾlyrmuwwk, ʾlʾrdn, 2011.

(19) yāsmīn, ʾḥmd, ʾlī , drāsht šʿ r ḏī ʾlrmht wfq ʾlmnāhğ ʾlnqdiyyht ʾlhdīṯht, **mğlht ʾlʾstāḏ,** ʾdd (19), snht 2010.

(20) fāyz sbḥī ʾbd ʾlslām trkī : tʾānq ʾlbnāʾ ʾlnḥwī mʿ ʾlqāfiyyht fī bāʾiyyht ḏī ʾlrmht wdlālth fī ʾlnṣ , **hwliyyāt ʾlʾādāb wl̀luwwm ʾlğtmå iyyht,** ʾlkwīt, ʾlḥwliyyht 35 ʾlrsālht 418, 2014.

(21) ḥsānī, ʾḥmd : **drāsāt fī ʾllsānyāt ʾlţţbīqiyyht,** ʾlğzāʾr, dār ʾlmţbuwʿ āt ʾlğāmiyyht, 2009, ṣ (55).

(22) ʾbuww ʾlmkārm,ʿ lī : **ʾlğmlht ʾlfʿ liyyht,** ţ (1), mʾssht ʾlmḫtār llnšr wltwzīʿ , 2007.

(23) ḥmādī, rbʿ ht : **msʾlht ʾlrtabht fī alğmlht ʾlʿ rbiyyht**, rsālht māğstīr, ğāmʿ ht mḥmd ḫīdār bskrht, ʾlğzāʾr, 2005.

(24) alsāmrāʾy, fāḍl : **alğmlh alʾrbyh w alḿnā**, ţ1, byruwwt, dār ībn hzm, 2000.

(25) ʾlğrğānī, ʾbd ʾlqāhr : **dlāʾl ʾlʾ ğāz,** thqīq : mḥmūd mḥmd šākr, ţ 5, ʾlqāhrht mktbht ʾlḫānğī, 2004.

(26) Zrūqy, ʾbd ʾlqādr : ʾlʾstrātīğiyyht ʾlḥğāğiyyht lblāġht ʾlṣmt (qrāʾht fī ḥğāğiyyht ʾlhḏf fī ʾlqrʾān ʾlkrīm). **Mğlht fṣl ʾlḫtāb,** ğāṁht ʾbn ḫldūn, ʾlğzāʾr, mğld 2, ʾdd 7.

(27) Nūr ʾlhdā : **blāġht ʾlwfrht w blāġht ʾlndrth (mbḥṯ fī ʾlʾiyyğāz wlʾṯnāb)**, ṯ1, byrūt, ʾlmʾssht ʾlʿ rbiyyht lldrāsāt wlnšr, 2002.

(28) ʾlkdālī, ʾbdlh : **tdāwliyyht ʾlmqām (bḥṯ fī ʾlšrūt ʾlmqāmiyyht fī ʾltrāṯ ʾlnqdī ʾlʿ rbī),** ṯ1, ʾrbd,ʿ ālm ʾlktb ʾlktb ʾlḥdīṯ , 2017, ṣ 111.

(29) ʾlḥmṣī, mḥmd ṯāhr : **mn nḥw ʾlmbānī ʾlā nḥw ʾlmʿ ānī,** ṯ1, dmšq, dār sʿ d ʾldīn, 2003.

(30) ʾbrāhīm lbīb w hnd ḫīr byk : alğmlh ʾlʾʿ trādiyyht fī šʿ r ʾbn aldmīnht, **mğlht ğāmʿ ht tšrīn llbḥūṯ w aldrāsāt alʾlmiyy,** slslht alʾādāb walʿ luwwm alʾ nsāniyy, mğld (32), ʾdd (1) 2010.

(31) Brī, ḥwās : wẓāʾf ʾlʾʿ trād wʾsālībh fī nmādğ wṣwr lʿ bd ʾllṭīf ʾlšwīrf, **mğlht ʾlʾṭr,** ʾlğzāʾr, ʾdd 5 mārs 2002.

(32) ḥydr nāğī, ʾlğmlht ʾlmʿ trḍht drāsht wtḥlīl, **mğlht ğāmʾht krkūk lldrāsāt ʾlʾnsāniyyht,** krkūk, ʾlmğld 7, ʾlʿ dd 1, 2012.

(33) dḥmūn, kāḥnht : ʾlwẓāʾf ʾltdāwliyyht alğmlh ʾlʾʿ trādiyyht fī ʾlḫtāb ʾlʾdbī, **mğlht ʾlḫtāb,** ʾlğzāʾr, ʿ dd 2, 2007.

(34) ʾlfrğānī, mḫzūm ʾlī : alğmlh ʾlʾʿ trādiyyht fī ṣūrht (ṣ) byn ʾlmwqʿ wldlālht, **mğlht ʾlğāmʿ ht ʾlʾslāmiyyht,** ʾlʿ dd 26 snht 1.

(35) ʾlf wāwdht, nūr ʾldīn ʾbd ʾlğlīl : ʾlwẓāʾf ʾltrkībiyyht llğmlht ʾlmʿ trdht byn lfẓyn mnfryn fī ʾlqrʾān ʾlkrīm (thlīl lsānī). **Mğlht mğmʿ ʾllght ʾlʿ rbiyyht ʾlʾrdnī,** ʾmān,ʿ dd 92**,** 2017, ṣ : 262.

(36) nāẓm, hsn, **mfāhīm ʾlšʿ riyyht (drāsht mqārnht fī ʾlʾṣūl wlmnhğ)**, ṯ 1, byrūt, ʾlmʾssht ʾlʿ rbiyyht lldrāsāt wlnšr, 2003.

(37) ʾlmbḫūt, škrī : **ʾnšāʾ ʾlnfī wšrūṯht ʾlnḥiyyht wldlāliyyht**, ṯ 1, tūns, mrkz ʾlnšr ʾlğāmʿ ī, ğāmʿ ht mnūbht, 2006.