

The Relationship Between Rhyme and Syntactic Deviation in the Diwan "Saqt al-Zand" and Its Impact on Meaning

Yasser Waled Mannoun*

Abstract

This study examines the effect of rhyme on shaping certain phenomena of structural deviation, such as inversion, ellipsis, and substituting explicit forms with implicit ones. It explores the relationship between these structural deviations and rhyme, as well as their active role at the end of verses or in relation to their endings. The study focuses on stylistics, aiming to analyze style and its effects, noting how it varies from one poet to another by tracking phenomena that deviate from standard norms, this is because language in creative discourse differs from language in ordinary discourse. While language in ordinary discourse adheres to a conventional linguistic framework to convey a practical communicative meaning, language in creative discourse seeks to transcend this conventional aspect to achieve an artistic purpose as much as it serves as a means of conveying meaning.

The research addresses the problem of the extent to which rhyme is related to structural deviation, the reciprocal relationship between the two, and their impact on meaning. It investigates how this manifests in Abu Al-Ala Al-Maarri's Saqqat Al-Zand. The study concludes that achieving rhyme often necessitates structural deviation, which is chosen because it aligns with the meaning the poet seeks to convey. This choice is deliberately designed to integrate with rhyme, enhancing its refinement, effectiveness, and stylistic beauty—a harmony that would not emerge without the structural deviation employed in rhyme.

The research also finds that grammatical structures possess flexibility, enabling poets to meet the dual demands of semantics and rhyme constraints. The study adopts a descriptive methodology to trace and analyze these issues, revealing the poet's intent behind using structural deviation in rhyme. It recommends further attention to stylistic phenomena that creators employ to express their ideas and creative experiences.

Keywords: rhyme, syntactic deviation, meaning, style, grammar.

* Academic, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Latakia University, Syria. yassermannoun90@gmail.com

Submitted: 3/2/2025, **Revised:** 7/5/2025, **Accepted:** 15/5/2025.

To cite: p.131

علاقة القافية بالعدول التركيبي في ديوان (سقط الزند) وأثر ذلك في المعنى

ياسر وليد منون*

الملخص

يُشغل هذا البحث على أثر القافية في تشكيل بعض ظواهر العدول التركيبي من نحو التقديم والتأخير والحذف، ووضع الظاهر موضع المضمّر، وعلاقة تلك الظواهر العدولية التركيبية بالقافية، وبيان أثرها الفعّال في نهاية الأبيات أو ما له علاقة بنهايتها، وهذه الدراسة تنصبّ في بوتقة الأسلوبية التي تهدف إلى دراسة الأسلوب وبيان أثره واختلافه من شاعر إلى آخر، من خلال ملاحقة الظواهر الخارجة عن الأصل، وما ذلك إلا لأنّ اللغة في الخطاب الإبداعي تختلف عن اللغة في الخطاب العادي، ففي حين تلتزم اللغة في الخطاب العادي بالجانب اللغوي المتواضع عليه لأداء معنى تواصلية نفعي تُحاول اللغة في الخطاب الإبداعي أن تتجاوز ذلك الجانب الوضعي لتحقيق غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدّي معنى.

ومن هنا تكمن إشكالية البحث في مدى علاقة القافية بالعدول التركيبي، وعلاقة العدول التركيبي بالقافية، وأثر ذلك في المعنى، وكيفية تجسيد ذلك عند أبي العلاء المعريّ في ديوان (سقط الزند)، وقد وصل هذا البحث إلى أن تحقيق القافية يدعو إلى العدول التركيبي، وأن العدول التركيبي يقع الاختيار عليه؛ لأنّه الأنسب للمعنى الذي أراد الشاعر أن يُعبّر عنه، وهذا الاختيار قصّد الشاعر إلى إيقاعه في القافية، لتكتسب تجويداً وتهذيباً وتأثيراً ما كان ذلك كله ليظهر لولا وقوع العدول التركيبي في القافية، كما وصل البحث إلى أن النظام النحوي يتسم بالمرونة التي تساعد الشاعر على الاستجابة لمُتطلبات الدلالة من جهة وقيود القافية من جهة أخرى.

وقد اتّبع البحث المنهج الوصفي القائم على تتبع تلك المسائل وتحليلها وبيان مقصد الشاعر من وراء استخدام العدول التركيبي في القافية، ويوصي البحث بالاعتناء بالظواهر الأسلوبية التي يستخدمها المبدع للتعبير عن مكنوناته وتجربته الإبداعية.

الكلمات المفتاحية: القافية، العدول التركيبي، المعنى، الأسلوب، النحو.

* أكاديمي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة اللاذقية، سورية.

yassermannoun90@gmail.com

المقدمة

يُشكّل الشعرُ أساسَ التجربة الإبداعية التي يعيشها المبدع في حياته، وهذه التجربة الإبداعية تعود في الغالب إلى عنصرين مهمين، يَتميّز بهما الشعر، وهما التشكيل النحويّ الإبداعيّ والجانب الموسيقيّ؛ ولذلك جاء تعريف الشعر بأنّه القول الموزون المقفّ، وإذا كان ذلك كذلك فقد اتّجه الدارسون إلى بيان الجانب الموسيقيّ، ففصّلوا في بيان القافية وأنواعها، والبحور وأقسامها، وحرّف الروي وحالاته، وعَمِلُوا على إيجاد التلاؤم الدقيق بين تلك العناصر الموسيقية وما تنطوي عليه القصيدة من موضوعات ومعاني وحالات شعورية، وأبرزوا أهميّة تلك العناصر في الإيقاع الموسيقيّ عندما رأوا أنّ المبدع يعتمد عليها اعتماداً كبيراً في بناء نصّ شعريّ متماسك مترابط.

في حين اهتمّ دارسون آخرون بالشعر من مُنطلق كونه بنيةً لغويةً يقوم التشكيل النحويّ بإنتاجها، فَعَمِلُوا على دراسة العناصر اللغوية التي تدخل في عملية التشكيل النحويّ للشعر، وأدركوا أهميّة توظيف العناصر النحوية في بناء الشعر، ورأوا أنّ لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، ففي حين تلتزم اللغة في النثر بالجانب اللغويّ المتواضع عليه لأداء معنى تواصلٍي نفعيّ تُحاول اللغة في الشعر أن تتجاوز ذلك الجانب الوضعي لتحقيق غاية فنيةً بقدر ما هي وسيلةٌ تؤدي معنى، وهذا ما يقترب من مُصطلح العدول.

وقد قلّت الدراسات التي تُبين علاقة القافية بالتشكيل النحويّ وأثرهما المتبادل وعلاقتهما بالمعنى وعلاقة المعنى بتشكيل كلّ منهما، وهذا القليل أيضاً اقتصر على بيان أهميّة التقديم والتأخير في تشكيل القافية دون أن يتعداه إلى غيره من الظواهر العدولية، ويُشير البحث هنا إلى أنّ الشاعر المُجيد يعتني ببناء قافيته، ويعمل على تجويدها وذلك بتعمّده اختيار أسلوب بعينه يحتم به قافيةً بيته ليضمّنه معناه المراد الذي يريد أن ينقله إلى مُتلقيّه من جهة، وليعمل من خلاله على تنبيه ذلك المُتلقيّ ولفت انتباهه والتأثير فيه، وهذه الدراسة تدخل ضمن الدراسة الأسلوبية التي تعمل على دراسة الأسلوب وبيان أثره واختلافه من شاعر إلى آخر، من خلال ملاحقة الظواهر الخارجة عن الأصل، وهو ما يُظهر مدى الإبداع النحويّ الذي تحتويه اللغة بشكل عامّ ولغة الشعر بشكل خاصّ، كما يوضّح مدى التأثير والتأثير بين التشكيل النحويّ والقافية وما يمكن أن ينعكس على المعنى المُراد من جهة، وما يمكن أن يكون عامل تأثير في المُتلقي من جهة ثانية.

أهمية البحث وأهدافه

يرمي هذا البحث إلى بيان تجليات العلاقة بين القافية والعدول التركيبيّ وبيان مظاهر تلك العلاقة في إطار أثر القافية في استخدام الأسلوب العدوليّ لتحقيق استقامتها وصحتها، وأثر الأساليب العدوليّة في تجويد القافية وتهذيبها، وما نتج عن تلك العلاقة من معنى أراد الشاعر أن يُعبّر عنه، مُحاولاً تجلية مفهوم القافية، والوقوف عند أهميّتها وعلاقتها بالمعنى من جهة الجانبين الإيقاعيّ والتركيبيّ، مُتطرّفاً بعد ذلك إلى بيان مفهوم العدول لغة واصطلاحاً، وبيان أنواعه، والوقوف عند تجلياته في الدرس العربيّ القديم والدرس اللغويّ الحديث، مُشيراً إلى علاقة القافية بالتقديم والتأخير، ثُمَّ بالحذف، ثُمَّ بوضع الظاهر موضع المُضمر وما نتج عن ذلك من معانٍ ودلالات.

منهجية البحث

سيُتبّع هذا البحث المنهج الوصفيّ الذي يُتيح تتبّع علاقة القافية بالعدول التركيبيّ وعلاقة ذلك بالمعنى، مُحاولاً الاستدلال على ذلك من خلال الشواهد الشعريّة المُنتقاة من ديوان (سقط الزند) لأبي العلاء المعريّ وتحليلها تحليلاً أسلوبياً يُظهر أثر القافية في اختيار الأسلوب العدوليّ التركيبيّ، وأثر العدول التركيبيّ في تجويد القافية، وعلاقة ذلك كلّ بالمعنى.

معنى القافية

يُمكن الإشارة إلى أنّ القافية في الاصطلاح "هي المقاطع الصوّتيّة التي تكون في أواخر أبيات القصيدة"⁽¹⁾، وهي "علم بأصول يُعرَفُ به أحوال أواخر الأبيات الشعريّة من حركة، ولزوم وجواز، وفصيح وقبيح، ونحوها، وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف التي ينتهي بها كلّ بيت"⁽²⁾، وهذا يعني أنّ القافية هي اسم لمجموعة الحروف والحركات المُلتزمة في نهاية البيت الشعريّ وهي كمّيّة صوتيّة يجب أن تتكرّر في آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة، وقد تختلف هذه الكمّيّة من قصيدة إلى أخرى، ولكنها لا بدّ أن تتّفق في القصيدة الواحدة⁽³⁾.

القافية وعلاقتها بالإيقاع والتركيب النحوي وعلاقة ذلك بالمعنى

لَمَّا عُرِّفَ الشَّعْرُ بِأَنَّهُ قولٌ موزونٌ مُقَفًى دلَّ هذا على ضرورة الوقوف عند العنصر الموسيقي للشعر، وأدرك الدارسون أنَّ القافية عنصرٌ مُهمٌّ من عناصر الإيقاع الموسيقي الذي يَمِيزُ لغة الشعر من لغة النثر، لكونها تردادًا لحروف وحركات وسكنات في آخر البيت، ولكنهم عَمِلُوا على ربط ذلك النغم الموسيقي بموضوع القصيدة والحالات الشعورية التي تنتاب الشاعر في أثناء الإبداع، فقد أشار ابن قُتَيْبَة إلى ائْتِلاف المعنى مع القافية⁽⁴⁾، وهو بذلك يُؤكِّد ضرورة ربط القافية بمعنى البيت وعدم الاكتفاء بالجانب الموسيقي، فالقافية بوصفها تردادًا ذات قيمة تعبيرية فاعلة ولا بدَّ من تلمُّس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإحياءاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية من دون عزلها عن السياق الواردة فيه، وبذلك تكون القافية سِمَةً موسيقية تميز شاعرًا من آخر، فلكل شاعر سماته الموسيقية التي يَتَّصِفُ بها نَسْغُهُ الموسيقي وتشكيلاته الإيقاعية التي يُبدع من خلالها أشعاره، فالشاعر قد يميل إلى أوزانٍ دون أخرى، وقد يُفضِّل أنواعًا من الرُوي على غيرها.

فقد وجد يوسف اليوسف أنَّ وزن (أَفْعَل) الذي يدلُّ على التفضيل قد احتلَّ في لامية الشنفرى عشرين قافية من أصل ثمانٍ وستين، ورأى أنَّ هذا الوزن جاء تعبيرًا عن موقفه القاطع الذي اتَّخذه إزاء مُجتمعِهِ؛ وذلك بالانسلاخ عنه وباستبدال واحدٍ آخر أكثر ملاءمةً به، فلفظة (أَمِيل) في قوله (فَأَنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُمْ لَا مِيلَ) أدَّتْ وظيفتها بصورة أكثر فعالية ممَّا لو كانت (مَيَال)؛ لأنَّ الأخيرة إن دَلَّتْ على الانحياز فإنَّها لا تدلُّ على المُفاضلة والاستعداد للبتر اللذين انطوت عليهما الأولى⁽⁵⁾.

وقد رأى محمد التويهي أنَّ زهير بن أبي سلمى قد أحسن في القصيدة التي وصف بها السَّانية⁽⁶⁾ اختيارَ رويِّ القاف لِتشابهِه نطقَ هذا الحرف الذي يملأ الفم حين يجري من الحلق بالصوت الذي ينجم عن امتلاء الحلق بالماء، وقد جاء تواليها ليحاكي حركات المياه الكثيرة، وذلك بين تَفْهُقِ الدُّلو بها ونَدْفُقِها في الجدول وإفْعَامِها للحياض ونَدْفُقِها عبرَ جوانب البُستان البعيدة⁽⁷⁾.

ولا تقف أهميَّة القافية عند مجرد كونها عنصرًا موسيقيًا يُناسِبُ دلالةً إيحائيةً أرادها الشاعر، بل تعدَّتْ أهميَّتها إلى كونها عنصرًا جوهريًا في بناء التركيب الشعري، فوجود

القافية في نهاية البيت لا يعني استقلالها أو انفصالها عما سبقها من الكلمات، فهي تدخل مع ما قبلها في علاقات نحوية، ولما كانت تدخل مع ما قبلها من الكلمات في علاقات نحوية كانت بطبيعة الحال جزءاً من ذلك النظام النحوي، وعليها أن تنسجم مع بقية الكلمات للتعبير عما أراد الشاعر من معنى، وبذلك تكون لها سلطة في البناء النحوي للشعر، وعلى الشاعر أن يستجيب لمطلّباتها النحوية والإيقاعية والدلالية⁽⁸⁾، وهنا يتميز الشاعر في الصياغة بحيث يخفى أثر التطابق في التنظيم الإيقاعي والدلالي والنحوي، لكون القافية في البيت آخر جزء بنيوي له خاصية وأسلوب صياغي منسجم مع البيت في التركيب والإيقاع والدلالة، ومن هنا قيل: "أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر"⁽⁹⁾، والشاعر المطبوع "من سمح بالشعر واقتدر على القوافي"⁽¹⁰⁾، وعلى القافية أن تأتي "ممكّنة في مكانها، مستقرة في قرارها، مطمّنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلّقة معناها بمعنى البيت كلّ تعلّقاً تامّاً بحيث لو طُرِحَ من البيت اختلّ معناه واضطرب مفهومه"⁽¹¹⁾، وتمكّن القافية في مكانها يعود إلى تمكّن الشاعر وصحة طبعه، ففيها يشتدّ مجال الاختيار ضيقاً، وفيها يتداخل ما يقتضيه الوزن الشعريّ تداخلاً متشابكاً مع ما يتطلبه التوازن المقطعيّ والاتفاق في المجال النحويّ الدلاليّ.

وتعدّ دراسة محمد حماسة عبد اللطيف من أفضل الدراسات التي أشارت إلى علاقة القافية بالتركيب وتحكمها به ومرونة النظام النحوي في الإيفاء بمطلّباتها وعلاقة ذلك كلّ بالمعنى، فقد بين أن التقديم والتأخير من الإمكانات النحوية التي يقدّمها النظام اللغوي في تفاعله مع النسيج الشعريّ، وأشار إلى احتياج حركة الروي إلى نوع من الوظائف الخاصة التي تشغلها الكلمة الواردة في القافية، وتأثير هذه الحركة في بناء الجملة في البيت كلّ⁽¹²⁾، وظهر ذلك جليّاً في وقوفه عند بيت الأعشى⁽¹³⁾:

عَلَّقْتُهَا عَرَضًا، وَعَلَّقْتُ رَجُلًا غَيْرِي، وَعَلَّقْتُ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ

ناقش محمد حماسة عبد اللطيف التقديم الحاصل في نهاية البيت بعد أن ذكر أن النحاة يستشهدون به على تصحيح الوزن، ورأى أن ذلك لا يمنع أن يكون من ورائه معنى آخر فضلاً عن تصحيح النظم، أي: الوزن والقافية معاً⁽¹⁴⁾، ولكنه لم يذكر المعنى المستفاد من وراء ذلك التقديم؛ ويذكر البحث أن التقديم في البيت السابق يمكن أن يكون لإظهار قمة

الغرابه، فالرَّجل الذي تُجِبُّهُ هُرَيْرَةٌ تَعَلَّقَ بامرأةٍ أُخرى، والأعشى الذي تَعَلَّقَ بهُرَيْرَةٌ تَعَلَّقَتْ به امرأةٌ غَيْرُهَا، فهذه مُصادفات من الحبِّ تستدعي الاستغراب وتُوحى بتناقضات الحياة.

ولا يَتَّفِقُ مُحَمَّدٌ حماسة عبد اللطيف مع "مَنْ يرى أَنَّ الشَّاعرَ يَلْجَأُ إلى كلمة لا يُريدها؛ استكمالاً لبيت أو تصحيحاً لقافية؛ لأنَّه بوسعه أَنْ يُغَيِّرَ التَّركيبَ كُلَّهُ" (15)، واستدلَّ على ذلك بقول زهير (16):

كَأَنَّ عَيْنِي فِي غَرْبِي مُقْتَلَةٌ من النَّواضحِ، تَسْقِي جَنَّةً، سُحْقًا

يرى ثعلبُ أَنَّ كلمة (سحقا) أراد الشاعر بها القافية، وعلَّقَ فخر الدين قباوة على عبارة ثعلب بقوله: "لم يقصد بالسحق إلى معنى، وإنما ذكرها للقافية، ويحتمل أن يريد: جنة ذات سحق، أي: ذات بعد، والمعنى أنها متباعدة الأقطار والنواحي فهي أحوج إلى الماء الكثير لبعدها وسعتها" (17)، وأيدَ محمد حماسة عبد اللطيف الكلام السابق بقوله: "وهذا تفسير أقرب إلى السياق وأدنى إلى طبيعة مادة الكلمة، ولعلَّ ثعلباً كان يُفسرها نَحْوياً على أَنَّها بدل من جَنَّةٍ لا نَعْتًا، لأنَّها جمع سُحُوقٍ، ولعلَّ هذا ما دعاه إلى تفسير الجَنَّةِ بالنَّخِيلِ مع أَنَّهُ يقول: وأصل الجَنَّةِ البُسْتَانُ، فجعلها ههنا النَّخِيلِ" (18)، ويمكن الإشارةُ إلى أَنَّ شرح ثعلب لكلمة السحق بالنخيل هو الصحيح بدليل البيت الذي بعد الشاهد حيث يذكر أحواض النخيل وجذوعها وليس البعد، والبعدُ يكون بتسكين الحاء (سُحْقًا) لا ضمها.

ويؤكد مُحَمَّدٌ حماسة عبد اللطيف علاقة القافية بالنَّحو وعلاقتهما بالمعنى حين رأى أَنَّ القافية لا تَشْغُلُ الإمكانات النَّحْوِيَّةَ المُمكنةَ كُلَّهَا، فهي تكتفي بالإمكانات النَّحْوِيَّةَ التي تُناسِبُها والمعنى، يقول: "بعد عَرَضِ حالات القافية المُطلَقة وما يُمكن أن تَشْغله من الوظائف النَّحْوِيَّةَ ومَظْهَرِ التَّأَلُّفِ بين النَّسْجِ الشَّعْرِيِّ والمُعْطِيَّاتِ النَّحْوِيَّةِ من خلال حركة القافية يُلَاخِظُ أَنَّ القوافي في القصيدة الواحدة لا تستوعب كُلَّ الإمكانات المُتاحة من قِبَلِ النَّظْمِ اللَّغَوِيِّ، ولذلك تواءمت حركة القافية في دلالتها الشَّعْرِيَّةَ والنَّحْوِيَّةَ ولم يقع بينهما تعارض" (19)، وينتهي إلى "أَنَّ التَّدَاخُلَ بين الوزن والقافية وبناء الجملة يكمنُ في ذهن الشَّاعر وطريقة عمله بحيث لا يَظْهَرُ إِلَّا أثره المُحَكَّم" (20).

دلّت هذه الجزئية من البحث على علاقة القافية بالإيقاع الموسيقي وعلاقة ذلك بمضمون القصيدة وما يتتاب الشاعر من إحياءات نفسية، كما أشارت هذه الجزئية إلى علاقة القافية بالتشكيل النحوي وبيان أثر كلّ منهما في الآخر وعلاقتهما معاً بالمعنى الدلالي، وعلى هذا يعمل الشاعر على الإيفاء بمتطلبات القافية من الناحية الإيقاعية والنحوية والدلالية.

العدول لغة واصطلاحاً

العدول لغة

العدول من الجذر الثلاثي عدَل، ويأتي هذا الجذر في اللغة بمعنى الميل والانصراف والاعوجاج وعندها يكون مُقَيِّداً بحرف الجرّ (عن)، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي: "والعدْلُ أَنْ تَعْدَلَ الشَّيْءَ عَنْ وَجْهِهِ فَتَمِيلَهُ، عَدَلْتُهُ عَنْ كَذَا وَعَدَلْتُ أَنَا عَنْ الطَّرِيقِ" (21)، ويقول ابن منظور: "وَعَدَلَ عَنِ الشَّيْءِ يَعْدِلُ عَدْلاً وَعُدُولاً: حَادَ، وَعَنِ الطَّرِيقِ: جَارَ... وما لَهُ مَعْدِلٌ وَلَا مَعْدُولٌ، أَي: مَصْرِفٌ، وَعَدَلَ الطَّرِيقَ: مَالَ" (22).

العدول اصطلاحاً

يُشير مصطلح العدول اصطلاحاً إلى "الخروج عن اللغة النفعيّة إلى اللغة الإبداعية" (23)، فهو "مُجَاوِزَةُ السَّنَنِ المألوف بين الناس في مُحَاوَرَاتِهِمْ وَضُرُوبِ معاملاتهم لِتَحْقِيقِ سَمَةِ جَمَالِيَّةٍ فِي الْقَوْلِ تُمَتِّعُ الْقَارِئَ وَتَطْرِبُ السَّمَاعَ، وَبِهَا يَصِيرُ نَصّاً أَدَبِيّاً" (24)، وهو أيضاً التعبير الأدبي الذي يكسر نظام اللغة العادية لأجل زيادة عدد الدلالات الممكنة (25).

وهذا يعني "وجودَ مُستويين للغة؛ أحدهما يخضع فيه التعبير للمألوف والعادة، والآخر يعدل عن المألوف؛ لِيُؤَدِّيَ وظائفَ يسعى إليها المُتَكَلِّمُ وَتَتَعَدَّدُ باختلاف السِّياقِ، وَتَحَقِّقُ فِي المُستوى الثَّانِي العُدُولُ الفَنِّي الَّذِي تَتَزَاحُ فِيهِ العبارةُ عَنْ أَصْلِهَا وَوَضْعِهَا المألوف وَيُثْمِرُ هذا الخروجُ أَلْوَاناً لَا تُحْصَى مِنَ الأبعادِ الجمالية" (26)،

أنواع العدول

ينقسم العدول بالنظر إلى العلاقات والارتباط إلى قسمين (27):

الأول: العدول الدلالي: ويُسمى الاستبدالي، وهو المُتعلِّق بجوهر المادّة اللغوية، وفيه

يجري الخروج من المعنى الحقيقي إلى المجازي، وعمادُه الصُّورُ البيانيَّة، ومنها الاستعارة والتَّشبيه والكناية والمجاز.

الثاني: العدول التركيبي: الذي يَتعلَّق بارتباط المادَّة مع جاراتها في السِّياق اللُّغوي، وهو الخروج عن التَّأليف المعياريَّ للجملة إلى أساليب نَحْوِيَّة مُتَمَيِّزة، ومنها: التَّقديم والتَّأخير، والحذف، والاعتراض وغيرها، وسيركز هذا البحث على هذا النوع.

مفهوم العدول بين الدرس العربي القديم وعلم اللغة الحديث

أدرك العلماء العرب أنَّ للُّغة مُستويين، الأوَّل: المُستوى العادي، وهو الأصل المعياريَّ للجملة، والثاني: المُستوى العدوليَّ، وهو الخارج عن ذلك الأصل، واختلَفَت غايةُ العلماء القدامى في النُّظرة إلى المُستويين السَّابقين، فقد نظر النِّحاة إليهما لتفسير الجملة وبيان كَيْفِيَّة بنائها وما يَطْرَأ عليها من تغييرات، وقد يُشيرون في ضوء ذلك إلى المعنى المُستفاد من ذلك العدول، ومن الأمثلة التي يُمكن أن تُذكَر هنا حرص سيبويه على الترتيب الأصليَّ بين الفاعل والمفعول به، في قوله: "فإنَّ قَدَمْتُ المفعول وأخَرْتُ الفاعل جرى اللَّفْظُ كما جرى في الأوَّل، وذلك قولُك: ضَرَبَ زيدًا عبدُ الله؛ لأنَّك إنَّما أردتَ به مؤخَّرًا ما أردتَ به مُقدِّمًا ولم تُردَّ أن تُشغَل الفعل بأوَّل منه وإنَّ كان مؤخَّرًا في اللَّفْظ فَمِنْ ثَمَّ كان حدُّ اللَّفْظ أن يكون فيه مُقدِّمًا" (28).

إنَّ الوقوف عند العبارة الأخيرة التي ذكرها سيبويه، وهي "كان حدُّ اللَّفْظ أن يكون فيه مُقدِّمًا" يدلُّ بوضوح على أنَّه يُشير إلى أصل العبارة، فأصلُ عبارة "ضربَ زيدًا عبدُ الله" أن يكون الفاعل أوَّلًا والمفعول ثانيًا، وعلى هذا يكون تقديرُ الأصل في الجملة السَّابقة: "ضربَ عبدُ الله زيدًا".

ويؤكِّد سيبويه أنَّ الحذف ليس أصلًا في الكلام بقوله: "اعلم أنَّهم ممَّا يحذفون الكَلِم وإنَّ كان أصله في الكلام غير ذلك" (29)، وقد ربط سيبويه الحذف بعلم المُخاطَب بمضمون الرسالة الدلالية، يقول: "وممَّا يُقوِّي تَرْكَ نَحْو هذا لِعِلم المُخاطَب، قوله عَزَّ وَجَلَّ: ﴿وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظِينَ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرِينَ﴾ (30) فلم يُعْمَل الآخَر فيما عَمِلَ فيه الأوَّل استغناءً عنه ومثُل ذلك: ونَخَلع ونَتْرُك مَنْ يَفْجُرُك" (31).

وقد وقف ابن جني عند العدول من خلال ما أسماه شجاعة العربية، ويبدو ذلك جلياً من خلال المباحث التي تنطوي تحت ذلك المسمى، قال ابن جني: "اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف"⁽³²⁾، والمباحث التي ذكرها ابن جني لا تتفق والمعيار اللغوي المجرد، الأمر الذي يعني أن شجاعة العربية بحسب ابن جني تقوم على العدول عن المعيار النحوي القياسي المتعارف عليه، ومن ذلك قوله في التقديم والتأخير: "ينبغي أن يُعلم ما أذكره هنا؛ وذلك أن أصل وضع المفعول أن يكون فضلاً وبعد الفاعل؛ كضرب زيدَ عمرًا، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل، فقالوا: ضرب عمرًا زيدًا، فإن ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل النَّاصِبِ، فقالوا: عمرًا ضربَ زيدًا، فإن تظاهرت العناية به عقّدوه على أنه ربّ الجملة، وتجاوزوا به حدّ كونه فضلاً، فقالوا: عمرو ضربهُ زيدًا، فجاءوا به مَجِيئًا يُنافي كونه فضلاً، ثم زادوه على هذه الرتبة فقالوا: عمرو ضربَ زيدًا، فحذفوا ضميره ونوّوه ولم ينصبوه على ظاهر أمره؛ رغبة به عن صورة الفضلة، وتحميماً لنصبه الدال على كون غيره صاحب الجملة... وهذا كله يدل على شدة عنايتهم بالفضلة"⁽³³⁾.

في حين اتخذ البلاغيون العدول مقياساً جمالياً قاسوا من خلاله مدى بلاغة الأسلوب وعُلُوّ كعبه على غيره، وهو ما بدا جلياً عند عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية النظم التي كانت إحدى المحاولات الكثيرة التي تسعى إلى خلق نظرية يكشف عن خلالها سر جمال القرآن خصوصاً وسر تفوق نص على نصّ عموماً، وهذا يعني أنه اهتم بالمستوى الفني الذي يرتفع فيه الكلام عن المستوى العادي، وهو ما يماثل مفهوم العدول، ومن ذلك ما نبّه الجرجاني عليه من مزايا في قول إبراهيم بن العباس⁽³⁴⁾:

فَلَوْ إِذْ نَبَا دَهْرٌ وَأُنْكِرَ صَاحِبٌ وَسَلَّطَ أَغْدَاءٌ وَعَاقَبَ نَصِيرُ
تَكُونُ عَنِ الْأَهْوَازِ دَارِي بَنْجُوَةٍ وَلَكِنْ مَقَادِيرُ جَرَتْ وَأُمُورُ
وإِنِّي لَا رَجُوَ بَعْدَ هَذَا مُحَمَّدًا لِأَفْضَلِ مَا يُرْجَى أَخُ وُوزِيرُ

"فإنك ترى ما ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحُسن والحلاوة، ثم تتفقّد السبب في ذلك فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو "إذ نبا" على عامله الذي هو "تكون"، وأن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهرٌ، ثم أن قال: "تكون"

ولم يقل: "كان"، ثم أنكر "الدهر"، ولم يقل: "فلو إذ نبا الدهر"، ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال: "وأنكر صاحب" ولم يقل: "وأنكرت صاحباً. لا ترى في البيتين الأولين شيئاً غير الذي عدّته لك تجعله حسناً في النظم وكله من معاني النحو كما ترى⁽³⁵⁾".

الخصائص التركيبية التي ذكرها الجرجاني في النص السابق من أكثر الوسائل الانزياحية أهمية في مجال إعطاء اللغة المبدع الحرية في اختيار الأساليب اللغوية التي تتيح له التعبير عن غرضه ورؤياه الإبداعية عندما يعجز النظام النحوي المؤلف عن استيعاب ما يريد المبدع إيصاله إلى المخاطب، وهي خصائص تدخل ضمن الأسلوب الذي هو عند عبد القاهر "الطريقة الخاصة في التعبير التي تصدر عن وعي واختيار وتُميّز بين أديب وآخر بالاعتماد على إمكانات النحو وباختلاف الأسلوب قد تختلف الدلالات⁽³⁶⁾".

وقد تطوّر مصطلح العدول في ظل الدراسات الأسلوبية الحديثة؛ إذ اتخذ (تشومسكي) مصطلح التحويل أساساً مهماً في تفسير التراكيب المنطوقة على مستوى الأداء اللغوي، وهذا المصطلح يعني تحويل البنية العميقة التي تمثل التركيب الباطني المجرد للجملة إلى بنية سطحية تمثل التركيب المنطوق أو المكتوب، وذلك من خلال قواعد تحويلية تتمثل في الحذف، أو الترتيب، أو الزيادة، أو الإحلال⁽³⁷⁾.

وعلى يد (جان كوهن) كانت ولادة مصطلح الانزياح الذي عرفه بأنه "كل ما ليس شائعاً ولا عادياً، ولا مطابقاً للمعيار العام المؤلف⁽³⁸⁾"، وهذا المعيار العام عنده هو النثر، فعمل على تمييز الشعر من النثر، فالشعر عند (كوهن) انزياح عن معيار هو قانون اللغة، وكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها⁽³⁹⁾، وبذلك يكون جوهر العملية الشعرية يكمن في الإبداع اللغوي الذي يحقق أسلوباً شعرياً يوظف فيه الشاعر اللغة توظيفاً مختلفاً عن غيره، فالشاعر عند (كوهن) شاعر "بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"⁽⁴⁰⁾، وهذا الانزياح يتحقق من كونه جوهر الشاعر وقانون اللغة، وقد مكّنه ذلك من اكتشاف جوهر اللغة، ومن ثم كشف مؤصفاتها التي تجعل من نص أدبي ما نصاً شعرياً.

فالانزياح فعل مقصود يُحَقِّق من خلاله الأديب أدبيته وتميُّزه ومقدِّرته اللُّغويَّة،
ويَجْذِبُ مُتَلَقِّيهِ لمتابعة العمل وشده إليه بما يضمنه من أبعاد دلاليَّة تُثِير الدهشة
والمُفاجأة⁽⁴¹⁾.

علاقة القافية بالتقديم والتأخير في ديوان سقط الزند وأثر ذلك في المعنى

بعد أن يختار الشَّاعر في البيت الأوَّل القافية الَّتِي يراها مناسبةً لمعناه، يلتزم بها في
بقية الأبيات، ويُجَبِّر من خلالها على الإتيان بحرف رويٍّ واحد ذي حركةٍ إعرابيَّة واحدة،
والالتزام بالقافية وما يتبعها يضعه في صراعٍ مُستمرٍّ بين مَوَاضِعَات اللُّغة وما يَخْرُج عنها،
وما يُناسب معناه، وهذا يقوده إلى الخروج عن تلك المَوَاضِعَات النَّحويَّة كُلِّمَا احتاج بناء
القافية إلى ذلك، وطلبه المعنى المُراد، وهذا الخروجُ عن المَوَاضِعَات النَّحويَّة يَقْصِدُ إليه
الشَّاعرُ في قافيته قَصْدًا؛ لِتَسْلَمَ له قافيته وَلِيَعْمَلَ على تجويدها بهدف التأثير في المتلقِّي؛
إذ هي آخر ما يتلقَّاه في البيت.

ومن هذه الأساليب العدوليَّة التَّقديم والتَّأخيرُ الَّذِي تَسْتَدْعِيهِ القافية لإقامتها،
والمعنى لِيُعْبَّرَ عَمَّا أَرَادَهُ الشَّاعر، ومن ثَمَّ يَعْمَلُ التَّقديمُ والتَّأخيرُ على مناسبة المعنى
وإقامة القافية، وتجويدها من أجل التأثير في المتلقِّي، وفي ذلك يقول محمَّد حماسة عبد
اللطيف: "على أن هناك جانبًا بارزًا في هذا الصِّدْدُ أريدُ أن أتأني عنده، فهو يدلُّ على ما
وراء ذلك من الإمكانيات النَّحويَّة الَّتِي يُقَدِّمُهَا النِّظامُ اللُّغويُّ في تفاعله مع النِّسْجِ الشَّعْريِّ،
هذا الجانبُ هو التقديم والتأخير، واحتياج حركة القافية الموحدة في القصيدة القديمة
إلى نوع من الوظائف النَّحويَّة الخاصَّة الَّتِي تَشْغُلُهَا في جُمْلَتِهَا الكلمةُ الوارِدةُ في القافية
وتأثير هذه الحركة على بناء الجملة في البيت كُلِّه أحيانًا بحيث نجد الجملة تتَّجه إلى أن
تكون الكلمة مرفوعةً إذا كانت القوافي كذلك أو منصوبة أو مجرورة إذا كانت القوافي في
القصيدة كذلك مع تنوُّع دواعي الرِّفْعِ والنَّصْبِ والجَرِّ"⁽⁴²⁾.

ومن الأمثلة الَّتِي يُمكنُ الاستدلالُ بها على أهميَّة العلاقة بين القافية والتقديم
والتأخير، قول أبي العلاء المعري:

فلا هَطَلْتُ عليَّ، ولا بأرضي، سَحَائِبُ، لَيْسَ تَنْتَظِمُ الْبِلَادُ⁽⁴³⁾

يُكشف البيتُ السابقُ عمّا يمتلكه أبو العلاء المعريُّ من مبادئ إنسانية، شعارها الإيثَارُ ومحبةُ النَّاسِ دون تفرقة؛ ولهذا يدعو بعدم هطول المطر عليه وعلى أرضه إذا لم يعمَّ البلادَ جميعها.

يرتسم شكل البيت في العلاقات النحويّة الآتية (أداة نفي - فعل - جار ومجرور - حرف عطف - أداة زائدة لتوكيد النفي - جار ومجرور - فاعل - صفة جملة فعلية)، يبدو فعلُ القافية التي تنتهي بحرف رويّ مفتوح واضحاً وضوحاً كبيراً في العدول التركيبي المتمثل بالتقديم والتأخير، ولولا تقديم الجار والمجرور وما عطف عليه (عليّ ولا بأرضي) على الفاعل وصفته الجملة الفعلية (سحائب ليس تنتظم البلاد) لما صحَّ الوزن، واستقامت القافية، ولذهب المعنى المراد من وراء هذا التقديم.

لم يأت التقديم والتأخير من أجل إقامة الوزن وصحة القافية فقط، وإنما تعداه إلى نكتة بلاغية؛ إذ إنّ تقديم الجار والمجرور وما عطف عليه وهما يتصلان بضمير يعود على الشاعر أشار إلى فخر ذاتي يتجلّى في التخلّي عن الأنانية ومحو الذات، وإنّ تأخير الفاعل (سحائب) وصفته الجملة الفعلية (ليس تنتظم البلاد) عمّل على زيادة التأثير في المتلقي من خلال معرفته أنّ التخلّي عن الأنانية ومحو الذات لم يكونا لمصلحة مستقبلية أو فائدة مرجوة وإنما كانا بهدف تعميم الخير على البلاد، ليشير الشاعر من خلال بيته السابق إلى أنّ كلّ منفعة شخصية لا تشمل ما حوله من الناس تعود سوءاً عليه.

يبدو أنّ تأثير القافية عاد على الشاعر بإبداع جميل، فالقافية هنا ضغّطت على الشاعر ضغطاً إيجابياً، فدفعته إلى استقامتها وتجويدها من خلال التقديم والتأخير الذي جاء ليوافق المعنى المطلوب وليقيم القافية من جهة أخرى، وليعمل على بقاء التأثير في المتلقي أطول مدة ممكنة ليأخذ وقته في التفكير فيخلق ذميمة هو الأنانية ويتمتع بخلق جميل هو الإيثار الذي يعود بالخير العميم على المجتمع من خلال علاقة أفرادها، ولهذا يمكن القول: إنّ المعاني جاءت تامةً مستوفاةً لم تضطرّ بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليه، وكانت المعاني أيضاً مواجهةً للغرض لم تمتنع عن ذلك وتعديل عنه، من أجل إقامة الوزن وطلب صحته⁽⁴⁴⁾.

ومن الأمثلة على تفاعل النسيج الشعري المتمثل بالقافية مع العدول التركيبي المتمثل بالتقديم والتأخير، قول أبي العلاء المعري:

فالنفس تبغي الحياة، جاهدةً، وفي يمين المليك مقودها⁽⁴⁵⁾

ينقل الشاعر أبو العلاء في البيت السابق حقيقتين؛ تتعلّق الأولى بطبيعة الإنسان الذي تتوق نفسه إلى الحياة الدنيا وتعلّق بها تعلّقاً يجعله يلهث وراءها ليجمع قدر المستطاع من متاعها، في حين تتعلّق الحقيقة الثانية بطبيعة دينية ترى أنّ النفس البشرية بيد الله، وسوف يجري عليها قضاؤه وقدره، فلا داعي لكلّ ذلك الجهد الخارج عن الحدّ في طلب الدنيا ومتاعها.

شكل الشطر الثاني محور تعلّق القافية فعمل الشاعر على تقديم الخبر شبه الجملة (في يمين المليك) على المبتدأ (مقودها)، والأصل أن يقول: مقودها في يمين المليك، ولو جاء بالتركيب على هذا الأصل لأكسرت القافية ولضاعت قوة التركيب.

قصّد الشاعر إلى ضرب البنية التحتية للنظام النحوي العادي بهدف تحقيق إبداع شعريّ يضمن من خلاله صحّة قافيته، وجمال تركيبه وموافقته معناه المراد، وقد عمّد إلى هذا الخروج ليضعه في القافية فيعمل على تجويدها وجعلها مركز ثقل المعنى، فقد أوحى هذا التقديم بمدى سلطة الله تعالى على النفس البشرية وما يمكن أن تحقّقه في حياتها من أمور كتبها الله لها، فلو سعت تلك النفس سعياً حثيثاً إلى حيازة الدنيا ومتاعها لن تحصل منها إلّا على ما كتبه الله لها، وغاية الشاعر فيما يبدو من ذلك التأثير في المتلقّي من خلال ترهيدته في الحياة الدنيا وتخفيف انهماكه في طلبها، والتقليل من فائدة ذلك الطلب.

إنّ رغبة الشاعر في وقوع كلمة (مقودها) في القافية وربطها بما قبلها من الكلمات بعلاقة نحوية تجلّت في المبتدأ المؤخّر وعلاقة معنوية ارتسمت في بيان قدرة الله ووقوع النفس البشرية تحت سلطته أكّدت أنّ القافية ليست عنصراً خارجياً يُضاف إلى الشعر، بل هي جزء من المعنى لا تظهر وظيفتها إلّا إذا وُضعت في علاقة مع المعنى، وهي القاعدة التي يُبنى عليها البيت، وربما وجّهت مساره كما الحال في هذا البحث⁽⁴⁶⁾.

ومن الشواهد التي تؤكد مدى براعة أبي العلاء المعريّ في الموافقة بين القافية والتقديم والتأخير والمعنى المراد قوله في الغزل:

يلوذ بأقطار الرُجاجة، بعد ما أُرِقت، لِمَا أَهْدَيْتِ فِي الْكُثْرِ، أمثال⁽⁴⁷⁾

أبداع الشاعر أبو العلاء المعريّ في البيت السابق في خلق تركيب عدوليّ ينسجم فيه معناه المراد وصحّة القافية، وبذلك تكون القافية جالبةً ذلك التقديم والتأخير من جهة،

ويكون التقديم والتأخير من جهة أخرى عاملاً مهماً في تجويد القافية من خلال ما يبعثه من مفاجأة، هدفها إيقاظ وعي المُتلقي ليتلقى البيت بصورة مثلى، فالشاعر في البيت السابق قدّم الجارّ والمجرور المتعلقين بالفعل (بِأَقْطَارِ الزَّجَاجَةِ) والظرف المتعلق بالفعل (بعد ما أريقت)، والجارّ والمجرور المتعلقين بما فيه معنى التشبيه (لِمَا أَهْدَيْتِ فِي الْكَثْرِ) على الفاعل (أمثال) قاصداً إلى تأخير الفاعل ووضعه في القافية، ليرسم في ذهن المتلقي كل تفاصيل الصورة الشعرية التي تتعلق بما يعلق في الزجاج من ماء أو خمر إذا أفرغت؛ ليأتي بعد ذلك كله الفاعل (أمثال) الذي يحدث في المتلقي خيبة أفق انتظاره، ليذكر مدى قلة ما علق من ريق المحبوبة في الزجاج، فالشاعر يريد أن يقول: إن ما يعلق في الزجاج إذا أفرغت مما فيها من ماء أو خمر أضعاف ما أهدهت المحبوبة من ريقها وكأنه غير موجود وإنما ذكر المحبوبة وريقها وقد كان في موطن الشدة؛ ليدل على مدى وفائه ورباطة جأشه، ولهذا يشير محمد غنيمي هلال إلى أن كلمات القافية في الشعر الجيد ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية بل تكون هي المجلوبة من أجله ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت بل يكون البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها⁽⁴⁸⁾.

أبانت هذه الجزئية عن علاقة النسيج الشعري المتمثل بالقافية بالعدول التركيبي المتمثل بالتقديم والتأخير، فالقافية تستدعي التقديم والتأخير، والتأخير والتقديم يعمل على موافقة المعنى، وصحة القافية، وتجويدها من أجل مفاجأة المُتلقي وزيادة التأثير فيه ليحقق الشاعر بذلك أهدافاً أسلوبية تخدم النسيج الشعري وتحقق المطلب الجمالي من جهة أخرى، وبذلك يكون التقديم والتأخير أحد عناصر اللغة الشعرية التي هي "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، وربما بديلاً عن ذلك العالم"⁽⁴⁹⁾.

علاقة القافية بالحذف في ديوان (سقط الزند) وأثر ذلك في المعنى

يعمد الشاعر إلى التزام القافية ووحدتها مع بقية الأبيات ما يدفعه إلى استخدام الحذف بوصفه أسلوباً تطلبه القافية؛ لتحقيق وحدتها وديمومتها من جهة، وأسلوباً اختيارياً يلجأ إليه الشاعر للاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي من جهة أخرى، وهو ما ينسجم مع

تجويد القافية، فوقعُ الحذف في القافية يَعْمَل على تجويدها؛ لأنها بذلك تكون المكان الحامل لذلك التّكثيف الدّلالِيّ الَّذِي تَكْمُن فيه دلائلٌ معنويّة ونفسية يُريدها الشّاعرُ أن تتحقّق بذلك الحذف، والاقتصاد اللّغويّ الَّذِي يَعْمَل على دفع المُتلقي إلى البحث عن المحذوف إلى أن يحظى به، فتحلّ اللّذة بعد المشقّة، وهذا ما يجعل النّصّ العلائّي يفيض بالشّعريّة الّتي ترتفع عن الخطاب النّفعيّ إلى الخطاب الفنّي الإبداعيّ.

ومن الشّواهد الّتي تدلّ على علاقة النّسيج اللّغويّ المُتمثّل بالقافية بالعدول التّركيبيّ المُتمثّل بالحذف، قولُ أبي العلاء في الغزل:

كَأَنَّ الْخُزَامِيَّ جُمِعَتْ، لَكَ، حُلَّةٌ عَلَيْكَ بِهَا، فِي اللَّوْنِ، سِرْبَالٌ⁽⁵⁰⁾

يَرَسُمُ الشّاعر في البيت السّابق صورة جميلة لمحبوته وثيابها، عندما جعل النّاس يحكيون لها نبات الخُزامى ثياباً، وخَصَّ نبات الخُزامى بالذكّر؛ لأنّه "نور أبيض يُضرب إلى الحُمرة ويُشبه الخدود؛ لمُخالطة الحُمرة البياض، وله رائحة طيّبة. جَعَلَ حُلَّتْهَا حمراء؛ لأنّ لباس المُلوكة الأحمر"⁽⁵¹⁾، فهو شبه ثيابها بالخُزامى لوناً ورائحة، ليشير إلى مكانتها وجمالها، فهو يُريد أن يقول: "حُلَّتْكَ تُشبه الخُزامى في لونها وطيبها، فعليك بتلك الحُلّة في لون الخُزامى وطيبها سربالٌ عجيب"⁽⁵²⁾.

لم يكتفِ الشّاعر في البيت السّابق لِتحقيق قافيته بتقديم الخبر شبه الجملة (عليك بها في اللون) على المبتدأ (سربال) بل عمَدَ إلى حذف الصّفة (عجيب)؛ لدلالة المعنى عليها، والتّقدير: سربال عجيب، ويبدو أنّ للقافية أثراً كبيراً في هذا الحذف؛ لأنّ ذكّر (عجيب) يكسر الوزن ويذهب صحّة القافية، ولو أراد الشّاعر أن يذكّر كلمة (عجيب) أيضاً لاستطاع أن يُغيّر التّركيب ليُوافق معناه، ولكنّ هذا الحذف جاء ليُوافق معناه وقافيته ويعمَل من خلاله على مدّ القافية بتركيب خارج عن الأصل بهدف دفع الملل عن المُتلقي فيما يستطيع أن يدركه من دون ذكر، وهذا الحذف يُوحى بمدى جمال الثوب وطيب رائحته المُنتشرة، وهو ما يعكس مدى جمال المحبوبة.

إنّ وقوع كلمة (سربال) في القافية من خلال حذف الصّفة (عجيب) دلّ على توهج اللّغة الشعريّة من خلال إعلام المُتلقي بالطاقة الإيحائية الكامنة خلف اللّغة الشعريّة، ولو ذكّر الشّاعر كلمة (عجيب) في القافية لجاءت باهتة لا إشعاع فيها؛ لأنّه يكون قد اكتفى بالتّصريح

الذي حدّد جمال الثوب من خلال كلمة (عجيب) وأبعد المتلقّي عن كلمات قد تكون مُتاحةً للتقدير، من نحو: بديع وجميل وأنيق ورائع، ولكنّ الشاعر عمّد إلى الحذف ليعمل على إيجاد كثافة الإيحاء وتقليص التصريح، وهو عكس ما يُطرّد في الخطاب العادي⁽⁵³⁾.

ومن الأمثلة على أثر القافية في الحذف وعلاقة الحذف بالمعنى وتجويده القافية، قول أبي العلاء ساخطاً على الدنيا بسبب وفاة والده:

عَلَى أُمِّ دَفَرٍ غَضَبَةُ اللَّهِ، إِنَّهَا لَا جَدْرُ أَثْنَى، أَنْ تَخُونَ، وَأَنْ تُخْنِي⁽⁵⁴⁾

يبدأ المعرّي بيته بالدعاء مُباشرة على الدنيا التي ظهرت عنده عن طريق الكناية باسم (أم دفر)، والدفر هو التّن، وهو لقب يدلّ على لؤمها وعنفها وقذارتها وعدرها وخيانتها للبشر، وسبب الدعاء عليها يكمن في أنّها أثنى بل أمّ الإناث، فهي أولى الإناث وأحقهنّ بالخيانة والإهلاك، ويدو في هذا البيت رأي المعرّي من المرأة، من خلال توظيفها الفني في بنائه الشعري، إذ يجعلها مُعادلاً للشرّ، وبذلك يُخالِف بقيّة الشعراء الذين يُوظّفونها؛ للدلالة على الحياة والإخصاب، وهو توظيف يناسب معنى الرثاء.

حذف الشاعر المفعول به من الفعل المُتعدّي (تخون) الواقع قبل القافية، للتركيز على فعل الخيانة من الدنيا من دون إيقاعه على أحد مُعيّن، ليشير إلى طبيعة الدنيا، وقد ناصر هذا العدول عدول آخر وقع في القافية، وهو إطلاق الفعل اللازم (تُخني) الذي يتعدّى بحرف الجرّ (على) أو (الباء)، ولو قال: تُخني عليه أو به لأنكسرت قافيته ولضاع معناه المراد، فجاء هذا الحذف مناسباً معناه، مُحققاً قافية بيته، مُناسراً ما سبقه من انزياح، ليقول من وراء ذلك كلّ: إنّ هذه الدنيا يقع منها خيانة وإخناء بغضّ النظر على مَنْ وقع عليه ذلك، فعادة الدنيا أن تخون وأن تُفسد ولو قيّد الفعلين، فقال: تخون والدي وتُخني عليه أو به، لظنّ المتلقّي أن فعل الخيانة والإخناء لا يقع إلّا على والد الشاعر الميت، وليس المعنى كذلك بل المعنى إثبات الخيانة والإخناء للدنيا على كلّ حال ومع كلّ البشر.

وقد أعطى إطلاق الفعل الواقع في القافية دلالات كثيرة وغنى معنوياً، تجلّى ذلك في تنوّع المعاني للفعل (تُخني)، إذ يُقال: أخنى به إذا أسلمه وخفّر ذمته، وأخنى عليه: أفسده، وأهلكه⁽⁵⁵⁾، فمن خلال الحذف الذي حصل في القافية وقبلها ازدادت درجة التّنبية عند المتلقّي وازدادت عنده شعور الاحتقار والاستنكار لما تفعله الدنيا من أمور، وهذا ما

يَدْفَعُهُ إِلَى عَدَمِ الرُّكُونِ إِلَيْهَا وَإِلَى مَتَاعِهَا، وَأَخَذَ الْحَذَرَ الدَّائِمَ مِنْهَا وَمِنْ أَفْعَالِهَا، وَبِذَلِكَ تَعْمَلُ الْقَافِيَةُ "عَلَى اسْتِقْطَابِ أَكْبَرَ قَدَرٍ مِنَ التَّرْكِيزِ الدَّلَالِيِّ بِمَا اكْتَسَبَتْهُ مِنْ جَهَارَةٍ وَبُرُوزٍ... وَبِمَا تُحَقِّقُهُ مِنْ مَخَالَفَةٍ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ" (56).

وَمِنَ الشُّوَاهِدِ عَلَى عِلَاقَةِ الْقَافِيَةِ بِالْعَدُولِ التَّرْكِيبِيِّ الْمُتَمَثِّلِ بِالْحَذَفِ قَوْلُ أَبِي الْعَلَاءِ يُخَاطِبُ خَالَه وَيَطْلُبُ مِنْهُ الْعُودَةَ مِنْ غُرْبَتِهِ:

وَذِي أَمَلٍ تَبَصَّرَ كُنْهَ أَمْرِ، فَقَصَّرَ، بَعْدَمَا أَشْفَى، وَكَادَا (57)

يَرَى الشَّاعِرُ أَنَّ الْمُتَأَمِّلَ الْفُطْنِ إِذَا أَدْرَكَ عَدَمَ فَائِدَةٍ مَا يَسْعَى إِلَيْهِ تَرْكُهُ وَعَادَ مِنْ حَيْثُ أَتَى وَلَوْ اقْتَرَبَ مِنْ تَحْقِيقِهِ وَكَادَ يَبْلُغُ مَقْصُودَهُ، وَغَايَةُ الشَّاعِرِ مِنَ الْبَيْتِ تَزْهِيدُ خَالَه "فِي مِتَابَعَةِ الْغُرْبَةِ؛ لِأَنَّ مُحِبِّه يُرِيدُونَ لَهُ الْعُودَةَ إِلَى الْوَطَنِ، وَكَثِيرًا مِنَ الْقَاصِدِينَ الْقَادِرِينَ يَدْعُونَ غَايَاتِهِمْ دُونَ إِدْرَاكِهَا" (58).

عَمَدَ الشَّاعِرِ فِي الشَّطْرِ الثَّانِي مِنَ الْبَيْتِ السَّابِقِ إِلَى الْحَذَفِ فِي أَكْثَرِ مِنْ مَوْطِنٍ، وَذَلِكَ لِمَا تَطَلَّبَهُ مِنْهُ الْوِزْنُ وَالْقَافِيَةُ وَالْمَعْنَى، فَقَدْ حَذَفَ قَبْلَ الْقَافِيَةِ الْجَارَ وَالْمَجْرُورَ مِنَ الْفَعْلَيْنِ (قَصَّرَ) وَ(أَشْفَى) وَالتَّقْدِيرُ: قَصَّرَ عَنْ تَحْقِيقِهِ، بَعْدَمَا أَشْفَى عَلَى إِدْرَاكِه، وَحَذَفَ فِي الْقَافِيَةِ خَبَرَ الْفَعْلِ النَّاقِصِ (كَادَ)؛ لِأَنَّهُ مَعْلُومٌ، وَالتَّقْدِيرُ: كَادَ يَدْرِكُ الْمَقْصُودَ، وَيَبْدُو أَنَّ الشَّاعِرَ عَامَلَ الْفَعْلَ النَّاقِصَ (كَادَ) مُعَامَلَةً الْفَعْلَيْنِ السَّابِقِينَ لَوْقُوعِهِ فِي سِيَاقِهِمَا، وَغَايَتُهُ مِنْ هَذَا الْحَذَفِ تَسْلِيْطُ الضَّوِّ عَلَى تِلْكَ الْأَفْعَالِ مِنْ دُونِ مَا يَتَعَلَّقُ بِهَا مِنْ جَارٍّ وَمَجْرُورٍ أَوْ خَبَرٍ، إِذِ الْمَعْنَى أَنَّ ذَلِكَ الْمُتَأَمِّلَ الْفُطْنِ كَانَ مِنْهُ تَرْكٌ بَعْدَمَا كَانَ مِنْهُ إِشْفَاءٌ وَمُقَارَبَةٌ، وَلَكَّمَا لَمْ يَكُنْ ذِكْرُ مَا حُذِفَ يُقَدِّمُ فَائِدَةً قَامَ بِحَذْفِهِ إِذْ لَيْسَ الْمَقْصُودُ إِضْحَاحٌ مَا تَرَكَ وَمَا أَشْفَى عَلَى تَحْقِيقِهِ، وَلَكِنَّ الْمَقْصُودَ هُوَ التَّرْكَ، وَلَوْ وَقَعَ مِنْهُ مُقَارَبَةٌ وَمُشَارَفَةٌ عَلَى تَحْقِيقِ مَا فَعَلَهُ.

وَحَذَفُ خَبَرِ الْأَفْعَالِ النَّاقِصَةِ إِذَا كَانَ خَاصًّا لَمْ يُعْهَدْ فِي مَجْرَى الْكَلَامِ، وَهَذَا مَا أَعْطَى الْقَافِيَةَ تَجْوِيدًا وَتَهْذِيبًا وَتَكْثِيفًا، ظَهَرَ ذَلِكَ مِنْ خِلَالِ تَسْلِيْطِ الضَّوِّ عَلَى حَقِيقَةِ مَفَادِهَا أَنَّ عَلَى الْإِنْسَانِ أَنْ يَفْعَلَ مَا هُوَ الْأَفْضَلُ وَلَوْ بَدَأَ لَهُ مُتَأَخَّرًا، وَفِي ذَلِكَ مُحَاوَلَةٌ لِإِقْنَاعِ خَالَه بِالْعُودَةِ إِلَى وَطَنِهِ، وَلِذَلِكَ يَجِبُ أَلَّا يَغِيبَ عَنِ الذَّهْنِ أَنَّ الْقَافِيَةَ تُثِيرُ التَّأَمُّلَ فِي مَعْنَى فَاعِلِيَّةِ اللَّغَةِ أَوْ فِي مَعْنَى النِّشَاطِ الْخَيَالِيِّ الشَّعْرِيِّ (59) الَّذِي يُقَدِّمُ لُغَةً إِبْدَاعِيَّةً تَخْتَلِفُ عَنِ اللَّغَةِ الْعَادِيَّةِ النَّفْعِيَّةِ.

بدأت من خلال هذه الجزئية أهمية تفاعل القافية مع العدول التركيبي المتمثل بالحذف في توجيه الدلالة من خلال التزام الشاعر بما تحتاج إليه قافيته من حذف، لاستقامتها، ومن خلال اختياره أن تنتهي تلك القافية بأسلوب الحذف من أجل تجويدها وتركيز الدلالة فيها؛ لأنها عامل تأثير مهم في المتلقي ودفع الملل عنه، وإيقاظ انتباهه من أجل متابعة القراءة، والحذف على هذا يثير التوتر عند المتلقي من خلال دفعه إلى كشف المحذوف، وهنا مكمن الشعرية التي تتجسد وظيفتها، كما يرى كمال أبو ديب، في خلق الفجوة التي تعني مسافة التوتر بين اللغة والإبداع الفردي⁽⁶⁰⁾.

علاقة القافية بوضع الظاهر موضع المضمّر في ديوان سقط الزند وأثر ذلك في المعنى
يبقى للقافية تأثيرها الكبير في الشاعر من خلال ما يلتزم به من حروف وسكنات وحركات، ولكن هذا التأثير يبقى عند الشعراء المجيدين في حيز الاختيار الذي يسمح لهم بالتعبير عما أرادوه متوخّين في ذلك وحدة قافيتهم، وعلى هذا تكون القافية عامل إبداع يحث الشاعر على الإتيان بتركيب تخرج عن أصلها وتوافق معناه وتؤثر في متلقيه، ومن هذه التراكيب العدولية أسلوب وضع الظاهر موضع المضمّر، فالأصل أن الاسم إذا ذكر أولاً فلا يُعاد ثانية، وإنما يذكر مضمراً، ولكن القافية توجه الشاعر إلى الخروج عن هذا الأصل فيعيد الاسم مرة ثانية، ليعمل على بثّ غايات معنوية تُجود القافية وتزيد تأثيرها الأسلوبية في المتلقي.

ومن الشواهد على وقوع الظاهر موقع المضمّر في القافية قول أبي العلاء:

فَلَوْ سَمَحَ الزَّمَانُ بِهَا، لَضَنْتُ وَلَوْ سَمَحَتْ لَضَنْ بِهَا الزَّمَانُ⁽⁶¹⁾

يصف الشاعر تمنع المحبوبات وشرفهنّ، فقد "اجتمع فيها بُخلها بوصلها، وبُخل الزمان بها، فلا مطمع فيها"⁽⁶²⁾، فـ "لو سَمَحَ الزمانُ بقربها لَضَنْتُ بنائها، ولو قُدِّرَ لها أن تَسْمَحَ لَضَنْ الزمانُ بسماحها، فهي في الحالين لا يُوصل منها إلى نائل"⁽⁶³⁾.

كان الأصل أن يُعيد الشاعر في الشطر الثاني ضميراً مُستتراً على الزمان في الشطر الأول، فيقول: ولو سَمَحَتْ لَضَنْ بها، ولكن القافية عندئذٍ تنكسر، ويذهب معناه الذي أراده سدىً، ولهذا كله أعاد الاسم الظاهر مرة أخرى، وهو ما أعطى القافية ثقلًا معنويًا ما كان ليتحقق لولا هذا الأسلوب العدولي الذي قصد به تأكيد بُخل الزمان بالمحبة،

وهذا يترك أثراً عظيماً في نفس المتلقي عندما يعرف أن هذه المحبوبات بخِلَ بهنَّ الزَّمانُ، وهو ما يدلُّ على شرفهنَّ وتمنُّعهنَّ، وكأنَّ الشاعر يُريد أن يقول من وراء هذا الأسلوب: إنَّ هذه المحبوبات التي قد اجتمعَ فيها بُخلُها وبُخلُ الزَّمانِ بها لا تكون لغيري، ولا تظهر من بيوتها إلَّا لي⁽⁶⁴⁾، وذلك أنَّها وفَّتْ بعهدِها فظهرت للشاعر من بيوتها.

ومن الشواهد التي تدلُّ على علاقة القافية بالعدول التركيبيِّ المُتمثِّل بوضع الظاهر موضع المضمَر قولُ أبي العلاء في الخيل:

إذا اشتاقتِ الخيلُ المناهلَ أعْرِضَتْ، عن الماءِ، فاشتاقتِ إليها المناهلُ⁽⁶⁵⁾

يَفْتَخِرُ الشاعر بفِرسه وقُدْرته على التَّحمُّل، ولا عجبَ في ذلك؛ لأنَّه وسيلته الأولى في قطع الفياضي والتَّخلُّص من المصائب، وذلك من خلال رسم صورتين مُتناقضتين، تُظهِر الأولى اشتياقَ الخيول إلى مَورد المياه وعدمَ تحمُّلها العطش، وتتجلى الصَّورة الثَّانية في إعراض فرس الشاعر عن مَورد المياه رُغم العطش، فإذا ظهرت الخيول مُتأثِّرةً بالمناهل، والمناهلُ مُؤثِّرةٌ في الخيول انعكس الأمرُ بالنَّسبة إلى فرس الشاعر، فظهرت فرسُ الشاعر مُؤثِّرة، والمناهلُ مُتأثِّرةٌ بها، مُشتاقَّةٌ إليها.

عمِلتِ القافية في الشاعر عملاً إبداعياً من خلال دفعه إلى وضع الظاهر موضع المضمَر، فاستقامت بذلك ونالت تجويداً وتهذيباً من خلال إظهار المناهل التي اشتاقت إليها الخيلُ مُشتاقَّةً إلى فرس الشاعر، وهذه الصَّورة ما كانت لِتُظهِر ظهوراً مُتألِّفاً لو أعاد الشاعر ضميراً مُستتراً إلى المناهل في الشطر الأوَّل.

كان اللَّجوء إلى وضع الظاهر موضع المضمَر في القافية عملاً اختياريّاً مقصوداً من قِبَلِ الشاعر الذي تخطَّى بها في هذا الموضع الدَّلالة المُعجمية إلى دلالة إيحائية تُقدِّم رؤيته وإحساسه، فهذه الكلمة لم تدلَّ فقط على المياه بل تعدَّت ذلك إلى التَّعبير عن مدى عذوبة تلك المياه وتألقها، وكأنَّ الشاعر يُريد أن يقول: بالرَّغم من تأثير المياه وعذوبتها في الخيل استطاعت فرسُ الشاعر أن تُعرِّضَ عنها، وهو ما يدلُّ على تحمُّلها العطش وشدة صبرها عن الماء، وهو ما أعطى الصَّورة مُبالغةً تترك المتلقي يُفكِّر بماهية فرس الشاعر التي اختلفت عن غيرها من الخيول.

ومن الشواهد التي مارست القافية على الشاعر ضغطاً ولّد تركيباً عدولياً إبداعياً، قول أبي العلاء المعري:

سألن، فقلت: مقصِدنا سعيِدٌ، فكان اسم الأمير لهنّ فالاً⁽⁶⁶⁾

يُمَلّ، بها، السباسب والموامي فتى، لم تخش همته ملالا⁽⁶⁷⁾

أخبر الشاعر في البيت الأول إبله أنّ الوجهة إلى الأمير سعيد، فتفاءلت باسمه، ثم أخذ الشاعر بعد ذلك في مدح هذا الأمير، يقول: "تملّ القفار من كثرة غزواته ووطئه إيّاها بحوافر جياده، وهو لا يملّ ذلك لبُعْدِ همته"⁽⁶⁸⁾، "وذكر الخشية والمَلال، وأراد ما يُسببُهما، فسبب الخشية المعرفة، وسبب المَلال المهالك والمشاق، فمالّ المعنى أنّه لا يَعْرِفُ الخشية من مهالك القفار والمتاهات"⁽⁶⁹⁾.

ذكر الشاعر في البيت الأول اسم الممدوح سعيد، ولكنّه في البيت الثاني عمّد تحت تأثير القافية إلى وضع الاسم الظاهر المطابق ما قبله معنى موضع الضمير، فقال (فتى)، ثمّ قام بوصفه بجملة فعلية (لم تخش همته ملالا) تمتدّ إلى القافية، ولو جاء بالتركيب على الأصل لاكتفى بقوله (يمل بها السباسب والموامي) فأنكسر الوزن وضاعت قافيته، وبقي المعنى خافتاً لا يُناسب قصيدة المدح.

وقد اختار الشاعر وضع الظاهر موضع المضمّر؛ لبيان صفة الممدوح، فالممدوح ما زال شاباً في مُزدهر العمر، يتمتّع بالفتوة وما توحى هذه الفتوة من نشاط وحيوية وقوة وطموح.

وأتاح له هذا الأسلوب أن يزرع في نفس المتلقّي مهابة هذا الممدوح الذي يمتلك همّة قوية تُسبب الملل للمفاوز والمتاهات، فالمفاوز التي تُعرف بالسعة وضياح السائر فيها انقلبت حالها مع هذا الممدوح لتصبح متأثرة لا مؤثرة، فهي التي تملّ من سير الممدوح وكثرة غزواته ومتابعته الأعداء، وذلك يوحي بأنّها تريد أن ترتاح بسبب ما لاقتّه من هذا الممدوح.

كما ساعده هذا الأسلوب على وصفه بصفة امتدّت إلى القافية، الأمر الذي يترك أثراً عظيماً في نفس المتلقّي عندما يعرف أنّ هذا الممدوح لا يعرف الخشية من مهالك القفار والمتاهات، فهو يصلّ إلى أعدائه مهما ابتعدوا عنه ولو كانوا في أقصى الأرض، ومهما ظنّوا أنّهم في أمان لبُعد المسافة بينهم وبين هذا الممدوح.

في هذه الجزئية اتضحَت العلاقة بين القافية والعدول التركيبي المتمثل بوضع الظاهر موضع المضمَر وتأثير كل منهما في الآخر، فإذا كانت القافية تُؤثِّر في الشاعر تأثيراً إبداعياً يجعله يختار أسلوبَ وضع الظاهر موضع المضمَر لاستقامة قافية بيته فإنَّ الشاعر نفسه اختارَ هذا الأسلوبَ العدوليَّ دون غيره ووضعه في القافية دون غيرها؛ ليُعبر عن معناه المراد، فتنال القافية بذلك تجويداً وتكثيفاً وتهذيباً من خلال زيادة المؤثرات الأسلوبية التي تعمل على إيقاظ المتلقي وتزيد انتباهه وتدفعه إلى البحث عن المعاني التي تختفي وراء هذا الأسلوب، وبذلك يكون للعلاقات النحوية بين الكلمات ومدى ملائمة كل كلمة لأختها في الجملة دورٌ كبير في تحديد الانزياحات في الجملة ومطابقتها للقواعد الكامنة في اللغة الشعرية لمقياس مدى تحقيق الكفاءة أو عدم تحقيقها⁽⁷⁰⁾.

الخاتمة

يبدو أنَّ العلاقة بين القافية والعدول التركيبي علاقةٌ تأثِّر وتأثير، وكلاهما يتصل بالمعنى، فالقافية من خلال ما تلزمه على الشاعر من حروف وحركات وسكنات تدعو الشاعر إلى اختيار أسلوب عدوليٍّ يُحقِّق له تلك الوحدة المفروضة، ولكنَّ هذا التأثير يبقى عند الشعراء المُجيدِين في حيز الاختيار الذي يسمح لهم بالتعبير عما أرادوه متوخِّين في ذلك وحدة قافيتهم، وعلى هذا تكون القافية عاملٌ إبداع يحثُّ الشاعر على الإتيان بتراكيب تخرج عن أصلها وتوافق معناه وتؤثِّر في متلقيه، والشاعر في ذلك يختار ذلك الأسلوب دون غيره، ويضعه في القافية دون غيرها من المواضع ليُعبر عن معناه المراد، وليقوم بتجويد قافيته، فهي نهاية البيت وآخر ما يسمعه المتلقي، ولهذا يحشد فيها الشاعر ما يؤثِّر في متلقيه ويلفت انتباهه.

وقد ركَّز هذا البحثُ على فكرة علاقة القافية بالعدول التركيبي، وبيان أثر كل منهما في الآخر، وما نتج عنها من دلالات ومعانٍ في ديوان (سقط الزند) لأبي العلاء المعري، ويمكن في النهاية أن يُسَطَّر البحثُ أكثر النتائج أهميَّة، ومنها:

- 1 - القافية اصطلاحاً اسم لمجموعة الحروف والحركات المُتَّمة في نهاية البيت الشعري، وهي كمِّيَّة صوتيَّة يجب أن تتكرَّر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وقد تختلف هذه الكمِّيَّة من قصيدة إلى أخرى، ولكنها لا بد أن تتفق في القصيدة الواحدة.

- 2 - احتلت القافية في الشعر مكانةً مرموقةً؛ لأنها نهاية البيت وآخر ما يتلقاه المُتلقي؛ لذلك كانت العناية بها أمراً، والحشدُ عليها أوفى وأهم.
- 3 - القافية تُشكّل علامة على أسلوب الشاعر الذي تفرّد به دون سائر الشعراء من خلال تكرار حروف وسكنات وحركات تعكس ما يُريده الشاعر من إحياءات ودلالات تتناسب وموضوع القصيدة من جهة وحاله الشعورية من جهة أخرى.
- 4 - لمّا كان الشاعر المُجيد يستخدم القافية ويربطها بالمعنى تعلّقت القافية بوظيفتين اثنتين تعكسان ما وراءهما من معنى، تتجلى الوظيفة الأولى في المستوى الإيقاعي، فالقافية بوصفها تكرار حركات وسكنات وحروف تتعلّق بالإيقاع الصوتي، وهذا الإيقاع الصوتي لا يُجْتَلَب لمجرد ذلك التكرار أو ما ينتج عنه من صوت عذب، وإنما يُجْتَلَب من أجل أن يُعبّر عن إحياء ما يرتبط بموضوع القصيدة ونفسيّة الشاعر، وتعلّق الوظيفة الثانية بالتركيب، فللقافية دورٌ كبير في إنتاج شكل التركيب الذي يعمل على صحّة تلك القافية، ولكنّ شكل التركيب الذي ينحو إليه الشاعر ليس مُجْتَلَباً من أجل تحقيق القافية فحسب بل له علاقة بالمعنى المراد التعبير عنه.
- 5 - ظهر العدول لغةً بمعنى الانصراف والانحراف، واصطلاحاً بمعنى الخروج عن النظام النحوي في مستواه الأصليّ الثابت إلى مستواه الإبداعيّ الفنيّ لتحقيق سمة جمالية في القول تُمتّع المُتلقي.
- 6 - أدرك العلماء العرب أنّ للغة مستويين، الأوّل: المستوى العاديّ، وهو الأصل المعياريّ للجملة، والثاني: المستوى العدوليّ، وهو الخارج عن ذلك الأصل، واختلفت غاية العلماء القدامى في النظرة إلى المستويين السابقين، فقد نظر النحاة إليهما لتفسير الجملة وبيان كيفية بنائها وما يطرأ عليها من تغييرات، وقد يُشيرون في ضوء ذلك إلى المعنى المستفاد من ذلك الخروج، في حين اتّخذ البلاغيّون العدول مقياساً جمالياً قاسوا من خلاله مدى بلاغة الأسلوب وعُلُوّ كعبه على غيره.
- 7 - تطوّر مصطلح العدول في ظلّ الدّراسات الأسلوبية، إذ اتّخذ (تشومسكي) مُصطلح التحويل أساساً مُهمّاً في تفسير التراكيب المنطوقة على مستوى الأداء اللّغويّ، وعلى يد (جان كوهن) كانت ولادة مصطلح الانزياح الذي دلّ عنده على تمييز ما

هو شعريٌّ من غيره الشَّعريِّ.

8 - ثمة علاقةٌ قويّةٌ بين القافية والعدول التَّركيبيّ من ناحية، والعدول التَّركيبيّ والمعنى من ناحية أخرى، فتَحقيقُ القافية يدعو إلى العدول التَّركيبيّ، والعدولُ التَّركيبيّ يقع الاختيارُ عليه؛ لأنّه الأنسبُ للمعنى الذي أراد الشَّاعر أن يُعبّر عنه، وهذا الاختيارُ قَصَدَ الشَّاعر إلى إيقاعه في القافية؛ لتكتسب تجويدًا وتهذيبًا وتأثيرًا ما كان ذلك كله ليظهر لولا وقوع العدول التَّركيبيّ في القافية.

9 - أبان البحث عن علاقة النسيج الشعريّ المُتمثل بالقافية بالعدول التَّركيبيّ المُتمثل بالتقديم والتأخير، فالقافية تستدعي التقديم والتأخير، والتأخير والتقديم يعمل على موافقة المعنى وصحة القافية وتجويدها من أجل مفاجأة المتلقّي وزيادة التأثير فيه ليُحقّق الشَّاعر بذلك أهدافاً أسلوبيةً تخدم النسيج الشعريّ وتُحقّق المطلب الجماليّ من جهة أخرى.

10 - بدت من خلال هذا البحث أهميّة تفاعل القافية مع العدول التَّركيبيّ المُتمثل بالحذف في توجيه الدلالة من خلال التزام الشَّاعر بما تحتاج إليه قافيته من حذف، لاستقامتها، ومن خلال اختياره أن تنتهي تلك القافية بأسلوب الحذف من أجل تجويدها وتركيز الدلالة فيها؛ لأنّها عاملٌ تأثير مُهمّ في المتلقّي ودفع الملل عنه، وإيقاظ انتباهه من أجل متابعة القراءة.

11 - في هذا البحث اتّضحَت العلاقة بين القافية والعدول التَّركيبيّ المُتمثل بوضع الظاهر موضع المضمّر وتأثير كل منهما في الآخر، فإذا كانت القافية تُؤثّر في الشَّاعر تأثيراً إبداعياً يجعله يختار أسلوبَ وضع الظاهر موضع المضمّر؛ لاستقامة قافية بيته فإنّ الشَّاعر نفسه اختار هذا الأسلوب العدوليّ دون غيره ووضعه في القافية دون غيرها؛ ليُعبّر عن معناه المراد، فتنال القافية بذلك تجويداً وتكثيفاً وتهذيباً من خلال زيادة المؤثرات الأسلوبية التي تعمل على إيقاظ المتلقّي وتزيد انتباهه وتدفعه إلى البحث عن المعاني التي تختفي وراء هذا الأسلوب.

12 - استخدام العدول التَّركيبيّ أدّى إلى استقرار القافية وأخذها مكانها الطبيعيّ، فجاءت مُستقرّةً في موضعها، غير نافرة ولا غريبة عن بقيّة كلمات البيت.

13 - ركّز البحث على العدول التركيبي بوصفه يحمل أساليب تركيبية مميزة تُقضي إلى دلالات جمالية متنوعة، فلا يُعدّ العدول التركيبي زينة، بل يكمن من وراء استخدامه معنى إيحائي، وهذا ما يعكس التفاعل الدائم بين العدول التركيبي والمواقف الحياتية التي يمرُّ بها المبدع.

14 - أعطت فكرة الأصل والعدول عنها النظام النحوي مرونة كبيرة في إنتاج المعنى المراد من جهة، وفي تحقيق صحة القافية واستقامتها من جهة أخرى.

الهوامش والمراجع

- (1) عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، د. ط، بيروت: دار النهضة العربية، 2002م، ص 134.
- (2) حقي، عدنان: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ط 1، دمشق-بيروت: دار الرشيد، د. ت، ص 147.
- (3) ياقوت، أحمد سليمان: التسهيل في علمي الخليل، د. ط، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1999م، ص 111.
- (4) أبو الفرج، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، د. ط، بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت، ص 167.
- (5) اليوسف، يوسف سامي: مقالات في الشعر الجاهلي، ط 3، الجزائر: دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، 1983م، ص 263-266.
- (6) هي الأداة التي كانوا بها يسقون الأراضي المزروعة من الآبار كما تروى أراضيها بالساقية من الترع أوقات انخفاض المياه.
- (7) النويهي، محمد: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج 1، د. ط، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت، ص 133.
- (8) "ومن الشعراء من يتخفف من كثير من قيود الكلام للوصول إلى بناء جملة شعرية في منطقة القافية تستجيب لمطالبات الدلالة وتستوفي شروط القافية". مجاهد، عبد الكريم: "الانزياحات الأسلوبية في لغة عرار من خلال ديوانه (عشيات وادي اليابس)"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت: المجلد 21، العدد 82، 2003، ص 127.
- (9) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1986م، ص 271.
- (10) الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط 1، القاهرة: دار المعارف، د. ت، ص 90.
- (11) ابن أبي الإصبع، زكي الدين: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفي محمد شرف، د. ط، القاهرة: الجمهورية العربية المتحدة - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1383هـ/ 1963م، ص 224.
- (12) عبد اللطيف، محمد حماسة: بناء الجملة العربية، د. ط، القاهرة: دار غريب، 2003م، ص 329-330.
- (13) الأعشى، ميمون بن قيس: الديوان، تحقيق: د. م. محمد حسين، د. ط، الجماميز: مكتبة الآداب، د. ت، ص 55.
- (14) بناء الجملة العربية، ص 329-330.
- (15) بناء الجملة العربية، ص 349-350.
- (16) ابن أبي سلمى، زهير: الديوان (شرح ثعلب)، تحقيق: فخر الدين قبادة، ط 3، دمشق: مكتبة الغوثاني، 1428هـ/

- 2008م، ص 41.
- (17) الديوان (شرح ثعلب)، الهامش، ص 41. وابن أبي سُلمى، زهير: الديوان (صنعة الأعلام الشنمري)، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط3، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1400هـ/ 1980م، ص 67.
- (18) بناء الجملة العربية، ص 350.
- (19) بناء الجملة العربية، ص 360.
- (20) بناء الجملة العربية، ص 365.
- (21) أبو الحُسَيْن، أحمد بن فَارِس: مَقَائِيسُ اللُّغَةِ، تحقيق: عَبْدُ السَّلَامِ مُحَمَّدُ هَارُون، ج2، د. ط، دمشق: دَارُ الْفِكْرِ، 1399هـ-1979م، ص 39.
- (22) ابن مَنْظُور، محمد بن مَكْرَم: لسان العرب، ج 11، ط3، بيروت: دار صادر، 1414هـ، ص 434.
- (23) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، د. ط، القاهرة: الشَّرْكَةُ المِصْرِيَّةُ العَالَمِيَّةُ لِلنَّشْرِ، لوانجمان، 1994م، ص 329.
- (24) بهنسي، عبدالموجود متولي: رؤية في العدول عن النمطية في التعبير الأدبي، ط1، 1413هـ/ 1993م، ص 5.
- (25) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، القاهرة: دار الشروق، القاهرة، 1419هـ/ 1998م، ص 251.
- (26) بكور، سعيد: مفهوم العدول، الرياض: كتاب المجلة العربية، 1441هـ، ص 7.
- (27) ويس، أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية، 1426هـ/ 2005م، ص 111-128.
- (28) سبيوه، عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1408هـ/ 1988م، ص 34.
- (29) الكتاب، ج1، ص 24.
- (30) الأحزاب: 35.
- (31) الكتاب، ج1، ص 74.
- (32) ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج2، ط2، بيروت: عالم الكتب، د.ت، ص 360.
- (33) ابن جني، أبو الفتح عثمان: الْمُحْتَسَبُ فِي تَبْيِينِ وَجْهِهِ شَوَازِ الْقَرَاءَاتِ وَالْإِضْاحِ عَنْهَا، تحقيق: علي النجدي ناصف- عبد الحليم النجار- عبد الفتاح إسماعيل شلبي، ج1، د. ط، القاهرة: وزارة الأوقاف (المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي)، 1414هـ/ 1994م، ص 65.
- (34) رواية الديوان: تَغْيِيرُ لِي دَهْرٍ. الصَّوْلِي، إبراهيم بن العباس: الدِّيَّانُ (ضمن الطَّرَائِفِ الأدْبِيَّةِ)، د. ط، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف، 1937م، ص 132.
- (35) الجُرْجَانِي، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد التنجي، ط1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1995م، ص 80-81.
- (36) بلحاف، عامر نائل محمد: "مظاهر أسلوبية في نظم عبد القاهر"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت: المجلد 36، العدد 142، 2018، ص 170.
- (37) مومن، أحمد: اللِّسَانِيَّاتُ النَّشْأَةُ وَالتَّطَوُّرُ، ط2، الجزائر: دِيَّوَانُ الْمَطْبُوعَاتِ الْجَامِعِيَّةِ، 2005م، ص 207-208.
- (38) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء-المغرب: دار توبقال للنشر، 1986م، ص 15.
- (39) بنية اللغة الشعرية، ص 6.
- (40) بنية اللغة الشعرية، ص 40.

- (41) ربابعة، موسى: "الانحراف مصطلحاً نقدياً"، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن: المجلد العاشر، العدد4، 1995م، ص60.
- (42) بناء الجملة العربية، ص329-330.
- (43) لا: طلبية للدعاء. والثانية: زائدة لتوكيد الدعاء. وتنظم: نَعَم. التبريزي والبطلانيوسي والخوارزمي: شروح سقط الزند، إشراف: طه حسين، تح: مصطفى السقا، وعبد الرحيم محمود، وعبد السلام هارون، وإبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، ج2، ط3، القاهرة: دار الكتب، 1364هـ/ 1945م، ص564. والتبريزي، الخطيب: الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، تح: فخر الدين قباوة، ج1، ط1، حلب: دار القلم العربي، 1419هـ/ 1999م، ص330.
- (44) نقد الشعر، ص166.
- (45) شروح سقط الزند، ج2، ص827. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج1، ص468.
- (46) رومية، وهب: الشعر والنقاد، د. ط، الكويت: عالم المعرفة، 1427هـ/ 2006م، ص302.
- (47) تلوذ: تعلق. وأقطار الزجاج: جوانبها. وبعد: ظرف لتلوذ. والضمير في (أريقت) للزجاجة. والجار والمجرور (لما أهديت) متعلقان بـ(أمثال) جمع (مثل) لِمَا فِيهِ من معنى التشبيه. وكذلك في الكثر. والكثرة: ما يلتزق على جوانب الزجاج بعد إراقة الخمر مثل ريقك الذي أهديت. شروح سقط الزند، ج3، ص1216. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج2، ص659.
- (48) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، د. ط، القاهرة: نهضة مصر للنشر والتوزيع، 1997م، ص442-443.
- (49) الغدامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرية Deconstruction: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط1، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1985م، ص26.
- (50) شروح سقط الزند، ج3، ص1222. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج2، ص661.
- (51) الخوارزمي، صدر الأفاضل قاسم بن الحسين: ضرام السقط (شروح سقط الزند)، إشراف: طه حسين، تح: مصطفى السقا، وعبد الرحيم محمود، وعبد السلام هارون، وإبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، ج3، ط3، القاهرة: دار الكتب، 1364هـ/ 1945م، ص1223.
- (52) ضرام السقط (شروح سقط الزند)، ج3، ص1223.
- (53) المسدي، عبد السلام: "المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ"، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية: العدد 13، 1976م، ص166-167.
- (54) شروح سقط الزند، ج2، ص912. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج1، ص508.
- (55) لسان العرب، ج14، ص244.
- (56) عبد اللطيف، محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي، ط1، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1410هـ/ 1990م، ص131.
- (57) شروح سقط الزند، ج2، ص807. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج1، ص456.
- (58) الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج1، ص456.
- (59) سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، اللاذقية-سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1983م، ص157.
- (60) أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص74.
- (61) شروح سقط الزند، ج1، ص176. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج1، ص131.
- (62) البطلانيوسي، أبو محمد عبد الله: شرح البطلانيوسي (شروح سقط الزند)، إشراف: طه حسين، تح: مصطفى السقا، وعبد الرحيم محمود، وعبد السلام هارون، وإبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، ج1، ط3، القاهرة: دار الكتب، 1364هـ/ 1945م، ص176.
- (63) الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج1، ص132.
- (64) ولاحت، من بروج البدر، بُعداً بُدُورُهَا، تَبَرُّجُهَا اكْتِنَانُ

- شروح سقط الزند، ج 1، ص 175. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج 1، ص 131.
- (65) شروح سقط الزند، ج 2، ص 541. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج 1، ص 319.
- (66) شروح سقط الزند، ج 1، ص 41. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج 1، ص 65.
- (67) السباسب والموامي: الفلوات والمفازة مفردا: سبب ومومة. والصمير في (بها) عائذ على الخيل. وسكن الموامي للتخفيف وحققها النصب. شروح سقط الزند، ج 1، ص 58. والإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج 1، ص 74.
- (68) شرح البطليوسي (شروح سقط الزند)، ج 1، ص 59.
- (69) الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، ج 1، حاشية قباوة ص 74.
- (70) الشريدة، صفاء شريف: "الانزياح اللغوي عند عبد الله البردوني كائنات الشوق نموذجاً"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت: المجلد 35، العدد 138، 2017، ص 214.

الإشارة المرجعية للبحث:

منون، ياسر: "علاقة القافية بالعدول التركيبي في ديوان (سقط الزند) وأثر ذلك في المعنى"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: المجلد 44، العدد 174، 2026، 103-131.

<https://doi.org/10.34120/ajh.v44i174.3431>

To cite this article: Mannoun, Yasser. "The Relationship Between Rhyme and Syntactic Deviation in the Diwan "Saqt al-Zand" and Its Impact on Meaning." *Arab Journal for the Humanities*, 44, 174, 2026, 103-131.

<https://doi.org/10.34120/ajh.v44i174.3431>

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية



فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
تعنى بنشر البحوث العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية باللغتين العربية والإنجليزية
تأسست عام 1974، صدر العدد الأول في يناير عام 1975

القائم بأعمال رئيس التحرير

أ.د. محمد مهنا السهلي

الاشتراكات

- الكويت : للأفراد 3 دينار
- الدول العربية : للأفراد 4 دينار
- الدول الأجنبية : للأفراد 15 دولار
- للمؤسسات : 15 دينار
- للمؤسسات : 15 دينار
- للمؤسسات : 60 دولار

توجه جميع المراسلات إلى

رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب: 17073 الخالدية - الرمز البريدي: 72451 الكويت

تلفون: 24984066 - 24986423 (965)

البريد الإلكتروني: jgaps@ku.edu.kw

موقع المجلة: http://journals.ku.edu.kw/jgaps



f: jgaps.kuniv

✉: jgaps_ku

@: jgaps.ku

تتوافر نصوص البحوث كاملة لدى:

https://journals.ku.edu.kw/jgaps

EBSCO Publishing Products

www.mandumah.com المنظومة

Google Scholar

الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (ARCI- Web of Science)

ISSN: 0254-4288

ISSN Online: 2791-1586