Structural Phenomena of Talafri's Poetry in Light of Semantics

Rijan A. Obeidat[(1)*]

(1) Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid - Jordan.

Received: 18/11/2022
Accepted: 02/04/2023
Published: 30/06/2023

* ***Corresponding Author:***
rijan.o@yu.edu.jo

DOI:
https://doi.org/10.59759/art.v2i2.239

Abstract

This study deals with the structural Phenomena of Talafri's poetry that formed one of the most prominent stylistic features in his language in terms of its shift from the normal, this is because poetry is a transcendent linguistic act in its formation and methods of formulation, in the extent of the displacement through which the text poeticity deepens or flattens, and in the space of transcendence lies the poet's craftsmanship. The aesthetics of the expressive language is shown through the stylistic techniques it uses, as well as the stylistic phenomena it produces and which form individual creative imprints that distinguish the poet.

Keywords: Structural Phenomena, Structure, Anastrophe, Enallage, Asyndeton, Polysyndeton.

الظّواهر التّركيبية في شعر التّلعفري في ضوء علم المعاني

ريجان عبده عبيدات[(1)]

(1) كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد – الأردن.

ملخص

يتناول هذا البحث جانباً من الظواهر التركيبية في شعر التلعفري التي شكَّلت أبرز الظواهر الأسلوبية في لغته من حيث انزياحها عن المألوف؛ ذلك أنّ الشعرَ عملٌ لغويّ مُتجاوِزٌ في تشكيله وطُرق صوغه، وفي مدى الانزياح تتعمّق شعريّة النصّ أو تتسطّح، وفي مساحة التجاوز تكمُن حِرفيّةُ الشاعرِ، وتتبدّى جماليّاتُ اللغةِ التعبيريّةِ عبرَ ما تستخدمه من تقنيّات أسلوبيّة، ومن خلال ما تُفرزه من ظواهر أسلوبيّة تشكّل بصمات إبداع فرديّة تُميّز الشاعرَ عمَّن سواه.

كلمات مفتاحيّة: الظّواهر التّركيبيّة، التّركيب، التّقديم، التّأخير، الالتفات، الفصل والوصل.

المقدمة.

تنهض دراسة البنية التركيبية بمهمّة تحديد السّمات الفارقة لكلّ مبدع، والكشف عن الظواهر الأسلوبيّة التي يتمايز بها عصر عن عصر آخر، لذلك فإنّ الدراسة الأسلوبيّة للنصّ اللغويّ هي الأكثر قدرة على استكشاف ماهيّته، واستقراء مكوّناته وبنيته الداخليّة وأبعاده الدلاليّة في طرائق استعمال اللغة، ومدى مجاوزته المألوف الثابت إلى المدهش المتحرّك، وتوضيح القيم الجماليّة التي يرتكز عليها المنجز الإبداعي من خلال آليّة الصوغ التي ينتظم بها عبر سيرورته الزمانيّة. **ومن هنا وقع اختيارنا على دراسة** شاعر من أبرز شعراء القرن السابع الهجريّ من العصر المملوكي؛ ليكون نتاجه الشعريّ مجال الدرس التطبيقيّ، ويعود هذا الاختيار لسببين أساسيين:

الأوّل: أنّ هذا القرن شهد نهضةً فكريّة طبعت جوانب الحياة الثقافيّة، لم نجدها في العصور القريبة منه.

الثاني: أنّ شعراء هذا القرن امتلكوا مقدراتٍ لغويّة واكبت التغيير الحاصل في بنية المجتمع على مختلف الأصعدة، وعلى الرغم من ذلك فإنّني لم أجد – في حدود اطّلاعي – دراسة مستقلّة تبحث في الظواهر الأسلوبيّة لشعراء هذا القرن.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن جماليَّة البنية التركيبية لدى الشاعر بوصفها ظواهر أسلوبية مميزة في لغته الشعرية.

أهمية البحث:

تظهر أهمية البحث في أنه يتوقف عند شاعر من أبرز شعراء القرن السابع الهجري، لم ينل شعره ما يستحق من الدراسة، وبذلك يسهم هذا البحث في تسليط الضوء على شعره، وعلى بلاغة صياغة البناء اللغوي فيه.

منهج البحث:

عمدتُ إلى المنهج الوصفي التحليلي في الكشف عن الظاهرة من خلال أنموذجات في أبياتٍ مفردة، وفي نصوص مُتكامِلة، بعرض كلّ ظاهرةٍ على حدة مع ما في هذا الاجتزاء من بترٍ مقصودٍ بهدفِ الدراسة والإجراء البحثي الّذي يعتمد الإشارةَ التي تُغني عن طول العبارة.

مشكلة البحث:

تتبدى مشكلةُ البحث الرئيسة في قلّة الدراسات التي تناولت شعر الشاعر سواء كانت دراسة حول ظاهرة معينة، أم دراسة في شعره.

الدراسات سابقة:

لم أعثر على دراسة خُصصت لدراسة الظواهر التركيبية في شعر التلعفري، ولكن أشير إلى دراسات توقّفت عند شعر التلعفري من حيث التناص الديني، والوقوف عند ظاهرة اللون ودراسات أخرى قاربت عصر الشاعر، أو استفاد البحث من منهجها في الدراسة، ولعلَّ من أبرزها:

- إسماعيل، يوسف، **دراسة البنية التركيبية لدى شعراء القرنين السابع والثامن الهجريين**، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2004م.
- حسين، منال رشاد، **ديوان حافظ إبراهيم دراسة أسلوبية**، جامعة الفيوم، مصر، 2002م.
- حسين، محمد فرحان، حسين، عبد الكريم جاسم، **صورة التناص الديني في شعر شهاب الدين التلعفري**، مجلة الجامعة العراقية.
- الحمداني، فارس ياسين محمد، **جمالية التشكيل اللوني في شعر شهاب الدين التلعفري** (ت 675) مقاربة نفسية نقدية، جامعة الموصل.
- الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، الجامعة التونسية،1981م.

تلاحظ الدراسة أن هذه الدراسات لم تتوقف عند دراسة الظواهر التركيبية في شعر التلعفري في ضوء علم المعاني، وهو ما سيميز هذه الدراسة.

الشاعر التلعفري:

هو شهاب الدين أبو المكارم محمد بن يوسف التلعفري الموصلي، ولد في الموصل سنة (593هـ)، تلقى ثقافة واسعة على يد والده وشيوخ عصره، ويبدو أنه أتقن علوماً شتى واضحة في

شعره، وهذا ما جعل المؤرخين لسيرته يسبغون عليه الألقاب الكثيرة، ويمتدحون شاعريته المتفردة، استقبله في حلب وأعلى مكانته الملك العزيز محمد بن الملك الظاهر غازي بن صلاح الدين الأيوبي، ثم أقام في دمشق، واستقر به المقام في حماة، وتوفي فيها سنة (675هـ)، غلب على أشعاره المدح والرثاء، وبعض الأشعار الصوفية، وقد قام بتحقيق ديوانه الدكتور رضا رجب، وصدر عن دار الينابيع بدمشق سنة 20004م. (ديوان التلعفري، ص 11 وما بعدها).

الظّواهر التركيبية في شعر التلعفري:

أتوقّف في هذا البحث عند ثلاث ظواهر أسلوبيّة في شعر التلعفري (الشيباني، ت 675) وهي ظواهر: (التقديم والتأخير، وظاهرة الالتفات، وظاهرة: الفصل والوصل)؛ لأنّ البحثَ يتّجه نحو العامّ والشامل، والأكثر حضوراً؛ وما يشكّلُ سمةً أسلوبيّةً وظاهرةً لغويّةً تسترعي الاهتمامَ والكشفَ عن جماليّات توظيفِها؛ فالشاعرُ يستخدمُ الكلماتِ عن قصدٍ، وليس استخدامه لها عشوائيّاً، ولذلك عندما ينحرف بها عن استعمالِها المألوف لا بدَّ أن نحمل ذلك على محمل الجدّ، ونحاول تفسيرَها التفسيرَ الذي يتلاءَم وسياق النصّ (ظواهر نحويّة في الشعر الحرّ، ص80/ اللغة وبناء الشعر، ص24–25).

وفي طريقة الصياغة والتلاعب بالكلمات، وتحديد ترتيبها وَفقَ النسق اللغويّ الّذي يخرج فيه نصّه المُنجَز تكمن خصوصيّة الشاعر وأسلوبه، والأسلوب هو استغلال للإمكانات النحويّة (هنزيش 1999، ص90)؛ بمعنى أنّه قدرة الشاعر على تشكيل نَصّه وفقَ لغته التي يعيد قولبتها وتقعيدها حسب ما يجدها قادرةً على التعبير عن التجربة الشعريّة، والحالة النفسيّة التي يريد التعبيرَ عنها، وإيصالَها إلى الآخر.

يحفلُ ديوان التلعفري بهذه الظواهر التي لا تكادُ تغيبُ عن قصيدةٍ من قصائده، وتحديداً لِمجالِ البحث؛ فقد رأينا أن ندرسَ الظاهرةَ الأبرز وهي ظاهرة التقديم والتأخير، من خلال مطالع قصائده، وقد اقتصرنا على المطالع لِما لاستهلال القصيدة عادةً من خصوصيّة؛ إذ إنّ الاستهلال يشكّل في القصيدة جذوة الدفقة الشعوريّة الأولى وهي السمة الدالّةُ والعلامة الفارقة؛ إذْ بها تتحدّد مقوّمات القصيدة من وزنٍ وقافية وحرفِ رويّ، فالاستهلالُ ناظمُ القصيدة في بنائها الخارجيّ، ومن هنا فبيت الاستهلال هو اللبنة الأولى في معمار النصّ الكلّي، وعلى طريقة بنائه وقوّة سبكه تتمثّلُ شعريّةُ النصّ، وحِذق شاعره،

ولذلك جُعِل الاستهلالُ شرطاً من شروط بلاغة النصّ الشعري، وخاصّةً أسلوبيّة تُكسب الشعرَ ميزةً وفرادةً.

أ) **ظاهرة التقديم والتأخير:**

يُعرّف الجرجاني التقديم والتأخير بأنّه: " بابٌ كثيرُ الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية. لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة. ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أنْ قُدِّمَ فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان". (الجرجاني، 2004، ص106)

وسنكشفُ عن تلك الفوائد التي أشارَ إليها الجرجاني من خلال مطالع قصائد التلعفري، ونتبيّن جماليّات التقديم والتأخير في شعره، يقول في مرثيّة له: (ديوان التلعفري، 2004، ص81)

لمثلِ اليومِ تُدَّخر الدموعُ وتُحنى فوقَ لوعتِها الضلوعُ

نجدُ في هذا الاستهلال فاعليّة التقديم والتأخير ترتكز على الحدث (الفقد) الّذي يرتبط بلحظةٍ زمنيّةٍ محدّدةٍ، يريد الشاعرُ توقّفها، لتكون هذه اللحظةُ المستوقفة لحظةَ اعتبارٍ، مثلما هي لحظةٌ فاصلة في حياة الشاعرِ الّذي فقد وليّ نعمته الخليفة، وبذلك جاء التقديم للجار والمجرور المضافين إلى الزمن باللفظ (اليوم) ليكون هذا التقديم مرتكز البنية التركيبيّة للبيت الّذي يؤسَّس عليه في محاولة إيقاف الزمن (الحاضر) الّذي يستوجب التوقّف عنده، والبكاء من أجلِهِ عبر منطقٍ عقليّ؛ فحادثُ الفقد يقتضي استدرار الدموع الّتي كانت محبوسةً، ففاعليّة التأخير في التركيب الفعلي (تُدّخر الدموع) تكتسب جماليّتها من خلال تأثيرها الّذي يشير إلى انسجام الحالة النفسيّة مع حالةِ كينونتها، فالدموع في حالةِ انحباس يمتلكها الشاعرُ الّذي يجعلها مصدرَ ثروةٍ لا يُفرّط به إلاّ في شأنٍ عظيم، شأنها شأن المال الّذي يحافظ عليه لملمّةٍ مُحتملة، وهذا التملّك في هذا الاستهلال الرثائيّ منحَ نصّه قدرةً على امتلاك مشاعر المتلقّي، وجذبه إليه وجدانيّاً ليشارك الشاعرَ في استحقاق استدرار الدموع التي تستوجبها لحظة الفقد، وهو ما يعزّز قدرة التأثير الناتجة عن رحيل الخليفة، وهنا لابدَّ من الإشارة إلى أنّ استخدام الظرف (فوق) له دلالته الإيحائيّة بما فيه من اشتمالٍ على العلوّ في حالة انفراده، وبتضمينه معاني الحزن والأسى والحسرة، في إشارةٍ إلى الضعف والهبوط في سياق التركيب النظمي للبيت، بعدما كان موحياً بالقوّة والارتقاء، وبذلك تتفق الدلالة النفسيّة لسقوط الدموع مع دلالة الظرف مع الضلوع التي تُحنى فوق لوعتها، وكأنّ الشاعر

يحاولُ تجسيد اللوحة رسماً بما هي فيه بين انهمار الدموع على الخدّ بشكلِها الظاهر الحسّي مع مشاعر اللوعة والأسى التي عبّر عنها بانحناء الضلوع، إمعاناً منه في إبراز المصاب الجلل بفقد الخليفة، وبذلك تتواءم الحالة النفسيّة مع التركيب اللغوي الذي اتخذ أسلوب التقديم والتأخير، كظاهرة تعبّر عن المعنى، وتعمّق دلالته، وتزيد قدرة تأثيره في المتلقّي.

ويقولُ في استهلالٍ غزليٍّ: (ديوان التلعفري، 2004، ص75)

لــم أزل مُكثِــراً عليــه الســؤالا وجوابــاً مــا عنــده لــي ســوى لا

تقوم البنية التركيبيّة في هذا البيت على تقديم الجار والمجرور (عليه) على المفعول به (السؤال) سعيًا من الشاعر في توجيه الذهن إلى المخاطَب؛ لأنّه محلّ عناية الشاعر، وهو المقصود في إثارة الانتباه إليه، وهو الطرف الأساس، والعنصر الأهمّ في إقامة هذا التواصل الثنائي القائم على حوارٍ يتفرّد الشاعر بنقله، والتعبير عنه.

وفي غزليّاته أيضاً: (ديوان التلعفري، 2004، ص84)

منعَـت مـن رُضـابِها السّلسـبيلا مقلــةٌ لــم تــدع إليــه سبيــلا

تظهرُ جماليّة الاستهلال في هذا المطلع من خلال تأخير الفاعل (مقلة) بهدف إثارة المتلقّي، وتحفيز فكره، وزيادة تلهّف نفسه إلى الكشف عن الفاعل ليكون تأخّر رتبة الفاعل دافعاً مشوّقاً يدفع بالمتلقّي أو السامع إلى فضولٍ معرفيّ يستحثّه للكشف عنه، فيكون دالّ (مقلة) عنصرَ إدهاش كونه لفظاً غيرَ متوقّع الورود في هذا المجال، فألفاظ (رضاب، سلسبيل) من حقل الذوق، وهي تقع ضمن دائرة المحسوسات ممّا يجعل الذهن ينأى عن التفكير في أن يُسنَد لفاعلٍ مثل (مقلة)، كون اللفظ لا ينتمي إلى ما كانَ متوقّعاً وَفق الحقل الدلالي المُكوّن لِمفردات البيت، ليبرز الفاعل المتأخّر علامةً فارقةً تجعل من رتبته المتأخِّرة دافعَ تشويق يبعث على الدهشة، ما يُحقّق للبيت جماليّة اكتسبها من خلال خاصيّة التقديم والتأخير، وقوّى المعنى من حيثُ اللغة والإيحاء.

وقد يتأخّر المبتدأ، ومثال ذلك مطلع غزليّ هو: (ديوان التلعفري، 2004، ص89)

أراهُ يوري حين يُسأل عن دمي وفــي وجنتيــهِ منــه آثــارُ عنــدمِ

ففي العجز ثمّة تأخير للمبتدأ (آثار)، وتقديم شبه الجملة عليه، وهو تقديمٌ واجب لتحقّق شرط مجيء المبتدأ نكرة وخبره شبه جملة، وفي البيت يركّز الشاعر على الوصفيّة الحسيّة للكشف عن فاعليّة هذا التقديم ليحقّق غايتين معاً:

أولاهما: دلالة مكانيّة ترتبط بتحديد جزءٍ من الموصوف، وهو هنا (الوجنتان).

ثانيتهما: لونيّة؛ للتعبير عن لون الوجنتين اللتين اتّشحتا بآثار الاحمرار عليهما، ممّا يشيرُ إلى جمال الموصوف الكلّي لدلالة الجزء عليه.

وفي قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص107)

يشكو إلى إضم الهوى وهواؤه مـــن كـــلّ داءٍ يعتريـــه دواؤه

فقد قدّم شبه الجملة (من كلّ داء) والفعل (يعتريه) ليفيد شمول الجزء لكلّ داءٍ محتمل على وجه العموم، وبذلك أفاد هذا التركيب تعميم الحالة، وامتدادها، وهو مقصد الشاعر.

وفي قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص119)

أقامَـــت بالتثنّـــي والغلائـــل علـــى كلفـــي بقامتِـــها دلائـــل

ففي عجز هذا البيت قدّم الشاعرُ شبه الجملة (على كلفي) و(بقامتها) وأخّر المبتدأ (دلائل)، وهو تأخير واجب لتحقّق شرط التقديم والتأخير قواعديّاً، وهو بصدد البرهنة وتقديم الأدلّة، فالشاعرُ العاشقُ يُقدّم ما يعانيه، ويُظهرُ سبب معاناته على النتيجة، وهي وجود الأدلّة التي تؤكّد صحّة ما يُصرّح به من لواعج الحبّ وعذاباته بسبب عشقه لقامة المحبوبة، وقد امتلكت عليه نفسه، واستحوذت على مشاعره كلّها، فهذا التأخير أشار إلى بُعدٍ نفسيٍّ لدى الشاعرِ الّذي لا يدانيه أدنى شكٍّ بصدق ما يقول، ولذلك فهو يقدّمُ الأسى، ويؤخّر البرهان؛ لأنّ الأدلّة نتائج لاحقة لمقدّمات أسباب حبّه لتلك الموصوفة.

ولابدَّ من أن يسبق السبب النتيجةَ منطقيّاً، والأسى يلحق بالحبّ شعوريّاً، وعن الحالة المنطقيّة والتجربة الشعوريّة ينتج الوعاء اللغوي المعبَّر عنهما في تركيب لغويّ يستوعب تلك الحالة، ويوائم بين ما هو نفسي شعوري وما يكون انعكاساً تعبيريّاً يتجسّد في الألفاظ التي تنتظمُ سياقيّاً في تركيبٍ لغويّ يحقّق للبعد النفسي والتجربة الشعوريّة البعدَ الجماليَّ الذي تتمرأى من خلاله تلك الدلالة المتوارية.

وفي قوله: (ديوان التلعفري، 2004، 136)

دارٌ نــأى عــن جوّهــا أترابهــا مــاذا يفيــد المُســتهامَ ترابُهــا؟

تقوم بنية البيت في الصدر على تأخير الفاعل (أترابها)، وذلك لإرادة توجيه الانتباه إلى المكان (جوّها) الذي هو القصد، وإليه تتجه النيّة في الكشف عن الفراغ الحاصل بعد رحيل السكّان، وفي العجز يتأخّر الفاعل على المفعول به، ولذلك التأخير دلالتُه الموحية المعبّرة عن علاقة العاشق بالإنسان لا بالديار نفسِها التي تمثّلت بالتراب، وهذه العلاقة تعيد إلى الذهن مقولة الشاعر المجنون: (ديوان مجنون ليلى، 1979، ص100)

ومــا حــبّ الــديارِ شــغفنَ قلبــي ولكــن حــبُّ مَــن ســكن الــديارا

فتقدّم المفعول به، وقد جاء تقديم شبه الجملة في الصدر (عن جوّها) لإفادة التخصيص (القزويني، 1970، ص71) بتحديد أبعاد الحدث في رقعةٍ مكانيّة محدّدة، وفي العجز قدّم لفظ (المُستهام) الممثّل للمفعول به لإفادة إظهار مشاعر الحبّ الذي يوليه الشاعر كلّ اهتمامه ليعبّر عنه، ويفصح عمّا في داخله تجاه أحبّته.

ويحضر الفصل في البنية التركيبية لتحقيق غرض بلاغي كما نجد في قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص156)

يــا بــرقُ بالأبــرق عَــرِّج وحَــي عنّــي بهاتيــك الأُثــيلاتِ حَــي

نجد الفصل بين المنادى (البرق)، وفعل الأمر الموجّه إليه بشبه الجملة (بالأبرق)، وفي هذا الفصل تحقيقٌ لإرادة الشاعر بتحديد المكان (الأبرق)، وقد جاءَ مجرورًا بالباء لتفيد دلالةً مكانيّة توكّد عمق العلاقةِ المتجذّرة بين الشاعرِ والمكان الذي له أجمل مشاعر الشوق والحنين، فنجده يحمّلُه سلامه.

ومنه قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص159)

لا تقولــوا: ســلا ومــلاّ هوانــا وتســلّى عــن حبّنــا بســوانا

نجد الفصل بين الجار والمجرور (عن حبّنا) لأنّ فائدة القول تنحصر في إشارة الشاعر إلى إخلاصه في الحبّ ووفائه للأحبّة في دوامه، ولذلك قدّم الحبّ وأخّرَ (سوانا) لتأكيد حالة تقديم حبّ المخاطبين في نفس المخاطِب، وتأخير الآخرين في ذلك، وفي هذا ملمح نفسي؛ إذْ تتساوى دلالة التركيب اللغوي مع الحالة الشعوريّة من حيث التركيب في التقديم والتأخير الذي يظهر جماليّة هذه الخاصيّة بدلالتيها النفسيّة واللغويّة معاً.

ويقول: (ديوان التلعفري، 2004، ص165)

أغمـدْ فصـارمُ لحظـكَ المسـلولُ كـمْ قـدْ أريـقَ بـهِ دمٌ مطلـولُ

نجد تقديم الجار والمجرور (به) على نائب الفاعل (دمٌ مطلول) بهدف تحديد الفاعل الّذي يمثّله اللحظ المشبّه بالسيف المسلول، فجاءَ حرفُ الجرّ الباء ليفيد الإلصاق؛ إذْ يقترن فعل إراقة الدم بهذا اللحظ وحده من دون سواه.

ويقول: (ديوان التلعفري، 2004، ص168).

سلِ البرقَ عنْ لمياءَ أينَ استقلَّتِ تـرى أيّ دارٍ بعـد تيمـاءَ حلّـتِ

نجد فائدة التحديد المكاني (تيماء) كما في العجز، أو الاسم الشخصي كما في الصدر (لمياء).

ويقول: (ديوان التلعفري، 2004، ص 172)

غيـرُ صـبري فـي هـواه هيّـنْ فملامـــي فيـــهِ ظلـــمٌ بيّـــنْ

نلاحظ تقديم الجار والمجرور الّذي أفاد تحديد الشيء، وهو هنا (الهوى)، وكذلك في العجز حيث قدّم الجار والمجرور ليفيد تخصيصه بالأثر الناتج؛ إذْ يكون المَلام فيه ظلم واضح، وفي هذا البيت نجد أنّ الشاعر جعل التحديد والتخصيص من موجبات اللغة التي تتفق مع إبراز الحالة الشعوريّة التي تنتاب الشاعر، وهو ما يتجلّى بشكلٍ واضحٍ في قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص175)

لو كـانَ يُنصفُ في الهوى اللوّامُ مـا عنّفـوا فـيمَنْ أحـبّ ولامـوا

فقد تقدّم الجار والمجرور على الفاعل (اللوّام) لإفادة التخصيص الذي انحصر في (الهوى) وهو ما يتّجه إليه اللوم.

ب) <u>ظاهرة الالتفات:</u>

يُعرّف ابن المعتزّ الالتفات بأنّه: "انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك من الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر". (البديع، ص58)

وهو عند ابن الأثير: (الانتقال من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر. أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض) (ابن الأثير، 168)

وسنقف عند هذه الظاهرة الأسلوبيّة في شعر التلعفري من خلال قصيدة يمدح فيها الملك العزيز، يقول فيها: (ديوان التلعفري، 2004، ص 84 – 86)

1. مَنَعتْ من رضابِها السّلسبيلا مُقلةٌ لم تدعْ إليه سبيلا
2. كلّما رَمتْ رشفةً منه سلتْ بمسيلِ الدّماءِ سيفاً صقيلا
3. ما حَمَتهُ بمُرهفِ اللّحظِ إلاّ حينَ أضحى مزاجهُ زنجبيلا
4. قمرٌ عَهْدُهُ وجسمي وجفنا مقلتيه كلٌّ أراه عليلا
5. أشبهته البدور نوراً ولكن ما حكته لوناً وطرفاً كحيلا
6. وحكته الغصونُ ليناً ولكنْ ما حكتْهُ لوناً وطرفاً كحيلا
7. قمرٌ جاعل من القلب والطرف له في سعوده إكليلا
8. بعث الصدغ منه في فترة الجفـ ـن بإنذار عاشقيه رسولا
9. كلّما ضلّ عن طريقِ جفاهُ ظلّ فيهِ منَ الدلالِ دليلا
10. يا كثير الصدود غير جميل عنك صبري فأبقِ مني قليلا
11. يا سريع الصدودِ يا مديدَ الهجـ ـرِ قصّر بالوصل ليلي الطويلا
12. عادل القد أنت لكن نرى فيـ ـكَ عن العدل لفتةً وعدولا
13. وبديع الجمال وجهك لو كا ن مضيفاً إلى الجمال جميلا
14. يعطفُ التيه منك غصناً طليحاً ناقلاً تحته كثيباً مهيلا
15. ما ثنى نشوةً شمائل أعطا فِكَ إلا كون الرضابِ شمولا
16. لو شاء أحيا بالرضاب ورشفه مَن غادرته مقلتاه قتيلا
17. لذّ طعماً فما يبلُّ عليلٌ منكَ يبلُّ منهُ الغليلا
18. لا وخصرٍ عليكَ يحكيهِ جسمي بتجنّيكَ دقّةً ونحولاَ
19. ما يضيرُ المحبّ إذ يصبح الحبّ عزيزاً بأن يكونَ ذليلا
20. زاد ذنبي لديكَ حتّى كأنّي في الهوى قد طلبتُ عنكَ بديلا
21. أو كأنّي زعمتُ حاشى وكلاّ أنّ في الأرضِ للعزيزِ مثيلا

تطالعنا ظاهرة الالتفات في هذه القصيدة بدايةً من الغيبة إلى الخطاب، وذلك في التسعةِ الأبياتِ الأولى التي تتوالى فيها ضمائرُ الغيبة في هذا المشهد الغزليّ الذي يُبنى على تعداد جمال

موصوفِهِ باستخدام ضمير الغائب (الهاء) المضاف إلى مفردات وصفيّة متعلّقة به شكلاً أو معنىً، وهي: (رضابه – منه – حمته – عهده – مقلتيه – أشبهته – فاقها – حكته – سعوده – عاشقيه – جفاه – فيه)، ولهذا الاستهلال الوصفيّ المؤسّس على ضمير الغائب دلالته النفسيّة التي تكشفُ عن قربِ الموصوفِ من الشاعر، فالموصوف – على الرغمِ من بعده الجسديّ – يُقدَّم إلينا بوصفٍ حسّيّ يؤكّد حضورَه المعنويّ، وهذه الدلالةُ تسوّغ اتّجاه الشاعرِ إلى أسلوبِ النداءِ في مستهلّ البيت العاشر ليشكّل بهذا الانعطاف ظاهرةً أسلوبيّةً في الوصف الذي يعتمد خطاب المنادى الموصوف، كما يشكّلُ نقلةً حركيّةً على الصعيد الشعوري تتوازى مع هذا العدول الذي يبيّن الفجوةَ النفسيّةَ بين جمالِ الموصوفِ وعلاقة الشاعرِ به، التي تُظهِرُ حالةَ الجفاءِ والهجر التي يعانيها الشاعرُ من موصوفِه الذي يصفه بكثرةِ الصدّ وسرعته وامتداد هجره، وهذا البعد الجسديّ الحقيقيّ المتمثّل بفعل الجفاءِ والهجرِ يحاولُ الشاعرُ أن يلتفت عنه على صعيد الخطابِ الشعريّ، ليشكّلَ انعطافاً آخرَ ونقلةً شعوريّةً جديدةً على مستوى الانفعال، ومنحىً أسلوبيّاً من حيثُ التوجّه، فيعدلُ عن النداءِ إلى صيغة الخطابِ المباشر، ليكونَ المخاطب الموصوف الهاجر حاضراً من خلالِ حوارٍ أحادي الجانب متخيَّل يقيمه الشاعرُ مع موصوفه عبرَ حركةٍ أخرى تتجسّد بدلالةِ الأفعال وتعبيرها الزمنيّ المعبّر عن الحركةِ من الماضي إلى الحاضر في قوله:

لــذّ طعمــاً فمــا يبــلُّ عليــلٌ منــكَ يبــلُّ منــهُ الغليــلا

ولهذه الحركةُ بين الزمن الماضي والحاضر دلالتها على الصعيد النفسيّ؛ إذ جاءَ تعبيراً عن علاقةِ الشاعرِ بموصوفِه، وما كان منه في الماضي من ودٍّ وتصافٍ تؤكده معرفة الشاعرِ بلذّة طعمِ ريق موصوفه الذي يشفي مَن يبلّ منه، ويتفنّن الشاعرُ في أسلوبِ الالتفاتِ؛ إذ نجده ينتقلُ من أسلوب إلى آخر، فيستهلّ البيتَ الثامن عشر باستخدام أسلوبِ الإخبارِ المقترن بالقسم، يقولُ فيه:

لا وخصرٍ عليكَ يحكيهِ جسمي بتجنّيــكَ دقّــةً ونحــولاَ
ما يضيرُ المحبّ إذ يصبح الحبّ عزيــزاً بــأن يكــونَ ذليــلا
زاد ذنبــي لــديكَ حتّــى كــأنّي في الهوى قد طلبتُ عنكَ بديلا
أو كــأنّي زعمــتُ حاشــى وكــلاّ أنّ فــي الأرضِ للعزيــزِ مثيــلا

نجد الشاعرَ يلجأ إلى مباشرة القسم مع أسلوب الإخبار، عبر ترداد الخطابِ بين الأنا والآخَر من خلال ضميريّ كاف الخطاب: (عليك – عنك – لديك – تجنّيك)، وضمير المتكلّم: (جسمي –

ذنبي – كأنّي)، أو تاء الفاعل عبرَ الفعلين (طلبتُ – زعمتُ)، وفي هذا الالتفات الضميريّ تتعزّز حيويّة النصّ، وتمنع عنه الرتابة بما تضفيه عليه من حركةٍ، وما تشيعُ فيه من تعدّد أصواتٍ، وتدفّق مشاعر.

وثمّة انتقالٌ آخرُ يتبدّى في البيت الرابع والعشرين، بالانتقالِ من الإخبارِ إلى الوصف معنىً، ومن الماضي إلى الحاضرِ لفظاً في إخباره عن الملك ممدوحه المتفرد في الزمان، وافتقاد الخلق لوجود مثيل له، ثمّ يلتفتُ إلى سرد صفاته وتعدادها، فيما يتحقّق الانتقال اللفظي من خلال العدول من الزمن الماضي بدلالة الفعل (جلّ) إلى الزمن الحاضر المعبّر عنه بالفعل المضارع (يرى).

وقد تتعدّد أساليبُ الالتفاتِ عبرَ صيغٍ مختلفة لتأكيد دلالةٍ أو لإضافة آفاقَ دلاليّةٍ جديدةٍ تتّسع بإمكاناتِ تفجير طاقات اللغة عبرَ تلك الأساليب التي تعكسُ رغبةَ الشاعرِ في إكسابِ لغته طاقةً تعبيريّةً إضافية، ومنحها جماليّةً جديدةً تسعى إلى بلورةِ الفكرةِ التي يحاولُ أن يرفعها إلى أقصى درجاتِ البلاغة التي يريد لحالتها التعبيريّةِ أن ترتقي إلى مقام موصوف (الملك) مطابقةً لواقع الحال الموضوعيّ، وتوازياً مع غرض القصيدةِ المدحيّة في تناولِها مقام الممدوح السامي؛ الأمر الذي ينكشفُ في استخدامِ الشاعرِ لأسلوبِ الالتفاتِ، فيتصاحب أسلوب النداءِ مع خطاب الغائب، وينتقل من الفعل الماضي إلى الأمر، في قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص87)

إنْ خشيتَ الخطوبَ يا خائفَ الدهـ ـــرِ فـــيمّمْ حبابَـــه المـــأمولا

ونجدُ هذا التكثيفَ يتتابعُ في سرد صفات الممدوح، وذكرِ خصالِه التي تتلاحقُ عبرَ تراكيبَ وصفيّةٍ تفيدُ تأكيدَ ثباتِ تلك الصفات، ولزومها شخصَ الممدوحِ ذي السماحةِ وطلاقةِ الفكر، وصاحب المجد، المعدل من العثار والواهب المال، والمقرن القولَ بالفعل، فيعدلُ بالالتفاتِ من ضمير الغيبة إلى الخطابِ في قوله:

ملـــكٌ مدحـــه يرتّلـــهُ را ويـــهِ حتّـــى يظنّـــهُ تنزيـــلا

ثمّ يلتفتُ إلى الخطابِ عبر كاف الخطابِ، لينتقلَ بعد ذلك مرّةً أخرى إلى أسلوبِ النداء، فيقول: (ديوان التلعفري، 2004، ص88)

يـــومُ حطّـــين شـــاهدٌ لظبـــاكم كـــم أبـــادت بـــه هنـــاكَ قتـــيلا
وبفـتح الأقصى لكـم شـرفٌ أحـ ـسـنُ أجـراً عنـد الإلـهِ جلـيلا
يـا مجيرَ العُفاةِ من جورِ دهرٍ لـم يـزل بـالكرامِ فيـهِ بخـيلا

لقد حقّق هذا الانتقالُ – عبرَ حركة الضمائرِ بشكل غالبٍ، ومن خلال الأفعالِ بصورةٍ أقلّ انتشاراً – للنصّ توزّعاً أسلوبيّاً وفقَ التفاتٍ متنوّعٍ أزالَ الملَلَ، وأشاعَ الحيويّةَ والتجدّد في متنِ النصّ الشعريّ بما بعث فيه من روحٍ متجدّدةٍ أضفت عليه رونقاً جماليّاً تجسّد بدلالاتِ ثنائيّة (الحضور / الغياب)، وأكسبه نوعاً من التصاعد الشعوريّ المعبّر عن تدرّج انفعال الشاعر في ترجمة الحالة النفسيّة التي تراوحت في تناوبها بين الهدوء والصخب، وتأرجحت بين الصعود والهبوط باستخدام أسلوب الالتفات الذي زاوج بين الوصف والإخبار، مؤكّداً خصوصيّة العلاقة بين الذاتِ المُبدِعة، والآخر تلك العلاقة التي تجسّدت في المعاني والألفاظ عبر تواتر حركة الالتفات؛ تلك الحركة التي كشفت عن جماليّةٍ أسلوبيّةٍ حقّقت للنصّ شعريّته، وكشفت الأبعاد النفسيّة للمبدع عبرَ ما استخدمه من أساليب وتشكيلات لغويّة جسّدت الموقف الانفعالي، وخلّدته.

ج) <u>ظاهرة الفصل والوصل:</u>

عرّفهما القزويني بقوله: "الوصل عطف بعض الجمل على بعض والفصل تركه وتمييز موضع أحدهما عن موضع الآخر على ما تقتضيه البلاغة" (القزويني، 1991، ص145)

1- ظاهرة الوصل:

والوصل يكون بالواو، ويتجلّى ذلك بوضوح في قول التلعفريّ: (ديوان التلعفري، 2004، ص89)

بصدغٍ يُصانُ الخدّ منه بعقربٍ ... وفرعٍ يُزانُ القدُّ منهُ بأرقمِ
فلا طرفَ إلاّ في نعيمٍ وجنّةٍ ... ولا قلبَ إلاّ في لظىً وجهنّمِ
حوى فمُه درّي كلامٍ ومبسمٍ ... هما برء داءِ المُستهامِ المتيّمِ
فينطقٌ عن لفظٍ كدرٍّ مبدّدٍ ... ويبسمُ عن ثغرٍ كدرٍّ منظّمِ
ويبخلُ إلاّ بالبعادِ وبالجفا ... ويسمحُ إلاّ بالخيالِ المسلّمِ

ففي البيتِ الأوّل ثمّةَ وصلٌ بين صدر البيتِ وعجزه عبرَ أداةِ الوصل (الواو العاطفة) التي جمعت بينهما مُفيدةً الاشتراك بين الجملتين المُتعاطفتين في الحكمِ والإعراب واستكمال دلالة الوصف.

ومن وصل الجملةِ الفعليّة قوله:

فينطقُ عن لفظٍ كدرٍّ مُبدَّدٍ ... ويبسمُ عن ثغرٍ كدرٍّ مُنظّمِ

فقد جاء الوصلُ بالواو العاطفة لاشتراك الجملتين الفعليّتين المتعاطفتين في الحكمِ والدلالة، كما أنّهما تعبّران عن صفة جامعةٍ لموصوفٍ واحدٍ، وتتساويان من حيث التناسبُ اللفظيّ بينهما صيغةً وعددَ حروفٍ، مثلما تتقاربان عضويّاً وتتداخلان؛ فالنطقُ والابتسامُ مخرجهما واحدٌ وهو الفم، وثمّة اتّساق آخرُ يحقّقُه التشكيل الصياغي من حيث الوزن، وما يحقّقه هذا التوازي من حيث التقسيم والتوزيع بين الفعلين (ينطق ويبسم) بالوزن نفسه عبرَ توزّعٍ صوتيّ مُعبّر عن المُصوَّر في كلٍّ من الصدر والعجز، وهو اللفظ الذي يشبّهه بالدرّ المُبدّد، وجمال الابتسامة التي تكشف عن اصطفاف الأسنان كأنّها الدرّ المنظوم، فإفادة الواو العاطفة هنا في اشتراك الجملتين عبر التركيب الفعليّ وفق هذا التوزيع، والتشكيل اللغوي يعبّر عن هندسةٍ تركيبيّةٍ تنتجُ جرساً موسيقيّاً عبرَ تعاقب سلسلة تركيبٍ تتوزّع وفق فعلٍ مضارعٍ فشبه جملة فشبه جملة فصفة، يتقابل مع فعلٍ مضارعٍ فشبه جملة، فشبه جملة فصفة، وهذا التقسيم يتجلّى بوضوحٍ في البيت الآخر حيث نجد الوصل بين الجملتين الفعليّتين عبر تناظر صدر البيت وعجزه، وفق تعاقب فعلٍ وأداة حصرٍ فشبه جملة، وشبه جملة في الصدر، يقابلُها فعلٍ وأداة حصرٍ فشبه جملة فصفة في العجز في قوله:

ويبخـــلُ إلاّ بالبعـــادِ وبالجفـــا ويسمـــحُ إلاّ بالخيـــالِ المسـلّمِ
ويضربُ عن لحظٍ بسيفٍ مُهنّدٍ ويطعـنُ مـن قـدٍّ بـرمحٍ مُلهـذمِ

فالوصلُ بين الفعل المضارع في الصدر والعجز الذي جاءَ عبرَ الواو لتكمل وصف المشهد، وتؤكّد قدرته المستمرّة والدائمة على التأثير في الشاعر، وأنّ ذلك التأثير مستمرّ، ففي قوله:

مـــا نفعُـــه ببقائـــه وشقـــاؤه متضاعِـــفٌ وعنـــاؤه مُتجَـــدّدُ

نلاحظ أسلوب الوصل يرتكز على العطف الّذي أفاد الاشتراك في الحكمِ والإعراب والجمع بين الجملتين الاسميّتين (شقاؤه متضاعفٌ وعناؤه متجدّد) في الصفة التي جاءت مكمّلة بعضها؛ إذْ جاء الوصفُ هنا مُفيداً دلالةَ إبراز معاناة الموصوف الشاعر نفسه، وقد ارتحل عنه الأحبّة، وبذلك أفاد أسلوب العطف هنا دلالة الاشتراك في الحكم الإعرابيّ، والدلالة التي تعمّقت من خلال هذا الوصل بإبراز المعاناة وتأكيدها في نفس الشاعر.

وفي هذا الإطار نجد قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص97)

بأبي الركائبُ إنّ فوقَ حدوجها كلـلاً تـزلُّ علـى البـدورِ وتعقـدُ
لا تشتكـي عيـرٌ تسـيرُ عليهـا كـــلاّ ولا ينـــأى عليهـــا فدفـــدُ

في هذين البيتين نجد العطف بين الجمل، فقد عطف بين (تزرّ وتعقد) في البيت الأوّل، وبين (تسير عليها ولا ينأى عليها) والجملتان خبريّتان والدلالةُ واحدة؛ إذْ تشيرُ إلى أنّ هذه المرتحلة فوق الحدوج امرأةٌ كريمةٌ، فهي مُصانة ومُحاطة بالكلل التي قد أحكمت سترها حرصاً وصوناً لها، ممّا يدلّ على رفعة المرأة الموصوفة، وتقدير الكلام: كللاً تزرّ على البدور وتعقد عليها، فالجملتان المتعاطفتان اشتركتا في الحكم ذاته وفي الموقع الإعرابيّ، والجملتان من الحقل الدلاليّ نفسِه الّذي يفيد شدّة الحرص والحبّ في الآنِ نفسه، كما أنّ المُخبَر عنه واحدٌ وهو هنا الكلل التي زرّت وعقدت بشكلٍ مُحكَم، وكذلك الأمر في البيت الثاني، فقد حقّق عطف الجملتين (تسير عليها ولا ينأى عليها) إفادة الاشتراك في الحكمِ الإعرابيّ من حيث الإخبار عن جمال تلك الموصوفة، وبِاستمتاع السفر معها، وفي هذا العطف والاشتراك في الحكم ثمّة دلالةٌ أخرى أفادت باستكمال الوصف وإضافة معنىً جديدٍ إليه.

ومن قبيل استكمال الوصف وإضافة المعاني الجديدة:

حسنُت فملّكها الجمالَ مُخلخلٌ ومســـوّرٌ ومدملـــجٌ ومقلّـــدُ

فقد أفاد العطفُ في عجز البيت – إضافةً إلى الاشتراك في الحكم والإعراب – دلالةً استكمال الوصف، وإضافة عناصر جديدة توضّح المعنى، وتزيدُ فاعليّة الصورة التي ارتكزت عبر هذا العطف على تعدّد الصفات التي تعود إلى موصوفٍ واحدٍ، لتظهر لنا جماليّة الموصوف المرأة الكلّ من خلال جمالِ أجزائها، فهي جميلة الساقِ والزند والعضد والصدر في إشارةٍ جامعةٍ عبّرت عنها دلالات هذا العطف الذي تحقّق عبر تكامل عناصر الجمال في هذه المرأة التي استحوذت الجمالَ كلّه.

ويبدي الشاعرُ التلعفري شغفاً في استكمال الصورة ونقل جوانب موصوفه بأدقّ تفصيلاته وأعمق جزئيّاته، فنجد العطف لديه حافزاً محقّقاً تلك الفائدة كما في قوله:

قمرُ السمـاءِ المستنيرِ إذا بدت وإذا رنـت ظبـيُ الكُنـاسِ الأغيـدُ

فجملة العجز معطوفةٌ على جملة الصدر، وقد اشتركت معها في الحكمِ والإعراب، وقد جاء الوصل بالواو هنا ليفيد استكمال الصورة، فهذه المرأة الموصوفة بقمر السماء تستثيرُ دافعيّة المتلقّي للتساؤل عن حال عينيها وجمالها، فجاءَ العطفُ ليحقّق تلك الغاية لِما بين الجملتين من تناسب معنى واستكمال لعناصر الصورة.

ومن عطف الجمل قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص98)

وعقيلــةٌ مــن حــي دهلِســاءها كـوني يقـومُ بـي الزمـانُ ويقعـدُ

فجملة (يقعد) معطوفة على سابقتها (يقوم)، والجملتان تشتركان في هذا العطف في الحكم وفي الموقع الإعرابيّ، والجملتان تفيدان الإخبار، وقد انطويتا على دلالاتٍ متضادّة (يقوم / يقعد) والمخبَر عنه واحدٌ هو الزمان، وبما أنّ إرادة الوصل تتمثّل في إشراك الثانية في حكم الأولى وإعرابُها واجبٌ، ولا يجوز الفصل بينهما أبداً، فالزمن لا يعرف السكونَ أو الثبات.

وقد يكون الوصل بين الجملتين بفعل الأمر كما في قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص90)

دع البارق العالي لركب مقوض وخلّ الحمى الخالي لحيّ مخيّم

فمن الملاحظ أنّ حالات الوصل في شعره تحقّق نوعاً من الموسيقى الداخليّة عبر تماثل الألفاظ وتوزيعها وفقَ إيقاعات تكسب البيت موسيقى متوازية عبر تواترات متساوية ممّا يكسب شعره حلاوة الجرس الذي يقرّبه من الإنشاد عبر تماثل الصيغ والاشتقاقات، ومن هذا القبيل قوله:

منـازل يعـدو(أمّ أوفـى) نعيمهـا فمـاهي(بالــــدرّاجِ) (فالمتثلّـــم)

ولكنّهـا جـو العـلا ومراكـز الــ قنا والسمر والشمّ التي لم تسلمِ

نلاحظ الصيغ المتماثلة بين كلٍّ من الصدور والأعجاز عبر تواتر اسمي مرتكز على الصفات وتماثلها الاشتقاقي، إذ نجد في البيت: (ديوان التلعفري، 2004، ص91)

مســـارح آرامٍ وآحـــام أشـــبلٍ وهـالات أقمـارٍ وأفـلاك أنجـمِ

الذي تكرّر فيه الوصل في كلٍّ من الصدرِ والعجز إذ جاء الوصل على مستوى البيت صدراً وعجزاً عبر الوصل بين الجمل الاسميّة المتعاقبة والمتماثلة لفظاً وإيقاعاً، ممّا يحقّق للبيت جرساً موسيقيًّا وإيقاعيّاً محبّباً يجذب القارئ، ويشدّه إلى متابعة القصيدة بإشراكه غير حاسّة من حواسه؛ ممّا يثير انفعاله ويعمّق إحساسه بجماليّة المسموع.

2- ظاهرة الفصل:

"والفصلُ نقيض الوصل؛ أي ترك العطف" (القزويني، 1991، 145) "وهو تآلف الجمل وتعانقُها من دون الاعتماد على حرف العطف، ويتمّ الفصل بين الجملتين إذا كان بينهما كمال

الانقطاع، وأمّا الحالة المقتضية لكمال الانقطاع ما بين الجملتين فهي أن تختلفا خبراً وطلباً" (السكاكي، 1937، ص122)

ومن ذلك قول التلعفري: (ديوان التلعفري، 2004، ص111)

سل طالباً بدمي عيناه عن خبري إنّ السقيم محالٌ أن يكون بري

فجملة الصدر تمثّل طلباً تبدّى في صيغة الأمر (سل) فيما جاء العجزُ جملةً خبريّةً، فالجملتان منفصلتان خبراً وطلباً فوجب الفصلُ بينهما.

ومن كمال الاتّصال "أن تكون الجملة الثانية مبدلة من الأولى، ويؤتى بها حين يكون الكلام السابق غير وافٍ بتمام المُراد وإيراده أو كغير الوافي، والمقامُ مقام اعتناء بشأنه؛ إمّا لكونه مطلوباً في نفسه وإمّا لكونه غريباً أو فظيعاً أو عجيباً أو لطيفاً، فيعيده المتكلّم بنظمٍ أوفى منه". (السكاكي، 1937، ص122) ومن حالاته أن يكون الفصل عندما تأتي الجملة الثانية مفسّرة للجملة الأولى، ومن ذلك قوله في غرض المديح: (ديوان التلعفري، 2004، ص93)

وإن يكُ تقصيرٌ فعذري واضحٌ أيمكنُ أن ترقى السماءَ بسلّمِ

فالشاعرُ في هذا البيت يقدّمُ اعتذاره عن تقصير شعره في وصف ممدوحه، فيلتمس لنفسه العذرَ في ذلك، فجاء الفصل هنا لكمال الاتّصال حيثُ العجزُ الذي يمثّلُ الجملةَ الثانية جاءَ بأسلوبِ استفهامٍ إنكاريّ ليفيد بهذا التساؤل الذي لا ينتظر جواباً لإيضاح المعنى المُراد، وليشير إلى مبتغاه في تعميق المقصد وتوصيل رسالته إلى ممدوحه الذي لم يستطع أن يصوّره، فقصّر في وصفه؛ ليكون تعبير الاستفهام في العجز دالاً على ذلك التقصير المُبرَّر كونه ضرباً من المستحيل مثلما تعجز قدرة الشاعرِ ولغته عن شمول صفات الممدوح، وبذلك جاء الفصلُ ليعمّق الدلالة ويوسّع المعنى المُراد إيصالُه، فقد جاءت الجملة الثانية مفصولةً كونها معلّلةً ما غمض من دلالةٍ، وما أُبهِم من معنى.

وقد يكون بين الجملتين شبه كمال الاتصال وذلك "بأن تكون الجملة الثانية جواباً على سؤالٍ تثيره في النفس الجملة الأولى". (العلوي، 1914، ص42). ومن ذلك قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص92)

مليكٌ لهُ يومانِ يومُ مواهبٍ ويومُ كفاحٍ يصبغ الأرضَ بالدم

فالجملةُ الثانية (يوم مواهب) جاءت مفصولةً عمّا سبقها لأنّ الاستهلال (مليك له يومان) يطرح على الذهن تساؤلان عن هذين اليومين، فيأتي الجواب (يوم مواهب، ويوم كفاح)، ولذلك وجب الفصل بين الجملتين؛ لأنّ الثانية جاءت جواباً لتساؤلٍ أثارته جملة الصدر.

وفي هذا الإطار قوله: (ديوان التلعفري، 2004، ص99)

مَن ذا يجيرُ من الخطوبِ وجورِها فأجبتُهـا الملـكُ العزيـزُ محمّـد

فجملة العجز فُصِلَت عن جملة الصدر كونها جاءت جواباً على سؤال الاستفهام (مَن ذا يجير من الخطوب؟) فجاء الردّ في جوابه بتسمية الملك العزيز محمّد في العجز، فوجب الفصل؛ إذ جاء التساؤل صريحاً اقتضى الإجابةَ عنه ليؤكّد الشاعرُ أنّ ممدوحه هو الذي يرفع ظلم المصائب عن الناس.

ومن مواضع الفصل ما كان بين الصفات المتعاقبة لموصوفٍ واحدٍ. يقول العلوي في ذلك: "فأمّا الصفات فالأكثرُ أنّه لا يعطف بعضها على بعضٍ لأنّ الصفة جاريةٌ مجرى الموصوف ولهذا يمتنع عطفها على موصوفها"[1]. (العلوي، 1914، ص33 – 44) ومن هذا القبيل قوله يرثي الملك الأشرف موسى: (ديوان التلعفري، 2004، ص81)

سلـب الحـادث الجليـل مليكـا لـم يخيّـب لقـاصدٍ آمـلا
سـلب الأروعَ الـرحيم الكمـيّ الـ ـأريحـيّ المؤمَّـل المِفضـالا
سـلب الغـازي المجاهـد فـي اللـ ـهِ تعالـى والعالـمَ العمّـالا
سلب العاطف الشفيق على كلّ البرايـا والقائـل الفعّـالا

فقد وصف مرثيّه بالجلالة والمُلك ومُحقّق الآمال وصاحب الرحمة والبطل، وهو مَن يقصد الناس إليه، وصاحب الجود والمجاهد في سبيل الله، ومُقرن القول بالفعل، وهكذا نجدُ أنّ الصفات جميعَها قد اجتمعت بموصوفٍ واحدٍ هو الملك المرثيّ، فكان الفصل فيما بينها أجدى، لأنّها أجريت مجرى الموصوف.

(1) **الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق القرآن:** يحيى بن حمزة العلوي، المقتطف، مصر، 1914م، ج2، ص33– 44.

الخاتمة:

لقد كانت ظواهر التقديم والتأخير، والالتفات، والفصل والوصل في شعر التلعفري أكثر الظواهر حضوراً وانتشاراً في ديوانه، وهذه الظواهر وإن لم تكن خاصّةً بلغة التلعفريّ، إذ لا تخلو لغة الشعر العربي منها، إلاّ أنّ ما يميّز هذه الظواهر في شعره هو الأسلوب الذي استخدمه فيها، وكيفيّة ذلك الاستخدام الذي تجلّى في شعره سمةً أسلوبيّةً مميّزةً، وبدت ملمحاً جماليّاً من علامات بنية التركيب في جملته الشعريّة التي استطاع توظيفها باقتدارٍ، وكرّر استخدامها بفنيّة عالية وحِرفيّة متمكّنة حقّقت لنصّه الشعريّ سمةً أسلوبيّةً جعلته شاعراً متفرّداً ومتقدّماً على أقرانه من الشعراء، فاستحقّ عن جدارةٍ وصف ابن العماد الحنبليّ فيه: "بأنّه صاحب الديوان المشهور، الأديب الشاعر المفلّق".

ولعلَّ من أبرز ما خلص إليه البحث يمكن إيجازه في النقاط الآتية:

1- حفلت مطالع القصائد التي كانت العينة التطبيقية للبحث، بظواهر تركيبية لافتة، من تقديم وتأخير، وفصل ووصل؛ إذ لا تكادُ تغيبُ عن مطلع من مطالع قصائده؛ لِما لاستهلال القصيدة عادةً من خصوصيّة؛ فالاستهلال يشكّل في القصيدة جذوة الدفقة الشعوريّة الأولى وهي السمة الدالّةُ والعلامة الفارقة، و بها تتحدّد مقوّمات القصيدة من وزنٍ وقافية وحرفِ رويّ، فهو اللبنة الأولى في معمار النصّ الكلّي، وعلى طريقة بنائه وقوّة سبكه تتمثّلُ شعريّةُ النصّ.

2- واءم التلعفري بين ما هو نفسيّ شعوريّ وما يكون انعكاساً تعبيريّاً يتجسّد في الألفاظ التي تنتظمُ سياقيًّا في تركيبٍ لغويّ يحقّق للبعد النفسي والتجربة الشعوريّة البعدَ الجماليَّ الذي تتمرأى من خلاله تلك الدلالة المتوارية.

3- تعدّدت أساليبُ الالتفاتِ في شعر التلعفري عبرَ صيغٍ مختلفة لتأكيد دلالةٍ أو لإضافة آفاقَ دلاليّةٍ جديدةٍ تتّسم بإمكاناتِ تفجير طاقات اللغة عبرَ تلك الأساليب التي تعكسُ رغبةَ الشاعرِ في إكسابِ لغته طاقةً تعبيريّةً إضافية، ومنحها جماليّةً جديدةً تسعى إلى بلورةِ الفكرةِ التي يحاولُ أن يرفعها إلى درجاتِ عالية في سلم البلاغة.

4- حققت حالات الوصل المتنوعة في شعر التلعفري نوعاً من الموسيقى الداخليّة عبر تماثل الألفاظ وتوزيعها وفقَ إيقاعات تكسب البيت موسيقى متوازية من خلال تواترات متساوية، ممّا أكسب شعره حلاوة الجرس الذي يقرّبه من الإنشاد عبر تماثل الصيغ والاشتقاقات.

قائمة المصادر والمراجع

المصدر الرئيسي:

- التلعفري، **ديوان التلعفري**، تح: د. رضا رجب، الطبعة الثانية، دار الينابيع، دمشق، 2004م.

المراجع:

- ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.
- الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود شاكر، تصحيح الشيخ: محمد عبده، الطبعة الخامسة، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2004م.
- السكاكي، أبو يعقوب بن أبي بكر محمد، مفتاح العلوم، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1937م. عبد اللطيف، محمد حماسة، **ظواهر نحويّة في الشعر الحرّ ــ دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور**، دار غريب، القاهرة، 2001م.
- عبد اللطيف، محمد حماسة، **اللغة وبناء الشعر**، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1992م.
- العلوي، يحيى بن حمزة، **الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق القرآن**، المقتطف، مصر، 1914م.
- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، **الإيضاح في علوم البلاغة**، قدّم له وشرحه وبوّبه: علي بو ملحم، الطبعة الثانية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991م.
- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، **شرح التلخيص في علوم البلاغة**، شرحه وخرّج شواهده، محمد هاشم دويدري، دار الحكمة، دمشق، 1970م.
- ابن المعتز، عبد الله، **البديع**، نشره وعلّق عليه ووضع فهارسه: كراتشقوفسكي، بلا تاريخ ولا مكان.
- هنريش، بليت، **البلاغة والأسلوبيّة، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص**، تر: محمد العمري، الطبعة الثانية، إفريقيا الشرق، بيروت، 1999م.