التشريع البديعي بين إشكال المصطلح وفاعلية الإيقاع

أ - الود الود
جامعة الجلفة

سادت نظرة التحسين العرضي لضروب البديع في الدراسات البلاغية منذ عصر التقعيد على يد السكاكي، والقزويني، ثم رسّخها أكثر أصحاب الشروح، غير أنّ بعض الدراسات ندّت عن ذلك وقالت بذاتية التحسين البديعي، وقد مثلها السبكي، وحمزة العلوي، ومحمد بن علي بن محمد الجرجاني.

وإذا كانت هذه الدعوات قد سعتْ إلى إثبات التحسين من جهة الذاتية، فإنّ دعواتٍ أخرى سعت إلى إثبات وظائفَ أخرى للبديع، وأهمّ دعوةٍ مُمنَهجة مهّدت لهذا المسعى تمثّلت في كتاب" فنّ القول" للخولي، وكتاب" الأسلوب" للشايب، فقد رفض الخولي القول بثانوية البديع، وعرضية تحسينه، وإنزالَه منزلة التابع لقسيميه، يقول:« وتقديرهم للبديع فيما نرى تقديرٌ جائر،(...) فنستطيع أن نقولَ، والحال على ما وصفنا: إنّ المحسّنات البديعية ليست أمورًا تابعةً للمعاني، والبيان، ولا ثانوية يسيرةَ الأهمية، بل هي وجوه توجد وحدها؛ وإنَّا برفض هذا الاعتبار في التقدير نستطيع النظر في هذه المُحسّنات نظرًا متفنّنًا مُنعمًا، لندرك أثرها في العبارة، ونتزلها في درسنا المنزلة المناسبة لهذا الأثر»[1].

وكانت هذه النظرة قويّة الأثر في مسار البلاغة العربية، إذْ اُعتبرت أوّل لبنة في الاتّجاه نحو الدرس الأسلوبي العربي، وتبنّت أفكارها مناهج لغوية معاصرة أكّدت قيمة البديع، وفعاليته التي تتجاوز مستوى التحسين، وفي معرض نقد شروط القزويني في البديع من حيث تبعيّته، وعرضية تحسينه، وتقسيمه إلى لفظي ومعنوي يقول جميل عبد المجيد:« و واضحٌ ما في الأمرين: الأول والثاني من تقليل شأن البديع، وذلك بجعله- وعلى حدّ تعبير غير باحث – ذيلا لعلمي المعاني والبيان، ويحصر وظيفته في التحسين، والتزيين، ففي هذا غفلة عن الوظيفة الفنية التي قد يُسهم البديع في تحقيقها، وهي وظيفة من أخصّ خصائص الكلام الأدبي ألا وهي وظيفة(الأدبية)، كما قد يُسهم البديع في إكساب الكلام صفة(النّصية) »[2].

ورأت بعض الدراسات إلغاء وظيفة التحسين لأنّها توحي بالسطحية، والزينة الفارغة، يقول سعيد العوّادي:« كما أنّنا لا نريد توصيف الغاية الفنّية للبديع بالتحسين بل التكوين؛ لأنّ التحسين تنضح منه معاني المساحيق الفنّية، والطلاء الخارجي، في حين أنّ التكوين يدلّ على أنّ ظواهر البديع هي مكوّنات لا يقوم الخطاب داخليّا بدونها»[3].

بينما ذهبت دراساتٌ أخرى إلى أنّ وظيفة التحسين من الوظائف الأساسية للبديع، لأنّها تحيل على الجانب الجمالي في النصوص، يقول خالد كاظم الحميدي:« ففنون البديع ذات معنى في مقامٍ معيّن، وتصبح زخرفًا مضافً فقط في مقام آخر، وهي على الوجهين لا بدّ من استعمالها في مقام تحسين الكلام، فحاجة الكلام إلى الحلاوة، والطلاوة حاجة مُلحّة»[4]، مع ضرورة الإقرار بالوظائف الأخرى التي تؤديها ضروبه والتي تتمثل في عضد الجانب الإيقاعي العروضي، وتقوية موسيقى القافية، والإسهام في التماسك النصي.

إنّ ظواهر البديع تؤدي وظيفة إيقاعية تعضد بها الوزن العروضي في ضروبٍ خاصة؛ إذ من الثابت إنّها في مجموعها تزيد من فعالية الإيقاع في القصيدة في بنيتها الداخلية، لكنّ المقصود أنّ هذه الأنواع المحددة تزيد هذه الفعالية عمقا لاختصاصها بسمة وزنية خاصة تجعلها تضفي على إيقاع القصيدة تنوّعًا من خلال تعدّد تحقيقاتها الوزنية، أو تغيّر نبرها الإنشادي، ومن الأنواع البديعية التي تؤدي هذه الوظيفة التشريع.

التشريع لغةً القصدُ إلى المورد، و وفتحُ الباب، أو الطريق، واصطلاحا أن ينظم الشاعر أبياتا على أكثر من قافية، وعلى بحرين، أو على أكثر من ضرب للبحر الواحد، فيكون على الوقوف عند قافية معينة على اعتماد ضرب معين، ويكون هذا الوقوف صحيحا وزنا ومعنى، ومن ذلك قول الحريري:

يا خاطب الدنيا شرك الردى وقرارة الأكدار[5]

دارٌ متى ما أضحكتْ في يومها أبكتْ غدا بُعدًا لها من دارِ

و يُقال أنّ أوّل من أطلق هذا المصطلح هو أبو إسحاق الإجدابي، وإن كان الحريري سبقه إليه اختراعا، وقد نقل هذا بعض البلاغين كالسبكي، وابن حجة الحموي، وابن أبي الأصبع.

و قد تابعه بعض البلاغيين في اعتماد هذا المصطلح، ومنهم المدني في " أنوار الربيع" الذي عرّفه، وعلّل تسميته بقوله:« وهو أن تبني القصيدة على وزنين من أوزان العروض وقافيتين فإذا أُسقِط من أجزاء البيت جزء أو جزءان صار ذلك البيت من وزن آخر كأنّ الشاعر شرّع في بيته بابا إلى وزن آخر»[6]، وكذلك حمزة العلوي في " الطراز"، وصفي الدين الحلّي في " شرح الكافية"، و القزويني في " الإيضاح" و" التلخيص"، وابن الناظم في " المصباح "، والدسوقي في " الحاشية"، كما ذكره السبكي في " عروس الأفراح " لكنّه اعترض عليه لإيحائه بمعنى الشرع.

أمّا البعض الآخر، فسكّوا مصطلحات أخرى مُتعلّلين بأسباب متعددة، ومن هؤلاء ابن أبي الأصبع الذي سمّاه(التوأم)، يقول:« وهذا الباب سمّاه الإجدابي التشريع(...) وهذه التسمية وإن كانت مطابقة لهذا المُسمّى، فهي غير معلومة عند الكافة، فسميته التوأم»[7].

وهذه علة غريبة، فقد أقرّ بأنّ المصطلح مناسبٌ لدلالته لكنّه أخذ عليه عدم ذيوعه بين الناس، وهو كلام يجعل وضعه لمصطلح جديد منطويا على تناقض كبير، فإنّ التعلّل بجهل العامة لمصطلح(التشريع) ينطبق على مصطلح(التوأم) الذي وضعه، بل إنّ مصطلح(التشريع) يحظى بذيوعٍ أكبر، وتداولٍ أكثر لأسبقيته في الوضع.

و أطلق عليه البعض تسمية(التوشيح) كما فعل حمزة العلوي في " الطراز"، حيث يقول:« اعلم أنّ هذا النوع إنّما لُقّب بالتوشيح لأنّ معناه أن يبني الشاعر قصيدته على بحرين من البحور الشعرية، فإذا وقف على قافيته الأولى فهو شعر كامل مستقيم، وإذا وقف على الثانية كان بحرا آخرَ، وكان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخرَ»[8].

و رغم اختيار العلوي لمصطلح(التوشيح) إلا أنّه لم يُنكر مصطلح(التشريع) بل قرّر صحة دلالته معلّلا ذلك بقوله:« ويُقال له التشريع أيضا لأنّ ما هذا حالُه من الشعر، فإنّ النفس تشرع إلى تمام القافية وكمالها»[9].

وقد أخذ بمصطلح(التوشيح) أيضا ابن الأثير في" المثل السائر" وعللّ التسمية بقوله:« وصار ما يضاف إلى القافية الأولى من البيت كالوشاح»[10].

و وافقهما ابن قيّم الجوزية في(المشوق) باعتماده مصطلح(التوشيح)، يقول: « التوشيح أن تكون ذيول الأبيات ذات قافيتين على بحرين، أو ضربين من بحر واحد، فعلى أيّ القافيتين وقفت كان شعرا مستقيما»[11].

و اقترح الوطواط في " حدائق السحر" تسمية(ذي القافيتين)، وعرّفه بقوله:« وتكون هذه الصنعة بأن يقول الشاعر قصيدة أو مقطوعة، ويجعل لها قافيتين متجاورتين»[12].

و هذه تسميةٌ تتعلق بتركيب هذا النوع من البديع، وتربط بالأساس الذي بُني عليه، ولهذا راقت لبعض أصحاب الشروح مثل التفتازاني في" المُطوّل"، والسبكي في "عروس الأفراح".

و من الضروري لتجنب إشكالية تعدد المصطلح في هذا النوع البديعي، وتجنب الخلط، وكثرة التسميات، وما ينجرّ عن ذلك من عناء للدارسِ، ومشقّةٍ على الناظر في كتب البلاغة أن يُكتفى بمصطلح فريدٍ مُوحّد، ويستغنى عن غيره كأنْ يُعتمَد(التشريع)، أو(التوأم)، أو(ذو القافيتين) اعتمادا على الشهرة والتداول، أو الأسبقية في الوضع، أو دقة الدلالة على مفهوم النوع، أمّا(التوشيح) فيُترك لإطلاقه على نوع آخر من البديع، ونوعٍ آخر من البيان.

يُتيح التشريع للقصيدة إيقاعا متنوعًا مصدره توفّرها على تشكيلٍ موسيقيٍّ لبحرين مختلفين، أو على إيقاعٍ متباينٍ لضربين، أو أكثر من البحر نفسه، فيكون هذا النوع ملائما للغناء، منوّعًا لأدائه بأشكالٍ موسيقية مختلفة طويلةٍ، وقصيرةٍ، وبنهايات مختلفة ممّا يلائم تغيّرات الإيقاع الغنائي إضافةً إلى إتاحة وقفة ممكنة للشاعر على القافية الأولى من جهة، وإشاعة حالة من الدهشة والوهم لدى السامع من جهة أخرى لاسيما من يدرك الوزن بالسماع ظنًّا منه أنّ القصيدة بلغت قافيتها، وربما بقي معه هذا الوهم بعد استرسال الشاعر في الإنشاد على اعتبار شروعه في البيت الذي يليه، فإذا بلغ القافية الثانية أدراك ما تقوم عليه القصيدة من بُعدٍ صوتيّ يستعين البديع فيه بمرونة الشعر العربي في استخدام البحر، والضرب، والقافية لتوليد أكثر من إيقاع في القصيدة الواحدة يؤول بالمستمع إلى سماع قصيدتين في إنشادٍ واحد.

ومن جانب آخر، فإنّ التشريع يمنح القصيدة بُعدًا صوتيّا كثيفاً في موضع الحشو الذي غالبا ما يكون أقلّ من العروض، والضرب اللذين يكتسبان ذلك البعد من وجودهما في موقع النهاية من كلّ مصراع، و من تعاور ظواهرَ إيقاعية لموقعيهما، والمتمثلة في القافية للضرب، والتصريع والتقفية بالنسبة للعروض، فيكتسب الحشو في المصراعين الكثافة الإيقاعية المُستمدّة من القافية الثانية.

ومن التشريع بين بحرين قول صفيّ الدين الحلّي في بديعيّته:

فلو رأيت مصابي عندما رحلوا رثيتَ لي من عذابي يوم بينِهمُ[13]

فالبيت من بحر البسيط التام بهذا الشكل قافيته(بَيْنَهُمُوْ)، فإذا توقّف الشاعر في الإنشاد عند(مصابي) من الصدر، وعند(عذابي) من العجز كان البيت من المجتثّ، وقد أتاح التشريع بُعدًا إنشاديا، وغنائيًا يجمع بين بطء سرعة الإيقاع وتوسّطها، فتُلمَس السرعة في بحر المجتث لجَزئه،« وذلك لأنّ قِصَر الأبيات يوحي بالسُّرعة»[14]، إضافة إلى تواتر الخبن في ثلاثةٍ أجزاء منه في البيت السابق، بينما توسّط الإيقاع في هذا البيت بسبب التمام في البسيط وهو عامل بطء، وتواتر الخبن وهو عامل تسريع.

إنّ الاستفادة من إمكانات هذا البحر الغنائية ممكنة، فقد« بدأ الشعراء ينظِمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظنّ أنها كان تُلحَّن، ويغنَّى بها»[15]، فيؤدَّى ما يشمل المجتثَ من عموم البيت بمدّ الصوت، وعلوّه تناسبًا مع سمة هذا البحر إذْ« أنّه من الأبحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب، والإمتاع»[16]، بينما يُقصّر الصوت وينحدر، فيما تبقّى من كلّ مصراع.

ومن التشريع الواقع في أضرب البحر الواحد قول ابن جابر الأندلسي في بديعيته:

يرنو بطرف فاتر مهما رنا فهو المنى لا أنتهي عن حُبِّهِ[17]

يهفو بغصن ناضر حلو الجنى يشفي الضنا لا صبر لي عن قربهِ

لو كان يوما زائري زال العنا يحلو لنا في الحب أن نسمى بهِ

أنزلتـــــه في نـــــاظري لمـــــا دنـــــا قـــد ســـرّنا إذ لم يحُـــلْ عـــن صـــبّهِ

إنّ الأبيات بهذا الوزن من بحر الكامل التام باعتبار القافية في نهاية البيت(حبّه، قربه، مي به، صبّه)، أمّا باعتبار القـــوافي الداخلية، فيتفرّع إلى ضروب عديدة أطولها المجزوء عند القوافي(المنى، الضنى، لُو لنا، سرّنا)، ثمّ المشطور باعتبار(ما رنا، وِ الجنا، لَ العنا، ما دنا)، وأقصرها المنهوك عند القوافي(فاترِ، ناضرِ، زائري، ناظري)، يقول الحموي في بيان إيقاعه:« ولا يظهر حسنه إلا في النظم لأن فيه الانتقال من وزن إلى وزن آخر، فيحصل بذلك من الاستحسان ما لا يحسن في النثر لأن النثر على كل حال كلام مسجوع ليس فيه انتقال من وزن إلى وزن»[18]، ويقول في تنوعّ إيقاع التشريع إذا كان النظم رجزًا:« وأوسع البحور في هذا النوع الرجز، فإنّه قد وقع مُستعمَلا تامًّا، ومجزوًّا، ومشطورا، ومنهوكا، فيمكن أن يعمل للبيت منه أربع قوافٍ، فإذا أسقطت ما بعد القافية الأولى بقي البيت منهوكا، فإذا أسقطت ما بعد الثانية بقـــي البيـــت مشطورا، فإذا أسقطت ما بعد الثالثة بقي مجزوًّا، وإذا لم تسقط شيئا كان تاما»[19].

وقد رفض بعض البلاغيين إدراج التشريع، فنسبوه إلى التكلف، وقلّة الجدوى، فقد وصفه الحموي بنفسه بالتعسّـــف، والصناعة في قوله:« ولا شك أن هذا النوع لا يأتي إلا بتكلف زائد، وتعسُّف فإنه راجع إلى الصـــناعة لا إلى البلاغـــة، والبراعة»[20] لكنّه أثبتَ كذلك ما سبق الحديث عنه من استحسانه في الشعر.

أمّا إبراهيم موسى، فنصّ على دلالته على الشاعرية، لكنّه دعا إلى إخراجه من دائرة البديع إلى دائرة العروض، يقـــول:« وهذا اللون- وإنْ دلّ على قدرة في امتلاك ناصية القوافي- أولى به علم العروض والقوافي، ويشركه في هذه الأولوية»[21].

وذهب عبده عبد العزيز قلقيلة إلى أبعد من ذلك، فقدح في إيقاعه، ورأى فيه سببًا لتفكّك الشعر، يقول:« هـــذا هـــو التشريع، ورأيي فيه ليس لمصلحته، إنّه حافظة مثقوبة، تهزّها، فتسقط منها تفعيلتان، وتهزّها ثانية فتسقط تفعيلةٌ ثالثـــة، وتهزّها ثالثة فتسقط تفعيلة رابعة حتّى لينهك الشعر، ولا تبقى منه إلا تفعيلتان من ستّ تفعيلات، ولّما كان المعنى ابـــن المبنى، فإنّ التشريع يعكس قدرة الشاعر على الصنعة أكثر ممّا يعكس قدرته على الشعر، وليس من شكٍّ في أنّه لا مصلحة للشاعر، ولا للشعر في(تشريعٍ) يبدّد الشعر، وهو لا يتبدّد إلا لأنّه مفكّكٌ من أوّل الأمر»[22].

إنّ التشريع عملية تفكيكٌ، وعملية تجميع في الآن ذاته باعتبار تفرّع تحقيقات وزنية من وزن تـــام، أو تكـــوينِ هـــذه التحقيقات لهذا الوزن، وهذه الآلية التي يقوم عليها لا تعيبه، ولا تحطّ من قيمة الشعر الذي يرد فيه، فهي من الآليات التي يستخدمها شعراء الحداثة أنفسهم بتشكيل النص وفق بنية هندسية تتجه من الأصغر إلى الأكبر، أو العكس، والفرق بينهما أنّ البنية في التشريع إنشادية سماعية، بينما هي عند الحداثيين خطيّة بصريّة، ويتّضح الأمر بالرجوع إلى أحد أبيات ابـــن جابر، وتوضيح البُنى التي يتكوّن منها:

يهفو بغصن ناضر حلو الجنى يشفي الضنا لا صبر لي عن قربه

يهفو بغصن ناضر حلو الجنى يشفي الضنا

يهفو بغصن ناضر حلو الجنى

يهفو بغصن ناضر

إنّ القارئ المتذوق ينطلق صعودًا من بنية المنهوك، إلى بنية المشطور، ثم إلى بنية المجزوء، فبنية التام، ويُضفي كلّ إيقاع على إنشاده الخصائص الصوتية له، كما يمكنه الرجوع نزولا من هذه البنية الكبرى في التام إلى الأصغر فالأصغر بالتوقف عند كلّ قافية إنشادًا، أو غناءً، ويمكن للشعراء توظيف التشريع في التعبير عمّا يتعلّق بكلّ عناصر الخطاب الشعري من دلالات

تتّضح في البيت السابق من خلال إظهار إعجاب الشاعر بهيافة قدّ الموصوف، ونضارته الذي يبدو كالغصن المتأوّد الغضّ، ثمّ جمع إلى هذا حَسنَ ملامحه، وجميلَ مفاتنه التي تحاكي الثمار الحلوة الجنيّة، ثم انعطف إلى ذكر حاجته إليه في تناسي همّه، وتعبه، وشفاء سقمه، وضناه، ثمّ أقرّ بأكبر من ذلك، وهو عدم استغنائه عنه، وعجزه عن الصبر عن بُعده، فهو في حاجته إليه في الحياة كحاجته إلى الحياة نفسها، فكلُّ بنية من هذه البنى تضيف دلالة جديدة إضافةً يصحّ معها القول أنّ الحداثيين انطلقوا من التشريع في عمليات التشكيل الهندسي، والتفتيت.

وإذن فهو يؤدي ما نسبوه إلى هذه العمليات من توليد المعاني، والتعبير عن حالة الشاعر، تقول امتنان عثمان الصمادي:« يبدو أن تشكيل الفضاء الخارجي للنص معبرًا عنه بالمثلث الوهمي، جاء منسجمًا ومتسقًا مع الفضاء الداخلي إذ تـــدور الأحاديث في السهرات، وتتوالد القصص، والحكايات التي عادة ما يكون منطلقها موقفا، أو حادثة، أو كلمة»[23].

هذه الآلية استعملها شعراء الحداثة في اختزال السطر الشعري إلى أسطر شعرية تتناقص بنيتها من سطر إلى سطر حتى تبلغ عند بعض الشعراء حرفا واحدا في السطر الأخير، وفي ذلك وظيفة إيقاعية دلالية حسب موضع القصيدة وسياقها كالتعبير عن حالة تفريغ الهموم في القصيدة، فصورتها المتناقصة معادل موضوعي لذهاب قلقه من سطر إلى سطر، أو الدلالة على اليأس، فالصوت يخبو ويخبو حتى يخمد وقعه، يقول سعدي يوسف في قصيدته " بار الأنتيل":

تناءى ومرّ مرور الأغَانِي[24]. ويُقابل في التشريع الضرب(التام).

تناءى ومرّ مرورا. ويُقابل في التشريع الضرب(المجزوء).

تناءى ومرّ. ويُقابل في التشريع الضرب(المشطور).

تناءى ... ويُقابل في التشريع الضرب(المنهوك).

اعتمادًا على الرؤية البصرية يمكن توهّم شكلٍ هندسيّ يتمثّل في مثلث قائم الزاوية من الأعلى، مع أنّه يمكن الانطلاق من النهاية رجوعًا لتكون زاوية المثلث القائمة من الأسفل ممّا يؤكّد تماثل آلية العمل هنا مع التشريع من حيث الانطلاق من بنية صغيرة إلى بُنى أكبر، أو العكس، تقول امتنان عثمان الصمادي:« يتّجه سعدي في هذه الهندسة الشكلية إلى إبـــراز الأبعاد الصوتية للنص من خلال البنية الاختزالية التي أوردها منطلَقا من البنية الكبرى في سطر واحد، ثم عمد إلى اختزالها شَيئا فشَيئا حتى وصل إلى أصغر بنية فيها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر، مشَكِّلًا بذلك مثلثاً قائم الزاوية من الأعلى»[25].

وهذا المقطع يُحيلُ على واقع الفعل(تناءى)، فالمبتعِد يصغر، ويصغر حتى يُرى نقطة صغيرة في الأفق، والأسطر الشعرية في تناقصِ بنيتها باعتماد الفعل(تناءى) تُجسّد هذه الصورة.

و أحيانا لا يكون الحذف مُطَّردا ولا مُنَّظما، ولا يؤول إلى أصغر الوحدات، كما في قصيدة " قتلوك في الوادي" للشاعر محمود درويش:

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن[26]

أهديك ذاكرتي

ماذا تقول النّار في وطني؟

ماذا تقول النّار؟

هل كنتِ عاشقتي

أم كنتِ عاصفةً على أوتار؟

وأنا غريب الدّار في وطني

غريب الدّار..

إنّ دور التشريع في التجارب الشعرية الحداثية المعاصرة لا يُلغي كذلك استعمال الشعراء المجدّدين له في بواكير تجديدهم من أجل تقديم صوّر مختلفة عن الشعر القديم، فقد استعمل عباس محمود العقّاد أحد أقطاب مدرسة الديوان التشريع في قصيدته" بعد عام"، ومنها قوله:

كاد يمضي العام يا حلو التثنّي أو تـــوَلَّى[27]

ما اقتربنا منك إلا بالتمنّي ليس إلا

***

ما أتمّ العيش لو تصفو القوافي والغـــــــــــرامُ

شاعرٌ يشدو ومحبوبٌ يُوافي والســـــــلامُ

وبما أنّ العقّاد اعتمد بياضا بين البنيتين، فالمكوّن البصري هنا يُوضّح الرمل المشطور عند النهايات(التثنّي، التمنّي، القوافي، يوافي)، والرمل المجزوء عند النهايات(تولّى، إلا، الغرام، السلام)، ولا تخلو الزيادات من دلالة، فإنّ بنية(أو تولّى) أفادت مرحلة أكثر قربًا في مُضي العام من البنية(كاد يمضي)، وأكّدت بنية(ليس إلا) إفراد الأماني بحكم الاقتراب في البنية السابقة لها، وفي اجتماع الزيادة العروضية في قوله(ليس إلا) بالتشريع والإيغال، والإنقاص الدلالي المتعمَّد فيها الذي يُبرّره الاكتفاء جمالٌ يتناسَب مع زيادة أحلامه وتمنّياته، ونقص عمله، وسعيه.

أمّا البيتان الأخيران فتعاضدَ فيهما التشريع مع الإيغال، والترتيب، وتلاءم ذلك مع الدلالة، فالشاعر لا يخلو شعره من إظهار الكمد والحزن، مالم يتمّ له العيش، وهذان لا يكونا إلا إذا وصله محبوبه، وترك هجرَه، وبادله حبًّا بحبٍّ، فإذا كان ذلك شدا بشعره، ونال مرغوبَه، وتلك الغاية التي لا مطلب بعده، وقد اختصرها في بنية(والسلام) التي تحمل دلالا ت الأمن والدعة، وتحيل على التناقض المقامي بذكره عند التلاقي، وعند الافتراق، وكأنّه يمحو بها عهد الهجر، ويبدأ بها عهد الوصال.

و لم يقتصر توظيف التشريع في التجديد على مدرسة الديوان، فقد استعمله المهجريون كذلك، يقول إلياس فرحات:

يا عروس الرّوض يا ذاتَ الجناحِ يا حَمَامـــَــــه[28]

سافري مصحوبةً عند الصباحِ بالسلامـــَــــه

واحملي شوق فؤادٍ ذي جراح وهيامـــــَــــه

ويتّضح التشريع فيها كذلك على مجزوء الرمل، ومشطوره.

إنّ هذه القصائد يعدّها بعض النقّاد البدايات الأولى لشعر التفعيلة، وإن كان بعضهم اعتبرها استكمالا للأشكال القديمة، لكن مهما يكن من أمر، فلا يمكن إلغاء إرسائها لمفهوم التغيير، وسعيها في ذلك، ورغم تماهيها مع القديم، وعدم انفلاتها منه كلّيا، فقد صنعت تجديدًا شكليا ولو على مستوى الكتابة والخط، واستعانت بالتشريع في ذلك، يقول محمد عبد المطلب:« حركة الإبداع مهما اتّسمت بالتجديد في الشكل والمحتوى، فإنّها لا بدّ أن تُفيد من الجهد القديم حتّى ولو لم تتقبّل ذلك، لأنّه يتسرّب بشكلٍ تلقائي إلى معجم الشاعر من الإفراد، والتركيب، ومن هنا قلنا بإمكانية استخدام

الأدوات البلاغية القديمة في الكشف عن بنية النصّ الحديث، وأعتقدُ أنّ أكبر مظاهر التجديد تمثّلت في الشعر، حيث ظهرت له مدارس متعدّدة كلٌّ منها لعبتْ دورًا مُؤثرًا في تكوين بنيته إلى أن كانت قمّة الحركة المُجدّدة في ظهور الشعر الحديث، ورسوخ نماذجه»[29].

إذن فالتشريع ضرب بديعي يُمكِّن من استيفاء البيت لبحرين، أو لأضرب عديدة، وما يتبع ذلك من إضفاءٍ لخصائصها الصوتية، والدلالية على البيت.

الهوامش

---

(1)- أمين الخولي، فنّ القول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1996م، ص238.

(2)- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م، ص32.

(3)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014م، ص34.

(4)- خالد كاظم الحميدي، علم البديع رؤية معاصرة، وتقسيم مقترح، الوراق، الأردن، ط1، 2015م، ص47.

(5)- أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري، ج3،(المقامة الثالثة والعشرون: الشعرية)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1413هـ-1992م، ص95.

(6)-علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج4، تح و تر: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969م، ص343.

(7)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د.ط، د.ت، ص522.

(8)- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، ج3، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002م، ص40.

(9)- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص40.

(10)- نصر الله بن محمد(بن الأثير)، المثل السائر، ق3، قد.عل : أحمد الحوفي، بدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، ص216.

(11)- محمد بن أبي بكر(ابن قيم الجوزية)، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن، وعلم البيان، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1327هـ، ص232.

(12)- محمد بن محمد العمري(رشيد الدين الوطواط)، حدائق السحر، تر: إبراهيم أمين الشواربي، المركز القومي للترجمة، ط2، 2009م، ص157.

(13)- عبد العزيز بن سرايا(صفي الدين الحلي)، الديوان، تح: د. الشويحي، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص689.

(14)- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993م، ص120.

(15)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972م، ص127.

(16)- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الاسلامية وزارة الإعلام، الكويت، ط3، 1409هـ-1989م، ص121.

(17)- الحموي، خزانة الأدب، ج2، ش: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، لبنان، ط1، 1987م، ص267.

(18)- المصدر نفسه، ص267.

(19)- المصدر نفسه، ص267.

(20)- المصدر نفسه، ص267.

(21)- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ط، 1969م، ص498.

(22)- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992م، ص369.

(23)- امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)، المؤسسة العربية للدراسات والشعر، الأردن، ط1، 2001م، ص51.

(24)- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ج3(جنّة المنسيات)، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2014م، ص193.

(25)- امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)، ص50.

(26)- محمود درويش، الأعمال الأولى، د2، رياض الريس، بيروت، ط1، 2009م، ص61.

(27)- عباس محمود العقاد، ديوان العقاد، ج2، مطبعة المقتطف، مصر، د.ط، 1346هـ-1928م، ص141.

(28)- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، د.ت، ص57.

(29)- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي)، دار المعارف، القـــاهرة، ط2، 1995م، ص142-143.