براعة الأداء الفني في رانية الأخطل
م.د. علي ضنان إبراهيم
جامعة بغداد / كلية الآداب

المختصر:
ضم البحث ثلاثة محاور رئيسية، درست في محورها الأولى الورود الموضوعية للقصيدة، ثم عرّجت على دراسة الصورة الشعرية التي انبثقت على صورة المرأة الخمر والخمر والمرأة وضحية وضحية وقالت في إطار الإيقاع الموسيقي الذي استقبل النظم النفسية الفنية للشاعر، وانتهى البحث بخاتمة لخصت أهم نتائج تلك الوفيات.

المقدمة:
لطالما سعى إلى التعرف على الأخطل وفي نفس دواقع شتى، تقوّت حاجتي في انتزاع اللذة من قراءة قصائد نور ومرات، حتى توجّه هذه الرغبة بدراسة قصيدته الرائعة، بغية الكشف عن المنجز الفني والآدافي والجمالي، حسب أن بحاثي التوفيق في تعريف القارئ على هذا الشاعر وتقديم إلى جمهور القراء المعاصرين تقديراً وافياً من خلال نصه الإبداعي، لاسيما أن الشعر شخصية مؤطرة بري صاحبها.
فانبهرت من اخلاقها وإبداعها، وبراعة التوظيف الجمالي للغة، ومهارات التأليف، وإذا بي أمام مسرح شعري يخضع إلى تألف النسيج البنائي للمحكم الذي تؤدى فيه الصورة إلى جانب الإيقاع الموسيقي من جهة، والدلالة الواقعة عبر بنيتها كلية متصاعدة من جهة أخرى، بالانسجام في رؤية تكاملية متناسقة وصولاً إلى حدود الانتهاء في تجسد تلك الرؤية، وسحبت المثلي إلى عوالماً المكتظة بأحاسيس صاحبها وانفعالاته.

رانية الأخطل:
خفّ القطن، فراخوا منك، أو بزوا
كانت شارب، يوم استهدت بهم
كانت دعاها من ذوات القار، مزعة
فلت تجلي عن قلبها الخضر
كلفته، يبتعد عن عزمها المذر
لذآصابته حمباها مقاتلة
كانت ذاك، أو ذوي نُؤعة، خلت
شوقاً إليهم، ووُجدا، يوم أتُبَغُهم
فحم، ومنهم، بجنبي كوكب، زمز
حَنوا المطي، ظلِّنتُ مناها
وفي الخذور، إذا باحتمتها، الصوّر
يرقن للقوم، حتى يختبئهم
يا قاتل الله وصل الغانات، إذا
أغرض لما حتى قومي مؤثرة
ما يزغون إلى داع لحاجته
شرقن، إذ عصر العيدان بارخها
فالعين علية بالماء، تنفسها
من قضبين انقضب الخيل، يتبعهم
حتى هبطن من الوادي، لفضيتيه،
حتى إذا هن وركن القصيم، وقد
وتفن أصلًا، وعجنا من تجابنا
إلى أمير، لا تغزينا توافقة
الخانص الغمر، والبدين طائر
والمهم، بعد نجي النفس، يبعثه
والمستمر به أمر الجميع، فما
وما العفر - إذا جاشت حالية
وذغضعة رياح الصيف، واضطرت
مستحفرًا، من جبال الروم، تسترها
يومًا بأجود منو، حين تسأله
ولم يزل بك واشهم، ومكرهم
فمن يكن طوياً عن نصيحته
فهو قادة أمير المؤمنين، إذا
مفتش كافتراش الليل، كلها
مقدمة مانتي ألف، لمزيله
يغشى القنطرة، بينيها، ويهديها
حتى تكون لهم بالطف ملحمة
ووستين لأقوام ضلالتهم
والمستق نبالة العراق، وقد
في نبعة، من قريش، يغصبون بها
تغزو الهضاب، وحلو في أزومتها
إذا ألمت بهم مكرهاً صبروا
كان لهم مخرج منها، وعُمّارات
لا جد إلا صغير، بعد، مختصر
ولو يكون لقوم، غيرهم، أشروا
وأعظم الناس أحلا، إذا فقروا
ولا بيبين في عيدانهم خوز
قل الطعام على العاذرين، أو قرروا
تمت، فلا منته فيها، ولا كدر
أبناء قوم، هم أواوا، وهم تصرموا
عليا معد، وكانوا طالما هدروا
والقول ينفض متلا تتفت الإيز
فلا بيبين، فيكم، آمنا، رفر
وما تغيب من أجله، دعى
كالعر، يكمن حينا، ثم ينشر
لم أأتاك، بطن الغوة، الخبر
أضحى، والسفي في خيشومه أثر
وليس ينطق، حتى يتلقت الحجز
ورأية دوته الخيمه، والصحر
وحبس: كيف فرinson العالمية، الجسر
حتى تعاوزوا الحفائن، والسبر
فياكعك جهارا، بعد ما كفروا
ولا لع، لبني ذكوان، إذ عثروا
وقيس عيان، من أخلاءها الصجز
بهم خيان للشيطان، وابتهروا
حصان، ليس لها هلب، ولا وبر
حتى تعي بها الإبارة، والصحر
إلى الزوايبي، فقلنا: بعد ما نظروا
كما تكر إلى أوطانها البقر
فالخليبيات، فالخابوز، فالسر

وما يوافق فرضاً إلى نسب ولا الصباب، إذا اخضرت غيونهم إلا أنهم يشتر وما سمع منهم ساع، لينهكنا إلا تقاسر عنا، وهو منىره وقد أصابت كلايا، من عداوتنا وقد طافو أمرا، غير ملتهم أما كليب بن يزروع فليس لهم مخلقو، ويقضي الناس أمرهم ملطفون بأغurar الحياض، فما بنس الصاحبة، وبسن الشرب شربهم إذا جرى فيهم الزاء، والسكر وكل مخارية، سببت بها مصدر نجارن، أو حدثت سواءتهم هجر والسائلون بظهر الغيب: ما الخير؟ وادفر غانة عانانا، مازنة تذدى، إذا سختن في قبل أذرحها وما غانة في شيء، مكاتهم وأحلامو الشاء، حتى تفضل السؤر ينجلون ببزووج، ووقدهم صفر المست، وكف الحالب، القفز ثم الإياب إلى سوء مفسرة ما تستحم إذا ما اختكت اللهفر قد أقسم المجذ حقا لا يحالفهم حتى يحالف بطن الزاحة الشعر.

الوحدة العضوية (الموضوعية):

إن بناء الشعر الأميري "سجل عودة إلى البناء الفني الموروث" يستلمه منها تقاليده 000 دون أن يعني ذلك تقليداً صرفاً للبناء الجاهلي، وإنما كان الشاعر يملك حريته التصرف داخل الإطار العام، بما يخدم العصر وتجاربه.1)

وكان الأخطل " في مقدمة الشعراء استفاء للبناء المتكامل في مدائحه، وتعني بذلك القصائد ذات الافتتاح والرحلة والغرض.2) أن هذه الأشكال الأدائية تتجسد في قصيدة الأخطل الرائية التي تعد من أهم قصائده في المدح وأشهرها صبناً وأكثرها استيعاباً لأعرافه وتمرساً بصيغ الهجاء ومناحي الفاخر وهي متعددة الموضوعات متنوعة الأغراض يفتحها بالرحيلى، وصفه الخمر وشاربها وذكر الراحين والتحديث
عن النساء، ويكرر على الظائعين، يشيرون إلى المدينة، بينما ينتهي الوشاع ويجهزون ثم يستدرج إلى المدينة ويخرج على الفخر وهواء القيسين وبيني كليب.

وهذا المسالة جدية بأن توقف عنها من خلال الإجابة عن سؤال مفاده: هل وفق الشاعر في توحيد هذه اللوحات - الموضوعات - في إطار بنائي عام يجمعها؟ إن الإجابة عن هذا السؤال يسوعنا إلى الحديث عن الوحدة العضوية أو الوحدة الموضوعية. ولعل النقاد القدماء مثلًا لنا لهذه الوحدة ويتصدرهم الحاملي بالقول: "مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمثلي أنفصل واحد عن الآخر، وباينة في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عادة تتخذ محاسنه، وتعني عالمه، وقدة حاذق المقدسين وأرباب الصناعة المحذرين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شروائب النقصان، ويفهم به على محجة الحسناء، حتى يقع الاتصال، ويؤمن الإنفصال، وتأتي القصيدة في تناوب صدورها وأعجازها، وانظام نسبها بمديحها كالرسالة البيانية والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء" (3).

وقد انشغل النقاد والأكاديميون المحذرين بهذا الجانب، ويؤكدون على أن القصيدة الأموية تخلو من هذه الوحدة، ولكن في هذا الموضوع بالإضافة إلى دراستين أكاديميين تناولت قصيدة الأخطل الرائعة في معرض الحديث عن الوحدة الموضوعية والبناء العام للنقاض. وأبداً دراسة الدكتور محمد حسن على الصغير، الذي يقرر مسبقاً ندوة وجود الوحدة الموضوعية ووحدة التركيب يضمها إطار واحد لشعر العصر الأموي إلا عن طريق الصدفة (4).

وتبديل قصيدة الأخطل يقول: "أنه يخصص سبعة عشر بيتاً للمقدمة في أوصاف لا يجمعها جامع، فمن الزنول إلى الخمرة إلى النساء إلى الشعب 1000 ثم يمدح ويجهو ويفخر، ويتشفق مما يبعد عن المحافظة على وحدة التركيب" (5).

ويتقبل ذلك يقول: "إن الأخطل يعتبر تعد الموضوعات في القصيدة الواحدة هدفاً موضوعياً، وغرضنا يمساه، لا من باب المقدمة والتمهيد ومجراء الأطراف السائدة للشعر" (6).

وإذا اشتقنا إلى دراسة الأستاذ عبد العظيم رهف خوريشيد، نجد بقراً بعد أن يحلل القصيدة - خلوها من الوحدة العضوية - يقول: "نجد الشاعر يقففي من موضوع إلى آخر بسرعة، دون رابط أو مير، دون أن تتشكل تلك الموضوعات أو تتراقص فيما بينها لتجاوز استجابة موقف محدد من أمر بعيد" (7).

ونرى أن الوحدة العضوية موجودة فعلاً في القصيدة ولكن ننتمى هذه الوحدة لا بد لنا من الوقوف على بؤرة معاناة الشاعر التي يمكن من خلالها تشخيص باعث القصيدة ومحورها الرئيس، والحقيقة "أن أية قصيدة لم تكن تشكل معطياتها الأساسية والهامشية إلا في إطار تجربة قبلي أو تجربة فردية في الأقل" (8).

107
وقد تمثل التجربة الفردية والقابلة لتتكمل ثنائية ذات الفرد والقبلة لنتجه بهم صاحبها تارة وقيمه تارة أخرى في إطار وحدة نفسية تؤثرها ذات الشاعر التي تصب أخيراً في ذات الجماعة.

فالأ其它问题 - كما بينا في بني الخصوص - تقع في باب المدح من حيث الغرض والغايه، ولكنها تتوزع بين الفخر والهجاء وتشارك عن وحدة الهمم النفسية لا عن وحدة الموضوع المباشر.

فألبت الول مثل البح الذي لم أختف في نفسه من جر وإهدان القطن ولا بد أن يرتبط البح بدعواه ومسبيته فكانت لونة الخبر وعلاقتها بالذين، وسرعان ما اتخذت لونة الظعن صورة موضوعية لتواض عرض المدح الذي يصور صفات المدح الموضوعية، وبعد أن استمد شاعر النصيرة والتأيد علذ ذات الشاعر فظهرت ثنائية جديدة قائمة على سبب الصفات النبيلة من الحرص وتركيزة في قوه، وانتراع الصفات المرجملة من قومه والصقها بالخصم، فصورة ذات الفرد منصورة ذات الجماعة.

والذات بмышлاتها وتوهجها انفعالاتها توزي الجو النفسي العام للقصيدة وتقوي روابط مقاطعها.

وسوقنا الحديث عن الوحدة العضوية إلى طبيعة علاقة خاتمة القصيدة بمجمل لوحاتها من حيث قوة تلاحها أو عدمه.

إن عناية النقاد المحدثين خاتمة القصيدة أقل منها بفعلها، مع أن الذين عرضوا لها من القدماء خاصة. لينظرهم بها عن المطلع، فقد ننظرنا إليها من الزاوية نفسها التي نظرنا من خلالها إلى المطلع من حيث الامتثال بالسام والصواب، فالخاتمة في عرفهم " قاعدة القصيدة وأخر ما يبقي منها في الأسما congible أن يكون محضاً، لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، إذا كان أول الشعر مفتاحاً له يجب أن يكون الآخر قفاً عليه. (9).

وتشير قصيدة الأخطل إلى انسابية في تتبع اللوحات والصور وتواصليها عضويًّا. كما أسلفاها. وصولنا إلى ضرور من التكامل الفني المنتبئ عن التامه النفسى من لوحات الافتتاح إلى الخاتمة حيث يبلغ الجانب النفسي قمتها فيها، حيث يقول (10).

قد أقسم المجد حقاً لا يحاولهم
حتى يَحالف بطن الراحة الشعر

إن نهاية القصيدة تحتتما طبيعة فعل الإبداع من حيث فإنه فعل مكامله نهداً وبداية ترتيبان في حدود التوتر الذي يدفع الشاعر إليه، فقد نحن نبدأ في فعل بنية عندنا توتر لا ينخفض إلاّ ببلوغ الفعل نهاية. فالتوتر: "نظام دينامي مكامل بحيث يملئ علينا تكامل الفعل" (11).
الشاعر لا يعدّ مشابهاً خاصاً للقصيدة، بل تفريضها طبقة تنامي الحدث المصاحب للتوتر، وهذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه في موضوع الوحدة العضوية، فاختلافنا هنا - مرتبطة بالقصيدة لا تتفصل عنها -، وتومي إلى رغبة الشاعر في توثيق الموافقة الذي استقر عليه، وتصور ذروة التدفق العاطفي والانفعال مكتفء في صورة معبّرة موحية.

الصور:

يكان يكون الجاحظ أول فأدء من العرب يصطلح التصور في ظل نقيذي، يقوله "إذا الشاعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير "((1)).

وقد منح عبد الفاشر الجبالي هذا المصطلح دقةً ووضوحًا حين قال: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصباغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصور والصوغ فيه "((1)).

والصورة تشكل لها، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة بفوق العالم المحسوس في مقدمته ((1))، ويدخل في تكوين الصورة ما يعرف بالصور البلاشفة من تشبهه ومجاز إلى جانب التقابل، والضلال والباعدة، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي ((1)).

فالصورة تلبق من إحساس عميق يحاول أن يتجسد في رمز لغوية ذات نقش خاص، وبناء من معانق قلعة تسعى إلى التوحد ((1)), وعلى هذا فهي جزء من كل، هو النباء الشاعري ذلك أن الوزن والإيقاع والألفاظ والtraîکب من العناصر الأساسية التي تنتج بعضها ببعض بهدف التأثير في المتلقي.

" وللوحدة العضوية أثر في الصورة والأخيلة إذ يصبح كالبنيّة الحية في بناء القصيدة وإذكاء الشعر فيها "((1)). وتناثر الصور الشعرية في قصيدة الأخطاء الرائحة، ومنها:

صور المرأة:

لقد اشغال الأخطل عن الحب بالخصومات التي نشبت بينه وبين شراء عصره، من هناداء غژره عوارف مشبطة، لا تدل على حب للطائرة محددة.

فالمراة في قصيدة الأخطل تشكل عناصرًا نفياً يؤديه مهمة رمزية لتشكيل الحدث وتوجيهه، وقد حافظ الأخطل في صوره على المرأة على التوابع المألوفة في التراث العربي وركز على الجانب الحسي متمهلاً في الوصف مطابقاً فيه، فالحبسية في مقدم قامتته حين كان مسناً وقرأ حبيبة رمزية، يكلف ذكره وغزله فيها يسير على ذهب الصناعة والتجريد بمتاليد القصيدة المروية، فإن النساء الن있ات الماكلات بالرجال العازفين عن المشيب يعرضون عنه فل أياة لهن فيه، يقوله ((1)):

يا قاتِلُ اللَّه وَصَلِ الْغَنَّاتِ إِنَّكَ مِمْنَ الْغَنِّيُّ، وَلَا نَهْنَ لِذِي شَيْبَةٍ وَطَرُّ
ويحن يصور الشاعر لحظة فراق أبيته الراحلين، يدخل خياله ليقدم صورة حسية يتوسل إليها بالاستعارة، فشبه جمالهن بالصور والتماثيل، فحذف المشبه ويبدلله بقرينة لفظية دالة عليه:

"بغامتها أي كلمتها، فيقول (1): وفي الخُنّور إذا باغمته الصورَ، حُمْيَتُوا المطيّ فأتتُنا مُناكبها.

ويصف الشاعر رحل الأحية، فيقسم لنا صورة جماعية للراحلين، فقد بدأ متفرقين في سيرهم، يشبههم بالحبل المتعرّج المتقطع، فقوله (2):

منقضبين انقضابَ الحبل يَتْبَعُيُمْ بين الشقوق وعين المقسم الصرّ.

وتشكل المرأة محوراً مهماً من محاور بناء النقيضة، فهي وسيلة من وسائل الضغط على الخصم والنيل منه، فوصف الشاعر نساء بنى يربوع بأنيف القذارات السود لا يعرفن حياة في طلب الرجال ومواقاتهم، فيقول (3):

ما تستحمُّ إذا ما احتكَّتِ المنْتَرقَ.

صورة الخمرة:

"وعلل الجدّ في افتتاحية الأخلط أن ربط حديثه عن الطعن بذكر الخمرة، وذلك أن الخمرة عند جزء من معانيه فقد عشقها وهام بها" (1). وطبعية الأخلط في بعض مقدماته لاسيما الغزليّة منها - أن يتعاطف مع الخمرة شاء فثما النبضات المناسبة أم أبت - وهو ما يفسر لنا تمكنها من نفسه ومراقبتها لحياته فيفيُس من مشهد لوحة الخمرة إلى خياله اللا واعي بعد أن ألست به لوحة الفراق أثر رحل أبيته المكر، فشبه نفسه بمن صرعته الخمرة التي ترعد صاحبها، وأخذ يسترسل في وصفها متوسعاً في تصوير أدواتها ومجالسها وفعلها في جسد شاربها، فيقول (2):

كأنتي شارب يوم استبدت بهم، جاذبت بها من ذوات القار مترعة، فلم تكّن تتجلي عن قلب الخمرة.

وفي بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عالٍ يتعامل الأخلط بتفاصيل اللوحة، ويغالي في وصفها فقد أفسد جاذب يعاقب في بعض الأحيان في جو عال١

صورة المديح:

يفتح الشاعر لوحة المديح بصفات عامة تعزّز عليها العرب قوامها الكرم، والشجاعة واللهجة، ويوحي هذه المعاني بأشكال سهلة، ويمكننا أن نسجل هنا بساطة الصورة ووضوحها وسلامة الترتيب (3).

110
ثم يصبح الشاعر إلى تشكيل أدائي مغاير، فيرسم لنا صورة للفرات يشبه بها ممدوحة،

فيقول (٢٥) :

وما الفرات إذا جاشَت حوالبُوُ
وذعذعتوُ رياحُ الصَّيْف واضطربتْ
منها أكافيَ فيها ذونَةً رؤُز
ولا يجهز منها حين يجَّنح

إن صور الفرات الكلية مؤلفة من صور جزئية تشكل مجسمة لحالة الفرات، بتفقه
عاتءَ، وما يبدو من رئة وهيئة، فالصوره هنا متناغمة مع بعضها البعض، متناقية لتؤلف
(ال اللوحة) في الذهن، ويتوسل إليها تراكيب لغوية تكلف تحمل اللفظ أكثر من معناه، مترسماً
بذلك جرس الحرف ومانامة العبارة وصيغة اللفظ، فتستعمل صيغ الجمع الدالة على الكثرة كلفظتي
(حوالب) (وأو ساط)، مما يوحي بمضاعة المعنى والامعاه عبر تيار من العرف فخصي الدععة
بالرياح والتي أشد ذعععة من الرياح، مما يثير جزءاً من السخط، ومثلها لفظة (جاجيء) وهي
تطلعانها على كثرة السفوح التي يتبناها الموه مما يمد أبعاد المشهد ويضاف صورة الفيضان،
وتطالعنا لفظة (مسحورة) فلا تؤدي معنى السرعة فحسب بل تجاولاها إلى التناقل والتنقل، وكذا
نفع في هذا المشهد على حشد لطفي وصوري ومعني بوازي الحركة النفسية، فيجنب الشاعر إلى
التكلف والصعوبة لتيز الفارئ ويوجهه بجر الصخب.

ولما كان التشبيه سيد فنون التصوير، فإن الأخطر لا يتخلى عنه لمستكمال رسم صورة
الممدوح، ولكنه هذه المرة يكتفي بالصورة المفجوة، فشيئه السلطان مفتشش عرشه بفترات الليل
ليضفي عليه الهيبة، والعظماء والقوة، فيقول (٢٦) :

فِمْ ترِشُ كَافِترَاشٍ اللَّيْث كَلِكَلَة

وقعَةٍ كاتّ فيها لف جرةً

وبتبع الشاعر مشيد لحية الممدوح، يمدحه هذه المرة بأصله الفرشي، مشبهاً أصلهم
الكريم بالشجرة العظيمة ثم يستطرد قائلاً : أن أغصان هذه الشجرة لا تعادي أصلها، فسائر
الكسادين لا يعانون الممدوح، فيقول (٢٧) :

مَا إنّ بوازٍ بأعلافَ نبتيّة السجر

في نطقة من قريش يغصون بها

إن تتبع الصور والتشبيهات يرفع من قيمة اللوحة فنناً حتى تلبق بمكانة الممدوح وقيمتة،
ها من جانب، ومن جانب آخر فإن كثرة الصور والتشبيهات بوازي بالضرورة الحركة النفسية التي
يطغى عليها طابع التأني والهدوء في رسم صورة الممدوح.

صورة الوضاءة :

يصف الشاعر وشٌة الوداشين، فيقدم لنا صورة حسية موحية معنوية من تصميمات الشبكة،
مستمدة من واقعة الحسوس لوزيد من زخمها التأثيري في التلفي، فتـب تلب الوداشين وتزييفهم
لأعراضهم بملت الناقة التي يتبايرها المقامون، إذ يمزقون لحماً ويخلقونه أشياء عديدة ولا
يبقون منها على شيء، فيقول (٢٨) :
ولم يزل بك واشيهم ومكرهم،
حتى أشاطوا بغيب لحم من يسروا
ويتعد الأخطل أولئك الوشاة يوم يلاقون فيه حذفهم، يوم تتكشر الأنثاب، فيلبس المعاني
أنفاظاً مبهرة متكثرة توازي الحالة الإلهامية في إطار صورة استغلالية بلغية، حين يشبه يوم الوعي-
الحرب - بالحيوان المفترس الذي يبدأ نواذه - أنابه - هالعاً، وغضاً فيحذف المشبه به ويبده
بقرينة للغة دالة عليه "نواذه" فيقول (٣٠) : أبدى النواذج يوم باسِل ذكر
فهو قداء أمير المؤمنين إذا
صورة الفخر (٣١) :
يخاطب الشاعر بني أمية مفتخرًا بما قدمو له من دعم وإسهام، فامتتن عليهم بيته بني
النجر، وإفهامهم، ومن هذا الفخر وهذه المثنة، أخذ يسدي بنصائحه إلى الخلافة فذروهم من
زفر بن الحارث، قرم له صورة مقتوبة - حتى بها تلك المقطع - قوامها الشيب، فشبه الحد
الذي يناسب الإنسان بالعر - الحرب - فهو تارة يقبل تأييده وثابت بنثر، فيقول (٣١) : إن الضغينة تلقفا وإن قدمت
كالعر يكمن حينا ثم ينتحر
وأدرت تلك الصورة - التي هي أقرب ما تكون إلى الحكمة - تمكين المعنى في نفس متلقي
هذة اللوحة - بني أمية -.
ويستمر الشاعر في خطابه لبني أمية ولكن الخطاب هذه المرة يصدر عن صوت جماعي
مذكأة الأمويين بمواصف قبيلته تغلب حين أنت للخلافة يرأس عمر بن الحباب، فيقدم لنا صورة
مؤثرة قوامها الشيب، فرأس عمر لا يسمع ولا ينطق فيه كالحجر، يقول (٣١) :
لا يسمع الصوت مستكاسا مسناً. وليس ينطق حتى ينطق الحجر
وأدرت بهذا التشبيه اللطيف من أمر قته لعمر، وأن يوحي إلى الخليفة بأن بني قومه أقدمو
من شره إلى الأبد فهو لا يسمع ولا ينطق حتى يتأمر بهم ويؤذعون عليهم، ومن الملاحظ على هذه
اللوحة ميل الشاعر إلى النهج الإغريزي المتمثل بضمير المتكلم "الأنا" - المستمر - (ناضلث،
أفحمت) فتصبح الجمل الفعلية هي المحرك الأساسي لاتجاه اللوحة، لتوازي الحالة النفسية التي
تطغى عليها روح الحماسة.
صورة الوجهاء (٣٢) :
يجري الشاعر القيستين من كل مظاهرة الشجاعة والحكمة وحسن التدبير، فما أن وسوس
له الشيطان اندفعوا إلى أمر ليسبوا بأهله، وإذا بالشاعر يمثل انتظامه للأمر الصعب بركوب
ناقة سنة سماطة قومه عنها، فيقدم لنا صورة حسية مفهومية عن ضعفهم وعجزهم، بهدف السخرية
صاحب ليس لها حلب ولا دي.
ورفع ذلك إلى سوء القيادة المتصلة بعمر بن الحباب، فبعد أن دافعوا مرازة النخلة - وهي كتابة عن الهزيمة في المعركة - أخذوا يشترون طاعونين بثلاثين قدم الشاعر، وإذا بهم يخفقون ويبركون إلى ديارهم الخالدة التي استقلت حجارة سوداء، وفقط لنا هذه المرة صورة كاريكاتورية ساخرة بعد أن شرب كرم بسرق البقر الذي بنى إلى أوطانه خوفاً ووعياً، فقوله(33):
كُرَوا إلى خُلُطِهم بعمريَنهم
وتمت ذلك لذل في قامرون على إدراك قبيلة تغلب، ومثل التفاصل بين تغلب وقين بمثل السباق، فهم لا يسعون إلى اللحاق بقوم الشاعر حتى تنقطع أنفسهم(33)، وهم أبعد من أن يساموا فرائصا كبعيد الجدي عن القمر، وأراد بهذه الصورة استجابة وقوع التلاقي بين طرفين التشبه، فلم يعبر عن الألفاظ المجردة بل استعان بالصورة ليفتني المعنى ويؤكد، فقوله(33):
وَمَا يَلَقَوْنَ فِرَاصًا إِلَى نَسْبٍ
ويعبر الشاعر على هجاء بني كلب قوم جرير فيرُسم لهم صورة مفتوحة لبيت من شأنيهم بين القبائل، فهم قامرون آدلاء، لا يمكنهم زمام أمرهم، شرب الخلق، بإلقاء في صحوهم وسكرهم، وتطلعون الحري وهم كتابة عن ضعفهم، فهم ليسوا بفاسن. وتتبع الشاعر صورة الهجاء ويدخى عليه غذاء بثغرة بن يربوع، فيرُسم لنا صورة مركبة تتنبأ على مدى السبعة أحيات الأخيرة، فيشبه بني غذاء بجماعة من العزى تدلى تحت لحيها زمنة، فهم كأولاد المعزى الصغير التي تتربى في الزرائب، وتعملن ألفاظا جزيلة ضخمة الجرس ل almama
المعاني إسوة بالشعراء الجاهليين، محاكاة لما منهجهم الشعرية، فيقول(33):
وَذَكَرْ غَدَانَةْ كَذَّبُوا مَنَزِّمٍ
وَلَهُ غَدَانَةْ مِنَ الحِلْقِ ثُنَى حَوْلِهَا الصِّيَرِ
ويستتكمل الشاعر رسم تفصيل الصورة، فهم يبولون على شهرهم إذا ما ضررتهم الحرارة وينقضون على أنفسهم إذا ما أصابهم البرد، وحَطَّ على المطر، وهم أدلة ضعفاء لا يفصولون حتى يشرب الأقوياء، كتابة عن ضعفهم وجندهم، ويحتمرون بيني يربوع الذين لا يعولهم شيئاً، فقوله(33):
وَما غَدَانَةُ إِنْ شَيْءٍ مَكُانُتُهُ
يَتَسَمَّلُ بِبَيْرَعَ وَرَفْدُهُمُ
وقد لنا صورة تقاريرية مقصودة لذاتها حين يصف للاحما، وقد اسفرت لكثرة ما يوجد من نار يعود بها البرد، ويعمل الشاعر المرأة كوسيلة ضغط على الخصم حين يصف نساءهم السود بالذين والقارة، فيقول(33):
ثُمَّ الْإِبَابَ إِلَى سَوْدَ مَدْنِسَةٍ
ويختم الشاعر القصيدة، فيرُسم لنا صورة إستعارية جميلة، فيقول(33):
يَحَلَّ يَحَافِظُ بَيْنَ الْرَّاهَةِ الشَّعْرِ
قد أقسم المجد حقاً لا يحالفهم

113
الموضوع

تشكل الموسيقى جزءاً مهماً من بنية النص الشعري، وتجعل تأثير الأخير ملموساً واضحاً.

إذ يطرق الآذان ويداعب النفس الإنسانية، فتناثر به وتندمج معه، ويأتي في مقدمة مسائل الشعر، وتتكامل الصوتي، الوزن، فالشعر كلام تتوازن أجزاؤه بحيث تقابل بعضها بعضاً حركة وسكون، وتنساب قوافيه في كل وحدة نغمية مطردة.

ولو تأملنا القصيدة لأدركنا أن الأخطاء استعان بتفعيل البسيط المخبون (فعلن) لخلق الموسيقى الخارجية، الموسيقى الإطار، ساكنأ سبيل شعراء عصر ما قبل الإسلام، لسما إذا علمنا أن البحر البسيط يؤدي إلى الأخطاء الثانية من نسبة شيوخ الأزور في الشعر العربي، وبعد ذلك إلى إيثار البحر الكثيرة المقاطع وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول نفس في الأنشاد.

وقد حرص الأخطاء على إتمام أدوات الموسيقية فجاء بقافية مطلقة بلا ردف أو تأسيس مسجلاً عودة إلى النتباع الفنية الموروثة، ذلك أن نسبة القوافي المطلقة في الشعر العربي عامة تصل إلى ما يقرب 90%، وأن نسبة القوافي المقيدة يقرب من 10%.

أصغر صورة صوتية ممكنة للقافية هو حرف الرؤي، وهو أقل ما يمكن أن يراعي تكراره، وقد استعان الأخطاء بحرف الرؤي لازمة صوتية لخلق النظم الموسيقية محاكياً الأنموذج الشعري الكراني، فوقع الرؤي روي كثير شائع في الشعر العربي.

حروف الري في الشعر العربي.

إن هذا الالتزام بالموروث موسيقياً يكاد يكون ظاهرة عند شعراء النقائض، ويعد ذلك إلى محاولتهم كسب أكبر قاعدة ممكنة من المتلقين من خلال تسخيرها للصياغة الفنية الأكثر شيوعاً وعدم الخروج عليها، وإذا انتقلنا إلى الإيقاع الداخلي، الموسيقى الحشو - نجد أن الأخطاء كان متأينة في رف الموسيقى الداخلية بوسائل أداء إيقاعية تمثلت في استعمال قدرات صوتية مميزة تؤدي مهمة التشخيص الإيجاحي لإطار التجربة النفسية حيناً، ومهما أداء النغمي الخاص حيناً.

ومن أهم الوسائل الإيقاعية في قصيدة الأخطاء:

التصريح:

التصريح هو أن يلحظ العروض بالضرب وزناً وقافية، ويكون التصريح غالباً في أول بيت في القصيدة، وقد صر عل الأخطاء في نسبته، بقوله:

خطأ القطين فراحوا منك أو بكروا واعججتم نوى في صرفها غير.
ويبدو أن الشاعر - هنا - قصد إلى التصوير قصداً، وذهب إليه عبدأ، فامتلك ناصية
نظم القصيدة، وتأتي في الصياغة والتعبير، محاولة منه محاكاة الأنموذج الشعري التراثي.

التكرار:
التكرار هو "تنويب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكّل نغماً موسيقياً يتصدى
الناظم في شعره أو نثره" (36).
ولجأ الشاعر إلى التكرار لخلق الإيقاع الداخلي فيكر (أو) أربع مرات، ولفظة (كأنني).
مرتين في بداية البيت، فيقول (37):
أوعجتهم نوى في صرفها غزير
من قرف ضمتهما حصص أو جذر
أووصلة أو أصابت قلب النشر
كانت شرب يوم أسئدت بهم
كانت ذاك أو ذو لوعة خلقت

إِنْ تَكَرَّرُ (أو) أربع مرات مسبق بلفظة (كأنني) مرتين له دلائله المعنية فضلاً عن أثره
في تعبير موسيقي النص، لاسيما بعد أن أقتن تكرار (أو) مرتين في البيت الثالث بتكرار الألف
والواو في (ذاك / ذو / لوعة / أوصاله / أصابات / النشر) وكان الشاعر يرتسم حالة التشتيت
والضياع والتردد والأربك نتيجة فراق أحبته الراحلين، فضلًا عن تكرار حرف الصاد وما له من
أثر إيقاعي واضح.
ويكر الشاعر لفظة (حتى) مرتين في بداية كل بيت ويلحقها بالحرف (أو) في كل مرة،
فضلاً عن تكرار حرف التنو سبع مرات ليتزي الإيقاع الداخلي، فيقول (38):
حَتَّى هبطن من الوادي لغثبته
أرضاً تحل بها شببان أو غبر
حتى إذا هن وركن القصيم وقد
أشرفه أو قلن: هذا الخندق الحفر

وقد كرر الشاعر مفردة (أهل) ، فقال (39):
أتلو الهضاب وحلوا في أزومتها
وأتلو الفخور. إن فخروا

ويستخرج الشاعر التكرار لأن يخدم الجانب الصوتي والداللي معاً، فالتكرار أكد المعنى، وأهلية
قومة للمعنى، فضلًا عما وفره التكرار للجانب الصوتي من فائدة.
ويجنب الشاعر إلى تكرار لفظة بني أمية ثلاث مرات، فيقول (40):

115
إِن تُتَكَّرَ لِفَظَةٍ بَنِيَّ أمِيَّةٍ عَمْوَدًةٗ عَلَى مَدِيدٍ ثَلاَثَاءٍ ضَمْنَ إِطَارِ المُقَطَّعِ الْوَاحِدِ لَهُ
دَلَالَةً وَضَاحِيةً فِي مَحاوَلَةٍ شَدَ اِنتِباهِ المُتَلَقِّي بَنِيَّ أمِيَّةٍ، وَالشَّاعَرُ لَمْ يَقْطَعْ صَلَةٍ هَذَا الْتَكَّرَ
بِالْأَبْيَاتِ، وَلَمْ يَبِقَّ الْكُلَّمَةُ المَكْرَةُ مَجْرِدَ كُلَّمَةٍ تَتَكَّرَ، بَلْ رَبِّيَتِهِ الشَّاعَرُ بِدَلَالَةٍ الْبَيْتِ وَصِيَّهُ،
فَجَاءَتْ تَحْلِيلًا حَوَارِيَةً وَضَاحِيةً، حَتَّى أَنَّ الشَّاعَرَ حَذَّفَ (يَاءَ) الْنَّداَ لَفَوَةَ الدَّالَّةِ عَلَيْهَا،
وَأَسْتَطَّعُ هذَا الْتَكَّرَ لَيُصِبَّ وَسَلِّةٍ مِنْ وَسَائِلِ الدَّفْرِ بَنَفْسِهِ حَيَّنَ امْتَنُّ عَلَى الْأَوْمِيِّنَ بِهِجَانِهِ
الأَنْصَارِ، وَأَخْذُ يَقْمُ النَّصَائِحِ لِهِمْ.
أَمْلاَكُهُ فِي هذَا المُقَطَّعِ تَكَّرَازْ الْمَضِيَّمِ (هُمْ) أَفْقَاً ثَلَاثَاءٌ مَرَاتٍ، وَتَكَّرَازُ الْمَضِيَّمُ فِي
(تَعَامَكُ، دُوَنَكُ، عَنَكُ، لَكُ، فِيَكُ) لِلدَّالَالَةِ عَلَى بَنِيَّ أمِيَّةٍ، فَضَلَّ عَنْ تَكَّرَازِ الْمَضِيَّمِ المَسْتَرَ
فِي (نَافَضَتْ، نَافَضَتْ، نَاصْحٍ 000) لِلدَّالَالَةِ عَلَى (الأَلَا) الشَّاعَرُ فَقَدْ وَظَفَّ الشَّاعَرُ الْمَضِيَّمَ
مُسْتَغْلَى ذَلِكْ لِتَكَّرَازِ الْإِسْمِ عَنْ طَرَيْقِ الْمَضِيَّمِ مُحَزُّ مُهَازِ.
وَمَثْلٍ قَوْلِهِ وَأَصِفَا كَرِيمَ المَمْدُوحٍ (٥٤)؛،
فِي هَاتِيهِيْنَ وَفِي أُوْسَاطِ الْعَشْرِ
فُوقَ الْجَائِجَاءِ مِنْ أَنْهِيْ عَدُرُ
وَلَا يَأْهُرُ مِنْهُ حَيَّنُ يُجْتَهُرُ
فَضْلًا عَنْ تَوَلَّى الأَلْفِ المَمْدُودَةَ وَالْحَرَفَةِ المَشْدُودَةَ مَمَا يُوْيِي بَنِ الْأَخْطُلَ كَانَ يَتَعَمَّدُ
مُضَاعَةَ المَعْنَىِ الْإِلْيَاءِ، وَيَكُرَ الشَّاعَرُ أَداَةَ النَّفَى (لَا)، فَيَقُولُ (٥٥)؛
لَا يُسْتَقْلَّ مُذَوَّ الأَضْغَانِ حْرِيمَهُ
لَا يُبيِّنُ فِي عِيدَانِهِمْ خَوْزٍ
إِنْ تَكَّرَازَ النَّفَى يَدْلُ عَلَى رَفْضِ مَا بَعْدَ أَداَةَ النَّفَى رَفْضَأً قَاطِعًا، فَالشَّاعَرُ يَمِدْ بَنِي قَرِيْشٍ
بِفَعَالِهَا وَبَيْنِي عَنْهَا الْضَّعُفُ وَالْوَهْنٍ، فَضَلَّ عَنْ تَزَاذِفِ موْسِيقَاهَا نَتَبِعَهَا فِي بَيْاَةَ صَدِرٍ
الْبَيْتِ وَعَجِزَ .
وَمَثْلَهُ قَوْلِهِ (٥٦)؛
وَلَا الضَّبْبُ إِذَا أَخْضَرَتْ غَيْبَهُمْ
وَلَا غَيْبَيْنَ إِلاّ أَنْهُمْ بَشَرُ
وَالشَّاعَرُ هَنَا يَهْجُو الْقَيْسُيِّنَ، فَلا طَائِقَةٌ لِلضَّبْبِ وَلَا بَنِي عَصِيَّةٍ أَنْ يَسَامُو بَرْفَةَ الأَصْلِ،
وَكَأَنَّ الأَرَادَةَ جَاءَتْ لَتَحْمِلَ الدَّالَالَةَ وَتَدْفَعُ الشَّكَ، وَقَدْ تَكَرَّتْ فِي الْفَقِيْدَةِ بَعْضُ الأَحْرَفَ الَّذِي
أَحْدَثَ تَكَرَّرَا لِيِقَاعُ دَأْخِلِيًا مِنْ ذَلِكْ قَوْلُهُ (٥٧)؛
فَأَصَبَّتْ مِنْهُمْ سَنجَازٍ خَالِيَةٍ
فاَمَلِحَبَاتُ فَالخَابُورُ فَالسَّرُ
فَقَدْ كَانَ لِتَكَّرَازَ (الْفَغَاءُ) أَرِبعَ مَرَاتِ فِي الْبَيْتِ أَنْ أَثُرِ أَنْ بَيْنَ يَسَامٍ بَرْفَةَ الأَصْلِ،
وَيَكُرَ الشَّاعَرُ لَفْظَةٌ (بَيَسُ)، فَيَقُولُ (٥٨)؛
بَنَسْ السَّحَاتَةَ وَبَنَسْ الشَّرْبَ شَرَبِهِمْ
إِذَا جَزَى فِيهِمْ المَزْرَاءَ وَالسَّكْرَ
إن تكرار لفظة (بنس) مرتين في صدر البيت يفيد تأكيد المعنى وتبنيته، فالشاعر إنما يريد تأكيد صفة سوء الخلق والصعقة ببني يربط في حالتى الصحر وسكة، فضلاً عما أحدثه التكرار من تعقيم الأداء الإيقاعي.

وقد يكون الشاعر اليوم وهو تكرار يقوي الصورة ويوضح المعنى، يقول: 

"حتى تكون لهم بالطف ملحمة... والثوية لم يرض بها وتر...

الجنس:

" التحصين ضروب كثيرة: منها الممتالية، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى ...

والجنس المحقق: ما أنتققت فيه الحروف دون الوزن، وقع في الإيقاع أو لم يرجع، والذي يرمى بـ " (61) 

والجنس بعدد تناغاً في الكلمة مع الكلمة التي تجاوبها، يخصص عنها موسيقاً داخلية تعل فعلها في النفس الإنسانية، فضلاً عما يولد ها هذا التناغاً من آثر في تعقيم البديلة وتأكيد المعنى.

وهذا يرأى قصيدة الأخطاء بـ أثر أن الشاعر أكثر من استعمال الجنس الاشتقبكي الذي تتعلق فيه الكلمات عند " أصى واحد في اللغة.

" جنس الأشتبكي وشبهه أكثر الأنواع وردأً لسهولة سلكه وقريه من الفطرة"(61) ومن ذلك قوله محايس بـ (مقلطين) (65)

منقلي بين قصص الحبل يطبعهم بين الشقوق وعين المقسم البصر.

وغادة الجنس - هنا - الإثارة والإيذاء، إذ أن هذا التشابه في أصوات الكلمتين واجتباؤهما يوهب بالتمثال في المعنى، فإبلج لو بـ الإثارة والإيذاء للذمن حتى يعيد تنظيم الصورة على نحو متسلج إلى جانب هذا الإلزام الصوتي، فالكلمة الأولى (مقلطين) تدل على ترق الطاعئة في سبهم بينما تدل كلمة (ألفاظ) على الحبل المتقطع المتوري، ويلجأ الشاعر إلى خلق صورة مشابهة للفظية (شكلية) أولاً ليف rencont المشابهة بالصورة التشوهية التي تسمى للطاعئة، فنلم البيت شعريه وتأثره بهذا الإيذاء بالتشابه، زيادة على الإيذاء والانسلام الصوتي، ومنه قوله:(61) 

" مفرش كافثرش اللس ككللة لو قامة فيها له جزر 

في جنس الشاعر بين (مفرش) و (اقتراض) يوهب المثله بتشابه دالنة اللفظتين على الرغم من أن اللفظتين تؤثران فارقاً في الدلالة، ففظية (مفرش) تدل على هيئة المعدو وهو جامع مفرش عرضه، أما (اقتراض) اللس فيدل على هيئة ذلك الحيوان في اليقانه الأرض، فيلعب الشاعر في هذه السياحة الضيقة بين الواقع والمتحيل ليوه اللطلي بالتشابه في المعنى من خلال التشابة اللطلي (شكلية).

وتطالعنا صورة أخرى للجنس الاشتقبكي القائم على الإيذاء بالتشابه، إذ يجنس بين (كروا) و (تك) فيقول: (61) 

" كما تكر إلى أوطانها البقر. كروا إلى جزتهن يعمرهنهما...
فيريسم الشاعر صورة ساخرة تقوم المهو و، فقد هربوا إلى ديارهم كما تكر إلى أوطانها البقر، فعمق الدلاة وبالغ في صورةمعنى من خلال مزاياه بين الألفاظ، ومجاساته بين حروفها، وكان الكلمات متناح أحيانا الأخرى، فقد منح هذا الجنس التعبير قدره إيجابية كبيرة، بحيث لا تستطيع استبدال كلمة (كراء) بـ (هراء) مثلها لأنها في هذه الحالة تستفيد جاذباً كبيراً من قيمتها اللغوية والدلالة.

وقد يأتي اللغات المتجانس متقاربين في الدلاة كما ذكر ابن جني في تعريه للجنس بـ "أن يتفق اللغات ويتخلت أو يتقرب المعنى". فيجنس جنباً اشتقاقياً بين (الفخر) و(فخر).

فقولٍ:

"أهمل الرقب وأهل الفخر إن فخروا"

وهكذا يكون تقارب الأصوات، وتقارب المعنى وسيلة من وسائل تكييف الصورة وتركيزها بهذا الإيقاع المكرر المعبر للطيفين.

ويحر الشاعر على ألوان من الجنس الاشتقاقي تتناثر في معرض هجائه الفيسبيين وني

قلّب، فقولٍ (٠٧):

"إلا يُلاقِر عَنَا وَهوَ متِنَّهِز مَا سِحِّمهِ شَعْرُكَا
إذا أُجزِيَتِ الوَهْمِ وَالسُّكَرَ بِنْسِ الصَّحَاهَا وَبِنْسِ الشَّرْبِ شَرْبُهُمْ
يُنُصِّن بَيْرِيوع وَرِفْدُهُمْ وَتَصَلُّوْنَ مَعْجَازَو مَحْتَقَرٍ"

فيجنس الشاعر بين (سعي) و(ساع) و(الشرب) و(شربهم) و(ردهم) و(الترافد) فيجري الشاعر المجاعةة النظيفة بين ألفاظ تتأرجج معاناه بين العام والخاص.

وهناك نوع من الجنس يقوم على الوزن الصريفي يسمى (الجنس الإندوحي) وهو أن "ينظر صاحبه إلى ناحية الزمان في بنية الكلمات التي يستعملها، فيعتد أن يقارب بينها في الزنة (٠٨) فهو ما يقع التشابه في أذن كلمات وأوزانها. هذا النوع من الجنس في البنية الصريفي لا يمكن إغفاله لما له من أثر في الإيقاع الصوتي، ومنه قوله (٠٧):"

وانتسبين لأقومُ ضلائلهم
ويستقيّم الذي في خذِّه صعُر

فاللغات (يستبي) و (يستقيم) يشتركان في أكثر من صوت، فضلاً عن اشتراكهما في الوزن، مما يحققا إضافة مهمة للموسفي الداخلي، ولاسيما إن وقع كل منهما في بداية كل شطر، واشتراكهما في الدلاة على فعلين مختلفين ظاهرياً، لكن تحقيقهما متزامن مما يقرب المدلولين.

الطبق:

المطابقة في الكلام هي "الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيت الفصيدة" (٠٩). وقد جاء في قصيدة الأخطل من ذلك كثير، فهو يفرق بين (الأبيض) و (الأسود)، فقولٍ (٠٩):

"أضع ف لما حتى قوسي موياً وبيض بعد سواد اللغة الشعر"
ويطيقق بين (بنينها) و (بهمها) ، فيقول (79) :
مسموق فوقه الزيات والقرن

ويطيقق بين (حدا) و (لا جد) ، فيقول (79) :
أعطاه الله جداً ينصرون به

ويطيقق بين (أشوا) و (لم يأشوا) ، فيقول (79) :
أعطاه الله جدياً ينضرون به

ولو يكون لقوماً موانئاً

لم يأشروا فيه إذ كانوا موائلاً

ويجري مطاقة بين (لكم) و (لينش) ، فيقول (80) :
حتى استكانوا وهم مني على مضض
والقول ينفذ ما لا ينفذ الإبر

إن الضغينة تلقها وإن قمت

إن اللغة بطولتها وتشادها تضفي حرية على النص ، وتجعله حافلاً بوصف المشاعر الإنسانية الدقيقة ، لاسيما الانفعالية منها وهذا ما يظهر واضحًا في مقطع هاجر الآخرين للقبيبين، فيقول (80) :
حتى تعيّه بها الإبراد والصداء
حتى يلاقين بدي الفردق القمر
إلا تقتصر عنها وهو منبهز

وما ينفك منهم سؤل لدركنا

ويفتح النص إيقاعًا صوتيًا إلى جانب الإيقاع المعنوي الذي تحقق هذه التضادات، فيطيقق بين (الإبراد) و (الصداء) و (لا يلاقون) و (يدركنا) و (لا يلاقون) و (يدركنا) ، فيقول (80) :
مما يضيع بالصبر
إذا جرى فيه المزاء والسكر
حتى يحالف بطن الراحة الشعر

فأقسم المجد حقاً لا يحالفهم

ويجري مطاقة بين (وردة) و (صدر) و (بنس الصحاة) و (بنس الشرب) و (بباحف) و (لا يحالفهم) ، ولنا أن نمس أن الأخلاق لم يتعمد هذه المقابلات الدلالية التي أقتضاها المجري إضطاء، فجاها عن الغاء الخاطر ، ولم يكسرا الشاعر قسراً بحول الدلالة عن مجازاً ، وإنما تطلبتها الدلالة نفسها ، حتى لو أن الشاعر خذل عنها مما لا يحدث بدلالة العامة مفرغة من ركن تفتقضيه ، ففضلًا عن أن هذا التقابل الدلالي أحدث إيقاعًا داخليًا يبعث التشوي شوقًا وليسع في نفس المثل ويضعه أمام نص في

تترجح نكهته بين براعة اللفظ وبراعة المعنى .

119
الترصيع:
والترصيع "أن يتوخى فيه تصوير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف" (81). ومن أشكالي الترصيع الذي ينجم عن كل جزء فيه للتوانزن والتفقيه الداخلية دون فصل، قوله (81):
كل مخزية سبت بها مضر
قوم تتاهت إليهم كل فاحشة
فقد أدى إلى بروز واضح في موسوعي القافية الداخلية المشتركة بين الترجمتين (كل فاحشة) و(كل مغزية). وقد يشمل الترصيع واحدة مقطعة في بداية الصدر والعجز، ومن ذلك قوله (81):
وال ساعون بظهر الغيب ما الخبر.
فقد حدث الترصيع والموازنة بين (الآكنون) و (السألون) فألئئ الموسيقى الداخلية لاسيما بعد أن تحقق وقوع كل منهما في بداية كل شطر.
رد العجز على الصدر:
"هو أن يرد أجزاء الكلام على صدوره، فخال بعضه على بعض أو يسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصناعة" (81).
ورد العجز على الصدر أو التصريحة - سمة تعبيرية بارزة في قصيدة الأخطل وهو ما يمنحها طاقة دلالية كبيرة، زيادة على عنصر التعبير بالصوت.
ومن أشكاله أن يأتي أحد اللغتين المتوازي في أول الصدر والآخر في آخر البيت، ومنه قوله (81):
إذ ينظرون وهم يجنون حزنهم إلى الزوابي ففنا بعد ما نظروا
ولا شك في أن هذه التوافقات بين (نظارون) و(نظروا) جاء مقصوداً متعمداً هادفاً إلى التأثير، فإن الكلمة الأخيرة المتناسبة قافية البيت (نظارون) لم تكن مجرد شيء خارجي، أو إيقاع يضاف إلى آخر البيت، بل أثرت في السياق الكلي للبيت وأسهمت إسهاماً هاماً في تشكيل بنيته، وهذا يتجسد العلاقة الحميمة بين القافية وباقي العناصر اللغوية المكونة للبيت، فقد أضيف هذا التوافق والتناسق بين الكلمتين انجاماً صوتيًا، وقوة تأثيرية، فضلاً عما أضافه إلى دلالة الكلمة من تأكيد المعنى والمبالغة فيه، فهو حين كررت الكلمتين التلت ترجع إلى أصل واحد في الاشتقاق حول الدلالة على مجاورتها اللغوية، فلا يزيد بها النظرة الغريبة الخاطئة، وإنما أدأ إعمال النظر والتركيز فيه، بل قصد نظرة الطامع الحاسم وأية ذلك أننا لو أبتدأنا كلمة (نظارون) بـ (شواهد) ثان يا لنا هذه الطاقة الإيحائية التي تحققها كلمة (نظروا).
(شواهد) ثان يا لنا هذه الطاقة الإيحائية التي تحققها كلمة (نظروا).
ومن أشكال الترجمة التي وردت في قصيدته أن يأتي اللظ في أول المصنوع الثاني والآخر في آخر، ومنه قوله مادعاً عبد الملك بن مروان (81):
أظهر الله فلدنى لهِ الظفر
بغرفة بعد توكيد على غزر
ولا يجهز منه حين يجتهز
إلى أمير لا تعني نواقله
والمستمر به أمر الجميع فما
يوماً يجود منه حين تسائة
فقد تمت الموافقة والتجنس بين (أبهر) و (الظفر) و (يغرة) و (عفرة) و (أجهر) و (يجهر). وهكذا نرى أن التصدير توظيفي فني يحدث إيقاعاً نغمياً، هذا إلى جانب الفارق في القيم الداللية.

الخاتمة:

تتوزع قصيدة الأخطل موضوعات متنوعة، بتكاسماً ذكر الرجل ووصف الخمر ونساء والمديح والفخر والهجاء... يبدو أن تعد هذه الموضوعات لا يضفيها إلى التبطر الشتات؛ لأنّ شعراً، موجهًا يوفر لها الاتصال، ويقوي فيها التماسك، محققاً الأنسجام بين لوحاتها، يفرضه الواقع النفس الشاعر، حتى استحالت القصيدة أداة معبرة عنه، ومرأة عاكسة لحقيقةه، وإطاراً مستوعباً لرؤيته الكامنة.

وتحل قصيدة الأخطل بالمعنى الجليلة التي عبر عنها بأجيز حال الفن والصياغة، كما أنه حشد لها قدرته في انتخاب المشاهد الحسية الموحية، التي توسل إليها من خلال الصورة البيانية بوسائلها التشبيهية والاستعارية والكتابية، فالشاعر يرتفع عن السرد والتقدير المباشرين فيلس المعاني ألفاظاً معبرةً، ويعد إلى خارج الصورة الشعرية، فطولاً صورة المرأة. التي تشكل عنصراً فنياً يؤدي مهمة زمنية، وصورة الخمرة، وصورة المهدي، وصورة الفوشة، وصورة الهواء، وصورة الهواء.

وقد نفحها جميعاً بوع من الالتفاع المتجمد بصورة الغلو الذي يبلغ أشدّه حينما يتعثر

لأعدائه الداخليين وبني كليب هاجياً ومفتيزاً.

واستعان الأخطل بتعويل البسيط المخفوب (فطن) لخلق الموسيقى الخارجية، وأخدم أدواته الموسيقى فجاء بقافية مطلقة بلا دف أو تأسيس متختزاً من حرف (الاء) لإرادة صوتية لخلق النغم الموسيقي مسجلاً عودة إلى النابيع الفني المروئي، محاولته منه كسب أكبر قاعدة مكانة من الملتقيين من خلال تخريج الصياغة الفنية الأكثر شيوعاً في الشعر العربي.

وإذا ما انقلنا إلى الإيقاع الداخلي نجد أن الأخطل كان مثليماً في رف الموسيقى الداخلية بوسائل أداء إيقاعية تمثلت في استعمال قدرات صوتية مميزة تؤدي مهمة التشخيص الإيحائي لإطارات التهوية النفسية حيناً، ومهمة الأداء النغمي الخاص حيناً آخر، فصهر البيت الأول من قصيدته، وآثر من التكرار والجناس والطابع والتوصيف والتوصير مزاياً بين الحروف والأنفاظ والترابك لتكييف الصورة الأدائية للصوت.
الهواش والمصادر:

2. م. ن. 1343.
4. و. م. 1310.
5. و. م. 1313.
6. و. م. 1314.
7. البئر الفي للباحثين جبريل الأخطل، رسالة ماجистر تقدم بها عبد العليم رفيق خرشيد، كلية الآداب، جامعة بغداد.
8. نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام "دراسة وتحليل"، الدكتور نوري حمديي القيسي ودكتور بهجة عبد الغفور الحديدي، دكتور محمد عبد الله الجاد، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل 1990: 37.
9. و. م. 1323.
10. شعر الأدب صحة السكري، رواية عن أحمد محمد بن حبيب (ت. 2433هـ)، تحقيق الدكتور فخر الدين قياة، دار الأفاق الجديدة، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية 1992/1: 211.
11. الأسس النحوية للاشاعر الفي في الشعر، خاصية، مصطفى سرح، موقفه، دار canon، دار النشر والتوزيع 1971.
12. أ西班牙، رياض علماء عمر بن الجاحظ (ت. 2535هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هانان، الطبعة الثالثة، 1319.
15. ينظر في الشعر الإسلامي والأدبي، الدكتور عبد الحكيم شلتوت، ذا التهامة العربية، 1968: 22.
16. ينظر في الشعر العربي والشعراء، الدكتور محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة 1981/1696.
17. الصورة الفنية في محلة الجرح بين ابن سناء الملك، عبد الحكيم شلتوت، د. د. الرمح، دار العلم والإيمان، 2009/1629.
18. شعر الأدب، 1951/1431.
19. م. ن. 1350.
20. و. م. 1355.
21. م. ن. 1358.
22. أ. د.:
23. نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي "دراسة وتحليل"، الدكتور نوري حمديي القيسي، والدكتور بهجة عبد الغفور الحديدي، والدكتور محمد عبد الله الجاد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1978.
24. أ. د.:
25. أدرجت مقطعي (مختارة بني أمية، وفخراً، فن้าً)، ضمن صورة الصفر، لأن معانيهما يصبون في إطار هذه اللحجة.
26. شعر الأدب، 1951/1431.
27. م. ن. 1352.
28. م. ن. 1353.
29. م. ن. 1354.
30. م. ن. 1355.
31. م. ن. 1356.
32. نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي "دراسة وتحليل"، الدكتور نوري حمديي القيسي، والدكتور بهجة عبد الغفور الحديدي، والدكتور محمد عبد الله الجاد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1977.
33. أ. د.:
34. يحدد شرار الديوان بداية مقطع هجاية بني كليب باليت (71)، والحقيقة أن هذا المقطع بدأ باليت (71)، والشاعر يصرح بذلك.
35. أ. د.:
36. وقد أصابت كلاباً من عداوتنا.
Ingenuity Technical
Performance in the Seer (Akhtal)

By
D. Ali Dhedan Ibraheem

University of Baghdad, College of Literature

Abstract:

The research includes the three axes studied in the first –centered on the objective unity of the poem, and then moved on the study Poetic image, and the image of Women, Winery, Praise, Pride and spelling, then moved on to study music rhythm who expressed the Psychological of a Poet and the search is over conclusion.