The Foregoing And Delaying Phenomenon In The Andalusian Muwashshahat

Dr. Isah Ibrahim Faris*
Ammar Ibrahim Albahlool**

(Received 17 / 6 / 2019. Accepted 15 / 9 / 2019)

□ ABSTRACT □

The research studies purposes of The Foregoing And Delaying Eloquently in the Andalusian Muwashshahat, because it was known that this Type –That was described one of many types of meanings science in the eloquent – does a lot of purposes such as: showing touching, showing happiness in hurry … etc., This type was spread in the Andalusian Muwashshahat, and it was used a lot by poets of Andalusian Muwashshahat in the Andalusian age, although there were differences in purposes of poetry in these Muwashshahat .

This research will deal with these many purposes eloquently for this eloquent type in the Andalusian Muwashshahat, Explaining the details by citing poetry syllable for each purpose, that elaborates deeply the eloquent purpose by analyzing study bases on frame of the Foregoing And Delaying, its building, its effect, its doing, and its Denotation value.

Keywords: Foregoing, Manner, Denotation, Purpose, Poetry .

***Professor In Arabic department language , literary professor, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
****Postgraduate student: PhD, dept of Arabic, literary studies, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

ظاهرة التقديم والتأخير في الموشحات الأندلسية

د.عيسى إبراهيم فارس*

عمار إبراهيم البهلول**

(تاريخ الإيداع 17 / 6 / 2019. قبل للنشر في 15 / 9 / 2019)

□ ملخّص □

يدرس هذا البحث الأغراض البلاغية للتقديم والتأخير في الموشحات الأندلسية، فمن المعروف أن هذا اللون – بوصفه أحد ألوان علم المعاني في البلاغة – يفيد أغراضاً كثيرة منها: إبراز المتقدم لأنه محط تعجب، تعجيل المسرة، ...، وغيرهما، لقد انتشر هذا اللون في الموشحات الأندلسية، وشاع استخدامه عند الوشاحين في العصر الأندلسي، على اختلاف أغراض الشعر في هذه الموشحات.

ويتناول هذا البحث هذه الأغراض البلاغية المتنوعة لهذا اللون البلاغي في الموشحات الأندلسية على نحو تفصيلي، مورداً شاهداً شعرياً على كل غرض منها، موضحاً – وعلى نحوٍ عميق– الغرض البلاغي من خلال دراسة كل شاهد شعري دراسة تحليلية تركز في أسلوب التقديم والتأخير، وبنيته، وتأثيره، ووظيفته، وقيمته الدلالية.

الكلمات المفتاحية: تقديم، أسلوب، دلالة، غرض، شعر.

* **أستاذ – قسم اللغة العربية، الاختصاص: الأدب الأندلسي، كلية الآداب– جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.**

** **طالب دراسات عليا: دكتوراه – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.**

مقدّمة:

لقد اعتمد شعراء العصر الأندلسي في موشحاتهم على أسلوب التقديم والتأخير؛ إذ يعد من الألوان البلاغية المهمة التي شاعت في الموشحات الأندلسية، على اختلاف أغراضها، وعلى اختلاف أغراضه؛ فممّا يلفت الانتباه استخدام هذا اللون البلاغي – (الذي يعد أحد ألوان علم المعاني) – لأغراض متنوعة، فلم يقتصر استخدامه على غرض واحد، وإنما تنوعت استخداماته تنوعاً كبيراً، وذلك وفقاً للسياق الخارجي (الغرض)، والسياق النصي للقصيدة.

بعد قراءة بعض الموشحات الأندلسية، اعتمد البحث هذا اللون البلاغي فيها، وتمّتْ ملاحظة أغراضه البلاغية المتنوعة، فاتّجه إلى دراسة هذه الأغراض، والوقوف عليها على نحوٍ تفصيلي، أملاً في أن يكون هذا البحث سبيلاً إلى تسليط الضوء على هذا الجانب الذي يتطلب أكثر من هذا البحث بكثير للإحاطة به، وسبر أغواره على نحوٍ عميق.

أهمية البحث وأهدافه:

تنبع أهمية البحث من كونه يدرس موضوعاً يتطلب مزيداً من العناية؛ فالتقديم والتأخير من الألوان البلاغية المهمة، والغزيرة الأغراض والدلالات؛ فاستخدامه في النص يمنح الدلالة بعداً أقوى، ويمنح الأثر البلاغي عموماً زخماً أكبر، كما أن الموشحات الأندلسية من الألوان الشعرية التي قلّ تناول الأساليب البلاغية فيها عموماً، فلم يُحط المستوى البلاغي فيها بما يستحق من الدرس، فكأنما تعرض هذا الجانب للظلم.

ويهدف البحث إلى الوقوف على الأغراض البلاغية المتنوعة للتقديم والتأخير في نص الموشح الأندلسي، وذلك من خلال دراسة تحليلية لشاهد شعري على الأقل، لكلّ غرض نورده في هذا المقام.

منهجية البحث:

يتّبع هذا البحث الأسلوبية بمستوياتها الأربعة:

- التركيبي: الذي يتيح دراسة البنية السطحية والعميقة، وأيضاً الجملة بكل ما تحتويه... .
- الدلالي: الذي يشمل قضايا الكلمات واختيارها، ودورها في السياق، والصيغ الاشتقاقية... .
- البلاغي: الذي يشمل الصور البيانية، وألوان البديع، والمعاني أيضاً... .
- الإيقاعي: الذي يشمل الوزن، وأيضاً القضايا الموسيقية كالنبر والتنغيم، وتكرار الأصوات... .

وكل ذلك للوقوف على الأغراض البلاغية للتقديم والتأخير، في كل شاهد شعري، من خلال الوقوف على الأنساق الداخلية التي شكلت هذا الشاهد، ودور التقديم والتأخير في هذه الأنساق، والانسجام مع عناصر هذه الأنساق، ثم وظيفته في إحداث الأثر البلاغي الذي يتميز به كل نص شعري.

ظاهرة التقديم والتأخير في الموشحات الأندلسية:

هو أسلوب من الأساليب البلاغية التي أخذت بعداً واسعاً في الشعر العربي "وهو ضربان: الأول: يختص بدلالة الألفاظ على المعاني، ولو أُخِّر المقدم أو قُدم المؤخر لتغيّر المعنى، والثاني: يختص بدرجة التقدم في الذكر؛ لاختصاصه بما يُوجب له ذلك ولو أُخِّر لما تغير المعنى"[1]، وقد غلب على الموشحات الأندلسية النوع الثاني منه؛ إذ عمد شعراء هذا العصر إلى استخدامه على

[1] **ابن الأثير: ضياء الدين، *المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: د. أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة ، د.ت، 210/2.**

نحو واضح، ولا بدّ لنا من أن نستعرض بعض هذا النوع، والبعد البلاغي الذي أضفاه عليها، يقول الجزار* في خرجة إحدى موشحاته التي مطلعها: [2]

عَنْ التَّأنِيْب وَيكَ عَرِّج

ما نَهى النَّاهِي لي بِمُزعِج

والخرجة:

أحمد مَحْبُوبِي بالنَّبي تِيجي

جِي بِالله جِي حَبيبي جِي

نلاحظ غلبة اللغة العامية على خرجة هذا الموشح الغزلي، وأسلوب التقديم ظاهر في مطلع الخرجة؛ فتقديم لفظ (أحمد) على لفظ (محبوبي) يُظهر مدى الاهتمام بهذا الشخص وهو محور القصيدة الشعرية الغزلية، فأسلوب التقديم والتأخير هنا يناسب الغرض الشعري من جهة، كما يناسب الشعور العاطفي النفسي من جهة أخرى؛ فبوصفه محور اهتمام الشاعر ومحور شعور الحب المسيطر في القصيدة يأتي تقديمه مناسباً بلاغيّاً ودلاليّاً الاتجاه العام في النص؛ إذ أدى تقديمه دوراً بلاغياً مهماً في تقوية حكم المحبة، وتقريره في ذهنية المتلقي، وذلك من خلال إسناد اسم العلم إلى لفظ (محبوبي) دون فواصل، فلفظ المحبة بالتآزر مع أسلوب الأمر (تيجي) أطلق طاقة تأثيرية عالية أسهمت في منح التقديم بعداً بلاغيّاً جمالياً عالياً من خلال دلالة التشويق، التي أطلقت في ترتيب التركيب السابق في السمط الأول من الخرجة، هذه الدلالة التي استمر تأثيرها إلى الأسماط الأخرى، بل يمكن القول إنّ وقعه قد زاد؛ وذلك من خلال تكرار أسلوب الأمر (جي) غير مرّة، فالامتداد الدلالي واضح:

محبوبي ← حبيبي

تيجي ← جي + جي (تكرار ثلاثي)

نلاحظ الامتداد الدلالي بين ألفاظ أسماط الخرجة التي أعطت طاقة تأثيرية عالية في لفظ المحبة، وفي لفظ (جي)، وهذا كله يتآزر في منح التقديم بعداً جمالياً عالياً فقد أكد التكرار – المُسند بدوره إلى القسم (بالله) والذي يتآزر مع لفظ (المحبة) – أهمية المقدم والتشوق الدائم إليه، فامتداد الشوق النفسي انعكس تركيبياً ودلالياً في هذه الخرجة، وأعطى من خلال التقديم والتأخير رونقاً جماليّاً عالياً، أشعر المتلقي بمقدار حبّه الكبير لهذا الشخص، مطلقاً العنان للمخيلة (وعلى نحو لا إرادي) لتخيل مقدار هذه المحبة، فالتخييل الشعري وفقاً لابن سينا "انفعال من تعجب أو تعظيم أو غمّ أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتّة ويتحدد ذلك الانفعال بدوره بأنه انفعال نفساني غير فكري، بمعنى أنه انفعال تبسط* فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار"[3].

إنّ التخييل شرط أساسي من شروط الشعر فدونه لا تتحقق سمة الشعر في النص، وبذلك يمكن القول إنّ أسلوب التقديم والتأخير أسهم في منح الخرجة السابقة بعداً جمالياً بلاغياً شعرياً.

*** هو: يحيى السرقسطي، أبو بكر، يُعرف بالجزار، من شعراء عصر الطوائف، صدر له أشعار مدح فيها الملوك من بني هود ووزراءهم.**

[2] عبد الحميد سلامة بن زيد، *خصائص الإيقاع في الموشحات العربية*، ط1، دار المدار الإسلامي – بيروت، 2009، ص116.

*** تبسط: هكذا وردت، والصواب: تنبسط.**

[3] د. عبد العزيز: ألفت محمد كمال، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد*، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص123 .

ولا تقتصر الأغراض البلاغية للتقديم والتأخير على تقوية الحكم، وتقريره، والإشعار بأهمية المقدم، بل هناك أغراض أخرى له، ومنها: التشويق إلى المتأخر إذا كان المقدم مشعراً بالغرابة، وتعجيل المسرة أو المساءة للتفاؤل أو التّطير، لكون المتقدم محط الإنكار والتعجب، والنص على عموم السلب أو سلب العموم... وغير ذلك[4] ، ومن ذلك قول ابن اللبانة ** : [5]

شاهدي في الحبِّ حُرقي أَدْمعٌ كالجَمْرِ تَتْذَرِفُ
تَعْجَزُ الأَوصَافُ عَنْ قَمـر
خَدُّهُ يَدْمِي مِنَ النَّظَـــــــر
بَشَرٌ يَسْمُو عَلى البَشَـــــر
قَدْ يَرَاهُ الله من علقِ ما عَسَى في حُسْنِهِ أصفُ
كيفَ للصّبِّ الكَئِيْفِ بقـــا
والكَرى عَنْ جَفْنِهِ أَبقـــــــا
هَلْ يُطيقُ الصّبرَ مَنْ عَشِقَـا
شَادِناً يَرْمِي مِنَ الحَدقِ أَسهُمَاً قَلْبِي لَها هَدَفُ
يا أُولي التّفنيدِ وَيحَكُـــــــمُ
أَنا لا أُصْغِي لِنُصْحِكُـــــمُ
في ثلاثٍ قَدْ عَصَيْتُكـــــمُ
غَسقٌ داجَ على فَلَقٍ في قضيبٍ زَانَهُ الهيفُ
بأبي مَنْ فَاقَ شَمسَ الضُّحى
وَكَسا بَدرَ الدُّجَى مُلحـــــا
فَدَليلي فِيهِ قَدْ وَضَحَـــــــا
لوجودِ الشَّمْسِ في الأفق عَدمٌ والبدْرُ يَنكَسِفُ

نلاحظ التقديم في قفل البيت الأول (في حسنه أصفُ)، فقدم الجار والمجرور على الفعل (أصف)، وكان من حقّه أن يتقدم عليهما فالأصل في الجملة (أصف في حسنه)، ولكنّ الوشّاح آثر أن يُقدم لفظ (الحسن)، لما له من وقع في النفس، ولعلّ التقديم هنا يناسب الاتجاه العام في صياغة الموشح القائم على التغزل بالمحبوب، فالشاعر يركّز في صفات المحبوب، وتصويره بأبهى حلّة، فجاء هذا الوصف على نحوٍ مبالغ فيه، دافعاً إيّاه إلى تقديم اللفظ (حسن) لإظهار هذا التّعجب، والتقديم في لفظ (الحسن) يناسب أغصان هذا البيت، فعند الوقوف على غصنه الثّاني نراه يعلي

[4] **ينظر د. عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ط1، دار النهضة العربية– بيروت، 1430هـ– 2009م ، ص136 ؛ 137 ؛ 138 .**

** **هو محمد بن عيسى بن محمد اللخمي، والمكنى بأبي بكر، من شعراء عصر الطوائف.**

[5] **د. عناني: محمد زكريّا، *تاريخ الأدب الأندلسي*، د.ط، دار المعرفة الجامعية – مصر، 1999، ص182 .**

من جمال الخد، وفي غصنه الثالث يبلغ التصوير أوجه من خلال الفعل المضارع (يسمو) بصيغة المضارعة (التي تفيد الاستمرارية)، فالشاعر عندما يستخدم هذا اللفظ بهذه الصيغة، إنّما يعمد إلى شحن الفعل بطاقة تأثيريّة عالية، تدفع المتلقي إلى الوقوف متأملاً في سحر هذا المحبوب، ولا سيما عندما يصل الذهن إلى معنى لفظ (يسمو) وهو من السمو أي "الارتفاع والعلو"[6]، فعندما يستخدم هذا الفعل بهذا المعنى، فهو يقصد الارتقاء بالمحبوب إلى مرتبة تفوق مرتبة الناس الآخرين، وعندما يستخدم هذا الفعل بصيغة المضارعة، فإنه يجعله فوقهم على نحوٍ دائم، وهذا الفعل بهذه الصيغة يعد متناسباً دلاليّاً مع أسلوب التقديم والتأخير، فعندما يُصدم المتلقي بهذا المحبوب وبهذه المرتبة العالية له، يقوم الشاعر بتقديم لفظ (حسن) ليتناسب مع هذه المرتبة (التي تفوق البشر) لإظهار التعجب من جمال هذا المحبوب غير العادي، وغير القابل للوصف (ما عسى في حسنه أصف)، فالتركيب العام الذي جاء فيه التقديم والتأخير أيضاً يعدّ متناسباً ومتناغماً مع لفظ (يسمو)، ومع اللفظ المقدم عموماً (ومع الغرض البلاغي في التقديم)، كما يعد مناسباً للجانب العروضي الموسيقي وتحديداً حرف الروي (الفاء)؛ فخدم ضبط الروي، لقد أجاد الشاعر الربط بين مضمون القصيدة، واختيار اللفظ المقدم لفظ (حسن)، وذلك لرسم أبهى صورة لهذا المحبوب في ذهن المتلقي، هذه الصورة التي أُشبعت مبالغة من خلال لفظ (يسمو) بصيغته، ومن خلال أسلوب الاستفهام في التركيب العام، الذي ورد التقديم فيه (ما عسى في حسنه أصف) الذي سنقف عنده قليلاً:

إنّ أسلوب الاستفهام هو طلب العلم بشيءٍ لم يكن معلوماً، ولكن الاستفهام قد يُراد به غير ذلك، ومن ذلك التعجب وغيره، وأسلوب الاستفهام هنا خرج عن معناه الأصلي، إلى معنى التعجب (والذي كان التقديم والتأخير جزءاً منه، وجزءاً من إحداثه بهذا المعنى)، فالشاعر يضع المتلقي، منذ بداية الموشح، في صورة غير عادية للمحبوب (يرسمها الفعل يسمو بصيغة المضارعة)، ثم يأتي التركيب الاستفهامي (ما عسى في حسنه أصف) ليعبر عن مدى التعجب لدى الشاعر من هذا الجمال الأخّاذ، هذا الجمال الذي يبهر الأنظار، فلجأ الشاعر أمام هذا الجمال إلى تقديم لفظ (حسنه) على لفظ الفعل (أصف) كجزء من التركيب الاستفهامي العام، الذي يفيد هو الآخر التعجب من جمال هذا المحبوب.

لقد حدث تناسب دلالي في رسم صورة غير عادية للمحبوب، أسهم أسلوب التقديم والتأخير في رفع طاقتها، فحدثت صدمة لدى المتلقي، ولهفة لمتابعة الموشح؛ للوقوف على الصفات غير العادية لهذا المحبوب غير العادي.

إن أسلوب التقديم والتأخير هنا يتناسب مع هذه الصورة، لتُحدث بذلك الأثر البلاغي المطلوب.

ثم يأتي تقديم وتأخير ثانٍ في قفل البيت الثاني، ليتناسب أيضاً مع اتجاه الموشح وغرضه العام وهو الغزل، فعندما نقف على قفل هذا البيت نلاحظ ما يأتي:

تقديم الجار والمجرور (من الحدق) على (أسهماً)؛ وذلك للإعلاء من قدرات المحبوب، بعد الإعلاء في البيت الأول من أوصافه غير القابلة للإحاطة، فتأخير لفظ (أسهماً) إنما جاء لفسح المجال أمام إبراز قدرات المحبوب، لتتناسب مع أوصافه (وهنا قدرة الرماية)، ثم يأتي لفظ (قلبي) متقدماً في الجملة التي تليها، والتي أصلها (هدفها قلبي)، ولكن الشاعر آثر تقديم لفظ (القلب)، مسنداً إيّاه إلى ياء المتكلم لإبراز دور الصفات غير العادية فيما سبق في أسر الشاعر، ولفظ (القلب) يُعدُّ جوهريّاً وشاملاً؛ فالقلب موضع المشاعر الإنسانية وخزّانها، واستخدامه هنا أطلق صفة جديدة غير

---

[6] **ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، ط1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، 1426هـ – 2005م، مادة سمو 1901/2 .**

ظاهرة من صفات المحبوب (وهي الذكاء)؛ فاستهداف القلب على نحوٍ مباشر إنما ينم على ذكاء، ولعله على هذا النحو يتناسب ولفظ (يسمو) في البيت الأول، فقدرات المحبوب غير العادية جعلته ذكيّاً بما يجعله يستهدف قلب الشاعر مباشرة، فقدم لفظ (قلب) لكونه اللفظ الأكثر أهمية في جملة (قلبي لها هدف)، ولإشعار المتلقي بقدرات هذا المحبوب وبتأثيرها في الشاعر، فحقق الوشاح بذلك هدفين: أولهما: إبراز مزيد من صفات المحبوب (الذكاء)، وثانيهما: أثر هذه الصفات ووظيفتها في أسره، وبذلك يكون أسلوب التقديم والتأخير جوهرياً في هذا البيت، كما يعد امتداداً دلالياً للفظ (يسمو)، وللتقديم والتأخير في قفل البيت السابق.

ونلاحظ في هذا الموضع (على المستوى الإيقاعي) غلبة الحروف القوية (القاف، الصاد، والطاء)؛ فحرف القاف مشبع بالقوة، وقد دخل في صلب أسلوب التقديم (قلبي لها هدف)، وكان جزءاً من النص عموماً بما يمنح التراكيب عموماً قوة أكبر إلى جانب قوتها الدلالية، ونلاحظ غياب حرف الهاء الذي يوحي باليأس[7] بما يناسب مضمون النص، والحالة الشعورية السائدة فيه وهي حالة الإعجاب، فحرف القاف يزيد القوة في التعابير، ويوحي بثبات الموقف الشعوري القوي تجاه المحبوب.

وأسلوب التقديم في البيت الرابع أيضاً يصب في اتجاه القصيدة العام وهو الإعلاء من شأن المحبوب عبر الصور القوية، فالتركيب: (فدليلي فيه قد وضح) يشتمل على تقديم لفظ (دليلي) والأصل (قد وضح دليلي فيه)، ولكن الشاعر آثر تقديم لفظ (الدليل)؛ لأهميته دلالياً، وهذا اللفظ يتناسب تماماً مع الصورة البلاغية التي تسبقه، فلو تحدثنا (على المستوى البلاغي) عن التآزر بين صورتي (كسا بدر الدجى)، (فاق شمسَ الضحى) نجد أن الطاقة التأثيرية في أوجها، وأن الإعلاء من شأن المحبوب بلغ مرتبة قصوى؛ فالبدر من العناصر غير الأرضية، وأيضاً (الشمس)، فـ (القمر والشمس) من العناصر القوية التي تدخل الصور البلاغية، ومن لديه القدرة على (كساء البدر) لا يكون بشراً، وإنما هو شخص فوق البشر (تناسب مع صيغة الفعل المضارع: يسمو)، فالصورتان السابقتان مرتبطتان دلالياً عبر لفظي (الشمس، والقمر)، ومرتبطتان بالبيت الأول (يسمو)، ولهذه العناصر وظيفة في إطلاق الأثر إلى أعلى درجاته، ليأتي التقديم والتأخير في التركيب (فدليلي...) ليثبت الدليل على أن مكانة المحبوب تفوق مكانة البشر الآخرين، فهناك نسيج داخلي في النص هنا: الابتداء بالسمو، ثم هاتان الصورتان، ثم تأتي الخلاصة من هذه العناصر بأنها دليل نهائي على أن المحبوب شخص غير عاديٍّ عند الشاعر، فتقديم لفظ (دليل) متناسبٌ تماماً مع الصورتين السابقتين، ومع بداية الموشح، وكل ذلك يهدف إلى إيهام المتلقي بأن هذا المحبوب هو حقاً شخصٌ متميّز، ليأتي تقديم لفظ (دليلي) بمضمونه المعجمي وهو الإثبات والقرينة، ليظن المتلقي مع تقديم هذا اللفظ أنّ هذا المحبوب يتميّز عن الناس جميعهم برفعته ومكانته.

لقد أدّى التقديم هنا دوراً رئيساً في إنجاز الإيهام والتخييل في هذا النص الشعري؛ فعمد إلى رفع درجة الإيهام إلى أوجها، حتى ليظن القارئ فعلاً أن مكانة هذا المحبوب ليست كمكانة النّاس الآخرين بما يتناسب والغرض الشعري، ولفظ (وضح) مسبوقاً بـ (قد) التحقيقية يصب في هذا الاتجاه الدلالي.

[7] **ينظر عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص193 .**

لقد أدى أسلوب التقديم والتأخير في هذا الموضع بالتحديد وظيفة بلاغية مهمة في تحريك المخيلة؛ فاللفظ المقدم بذاته يدل على الإثبات "فللكلمة قدرة ذاتية على الدلالة"[8]، وهي هنا منحت الدلالة العامة بعداً تأكيدياً من خلال المعنى المعجمي لها، لقد حدث تآزر بين المعنى المعجمي والمعنى السياقي؛ فكلٌّ منهما يدعم التوكيد، هذا التوكيد المسبوق بصورتين تدعمان الاتجاه المُؤكّد (وهو أن المحبوب غير عادي)، فكأن جسراً دلالياً حدث بين الصورتين السابقتين، واللفظ المقدم في التقديم والتأخير لتحريك ذهنية المتلقي، مع أن الصورتين السابقتين غير مألوفتين (الشمس والقمر) وجعلهما طوع أمر إنسان، ثم إسنادهما إلى لفظ (دليل) مُقدّماً في الجملة، فلعل الانفعال الشعري وراءَ ذلك كله؛ فالانفعال أمرٌ مهم في العمل الشعري، وفي إبداع القصيدة الشعرية، فالقوة المتخيلة تُعين الشاعر "على التأليف بين الأشياء الموجودة في الأعيان، كما تعينه على إعادة تشكيلها وتركيبها في هيئات لم يدركها الحس من قبل، المهم أن تكون عملية التأليف والتركيب مرتبطة بالغاية الأصلية التي يتعامل المبدع من خلالها مع الأشياء وبطبيعة الانفعال الذي يتولد داخل المبدع إزاءها"[9] ، فالانفعال ضروي في صياغة الصورة، وربط الأشياء فيما بينها، وفي نسج الرابط بين هذه الصور والأساليب في النص الشعري، وهذا ما حصل في هذا الموضع، فالانفعال ربط بين أسلوب التقديم والتأخير وهاتين الصورتين، ويُضاف إلى ذلك استمرار سيطرة حرف القاف في هذا البيت (فاقَ، الأفق) ذي القوة الإيقاعية، مما يتآزر مع الصور السابقة وأسلوب التقديم في إقناع المتلقي بأن المحبوب شخص فوق البشر، فهو يوحي بقوة داخلية لدى الشاعر، وبثقة بالنفس في النظم الشعري، وكأنّه مقتنع داخلياً بأن المحبوب هو فوق البشر، ويريد إقناع الآخرين بذلك، فالتآزر بين المستويين (الإيقاعي، والدلالي) من جهة، والمستوى (التركيبي) من جهة أخرى أسهم في هذه الطاقة التأثيرية العالية التي رفعت المحبوب إلى درجةٍ تفوق درجة البشر، وأسهمت في إقناع المتلقي بهذا (ولو لوهلة).

ومن مواضع ورود التقديم والتأخير في الموشحات الأندلسية، قول ابن الصباغ:[10]

حَقِّقْ ظُنُونِي يومَ تَبلوني
إنْ لَمْ تَجُودوا فَمَا أَصْنَع
لِمَنْ سِواكُم سَادتي أَرْجِع
ويحِي وهَلْ لِي غَيركُم مَطْمَع
مَنْ لِشجوني يومَ تدعوني
لهولِ يَومِ الحَشْرِ في أضلعِي
تضرم تُلْهِيهِ أَضْلُعِي
يا نفسُ يا نفسُ فاجزعي

[8] د. عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، 1409 هـ، 1989م، ص65 .

[9] عصفور: جابر، *مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي*، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص248 ؛ 249 .

[10] *ديوان الموشحات الأندلسية*، تحقيق: د. محمد زكريا عناني، د.ط، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية، د.ت، ص181 .

سحى جفوني دَمْعُ مَحْزُونِ
ما لِي سِواكم ناصرٌ يُرتَجى
فاجْعَلْ لأَمْرِي سيدي مُرتَجى
كَمْ صعب خطب صنعكم فَرجا
فَكُنْ مُعيني رب واحبني
يا رب يا رب بخيرِ الأنام
ومَنْ للهِ عِنْدَكَ أَعلَى مَقَام
ارْحَمْ دُموعاً فيكَ تهمي سِجام
لَكُمْ حَنيني والبُكا دِيني
لقَبرِ خَيرِ الخلْقِ شَوقِي شديد
دَعوا مَلامِي فَسُلُوّي بعيد
أصبحتُ أشدو قولَ صبٍّ عَميد
كَمْ تَعذلوني بالله خَلّوني

نلاحظ التقديم والتأخير في الغصن الأول من البيت الثالث (ما لي سواكم ناصرٌ يُرتجى)، فالوشّاح قدّم أداة النّفي (ما)، جاعلاً إيّاها في مطلع الغصن، ثم أتبعها بالجمع الكائن في لفظ (سواكم) متمثلاً بميم الجمع، فأفاد التقديم هنا إطلاق دلالة واسعة في هذا التركيب تشمل نفي تقديم الدعم من الناس جميعهم إلا الممدوح، فالسلب شمل الناس جميعاً، واستثنى منهم الممدوح، وهذا الاستثناء صاحبته الصيغة الصرفية (ناصرٌ)، فاسم الفاعل هنا يسهم في إطلاق الدلالة الواسعة، ويُغذِّي الطاقة التأثيرية المطلقة في هذا الغصن، فهو يهدف إلى التأثير في المتلقي (عموماً)، وفي الممدوح (خصوصاً)، فَعَبرَ هذه الصيغة يحدث استعطاف من خلال تفاعلها مع صيغة الفعل المضارع المبني للمجهول (يُرتجى)، هذا الفعل الغني بالدلالات، وبإردافه بصيغة (ناصر)، وهو بصيغة الاستمرارية تبلغ الطاقة التأثيرية أوجها، ويحدث تكامل تركيبي يقود إلى تكامل دلالي، ينجح الوشاح من خلاله في تحقيق التأثير المطلوب، من خلال: (فعل مضارع + صيغة: ناصر + التقديم والتأخير = دلالة الحث التأكيدي في طلب المساعدة)، إن صيغة المضارعة في الفعل يُرتجى تُعد حاسمة في تغذية طاقة أسلوب التقديم والتأخير، وحاسمة في رفع الطاقة التأثيرية؛ لأنّ المضارعة تفيد الاستمرارية.

لقد نجح الوشاح عبر التركيب هنا في تحقيق الغاية البلاغية في أسلوب التقديم والتأخير وهي (سلب العموم)؛ هذه الغاية التي "تكون عادة بتأخير أداة العموم عن أداة النفي، والنفي في سلب العموم أو نفي الشمول ليس عاملاً شاملاً لكلِّ الأفراد؛ بل يفيد ثبوت الحكم لبعض الأفراد ونفيه عن البعض* الآخر"[11] ، وهذا ما حدث هنا، ولكن على نحوٍ أكثر

* **هكذا وردت والصواب بعضهم.**

[11] **د. عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ص138 .**

قوة دلالياً؛ فالنفي لم يَقع على بعض الأفراد، وإنّما عليهم جميعاً مستثنياً منهم شخصاً واحداً فقط، وهو الممدوح، وهذا ما رفع الطاقة التأثيرية إلى أوجها، جاعلاً من هذا الشخص، الشخص المخلص المنقذ ذا الصفات الهائلة التي ستمكنه من تخليص شاعرنا، فأسلوب التقديم والتأخير بهذه الصيغة نجح في التفاعل مع الغرض العام، عبر الإعلاء من صفات الممدوح، وجعلها صفات تفوق صفات البشر، فهو الوحيد القادر على مساعدة الوشاح في هذا الموضع، دون غيره من بقية الناس.

لقد أدى التقديم والتأخير دوراً محوريّاً في رفع شأن الممدوح إلى أعلى المستويات، هذا الدور الذي تفاعل أيضاً مع اختيار الألفاظ بحروفها ذات الأثر العظيم أيضاً، فلا تخفى (على المستوى الصوتي) "دلالة حرف الراء، وهي التحرك والتكرار والترجيع"[12]، فكأنه باختياره حرف الراء في هذا الموضع (موضع الصيغة الصرفية: ناصر، وهي اسم فاعل واسم الفاعل يُراد به الفعل والحركة) يهدف إلى إشعار المتلقي بأهمية التحرك والقيام بفعل لمساعدة شاعرنا، فمن خلال التقديم الذي أحدث تفاعلاً مع المتلقي، وبثَّ الروح العالية فيه جاعلاً إيّاه الوحيد القادر على مساعدته، ثم – عبر حرف الراء ومن خلال موضعه ضمن الصيغة الصرفية (ناصر) التي تفيد الفاعلية– أطلق طاقة حركية عالية تتآزر والطاقة الدلالية، فيرتفع الأثر إلى الأوج، ولا سيما عبر لفظ (يُرتجى) الذي يحمل في تضاعيفه دلالة العطف، فيشحن أسلوب التقديم والتأخير بطاقة عالية، تجعل دوره في إطار القصيدة وغرضها العام محوريّاً جوهريّاً.

ونلاحظ أنّ التقديم والتأخير يتفاعل مع الدعاء في البيت الذي يليه، (يا رب يا رب) مكرراً ما يعطي طاقة دلالية عالية، تجعل المتلقي يتفاعل مع الوشاح ويتعاطف معه، ليصل إلى أسلوب التقديم في غصن هذا البيت الثالث (دموعاً فيك تهمي سجام)؛ فقدّم الجار والمجرور (فيك)، على الفعل (تهمي) الذي له حق التقدّم، ولكن آثر تقديم (فيك)؛ لاشتمالها على كاف الخطاب العائدة إلى الممدوح وقومه، جاعلاً إيّاه (أي الممدوح) في المرتبة الأولى على صعيد الترتيب، وعلى صعيد الدلالة؛ فعند تقديمه كاف الخطاب العائدة إليه، يطلق مكانته العالية في قلبه، هذه المكانة تُشعر المتلقي بأهمية الممدوح هنا، فأسلوب التقديم لا يشعر المتلقي بأهمية المقدم فحسب هنا، ولكنه يتجاوز ذلك إلى التأثير في هذا المتلقي عبر صيغة المضارعة في الفعل (تُهمى)؛ فهذه الصيغة التي تفيد الاستمرارية لا يقتصر أثرها في الفعل، وإنما يمتد إلى (دموعاً) في التركيب الأصلي (دون تقديم)، فكأنه بهذه الصيغة إنما يشير إلى استمرارية انهمار الدموع، وهذه الاستمرارية تفيد بالضرورة كمية كبيرة من الدموع، وكأنها تطلق العنان للخيال لتخيل مقدار هذه الدموع المنهمرة، حتى تتحرك مخيلة المتلقي، وتُكوِّن صورة نهرٍ لها، وذلك كله من خلال صيغة المضارعة في الفعل (تهمي) التي تطلق بدورها الطاقة التأثيرية في أسلوب التقديم عموماً، وتجعله على قدرٍ عالٍ من الفاعلية الدلالية، وذلك من خلال ارتباطه أيضاً بأسلوب التقديم السابق (ما لي سواكم)، فكأنّ الارتباط الدلالي بين الأسلوبين إنما يُعدُّ جوهريَّاً هنا في منح الطاقة التأثيرية بعداً أعلى، لقد نجح الوشاح في ربط الأسلوبين عبر تكرار صيغة المضارعة في كل واحدٍ منهما (يرتجى: في الأول، تهمي: في الثاني)، وأيضاً عبر الاتكاء المعنوي على الممدوح، هذا الاتكاء المُستشف من خلال لفظ (ناصر) في الأسلوب الأول، ولفظ (الدموع) في صيغة التنكير في الأسلوب الثاني، وهذا ما سنتوقف عنده تفصيلياً فيما يأتي:

إنّ لفظ (ناصر) يُعد محور الفاعلية في أسلوب التقديم الأول؛ وذلك من خلال المعنى المعجمي للجذر اللغوي وهو: "نصر: النصر: إعانة المظلوم، والنصرة: حُسن المعونة"[13]، وأيضاً من خلال الصيغة الصرفية لهذه الكلمة (اسم

---

[12] **عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، ص85 .**

[13] **ابن منظور: *لسان العرب*، مادة نصر 3928/4 .**

فاعل)، وأيضاً من خلال التآزر الصوتي بين حرف الراء: الذي يفيد الحركة كما ذكرنا سابقاً، وحرف النون الذي يفيد دلالة الانكسار [انكسار الشاعر أمام حركة الممدوح (حركة حرف الراء)]، لقد حدث تعاون صوتي بين حرف النون وحرف الراء ضمن هذه الكلمة، فكانت النتيجة فاعلية مطلقة، ولا سيما ورودها في حالة التنكير ما زاد في الإطلاق، وبدوره زاد في الفاعلية التأثيرية، فكان الشاعر موفقاً في اختياره لهذه الكلمة دون غيرها في هذا المقام من جهة، كما كان موفقاً في اختياره لصيغتها الصرفية، فكانت جوهرية للتقديم والتأخير، لقد نجح الشاعر في اختيار هذا اللفظ، كما نجح في جعله عنصراً مقابلاً في الدلالة للفظ (دموعاً) في أسلوب التقديم والتأخير الثاني.

إن لفظ (دموعاً) يعد محور الفاعلية في أسلوب التقديم والتأخير الثاني؛ وذلك من خلال المعنى المعجمي للجذر اللغوي وهو: "دمع: ماء العين"[14]، وهو مرتبطٌ دلالياً بالبكاء؛ أي مع الحزن وبالاستعطاف، وهذا اللفظ يعد ضمن أسلوب التقديم هنا من خلال امتداد دلالة التقديم إليه عبر صيغة المضارعة (تهمي)، وأيضاً ورود هذا اللفظ (كما اللفظ: ناصر) بصيغة التنكير، و يُضاف إليها صيغة الجمع (دمع ← دموعاً)، فكأن الإطلاق مضاعفٌ، وإذن الطاقة التأثيرية مضاعفة، والشاعر أيضاً موفقٌ باختياره لهذا اللفظ بهذه الصيغة (صيغة الجمع).

إن المتعمق في هذا النص يستشف اتّكاءً دلاليّاً على كل من: لفظ (ناصر) في التقديم الأول، ولفظ (دموعاً) في التقديم الثاني، فكأنما هناك جسرٌ دلالي بين هاتين اللفظتين، وكأن كل واحدٍ منهما يرتبط بالآخر، وكأنهما يشكلان الأداة الرابطة لأسلوب التقديم الأول بالثاني؛ وذلك عبر الفاعلية في لفظ (ناصر)، وعبر الحث على الفاعلية في لفظ (دموع: الذي يفيد الاستعطاف):

ناصر ← المعنى المعجمي (الإعانة(فاعلية)) ← الصيغة الصرفية (اسم فاعل(فاعلية)) ← الحروف ودلالتها (الراء(حركة وفعل) +النون (انكسار وحث على الحركة)) ← صيغة التنكير (الإطلاق(زيادة الفاعلية))

دموعاً ← المعنى المعجمي (ماء العين: ارتباط دلالي مع البكاء (فاعلية في الاستجداء)) ← صيغة التنكير (الإطلاق(زيادة الفاعلية)) ← صيغة الجمع (الإطلاق(زيادة في الفاعلية))

فكأن اللفظين ربطا أسلوبي التقديم والتأخير (التقديم والتأخير الأول: ما لي سواكم + التقديم والتأخير الثاني...) .

وأيضاً يمكن الإشارة إلى الدعاء (يا رب يا رب) الذي يعطي بعداً دلالياً، يمهد فيه الشاعر لأسلوب التقديم الثاني؛ ففيه (في التقديم الثاني) يستعطف الممدوح صراحة عبر لفظ (الدموع)، فكأنه مهد لهذا اللفظ بالدّعاء، هذا الدعاء الذي جاء مكرّراً، فمنح السياق دلالة أقوى تناسب الجمع في لفظ (دموعاً)، فأسهم الدعاء في ربط أسلوبي التقديم والتأخير اللذين أدّيا وظيفة ضمن الإطار العام للسياق، وضمن الغرض الشعري في هذا الموشح الذي يستجدي فيه الشاعر العطف من الممدوح، وقومه.

[14] *اللسان*، مادة دمع 1312/2 .

يقول ابن الصبّاغ:[15]

شَجرُ الورقِ في الأفنانِ غداةَ النَّوى أَفْنَاني

أَيَا نَائِحَ الأفْنَـــــــــانِ

بكاؤكَ قَدْ أَشْـــــــــجانِ

وَسَهمُ النَّوى أَضْنَـــــــانِ

رَمَانِي فَمَا أَخْطَانِي فَشردْتُ عَنْ أَوْطَاني

شَطَّتْ بِي مِنَ الأحبـــابِ

دِياري فَيا أَوصـــَـــــاب

كَأنَّ النَّوى أَوصـَـــــاب

إنْ لَمْ تَهِمِ يَا أَجْفَانِي عَلَيْهم فَمَا أَجْفَاني

أَيْنَ البِيْـــــضُ و الآرَام

وَجِيْرَتُنا الكِـــــــــرام

نَأتِ بِهِم الأيَّـــــــام

فأحزانُ قَلْبِي العَاني لَمْ ألفِ لَها مَعَاني

بِحَقِّهِـــــــــم يا دارُ

أَحْبَابِي أَينَ سَـــــاروا

فَنَادَتْنِيَ الآثـــــــارُ

تَوَالَى البَلَى أَفواني وَمَا قَدْ تَرى عُنواني

أَفْناهُم مُرورُ الدَّهـــــر

إنْ كُنْتَ بجيِّدِ الفِكْـــــر

فانْظُرْ في مَآلِ الأَمْـــــرِ

..... إن كأنَّ بِذاكَ الميدانِ

كَمْ ذَا تَنْدبُ الرُّبوعـــــا

وكَمْ تُهملُ الدُّموعـــــا

[15] *ديوان الموشحات الأندلسية*، ص**168** .

تَفانوا بها جميعـــــــــا

ونَفْنَى وَكُلُّ فَانٍ مُحالٌ يبقى إلفانِ

كَفكِف دمعكَ المطـــــولا

واتْرُكْ نَدْبَكَ الطّلـــــــولا

و زُرْ أَحَمدَ الرَّســـــولا

عَسى الأُنْسُ بالغُفْرانِ يَنْفِي وَحشَةَ الهُجْران

النص كما هو واضح يصف الحنين؛ حنين الشاعر إلى الأحبة، والحزن على فراقهم، ونلاحظ أن الشاعر كرّر ألفاظاً توحي بالحزن الشديد؛ فما إن صرح بلفظ البكاء في الغصن الثاني من البيت الأول (بكاؤك)، حتى صرح صراحة بلفظ الحزن (أحزان) في قفل البيت الثالث، هذا اللفظ الذي جاء ضمن تركيب إضافي، فجمعه الشاعر مع لفظ يوحي بدلالة قوية وهو لفظ (قلب)، وهذا اللفظ جاء هو الآخر مُسنداً إلى ياء المتكلم فزادت الطاقة الدلالية، وشحنت لفظ المضاف (أحزان)، هذا الشحن الذي بلغ ذروته بتكرار لفظ (الدموع) في الغصن الثاني من البيت الثالث، فهيمنت طاقة الحزن على الموشح، هذه الطاقة التي تُرجمت في أسلوب التقديم والتأخير في قفل البيت السابق، فعندما يقول الشاعر: (ونفنى وكلُّ فان، محال يبقى إلفان) فهو بهذا التركيب يتفاعل مع طاقة الحزن السابقة التي تحدثنا عنها، فكأن أسلوب التقديم جاء ترجمة عملية لها، ولا سيما بهذا التركيب؛ فعندما يقدم الشاعر له بلفظ (نفنى) ذي الدلالة التأثيرية العالية، يحمل المتلقي على التفاعل الكامل، بل يصل بهذا التفاعل إلى حدّ الاستنفار، فالفناء من الألفاظ المنبّهة في النص، التي تثير نفس المتلقي إلى أبعد الحدود، فناء ← موت ← مأساوية تتناسب والحزن المُطلق في النص، فكانت البداية الممهدة لأسلوب التقديم في هذا الغصن ناجحة (لفظ: فناء بصيغة المضارعة التي تسهم في زيادة الطاقة التأثيرية)، ليأتي لاحقاً أسلوب التقديم مبدوءاً بأداة التعميم (كل)؛ هذه الأداة التي تفيد الإطلاق ومدّ الحكم التالي لها، وقد جاءت هذه الأداة ضمن تركيب إضافيٍّ، واللفظ الذي أُسندت إليه يمثل في ذاته عنصراً منتجاً للطاقة التأثيرية، فأُسندت إلى لفظ (فان)، الذي يحمل طاقة في ذاته من جهة، وطاقة ناجمة عن أسلوب التكرار من جهة ثانية، فجاءت الطاقة التأثيرية هنا مضاعفة، ليأتي لفظ (محال) بمثابة أداة النفي، فنفى الحكم عمّا بعده، وهو لفظ (يبقى) هذا اللفظ الذي جاء هو الآخر في صيغة المضارعة التي تفيد الاستمرارية، فكأن الشاعر هنا يرغب في ربط الطاقة بين هذين السمطين:

نفنى ← طاقة المضارعة

+

يبقى ← طاقة المضارعة

فالشاعر نجح إلى حدٍّ كبير في إحداث توازن دلالي ينجم عنه توازن تأثيري عبر اختياره الألفاظ (على المستوى الدّلالي)، وعبر ترتيبه هذه الألفاظ وفرزها في كل سمط ضمن العلاقات النحوية (على المستوى التركيبي)، ليسهم التعاون بين هذين المستويين في صياغة أسلوب التقديم والتأخير هنا على نحوٍ موفّق، وناجح يسهم في التفاعل مع عناصر الحزن في النص، مطلقاً طاقة كبيرة من السلبية، تتناسب ولفظ (البكاء) في البيت الأوّل، كما تتناسب وتكرار ألفاظ الحزن التي تحدّثنا عنها سابقاً، فأسلوب التقديم والتأخير هنا يُعمم السلب، وهذا التعميم يزيد فاعلية الطاقة

التأثيرية، هذه الفاعلية التي تزيد أكثر من خلال أسلوب الأمر (كفكف) في الغصن الأول من البيت الذي يليه، هذا الأسلوب الذي سنتحدث عنه لاحقاً.

لقد نجح الشاعر في صياغة التقديم والتأخير، وغرضه البلاغيُّ هنا (سلبِ العموم) ويعني " شمول النفي لكل فرد من أفراد المسند إليه ويكون عادة بتقديم أداة من أدوات العموم على أداة النفي"[16]، هذه الصياغة التي تفاعلت مع موضوع القصيدة العام وهو الحنين، والحزن لفراق الأحبة، فبثَّ التقديم والتأخير الحزن في هذا البيت على نحوٍ كبير، من خلال تركيبه، ومن خلال تقديم أداة العموم (كل) على أداة النفي التي تمثّلت في هذا القفل بلفظ (محال)، فناب هذا اللفظ مناب لفظ النفي المباشر، فهو يحمل في تضاعيفه معنى النفي (محال من مستحيل: بمعنى "عدم الإمكانية"[17])، فكان هذا الأسلوب جوهرياً من ناحية الفاعلية الدلالية، فكأنه كان بمثابة الضرورة البلاغية، فكأن السياق تطلبه بهذه الهيئة التركيبية؛ التي تعطي فاعلية دلالية كبيرة، تزداد أكثر فأكثر من خلال استخدام الشاعر أسلوب الأمر (كفكف) في مطلع البيت الذي يليه مباشرة؛ فاستخدامه في هذا الموضع له أغراضٌ بلاغيةٌ تفيد دعم أسلوب التقديم والتأخير دلاليّاً، وزيادة الطاقة التأثيرية الناجمة عنه، فعدم وجود فواصل كبيرة بينهما يجعل الامتداد الدلالي قائماً، ويجعل المتلقي يبقى في الصورة التي أطلقها التقديم والتأخير؛ صورة الحزن القوية التي تطلبت من الشاعر استخدام أسلوب الأمر، الذي جاء محوره فعل الأمر (كفكف)، هذا الفعل الذي أعطى دلالة مباشرة على البكاء، فالشاعر لم يعمد إلى إخفاء لفظ (البكاء) هنا (في هذا الموضع)، ولم يعمد إلى توريته، وإنما جاء به على نحوٍ مباشرٍ، وكأنه بذلك يوافق طاقة أسلوب التقديم والتأخير المُطلقة:

تقديم وتأخير: طاقة دلالية وتأثيرية كبيرة للحـــــزن

↓

دون فاصل

↓

أسلوب أمر بفعل مباشر: (كفكف دمعك): طاقة دلالية وتأثيرية كبيرة متناسبة مع الحزن المطلق

فالشاعر عمد إلى مواءمة الطاقة المطلقة في أسلوب التقديم والتأخير، فعمد إلى الصيغة الصرفية في الفعل في مطلع البيت الذي يليه (صيغة أمر)؛ هذا الأمر جاء بلفظ مباشر (كفكف)، هذا اللفظ يتناسب ودلالة الحزن، التي بثها التقديم، ويطلب به الشاعر إبطال الفعل الناجم عنه، وهو فعل البكاء (الفناء ← بكاء ← طلب الكف عن البكاء بفاعلية عالية)، وطلب الكف جاء بفاعلية دلالية عالية، ليس فقط من خلال الصيغة الصرفية للفعل، ولكن من خلال إسناده إلى لفظ (الدمع) أيضاً، فأعطى من خلال هذا اللفظ بهذا التركيب النحوي إيحاءً ببكاءٍ ناجم عن أسلوب التقديم والتأخير والدلالة التي يتضمنها، فأسند الكف إلى البكاء، ليكون التعادل الدلالي متكافئاً تماماً، فيصبح لدينا الشكل الآتي:

---

[16] **د. عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ص138 .**

[17] ***اللسان*، مادة حول 991/1 .**

أسلوب تقديم: طاقة حزن كبيرة		أسلوب أمر: بصيغة مباشرة
↓		↓
بكاء وحزن (مُقدَّر)	في مواجهة	وقف البكاء والحزن (ظاهر)
↓		↓
تكرار حرف الفاء		تكرار حرف الفاء

فنلاحظ امتداد التعادل إلى الجانب الإيقاعي؛ (فعلى المستوى الإيقاعي) نلاحظ تكرار حرف الفاء في أسلوب التقديم (نفنى، فان)، وأيضاً تكرار الحرف ذاته في أسلوب الأمر، وضمن فعله المباشر (كفكف)، فجاءت الدلالة الإيقاعية أيضاً متكافئة من ناحية هذا التكرار لهذا الحرف.

لقد نجح الشاعر في شحن التقديم والتأخير بطاقة دلالية وتأثيرية عالية، من خلال أسلوب الأمر (كفكف)، والبعد الإيقاعي له، ومن خلال إسناده إلى لفظ (الدمع)، فأوحى بوجود دمع مقدر في تركيب التقديم والتأخير السابق، فكانت طاقة الحزن عالية، فاحتاج الشاعر بعد أسلوب التقديم والتأخير ذي طاقة الحزن الكبيرة (التي تحيل على المأساوية)، إلى أسلوب أمر لضبط الطاقة التأثيرية، واحتاج إلى استخدامه بطاقة عالية، تُكافئ الطاقة في التقديم والتأخير.

ونشير في هذا المقام إلى وجود أسلوب تقديم وتأخير مرتبط بالإيقاع، وإن كان يؤدّي أغراضاً بلاغية في الوقت ذاته، فالشعر "يلجأ إلى بعض الكلمات التي قد تكون داخل الجملة فيبرزها ويلفت الانتباه إليها، وتصبح هذه الكلمات معالم صوتية في القصيدة لا يمكن إغفالها في محاولة التفسير"[18]، فأي تفسير ينطلق من هذه الكلمات ويرتبط بها ارتباطاً مباشراً، إلى جانب الإيقاع الصوتي الذي تحدثه، ويكون ضرورياً في بعض الأحيان في مسألة الوزن العروضي، فإلى جانب دورها في التفسير والتحليل، تؤدي دوراً إيقاعياً جوهريّاً، وفيما يأتي نستشهد على ذلك، بقول ابن زهر:[19] [البيتان الأخيران من الموشح، مع الخرجة]

ليسَ لِي صَبْرٌ ولا لي جَلَـــدُ

يا لقومي عَذلوا واجْتَهَـــــدوا

أَنْكَروا شَكْوَايَ مِمَّا أجـــــــدُ

مثْلُ حَالي حَقُّها أَنْ تَشتَكي كَمد اليَأْسُ وذلُّ الطَّمعِ

كَبِدِي حَرّى وَدَمْعِي يَكُـــفُّ

تعرفُ الذّنبَ ولا تعتـــــرِفُ

أيُّها المُعْرِضُ عَمَّا أَصـــــفُ

قَدْ نَمَا حُبِّي بِقَلبِي وَزَكا لا تَخَلْ في الحُبِّ أنِّي مُدَّعي

فالشاعر في خرجة هذا الموشح يتحدَّث عن الحب؛ فالحب هو المحور الرئيس في هذه الخرجة، والدليل التركيب اللغوي (قد نما حبي بقلبي)، فافتتحه بـ (قد) التحقيقية، وأسندها إلى الفعل (نما)، وإسناد هذا الفعل بمعناه إلى (الحبّ) أسهم في

[18] **د. عبد اللطيف: محمد حماسة، *الجملة في الشعر العربي*، ط1، مكتبة الخانجي – القاهرة، 1410هـ، 1990م، ص45 .**

[19] **د. عنّاني: محمد زكريّا، *تاريخ الأدب الأندلسي*، ص211 .**

شحن هذا اللفظ، وزيادة طاقته التأثيرية، فجاء لفظ (قلبي) تابعاً له، فهو موضعه ومكانه، لتكرر لفظ (الحب) في السمط الثاني، ما أسهم في جعله محور هذا القفل، فوجوده في كلا السمطين يجعله المحور الرئيس، ولا سيما عندما ورد في السمط الثاني ضمن أسلوب التقديم والتأخير، فتقديم الجار والمجرور (في الحب) على التركيب (أني مدّعي) الذي كان من حقّه أن يتقدّم،؛ إنما جاء لإشعار المتلقي بأهمية لفظ (الحب)، وأيضاً جاء لاستكمال السيطرة الدلالية له من قبل الشاعر على هذا القفل، ومن الناحية البلاغية موضوع الحب يمنح مَسَرَّة، ويعطي نوعاً من البهجة في النفس، فهو يُحرّك المشاعر على نحوٍ واضح، ومجيئه في هذا الموضع المقدَّم، يُسهم في إطلاق طاقة تأثيرية عالية، فالتقديم أسهم في منح التركيب (لا تخل في الحب أني مدّعي) طاقة تأثيرية عالية، من خلال تعجيل المسرة، وتعجيل إدخالها إلى النفس، كما أسهم في مدِّ جسرٍ دلالي وبلاغي مع السمط الأول من جهة ثانية، فعندما يُقدِّم الشَّاعر لفظ (الحبّ) الوارد في السمط الثاني، يمنحه شحناً دلاليّاً، يسهم في جعله مركزيّاً في هذا السمط، كما هو في السمط الأول، فكأنما حدثت وحدة دلالية مع هذا السمط، فالتركيب:

- قد نما حبّي بقلبي وزكا ← يُعلي من شأن الحب من خلال افتتاحه بـ (قد) التحقيقية، وأيضاً أسلوب العطف (و) عندما عطف على (النمو)، (الزكاء).

والتركيب:

- لا تخلْ في الحب أنّي مُدَّعي ← يُعلي من شأن الحب من خلال النهي في مطلعه (لا تخل)، وأيضاً أسلوب التقديم الذي يُعدُّ الحب مركزه.

فعندما قدّم لفظ (الحب) جعل الطاقة المتوازية في كلا التركيبين مُنصَبَّة على الحب، وجعل بينهما رابطاً دلاليّاً، فأهمية التقديم هنا لا تقتصر على الجانب البلاغي، بل تتعدّاه إلى الجانب الدّلالي، كما أنّ له أهمية إيقاعية سنقف عندها لاحقاً.

إنّ الصيغة الصرفية (مدّعي) وهي اسم فاعل، تفيد الفاعلية، وإسنادها إلى الحرف المشبه بالفعل (أن) الذي يفيد التوكيد، إنما يطلق معنى الادّعاء إلى أقصى الدرجات، هذا الادعاء الذي سُبقَ في مطلع التركيب بالنهي (لا تخلْ)، فالطاقة الدلالية العالية للادعاء جاءت مُبطلة بأسلوب النهي، وبدمج الطاقتين يحدث إعلاء لطاقة التقديم العالية سلفاً (أسلوب التكرار)، فالصيغة الصرفية (مدعي) أسهمت، بالتعاون مع النهي في مطلع السمط، في شحن التقديم والتأخير بطاقة تأثيرية عالية، فيصبح لدينا الشكل الآتي:

محور الطاقة الأوّل: [لا تخل] ← نهي مباشر ← فعل مضارع (طاقة عالية عبر صيغة تكرارية)

أسلوب إنشائي

محور الطاقة الثاني: [أني] : حرف مشبه بالفعل (طاقة عبر التوكيد الذي يفيده)

أسلوب خبري +

[مدعي] : اسم فاعل (صيغة صرفية تفيد الفاعلية)

محور الطاقة الثالث: [في الحب] : تقديم (ذو طاقة عالية مُستمدّة من موقعه، ومن كون اللفظ المُقدم مُكرراً، ومن دمج محوري الطاقة السابقين)

التقديم والتأخير

/ المحور المركزي /

عند اندماج طاقة المحور الأول مع طاقة المحور الثاني غير المتضادين، تُشحن طاقة المحور الثالث تلقائياً، فتصبح النتيجة على النحو الآتي:

محور الطاقة الأول + محور الطاقة الثاني = طاقة مضاعفة لِـ محور الطاقة الثالث.

فيغدو أسلوب التقديم والتأخير الجسر التأثيري الذي يربط محوري الطاقة: الأول والثاني، والأكثر استفادة منهما في الوقت نفسه في هذا السمط، والجسر الدلالي الذي يربط سمطي هذا القفل؛ بجعل الحب موضوعه الرئيس.

ويُضاف إلى ما سبق أن للتقديم والتأخير جانباً إيقاعيّاً قد يكون الأكثر أهمية؛ فقد أسهم التقديم هنا (وعلى المستوى الإيقاعي) في مراعاة الجانب الموسيقي الخارجي؛ أي الوزن العروضي (تفعيلات بحر الرمل) من جهة، كما أسهم في تركيز النغم الإيقاعي على الموضوع المعنوي المقدّم؛ فمن الناحية الموسيقية الخارجية أسهم التقديم في إرساء تفعيلات بحر الرمل، وهي: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن [20]، فلولاه لما تمكن الشاعر من ضبط الوزن العروضي، وتحقيق توافق في الدلالة المعنوية، ومن الناحية النغمية أسهم التقديم في تركيز النغم الإيقاعي على الموضوع المعنوي المُقدَّم، فتقطيعات هذا الشطر نغميّاً هي كالآتي:

(لا تخـــل): وحدة مقطعية صوتية، (في الحــب): وحدة مقطعية صوتية، (أني مدعي): وحدة مقطعية صوتية.

فالنغم الموسيقي النطقي مُنصَبٌّ على الجملة الوسطى (في الحب) التي تشكل محور التقديم والتأخير، التوسط في الموقع ربما جعلها محور النغم الموسيقي النطقي، وإن كان النبر الكائن في التضعيف في الصيغة الصرفية (مدّعي: نبر على حرف الدال) يسهم في شد النغم باتجاه هذه الصيغة، ولكن يبقى التقديم (في الحب: نبر على حرف الباء) هو محور النغم الموسيقي الرئيس في هذا السمط.

لقد أسهم التقديم والتأخير في خرجة هذا الموشح في إرساء الوزن والإيقاع معاً، فمن ناحية الوزن (أرسى التفعيلات)، ومن ناحية النغم والإيقاع اللحني في الموشح أسهم في إرساء اللحن؛ من خلال توسطه للمقاطع الصوتية (اللحنية) الثلاثة في السمط الثاني من الخرجة، وفي الموشح عموماً؛ فإسهام التقديم بدور في الإيقاع في خرجة الموشح يعني إسهامه بدور في إيقاع الموشح عموماً، فإذا كانت القصيدة العربية تُبنى على القافية، "وإذا كانت القافية تملي على البيت مساره"[21]، فإنّ الموشح يُبنى على الخرجة، والخرجة تملي على الموشح مساره، وبذلك يكون التقديم هنا أسهم بدرجة معينة في رسم إيقاع الخرجة، وإذن الموشح.

خاتمة:

نستنتج أنّ أسلوب التقديم والتأخير من الظواهر التي انتشرت في الموشحات الأندلسية، ودخلت في البناء الداخلي للموشح، وأدّت دوراً محورياً في هذا البناء؛ فأسهم أسلوب التقديم والتأخير على نحو رئيس في منحه البعد البلاغي الجمالي عبر إسهامه في رسم الصور البلاغية، كما دخل في صلب البناء الإيقاعي؛ وذلك عبر إسهامه

[20] **يُنظر الصَغّاني: ابن الحسن، *العروض*، تحقيق: عدنان عمر الخطيب، ط1، دار التقوى – دمشق، 1428هـ – 2008م، ص118 .**

[21] **كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: د. أحمد درويش، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990، ص85 .**

في اللحن الموسيقي للموشح، فكان له دور في تناسب التراكيب اللغوية لحنيّاً؛ إذ أسهم في ربط التراكيب بعضها ببعضها الآخر، كما أسهم في منح طاقات نغمية عالية لها، من خلال دوره في توزع النبر على بعضها الآخر، ولم يقف عند هذا الحد، بل كان له أثر في الدلالة أيضاً (في بعض التراكيب والخرجات)، فتَحَكَّمَ فيها على نحوٍ جوهري.

لقد تآزر التقديم والتأخير مع غيره من الأساليب، ليسهم في تشكيل لوحة وشاحية شعرية عالية الأثر الجمالي، فكان له عظيم الأثر في الجانب البلاغي، والإيقاعي، والدّلالي.

المراجع:

1- ابن الأثير: ضياء الدين، *المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: د. أحمد الحوفي؛ بدوي طبانة، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة، د.ت .

2- ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، ط1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، 1426هـ – 2005م .

3- الصّغّاني: ابن الحسن، *العروض*، تحقيق: عدنان عمر الخطيب، ط1، دار التقوى – دمشق، 1428هـ – 2008م .

4- د. عناني: محمد زكريا، *ديوان الموشحات الأندلسية*، د.ط، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية، د.ت .

5- عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 .

6- د. عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، 1409 هـ، 1989م .

7- عبد الحميد سلامة بن زيد، *خصائص الإيقاع في الموشحات العربية*، ط1، دار المدار الإسلامي – بيروت، 2009 .

8- د. عبد العزيز: ألف محمد كمال، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد*، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 .

9- د. عبد اللطيف: محمد حماسة، *الجملة في الشعر العربي*، ط1، مكتبة الخانجي – القاهرة، 1410هـ، 1990م .

10- د. عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ط1، دار النهضة العربية– بيروت، 1430هـ– 2009م .

11- د. عصفور: جابر، *مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي*، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995 .

12- د. عناني: محمد زكريّا، *تاريخ الأدب الأندلسي*، د.ط، دار المعرفة الجامعية – مصر، 1999 .

13- كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: د. أحمد درويش، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990 .