



جمهورية السودان
جامعة أم درمان الإسلامية
كلية الدراسات العليا
كلية اللغة العربية
قسم الأدب والنقد

الأساليب البلاغية في الحماسة للبختري

دراسة : (بلاغية نقدية)
اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

إعداد الطالب: علي علي محمد قلي

تحت إشراف أ.د. فاروق الطيب بشير

١٤٢٩ - ٢٠٠٨ م

رقم الصفحة

الموضوع

..... ه	. الملخص باللغة العربية
..... ز	. الملخص باللغة الانجليزية
..... ط	. فهرس المحتويات
..... ٢	. المقدمة
..... ١٠	. تمهيد

الفصل الأول: أساليب الخبر والإنشاء

..... ٢٧	أ. المبحث الأول: الخبر
..... ٢٩	١. أغراض الخبر
..... ٣٦	٢. أضرب الخبر
..... ٤٧	٣. خروج الكلام عن مقتضى الظاهر
..... ٥٢	ب. المبحث الثاني: الإنشاء
..... ٥٤	١. الأمر
..... ٥٩	٢. النهي
..... ٦٣	٣. الاستفهام
..... ٦٧	٤. التمني
..... ٧٠	٥. النداء

الفصل الثاني: أساليب التركيب

..... ٧٧	أ. المبحث الأول: تركيب الجملة
..... ٧٧	١. الحذف
..... ٨٣	٢. التكرار
..... ٩٤	٣. التقديم والتأخير
..... ١٠٦	٤. القصر
..... ١١٦	ب. المبحث الثاني: التركيب النصي الموسع

١١٧.....	١ . تركيب المقطع.....
١٢٩.....	٢ . تركيب النص.....
١٣٢.....	٣ . تركيب الباب.....

الفصل الثالث: الأساليب البيانية

١٤٣.....	أ . المبحث الأول: التشبيه.....
١٤٧.....	١ . التشبيه المرسل.....
١٤٩.....	٢ . التشبيه المحمل.....
١٥١.....	٣ . التشبيه المؤكدة.....
١٥٢.....	٤ . التشبيه البليغ.....
١٥٣.....	٥ . التشبيه المقلوب.....
١٥٥.....	٦ . التشبيه الضمني.....
١٥٧.....	٧ . التشبيه التمثيل.....
١٥٩.....	ب . المبحث الثاني: المجاز.....
١٥٩.....	١ . الاستعارة ..
١٦٢.....	. الاستعارة التصريحية.....
١٦٥.....	. الاستعارة المكتبة.....
١٦٧.....	٢ . المجاز المرسل والعقلاني.....
١٧٠	ج . المبحث الثالث: الكناية.....
١٧١	١ . الكناية عن موصوف.....
١٧٣.....	٢ . الكناية عن صفة.....
١٧٥.....	٣ . الكناية عن نسبة.....

الفصل الرابع: الخصائص الفنية

١٨١	أ . المبحث الأول: موسيقى الإطار الخارجي.....
١٨١	١ . الوزن.....
١٨٢.....	. علاقة البحور بمعانٍ الحماسة.....
١٩٤.....	. خصائص استخدام البحور.....
١٩٧.....	. الدراسة الزمنية

٢ . القافية.....	٢٠٢
. القافية المقيدة والمطلقة	٢٠٤
. أنواع القوافي.....	٢٠٧
. العلاقة الزمنية.....	٢١٠
. ظواهر التقافية.....	٢١٤
ب . المبحث الثاني: موسيقى الإطار الداخلي.....	٢١٦
١ . موسيقى الإطار الدلالي المفرد.....	٢١٧
٢ . موسيقى الإطار الدلالي الموسع.....	٢٣٦
الفصل الخامس: وظائف الأسلوب	
أ . المبحث الأول: الوظيفة التوصيلية.....	٢٥٢
١ . التوضيح.....	٢٥٣
٢ . المبالغة.....	٢٥٧
٣ . التحسين والتقييم.....	٢٦١
ب . الوظيفة التعبيرية.....	٢٦٥
١ . المتعة.....	٢٦٦
٢ . اللذة.....	٢٧٠
٣ . الإنفعال الفني والإثارة.....	٢٧٣
٤ . الطراب وهزته.....	٢٧٤
٥ . التعجب.....	٢٧٦
الخاتمة.....	٢٧٩
الفهارس.....	٢٨٣
ث بت المصادر والمراجع.....	٣٠٦

مُكتَمِّلٌ

الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين الذي خلق الإنسان و Mizah بالعقل والبيان عن سائر الحيوان، والصلة والسلام على من تنزل عليه الفرقان بأوضح حجة وأصدق برهان المبعوث بأقوام لسان عربي مبين إمام المرسلين سيدنا محمد الصادق الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد:

لكل أمة من الأمم سجل تاريخي يحفظ آثارها، وأدبي يعكس واقع بيئتها الاجتماعية، ومن بين هذه الأمم أمتنا العربية التي سجلت آثارها في أشعارها، فقيل: الشعر ديوان العرب؛ لذا يعد الشعر الناقل للأمين لمظاهر حياة المجتمع العربي الاجتماعية بجميع جوانبها، ويعد الشاعر مثل القبيلة ولسانها الناطق الذي يتغنى بمفاخرها ويزف فضائل أفرادها وأمجاد سادتها وأبنائهما، والذائد عن حوضها بسهام قوافيه التي ينال برশقها من يسيء إليها أو يعتدي عليها، وقد بلغ الشعر العربي في الفصاحة والبيان الذروة القصوى؛ لذا جاءت معجزة التحدي الإلهي في هذا الجانب، فكان القرآن الكريم المعجزة الخالدة الباقية لنبينا محمد ﷺ التي تميز بها وتحدى بها أبواب الفصاحة والبيان، وهي معجزة لا يدرك سرها إلا ذو اللسان العربي المبين.

ومن المعلوم أيضاً أن أغراض الشعر العربي تنوعت بتتنوع موضوعاتها (غزل، رثاء، هجاء، فخر، مدح، طرديات، شكوى، وصف، ...) على مدار عصور الأدب العربي، وقد بلغ الشعر العربي ازدهاره عند شعراء العصر العباسي وعلى رأسهم أبو تمام، البحتري، المتنبي، وهم أكثر الشعراء دار حولهم الجدل ووضعوا بينهم موازنات.

وتعد الحماسة أكبر مواضيع الشعر العربي وأوفرها حظاً من جهة المادة الشعرية، ويرجع ذلك إلى أن عصور الأدب العربي عصور حروب ونزاعات تتمثل عند الجاهليين بالصراعات القبلية والإقليمية، وعند الإسلاميين والأمويين بعزوّات الرسول ﷺ وسرایاهم، وحروب الردة، والفتنة داخل الدولة الإسلامية، والفتحات الإسلامية، وعند العباسيين تتمثل في الصراعات المذهبية والعقدية والشعوبية والسياسية، وحروب المسلمين مع الروم، كل ذلك ساعد على ازدهار شعر الحماسة وكثرته وتتنوع معاناته بتتنوع الأزمنة والأمكنة؛ لذا يعد غرض الحماسة من بين الموضوعات التي تميزت من جهة التأليف والجمع سواء كان منفرداً في كتاب واحد كحماسة البحتري أو مع غيره من أغراض كحماسة أبي تمام مع إعطائه النصيب الأوفر من الجمع.

وقد اختار البحتري مادة كتابه الحماسة من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي؛ ليعارض بذلك كتاب أستاذه أبي تمام. وكتاب البحتري من أبرز الاختيارات الشعرية التي وصلت إلينا، وقد

برزت أهميته من خلال الاختيار الحسن الدقيق الذي تمنع به البحترى بعدها استفاد من تجربة أستاذه أبي تمام، ومع أن كتاب الحماسة للبحترى معارضة لحماسة أبي تمام إلا أنه ليس بقصد التقليد؛ لذا كانت نظرة البحترى في تأليفه ذات بعد تخصصي لما قيل في الحماسة دون غيرها كما عند أبي تمام؛ وبذا فاختيار البحترى مرحلة متطرفة في التركيز على الموضوع من خلال معانيه الجزئية.

وبناءً على ما سبق اختارت موضوع أطروحتي التي ركزت فيها على جانب الأسلوب البلاغية في الخطاب الشعري من خلال إسقاط ذلك على الجانب الموضوعي المتمثل في كتاب الحماسة للبحترى الذي استقيت مادتي منه، ومن خلال متابعي المتواضعة للدراسات البلاغية والأدبية السابقة لم أعثر على دراسة تناولت حماسة البحترى من هذا الجانب.

أ. أهداف الدراسة:

هدفت الدراسة بشقيها التطبيقي المتمثل في الأسلوب البلاغية، والموضوعي المتمثل في شعر الحماسة عند العرب من خلال كتاب البحترى إلى الآتي:

- ١ . بيان خصائص الأسلوب الفكرية، والعاطفية، واللغوية، والتخييلية، والفنية، والدور الوظيفي الذي يؤديه الأسلوب.
- ٢ . معرفة مظاهر المتابعة، ومظاهر التميز عند كل حقبة من الحقب الزمنية للشعر العربي حسب مختارات البحترى في كتابه.
- ٣ . وضع الملامح الأسلوبية التي ترسم صورة العصر، وتكون بمثابة المعالم المرشدة إلى روح الانتماء إلى عصر من عصور شعراء الحماسة.
- ٤ . معرفة العوامل المؤثرة الباعثة على القول الشعري بأسلوب مميز.
- ٥ . التركيز على جانب التحول من اللغة النمطية المعيارية إلى اللغة الجمالية وفقاً للبواعث النفسية للقول الشعري.

ب . الدراسات السابقة:

البحترى علم من أعلام الأدب العربي، وغرض الحماسة من أكبر الموضوعات الشعرية في الأدب العربي أيضاً، وعليه فمن البديهي أن تكثر الدراسات عن البحترى أو عن غرض الحماسة، فما يتعلق بموضع الحماسة يكاد معظمها منصباً حول حماسة أبي تمام ومن هذه الدراسات ما يأتي:

دراسة عبد الله عبد الرحيم عسیلان:

هذه الدراسة عبارة عن تحقيق لكتاب حماسة أبي تمام ودراسة لشروحها، إشراف: محمد السعد فرهود، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، رسالة دكتوراه، ١٩٧٧ م.

. دراسة رشاد عبد النبي عبد^(١)

تناول فيها الموازنة بين حماسة أبي تمام والبحتري وابن الشجري من حيث المنهج حسب التبويب والترتيب والأغراض الشعرية، وتناول ما تميز به كل مؤلف، وجوانب الإخلال في مناهجهم، وجوانب التأثير البلاغي عند ابن الشجري، ومن أهم ما توصل إليه في دراسته أن حماسة أبي تمام كتاب في فنون الشعر وموضوعاته، وكتاب حماسة البحتري كتاب في معانٍ الشعر.

. دراسة محمد عثمان علي^(٢)

تعد هذه الدراسة موازنة بين شروح حماسة أبي تمام إلى نهاية القرن السادس الهجري مع دراسة الشرح المرجع نسبته إلى زيد بن على الفارسي وتحقيقه. تتكون الدراسة من كتابين اشتتمل الكتاب الأول على ثلاثة أقسام تناول الباحث في القسم الأول رواية الشعر وشعراء الحماسة، وشرح الشعر وتطوره حتى ظهور جمع شعر الحماسة، وتطرق في القسم الثاني إلى الموازنة بين مناهج الشرح وتطبيقاتها، وفي القسم الثالث تعرض الباحث للشرح غير الواضحة، واحتوى الكتاب الثاني فصلين وفهرس. تناول في الفصل الأول الدراسة من خلال التمهيد وتوثيق الشرح، وتناول الفصل الثاني التحقيق، وأبرز ما توصل إليه من خلال هذه الدراسة يدور حول مناهج الشرح، وقد سردها بأسلوب مطول في عشرين صفحة تقريباً وأهمها :

- . مقياس الاختيار عند أبي تمام مقاييس جمالي.
- . شروح الحماسة متاثرة بما طرأ على الشعر عاملاً.
- . تحول الشرح من المقصود التشكيفي إلى المقصود التعليمي.
- . جمع في ثبته للشرح أربعة وأربعين شرحاً.
- . المناهج التي استخدمتها شراح الحماسة هي: المنهج الإبداعي الفني، والمنهج التجمعي الانتخابي، والمنهج العلمي التخصصي، والمنهج التبعي التقويمي، والمنهج الاختصاري التسهيلي.
- . أهم ظاهره وصل إليها الباحث عند الشرح هي: تغليب نزعاتهم وأهوائهم عند الشرح.

^(١) كتاب الحماسة بين أبي تمام والبحتري وابن الشجري: دراسة وتحليل وموازنة، إشراف : عبد السلام أبو النجا سرحان، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٩٨٤ م.

^(٢) الموازنة بين شروح حماسة أبي تمام، إشراف: د. الطاهر أحمد مكي و د. محمد رشدي حسن، جامعة القاهرة، رسالة دكتوراه، ١٤٠٦ هـ .

. دراسة أبو هدية محمد إسماعيل:^(١)

تناولت هذه الدراسة بيئة الشريف الرضي الثقافية، والسياسية، وسيرته الذاتية، كما تناول الباحث في الناحية النفسية: تطور الحماسة، الدراسة النفسية، الدراسة الموضوعية، واشتملت الدراسة على خصائص الحماسة عند الشريف الرضي التي دارت حول ديوان الشريف الرضي وتمثلت في الدراسة الفنية والدراسة النقدية. ومن أهم ما توصل إليه الباحث : انتشار الثقافة وتعدد مراكمها في عصر الشريف الرضي بسبب التنافس بين المالك، كما أن روح العصر فرضت على الشعراء والكتاب فنون التجميل والتلوين في صناعتهم اللفظية، ومن النتائج أيضاً أن علاقة الشريف الرضي بالخلفاء والأمراء علاقة منفعة، أما ما يتعلق بالحماسة فأهم النتائج كالتالي:

. تطور الحماسة عبر العصور حيث سادت الروح القبلية في الجاهلية، والجماعية في صدر الإسلام، والحزبية والطائفية في عصر بني أمية.

. ضعفت الحماسة في العصر العباسي لضعف الدواعي والأسباب.

. حماسة الشريف تعد حاجة نفسية، كما أنه لم يستطع التخلص من المقدمة الطللية. أما ما يتعلق بالدراسات حول شعر البحترى، فهي أكثر من أن تحصر في هذا الموضوع، وهي تنقسم إلى دراسات تهتم بديوان الشاعر، ودراسات تناولت شعر الشاعر، ودراسات تحدثت عن موضوع شعره، ودراسات وزنت بين البحترى وغيره ، ومن هذه الدراسات ما يأتي:

. دراسة أبو صباح علي الطيب أبو صباح:^(٢)

تناول الباحث في أطروحته ترجمة لحياة البحترى وثقافته وآثاره، والتشكيل الفني للصورة في شعره، ومصادر الصورة الفنية في شعره وأنواعها، ثم تناول موضوعات الصورة الفنية في شعر البحترى، وتشمل تصوير الطبيعة، الغزل، الوصف، المدح، الفخر، العتاب، الحكم، الرثاء، المحماء.

وأهم ما توصل إليه الباحث في رسالته أن البحترى تعدى أن يكون مجرد تلميذ لأبي تمام، كما نفى عنه بعض الشبهات المتصلة بالعقيدة، وكشف عن ثقافة البحترى وخاليه المستمد من مظاهر الطبيعة ومصادر الصور المتعلقة بالبيئة. وأن البحترى أصاب بخاجاً كبيراً في مجال القصة المصورة، ونفت الدراسة عن البحترى إظهار صفاتيه في مجرد ثوب بدوي بعيدة عن الحس الحضاري.

^(١) الحماسة عند الشريف الرضي، إشراف: د. الحسن الفضل علي، جامعة النيلين كلية الدراسات العليا، رسالة ماجستير، ٢٠٠٠ .٥١٤٢١ .م.

^(٢) الصورة الفنية في شعر البحترى، إشراف : الأستاذ الدكتور. بابكر الدشين، جامعة أم درمان، كلية اللغة العربية، رسالة ماجستير،

. ١٤١٨ / ١٩٩٨

٤. دراسة سناء عبد الرحيم محمد إبراهيم:^(١)

استعرضت الباحثة في أطروحتها ترجمة حياة الشاعر وأغراض شعره، والصنعة البدعية في اللغة والاصطلاح وفي شعر البحترى، كما سلطت الأضواء على نظرية النقد إلى الجناس والطباق في المراحل التاريخية المختلفة ودراستها في شعر البحترى.

أما الدراسات المتعلقة بالدرس البلاغي والنقدى فأكثر من أن تحصر في هذا المكان. ومن الملاحظ في الدراسات السابقة أنها لم تتناول البحترى من خلال اختياره لكتابه حماسة، وركزت على حماسة أبي تمام، وإذا حدث وتناولت دراسة من الدراسات حماسة البحترى فلن تتناولها إلا من باب المقارنة بين حماسة البحترى وحماسة أبي تمام بقصد إثبات سبق أبي تمام، ولم أجده حسب متابعتي المتواضعة دراسة تناولت حماسة البحترى تناولاً أكاديمياً من الناحية البلاغية أو النقدية أو الأدبية، وعليه تعد دراسة الأساليب البلاغية لحماسة البحترى من الناحية البلاغية والنقدية حسب علمي أول دراسة لحماسة البحترى، وقد تميزت بجذتها من حيث الموضوع، كما تميزت بعقد مقارنة بينها وبين حماسة أبي تمام من الناحية المنهجية، وتميزت أيضاً برسم الملامح الفكرية والخصائص الأسلوبية لشعر حماسة عامة، ولشعر كل عصر من عصور الشعر العربي على حدة.

ج. أسباب اختيار الموضوع:

من أهم الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع ما يأتي:

. تعد البلاغة من أهم العلوم التي تتعلق بدراسة إعجاز القرآن، وتستمد شرفها ورفعتها بين العلوم الأخرى من هذه الصلة.

. الدفاع عن البلاغة العربية ضد من ينتقص من شأنها ويقلل من قيمتها، فيعقد مقارنة بينها وبين الأسلوبية بعيدة عن الموضوعية من أجل الانتصار للأسلوبية دون تقديم أي مبرر مقنع لذلك مع أن الأسلوبية داخلة ضمن الدرس البلاغي لا تحيى عنه، كما هو ملاحظ في دراسات أخذت النقد العربي.

. تسليط الأضواء على حماسة أبي تمام دون حماسة البحترى التي لم تتنل اهتمام الدارسين والشرح قدماً وحديثاً مع أنها غنية بالمادة العلمية على المستوى الفكري الموضوعي، واللغوي الدلالي، والفنى الجمالى.

. الأساليب البلاغية أرقى الأساليب.

(١) الصنعة البدعية في شعر البحترى، إشراف: الأستاذ الدكتور . محمد بيلو أحمد أبو بكر، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية اللغة العربية، ماجستير، ٢٠٠٣.

. يعد كتاب الحماسة من أهم المصادر العربية المتخصصة في موضوع واحد بكافة معانيه وهو الحماسة، كما أنه من اختيار شاعر مطبوع له مكانته الشعرية وذوقه الفني الرفيع.

د . منهاج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهاج الأسلوبي الإحصائي لعقد مقارنة بين عصور الأدب العربي في شعر الحماسة، ومنهاج التركيب التحوي لمعرفة دلالات الكلمة أو المقطع أو النص، والمنهاج الصوتي السيميولوجي لكشف علاقة الدوال بالمدلولات، ومنهج دلالة الكلمات المفاتيح التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه، ويحدد غموضه، كما تعتمد على المنهاج الوصفي التحليلي الذي يصف الظاهرة ويحللها من خلال البيانات أو المعطيات الأولية، والمنهج التاريخي التبعي للتعرifات وأراء العلماء حول المصطلحات، وبذلك فمنهج الدراسة منهج تكاملي باعتداد أن لكل نص أو جزء من البحث خصوصيته التي تتطلب منهاجاً معيناً للكشف عن خصائصه الفنية والفكرية.

ه أهمية الدراسة :

تستمد الدراسة أهميتها من صلة الأساليب البلاغية بباحث الإعجاز القراءاني البياني، ومن غرارة المادة العلمية المتمثلة في علوم البلاغة الثلاثة، وصلتها بالعلوم الأخرى، ولما للديوان الحماسة من مكانة بين الدراسات الأدبية ومصادرها، وما يزخر به من مادة علمية تنوع بتتنوع عصور الشعر العربي، وما تميز به الديوان من كثرة الشعرا، والتراكيز على جانب معين هو موضوع الحماسة، وتفصيل دلالات الحماسة من خلال أربعة وسبعين ومائة باب يحتوي كل باب على دلالات جزئية ضمن إطار دلالة عنوان الباب الذي يرتبط بمعنى الحماسة، ومن تنوع شعرا الفترات الزمنية.

و . المصادر والمراجع:

أهم مصدر اعتمدت عليه هو: كتاب الحماسة لأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري، برواية أبي العباس أحمد بن محمد المعروف بابن أبي خالد الأحول عن أبيه عن البحتري، تحقيق وشرح الدكتور محمد نبيل طيفي، ومن أهم المراجع كتاب دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجاني والمفتاح للسكاككي، وخصائص الأسلوب للطرابلسي، وغيرها كما سألي في ثبت المصادر والمراجع.

ز . فروض البحث:

. ما هي الخصائص الأسلوبية لشعر الحماسة؟

. هل لكل عصر من عصور الشعر العربي خصائص تميزه عن غيره من العصور؟

. ما السبب في أن لكل عصر من عصور الشعر العربي خصائصه التي تميزه عن غيره؟

. هل توجد علاقة بين الدال والمدلول؟

. هل توجد علاقة بين الأسلوب والمعنى؟

. هل توجد علاقة بين الأسلوب والعصر؟

ح . عناوين البحث الرئيسية:

تشكلت هيكلة البحث من الآتي:

. مقدمة.

. تمهيد: البحترى، كتاب الحماسة، مفهوم الأسلوب.

. الفصل الأول: أساليب الخبر والإنشاء .

. المبحث الأول: الخبر: أغراض الخبر، أضرب الخبر، أحوال المخاطب.

. المبحث الثاني: الإنشاء: الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء.

. الفصل الثاني: تركيب الأسلوب.

. المبحث الأول: تركيب الجملة: الهدف، التكرار، التقاديم والتأخير، القصر.

. المبحث الثاني: التركيب الموسع: تركيب المقطع، تركيب الص، تركيب الباب.

. الفصل الثالث: الأساليب البيانية.

. المبحث الأول: التشبيه: المرسل المفصل، المحمل، المؤكّد، البلّغ، المقلوب، الضمني، التمثيل.

. المبحث الثاني: المجاز: الاستعارة (التصريحية، المكتبة)، المجاز المرسل والعقلاني.

. المبحث الثالث: الكناية: الكناية عن صفة، الكناية عن موصوف، الكناية عن نسبة.

. الفصل الرابع: الأساليب الفنية:

. المبحث الأول: موسيقى الإطار: الوزن، القافية.

. المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية: المظاهر الموسيقية العامة، المظاهر الموسيقية الخاصة.

. الفصل الخامس: وظائف الأسلوب:

. المبحث الأول: الوظيفة التوضيحية: التوضيح، المبالغة، التحسين والتقبیح.

. المبحث الثاني: الوظيفة التعبيرية: المتعة، اللذة، الانفعال الفني والإثارة، الطراب وهزته، التعجب.

. الخاتمة.

. الفهارس: الآيات، القوافي، الأعلام.

. قائمة المصادر والمراجع.

ومن الديهي أن ألاقي ما يلاقيه أي باحث من الصعوبات في البحث والتنقيب، ومن الصعوبات التي واجهتني وأعاقتني عن البحث فترة من الزمن حرب صعدة التي دارت رحاها على مناطقنا، وكذلك مرض والدي.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتوجه بالشكر الجليل لأستاذى الجليل الأستاذ الدكتور فاروق الطيب الذي تبحش متاعب الإشراف رغم ما يعانيه من مرض، كما أتوجه بالشكر الجليل للبروفيسور بابكر البدوي الدشين عليه رحمة الله الذي أولاني برعايته واهتمامه، وأتوجه بالشكر الجليل للأستاذ الدكتور / المشرف الداخلي، والأستاذ الدكتور /

المشرف الخارجي، وإلى جميع أساتذة وموظفي كلية اللغة العربية والمكتبة المركزية بجامعة أم درمان، وإلى أستاذى الجليل الأستاذ الدكتور / عبد الواسع الحميري وإلى جامعة صناعة وإلى كافة من أعانتي في بحثي هذا شكر الله للجميع سعيهم.

ومهما يكن فلا أدعى أن هذه الدراسة استقصت جميع الأساليب البلاغية في كتاب الحماسة بقدر ما هي محاولة حادة لجهد متواضع من أجل إبراز الأساليب البلاغية في حماسة البحترى والخصائص الأسلوبية لكل عصر من عصور الشعر العربي وإضافة ما يمكن إضافته إلى المكتبة العربية، وهذا مبلغ الجهد وإن كان جهد المقل، فعزاء نفسي أن كل عمل قد قيل فيه ما قيل إلا كتاب الله عز وجل الذي لا ريب فيه، فإن وفقت ببعون الله وهدايته، وإن أخطأت فمن نفسي ومن تقصيرى.

وعلى الله قصد السبيل ، ، ، ،

الباحث

أولاً: البحترى:

نسبة إلى جده بحتر، واسمه كما جاء في كتاب معجم الأدباء ((الوليد بن عبيد الله بن يحيى بن عبيد بن شملان بن جابر بن مسلمة بن مسهر بن الحارث بن جشم بن أبي حارثة بن جدي بن بدoul بن بحتر. أبو عبادة وأبو الحسن والأول أشهر، البحترى الطائى الشاعر المشهور))^(١).

ولد بمنبج سنة ٢٠٦ هـ من أب طائى وأم شيبانية^(٢)، وهو بهذا عربي الأصل من جهة أمه وأبيه، وقد ترعرع في بادية منبج، ونحل من معين فصاحة لسان أهلها وأخلاقهم العربية ما أهله أن يكون كما قيل عنه: ((فاضلاً أدبها فصيحاً بليغاً شاعراً مجيداً)), مما دفع بعضهم إلى تقديره على أستاذ أبي تمام بادئ الرأى ويختمنون به الشعراء. قيل لأبي العلاء المعري: أي الثالثة أشعر: أبو تمام أم البحترى أم المتنبى؟ فقال: المتنبى وأبو تمام حكيمان والشاعر البحترى)^(٣).

له تصرف في ضروب الشعر سوى المحاجة، فإنه لم يحسنها، وأحود شعره ما كان في الأوصاف، وله كتاب الحماسة على غرار حماسة أبي تمام وهو موضوع البحث، وكتاب معاني الشعر، وديوان في مجلدين.

توفي البحترى في منبج بمرض السكتة سنة أربع وثمانين ومائتين^(٤) وبذا يكون عمره ثمان وسبعين سنة تقريباً

ثانياً: كتاب الحماسة

البحترى أشهر من أن يعرف وأكبر من أن يغبط فلا يعرف كما أنه قد سبقني إلى التعريف به الكثير من الباحثين، ولن أزيد في التعريف به على تفسير الماء بالماء، لذا تحاشيت التطويل في التعريف به واقتصرت على ما يفي بالغرض، وفيما يأتي التعريف بكتابه (الحماسة) الذي لم يأخذ حقه من الدراسة كما أعطي كتاب أبي تمام؛ فبقي دونه من ناحية الشهرة وذيوع الصيت، مما دفع البغدادي (ت: ٩٣١ هـ) إلى إنكار أن يكون للبحترى حماسة قائلاً: ولم نسمع أن للبحترى حماسة))^(٥).

ومهما يكن من جهل بكتاب البحترى أو تجاهله، فإنه يعد الكتاب الثاني في هذا الباب بعد

(١) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م، ج٥/ ص٥٧٠.

(٢) الصولي: أخبار البحترى، تحقيق: صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م، ص٦.

(٣) البحترى: كتاب الحماسة، مقدمة المحقق: د. محمد نبيل طريفى، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م، ص٧.

(٤) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج٥/ ص٥٧٠.

(٥) شرح أبيات المغني، تحقيق: عبد العزير رياح وأحمد يوسف دقاق ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط١ ، ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م ، ج٣ ، ص٢٤٥

كتاب أبي تمام، وقد اختاره من كتاب أشعار العرب للفتح بن خاقان (ت ٢٤٧ هـ) معارضًا به كتاب الحماسة لأستاذه أبي تمام، ولكنه ليس الأخير في هذا الشأن، فقد جاء كتاب بعده وجمعوا في الحماسة مؤلفاً لهم ومن هذه الحماسات ما يأتي:

- ١ - الحماسة: لابن المربان محمد بن خلف، المتوفي (٣٠٩ هـ).
- ٢ - الحماسة الحدثية: لأبي الحسين أحمد بن فارس القزويني الرازي، المتوفي (٣٧٩ هـ).
- ٣ - الحماسة العسكرية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله، المتوفي (٣٩٥ هـ).
- ٤ - حماسة الظرفاء: لعبد الله بن محمد العبدلكاني الزوزني، المتوفي (٤٣١ هـ).
- ٥ - حماسة الشنتمرى: لأبي الحجاج يوسف بن سليمان المعروف بالأعلم، المتوفي (٤٧٦ هـ).
- ٦ - الحماسة الشجرية: لأبي السعادات هبة الله بن علي، المتوفي (٤٤٢ هـ).
- ٧ - الحماسة للشاطبي: محمد بن يحيى، المتوفي (٤٥٧ هـ).
- ٨ - الحماسة: للشمي الحلي، المتوفي (٦٠١ هـ).
- ٩ - الحماسة الغربية: لأبي الحجاج جمال الدين يوسف بن محمد الأندلسى، المتوفي (٦٥٣ هـ).
- ١٠ - الحماسة البصرية: لصدر الدين علي بن أبي الفرج البصري، المتوفي (٦٥٩ هـ).

وغير هذه المصنفات كثيرة والفضل في ابتداع هذا الفن من الجمع يعود لأبي تمام الذي تأثر به من جاء بعده من تلاميذه كالبحترى أو شراح حماسته كالعسكرى والشنمرى والزوزنى.

ومن الإجحاف بحرىد الحماسات التي بعد حماسة أبي تمام من الخصوصية والأفضلية في جانب من الجوانب، ومن هذه الحماسات كتاب البحترى الذي نحن بصدده.

أ/ مفهوم الحماسة :-

لابد قبل وصف كتاب الحماسة من وضع مفهوماً لها؛ لمعرفة مدى تمثل البحترى لهذا الغرض في كتابه.

الحماسة لغة: القوة والشدة والشجاعة وقوم حمس متشددون في الدين، وحَمَّسُ غيره شجع غيره وحرضه، والحماسة فن الحرب والقتال والشجاعة والتغيي بصفات البطولة والرجلولة وركوب المخاطر، وخوض غمرات القتال، ووصف ما في الحرب من كروفر وعد وسلاح ودماء وجرحى وقتل ودعوة إلى الحرب وأخذ بالثار^(١).

وقد وضع البحترى هذه التفصيلات في كتابه تحت أربعة معانٍ كبيرة هي: الفروسية والراثى، والإحوانيات، وتقلبات الدهور ونوابه، والأخلاقيات.

(١) انظر د. يحيى الجبورى ، الشعر المحاجلى ، خصائصه وفنونه ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٨ ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م ، ص ٢٩٣

ومن استقراء أشعار العرب نجد مفهوم الحماسة ذو علاقة بالجامعة كالقبيلة في العصر الجاهلي والأمة والهم الديني في العصر الإسلامي، وما بعدها حسب المفاهيم الدينية والعلاقات الاجتماعية الخاصة بكل فترة زمنية من الفترات، ((إذا تعدى الشاعر ذاته الفردية، وبلغ الذات الجماعية التي تمثلها القبيلة أو العشيرة أو الحزب أو الطائفة أو الدين، فإنه يتقلل من الفخر بمعنى الضيق إلى الحماسة بمعناها الشامل))^(١).

ومن الملاحظ: ارتباط الحماسة العربية في مختلف العصور بالشعر، ويعود ذلك إلى أن أغلب الفرسان شعراء، ويعود المصدر لهذا الشعر البيئة الاجتماعية التي تمثلت في الجاهلية في النزاع القبلي على الماء والكلاء والأخذ بالتأثير ووصف الخيل والناقة والسلاح والتمدح بالكرم والشجاعة وإباء الضيم وإغاثة الملهوف، وتمثلت في العصر الإسلامي في التركيز على الدعوة إلى الإسلام ونشر مبادئه والذود عن حياضه، والدفاع عن رسوله ﷺ، وتمثلت في العصر الأموي في تثبيت حكم بنى أمية عن طريق إثارة التراغات العرقية والصراعات القبلية التي نجح بنو أمية في إثارتها بقصد تثبيت ملوكهم، والفتحات الإسلامية، وتمثلت في العصر العباسي في حروب العباسين مع الروم. ومع ذلك ورغم وفرة الشعر الحماسي إلا أنه لم يكن للعرب ملحمة تحكي تاريخهم البطولي وأمجادهم كما لبقيت الأمم، وإنما سطرت الحماسة في مقاطع وأبيات للشعراء العرب أبرزوا من خلالها هذه المآثر، ((فلو نظرنا إلى تاريخ العرب منذ فجر الإسلام مروراً بالفتحات ووصولاً إلى حرب العرب والروم في العصر العباسي، لكان من شعر أبي تمام والبحتري والمتسي وغيرهم ما يشكل أروع الملاحم))^(٢).

ب/ الموازنة بين حماسة أبي تمام والبحتري :

كما ألمحنا سابقاً أن البحتري تأثر بأبي تمام فعارض حماسته بجمع كتابه (الحماسة)، ولكنه رغم هذا التأثر اتخذ منهاجاً خاصاً به ومتغايراً لنهاج أبي تمام وفقاً لرؤيته لمفهوم الحماسة وما يتعلق بها من الدلالات والمعاني من ناحية التبويب لكنه يتفق معه من جهة الاهتمام بالموضوع والتركيز عليه أكثر من التركيز على اختيار الشعراء والاهتمام بهم من حيث الشهرة. ومن الملاحظ أن البحتري أكثر الاختيار من شعراء العصر الإسلامي أكثر من الجاهليين، وأكثر أيضاً في اختياره للمقلين والمحظوظين، وهو بذلك يتبع أبو تمام من ناحية اختيار شعراء العصر الإسلامي والجاهلي، و اختيار شعراء محظوظين؟ ويدو لي أن ذلك يعود إلى الرغبة في إبراز ما لم يبرز من الشعر العربي والحفاظ عليه من الاندثار؛ وبذلك يظهر أصحاب هذه الأشعار ويعرفهم الناس بعكس شعر

(١) فواز الشعار ، الأدب العربي ، إشراف د. إميل يعقوب ، دار الجليل ، بيروت ط ١ ، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م ، ص ١٢٦

(٢) فواز الشعار ، مرجع سابق ، ص ١٢٨ .

المحكرين، فقد علمه الناس أو أكثرهم فلا خوف عليه من الضياع والاندثار، ويؤخذ على البحترى أنه لم يوازن بين اختياره للشعراء حسب الحقبة الزمنية، حيث نجد قلة محضرمي الدولتين، وشعراء الدولة العباسية، فلم يذكر لعاصرية بيتاً واحداً، ومن أبرزهم أبو تمام، هذا بالنسبة لمنهج الجمع وأسبابه وجوانب القصور فيه أما من ناحية الميكلة والتأليف فيمكن تحليل ذلك من خلال الجدولين الآتيين.

جدول (١) يبين حماسة أبي تمام^(١)

أطول المقطوعات	الأبيات	المقطوعات	الباب
مقطوعة المنخل اليشكري رقم (١٧٧) بلغت ٢٥ بيتاً، مقطوعة المسؤول بلغت ٢٤ بيتاً	١٣٦٩	٢٦٤	باب الحماسة
تأبط شرّاً رقم (١٧٦) بلغت ٢٦ بيتاً	٦٦٨	١٣٧	المراثي
زياد بن حمل رقم (٥٨٣) بلغت ٤٣ بيتاً	٢٦٣	٥٧	الأدب
	٥١٤	١٣٩	النسيب
	٣١٦	٧٨	المجاد
	٥٥٥	١٤١	الأضياف والمديح
	١٨	٤	الصفات
	٦٥	٩	السير والنعاس
	١٠٨	٣٧	الملح
	٦٥	١٨	مذمة النساء
	٣٩٤١	٨٨٤	المجموع

جدول رقم (٢) حماسة البحترى

أطول المقطوعات	عدد الأبراب	الأبيات	المقطوعات	المعنى
المقطع رقم (١٤٦٣) بلغ (٢٤) بيتاً	٣٧	١٠٣٨	٣٢٨	الفروسيّة والمراثي
المقطع رقم (١٣١٧) بلغ (٢٣) بيتاً	٣١	٤٨٧	١٧٥	معاني الأخوة
	٢٢	٩٦٩	٢٧١	تقليبات الدهر ونوابه
المقطعان رقم (١٤٤١) و (١٤٤٣) بلغا (٤٧) بيتاً لكل مقطع	٨٤	١٤٣	٦٨٩	المعاني الأخلاقية
	١٤٧	٣٩٢٤	١٤٦٣	المجموع

(١) انظر د. أحمد شوقي متولي ، أوجه الاتفاق والاختلاف بين دواوين الحماسة (أبو تمام، البحترى، ابن الشجري)، مجلة أفق الثقافية ، يوليس ٢٠٠٤ م www. Google .com

ومن الجدولين السابقين نستنتج ما يأتي :

- بلغت مقطوعات حماسة أبي تمام أربع وثمانين وثمانمائة مقطوعة، بينما بلغت حماسة البحترى ثلاثة وستين وأربعمائه وألف مقطوعة، وكان الفارق تسعة وسبعين وخمسماهه مقطوعة.
- بلغت أبيات حماسة أبي تمام إحدى وأربعين وتسعمائة وثلاثة آلاف بيت، وبلغت حماسة البحترى أربع وعشرين وتسعمائة وثلاثة آلاف بيت، بفارق سبع عشرة بيتاً.
- بلغت أبواب حماسة أبي تمام عشرة أبواب وبلغت أبواب حماسة البحترى أربعة وسبعين ومائة باب، وقد قسمتها تحت معانى الفروسية والمراثي، والأخوة، وتقلبات الدهر ونوابه، ومعانى الأخلاقية تسهيلاً لدراستها.
- أطول المقاطع في حماسة أبي تمام بلغت أبياتها على التوالى ٤٣، ٢٦، ٢٥ بيتاً، وأطول المقاطع في حماسة البحترى بلغت ، ٢٥، ٢٤، ٢٣ بيتاً.

وعليه تتجلى الفروق بين الحماستين كالتالى :

- مقطوعات حماسة البحترى أكثر من مقطوعات حماسة أبي تمام بفارق تسعة وسبعين وخمسماهه مقطوعة.

- أبيات حماسة أبي تمام أكثر من أبيات حماسة البحترى، بفارق سبع عشرة بيتاً.
ومن هذين العنصرين يمكن إرجاع زيادة المقاطع عند البحترى إلى التفصيات لمعانى الحماسة، وارتفاع عدد الأبيات مع قلة المقاطع في حماسة أبي تمام راجع إلى الأخذ بالغرض العام دون التفصيل في جزئيات كل غرض، ومن هنا فالبحترى اعتمد على ما يتصل بالحماسة من معانى جزئية متمثلة في أبواب الحماسة، بينما اعتمد أبو تمام على إدراج كل ما له علاقة بالغرض دون التفصيل، ولم يكن غرض الحماسة في كتابه إلا باباً واحداً من بين عشرة أبواب.

وعليه: ((فإن حماسة أبي تمام كتاب في فنون الشعر، وموضوعاته وحماسة البحترى كتاب في معانى الشعر))^(١)، وهذا فكتاب البحترى أكثر تخصصاً من كتاب أبي تمام، وذلك ناتج عن استفادة البحترى من كتاب استاذه حقيقة أوحت له بهذا المنهاج التفصيلي للدلائل الحماسة الذي يدل دالة تامة على مفهوم الحماسة أكثر من منهاج أبي تمام.

وبالنسبة لشعراء حماسة البحترى فقد بلغوا خمسة وسبعين وخمسماهه شاعر وشاعرة وقد ذكرهم بأسمائهم في كل المقاطع ماعدا سبعة مقاطع اكتفى بقال رجل دون ذكر اسمه وثلاثة مقاطع اكتفى فيها بقالت امرأة، وهناك بعض المقاطع المكررة.

(١) د. أحمد شوقي متولى ، أوجه الاتفاق والاختلاف بين دواوين الحماسة ، ص ٤.

وبهذا نكون قد تناولنا منهجية كلا العلمين في كتابيهما بينما أوجه الاتفاق والاختلاف ومدى التأثر بشكل مختصر.

ج / مطبوعات كتاب الحماسة :

١ / الطبعة اليسوعية :

طبع هذا الكتاب لأول مرة في نهاية القرن التاسع عشر ١٨٩٢ م، جاء في صفحة العنوان: ((نقله عن النسخة الوحيدة المحفوظة في مكتبة كلية ليدن، واعتنى بضبطه بالشكل الكامل وتدوين فهارسه وملحوظاته، الأب لويس شيخو اليسوعي، لكن هذه الطبعة لاتعد طبعة محققة تحقيقاً علمياً؛ لأن طابعها لم يتبع في تحقيقها اصول التحقيق العلمي))^(١).

٢ / الطبعة المصرية :

طبع هذا الكتاب بمصر عام ١٩٢٩ م، وقد أخرج هذه الطبعة الأستاذ كمال مصطفى بسكرتيرية مجلس النواب، اعتمد فيها على صورة فوتوغرافية للنسخة الخطية المحفوظة في مكتبة ليدن، وهذه الطبعة مع أنها أحدث من نسخة شيخو، إلا أنها هي الأخرى لا تعد طبعة علمية محققة، لكثرة الأخطاء فيها^(٢).

٣ / الطبعة اللبنانية :

طبعه دار صادر في بيروت سنة ٢٠٠٢ م تحقيق وشرح الدكتور محمد نبيل طريفى، وقد اعتمد فيها على نسخة مكتبة كلية ليدن في هولندا، تحت رقم (٨٨٩)، ويبدو أن هذه النسخة كانت في الأصل في مدينة استانبول، وقد نقلها بعد تملكها مع مجموعة من المخطوطات العربية – من تركيا العالم المستشرق الهولندي "ويذرنر" في منتصف القرن التاسع عشر وقدمها لجامعة ليدن. تميزت هذه الطبعة بالتحقيق العلمي المعتمد على ضبط النصوص وشرح غريبها والتعریف بأسماء الشعراء.

كما ذكر أسماء الدواوين أو الكتب التي وردت فيها هذه النصوص، وشرح بعض الصور والأبيات الشعرية، وفهرس للقوافي وأسماء الشعراء والأعلام والقبائل والجماعات والطوائف، والأماكن والجبال والأنهار والأصنام، وفهرس الأيام والواقع والغزوات، وقائمة المصادر والمراجع.

ثالثاً: مفهوم الأسلوب

كثيراً ما تتردد كلمة الأسلوب عند إصدار أي حكم نقيدي على مادة لفظية مسموعة أو مقروءة،

^(١) د. محمد نبيل طريفى ، مقدمة كتاب الحماسة ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م ، ص ١٢ .

^(٢) المرجع السابق ، ص ١٣ .

وتكون هذا الأحكام إما على المحتوى فيقال: معنى قوي أو جزل أو ركيك، وإما على الشكل فيقال: لفظ صحيح، عبارة سهلة، كلام معقد، حروف متنافرة، وإما على المرسل، فيقال: مبدع أو مقلد، ينتمي إلى المدرسة الفلانية، ومن أنصار مذهب كذا، صاحب أسلوب سهل وجذاب، أو معقد غير مفهوم، وكلها أحكام تراعي مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

وإذا ما رجعنا للمعنى المعجمي سنجد أنه ((يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانيين))^(١).

ويعد الرازي (ت: ٦١٧هـ) الأساليب: أحناس الكلام وطريقه، ورجل متفنن أي ذو فنون، وافتني الرجل في حديثه وفي خطبته)^(٢)، وعند صاحب القاموس الأسلوب: هو الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف)^(٣).

ومن تأمل المعنى المعجمي لكلمة أسلوب نجد أنها تحمل مدلولين: مدلول يتعلق بالمعنى، وهو الوضوح والاستواء، ومدلول يتعلق بالشكل، وهو الصورة المميزة أو الجانب الجمالي الداعي للانتباه والتأنيم.

وعلى هذا الأساس بني علم البلاغة واحتدم الجدل حول قضية اللفظ والمعنى والشكل والمعنى، وكانت بداية الطريق عند أرسطو حيث ارتبطت دراسة الأسلوب عنده بالخطابة أكثر، فعلى المتكلم أن يراعي في أسلوبه إذا أراده أن يكون على ((المحرى الصناعي ثلاثة أمور: الإخبار عن جميع المعانى والأشياء التي يقع بها الإيقاع، والثانى الإخبار عن الألفاظ التي يعبر بها عن تلك المعانى، وما يستعمل معها مما يجري في مجرىها، والثالث كم أجزاء القول الخطى وكيف ينبغي أن يكون ترتيبها، ومن ماذَا يتألف كل جزء منها من الألفاظ والمعانى))^(٤). فوسائل الإيقاع واللغة والتركيب هي أقطاب أسلوب المتكلم التي يجب عليه مراعاتها.

وعليه فالشكل هو أهم من المضمون في تمييز الأسلوب عند أرسطو، ((وكان أكثر وضوحاً في تحديد معنى الأسلوب حين أشار إلى أهمية الطريقة التي يعبر بها عما يريد، فلا يكفي أن يعرف المرء

^(١) ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ط ٣ ، ١٩٩٤هـ - ١٤١٤م ، (باب الباء فصل السين واللام) ، ص ٤٧٣.

^(٢) مختار الصحاح ، دار القاسم ، بيروت ، (باب الفاء فصل التون) ، ص ٥١٣.

^(٣) الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الرسالة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م ، (ب، س، ل) ، ص ٢٣٦.

^(٤) ابن رشد ، تلخيص الخطابة ، تحقيق: عبد الرحمن بدوي ، دار القلم ، بيروت ، ص ٢٤٨.

ما ينبغي أن يقال، بل يجب أن يقوله كما ينبغي^(١)، وهذا يؤكد أن الشكل عنده هو المميز الأول للأسلوب وعلى هذا الأساس ((قام مفهوم الأسلوب في البلاغة الأوربية حتى أوائل القرن الثامن عشر تقريباً)). ((وعرف بالتمييز بينما يقال في النص الأدبي، وكيف يقال))^(٢).

أما في تراثنا النقدي فلم يستخدم مصطلح الأسلوب بدلوله لدى المتقدمين من النقاد عند إصدار أي حكم، وأول من استخدم هذا المصطلح هو عبد القاهر الجرجاني كما سنبين، ولكن وجدت حديقة اللفظ والمعنى ((التي تعد من أساس الحكم على العمل الأدبي من الناحية الفنية))^(٤)، فهما العنصران الرئيسان اللذان يتتألف منهما الكلام، ولكل منهما معالم وأوصاف يقاس بها؛ لتصل بالكلام إلى المستوى المنشود من حد البلاغة، وتعد هذه الازدواجية المرمى الذي يطلق النقاد عليه آراءهم وأحكامهم.

وتعد البداية في هذا الشأن عند بشر بن المعتمر (ت: ٢١٠ هـ) في صحفته التي جاء فيها ((ومن أraig معنى كريماً فليتمس له لفظاً كريماً، فإن حق المعنى الشريف للفظ الشريف))^(٥)، وبعبارة هذه يتصر لللفظ على المعنى، وإن أقام نوعاً من التنااسب بينهما. فيعد اللفظ الميدان الذي يتنافس فيه الأدباء، والدرب الذي يجب أن يسلكه أرباب الفصاحة، وقد تابعه الجاحظ (ت: ٢٥٥ هـ) في ذلك، ولكنه كان أكثر انتفالية وانتصاراً للجانب الشكلي على المحتوى في قوله: ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتحير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير))^(٦).

وإذا كان في عبارة بشر بن المعتمر نوع من التنااسب بين اللفظ والمعنى، فإن الجاحظ جعل المزية كلها للشكل دون الالتفات إلى المضمون.

وعليه يمكن القول: إن عبارات النقاد العرب تتنقل بين الانتصار لللفظ انتصاراً كلياً، وإقامة تنااسب بين الشكل والمعنى مع الميل إلى الجانب الشكلي. ويعد الشعر الحسن عند المبرد (ت: ٢٨٥ هـ) ما سهل وقرب مأحدته، وصح معناه، وجزل لفظه، وكثير تردد ضربه من المعنى بين

^(١) د. شفيق السيد ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص. ٩.

^(٢) المرجع نفسه ، ص. ٩.

^(٣) د. عبد المنعم خفاجي وآخرون ، الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م ، ص. ١١.

^(٤) د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣ م ، ص. ٢٣٥.

^(٥) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق الحامي فوزي العطوي ، دار مصعب ، بيروت ، ط. ١، ١٩٦٨ م ، ج ١ / ص. ٨٦.

^(٦) الحيوان : عبد السلام هارون ، دار الكتب العربي ، بيروت ، ط. ٣ ، ١٩٦٩ م ، ج ٣ / ص. ١٣٢.

(الناس))^(١)، ويتابع قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ) الجاحظ في الانتصار للشكل على المحتوى في تعريفه للشعر: ((بأنه كلام موزون مففي يدل على معنى))^(٢)، وأما إقحام العبارة الأخيرة في تعريفه للشعر فلا يدل على إقامة تناسب بين اللفظ والمعنى؛ لأن الكلام لا يسمى كلاماً إلا إذا كان يحمل معنى، كما استخدم أبو هلال العسكري (ت: ٣٩٥) عبارة الجاحظ مع قليل من التغيير والزيادة اللغوية بقوله: ((الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسن ما تلائم نسجه ولم يستخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغضاً، ولا السوقى من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً))^(٣).

ومن أبرز النقاد الذين جاءوا بعد الجاحظ أو عاصروه وميز في آرائه بين اللفظ والمعنى – ابن قتيبة (ت: ٢٧٦هـ) قسم الشعر إلى أربعة أضرب بالاعتماد على الإجادة والقصور هي: ما حسن لفظه وجاد معناه، وما تأخر معناه وتأخر لفظه، وما حسن لفظه وحلى فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه)^(٤)، وإذا انتقلنا إلى ابن طباطبا (ت: ٣٢٢هـ) سنجد أنه أقام نقه في ثنائية اللفظ والمعنى على علاقة تلبس أحدهما بالآخر بمعنى أن الألفاظ بمثابة الشوب للمعاني، ((فللمعاني ألفاظ تشاركتها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للحارية الحسناء التي تزداد في بعض المعارض دون بعض))^(٥) غير أن هذه العلاقة العضوية بين اللفظ والمعنى مبنية على نظرة عامة كانت سائدة في ذلك العصر تهدف إلى وضع معايير وأقيمه تتمكن من خلاها من الموازنة بين الشعراء، والانتصار لشاعر على آخر، وتحديد طبقاهم بناءً على هذه المواقف؛ لذا نجد ابن طباطبا رجع إلى ما جاء به ابن قتيبة في قضية اللفظ والمعنى فقد قسم الشعر إلى أربعة أضرب هي : الشعر الحسن لفظ الواهي المعنى، وعدم تناسب اللفظ مع المعنى، وتناسب اللفظ والمعنى، الشعر الصحيح المعنى الرث الصياغة)^(٦). إذن هي أحکام مبنية على التمييز بين اللفظ والمعنى، غير أن هذا التمييز في مواقف النقاد يمكنهم من فهم المادة اللغوية، ومن خلال هذا الفهم يتم وضع مقاييس يستطيعون من خلاها إصدار أحکام نقدية مبنية في موازناتهم النقدية بين الشعراء، وتكون بمثابة المعلم في الطريق يتعين على المبدع – غالباً – أن يتبعها ويسلكها؛ ليصل

(١) انظر الكامل في اللغة والأدب ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، ص ٢٦ - ٢٨ .

(٢) نقد الشعر ، تج: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط ٣ ، ص ١٧ .

(٣) الصناعتين ، تج: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ط ١، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م ، ص ٧٤ .

(٤) انظر الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، ط ٣ ، ج ١ ، ص ٧٠ - ٧٦ .

(٥) عيار الشعر ، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ط ٣ ، ص ٤٦ .

(٦) المرجع السابق ، ص ١١٩ - ١٢٥ .

بمادته اللغوية المستوى المطلوب في الإجاداة الشكلية المؤثرة والمقنعة، ولن يتعين ذلك إلا بفك بنية ثنائية اللفظ؛ كي يتسمى وضع تلك المعايير التقييمية والداعي إلى ذلك أن اللسان العربي دخله الفساد واللحن بعد انتشار الفتوحات الإسلامية في أصقاع المعمورة، فلا بد من المحافظة على هذا اللسان بوضع معايير متناسبة مع النموذج الذي يجب أن يحتذى، والمتمثل في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والشعر العربي الفصيح، ويبدو لي أن هذا الأمر هو عمق المشكلة التي أحاس بها النقاد، أما الوضع الذي يحيط بالمتكلم ونفسيته وبعيته فلا تواجههم أي مشكلة بقصد ذلك كما نحس بها؛ ويبدو أن ذلك راجع إلى أنهم معاصرون للشعراء موضوع بحثهم وقرييون من عصرهم وفي بيئه واحدة ومجتمع واحد تحكمه قيم واحدة كما أن هذه المعايير تمكنتهم من فهم القرآن الكريم المعجز بفضحاته وبيانه؛ لذا نشأت هذه الدراسة للتعرف على سبب الإعجاز.

ويكاد يكون كلام النقاد حول هذه القضية واحداً إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني، فبسط القول في هذه القضية، وجاء بإضافات نقدية متميزة، ويمكن القول: إنه أول من استخدم كلمة الأسلوب في قضية الاحتساء بقوله: ((واعلم أن الاحتساء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتميزه أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أدبه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله))^(١). فالأسلوب عنده يساوي النظم والطريقة المتبعة في هذا النظم، والمقصود بالنظم ترتيب الألفاظ حسب ترتيب المعاني في النفس.((وهو أنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبيها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتد فيه بحال المنظوم بعضه من بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفاق))^(٢)، فالألفاظ هي القوالب التي نفرغ فيها المعاني بمعنى الاختيار التعبيري وفقاً لما يميله الوجود، بحيث يكون هذا الاختيار ملائماً لمعاني النظام النحوي، فيكون النظم بمثابة ((الصياغة والتحبير والتقويف والنقوش وكل ما يقصد به التصوير))^(٣)، كما ركز على الأسباب والدوافع المولدة للتفكير حين قال: (أوضح من هذا كله، وهو أن النظم..صنعة يستعان عليها بالفكرة لا

(١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، علق عليه محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية القاهرة، ص ٣٠٢.

(٢) دلائل الإعجاز ، ص ٥٠، وانظر أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ص ٣٢.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٥١

محالة، وإذا كانت مما يستعن عليه بالفكرة ويستخرج بالرؤى فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس^(١)، ولم يهمل المستقبل الذي يقع عليه التأثير فلا ((يكون لإحدى العبارتين مزية على الآخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصحابتها))^(٢)، وما سبق بحد النظم عند الجرجاني يرتكز على ما يأتي:

- المرسل وطبيعته الخاصة.

- إجراءات التركيب المتمثلة في معانٍ النحو بشكل عام.

- الفكر والأسباب والدوافع التي تقف خلفه.

- التأثير الواقع على المستقبل.

- العنصر الجمالي المتمثل في الجانب الشكلي.

إذن فالأسلوب عند الجرجاني هو الكلام الناتج عن اختيار التراكيب اللغوية المؤثرة بناءً على طبيعة فكر المتكلم.

وعليه فهو يشمل الجانب النفعي المحكوم بال موقف، والجانب التعبيري الذي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالص، ويسمى الاختيار النحوي. وبعد مولد الأسلوب في الدراسات الاوروبية فيما أعلنه العالم الفرنسي (جوستاف كويرتنج) عام ١٨٨٦ م في قوله: ((إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى الآن... فواضعو الرسائل يقتصرن على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقاً للمناهج التقليدية... لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصلالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية في الأدب، كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع... ولشد ما نرغب في أن تشغل هذه البحوث أيضاً بتأثير بعض العصور والأحداث على الأسلوب... وبالعلاقات الداخلية للأسلوب بعض الفترات بالفن وشكل أسلوب الثقافة عموماً))^(٣)، وبهذا ينتقل النقد الأوروبي القائم على أصول البلاغة اليونانية ((الذي يميل إلى الناحية الشكلية أو الأسلوبية، فهو لن يعرض لقيمة الفكر بل لملاءمتها ولا يخلقها لكن ينسقها... ولن نستطيع الإفلات فيه من الإجابة على سؤالين: ماذا نقول؟ وكيف نقول؟))^(٤) - من التمييز بين الشكل والمحتوى إلى

^(١) المرجع نفسه ، ص ٥٢.

^(٢) المرجع نفسه ، ص ١٧٤.

^(٣) د. صلاح فضل ، علم الأسلوب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ١ ، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م ، ص ١٧.

^(٤) أحمد الشايب ، الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٦٦ م ، ص ٣٨.

التركيز على أصالة التعبير وخصائصه الأسلوبية، ومدى التأثير، والأوضاع المحيطة، وال العلاقات التاريخية.

وبما أن ((اللغة بالمعنى الحرفي هي مادة الأديب، ويمكن القول: إن كل عمل أدبي ما هو إلا انتقاء من لغة معينة تماماً كما أن التمثال المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها))^(١) من حيث هي ((أصوات، و كلمات، و جمل، و دلالات، يستخدمها الإنسان للتعبير عن أغراضه))^(٢)، فإن ((الأسلوب من أهم المقولات التي توحد بين علمي اللغة والأدب، وإن دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما))^(٣)، ((كما أن طبيعة النظر إلى الأسلوب بمعنى محاولة تخصيص هويته في الانتماء إلى النظام اللغوي أو الجمالي تحديد هي أيضاً وجهة النظر في الأسلوبية انطلاقاً من وصف الأخيرة بأنها مجموعة من الإجراءات الأداتية التي يدرس النص بواسطتها))^(٤)، وإذا كانت الأسلوبية تشمل الوسائل التي يتم دراسة النص بواسطتها، فإن النقد الحديث يركز ((على البنية الداخلية للنص المعنى بنفسه خارج أي أصل أو وظيفة أو منهاج))^(٥).

وعليه تعد الأسلوبية مجالاً من مجالات دراسة الأدب في النقد الحديث بينما كانت ضمن الدرس اللساني عاماً حتى جاء بالي^(٦) ليقرر أن ((اللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجهاً فكريّاً ووجهاً عاطفياً، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ماللمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها))^(٧). بمعنى أن بالي لم يفصل بين الشكل والمعنى، بل اهتم بالجانب العاطفي مع الاعتداد بقدرات المرسل الطبيعية ومجتمعه ونفسيه، وبجمل القول: إن عبارته تحمل ثلاثة مدلولات هي: المضمن، الشكل، التأثير، كما أن عبارته تأخذ بصيغة العموم. بمعنى أنه لم يفرق بين الخطاب العادي والخطاب الأدبي.

^(١) رينيه ويليك ، وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، تعریف: د. عادل سالم ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م ، ص ٢٣٧.

^(٢) زاتج بوحوش ، مجلة فصول ، مقال: واقع الدراسات الإنسانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الخامس ، عدد ٤، ٦، ١٩٨٥ م ، ص ٢١٧.

^(٣) علم الأسلوب ، د. صلاح فضل ، ص ٩٥.

^(٤) فرحان بدري الحرفي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م ، ص ١٥.

^(٥) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: د. منزل عياش ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ص ٣١.

^(٦) لساي سويسري ، ولد بجييف Geneva ومات بها ١٨٦٥ - ١٩٤٧ م) اختص في اليونانية والستنسكريتية وتلمسذ على سوسير فاستهواه وجهة اللسانيات الوصفية ، ولما تمثل مبادئ النهج البنائي عكف على دراسة الأسلوب في ضوءه فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث ، أنظر www.awu-dam.org/mokifadaby/439 - 003.htm - 65k

Charles Bally: trite de stulistigue Frsncoise- Psris Klincksie ck 3 eme ed

^(٧)

والأسلوبية عند البنويين كما حددتها (ريفاتير)^(١): ((علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي بذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من أنها تعد الأثر الأدبي بنية السينية تتحاور مع السياق المضمني تحاوراً خاصاً))^(٢).

وعليه فريفاتير في تعريفه قصر الأسلوبية على الخطاب الأدبي.

((وأوضح تصوّر تفصيلي للأسلوب أنه مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير؛ هذه الوسائل التي تحدها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم))^(٣).

لكن أصحاب هذا الرأي (تتنوع بهم المسالك في تحديد معنى "الاختيار"؛ فبعضهم يرى أن هناك نوعان من الاختيار، أحدهما اختيار محكم بال موقف والمقاومة، ويسمى الاختيار النفعي (Pragmatic Selection)، والآخر اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الحالصة، ويسمى الاختيار النحوي (Grammatical Selection))^(٤).

كما يمكن تحديد نوعين من الدراسات الأسلوبية هما :

- الأسلوبية التعبيرية وهي أسلوبية اللغة.

- الأسلوبية الفردية هي أسلوبية أدبية.

بناء على ((تصنيف الدوافع الفعالة لدراسة الأسلوب الحديثة، فعلى الرغم من تعدد هذه الدوافع يمكن حصرها في اثنogradين: ينحدر أحدهما من الألسنية التاريخية، والآخر من النقد الأدبي، وهذا الأخير يتّأثّر بصورة عامة من الدراسات (الأنكلو - أمريكية)، أما الدافع الألسني، فهو أمر أوروبي نشأ من فقه اللغة الرومانسي))^(٥).

وتدرس الأسلوبية التعبيرية ((علاقات الشكل مع التفكير بحيث لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني، كما ننظر إلى البني ووظائفها داخل النظام، بينما تعد أسلوبية الفرد نقداً للأسلوب ودراسة علاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها بحيث تدرس التعبير إزاء المتكلمين، وتحدد الأسباب))^(٦).

^(١) أستاذ كولومبيا (Columbia) أهم جامعات نيويورك ، اختص بالدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس ، وأبرز مؤلفاته "محاولات في الأسلوبية البنوية" ، انظر د. طارق الباركي ، الأسلوبية عن ميشال ريفاتير من www.oman.net ،

^(٢) (ريفاتير ، محاولات في الأسلوبية ، ترجمة: دلлас ، تقديم: عبد السلام السعدي ، حوليات الجامعة التونسية ، ع ١٠ ، ١٩٩٣ م ، ص ٢٧٣).

^(٣) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص ١٢٧.

^(٤) شفيق السيد ، الاتجاه الأسلوبى في النقد الأدبي ، ص ١٣٢.

^(٥) كراهام هانف ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: كاظم سعد الدين ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٥ م ، ص ٢٦.

^(٦) انظر بيبر جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: د. منذر عياش ، ص ٢٩.

وبحمل القول: إن الأسلوبية العلم المؤطر للأسلوب، والأسلوب بناءً على هذا التأثير هو الاستخدام المميز والمؤثر للغة في التعبير عن الفكر.

أما عن العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة ((فلم يشد أحد من الدارسين العرب في القول: بمتانة الصلة واستحكامها بين البلاغة والأسلوبية))^(١)، ((فلم ينفك الواقع اللساني يقر بأن الأسلوبية إنما هي وريث البلاغة))^(٢)، ولكن النقد الأدبي الحديث – وإن لم يصرح بذلك – يعدها جزءاً مكملاً للأسلوبية في الدراسة الأدبية كما نراه في مباحث المجاز، والصورة، والتركيب، والصياغة، بمعنى أنها ورثت شرعياً ليس ناتحاً عن السفاح أو التبني أو الوصاية، ولكن وريثاً يحمل صفات مورثة، ويضفي عليها صفات أخرى تتلاءم مع العصر بحيث لا تقوم هذه الوراثة على التنافر أو الاستبدال والفصام، وبغير هذا المبدأ تصبح الأسلوبية خصوصاً في مجتمعنا العربي نوعاً من الفوضى؛ لأنها ((تنفي عن نفسها كل معيارية، وتعرف على إرسال الأحكام التقييمية بالمدح والتهجين))^(٣)، وهذه الأحكام بناءً على ذلك ستخضع للمزاجية، وتبع عن الموضوعية، وتخضع للمؤثرات النفسية والبيئية، كما أنها لا تفرق بين مستويات القول، ومادةحدث اللساني (أدبي، غير أدبي) ((فلو أن قرداً – كما يقول فالبيري^(٤) – من القردة كتب مذكراته في هذا العالم لصار كتاباً كبيراً))^(٥)؛ لأنها تسعى لتعليل الظاهر اللغوية بديلاً عن المعيارية التي تسعى إلى خلق الإبداع بوصايها التقييمية الدقيقة؛ لذا نرى أن معظم الأحكام تأخذ صبغة العموم في الأولى، بينما المعيارية العربية وضعت على أساس مستويات القول، فلديها الأنموذج الرفيع المعجز وهو القرآن الكريم، ثم تليه السنة النبوية، ثم كلام العرب وشعرهم، ومن إعجاز القرآن تستمد سمو أساليبها ورفعتها، فهي لغة محفوظة لا تقبل التغيير والتبدل كغيرها، وإنما تقبل التطوير وتوسيع الجديد، وعليه فالوضع المعياري أمر حتمي؛ لكي يحفظ هذا النظام اللغوي الخصب بإبداعاته على مر عصوره، كما أن الأسلوبية مهمة لاهتماماتها بالمضامين والوظائف، ووضع الأسباب والدوافع وراءحدث اللساني، وتفسير الظروف الطبيعية والاجتماعية المحيطة به، ونفسية المرسل والتأثير، من خلال اعتمادها على الدراسات اللسانية، ولابد من الأخذ ببقية القوانين الأدبية، وكلها عوامل تساعده على تطوير الأساليب البلاغية والأحكام

^(١) د. محمد ناصر العجمي ، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحاي ، تونس ، ط ١٩٩٨، ص ١٦٦.

^(٢) الأسلوبية والأسلوب ، عبد السلام المسدي ، ص ٤٢

^(٣) المرجع السابق ، ص ٥٢.

^(٤) أديب فرنسي (١٨٧١ - ١٩٤٦) غير التكوين واسع المعرفة في غير الأدب ، اهتم بقضايا اللغة والأدب بكلج فرنسا سنة ١٩٣٧ م من أشهر ما خلف كراريسه (Cahiers) وبما يعد علمًا من أعمال فلسفة اللغة والأدب وكذلك علمًا أصوليًّا ، انظر عبده وازن ، قصائد ساحرة ، مجلة الحياة ، دمشق ، تموز ٢٠٠٤ م ، ع (١٥٠٧٤). من

www. Moaber. 50 megs. com

^(٥) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: د. منذر عياش ، ص ٣٠.

النقدية، دون إقامة الأسلوبية على أنماط البلاغة؛ لأن البلاغة ليست طلاً دراساً، بل هي كيان يمكن أن يندمج مع الأسلوبية، فيصبح كياناً متعددًا يحمل الأصالة والمعاصرة ((وما يقبل الشك حقاً هو أن تقوم الدعوة إلى الجديد على المقارنة المطلقة بينه وبين القديم في مختلف عصوره... دون النظر إلى مقتضيات الحضارة التي عاش في ظلها القديم وعبر عن مقوماتها؛ ذلك لأن هذه النظرة تحكم على الإنسانية أن تعيش في لحظتها الحاضرة وحدها منقطعة الجذور عن ماضيها، وتدين كثيراً من الأعمال الأدبية العظيمة التي مازالت تعد قممًا للإبداع الإنساني)^(١)، فلا جديد لمن لا يهتم بقديمه.

^(١) د. عبد القادر القط، *قضايا وموافق* ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠١م.

الفصل الأول

الخبر والإنشاء

أولاً: الخبر.:

. أغرض الخبر.

. أضرب الخبر.

. أحوال المحاطب

ثانياً: الإنشاء.:

. الأمر.

. النهي

. الاستفهام

. التمني

. النداء

الفصل الأول

الخبر والإنشاء

اللغة بمدلولها الفكري يتجادلها مستويان لهما علاقة بالاعتقاد أو الفكر في مسألة أشكال العبارة عند أرسطو^(١)، ((وكل فكر لابد له لكي يتقبل من أن يعبر عنه))^(٢)، سواء كان بالمستوى الخبري أو الإنسائي، وهذا المستويان مشتركان بين مباحث النحوين والمنطقين والبلاغيين، بحيث يخضعان في النحو لمقتضيات الإعراب والبناء وقواعد الإعمال والتعلق (لفظية . معنوية).

((أما في المنطق فلهما علاقة بالقضية من حيث أنها قول يصح أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب ضمن إطار أبحاث التناقض والعكس والقياس))^(٣).

((أما البلاغي فإنه يتناولهما فناً صياغياً داخل محتوى نص لساني))^(٤) يراعى في ذلك المطابقة لمقتضى الحال والنفاد إلى قلب السامع بما يعتمل في فكره.

وعلى هذا الأساس يعد الكلام عند ابن قتيبة (ت:٢٧٦هـ) أربعة: أمر، وخبر، واستخبار، ورغبة. ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب، وهي: الأمر، والاستخبار، والرغبة، وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر))^(٥)، وتابعه في هذه القواعد ثعلب (ت:٢٩١هـ)، ولكنها خصها بالشعر وإن كانت عامة للكلام^(٦)، ويبدو أنها ليست من ابتكار ابن قتيبة ولا ثعلب كما ذكر ابن فارس (ت:٣٩٥هـ) في باب معاني الكلام((وهي عند بعض أهل العلم عشرة: خبر، واستخبار، وأمر، ونفي، ودعاء، وطلب، وعرض، وتحصيص، وفن، وتعجب))^(٧).

^(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل: أبي بشر متى بن يونس، حرقه مع ترجمة حديقة: شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٦ - ١٩٦٧، ص ١٠٧، ١٠٨.

^(٢) عبد الرحمن بدوي، المنطق الصوري والرياضي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ٥، ١٩٨١، ص ٣١.

^(٣) أثير الدين الأبهري (٥٦٣٥هـ)، متن إيساغوجي، ضمن مجموع مهمات المتنون، تصحيح: أحمد سعد علي، مطبعة الحلي، القاهرة، ١٣٦٩ - ١٩٤٩، ص ٢٧١.

^(٤) د/ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط ١، ١٤٢٢ - ٢٠٠٢، ص ٢٣٣.

^(٥) أدب الكاتب، شرح وتقدير: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٠٨ - ١٩٨٨، ص ١١.

^(٦) قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٣، ١٢.

^(٧) الصاحي، تحرير: د. عمر فاروق الطبع، مكتبة المعرفة، بيروت، ط ١، ١٤١٤ - ١٩٩٣، ص ١٨٣.

المبحث الأول

الخبر

الخبر لغة: النبأ^(١)، واصطلاحاً يختلف الخبر من علم آخر حسب الموضعية المتفق عليها في كل فن أو علم، والذي يهم في هذا الموضع تحديد أصحاب علم المعاني للخبر بأنه ((ما احتمل الصدق والكذب لذاته))^(٢)، بغض النظر عن قائله، وكان له نسبة في الخارج، ((فإذا طابت النسبة الداخلية في الكلام الخارجية فيه كان الكلام مطابقاً للواقع وكان صادقاً، وإن لم تطابق النسبة الداخلية النسبة الخارجية، كان الكلام غير مطابق للواقع وكان كاذباً))^(٣)، ويندرج بذلك الكلام المقطوع بصحته ككلام الله عز وجل، وكلام رسول الله ﷺ، والبديهيات، والكلام المقطوع بكذبه بمعنى أن هناك نقطة التقاء بين ازدواجية الاحتمال ونقطة افتراق بين ثنائية التطابق بحيث لا يمكن القول: إن هذا الكلام صادق كاذب في نفس الوقت، وهذه الثنائية أو الازدواجية تؤدي إلى التساؤل الفكري بين المطابقة وعدمها كما تتمثل ((الجانب القار في اللغة))^(٤).

وقد اختلف في المطابقة بين المطابقة للخارج أو عدمها كما سبق، وبين الاعتقاد وعدمه بغض النظر عن النسبة الخارجية، مما كان مطابقاً للاعتقاد حتى ولو لم يتفق مع النسبة الخارجية لا يعد كاذباً، وما لم يطابق الاعتقاد حتى ولو كان له نسبة في الخارج صادقة يعد كاذباً، واستشهد بقوله تعالى: ﴿إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهُدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشَهِدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ﴾^(٥) كذبهم في قوله إنك لرسول الله، وإن كان مطابقاً للواقع؛ لأنهم لم يعتقدوا، وقد أجب على هذا الرأي بعده وجوه ليس هذا موضع سردتها^(٦).

ويرى الجاحظ أن الخبر يحتمل ثلاثة احتمالات هي: ((مطابقته مع الاعتقاد، وعدمها معه، وغيرهما

ليس بصدق ولا كذب بدليل ﴿أَقْرَئِي عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَمْ بِهِ جَنَّهُ بِلِ الدِّينِ لَا يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ فِي العَذَابِ﴾

^(١) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (باب الراء ، فصل الخاء مع الباء) ، ص ٤٨٨.

^(٢) د/فضل حسن عباس، البلاغة فتوحها وأفنانها (علم المعاني)، مكتبة الحسن، عمان، ط٢، ١٩٨٩.١٤٠٩، ص ١٠١ .

^(٣) القرزيوني: شرح التلخيص، شرح وتحريم: محمد هاشم دويدي، دار الجليل، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.١٤٠٩، ص ١٠١ .

^(٤) محمد الهادي الطرابلسبي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية للثقافة، ص ٣٤٩ .

^(٥) سورة المنافقين، آية [١].

^(٦) القرزيوني: الإيضاح، راجعه: عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان ، ط٣، ص ١٦، ١٧ .

والضلال البعيد ^(١)؛ لأن المراد بالثاني غير الكذب؛ لأنـه قسيمه، وغير الصدق؛ لأنـهم لم يعتقدوه، ورُدّ
بأن المعنى ألم يفتر، فغير عنه بالجنة؛ لأنـ الجنون لا افتاء له ^(٢)، كما أن التقسيم هنا للخبر الكاذب،
وما لا يحتمل الصدق ولا الكذب هو الإشارة، والذي عليه الكثرة هو رأي الجمهور الأول.

ولم يقتصر الخلاف على الجانب الاصطلاحي فقط، بل تدها إلى الجانب الفني، وقد شغلت هذه
القضية جانباً غير قليل في النقد العربي، ففي بداية الأمر كان ينظر إليها من اتجاه القائل حيث يرسل
القول على سجيته فيجيء سمحاً منقاداً، وقد يتصنـع التتكلـف، فيحسـ السامـع بذلك، وقد أورد ابن
رشيق(ت:٤٥٦هـ) كلاماً لأحدـهم بـأنـ البلاغـة: إهـداءـ المعـنى إـلىـ القـلـبـ فيـ أـحـسـنـ صـورـةـ مـنـ الـلفـظـ) ^(٣)
، وـالـبـلـغـ: الـذـيـ يـبـلـغـ مـاـ يـرـيدـ مـنـ قـوـلـ أوـ فـعـلـ) ^(٤)، وـلـمـ يـلـبـثـ النـقـادـ أـنـ تـنـاـولـواـ المسـأـلـةـ مـنـ نـاحـيـةـ
أـخـرـىـ تـمـثـلـ فيـ اـصـطـنـاعـ الـمـشـاعـرـ بـحـيـثـ يـرـيـكـ الـمـتـكـلـمـ أـوـ الشـاعـرـ ((ـالـحـقـ فيـ صـورـةـ الـبـاطـلـ،ـ وـالـبـاطـلـ فيـ
صـورـةـ الـحـقـ)) ^(٥)، وـمـنـ ذـلـكـ ماـ جـاءـ بـهـ اـبـنـ الـمـعـتـزـ(ت:٣٩٩هـ) تـحـتـ عـنـوانـ ((ـالـإـفـرـاطـ فيـ الصـفـةـ)) ^(٦)
جـعـلـ مـنـهـ نـوـعاًـ مـنـ أـنـوـاعـ الـبـدـيـعـ،ـ كـمـ اـهـتـمـ قـدـامـةـ بـجـذـاـ الـبـابـ اـهـتـمـاماًـ كـبـيرـاًـ حـيـثـ جـاءـ بـهـ فيـ مـقـدـمـةـ بـابـ
الـمـعـانـيـ،ـ وـقـدـ نـبـهـ إـلـيـ أـنـ النـاسـ اـخـتـلـفـوـ فـيـهـ ((ـفـمـنـهـ مـنـ نـصـرـ مـذـهـبـ الـغـلـوـ وـمـنـهـ مـنـ نـصـرـ مـذـهـبـ
الـاقـتصـادـ وـأـكـثـرـ الـفـرـيقـينـ لـاـ يـعـرـفـ مـنـ أـصـلـهـ مـاـ يـرـجـعـ إـلـيـهـ وـيـتـمـسـكـ بـهـ،ـ وـلـاـ مـنـ اـعـتـقـادـ خـصـمـهـ مـاـ يـدـفـعـهـ
وـيـكـوـنـ أـبـداًـ مـضـادـاًـ لـهـ)) ^(٧)،ـ وـالـغـلـوـ عـنـدـهـ كـمـ يـقـولـ:((ـأـجـودـ الـمـذـهـبـينـ،ـ وـهـوـ مـاـ ذـهـبـ إـلـيـهـ أـهـلـ الـفـهـمـ)
وـالـشـعـرـ قـدـيـماًـ،ـ وـقـدـ بـلـغـيـ عنـ بـعـضـهـ أـنـ قـالـ:ـ أـحـسـنـ الـشـعـرـ أـكـذـبـهـ،ـ كـذـلـكـ يـرـىـ فـلـاسـفـةـ الـيـونـانـيـنـ فيـ
الـشـعـرـ عـلـىـ مـذـهـبـ لـغـتـهـ)) ^(٨)،ـ وـيـدـوـ أـنـ قـدـامـةـ يـرـيدـ بـرـأـيـ فـلـاسـفـةـ الـيـونـانـ نـظـرـيـةـ الـمـثـلـ،ـ فـالـشـاعـرـ لـاـ
يـصـوـرـ الشـيـءـ الـمـوـجـودـ وـإـنـاـ يـصـوـرـ مـثـالـهـ حـسـبـ اـعـتـقـادـهـ،ـ وـ((ـالـاعـتـقـادـ إـمـاـ أـنـ يـكـوـنـ كـمـ هـوـ مـوـجـودـ أـوـ
كـمـ هـوـ لـيـسـ مـوـجـودـ وـكـمـ يـرـوـنـ)) ^(٩)،ـ وـعـنـ حـازـمـ الـقـرـطاـجـيـ تـعـلـقـ هـذـهـ الـمـسـأـلـةـ بـالـأـقـاوـيلـ غـيـرـ الـشـعـرـيـةـ،ـ

(١) سورة سباء، آية [٨].

(٢) القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحـهـ: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيـرـتـ، لـبـانـ، طـ١ـ،
١٩٠٤مـ، صـ٣٩٤ـ، ٤٠ـ.

(٣) العمدة في محسن الشعر، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيـرـتـ، ٢٠٠٤هـ/٢٠٠٤مـ، جـ١ـ/صـ٢١٤ـ.

(٤) المرجع نفسه، جـ١ـ/صـ٢١٧ـ.

(٥) ابن عبد ربه: العقد الفريد ، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر، جـ٤ـ، صـ٢٤٦ـ.

(٦) كتاب البديع، شرح وتحقيق: عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيـرـتـ، لـبـانـ، طـ١ـ، ١٤٢٢ـ، ٢٠٠١ـ،
صـ٨٥ـ.

(٧) نقد الشعر، صـ٥٨ـ.

(٨) المرجع نفسه، صـ٦٢ـ.

(٩) أرسطو، كتاب الشعر، صـ٥٧ـ.

وخصوصاً ما قصد به التصديق والدلالة على ماهية الأشياء، أما الأقاويل الشعرية ((فيجب أن تكون أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس))^(١)، بمعنى أن الصدق أو الكذب ليس المجال المهم في الحكم على الشعر من الناحية الفنية، وعليه فالمعتد به في قبول المعانى الشعرية ليس صدقها أو كذبها، بل تحريكها للنفوس، وتوضع في المنزلة التي تستحقها حسب درجة القبول، والغرض الأساسي ليس الإثبات أو التصديق منفرداً، مع أنه قد يكون تابعاً لغرض تحريك النفوس.

ومن استقراء ديوان الحماسة وجدت أن عدد الجمل الخبرية (٦٢١٦) جملة بعد حذف الجمل الملعونة أو المقيدة أو الصلة، وهي موزعة على أضرب الخبر كما هو مبين في الجدول الآتي:

جدول رقم (١.١)

العصر	ابتدائي	طلبي	إنكاري
الجاهلي	٥٤٦	٧٤٥	٦٥
المحضر	٤٦١	٦٢٧	٦٠
الإسلامي	٦٥٩	٨٨٠	١٠١
أموي عباسى	٩١	١٠٨	٦
عباسى	١٢٤	١٩١	٢٥
مجهول	٦٢٣	٨٢٣	٨١
المجموع	٢٥٠٤	٣٣٧٤	٣٣٨

يتم تفصيل القول في ذلك من خلال (أغراض الخبر، أضرب الخبر، أحوال السامع).

أ. أغراض الخبر:

لكل خبر مقصد من إلقاء خبره، وهذا المقصد بناءً على التقرير السالف يتمحور فيما جاء به السكاكي: إن ((مرجع كون الخبر مفيداً للمخاطب إلى استفادة المخاطب من ذلك الحكم، ويسمى هذا فائدة الخبر كقولك: زيد عالم لم ين وافقاً على ذلك، أو استفادته منه أنه تعلم ذلك كقولك من حفظ التوراة : قد حفظت التوراة ، ويسمى هذا لازم الفائدة))^(٢).

(١) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الحوجة ،دار الغرب الإسلامي ،بيروت ،لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٦ . ص ١١٨

(٢) مفتاح العلوم ،المكتبة العلمية الجديدة ،ص ٧٩

١ . فائدة الخبر :

إعلام المخاطب بالحكم الذي تضمنته الجملة الخبرية حين يكون جاهلاً به. بمعنى أن المرسل يستحضر في خطابه إثارة المستقبل من خلال تزويد بمحكم يجهله ومتصلق به، ومورد الأمر في معرفة ذلك يتوقف على جهل المخاطب بالحكم، وعلم المرسل بجهل المخاطب بذلك الحكم، فإن انتفى في عملية الخطاب أحد الأمرين تحول المقصود.

من ذلك قول أوس بن حجر من [الطويل - ق:المدارك]^(١) :

وَلَيْسَ أَخُوكَ الدَّائِمُ الْعَهْدُ بِالَّذِي يَدْمُكَ إِنْ وَلَىٰ وَبُرْضِينَكَ مُقْبِلاً
وَلَكِنْ أَخُوكَ النَّاءِ مَادْمَتْ آمِنًا وَصَاحِبُكَ الْأَدْنَى إِذَا الْأَمْرُ أَعْضَلاً

يعكس الشاعر واقع تجربة عايشها يفيد بذلك من لم يعايش نفس التجربة حكماً يجهله مفاده تعين أوصاف من تصح مودته (البعيد منك إذا كنت مستغنياً عنه - القريب منك إذا كنت محتاجاً له)، وأوصاف من لا تصح مودته (من يلقاك بغير ما في الغيب)، مستخدماً نفي حكم وإثبات آخر، بقصد الضغط على نفسية المخاطب للتحول من الحالة التي هو عليها وعدم انتقاء الأصحاب ومعرفتهم إلى حالة يجهلها، وهي : (تخير الأصحاب) بناءً على المقاييس المميزة للصنفين التي يجهلها المخاطب، ولا يخفى ما للانتقال من النفي إلى الإثبات من مظهر أسلوبي يجلو الضبابية عن الفائدة.

ومن ذلك أيضاً قول طرفة بن العبد من [الكامل . ق:المدارك]^(٢) :

قَدْ يَبْعِثُ الْأَمْرُ الْكَبِيرُ صَغِيرًا حَتَّىٰ تَظَلَّ لَهُ الدَّمَاءُ تَصَبَّ

ينقل الشاعر هنا حكم عاينه وعاشه أو سمع به إلى من يستحف بالأمور الصغيرة ويجهل تبعاتها، وقد استخدم أسلوبية التقليل والتأخير التي أفادت تحويل الاهتمام والقصد إلى تبعات ما يستحف به من الأمور بقصد الإلقاء عن هذا الأمر الذي يجهله المتلقى، وتوظيف قد مع الفعل المضارع يدل على أن الشاعر ألقى الحكم على من يستحف به ويقلل من شأنه.

وقال عمرو بن معدى كرب من [مجزوء الكامل . ق:المتواتر]^(٣) :

لَيْسَ الْجَمَالُ بِمِئَرٍ فَاعْلَمْ وَإِنْ رُدِّيْتَ بُرْدًا
إِنَّ الْجَمَالَ مَعَادِنْ وَمَآثِرُ أُورْثَنَ مَجْدًا

يتعلق الحكم الذي يريد الشاعر أن ينقله إلى المتلقى بوجهة نظره التي يختبر فيها إثبات أن

^(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٩٢ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ١ / ص ٣٦٥ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ١٥٢ .

الجمال ليس بالبرود، بل بالأَخْلَاقِ وَالْأَفْعَالِ الْحَمِيدَةِ الَّتِي يُفْوحُ شَذَاهَا بِالسَّمْعَةِ الطَّيِّبَةِ، بِغَرْضِ تَحْوِيلِ السَّامِعِ مِنْ حَكْمٍ لَا يَتَعَلَّقُ بِالشَّاعِرِ إِلَى حَكْمٍ يَتَعَلَّقُ بِهِ، وَيُجْهِلُهُ الْمُتَلَقِّي؛ لِيَكُونَ بُؤْرَةً لِإِفَادَةِ الْمُخَاطِبِ بِالْحَكْمِ، وَتَضَمِّنَ إِثْبَاتَ الْحَكْمِ لِلشَّاعِرِ، وَالْإِثْرَةِ الْمُبَيِّنَةِ بِتَوْظِيفِ التَّضَادِ السُّلْيِيِّ الَّذِي يَتَوَسَّطُهُ كَلَامُ(١) فَاعْلَمْ وَإِنْ رَدَيْتِ بِرَدًا) يَهْبِئُ ذَهْنَ الْمُتَلَقِّي لِلانتِقالِ مِنْ حَكْمٍ يَعْرَفُهُ إِلَى حَكْمٍ يُجْهِلُهُ.

كما قال أبو الأسود الكناني من [الطويل . ق:المتدارك] :^(٢)

ذَهَبْتُ وَكَانَ الْمَرْءُ يَبْلَى وَيُبَتَّلِي أَطَالَعَ مَا قَالَ الْحُصَينُ بْنُ مَالِكٍ
فَلَمْ أَلْقِ إِلَّا هَيْجَ رِيحٌ تَقْطَعْتُ أَعَاصِيرٌ فِي أَرْضٍ سَهُوبٍ مَهَالِكٍ

ليس الغرض هنا كما في الأمثلة السابقة تحويل السامع من حكم يعرفه إلى حكم يجهله، بل إفاده المخاطب بحكم يتعلق بشخص كان الشاعر يجهله: فحواه أن هذا الشخص أخلف ما وعد الشاعر به، تعبير عن ذلك الصورة الشعرية ممثلة في استعارة الريح الشديدة والأعاصير التي تهب في أرض فلاة لا مسلك فيها لهذا الشخص الذي لا أثر لصدق ما وعد به.

وتحت فائدة الخبر يقول صالح بن عبد القدس^(٣) من [السريع . ق:المتدارك]:^(٣)

الشَّيْخُ لَا يَتُرُكُ أَخْلَاقَةً حَتَّى يَوَارَى فِي ثَرَى رَمْسِيهِ
إِذَا ارْعَوَى عَادَ إِلَى جَهَلِهِ كَذِي الصَّنَا عَادَ إِلَى نُكْسِيهِ
وَإِنْ مَنْ أَدَبَتَهُ فِي الصَّبَا كَالْعُودُ يُسْقَى الْمَاءُ فِي غَرْسِهِ

يفصل القول في حكمين يتعلقان بمرحلتين من العمر (الشيخوخة - الصبا) ؛ ليفيد السامع أن الأول لا يمكن تقويم أخلاقه، بينما الثاني يمكن تقويم أخلاقه متكتأً على أسلوبية الصورة الشعرية (المريض عاد لمرضه . العود يسكنى في بدايته) ؛ للتوضيح والإثارة المؤدية إلى التحويل والإقناع .

وما سبق يمكن القول : إن فائدة الخبر هي حكم يتعلق بعلم المرسل أو باقتناعه أو صفاته، يحاول الإفصاح عنه وتوصيله إلى المتلقي الذي تظهر عليه علامات الجهل أو التردد أو الإنكار، وقد استخدم أدوات التعبير المقنعة والمشيرة لتحويل فكر المتلقي إلى غرض المرسل .

لازم الفائدة :

كما سبق لا تتعلق مقاصد الخبر بالمستقبل فحسب، بل لا بد أن تتعلق أولاً: بعلم المرسل بالحال التي عليها المخاطب سواء كان هذا العلم صائباً أو خاطئاً؛ لأنه هو الذي يجب عليه مراعاة مقتضى

(١) كتاب الحماسة، ج ١، ص ١٨٠ .

(٢) هو أبو الفضل صالح بن عبد الله بن عبد القدس مولى الإزد، شاعر حكيم معروف بغزاره علمه وبراعته، من المتكلمين والوعاظ في البصرة، اتّهم عند المهدى بالزنقة فقتلته بيغداد. شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٦٣ .

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢١٥ .

الظاهر ، ومع ذلك ، فإن الحال التي عليها المتكلقي هي التي تحدد مقصود الخبر عند النقاد والبلغيين ؛ مع أن المرسل هو الذي حدد هذه الحال ضمن كلامه ، فإذا كان المخاطب جاهلاً بمضمون الخطاب كان المقصود ((فائدة الخبر)) ، ((أما إذا كان من تحدث عالماً بمضمون حديثك ، فأنت لا تفيده جديداً ، وإنما غايتك أن تعرفه أنك عالم بالخبر))^(١) ، و يسمى ذلك ((لازم الفائدة)) ، بمعنى أنه يجهل علمك بمضمون الخطاب ، فإذا خاطبته زدت إلى علمه بمضمون الخطاب علمك بذلك ، وعادة ما يتعلق ببيان غرض - يقصده المتكلم - من الأغراض الشعرية (مدح ، هجاء ، فخر ، تحديد ، عتاب ، ...) ، ويندرج تحت ذلك المقصود في حماسة البحتري ما قاله هدبة بن الخشيم العذري^(٢) من [الطويل - ق: المدارك]

:^(٣)

مَضِيْ قُدُّمًا يَدْعُو الْحَيَاةَ عَنَاهُ وَيَدْعُو الْوَفَاءَ الْحُلْدَ ثَبَّتْ مُوَاقِفُ(٤)

الشاعر لا يفيد المخاطب حكمـاً جديداً ، وإنما يفيد المخاطب بعلمه أنه يستطيع الموت على الحياة في موقف يتطلب الثبات ، والغرض من بيان هذا المقصود المدح .

كما قال أيضاً يزيد بن الحكم^(٥) من [الطويل - ق: المدارك] :^(٦)

**تُصَافِحُ مَنْ أَطْوَى طَوَى الْكَسْحِ دُونَهُ وَمِنْ دُونِ مَنْ أَحْبَبْتُهُ أَنْتَ مُنْطَوِي
تُصَافِحُ مَنْ لَاقَيْتَ لِي ذَا عَدَاوَةً صِفَاحًا وَغَيْرِي بَيْنَ عَيْنَيْكَ مُنْزُوِي**

الأمر في هذا المثال واضح ، فالشاعر لا يريد أن يفيد المخاطب حكمـاً جديداً ، بل يرمي إلى بيان علمه بما انطوت عليه سريرة المخاطب من عداوة وبغض بعرض الإنكار ، ووضعه في موقف مؤثر قد يتحول معه من الحال التي هو عليها (القرب من العدو والبعد عن الأصدقاء) إلى عكس ذلك ، من خلال أسلوب العتاب ، مستخدماً أسلوبية التكرار المؤكدة للمعنى المذكور (أطوي، طوى، منطوي) و (تصافح، تصافح، صفاحاً) بين لفظين يتضمنان معنى التضاد (القرب من الأعداء . البعد عن الأصدقاء

(١) د/بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبيها الجديد، دار العلم للملائين ، بيروت، لبنان، ط ١، ١٣٩٩ . ١٩٧٩، ج ١، ص ٥٧.

(٢) هو هدبة بن الخشيم كرز بن أبي حية الكاهن ، وهو سلمة بن أنس حم بن عامر العذري ، شاعر إسلامي فصيح متقدم من بادية الحجاز ، كان راوية للخطابة ، قتل شاباً بعد قتلته ابن عمـه . انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٤٣ .

(٣) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١٢٣ .

(٤) المواقف: من قولك وافق، إذا وقف قبالتـه في حرب أو خصومة أو سباق، والثابت: الثابت.

(٥) هو يزيد بن الحكم بن عثمان بن أبي العاص بن بشر بن عبد دهـان الشقفي ، شاعر أموي معروف . أعجب الفرزدق بشعره ، ولـاه الحاجـاج كورة فارس ، ثم ارـبع منه العهد ، فخرج إلى سليمان بن عبد الملك مغاضباً فأنصفـه ، وأجرـى له عـشرين ألف مـadam حـيـاً . انظر شرح كتاب الحمـاسـة ، ج ١ / ص ١٨٠ .

(٦) كتاب الحمـاسـة ، ج ٢ ، ص ٧٩ .

وَمَا يَنْطُويْ تَحْتَ كَشْحَ هَذَا الْمَقْصِدِ مَعَ تَعْلِقِهِ بِالْذَّمِ قَوْلُ مَالِكٍ بْنِ حَرِيمٍ الْمَهْدَانِيِّ^(١) مِنْ [الْطَّوِيلِ].

ق: المتواتر] [٢]

وَأَدْبَرَ عَمْرُو وَالْفَرَارُ فَضِيحةً وَوَلَى كَمَا وَلَى الظَّالِمِ مِنَ الدُّغْرِ

لا يفيد حكماً جديداً وإنما يغير المخاطب بحكم يعلمه وهو الفرار متشبهاً إياه بأسرع الطيور (ذكر النعام) الذي يضاعف من عدوه إذا خاف على نفسه.

ومع أن الغرضين السابقين أهم أغراض الخبر إلا أنه لا يمكن حصر مقاصد الخبر في ذلك، بل تتنوع بتتنوع مقاصد المتكلم من الخطاب^(٣) فمن ذلك :

١. إظهار الضعف :

من ذلك ما قاله عميرة بن هاجر^(٤) من [الْطَّوِيلِ]. ق: المتواتر] [٥]

**بَلِيْتُ وَأَفْنَانِي الزَّمَانُ وَأَصْبَحْتُ
هُنَيْدَةً قَدْ أَمْضَيْتُ مِنْ بَعْدِهَا عَشْرًا^(٦)**
**فَأَصْبَحْتُ مِثْلَ الْفَرْخِ لَا أَنَامِيْتُ
فَأَسْلَى وَلَا حَيٌّ فَأَصْدِرُ لِي أَمْرًا**

إظهار الضعف هو لغرض الذي جلته الصورة الشعرية من الخطاب حيث وجد المعادل الذي يحمل صفات الضعف متمثلاً في فرخ الطائر الذي لا يستطيع مفارقة عشه كذلك الشاعر لا يستطيع مفارقة مكانه لكر سنه فكلا هما رهين للضعف .

٢. إظهار الأسى والتحسر :

من ذلك قول مطیع بن إیاس من [المنسرح . ق: المترافق] [٧]

**إِنِّي لَبَاكِ عَلَى الشَّيْبِ وَمَا
أَعْرِفُ مِنْ شِرْتِي وَمِنْ طَرَبِي
وَمِنْ تَصَابِيَّ إِنْ صَوْتُ وَمِنْ
نَارِي إِذَا مَا اسْتَعْرَتُ فِي لَهَبِي
أَبْكِي خَلِيلًا وَلَى بِهْجَتِهِ
بَانِ بِأَثْوَابِ جِدَدِ قُشْبِ**

(١) هو مالك بن حريم بن دلأن بن سابقة بن ناشج ، شاعر فحل مخضرم جاهلي أموي ولص مشهور . انظر كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٢٠ .

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ١٢٠ .

(٣) انظر د/ حسن الدسوسي، البلاغة العربية (علم المعاني)، دار الكتب . صنعاء، ط ٤ ، ١٤٢٣ - ٢٠٠٣ ص ٢٠ .

(٤) هو عميرة بن هاجر بن عبد العزيز بن قمير الخزاعي ، جد عبد الله بن مالك الخزاعي عاش عميرة سبعين ومائة سنة، انظر شيخ كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٣٤ .

(٥) كتاب الحماسة: ١٣٢ / ٢ .

(٦) المنيدة : مائة عام .

(٧) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٠٦ .

في هذا الموضع يظهر التحسن جلياً على الشباب المنشئ بذكريات التصانفي حيث ينادي محبوباً ولـ، فقد بفقد السرور والبهجة.

٣١ إظهار الفخر والشجاعة:

^(١) ينطوي تحت لواء هذا الغرض، قول الحارث بن ظالم المري [من الطوپيا]. ق: المتدارك [٢]:

عَلَوْتُ بِذِي الْحَيَاةِ مَفْرَقَ رَأْسِهِ
وَهُنْ يُرْكُبُ الْمَكْرُوهُ إِلَّا الْأَكَارِمُ
فَتَكْتُ بِهِ لَمَّا فَتَكْتُ بِخَالِدٍ
وَكَانَ سِلَاحِي تَجْتَوْيِهِ الْجَمَاجِمُ

ليس المقصود هنا إفادة حكم أو علم ، ولكن الغرض الرئيس تحويل السامع إلى أخلاق الشاعر التي يفتخر بها متمثلة في الشجاعة في ركوب المكاره والفتوك بالأعداء .

٤. المدح :

ما جاء في ذلك قول قنادة بن طارق الأزدي^(٣) من الواهر . ق: المتواطئ^(٤):

عُرُوفٌ لِلنَّوَائِبِ إِنْ أَلْمَتْ أَبِي لِلَّذِي يَا بَيِ الْكَرَامُ

يتجلّى في هذه الـبيت معانٍ مدحية تتمثل في حيّازة المدوح للصبر على المكاره إذا ألمت مع الإباء
لكل ما يدنس الكـريم من أخلاق مشينة.

٥- الحجاء:

قال في ذلك زفير بين الحارث العامري^(٥) من السبيط . ق : المتواتر [:^(٦)

يَا قَيْسَ عَيْلَانَ قَيْسَ الدُّلُّ إِنَّكُمْ فِي الْحَرْبِ سَيِّئَاتٍ أَنْتُمْ وَالْعَصَافِيرُ

ليـس المـقصـد هـنـا مـن الـخطـاب الشـعـري إـلا التـوـبـيـخ الـذـي تـجـلوـه الصـورـة الشـعـرـية فـي الجـامـع الـمعـنـوي (الـضـعـف، الذـل) الـمـشـتـرك بـيـن الـمـشـبـه وـالـمـشـبـه بـه.

(١) من بني مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بعض بن ريث ، ومن أشرف بني مرة وسادهم في الجاهلية ، ومن أفتک الناس وأشجعهم ، ضرب به المثل فقیل : أفتک من المارث . انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٣٩ .

^٢) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٣٩.

^(٣) من شعراء الحماسة، ورد له مقطعين اشتملت على أربع أبيات، ٩٢/١ ولم أجده له خيراً يذكر فيما عدت غير الحماسة

^٤) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٩٢.

(٥) هو زفر بن الحارث بن عبد عمر بن معاذ بن يزيد بن عمرو بن الصاعق ، شاعر إسلامي أموي قيسى ، وفارس من الأمراء ، كان سيد قومه ، شهد وقعة مرج راهط التي قتل فيها الصحاحك بن قيس ، وهرب زفر . انظر شرح كتاب الحماسة ،

۹۵- کتاب ادبیات

٦. التذكير بما بين المراتب من التفاوت:

من ذلك ما قاله صالح بن عبد القدوس من [الطويل . ق: المتدارك] :^(١)

وَمَا غَنِمَ العَادِي عَلَى النَّاسِ ظَالِمًا وَلَا خَابَ مَظْلُومٌ عَفَا حِينَ يُظْلَمُ

يوضح الشاعر الفرق بين الظالم والمظلوم باستخدام عدد من الأوصاف المتعلقة لكل واحد منهما، فالوصفات المتعلقة بالطرف الأول هي: (ما غنم، العادي) ، والثانية (ولا خاب مظلوم عفا) ، وبهذه المقارنة يوضح الشاعر من خلال الأوصاف المتضادة الفرق بين مرتبة الظالم والمظلوم.

٧. تحريك الهمة إلى أمر يجب تحصيله :

كقول المتلمس الضبعي^(٢) من [الوافر . ق: المتواتر] :^(٣)

لَحْفُظُ الْمَالِ خَيْرٌ مِنْ بِعَاهُ وَسَيِّرٌ فِي الْبِلَادِ بِغَيْرِ زَادِ

وَإِصْلَاحُ الْقَلِيلِ يَزِيدُ فِيهِ وَلَا يَبْقَى الْكَثِيرُ مَعَ الْفَسَادِ

المقصود هنا هو تحريك همة المخاطب إلى حفظ ماله وإصلاحه بالزيادة والنماء من خلال توظيف القسم المؤكّد لذلك .

قال في ذلك كعب بن زهير من [الكامل . ق: المتدارك] :^(٤)

أَرْعَى الْأَمَانَةَ لَا أَخُونُ أَمَانَتِي إِنَّ الْخَوْنَ عَلَى الطَّرِيقِ الْأَنْكَبِ

يوجه الشاعر المخاطب إلى التحلّي بالأمانة مستخدماً الفخر والتحذير . الفخر بتحليه بالأمانة والتحذير مما يلقاه الخائن من عاقبة وخيمة .

٩. التحذير:

قال في هذا الشأن هدبة بن الخشم من [الطويل . ق: المتدارك] :^(٥)

وَرُبَّ كَلَامٍ قَدْ جَرَى مِنْ مُمَازِحٍ فَسَاقَ إِلَيْهِ سَهْمَ حَتْفٍ فَعَجَلَ

التحذير من المزح واضح يجلو ذلك عاقبة الملاك التي يسوقها المزاح .

ولا يمكن حصر أغراض الخبر فيما ذكر ، فهي كثيرة ، والمرجع في معرفتها الذوق الحساس

^(١) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٣٠٣ .

^(٢) هو حال الشاعر طرفة بن العبد ، شاعر وسيد ، كان مع بن أخيه ينادم ملك الحيرة عمر بن هند ، ثم إنحاما هجوه فلما شعر بذلك كره قتلهمما عنده ، فكتب لهمما كتابين إلى عامل البحرين يأمره بقتلهمما ، فيبينما هما في الطريق عرف ما في الكتابين ، فأما طرفة لم يعبأ بذلك وأما المتلمس فهرب إلى ملوك الغساسنة . انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٦٠ .

^(٣) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٦٦ .

^(٤) المصدر نفسه ، ج ١ / ص ٢١٠ .

^(٥) المصدر ، نفسه ، ج ٢ / ص ٢٥٩ .

المميز للإتيان بالنسق الخبرى على خلاف حكم فائدة الخبر أو لازمه .

وما سبق يمكن القول : إن أغراض الخبر ومقاصده تتعلق في المقام الأول بالاتجاه الفكري للمرسل بمعنى أن الخطاب يتبلور في داخله قبل إرساله بناءً على علمه بالمخاطب ، وبعدها يوجه إليه الرسالة ممزوجة بعاطفته في قالب تعبيري مؤثر .

ثانياً: أضرب الخبر:

لابد للمتكلّم عند إلقاء كلامه أن يكون خبيراً بمكانته ، فيكون كالصانع المتقن صناعته، أو كالطبيب يشخص الداء؛ لإعطاء الدواء الناجع الذي يحبشه وقوع اللائمة بحيث يعلم وضع المتلقى الفكري؛ ليلقي عليه ما يتناسب مع فكره من ناحية تقبله بيسراً أو تردد أو رفض.

وبناءً على وضع المتلقى الفكري يقسم البلاغيون الخبر إلى ثلاثة أضرب يجب على المرسل مراعاتها عند إلقاء كلامه هي: ابتدائي، طليبي، إنكارياً.

وما سبق يمكن القول : ((إن هناك ثلاثة عناصر أساسية في التواصل الكلامي مع الآخرين، وإعلامهم بما نريد التعبير عنه من مقاصد الكلام المختلفة هي:

المرسل . الرسالة . المتلقى))^(١)

وبالأصح فهذه العناصر تعد الأجزاء الرئيسة المركبة للجو التعبيري بحيث لا يمكن إهمال جزء والاستغناء عنه .

فالمرسل : هو من يستخدم الوسائل التعبيرية المؤثرة والمعبرة عن فكره وعواطفه

والرسالة : هي اللغة الحاملة والمعبرة عن المعتقد و العاطفة.

والمتلقى: هو الهدف الذي يجب مراعاته في هذه العملية .

وما أن المتلقى هو الهدف من الرسالة فقد صنف البلاغيون أحواله إزاء ما يلقى إليه من خبر إلى ثلاثة أحوال حسب مقتضى الظاهر هي:^(٢)

. خالي الذهن من الحكم و التردد فيه .

. متعدد في الحكم طالب له.

. منكر للحكم.

ويسمى الخبر الأول (ابتدائياً) ، والثاني (طليبياً) ، والثالث (إنكارياً) ، ومن استقراء ديوان

(١) د. عيسى علي العاكوب وأ. علي سعد الشتوى: الكافي في علوم البلاغة العربية، الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣ . ص ٧٣.

(٢) انظر شرح التلخيص، دار المادي ، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩٢ـ١٤١٢ ، ص ٢٠٣، ومقدمة ابن خلدون ، عبد الرحمن بن خلدون ، دار إحياء التراث ، العربي ، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩١ـ١٤١٠ ، ص ٥٥١.

أساليب الخبر والإشارة

الخمسة قمت بحصر الجمل الخيرية قي الديوان على هذا الأساس، وقسمتها حسب المرحلة الزمنية الخاصة بكل شاعر، فوُجِدَت أن نسبة أضرب الخبر إلى بعضها في نفس العصر تأتي على النحو الآتي:

جدول رقم (٢٠١)

العصر	الخبر	ابتدائي	طلبي	إنكاري
جاهلي	٤٠٠٢٦	٤٠٠٩٤	٥٤٠٩٤	٤٠٧٩
مخضرم	٤٠٠١٥	٤٠٣٦٥	٥٤٠٦٠	٥٠٢٢
إسلامي	٤٠٠١٨	٤٠٢٦٨	٥٢٠٦٨	٢٠٩٢
عباسي	٣٦٠٤٧	٥٦٠١٧	٥٦٠١٧	٧٠٦٤
مجهول	٤٠٠٧٩	٥٣٠٨٩	٥٣٠٨٩	٥٠٣٠
المجموع	٤٠٠٢٨	٥٤٠٢٧	٥٤٠٢٧	٥٠٤٣

ومن خلال الجدول يحتل الخبر الطليبي المرتبة الأولى لعصور الشعر العربي المذكورة، يليه الخبر الابتدائي، ثم الإنكاري.

وعليه يمكن القول: إن الصفة الغالبة على المخاطب التردد في قبول الحكم طلباً للتشتبث، وعلى المرسل الشك في خلو ذهن المخاطب وقبوله للخبر ، تليها صفة ادعاء المرسل أن الحكم الذي يلقيه مقطوع في قبوله بحيث لا يحتاج إلى توكيده على السامع ، فإن كان السامع منكراً، فهو ينزله منزلة خالي الذهن؛ لاعتقاده بأن حكم الخبر لا يحتاج إلى تأكيد ؛ لتضافر الأدلة عنده في صحة ذلك الحكم.

أما إذا أخذنا النسبة على أساس الزمن كما في الجدول الآتي:

جدول رقم (٣٠١)

العصر	الخبر	جاهلي	مخضرم	إسلامي	أموي عباسي	طلبي	إنكاري
ابتدائي	٢١٠٨٠	١٨٠٤١	٢٦٠٣١	٣٠٦٣	٤٠٩٥	٢٤٠٨٨	٢٤٠٣٩
طلبي	٢٢٠٠٨	١٨٠٥٨	٢٦٠٨٠	٣٠٢٠	٥٠٦٦	٢٤٠٣٩	٢٣٠٩٦
إنكاري	١٩٠٢٣	١٧٧٥	٢٩٠٨٨	١٠٧٨	٧٠٣٩	٢٣٠٩٦	

فسنجد أن العصر الإسلامي أخذ المرتبة الأولى يليه العصر الجاهلي ، ثم مخضرمو الماجاهيلية والإسلام، ثم العصر العباسي، وأخيراً مخضرمو الدولتين.

ولكن لا يمكن الاعتماد عليه في التحليل من حيث معرفة الاستخدام ؛ لاعتماده على عدد الأبيات، فالمغول في معرفة ذلك على الجدول الأول.

أ. الخبر الابتدائي:

عندما يلقي المتكلم كلامه لا يستطيع الحجز بخلو ذهن السامع من الحكم، ويعتدي في ذلك بعلم الشاعر بحال المخاطب، و ((خلوها من الاعتقاد والتردد))^(١)؛ لأن ((وظيفة الكلام الإنباء عما في النفس))^(٢) مع الأخذ بضابط ((البديهة الرئيسة في قانون الكلام التي تقول: [إن كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم]))^(٣) ((و الفهم بطبيعته يتوجه إلى التعبيرات))^(٤)، و ((مناسبة التسمية واضحة؛ لأنك تبتدئ به المعنى في النفس))^(٥). وكانت الموضعية في الاصطلاح مناسبة لحال المخاطب، فكأنك تبتدئه بمعنى لا يعرفه ولا يعتقده استناداً إلى أنك ((لا تعرف منه إنكاراً، ولا تجد في نفسه شكاً أو ترددأ فيما تلقيه إليه))^(٦)، بحيث إذا انتفى شرط من هذه الشروط لزم تبديل أسلوبية الخطاب ، وإلا كان غير مطابق لمقتضى الظاهر.

ومن استقراء ديوان الحماسة تبين أن الخبر الابتدائي احتل المرتبة الثانية ، ويبدو لي أن ذلك راجع إلى أمور تتعلق بالمرسل أو المستقبل، فما يتعلق بالمرسل : ادعاء أن الحكم الذي يلقيه مقطوع بصحته، فإن كان المستقبل منكراً، فالم Merrill ينزله منزلة غير المنكر؛ لاعتقاده بأن رسالته في منزلة البديهيات لا تحتاج إلى تأكيد، أما ما يتعلق بالمستقبل، فيرجع إلى صفاء نفسه، وخلو ذهنه، وتوقف فطنته، وصدق عاطفته التي تنظر للأشياء بمنظار القلب، والبديهة، وليس بمنظار العقل الفاحص.

ومما جاء تحت هذا السياق قول حسان بن ثابت من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٧)

كَرِهُوا الْمَوْتَ فَاسْتَبِّحْ حِمَاهُمْ وَأَقَامُوا فِعْلَ اللَّهِيْمِ الدَّلِيلِ

سهولة الخطاب الشعري في هذا البيت ، وخلوه من أدوات التوكيد يجعل من الحكم الذي أراد الشاعر إيصاله بديهية من البديهيات التي لا تقبل أي تردد أو إنكار، حيث بني خطابه بناءً منطقياً مقنعاً يتكون من مقدمة: (كرهوا الموت) كنایة عن فرط الجبن، فنتيجة: (استبیح حماهم ...)، وهذا الإيصال بناء على مقتضى الظاهر هو الأسلوب التعبيري المناسب لعرض قضية لا يتزدّد أحد في قبولها في ذلك الموقف بعرض المجاز والاحتقار؛ ليجعل من ذلك الاحتقار حكماً ملازماً للمهجو أشبه بالحقيقة التي لا ينكرها ولا يتزدّد في قبولها أحد.

^(١) ابن يعقوب المغربي، مواهب المفتاح ضمن الشرح، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩٢.١٤١٢، ج١، ص٢٠٣.

^(٢) د. كريم الوائلي: الخطاب النقدي عند المعتزلة، دار النشر للجامعات، صنعاء، ١٩٩٧، ص١١١.

^(٣) جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة وتعليق: د. أحمد درويش ، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ١٢٩.

^(٤) د.صلاح فضل، أساليب الشعر المعاصرة، دار الأداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، م، ص١٥.

^(٥) د. محمد أبو موسى، خصائص التركيب ، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ص٥١.

^(٦) البلاغة فنونها وأفناها مرجع سابق، ص١١٣.

^(٧) كتاب الحماسة، ج١ / ص٨٥.

كما ورد في هذا النسق قول الطرماح^(١) من [الكامل . ق: المدارك] [٢]:
**بِالْلُّوْ مَحَافَتَهَا عَلَى نِيرِنَهُمْ وَاسْتَسْلَمُوا بَعْدَ الْخَطِيرِ فَأَخْمَدُوا
وَرَضُوا الَّذِي كَرِهُوا لِأَوْلِ مَرَّةٍ وَرَأَى سَبِيلَ طَرِيقِهِ الْمُتَهَدِّدُ**

و في هذا المثال أيضا يعرض الشاعر حكمه ضمن سرد صفات الاستهجان بدون أي تأكيد،، كأنه يرسلها حقائق لا تقبل الترد والنقاش، ويبدو أن استخدام هذا الأسلوب في الهجاء (إرسال صفات الاستهجان في قوله تعبيرية حالية من أدوات التوكيد) أنكى بالمهجو وأشد وقعا عليه من الأساليب الأخرى؛ لأنه ينزل هذه الصفات منزلة البديهيات، ف تكون أصل الصق بالشخص وأدعى إلى السخرية والاستهجان.

وفي نسق النصح والإرشاد يأتي قول يحيى بن زياد^(٣) من [مجزؤ الكامل . ق: المدارك]^(٤):

الصَّمْتُ خَيْرٌ لِلْفَتَنِ مِنْ مَنْطِقِ خَطْلٍ يُشِينُهُ

يقرر الشاعر بديهية من البديهيات التي لا تحتاج أي تأكيد في أن السكتوت أفضل للإنسان من الكلام الفاحش المشين، ويتحول إلى أسلوب المقارنة بين الصمت خير وبين منطق خطل؛ ليؤكد ويقوي المعنى الذي ينتصر له.

وفي الاعتداد بالنفس يقول ثابت بن قطنة الأزدي^(٥) من [البسيط . ق: المتواتر]^(٦):

لَا أَكْثُرُ الْقَوْلَ فِيمَا يَهْضِبُونَ بِهِ مِنَ الْكَلَامِ قَلِيلٌ مِنْهُ يَكْفِيَنِي

يمدح الشاعر نفسه بعدم الخوض في الحديث الذي لا طائل تحته، والاقتصار على ما يفي بالغرض، ولم يستخدم أساليب التأكيد التي تدفع شبهة الإنكار أو الترد، وكان ما يقره ويدعوه لنفسه ثابت ثبوت الحقيقة التي لاتنكر، وذلك راجع لشفته بصدق ما نسبه إلى نفسه.

^(١) هو الطرماح بن حكيم بن حكم بن نفر بن قيس بن جحدر بن ثعلبة بن عبد رضا، كان طويلاً القامة ، من فحول الشعراء الإسلاميين وفصحائهم ، اعتقد مذهب الشراة الأزارقة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٨٥.

^(٢) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٨٥.

^(٣) هو يحيى بن زياد بن أبي حرادة البرجي، شاعر عباسي عاصر المنصور، وكان مع مطیع بن إیاس وحمد الراوية. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٧٦.

^(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٠٠.

^(٥) هو ثابت بن كعب أخوبني أسد بن عتيك ، ولقب قطنة لأن سهماً أصابه في إحدى عينيه فذهب بحاجا، شاعر فارس شجاع من شعراء الدولة الأموية، وكان في صحبة يزيد بن المهلب، وكان يولييه بعض أعماله. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢١١.

^(٦) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٠٠.

ومن تبع أضرب الخبر في الحماسة بحد أن الخبر الابتدائي يحتل المرتبة الثانية بالنسبة لأضرب الخبر بنسبة (٤٠.٢٨%).

والملولات التي يحملها الخبر الابتدائي تتعلق بالمرسل وهي:

. اعتقاده بصدق قوله أو بجهل المستقبل.

- الأحكام التي يتضمنها الخطاب الشعري في ديوان الحماسة تحمل مدلولات خلقية مقطوع بصحتها، فلا تحتاج إلى توكييد.

أو مدلولات تتعلق بالمستقبل هي:

. جهله بالحكم أو ثقته بالمرسل.

. التأثر المباشر والاقتناع الدال على الذكاء وصفاء الذهن، وصدق العاطفة.

ومدلولات تتعلق بالتعبير هي:

. الاختصار.

. توفر القرائن والحجج الدامغة والبديهيات المقنعة.

وعليه فمخضرومو الدولتين أكثر تمثلاً لمدلولات الخبر الابتدائي بنسبة (٤٠.٣٩%)، يليهم شعراء العصر الجاهلي بنسبة (٢٦.٤٠%)، ثم العصر الإسلامي بنسبة (١٨.٤٠%)، ثم مخضرومو الجahالية والإسلام بنسبة (١٥.٤٠%)، وأخيراً شعراء العصر العباسي بنسبة (٤٧.٣٦%).

كما أن الأساليب المستخدمة في إلقاء الخطاب في كتاب الحماسة إلى خالي الذهن كما مر معنا في الآيات السابقة هي:

. إدعاء أن الحكم الذي تضمنه الخطاب الشعري ثابت وملازم من حلال إنزاله منزلة الحقيقة التي لا تقبل التردد والإنكار، وذلك يجعل الحكم الصدق بصاحبـه كما في المثال الأول والثاني والرابع.

. تقرير البديهيـات المقبولة التي لا تحتاج إلى تأكـيد كما في المثال الثالث.

٢. الخبر الظـليـبي:

يعد المستقبل محور العملية الخطابية في أضرب الخبر. وبناءً على مراعاة مقتضى الظاهر، فإنه يجب في هذا الضرب أن يكون المخاطب ((متـرددـاً في الخبر طالـباً الوصول لـمعـرفـته والـوقـوفـ علىـ حقـيقـته))^(١)، المعتمد في معرفة ذلك حـدىـنـ الشـاعـرـ بالـحـالـ الـتيـ عـلـيـهـاـ المـخـاطـبـ منـ الشـكـ، وـطـلـبـ التـشـتـتـ والـصـدـقـ فيـ القـولـ، وـعـلـيـهـ يـتـطـلـبـ منـ المرـسـلـ استـخـدـامـ أـسـلـوبـ تـعـبـيرـيـ يـتـنـاسـبـ معـ هـذـهـ الـحـالـ خـالـفـاًـ لـالـأـسـلـوبـ

(١) أحمد الماشمي: جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١٢، ص٥٩.

الأول، فلا بد من إزالة شك المخاطب وتردده بتأكيد الحكم المراد بإصاله بأحد أدوات التوكيد المعروفة في كتب النحو والبلاغة ومن أشهرها ما يأتي:

إنَّ، وإنَّ، ولام الابتداء، وضمير الفصل، والقسم، وأحرف التنبيه، وإما الشرطية، ونونا التوكيد، والحرف الزائدة (إن، أن، ما، من، الباء)، وقد التي للتحقيق، والسين وسوف الداخلتان على فعل يدل على وعد أو وعيد، وتكرير النفي، وإنما، واسمية الجملة.

وفي هذا الضرب من الخبر تتركز وظيفة التوصيل على ((نفي شك العام بالطرفين))^(١) أي بطرفي الإسناد (السند والمسند إليه)، فإذا قلنا: إن زيداً قائم انتفى عند السامع الشك في نسبة القيام لغير زيد كما انتفى الشك عن نسبة القيام لزيد بمعنى أنه قد وقع فعل من شخص ما، وبتأكيد نسبة الفعل إليه ينتفي الشك في المسند والمسند إليه.

وما ورد في ديوان الحماسة على هذا الأسلوب قول أبي قيس بن الأسلت الأنباري^(٢) في التشمير للحرب من [السريع . ق: المتواتر]:

قَدْ حَصَّتِ الْبَيْضَةُ رَأْسِي فَمَا
أَطْعَمُ نَوْمًا غَيْرَ تَهْجَاجٍ
لَا نَالُمُ الْحَرْبَ وَنَجْزِي بِهَا الْمَأْدَاءَ كَيْلَ الصَّاعِ بِالصَّاعِ

أسنداً الشاعر لنفسه الصبر على طول الحرب مكتينا عن ذلك بقوله: (حصت البيضة رأسي)، وموظفاً توالد الصور، حيث استعار البيضة للخوذة التي توضع على الرأس أثناء الحرب، فمن طول مكتتها على رأسه أذهبت شعر رأسه، وما أسنده لنفسه من الصفات قلة النوم وشدة التيقظ، لكنه لم يرسل كلامه إرسال القطع والثبوت بقبوله، بل أرسله إرسال ينفي الشك والتردد، بتأكيد المعنى بقد التحقيقية؛ ليدفع تحمة الشك وينفيها عند المتلقى، ومرد ذلك إلى التجاذب بين ثنائية الصدق والكذب عند المرسل المعتمدة على التنازع الفكري عند المستقبل (التردد في قبول الإسناد) الذي لا يزيله إلا تأكيد صدق الإسناد بأحد المؤكّدات.

وقال عدي بن زيد^(٤) فيما قيل في معرفة الرجال بالقرناء والأصحاب من [الطوبل]. ق:

(١) الطبيبي (ت: ٣٧٤٣ هـ): التبيان في البيان، تحقيق: د. توفيق الفيل وعبد اللطيف لطف الله، ذات السلسل، الكويت، ط١، ١٩٨٦ م، ص ٣٧.

(٢) هو عامر بن جشم بن وائل بن زيد بن قيس بن عمارة بن مرة الأوسي ، من بني عامر بن عوف ، شاعر محضرم مجید ، أنسنت إليه الأوس أمرها ففكى وساد ، واختلف في إسلامه ، فقيل أنه أسلم ، وقيل أنه وعد بالإسلام فسبق إليه الموت . انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ١٠٨ .

(٣) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ١٠٨ .

عَنِ الْمَرْءِ لَا تَسْأَلْ وَسْلَ عَنْ قَرِينِهِ فَإِنَّ الْقَرِينَ بِالْمُقَارَنِ مَقْتَدِي

ينفي الشاعر شك المخاطب في الحكم الذي أراد إثباته (إن القرین بالمقارن مقتدی) بتوظيف إن بلاء غياہ الشک والتردد عند السامع بغرض تحويل المخاطب من حکم معرفة الشخص بالسؤال عنه إلى حکم معرفة الشخص بالسؤال عنمن يخالل بناءً على تأکید نفعية المعرفة الثانية والتي يتعدد في ثبوتها المخاطب أكثر من نفعية المعرفة الأولى التي قد يعتقدها المخاطب.

وما جاء على هذا النسق قول نصیب^(٣) من [الطویل . ق: المتدارك]:^(٤)

وَإِنِّي وَإِيَاهُمْ كَسَاعٍ لِقَاعِدٍ مَقِيمٌ وَأَشَقَّى النَّاسِ بِالشُّعُرِ قَائِلُهُ

لا يخفى ما في تأکید حکم سعي الرجل وجمعه لغيره في هذا البيت من لطافة تتجلی من خلال توظيف الصورة التشبيھية المحملة، ثم تضمین ذلك في عبارة (أشقى الناس بالشعر قائله) يلمح المتلقی منها الحکم المقصود نفي الشک عنه، وإثبات صدقه وصحته، وتتجلى هذه اللطافة في أن الصورة لم تتصف بالضبابية إلى درجة التعمیة والغموض، ولا بالوضوح لدرجة السطوع والبيان، والحكمة ليس محملا فقط، بل محملا ضمنیا، وذلك أدعی إلى التأثير والإقناع من خلال المعادل للوضعیة التي لا تحدی نفعا لصاحبها، والتي عليها من سعی لجمع المال وبحسب أن ماله أخلده.

كما قال المثقب العبدی^(٥) في قبح المنع بعد الوعد من [الرمیل . ق: المتدارك]:^(٦)

فَإِذَا قُلْتَ نَعَمْ فَاصْبِرْ لَهَا بِنَجَاحِ القَوْلِ إِنَّ الْخَلْفَ ذَمْ

هنا ينفي الشاعر شك المتلقی في أن خلف الوعد لا يليق بالإنسان، وبذلك يحذر من عدم الإيفاء، ومن تجھشم ما لا يستطيع الإيفاء به.

وفیما قيل في الاعتذار من الفرار قال هبیرة بن أبي وهب^(١) من [الطویل . ق: المتواتر]:^(٢)

^(١) هو عدی بن زید بن حماد بن زید بن ایوب بن محروف بن عامر بن عصیة، من زید مناة تمیم، شاعر فصیح من فحول الجahلیة، كان نصرانیا، وكان يسكن الحیرة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢١٠.

^(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٥٥.

^(٣) أبو محجن نصیب بن ریاح، مولی عبد العزیز بن مروان، كان شاعرا فحلا فصیحا مقدما في النسیب والمدیح، ولم يكن له حظ في المھجاء، وهو من شعراء العصر الأموی المقدمین. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٨٤.

^(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٥٥.

^(٥) هو أبو ماثلة عائذ بن محسن بن وائلة بن عدی بن زهر العبدی، شاعر جاهلی، ذکره بن سلام في طبقة شعراء البحرين. انظر ابن سلام الجمھی، طبقات فحول الشعراء، تج: محمود محمد شاکر، مطبعة المدنی، القاهرة، ١٩٧٤ھ - ١٣٩٤م، ج ١، ص ٢٧١.

^(٦) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٨٨.

لَعْمُكَ مَا وَلَيْتُ ظَهِيرِي مُحَمَّداً
وَأَصْحَابَهُ جَنَّاً وَلَا حَشْيَةَ القَتْلِ
وَلَكِنِي قَلَبْتُ أَمْرِي فَلَمْ أَجِدْ
غِنَاءَ لِسَيْفِي إِنْ ضَرَبْتُ وَلَا نَبَلي

الشاعر يدفع عن السامع شبهة الشك في أنه جبان عندما أذبر موظفاً القسم لدفع هذه الشبهة وتأكيد خلاف ذلك ، ثم علل هذا الفرار بأنه في وضع لا ينفع فيه سيفه ولا سهمه . وتحدر الإشارة إلى أن الخبر الطليبي يحتل المرتبة الأولى في كتاب الحماسة بواقع (٣٣٧٤) جملة، وبنسبة (٤٥٪)، وعليه يمكن إرجاع أسبقية الخبر الطليبي على بقية أضرب الخبر في كتاب الحماسة إلى ما يأتي :

. وضع المتلقى الذهني . في الغالب . وضع السائل المتعدد الذي يطلب من المرسل تقديم ما يلوح بالخبر .

. وجود عائق فكري يحول دون الاقتناع والتأثير بسهولة ، وبالتالي يلزم التأكيد .
. المتلقى في العموم شاك في الحكم وفي إسناده ، ويريد ما ينفي شكه .
. المتلقى غير محبط بالحكم سلباً أو إيجاباً؛ لذا يتطلب التثبت ، ويدل ذلك على الذكاء والحذر من غير عناد .

. قد يكون المرسل في وضع الشاك في خلو ذهن المتلقى أو إنكاره؛ لذا يختار أسلوب الخبر الطليبي تمهيداً لمعرفة وضع المخاطب الذهني ، ثم يبني على ذلك الأسلوب المناسب في الخطاب كما في قوله

الكذب؛ لذا كانت البداية أقل تأكيداً، فلما تبين لهم الإنكار تغير أسلوب الخطاب إلى أسلوب الخبر الإنكاري .

ومن استقراء ديوان الحماسة نجد أن شعراء العصر العباسي أكثر تمثلاً لمدلولات الخبر الطليبي بنسبة (١٧٪)، يليه العصر الجاهلي بنسبة (٤٩٪)، ثم مخضرمي الجahليه والإسلام بنسبة (٥٦٪)

(١) هو هبيرة بن أبي وهب بن عائذ بن عمران بن مخزوم، كان من فرسان قريش ومن شعرائهم، وكان زوج أم هاني بنت أبي طالب، فأسلمت وثبتت على الشرك، مات كافرا هارباً بنجران. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٢٦.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٢٦.

(٣) سورة يس، آية [١٤].

(٤٥٤٪)، فالعصر الإسلامي بنسبة (٦٥٪)، ثم مخصوصي الدولتين بنسبة (٦٨٪) بعد استثناء الشعراء المجهولين.

ويبدو لي أن ذلك راجع للوضع الفكري، فالعصر العباسي عصر العلم والثقافة والانقسام المذهبى والعقدي، ودخول العلوم الأجنبية المتمثلة في الحكمة الفارسية والفلسفة اليونانية وأثرها على شعراء ذلك العصر، جعلتهم أكثر حذراً في خطابهم، كما أن تلك المتغيرات جعلت المتلقى أكثر فطنة وذكاء.

أما في العصر الجاهلي، فلعل ذلك راجع إلى أسلوب التركيب ويشفع لي في ذلك ما روى الأصمعي من حوار دار بين بشار بن برد وأبو عمرو بن العلاء وخلف في قصيدة أحدهما في ابن قتيبة أكثر فيها من الغريب، معللاً ذلك بقوله : ((إن ابن قتيبة يتباشر بالغريب فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرف قالا: فأنسدناها يا أبا معاذ فأنسدتها من [الخفيف . ق: المتواتر]:

بَكْرًا صَاحِبَيْ قَبْلَ الْهَجِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبَكْرِ

حتى فرغ فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان إن ذاك النجاح بكرًا فالنجاح كان أحسن، فقال بشار: إنما بنيتهاً أعرابية وحشية فقلت: إن ذاك النجاح كما يقول الأعراب البدويون ولو قلت: بكرًا فالنجاح كان هذا من كلام المولددين ...))^(١)، وذلك يثبت ما قلناه من التمييز في أسلوبية التركيب.

أما عند مخصوصي الجahلي والإسلام ، فيرجع إلى التجاذب بين الرفض والتأييد للإسلام، ولأسلوب التركيب المذكور عند الجahليين، وتقل هذه النسبة عند الإسلاميين لما ذكرناه من قيام الكتاب والسنة بالدور التوصيلي . الذي لا يجارى . لمعانى الحماسة، وتقل النسبة عند مخصوصي الدولتين للعامل الأسلوبى (البعد من الجahلية)، والعامل الفكرى (دور الكتاب والسنة)، و (قلة التأثير بالثقافات الأجنبية).

٣. الخبر الإنكارى:

ثالث أضرب الخبر من حيث التصنيف، ومن حيث التوظيف في ديوان الحماسة، ويبدو أن هذا التصنيف لأضرب الخبر معتمد على أدوات التصديق، فكان الابتدائي أولاً، والطلبي ثانياً لاحتياجه للتأكيد، والإنكارى أخيراً ؛ لأنه أكثر احتياجاً للتأكيد والتصديق، فعندما ((يكون المخاطب منكراً للخبر الذي سيلقى إليه، أو معتقداً عكسه، ينبغي أن يكون إلقاء الخبر إليه مصحوباً بمؤكددين أو أكثر حسب حالته في الإنكار قوة وضعفا))^(٢)، ((فإن وقع الإنكار في الجملة كفى فيه تأكيد يقاومه في

(١) القزويني: الإيضاح، ص ٢٠ .

(٢) د. عبد القادر حسين: فن البلاغة، عالم الكتب، ط ٢، ١٤٠٥ هـ ١٩٨٤ م، ص ٧٤ . وانظر مختصر العالمة سعد الدين الفتازى على تلخيص المفتاح ضمن شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٤١٢ هـ ١٩٩٢ م، ج ١، ص ٢٠٥ .

أساليب الخبر والإثاء

إزالته وإن بولغ في الإنكار بولغ في التأكيد لإزالته^(١)، و المؤكدات تثبت الحكم في الخطاب، وأول من أكد على ذلك أرسطو في كتابه الخطابة تحت عنوان التصديقات حين قال: ((وأما التصديقات في ينبغي أن تكون أقوى إثباتاً، فإن التشكيت أمر خاص بالتصديقات في جميع أنواع القول الخطبي))^(٢)، لكن كلامه أخذ العموم في الإثبات، ومرد ذلك المنازعه في الخصومة التي تتطلب الإثبات، أما علماء العرب فقد فصلوا الإثبات في القول الخطبي حسب التنازع في الحكم، أو ما يسمى صدق الإسناد وأخذوا ما يتعلق بثبتات الحكم اللغوية، وتركوا بقية تصديقات التنازع في الخصومة كما لم يهملوا المتلقى حيث اهتموا

بوضعه الذهني، والمرسل بوضعه حسب ما يعتقد.

وعليه فالخبر الإنكري أسلوب تعبيري يتجاذبه الرفض من المتلقى والإثبات من المرسل بالمؤكدات التي تنفي رفض المتلقى وتثبت عكس اعتقاده.

و مما ورد في ديوان الحماسة ما قاله مزرد بن ضرار^(٣) في لبسبني العم والمولاي على ما فيهم من العداوة من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٤)

وإنِّي لِلَّبَاسٌ عَلَى الْمَقْتِ وَالْقَلَى بَنِي الْعَمِّ مِنْهُمْ كَاشِحٌ وَ حَسُودٌ

يفخر الشاعر بمعاملته لبني عميه بالموافقة على ظهور بوادر بغضهم له و بعدهم عنه، وشدة عداوتهم و حسدتهم. وقد وظف التصوير الفني في إظهار ذلك متكتئاً على الاستعارة و المبالغة، فكلمة لباس في المعنى المعجمي تعني كثير اللبس، أزاحها الشاعر و حولها من مدلول كثرة لبس الثياب إلى كثرة واستمرار و شمول المخالطة الحسنة، كما زاد توظيف الجملة الاعتراضية السلبية (على المقت و القلى) توضيح و تقوية المعنى أو الحكم، وتوجيه المخاطب إلى صفاتبني العم التي ينكرها مضمونها و تأكيده بأن و اللام على الحكم المسند إلى نفسه.

إذن استخدم الشاعر التأكيد بأن و اللام لمقارعة إنكار صدق الإسناد، واستخدم الاستعارة والمبالغة وللمقابلة؛ لجلاء الحكم وبيانه و تقوية المعنى، وكلها أمور تتضافر بعرض إحداث التأثير للتحول من حالة العداوة التي عليها بني العم إلى حالة المخالطة الحسنة التي عليها الشاعر.

(١) انظر شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢ م، ج١ / ص٢٠٥، ٢٠٦.

(٢) ابن رشد، تلخيص الخطابة ، ص ٣٢٢.

(٣) مزرد لقبه، واسميه يزيد بن ضرار بن حرملة بن ذبيان بن صيفي بن أصرم بن إياس، شاعر محضر وفارس مشهور، أدرك الإسلام فأسلم، وكانت له صحبة، وهو أخو الشاعر الشمامخ بن ضرار، وكان مزرد أحسن منه. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٣٩.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٣٩.

و قال صالح بن عبد القدس فيمن تهم مودته ولا يوثق بإخائه من [البسيط . ق: المتواتر]:^(١)

إِنِّي لَأُكْثُرُ مَمَا سَمِّتَنِي عَجَباً
يَدُ تَشْجُّ وَأُخْرَى مِنْكَ تَأْسُونِي

ينكر الشاعر على المخاطب مواساته بعد إلحاقه الأذى به، وقد وظف أسلوبية التقديم والتأخير (ما سمعتني)؛ لتوجيه اهتمام المخاطب إلى ذلك الخلق السيء، و توضيح ذلك العجب من خلال المطابقة بين حكمين تتضمنهما جملة (يد تشج) كناية عن الأذى، وجملة (وآخرى منك تأسوني) كناية عن إظهار المودة وحسن الإخاء، وقد أكد حكم (كثرة العجب)، بمؤكدتين (أن واللام)؛ لظهور علامات تدل على إنكار المخاطب علم الشاعر بفساد المودة (يد تأسوني)، وظهور علامات تدل على ذلك الفساد (ما سمعتني ، ويد تشج)؛ لذلك تطلب هذا التناقض توظيف أسلوب الخبر الإنكارى في الخطاب؛ للتقرير والإإنكار من جهة، ولتأكيد صحة الإسناد من جهة أخرى.

كما قال عبيد الله بن الحر الجعفي^(٢) من [الطوبل . ق: المتدارك]:^(٣)

فَإِنْ يَعْيَ عَبَادٌ عَلَيَّ فَإِنَّنِي
أَنَا الْمَرْءُ لَا تَعْيَ عَلَيْهِ مَذَاهِبُهُ

يمتدح الشاعر نفسه بتأكيد ما أسنده إليها من معرفة السبل لتحويل المخاطب من حالة الإنكار إلى حالة اليقين، والداعي إلى هذا التأكيد (بأن ، والضمير) ورود جملة (فإن يعي عباد علي) التي تجعل المخاطب في وضع المنكر للحكم ، لما قد يحدث من مطابقة ذهنية بين إسناد الحكم الأول ، وإسناد الحكم الثاني؛ لذا تطلب الأمر التأكيد بأكثر من مؤكدة لإثبات أن الحكم الثاني لا يطابق الحكم الأول، بل هو على العكس.

ومن ذلك قول الأعشى فيمن أخذ بذنب غيره من [الطوبل . ق: المتدارك]:^(٤)

فَإِنِّي وَمَا كَلَّفْتُمُونِي بِجَهَلِكُمْ
وَيَعْلَمُ رَبِّي مَنْ أَعْقَ وَأَحْوَبَا^(٥)

لَكَالثَّورُ وَالْجِنِّيُّ يَضْرُبُ ظَهَرَهُ
وَمَاذَنْبُهُ إِنْ عَافَتِ الْمَاءُ مَسْرَبَا^(٦)

^(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٧٨.

^(٢) هو عبيد الله بن الحر بن عمرو بن خالد بن المجمع بن مالك بن كعب بن عوف بن حرثيم بن جعفي، شاعر فاتل متقدم، كان عثمانياً، خرج من الكوفة إلى معاوية، وشهد معه صفين. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٧٣.

^(٣) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٢٥.

^(٤) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ١٨٠.

^(٥) الحوب : الإثم

^(٦) الجنى : الراعي.

مفاد الكلام أن مثل الشاعر ومثل ما كلفوه من ذنب لم يقتفيها وليس لها يد كمثل الشور يضره الراعي على ظهره عندما تعاف البقر الماء ليرد الماء فترد بوروده، والله أعلم بن هو في غضبه أشد إثما وعصيانا في القرابة، وهو في ذلك ينكر أن يدفع ليؤخذ بذنب غيره، ويؤكد على حكم (البراءة) بـ(أن واللام) بقصد تحويل السامع من حكم اقتراف الذنب إلى حكم (البراءة) وتوظيف تشبيه التمثيل في صورة الشور الذي يضر إذا عافت البقر الماء ليشرب فتتبعه . يجعل الضبابية عن الحكم ويزيدهوضوحاً، واستخدام الجملة الاعتراضية (ويعلم ربي من أعق وأحوابها) تشير إلى براءته وإلى المذنب الحقيقي.

واستناداً إلى جدول رقم (١ - ٢) نجد أن الخبر الإنكارى آخر أضرب الخبر من حيث الاستخدام بنسبة (٤٥٪) وبواقع (٣٣٨) جملة.

ومن ذلك يتضح التفاوت الكبير بينه وبين أضرب الخبر الأخرى، ويبدو أن ذلك يرجع إلى أمور تتعلق بالمرسل، وأخرى بالمستقبل، مما يتعلق بالمرسل في الغالب محاولته ألا يضع حكمه من السامع موضع الإنكار؛ وإذا حدث ذلك كان لزاماً عليه أن ينفي هذا الإنكار ويحول ذهن المتلقى إلى عكسه بتوظيف أداتين أو أكثر من أدوات التوكيد، أما السامع إذا ما ألقى إليه حكماً خلافاً لما يعتقد فسيكون في وضع المنكر، ومرد معرفة ذلك الوضع راجع إلى تقدير المرسل وفطنته، كما أن ذلك يدل على قلة الفطنة وعدم صفاء الذهن وفساد الفكر وفقدان المصداقية بين المرسل والمستقبل؛ لذا كان أقل حضوراً من الابتدائي و الطليبي ولا يستخدم إلا للضرورة ويكون نادراً.

أما من حيث التوظيف وتمثل الدولات لأضرب الخبر بالنسبة للحقبة الزمنية، يعد العصر العباسي أكثر تمثلاً لهذه الدولات بنسبة (٧٦٪)، يليه العصر الإسلامي بنسبة (٦١٪)، ثم مخصوصي الإسلام والجاهلية بنسبة (٢٢٪)، ثم الجاهلي بنسبة (٧٩٪)، وأخيراً مخصوصي الدولتين بنسبة (٩٢٪).

ثالثاً: خروج الكلام عن مقتضى الظاهر:

لابد للكلام كما سبق في عملية الخطاب من نسق معين يبني على وضع المخاطب الفكري، ولكن قد يخرج الكلام عن ذلك لتغيير الوضع الأسلوبي في معادلة الخطاب في أضرب الخبر كما يأتي:

السبب	الأسلوب	الغرض	المخاطب	الضرب
الجهل أو الثقة	حالياً من التأكيد	التحويل من الجهل إلى العلم	حالياً الذهن من الحكم	ابتدائي
عدم التأكيد من الحكم أو الإسناد	استخدام مؤكّد	نفي الشك في الحكم والإسناد	متعدد طالب للثبات	طلبي
اليقين بخلاف الحكم أو الإسناد	استخدام أكثر من مؤكّد	تحويل السامع إلى العكس	منكر للحكم أو معتقد خلافه	إنكاري

وقد تتغير هذه المعادلة؛ ((الاعتبارات يلحظها المتكلّم))^(١) كما يأتي:

السبب	الأسلوب	الغرض	المخاطب	الضرب
أن يتقدّم في الكلام ما يشير للحكم	مؤكّد بمؤكّد	التوجيه	حالياً الذهن	طلبي
أن تظهر عليه علامات الإنكار	مؤكّد بأكثر من مؤكّد	التقريع و التهديد	حالياً الذهن أو متعدد	إنكاري
وجود دلائل و شواهد لو تأملها لارتع	حالياً من التوكيد	التبكيت	منكر	ابتدائي

١. إنزال حالياً الذهن منزلة المتعدد:

ما يجده المتتبع لحمسة البحترى من إنزال حالياً الذهن منزلة المتعدد قول النابغة الجعدي^(٢) من المقارب . ق : المدارك^(٣):

فَإِنْ لَمْ يَكُنْ مِنْهُمْ زَاجِرٌ
وَحَامَتْ مَنَائِيَا يَأْيُدِيْكُمْ
وَلَمْ تُرْعَ رَحْمٌ وَلَمْ تُرْقِبِ
وَمَنْ يَكُ ذَا أَجَلٍ يَجْلِبِ

(١) علي الجارم وأحمد أمين: البلاغة الواضحة، ص ٦٤ .

(٢) هو قيس بن عبد الله بن عدس بن ربعة جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، شاعر مخضرم طويل البقاء في الجاهلية والإسلام، انظر الحمسة، ١/٨٢ .

(٣) كتاب الحمسة، ١/٨٢ .

فَإِنَّ لَدَى الْمَوْتِ مَنْدُوحةٌ**وَإِنَّ الْعِقَابَ عَلَى الْمُذْنِبِ^(١)**

أنزل الشاعر في هذه الأبيات المخاطب الخالي الذهن منزلة السائل المتrepid، وما يدلنا على أن المخاطب خالي الذهن الأسلوب التعبيري، فمن البديهي أن الإنسان قد يعمّر؛ لأن الموت بيد الله، كما أن العقاب لا يقع إلا على المذنب، ولكن اشتتمال الكلام السابق على حكم الخبر، ففي قوله: عندما لم يوجد في هؤلاء القوم من ينهاهم عن الغي، ولم يرع حق القرابة ولم تؤخذ صلة القرابة في اعتباراً لهم . تضمين حكم الذنب المسند إليهم، ومن هنا صار المتلقى الخالي الذهن يتطلع إلى حكم الخبر تطلع السائل المتrepid عن ماذا سيحدث إذا لم يكن هناك من يزجرهم ولم ترع رحم ولم ترقب . ومن الملاحظ في هذا الأسلوب أن المتكلّم يستخدم حكماً سلبياً(عدم النهي ، وصلة القرابة) يبني عليه نتيجة (العقاب) ، فكأن المخاطب يراجعه أو يطلب التثبت في وقوع النتيجة بقصد توجيه المخاطب إلى الذنب للتحقيق في صحة العقاب . كما أن في الكلام التفات حيث انتقل من الغيبة إلى الخطاب وفي ذلك حكم (وحامت منايا بأيديكم) حيث لو علموا بذنبهم لما التفتوا لفت المحارب الذي يهدد خصمه بالقتل.

٢. إنزال غير المنكر منزلة المنكر:

والمقصود بغير المنكر ((خالي الذهن والسائل والعالم))^(٢) إذا ظهر عليه علامات الإنكار.

من ذلك ما قاله ضرار بن الأوزور الأسيدي^(٣) من [البسيط . ق: المترافق]:^(٤)

إِنَّ الْأُمُورَ قَدْ أَصْفَاهَا إِلَهٌ لَكُمْ فَلَا يُرِيكُنُّكُمْ بَغْيٌ وَلَا بَطْرٌ

ينزل الشاعر المخاطب غير المنكر للحق والعدل و الخير منزلة المنكر لذلك الحكم ؛ لظهور علامات الإنكار (الظلم ، الطغيان)، والقصد من ذلك التهديد بزوال ما هم فيه، ولعرض الرجوع والتحول عن الظلم والطغيان.

٣- إنزال المنكر منزلة غير المنكر لوجود شيء من الدلائل والشواهد التي لو تأملها المنكر لارتدع عن إنكاره، ومثل ذلك قول طرفة بن العبد في عاقبة الغي والظلم من[الكامل . ق:المدارك]:^(٥)

الظُّلْمُ فَرَقَ بَيْنَ حَيٍّ وَأَيْلٍ بِكُرْ تُسَاقِيْهَا الْمَنَائِيَا تَغْلِبُ

^(١)) المندوحة: السعة.

^(٢)) شروح التلخيص، ج ١ / ص ٢٢١.

^(٣)) هو ضرار بن مالك بن أوس بن جذبمة بن ربيعة بن مالك، أحد الفرسان الأبطال في الجاهلية والإسلام كان شاعراً مطبوعاً ولله صحبة حضر اليرموك وفتح الشام، وقاتل يوم اليمامة أشد القتال.

^(٤)) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٠٦.

^(٥)) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٠٣.

الشاعر لم يجتهد هنا إلى تأكيد عاقبة الظلم لوجود الدلائل عليها، فأنزل المنكر لذلك منزلة خالية الذهن لوجود الشواهد والدلائل التي لو تأملها لارتدع عن إنكاره وتحول إلى نقبيضه. وقد ضرب لذلك مثل حبي وائل (بكر وتغلب)، مشيراً في قوله : (الظلم) إلى كليب بن ربيعة الذي قتله جساس بن مرة وقيام حرب البسوس، وفي ذكر هذا المثل ما يردع عن الظلم، وبذلك لا يحتاج إلى التأكيد مبالغة في تبكيت المنكر؛ لظهور الأدلة والشواهد على الحكم .

وما سبق بحد أن خروج الكلام عن مقتضى الظاهر يتحول من أغراض خروجه على مقتضى الظاهر (العلم والتصديق ،نفي الشك، تحويل معتقد المخاطب إلى خلافه) إلى أغراض التوجيه والتنبية كما في المثال الأول ، والتهديد والتوبیخ كما في المثال الثاني ، والاحتقار والتباكيت كما في المثال الثالث، وعليه لابد في أسلوب الخطاب الخبري من مراعاة: الغرض الذي يريد المتكلم تحويل السامع إليه، ووضع المخاطب الذهني، والوسائل التعبيرية، ووضع المتكلم العاطفي بمعنى أن المتكلم ينطلق من معتقده حيال السامع مستخدماً الوسائل التعبيرية والتركيب اللغوية التي تناسب وضع السامع المراد التأثير فيه ويمكن تشكيل العملية كما يأتي:

المرسل	الأدوات	المخاطب	الهدف
عاطفة + فكر	أساليب اللغة + تراكيبها	الوضع الذهني والعاطفي	التأثير

وما سبق يمكن القول: إن الوضع الغالب على الخطاب في شعر الحماسة عموماً هو وضع طلب التثبت، ثم خلو الذهن، وذلك يدل على الذكاء وصفاء الذهن والحذر مع الفطنة بلا جحود، ومن الإحصائية للجمل الخبرية يتضح ندور الإنكار الدال على الجحود والعناد.

ومن الملاحظ في أضراب الخبر وجود الشيء ونقبيضه مما يؤدي إلى تنوع أساليب الخبر حسب تمكّن ذلك من ذهن السامع، فالخبر الابتدائي يشير إلى إثبات غير النقبيض، فإذا قلنا : قام زيد نفينا الجلوس وأشارنا إلى ثبات القيام، أما في الخبر الظاهري بحد أن المخاطب في وضع متعدد في نسبة الحكم بين الشيء وضده ، وذلك يتطلب من المتكلم أسلوباً يمهد فيه بالسلب ولو ضمناً ؛ ليتقل إلى الإيجاب المؤكّد والنافي للشك، فوضع المتعدد يحتاج إلى الطباق أو تضمين الطباق كيف ذلك ؟ إذا قلت : إن زيداً قائم تركيب يدل على سؤال مفاده أزيد قائم أم قاعد؟ إذن الطباق موجود ولو ضمناً في ذهن المتلقّي ،وعليه فأنت تثبت أحد النقبيضين وتنفي الآخر لإزالة شك السامع ،وفي الخبر الإنكري لابد أن تكون المطابقة جلية واضحة؛ لأن المتكلم مطالب بتعليل إنكاره ، والمطابقة هي الأسلوب الذي يبين سبب الإنكار ، فلا بد من وجود النقبيض الذي يريد الشاعر إثباته أو إثبات عكسه، وإذا لم يوجد النقبيض في

الكلام اعتماداً على وضوح الشواهد والدلائل، لم يتطلب ذلك توكيداً، وإنما الأحسن إنزال المنكر منزلة غير المنكر،

وفي الخبر الابتدائي إذا تضمن الكلام ما يدل على الشك بمعنى احتمال نقيض الحكم أنزل حالياً الذهن منزلة المتردد، كما أنه إذا وجد ما يدل على النقيض صراحةً وذكر مع عدم إنكار المخاطب، فالأخير إإنزاله منزلة المنكر وبناءً على ذلك فالخبر هو إثبات إسناد حكم ينفي النقيض إشارةً أو ضمناً أو ذكراً .

ومما سبق يمكن القول: إن الألفاظ العربية قادرة على خلق شئ جديداً من خلال تراكيبها شئ اسمه المفهوم أو المدلول للعبارة الذي يتغير بتغيير التركيب و يتحصل من ذلك المفهوم إيجاب الشيء أو نفيه.

إذا كان الخبر يمثل جانب التحول الفكري باستخدام التعابير اللغوية كما لاحظنا، فإن الإنشاء يمثل جانب الثبات بمعنى أنك إذا قلت قم يا زيد لا تريد تحويل فكره أو تزويده بشيء جديد، وإنما تدعوه إلى تحول حركي، وعليه: فالإنشاء ((يتمثل اللغة في جانبيها المتحرك))^(١).

كما أن الإنشاء بمدلوله اللغوي يحمل مضمون بدء الحركة مع الزيادة، ((فنشأ: حَيَّ وَرِبَا وَشَبَّ))^(٢)، والإنشاء مصدر أنشأ أي ((أوجد الشيء الذي يكون مسيقاً بمادة ومدة))^(٣)، فيقال: أنشأ الطريق، و((قد يقال على فعل المتكلم، أعني إلقاء الكلام الإنسائي))^(٤).

واصطلاحاً: يقال على الكلام الذي لنسنته خارج تطابقه أو لا تطابقه)^(٥)، فالمحور الذي يدور حوله التعريف يتمثل في الوسائل التعبيرية، و((قيام الدلالة دون النظر إلى المطابقة مع الواقع الخارجي))^(٦).

وعليه: فأسلوب الإنشاء يقوم على المحاور الآتية:

. المحور النبري الذي يظل مرتفعا طالبا للمشاركة.

. المحور التركي الذي يشتمل على أدوات وتركيب خاصة.

. المحور الدلالي المتحول من المعنى الأصلي أو العقلي إلى الانطباع العاطفي، باعتداد اللغة ((نسق اصطلاحى للتعبير))^(٧) بحيث يتحول المدلول العام للنسق وفقاً للتركيب.

. المحور المنطقي المتمثل في الحوار والمشاركة.

و بما أن المفهوم الأسلوبي الجمالي قائم على التحول من مدلول إلى مدلول يحدد التركيب اللغوي،

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٩٤

(٢) القاموس الخيط، (باب المهمزة فصل التنون مع الشين) ، ص ٦٨

(٣) علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٢ هـ - ٢٠٠٢ م، ٥٦

(٤) المرجع نفسه، ص ٥٦

(٥) المرجع نفسه، ص ٥٦

(٦) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص ٢٥٨

(٧) هـ.بـ. ريكمان: منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية، ترجمة: دـ/ علي عبد المعطي محمد و دـ/ محمد علي محمد، بيروت، ١٩٧٩ م، ص ١٨١ .

فإن البلاغة العربية في بحث الإنشاء وخصوصاً الطليبي (أمر، نهي، استفهام، تمني، ندا) جعلت هذا المبدأ محدداً لجمال الجملة الإنسانية المتحولة من الدلالة الاصطلاحية العقلية إلى الدلالة التعبيرية العاطفية القائمة على الغرض، أما الإنشاء غير الطليبي (المدح، الذم، العقود، القسم، التعجب، الرجاء، المقاربة)، فلم يكن ميداناً للبحث البلاغي؛ ((لأن أكثر صيغه في الأصل أخبار نقلت إلى الإنشاء))^(١)، وبذا منتقل إلى قصد المطابقة أو عدمها، وهو ما عيننا به (التنازع الفكري)، بينما الإنشاء ليس فيه قصد للمطابقة أو عدمها.

وفي حماسة البحترى نجد حضوراً متفاوتاً لمباحث الإنشاء الطليبي، فإذا كان الشعر القالب الذي يفرغ فيه الشاعر عواطفه، فإنه أيضاً يعكس انطباعاته ومقاصده، وعلى ذلك فإن مباحث الإنشاء تمثل نوعاً من الصيغ التعبيرية الشعرية التي تخلو الانطباعات و المقاصد في الديوان، والناتج عن التحول عن المسار اللغوي المعروف ، وبناءً على إحصاء مباحث الإنشاء في أبيات الحماسة فإنها تتحدد كما في الجدول الآتي:-

جدول رقم (٤.١)

العصر	الإنشاء	الندا	تنمي	استفهام	نهي	أمر	المجموع
جاهلي		٢٦	٤	٤٨	٤٣	٨١	٢٠٢
مخضرم		٢٩	٨	٣٦	٣٣	٨١	١٨٧
إسلامي		٥٠	٢٤	٤٥	٧٥	١٢٤	٣١٨
مخضرم الدولتين		٤	٤	٩	٦	٢٠	٤٣
عباسي		٦	٣	١٢	٢٧	٤٢	٩٠
مجهول		٣٨	٥	٥٦	٥٠	١٠٣	٢٥٢
المجموع		١٥٣	٤٨	٢٠٦	٢٣٤	٤٥١	١٠٩٢

ويتبين من خلال الجدول السابق أن عدد الجمل الإنسانية في الديوان تساوي (١٠٩٢) مقسمة على عصور الشعر العربي في الديوان، ويمكن معرفة التفاوت في الاستخدام من خلال جدول النسب الآتي:

جدول رقم (٥.١)

العصر	الإنشاء	الندا	تنمي	استفهام	نهي	أمر
الجاهلي		%١٢.٨٧	%١.٩٨	%٢٣.٧٦	%٢١.٢٨	%٤٠.٠٩
المخضرم		%١٥.٥٠	%٤.٢٧	%١٩.٢٥	%١٧.٦٤	%٤٣.٣١
الإسلامي		%١٥.٧٢	%٧.٥٤	%١٤.١٥	%٢٣.٥٨	%٣٨.٩٩
مخضرم دولتين		%٩.٣٠	%٩.٣٠	%٢٠.٩٣	%١٣.٩٥	%٤٦.٥١
عباسي		%٦.٦٦	%٣.٣٣	%١٣.٣٣	%٣٠	%٤٦.٦٦
مجهول		%١٥.٠٧	%١.٩٨	%٢٢.٢٢	%١٩.٨٤	%٤٠.٨٧
المجموع		%١٤	%٤.٣٩	%١٨.٨٦	%٢١.٤٢	%٤١.٣٠

^(١) الماشي: جواهر البلاغة ، ص ٨٦ .

ومن خلال الجدول السابق يتبيّن استخدام مباحث الإنشاء الظلي في كل عصر على حدة بالنسبة للحماسة ، كما تتبّين نسبة الاستخدام في الديوان عموماً ، ومن هذه النسبة ستتضح دلالات التوظيف بالنسبة لكل عصر كما سيبيّن في المطالب الآتية:

أولاً: الأمر:

الأمر من الأبواب المشتركة بين علمي البلاغة والنحو ، بحيث يدرس في البلاغة على أساس تفاوت الدرجات بين المرسل والمستقبل والمضمون التعبيري ، وبناءً على ذلك تحدد دلالة الخطاب في قال: (أمر، دعاء ، التماس ، ...) كما سيأتي.

الأمر لغة: ((بالفتح نقىض النهي ، والأمر كل حدث يحدث ، وكل قصة تقع ، والأمر أيضاً مصدر أمرٌ الشيء إذا كثرته ... وهذه وجوه الأمر المستعملة في كلام العرب)).^(١)

واصطلاحاً: ((ما يطلب به حصول شيء بعد زمن التكلم))^(٢) ، وتكون ((الدلالة على الأمر بصيغته))^(٣) ، وله أربع صيغ هي : ((فعل الأمر ، المضارع المجزوم بلام الأمر ، اسم فعل الأمر ، المصدر النائب عن فعل الأمر))^(٤) ، والذي يهمنا هنا هو خروج الأمر من الإيجاب والإلزام إلى معانٍ أخرى تتضح من السياق كما سيبيّن فيما يأتي:

١. الأمر على وجه الاستعلاء :

من ذلك ما قاله أنس بن مدرك الخثعمي^(٥) من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٦)

دَعَوْتُ بْنِي قُحَّافَةَ فَاسْتَجَابُوا فَقُلْتُ رُدُوا فَقَدْ طَابَ الورُودُ

يتوجه الأمر من الأعلى إلى الأدنى على وجه الاستعلاء والوجوب ، وقد جاء لفظ الطلب على صيغة فعل الأمر(ردوا) .

٢. الأمر يراد به الضرر :

((من سنن العرب تقول إذا لم تستح فاصنع ما شئت))^(٧) ، ويندرج تحت هذا الغرض ما قاله

^(١) سليمان بن بنين الدقيق النحوي (ت: ٦١٤هـ): إتفاق المباني وافتراق المعاني ، تحقيق: د. يحيى عبد الرؤوف حبر ، دار عمان ، عمان ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٥ م ، ص ٢٣٢ .

^(٢) الشيخ.أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، لبنان ، ص ٢٤ .

^(٣) شرح بن عقيل ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار التراث ، القاهرة ، ط ٢٠ ، ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٠ م .

^(٤) جواهر البلاغة ، ص ٧٨ .

^(٥) هو أنس بن مدرك بن عمرو بن سعد بن عوف بن العتيك بن حارثة الخثعمي ، شاعر جاهلي كان سيد خثعم غير منازع . انظر شرح كتاب الحمسة ، ج ١ / ص ١٢٢ .

^(٦) كتاب الحمسة ، ج ١ / ص ١٢٢ .

^(٧) أبو منصور الشعالي: فقه اللغة ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، ص ٢١١ .

الأعرج بن مالك المري^(١) من [الطويل]. ق: المدارك [٢]:

فَكُونُوا كَدَاعِ كَرَّةٍ بَعْدَ فَرَّةٍ أَلَا رُبَّ مَرِءٍ فَرَّ ثَمَّتَ أَقْبَلاً
فَإِنْ أَتْتُمْ لَمْ تَفْعُلُوا فَتَبَدَّلُوا بِكُلِّ سِنَانٍ مَعْشَرَ الْغَوْثِ مِغْزَلًا

في هذا المثال تحول الطلب من الإيجاب والإلزام إلى الزجر وفي هذا الشأن ينتقل الشاعر في التركيب من نفي المسند في فعل الشرط (تفعلوا) إلى إثبات المسند في جواب الشرط (تبدوا)، ومن هذا التركيب (النفي والإثبات في الجملة الشرطية) يرمي الشاعر إلى توجيهه المخاطب إلى القيام بالفعل الذي نفاه، وزجره عن الفعل الذي لم ينفيه ، ويتوظيف الجملة الشرطية القائمة على التضاد السليبي لم يترك الشاعر للمخاطب فرصة للتعليق والتبرير؛ لأنه أوضح ما يجب عليهم من كر بعد فر، و لا يخفى ما لذلك من تخفيف ومواساة بعد الفرار ودفع وشحذ الهمة لإعادة الكراهة. والصيغة المستخدمة في هذا الطلب هي صيغة فعل الأمر (كونوا، تبدوا) .

٣. التمني:

قد يخرج الطلب إلى غرض التمني إذا خاطب المتكلم ما لا يعقل و ذلك مبني على حالة أو وضع غير مرغوب يتولد عنه حالة نفسية تريد التحول من ذلك الوضع إلى غيره، فتظهر في الخطاب.

من ذلك ما قاله عامر بن الطفيلي^(٣) من [الطويل]. ق: المدارك [٤]:

إِذَا ازْوَرَ مِنْ كَرَّ الرِّمَاحِ زَجْرُّهُ وَقُلْتُ لَهُ: ارْجِعْ مُقْبِلًاً عَيْرَ مُدْبِرٍ

يخاطب الشاعر هنا فرسه (ارجع)، فالفرس لا يعي الخطاب، وإنما بني الشاعر خطابه على ما في نفسه، فمن صفة فرسه أن يميل إلى ناحية أخرى عند الطعان، وهذا الوضع لا يريح الشاعر، فأفصح عما في قرارة نفسه (أن يكون فرسه مقبلاً غير مدبر).

٤. النصيحة والإرشاد :

يتحول الخطاب في هذا المعنى من الطلب للاستعلاء إلى التوجيه كما قال أعشى باهلة^(٥)

(١) هو أبو بردة عدي بن عمر بن سويد بن زيان بن عمر بن سلسلة بن غنم بن ثوب بن معن الطائي، شاعر مخضرم. انظر شرح كتاب الحمامة، ج ١ / ص ١٢٠.

(٢) كتاب الحمامة، ج ١ / ص ١٢١ - ١٢٠.

(٣) هو عامر بن الطفيلي بن مالك بن جعفر بن كلاب، شاعر مخضرم وفارس مشهور ومعدود، جاء النبي صلى الله عليه وسلم واشترط شروطاً كي يسلم فرده الرسول ودعا عليه، فمات في الطريق بالطاعون. كتاب الحمامة، ج ١ / ص ١١٩.

(٤) كتاب الحمامة، ج ١ / ص ١١٩.

(٥) يكنى أبا قحفان ، واسمها عامر بن الحارث بن رياح بن أبي خالد بن ربيعة بن زيد بن عمر الباهلي، شاعر جاهلي مجيد. انظر شرح كتاب الحمامة، ج ١ / ص ٣٥١.

من [الطويل . ق : المدارك]^(١) :

عَلَيْكَ بِتَقْوِيِ اللَّهِ فِي كُلِّ إِمْرَةٍ

تَجْدُ عَبْهَا يَوْمَ الْحِسَابِ الْمُطَوَّلِ^(٢)

الشاعر لا يلقى الأمر على وجه الإيجاب والإلزام، بل على أساس المنفعة المبنية على النصح والإرشاد لما فيه صالح المخاطب، حيث طلب منه فعل (تقوى الله) تحمد عاقبته (تجد غبها يوم الحساب المطول)

ومن ذلك ما قاله نحشل بن حري^(٣) من [الطويل . ق : المدارك]^(٤) :

فَصَبِرْأ جَمِيلًا إِنَّ فِي الْيَاسِ رَاحَةً إِذَا غَيْثٌ لَمْ يُمْطِرْ بِلَادَكَ مَاطِرُهُ

لا يخفى ما في هذا البيت من تعبير عن حالة نفسية مماثلة في الجو الشعوري للشاعر الذي ينصح المخاطب بمشاركة في هذا الشعور الذي يجد فيه الراحة ، وفي هذين المثالين نجد صيغة الطلب تمثلت في (اسم الفعل، وفي المصدر النائب عن فعله).

٤. إظهار التحسر :

من ذلك ما قاله خشرم بن زيد البلوي^(٥) في الشباب من [الكامل . ق : المدارك]^(٦) :

ذَهَبَ الشَّبَابُ وَلَيْتَهُ لَمْ يَذْهَبِ وَنَعَى الشَّبَابَ مَخْبِرٌ لَمْ يَكُنْدِبِ فَانْدُبْ عَشِيَّاتِ الشَّبَابِ وَلَا أَرَى مِثْلَ الشَّبَابِ مُفَارِقاً لَمْ يُنَدِبِ

الشاعر هنا يظهر في طلبه التحسر على الشباب ، ولم يقصد من الطلب تحقيق وقوع الفعل.

٥. النفي :

أن يرد النفي على صيغة الطلب كما قال يحيى بن زياد من [المديد . ق : المواتر]^(٧) :

إِنَّمَا الشَّيْبُ سَهَامُ الْمَنَائِيَا وَلِذِي الصَّبْوَةِ أَدْنِي الْعِتَابِ وَسَقَى الرَّحْمَنُ شَرْحَ الشَّبَابِ مَرْحَبًا بِالشَّيْبِ مِنْ زَائِرٍ

(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣٦ .

(٢) الغب : العاقبة.

(٣) هو نحشل بن حري بن ضمرة بن حابر بن قطن التميمي ، شاعر شريف محضر ومشهور ، كان أبوه شاعر ، جده شريف فارس بعيد الذكر . انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٢٥٤ .

(٤) الحماسة ، ج ٢ / ص ٤٧ .

(٥) من شعراء الحماسة ، ورد له فيها قصيدة مبنية من سبعة أبيات ، ٩١/٢ ولم أجده له خبراً في غير الحماسة مما رجعت له.

(٦) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ٩١ .

(٧) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ٤٠ .

لا يزيد الشاعر من الطلب الترحيب بالشيب وإنما التقدير لا مرحبا بدلالة ما أنسد للشيب من أوصاف (سهام المنايا، أدنى العتاب) تناقض إيجاب فعل الترحيب، وعلى النقيض الدعاء لشrix الشباب.

وفي هذا المثال لا يمكن إهمال ما حدث من تحول الصيغة الخبرية المتمثلة في الفعل الماضي (سقى الله) إلى مضمون الطلب من الأدنى إلى الأعلى ، فيفيد الدعاء لشrix الشباب . وعليه يمكن أن يعد الماضي مع لفظ الحالة من صيغ الطلب بشرط أن يفيد مضمون الطلب لأمر محظوظ أو مكروره، حيث يقال: بارك الله فيه، وقاتلته الله. ويبدو لي أن ذلك خاص بلفظ الحالة؛ بسبب أن الماضي يدل بالوضع اللغوي على تحقق وقوع الفعل في زمن مضى وانتهى. بينما الأمر يدل على طلب وقوع الفعل في المستقبل ، فاستعير للطلب الدعائي مع لفظ الحالة صيغة الماضي ؛ لأن ذلك أثبت وأدل على الثقة في استجابة الله للدعاء، وأكمل للمبالغة في الإلحاح ولا يمكن استخدام هذه الصيغة مع غير لفظ الحالة، فإذا قلنا بارك الملك في مالك لا يدل على الطلب، بل يدل على الخبر، كما أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أدل على كرم المرجو، فخوطب خطاب الغائب ؛ لكمال الثقة في حضوره ، ولتوجيه العناية إلى المخاطب أو الخطاب، كذلك في المضارع مثل قوله: الله يستر عليك إذا كان المخاطب ينوي فعل في المستقبل، وعليه فهذه الصيغة تنازع بين الخبر والإنشاء ، بحيث تأخذ الأسلوب الخبري مع المطلوب أو المطلوب له، والأسلوب الإنساني مع المطلوب منه.

٧. الالتماس:

وما جاء في ذلك قول عبده بن الضحاك^(١) من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٢):

وَكُونُوا كَذِي الْإِلْفِ الْمَشْوِقِ إِلَى الْإِلْفِ
بَنِي عَمِّنَا رَبُّوا الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا

٨. السخرية:

هو أن يتوجه الطلب من الخصم إلى الخصم كما قال النجاشي الحارثي^(٣) من [البسيط . ق: المتراكب]^(٤):

أَبْلَغْ شِهَابًا أَحَادِ حَوْلَانَ مَأْلُوكَةً
إِنَّ الْكَتَائِبَ لَا يُهْزَمْنَ بِالْكُتُبِ^(٥)

(١) من شعراء الحماسة، لم يرد له فيها إلا مقطوعة مؤلفة من بيتين، ٢١٥ / ١.

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٢١٥.

(٣) هو قيس بن عمر بن مالك، من بنى الحارث بن كعب، كان شاعرا فاسقا، أقام على شبه عاليه الحد لشربه الخمر في رمضان. انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، تحقيق: محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ٤، ١٤٠٠ / ١٩٨٠، ج ١ / ص ٢٤٦.

(٤) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٣٥.

(٥) الملائكة: الرسالة.

٩. التهديد :

كما قال أيضا النجاشي الحارثي في نفس المقطوعة السابقة:

تُهْدِي الْوَعِيدَ بِرَأْسِ السَّرِّ وَمُتَكَنًا فَإِنْ أَرْدَتَ مَصَاعَ الْقَوْمِ فَاقْتَرِبِ

لا يريد الشاعر من الخطاب طلب الاقتراب ، بل التهديد من الاقتراب.

١٠. المواساة :

وفي ذلك قال عبدة بن الطيب^(١) من [البسيط . ق: المتواتر]^(٢):

تَغَرَّ عَنْهَا وَلَا تَشْغُلَكَ عَنْ عَمَلٍ إِنَّ الصَّبَابَةَ بَعْدَ الشَّيْبِ تَضْلِيلٌ

١١. الذم والتحذير :

قال في ذم الشباب أبو الأسود الدؤلي من [الطويل . ق: المتدارك]^(٣):

فَقُلْتُ لَهُ أَدْبِرْ ذَمِيمًا فَإِنَّكَ قَتَلْتَكَ عِلْمًا قَبْلَ أَنْ تَتَصَدَّعَا

١٢. المدح:

وفي مدح الشباب قال مطیع بن ایاس من [المنسخ . ق: المترکب]^(٤):

كَانَ إِذَا نَمْتُ قَالَ قَمْ فَإِذَا قُمْتُ سَمَا بِي لِأَعْظَمِ الرُّسِّ

تکاد تكون هذه الدلالات أبرز الدلالات التي خرج إليها الأمر عن صيغته الحقيقية، كما أن صيغة فعل الأمر هي الصيغة الغالبة على بقية الصيغ بنسبة (١.٥) تقريباً.

وهما أن الأمر طلب للفعل، فهو يتعلق بالوجوب؛ لذا فدلالته تحمل صفة الإيجاب، ولذلك كان النصح والإرشاد هو المعنى الغالب في حماسة البحترى، وعادة ما يتعلق في باب يحمل الصفات الإيجابية كما في باب (إغاثة الملهوف، ومنع الرفيق في الحرب، ومنع النصف، وفي نصيحة المستشير، وفي رعاية الأمانة، ...)، ويأتي مع الصفات السلبية بمعنى الترك نادراً ويعزز ما نقول عدم وجوده في الأبواب التي لا تحمل صفات تحتاج للنصح والإرشاد مثل: (ما قيل في المحافل والمشاهد، وفي اجتراء الناس على من ضعف وكف شره واتقائهم من صلب ومنع جانبه، ونبو السيف، ...)، أو تحتاج لطلب الترك مثل: (اتهام أهل النصح وباعدتهم واتمان أهل الغش وتقربيهم، وفيمن قرب عدو صديقه وبعد صديق

^(١) هو عبدة بن الطبيب، والطبيب اسمه يزيد بن عمرو بن وعلة بن أنس بن عبد الله بن عبد تيم بن جشم بن عبد شمس، شاعر مجید مقدم ليس بالملکثر كان أسود من لصوص الرباب، وهو محضرم أدرك الإسلام فأسلم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج / ٢٠ ص ٢٠.

^(٢) كتاب الحماسة، ج / ٢ ص ١١٨.

^(٣) المصدر نفسه، ج / ٢ ص ١٢٥.

^(٤) المصدر نفسه، ج / ٢ ص ١٠٧.

أساليب الخبر والإشارة

صديقه، ...)، وإذا خرج عن هذا المدلول فغالباً ما يتعلق بالأبواب التي لها علاقة بالتحدث عن النفس مثل: (حمل النفس على المكره، الفتاك، الإصلاح للأعداء، ...)، ومن الملاحظ قلة استخدام أسلوب الأمر في هذه الأبواب.

ومن جدول (١-٤) نلاحظ أن أكثر الشعراء تمثلاً مدلولات الأمر في كتاب الحماسة هم شعراء الدولة العباسية بنسبة (٤٦.٦٦٪)، ثم محضرمو الدولتين بنسبة (٤٥.٥١٪)، ثم محضرمو الجاهلية والإسلام بنسبة (٤٣.٣١٪)، ثم العصر الجاهلي بنسبة (٤٠.٩٪)، وأخيراً الإسلامى بنسبة (٣٨.٩٩٪).

ويبدو لي أن قلة أسلوب الأمر عند الإسلاميين يرجع إلى قيام القرآن الكريم والسنّة النبوية المطهرة بوظيفة الطلب الإيجابي؛ لأنها تعد الوظيفة الأولى في الأمر والغالبة عليه، كما أنه عصر تخلق أهله بمثل الإسلام السامية؛ لذا قلل عند المسلمين، ولم يعد لهم مجالاً إلا فيما خرج عن هذه الدلالة وهو قليل، وبناء على هذا التعليل كثر عند العباسين، ولعل السبب في ذلك إلى أنه عصر التنازع السياسي بين خلفاء وأمراء بني العباس، والفكري بين السلفية والمعتزلة والأشاعرة، والطائفي بين الشعوبين والعرب، كما ينطبق هذا على محضرمي الدولتين، ولعل السبب في قلة أسلوب الأمر عند محضرمي الجاهلية والإسلام هو الواقع بين التأييد والإنكار للإسلام فقط؛ لذا قل، أما الجاهلي فلا وجود إلا للنزاع القبلي فقط فكان أقل من غيره.

ثانياً: النهي:

النهي عكس الأمر سواء في المدلول المعجمي أو على المستوى الظلي (الترك)، أو الشرعي (التحريم)^(١)، أو النسق اللغوي (معنى سلبي)، ويشتراك مع الأمر في أنه طلب على وجه الاستعلاء^(٢))، وله صيغة واحدة هي: ((لا الجازمة مع الفعل المضارع))^(٣).

وقد يخرج النهي عن دلالة (طلب الكف على وجه الاستعلاء) إلى دلالات أخرى تتضح من السياق للجمل والعبارات، وهذا التحول هو ميدان البحث البلاغي الذي يهتم بمقاصد المتكلم وأسلوب المهم بالتحول الدلالي داخل النسق، وهذه التحوّلات أو المقاصد في ديوان الحماسة تمثل فيما يأتي:

١. النصح والإرشاد :

(١) عبد الوهاب خلاف: علم أصول الفقه ، دار القلم ، الكويت ، ط٢ ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م ، ص ١١٣ .

(٢) التلخيص في علوم البلاغة ، ص ١٧٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٧٠ .

تحت هذا المعنى يدرج قول بشار بن برد من [الطوبل]. ق: المدارك [١]:

إِذَا كَانَ ذَوَاقًا أَخْوَكَ مِنَ الْهُوَيِّ مُوجَّهَةً فِي كُلِّ أُوبِ رَكَائِبِهِ^(٢)

فَحَلَّ لَهُ وَجْهُ الْفُرَاقِ وَلَا تَكُنْ مَطِيَّةً رَحَالٍ بَعِيدِ مَذَاهِبِهِ

نلاحظ أن طلب الترك هنا مشروط بالملل، إذا كان من توده ملولاً من حبك مشتناً في حبه وأخوته، فاتركه وفارقه، ولا تكن كراحلة المسافر بعيد الوجهة والمقصد، والجامع المشترك في هذه الصورة بين من يود الملول وبين راحلة من يسافر سفراً بعيداً (التعب).

وهذا الطلب بناء الشاعر بناءً منطقياً معتمداً على أسلوبية الشرط، فطلب التركبني على مقدمة (مودة الملول) التي تؤدي إلى نتيجة (التعب)، وعلى أساس هذه النتيجة طلب الترك، ومن هنا نرى أن الأسلوب المنطقي القائم على مقدمة وعرض ونتيجة هو أدلى للإقناع، كما أن هذا الخطاب ليس جافا حالياً من الأساليب الفنية المؤثرة، فقد وظف الشاعر الكلامية (موجه في كل أوب ركائب)، والاستعارة (وجه الفراق)، والتشبيه البليغ (مطية رحال بعيد مذاهبه)، وباقتران أسلوب البناء المنطقي مع أساليب التعبير الفنية يجمع الشاعر بين وظيفة الإقناع والتأثير.

٢. الالتماس:

وجه من وجوه طلب الترك التي خرجت عن قاعدة الاستعلاء، والضابط فيها وجود الندية بين المتكلم والمخاطب، غالباً ما يأتي في مواطن العتاب.

ونما جاء في ذلك قول عبده بن الضحاك من [الطوبل]. ق: المتواتر [٣]:

بَنِي عَمَّنَا رَبُوا الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا وَكُونُوا كَذِي الْأَلْفِ الْمَشُوقِ إِلَى الْأَلْفِ

وَلَا تَقْطَعُوا حَبْلَ الْقَرَابَةِ ضَلَّةً وَصُدُّوا وَأَنْتُمْ إِنْ صَدَّتُمْ عَلَى النَّصْفِ^(٤)

يتوجه خطاب الترك من الند إلى الند (ولا تقطعوا)، حيث تتضح هذه الندية من أسلوب الخطاب بين أبناء العم الذين يكونون غالباً في منزلة واحدة وحذف حرف النداء يختزل هذا القرب، وإتباعه بطلب زيادة المودة، وأن يكونوا معاً كما يكون الحب مشتاقاً لحبيه، وبعد هذا التمكين في طلب المودة، يحترس الشاعر من حدوث ما يكدر صفو هذه المودة، ويتمس من بني عمه ترك القطيعة بغير سبب موفق، وإذا حدث فليصدوا وهم منصفون وعادلون.

^(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٠٢، ٢٠٣.

^(٢) ذواق: ملول.

^(٣) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٢١٥.

^(٤) الضلة : عدم التوفيق إلى الرشاد في القطيعة.

٣. التهديد:

الشحنة والخصوصة هي الضابط لخروج النهي عن الاستعلاء إلى التهديد من الخصم لخصمه، وهو من المعاني التي تدرج تحت غرض الهجاء.

وعلى هذا الوجه جاء قول بشر بن صفوان الكلبي^(١) من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٢):

فَلَمَّا رَأَيْتُمْ وَاقِدَ الْحَرْبِ قَدْ خَبَا
وَطَابَ لَكُمْ فِيهَا الْمَسَارُبُ وَالْأَكْلُ
تَنَاؤْمُمُ عَنَّا كَانْ لَمْ يَكُنْ لَّا
بَلَاءٌ وَأَتْمُمْ مَا عَلِمْتُ لَهَا فَعْلٌ
فَلَا تَجْزَعُوا إِنْ أَحْدَثَ الدَّهْرُ دَوْلَةً
وَرَأَلَتْ عَنِ الْمَرْقَادِ بِالقِدْمِ دَمَ الْتَّعْلُم^(٣)

عندما حدث الخذلان من كأن يؤمل منهم النصر جاء النفي على وجه التهديد، والمعنى أن الزمان دول، فإذا حدث و انقلب عليكم الزمان ودارت الدوائر، لا تخافوا، ومضمون الكلام ألا يخافوا حوادث الزمان، وتغير الحال التي أنتم عليها (وزلت عن المرقاة بالقدم النعل).

٤. التئيس:

يخرج النهي من معناه الحقيقي إلى التئيس إذا بدرت من المخاطب بادرة مستحيل معها حدوث عكس الكلام المنهي عنه.

من ذلك ما قاله بشر بن صفوان من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٤):

وَلَا تَطْمَعُوا فِي نَصْرٍنَا بَعْدَ فِعْلِكُمْ
فَقَدْ ظَهَرَتْ شَحْنَاؤُكُمْ وَبَدَا الْغُلُ^(٥)

مفادة كلام الشاعر : استحالة مناصرته هو وقومه لمن خذلوهم بعد ما تبين ما تطوي صدورهم من بعض وكراهة، وقد جاء طلب الترك على هذا الأساس للتئيس.

٥. الدعاء :

عندما يتوجه الخطاب من الأدنى إلى الأعلى كقول ليلي الأخيلية^(٦) من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٧):

فَلَا يُبْعِدَنَكَ اللَّهُ يَا تَوْبُ إِنَّمًا
لِقاءُ الْمَنَايَا دَارِعًا مِثْلَ حَاسِرٍ

^(١) هو بشر بن صفوان بن يحيى بن سلمة الكلبي، من ولاة الأمويين في شمال أفريقيا والأندلس، فتح جزيرة صقلية، توفي في القبروان. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٤.

^(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٤٢٤.

^(٣) المرقاة الدرجة واحدة من مراقي الدرج.

^(٤) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٤.

^(٥) المصدر السابق ، ج ١ / ص ٢٢٤.

^(٦) هي ليلي بنت عبد الله بن الرحيل بن شداد بن كعب بن معاوية، وهو الخيل فارس الهرار، وهي من شعراء الإسلام ، وكانت إلى شاعريتها حسنت المنطق بلغة العبارة، وكان توبة بن الحمير يهواها. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٩٢.

^(٧) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ٢٩٢.

٦. المواساة:

يأتي الطلب على وجه التخفيف والمواساة عندما يحدث أمر غير محمود وعادة ما يغلب هذا الشأن في المراثي من ذلك قول ليلي بنت طريف^(١) من [الطوبل]. ق : المتواتر^(٢):

فَلَا تَجْرِعَا يَا ابْنِي طَرِيفٍ فَإِنَّمِي أَرَى الْمَوْتَ وَقَاعًا بِكُلِّ شَرِيفٍ

٧. التمني:

عندما يتوجه الطلب إلى الجماد يتحول من الاستعلاء إلى التمني كقول الخنساء من [الطوبل] . ق: المتواتر^(٣) :

فَلَا يَبْعُدَنْ قَبْرٌ تَضَمَّنَ شَخْصَةً وَجَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ وَاكِفَةِ الْقَطْرِ

٨. التحسر:

يتحول الطلب إلى التحسر عند حدوث ما لا يسر ، ويكون غالباً في المراثي كما قالت الخنساء من [الوافر] . ق: المتواتر^(٤) :

وَلَا تَعِدِي عَزَاءً بَعْدَ صَحْرٍ فَقَدْ غُلِبَ العَزَاءُ وَعِيلَ صَبْرٍ

من تتبع النهي في الحماسة وجدت أن مدلولات النصح والإرشاد هي الغالبة في ديوان الحماسة بنسبة (٩٣٪)، بينما بقية المعاني مجتمعة وردت بنسبة (٦٪)، وقد تم معرفة ذلك من اختيار عينة عشوائية مثلت (٢٤٪) من المجموع الكلي .

وذلك يعكس أن النهي في الحماسة يتوجه إلى الوعظ والإرشاد بغرض التوصيل للمعنى الإيجابية التي يعتقدها المتكلم ويريد من المخاطب الإقلاع عن نقيضها، والمنزلة بين المخاطب والمتكلم منزلة المعلم والمتعلم.

كما اتضح أن عدد الجمل الطلبية التي اعتمدت على أسلوب النهي هو (٢٣٤) جملة محققاً بذلك نسبة قدرها (٤٢٪) إلى بقية أساليب الإنشاء الطلبية ، وبذلك يأتي في المرتبة الثانية بعد الأمر. ويعد شعراء العصر العباسي أكثر استخداماً لهذا الأسلوب من بقية العصور بنسبة (٣٠٪)،

^(١) هي ليلي بنت طريف التغلبية، من شعراء الدولة العباسية، أخت الوليد بن طريف رأس الخوارج وأشد هم صولة، فلما قتل حلت على الناس وعليها الدرع والجوشن حتى أعادها يزيد بن مزدرا الشيباني قائد الحملة على أخيها إلى البيت. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣٠٨.

^(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣١٠.

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ٢٩٧.

^(٤) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ٢٩٨.

^(٥) عيل : غالب ، يقال : عالي الأمر يعولني، إذا غلبني.

يليه العصر الإسلامي بنسبة (٢٣.٥٨٪)، ثم الجاهلي بنسبة (٢١.٢٨٪)، ثم مخضمو الإسلام بنسبة (١٧.٦٤٪)، ثم مخضمو الدولتين بنسبة (١٣.٩٥٪).

ثالثاً: الاستفهام:

من أنواع الإنشاء الظلي، ويتختلف عما سبقه بأنه ((استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين شيئين، أولاً وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإنما فهو التصور))^(١)، ولا مجال لسرد تعريفات علماء البلاغة في هذا المكان والجمع عليه من التعريفات ((أن حقيقته طلب الفهم بلفاظ معروفة))^(٢).

ومن هذه التعريفات نستنتج أن وجه الاختلاف عما سبقه هو جهل المتكلم بالحكم بينما في الأمر والنهي المتكلم عالم بمفاد الخطاب، وبذلك ينعكس مسار الوظيفة التوصيلية من المتكلم إلى المخاطب، لكن قد يخرج الاستفهام من الاستخبار وطلب الفهم إلى معنى آخر له مزية بلاغية زادته روعة وجمالاً، والمرجع في إدراك ذلك المعنى الذوق الأدبي.

ومن تتبع الاستفهام في كتاب الحماسة وجدت أنه ورد في (٢٠٦) مواضع بنسبة (٢٢.٣١٪) محتلاً بذلك المركز الثالث بعد الأمر والنهي، وأدوات الاستفهام المستخدمة في الحماسة هي:

- الهمزة: جاءت في (١١٠) مواضع بنسبة (٣٩.٣٩٪)، وقد ترددت بين المعاني الآتية: (الإنكار، والتقرير، والتهكم، والتسوية، وإظهار الضعف، والوعيد، والتهديد، والتعجب، والتحسر، وإظهار الحزن، والنهي، والأمر، والمؤانسة)، والأغلب فيها صيغة الهمزة + لم + ف (رأى) بمعنى علم أو ما في معناه، كما أن ورودها في مطلع النص هو أكثر من ورودها في ثنايا النص، كما قل استخدام أم (معها).

- هل: وردت في (٣٤) موضعًا بنسبة (٥٠.٥٠٪)، وقد خرجمت عن معنى الاستخبار إلى المعاني الآتية: (التمني، والإنكار، والنفي، والاستحالة، والتحسر، وإظهار الضعف، والتعجب، والتضجر، والأمر، والتهكم، و التنبيه على الباطل، والتخييل)، الصيغة الغالبة فيها هي (هل + الفعل)، ثم (هل + شبه الجملة)، ثم (هل + الاسم).

كيف: جاءت في (١٥) موضعًا بنسبة (٢٨.٢٨٪)، وقد وردت في المعاني الآتية: (الإنكار، والتحسر، وإظهار الحزن، والتقرير، والتخييل).

ما جاءت في (١٣) موضعًا بنسبة (٦٠.١٣٪) في المعاني الآتية: (الإنكار، وإظهار الحزن، والتهكم، والتحسر، والضعف، والتهويل).

^(١) الجرجاني: التعريفات ، ص ٥٧.

^(٢) الفزويني: التلخيص ، ص ١٥٣ .

- أين: وردت في (١٢) موضعاً بنسبة (٨٢.٥٪)، وقد ترددت في المعانى الآتية: (التعجب، والتكتير، والتنبيه على الضلال، والتحسر، والاستحال، والتمني).

- أي: جاءت في (١٢) موضعاً بنسبة (٨٢.٥٪)، وقد ترددت في الأغراض الآتية: (الإنكار، والاستبعاد، والتهكم، والتحسر، والتعجب، والوعيد).

من: جاءت في (٦) مواضع بنسبة (٩١.٢٪) في الأغراض الآتية: (الاستبعاد، والتهديد، والإنكار، والتحسر).

أني جاءت في موضع واحد فقط للإنكار، وبنسبة (٤٩.٠٪).

دلالات الاستفهام:

- الإنكار: يطلب به إنكار المخاطب، ((ومعنى فيه على أن ما بعد الأداة منفي))^(١)، حيث تتعلق الصيغة ((بنسبة منافية))^(٢)، وفي ذلك يقول الطفيلي بن عمرو الأزدي^(٣) من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٤):

أَسِلْمٌ عَلَى خَسْفٍ وَمَا كُنْتُ حَالِدًا
وَمَا لَيَ مِنْ وَاقٍ إِذَا جَاءَنِي حَتَّمِي
فَلَا سِلْمٌ حَتَّى تُحْفَرُ النَّاسَ خِيفَةً
وَتَصْبِحُ طَيْرٌ كَابِسَاتٍ عَلَى لَحْمٍ

الهمزة هنا نقلت المعنى من الإخبار إلى الاستفهام)^(٥) الذي يعني الإنكار، وقد وظف الشاعر الهمزة للتصديق في إدراك عدم وقوع نسبة السلم نافيا ذلك ؛ لتحقيق إنكار تلك النسبة.

ومن ذلك أيضاً قول ضرار بن الأزور من [البسيط . ق: المترافق]^(٦):

تَكَفَّرُوا هَلْ بَغَى مِنْ مَضِي أَحَدٍ
إِلَّا أَحَاطَ بِهِ مِنْ بَغْيِهِ الْغَيْرُ

. التقرير :

يأتي الاستفهام التقريري ((للإلحاء إلى الاعتراف بأصدق الأمرين))^(٧)، بحيث يحمل المتكلّم

((المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده))^(٨).

^(١) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٣، ج٢، ص٣٢٨.

^(٢) د. خليل أحمد عمادرة: أسلوب النفي والاستفهام في اللغة العربية، جامعة اليرموك، ص٧.

^(٣) هو الطفيلي بن العاص الدوسى الأزدى، صحابي من الأشراف في الجاهلية والإسلام، كان شاعراً، غنياً، كثير الضيافة مطاعماً في قومه، استشهد في اليمامة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١ / ص١٠١.

^(٤) كتاب الحماسة ، ج١ / ص١٠١.

^(٥) الزمخشري: المقامات، تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٢٥٨.

^(٦) كتاب الحماسة، ج١ / ص٣٠٦، وانظر ١/٢٥٣ ، ٢/١٧٥ ، ٢/١١٤ ، ١/٣٦٩ ، ١/١٧٧ .

^(٧) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م، ج١، ص٥٨٠.

^(٨) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج٢ / ٣٣١.

من ذلك ما قاله أبو الأسود الكناني من [الطويل . ق: المتواتر]^(١):

أَلَمْ تَرَ أَنِّي لَا أُلُونُ شِيمَتِي تَلَوْنَ غُولَ الْلَّيْلِ فِي الْبَلَدِ الْمُفْضِي

الشاعر يحمل المخاطب على الاعتراف بعدم اختلاف أخلاقه موظفاً نفي النفي لإثبات الحكم الذي يريد من المخاطب الإقرار به وعادة إذا كان الحكم سليماً، فإنه ينفي النسبة إليه مع نفي فعل المخاطب الذي ينكره، أما إذا كان الحكم إيجابياً فيكتفي بنفي الفعل للمخاطب ويستفهم؛ ليحمله على الإقرار بالنسبة سلباً أو إيجاباً.

وعادة ما يستعمل مع المهمزة أم كما قال تأبى شرًّا من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

أَطِبُّ مِنْ سُعَادَ عَنَاكَ مِنْهُ مُرَاعَاةُ النُّجُومِ أَمْ أَنْتَ هِيهِمُ

. التعجب:

نوع من أنواع الإنكار ، حيث يبالغ المتكلم في الإنكار لدرجة التعجب كما قال علي عليه السلام من [الكامل . ق: المتواتر]^(٣):

أَعَلَّيَ تَقْتَحِمُ الْفَوَارِسُ هَكَذَا عَنِّي وَعَنْهُمْ خَبَّرُوا أَصْحَابِي

. التهكم:

من ذلك ما قاله يزيد بن الحكم الثقفي في ذم إخلاف الوعد من [البسيط . ق: المتواتر]^(٤):

عَلَامَ جُدْتَ فَلَمَّا خِفْتَ مُوحِيَّةً تَعَقَّبْتُكَ مِنَ الْبُخْلِ الْعَقَابِلُ^(٥)

استفهم الشاعر بـ (ما) التي دخل عليها حرف الجر (على)، وقد خرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر نستشف دلالته من سياق البيت هو (التهكم) مبالغة في الإنكار

. الاستبعاد:

قال في هذا المعنى حارثة بن بدر التميمي^(٦) من [الطويل . ق: المتواتر]^(٧):

أُهَانُ وَأَقْصَى ثُمَّ يَنْتَصِحُونَنِي وَمَنْ ذَا الَّذِي يُعْطِي نَصِيْحَتَهُ قَسْرًا

خرج الاستفهام إلى دلالة استبعاد إعطاء النصيحة بالقوة.

(١) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ١٩٥.

(٢) المصدر نفسه ، ج ١ / ص ١١٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ج ١ / ص ١١٩ .

(٤) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٢٨١ .

(٥) العقابيل: الشدائد .

(٦) هو حارثة بن بدر بن حصين بن قطن بن غدانة بن يربوع التميمي ، من فرسان بني تميم ووجوهها وأجوادها. انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٣٩ .

(٧) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٧٧,٧٨ .

. التهويل:

قال في ذلك سحيم بن وثيل التميمي^(١) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

وَمَاذَا يَدْرِي الشُّعَرَاءُ مِنِي إِذَا جَاءَرْتُ حَدَّ الْأَرْبَعِينِ
أَخُو خَمْسِينَ مُجْتَمِعُ أَشْدِي وَنَجَّدَنِي مُعاوِرَةُ الشُّؤُونِ

خرج الاستفهام إلى دلالة التهويل مبالغة في الإثبات الذي هو أساس الإقرار.

. التهديد:

تحت هذا المدلول قال الزبرقان بن بدر السعدي^(٣) من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٤):

مَنْ مَبْلُغٌ عَمْرًا بْنَ نُعْمَانَ إِنَّمَا فُضُوخُ الْحَيَاةِ أَنْ نُقَرَّ الْمَظَالِمِ^(٥)

خرجت دلالة الاستفهام إلى معنى التهديد مبالغة في حمل المخاطب على الإقرار بنسبة الحكم.

. التحسس:

قال الكمييت بن زيد^(٦) في التحسس على الشباب من [الخفيف . ق: المتواتر]^(٧):

كَيْفَ أَشْرِي مَعِيشَةً صِرْتُ فِيهَا بَعْدَ مَيْلَوَةِ الصَّبَابِ لَا عَنِدَالِ
مَنْ يَبْغِي بِالشَّبَابِ شَيْئًا فَقَدْ بَآمَعَ رَجِيْصًا مِنَ الْعُلُوقِ بِغَالِ^(٨)

. إظهار الضعف:

قال عمرو بن قميئه^(٩) في الكبر والهرم من [الطوبل . ق: المتواتر]^(١٠):

كَانَيْ وَقَدْ جَاءَرْتُ تِسْعِينَ حِجَّةً خَلَعْتُ بِهَا يَوْمًا عَدَارَ لِجَامِي
رَمَّتِي صُرُوفُ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثُ لَا أَرَى فَمَا بَالُ مَنْ يُرْمَى وَلَيْسَ بِرَامِي

(١) هو سحيم بن وثيل بن أبي عمرو بن أهاب بن حميري، بن رياح، شاعر محضرم عاش في الجاهلية أربعين وفي الإسلام ستين. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٤٤.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٤٥.

(٣) هو الحصين بن بدر بن امرئ القيس بن قيس بن خلف بن بعثة بن عوف بن كعب التميمي. لقب بالزبرقان لحسن وجهه، سيد في الجاهلية عظيم القدر في الإسلام ، شاعر محضرم محسن، انظر شرح الحماسة، ٧٣ / ١.

(٤) المصدر نفسه، ج ١ / ص ٧٣.

(٥) دخل هذا البيت الخرم وهو حذف أول الوتد الجموع من فعلون .

(٦) هو الكمييت بن زيد بن خنيس بن محالد بن وهيب بن عمرو بن سبيع الأسدبي، شاعر مقدم من محضرمي الدولتين، عالم بلغت العرب وب أيامها ومثالها. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٩٦.

(٧) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٠٦.

(٨) العلوق: جمع علق، وهو النفيس من كل شيء.

(٩) هو عمر بن قميئه بن ذريج بن سعد بن مالك بن ضبيعة، من قيس ثعلبة، شاعر جاهلي قديم ، لقب بالضائع، ملوته في الغربة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٣٥.

(١٠) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٢٩.

استفهم الشاعر بما لتقدير ضعفه وحاله مع صروف الدهر.

إظهار الحزن :

من ذلك ما قالته ليلى بنت سلمة^(١) ترثي أخاها من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٢):

أَقُولُ لِنَفْسِي فِي حَفَاءِ الْوُمْهَا لَكِ الْوَيْلُ مَا هَذَا التَّجْلِدُ وَالصَّبْرُ
أَلَا تَفْهَمِينَ الْخُبْرَ أَنْ لَسْتُ لَاقِيًّا أَخِي إِذْ أَتَى مِنْ دُونِ أَكْفَانِهِ الْقَبْرُ

تستفهم الشاعرة لإظهار الحزن والإقرار به .

ومن المدلولات التي خرج إليها الاستفهام في كتاب الحماسة ما يأتي: ((الأمر، والنهي، والتسوية، والحقيقة، والتضجر، و التنبيه على الباطل، والتنبيه على ضلال الطريق، والتمثيل))^(٣)، وهذه الحيدة للاستفهام في التركيب عن إنجاز ما قرر له وفقاً للمبادئ اللغوية بأن يجنب للتغيير عن موقف ما، أو حالة، أو شعور ما)^(٤)، ويعود ذلك أساس البحث البلاغي.

ومن ارتباط الاستفهام بالحقبة الزمنية في كتاب الحماسة نجد أن شعراء العصر الجاهلي أكثر تمثلاً لمدلولات الاستفهام بنسبة (٢٣.٧٦٪)، ثم مخصوصي الدولتين بنسبة (٩٣٪)، ثم مخصوصي الجاهلية والإسلام بنسبة (١٩.٢٥٪)، ثم الإسلاميين بنسبة (١٤.١٥٪)، وأخيراً العباسيين بنسبة (١٣.٣٣٪).

رابعاً: التمني:

هو توقع الأمر المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع حصوله : إما لأنه مستحيل، وإما لأنه ممكن غير مطروح في نيله)^(٥)، والكلمة الموضوعة له هي ليت)^(٦)، وقد يتمني بحل لإبراز المُتمنى لكمال العناية به في صورة الممكن، وقد يتمني بلو)^(٧)، كما قد يتمني ب فعل إذا استعملت في غير الممكن، أما إذا

^(١) من شعراء الحماسة، جاء لها فيها قصيدة من تسع أبيات ومقطع من ست أبيات، ٣٠٣/٢، ٣٠٤، ٣٠٣. وتروى الأبيات لسلمة الجعفي، انظر في هذا الشأن شرح الحماسة، ٣٠٣/٢.

^(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣٤

^(٣) انظر على التوالي، ٣٦١/١، ٧٢٢/٢، ٢٧٣/٢، ٣١٣/١، ٢٧٣/١، ٣٣٣/١، ١٧٣/٢، ٢٧٩/٢، ١٧٣/٢، وانظر في هذا الشأن د.أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة الجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣ـ١٤٠٣هـ، ج ١، ص ١٨٣ـ١٩٤.

^(٤) سعيد سالم الجريري: شعر البردوني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف : د. سمير كاظم الخليل، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧ـ١٤١٨هـ، ص ٣٥.

^(٥) أحمد مطلوب: أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات ، الكويت، ط ١، ١٩٨٠م، ص ١٢٧.

^(٦) المفتاح، ص ١٤٧.

^(٧) الإيضاح، ص ٨١.

استعملت في الممكن فهي للترجح في المحبوب وللإشراق في المكره^(١)، وأما ((هلا وألا ولو لا ولو ما المسماة بحروف التنديم والتحضيض، فهي مأخوذة من هل ولو ومركبة مع لا وما المزدتين والمطلوب من التزام التركيب التنبئ على إلزام هل ولو معنى التمني))^(٢)، والذي يهمنا هنا الظروف والملابسات التي يجري فيها الخطاب، وبالتالي تحول معنى الطلب لهذه الحروف إلى مدلولات أخرى تتناسب مع هذه الظروف والملابسات، ويستشف هذا المعنى من خلال النسق للعبارة.

ومن استقراء ديوان الحماسة نجد أن التمني جاء في المرتبة الأخيرة بين أنواع الإنشاء، فلم يتكرر إلا في ثمانية وأربعين موضعًا بنسبة (٤٣٪).

أما عن الأدوات المستخدمة فهي كالتالي:

ـ ليت : أكثر الأدوات استخداماً، فقد تكررت في الديوان سبع وعشرين مرة بنسبة (٥٦٪)، وقد استخدمت مفردة أو مكررة كما استخدمت مع ياء النداء.

ـ هل : ترددت في الحماسة بمعنى التمني عشر مرات بنسبة (٢٠٪)، **ـ هلا :** جاءت في ثمانية مواضع بنسبة (٦٦٪).

ـ لو : تكررت ثلاثة مرات بنسبة (٥٢٪).

وكان توظيف هذه الأدوات كالتالي :

ـ طلب الشيء المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع :

الأداة المستخدمة هي ليت فقط سواء كانت مفردة أو مكررة أو مقتنة بالياء، ومن ذلك قول الكميت بن زيد الأسدية من [البسيط . ق: المتراكب]^(٣):

لَيْتَ الشَّبِيهَةَ لَمْ تَظْعَنْ مُقْفَيَةً وَلَيْتَ غَائِبَهَا الْمَأْلُوفِ لَمْ يَغِبِ

الأمر المحبوب الذي تمناه الشاعر هو بقاء الشباب، لكنه لا يرجى ولا يتوقع بقاءه.

ـ إبراز المرجو في صورة المستحيل :

الأداة المستخدمة في هذا الغرض ليت مفردة أو مكررة أو مقتنة بالياء ، ومن ذلك ما قاله تميم بن

عداء الطائي^(٤) من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٥):

(١) جلال الدين السيوطي: همع المقام ، تصحيح : بدر الدين النعساني ، دار المعرفة ، بيروت ، ج ١ ، ص ١٣٤.

(٢) المفتاح ، ص ١٤٧ .

(٣) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ٩٦ .

(٤) هو تميم بن عداء الطائي ، شاعر إسلامي . انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٣٦٩ .

أَلَا لَيْتَ حَظِّي مِنْ جَمِيلَةِ أَنَّهَا مُمَاسِكَةٌ لَا إِنْ عَلَىٰ وَلَا لِيَا

الغرض أن تضبط جحيلة نفسها وتتركه في حاله، وقد أبرزه الشاعر في صورة المستحيل مع أنه ممكن مبالغة في بعد نيله.

- إبراز التمني لكمال العناية به في صورة الممکن الذي لا يجزم بانتفائنه. وهو المستفهم عنه، ولذلك عدل عن ليت إلى هل، ويتحقق ذلك الغرض في قول الكميت من [البسيط . ق: المتراكب]^(٣):

هَلْ لِلشَّابِ الَّذِي قَدْ فَاتَ مِنْ طَلَبٍ أَمْ لَيْسَ غَائِبُهُ الْمَاضِي بِمُنْقَلِبٍ

لما كان طلب الشباب الفائز والغير متتحقق معلوم للشاعر امتنع حقيقة الاستفهام وتولد منه التمني المناسب لذلك المقام لكمال العناية به .

. إبراز التمني الذي لا يوجد :

والأداة المستخدمة في ذلك هي (لو)؛ لأنها تدل بأصل وضعها امتناع شرطها دائماً، ثم إن لم يكن لجوابها سبب غيره لزم امتناعه^(٤))، والضابط في معرفة أن (لو) للتمني ((عدم وجود جواب لها))^(٤)، من ذلك قول عمرو بن قميئه من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٥):

فَلَوْ أَنَّنِي أُرْمَى بِنَبْلِ رَأْيَتُهَا وَلَكِنِّي أُرْمَى بِغَيْرِ سِهَامٍ

ييرز الشاعر عزة متمناه وهو أن تخطئه سهام المنايا التي لا يدرى من أين تأتيه .

. التنديم :

الأداة المستخدمة في ذلك هي: ((هلا، ولو، ولو ما)) بزيادة لا وما عليهما، وبذلك يتعمّن التمني ويزول معنى الاستفهام والشرط ويتوارد من التمني التنديم، وفي ذلك يقول زفر بن الحارث العامري من [البسيط . ق: المتواتر]^(٦) :

هَلَّا ثَارْتُمْ وَلَنْتُمْ مَعْشَرُ أَنْفُ فَثَلَى بِتَدْمُرِ جَافَتْهَا الْخَنَازِيرُ

وما سبق: يعد التمني أقل أنواع الإنشاء حضوراً، فلم يرد إلا (٤٨) مرة بنسبة (٤٠.٣٩٪)، كما يعد شعراء الدولتين الأموية والعباسية أكثر استخداماً للتمني، حيث ورد بنسبة (٣٠.٩٪) إلى بقية أنواع

(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٩٦.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٩٦.

(٣) ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، دار العلوم ، بيروت ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م، ص ٢٥٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٥١.

(٥) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٣٠.

(٦) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٩٦.

الإنشاء، ثم شعراء العصر الإسلامي بنسبة (٤٧.٥٪)، ثم محضرو الجاهلية والإسلام بنسبة (٤٠.٢٪)، ثم العباسى بنسبة (٣٣٪)، وأخيراً الجاهلي بنسبة (٩٨٪).

خامساً: النداء:

النداء لغة : الصوت مثل الدعاء، والرغاء، والنداء مددود الدعاء بأرفع صوت^(١)، واصطلاحاً : طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه^(٢)، وكل اسم مضار فيه فهو نصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره^(٣)، بحيث ينوب عن هذا الفعل المتروك أحد حروف النداء وهي : (يا وأيا وهيا وأيي والهمزة ووا) ، فالثلاثة الأولى لنداء بعيد أو من هو في منزلته من نائم أو ساه فإذا نودي بها من عددهم فلحرص المنادي على إقبال المدعو عليه ومفاظنته لما يدعوه له، وأيي والهمزة للقريب، ووا للندبة خاصة^(٤)، كما أنه ((قد ينزل البعيد منزلة القريب، فينادى بالهمزة وأيي إشارة إلى أنه لشدة استحضاره في ذهن المتكلم صار كالحاضر))^(٥)، وكما أشرنا سابقاً إلى التحول من مدلول إلى مدلول آخر يختلف باختلاف السياق ويعرف بدلالة القرائن، وعلى أساس هذا التحول بني هذا البحث؛ لمعرفة دلالات النداء المتراحة عن الدلالات النمطية كما سيتبين من خلال كتاب الحماسة:

ومن جهة الأدوات المستخدمة في الحماسة فتوظيفها كالتالي:

- يا: أصل حروف النداء وأكثرها استخداماً في كتاب الحماسة، فقد تكررت أربع وتسعين مرة بنسبة (٦١.٤٪)، وقد استخدمت مفردة ومكررة ومقرنة بـ أيها.

. الهمزة: تكررت إحدى وعشرين مرة بنسبة (١٣.٧٪)، وقد استخدمت أيضاً مفردة ومكررة.

. أيها: استخدمت خمس مرات بنسبة (٣.٢٪).

. أيا : لم تستخدم إلا مرة واحدة.

- النداء المحذوف الأداة : تكررت صيغة النداء المحذوف الأداة ثلاثة عشر مرات وعشرين مرة بنسبة (١٥.٠٪). أما بقية الأدوات فلم تستخدم ، وذلك يدل على خلو الحماسة من دلالاتها .

دلالات النداء:

١. الزجر:

^(١) د. سميرة فرحات: معجم الباقياني، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٩١. ٥١٤١١. ص٤٤٢.

^(٢) جواهر البلاغة ، ص ١٠٥.

^(٣) سيبويه: الكتاب، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات، بيروت، ط٢، ١٩٦٧. ٥١٣٨٧. ١/٣٦٥.

^(٤) الزمخشري (ت: ٥٣٨): المفصل في صناعة الإعراب ، تقديم : د. علي أبو ملحم، دار مكتبة الملال، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٤١٣.

^(٥) جواهر البلاغة، ص ٥٠٥.

في ذلك قال حارثة بن بدر التميمي من [البسيط . ق: المتواتر]:^(١)

يَا أَيُّهَا الشَّامِتُ الْمُبْدِي عَدَاوَتَهُ مَا بِالْمَنَائِيَّا التَّيْ عَيَّرَتْ مِنْ عَارِ

فالشاعر لا يريد من المخاطب الإقبال وإنما يزجره عن الشماتة وإظهار العداوة .

٢. التحسس وإظهار الحزن :

قالت الخنساء ترثي أخاها صخر من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٢)

أَلَا يَا عَيْنِ فَانْهَمِرِي بُغْرِ وَفِيْضِي فَيْضَةً مِنْ غَيْرِ نَزِرِ

لا يتوجه النداء هنا من الشاعرة لطلب الإقبال، وإنما انفلق عن حالة شعورية تتصبّب حزناً وأساً على المرثي .

٣. إنزال القريب منزلة البعيد :

من ذلك ما قاله زفر بن الحارث العامري من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٣)

يَا قَيْسَ عَيْلَانَ قَيْسَ الدُّلُّ إِنْكُمْ فِي الْحَرْبِ سِيَّانِ أَنْتُمْ وَالْعَصَافِيرُ

استخدم الشاعر (يا) للبعيد إنزالاً للمنادى منزلة البعيد بعرض الإشارة إلى انحطاط منزلته .

ومن ذلك أيضاً قول عمرو بن شأس الأسدى^(٤) من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٥)

يَا أَبَا الصَّلْتِ لَوْ يُخَبَّرُ مَيْتُ لَفْظُ حَيٍّ بُودَهُ أَنْ يَقُولَا

أنزل الشاعر المخاطب منزلة البعيد إشارة إلى علو مرتبته حيث جعل بعد المنزلة كبعد المكان .

٤. إنزال البعيد منزلة القريب :

في عبد الملك بن مروان قال جواس بن قعطل^(٦) الكلبي من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٧)

أَعْبَدَ الْمَلِيكِ مَا شَكَرْتَ بِلَاءَنَا فَكُلْ فِي رَحَاءِ الْعَيْشِ مَا أَنْتَ آكِلُ

الشاعر يعتاب الخليفة بأفعاله ، ولشدة ذلك في ذهن المتكلّم خاطب الخليفة بالهمزة للقريب استحضاراً له كأنه حاضر معه ماثل أمامه .

^(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٧٩.

^(٢) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ٢٩٨.

^(٣) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٩٦.

^(٤) هو عمرو بن شأس بن أبي بيلئي ، واسميه عبيد بن ثعلبة بن ذؤيبة بن مالك بن الحارث، شاعر محضرم، كثير الشعر في الجاهلية والإسلام، كان ذا قدر وشرف ومنزلة. انظر شرح كتاب الحماسة، ١ / ص ١٨٠.

^(٥) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٩٤.

^(٦) هو جواس بن القعطل بن سويد بن الحارث بن حصون بن عدي بن جناب الكلبي، شاعر إسلامي محسن ، عاصر زفر بن الحارث الكلبي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٥.

^(٧) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٦.

الفخر :

من ذلك ما قاله الجواس بن قعطل من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(١)

أَنَا مَا تَعْلَمِينَ يَا رَبَّةَ الْخَدْ مِرِ بِقُعْلِ الْمُهَدَّبِينَ خَلِيقُ

في نداءه لربة الخدر لا يريد طلب الإقبال وإنماقصد لفت انتباهاها إلى الصفات التي يفتخر بها.

الإغراء:

قال في الحث على العلم صالح بن عبد القدوس من [السريع . ق: المتدارك]:^(٢)

يَا أَيُّهَا الدَّارُسُ عِلْمًا أَلَا تَلْتَمِسُ الْعَوْنَ عَلَى دَرْسِهِ

لَنْ تَبْلُغَ الْفَرْعَانَ الَّذِي رُمِتَهُ إِلَّا بِحْثٍ مِنْكَ عَنْ أُسْسِهِ

أما ما حذف منه الأداة فكقول رؤاس بن تميم^(٣) من [الطويل . ق : المتدارك]:^(٤)

أَلَمْ تَعْلَمِي أُمَّ الْجَلَاسِ بِأَنَّا كِرَامُ لَدَى وَقْعِ السُّيُوفِ الصَّوَارِمِ

الغرض المستشف من السياق هنا الفخر وليس طلب الإقبال.

أما من حيث الاستخدام ، فقد تكرر النداء (١٥٣) مرة، وبنسبة (٤١%) إلى بقية أنواع الإنشاء الأخرى محلاً بذلك المرتبة الرابعة .

كما يعد شعراء العصر الإسلامي أكثر استخداما للنداء بنسبة (٥١.٧٢%)، ثم مخضمو المحاهلة والإسلام بنسبة (٥٠.٥٠%)، ثم شعراء العصر المحاهلي بنسبة (٨٢.٠٢%)، ثم مخضمو الدولتين بنسبة (٣٠.٩%)، وأخيراً شعراء العصر العباسي بنسبة (٦٦.٦%).

وما سبق بحد أن الجملة الخبرية أكثر استخداما من الإنسانية حيث وردت في كتاب الحماسة بنسبة (٨٥.٠٦%)، بينما وردت الجملة الإنسانية بنسبة (٤٠.٩٤%)، وذلك يدل على أن التركيب الخبري هو الأسلوب الحامل للمدلول الفكري غالباً، لأن المتكلم يجد المساحة الكافية للتنقل من الخطاب إلى الغيبة إلى التكلم والاسترسال في الكلام حسب الوضع الملائم لاستخدام أدوات التصديق والبرهنة، بينما يقتصر الإنشاء على أسلوب الحوار المحدد بإيصال المقصود من المتكلم إلى الحاضر المقصود أو الواسطة .

كما أن كل أسلوب منها يتميز عن الآخر بميزات فالخبر يتميز بالآتي:

. فكري : يخاطب حسب درجة الاقتناع .

. تصديقي: يستخدم أدوات لإحداث الإقناع .

^(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٥٧.

^(٢) المصدر نفسه، ج ١ / ص ٣٦١.

^(٣) هو رؤاس بن تميم، أحد الغطاريف من بني الحارث بن عبد الله ، شاعر مخضرم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ٢٣.

^(٤) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ٢٣.

. إلقائي: يعتمد على ضمير المتكلم والغائب والمخاطب من غير انتظار للمشاركة .

بينما الإنشاء يتميز بالآتي:

. نفسي : يفصح عن الأغراض والمقاصد .

. حواري : يعتمد على الخطاب الحضوري (ضمير المخاطب)، والمشاركة .

. تصنيفي: يحدد الغرض على أساس المنزلة بين المتكلم والمخاطب .

وبذلك يمكن القول : إن الخبر يمثل اللغة في الجانب الفكري التصديقى، بينما الإنشاء يمثل اللغة في الجانب النفسي الشعورى.

الفصل الثاني

أساليب التركيب

المبحث الأول: تركيب الجملة:

. الحذف

. التكرار

. التقديم والتأخير

. القصر

المبحث الثاني: التركيب النصي:

. تركيب المقطع

. تركيب النص

. تركيب الباب

يعد النسق اللغوي القائم على تركيب النص ضمن المستوى النحوي موضوع دراسة النص الشعري باعتداد النص بناءً متكامل يتكون من لينات مفردة تمثل في الكلمة المفردة المرتبطة مع أخوات لها لتكوين الجملة التي بدورها تتعدد لتكوين النص، وبهذا الارتباط يهيكل إطار النص أمام الناظر بجوه العام، و بمعطياته الفكرية والعاطفية.

ومن تنوع دلالة المادة الأولية لتركيب المفردة)، واختلاف موقعها داخل التركيب البسيط للجملة تنوع مسارات الصياغة في بناء الهيكل العام للنص، ومن خلال هذا التنوع يفصح الشخص المتكلم عن الموجهات الفكرية والدوافع النفسية التي تدل على خصوصيته العاطفية.

هذا على مستوى القول العادي أما على مستوى البناء الشعري، فإن هذه الخصوصية تكون أجلاً وأوضحاً؛ لأن الشاعر أكثر حرية في الخروج عن مسار التراكيب النحوية، وبذلك يعد الأسلوب الشعري فردياً في بعض الأحيان من الناحية التراكيبية بالإضافة إلى التجربة الشعرية المتميزة التي يرسم من خلالها الشاعر عالمه الشعوري المقابل والموازي للواقع الخارجي؛ لأن كل إنسان نسخة فريدة لم يطبع منها نظير .

إلا أن هذا التحول في التركيب عن ((قواعد اللغة لا يتم بشكل عشوائي وإنما يخضع لنظامية واضحة وبطريقة تلفت انتباه القارئ إلى ذلك، فيدرك طبيعتها وكيفية بناء الشاعر لها))^(١).

وعلى هذا الأساس يعد البناء الشعري ((عملاً فردياً خاصاً ينجح فيه صاحب الملوكات الفنية الخاصة))^(٢).

والذي جعل الشاعر أكثر حرية داخل النص من غيره ارتباط التركيب النحوي بالنظام الموسيقي للنص الشعري، لكن هذا الارتباط لا يعني الإلغاء للمستوى النحوي التركيبية، ولو حدث لأصبح النص عبارة عن مفردات مبعثرة لا توصل لمفهوم ولا معنى، كما لا يعني تجاهل النظام الموسيقي ((الذي يعد من مستلزمات جمال الشعر))^(٣)، ويصل بالنص إلى

القمة التأثيرية عند حرف الروي، بحيث لا يمكن الفصل في القلادة الرائعة بين خامتها وبين صياغتها ، ولا يمكن الادعاء أن روعتها ترجع إلى إحداها دون الأخرى.

ومن هذا المنطلق والتصور فإن الشاعر عندما يعزز التركيب الصحيح المناسب للموسيقى الشعرية يلتجأ إلى التكرار أو التتابع، وبهذا التناوب يصل النص الشعري إلى الغاية المقصودة من

(١) شكري الطواني: مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٩٠.

(٢) محمد المحجري: الخصائص الأسلوبية في شعر أبي نواس، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٥م، ص ١٤٦.

(٣) أحمد سيد عمار: نظرية الإعجاز القرآن، دار الفكر المعاصر، بيروت، ٤٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص ٨٠.

الإبلاغ بطريقة فنية شعورية متميزة تلقي بظلالها على المتلقى، فينفعل بها ويضيفها إلى قائمته المفضلة.

وما سبق يمكن القول: إن البناء الشعري هو عبارة عن سحب الخواج النفسية والمعطيات الفكرية على النسق التركيبي للدلائل اللغوية ممزوجة بالحس المرهف والخيال الواسع للشخص المبدع الذي تم بداخله التفاعل المطلوب للإنتاج الفني.

وما يهم في هذا الفصل هو إيضاح دور المستوى النحوي التركيبي والدلالي على مستوى دور المفردة داخل الجملة ، أو دور الجملة داخل النص.

((على أنه يجب التفرقة بين البؤرة النحوية والبؤرة الخطابية، فإذا كانت البؤرة النحوية تحدد بموقعها فالبؤرة الخطابية ليست كذلك))^(١) ؛ لأن ((المتكلمون والكتاب هم الذين يمتلكون البؤرة وليس النصوص))^(٢) .

(١) د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م، ص٦٠ .
 (٢) المرجع نفسه، ص٦٠ من G.Brown and G.Yule:1983. p. 189.

المبحث الأول

تركيب الجملة

من المعروف أن الجملة تتكون من ركنتين أساسين هما المسند والمسند إليه، ومن فضلات ذات دور بارز في إتمام المعنى العام للجملة من جهة التقييد والإبانة والتفسير، ومن صور تركيب هذه العناصر داخل الجملة تتبع الأساليب، وبذلك تختلف المعانى والأغراض من أسلوب إلى آخر حسب التحول التركيبى للمفردة داخل الجملة الذى يتم ترتيبه وفقاً لھوى الذات ومقاصدھا الواقعة تحت تأثير آني أو رجعي من مصادر حسية أو مجرد ذات طابع فطري أو مكتسب من البيئة.

أولاً الحذف:

باب من أبواب النحو يحمل لطائف بلاغية قائمة على الإقصاء مع وجود قرينة تدل على المذوف، وقد تردد في أمهات الكتب في تراثنا تحت مباحث ((الإيجاز، الحذف، الإضمار)، وتعد البداية عند الخليل في بيان علة الحذف وفائدة المرتكزة على ((مراجعة حال المخاطب ومعرفته ببقية أجزاء الكلام، فلم يرد أن ينقل عليه بتكرار ما يعلم، وإرهاقه بألفاظ لا تزيد معها الفائدة ، فكان ذكرها عبشاً، وحذفها بلاغة))^(١)، وفائدة الحذف عند سيبويه هي ((الخفة ، واتساع الكلام والاختصار))^(٢) ، كذلك لم تخرج فائدة الحذف عند الفراء (ت: 207 هـ) عن ((الإيجاز والاختصار تخفيقاً لعلم المستمع بتمام الكلام))^(٣).

ويبدو لي أن الرماني أول من تناول الحذف من ناحية التأثير النفسي والسر البلاغي عندما تعرض لحذف الجواب في قوله تعالى: ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ آتَقْ وَرَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ إِنَّمَا جَرَّأَهُمْ تَأْمُلُهُمْ﴾^(٤) كأنه قيل حصلوا على النعيم المقيم الذي لا يشوبه التنجيص والتکدير، وإنما صار الحذف هنا في مثل هذا أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب فيه كل مذهب، ولو ذكر الجواب

(١) د. عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب، القاهرة، م ١٩٩٨، ص ٥٨.

(٢) الكتاب ، ج ١ ، ص ١٣٧.

(٣) معان القرآن : تحقيق ومراجعة: د. محمد علي النجار، الدار المصرية، ج ١، ص ١١١.

(٤) سورة الزمر، آية [٧٣].

لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان))^(١)، وربما كانت هذه اللفتة هي التي فتحت باب الحذف، أمام عبد القاهر فيصفه بأنه ((باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفعى من الذكر، والصمت عن الإفاده أزيد للإفاده، وتحذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن))^(٢)، وقد اعتمد في بيان المخدوف على ما جاء به سيبويه في حذف المبتدأ والمفعول به))^(٣).

وتحمل القول: إن الحذف: إقصاء جزء من الجملة أو الكلام، تشير إليه القرائن، ويتمكن المتكلم من التلويع بالمعنى المتمكن في نفسه، لقصد بلاغي، بحيث ((نحذف من أجزاء التركيب اللفظي كلما استطعنا إلى الحذف سبيلاً، وهكذا ترك المعنى يظهر وحده ويبرز للعيان بدون وساطة))^(٤). وهذا الأسلوب يترك الأمر للسامع في الإتيان بالمخدوف أو المترادفات الدالة على المعنى والتي لها وقع في نفسه، وبذلك يستطيع المستقبل مشاركة المرسل في إتمام الرسالة الموجهة إليه.

ومن خلال كتاب الحماسة يمكن أن نعرض لأساليب الحذف حسب نوع المخدوف في التركيب النحوي (حرف، كلمة، جملة أو أكثر) ووظيفتها (مسند إليه، متعلقات الفعل)، وأغراض الحذف البلاغية.

أــ حذف الحرف: يحذف الحرف من تركيب الكلمة كما في نداء الترحيم ومن تركيب الجملة المتمثل في الأدوات والحرروف العاملة ومن أمثلة الأسلوب الأول قول رؤاس من [الطوبل . ق: المدارك] :^(٥)

أَلْمَ تَعْلَمِي أُمَّ الْجِلَاسِ بِأَنَّا كِرِّامٌ لَدَى وَقْعِ السُّيُوفِ الصَّوَارِمِ

حذف الشاعر أدأة النداء قبل أم الجлас واكتفى بدلاله الوضع المتمثل في الخطاب، والعرف فالشاعر العربي عندما يتباهى بأفعاله يستحضر رمزاً من يحب يخاطبه متباهيا بأفعاله الحميدة المدعاة للآخر، والتي تقربه من يخاطب.

وما حذف منه الأداة مع حرف من تركيب الكلمة والضمير المضاف إليه قول موئل بن

(١) النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاثة رسائل، دار المعارف، ص ٧٠.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٩، وما بعدها

(٤) د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٧٣.

(٥) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٣، وانظر ابن ميمون، منتهاء الطلب، تحقيق: محمد نبيل طريفى، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ج ٩ / ١٨٣.

عفان السدوسي^(١) من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٢)

نَاقَ إِنِّي أَرَى الْمُقَامَ عَلَى الظِّيِّ مِمْ عَظِيمًا فِي قُبَّةِ الْإِسْلَامِ

المحذوف أداة النداء + تاء التأنيث + ياء المتكلم والتقدير يا نافق وقد دل على أدأة

النداء وتاء التأنيث الوضع اللغوي بينما دل على ياء المتكلم العقل، فلا يمكن أن يخاطب الشاعر إلا راحلته التي يختص بها.

وما حذف منه حرف قول أبي زيد الطائي^(٣) من [الطوويل . ق: المتدارك]:^(٤)

أَبَيْتُ الدَّيْ يَأْتِي الدَّيْنِي ظَبَيْتِي إِلَى أَنْ عَلَا وَخَطَّ مِنَ الشَّيْبِ مُفْرَقِ

المحذوف في هذه البيت حرف الجر (في) ، والتقدير في شبيتي، المعنى أنه امتنع عند المشيب مما امتنع منه في شبابه.

ب . حذف الكلمة :

. حذف المسند إليه:

من ذلك قول عمرو بن الأطناية^(٥) من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٦)

١. وَقُولِي كُلُّمَا جَشَّاتْ وَجَاشَتْ مَكَانِكْ تَحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيْخِي

حذف الشاعر من جملتي (جشت، وجاشت) المسند إليه، وهو النفس والدلالة على ذلك إقتران الفاعل بالفعل، فالشاعر يتحدث عن نفسه . كما أن المثال يصلح لحذف المضاف والمضاف إليه والتقدير جشت نفسي، والداعي للحذف ظهور المحذوف بدلاله القرائن.

وفي هذا الشأن قال حلحلة الفزارى^(٧) من [الطوويل . ق: المتواتر]:^(٨)

(١) هو مالك ويقال موبلوك المزوم ربعي ذهلي من شعراء البحرين، كان من الخوارج طلبه الحجاج فهرب إلى الإمامة كان من أحسن الناس قرآة للقرآن. انظر المرزباني، معجم الشعراء ، إعداد عبد الستار فراج، ط١٩٦٠، ص٥٠٠.

(٢) كتاب الحمامة، ج ١ / ص ٧٠.

(٣) هو حرملة بن المنذر بن هني بن ثعل بن الغوث بن طبيه، شاعر محضرم. استعمله عمر بن الخطاب على صدقات قومه، ولم يستعمل نصريانيا غيره. جعله بن سلام في الطقة الخامسة من فحول الإسلاميين، مات في خلافة معاوية. انظر الطبقات ٢/٥٩٢.

(٤) كتاب الحمامة، ج ٢ / ص ٨، وانظر ديوانه ضمن شعراء إسلاميين ، تحقيق: نوري حودي القيسي، ط٤، ه١٤٠٥ ، ص ٦٥٣.

(٥) هو عمرو بن عامر بن زيد مناة بن مالك الأغر الخزرجي، والإطنابية أمه، شاعر وفارس من فرسان الجاهلية جعله حسان بن ثابتأشعر الناس. انظر شرح كتاب الحمامة، ١ / ص ٢٩.

(٦) كتاب الحمامة، ج ١ / ص ٣٠.

(٧) هو حلحلة بن قيس بن أشيم بن بيسار الفزارى، أحد بنى العشاء، شاعر أموى عاصر الخليفة عبد الملك بن مروان، انظر الأصفهانى، الأغاني، تحقيق سعير جابر، دار الفكر ، بيروت، ط٢، ج ١٩ / ص ٢٠٤.

(٨) الحمامة، ج ١ / ص ٩٣، وانظر المراثي، للبيزيدى، تحقيق: محمد نبيل طريفى، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩١، ص ٢٤٩.

2. سَلَامٌ عَلَى حَيَّيْ عَدِيٍّ وَمَازِنٍ وَشَيْخٌ وَخُصًا بِالسَّلَامِ أَبَا وَهْبٍ

حذف الشاعر المسند إليه المتمثل في المبتدأ والتقدير سلامي سلام والغرض من الحذف التعظيم حذف المسند:.

ما حذف فيه المسند قول عنترة من [الكامل . ق: المتدارك]:^(١)

3 . فَصَبَرْتُ عَارِفًا لِذَلِكَ حَرَّةً نَفْسِي إِذَا نَفْسَ الْجَبَانِ تَطَلَّعَ

حذف الشاعر المسند من جملة إذا نفس الجبان تطلع والتقدير إذا تطلع نفس الجبان للفرار تطلع فليست تطلع نفسي وأقام جملت (صبرت) مقام عدم تطلع نفسه للفرار .

وما حذف فيه المسند والممسنده إليه قول النجاشي الحارثي من [البسيط . ق: المتراكب]:^(٢)

4. جَمَعْتُ ضِبَراً جَرَامِيزِي بِدَاهِيَةٍ مِثْلِ الْمَنِيَّةِ لَا تُبْقِي وَلَا تَدُرُّ

حذف الشاعر الفعل والفاعل واكتفى بذكر المفعول به (جراميزي)، والتقدير ضممت جراميزي أي: رفعت ما انتشر من ثيابي .

حذف الموصوف:

من ذلك ما قاله سحيم بن وثيل التميمي من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٤)

5 . أَنَا ابْنُ جَلَّا وَطَلَّاعُ الشَّنَائِيَا مَتَى أَضَعُ الْعِمَامَةَ تَعْرُفُونِي

حذف الشاعر الموصوف والتقدير ((أنا ابن جل جلا))^(٦) وللمعنى أنه يسمو إلى معالي الأمور لا تشق عليه ، وكانت شجعان العرب يلبسون عمائم مشهورة الألوان في الحرب يعرفون بها ومنه قيل فارس معمم .

حذف المضاف إليه:

قال عبيد الله بن الحر الجعفي من [الطوبل . ق: المتدارك]:^(٧)

6 . وَأَكْرِمْ بَهَا مِنْ مِيَّةٍ لَوْ لَقِيْتُهَا أَطَاعُنْ عَنْهَا كُلَّ خَرْقِ مُنَازِلِ

الخرق من الفتىان : الظريف في سماحة ونجد والتقدير كل فتي خرق منازل .

(١) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٣٤ .

(٢) الحماسة، ج ١ / ص ٦٣ .

(٣) الضير: جمع القوائم والوثوب، ويقال: ضم فلان جراميزه إذا رفع ما انتشر من ثيابه ثم مضى والداهية: الأمر المنكر العظيم.

(٤) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٤٤ .

(٥) ابن جلا: واضح الأمر ، والثانيا: جمع ثيبة وهي الطريق في الجبل والمراد أنه رجل على شرف يسمو إلى معالي الأمور

(٦) القزويني: الإضاح، ١٠٩

(٧) الحماسة، ج ١ / ص ٨٨ .

٦. حذف جواب الشرط :

يُحذف جواب الشرط للاختصاص، وللدلالة على أنه شيء لا يحيط به الوصف أو تذهب نفس السامع كل مذهب، فلا يتصور مطلوباً أو مكروراً إلا يجوز أن يكون الأمر أعظم منه ولو عين شيء اقتصر عليه ورئما خف أمره عنده^(١).

ومما حذف للاختصار قول الوليد بن يزيد^(٢) من [الطوبل . ق: المدارك]:^(٣)

٧ . وَإِنْ عَلَى شَاطِيِّ الْقُرَّاتِ لَفْتَيْةٌ يَوْدُونَ لَوْ كَانُوا بِمَا لَهُمْ افْتَدَوا

حذف الشاعر جواب الشرط بحد الاختصار في قوله: يودون لو كانوا بما لهم افتدوا، والتقدير لما بخلوا بما لهم، أو لافتدوا بما لهم.

ومما تذهب لحذفه نفس السامع كل مذهب قول عبد الله بن معاوية الجعفري^(٤) من [الوافر . ق: المواتر]:^(٥)

٨ . إِذَا نَاجَى الصَّدِيقُ لَنَا عَدُواً أَظَنَّ وَعَرَهُ قُرْبَ الْمُنَاجِيٍّ

في هذا البيت لا يمكن تحديد جواب للشرط ، بل يتصور عدواً وليس صديقاً بلغ من العداوة مبلغاً، وهو يدعى الصداقة؛ لأنَّه أخطر في عداوته من أبداها ، ولو لم يكن عدواً لما أسر النجوى إلى العدو الذي أزعجه قرب المناجي.

ومما سبق نجد أن المذوف لا يتعدى أكثر من جملة؛ ولذلك سمى إيجاز الحذف، وقد أوصلها الشيخ العز بن عبد السلام (ت: ٦٦٠ هـ) إلى تسعه عشر نوعاً^(٦) وتحاشياً للتطويل اقتصرت في مبحث الحذف على عموميات الحذف التي يبين بها التفصيلات المدرجة تحتها، أما ما احتملت ألفاظه معانٍ كثيرة ، فيسمى إيجاز القصر؛ لذلك قيل في تعريفه: تضمين الألفاظ القليلة معاني

(١) القزويني، الإيضاح، ١٠٩، ١١٠.

(٢) هو الخليفة الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان بن الحكم بن أبي العاص. انظر شرح الحماسة، ج / ٢ ص ٣٩.

(٣) الحماسة، ج / ٢ ص ٣٩، وانظر ديوانه، جمع وتحقيق واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ٣٤.

(٤) هو عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب بن عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف، كان من فتيان قريش وأجوادهم وشعرائهم، وكان يرمي بالزنقة خرج بالكوفة آخر أيام مروان بن محمد. انظر شرح كتاب الحماسة، ١ / ١٧٢.

(٥) الحماسة، ج / ٢ ص ٧٨.

(٦) عره: ظلمه وأزعجه.

(٧) الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز في القرآن الكريم، تقديم رمزي سعد الدين دمشقية، دار البشائر، بيروت، ط ١، ١٤٠٨، ١٩٨٧ ص ٧: ١٨.

كثيرة من غير حذف)^(١)، وهذا هو الذي تطمح إليه أبصار البلغاء، وتتوق إليه قلوبهم)^(٢).

ومن ذلك في الحماسة قول يحيى بن زياد من [الرمل . ق: المتواتر]:^(٣)

٩ . وَمُنْمٌ لِسُوَاهُ مَالَهُ هَبْلَتْهُ أُمَّهُ مَاذَا يُنَمِّي^(٤)

اشتمل هذا البيت على معانٍ كثيرة تتمثل في أن المال الذي يحرص الإنسان على جمعه ويدخل به من أجل أن يزداد وينمو لن يأخذ منه شيئاً، لأنه في الأخير سيؤول إلى الورثة فیأخذوه، وبذا ليس لصاحبـه منه إلا عناء الجمع، وفي ذلك يدعوـ الشاعـر إلى الإنفاق وينهىـ عنـ الحرـصـ، وهذهـ المعـانـيـ كلـهاـ اشـتمـلـ عـلـيـهاـ صـدـرـ بـيـتـ، ولـرـبـاـ اشـتمـلـ عـلـيـ أـكـثـرـ مـنـهـ؛ لـذـاـ فـتـنـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ الإـيجـازـ أـلـبـابـ البلـغـاءـ وـسـحـرـ أـفـكـارـهـ.

ومن ذلك أيضاً قول عبد الله بن عبد الأعلى^(٥) من [مجزء الرمل . ق: المـتوـاتـر]:^(٦)

١٠ . لَيْسَ آتٍ بِعَيْدٍ بَلْ قَرِيبٌ مَا سَيَأْتِي

يجدـ المـتأـملـ لـلـبـيـتـ السـابـقـ أـنـ الـمـعـانـيـ الـتـيـ تـحـمـلـهـ الـأـلـفـاظـ قـدـ تـبـلـغـ أـضـعـافـ الـأـلـفـاظـ الـمـذـكـورـةـ.

ولـإـدـرـاكـ الـمـذـوـفـ يـسـتـخـدـمـ الـبـلـغـاءـ وـجـهـيـنـ هـمـاـ:

. أنـ يـقـامـ مـقـامـ الـمـذـوـفـ شـيـءـ يـدـلـ عـلـيـهـ كـمـاـ فـيـ المـثـالـ الثـالـثـ (إـذـاـ نـفـسـ الـجـبـانـ تـطـلـعـ).

فقدـ حـذـفـ جـوـابـ الشـرـطـ (فـلـنـ تـطـلـعـ نـفـسـيـ لـلـفـرـارـ) ، وـأـقـامـ مـقـامـهـ جـمـلةـ صـبـرـتـ عـارـفـةـ لـذـلـكـ حـرـةـ نـفـسـيـ.

. أـلـاـ يـقـيمـ مـقـامـ الـمـذـوـفـ شـيـئـاـ يـدـلـ عـلـيـهـ، بلـ يـتـرـكـ أـمـرـ إـدـرـاكـهـ لـلـقـرـائـنـ الدـالـلـةـ عـلـيـهـ وـعـادـةـ مـاـ يـسـتـدـلـ عـلـىـ الـمـذـوـفـ بـمـاـ يـأـتـيـ:

. العـقـلـ وـالـعـرـفـ: كـمـاـ فـيـ المـثـالـ الخـامـسـ فـالـعـقـلـ يـقـتضـيـ أـنـهـ يـرـيدـ أـبـاهـ وـالـعـرـفـ يـقـتضـيـ الـفـخرـ بـأـبـيهـ فـيـ هـذـاـ المـقـامـ.

. الـعـقـلـ وـحـدهـ كـمـاـ فـيـ المـثـالـ الـأـوـلـ حـيـثـ يـعـتـمـدـ عـلـيـهـ فـيـ تـبـيـنـ الـمـذـوـفـ.

(١) د. فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، ٤٧٠، وانظر عبد الفتاح لاشين، بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار، دار الفكر العربي، ص ١٧٠.

(٢) الكافي في علوم البلاغة، ص ٣٢٢.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٥٦.

(٤) هبلته: ثكلته.

(٥) هو عبد الله بن عبد الأعلى بن عامر، كان والده من أشراف قريش بالبصرة، وكانت له قطائع، وكان عبد الله بدعياً متهمـاـ فيـ أمـورـهـ. انـظـرـ شـرـحـ كـتـابـ الـحـمـاسـةـ، جـ ١ـ /ـ صـ ٣٥٩ـ.

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٩٨.

ارتباط الكلام بمناسبة كما في المثال الثاني والتقدير سلامي سلام حيث ارتبط بمناسبة في ذهن المتكلم دلت على المذوق .

- دلالة العقل والشرع كما في المثال الثاني ، فالعقل يقتضي في هذا المقام أن من أسر عدو شيئاً فهو عدو والشرع يقتضي النهي عن المناجاة درءاً لهذه المفسدة التي يتوهمها غير المناجي وتعلق بالمناجي .

أما أغراض الحذف فلا يمكن تحديدها ، فهي متروكة للسياق وللتأثر؛ لأنها تختلف باختلاف التراكيب ومرد فهمها الذوق السليم والفهم الصحيح.

وما سبق نجد أن أسلوبية الحذف ترتكز على دعامة الإقصاء ودعامة الدلالة يترك فيه المبدع للمتلقى فرصة المشاركة في اكتشاف موضع الحذف ، وتحميل الدلالات للألفاظ المخزونة في محصلته الثقافية ، وذلك أدعى إلى صهر خيال المتلقى مع خيال المبدع بكل مقوماتهما النفسية والفكرية والعاطفية ، وكلما كانت الألفاظ أقل وأدل والمعنى أكثر كلما تناست وازدادت خاصية الاندماج بين طرق الرسالة (المبدع المتلقى) ، وذلك أدعى إلى التأثير الوعي ؛ لذا انبهر البلغاء بإيجاز القصر فقال بعضهم في وصف البلاغة ((بأنها لحة دالة)^(١)).

وما سبق يمكن تلخيص خصائص الحذف فيما يأتي:
أسلوب يعتمد على الإقصاء من غير إخلال.

يخاطب به خواص الناس
يدل على الحذق والفتنة
يترك للمتلقى حرية المشاركة في إتمام التركيب.

ثانياً: التكرار:

تنوع أساليب الخطاب بين أسلوبية الإقصاء كما سبق ، والإطالة كما سيأتي ولا بد للمتكلم عند توظيف أي من الأساليب مراعاة التوصيل المطابق لمقتضى الحال بغية إحداث التأثير المنشود ، والتوصيل بالأسلوب المناسب ، وبما أن أسلوب الإطناب من الأساليب ذات المقاصد البلاغية والجمالية ، فلا بد أن يكون محملاً بشحنة عاطفية تفصح عن المكانة الوجدانية ، وإلا كانت مجرد تكرار للأصوات أو تفسير الماء بالماء ، وتعد هذه الشحنة العاطفية مصدر جمالية الإطناب الذي يوحى به التقاء تكرار الصوت مع زيادة المعنى وتأكيده.

(١) القاضي أبي بكر الباقلاني: إعجاز القرآن ، دار ومكتبة الملال ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص٨١ .

. الإطناب :

الطنب بضمتين: حبل طوبل يشد به سرافق البيت، وأطبت الريح : اشتدت ، وأطنب الرجل: أتى بالبلاغة في الوصف مدواً كان أو ذماً^(١)، ومن الدلالة المعجمية لادة أطنب بحد أنها تحمل مدلولي الإطالة مع الشدة، ومن ذلكأخذ المدلول الاصطلاحي ووضع تحت تعريف ((زيادة اللفظ على المعنى لفائدة جديدة))^(٢)، وهذه الفائدة غالباً ما تتحمل التأكيد والتوضيح ويمكنتناول أنواع الإطناب أو الإطالة لفائدة حسب ما جاء به ابن رشيق كما سيأتي من تكرار اللفظ والمعنى، وتكرار المعنى دون اللفظ.

تكرار اللفظ والمعنى:

يعد من أساليب التركيب النحوي ذات المغزى البلاغي الجمالي بما يلوح به من زيادة في المعنى وتأكيده بناء على إعادة ((ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة))^(٣) كما قال سيبويه: ((ومن صور الخروج على مقتضى الظاهر وضع الظاهر موضع المضمر لزيادة التمكين والتقوية في النفس))^(٤)، وعلى هذا النهج سار ابن قتيبة بقوله: ومن مذاهيمهم . أي العرب . التكرار إرادة التوكيد والإفهام)^(٥)، ويعده ابن فارس (ت: 395هـ) من سنن العرب، والغرض الوظيفي للتكرار عنده إرادة الإبلاغ حسب العناية بالأمر)^(٦).

وعليه تقاد تتفق مذاهيمهم في غرض التكرار إلا أنه ليس حسناً عندهم في كل الموضع كما ذكر ابن رشيق: ((أنه يحسن في مواضع ويقع في مواضع، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان ، ولا يجب للشاعر تكرار اسم إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب))^(٧)، غير أنه لا يمكن قصر عنوبة التكرار وجمايلته على هذين الغرضين فقط ؛ لذا قال ابن أبي الأصبع (ت: 654هـ) في هذا الشأن: ((أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو

^(١) القاموس المحيط، باب الباء فصل الطاء مع النون، ص ١٤١.

^(٢) فنون بلاغية، ص ١٩٥.

^(٣) د. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء ، الاسكندرية، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٣٦.

^(٤) الكتاب، ج ١ / ص ٣٠.

^(٥) تأويل مشكل القرآن، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ١٨٢، ١٨٣.

^(٦) الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعرف، بيروت، ط١، ١٤١٤، ١٩٩٣ / ٢١٣، ص ٢١٣.

^(٧) العمدة ، ج ٢ / ص ٩٢.

الذم أو التهويل أو الوعيد) ^(١).

كما لا يمكن إهمال أسلوبية التكرار من الناحية اللفظية وما يحدثه النبر الموسيقي عند تكرار الأصوات وتتابع جرس الحروف من ظلال ينم عن وضع عاطفي ويرسم جواً نفسياً، فإذا لم يؤد التكرار هذا الغرض، فهو من التكرار القبيح الذي لا طائل تحته، وبذلك يكون الإتيان به عبثاً لا يلقى من المتقبل أي قبول، وما سبق خلاص إلى أن مقياس الحكم على جودة التكرار يأتي من التمازج بين بداعه المرسل وقبول المتلقي: معنى أن هذا التأكيد أو التكرار ناتج عن تمكّن هذا المعنى عند المرسل وحاجة المستقبل لتأكيده مع معرفة المرسل بحاجة المستقبل ، فعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جل شوافه^(٢) من قوله تعالى: ﴿فَبَأَيِّعَا كَلَاءِ مِرْبُكُمَا تُكَذِّبُ﴾^(٣)، ووفقاً لما حمله السنة قال الأحوص بن محمد الانصاري^(٤) من [البسيط . ق: المتراب]:^(٥)

لَيْتَ الشَّبَابَ جَدِيدًّا كَالَّذِي عَبَرَ وَلَيْ وَلَمْ أَفْضِ مِنْ لَذَاتِهِ وَطَرَا جُمْلٌ وَبَتْ جَدِيدَ الْحَبْلِ فَانْبَثَرَا	أَمْسَى شَبَابُكَ عَنْكَ الْعَصُّ قَدْ حَسِرَا إِنَّ الشَّبَابَ وَأَيَّامًا لَهُ سَلَفَتْ أَوْدَى الشَّبَابُ وَأَمْسَتْ عَنْكَ نَازِحَةً
--	---

في هذه الأبيات كرر الشاعر لفظة الشباب في أربع جمل (أمسى الشباب، ليت الشباب جديد، إن الشباب ولِي، أودي الشباب) تدل على زوال الشباب عنه، وهذا التكرار للفظة الشباب وفقاً لما سلف يدل على كمال العناية بهذا الذي غاب ، وتوظيف المعنى بلفظه أو صيغته مع المعنى به وهو الشباب في كل الموضع يدل على كمال الانقطاع مع ثبات الحسنة وتناميها على هذا الحبوب الذي بان إلى غير رجعة.

^(٦) ومن تكرار الجملة قول ليلي الأخيلية من [الطوبل]. ق: المتدارك

لَنِعْمَ الْفَتَىٰ يَا تُوبٌ كُنْتَ مِنْهُ تُوَائِلُ
لِتُسْبِقَ يَوْمًا كُنْتَ وَلَمْ تَكُنْ

وَنِعْمَ الْفَتَىٰ يَا تُوبٌ كُنْتَ إِذَا التَّقَتْ
صُدُورُ الْعَوَالِيٰ وَاسْتَشَالُ الْأَسَافِلُ

^(١) تحرير التحبير، تحقيق: حفيظ محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٩٢.

١٣) الصاحبي، ص

^(٣) سورة الرحمن ، آية [١٣]

^(٤) هو عبد الله بن عبد الله بن عاصم بن ثابت، من بني ضبيعة بن عمرو بن عوف، من الأوس ، شاعر أموي مدح هجاء ماجن تعرض للجدل و النفي إلى اليمن. انظر شرح كتاب الحمامة، ج ١ / ص ٢٠٣.

^٥) الحماسة، ج ٢ / ١٠٥ ، وانظر ديهانه، جمع وتحقيق سعد يضناوي، دار صادر ، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٠١.

(٢) كتاب الحمامة، ٢٦٩

سے بے احتمال، ۱۸۷۷ء

وَنَعْمَ الْفَتَى يَا تُوبْ كُنْتَ لِخَائِفٍ

وَنَعْمَ الْفَتَى يَا تُوبْ جَاراً وَصَاحِبًا

في هذه المقطوعة كررت الشاعرة جملة (نعم الفتى يا توب كنت) ثلاث مرات، وبدون الفعل الناسخ مرتين وهي مركبة من فعل المدح (نعم) الذي يعد نوعاً من أنواع الإطناب المسمى الإيضاح بعد الإبهام إذا أعرضنا المخصوص بالمدح خبراً لمبدأ محنوف، فيكون في الأسلوب جملتان إحداهما مفسرة للأخرى، وزاد مرتبة هذه العناية تكرار اسم كانا في كل جملة مرتين، ففي الثالث الجمل المكررة ورد المدح تسعة مرات وفي الأربعينات أربع مرات، وعليه لا يخفى كمال العناية بتراث المدح بقصد إظهار وإبراز صفاته المدحية، وذلك يعكس الحسرة المتناهية في نفس فجعت في من تحب، وبذلك يعد ((الاطراد أو تتابع التكرار موظفاً بلاغياً لخدمة الفكرة التي تريد القصيدة أن تقولها، هي قائمة على التكرار أصلاً)).^(١)

وعليه فالتكرار من أنواع الإطناب المعتمد على أسلوبية إعادة المفردة أو الجملة حسب العناية بالدلالة وعادة ما يكون في مواطن إظهار الأسف والحسنة والضعف والملائنة والاستقصاء والتنويه ووصل الكلام.

(ب) الإطناب باللفظ المغایر والمعنى واحد:

من أنواع الإطناب المعتمد على أسلوبية توظيف الألفاظ المغایرة من جهة الصوت والدالة على نفس المعنى ؛ لأغراض تتعلق بهم المستقبل وتمثل فيما يأتي:

١. الإيضاح بعد الإبهام:

هو ((إظهار المعنى في صورتين إحداهما محملة، والثانية مفصلة))^(٢)، بحيث تكون الثانية استدراكاً لتوضيح المعنى حرصاً على تحسب عدم فهم المخاطب للمعنى المقصود أو تأكيده أو تفسيره، والمقصود من الإبهام ثم الإيضاح مراعاة منازل الناس في الخطاب من الاستيعاب، فيزيل اللبس ويفسر المعنى لبطيء الفهم أو الجاهل، ويؤكد للعام الشاك.

ومن أمثلة ذلك في الحماسة قول مسحل العقيلي^(٣) من [البسيط . ق: المترافق]:^(٤)

(١) حاتم الصقر، كتاب الذات دراسة في واقعية الشعر، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

(٢) د. عبد الفتاح لاشين: المعاني في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨، ص ٣٥٥.

(٣) من شعراء حماسة البحترى، ٣٨٩/١، ٣٦/٢، ولم أجده له خبراً عند غيره يعتمد به فيما عدت له من المراجع القديمة.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/٣٦.

إِنِّي سَأُوصِنِي أَخِي بَعْدِي بِجَامِعَةٍ تَقْوِي إِلَهٌ إِذَا مَا شَكَ أَوْ عَدَلَ

نجد أن كلمة (جامعة) في هذا البيت مبهمة، وجاءت كلمة (تقوى الإله) توضح الإبهام وتزيله في صورة الدلالة الأولى.

ومن هذا النوع تفصيل ما أجمل كقول النابغة الجعدي من [الكامل . ق: المتواتر]:^(١)

شَيْخٌ كَبِيرٌ قَدْ تَحَدَّدَ لِحْمُهُ أَفْنَى ثَلَاثَ عَمَائِمَ الْوَانَا
سَوْدَاءَ دَاجِيَةً وَسُحْقَ مُفَوْفَأً وَدُرُوسَ مُخْلَقَةً تَلُوخُ هِجَانَا

أجمل الشاعر المعنى في قوله: (أفنى ثلاث عماميم الوانا)، ثم فصل بقوله: (سوداء داجية) أي شديدة السوداد، و(سحق مفوف) أي ثوب بالي موشى بخطوط بيضاء، و(دروس مخلقة تلوخ هجانا) أي قديمة بالية بيضاء، وقد استعار ألوان العماميم لشعره، فقصد بالأولى مرحلة الشباب عندما كان شعره شديد السوداد، والثانية بداية ظهور الشيب واحتلاط الأبيض بالأسود، والثالثة نصوع الشيب، وهي مرحلة الشيخوخة، وبذلك فصل في هذه الصور الثلاث ما أجمله في الصورة الأولى، فأزال الإبهام بأسلوب تصويري رائع اعتمد فيه على الاستعارة.

2 . ذكر الخاص بعد العام:

كقول حلحلة بن قيس الفزارى من [الطوبل . ق: المتواتر]:^(٢)

سَلَامٌ عَلَى حَيَّيِ عَدِيٍّ وَمَازَنِ وَشَيْخٌ وَحُصَّا بِالسَّلَامِ أَبَا وَهْبٍ

خص الشاعر بالسلام أبا وهب بعد ذكر السلام على حبي عدي ومازن.

3 . التوشيع:

وهو أن يؤتى في عجز الكلام غالباً بمثنى مفسر باسمين ثانيهما معطوف على الأول كقول المتلمس الضبعي من [البسيط . ق: المتركب]:^(٣)

وَلَا يُقِيمُ عَلَى خَسْفٍ يُرَادُ بِهِ إِلَّا الأَذَلَانِ عِيرُ الْأَهْلِ وَالْوَتَدِ^(٤)

ذكر الشاعر الأذلين مثنى، ثم فسرهما بقوله (عير الأهل والوتد) ثانيهما (الوتد) معطوف على الأول (عير الأهل).

(١) المصدر نفسه، ١٤٤ / ٢، وانظر ديوان النابغة الجعدي ، تحقيق عبد العزيز رياح، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ١٣٨٨، ص ٢٣٩.

(٢) كتاب الحمامة، ٩٣ / ١.

(٣) كتاب الحمامة، ٦٨ / ١.

(٤) وتروى : عير الحي والوتد. انظر القرزويني، الإيضاح، ص ٦٣.

4. الإيغال:

من أنواع الإطناب المترکز على الزيادة في المعنى بعد تمامه بدللات ذات علاقة من ناحية المعنى و مختلفة من جهة اللفظ، و ((الإيغال لغة: المبالغة، تقول: أوغل في الأمر إذا أمعن فيه وبالغ))^(١)، وأحسن ما جاء عنه قول قدامة في تعريفه: ((هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تماماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع ، ثم يأتي بها الحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها فيزيد معناها في تحويل ما ذكره في البيت))^(٢)، ومثال ذلك ما قاله الشداح بن عوفالكناني^(٣) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٤)

أَبَيْنَا فَلَا نُعْطِي مَلِيكًا ظِلَامًا
وَلَا سُوقَةً إِلَّا الوَشِيجُ الْمُقَوَّمًا^(٥)
وَإِلَّا حُسَامًا يَرْقُ العَيْنَ لِمَحْهُ
كَصَاعِقَةً فِي غَيْثٍ مُرْنٍ تَرَكَما

أورد الشاعر التشبيه (كصاعقة) كاماً قبل القافية، وذلك أن لمع الحسام يشبه لمع البرق، ثم لما جاء إلى القافية أوغل بها في الوصف فزاد بذلك المعنى وأكده، وبذلك ختم البيت بما يفيد المبالغة.

5. الاحتراس :

ويسمى أيضا التكميل، ويعد من الأساليب البلاغية المعتمدة على الزيادة ((يؤتى به في كلام يوهم خلاف المقصود لدفع ذلك الإيهام))^(٦)، ويتحقق هذا الأمر في قول مكرز بن حفص القرشي^(٧) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٨)

خَفَضْتُ لَهُ جَاهِشِي وَالْقَيْتُ كَلْكَلِي
عَلَى بَطْلِ شَاكِي السَّلَاحِ مَجَرِّبِ
لما كان قوله (شاكي السلاح) يجعل السامع يشك في بطولة وشجاعة شاكي السلاح
ويظن أن المبالغة في تسليمه ناتج عن جبن وخوف أتى بكلمة (مجرب) احتراسا من هذا الوهم

(١) عبد العزيز قليلة: البلاغة الاصطلاحية، مطباع الرجوبي، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٩٣.

(٢) نقد الشعر ، ص ١٦٩.

(٣) هو يعمر بن عوف بن كعب بن عامر بن ليث بن بكر بن عبد مناة بن كنانة، أحد حكام كنانة، وسمي شداحا لأنه حكم بين خزانة وقصي حين حكموه فيما تنازعوا فيه من أمر الكعبة، وكثير القتل فشدخ دماء خزانة تحت قدمه وأبطلها وقضى باليت لقصي، انظر جمهرة أنساب العرب، لابن حزم ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٣ / ١٩٨٣، ص ١٨٠.

(٤) كتاب الحماسة، ١/٧٧.

(٥) السوق: بمنزلة الرعية التي تسوسها الملوك، الوشيج: الرماح المشابكة، تركما: ركب بعضه بعض.

(٦) المعاني في ضوء أساليب القرآن، ص ٣٦١.

(٧) هو مكرز بن حفص بن الأحيف بن علقة بن عبد الحارث بن منقذ بن عمرو بن معicus القرشي، شاعر فارس جاهلي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٥٤.

(٨) كتاب الحماسة، ١/ ٥٥.

الذي قد يتبدّل إلى الذهن.

6 . التذليل:

من أنواع التكرار في المعنى أو الإطناب وهو في عرف البلاغيين ((تذليل المتكلم كلامه . بعد أن يتمه ويحسن السكوت عليه . بجملة تتحقق ما قبلها من الكلام وتزيده تأكيداً))^(١)، وبذلك يعتمد في أسلوبيته على الإتيان بجملة عقب جملة، تتضمن الثانية معنى الأولى؛ ليتأكد المعنى عند من فهمه، وينجلي لمن لا يفهمه وهو ضربان:^(٢)

. ما يجري مجرى المثل.

. ما لا يجري مجرى المثل.

فمثلاً ما يجري مجرّى المثل قول زهير بن حناب الكلبي^(٣) من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

لَا يَمْنَعُ الصَّيْمَ إِلَّا مَاجِدٌ بَطَالٌ إِنَّ الْكَرِيمَ كَرِيمٌ حَيْثُمَا كَانَا

فجملة ((إن الكريم كريم حيثما كانا)) تذليل جرى مجرى المثل، وقد جاءت بعد كلام

يحسن السكوت عليه ((لا يمنع الضيم إلا ماجد بطل))، فالكرم: أساس المجد وقد جاءت الجملة الثانية تذيلاً لتأكيد معنى الجملة الأولى.

^(٥) . وما لا يجري بجرى المثل ما قاله عبد الرحمن بن دارة الفزارى من [الطوبل]. ق: المتواتر: ^(٦)

**وَبِيُّعُوا الرُّدِنِيَّاتِ بِالْحُلْيٍ وَاقْعُدُوا
عَنِ الْحَرْبِ وَابْتَاعُوا الْمَغَازِلَ بِالنَّبْلِ**

جاء الشاعر بتذليل في البيت لم يجر بحرى المثل فعندهما قال: (بيعوا الردينيات بالحلي) شبههم
بالنساء ، ولكن المعنى مبهم، فأزال إيهام المعنى بقوله: (وأعدوا عن الحرب)، ثم جاء بجملة (وابتاعوا
المغازل بالنبل) متضمنة معنى الجملتين السابقتين فذليل بها؛ ليؤكد معنى القعود بقصد تعير
المخاطبين؛ لشحد هممهم وإثارة حميتهم.

^(١) فن البلاغة، ص ٢٠٣.

^(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص ٣٨٧.

(٣) هو زهير بن حناب بن هبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر بن عوف بن عذرة الكلبي، شاعر جاهلي وهو أحد المعمريين، كان سيد بنى كلب وقادتهم في حربهم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٦٨.

٦٨ / ١) الحماسة،

^(٤) هو عبد الرحمن بن مسافع بن يربوع من بني عبد الله بن غطفان، ودارة أمه، شاعر إسلامي محسن، انظر الأمدي، المؤتلف والمختلف، تحقيق: عبد الصtar أَحْمَد فَرَاج، مطبعة عيسى البالى ، القاهرة، ١٩٦١هـ/١٣٨١، ص ١٦٦.

٥٣ / ١ (الحماسة)

• أَسَالِيبُ التَّكْيِبِ

7 . التتميم:

وهو أن يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بزيادة لغرض بلاغي (المبالغة)، ومن ذلك ما قاله نافع بن خليفة الغنوبي (من الطويل . ق: المتواتر):^(٣)

فَرَّجَ عَيْنَ اللَّهِ فِيهِ وَإِنَّي وَفَيْتُ وَفَاءً لَا يَخْالِطُهُ الْغَدْرُ

جاءت زيادة (وفاء لا يخالطه الغدر) للدلالة على صدق الوفاء مبالغة فيه وتأكيداً له. أما تكرار اللفظ دون المعنى فيدخل تحت ما يسمى بال التجنيس وله موضعه الخاص .

الاعتراض:

من الأساليب البلاغية الإلبلغائية المقصحة والمبنية المعتمدة على الإطناب في الكلام لغرض . غير دفع الوهم . يتعلّق معناه بما يسبقه ويعزّزه عما بعده، ويعد من التحوّلات الطارئة على النسق التركيبي الأصلي لغرض أو مقصد يقصده المتكلّم ، والمقصود بالطاريء: الكلمة أو الجملة أو الجمل التي لا محل لها من الناحية الإعرابية، لكن لها محل من الناحية الشعورية، وبذلك فهو أسلوب يساعد المتكلّم على استدراك أو تمييز ما فاته من معنى وتأكيداته داخل النسق، ويمكن القول: إنه نقطة التقاء بين الفكر والعاطفة بين الوعي واللاوعي، ومصدر هذه الجملة هو الفكر غالباً؛ لأنها استدراك الفكر على الشعور وغالباً ما تأتي لمعانٍ تدرج تحت أغراض المدح (التنزيه، الدعاء)، أو الهجاء أو الترحم. وبجملة الفائدة في هذا الشأن هي: ((أن يؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متصلين في المعنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لفائدة سوى دفع الإيهام))⁽⁴⁾، لأنها لو جاءت مجرد دفع الإيهام، فهي تكرار يدل على المعنى المراد إزالة اللبس عنه جاء بها المتكلّم احتراساً من الوهم الذي يطرأ عند المخاطب.

ومن معانٍ الاعتراض وأغراضه التي وردت في كتاب الحماسة . تعظيم شأن العلم بالحقيقة

كما قال عبد الله بن سليم الأزدي (٥) من [الكامن]. ق: المتدارك [٦]:

^{١)} الكافي في علوم说话، ص ٣٣٥.

^(٤) شاعر غنوی مقاً ذكرت له أبيات في البيان والأغانى. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٨١.

٣٨١ / ١) الحماسة،

^(٤) د. عبد الفتاح لاشين، المعاني في ضوء أساليب القرآن، ص ٣٦٣

^(٥) هو عبد الله بن سليم بن الحارث بن عوف بن ثعلبة بن عامر بن ذهل الأزدي، شاعر قحطاني أزدي غامدي من شعراء المفضليات. انظر كتاب الحمامة، ج ١ / ص ٣٨٤.

الخمسة، ٤١ / ٢

وَالْعِلْمُ أَرْشَدُ مُرْشِدٍ لِّلْمُبْصِرِ
أَنَّى امْرُؤٌ أَجْزِيَ الْكَرَامَ بِقَرْضِهِمْ

أصل الكلام (ولقد علمت أمّاً علم حقيقة... أني امرؤ...) ، فأتى الشاعر بجملة (والعلم أرشد مرشد للمبصر) اعتراضية في وسط الكلام استدرك بها ما فاته من التنبيه بعظمة شأن الحقيقة وجلالها بقصد المدح، وفي ذلك ما لا يخفى من تعظيم المعاني المدحية التي أسندتها لنفسه.

ومن الدعاء قول أمية بن أبي الصلت الثقفي ^(١) من [البسيط . ق: المتواتر]: ^(٢)

فَأَشْرَبْ . هَنِئْ . عَلَيْكَ التَّاجُ مُرْتَفِقًا فِي رَأْسِ عَمْدَانَ دَارًا مِنْكَ مِحْلَالًا

أتى الشاعر بـ (هنئا) اعتراضًا بقصد الدعاء للمدح، وبحد أن لها علاقة بالمسند إليه في قوله (اشرب): [لأنها تضمنت معنى الدعاء له، ولم تتعلق بمعنى ما قبلها، كما أنها استدرك فكري تناسب معنى الشرب وتميز الطلب من النصح إلى الدعاء والقبول والرضا].

ومن التقرير ما قاله طارق بن ديسق التميمي ^(٣) من [الطوبل . ق: المتواتر]: ^(٤)

وَفِينَا . وَإِنْ قُلْنَا اصْطَلْحَنَا . ضَعَائِنْ كَمَاطَرْ أَوْبَارُ الْجَرَابِ عَلَى النَّشْرِ ^(٥)

جاءت جملة (وإن قلنا اصطلحنا) اعتراضية لا محل لها من الإعراب، لتقرير بقائهم على البغضاء وتنفي مصداقية الصلح المزعوم. ومن معاني الاعتراض التنزيه والتنبيه والاستعطاف ويكون الاعتراض بجملة كما في الأمثلة السابقة، وقد يكون الاعتراض بأكثر من جملة كما في قول ليلى الأخيلية من [الطوبل . ق: المتدارك]: ^(٦)

(١) هو أمية بن أبي الصلت بن أبي ربيعة بن عوف بن عترة بن قسي من ثقيف، كان أمية شاعرًا كثیر العجائب يذکر في شعره خلق السماوات والأرض والملائكة، عاصر النبي ﷺ ولم يسلم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٥٣.

(٢) الحماسة ، ١ / ٥٤. و انظر ديوانه ، جمع وتحقيق، سجع جمیل الجبیلی، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، البيتان ضمن قصيدة ص ١٧٣ : ١٧٩.

(٣) هو أبو مذعور طارق بن ديسق بن عوف بن عاصم بن عبيد بن ثعلبة بن بريوع، شاعر إسلامي. انظر خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، قدم ووضع هومشه وفهارسه محمد نبيل طريفی ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط ١، ١٤١٨ / ١٩٩٨ . ٥٤ / ١.

(٤) الحماسة، ١ / ٦٥.

(٥) الطر: ماطلع من الوبر: وطر الشيء طرده، والجراب: وعاء يحفظ فيه الزاد ونحوه، والنشر هنا نشر الجراب بعد ذهاب نبات الوبر عنه حتى يخفي.

(٦) المصدر نفسه، ٢ / ٢٩٢.

نَظَرْتُ وَرَكِنْ مِنْ عَمَائِهَ دُونَنَا وَبَطْنُ الرَّكَایا أَیَ نَظْرَةٍ نَاظِرٍ^(١)

فَأَبَصَرْتُ خَيْلًا بِالرُّقَى مُغِيرَةً سَوَابِقَهَا مِثْلُ الْقَطَا الْمُتَوَارِ

الجمل التي جاءت بين (نظرت... فأبصرت) اعتراضية جاءت بها الشاعرة بقصد التنويه بما رأته من الخيل المغيرة. وهكذا يجد الشاعر أو المتكلم مندوحة لاستدراك ما فاته والإتيان بكلام يزيد المعنى تأكيداً ووضوحاً من خلال الجمل الاعتراضية التي لا يستطيع أن يبنيها مع أخوات لها نحويا، كما أنه لا يستطيع إغفال المعاني التي تحملها، فكانت أسلوبية الاعتراض خير وسيلة لتفادي هذه المشكلة. كما لا يمكن تجاهل الدلالة التي توحى بها الموسيقى الداخلية المعتمدة على تكرار جرس حرف معين داخل البيت كما في قول بيهس بن عبد الحارث الغطفاني^(٢) من [الكامن . ق : المتواتر]:

بَكَرَ الْمَشِيبُ عَلَى الشَّبَابِ فَشَانَهُ شَيْنَ الْمُحْرَقِ فِي الْحَدِيدِ بَنَارِ

من خلال تكرار حرف الشين يرسم الشاعر لنا صورة لنفسه نرى من خلالها وحشة الشيب التي يوحى بصورتها الجرس المتتابع للصوت (ش). كما سبيبن في الفصل الرابع.

ولو أردنا تتبع أنواع الإطناب ولطائفه البلاغية في كتاب الحماسة لطال الأمر ولكن يكفي الاعتماد على ما سبق من الأمثلة؛ لتوضيح أسلوبية الإطناب ومسالكها الجمالية في الحماسة. وعليه يمكن القول: إن الإطناب أحد إطالة في تركيب الجملة النحوية سواء الإطناب المعتمد على تكرار اللفظ والمعنى كما في المثالين الأولين، أو الإطناب المعتمد على تكرار وزيادة المعنى دون اللفظ كما في الأمثلة الأخرى في الحماسة، وقد ساهمت الفرصة المنوحة للشاعر والمعتمدة على مناسبة المقام ومراعاة الوضع في تحقيق هذه الإطالة في التركيب، والتلاؤم مع البناء الموسيقي.

(١) العمایة: اسم لأكثر من موضع أهمها جبل في البحرين، والركایا: جمع رکیة، وهي البئر، والرقی: اسم موضع، والقطا : نوع من الطيور، والمتواتر: المتتابع.

(٢) هو بيهس بن عبد الحارث بن زيد بن عمرو بن يربوع بن سحيم بن ثعلبة بن عوف بن بكثة بن عبد الله بن غطفان، شاعر قديم قال عنه الأ müdّي أظنه كان جاهلياً، انظر المؤتلف والمختلف: ص ٤٥ .

(٣) الحماسة، ٢ / ١٠٢ .

فإذا أخل الشاعر بأحد هذه الخصائص جاء التطويل عبثاً لا يحقق مقصدأ ولا يزيد معنى، بل يوقع المتكلم في العي والسامع في الوهم وعدم الفهم، وإذا تحققت هذه الخصائص عند الشاعر جاء كلامه بين الدلالة، مؤكداً المعنى، واضح المقصد، وهذا الالقاء بين طول اللفظ وزيادة المعنى تتحقق الأسلوبية المطلوبة من الإطناب، وإذا كان الحذف في أسلوبيته يتاحاشى الإخلاص، فإن الإطناب يتاحاشى العبرة وعد المفائد؛ ليتحقق الجمالية المطلوبة من الزيادة المتمثلة في ازدياد المعنى انشاراً، واتضاحاً، وعادة ما يستعمل في المواقف الحافلة، والمواطن الجامدة التي تتطلب زيادة الإيضاح والبيان؛ لأن هذه المواطن تجمع أشخاص الناس من أصحاب الفطنة الثاقبة، والفهم البعيد، والعقل الراوح، والنفس المطبوعة، والمحرب البصير، والجاهل الغير، ومن أصحاب النزعات العرقية والمذهبية والسياسية، وأصحاب المصالح والمطامع الشخصية، فإذا تكررت الألفاظ ومعانٍ معاً أفصحت عن فكر وقلب أصحابها، وكانت رادعاً لصاحب الموى، وراداً لصاحب النزعة، ومؤكداً للشاك، ومبيناً للكليل، كما أن تكرار الألفاظ على المعنى الواحد تؤكّد المضمون على الذكي، وتوضّحه للكليل البليد، فيزول به الشك ويصح به الفهم، وفي ذلك يقع العناء على الملقي، ولا بد أن تكون حجته أقوى، ويحيط خطابه بجميع الملابسات التي تقف خلف تحقيق غرضه الذي يصبّو إليه، بحيث لا يدع للمتلقي أي ذريعة (فيثبتت الحجة عليه) ^(١).

ومن ذلك نستنتج أن خصائص الإطناب تتلخص فيما يأتي:

- . أسلوب يخاطب به الخاص والعام من الناس.
- . يفيد المبالغة والتأكيد.
- . يزيد معنى التصور عند المتلقي.
- . يدل دلالة واضحة على فكر المتكلم وعواطفه
- . إلقائي: يعتمد على المتكلم فقط
- . يتناسب مع المواطن الحافلة والجامدة.
- . يعتمد على الإطالة في التركيب مع المفائد وزيادة المعنى.

(١) محمود السيد حسن: رواع الإعجاز في القصص القرآني، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ص ١٤٢.

أما بالنسبة للمساواة، فتعدًّ أسلوبًا من أساليب التعبير المعتمدة على إلbas الألفاظ ما يناسبها من معان دون زيادة كالإطناب أو نقصان كالحذف بمعنى أنها الأسلوب الوسط بينهما الذي يقاس عليه، فاللفظ يساوي المعنى، وهي لا تعتمد على ضوابط محدودة أو أدوات مخصوصة تؤدي إلى تنوعها، بل مرد معرفتها الميزات الفردية للشخص من ثقافة وذوق؛ لذا لم يتم تناولها بإسهاب لسعة البحث وكثرة مادته العلمية ومفرداته.

ومن أمثلتها في الحماسة ما قاله علي بن أبي طالب عليه السلام من [الطوبل . ق: المتواتر]:^(١)

وَإِنَّ افْقَادِي وَاحِدًا بَعْدَ وَاحِدٍ دَلِيلٌ عَلَى أَنْ لَا يَدُومُ خَلِيلٌ

نجد أن الألفاظ اكتست المعاني المناسبة معها من غير زيادة ولا نقصان فأي زيادة أو حذف تخل بالمعنى وهذا دليل على القدرة الخطابية الفائقة في وضع الشيء في موضعه.

ثالثا: التقديم والتأخير:

يتغير نسق الجملة العربية الترتيبية من تقديم وتأخير ((فيما عمل فيه فعل متصرف أو كان خبراً لمبدأ))^(٢)، بناءً على العوامل النفسية الموجهة للمعطيات اللفظية حسب ما قرره الجرجاني بقوله: ((وهو أنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس))^(٣)،

(١) كتاب الحماسة، ٢ / ١١.

(٢) أبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي (ت: ٣٦٥هـ): الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة دار الرسالة، بيروت، ط٤، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م، ص ٢٢٢.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٥٠.

فكلامه يدور حول ثلاثة محاور رئيسة هي: اللفظ ويكون اختبارياً، المعنى: ويكون سابقاً على اللفظ، الترتيب: ويكون تابعاً للمعنى، وبذلك ((تفاوت مستويات الكلام))^(١) من شخص لآخر. وفي معرض تناول التقديم والتأخير عند القدماء وما له من لطائف بلاغية يرى الخليل: ((بعضه حسناً وبعضه قبيحاً دون بيان السر البلاغي))^(٢)، وربما يعد سببواه أول من كشف أسرار التقديم والتأخير البلاغية حيث يقول في [باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول]: كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعني، وإن كان جميعهما يهمانهم ويعنيانهم)^(٣)، فالسر البلاغي في تقديم المفعول به على الفاعل هو: الاهتمام والاعتناء ببيانه، لتوجيه السامع إليه، وتحويل انتباذه إلى الحكم الواقع عليه، وعلى هذا السبب يعود من جاء بعده إلا أن ابن حني زاد على ذلك وجعل للتقديم أربع مراتب تتفاوت في درجة العناية، تبين تلك المراتب من قوله: ((إن أصل وضع المفعول أن يكون فضلة وبعد الفاعل، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل، فإن زادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبة، فإن تظاهرت العناية به عقدوه على أنه رب الجملة، وتجاوزوا به حد كونه فضلة، ثم زادوه على هذه الرتبة فقالوا عمرو ضرب زيد، فحدفوا ضميره ونحوه، ولم ينصبوه على ظاهر أمره، رغبة به عن صورة الفضلة، وتحامياً لنصبه الدال على كون غير صاحب الجملة))^(٤)، وهذا التنوع في التقديم مبني على العناية بالشيء، أما الرتبة من جانب المعنى والتركيب فلا تتغير ولا تتحول؛ لأن تغيرها يأتي بدل جديد. بمعنى أن الجملة العربية

في ميدان التقديم والتأخير تقوم على ركيزتين الأولى: الثبات في المعنى الإعرابي، والتحول في التركيب، فينتتج صيغة معنوية جديدة للجملة، وبذلك تعد أسلوبية التقديم من أدق الأساليب الدالة على ما في نفس المتكلم وفقاً للمعايير النقدية السالفة الذكر كما أنه كما ذكر الجرجاني: ((باب كثير الفوائد جم المحسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بدعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقيك ولطف عننك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان))^(٥)، فلم يقصر فنية التقديم على العناية والاهتمام، بل هو كثير الفوائد، جم المحسن، ويعد تقريراً أول ناقد يوضح

(١) د. كريم الوائلي: ص ١١٢.

(٢) أثر النحاة في البحث البلاغي، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٣) الكتاب، 15، 1/14.

(٤) المحتسب في تبيان وجود شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي، عبد الحليم النجار، عبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٩/١٣٨٩، ج ١/٦٥.

(٥) دلائل الإعجاز، ص ٨٩.

عن السر الجمالي للتقديم والأثر الفني الذي يحدثه في نفس المتلقى، والتقديم عنده على وجهين تقديم على نية التأخير كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ والمفعول إذا قدمته على الفاعل، وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله باباً غير بابه وإنعرباً غير إعرابه^(١)، وتابعه في ذلك الزركشي إلا أنه فصل ما قدم والمعنى عليه إلى خمسة وعشرين نوعاً^(٢). وعليه يمكن الاكتفاء بما ذكر من أقوال العلماء في هذا المضمار، وسيتمتناول أسبابه وأنواعه المشهورة بالوضيح والإبانة تطبيقاً على ما في كتاب الحماسة من شواهد تتناسب مع السبب والنوع .

أنواع التقديم والتأخير:

تقديم ما حقه التأخير:

يتحول الكلام في هذا الأسلوب عن مساره المرسوم، ويأخذ طابعاً ترتيبياً يتناصف مع ما في نفس المتكلم من دوافع ووجهات إلا أنه يبقى محافظاً على المقومات المعنوية من الناحية الإعرابية. ومن هذا التحول في الترتيب اللغطي وأكتناء مسبباته وأغراضه يأخذ أسلوب التقديم على نية التأخير جمالياته، ومن ذلك تقديم الخبر على المبتدأ أو ما يسمى المسند إليه كما في قول صالح بن عبد القدس من [المتقارب . ق: المتدارك]^(٣):

١. مِنَ النَّاسِ مَنْ يَصِلُّ الْأَبْعَدِينَ وَيَشْقَى بِهِ الْأَقْرَبُ الْأَقْرَبُ

أفاد تقديم الخبر أو المسند (من الناس) على المبتدأ أو المسند إليه (من يصل) الاختصاص حيث قصر الشاعر صفة وصل الأبعد وقطيعة الأقارب على بعض من الناس وهو ما أفاده هذا الأسلوب ولو أخر لما وجدت هذه الأريحية ولأخذ المعنى صيغة العموم. والتبس بأسلوب الاستفهام الإنكارى. ومن ذلك تقديم المفعول به على الفاعل كما قال طارق بن ديسق التميمي من [البسيط . ق: المتواتر]^(٤):

٢. جَنَّا الْعَدَاوَةَ آبَاءُ لَنَا سَلَفَتْ فَلَنْ تَبِدَّ وَلِلآبَاءِ أَبْنَاءُ

قدم أحد متعلقات الفعل وهو المفعول به (العداوة) على الفاعل (آباء لنا)، وذلك يوحى بتمكن العداوة التي جناها آباءهم من نفسه.

(١) دلائل الإعجاز، ص ٨٥، ٨٦.

(٢) البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٢٣٨، وما بعدها.

(٣) الحماسة، ١ / ٣١٠.

(٤) الحماسة، ١ / ٦٥.

ومن ذلك قول ليلي الأخيلية من [الطويل . ق: المتدارك]:^(١)

٣. لَعَمْرُكَ مَا بِالْمَوْتِ عَارٌ عَلَى الْفَتَى إِذَا لَمْ تُصِبْهُ فِي الْحَيَاةِ الْمَعَابِرِ

قدم شبه الجملة (بالموت) على المسند إليه (عار)، وقد أفاد التقديم تفضيل الموت الشريف الحالص من المعايب على غيره من موت يخالطه العار والعيوب، وذلك ما قرره الزركشي بقوله: ((إن تقديم الظرف في الإثبات يدل على الاختصاص))^(٢)، ومن ذلك ما ذكر في المثال الأول، ((وإن كان في النفي فإن تقديمها يفيد تفضيل المنفي عنه))^(٣) كما في المثال السابق.

ومن تقديم المعمول على العامل ما ورد في الحماسة من غير أن ينسب إلى قائل من [الطويل] .

ق: المتدارك []:^(٤)

٤. نَفْسَكَ أَكْرِمْهَا فَإِنَّكَ إِنْ تَهْنَ عَلَيْكَ فَلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرِمًا^(٥)

قدم المفعول به (نفسك) على الفعل والفاعل والداعي إلى هذا التقديم الاهتمام بالمتقدم، كما أن في عجز البيت تقديم معمول على معمول حيث قدم شبه الجملة (لها) على المفعول به (الدهر)، والداعي إلى ذلك الاهتمام أيضا بالنفس، فالضمير في شبه الجملة عائد على النفس.

ما قدم والمعنى عليه:

المقصود بذلك ما تقدم وتغيرت حالته الإعرابية بناء على تغير وضعه الترتيب وهو ما عنده عبد القاهر بقوله: ((تقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وبتحله ببابا غير بابه وإعرابا غير إعرابه))^(٦)، وعلى هذا الأساس تمت دراسة التقديم والتأخير في حماسة البحترى، والأخذ بالأساليب النحوية للتمييز بين أنواع التقديم في هذا الأسلوب، وتمثل هذه الأساليب فيما يأتي:

(١) الحماسة، ٢٩٥/٢.

(٢) البرهان في علوم القرآن، ٢/٢٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ٢/٢٣٧.

(٤) الحماسة، ٢/٣٢.

(٥) هذا البيت دخله الخرم وهو حذف أول الوتد المجموع، كما حذف الخامس الساكن من التفعيلة الأولى (القبض) فصارت فعل، ولو أضفنا لها الواو لصارت (فعول)، واستقام الوزن، وأعتقد أنها كذلك في الأصل.

(٦) دلائل الإعجاز، ص ٨٦

أ. الاستفهام:

. تقديم الاسم على الفعل مع الاستفهام :

في ذلك قال تأبط شرا من [الوافر . ق: المترافق]:^(١)

١. أَطِبْ مِنْ سُعَادَ عَنَكِ مِنْهُ مُرَاوَاهَ النُّجُومَ أَمْ أَنْتَ هِيمُ

الطب السحر والمقصود أنه من سحر جمالها يراقب النجوم ويتذكر في العشق، وتقديم الاسم المسند إليه (طب) على الفعل المتضمن معنى المسند (عنك) يحمل المسؤول بالإقرار بسبب عناء، وليس الإقرار بالعنا لأنه في عنا؛ لذا جاء الجواب.

وَلَكِنْ فَاتَ صَاحِبُ بَطْنِ رَهْوٍ وَصَاحِبُهُ فَأَنْتَ بِهِ زَعِيمٌ^(٢)

ولو كان المقصود حمله على الإقرار بالفعل لكن الجواب عناني أو لم يعني، كما أن تقديم الجمال الساحر على الهيام راجع إلى نوع تقديم السبب على المسبب؛ لأن الجمال الساحر سبب العشق لدرجة الهيام .

ومن تقديم الاسم على الفعل مع الاستفهام الإنكارى ما قاله صالح بن عبد القدس من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٣)

٢. قُلْ لِلَّذِي لَسْتُ أَدْرِي مِنْ تَلَوِّنِهِ أَنَاصِحُ أَمْ عَلَى غِشٍّ يُدَاجِينِي

أنكر أن يكون من يتلون في صداقته بلون الحرباء ناصحاً له، ولم ينكر النصح، فقد وضع الكلام وضعه وذلك بمخاطبته لرجل يدعى أن نصها كان من يعلم القائل أنه لا ينصح حيث يعلم أن ذلك النصح من قبيل المداجاجة ؛ لينصرف الإنكار إلى الفاعل فيكون أشد لنفي ذلك وإبطاله.

كما أن من ذلك ما قاله عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٤)

٣. أَيُّهَا الشَّامِتُ الْمُعَيْرُ بِالدَّهْ مِرْ أَنْتَ الْمُبَرَّأُ الْمَوْفُورُ

(١) الحماسة، ١ / ١١٢.

(٢) أوردت البيت حسب ما جاء في كتاب الأغاني، ١٠ / ١٦٥. لعدم صحة ما جاء في النسخة المحققة، وهي كالتالي:

ولكن ثار صاحب بطن رهو وصاحبه فإنما به زعيم

لم يستقم الوزن من عند قوله: فَإِنَّا بِهِ زَعِيمٌ

(٣) الحماسة، ١ / ١٧٨.

(٤) الحماسة، ١ / ٢٣٨ وتكلرت في ٢٧٨.

أَمْ لَدَيْكَ الْعَهْدُ الْوَثِيقُ مِنَ الْأَيَّامِ يَلْأَنْ أَنْتَ جَاهِلٌ مَغْرُورٌ

وضع الشاعر الكلام موضع من سلم بأن الشامت به المعير له لن يصيبه الدهر بنوائمه ثم طالبه بيان السبب، لكي يتبين جهله وغروره.

وجملة القول في تقديم الاسم مع الاستفهام فيما قال الجرجاني: ((إن تقديم الاسم يقتضي أنك عمدت بالإنكار إلى من قيل: إنه يفعل أو قال هو: إني أفعل، وأردت ما تريده إذا قلت ليس هو بالذى يفعل وليس مثله يفعل))^(١).

تقديم الفعل على الاسم في أسلوب الاستفهام :

من أنواع تقديم الفعل على الاسم حمل المخاطب على الإقرار بالفعل وغالباً ما يتخذ شاعر الحماسة أسلوب المهمزة + لم + ف (رأى أو علم)، وفي بعض المواقع يزيد الواو بعد همة الاستفهام، ومن ذلك ما قاله لبيد من [الكامن . ق: المتواتر] :^(٢)

٤. أَوْ لَمْ تَرَ أَنَّ الْحَوَادِثَ أَهْلَكْتْ إِرْمَانًا وَرَامَتْ حَمْرًا بِعَظِيمٍ

تقديم الفعل (رأى) الذي يعني العلم على الحوادث، وبذلك يحمل الشاعر المخاطب على الإقرار بعلمه بما تفعله حوادث الدهر مع أن العلم قد كان إلا أن المقصود هو الإقرار.

ويتقدم الفعل الاسم بغرض إنكار الفعل كما قال عمرو بن معدى كرب من [الوافر . ق: المتواتر]^(٣):

٥. أَيُّو عِدْنِي إِذَا مَا غَبْتُ عَنْهُ وَيَصْرُفُ مُهْرَهُ وَالرُّمْحُ دُونِي

ففي هذا القول تكذيب منه لإنسان توعده بالقتل وإنكار أن يقدر على ذلك ويستطيعه وفي ذلك إنكار للفعل، ولو قدم الاسم لصار الإنكار في الفاعل ولم ينكر الفعل.

كما قد يتقدم الفعل على الاسم في أسلوب الاستفهام بغرض التمثيل كما قال زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المتواتر]^(٤):

٦. وَمَا يَفْعَلُوا خَيْرًا أَتُوْهُ فَإِنَّمَا تَوَارَثَهُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ

(١) دلائل الإعجاز، ص ٩٢.

(٢) الحماسة، ٢٣٣/١.

(٣) المصدر نفسه، ١٣٦/١.

(٤) الحماسة، ١٧٣/٢.

وَهَلْ يُبْتُ الْخَطِيْءِ إِلَّا وَشِيجُهُ وَتُغَرَّسُ إِلَّا فِي مَنَابِتِهَا النَّخْلُ

لا يدعى أحد أنه ينسب القنا غير القنا وأن النخل تزرع في غير مزارعها، وإنما المعنى في هذا الأسلوب التشبيه والتلميل بمعنى أنهم كرام ولا يولد الكريم إلا في موضع كريم كما أنه لا ينسب القنا إلا القنا ولا يزرع النخل إلا في مزارعه المخصصة له، كما أن الغرض من تقديم الخطبي على الوشيج الاختصاص، والغرض في تقديم شبه الجملة (في منابتها) على نائب الفاعل (النخل) مراعاة الوزن والقافية.

ومن ذلك أيضاً ما قاله نحشل بن حري من [الوافر . ق : المتواتر]:^(١)

٧ . أَتَرْكُ عَارِضَ وَبَنُو عَدِيٍّ وَتَغْرِمُ دَارِمٌ وَهُمْ بُرَاءُ
كَذَاكَ الْثَّورُ يُضْرِبُ بِالْهَرَاوِيِّ إِذَا مَا عَافَتُ الْبَقْرُ الظَّمَاءُ
وَكَيْفَ تُكَلِّفُ الشَّعْرَى سُهْيَلًا وَبَيْتَهُمَا الْكَوَاكِبُ وَالسَّمَاءُ^(٢)

- لا يدعى أحد أنه يمكن تكليف نجمي الشعري بنجم سهيل، وإنما جاء المعنى لتشبيه إلرام دارم بغنم الديبة وهم براء من القتل بتکليف نجمي الشعري بنجم سهيل والجامع استحاله الأمر.
- ومما سبق يمكن القول: إن جمالية أسلوب التقديم والتأخير مع الاستفهام تأخذ المسارات الآتية:
- . إن المتكلم يطلب من السامع الإقرار بسبب أو فعل ما قد كان وهو يعلم بشرط ألا يكون محالاً بقصد تأكيد المعنى وتقويته.
 - إن المتكلم ينبه السامع إلى ادعاء القدرة على ما لا يستطيع فيدخل ويرتدع... فإذا ثبت على دعواه قيل له فافعل، فيفضحه ذلك.
 - . إن المتكلم ينبه السامع إذا هم بما لا يستصوب فعله.
 - . إن المتكلم ينبه السامع إذا جوز وجود أمر لا يوجد مثله، فإذا ثبت على تحويزه وبخ على تعنته

(١) اعتمدت على ما جاء به الرمخشي في كتابه المستقصي في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧ / ٢٠٥؛ لأنه أصح من جهة المعنى مما ورد في الحماسة ، ٢ / ١٨٢ ، وهو كالتالي:

أَبِرُؤَ عَارِضَ وَبَنُو عَدِيٍّ وَتَغْرِمُ دَارِمَ وَهُمْ بُرَاءُ
كَفَاكَ الْثَّورُ يُضْرِبُ بِالْهَرَاوِيِّ إِذَا مَا عَافَتُ الْبَقْرُ الظَّمَاءُ

فتترك أدل على المخدوف والتقدير قبلة عارض... من يبرؤ، وفي البيت الثاني كفاك الثور إدخال بالمعنى والأصح كذلك الثور أو ما ورد في الحيوان ١ / ٢٢، أو الديوان، ٨٥ وهو كذاب الثور، كما وردت فيهما أترك بدلاً عن أتبرؤ.

(٢) الشعرى: نجم، وهو نجمان: الشعري العيور، وهي نجم كبير يزهو، والشعري الغميصاء، وهي أقل نوراً من العيور وسهيل كوكب يمان

إذا قرر المتكلّم بالمحال الذي لا يقول أحد: إنه يكون على سبيل التمثيل، فيقال ((للسامع : إنك فيما ادعى من ادعى الحال، وأنك في طمعك بمنزلة من طمع في الحال))^(١).

(ب) النفي:

. تقديم الاسم في أسلوب النفي:

من ذلك ما قاله هدبة بن خشرم العذري من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٢)

٨. لَعْمَرِي مَا شَتَمْيَ لَكُمْ إِنْ شَتَمْتُكُمْ بِسِرٍّ وَلَا مَشْبِي لَكُمْ بَدِيب

وظف الشاعر تقديم الاسم في أسلوب النفي حيث نفى عن نفسه شتم أعدائه سراً، والمشي إليهم تخفياً ولم ينف وقوع الشتم أو المشي إليهم، وإنما هذا الشتم والمشي وقعا علينا، وبذلك تكرر إثبات وقوع الشتم والمشي مرتين الأولى: ذكره الشتم والمشي والثانية: التخصيص بالعلن وعدم الخفاء وذلك أقوى في إثبات المعنى، بمعنى أنه نفى عن نفسه الشتم والمشي وأثبت وقوعهما، وعندما خصهما بعدم الخفاء أثبت نسبتهما إليه.

. تقديم الفعل على الاسم في النفي:

ومن تقديم الفعل في النفي قول الريبع بن ضبع الفزارى^(٣) من [المنسخ . ق: المتراب]:^(٤)

٩. أَصْبَحْتُ لَا أَحْمِلُ السَّلَاحَ وَلَا أَمْلِكُ رَأْسَ الْبَعِيرِ إِنْ يَفِرَا

نفى الشاعر عن نفسه فعلاً ((لا أحمل السلاح، لا أملك رأس البعير)), ولم يثبت أنه مفعول بعكس تقديم الاسم مع النفي حيث يدل على نفي فعل ثبت وقوعه.

ج. التقديم في الخبر:

يعد إخراج الكلام تابعاً لإملاآت الفكر والعاطفة، ويأخذ المسار المرسوم له مسبقاً داخل النفس، كما أن المدلولات تتلبس بالألفاظ المناسبة، ثم تتضام إلى بعضها بعضاً حسب المكان المناسب والمحدد مسبقاً، ويتبين ذلك جلياً في أسلوبية التقديم والتأخير، حيث يقدم المتكلّم في كلامه ما يريد أن يدور المعنى حوله ويتجه الانتباه إليه، ويلفت الأنظار إلى فحوه، فإذا عمدت

(١) انظر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٩٣، ٩٤.

(٢) الحماسة ، ٤٣/١.

(٣) هو الريبع بن ضبع بن وهب بن عبيض بن مالك بن عدي الفزارى، شاعر جاهلى مخضرم عمر، رافق أمرىء القيس فى البحث عن ثأر أبيه، أدرك الإسلام واحتلّف في إسلامه. انظر الحماسة، ج ٢/ ١٣١، والأغاني، ج ٢/ ٢٢، ١١٨. وانظر التذكرة الحمدونية، ٣٥٨٥، ضمن قرص الموسوعة الشعرية.

(٤) الحماسة، ١٣١/٢.

إلى الذي أردت أن تحدث عنه بفعل، ثم بنية الفعل عليه كما قال كعب بن مالك الأنصاري

(١) من [الطويل . ق: المدارك]:^(٢)

١٠ . وَنَحْنُ أَنَّاسٌ لَا نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً عَلَى أَحَدٍ يَحْمِي الدَّمَارَ وَيَمْنَعُ

اقتضى الكلام أن يكون القصد موجهاً إلى الفاعل (نحن)، والمعنى في هذا القصد ينقسم إلى قسمين: أحدهما جلي لا يشكل وهو أن يكون الفعل فعلاً قد أردت أن تنص فيه على واحد فتجعله له وتزعم أنه فاعله دون واحد آخر أو دون كل واحد)^(٣)، ومثاله المثال السابق، ويسمى بالاختصاص، ((والقسم الثاني: أن لا يكون القصد إلى الفاعل على المعنى المذكور ولكن على أنك أردت أن تحقق على السامع أنه قد فعل وتنزعه من الشك))^(٤)، ومثال ذلك ما قاله بشامة بن الغدير (٥) من [المتقارب . ق: المتواتر]:^(٦)

١١ . إِنَّ الَّتِي سَامَكُمْ قَوْمُكُمْ هُمْ جَعَلُوهَا عَلَيْكُمْ عُدُولًا^(٧)

بدأ الشاعر بذكر الفاعل (هم) قبل أن يذكر الفعل (جعلوها)؛ لكي يساعد السامع من الشبهة، وينزعه من الإنكار، أو من أن يظن به الغلط والتزييد ، وبذلك يقوى ويؤكد المعنى.

كما قال أيضاً كثير بن عبد الرحمن^(٨) من [الطويل . ق: المدارك]:^(٩)

١٢ . هُوَ الْمَرءُ يَجْزِي بِالْكَرَامَةِ أَهْلَهَا وَيَحْدُو بِنَعْلِ الْمُسْتَشِيبِ مِثَالَهَا

لا يريد الشاعر أن يقول: ليس هناك من يجزي بالكرامة، ولا أن يعرض بإنسان ويحطه عنه و يجعله لا يجزي كما يجزي، وإنما أراد أن يصفه بأنه يرد الكرامة ويجزى بها أهلها وأن ذلك دأبه من غير تعريض لنفيه عن غيره، إلا أنه بدأ بذكره؛ للتحقيق على السامع وتبنيه على أن ذلك

(١) هو كعب بن أبي كعب عمرو بن القين الخزرجي، شاعر الرسول ﷺ مات في خلافة علي بن أبي طالب ﷺ. انظر شرح كتاب الحمامة، ج ١ / ص ١١٦.

(٢) الحمامة ١١٦/١.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٩٨.

(٤) دلائل الإعجاز، ص ٩٨.

(٥) هو بشامة بن الغدير، والغدير هو عمرو بن ربيعة بن هلال بن سهم بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان، شاعر محسن مقدم له أشعار جيد طوال، وهو حال زهير بن أبي سلمى جعله بن سلام في الطبقة الثامنة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٧١٨/٢ .

(٦) الحمامة، ٨٦/١.

(٧) هذا البيت دخله الخرم، وهو حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة في البيت.

(٨) هو أبو صخر، كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر بن عمير الخزاعي، شاعر من فحول شعراء الإسلام، اشتهر بالغزل، ونسب إلى عزة. انظر شرح كتاب الحمامة، ج ١ / ص ١٠٦.

(٩) الحمامة، ٣٨/٢، والبيت من مطولة في ديوانه، ١٤٥ : ١٥٢.

دأبه، ومن المعلوم أن الجملة الاسمية تدل على الثبات، ولا يمكن أن يأتي بالاسم عارياً من العوامل الفظية إلا إذا كان معلوماً لحديث قد نوي وسبق، والابتداء بها في ذلك يجعل ما أنسد له من الكلام أثبت وأجل، وما سبق نستنتج أن التقديم الذي يفيد الاختصاص يتنااسب مع مقام الفخر، يستخدم المتكلم فيه غالباً ضمير المعظم نفسه(أنا) أو ضمير المتكلم المعظم نفسه ومعه غيره (نحن)، بينما التقديم بقصد التنبيه والتقوية يتنااسب مع المدح والهجاء، ويوظف المتكلم فيه عادة الاسم أو الضمير الغائب أو المخاطب أو المتكلم. و بما يأخذ الكلام مقام الخبر الظلي في الشك والتردد في قبول الحكم الذي يسعى المتكلم إلى إثباته بينما يوظف تقديم الفعل من غير أدوات التوكيد في مقام من لا يطلب إثبات حكم وتأكيده؛ لأنه ليس بشيء يشك فيه السامع من ذلك ما قاله سلمة بن عياش^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

١٣. تَقْطُعُ أَحْشَائِي إِذَا مَا ذَكَرْتُهُ وَنَهَلْ عَيْنِي بِالدُّمُوعِ السَّوَاقِبِ

يتحدث الشاعر عن موقف ثابت لا يحتاج إلى تأكيد لظهور العلامات الدالة عليه، فلا يحتاج المقام إلى إثبات هذا الموقف وهو الفراق والبعد، بل يحتاج المقام إلى ذكر ما ترب على هذا الموقف من حالة نفسية بقصد إشراك المخاطب في أحاسيسه عليه يواسيه ويسري عنه.

ومن ذلك نستنتج أن التقديم في الخبر يأخذ أسلوبين: أسلوب الإثبات والتقوية في تقديم الاسم على الفعل، وأسلوب الإيضاح والتفسير في تقديم الفعل على الاسم، وبذلك يتنااسب الأسلوب الأول مع أغراض المدح، الفخر، الهجاء، بينما يتنااسب الأسلوب الثاني مع الشكوى والعتاب كما هو موجود في كتاب الحماسة.

تقديم مثل و غير:

وضابط الأمر في ذلك يتوقف على معنى ((أن كل من كان مثله في الحال والصفة كان من مقتضى القياس وموجب العرف والعادة أن يفعل ما ذكر أو أن لا يفعل))^(٣) ومن ذلك المعنى ما قاله أعشى باهلة يرثي من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

٤١. فَإِنْ جَزِعْنَا فَمِثْ الخَطْبِ أَجْزَعْنَا وَإِنْ صَبَرْنَا فَإِنَّا مَعْشَرْ صُبْرٌ

^(١) هو سلمة بن عياش مولىبني حسل بن عامر بن لوبي، شاعر بصري من محضومي الدولتين، كان يتصوف، انظر الأغاني، ٢٠/٢٩٤.

^(٢) الحماسة، ٢/١٠.

^(٣) انظر دلائل الإعجاز، ص ٤٠.

^(٤) الحماسة، ١/٣٥١.

لم يقصد الشاعر بمثل مصيبة سوى التي أضيف إليها ولكن مقتضى القياس بموجب العرف والعادة أن كل مصيبة مثل مصيّته تنزل الجزع بمن حلّت به، ولم أجد في كتاب الحماسة من هذا النوع من التقديم إلا مثالين فقط^(١).

كذلك حكم غير إذا سلك بها هذا المسلك وأخذ بهذا الأسلوب مثل قول حاجز بن عوف الأزدي^(٢) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

١٥ . فَغَيْرُ قِتَالِي فِي الْمَضِيقِ أَغَاثَنِي وَلَكِنَّ بَذْلِي الشَّدَّ غَيْرُ الْأَكَاذِبِ

الذي نجاه وأغاثه في الحرب ليس القتال وإنما نجاه الفرار، فنفي ذلك عن قتاله وأثبته للفرار (بذل الشد)، وقد تكرر هذا الأسلوب في ديوان الحماسة مرتين فقط^(٤). وتتجلى جمالية هذا الأسلوب فيما قاله الجرجاني: ((واستعمال مثل وغير على هذا السبيل شيء مركوز في الطبع وهو جار في عادة كل قوم...، وترى هذا المعنى لا يستقيم فيهما إذا لم يقدمها)).^(٥)

ه النص على عموم السلب أو سلب العموم:

تم إفراد هذا الحكم عن النفي ؛ لأنه ليس من باب تقديم الاسم على الفعل أو العكس مع النفي، ((فالنص على عموم السلب يعني: شمول النفي لكل فرد من أفراد المسند إليه، ويكون عادة بتقديم أداة من أدوات العموم على أداة النفي)).^(٦)

مثل قول أبي ذؤيب الهدلي^(٧) من [الكامل . ق: المتدارك]:^(٨)

١٧ . وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

ففي تقديم أداة العموم (كل) على الفعل المنفي (لا تنفع) شمول حكم نفي النفع عن كل تميمة.

(١) المصدر نفسه، ٩٨ / ٢.

(٢) هو حاجز بن عوف بن الحارث بن الأختيم بن عبد الله بن ذهل بن مالك الأزدي، شاعر جاهلي مقل، وهو أحد صالحيك العرب المغيرين، ومن كان يدعو على رجليه عدوا يسوق به الخيل، انظر الأغاني، ٢٠٩/١٣.

(٣) الحماسة، ١٥٣ / ١.

(٤) المصدر نفسه، ٢٥٠ / ٢.

(٥) دلائل الإعجاز، ص ١٠٤.

(٦) د. صلاح الدين حسن، التقديم والتأخير ضمن فصول من البلاغة والنقد، مكتبة الفلاح، الكويت، ط ١، ١٩٨٣/٥١٤٠٣، ص ١١٧.

(٧) هو خوييلد بن خالد بن محرث بن زيد بن مخزوم، أحد الشعراء المخضرمين أدرك الإسلام فحسن إسلامه، جعله بن سلام في الطبقة الثالثة من فحول الجahليّة، انظر الطبقات ١٢٣ / ١، والشعر والشعراء ٥٦٤ / ٢.

(٨) الحماسة، ٢٦٨ / ١. وقد وردت البيت بقوله: أَلْفَيْتَ بَدْلَ أَيْقَنْتَ كَمَا عَنْدَ الشِّيْخِ: أَهْمَدَ بْنَ عَبَّاسَ الْجَرَوِيِّ، الحماسة المغربية، تحقيق د/ رضوان الدياية، دمشق، ١٩٩١م، ٤٣١، وعند أحمد زكي صفت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت،

. ٩٠ / ٣

ويكون سلب العموم بتقديم أداة النفي وتأخير أداة العموم كما قال الأحمر بن شجاع^(١) من [الطويل . ق : المتدارك]^(٢):

١٧ . فَإِنْ يَكُفُّرُونَا مَا صَنَعْنَا إِلَيْهِمْ فَمَا كُلُّ مَنْ يُؤْتَى لَهُ الْخَيْرُ يُشْكُرُ

نفي الشكر لا يشمل كل أفراد (من يؤتى له الخير)، بل بعضهم؛ وبذلك يثبت الحكم لبعض الأفراد، وينفيه عن بعض.

(و) تقديم النكرة على الفعل وتأخيرها:

النكرة تفيد العموم والشمول للجنس، وتقدمها مبني على شك السامع في جنس المسند إليه، وفهم المتكلم، ومثل ذلك قول سلمه بن يزيد الطائي^(٣) من [المتواتر]^(٤):

١٨ . فَتَئَ لا يَعْدُ الْمَالَ رَبَّا وَلَا تَرَى لَهُ جَفْوَةً إِنْ نَالَ مَالًا وَلَا كِبْرًا

حدد الشاعر جنس الفتيا بناء على ما تبادر إلى ذهنه من شك السامع في أن المدوح من جنس الفتيا الكرام وليس من جنس البخلاء.

أما تقديم الفعل فمبني على إثبات واحد أو نوع من جنس المسند إليه كما قالت قتيلة بنت النضر^(٥) من [الكامل . ق : المتدارك]^(٦):

١٩ . هَلْ يَسْمَعُنَ النَّصْرُ إِذَا نَادَيْتُهُ بَلْ كَيْفَ يَسْمَعُ مَيْتُ أَوْ يَنْطِقُ

فحوى المعنى في قولها (يسمع ميت) نفي إسناد السمع إلى مقصود واحد من شمله جنس الأموات وليس القصد التمييز بين جنسي الأحياء والأموات.

أسباب التقديم في الحماسة:

أ. أن يكون الأصل في ذلك التقديم ولا مقتضى للعدول عنه كتقديم الفاعل على المفعول والمبدأ على الخبر، ومن ذلك ما ورد في أمثلة ما قدم والمعنى عليه.

ب. أن يكون في التأخير إخلال بالمعنى كما في المثال رقم (١) من تقديم ما حقه التأخير فلو أخر الخبر شبه الجملة (من الناس) على المبدأ (من يصل) لصار مسار الكلام (من يصل الأبعدين

(١) هو الأحمر بن شجاع بن القعطل بن سويد بن الحارث بن حصن ضمضم، شاعر فارس، انظر المؤتلف، ص ٤١ .
(٢) الحماسة، ٢٩٤/١ .

(٣) هو سلمة بن يزيد مشجعة بن الجمجم بن مالك بن كعب بن سعد. كان من وفد على الرسول ﷺ وحدث عنه. انظر الحماسة، ٢٠٦/١ .
(٤) الحماسة، ٢٠٦/١ .

(٥) قتيلة بنت النضر بن الحارث بن كلدة بن عبد الدار بن قصي، وكان النضر لعنده الله من المستهزئين برسول الله ﷺ فأسر يوم بدر كافراً، فضرب النبي ﷺ عنقه انظر الحالديان سعيد ومحمد، الأشيه والناظائر ، ٩٠٠ . ضمن الموسوعة الشعرية.
(٦) الحماسة، ٢٩٧/٢ .

من الناس) ولتحول الأسلوب من الخبر إلى الاستفهام وبذلك انتفى معنى التبعيض الذي يفيد الاختصاص.

جـ أن يكون في التأخير إخلال بالتناسب فيقدم لمشاكل الكلام ولرعاية الفاصلة كما في المثال رقم (٥) مما قدم والمعنى عليه (وتغرس إلا في منابتها النخل)، والأصل وهل تغرس النخل إلا في منابتها، فحذفت هل بدلالة تقدمها في الجملة السابقة (وهل ينبع الخطى وشيجه)، وقدم (إلا في منابتها) على (النخل) ليتناسب ذلك مع الوزن والقافية.

دـ العظمة والاهتمام به قال سيبويه: ((كأنهم يقدمون الذي شأنه أهم لهم، وهم بيانه أعني))^(١)، ومن ذلك المثال رقم (٣) مما قدم وحقق التأخير حيث قدم المفعول به (نفسك) على الفعل والفاعل (أكرمتها) تعظيمًا لشأن النفس واهتمامًا بإكرامها.

هـ أن يكون الخاطر ملتفتاً إليه والهمة معقودة به من ذلك المثال رقم (٢) من تقديم ما حقه التأخير في قوله : ((جنا العداوة آباء لنا) بتقديم المفعول به (العداوة) على الفاعل (آباء) ؛ لأن الإنكار متوجه إلى الجني للعداوة، لا إلى مطلق الجنـي.

وـ أن يكون التقديم لإرادة التبكيت والتعجب كما في المثال رقم (٢) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر (أناصح أم على غش يداجيني) قدم الشاعر (ناصحا) على الغش للتعجب من ادعاء من يتلون في وده (قل للذي لست أدرى من تلونه) من أن يكون ناصحاً.

زـ الاختصاص كما في المثال رقم (١٠) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر : (نحن أناس لا نرى القتل سبة) في تقديم الاسم (نحن) المعظم نفسه ومعه غيره على الفعل فيه من الإثبات والتقوية ما يوصل دعوى الشاعر إلى اختصاصهم بذلك دون غيرهم .

حـ التفضيل في تقديم الظرف مع النفي كما في المثال رقم (٣) من تقديم ما حقه التأخير في قول الشاعر (لعمرك ما بالموت عار على الفتى) يفيد تفضيل الموت للفتى (إذا لم تصبه في الحياة المعاير) .

طـ تقديم السبب على المسبب كما في المثال رقم (١) مما قدم والمعنى عليه.

يـ . التنبيه والتأكيد كما في المثال رقم (١١) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر (هم جعلوها عليكم عدواً ففي ذكر الضمير (هم) أولاً إثبات وفي تكراره في (جعلوها) إثبات بقصد التنبيه والتأكيد وإزالة الشك في صحة الإسناد.

(١) الكتاب، ٥٣٥/١

س. التمثيل كما هو موضح في المثال رقم (6) مما قدم والمعنى عليه.

ما سبق يمكن القول: إن هذه أهم أسباب التقديم ومقتضياته في كتاب الحماسة، والمراجع في معرفتها و معرفة ضوابطها هو الذوق الأدبي والفهم للمعنى مع الثقافة الواسعة، ولا طائل من تتبعها كونها لا تفيـد دراسة أسلوب التقديم كثيراً؛ لاعتمادها على الجانب المنطقي الفكري أكثر من الأسلوب الجمالي التعبيري، بمعنى أنه يتم إرجاع أسباب التقديم إلى حجج فكرية وفقاً لمقتضيات العـرف والعادة كما يتضح في بيان أنواع التقديم عند الزركشي.

ويمـلـ القـولـ فيـ التقـديـمـ وـالتـأـخـيرـ:ـ إـنـهـ بـابـ جـمـ الفـوـائـدـ،ـ حـسـنـ المـسـلـكـ،ـ يـكـشـفـ عـنـ نـفـسـ المـتـكـلـمـ،ـ وـيـفـضـحـ تـوـجـهـاتـهـ وـاـهـتـمـامـاتـهـ لـلـسـامـعـ،ـ وـبـذـلـكـ تـتـمـثـلـ خـصـائـصـ أـسـلـوبـ التـقـديـمـ وـالتـأـخـيرـ فـيـمـاـ يـأـتـيـ:

. مـرـنـ:ـ يـتـشـكـلـ حـسـبـ الـمعـطـيـاتـ الـفـكـرـيـةـ .

. تـعـبـيرـيـ:ـ يـأـخـذـ فـيـ نـسـقـهـ التـرـتـيـبـ بـمـقـتـضـيـاتـ الـعـاطـفـةـ .

. شـخـصـيـ:ـ يـكـشـفـ عـنـ اـهـتـمـامـاتـ المـتـكـلـمـ وـمـقـاصـدـهـ وـتـوـجـهـاتـهـ .

رابعاً : القصر:

القصر من التراكيب النحوية والأساليب البلاغية المرتكزة في أسلوبيتها على المقابلة السلبية بين النفي والإثبات أو العكس في آن واحد داخل الجملة الواحدة، والفائدة في ذلك أن المتكلم ينفي بصيغة العموم تمهدأً، ثم يستثنى خاصاً من العموم لقصر ما نفاه من حكم عليه، فيكون ذلك أثبت في الاختصاص؛ لأن الشيء يكون أكثر بياناً بالمقابلة، وبذلك يجمع المتكلم في أسلوب القصر بين متضادين، كما يحمل أسلوب القصر ميزتي البيان والتخصيص، كي يتأتى للمتكلم التوصيل بأسلوب بين واضح، ومن الجمع بين هاتين الميزتين تتجلى جمالية أسلوب القصر المعتمدة على ثنائية التناقض بين أسلوبي النفي والإثبات، وعادة ما يستخدم المتكلم هذا الأسلوب في الجدل والشك أو التنبيه، للإثبات بحجـةـ دـامـعـةـ يـزـوـلـ معـهـ الشـكـ .

ومن استعراض آراء علماء العربية في القصر نجد أن القصر عند سيبويه ((إيجاب ونفي))⁽¹⁾ ،

وعند الفراء نفي وإثبات، ولا يقتصر على التحـقـيرـ فقطـ،ـ وـتـابـعـهـ فـيـ ذـلـكـ اـبـنـ فـارـسـ⁽²⁾ـ،ـ وـفـائـدـةـ

القصر عند ابن جني التأكيد، وليس مقصوراً على التحـقـيرـ،ـ بلـ قـدـ يـأـتـيـ لـلـتـعـظـيمـ أـيـضاـ⁽³⁾ـ،ـ وـهـوـ عـنـ

(١) الكتاب، ٣٦٠/١.

(٢) الصاحبي، ١٠٦، ١٠٥.

(٣) الخصائص، ٣١٩/١.

عبد القاهر : ((نوع من الإثبات؛ لدفع الوهم والشك))^(١)، وملخص القول في تعريف القصر عند علماء البلاغة يدور حول تعريفه بأنه ((تحصيص أمر بأمر بوسائل مخصوصة))^(٢).

وطرق القصر أربع يتم تفصيلها من خلال الشواهد الموجودة بين دفتير كتاب الحماسة مع استعراض أقسام القصر من خلال تلك الشواهد تحاشياً للتطويل .

١. النفي مع أداة الاستثناء:

الأدوات التي استخدمت في الحماسة هي: أداتا الاستثناء (إلا، غير)، وأدوات النفي هي (هل، ما لا، لن، ليس، لم، إن ، من)، وقد تكررت هذه الطريقة (130) مرة، وبنسبة (٢٧٪، ٧٠٪).

إلى طرق القصر الأخرى عد تقديم ما حقه التأخير، كما تعددت أساليب استخدام الأدوات كالتالي:

. ما النافية مع إلا تكرر هذا الأسلوب (٥٤) مرة، وبنسبة (٤١,٥٣٪).

. لا مع إلا تكرر هذا الأسلوب (٣٣) مرة، وبنسبة (٢٥,٣٨٪).

. لم مع إلا تكرر هذا الأسلوب 13 مرة، وبنسبة (١٠٪).

. هل بمعنى النفي مع إلا تكرر (٨) مرات ، وبنسبة (١٥,٦٪).

. ليس مع إلا تكرر (٥) مرات، بنسبة (٣,٨٤٪).

. ما مع غير تكرر (٤) مرات، وبنسبة (٣٪).

. لم مع غير تكرر (٣) مرات، وبنسبة (٢,٣٠٪).

. لن مع إلا تكرر (٣) مرات، وبنسبة (٢,٣٠٪).

. لا مع غير ورد هذا الأسلوب مرتين، وبنسبة (١,٥٣٪).

- ليس مع غير، وهل مع غير ، وإن مع إلا، ومن للاستفهام الإنكارى مع إلا وردت هذه الأساليب من مرة واحدة، وبنسبة (٣٪) .

وفي هذه الطريقة يأخذ الأسلوب المسار الآتي: (أداة النفي + المقصور + أداة الاستثناء + المقصور عليه).

وأقسام القصر من حيث التركيب أو الوضع أو المحاطب المندرجة ضمن تركيبة هذا الأسلوب أو الطريقة للقصر في كتاب الحماسة هي:

القصر من حيث التركيب أو الطرفين نوعان:

(١) دلائل الإعجاز، ٢٢٠.

(٢) د. عبد العال سالم مكرم، تطبيقات نحوية وبلاغية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠١٤/١٩٩٢، ص ٣١١.

أ. قصر صفة على موصوف، ومثال ذلك ما قاله الراجز من [مشطور الرجز . ق: المتواتر]:^(١)

١. وَالشَّرُّ لَا يُطْفِيهِ إِلَّا الشَّرُّ

لا + الصفة (إطفاء الشر) + إلا + الموصوف (الشر)

حبس الشاعر صفة (إطفاء الشر) على الموصوف (الشر)، وهو من نوع القصر الإضافي؛

لأن الواقع يثبت أن الحكم أو غيره قد يطفئ الشر ومن ذلك أيضا قول أبي العطاء السندي^(٢) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

٢. وَمَا يُدْرِكُ الْحاجَاتِ مِنْ حَيْثُ تُبْتَعَىٰ مِنَ الْقَوْمِ إِلَّا مَنْ أَعَدَ وَشَمَرَا

لا + إدراك الحاجات + إلا + من أعد وشمرا

حبس الشاعر إدراك الحاجات على المجهود، وإدراك الحاجات من حيث الحقيقة والواقع لا يتعد إلى غير المجهود، وهذا يسمى القصر الحقيقى.

ب . قصر موصوف على صفة، وهو الغالب في كتاب الحماسة ومن ذلك ما قاله كعب بن زهير المزني من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

٣. كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلًاٰ وَمَا مَوَاعِيدُهُ إِلَّا الأَبَاطِيلُ

ما + مواعيده + إلا + الأباطيل

قصر الشاعر موصوفاً (مواعيده) على صفة (الأباطيل)، وهو من نوع القصر الإضافي؛ لأن المقصور عليه لا يمكن اختصاصه بالمقصور ولا يتعداه إلى غيره حسب الحقيقة والواقع، والمقصود من ذلك المبالغة، لعدم الاعتداد بغير المذكور.

وقد يجمع شاعر الحماسة بين هذين الأسلوبين، بحيث يصح إسناد التركيب في المثال الواحد إلى أسلوب قصر الصفة على الموصوف أو العكس كما قال القطامي^(٥) من [البسيط . ق:

المترافق]:^(٦)

(١) الحماسة، ٥٨/٢.

(٢) هو أفلح بن يساروقيل مرزوق، مولىبنيأسد، شاعر من محضرمي الدولتين، كانأسودا دميا قصيرا، وهو كوفي محسن، مدحبني أمية وبني هاشم، وهو سنديا أعمجيا يجمع بين لغة ولكنه لا يكاد يفهم كلامه، مات آخر أيام المنصور، انظر الأغاني، ٣٢٨/١٧.

(٣) الحماسة، ٣٣٥/١.

(٤) الحماسة، ١٨٢/١.

(٥) هو عمير بن شبيم بن عمرو بن عباد بن بكر بن عامر بن أسامة بن مالك شاعر فحل مشهور، كان نصرانيا فأسلم، وهو ابن أخت الأخطل النصراني، جعله ابن سلام في الطبقة الثانية من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٥٣٥/٢.

(٦) الحماسة، ٣٢٩/١.

٤. لَيْسَ الْجَدِيدُ بِهِ تَبْقَى بَشَاشَتُهُ إِلَّا قَلِيلًا وَلَا ذُو خُلْلٍ يَصِلُّ

في هذا المثال يصح أن يكون (الجديد تبقى بشاشته) صفة أو موصوف كما يصح أن يكون المقصور عليه (قليلًا) صفة أو موصوفاً.

وأنواع القصر من حيث المخاطب ثلاثة هي: قصر إفراد لقطع الشركة، وقصر قلب من يعتقد العكس، وقصر تعين، إذا تساوايا عنده)^(١) ، ولا يكون قصر الإفراد إلا في القصر الحقيقى سواء كان القصر قصر صفة على موصوف على صفة، ويتبين ذلك في المثال الثاني حيث قصر (إدراك الحاجات) على من (أعد وشر) ، وفي هذا يكون المخاطب معتقداً للشركة في إدراك الحاجات، ومن أمثلة قصر القلب المثال الثالث، ويوظفه الشاعر لمخاطبة من يعتقد عكس الحكم الذي يريد إثباته، وقصر التعين إذا كان المخاطب شاكاً متعددًا بين الحكمين، ومثال ذلك المثال الرابع، فالمخاطب متعدد بين حكمي (استمرار الجديد وبشاشته) ، وبين (عدم استمرارها)، ومرد الأمر راجع إلى تقدير المتكلم ومعرفته بمعطيات السامع الفكرية وتوجهاته العاطفية، ولا يمكن القول بأن هناك قاعدة تضبط أحکام التفريق في ذلك ومرجع الناقد في تقدير ذلك الذوق والدليل على ذلك أن هذه الثلاثة الأنواع قد تتحقق في مثال واحد.

ومما سبق يمكن القول: إن أسلوب القصر مع النفي يجمع بين المتناقضين (نفي، إثبات) ؛ لتأكيد الاختصاص، وهذا الأسلوب يتاسب مع المنكر الشاك، فيوظفه الشاعر في خطاب من ظهرت عليه بوادر الإنكار أو الشك في الخبر، وبذلك يتضح أن البلاغة العربية لم تتحمل المتلقى ودوره في العملية الخطابية، وقد قرر ذلك عبد القاهر بقوله: ((وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو [ما هذا إلا كذا وإن هو إلا كذا]، فيكون للأمر ينكره المخاطب ويشك فيه))^(٢).

القصر بياناً :

يأتي هذا الأسلوب في المرتبة الثانية من حيث التوظيف في ديوان الحماسة حيث تكرر ستة وثلاثين مرة ، وبنسبة (19,46%).

. مع الجملة الاسمية تكررت تسعة عشرة مرة ، وبنسبة (52,78%).

. مع الجملة الفعلية تكررت سبع عشرة مرة، وبنسبة (47,22%).

وأقسام القصر ضمن هذا الأسلوب هي: قصر موصوف على صفة قصر إضافي، ومثاله

(١) التشخيص في علوم البلاغة، ص ١٣٨.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٢١٩.

قول عبد الرحمن بن حسان ابن ثابت من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(١)

إِنَّمَا الرُّمْحُ فَاعْلَمَنَ قَنَةً أَوْ كَبَعْضِ الْعِيَادِنِ لَوْلَا السَّنَانُ

إنما + المقصور (الرمح) + المقصور عليه (قناة)

وهنا قصر موصوف على صفة وهو قصر إضافي إذ لا يتعدى حسب الحقيقة والمشاهدة إلى كونه قناة أو عود من الأعواد إلى أن يكون رحماً إلا بالسنان وهنا تقيد بالشرط والمهم أنه قصر الرمح بغير سنان على القناة، ولكنه قد يشاركه غيره فيها، أما بالنسبة للقصر الحقيقى في هذا الضرب، ((فهو لا يكاد يوجد لتعزز الإحاطة بصفات الشيء)).^(٢).

ومن أمثلة قصر الصفة على موصوف قصراً حقيقياً قول عبد الرحمن بن حسان من [الخفيف . ق:

المتوتر]:^(٣)

إِنَّمَا تُنْبِتُ الْفُرُوعَ أُرُومٌ هِيَ فِيهَا فَتَنْضُرُ الْأَفْنَانُ

إنما + المقصور (إنبات الفروع) + المقصور عليه (أروم)

قصر الشاعر نبات الفرع على الأصل قصراً حقيقياً حيث لا يشاركه غيره في ذلك، والمقصود بذلك كنایة عن الشريف العالى النسب. ومن قصر الصفة على موصوف قصراً إضافياً قول شبيب بن البرصاء^(٤) من [الطوبل]. ق: المتدارك]:^(٥)

وَإِنِّي لَتَرَأَكَ الضَّغِينَةَ قَدْ أَرَى قَدَاهَا مِنَ الْمَوْلَى فَلَا أَسْتَشِيرُهَا

مَخَافَةً أَنْ تَجْنِي عَلَىٰ وَإِنَّمَا يَهِيجُ كَبِيرَاتِ الْأُمُورِ صَغِيرُهَا

إنما + المقصور الفعل (يهيج) + المقصور عليه الفاعل (صغيرها)

كما قد يصلح ورود هذين الضربين في مثال واحد، فيصبح أن يقال أنه قصر صفة على موصوف

أو العكس ومثال ذلك قول كعب بن مالك الأنباري من [البسط . ق: المتواتر]:^(٦)

وَإِنَّمَا فُوَّةُ الْإِنْسَانِ مَا عَمِّتْ عَارِيَةً كَارْتَادِ الشَّوْبِ لِلْسَّانِ^(٧)

(١) الحماسة، ١٧٧/٢.

(٢) التلخيص في علوم البلاغة، ص ١٣٧.

(٣) الحماسة، ١٧٧/٢.

(٤) هو شبيب بن يزيد بن عوف بن أبي حارثة بن مرة بن نشبة المري، والبرصاء لقب أمه، شاعر فصيح من شعراء الدولة الأموية شريفا سيدا في قومه، وكان أعمراً، جعله ابن سلام في الطبقة الثامنة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٧٢٧/٢.

(٥) الحماسة، ٣٦٦/١.

(٦) المصدر نفسه، ١٦١/١.

(٧) الإنسان: الإنسان.

إنما + مقصور موصوف (قوة) + مقصور عليه صفة (عارية)

ويصح إنما + مقصور صفة (قوة) + مقصور عليه موصوف (عارية)

وإذا كان أسلوب النفي مع القصر يوظفه المتكلم في خطابه لنفي الشك عن المنكر أو المتردد، فإن أسلوب القصر بإنما يوظف للتتبّيه كما قال عبد القاهر : ((اعلم أن موضع إنما على أن تجئ خبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته أو لما ينزل هذه المنزلة))^(١)، فالشاعر في الأمثلة السابقة يذكر بأمور (إنبات الأصل للفرع، الأمور الكبيرة تهيّجها الصغار، قوة الإنسان عارية) ثابتة لا ينكرها المخاطب بحال من الأحوال؛ لذا جاء المتكلم بإنما لتنذير المخاطب وتتبّيه بأمر لا يجهله.

ومما نزل هذه المنزلة قول صالح بن عبد القدوس من [الخفيف . ق : المتواتر] :^(٢)

لَيْسَ مَنْ مَاتَ فَاسْتَرَاحَ بِمِيْتٍ إِنَّمَا الْمَيْتُ مَيْتُ الْأَحْيَاءِ

إِنَّمَا الْمَيْتُ مَنْ تَرَاهُ كَثِيْرًا كَاسِفًا بِالْهُ لِقَلِيلٍ الْغِنَاءِ

فيصح أن يقال: ما الميت إلا ميت الأحياء، ما الميت إلا من تراه كثيراً، فادعى في كون المهجو بهذه الصفة أنه أمر ظاهر معلوم للجميع على عادة الشعراء إذا مدحوا أو هجووا أن يدعوا في الأوصاف التي يذكرون بها الممدوحين أو المهجوين أنها ثابتة لهم، وأنهم قد شهروا بها، وأنهم لم يصفوا إلا بالمعلوم الظاهر الذي لا يدفعه أحد.

القصر بالعطف:

. العطف بلا ويشترط فيها ((أفراد معطوفها، وأن تسبق بإثبات، وألا يكون ما بعدها داخلاً في عموم ما قبلها))^(٣)، وقد تكررت في ديوان الحماسة تسعة مرات بنسبة (50%) إلى بقية أدوات العطف، وترددت بين الاسم والفعل والجهاز وال مجرور، ومن أمثلة ذلك قول الخنساء من [الطوبل . ق : المتواتر]^(٤):

(١) دلائل الإعجاز، ص ٢١٨.

(٢) كتاب الحماسة، ١٦١/٢.

(٣) الماشمي: جواهر البلاغة، ١٨٢.

(٤) كتاب الحماسة، ١٩٧/٢.

أَعْيَنِي هَلَا تَبْكِيَانٌ عَلَى صَخْرٍ بِدَمْعٍ حَشِيثٍ لَا بَكَيْهُ وَلَا نَزِيرٍ

مقصور (دمع) + مقصور عليه (حشيث) + لا

والقصر هنا قصر موصوف (الدمع) على صفة (حشيث) أي سريع والبكاء القليل لا يقابل السريع، بل يقابل الكثير، ولكن يستلزم إذا كان الدمع سريع أن يكون كثيرا، وهنا تنفي لا عن الثاني (بكاء) ما وجب من (دمع) للأول (بكاء)، وليس المقصود أنها تنفي عن الثاني أن يكون شارك الأول في الحكم.

العطف بـ (بل، لكن):

المقصور عليه في هذا الأسلوب يكون بعدهما، ((ويشترط فيهما أن تسبقا بنفي، أو نهي وأن يكون المعطوف بهما مفردا، وألا تقتربن لكن بالواو))^(١).

وقد تكرر ثمان مرات وبنسبة (44,44%)، ومن أمثلة ذلك ما قاله عبد الله بن عبد الأعلى من [جزء الرمل . ق : المتواتر]^(٢):

لَيْسَ آتٍ بِعِيْدٍ بَلْ قَرِيبٌ مَا سَيَّاتِي

وهذا المثال يصح أن يقال : إنه قصر موصوف على صفة، كما يصح أن يقال: إنه قصر صفة على موصوف.

وأما لكن فلم ترد حالية من الاقتران بواو العطف في الحماسة إلا مرة، وهناك من يعدها من أدوات القصر إذا اقترن بواو العطف)^(٣)، والصحيح أنها إذا اقترن بالواو فهي حرف ابتداء؛ لأن العاطف لا يدخل على عاطف^(٤)، ومثالها في الحماسة قول عمرو بن مفروق العدوبي^(٥) من [الكامل . ق : المتواتر]^(٦):

فَاجْبَثُهَا مَا شِبْتُ مِنْ طُولِ الْمَدَى لَكِنْ قِرَاعٌ نَوَائِبِ الْأَزْمَانِ

ما + مقصور (الشيب)+ لكن + مقصور عليه سبب الشيب (قراع الخطوب).

(١) الماشي، جواهر البلاغة، ص ١٨٢.

(٢) كتاب الحماسة، ١٩٨ / ٢.

(٣) انظر البلاغة فنونها وأفناها، ص ٣٦٨.

(٤) هج العوامع، مرجع سابق، ١٣٧ / ٢.

(٥) من شعراء الحماسة، جاء له فيها مقطعة من أربع أبيات، ١١٣ / ٢.

(٦) الحماسة، ١١٣ / ٢.

تقديم ما حقه التأثير:

لا يعتمد المتكلم فيه على أداة محددة؛ لذا لم أعتمد على المنهج الإحصائي فيه، كما قد تم تناوله في مبحث التقديم والتأخير، وسأقتصر على الإشارة إليه هنا لإنعام الفائدة.

ومن أمثلته قول أبي زيد الطائي من [الطوبل]. ق: المدارك]:^(١)

وَمِنْ شَرِّ أَخْلَاقِ الرِّجَالِ نَمِيمَةٌ

مَتَى مَا تَبَعَ يَوْمًا بِهَا الْعِرْضَ يَنْفُقِ

المقصور عليه (من شر أخلاق الرجال) + مقصور (غيمة)

وفي هذا الأسلوب يكون المقصور عليه هو المتقدم، والغرض من القصر في هذا الأسلوب التخصيص، ووضع المخاطب الذي يراعيه المتكلم في العملية الخطابية، هو وضع العالم الذي يحتاج إلى التنبيه.

. جمالية القصر :

يعد أسلوب القصر ضمن منظومة متكاملة تهتم بدراسة المعنى على مستوى المفردة أو التركيب، ومهما يكن فإن له جماليته الخاصة التي تؤدي دورها في ظل نظرية النظم، ومن أهمها توصيل المعنى بأقصر عبارة، ففي مثل ((إنا يهيج صغار الأمور كبارها) جملتان: جملة مثبتة (يهيج صغار الأمور كبارها)، وجملة منافية (ليس يهيج كبار الأمور غير صغارها). كما أن من مرامي القصر التعريض كما في قول ضرار بن الخطاب القرشي^(٢) من [الطوبل]. ق:

المدارك]:^(٣)

فَيَا ابْنَيْ لُؤَيٍ إِنَّمَا يَمْنُعُ الْخَنَا

أَلُو الْعِرْضِ وَالْأَحْسَابِ وَالنَّسَبِ^(٤)

فالشاعر لا يريد أن يصل للمخاطب ظاهر معناه وهو قصر منع الكلام الفاحش على أوله العرض والأحساب والنسب، وإنما المراد التعريض بيني لؤي وذمهم، وأن يقال: إنهم من التهاون بمنع السوء في حكم من ليس يمنع الخنا.

- إذا تقدم الفاعل على المفعول في هذا الأسلوب كان الغرض بيان المفعول من هو والإخبار عنه دون غيره كما في الأمثلة (١,٢,٣,٤).

(١) كتاب الحماسة، ٢٠/٢.

(٢) هو ضرار بن الخطاب بن مرداس بن كبير بن عمرو، أخوبني محارب بن فهر، شاعر قريش وفارسها، أسلم عام الفتح، واستشهد في وقعة أحجادي، انظر الأدعاني، ١٩١/١٩١.

(٣) كتاب الحماسة، ٩٤/١.

(٤) كتاب الحماسة، ٩٤/١.

- النفي فيما يجئ فيه النفي يتأخر تارة، ويتقدم أخرى، وما تقدم قول المتلمس الضبعي من

[الطويل . ق : المدارك]^(١)

عَصَانِي فَلَمْ يَلْقَ الرَّشَادَ وَإِنَّمَا تَبَيَّنَ مِنْ أَمْرِ الْعَوَيِّ عَوَاقِبَهُ

[وما تأخر النفي فيه قول لبيد من [الرمل . ق : المدارك]^(٢)]

وَإِذَا جَوَزَتْ قَرْضًا فَاجْزِهِ إِنَّمَا يَجْزِي الْفَتَى لَيْسَ الْجَمَلُ

والمقصود بالجمل البهيمة.

وبناء على ما سبق، فإن القصر أسلوب من الأساليب الخطابية التي تتكون في أسلوبيتها على أدوات وتراتيب تدعم الجانب التصديق؛ لإقناع السامع وإزالة شكه أو تنبئه، كما قد يوحى النسق التركيبي لهذا الأسلوب ضمن طرقه المختلفة بمعانٍ مدحية تعلي من شأن الشيء وتخصصه بأمر لا يكون إلا فيه حقيقة أو ادعاء، أو بمعانٍ هجائية تقلل من شأن الشيء أو تحقره بنفس الأسلوب، أو إبطال دعوى، وغالباً ما يستعمل قصر الموصوف على الصفة، ويتم ذلك من خلال حبس الموصوف على صفة محددة ادعاً مع أنه قد يتجاوزها إلى غيرها، كما أن قصر الصفة على الموصوف يوظف في الدلالة على العظمة القصوى، أو الدناءة السفلية من خلال حبس الصفة على موصوف لا تتعداه إلى غيره حقيقة أو ادعاء، وهذا يفيد نفي الشركة في هذه الصفة مع جواز الاتصال بغيرها.

وتتمثل خصائصه الأسلوبية فيما يأتي:

. يجمع بين المتناقضين (نفي، إثبات) لتأكيد المعنى وإثباته.

. يتصرف بالإيجاز المعتمد على التركيب الأداتي، خلافاً للحذف المعتمد على الإقصاء أو الإيجاز المعتمد على تأدية المعاني الكثيرة بالألفاظ قليلة.

. تصدقي: يستخدم في نفي الشك والتنبيه.

. تعبيري: يعتمد على انفعالية المتكلم في الإثبات.

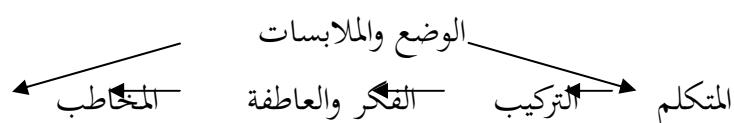
. حواري: يوظفه المتكلم بعد ظهور علامات الشك أو الغفلة على السامع.

ومن مبحث تركيب الجملة يمكن القول: إن التركيب البسيط للمفردات داخل الجملة الواحدة يحدد قيمتها الدلالية من خلال الحذف والذكر، أو التكرار، أو الترتيب، أو التوظيف ضمن

(١) كتاب الحماسة، ٦٩/٢.

(٢) المصدر نفسه، ٣٨/٢.

تركيب خاص، وبناءً على هذا التحديد يستشف السامع ما تحمله هذه المفردة من شحنات عاطفية ومعطيات فكرية لا تتحدد إلا ضمن تركيبها مع أخوات لها داخل الجملة، وعلى ضوء ذلك يتم التمييز بين أسلوب وأسلوب مع أن هناك قاسم مشترك يجمع بين أساليب تركيب الجملة، يتمثل في الإفصاح عن العاطفة والفكر للمتكلم، وافتراق من الناحية التركيبية، والوظيفة الخطابية، والدلالية، فيوظف الأسلوب بناءً على الوضع الخطابي وملابساته للسامع، والتوجهات النفسية للمتكلم، ويمكن تشكيل ذلك كما يأتي:



فالمتكلم عندما يلقي كلامه لابد أن يراعي المخاطب ووضعه، وعلى هذا الوضع تتحدد دلالة الكلام وفقاً لفكرة وعاصفة المتكلم، وبذلك يكون وضع المخاطب، وتوجهات المتكلم هي المعطيات الأولية للصياغة التركيبية الدالة على هذه المعطيات أو المحددات، وهذا ما قصد به القدماء مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فالمطابقة تعني الوضع والملابسات للخطاب عند السامع والمتكلم، والكلام الأسلوب التعبيري المناسب، وهذا سبيل لغتنا ندعوا إليه على هدى وبيانه، وفي ذلك بطلان لدعوى من ادعى أن البلاغة العربية أهملت وضع السامع، فليأتوا بحججة تدحض هذه الحجة إن كانوا صادقين .

المبحث الثاني

التركيب النصي الموسع

الجملة حسب المبحث الأول تتكون من بنية دلالية وبنية نحوية تأخذ نسقاً تركيبياً محدداً، وقد تحول عنده، فتحتاج الدلالة، وكل ذلك تابع لدرجة تركيز ذلك في نفس المتكلم، وتعد الجملة البنية الأولية في بناء النص العام ((إلا أن النص لا يعد مجرد تابع عدد من الجمل))^(١)، بل له كيانه الخاص وجوه العام الذي يتمحور حول نواة المعنى بحيث يجعل كل الجمل المتتابعة والمتاليات والمقطوع تحمل شذرة من المعنى تساهم في بناء الجو العام للنص وتدور حول النواة أو تتعلق به، والمقصود بالمتاليات ((مجموعة الجمل التي تميز فيما بينها بتحقق شروط الترابط))^(٢)، ويعتمد بناء النص في دراسته من الناحية التركيبية على محورين:

. المحور الأول : تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها.

- المحور الثاني: تحديد وسائل ربط هذه الجمل ؛ لتجعل منه نصاً متماسكاً، وهذه الروابط نوعان: نوع يتحقق الانسجام بين جمل النص، ونوع يتحقق الأنماط بين جمله)^(٣). فالروابط التي تتحقق الأنماط روابط لفظية (العاطف)، وروابط إحالية (الضمائر، التكرار) والتي تتحقق الانسجام هي الروابط الدلالية (تكون المعنى العام للنص)، والروابط اللفظية هي ما يسمى عند علماء البلاغة بالوصل، وتسمى بقية الروابط بالفصل.

ويعد هذا الرابط أمراً ضرورياً لخلق الانسجام بين وحدات النص التي ترسم الهيكل العام المحدد للنص من النصوص ؛ لذا قيل في تعريف البلاغة: إنها ((معرفة الفصل والوصل))^(٤) وتتنوع العلاقات بين الوحدات النصية في كتاب الحماسة، فتتوفر الروابط اللفظية (عاطف)، والإحالية (ضمير، تكرار)، والدلالية (انسجام المعاني).

وعلى هذا الأساس يتم توضيح روابط وحدات البناء النصي في كتاب الحماسة.

(١) شكري الطواني، مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص ٣١٨.

(٢) د. صلاح فضل: الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد (١٦٤)، ١٩٩٢م، ص ٢٥٥.

(٣) صلاح الدين حسين، علامات في النقد، الروابط بين الجمل في النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر، جزء ٣٩، ذو الحجة ١٤٢١هـ / ٢٠٠١، ص ٤٤.

(٤) د. فتحي أحمد عامر، فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، القاهرة، ١٩٧٥هـ / ١٣٩٥، ص ٩٧.

أولاً: تركيب المقطع

الروابط اللغوية (العطف) :

يعد الربط اللغوي بأدوات العطف من أوضح الوسائل التي تربط بين الجمل، والربط بهذه الأدوات يسمى الوصل الذي يعرف: بأنه ((ربط معنى معنى بآداة لغرض بلاغي))^(١)، وفي ذلك قال الجرجاني: ((اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها و المجرى بها منتشرة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، وما لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلص، والأقوام طبعوا على البلاغة وأتواانا من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد))^(٢).

والربط بالعطف نوعان : الأول عطف على جملة لها محل من الإعراب وبذلك تشارك الجملة المعطوفة الجملة المعطوف عليها في الإعراب والحكم، وهنا تظهر الحاجة الماسة للواو نحو : رأيت من يدعوا إلى الخير ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، والثاني: وهو الذي يشكل أمره، وهو العطف على الجملة التي لا محل لها من الإعراب ويعرض هذا الإشكال مع الواو دون غيرها من حروف العطف، وذاك لأن تلك تفيد مع الإشراك معاني أخرى)^(٣)، والذي يهمنا هنا كيفية بناء النص الشعري؛ لذا سنببدأ ببناء المقطع أو المتالية ومن ذلك قول عمرو بن الإطنابة الخزرجي من [الوافر. ق: المتواتر]:^(٤)

أَبَتْ لِي عِفْتَيْ وَأَبِي إِبَائِي وَأَخْذِي الْحَمْدَ بِالشَّمَنِ الرَّبِيعِ
وَإِعْطَائِي عَلَى الْمَعْسُورِ مَالِي وَضَرْبِي هَامَةً الْبَطْلِ الْمُشِيعِ
وَقَوْلِي كُلَّمَا جَحَشَتْ وَجَاهَتْ مَكَانِكِ تَحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيهِي

يشتمل هذا الأمثلة على ست جمل (أبٌ...، أبٌ...، وأخذٌ...، وإعطائي...، وضربي...، وقولي...)، وقد وقعت المناسبة هنا في المسند وهو الفعل أبي مذكور في الجملتين رقم (١، ٢)، ومذوف في الجمل (٣، ٤، ٥، ٦) وهذه الجمل الأخيرة تحمل معانٍ رمزية تشير إلى (المجد، الكرم ، الشجاعة، الصبر)، الملفتة إلى شخصية متباينة ومتلاحمة كنلام كيانه في بناء شعري ونفسي موحد يدل على حمل النفس على المکروه في الحرب.

(١) د.منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والحمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ١٩٢.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٥٢.

(٣) انظر دلائل الإعجاز، ص ١٥٣، ١٥٤.

(٤) كتاب الحمامة، ٢٩/١، ٣٠.

ومن التضاد قول عمرو بن جابر الحنفي^(١) من [الطوبل . ق:المدارك]:^(٢)

أَكَاشُ أَقْوَاماً عَلَى سِرْ بُغْضَةٍ وَأَضْحَكُ فِي وَجْهِ الْعَدُوِّ الْمُكَابِرِ

في هذا البيت جملتان (أكاشح...، أضحك...) تحمل الأولى مدلول العداوة الظاهرة، وتحمل الثانية مدلول العداوة المبطنة، والدافع للربط التوحد في نفسية المتكلم التي تعامل بمرونة مع الموقف حسب طبيعته، والتواافق وقع في المسند إليه، وجاءت الموافقة بين المتضادين من جهة أن الذهن يتصور النقيض عند تصور الآخر.

ومن الرابط بين الجمل الإنسانية قول المتلمس الضبعي من [الطوبل . ق: المدارك]:^(٣)

لَا تَأْخُذْنَ ضَيْمًا وَتَقْبَلْ ضُؤْلَةً وَمُوتَنْ بَهَا حُرًّا وَجَلْدُكَ أَمْلَسُ^(٤)

ومن شبه التماثل قول هدبة بن الخشوم من [الطوبل . ق: المواتر]:^(٥)

لَعَمْرِي مَا شَتَمِي لَكُمْ إِنْ شَتَمْتُكُمْ بِسِرٍّ وَلَا مَشِي لَكُمْ بِدَيْبٍ وَلَا وَدُكْمْ عِنْدِي بِعَلْقِ مَضَنَّةٍ وَلَا شَرْكُمْ عِنْدِي بِجَدٍّ مَهِيْبٍ

ماشتامي...، ولا مشيء...، ولا ودكم...، ولا شركم...

الداعي إلى الوصل بين هذه الجمل شبه التماثل في المعنى، فكل جملة من هذه الجمل تحمل معنى السخرية والاستهزاء.

ومما سبق يمكن القول: إن الرابط اللغظي يستلزم الاطراد في المعنى بين المعطوف والمعطوف عليه، وأن يكون المعطوف بسبب من المعطوف عليه يدركه المتكلم، فيكون لفقاً لمعنى المعطوف عليه ومضاملاً له.

(ب) التكرار:

يعد التكرار سواء تكرار المفردة أو العبارة أسلوباً لتنوع المدلولات الفرعية للجمل والعبارات المتكررة، ((فالعبارة المكررة تحدث توازياً صوتياً وتركيبياً))^(٦)، وهي تمثل محور الارتكاز الذي تدور حوله المعاني، ومركز الثقل الذي يجذب إليه دلالات بقية العبارات ؛ وذلك نتيجة لما تحمله

(١) هو المسكب المزاعي، وأسمه عمرو بن جابر بن كعب بن كلبي بن تم بن جبُوت بن عبد بن مازن بن عدي شاعر قديم. انظر الحماسة، ٥٨/١.

(٢) كتاب الحماسة، ٥٨/١.

(٣) المصدر نفسه، ٦٧/١.

(٤) لحق تفعيلة هذا البيت الأولى الخرم.

(٥) المصدر نفسه، ٤٣/١.

(٦) الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص ٣٢٤.

هذه العبارات من شحنة عاطفية تجعل المتكلم يتکئ عليها، ويوظفها لجمع دلالات عباراته، ومن

ذلك قول تميم بن أبي بن مقبل العامري^(١) من [البسيط . ق : المتراكب] :

يَا حُرَّ أَصْبَحْتُ شَيْخًا فَدْ وَهِيَ بَصَرِي
وَالثَّاثَ مَا دُونَ يَوْمَ الْوَقْتِ مِنْ عُمُرِي
يَا حُرَّ مَنْ يَعْتَذِرُ مِنْ أَنْ يُلَمِّ بِهِ رَبِّ الرَّمَانِ فَإِنِّي غَيْرُ مُعْتَذِرٍ^(٢)
يَا حِرْ أَمْسَى سَوَادُ الرَّأْسِ خَالَطَهُ شَيْبُ الْقَدَالِ اخْتِلاطَ الصَّفَوْ بِالْكَدَرِ^(٤)
يَا حِرْ أَمْسَتْ تَلِيَاتُ الصَّبَا انْقَطَعَتْ فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَيْنٍ وَلَا أَثْرٍ^(٥)

أَصْبَحْتُ .. ، قَدْ وَهِيَ .. ، وَالثَّاثَ .. ،

يَا حِرْ

مَنْ .. ، فَإِنِّي ..

أَمْسَى .. ،

أَمْسَتْ .. ، فَلَسْتَ ..

من التشكيلة السابقة نلاحظ أن عبارة (يا حر) ربطت بين الوحدات المعنية للمقطوعة، فجعلت منها منظومة واحدة تحمل فكرة الزهد في النساء وقد اتخذ من مدلولات الكبر والهرم أدلةً للتنفيذ، وكأنه يقول يا حر لا رغبة لي فيك ، وبذلك فهذه العبارة هي مركز الثقل العاطفي التي أمسكت بزمام كل هذه الوحدات المعنية المقصحة عن جو نفسي زاهد في النساء، ومعترف بال الكبر والهرم.

ومن ذلك قول زينب بنت الطشية ترني أخاها يزيد^(٦) من [الطوبل . ق : المتدارك] :

أَرَى الْأَثْلَ مِنْ بَطْنِ الْعَقِيقِ مَجَاؤِرِي مُقِيمًا وَقَدْ غَالَتْ يَزِيدُ غَوَائِلُهُ^(٨)

(١) هو تميم بن أبي بن مقبل بن عوف بن حنيف بن قتيبة بن العجلان، شاعر مخضرم، عاش عتي زمن معاوية بن أبي سفيان جعله بن سلام في الطبقة الخامسة من الشعراء الجاحليين، انظر الطبقات، ١ / ١٤٣.

(٢) الحماسة، ٢ / ١٢٨.

(٣) يا حر : أي يا حر، الثالث: احتلاظ، يوم الوقت: يوم القيمة.

(٤) القذال: مؤخرة الرأس إلى قصاص الشعر.

(٥) التليات: جمع تلية وهي البقية لأنها تتلو ما تقدم منها، ولست منها على عين: أي لي فيها بغية في هذا الوقت.

(٦) هي زينب بنت الطشية وأخوها أبو المكشوش يزيد بن المنشر أحد بنى عمرو بن سلمة بن قشير، والطشية أمها، شاعر إسلامي من شعراء الدولة الإسلامية جعله ابن سلام في الطبقة العاشرة من الإسلاميين، انظر، الطبقات، ٢ / ٧٦٩.

(٧) الحماسة، ٢ / ٣٠٥.

(٨) الأثل: شجر، عقيق: واد يبلادبني عامر في الحجاز، وغالت: أهلقت.

فَتَّىٰ قُدَّقُدَّ السَّيْفِ لَا مُتَضَائِلٌ
فَتَّىٰ لَا يُرَىٰ خَرْقُ الْقَمِيصِ بَخْ صَرِه
فَتَّىٰ لِابْنِ الْعَمِّ كَالْذَّئْبِ إِنْ رَأَىٰ

قد قد السيف...

فتی ... توھی ... ولکنما ... لا یری ...
لیس لابن العم ...

ليس لابن العم ...

يعد موت يزيد مركز الثقل العاطفي والمحور الذي تدور حوله معاني الشاعرة، ولتمكنها من نفسها، اتكأت على ذلك لربط الوحدات المعنوية الرئائية، فكان أسلوب التكرار لكلمة (فتى) هو الأسلوب الأقوى الذي يجمع هذه الوحدات في كيان واحد.

الضمائر :

تعد الضمائر من الروابط الإحالية، وهي نوع من أنواع التكرار المعنوي أو الإسنادي سواء كانت بارزة أو مستترة كما هو الملاحظ في قول أمية بن أبي مكرز بن حفص القرشي من [الطوبل . ق: (٢) المتدارك]

لِمَا رَأَيْتُ الْمَرْءَ ذَا التَّبَلِ عَامِرًا
 وَقُلْتُ لَنفْسِي إِنَّهُ هُوَ عَامِرٌ
 حَفَضْتُ لَهُ جَاهِشِي وَأَلْقَيْتُ كَلْكَلِي
 وَلَمْ آلَ لِمَا التَّفَّ صَفْقِي وَصَفْقَهُ
 حَلَّلْتُ بِهِ وَتَرْيِي وَلَمْ أَنْسَ ذَحْلَهُ
 إِذَا مَا تَنَاسَى ذَحْلَهُ كُلُّ غَيْهَ
 صَبَابَةَ هُجْنٍ مِنْ نِسَاءِ وَلَا أَبٍ
 عَلَى بَطْلِ شَاكِي السَّلَاحِ مَجْرَبٌ
 فَلَا تَرْهَبِيهِ وَانْظُرِي أَيَّ مَرْكَبٍ
 تَدَكَّرْتُ أَشْلَاءَ الْحَبِيبِ الْمُلَحَّبِ
 لِمَا رَأَيْتُ الْمَرْءَ ذَا التَّبَلِ عَامِرًا

تكرر ضمير المتكلم في هذه المقطوعة (٨) مرات، وقد جاء ست مرات بارزاً ومرتين مستترأً، كما اقتن بواو العطف مرتين، ومع ذلك فقد عول الشاعر في ربطه على الضمير، ومن الملاحظ أن الترتيب للأحداث أخذ بأسلوب السرد يروي فيه الشاعر قصة أخذه بشارة، مبتدئاً برواية

(٤) **الأئل:** شجر، عقيق: واد يبلاد بني عامر في الحجاز، وغالب: أهلكت.

٢) كتاب الحماسة، ١/٥٤، ٥٥.

(٣) هذا البيت دخل تفعيلته الأولى الخرم وهو حذف أول الوتد المجموع من أول التفعيلة. التبل: العداوة التي يطلب بها، والملحبا: المقطع أو الذئب ذهب لحمه.

(٤) الجاشر: النفس وقيل القلب، الكلكل: الصدر، ورجل شاكبي السلاح: إذا كان ذا شوكة وحد في سلاحه

(٤) آل: رجع، والصفق: الضرب، الصيابة: القبة من الشيء، المجن: جمع هجين وهجان وهو الكريم الحسبي.

(٤) الورثة: الثار، والذخرا: الحقد والضعف، والغنهى من الرجال: الأسود شه بغيره الليل.

الحصم، ثم الدافع الشعوري المتمثل في ذكرى أشلاء الحبيب، ثم العامل النفسي وهو التثبت والمحافظة على رباطة الحأش، وبعدها الدخول في الصراع، والأخذ بالثأر وهم ما دفعاه إلى الفتك، وقد سار ترتيب الأحداث وفقاً للمقتضيات النفسية الشعورية لدى الشاعر، والمنطقية.

الشرط:

يتكون التركيب الشرطي من جملتين تربطهما كلمة الشرط، ((تعلق جمل الجواب بالجملة الأولى لا تستغني عنها))^(١) حسب نظرة علماء البصرة بينما ((النظرة الحديثة ترى أنها تتكون من جملتين إحداهما يصح أن تستقل بذاتها، والثانية لا يصح أن تستقل بذاتها وهي المصدرة بالرابط الشرطي))^(٢)، وهذا ما يسمى عند علماء المعانى بالتقيد بالشرط، ويعدون هذا التقيد لاعتبارات لا تعرف إلا بمعرفة ما بين أدواته من التفصيل، وقد خصوا من هذه الأدوات (إن، إذا، لو) لما لها من أحکام دقيقة بينما أحکام بقية الأدوات معروفة ومذكورة في كتب علم النحو والذي يهمنا الرابط الذي يحدث بين أكثر من جملة ويتسع كلما تكررت أداة الشرط ومن ذلك في الحماسة ما رأت به زينب بنت الطشية أحاجها يزيد من [الطوبل . ق : المتدارك]:^(٣)

إِذَا الْقَوْمُ أَمْوَأُوا بَيْتَهُ فَهُوَ عَامِدٌ لَاِخْسَنٍ مَا أَمْوَأَ لَهُ وَهُوَ فَاعِلٌ
إِذَا نَزَلَ الْأَضِيافُ كَانَ عُذْوَرًا عَلَى الْحَيِّ حَتَّى تَسْتَقِرَ مَرَاجِلُهُ^(٤)
إِذَا كَانَ حِينَ الْجِدْ أَرْضَاكَ جِدُّهُ وَذُو بَاطِلٍ إِنْ شِئْتَ أَرْضَاكَ بَاطِلٌ

في هذا الأمثلة اتسعت جملة الشرط كثيراً، وذلك عن طريق تكرار مكوناتها (أداة الشرط و فعل الشرط وما يلحقها من جمل مقيدة ومعطوفة، وقد وظفت الشاعرة (إذا)؛ لأنها تدل بأصل وضعها على أن الشرط مقطوع به؛ وهذه الدلالة تناسب مع الرثاء في إبراز صفات الميت المدحية من جهة القطع في ثوتها وهي تتشكل كالتالي:

أداة الشرط	فعل الشرط	جملة الشارطة
إذا	أم القوم...	فهو عامد...
إذا	نزل الأضياف....	كان عذورا.... حتى تستقر....
إذا	كان حين الجد....	وذو باطل.... أرضاك....

(١) د. محمود أحمد نحلا، في البلاغة العربية (علم المعانى)، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٠ / ١٤١٠، ٧١.

(٢) المرجع نفسه، ص٧١.

(٣) كتاب الحماسة، ٣٠٦/٢.

(٤) العنور: السعي الخلق القليل الصير، المراجل: جمع مرجل وهو القدر.

ولم توظف (إن) إلمرة واحدة فقط، وهي تدل بأصل وضعها على أن الشرط غير مقطوع به، ولا تستخدم إلا في الحكم النادر؛ فالجملة التي دخلت عليها (إن) تحمل مفرداً لها معنى سلبياً (الباطل)؛ لذا كانت (إن) المناسبة؛ لعدم القطع بإسناد الباطل إلى المرثي، بل الاستناد يأخذ حكم الندرة، وكأنه لا يستخدم باطله إلا وقت الحاجة، ومن هنا انقلبت دلالة الجملة من السلب إلى الإيجاب. وهي تتشكل كالتالي:

أرضاك باطله إن شئت

ومن الملاحظ أن كل هذه الجمل ترابطت في هيئة أسلوب الشرط، والتفت حول المعنى النواة في الفكرة المتعلقة بمركز الشغل الشعوري (المرثي)، وإبراز صفاته المدحية (الكرم مع قومه وأضيفاه، الجد) المقطوع بنسبتها إليه، و (الباطل) الذي حكمه حكم النادر في استخدامه، وبناء على هذا الموقف الشعوري فكل جملة ليست منفصمة عن الأخرى، بل تخدم الفكرة من جانب، وترتبط مع بقية الجمل في الدور الذي تلعبه لإبراز المعنى.

(ب) الروابط الدلالية:

يعد الرابط الدلالي عند القدماء حسب ما توحى به الموضعية والاصطلاح في التسمية النقيض للربط اللغوي بالعطف (الوصل)، فسمي الفصل، ولعل ذلك مستقى من الدلالة المعجمية التي مفادها أن الفصل كل ملتقي عظمين من الجسد^(١)، فكل عضو يتتألف من أجزاء ويتصرف بخصوصية ويؤدي وظيفة محددة، ويلتقي مع الآخر وهكذا يتلقى أعضاء الجسد في المفاصل لتكوين الهيكل العام للجسد، كذلك الجمل داخل المقطع تتلقى في تكوين الفكرة للمقطع، والمقطع تتلقى في تكوين الجو العام للنص أو المعنى النواة، وبذلك ليس المقصود من الفصل الحجز والانقطاع، بل تعد هذه الموضعية هي الأنسب للدلالة على الربط بغير رابط لغوي والاستعاضة عنه بالرابط المنطقي، وهو عند علماء البلاغة ثلات مراتب تتشكل كما يأتي:

كمال الاتصال → شبه كمال الاتصال شبه كمال الانقطاع

وعليه فالكلام يصل إلى أعلى مرتبة في الاتصال، وينحدر مثلها في الانقطاع وبين هذين المرتبتين مرتبة وسط هي شبه الكمال في المرتبتين.

كمال الاتصال:

والمقصود بكمال الاتصال أن تكون الجملة الثانية ملتبسة بالأولى، فتكون منها منزلة الوصف أو

(١) القاموس الخيط، باب اللام فصل الفاء مع الصاد، ص ١٣٤٧.

التأكيد أو البدل أو عطف البيان، والجملة التي تترابط على هذا النحو بالتباس بعضها بعض ((لا تحتاج لرابط لفظي لأنها كالشيء الواحد، وما دامت كذلك لا يصح أن يعطى الشيء على نفسه))^(١)، ومثال ذلك ما قاله عبد الله بن المخارق^(٢) من [الطوبل].

ق: المتواتر]:^(٣)

مَتَى يَشْتَمِلُ يَوْمُ عَلَيْكَ وَلَيْلَةً
يَلْحُ مِنْهُمَا فِي عَارِضِكَ قَتِيرٌ^(٤)

جَدِيدَانِ يَبْلِي فِيهِمَا كُلُّ صَالِحٍ
حَيْثُانِ هَذَا رَائِحٌ وَبُكُورٌ^(٥)

الجمل: متى يشتمل...، جديدان...، حيثان... .

التبست الجملتان الأخيرتان بالجملة الأولى من جهة أنهما جاءتا لتأكيد وبيان معنى الأولى، فعندما قال: إن الأيام إذا تداولت على الإنسان أظهرت عليه علامات الكبر والشيخوخة، جاء بالجملة الثانية لتأكد بقاء اليوم والليلة على حالمما لا يليان ولكنهما يليان كل صالح أي: سليم ، جاءت الجملة الثالثة لبيان سرعة إبلاهما.

وما جاءت فيه الجملة الثانية بمنزلة البدل ما قاله كعب الأشعري^(٦) من [الكامن . ق: المتواتر]:^(٧)

فَكَانَمَا فِي الْمَالِ نَازٌ أَهْلُهُ بِحَصَادٍ
حَرَثًا قَدَ آذَنَ أَهْلَهُ بِأَشَرَتْ
كَبِيرٌ وَوْقَعُ حَوَادِثٌ نَزَلتْ بِنَا
وَالْفَقْرُ بَعْدَ كَرَامَةٍ وَمَهَادِ

الجملة الأولى: نفاد المال وإنائه .

الجملة الثانية : أسباب نفاد المال.

الجملة الثانية بمعطوفاتها ملتبسة بالأولى التباس بدل البعض من الكل، وقد أوفت بتأنية المعنى لدلالتها عليه تفصيات نفاد المال بما ذكر من: كبير، ووقع حوادث، وفقر بعض أسباب نفاد.

ومن الإيضاح قول ربيعة بن مقرئ^(٨) من [المنسرح . ق: المترافق]:^(٩)

(١) د/ أحمد سعد محمد: التوجيه القرآني للقرأت القرآنية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠ / هـ١٤٢١، ص٣٨٤.

(٢) هو النابغة الشيباني عبد الله بن المخارق بن سليم بن خضراء بن قيس بن سنان بن حماد الشيباني، شاعر بدوي من شعراء الدولة الأموية مدح عبد الملك بن مروان ومن بعده من ولده، انظر الأغاني، ٧/١٠٦، والمؤلف، ص٢٩٤.

(٣) الحماسة، ١/٢٥٥ . وانظر ديوانه، تحقيق وشرح : محمد نبيل طريفى، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٧٤ .

(٤) العارض: صفحة الخد، والقtier: الشيب وقيل هو أول ما يظهر منه.

(٥) الجديدان: الليل والنهار، ييلي: يغنى، صالح: سليم، حديث: سريع، الراوح: الذاهب في العشاء، البكور: الخارج من أول النهار.

(٦) هو كعب بن معدان الأشعري، والأشقر: حي من الأزرد، شاعر فارس خطيب معدود من الشجعان، من أصحاب المهلب المذكورين في حريه على الأزارقة، استفرغ شعره في مدح المهلب وولده، انظر الأغاني ١٤/٢٨٣ . ومعجم الشعراء، ٣٤٦ .

(٧) كتاب الحماسة، ٢/١٤ .

أَصْبَحَ رَبِّيٌّ فِي الْأَمْرِ يُرْشِدُنِي إِذَا نَوَيْتُ الْمَسِيرَ وَالظَّلَّا

لَا سَانِحٌ مِنْ سَوَانِحِ الطَّيْرِ يُؤْثِرُ مِنِي وَلَا نَاعِبٌ إِذَا نَعَيْا^(٣)

فجملة لا سانح جاءت موضحة لجملة الإرشاد، وتفصل الجملة عما قبلها لكونها تفسيرا لها

وتبيينا^(٤).

شبه كمال الاتصال: يكون في الجمل المستأنفة التي تكون جواباً لسؤال، ولأنها كانت جواباً لسؤال مقدر كان اتصالها أقل؛ لاعتمادها على تقدير هذا السؤال الذي يربطها بالمعنى . من ذلك قول عبد الله بن الحشاج^(٥) من [البسيط . ق: المترافق]:^(٦)

أَبَلَغَ لَدَيْكَ أَبَا لَيْثٍ مُغْلَفَلَةً وَالدَّهْرُ فِيهِ لَأَهْلِ الرَّأْيِ مُعْتَبِرٌ^(٧)

تَخْصُّ دُونِي تَمِيمًا فِي الرَّجَاءِ إِنْ نَابَتْ عَظِيمَةً أَمْرٍ قُلْتُمْ مُضْرٌ

من الملاحظ أن جملة تخص... جواب عن سؤال مقدر بعد جملة (أبلغ لديك أبا ليث مغلفة) تقديره ما هي المغلفة التي يبلغها؟ فكانت جملة تخص دوني... الجواب.

أما كمال الانقطاع: فهو أن تختلف الجملتان اختلافاً تاماً^(٨) خبراً وإنشاءً، لفظاً ومعنىً أو معنىً لا لفظاً أو أن لا يكون بين الجمل المتفقة في الخبر والإنشاء (جامع).

ومن ذلك ما قاله عبد الله بن معاوية الجعفري من [المنسخ . ق: المترافق]:^(٩)

وَلَا تُهِنْ لِلثَّيْمِ تُكْرِمُهُ نَفْسَكَ حَتَّى تُعَدَّ مِنْ خَوْلَهِ^(١٠)

جملة لا تهن..., وجملة تكرمه اختلفتا من ناحية الخبر والإنشاء.

(١) هو ربيعة بن مقرئ الضبي بن قيس بن حابر بن خالد بن عمرو بن عبد الله، شاعر إسلامي مخضرم، كان أحد شعراء مصر في الجاهلية والإسلام، شهد القادسية، انظر الشعر والشعراء، ٢٣٦ / ١.

(٢) كتاب الحماسة، ٤٥ / ٢.

(٣) سانح الطير: ما أتى من اليمين إلى اليسار، وكانت العرب تتشاءم بذلك، والناعب: الغراب، ونعب: صوت.

(٤) عبد المتعال الصعدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، القاهرة، ١٩٩٧، ٦٢ / ٢ وما بعدها

(٥) هو عبد الله بن الحشاج بن الأشهب بن ورد بن عمرو بن ربيعة بن جعدة، كان سيداً شاعراً وأميراً جواداً، انظر الأغاني ١٢ / ٢٣.

(٦) الحماسة، ٢٢٩ / ٢.

(٧) المغلفة: الرسالة

(٨) الماشمي: جواهر البلاغة، ص ٢٠٧.

(٩) كتاب الحماسة ج ٢ / ص ٣٣.

(١٠) الخول: العبيد والخدم

وأما ما اختلف من جهة اللفظ والمعنى فنحو: قول ربيع بن أبي الحقيق اليهودي^(١) من [البسيط .

ق : المترافق]^(٢)

يَرْمِي إِلَيْيَ بِأَطْرَافِ الْهَوَانِ وَمَا
كَانَتْ رَكَابِي لَهُ مَرْحُولَةً ذُلْلًا
أَنَا أَبْنُ عَمِّكَ إِنْ نَابَتْكَ نَائِبَةً
وَلَسْتُ مِنْكَ إِذَا مَا كَعْبَكَ اعْتَدَلَأ

وقول المتكفل الليبي^(٣) من [الكامل . ق: المتواتر]^(٤)

لَا تَنْهَى عَنْ حُلُقٍ وَتَأْتِي مِثْلَهُ
غَارٌ عَلَيْكَ إِذَا فَعَلْتَ عَظِيمُ

وما اتفقا إنشاء ولا جامع بينهما قول أبي نوفل^(٥) من [الخفيف . ق: المتواتر]^(٦)
ما لِجَدِّي لَا بَارَكَ اللَّهُ فِي جَدِّي الَّذِي لَا يَمْلُأ فِي تَعْذِيبِي

وأما في شبه كمال الانقطاع: فيكون الرابط بين الجملتين برابط لفظي يوهم السامع بغير المراد
فيستغني عنه نحو قول قرط بن قدامة الكلبي^(٧) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٨)

يَسِيرُ بِشَرْجَعٍ لَا وَصْلَ فِيهِ
يَحَارُ الظُّنُونُ فِيهِ وَالْعَيْنُونُ^(٩)
تَظَلُّ الطَّيْرُ عَاكِفَةً عَلَيْهِ
كَمَا عَكَفْتُ عَلَى الْأَسْدِ الْعَرِينُ

ترك الرابط بين جملة يسير...، وجملة يحار... ، وجملة تظل ...؛ لثلا يلتبس على السامع أن
جملة تظل معطوفة على جملة يسير للقرب منها.

ومن أنواع الرابط بين الجمل والمقطوع الاعتماد على الدلالة التخييلية والتوصيرية القائمة على

السرد القصصي كما قال عدي بن زياد من [المنسخ . ق: المترافق]^(١٠)

مَاذَا تُرْجِي النُّفُوسُ مِنْ طَلْبِ الْمُحَبِّ
مَحَبِّ الْحَيَاةِ كَاذِبُهَا

(١) هو شاعر جاهلي من بني قريضة، كان أحد الرؤساء يوم بعاث، وكان حليف الخزرج، التقى بالنابعة وشاطره الشعر فأعجب به النابعة وعدد أشعار الناس. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٢ .

(٢) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٢٢٢ .

(٣) هو أبووجهة المتكفل بن عبد الله بن نحشل بن وهب بن عمرو بن لقيط بن يعمر الشداخ، من شعراء الإسلام، وهو من أهل الكوفة، عاصر الأسطول واستشهد. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣١٤ .

(٤) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٣٤١ .

(٥) من شعراء الحماسة، أورد له البحترى مقطوعة من ثلاثة أبيات، ج ٢ / ص ٨٠ ، ولم أجد له خيراً عند غيره فيما عدته له .

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٨٠ .

(٧) من شعراء الحماسة، ورد له مقطوعة من سنت أبيات، ١ / ٢٤٤ ، ٢٤٥ / ٢٤٤ ، ولم أجد له خيراً في غير الحماسة مما عدته له .

(٨) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٤٥ .

(٩) الشرجع: خشب يشد بعضه إلى بعض كالسرير يحمل عليه الموتى.

(١٠) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٤٢ .

تَطْنُ أَنْ لَنْ يُصِيبَهَا عَنْتُ الدَّهْرِ وَرَبِّ الْمُؤْنَ كَارِبُهَا^(١)
 ما بَعْدَ صَنْعَاءَ كَانَ يَعْمُرُهَا سَادَاتُ مُلْكٍ جَزْلُ مَوَاهِبُهَا^(٢)
 رَفَعَهَا مَنْ بَنَى لَدَى قَرْعِ الْ مُمْزِنْ تَنَدِّي مِسْكًا مَحَارِبُهَا^(٣)
 مَحْفُوفَةً بِالْجِبَالِ دُونَ ذُرَى الْ كَيْدِ فَمَا ثَرْتَقَيْ غَوَارِبُهَا^(٤)
 سَاقَتْ إِلَيْهَا الْأَسْبَابُ جُنْدَ بَنِي الْ أَحْرَارِ فُرْسَانُهَا مَوَاكِبُهَا
 بَعْدَ بَنِي تُبَعِّ نَخَاوَرَةً قَدِ اطْمَانَتْ بِهِ اِمْرَازُهَا^(٥)
 وَالْحَضَرُ صُبَّتْ عَلَيْهِ دَاهِيَةً مِنْ قَعْرِهَا أَيْدِيْ مَنَاكِبُهَا^(٦)
 رَبِيَّةً لَمْ تُوقِّ وَالَّدَهَا لَحِبَّهَا إِذْ أَصَاعَ رَاقِبُهَا^(٧)

يتتألف هذا المقطع من ثلاث متاليات تتشكل كما يأتي:

١. تتكون الأولى من : ماذا ترجي... + تظن.... الرابط الضمير (هي) عائد على النفس.
- ٢- تتكون الثانية من : ما بعد صناعة مقيدة بجملة كان الناسخة + رفعها ... + محفوظة بالجibal + ساقت مقيدة بالظرف (بعد) والرابط الضمير (هي) عائد على صناعة .
٣. الحضر... + أيد... + ربية... والرابط الإشارة إلى الضمير المتعلق بالحضر.

في المتالية الأولى حمل الشاعر نفسه على اليأس من الاطمئنان لهذه الحياة والركون عليها. وجعل من المتاليتين الثانية والثالثة المعادل المنطقي الذي يثبت به صحة ما يقول، ومن الملاحظ أن ترتيب جملهما كان سرداً ذكر فيه ما يتلاءم مع معطيات الشاعر الفكرية، وهي تعرضهما لريب الزمان بعد النعيم، والمفصل الذي التقت فيه هذه المتاليات هو: التعرض لمصائب الدهر وأنها لا تفرق بين قوي وضعيف، بل كأنها تسرع في النزول بساحة من اطمأن إليها وركن بها، ويعد هذا الشأن الفكرة العامة، ومن هنا تضافرت ثلاثة عوامل للربط هي: العامل المنطقي وهو إيجاد

(١) عنت الدهر : شدته، والكارب: فاعل من الكرب، وهو الحزن والمشقة.

(٢) جزل: كثير.

(٣) القرع: السحاب المتفرق، والمن: جمع مزنة وهي السحابة البيضاء، والمحارب: الغرفة المرتفعة.

(٤) الغوارب: الأعلى، والكيد أراد به كيد الله تعالى، والمقصود دون عرى السماء وأسبابها.

(٥) النحاورة: الأشراف الكرام، المرازية: جمع مربزان وهو الرئيس من الفرس.

(٦) الحضر: مدينة بالعراق كان يقال ملكها الساطرون، وأيد: شديدة.

(٧) ربية: فعيلة بمعنى مفعول من رب يربو وهو الزيادة والنماء.

المعادل؛ لإثبات صحة المقارنة ومصداقية الفكرة، والعامل النفسي وهو: تعزية النفس في تساوي القوي والضعيف في التعرض لصروف الدهر، والعامل الفكري وهو : التبييس من الركون إلى هذه الدنيا والاطمئنان بنعيمها وخيراها.

وقد تتضاءل الروابط وتتنوع في المقطع الواحد بين الروابط اللغوية والإحالية والدلالية نحو قول ليد

من [الكامن . ق: المتدارك]:^(١)

- | | |
|---|---|
| عَصْمَاءُ مُؤْلَفَةُ صَوَاحِي مَأْسِلٍ ^(٢) | ١. لَوْ كَانَ شَيْءٌ حَالِدًا لَتَوَاءَلتْ |
| صَعْبٌ تَرِلُ سَرَاثُهُ بِالْأَحْدَلِ ^(٣) | ٢. بِطُلُوفِهَا وَرَقُ الْبِشَامِ وَدُونَهَا |
| يَغْشَى الْمُهَجْجَحَ كَالْذُنُوبِ الْمُرْسَلِ ^(٤) | ٣. أَوْ ذُو رَوَائِدِ لَا يُطَافُ بِأَرْضِهِ |
| وَيُخَالِفُ الْأَعْلَى وَرَاءَ الْأَسْفَلِ ^(٥) | ٤. فِي نَابِهِ عِوْجٌ يُجَاوزُ شَدْقَهُ |
| أَنْيَابُهُ مِثْلُ الرِّجَاجِ النَّصْلِ ^(٦) | ٥. فَأَصَابَهُ رَبِّ الزَّمَانِ فَأَصْبَحَتْ |
| رَبِّ الرَّمَانِ وَكَانَ غَيْرُ مُثْقَلٍ ^(٧) | ٦. وَلَقَدْ جَرَى لَبْدٌ فَأَدْرَكَ جَرِيَّهُ |
| رُفَعَ الْقَوَادِمَ كَالْفَقِيرِ الْأَعْزَلِ | ٧. لَمَا رَأَى لَبْدُ النُّسُورَ تَطَايِرَتْ |
| وَلَقَدْ رَأَى لُقْمَانُ الْأَلَّ يَأْتِلِ | ٨. مِنْ تَحْنِهِ لُقْمَانُ يَرْجُو نَهَضَهُ |
| وَكَمَا فَعَلْنَ بِتَبَعٍ وَبِهِرْقَلِ | ٩. غَلَبَ الْلَّيَالِي مُلْكَ آلِ مُحَرَّقِ |
| دَارًا أَقَامَ بِهَا وَلَمْ يَتَنَقَّلِ | ١٠. وَالْحَارِثُ الْحَرَابُ خَلَى عَاقِلًا |
| جَرِيَّ الْفَرَاتِ عَلَى فِرَاضِ الْجَدْوَلِ | ١١. تَجْرِي خَزَائِنُهُ عَلَى مَنْ نَابَهُ |
| وَأَقَامَ سَيِّدُهُمْ وَلَمْ يَتَحَمَّلِ | ١٢. حَتَّى تَحْمَلَ أَهْلَهُ وَقَطِينَهُ |
| سَلَكُوا سَيِّلَ مُرْقَشٍ وَمُهَلْهِلِ | ١٣. وَالشَّاعِرُونَ النَّاطِقُونَ أَرَاهُمْ |

(١) كتاب الحمامة، ج ١ / ص ٢٣٢، ٢٣٣.

(٢) تواهلت: بحث، العصماء: أئمَّة الوعل، مأسِل: اسم جمل.

(٣) البشام: شجر طيب الرائحة والطعم يتخد منه مساويفك، أي علق ورق البشام بظلوفها، السراة: المتن، الأجد: الصقر.

(٤) ذو الروائد: الأسد في أرساغه زوائد مثل الزوادي في الإصاغ، المهجوح: الذي يصبح به ويزحره، الذنوب: الدلو المرسل: المرسل بسرعة أي أنَّ الأسد ينصب على الذي يزحره بسرعة كسرعة الدلو المرسل.

(٥) الشدق: طفطفة الفم من باطن الحدين.

(٦) الزجاج النصل: أنسنة الرماح التي افللت من فناها.

(٧) لبد: أحد النسور التي اختار لقمان أن يعيش ما عاشت فكان آخرها لبد وفي المثل (أنتي أبد على لبد)، والعرب ترعم أن النسر يعيش خمسماة ويزعمون أن لقمان بن عاد أحد وفدى عاد كان قد خير بين عمر سبعة أطب غفر في بلد وبين عمر سبعة أنسر كلما مات نسر عاد عمره إلى نسر فاختار عمر الأنسر، وكان آخرها لبد فمات لقمان عندما مات لبد، انظر فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد البكري، تحقيق: د. إحسان عباس ود. عتَد الجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣، م ١، ٤٦٢.

في هذا المقطع تابعت المتاليات وتنوعت الروابط إلى الآتي:

- روابط لفظية وهي: الواو تكررت خمس عشرة مرة، وتنوعت بين ربط المتاليات، والجمل، والمفردات، والفاء تكررت ثلاث مرات، وانفردت بربط الجمل دون المفردات، وأو وردت مرة واحدة ربطت بين متاليتين تدور الأولى بجملها حول أثني الوعل، والثانية حول الأسد . - الروابط الإحالية وهي: ضمير المذكر الغائب المتصل البارز تكرر ست عشرة مرة، والمستتر تسع مرات، وضمير المؤنثة الغائبة المتصل البارز تكرر ثلاث مرات، والمستتر مرتين، ونون النسوة تكررت ثلاث مرات، وواو الجماعة تكرر مرتين، وضمير الجمع للغائب تكرر مرتين، والربط بالشرط ورد مرة مع له ومرة أخرى مع لها.

الروابط الدلالية:

كمال الانقطاع حيث فصل من جملة (غلب...)، في رقم (٩) فهي لا تتناسب مع ما قبلها في اللفظ والمعنى، وكمال الاتصال في البيت رقم (١٢) تجري... جري.

الربط المنطقي:

تم الربط المنطقي عن طريق إيجاد المعادل؛ لإثبات صحة دعوى: أن لاشيء خالد وتعده وتنوعه لتأكيد وبيان تلك الدعوى. فتنوع المعادل بين الحيوان والإنسان، وتنوع الحيوان بين حيوانات لا تطير (أثني الوعل، الأسد) ، وأنحرى تطير (النسر)، وتعدد ورود الإنسان حسب الصفة الغالبة حتى أصبح رمزاً تعرف به هذه الصفة فاختار الشاعر رموز الملك، والكرم، والشعر كما وظف من الحيوانات ما يدل على التحسن والمنعة في الجبال (أثني الوعل)، والشجاعة (الأسد)، والخفة والقدرة على الطيران (النسر)، وخص من النسور لبدا أحد النسور السبعة التي

اختارها لقمان ليعيش ما عاشت، وكان لقمان يظن أن ليد لن يخذه ولن يعجز عن الطيران، وبجمل القول في هذا الشأن: إن الشاعر انطلق في أسلوبية الربط في هذا المقطع من الجملة الأولى ((لو كان شيء خالداً)) التي تعد الجملة النواة، وقد أفادت مع توظيف (لو) امتناع الخلود ولو تحقق؛ لتحقيق للرموز السالفة الذكر، فكان معنى كل الجمل والمتاليات مشدود إلى معنى الجملة الأولى، وكلها كانت خدم لإثبات معنى تلك الجملة وتأكيده وبيانه، وتم توظيف الروابط لتكوين كيان خاص بكل متالية، يميزها عن بقية المتاليات من نواح عدده، وتتحدد معها في بيان معنى الجملة الأم (لو كان شيء خالداً)، وباعتتماد الشاعر على توظيف الرموز المذكورة وهي رموز تعكس موقفاً ملحمياً يدل على المنعة والغابة والتمكن للتعزية بأن الكل متساو في عدم البقاء على

هذه الدنيا.

وبعد هذا العرض المفصل في تركيب الجمل والمتاليات والمقطوع، لم يبق إلا استعراض بنية النص التركيبية والدور الذي تلعبه العناصر التعبيرية في النص على مستوى البنية الدلالية في ضوء تناص الأفكار، ومشاركتها في بناء المعنى العام ((وَمَا تَحْمِلُهُ مِنْ فَكْرَةٍ، أَوْ إِيَّاهُ، أَوْ إِحْسَاسٍ، أَوْ تَرْكِيبٍ مِنْ ذَلِكَ، وَتَحْدِدُ وَجْهَتِهَا . كَرْسَالَة . مِنْ خَلَالِ سِيَاقِهَا وَبِنِيَّتِهَا))^(١)، ووظيفة النص الاتصالية والاجتماعية والثقافية، وخصائص المؤلف، وعلاقة النص بالموضوع، وحدوده الزمنية والمكانية أو افتتاحه. ومن إمعان النظر في كتاب الحماسة يجد المتتبع لمادته أن المؤلف جاء بنصوص كاملة داخل الباب، والضابط فيها ليس عدد الأبيات المقطعة من قصيدة، وإنما تدوين القصيدة بجميع أبياتها؛ لاحتواء القصيدة بجميع أفكار الشاعر، كما يعد كل باب بجميع مقاطعه بمثابة النص، اعتماداً على فكر المؤلف الذي جمع مختارات تحت عنوان واحد، ويدع الكتاب كله أنموذجًا فريداً من النماذج التي طرقت موضوعاً خاصاً بجميع أفكاره الدالة عليه حيث طرق المؤلف فيه موضوعاً واحداً وجمع كل الأفكار والمعاني المتعلقة بالحماسة كغرض شعري، وهو الباب الأكبر في الشعر العربي كما تدل على ذلك المؤلفات في هذا المجال، وذلك يدل كما سنرى على تحقق الوحدة الموضوعية على مستوى القول الشعري وعلاقته بالقول والتصنيف الذي وصل ذروة التخصص بأن يحتوي مصنف كامل على موضوع أو غرض واحد.

ثانياً: تركيب النص :

ومن هذا التقسيم يمكن دراسة الخصائص التركيبية على المستويات الثلاثة: النص ضمن الباب، والباب، وعرض تناص الأبواب، فمما مثل نصا داخل الباب ما قاله مطيع بن إياس من [المنسرح ق: المترافق]:^(٢)

- ١. إِنِّي لَبَالٌ عَلَى الشَّبَابِ وَمَا أَعْرَفُ مِنْ شِرَّتِي وَمِنْ طَرَبِي ^(٣)
- ٢. وَمِنْ تَصَابِي إِنْ صَبَوْتُ وَمِنْ نَارِي إِذَا مَا اسْتَعْرَتُ فِي لَهَبِي
- ٣. أَبْكِي خَلِيلًا وَلَيْ بَيْهَجِتِه بَانَ بِأَنْوَابِ حَدَّةٍ فُشْبٍ ^(٤)
- ٤. عَلَى الْأَحَمِ الْأَثِيثِ مُنْسَدِلًا عَلَى جَبِينِي تَهَذَّلَ الْعِنْبِ ^(٥)

(١) د. كمال عرفات نبهان، العلاقات بين النصوص في التأليف العربي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣، ص. ٨٠.

(٢) الحماسة، ١٠٦/٢ وما بعدها.

(٣) الشرة: النشاط والرغبة

(٤) القشب: حم قشب وهو الثوب الجديد.

٥. كَانَ صَفِّيْ دُونَ الصَّفِّيْ وَذَا الْأَلْفَةِ مِنِّي فِي الْوَدِ وَالْحَدَبِ^(١)
٦. كَانَ خَلِيلِي عَلَى الرَّمَانِ فَإِنْ رَابَ بِرِيبِ أَبِي فَلَمْ يَرِبِ
٧. كَانَ إِذَا نَمْتُ قَالَ: قُمْ فَإِذَا قُمْتُ سَمَا بِي لَأَعْظَمِ الرُّتْبِ
٨. وَكَانَ أَنْسِي إِذَا فَزَعْتُ لَهُ وَكَانَ حِصْنِي فِي شِدَّةِ الْكَرْبِ
٩. وَإِبَابِي أَنْتَ مِنْ أَخِي ثِقَةٌ لَوْ كَانَ تُغْنِي مَقَاتِي بِأَبِي
١٠. إِنِّي لَبَاكِ عَلَيْهِ أَعْوَلَهُ بِوَاكِفٍ إِنْ أَجْلَهُ يَنْسَكِبِ
١١. كُلُّ خَلِيلٍ ماضِي فَفَارَقَنِي كَانَ شَوَّاً لَوْ ثَوَى فَلَمْ يَغِبِ^(٢)
١٢. قَارِعَهُ عَنِي الزَّمَانُ فَقَدْ صِرْتُ لَهُ فِي الْأَذَى وَفِي التَّعَبِ^(٤)
١٣. وَيَحْكَ يَا دَهْرُ كَيْفَ حِتَّ بِمَا أَكْرَهَ جَهْرًا عَلَيَّ مِنْ كَشِّ
١٤. شَوَّهَتِنِي بَعْدَ مَنْظَرِ حَسَنٍ كَانَ فِيهِ سَبَائِكَ الدَّهْبِ
١٥. قَلَبَتْ لَوْنِي إِلَى السَّوَادِ وَقَدْ بَيَضَتْ رَأْسِي فَصَارَ كَالْعُطْبِ
١٦. مَازِلَتْ تَرْمِي مُخِي فَتَرْهُفَةٌ وَتَنْتَحِي بِالْفُتُورِ فِي عَصَبِي
١٧. حَتَّى كَانِيْ . وَلَمْ أَقْمِ . لَغِبُ^(٥)

مناسبة النص: يتحدث الشاعر عن الشباب والشيب عن طريق المقارنة بين حالتين ووضعه في كل حالة.

أما تقسيم النص: فقد قسم النص إلى قسمين: القسم الأول من البيت (١: ٩)، والقسم الثاني من البيت (١٠: ١٧) وكل قسم يحتوي على مقطعين فيما يأتي تفصيل ذلك:

القسم الأول:

. من البيت (١: ٤) يصف الشاعر الشباب الذي هو سبب حزنه.

. من البيت (٥: ٩) يتحدث عن حاله وكيف كان في هذه الحقبة الزمنية.

القسم الثاني:

. من (١٠: ١٢) يصف حزنه وما صار به من أذى.

(١) الأحم: الأسود، والأثيث: الغزير الطويل وأراد شعره.

(٢) الحدب: التعطف.

(٣) الشوى: أطراف الجسم، وثوى: أقام.

(٤) قارعه الزمان: غالبه فغلبه.

(٥) اللغب: الضعيف، ولغب السير فلان: أتعبه، وللغب: التعب.

. من (١٣: ١٧) يصف حاله التي صار إليها بعد الشباب.

أما التركيب فكان على النحو الآتي:

اشتمل المقطع الأول على متاليتين: احتوت الأولى على بيتين (٢، ١)، وقد بدأها الشاعر بالخبر الإنكارى (إني لباك) وعطف عليه بقية الجمل، وما أعرف...، ومن طري...، ومن تصابي...، وقد قيد هذه الجملة بالشرط مع الأداة إن التي تفيد عدم القطع بالحكم، ومن ناري...، وقد قيدها بالشرط مع إذا التي تفيد القطع بالحكم.

كما افتتح نصه بالخبر الإنكارى ذي النبر المرتفع، بقصد رسم شخص وهي أمامه تظهر عليه علامات الإنكار؛ لتحاشي إنكار من ينكر عليه البكاء على الشباب، وذهاب النسوة والطرب، والميل إلى اللهو والغزل، والشوق للأحبة، وهذه الأمور التي يكى عليها من دواعي الإنكار؛ لذلك بدأ بالخبر الإنكارى، واحتوت المتالية الثانية على البيتين (٤: ٣) وفيها خفت الانفعالية، فألقى الشاعر خطابه إلقاء خالي الذهن، وربطه مع الأول عن طريق تكرار أبيكى، كما ربط الجمل داخل البيتين بواسطة الروابط الإحالية (الفعل + الضمير) في (ولي، وبان)، واستخدم في هذا المقطع الأسلوب التخييلية المتمثلة في التجسيم (ناري)، والتشخيص (بان بأثواب جدة قشب)، واعتمد على المقارنة المنطقية بين الشعر الأسود الغزير الطويل، وبين العنف المتبدى.

وفي المقطع الثاني بدأ يستعرض حالته مع الشباب في الزمن الماضي، ورتب أحداث هذا العرض حسب العمق النفسي، والجو العاطفى للذات الشاعرة في اللحظة الآنية للإبداع الفنى والقول الشعري، ومن الملاحظ أن أسلوبه أخذ طابع التكرار للفعل الماضى الناقص من البيت (٥: ٧)، وتغير الأسلوب بإضافة واو العطف لـ(كان) مرتين في البيت الثامن، ولعل الشاعر عندما طال عليه العرض وكث تكرار الأسلوب نفسه زاد الواو بقصد تنوع أسلوب النبر الخطابي، وتحاشي برود العاطفة الناتج عن إطالة التكرار، وفي البيت التاسع اختتم القسم الأول من النص بالدعاء للشباب، وقد التفت في خطابه من الغيبة إلى الحضور بقصد استحضار الشباب، و إنزاله منزلة الحاضر الذي لا يغيب عن ذهنه إذا غاب عن واقعه.

القسم الثاني:

من البيت (١٠: ١٢) كرر الأسلوب الذي بدأ به النص (إني لباك عليه)، ويعد هذا التكرار امتداداً لمدلولات جديدة متعلقة بمضمون النص، وكما انتقل من الإنكار إلى الخبر

الابتدائي في الأول عمل كذلك هنا (قارعه)، كما أن هذا المقطع هو نفس الأول من حيث الدلالة وال فكرة، ولكنه اختلف عنه وزاد عليه بيان حاليه الحاضرة؛ لذا كان هذا المقطع حلقة الوصل بين القسمين بغرض الربط والانتقال إلى بيان الوضع الحالي النقيض كما كان عليه؛ لذا وصف (عوبله) على الشباب : أي ارتفع صوته بالبكاء، وكيف يجبل الدمع في عينه، وكيف يسائل دمعة دمعة، وشبه كل خليل فارقه بأطراف جسمه (شوئ) لو أقام ولم يغب عنه، وينتقل إلى مغالبة الزمان لشبابه وكيف صار بعده في الأذى والتعب.

ومن البيت (١٣: ١٧) افتتحه بكلمة ويحك وهي منصوبة على المفعولية المطلقة لفعل مخدوف بمعنى خسر وهلك)^(١)، ثم انتقل إلى النداء والاستفهام الإنكارى الذى تزيد عمق معناه كلمة (ويح)، وبعد ذلك عرض حاله (جئت بما أكره) مقيدة بالحال (جهرا)، وجملة شوهتني مقيدة بالظرف (بعد منظر)، وقلبت لوني...، ومازالت ترمي...، وتنتهي... وقد ربط متاليات هذا المقطع عن طريق تكرار الفعل الماضى تماماً وناقصاً مع الفاعل أو الاسم (تاء المخاطب) أما في الجملة الأخيرة وظف التشبيه لعقد مقارنة بقصد البيان والإيضاح في البيت (٤، ١٤، ١٥، ١٧)، وفي البيت (٦) اعتمد على التشخيص في هيئة الاستعارة، ومن الملاحظ أن الشاعر قدم الشباب على الشيب في الذكر وذلك راجع إلى ترتيب المعنى في نفسه حيث قدم الأهم والمعنى به، كما لم يذكر الشيب صراحة ، بل حذفه واكتفى بذلك ما يدل عليه من تبعاته وذلك يعكس عمق الشعور بكراهية الشيب، وبحمل القول فيما سبق: إن النص يجمع مقاطعه وما تحمله من أفكار تساهم في خدمة الجو العام للنص ، وتدور حول المعنى النواة المتمثل في عمق الحزن على الشباب مع مدح زمانه واليأس مع الكراهة للشيب وعدم الرضى بتبعاته.

ثالثاً: تركيب الباب:

تعد عناوين الأبواب الرابط الموضوعي الذي تجتمع تحته أفكار المقاطع التي تستظل تحته بما يحمله العنوان من مدلول تدور حوله أفكار المقاطع وتتميز بما بينها في الدلالات، ومن ذلك الباب الثاني فيما قيل في الفتى الذي بدئ بقول منظور بن الريبع العامري^(٢) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

أَلَمْ تَعْلَمُوا أَنِّي إِذَا رُمْتُ فَتَكَأْ
بِحَرْبِي وَلَمْ أَنْظُرْ بِهِ أَنْ يُبَادِيَا

(١) انظر ابن هشام: مغني الليبيب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٨٥، ص ٢٩٣، و محمد الأنطاكي، المنهاج في القواعد والإعراب، دار الشرق العربي، بيروت، ط٦، ص ٢٩٠.

(٢) من شعاء الحماسة، ورد له فيها مقطعين من بينين لكل مقطع فقط، ١/ ص ٣٧، ولم أجده له غيراً في غير حماسة البحترى مما عدلت له.

(٣) كتاب الحماسة، ١/ ٣٧.

وأقدم إقدام السنان ويتقى بي الأشوش الصنديد إن كان عاديا

الفكرة التي يحملها هذا المقطع تدور حول العنوان وهي : البدء بالفتوك وعدم الانتظار للعدو حتى يبدأ .

(١) وفي قوله أيضا من [الطوبل . ق: المتدارك]:

وَكُنْ رَجُلًا ذَا مِرَّةٍ وَحَصَافَةٍ يُلْاقي الْعَدَى مِنْهُ بِغُلْظَةٍ جَانِبٍ^(٢)

ولم تر مثل الفتوك أنهى لمجرم ولا سيمما بالماضيات المضارب^(٣)

يحمل هذا المقطع فكرة ثانية تدل على أن الفتوك خير ما يُردع به الجرم المعتمدي وبنهاه عن غيه ولا سيمما إذا كان بالسيوف القواطع .

(٤) وقول المرار بن سعيد الأسدية من [الطوبل . ق: المتدارك]:

هَمَمْتُ بِأَمْرٍ أَنْ يَكُونَ صَرِيمَةً زَمَاعًا وَأَنْ لَا يُدْرِكَ الْمَهْلَ زَاجِرٌ^(٥)

وما الفتوك بالأمر الذي أنت ناظر به عاجز الأصحاب ممن تؤامر^(٦)

وما الفتوك إلا بالذى ليس قبله أمار ولم تجتمع عليه المشاور^(٧)

يحمل فكرة العزم على الفتوك وقطع الأمر دون انتظار الناجر أو النظر فيه والتآمر، وتحديد الوقت وعلامات الفتوك، وتحديد علاماته والمشاورة فيه.

(٨) وقول ضابئ بن الحارث البرجبي من [الطوبل . ق: المتدارك]:

هَمَمْتُ لَمْ أَفْعَلْ وَكَدْتُ وَلَيْتَنِي فَعَلْتُ فَكَانَ الْمُعْوَلَاتِ حَلَائِلُه^(٩)

وما الفتوك ما شاورت فيه ولا الذي تخبر من لا قيٰت أتك فاعله

يدور معنى المقطع حول فكرة عدم المشاورة عند العزم على الفتوك، وإفساء ما يراد فعله.

(١) الحماسة، ٣٧/١.

(٢) المرة: شدة الخلق وقوته، ورجل حصيف: جيد الرأي محكمه.

(٣) الماضيات المضارب: السيوف القواطع .

(٤) هو المرار بن سعيد بن حبيب بن خالد بن نضلة بن الأشيم بن جحوان الأسدية من محضرمي الدولتين، انظر الشعر والشعراء، ٥٨٨/٢

(٥) الحماسة، ٣٧/١.

(٦) الصريحة: العزيمة على الشيء وقطع الأمر، الزمام: المضمار في الأمر، المهل: السكينة والتمهل.

(٧) تؤامر: أي تأتمر مع غيرك، والأمار: الوقت والعلامة.

(٨) هو ضابئ بن الحارث بن أرطأة بن شهاب بن عبيد بن خاذل بن قيس البرجبي، أدرك النبي ﷺ، شاعر محضرم فحل، كان كثير الشعر جعله ابن سلام في الطبقة التاسعة من الجاهليين، انظر الطبقات، ١ / ١٧١ .

(٩) كتاب الحماسة، ٣٧/١، ٣٨، ٣٧/١.

(١٠) الحاليل: جمع حلليلة وهي زوج الرجل، المعلولات: جمع معلولة وهي النائحة الباكية.

وفي قول حارثة بن بدر التميمي^(١) من [الطویل]. ق: المدارك[^(٢)]:

لا تلتمسْ أمرَ الشَّدِيدَةِ بِأَمْرِي إِذَا رَامَ حَزْمًا عَوَافِتُهُ عَوَادِلُهُ^(٣)
 وَقُلْ لِلْفَوَادِ إِنْ نَزَا بِكَ نَزْوَةً مِنَ الرَّوْعِ أَفْرِخَ أَكْثُرُ الرَّوْعِ بَاطِلُهُ^(٤)
 وَمَا الْفَتَكُ إِلَّا لِأَمْرِي رَابِطِ الْحَشَّا إِذَا صَالَ لَمْ تُرْعَدْ إِلَيْهِ خَصَائِلُهُ^(٥)

قصر الفتک على من يتحلى بالشجاعة ورباطة الجأش، ونفاه عن الجبان الذي إذا أراد حزما
حال بيته وبين الحزم عذر العواذل.

وفي قول حارث بن ظالم المري من [الطویل]. ق: المدارك[^(٦)]:

عَلَوْتُ بِذِي الْحَيَاتِ مَفْرِقَ رَأْسِهِ وَهَلْ يَرْكَبُ الْمَكْرُوهَ إِلَّا الْأَكَارِمُ^(٧)
 فَتَكُتُ بِهِ لَمَّا فَتَكُتْ بِخَالِدٍ وَكَانَ سِلَاحِيَ تَجْتَوِيهُ الْجَمَاجُمُ

قصر الشاعر الفتک على الأكارم .

وقال العباس بن مرداش السلمي^(٨) من [الطویل]. ق: المدارك[^(٩)]:

مَا يُؤْمِنُ الْمَرْءُ الَّذِي بَاتَ طَاعِمًا وَبَاتَ عَلَى ظَهْرِ الْفِرَاشِ الْمُمَهَّدِ^(١٠)
 جِنَائِيَةً مِثْلِ السَّيِّدِ يُصْبِحُ طَاوِيَا وَيَأْوِي إِلَى جُرْثُومَةٍ لَمْ تُوَسَّدِ^(١١)

يدور المعنى حول فكرة تحذير من كان حسن الحال من فتك من بات طاويا وهو سيء الحال،
وقد اعتمد على الصورة التشبيهية .

وقال مسعود بن عبد الله الأستدي^(١٢) من [الكامل]. ق: المدارك[^(١)]:

(١) هو حارثة بن حصين بن قطن بن غданة بن يربوع التميمي الغداني، من فرسان بني تميم ووجوهها وأحوالها، قال عنه أبو الفرج الأصفهاني

((وأحسب أنه أدرك النبي ﷺ في صيام وحداته وله أخبار في الفتوح))، انظر الأغاني، ٣٤٨ / ٨ .

(٢) كتاب الحماسة، ٣٩ / ١ .

(٣) دخل الحرم على التفعيلة الأولى من هذا البيت، الشديدة: من مكاره الدهر، عاقته: أعقاته.

(٤) نزا: خاف وارتعد وأفرخ: فرخ الروع تفريخاً: ذهب.

(٥) صال: سطا وقه، الخصال: مفردتها خصيلة وهي لحم الفخذين والساقيين والعضدين والذراعين.

(٦) كتاب الحماسة، ٣٩ / ١ ، ٤٠ .

(٧) ذي الحياة: سيف الحارث وسي ذي الحياة لصورة حيتان كانتا فيه.

(٨) هو العباس بن مرداش بن أبي عامر بن حارثة بن عبد قيس السلمي، صحابي حليل، فارس مخضم من المؤلفة قلوبهم، أسلم قبل فتح مكة

ثم شهد الفتح وحنين، عاش حتى خلافة عمر رض انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٦ .

(٩) الحماسة، ٤٠ / ١ .

(١٠) هذا البيت دخل تفعيلته الأولى الحرم وهو حذف أول الوتد المجموع.

(١١) السيد: الذئب، والطاوي: الضامر، والجرثومة: ما اجتمع من التراب في أصول الشجر، وتوسد الشيء جعله تحت رأسه.

(١٢) من شعراء الحماسة، ورد له فيها مقطع من ثلاث أبيات فقط، ٤١ / ٤٠ ، ولم أجده له خيراً في غير الحماسة مما عدت له.

سَائِلُ بَنِي يَرْبُوعَ إِنْ لَا قَيْتُهُمْ
عَنْ ضَيْفِهِمْ يَخْبِرُكَ عَنْهُ خَابِرٌ
بَاتُوا وَبِتُّ أَعْيُدُ سَيْفِي فِيهِمْ
إِنِّي بِقَتْلِهِمْ ذُؤَابًا ثَائِرٌ^(٢)
قَالُوا غَدْرُتَ فَقُلْتُ إِنَّ وَرِبِّيَا
نَالَ الْعُلَى وَشَفَى الْغَلِيلَ الْغَادِرُ

تدور الفكرة حول الحزم في الأخذ بالثار الذي لم يثنه عنه الضيافة وأن يقال أنه غادر، والمعنى اتصاف من يريد الفتوك بأعدائه بصفة الذئب : الفتوك على حين غرة عندما يأمن العدو.

وما سبق يمكن القول: إن كل مقطع يحمل فكرة عامة هي على التتابع: (الباء بالفتوك)، ردع المجرم بالفتوك، الحزم في العزم على الفتوك، السرية، الشجاعة، لا يفتوك إلا من كان من الأكابر، التحذير من الفتوك، العزم بالأخذ على حين غرة).

وعليه فكل الأفكار تصب في موضوع واحد هو عنوان الباب (الفتك) الذي يعد الرابط الموضوعي لهذه الأفكار، وقد تنوّعت هذه الأفكار بناء على رؤية الشاعر ووسيلته وقدرته وتجربته، كما تكاد هذه الأفكار أن تكون هي أهم ما يغذي معنى الفتوك في الحماسة العربية.

ومن دراسة أسلوب التركيب في شعر الحماسة تتضح عدة أمور هي:

١- أخذ شاعر الحماسة في تركيب الجملة بعدة أساليب مشتركة بين علم النحو وعلم المعاني وتمثلت في :

- الحذف : وارتکز فيه على تغييب اللفظ وتضمين العبارة معناه إذا دل على هذا المعنى العقل، أو العقل والشرع، أو ارتباط الكلام بمناسبة ما في ذهن المتكلّم، وإلا فهو ضرب من الإبهام ولا يصح الحذف إلا مع وضوح الدلالة، كما تميز في أسلوبه بأنه أسلوب لاختصار يخاطب به خواص الناس من أهل الحدق والفطنة القادرين على فهم معنى اللفظ المذوق والمشاركة في إتمام العبارة.

- الإطناب : يعتمد على الذكر بدل الإقصاء، وقد اعتمد شاعر الحماسة على تكرار اللفظ والمعنى، وعلى تكرار المعنى دون اللفظ، وذلك يحدث إطالة في تركيب الجملة تساهم في هذه الإطالة الفرصة المسمومة للشاعر، والمرتكزة على مناسبة المقام ومراعاة الوضع اللغوي والتلاويم مع البناء الموسيقي، وعادة ما يستعمل هذا الأسلوب في المواقف الحافلة والمواطن الجامحة التي تتطلب زيادة الإيضاح والبيان؛ لأن هذه المواطن تجمع أشتات الناس، ويتميز هذا الأسلوب : بأنه

(١) كتاب الحماسة، ٤١/١.

(٢) الذؤاب: الذئب.

يفيد المبالغة والتأكيد، ويزيد المعنى عند المتلقى؛ لذلك يخاطب به الخاص والعام من الناس، ويدل دلالة واضحة على فكر المتكلم وعواطفه، وهو إلقاء يعتمد على المتكلم.

- التقديم والتأخير: أخذ هذا الأسلوب في شعر الحماسة منحىً فكريًاً متناسبًاً مع اهتماماته وتوجهاته الفكرية ودواجهه النفسية لما تميز به من مرونة كسر من خلالها الشاعر الرتابة المنطقية واعتمد على ميزاته التعبيرية العاطفية، والفكرية الشخصية.

- القصر: نحا فيه الشاعر منحى الإقناع بالاعتماد على أدوات وتركيب تدعم الجانب التصديقى؛ لإزالة شك السامع أو تبيهه، وقد يأخذ مساراً مدحياً أو هجائياً، أو إبطال دعوى غالباً ما يستعمل قصر الموصوف على الصفة، كما أن قصر الصفة على الموصوف يدل على العظمة القصوى أو الدناءة السفلى من خلال نفي الشركة في الصفة مع جواز الاتصال بغيرها. وبعد القصر أسلوباً تصديقياً حوارياً يعتمد على انفعالية المتكلم، ويجمع بين أسلوبي النفي والإثبات، ويأخذ طابع الإيجاز المعتمد على التركيب الأداتي.

٢. تأخذ نصوص كتاب الحماسة ثلاثة مستويات:

- مستوى تركيب المقطع: أخذ شاعر الحماسة في تركيب مقاطعه بأساليب الربط اللغوية (العاطف)، والإحالية (الضمائر، التكرار، الشرط)، والدلالية (كمال الاتصال، شبه كمال الاتصال، كمال الانقطاع، شبه كمال الانقطاع ، الدلالة السردية)، وقد يجمع بين هذه الأنواع، وهو يرسم من خلال مقطعة فكرة خاصة تساهم في البناء العام.

- مستوى تركيب النص: يأخذ الشاعر في تركيب النص بكلية أساليب الربط السابقة في الربط بين أفكار نصه لتكوين المعنى العام لنصه المتمثل في معانى الحماسة.

- مستوى تركيب الباب: يجمع الباب مقاطعاً ونصوصاً تحت عنوان واحد يسرد تحته المؤلف الأفكار ذات الصلة المعنوية بعنوان بابه.

وبذلك يأخذ بناء النص بالدلالة الجزئية المتمثلة في المضمون الذي يحمله المقطع، والدلالة المركبة المتمثلة في المضمنون العام لمجموعة مقاطع ترسم فكرة أوسع داخل النص، والدلالة العامة لكل أفكار المقاطع والنصوص المندرجة تحت عنوان واحد داخل الباب.

وعليه، فالبناء النصي يوضح في كتاب الحماسة عن الوحدة الموضوعية على مستوى القول كما مر في الدلالة المركبة، وعلى مستوى الجمع كما في هيكلة أبواب الحماسة، وذلك ينفي عدم

تمثل الشاعر العربي للوحدة الموضوعية، بل ويثبت من خلال كتاب الحماسة أن الأديب العربي بلغ من التخصص الموضوعي في مجال الأدب مستوى رفيعاً عدداً فيه كافة أنواع الدلالات داخل الموضوع الواحد، فقد اشتمل موضوع البحث (كتاب الحماسة) على أربعة وسبعين ومائة باب، كل باب يتكون من مقاطع ونصوص تحمل أفكاراً متمايزاً ومتراقبة ببناء موضوع الباب الذي بدوره يحمل مضموناً مميزاً عن بقية أبواب الكتاب، ومتصلًا بالغرض العام موضوع الكتاب (الحماسة).

الفصل الثالث

أساليب الصورة البيانية

- التشبيه:

- المجاز :

- الكنية:-

كل إنسان بطبيعته المعرفية الميالة لغريزة المحاكاة أو التمثيل يكتسب خبراته عن طريق حواسه التي تعد نوافذه الشخصية لإدراك عالمه الخارجي، ثم يتم تخزينها في ذاكرته بحيث تشغل حيزاً حسب درجة أهميتها عنده وملاءمتها لحياته اليومية وعلاقاته الشخصية، فإذا عرض له موقف مؤثر استدعي الأثر الرجعي لخبراته السابقة التي تم تخزينها في ذاكرته؛ ولاختيار المعادل الدال على أحد علاقات(المقارنة، التماثل، التماهي)، ومزجه بالعامل النفسي أو النشوة الشعورية، ورؤيته الشخصية لهذا الموقف حسب ((ما تغذى به من الصور المخزونة في الخيال))^(١)، ثم يتم إخراجها إلى الوجود في قالب تعبيري يتبع حسب الأجناس الأدبية، والذات المبدعة، وبذلك تكون هذه الصورة المخرجة غير المكتسبة، نتيجة لما طرأ عليها من إضافات الذات: النفسية والخيالية، وتزداد أهميتها تبعاً لجذتها من ناحية الخيال، وأثرها الناتج عن تناسبها مع الموقف، وجماليتها الصياغية، ويتم سحبها في قالب تعبيري يستطيع المزج بين حلقات النفس وشذرات الخيال مع المدركات الواقعية؛ لتدل على رؤية خاصة يقدم من خلالها صياغة جديدة للواقع تبعاً لهذه الرؤية الواقعية تحت سيطرة العوامل السابقة، وبهذه النظرة تكون الصورة ذات طابعين : الأول يأتي من جهة المادة الأولية أو الخامة المستقاة من الواقع، و ((تأتي من خبرة حسية))^(٢)، والتابع الثاني هو طابع الجدة المبني على خصوصية الذات التخيلية والعاطفية.

إذن هناك ثلاثة جوانب لتبلور الصورة هي:

. الجانب الشخصي: الخيال العاطفة

. الجانب المعرفي: الإدراك والتصور.

الجانب التعبيري الجمالي: الصياغة والتركيب

ولكل مرحلة من هذه المراحل وظيفة أو دور تلعبه في تكوين الصورة: فوظيفة الخيال: الابتكار وإيجاد الفكرة، ووظيفة الجانب المعرفي: التصور أو التنوع الذي يستنبط أو يشكل تلك الفكرة، ووظيفة الجانب التعبيري إظهار تلك الفكرة وتزو يقها بكلمات ذات مغزى وتركيب واضح ومفهوم، ((فحصوية الخيال تبدو في الابتكار، والخصوصية في التصور، والدقة في التعبير))^(٣).

(١) ر.ل. برتب: موسوعة المصطلح النكدي، (التصور والخيال)، ت: د/ عبد الواحد لولوة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ج٢/

ص ١٨٨

(٢) المرجع نفسه، ج٢/ ص ١٨٨.

(٣) ر.ل. برتب، ج٢/ ص ١٩٦.

وعلى أساس هذه المراحل تعددت النظرة إلى ماهية الصورة من قبل المدارس النقدية المختلفة، فالصورة عند الكلاسيكيين ((شيء مادي؛ لأنها نتاج تأثير الأشياء على حواسنا، وعلاقتها بالشيء من جهة، ثم بالفكرة من جهة ثانية))^(١)، وهذه الرؤية نابعة من تمجيد العقل وإعلاء شأن المعرفة؛ لأن الإدراك أرقى من الخيال، ((وعالم الخيال آلي تتداعى فيه الصور بطريق آلي بينما الإدراك وحده خاصة الإنسان)).^(٢)

أما عند الرومانطيكيين ((فالتأمل النفسي هو الذي يولد الصورة، وهي الدلالة المحسوسة على الفكرة، وهي وحدها مظهر الجمال))^(٣) والصورة عند البر ناسية تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم أو كأجزاء التمثال وينفذ الشاعر من ورائها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته)^(٤)، ويميل النقاد السيميولوجيون إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثل لجميع أنواع التجارب الحسية).^(٥)

ومما سبق يمكن القول: إن كل مدرسة من المدارس السابقة ركزت على جانب من الجوانب وجعلته محور الصورة، فالكلاسيكيون اهتموا بجانب المعرفة والإدراك، والرومانسيون ركزوا على الجانب الشخصي العاطفي، واهتم أصحاب المدرسة البر ناسية بالجانب التعبيري، ومنزج الرمزيون بين الجانب التصويري والحقيقة أن كل هذه القائم على المحاكاة، والمعرفي القائم على المدركات الحسية.

الجوانب تكمل بعضها بعضاً، فلا يوجد خيال وتصور بدون إدراك كما لا يمكن تحرير الإنسان من الخيال والعاطفة، ولا يمكن إبراز صورة المشاعر وإخراجها إلى أرضية الواقع من غير تعبير لفظي، وعليه، فالصورة الناجحة هي التي تعتمد على أرضية صلبة من المدركات يتحرك عليها الخيال برشاقة في بزة تعبيرية تسحر الألباب.

ولا يمكن إهمال ونسيان بدايات إرساء قواعد التصوير والتخيل عند القدماء، وإن لم يوجد مصطلح (صورة)، و((لم يحدد مفهومها))^(٦)، إلا أنهم اهتموا بالتقليد والمحاكاة والتخيل، ((فمفهوم التقليد عند سocrates وأفلاطون أن الوجود منقسم في ثلاث دوائر : الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال

^(١) محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نخبة مصر للطباعة والنشر، ص ٦٢.

^(٢) المرجع نفسه، ص ٦٢.

^(٣) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص ٧١ من ٣٣- ٣١ Sartre: L'imagaination, P.31.

^(٤) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣، ص ٤٢١.

^(٥) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، ط ١، ١٩٩٨، ص ٣١١.

^(٦) فاطمة سعيد أحمد حдан: مفهوم الخيال ووظيفته، معهد البحوث العلمية، مكة المكرمة، ٢٠٠٠م، ص ٢٧٩.

الفنية^(١)، والمحاكاة عند حازم ((محاكاة وجود أو محاكاة فرض))^(٢)، وقسم التخييل إلى تخيل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه)^(٣).
وعليه فأسس التصوير المتمثلة في التصور والخيال والمعرفة، والتعبير بارزة عند النقاد الأوائل.

وبما أن الصورة بمختلف مسمياتها هي: عبارة عن إعادة تشكيل صياغة الواقع حسب الانطباعات النفسية والخيالية التي تصل ذروتها عند الشاعر، فإن ((أنواعها وتسمياتها المتعددة بين الفنية والشعرية والأدبية والجازية والبلاغية والبيانية لا تعدو أن تكون في حقيقة أمرها سوى معايير فنية تدخل في صميم النص))^(٤).

وبناءً على اعتماد الصورة على خلق صياغة جديدة للواقع يمكن القول : إن الأساليب البلاغية التي تحقق هذا المبدأ هي: التشبيه، الاستعارة، الكناية، كما أن بعض دراسات الصورة مالت إلى انتهاج الاتجاه البلاغي فأخذ التشبيه الجانب الأكبر في تشكيل الصورة وتوضيح مفهومها^(٥)، وأنخذت الاستعارة جانب التصوير والتماثل في تحويل الدلالات، وأنخذت الكناية جانب التماهي والتداعي الرمزي للدلالات بينما المحاز لا يعتمد على أي علاقة من هذه العلاقات التي تعد صلب التصوير والابتكار والخيال ، وإنما يعتمد على علاقات المحاورة، وهي علاقات جاهزة ومعروفة مسبقا، ((فالعدل والانزياح الذي يقوم عليه المحاز المرسل يتم تجاوزه واحتزاليه بسهولة إذ إن العلاقة التي تجمع بين الطرفين طبيعية و مباشرة إن هذه المحازات تقوم على علاقات جاهزة سلفا))^(٦)؛ لذا اقتصرنا على هذه الأنواع للصورة كونها أهم أساليب التصوير مع الإلماح إلى أهم علاقات المحاز الواردة في كتاب الحماسة، وتحاشيا للتطويل والتشعب.

(١) د. إحسان عباس: فن الشعر ، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥م، ص ١٧

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٩٣.

(٤) د. فالح حمداني: الصورة البيانية في الحديث النبوى الشريف، مؤسسة الوراق، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١٩

(٥) د. علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دueblo، بيروت، ط ١، ١٩٨١م، ص ٢٤١.

(٦) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدى، المكتبة الثقافية العربية، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م، ص ١٦، ١٧.

ومن استقراء الصورة في كتاب الحماسة وجدت أن توظيفها حسب عصور شعاء الحماسة كالتالي:

جدول رقم (١٠٣)

العصر الصور	التشبيه	الاستعارة	الكنية	المجموع
الجاهلي	١٣٨	١٨٠	٩٩	٤١٧
المحضرم	١٠٩	١٥٨	٧٩	٣٤٦
الإسلامي	١٥٨	٢٧٠	١١٢	٥٤٠
الدولتين	١٥	٣٣	٩	٥٧
العباسي	٣٦	٦٩	٢٦	١٣١
الجهول	١٤٢	٢٢٩	١٢٦	٤٩٧
المجموع	٥٩٨	٩٣٩	٤٥١	١٩٨٨

ومن الجدول السابق تكررت الصورة بأنواعها (التشبيه، الاستعارة، الكنية) ١٩٨٨ مرة و بنسبة 30% للتشبيه، 23% للاستعارة، 47.20% للكنية .



يعد التشبيه من الأساليب البيانية المرتكزة على المقابلة بقصد الإبانة والتوضيح ؛ لإيصال الغرض بطريقة تعتمد على الإثارة القائمة على ابتكار الصورة القريبة للذهن والمناسبة مع المقصود، كما تعتمد على التوضيح والإبانة من جهة عقد النسب المنطقية وإثبات وجهه من وجوه المدرك القريب للحس أو العقل للطرف الآخر من المقارنة بحيث يلتقيان في جامع معنوي واحد يكون أقوى في المشبه به .

ومن تتبع القرآن الكريم نجد أن مادة (شَبَهٌ) التي وردت في أحد عشر موضعًا^(١) تحمل معنى

. والتشبيه لغة : المماثلة والمحاكاة، وهو مصدر من فعل شَبَّهَ يقال: ((شَبَهَ بِهذا
تشبيهاً))^(٤) و ((الشَّبَهٌ)) مثل كريم، و ((الشَّابِهٌ)) مثل حمل (الشَّابِهٌ)، وشبَّهَ الشيءَ بالشيءِ أقْمَتَه
مقامه لصفة جامعه بينهما، وتكون الصفة ذاتية ومعنوية، فالذاتية نحو: هذا الدرهم كهذا الدرهم،
وهذا السواد كهذا السواد، والمعنىوية نحو: زيد كالأسد أو كالحمار أي في شدته أو بلادته، وأشبَهَ الولد
أباه وشاجهه إذا شاركه^(٥).

^(١) تفسير وبيان مفردات القرآن، إعداد: د/ محمد حسن الحصبي، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٤١٩، ص١١٧-١٨.

^(٢) سورة النساء، آية [١٥٧].

^(٣) سورة البقرة، آية [١١٨].

^(٤) د. ديزيرية سقال: علم البيان بين النظريات والتطبيق، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٤٧.

^(٥) أحمد بن محمد بن علي المقرئ الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، المكتبة العلمية، بيروت، ج١، ص٣٠٣.

ومن استعراض التشبيه عند النقاد العرب نجد أن الجاحظ (ت: ٢٥٥ هـ) تعرض له من ناحية الموازنة بين قولين^(١)، ولعل المبرد (ت: ٢٨٥ هـ) أقدم من وضع حدا للتشبيه فقال: واعلم

^(١) البيان و التبيين، ص ١٤، ١٥.

أن للتشبيه حدا فالأشياء تتشابه من وجوه وتبان من وجوه، فإنما ينظر للتشبيه من وجوه وقع^(١)، وتتابعه في التركيز على وجه الشبه قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ)^(٢)، وزاد على ذلك العسكري: أن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه نام منابه أو لم ينب^(٣)، ويعد تعريف ابن رشيق للتشبيه امتداداً طبيعياً لتعريف المفرد، وترجمة حرافية لرأي قدامة^(٤)، والتشبيه عند الرماني (ت: ٦٣٨هـ) يقوم على ((العقد على أن أحد الشئين سد مسد الآخر في حس أو عقل))^(٥)، وتتابعه الباقياني (ت: ٤٠٣هـ)^(٦)، ومن هذه التعريفات نجد أن نقاد هذه المرحلة ركزوا على الصورة التشبيهية من جهة التماثل في الالقاء، والعقد بين طرق الصورة، بينما التشبيه عند عبد القاهر نوع من أنواع الإثبات^(٧)، وتتابعه في ذلك بن الأثير (ت: ٦٣٧هـ)^(٨)، وسلك بن حمزة (ت: ٧٤٩هـ) نفس الطريق في تعريف التشبيه: بأنه الجمع بين الشئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها^(٩)، ومن ذلك فكل التعريفات تدور حول التنااسب بين طرق الصورة في (الجامع المعنوي)، ووظيفة الإثبات، وهذا ((يرتد إلى الأشكال والهيآت الخارجية، ويقوم على ملاحظة نوع من النسب المنطقية بين الأطراف المقارنة، أكثر مما يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسي))^(١٠). هذا من ناحية المفهوم والصياغة أما من الناحية الفنية، فأجود التشبيه عند العسكري يأتي على أربعة أوجه هي: ((إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به، وإخراج ما لا يعرف بالبداهة إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوة له بالصفة إلى ما له قوة فيها))^(١١)، ويظهر من هذا القول : إن التشبيه الجيد ينبغي أن يسير في اتجاه واحد^(١٢)، وعليه فنظرية البلاغيين إلى التشبيه تفتقر للحسن الفني الجمالي الذي يوجد عند الجرجاني والمتمثل في ((أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو بزرت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبه، وأكسبها منقبة، ورفع

(١) الكامل ، ج ٢ / ص ٥٤.

(٢) نقد الشعر ، ص ١٠٨.

(٣) الصناعتين ، ص ٢٣٩.

(٤) انظر محمد علي الصغير ، أصول البيان العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ص ٦٣.

(٥) النكت في إعجاز القرآن ، ص ٧٤.

(٦) انظر إعجاز القرآن ، ص ٢٦٣ . ٢٦٤.

(٧) انظر أسرار البلاغة ، ص ١٠٢.

(٨) المثل السائر ، تحقيق: محمد محبي الدين عبد الحميد ، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٩م ، ص ٣٨٨.

(٩) الطراز ، دار الكتب بيروت ، ج ٣ / ص ١٦١.

(١٠) جابر عصفور: الصورة الفنية ، دار التنوير ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٣.

(١١) الصناعتين ، ص ٢٤٠ ، ٢٤١.

(١٢) صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦م ، ص ١١٢.

من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس))^(١)، فالتشبيه عنده ليس مجرد((وقوع التشبيه في بعض جهات طرفيه))^(٢) ، بل قيمة فنية ترتكز على إعادة صياغة المعاني، وإبرازها في صورة غير صورتها الأصلية، فتشكل صورة جديدة تثير كامن النفس. كما ميز بين التشبيه الفني والتشبيه المبتذل، والتشبيه يقع عنده ((من جهة الشكل والصورة، واللون، أو جمع الصورة واللون، ومن جهة الميأة))^(٣) ، ويتفاوت الحال في الحاجة إلى الفكر حسب مكان الوصف ومرتبته من حد الجملة والتفصيل، ((فكلاً ما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد))^(٤).

أما في العصر الحديث، فإن ((التعاطي مع التشبيه في النص الأدبي... من خلال مفهوم الصورة الشعرية وتنوعها تبعاً لذاتية الأديب، والنوع الأدبي، والاتجاه الأدبي، والعصر والسياق التعبيري العام للخطاب الأدبي))^(٥) بمعنى الأخذ بجميع الملابسات المحيطة بالقول حسب تنوع الأجناس الأدبية.

ومهما يكن فإن فنية الصورة التشبيهية قد يراها وحديها تقوم على الأزدواجية بمعنى أن الصورة التشبيهية القائمة على المقارنة بين طرفين تقوم على الأخذ من كل طرف ما يتناسب مع الطرف الآخر من مدلولات، ومن خلال المزج المعنوي بينهما يتم خلق صورة جديدة، ولا يمكن القول : إن الصورة الجديدة مهما تكررت تبعاً للتنوع المذكور، فلا بد من توخي عنصر الجدة في الأخذ؛ لأن كثرة تكرار الصورة على الذهن يفقدها حيويتها وإثارتها ، فيصبح شأنها شأن الذهب والنحاس اتحدا في الشكل واختلفا في القيمة. ومن تتبع واستقراء الصورة التشبيهية عند شعراء الحماسة وجدت أن ورودها عندهم بعد استبعاد التشبيه الذي لا يرسم صورة كان كالتالي:

جدول رقم (٢٠٣)

العصر	التجاهلي	مخضرم	إسلامي	الدولتين	عباسي	مجهول	المجموع
التشبيهية	١٣٨	١٠٩	١٥٨	١٥	٣٦	١٤٢	٥٩٨
النسبة	%٢٣.٠٨	%١٨.٢٣	%٢٦.٤٢	%٢٠.٥٠	%٠٦	%٢٣.٧٤	

^(١) أسرار البلاغة، ص ٩٣.

^(٢) ابن ناقيا البغدادي: الجمان في تشبيهات القرآن، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢، ص ٤٣.

^(٣) أسرار البلاغة، ص ٩٠.

^(٤) أسرار البلاغة، ص ١٣٨.

^(٥) صبحي البستاني، الصورة الشعرية، ص ١١٧.

هذا الجدول يوضح نسبة ورود التشبيه في ديوان الحماسة ولا يمكن الاعتماد عليه في معرفة النسب لتوظيف نوع من أنواع الصورة لبقية الأنواع؛ لذا لا بد من إيجاد النسب بين أنواع الصورة حسب الجدول رقم (١.٣) كما يأتي:

جدول رقم (٣.٣)

العصر / الصورة	التشبيه	الاستعارة	الكتابية
الجاهلي	%٣٣.٠٩	%٤٣.١٧	%٢٣.٧٤
المخضرم	%٣١.٥٠	%٤٥.٦٦	%٢٢.٨٣
الإسلامي	%٢٩.٢٦	%٥٠	%٢٠.٧٤
مخضرمي الدولتين	%٢٦.٣١	%٥٧.٨٩	%١٥.٧٩
العباسي	%٢٧.٤٨	%٥٢.٦٧	%١٩.٨٥
المجهول	%٢٨.٥٧	%٤٦.٠٨	%٢٥.٣٥
المجموع	%٣٠	%٤٧.٢٣	%٢٢.٦٩

ومن خلال الجدول السابق نجد أن توظيف التشبيه بالنسبة لأنواع الصورة الأخرى حسب العصور يأخذ منحىً تنازليًّا حيث جاء العصر الجاهلي أولاً بنسبة (%٣٣.٠٩)، ثم المخضرمون بنسبة (%٣١.٥٠)، ثم الإسلاميون بنسبة (%٢٩.٢٦)، ثم العباسيون بنسبة (%٢٧.٤٨)، ثم مخضرمو الدولتين بنسبة (%٢٦.٣١)، وعليه فهذا المنحى أخذ خطأً تنازليًّا مستقيماً من العصر الجاهلي إلى مخضرمي الدولتين، ثم حدث اخناء فأخذ الخط الاتجاه العكس وأصبح تصاعدياً عند العباسيين، ولكن يظل المسار مساراً مستقيماً إذا ما استثنينا مخضرمي الدولتين باعتدال قلة المادة العلمية الواردة في كتاب الحماسة والتي لا تكفي لإصدار حكم حيث لم تمثل إلا نسبة (%٢٠.٥٠) من المجموع الكلي، وبناءً على هذه النسبة، ووقوع شعراء هذه الحقبة بين عصرين متباينين بحيث لو أضفنا هذه النسبة على الإسلامي لصارت (%٢٨.٩٨)، أو على العباسي لصارت (%٢٧.١٣)، وعليه يظل المسار مساراً تنازلياً من غير تحول، وهذا المنحى أو المسار لشعراء الحماسة تدرج في العدول عن الصورة المباشرة المعتمدة على التشبيه يقابلها في الجانب الآخر الصورة المعتمدة على التوحد وتناسى التشبيه التي أخذت اتجاهًّا عكسيًّاً كما سنلاحظ وذلك يعطى

مدلولات ويفسر بعض الملابسات البيئية والاجتماعية التي سيتم تناولها في موضعها المناسبة.

أنواع التشبيه:

جاء التشبيه في كتاب الحماسة في المرتبة الثانية بعد الاستعارة بنسبة (%) ٣٠، وقد ورد بجميع أنواعه (المرسل، الجمل، المؤكّد، البليغ، الضمني، المقلوب، التمثيل).

التشبيه المرسل المفصل:

يعد التشبيه المرسل المفصل القاعدة التي تقاس عليها بقيت أنواع التشبيه لاستيفائه جميع عناصر الصورة المعتمدة على المقارنة التشبيهية وهي: ((المشبه، المشبه به)), ويسمىان ركني التشبيه، و(الأداة، ووجه الشبيه)، و ((هذا الاستيفاء يجد من التخييل))^(١) عند السامع، كما أن ((بناء هذا النوع من التشبيه لا يتطلب صنعة كثيرة، و تفتناً خاصاً، ولعله شاع في الكلام أكثر من غيره))^(٢)، غالباً ما يستعمل في الأمور التي تتطلب توضيحاً وإقناعاً؛ لاعتماده على المباشرة)^(٣) التي يجعل الصورة قريبة للذهن، فلا يحتاج المتلقى إعمال فكره لإدراك كنه الصورة ومفاد الكلام، ((خاصة أن أحسن إطار يتظر أن نجد فيه الصورة في أوضح مظاهر مشبعة بأبين دلالة، وإن خلت من العمق أحياناً))^(٤).

ومن تتبع هذا النوع من التشبيه في كتاب الحماسة وجدت أنه تكرر (٢٣٠) مرة وبنسبة (%) ٣٨.٤٦، وبذلك جاء في المركز الأول بالنسبة لبقية أنواع التشبيه الأخرى والأدوات المستخدمة في العقد بين طففيه هي :

. الكاف : تكررت (١٥١)، وبنسبة (%) ٦٥.٦٥.

. كأن: تكررت (٥٤)، وبنسبة (%) ٤٨.٢٣.

. مثل: وردت أربع وعشرين مرة، وبنسبة (%) ٤٣.١٠.

. شبه: لم ترد إلا مرة واحدة.

كما تنوّعت أساليب شاعر الحماسة بين الإتيان بوجه الشبيه أو ما يناسبه، وبين السير على النهج المنطقي في ترتيب عناصر الصورة (مشبه + أداء + مشبه به + وجه الشبيه)، أو كسر هذه الرتابة كما سيأتي:

(١) عبد الله الصعفاني: تشكيل الصورة ودلائلها في شعر زهير، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، ٢٠٠٢م، ص ٢٤.

(٢) المادي الطراّبليسي: خصائص الأسلوب في الشويقيات، ص ١٤٣.

(٣) علي علي قلي: الصورة البيانية في شعر الزبيدي، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٥م، ص ٨٩.

(٤) الطراّبليسي: خصائص الأسلوب في الشويقيات، ص ١٤٣.

فَمَا ذَكَرَ فِيهِ وَجْهُ الشَّبَهِ أَوْ مَا يَنْسَبُهُ قَوْلُ سَحِيمِ بْنِ وَثِيلِ التَّمِيمِيِّ مِنْ [الوافر . ق: المواتر]:^(١)

مَتَى أَضَعُ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي	أَنَا ابْنُ جَلَّ وَطَلَّاعَ الشَّنَائِيَا
كَمِثْلُ الْبَدْرِ وَضَاحُ الْجَبِينِ	صَلِيْبُ الْعُودِ مِنْ سَلْفِيِّ نَزَارٌ
وَلَا تُؤْتَى فَرِيْسَتُهُ لِحَيَّيْنِ	كَذِيْيَ لَبِدِ يَصُدُّ الرَّكْبَ عَنْهُ

فِي هَذَا الْمَثَالِ صُورَتَانِ الْأُولَى: مَشَبِّهٌ (نَزَار) أَدَاءً (كَمِثْلٌ) مَشَبِّهٌ بِهِ (الْبَدْر) الْجَامِعُ (الْوَضُوح).

الصورة الثَّانِيَّةُ: مَشَبِّهٌ مَحْذُوفٌ (نَزَار) الأَدَاءُ (الْكَافُّ) المَشَبِّهُ بِهِ (ذِي لَبِدٍ) الْجَامِعُ (يَصُدُّ الرَّكْبَ) الْمَنَاسِبُ لِلشَّجَاعَةِ، فِي الصُّورَةِ الْأُولَى أَكْتَمَلَتْ عِنَادِرُ الْمَقَارِنَةِ الْمَنْطَقِيَّةِ، وَذَكَرَ الْجَامِعُ صِرَاطَةً (وَضَاحُ الْجَبِينِ) بَيْنَمَا فِي الصُّورَةِ الثَّانِيَّةِ حَذَفَ الْمَشَبِّهُ وَأَكْتَفَى الشَّاعِرُ بِذِكْرِهِ فِي الصُّورَةِ الْأُولَى، كَمَا لَمْ يَذْكُرْ الْمَشَبِّهُ الْمُعْنَوِيَّ صِرَاطَةً (الشَّجَاعَةِ)، بَلْ ذَكَرَ مَا يَنْسَبُهُ (يَصُدُّ الرَّكْبَ)، وَمِنْ الْمَلَاحِظِ أَيْضًا أَنَّ طَرْفِيِّ الْمَقَارِنَةِ فِي هَاتِيْنِ الصُّورَتَيْنِ حَسِيَّانٌ.

وَمِنَ الْأَسَالِيبِ الْمُسْتَخْدِمَةِ فِي هَذَا النَّوْعِ خَلْقُ مَشَبِّهٍ مُعْنَوِيٍّ جَدِيدٍ غَيْرُ الشَّائِعِ كَقَوْلِ النَّابِغَةِ الْذِيَّانِيِّ مِنْ [الْطَّوِيلِ . ق: الْمَتَارِكِ]:^(٢)

فَإِنَّكَ كَالْلَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكٌ
وَإِنْ خَلْتُ أَنَّ الْمُنْتَآ عَنْكَ وَاسْعُ

فَالشَّائِعُ فِي صُورَةِ الْلَّيْلِ السَّوَادِ وَالْتَّرْمِيزِ بِهِ لِلظُّلُمِ وَالْجَهَلِ وَنَحْوِ ذَلِكَ، لَكِنْ هُنَّا وَظَفَرَ الشَّاعِرُ لِصَفَةِ مُغَايِرَةٍ لِتَلْكَ الصَّفَةِ وَهِيَ الإِدْرَاكُ وَسُعَةُ الْاِنْتَشَارِ حِيثُ لَا يَوْجِدُ مَكَانٌ إِلَّا وَيَدْرُكُهُ الْلَّيْلُ، لَذَا عَقَدَ الشَّاعِرُ الْمَقَارِنَةَ فِي صُورَتِهِ عَلَى هَذَا الْأَسَاسِ.

وَمَا كَسَرَ فِيهِ رِتَابَةُ الْقَاعِدَةِ الْمُعْرُوفَةِ تَوْظِيفَ كَأَنْ فِيَّا تِيَّ السِّيَاقِ كَالآتِيِّ: (أَدَاءُ + مَشَبِّهٌ + مَشَبِّهٌ بِهِ + الْوَجْهُ الْجَامِعُ)، كَمَا قَدْ تَسَيَّرَ عَلَى غَيْرِ هَذَا السِّيَاقِ وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الطَّرْمَاحِ مِنْ [الْطَّوِيلِ . ق: الْمَتَارِكِ]:^(٣)

مَلُؤْتُ عَلَيْهِ الْأَرْضَ حَتَّىٰ كَانَهَا
مِنَ الضَّيْقِ فِي عَيْنِيِّهِ كِفَةٌ حَابِلٌ

تَشَكَّلَتِ الصُّورَةُ كَمَا يَأْتِي: أَدَاءُ (كَأَنْ) مَشَبِّهٌ (ضَمِيرُ الْوَصْلِ الْعَائِدُ عَلَى الْأَرْضِ) الْجَامِعُ (الضَّيْقِ) مَشَبِّهٌ بِهِ (كِفَةٌ حَابِلٌ)، فَقَدْ قَدَمَ الْجَامِعُ عَلَىِّ الْمَشَبِّهِ بِهِ، وَقَدْ تَوَلَّتْ هَذِهِ الصُّورَةُ مِنْ صُورَةٍ كَنَائِيَّةٍ

(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٤٤ .

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٧٢ .

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٥١ .

تدل على البعض الزائد والمتناهي لدرجة أنه ملأ عليه الأرض فكأنه يراه في كل مكان فيها، فضاقت عليه وهي الفسيحة الواسعة ضيق حبال الصياد، ولا يخفى ما لتوالد الصور من دور في خلق صور جديدة تكسر ربيقة التقليد.

ومن أنواع التشبيه ما قصد به التفصيل، ولم يمر على حكم الجمل ما ورد في شعر صالح بن عبد القدس من [الطويل . ق : المتواتر] :^(١)

وَإِنَّ ظُلُونَ الْمَرْءِ مِثْلُ سَحَابٍ
لَوَامِعَ مِنْهَا مَاطِرٌ وَجَهَامُ

لم يكتف الشاعر بتشبيهها بالسحائب، وإنما فصل فزاد لوامع كما أن طرف الصورة (الظلون)
 مجرد والسحائب (حسبي).

وما سبق يمكن القول: إن التشبيه المرسل المفصل يعتمد على اكتمال عناصر الصورة المؤدية إلى المباشرة، ولكن الشاعر الفذ لا يعدم الأسلوب الذي يخلصه من المباشرة وكسر الرتابة المتعارف عليها إما بتكتيف الصورة وتعددها، والحدف، والتقطيم والتأخير ، وتوالد الصور وإيجاد مشترك معنوي غير الشائع، والتفصيل، وكلها أساليب تكسب الصورة الجدة، فيضع الشاعر عليها بصماته التي تميزها عن صور من سواه من خلال التنوع الأسلوبي الذي يخرجه من دائرة التقوّع، والاعتماد على نتاج الغير، فيكسب صورته الغيرية والجدة وينجزها بمكونات نفسه المسحوبة على نسقه التركيبي، والموجهة بفكهه الأخلاق والمبدع للصورة.

التشبيه المجمل:

في هذا النوع من الصورة التشبيهية تقل المباشرة؛ ((لأن الشاعر أجمل الصفات المشتركة بين طرق التشبيه وتركها غائمة يضرب الخيال في كل اتجاه حتى يتسمى له تحديدها))^(٢)، وباختفاء الصفات المشتركة بين المشبه والمتشبه به يتبع الشاعر فرصة المشاركة في إتمام الصورة، وبذلك تحدث ازدواجية تخيلية لرسم الصورة مما يجعل هذا النوع من التشبيه ((يكتسب أبعاداً دلالية وإيحائية غير متوفرة في التشبيه المعلل))^(٣)؛ لذا يرتقي التشبيه الجمل على المفصل في فنيته وإمداده؛ لما يتطلبه من المتلقي من إعمال فكر وسعة خيال، وذائقه فنية، ومعرفة بالأشياء تمكنه من الوقوف على المقصود.

(١) كتاب الحمامة، ج ٢ / ص ٢٦٤.

(٢) محمد العامي: الصورة في الشعر العربي في اليمن، رسالة دكتوراه، جامعة المستنصرية، ٢٠٠٢م، ص ١٥٦.

(٣) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٠٩.

وقد تكرر هذا النوع من التشبيه عند شاعر الحماسة خمساً وتسعين مرةً، وبنسبة (١٥.٨٩٪) إلى بقية أنواع التشبيه، والأدوات المستخدمة في هذا النوع هي:

- . الكاف: وردت في سبعة وأربعين موضعاً، وبنسبة (٤٧٪).
- . كأن: وردت في سبعة وثلاثين موضعاً، وبنسبة (٣٨٩٥٪).
- . مثل: تكررت تسعة مرات، وبنسبة (٤٧٪).
- . شبه: وردت مرة فقط.
- . سيان: وردت مرة فقط في جميع الديوان.

ومن أمثلة هذا النوع من التشبيه ما قاله زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المدارك]:^(١)

إِذَا قَالَ أَوْفِي بِالَّذِي قَالَ كُلَّهُ ۖ كَعَيْنِ الْيَقِينِ رَأْيُهُ وَمَوَاعِدُهُ

الصورة: الأداة (الكاف) المشبه به (عين اليقين) المشبه (رأيه ومواعده) المشترك المعنوي (محذوف وقدريه صدق التحقق، ففي هذا المثال كسر الشاعر رتابة النسق، فقدم الأداة والمشبه به على المشبه، وحذف المعنى المشترك؛ ليزيد في عمق صورته، واعتمد على توالي الصورة، فشخص اليقين وجعل له عين، وكأنه بذلك يحاول تجاوز الاعتماد على طرفين مجردين؛ بهذا التشخيص الذي أعطى لليقين صورة حسية بدلاً من التجريد.

ونحو ذلك ما قاله يحيى بن زياد من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٢)

إِنْ أَكُنْ قَدْ رُزِّتُ أَسْوَدَ كَالْفَحْمِ فَأُعْقِبْتُ مِنْهُ مِثْلَ الثُّغَامَةِ

في هذا المثال صورتان : الأولى تشبيه مفصل

المتشبه به	الأداة	الجامع	المتشبه
الكاف	الفحم	محذوف (الشباب)	أسود
الصورة الثانية محل الشاهد :	المتشبه به	المتشبه	الأداة
الشيب	مثل	الثغامة	محذوف (البياض)

هنا حذف الشاعر المشبه؛ لدلالة الوضع والعقل عليه، فإذا كان قد رزئ الشباب فعقولاً أنه

^(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٨٤.

^(٢) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٠٥.

قد أعقَّ بدلِه بالشَّيْبِ فشبَّهه بالثَّغَامَةِ، وهي نَبَتَةٌ جَبَلِيَّةٌ ذاتَ زَهْرٍ أَيْضُّ، وَعَلَيْهِ يَحْتَاجُ المُتَلَقِّيُّ فِي هَذِهِ الصُّورَةِ إِمْعَانَ الْفَكْرِ لِإِدْرَاكِ الشَّيْبِ، وَ ثَقَافَةً وَاسِعَةً وَعِرْفَةً لِلأَشْيَاءِ لِلإِحْاطَةِ بِالصُّورَةِ وَإِكْمَالِ نَاقِصَهَا وَإِدَرَاكِهِ.

جـ التـشـبـيهـ المؤـكـدـ:

من أنواع التشبيه المتحول عن قاعدة التشبيه المفصل؛ لاعتماده على حذف الأداة^(١)؛ ولهذا الحذف والتغييب يكون طرف الصورة أقرب إلى التوحد منه إلى التشبيه كما في المرسل والمحمل ولا يعني هذا أنه يقوم على غير المقارنة، وعقد صلة بين طرفي التشبيه، ((فالتشبيه عموماً يفيد الغيرية ولا يفيد العينية : بمعنى أن طرفي التشبيه لا يتداخلان أو يتفاعلان، بل يظل هذا غير ذاك، ومتمايزاً عنه))^(٢). ومن تتبع هذا النوع من التشبيه في الحماسة وجدت أنه تكرر (٨٩) مرة، وبنسبة (٤٠.٨٨٪) إلى بقية أنواع التشبيه محتلاً بذلك المنزلة الرابعة بعد التشبيه البليغ والأسلوبية المستخدمة في نسق هذا التشبيه هي .

عدم الاعتماد على تكرار وجه الشبه، وذلك في ثمانية وأربعين موضعاً وبنسبة (٩٣.٥٣٪)، ومثال ذلك ما قاله كثير بن عبد الرحمن من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

هُوَ العَسْلُ الصَّافِي مَدْرُورًا وَتَارَةً
الْمُشَبِّهُ الْأَدَاءُ
هُوَ الصَّافِي مَدْرُورًا عَلَيْهِ الدَّرَارُ
الْمُشَبِّهُ بِهِ
الوجه الجامع

العسل + السم الصافي + مذرورا عليه الذراح

في هذا المثال أخرج الشاعر صورته من دائرة التشبيه المرسل بحذف الأداة، كما لم يصعد به إلى منزلة التشبيه البليغ، لما جاء به من تفصيل وتقييد (الصافي ، مذرور عليه الذراح)، وفي الصورتين

ذكر ما يناسب المشبه به ليسنده إلى المدوح، ولكنه في الأولى ذكره صريحاً (الصافي)، بينما في الثانية أشار إليه إشارة بحيث يلمح من الكناية (مذروراً عليه الذراح)، بمعنى شدة الفتak .

الأسلوب الثاني : توظيف تكرار وجه الشبه، وقد جاء في (٤١) موضعاً، وبنسبة

(١) أحمد مطلوب: فنون بلاغية، ص ٤٩.

(٢) د. عبد الفتاح لاشين: الخصومات النقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، ٩٦.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٩٩.

(٤) الذراح: جمع ذراح وذرائح ... وهو دويبة أعظم من الذباب شيئاً، مجمع مبروش بحمرة وسوداً وصفرة، لها جناحان تطير بها، وهو السم القاتل.

(٤٦٠٧٪)، ومثال ذلك ما قاله طريح بن إسماعيل من [البسيط . ق: المترافق]:^(١)

وَالشَّيْبُ يَطْوِي الْفَتَنَ حَتَّىٰ مَعَارِفُهُ نُكْرًا وَمَنْ كَانَ يَهْوَاهُ بِهِ مَلِكٌ

يَبْلِي بَلَى الْبَرْدَ حَتَّىٰ بَعْدَ قِوَّتِهِ وَهُنْ وَبَعْدَ ثَنَاءِ خَطْوَهِ رَمَلٌ

الصورة: المشبه + الأداة الوجه الجامع المشبه به

الفتى مخدوفة يبلي الشوب

من الملاحظ تكرار البلي مرتين ، بحيث أُسند في كل مرة إلى طرف من أطراف التشبيه، وبهذا التكرار في هذا الأسلوب تعد الصورة أقل عمقاً من الأولى؛ لأن المتكلقي يلمح التشبيه بسرعة.

التشبيه البليغ:

تدرج أنواع التشبيه في التحول عن قاعدة التفصيل وإسقاط بعض أركانها؛ لتصل ذروتها في التشبيه البليغ؛ ((لتجرده من الأداة، ومن وجه الشبه معاً))^(٢)، وهو بذلك يجمع بين أسلوبية التشبيه المؤكدة، والبليغ، فبحذف الأداة يقيم المتكلم دعوى المطابقة التامة، وبحذف وجه الشبه يجعل الصفات المشتركة، وبذلك يعد ((أعلى مراتب التشبيه))^(٣) لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصوير وتخيل من جهة)^(٤)، وبهذا التناسي للمقارنة تكتسب الصورة عمقاً أكثر، وبعداً دلائلاً أوسع، يجعل المتكلقي يشارك في عبء إتمام الصورة وإدراك المقصود منها.

كما يعد من أكثر أنواع التشبيه حظوراً عند شعراء الحماسة، فقد تكرر (٩٤) مرة، وبنسبة (١٥.٧٢٪) محتلاً بذلك المرتبة الثالثة بعد التشبيه (المرسل، والحمل)، ومثال ذلك ما قاله عبيد الله بن قيس الرقيات^(٥) من [مجزو الكامل . ق: المدارك]:^(٦)

جِيرَانُ سُوءِ بَيْنَهُمْ شَطْرُ الزَّمَانِ تُعَابِرُ

يَسْتَأْسِدُونَ عَلَى الصَّدِيقِ وَفِي الْحُرُوبِ تَعَالِبُ

(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٠٢.

(٢) الطرايلي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٥٠.

(٣) الفزوياني: التلخيص في علوم البلاغة، ص ٢٨٩.

(٤) الطبيبي (ت: ٥٧٤٣): انظر التبيان، ص ١٥٦.

(٥) هو عبيد الله بن قيس الرقيات بن شريح بن مالك بن ربيعة، وهو النويعم بن أهيب بن ضباب بن حمير، لقب بالرقيات لأنه شعب بثلاث نسوة سمين جيغا رقية، شاعر أموي غزل. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١١٢.

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٤٤.

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

جيران سوء مخدوفة ثعالب مخدوف

ومن ذلك أيضا قول ذو الإصبع العدواني^(١) من [المزج . ق : المتواتر]:^(٢)

عَذِيرُ الْحَيَّ مِنْ عَدُوا مَنْ كَانُوا حَيَّةً الْأَرْضِ

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

حي عدوان مخدوفة حية الأرض مخدوف وهو الشر الخفي

وقال الفرزدق من [الطويل . ق : المدارك]:^(٣)

وَمَاتَ أَبِي وَالْمُنْذِرَانِ كِلَاهُمَا وَعَمْرُو بْنُ كَلْثُومِ شِهَابُ الْأَرَاقِمِ

الصورة : المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

عمرو بن كلثوم مخدوفة الشهاب مخدوف

وعليه فأسلوبية التشبيه البليغ قائمة على حذف الأداة والمعنى المشترك، ومن هذل الحذف استمد عمق صورته، وابتعد عن التعبير المباشر الواضح . ولما سبق في التشبيه البليغ يمكن القول: ((إن التشبيه البليغ يقترب كثيراً من طبيعة الاستعارة))^(٤)، و((أن التفرقة بين التشبيه البليغ و الاستعارة لفظية))^(٥).

التشبيه المقلوب:

تكمن جمالية هذا النوع من التشبيه في التغيير الأسلوبي لرسم الصورة المقارنة القائمة على التقديم والتأخير لفظاً ومعنى بقصد المبالغة بعكس ما سبقه من تشبيهات تعتمد على الحذف والإقصاء؛

لذلك سماه العلوى ((التشبيه المنعكس))^(٦) ، وذلك بأن يجعل فيه المشبه مشبهأً به ويجعل المشبه به مشبهأً^(٧) ، ((إذا استقرأت التشبيهات الصريرة وحدته يكثر فيها))^(٨) ، ((وأهم ما يميز انحسار الصورة المشبهة بها في المشبه بمقتضى التقديم والتأخير))^(٩)، وفي خروجه عن القاعدة الأصل في

^(١) هو حُرثان بن الحارث بن محْرث بن شبات بن ربيعة بن هبيرة بن ثعلبة العدواني، وسي ذا الإصبع لأن حية نحشب إصبعه فقطعها، انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ٢٥٣.

^(٢) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٠٦.

^(٣) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٤٧.

^(٤) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مكتبة القاهرة، ط ١، ١٩٨٧م، ص ٢٥٠.

^(٥) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣م، ص ١٣٥.

^(٦) الطراز، ج ١ / ص ٣٠٩.

المقارنة المرتكزة على أن المعنى المشترك يجب أن يكون أقوى في المشبه به؛ لأن ((مهمة التشبيه تقرب المعنى إلى الذهن بتجسيده حيًّا... فإن أراك صورة متناهية في الجمال والأناقة شبه الشيء بما هوأرجح منه حسناً، وإن أراد صورة متدنية في القبح والتلفاه شبه الشيء بما هو أرداً منه صفة))^(٤)، ورغم مخالفة هذا النوع من التشبيه للأصل إلا أن فيه إثراءً فنياً، ((وقد يقصد على علة التخييل ، أن يوهم في الشيء أنه زائد عليه في استحقاق الصفة))^(٥) كما أنه لا يرد إلا على الندور، لذا نجد أنه أقل أنواع التشبيه حضوراً في كتاب الحماسة، فلم يتكرر إلا في تسعة مواضع، وأسلوبية الريطفي تقوم على: الأداة، أو أفعل التفضيل، والأدوات المستخدمة هي (الكاف) التي وردت مرة، أما أفعل التفضيل فقد تكرر ثمان مرات.

ومثال ما ربط بالأداة قول حاجز بن عوف الأزدي^(٦) من [الطوبل . ق: المتواتر]:^(٧)

فَمَا الظَّبِيْ أَحْطَتْ حِلْقَةَ الظَّفَرِ رِجْلُهُ وَقَدْ كَادَ يَلْقَى الْمَوْتَ فِي حِلْقَةِ الظَّفَرِ
كَمِثْلِيْ أَوَانَ الْقَوْمَ بَيْنَ مُعَيْعِيْ وَآخَرَ كَانْشُوَانِ مُرْتَكِنًا يُفْرِيْ^(٨)

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الجامع

الضبي الكاف مثلي سرعة الفرار والمهرب بعد الإحساس بالخطر

في هذه الصورة نفى الشاعر أن يكون الضبي الذي أخطأت ظفره الحلقة التي يعلق بها فأحس بالخطر أن يكون مثله في سرعته مبالغة في إسناد الصفة إليه، وقد زاد هذا النفي المبالغة في سرعته، والتقليل من سرعة الضبي الذي أحس بالخطر، وفي ذلك قلب لركائز الصورة والأصل أن يشبه نفسه في سرعة فراره بالضبي في سرعته وشدة نفوره عندما أحس بالخطر.

ومن أمثلة أفعل التفضيل ما قاله عبد الرحمن بن حسان بن ثابت من [الطوبل . ق: المتدارك]:^(٩)

(١) أحمد مطلوب: فنون بلاغية ، ص ٦٢.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٧٧.

(٣) الطراز، ج ١ / ص ٣٠٩.

(٤) محمد علي الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص ١٦٧.

(٥) د. منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي [التشبيه]، منشأة المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢، ص ١٣٣.

(٦) هو حاجز بن عوف بن الحارث بن الأحشم بن عبد الله بن ذهل بن مالك الأزدي. شاعر جاهلي مقل وهو أحد الصعاليك المغربين، ومن كان يعدو على رجليه عدوا يسبق الخيل. انظر شرح كتاب الحماسة، ١٥٢/١.

(٧) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٥٤.

(٨) عيّع القوم تعبيعاً: عيوا عن أمر قصدوه ، ويفرى: يقطع، وأراد يقتل.

(٩) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٨٤.

وَعَدْتَ فَلَمَّا أَنْ أَرْدُتُ نَجَاحَهُ رَأَيْتُ مَكَانَ النَّجْمِ مِنْ ذَاكَ أَقْرَبًا

الصورة: مكان النجم + (أقرب) + الوعد + النيل

أقام الشاعر صورته على ادعاء أن النيل من مكان النجم أسهل من نيل ما وعد به من أو عده.

وما سبق يمكن القول : إن أكثر الأساليب توظيفاً في بنية التشبيه المقلوب في كتاب الحماسة هو أسلوب التفضيل (أ فعل)، فمن المعروف أن التشبيه عقد مقارنة بين شيئاً، وإتباع المشبه للمتشبه به، والأشياء المتماثلة كثيرة، لكنها تتمثل من وجه، وتختلف في آخر، وقد يبلغ الشيء أعلى درجة في الصفة، فأعلى درجة يراد للشجاع أن يبلغها أن يكون كالأسد، وأن يكون الشريف في الرفعة كالنجم، وقد تبلغ هذه الصفة درجة عالية عند شخص ما، فيكون مضرب المثل في هذه الصفة، فيقال للكريم: إنه كحاتم الطائي، وللشجاع كعمرو بن معدى كرب، وللبيهيل كمادر...، وفي التشبيه المقلوب ميل للبالغة التي تقوم على ادعاء أن الصفة في المشبه على الأصل أظهر منها في المشبه به فيقال: أشجع من الأسد وأرفع من النجم كما مر في المثال السابق.

التشبيه الضمني :-

يعد التشبيه الضمني من أنواع التشبيه المنزاحة عن أصل قاعدة التشبيه، ووجه اختلافه أنه لا يقوم على عقد مقارنة بين مفردتين بواسطة أداة من أدوات التشبيه المعروفة، بل يقوم على المقارنة بين صورتين مركبتين؛ لذا يتميز ((بقدرته الكبيرة على ضغط الصورة واحتزال أجزائها مع اتساع مدولاها مما يجعله يقترب من الصورة المركبة، وذلك يترك له في النفس أثراً قوياً ومتداً))^(١)، وعادة ما تقوم المقارنة على معادل مأخوذه من حكم منطقي مرتكز على مثل أو حكمة متداولة أو ما يجري بمحى ذلك، ومع هذا فالجانب التأثيري في صورة هذا التشبيه ((كروح خفيفة تتراءى من خلالها الصور والتشابيه، لا نبصرها ونعيها، وإنما نشعر بها تختلج في خلية التجربة، تسيرها حيناً

وتتسارعها أحياناً))^(٢). ومن إحصائه في كتاب الحماسة بحد حضوراً نسبياً له، فقد ورد في ثانية وخمسين موضعاً بنسبة (%) ٧٠.٦٩، محتلاً بذلك المركز الرابع بالنسبة إلى بقية أنواع التشبيه.

ولو رجعنا إلى الباب الثالث والثلاثين والمائة: فيما قيل في نزوع المرأة إلى أصله وشبهه بأبائه و

^(١) حسن يحيى الخناجي: وخليل إبراهيم عبد الوهاب: أثر التشبيه الضمني في الصورة الفنية عند ابن سعيد المغربي، مجلة كلية التربية بالجامعة المستنصرية، بغداد، العدد (٣)، ١٩٩٣م، ص ١٣٣.

^(٢) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٦م، ج ١/ ص ١٣٠.

أجداده لوجدنا أنه يتناسب مع المنهج الأسلوبي ((دلالة الكلمات المفاتيح)), ويقصد بها ((الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبعد غموضه))^(١)، وعلى هذا الأساس تأتي الصورة التشبيهية المعادلة المستمدة من عود الشجر وما له علاقة به، ومنبته، فقد تكررت هذه الصورة في نفس الباب اثنى عشرة مرة من مجموع واحد وعشرين مثالاً، ومثالها ما قاله زهير بن أبي سلمي من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٢)

وَمَا يَفْعَلُوا خَيْرًا أَتَوْهُ فَإِنَّمَا تَوَارَثُهُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ

وَهُنَّ يُبَشِّرُونَ الْحَطَّىٰ إِلَّا وَشَيْجُهٌ

كما قال الربيع بن الحقيقى اليهودي من [الطوبل]. ق: المتدارك: (٣)

إِذَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ قَامَ بَعْدُهُ لَهُ خَلْفٌ يَكْفِي السُّيَادَةَ بَارِعٌ

مِنْ ابْنَائِنَا وَالْعَرْقُ يَنْصُرُ فَرْعَةً على أصله والعرق للفرع نازع

وقال أيضاً من [البسيط]. ق: المتواتر [٤]:

تَرْجُوا الْغُلَامَ وَقَدْ أَعْيَاكَ وَالدُّهُو وَفِي أَرْوَمْتَهِ مَا يَنْتَعِشُ الْعُودُ

وقال الكميٰت من [البسيط . ق: المترافق]:^(٥)

لَا يَنْبُتُ النَّاسُ إِلَّا فِي أَرْوَاهُمْ وَلَا تَرَى ثَمَرَ الْقِنْوَانِ فِي السَّلَمِ

وقال الناشرة الديياني من [الكامل]. ق: المتدارك:]^(٦)

اللّمُنْدَرِينَ وَلَابْنِ هَاتِكَ عَرْشِهِ والْعُوْدُ يَعْصِرُ مَأْوَهُ مَا يَنْزَعُ

وقال الكميٰت من [البسيط]. ق: المترٰكب [٧]:

مِنْهُمْ وَلَا يُنْبِتُ النَّخْلُ إِلَّا فِي مَغَارِسِهِ **السَّلَامُ عَلَى الْمُنْبَتِ**

الصور على التباع هي: لا ينبع القنا إلا القنا، ولا تزعم النخل إلا في منابتها، العرق ينصر

^(١) سليمان العطار، مجلة فصول (الأسلوبية علم وتاريخ)، القاهرة، مجل ١، ٢٤، ١٩٨٢، ص ٤٠.

(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٧٣.

١٧٣ / ٢ ج، الحماسة كتاب (٣)

١٧٣ / ج ٢ (٤) المصدر نفسه،

^{١٧٤}) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ١٧٤ .

(١) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ١٧٤.

(^٧) المصدر نفسه، ج ٢ / ١٧٤.

فرعه العرق، للفرع نازع، في الأصل ما ينبت العود، لا تنبت الرطب في شجر السلم، العود يعصر ماً ماء ما ينزع، لا ينبت النخل إلا في مغارسه، ولا ينبت قنا الرمح شجر السلم في الأصل ما ينبت الشجر . من الملاحظ أن طرف المقارنة الأول يمثل نزوع المرء إلى أصله ومشابكته لآبائه وأجداده، وهي الحالة التي يراد إيجاد المعادل لها، فكانت أقرب صورة لها تشبهها مستمدّة من صورة منبت الشجر وثمرها، وهي بذلك تحمل دلالة إيجابية تمثل الصفات الكريمة، ودلالات سلبية تمثل الصفات السيئة، ولا يمكن التمازن بين الدلالتين (لا ترى ثمر القنوان في السلم، ولا ينبت الخطي السلم)، فالصفات متوارثة مثلما أن للفرع أصل وثمر، ولا يمكن أن يوجد فرع مخالف للأصل ينتج ثمراً خلافاً لأصله، وعلى هذا الأساس حدد المؤلف عنوانه وكان التشبيه الضمني في صورة أن لكل فرع أصل منبت وثمر هي المفتاح المنهجي لتحديد هذا العنوان كما دل تكرارها أكثر من بقية الصور.

تشبيه التمثيل:.

يعد تشبيه التمثيل نوعاً من أنواع الصورة المركبة تركيباً ((ناظماً لعدد من الصور ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو ما))^(١) ، والأصل في ذلك ((أن يعتقد الشاعر بأكثر من شيء في تكوين الصورة))^(٢) ، وسبيل الصورة في هذا التشبيه ((سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورهما))^(٣) . وهذا المزج هو الذي يميز تشبيه التمثيل عن غيره من الصور. وقد جاء في كتاب الحماسة في واحد وعشرين موضعًا، وبنسبة (٥٣.٥%)، محتملاً بذلك المركز قبل الأخير والأدوات الموظفة للربط بين أطرافه هي:

الكاف: أنت في خمسة مواضع، وبنسبة (٢٣.٨%).

كأن : وردت في أربعة مواضع، وبنسبة (٩٠.٥%).

كمثال: لم ترد إلا مرتين، وبنسبة (٤٧.٦%).

من غير أدلة: تكرر عشر مرات، وبنسبة (٣٨.٥%).

ومن أمثلة ذلك ما قاله الأخطل من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٤)

كَانَهُمَا وَالآلُ يَنْشَقُ عَنْهُمَا
إِذَا هَبَطَا وَعُثَا يَعُومَانِ فِي غَمٍِّ^(٥)

^(١) عبد القادر الرياعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠، ص ١٨١.

^(٢) د: محمد أبو موسى، التصوير البلياني، جامعة قار يونس، ليبيا، ط ١، ١٩٧٨، ص ٦٦.

^(٣) أسرار البلاغة، ص ٨٢، ٨١.

^(٤) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٦٦.

^(٥) الآل: السراب، الوعث: السهل الكبير الدهس، يعومان: يسبحان، الغمر: الماء الكبير.

الصورة: الأداة	الطرف الأول	الطرف الثاني
كأنهما	هما + الآل (السراب) ينشق عنهما	يعومان + غمر (ماء كثير)

نجد الشاعر هنا مزج في صورتين بين شيئين لا على أساس الإفراد بين الشيء وشبيهه، بل على أساس المزج بين مفردتين والإتيان بمعادل يمزج بين مفردتين بحيث تتشابه الصورتين تشابهاً تمثيلي، بصورة هذين الشخصين وهما يفران على خيليهما في مكان سهل كثير الدهس والسراب محيط بهما، بصورة شخصين يعومان في ماء كثير.

وقد تأتي الصورة للمزج بين أكثر من مفردتين كما قال الأعشى من [الطوبل . ق: المتدارك]:^(١)

فِإِنِّيْ وَمَا كَلَّفْتُمُونِي بِجَهْلِكُمْ
وَيَعْلَمُ رَبِّيْ مِنْ أَعْقَّ وَأَحْوَبَا
لَكَالثَّوْرُ وَالْجِنِّيْ يَضْرِبُ ظَهَرَهُ
وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَتْ الْمَاءَ مَشْرِبَا^(٢)

الصورة الأولى:

الصورة الثانية	الرابط	المتكلم + ما كلف به + فاعل التكليف
الثور + الجندي يضرب ظهره + يشرب الماء	الكاف	الثور

هذا مزج الشاعر بين دلالات ثلاثة مفردات لتكوين صورته ، ومن أبدع ما قيل في هذه الصورة قول صافية الباهلية^(٣) من [البسيط . ق: المترافق]:^(٤)

كَنَّا كَانِجِمْ لَيْلٍ بَيْنَنَا قَمَرٌ يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنَنَا الْقَمَرُ

ومما سبق نجد فنية تشبه التمثيل تتركز على المزج بين مفردتين أو أكثر لخلق صورة مثيرة للكامن النفس ولا تتأتى إلا لصاحب الذوق الرفيع والمبدع صاحب الخيال الواسع الممسك بزمام الفن، المحيط بدقة الأمور.

^(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٨٠.

^(٢) الجن: الراعي.

^(٣) هي صافية بنت خالد المازني، مازن بن مالك بن عمرو بن قيم، كانت من أشهر النساء. انظر شرح كتاب الحماسة ٣٠٥ / ٢.

^(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣٠٣.

المبحث الثاني

المجاز

عرفه الجرجاني: بأنه كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها للاحظة بين الثاني والأول^(١)، وهو في الأصل اسم للمكان الذي يجاز فيه وحقيقة الانتقال من مكان آخر، وأخذ هذا المعنى واستعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى لآخر^(٢)، وعلى ذلك فالجاز عكس الحقيقة بحيث يتتجاوز باللفظ إلى مدلول غير مدلولة لعلاقة بينهما، ولمكانته في العربية سميت لغة المجاز؛ ((لأنها تتجاوز بعبارات المجاز حدود الصورة الحسية إلى حدود المعاني المحددة))^(٣).

وينقسم إلى قسمين رئيسيين هما: مجاز لغوی (استعارة، مجاز مرسل)، مجاز عقلي وأهم أنواعه من الناحية التخييلية للصورة الاستعارية، وختلف في أمور آخر هل هي من المجاز أم لا.

• الاستعارة:

الاستعارة مأحوذة من العارية، وهي نقل الشيء من حيازة شخص إلى شخص آخر^(٤)، ومن تتبع تعريفاتها عند القدماء بحد الجاحظ والمبرد تناولا الاستعارة تناولاً بلاغيًا غير مبوبة ولا مفصلة^(٥)، وعرفها القاضي الجرجاني (ت: ٣٦٦هـ): بأنها: ((ما التقى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملائكتها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى))^(٦)، وتکاد تتفق عبارات النقاد الذين سبقوا عبد القاهر حول الاستعارة: بأنها نقل اللفظ إلى معنى آخر، بينما يرى عبد القاهر أنها نوع من الإثبات يكونقصد به فيها ليس هو معنى اللفظ، ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستنبط منه^(٧)، وذلك راجع

إلى حسه المدعم بثقافته المنطقية، ورغم هذا الميل المنطقي الفلسفى إلا أنه ((يؤكّد على قيمة مؤتلفة من جماليات اللغة وجماليات الصورة))^(٨)، في بسط القول عن الاستعارة في قوله تعالى:

(١) أسرار البلاغة، ص ٣٠٤.

(٢) أحمد مطلاوب: معجم النقد العربي دار الشعون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ٢/٢٥٠.

(٣) عباس العقاد: اللغة الشاعرة، مطبعة مخيم، القاهرة، ١٩٦٠م، ص ٣٧.

(٤) د. حفيظ محمد شرف، الصور البليانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، الفجالة، ط١، ١٣٨٥، ١٩٦٥، ص ٢٤٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٥١.

(٦) الوساطة بين المتبي وخصومه، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط٣، ص ٤١.

(٧) دلائل الإعجاز، ص ٢٨٥.

(٨) فائز الداية: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦، ص ١٢٣.

﴿وَأَشْتَهِي عَالَمًا سُكَّبَ﴾^(١) فلم يسند الشرف للاستعارة فقط؛ ((ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل إليه، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يسند إليه، وبؤتي بالذى الفعل له في المعنى منصوباً بعده))^(٢) معللاً ذلك ((بأنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول))^(٣)، وسرعة تضاعف الشيب وتزيده، وتلتحق مدده، حتى يصير في الإسراع كاشتعال النار)^(٤)، كما لا يمكن إهمال ((الحركة التخييلية السريعة التي يصورها التعبير... ففي التعبير بالاشتعال عن الشيب جمال، وفي إسناد الاشتعال إلى الرأس جمال آخر))^(٥).

وما سبق يمكن القول: إن هناك محوران رئيسان يأتلفان في تشكيل الاستعارة هما: ((الأفق النفسي وحيوية التجربة، والآخر الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة))^(٦).

أما الدراسات النقدية الغربية، فقد أثبتت على المجاز بناءً على تقرير أرسسطو: إن الاستعارة هي محك الشعر، ودليل عبقرية الشعر، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعلمه)^(٧)، وتقوم على الانحراف عن الممارسة ((اللغوية المعروفة))^(٨)، وهذا لا يختلف عما جاء به نقادنا في التفريق بين الحقيقة والمجاز إلا من الناحية اللفظية، بل يعد مدلول (النقل) أدل على المقصود من (الانحراف)، ومهما اختلفت العبارات حول الاستعارة، فإنها ((تکاد تكون متفقة مضموناً))^(٩)، ومن الواضح بمكان أن الخيال أسس بواسطة الصورة ((تضافياً)) بين عناصر متماثلة... وقد حقق هذا التضافيف منطق الخيال القائم على التداخل والإدماج)^(١٠)، وهذا ما يتضح جلياً في الاستعارة المرتكزة في أصل وضعها على علاقة المشابهة، و((المشابهة التحاد في الكيف))^(١١)؛ لذا تعد مرحلة متقدمة في رسم الصورة والتأثير النفسي بجماليتها مما حدا بعد القاهر إلى القول : إنها ((أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر

(١) سورة مرمر، آية [٤].

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٨٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٣.

(٤) الشريف الرضي (ت: ٦٤٠ـ٥٥): تلخيص البيان في مجاز القرآن، تحقيق: محمد عبد الغني حسن، دار الأصوات، بيروت، ١٩٨٦م، ٢٢٠.

(٥) سيد قطب: التصوير الفي، دار الشروق، بيروت، ط٨، ١٩٨٣، ص ٣٣.

(٦) فائز الداية: الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٤.

(٧) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعرف، ص ١٢.

(٨) نظرية الأدب، ص ٣٢.

(٩) محمد سليمان بطرن: الصورة البينية في شعر أمريء القيس، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٢م، ص ١١٩.

(١٠) عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية، ١٩٨٤، ص ١٥٣.

(١١) ميخائيل نعيمة: الغريل، دار صادر ، بيروت، ١٩٦٤م، ص ٧٤.

حرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً...)).^(١) كما وضع الخصائص الفنية للاستعارة، ((ومن الفضيلة فيها أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضيلة فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، ... ومن خصائصها التي تذكر بها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسir من الألفاظ)).^(٢)

ومعدل توظيفها في ديوان الحماسة بنسبة (٤٧.٢٣٪)، و بواقع تسعة وثلاثون وتسعمائة مرة، وذلك يجعلها تختل المنزلة الأولى في الترتيب بين أنواع الصورة الأخرى، وتقسيمتها على عصور شعاء الحماسة كالتالي:

جدول رقم (٤.٣)

العصر	الجاهلي	المحضر	الإسلامي	الدولتين	العباسي	المجهول
التكرار	١٨٠	١٥٨	٢٧٠	٣٣	٦٩	٢٦٩
النسبة	%٤٣.١٧	%٤٥.٦٦	%٥٥.٥٠	%٥٧.٨٩	%٥٢.٦٧	%٤٦.٠٨

يمثل التكرار في الجدول السابق ورود الاستعارة في كتاب الحماسة، وتمثل النسبة توظيف الاستعارة بالنسبة لأنواع الصورة الأخرى (تشبيه، كناية) في نفس العصر، وليس مبنية على تكرارها في الديوان، ومن هذه النسبة يمكن تطبيق ما طبقناه في التشبيه، فمن الملاحظ أنها تأخذ الاتجاه العكسي للتشبيه، حيث أخذت مساراً تصاعدياً في التوظيف حسب عصور شعاء الحماسة ولم تحول إلا عند محضرمي الدولتين، ولكن يمكن تفادي هذا الانحراف للخط المستقيم إذا ما استثنينا محضرمي الدولتين للأسباب السالفة الذكر في مبحث التشبيه، وعليه: يظل مسار الخط مساراً تصاعدياً، فقد احتل شعاء العصر العباسي المرتبة الأولى بنسبة (٥٢.٦٧٪)، يليه العصر الإسلامي والأموي بنسبة (٥٠٪)، ثم محضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة (٤٥.٦٦٪)، ثم الجاهلي أخيراً بنسبة (٤٣.١٧٪)، وهذا يعكس مدى تمثيل شعاء كل مرحلة زمنية مدلولات الاستعارة، وتفوقها على بقية المراحل أو انحطاطها في تمثيل هذه المدلولات.

ط

(١) أسرار البلاغة، ص ٣٢.

(٢) أسرار البلاغة، ص ٣٣.

أنواع الاستعارة:

ما سبق تعدد الاستعارة مجازاً قائماً على علاقة المشابهة، وقد اختلف البلاغيون فيها أهي مجاز عقلي أو لغوي، وأركانها كما تذكر كتب البلاغة هي:

. المستعار له: وهو المشبه.

. المستعار منه: وهو المشبه به.

. المستعار: وهو اللفظ المذكور.

كما تنقسم حسب الحذف والذكر إلى قسمين هما :

أولاً: الاستعارة التصريحية:

تعتمد الصورة الاستعارية على تغييب أحد طرفيها، فإذا حذف الطرف الأول كانت الاستعارة التصريحية، بمعنى ((أنها إذا كانت اسمًا فإنه يقع مستعاراً على قسمين (أحدهما): أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه، وبجعله متناولاً له تناول الصفة مثلاً للموصوف، وذلك كقولك: رأيت أسدًا وأنت تعني رجلاً شجاعاً)^(١)).

ومن تتبع أمثلة الحماسة وجدت أن الاستعارة التصريحية أقل حضوراً من المكنية، إذ لم ترد إلا في ثلاثة وعشرين وثلاثمائة موضع من تسعه وثلاثين وتسعمائة موضع، وبنسبة (٤٠ .٣٤ %)، وبمعدل (١ : ٣) تقريباً.

وقد أخذت هيئة الاسم والفعل بعض النظر عن الحالة الإعرافية أو النوع.

هيئة الاسم:

تعد الهيئة الغالبة في الاستعارة التصريحية بناءً على اعتماد الاستعارة التصريحية على ذكر المستعار منه صريحاً ونقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت ومعلوم، ومن أمثلتها ما قاله طريح بن إسماعيل الثقفي من [البسيط . ق: المترافق]:^(٢)

أَلَمْ تَرَ الْمَرْءَ نَصْبًا لِّلْحَوَادِثِ مَا تَنْفَكُ فِيهِ سِهَامُ الدَّهْرِ تَنْتَضِلُ^(٣)

تشكل الصورة كما يأتي:

$$\frac{\text{سهام}}{\text{الدهر}} = \text{الإنسان} + \text{الترشيح} = \text{استعارة أصلية}$$

^(١) أسرار البلاغة، ص ٤٣.

^(٢) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٤٨.

^(٣) تنتضل: تتسابق لرميه.

اعتمدت الصورة على تغييب المستعار له (المصائب)، وصرح بذلك المستعار (سهام) بدعوى الاتحاد، وزاد الترشيح (تنقض) المبالغة في دعوى الاتحاد وتقويتها بذلك ما يلائم المشبه به، وفي ذلك توسيع لأفق الصورة.

ومن أمثلة ذلك أيضاً فيما وقع مفعولاً به قول أبو الأسود من [الطوبل]. ق: المتدارك^(١):

أَطَالَعُ مَا قَالَ الْحُصَيْنُ بْنُ مَالِكٍ أَعَاصِيرَ فِي أَرْضٍ سُهُوبٍ مَهَالِكٍ ^(٢)	ذَهَبْتُ وَكَانَ الْمَرْءُ يَبْلِي وَيُبَتَّلِي فَلَمْ أَلْفَ إِلَّا هَيْجَ رِيحٌ تَقْطَعْتُ
--	---

تشكل كما يأتي:

حقيقة القول = هيج الريح + الترشيح (تقطعت أ العاصير في أرض سهوب مهالك) الذي أفاد تقوية التوحد بين المستعار له والمستعار منه.

وفي هيئة الاسم المضاف إليه قال نحشل بن حري من [الطوبل]. ق: المتدارك^(٣):

فَإِنْ تُغْرِمُونِي دَاءَ غَيْرِي أَحْتَمِلُ ذُنُوبَ ذِئَابِ الْقَرِيَّتَيْنِ الْعَوَاسِلِ ^(٤)
--

جاء الشاعر في هذا البيت بصورتين استعارات هما:

دَاء	$=$	فَعْل	$=$	الذَّنْب	$=$	الْبَدْن
------	-----	-------	-----	----------	-----	----------

الصورة الثانية:

الْإِنْسَان	$=$	أَصْلِيَّةُ وَالْإِطْلَاق	$=$	(الْقَرِيَّتَيْنِ + الْعَوَاسِلِ)
-------------	-----	---------------------------	-----	-----------------------------------

الذَّئْب	$=$	الْبَطْش
----------	-----	----------

وحد الشاعر بين فعل الإجرام والداء، وعطف ذكر الذنب تحريراً؛ ليوجه اهتمام السامع للمستعار له، وفي الصورة الثانية وحد بين الأشخاص والذئاب من غيره تقيد للصورة بالترشيح أو التحرير بذلك ما يلائم المستعار له (القريتين)، والمستعار منه (العوازل)، وهذا الإطلاق يوسع أفق الصورة.

(١) كتاب الحمامة، ج ١ / ص ١٨٠.

(٢) الهيج: الريح الشديدة، وسهوب الفلاة: نواحيها التي لا مسلك فيها.

(٣) كتاب الحمامة، ج ٢ / ص ١٨٣.

(٤) غرم الشيء: أداء عن غيره، والقريتين: مكة والطائف، والذئب العascal: المضرuber في مشيه.

هيئة الفعل:

من ذلك ما قاله الأحوص بن محمد الأنباري من [الطويل . ق: المتواتر]:^(١)

وَيُنْرِجُ عَنْهُ سَطْوَةَ الْخَصْمِ مَشْهِدِي
وَأَرْقَعُ مِنْهُ عِنْدَ عَشْرَتِهِ الشَّلْمَا^(٢)

وتتشكل الصورة كما يأتي :-

رَقْعٌ = أَصْلَحٌ = أَقَالٌ = اسْتِعَارَةٌ تَبَعِيَّةٌ
مِزْقُ الشُّوْبِ ثَلْمُ الْإِنَاءِ عَشْرَةُ الْإِنْسَانِ

مررت الصورة بمرحلتين الأولى: تحول الفعل (رقع) من الدلالة على إصلاح الثوب الممزق إلى الدلالة على إصلاح ثلم الإناء ونحوه، وتحولت (دلالة الثلم من الإناء إلى عشرة الإنسان؛ ونتيجة لتحول دلالة الثلم إلى العترة فإن الفعل رقع أخذ دلالة الفعل (أقال) للمغيب والمستعار له، وهذا التجاوز والمرور بمرحلتين يجعل الصورة أعمق لما يكتنفها من غموض توالت الصور الذي يحتاج إلى التدقيق وإعمال الفكر لفك شفرة هذه الصورة.

وقال الأحوص من [الكامل . ق: المتواتر]:^(٣)

نَزَلَ الْمَشِيبُ فَمَا لَهُ تَحْوِيلٌ وَمَضَى الشَّيْبُ فَمَا إِلَيْهِ سَيْلٌ

الصورة:-

الشَّيْب الضَّيْفُ التَّقِيلُ
ظَهَر نَزَلت

شخص (الشيب) في صورة الضيف المستقل وحول دلالة الفعل ظهر إلى الفعل نزل لرسم صورته الممتدة و زاد الترشيح التوحد في الصورة.

(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٨٣ ،

(٢) يُنْرِجُ السطْوَةَ: القهر والبطش، الثلم: ثلم السيف والإماء، كسر طرفه.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٩٤ .

ومن المثالين السابقين في هيئة الفعل يصح أن تكون الاستعارة مكنية، وهي تجري في المثال الأول: على أنه شبه عثرة الإنسان بالثوب وحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو (الرقب). وتحري في المثال الثاني على أنه شبه الشيب الغير مرغوب في ظهوره بالضيف الذي يحل وهو ثقيل في حلوله ورمز له بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية. وما سبق يمكن القول: ((إن كل استعارة تبعية يصح أن يكون في قرينتها استعارة مكنية غير أنه لا يجوز لنا إجراء الاستعارة إلا في واحد منها))^(١)

ثانياً: الاستعارة المكنية:

تعتمد الاستعارة المكنية على إقصاء المستعار منه . بخلاف الاستعارة التصريحية وذكر ما يلائمه وهذا الأسلوب في الإخفاء ، والاعتماد على الملائم فقط ، يعطي للصورة الاستعارية دفعه قوية تنتقل بها من علاقة التوحد إلى علاقة التماهي والتداخل ، حيث تختفي معظم المميزات الدلالية واللفظية ، وهذا يجعل الخيال أوسع ، والمعنى أعمق يلوح به الملائم للمستعار الذي يعد في اصطلاح البلاغيين (استعارة تخيلية) . ويبدو أن هذه المميزات هي التي جعلت حضورها غالباً على حضور الاستعارة التصريحية في كتاب الحماسة ، فقد وردت (٦١٦) مرة بنسبة (٦٥.٦٠٪) . والهيئة الغالبة فيها هي هيئة الفعل على الاسم بعكس التصريحية

هيئة الفعا:

مثال ذلك ما قاله الحارث بن وعلة الربيعي^(٢) من [الكامل]. ق: المتواتر [:(٣)]

وَحَلَبْتُ هَذَا الدَّهْرَ أَشْطَرْهُ

الصورة: حلبت جربت = الناقة الدهر

أخذت البنية هيئة الفعل الماضي لإثبات ما أنسنه لنفسه، فقد صور الدهر بالناقة وحذف الناقة ورمز لها بشيء من لوازمه وهو (الحلب) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي قوله: أشطره بمعنى جربت خيره وشره تجريد يوجه الاهتمام للمستعار له (الدهر) ويقوي علاقة الشاعر بما أنسنه إلى نفسه من تجربة ومراس، يقصد الافتخار .

ومثال بنية الفعل المضارع ما قاله ابن مقيبل^(١) من [الرمل] . ق: المتدارك^(٢):

^(١) عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة، بيروت، ص ١٨٥.

(٤) هو الحارث بن وعلة بن الجمالد بن يثربi بن الزباني بن الحارث بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة، شاعر جاهلي مشهور، كان أعرجاً انتجعه الأعشى فلم يخدمه، وقد شهد يوم ذي قار. انظر شرح الماسة، ١/٧٦

۲۷ کتاب، ادبیات

وَقُعُودِي عِنْدَ ذِي غَادِيٍّ تَقْدِفُ الْأَعْدَاءَ عَنِّي بِالْكَلِمِ^(٣)

الصورة:	قذف = نظم
الكلم	الحجارة

أفادت بنية الفعل المضارع التجدد والاستمرار في هجائه لأعدائه وإصابتهم بسهام القول التي تحط من شأنهم .

كما أتت على هيئة الطلب في كتاب الحماسة، وذلك في مقام النصح والإرشاد نحو قول يحيى بن زياد من [الكامن . ق: المدارك]:^(٤)

فَارَكْبُ مِنَ الْأَمْرِ الَّذِي هُوَ أَسْهَلُ	وإِذَا تَوَعَّرَ بَعْضُ مَا تَسْعَى لَهُ
الصور ة : اركب	= إتيان
الأمر السهل	الدابة

ونحو ما قاله دعامة بن جسر^(٥) الطائي من [الكامن . ق: المدارك]:^(٦)

لَا تَقْطَعَنَّ مَقَالَةً فِي مَجْلِسٍ	إِذَا مَضَتْ إِدْرَاكَهَا
الصورة: قطع	= الالتزام
الحبل	بمقالات

ومما سبق يمكن القول : إن الاستعارة المكنية في هيئة الفعل وسيلة للتشخيص والتجسيم؛ لأن الفعل حدث وزمن، والحدث لا يكون إلا من محسوس، ولعل هذا هو السبب في أن الهيئة الغالية في الاستعارة المكنية هيئه الفعل، وهي ((تقتصر على أن تحول إلى الفاعل أو مكمل الفعل صفة يسهل استنباطها من هذا الأخير))^(٧)، كما أن التحول يخفي التناقض بين المدلولات ويعطيها بعدها فنياً يصطليع بها التركيب الذي يربط هذه المدلولات بانسجام وظيفي يخدم كافة مستويات القول الشعري، وليس مجرد إرسال الكلام على عواهنه كييفما تسنى.

هيئة الاسم:

^(١) هو ثميم بن أبي بن مقبل بن عوف بن حنيف بن قتيبة بن العجلان، من عوران قيس، شاعر مختصر، عاش حتى زمن معاوية بن أبي سفيان. انظر شرح الحماسة ٣٠٠ / ١.

^(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٥٢.

^(٣) ذو غادية: أي رجل ذو أقوال تغدوا وتنسir بين الناس.

^(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢١٩.

^(٥) هو دعامة بن المسيب الطائي، شاعر إسلامي. انظر شرح الحماسة ١٠٦ / ٢.

^(٦) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٠٦.

^(٧) مورو فرانسوا: البلاغة، ترجمة: محمد الولي وجير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩، ص ٣١.

كما سبق فهيئة الاسم تخضع الاسم لتغيير ظاهر كما في التصريحية، بينما في المكنية التغيير يخضع لتحويل ماضي، فلا يبدل اسم مكان اسم، بل يخفى الاسم ويبرز ما يرمز له من متعلقاته أو لوازمه نحو ما قاله يحيى بن زياد من [المتقارب . ق: المتدارك]^(١):

لَهُ خُلْقَانٌ فَأَدَنَاهُمَا لَذِيدُ الْمَذَاقِ وَالْمَطْعَمِ

الصورة : لذيد المذاق = سماحة
الطاعم والشراب \swarrow الخلق

أضمر الشاعر الاسم الظاهر (الطعام، الشراب)، ورمز له بشيء يدل عليه، وهو لذة الذوق والطعم على سبيل الاستعارة المكنية في هيئة الاسم المبدأ به الذي يدل على ثبات الإسناد وملازمته، وذلك يجسد الخلق وينخرج ما لا يدرك بالحسنة إلى ما يدرك بالحسنة، وهي حاسة الذوق.

ونحو ما قاله تأبط شرًا من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

يَقُولُ لِي الْخَلِيُّ وَبَاتَ حِلْسًا بِظَهَرِ الْلَّيْلِ شُدًّا بِهِ الْعُكُومُ^(٣)

الصورة: ظهر = الزمن
الليل \swarrow الدابة

أخرج الشاعر ما لا يدرك بالحسنة إلى ما يدرك بها، فشبه الليل بالدابة التي تركب وحذف الدابة ورمز لها بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، ومن تأمل نوع الصورة بالنسبة لإدراكتها بالحسنة نجد أن ما يدرك بحسنة البصر هو الغالب، كما أن الصورة المعتمدة على المحسوس هي الغالبة أيضا؛ (لأنها أبلغ في نقل التأثير الذهني المنشود من الصورة الذهنية التي لا تلتمس عناصرها من الواقع الحي الملموس)^(٤) بمعنى ((رؤيا الداخل للخارج من جهة، واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى))^(٥).

(١) كتاب الحمامة، ج ١، ص ٢١٧.

(٢) كتاب الحمامة، ج ١ / ص ١١٢.

(٣) الخل: الذي لا هم له، حلسا: حريضا ملازما، العكوم، ما تشتد به الرحال.

(٤) كريم الوائلي: الشعر الجاهلي والظواهر الفنية مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٢٤١.

(٥) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقوق، بيروت، ط ١، ١٩٨٥م، ص ٢٩٨.

المجاز المرسل:

من أنواع المجاز، وهو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة غير المشابهة، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي^(١)، ولاعتماده على علاقات غير المشابهة تكون معدة سلفاً تتحاشاه معظم الأبحاث المتعلقة بالصورة كما أشرنا مسبقاً ومن أمثلته في كتاب الحماسة ما قاله الأعشى من [الطوبل].

ق: المتدارك^(٢):

وَمَا ذَاكَ إِلَّا أَنَّ كَفَيْكَ بِالنَّدَى تَجُودَانِ بِالْمَعْرُوفِ قَبْلَ سَوَالِكَ

الكف هي الأداة التي يعطيها الإنسان؛ لذا اختزل فيها الشاعر عطاء الممدوح وجعلها دليلاً عليه، اكتفاء بالتلميح الدال، وهذا يسمى عند البلاغيين بالعلاقة السببية، ولو تأملنا في المعنى قليلاً لوجدنا أن اليد ليست هي السبب في العطاء، وهي الجزء الدال على الممدوح؛ لذا هي أقرب للدلالة الجزء على الكل من العلاقة السببية؛ لأن السبب في العطاء والكرم يرجع إلى حالة نفسية وصفة حلقية، وليس لليد التي لا تعد إلا وسيلة للعطاء.

ومن علاقات المجاز المرسل العلاقة الجزئية كما في قول الزيرقان بن بدر من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٣)

فَلَنْ أَصَالِحَ هُمْ مَا دُمْتُ ذَا فَرَسٍ وَأَشْتَدَّ قَبْضًا عَلَى السَّيْلَانِ إِبْهَامِي

أطلق الشاعر الإيمان وأراد به الكف من باب إطلاق الجزء والمراد الكل، ومن الملاحظ افتقاد عنصر رسم الصورة التخييلية في مثل هذه العلاقة.

ومن علاقاته المبدلة كما قالت امرأة من ضبة من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٤)

أَلَا لَا تَأْخُذُوا لَبَنًا وَلَكِنْ أَذِيقُوا قَوْمَكُمْ حَدَّ السَّلَاحِ

يجد المتأمل لهذه الصورة المحازية كثرة الوسائل المؤدية للمراد، فاللبن دليل على المواشي التي تعد المال المتعامل به في ذلك العصر، وقد أطلقتها وأرادت بها في هذا النسق الديمة، فاللبن مجاز مرسل علاقته المبدلة.

ومن علاقاته المحلية كما قال حلحلة بن قيس الفزارى من [الطوبل . ق: المتواتر]:^(٥)

سَلَامٌ عَلَى حَيِّي عَدِيٍّ وَمَازِنٍ وَشَيْخٌ وَخُصَّا بِالسَّلَامِ أَبَا وَهْبٍ

(١) جواهر البلاغة، ص ٢٩٢.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٧.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٠٠.

(٤) السيلان: سبخ قائم السيف ونحوه، أو ما يدخل من السيف والسكنين في النصاب.

(٥) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٩٥.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٩٣.

أطلق السلام على الحي، والمراد بذلك أهل الحي، وهو من أنواع المجاز بالحذف.

ومن علاقاته الخصوص كما في قول زفر بن الحارث العامري من [البسيط . ق: المتواتر]:^(١)

يَا قِيسَ عَيْلَانَ قَيْسَ الدُّلُّ إِنْكُمْ فِي الْحَرْبِ سِيَّانِ أَتْمُ وَالْعَصَافِيرُ

قيس عيلان خاص بشخص واحد، وقد أطلقه الشاعر على اسم القبيلة .

ومن أنواع المجاز: المجاز العقلي: وهو إسناد الفعل، أو ما في معناه من (اسم فاعل، اسم مفعول، مصدر) إلى غير ما هو له في الظاهر من المتكلم ؛ لعلاقة مع قرينة تمنع من أن يكون

الإسناد إلى ما هو له)^(٢).

ومن علاقاته الإسناد إلى الزمن نحو ما قاله عميرة بن هاجر^(٣) من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٤)

بُلِيتُ وَأَفْنَانِي الرَّمَانُ وَأَصْبَحْتُ هُنَيْدَةً قَدْ أَنْضَيْتُ مِنْ بَعْدِهَا عَشْرًا^(٥)

أنسَدَ الشاعر الإناء إلى الزمن، وهو لم يفعله، بل وقع الإناء فيه على سبيل المجاز، ومن علاقاته أيضا الإسناد إلى السبب مثل قول سحيم بن وثيل التميمي من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٦)

أَخُو خَمْسِينَ مُجْتَمِعٌ أَشْدِي وَنَجَدَنِي مُعَاوِرَةُ الشَّئُونِ^(٧)

نسب ما نجده إلى معاورة الشئون، وليس بتجرب الأمور وإنما هو سبب فقط في ذلك .

ومن الملاحظ لمتابعة أنواع المجاز سواء المرسل أو العقلي في كتاب الحماسة أنها لا ترتقي إلى مستوى الاستعارة سواء في حضورها أو بنائها الفني، وقد كثرت وتشعبت علاقتها^(٨).

وما سبق احتلت الاستعارة منزلة أكبر في الشعر العربي من التشبيه، ولعل ذلك ناتج عن تركيبها الفني القائم على تناسي المقارنة والارتباك على التوحد والتماهي بين طرق المقابلة، وتحول الدلالات وتنقلها بين الألفاظ في السياق التركيبي المناسب، وهذا ما يفتقده المجاز المرسل والعقلي.

(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٩٦.

(٢) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٢٦٩.

(٣) هو عميرة بن هاجر بن عمير بن عبد العزى بن قمير الخزاعي، وهو جد عبد الله بن مالك الخزاعي، عاش سبعين ومائة سنة. انظر شرح كتاب الحماسة ١٣٢/٢.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٣٤.

(٥) أنسى: هزل وضعف، والهنيدة: مائة سنة.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٤٥.

(٧) المنجد: المحرب، ومعاورة الشئون: مداولة الأمور ومعاجلتها .

(٨) العز بن عبد السلام: انظر الإشارة في الإيجاز في بعض أنواع المجاز، ص ٤٧ وما بعدها.



الكنية من جهة ما شاع في اللغة وما استعمله النحاة ((أن تتكلّم بشيء وتريد به غيره، وقد كنّيت بكلّذا عن كذا، و(كَنُوت) أيضاً (كنية) فيهما))^(١)، ولم يتجاوز التفسير اللغوي للفظ الكنية معنى الإضمار والخفاء، فاللفظ لا يستفاد معناه من ذاته، بل من مضمره، والإضمار والإظهار عملية إيدال كلمة بأخرى وهذا ما بني الأسلوبيون منهجهم عليه في تحول الدلالات وتنقلها بين الألفاظ لرسم الصورة، ((إذا أطلقنا على هذا الإيدال صفة (الترادف) لا (الإرداد) تكون قد اقتربنا من مفهوم لفظ الكنية لغوياً))^(٢).

أما من الناحية الاصطلاحية فاعتتقد أن أول من وضع حداً اصطلاحياً للKennia هو قدامة تحت ما سماه بالإرداد: ((وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو رده وتابع له، فإذا دل على التابع أبان المتبوع))^(٣)، وتابعه في ذلك الجرجاني، وابن الزملکانی (ت: ٦٥١ هـ)^(٤).

^(١) الرازي: مختار الصحاح، باب الكاف فصل النون، ص ٥٨١.

^(٢) د. منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتبيّن، الكنية والتعریض، منشورات المعارف الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ١٠٤.

^(٣) نقد الشعر ، ص ١٥٥، ١٥٦.

^(٤) انظر دلائل الإعجاز، ص ٦٠، والتبيان في علم البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديشي، مطبعة العان، بغداد، ١٩٦٤م،

ص ٣٧.

وما سبق يتضح أن للكناية معنين: أحدهما قريب يتعلق بالمعنى المادي للعبارة لا يريده الشاعر غالبا، والثاني بعيد يحتاج إلى الذكاء القراءة بين السطور؛ للوصول إلى المعنى الذي يقصده الشاعر، أو ما يسمى بدلالات العبارة^(١). ويبدو أثر بلاغة الكناية على الصورة واضحاً من خلال الصلة بالقيمة التعبيرية غير المباشرة لها، وفيما تهدف إليه من معنى يرتكز على الإيحاء أو الرمز أو الإشارة، دون ذلك من وسائلها الموحية^(٢)، ويلقى الجرجاني على الناحية الفنية بقوله: ((إن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعریض أوقع من التصریح ... والسبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصریح، إن كل عاقل يعلم أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، و إيجابها بما هو شاهد في وجودها أكبر وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتشتها هكذا ساذجاً غفلا))^(٣)، ولذلك فهي إحدى وسائل تكوين الصورة الفنية في الشعر، لما تحمله من معان بدعة، وإشارات خفية تلوح بالمعنى من بعد وتؤمئ به دون أن تفصح عنه، يلجم إليها الشاعر حين تعجز الأسلوب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف من موقف الحياة^(٤)، كما أنها تأخذ طابعاً تصوياً، لإثبات المفاهيم دون جرح العواطف أو خدش المشاعر أو اشمئزاز النفوس، بما لها من قدرة على التعبير الموجي والمذهب في آن واحد .

ومن تتبع كتاب الحماسة نجد أن الكناية جاءت في المرتبة الأخيرة، فقد تكررت إحدى وخمسين وأربعين مرة، وبنسبة (٢٦.٩٪)، وقد نجح شاعر الحماسة بصورته الكناية منحاً تناظرياً كما في التشبيه. فاحتل شعراء العصر الجاهلي المرتبة الأولى بنسبة (٢٣.٧٪)، ثم المحضرمون بنسبة (٢٢.٨٪)، ثم الإسلاميون بنسبة (٢٠.٧٪)، ثم العباسيون بنسبة (١٩.٨٪)، وأخيراً محضرمو الدولتين بنسبة (١٥.٧٪) الذي يعد نقطة الانخاء في الخطاب التناظري لتوظيف الكناية حسب العصر، ولكن يمكن تفاديه هذا الأمر كما تم تفاديه في الاستعارة والتشبيه. وأنواع الكناية حسب المطلوب هي^(٥):

أ. الكناية المطلوب بها نفس الموصوف، أو الكناية عن موصوف.

ب . الكناية المطلوب بها نفس الصفة، أو الكناية عن صفة.

ج. الكناية المطلوب بها تخصيص الصفة بالموصوف، أو الكناية عن نسبة.

^(١) محمد عبد الغني المصري وآخر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الوراق، الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ص ٤٠.

^(٢) د. رجاء عيد: في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسيوط، ص ٢٥٩.

^(٣) دلائل الإعجاز، ص ٦٢ وما بعدها.

^(٤) فاطمة سعيد حдан: مفهوم الخيال، ص ٣٥٣.

^(٥) د. بدوي طبانة: انظر البيان العربي، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٢٥٩.

الكنية عن موصوف:

تأخذ الكنية في هذا النوع منحًا دلاليًّا اشتهر به موصوف وعرف به بحيث يكن ثابتاً له ودالًا عليه حسب الشهرة والعرف مع جواز قصره على الموصوف أو جواز تعميه إلى غيره، كقولك: ((أبناء النيل تكفي عن المصريين والسودانيين والأثيوبيين، ومدينة النور تكفي عن باريس))^(١)، ومن الملاحظ في المثال الأول أن الدلالة لا يمكن أن تتجاوز غير ما ذكر، بينما في المثال الثاني لا يمكن قصر دلالة النور على باريس، ولكنه أصبح دالًا على مدينة باريس حسب الشهرة والتعارف.

وحسبيما سبق تتبعنا هذا النوع من الكنيات عند شاعر الحماسة فوجدت أنها تكررت (١١٠) مرة، وبنسبة (٣٩٪٢٤) محتلة بذلك المنزلة الثانية بعد الكنية عن صفة كما سيأتي، ومن أمثلة

ذلك ما قاله عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٢)

وَبَنُوا الأَصْفَرِ الْكَرَامُ مُلُوكُ النَّاسِ لَمْ يَبْقَ مِنْهُمْ مَذْكُورٌ

كفى ببني الأصفر عن الروم بدلالة ما اشتهروا به من لون بشرتهم المائل إلى الصفرة، فجعله الشاعر دليلاً عليهم متخدًا من هذا التلميح أسلوباً جماليًا لبيان وإيصال ما قصده من غلبة الزمان وإفتائه، وكأنه يقول: لو كان هناك باقياً لكان ملوك بني الأصفر .

ومن ذلك أيضًا ما قاله عبد الله بن معاوية الجعفري من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٣)

أَلَمْ تَكُنْ لَوْ حَفِظْتَ الْوَدَّ مِنِّي كَمَا بَيْنَ الْمَحَاجِرِ وَالْحَجَاجِ^(٤)

أراد بما بين المحاجر والحجاج (العين)، ولكنه لم يذكرها صراحة وأكتفى بالإشارة إليها بما يدل عليها؛ لمكانتها من نفسه وليعطي خطابه مزية جمالية تثير اهتمام السامع، ومثال ذلك أيضًا ما قاله عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٥)

وَابِضَاضُ السَّوَادِ مِنْ نُدُرِ الْمَوْتِ تِوْهَلْ بَعْدَهُ لَحَّيٌ نَدِيرُ

(١) د. إسماعيل الصيفي: فصول من البلاغة والنقد الأدبي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٣، ص ٤٧٧.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٣٩.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٨٨.

(٤) المحاجر: جمع محجر والمحجر في العين: ما أحاط بها ، والحجاج: العظم الذي ينبع عليه الحاجب.

(٥) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٠٣ .

كُنَّ الشاعر عن الشِّيْب بالبِلَاض وَعَنِ الشَّيْب بالسُّوَاد وقد حذفهما الشاعر بدلالة العَرْف والعقل عليهما، وَذَلِكَ أَبْلَغَ مِنْ ذِكْرِ الشِّيْب والشَّيْب صِرَاطَه؛ لِأَنَّ التَّلْمِيْح بِالْمَرَاد وَالْإِعْمَاء إِلَيْهِ يَتَرَكُ لِلْمُتَلَقِّي فَرَصَة لِأَعْمَالِ فَكْرِهِ، وَهَذَا أَدْعَى إِلَى التَّأْمِل وَالاستِيْعَاب.

كَمَا قَالَ أَيْضًا الفَرَزِدْق مِنْ [الْكَامِل]. ق: [الْمَوَاتِر]:^(١)

قَالَتْ وَكَيْفَ يَمِيلُ مِثْلُكَ لِلصَّبَّا وَعَلَيْكَ مِنْ عِظَةِ الْحَلِيمِ عَذَارٌ^(٢)

كُنَّ الشاعر عن الشِّيْب بِقَوْلِهِ: (عَلَيْكَ مِنْ عِظَةِ الْحَلِيمِ عَذَارٌ)، فَالْحَلَم تابع لِكَبَرِ السَّن وَرَدْفَأً لَه فَجَعَلَه دَلِيلًا عَلَيْهِ، وَالْمَقْصُود كَيْفَ تَطْلُبُ اللَّهُو وَأَنْتَ شِيْخٌ قَدْ شَابَ شَعْرَ لَحِيَتِكَ، وَفِي هَذَا المَثَال كَثُرَتِ الْوَسَائِط (الْحَلَم رَدَفُ لِلتَّقدِيمِ فِي السَّنِ الَّذِي يَسْتَلِمُ الشِّيْبُ الَّذِي هُوَ سَبَبُ لِعَدُولِ النِّسَاء وَاسْتِنْكَارِ اللَّهُو لِمَنْ كَانَ هَذَا حَالَهُ).

الْكَنَاءُ عَنْ صَفَةٍ:

تَعْتَمِدُ عَلَى إِضْمَارِ الْمَعْنَى الْمُتَعَلِّقُ بِمَوْصُوفٍ، وَالْإِعْمَاءِ إِلَيْهِ، ((وَلَيْسَ الْمَقْصُودُ هُنَّ بِالصَّفَةِ النَّعْتِ))^(٣)، وَلَكِنَّ الصَّفَةِ الْمُضْمَرَةِ فِي سِيَاقِ الْعِبَارَةِ، فَمَثَلًاً (طَوِيلُ النَّجَادِ) كَنَاءٌ عَنْ صَفَةِ الشَّجَاعَةِ، وَ(كَثِيرُ الرَّمَادِ) كَنَاءٌ عَنْ صَفَةِ الْكَرْمِ، وَمِنْ تَأْمِلِ هَذِينِ الْمَثَالِيْنِ نَجُدُ أَنَّهُ يَجُوزُ إِرَادَةُ ظَاهِرِ الْعِبَارَةِ أَوْ بَجَازِهَا، وَهَذَا هُوَ الْفَرْقُ بَيْنَ الْكَنَاءِ وَالْإِسْتِعَارَةِ.

وَهِيَ تَعْدُ أَكْثَرَ أَنْوَاعِ الْكَنَاءِيَّاتِ فِي كِتَابِ الْحَمَاسَةِ وَرَوْدًا حِيثُ تَكْرَرَتْ ثَلَاثَ وَتَسْعِينَ وَمَائِتَيْنِ مَرَّة، بِنَسْبَةِ (٦١٪٠٦٥٪)، وَهِيَ تَنْقِسِمُ إِلَى كَنَاءٍ قَرِيبَةٍ لِقَلْتَهِ الْوَسَائِطِ بَيْنَ مَدْلُولِهَا، وَكَنَاءٍ بَعِيدَةٍ تَكْثُرُ الْوَسَائِطُ بَيْنَ مَدْلُولِهَا، فَمِنْ أَمْثَالِ الْأُولَى مَا قَالَهُ إِسْمَاعِيلُ بْنُ يَسَارِ الْكَنَائِي^(٤) مِنْ [الْطَّوِيلِ]. ق: [الْمَتَارِكِ]:^(٥)

وَنَشَرَبُ رَنْقَ الْمَاءِ مِنْ دُونِ سُخْطَكُمْ وَلَا يَسْتَوِي الصَّافِي مِنْ دُونِ سُخْطَكُمْ

(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٩٣.

(٢) عذار الرجل: شعر لحيته النابت.

(٣) د. ديزيرييه سقال: علم البيان بين النظرية والتطبيق، ص ١٧٨.

(٤) هو إسماعيل بن يسار النسائي مولىبني تيم بن مرة: تيم قريش وفد إلى عبد الملك بن مروان أدرك آخر سلطان بنى أمية، كان شعوبيا. انظر شرح الحماسة، ٢٠٢/١.

(٥) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٣٣.

قصد بـ(رنق الماء) ما تکدر منه وهو المدلول الأول، وکنى به عن صفة التنجيص وهو المدلول الثاني والمعنى أن ما ينبع حياتهم مقدم على سخط بني عمهم عليهم، وقد زادت المقابلة بين (الصافي، الکدر) المعنى قوة ووضوحا، وبذلك أشار الشاعر إلى المدلول الثاني مع قلة الوسائل.

ومن ذلك أيضا ما قاله معن بن أوس المزني^(١) من [الطویل . ق: المتدارك]:^(٢)

وَكُنْتُ إِذَا مَا صَاحِبَ رَامَ هِجْرَةً
وَبَدَّلَ سُوًا بِالَّذِي كُنْتُ أَفْعَلُ
عَلَى ذَاكَ إِلَّا رَيْثَ مَا يَتَحَوَّلُ
قَلْبَتُ لَهُ ظَهَرَ الْمِجْنَنْ فَلَمْ أَدْمُ

تشكل الصورة الكنائية هنا كما يأتي:

المدلول الثاني	الوسائل	المدلول الأول
----------------	---------	---------------

قلب ظهر المجن \leftarrow سقوط الحياة + الكراهة + الموجهة \leftarrow استبدال الحبة بالبغضاء في هذا المثال كثرت الوسائل بين المدلولين حيث استبدل الشاعر المودة بالعداوة وکنى عن ذلك بـ(قلبت له ظهر المجن)، والأصل أن المقاتل يكون ظهر مجنه إلى أعدائه وبطنه إلى أوليائه، فإذا صار مع أعدائه جعل ظهر مجنه مما يلي أصحابه.

ومن ذلك أيضا ما قالته أمية بنت ضرار^(٣) من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

مَا بَاتَ مِنْ لَيْلَةٍ مُدْ شَدَّ مِئْرَةُ
قَبِيْصَةُ بْنُ ضِرَارٍ وَهُوَ مَوْتُورُ

كنت الشاعرة بـ(شد مئرها) عن (الجد والاجتهد في العمل)

المدلول الثاني	الوسائل	المدلول الأول
----------------	---------	---------------

شد مئرها	الاستعداد للثأر	الاجتهد
----------	-----------------	---------

كما قال أيضا المتلمس الضبيعي من [الطویل . ق: المتدارك]:^(٥)

وَمَنْ يَبْغِي أَوْ يَسْعَى عَلَى النَّاسِ ظَالِمًا
يَقْعُ غَيْرَ شَكَ لِلْيَدِينِ وَالْفَمِ

المدلول الثاني	الوسائل	الصورة: المدلول الأول
----------------	---------	-----------------------

^(١) هو معن بن أوس المزني بن نصر بن زياد بن أسد بن أسد بن أسمه بن عدي. شاعر فحل مجيد من منخرمي الجاهلية والإسلام، عمر إلى أيام ابن الزبير. انظر شرح الحمامة، ٥٧/١.

^(٢) كتاب الحمامة، ١٨٦/١.

^(٣) هي أمية بنت ضرار الضبيعي، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، لها مراثي في أخيها قبيصة. ٣٠٦/٢.

^(٤) كتاب الحمامة ج ٢، ص ٣٠٧.

^(٥) المصدر نفسه، ج ١/ ص ٣٠٢.

يقع للدين والفن السعي بالظلم + البغي + السقوط العاقبة الوخيمة
كمن الشاعر بالوقوع للدين والفن عن العاقبة الوخيمة للظلم والبغي ووظف السقوط على الدين وترغ
الفن في التراب للدلالة على العاقبة للبغي والظلم

ومن ذلك أيضاً ما قالته النساء من [البسيط . ق: المتواتر] :^(١)

وَلَنْ أُصَالِحَ قَوْمًا كُنْتَ حَرْبَهُمْ حَتَّى تَعُودَ بَيَاضًا جُونَةَ الْقَارِ^(٢)

المدلول الثاني	الوسائل	المدلول الأول
----------------	---------	---------------

بقاء سواد القار + بقاء العداوة	الاستمرار في العداوة	جونة القار
--------------------------------	----------------------	------------

تمثل الصورة هنا صورة استمرار العداوة والبغضاء الذي يعكسه مدلول استحالة تغير لون القار من الأسود إلى الأبيض.

وما سبق يمكن القول: إن الشاعر يشير إلى ما يريد من معنى متعلق بالصفة بألفاظ متصلة به وتابعة له بحيث ينبع المشاركة في إدراك مفهوم الخطاب الموجه إليه ويشحنه بشحنة جمالية تشحذ الخيال وتفتق الفكرة؛ لاعتمادها على التلميح والإشارة .

جـ الكناية عن نسبة :

تتميز عمما سبق ببيان اختصاص الصفة بالموصوف وإثباتها له كما قال الجرجاني : ((إثبات الصفة للشيء ثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً ، وجئت إليه من جانب التعرض والكتابية و الرمز والإشارة كان له من الفضل والميزة ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليلاً ولا يجهل موضع الفضيلة فيه))^(٣)، وبذلك يتخدتها الشاعر أو المتكلم أسلوباً لإثبات الصفة للموصوف ونسبتها إليه عن طريق تحويلها من الشخص عينه إلى شيء من متعلقاته، فإذا قلت: (المجد في ثوبه) أثبتت له المجد بأسلوب فني غير مباشر، وذلك يجعل الصفة أصلق بالموصوف من قوله :

(له مجد) أو ما يساويه من التعبيرات.

ومن خلال توظيفها في كتاب الحماسة أخذ المرتبة الأخيرة، فلم ترد إلا ثمان وأربعين مرة، بنسبة ٤٠٪. ومن ذلك ما قالته النساء من [البسيط . ق: المتواتر]^(٤):

(١) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ٢٩٨.

(٢) جونة القار: سواده، والجونة: الشمس، وهو من الأضداد .

(٣) دلائل الإعجاز ، ص ٥٨.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣٠٠،

فالحمد حلتُه والجود حلّتُه

والصدق حوزته إن قرنة هابا

في هذا المثال ثالث كنایات عن نسبة هي: (الحمد حلته، الجود حلته، الصدق حوزته) خصصت الشاعرة المرثي بثلاث صفات هي : الحمد، الجود، الصدق في الحرب، وأثبتتها له بأسلوب فني يعكس نسبة هذه الصفات وملازمتها للمرثي ، وكأنه يمتلكها امتلاك حلته، وحلته، وما بحوزته، وهذا الأسلوب لتخصيص الصفة بالموصوف أبلغ في إثارة المتلقي.

كما قال أيضاً المسيب بن علس الضبعي من [المتقارب . ق؛ المتدارك]:^(١)

وَهَلْ يَقْعُدُ الْأَلْفُ لَا يَغْضُبُونَ نَكْلُهُمْ أَنفُهُمْ يُضْرِبُونَ

يعد الأنف في الأدب العربي رمز الأنفة وإباء الظيم وقد أسنن الضرب إليه كنایة عن نسبة الهوان إليهم، والمقصود من البيت استنكار عدم أنفة الألف عندما يهانون.

وما سبق يتضح من دراسة الصورة عند شعراء الحماسة عدة أمور هي:

١. يعد التشبيه والاستعارة والكنایة أبرز عناصر تشكل الصورة الشعرية المستمدّة من بيئه الشاعر وثقافته، وقد أبرزت تمازج نفس شاعر الحماسة وعواطفه مع مجتمعه.

٢. مثلت الاستعارة أبرز عناصر الصورة عند شاعر الحماسة، يليها التشبيه، ثم الكنایة.

. يميل شاعر الحماسة في استعارته إلى التماهي من خلال تقديم الاستعارة المكنية وتوظيفها أكثر من التصريحية ويتحذ من الطابع الحركي في هيئة الفعل بأزمنته المختلفة قالباً تعبيرياً محدداً لأسلوب الحركة والنشاط لشاعر الحماسة، وهو يغلبه على طابع الثبات والجمود في هيئة الجملة الاسمية.

. أخذت الاستعارة عند شاعر الحماسة حسب الإسناد الزماني من جهة التوظيف منحاً تصاعدياً من العصر الجاهلي حتى العباسى.

. يمثل الجانب المادي المحسوس في الاستعارة الجانب الأكبر في مصادر الصورة، فيما تأخذ من التشخيص عنصراً أساسياً غالباً على بقية مصادر الصورة، يليه التجسيد، وأخيراً التجريد بندرة.

٣. يمثل التشبيه القالب التعبيري الثاني عند شاعر الحماسة من أساليب رسم الصورة الشعرية.

. تنحو أكثر تشبيهات شاعر الحماسة إلى إبراز المقارنة من خلال ذكر أداة التشبيه في التشبيه المرسل المفصل والحمل بوصفها الرابط بين ركني الجملة.

^(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٧١

- . يستمد الشاعر صورته التشبيهية من بيته المادية الحسية.
- . يأخذ التشبيه منحاً تنازلياً حسب المرحلة الزمنية بعكس الاستعارة، ابتداءً بالعصر الجاهلي وانتهاءً بالعصر العباسي.
٤. تأتي الكنية في المنزلة الثالثة في رسم الصورة الشعرية.
- . يمثل التعبير عن صفة الجانب الأكثر حضوراً في شعر الحماسة، يليه التعبير عن موصوف، ثم الكنية عن نسبة.
- . استمد شاعر الحماسة مصادر صورته من بيته وثقافته.
- . أخذت الكنية عند شعراء الحماسة منحاً تنازلياً حسب الإسناد الزمني نزع الشاعر فيه للتحفيف من كنایاته، ولعل ذلك راجع إلى ميله إلى التوضيح والتصریح أكثر من التلمیح والإشارة.
٥. جنح شاعر الحماسة في صورته الشعرية حسب الوظيفة إلى الجانب التوصيلي؛ وذلك لأن الشاعر يتحدث عن صفات خلقية يرمي من خلالها إلى الفخر إذا كانت صفات إيجابية تتصل به أو بقومه وقبيلته، وإلى الهجاء إذا كانت صفات سلبية ذات صلة بأعدائه أو من يكرهه، وإلى العتاب إذا كانت ذات صلة بخطأ من يحب في حقه، والشكوى إذا كانت متصلة بالدهر ونوابه، والوعض إذا تعلقت بالخلق والسلوك، وقد تتمارج هذه الصلات والعلاقات وتتدخل ولكنها مع ذلك تظل في حيز الجانب التوصيلي .
- . تكاد تكون الوظيفة التعبيرية الامتناعية عند شاعر الحماسة معروفة، وذلك يتضح من خلال عناوين الأبواب التي تفصح عن حاجتها للجانب التوصيلي البصري.
٦. تأخذ الصورة حسب عناوين الأبواب مناح متعددة هي: المنحى التراكمي المعتمد على عدم الربط بين الصور داخل المقاطع المكونة للباب، والسردي المعتمد على تتبع الأحداث، والتكرار المركزي الذي يتخذ من صورة بعينها مركز ثقل يكررها في أغلب المقاطع.

وعليه فشاعر الحماسة في تكوين صورته وتركيبها الفني لم يظهر أى تمرد في جميع المراحل الزمنية المختلفة للشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العباسي، بل نزع إلى الثبات الأسلوبي في البنية والتركيب للصورة، وأخذ بجانب التطور الأسلوبي من ناحية التوظيف والدلالة، وهذا التغير أو التطور وليد شعري للتغيرات البيئية الثقافية المحيطة ينفذ من خلاله الشاعر إلى تطوير أساليبه ولغته حسب هذه المقتضيات، والثبات موروث شعري لأساليب بيانية وتعبيرية احتلت قمت المهرم ومثلت المثال الأعلى الذي يجب أن يحتذى، بحيث لا يمكن تجاوز هذه الثوابت وهدمها، وهذا سر بقاء العربية ومواكبتها لجميع التطورات، وملاءمتها للظروف الطارئة.

الفصل الرابع

الخصائص الفنية

موسيقى الإطار:

- الوزن

- القافية

الموسيقى الداخلية

- المظاهر العامة.

- المظاهر الخاصة.

الخصائص الفنية

قيل في تعريف الشعر: إنه ((كلام موزون مقفى له معنى))^(١)، ولعل ذلك راجع إلى الاعتماد بأن الوزن والقافية والتزام الجمجمة بينهما ميزات خاصة تفصل بين الشعر وبين باقي الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأن جوانب (التصديق، التركيب، التخييل) التي درست في الفصول السابقة ليست خاصة بالخطاب الشعري، بل هي عامة تشتراك فيها كافة الأجناس الأدبية، ولا بد من وجود مميز يفصل كل نوع من أنواع الأجناس الأدبية عن الآخر، هذه الخصوصية للشعر تمنح النص قيمة فنية مميزة، ومن خلال العلاقات بين عناصر الشعر السابقة والتزامها في النص تتكون القصيدة، وتتباس معناها الذي ((يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان))^(٢)، وأبرز ما ينبغي أن يتحقق في الوزن ((الالتحام مع بقية عناصر الشعر [اللفظ، المعنى، الخيال، صورة القصيدة من حيث الالتحام والتماسك] حتى يلدو معها كتلة واحدة))^(٣)، وذلك التلاحم بين الوزن والعناصر الأخرى يخرج القصيدة من دائرة المنظومات العلمية إلىدائرة الشعورية والوحدة الموضوعية، ((فالإيقاع الشعري في حقيقته إيقاع للشعور، إيقاع للعواطف والانفعالات))^(٤). ((يبعث في النفس هزة خاصة، يتربّم بها كما يتربّم بنغم موسيقي متسبق الموحات، يدفعه توافق آخر السطور على حرف واحد، وغنة رتيبة يقفوا بعضها بعضاً ويتباع على أثره))^(٥).

وقد مالت الدراسات الحديثة إلى اتجاه تقسيم المستوى الصوتي إلى قسمين: القسم الأول : الموسيقى الخارجية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار الذي ((يحدده الوزن ، وتحددده القوافي))^(٦)، وتعد البيت في البناء النصي ((حجر الزاوية أو الركيزة في هذه البنية))^(٧) بما تحتويه من تقسيمات صوتية عادية أو تقسيمات تجمع بين النبر اللغوي والنبر الشعري وفقاً لعلاقة ((التماكن يعني أنهما يقعان في المكان نفسه))^(٨).

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧.

(٢) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الحضراء الجبوسي: دار اليقضة العربية ومؤسسة فرانكلين، بيروت . نيويورك، ١٩٦٣، م، ص ٢٣.

(٣) د. وليد قصاب: قضايا عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، المكتبة الحديثة، العين، الإمارات، ١٤٠٥ / ١٩٨٥، ص ٢٣٨.

(٤) د. أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي روقة في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٤١٧ / ١٩٩٦، م، ص ٢٨٨.

(٥) د. ممدوح حقي: العروض الواضح، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط ١، ١٩٨٤، م، ص ١٢.

(٦) د. إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، الأردن، ط ١، ١٤٢٤ / م ٢٠٠٣، هـ، ص ٣٢١.

(٧) د. عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين وال الحرب العالمية الثانية، دائرة الشئون الثقافية، العراق، سلسلة دراسات (٣٧٥)، ١٩٨٥، م، ص ١٩٠.

(٨) د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط ٣، ١٩٨٧، م، ص ٢٩١.

ويعد هذا القسم (موسيقى الإطار) الجانب القار في البناء الشعري من الناحية الصوتية، باعتداده الجانب الإجباري الذي يجب التزامه من أول بيت في النص إلى آخر بيت، وهذا الالتزام هو :((الذي يقف وراء الضرورة الشعرية، و بالرغم من اختلاف القدماء في موقفهم من الضورات في الشعر))^(١) إلا أنهم يتذمرون في إرجاعها إلى ((المضايق التي يدفعون إليها عند حصر المعانى الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة))^(٢)، أما القسم الثاني: فيسمى الموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو، وهو ما ((يتولد منه إيقاع موسيقي متميز عن تركيب الأصوات في البيت الشعري بمقتضى الجواز))^(٣)، وتركز دراسة الموسيقى الداخلية على مباحث الحرس اللغوي وعلاقته بالمدلول في النقد الأدبي الحديث ومباحث المحسنات اللفظية في علم البديع المرتكزة على ما يلجم إلية الشاعر لضبط إيقاعه الداخلي كالتكرار بأنواعه المتعددة (تكرار الحروف، الأدوات، الكلمات، العبارات، المقاطع)، ويتجاوز ذلك إلى كافة التنظيمات من ((أصوات، مقاطع، كلمات، صور نحوية، عبارات وتراتيب))^(٤)، ولا بد من النظر إلى المستوى الصوتي من ناحية أنه دال لغوي يعتمد عليه في البناء الشعري، ويرجع ذلك إلى ((أن اللغة الشعرية في حقيقتها لغة قصدية))^(٥).

وعلى أساس هذا التقسيم قمت بدراسة الأساليب الفنية في شعر الحماسة، واعتمدت على الربط بين الشكل والمعنى باعتداد أن للشكل الفني مساهمة فاعلة في الدلالة على مستوى الجملة أو البيت أو المقطع أو النص بحيث لا يمكن الفصل بين الشكل والمحتوى، ومن هذا الربط بين فنية الشكل ودلالة المعنى تعد دراسة البناء الموسيقي للنص بمختلف أقسامه داخلة في صلب البحث البلاغي باعتداد أن الجانب الدلالي يدرس في علم المعاني والجانب الخيالي يدرس في علم البيان، والجانب الفني الشكلي يدرس في علم البديع ، وكلها تحتاج أيضا إلى الأخذ بمباحث بعض العلوم إلى جانبها . فعلم المعاني يحتاج إلى النحو وعلم اللغة ، ويسهل الجانب الخيالي في علم البيان إلى الفلسفة والمنطق وعلم النفس، ويحتاج علم البديع إلى الصوتيات والتجويد والعرض.

(١) انظر نعمة رحيم العزاوي: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع المجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٦٧م، ص ١٥٥ وما بعدها.

(٢) حمزة بن حسن الأصفهاني: التنبيه على حدوث التصحيح، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م، ص ١٥٧.

(٣) الطرا بلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٠.

(٤) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص ١٨.

(٥) محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧م، ص ٥٦.



أولاً. موسيقى الوزن:

يعد الوزن أبرز المميزات الحوهرية التي تميز الشعر عن غيره من بقية الأجناس الأدبية، ويأخذ طابع التقسيم إلى جمل صوتية (التفعيلة) موحدة كانت أو مزدوجة، تنظم داخل إطار موسيقي محدد بالبحر الشعري الذي يجمع هذه التقسيمات، ويستمد منها طابعه الفني الخاص، ويسهم بنقلاته الموسيقية في رسم الجو الشعوري للنص بناءً على نظرية العلاقة بين الشكل والمعنى في الدراسات الموسيقية الحديثة والقديمة معاً، وت تكون الجملعروضية من مقاطع صوتية قصيرة (فـ)، وطويلة (عـ)، منظمة بطريقة خاصة.

كما ينقسم الإيقاع من الناحية الزمنية إلى قسمين حسب تصنيف الفارابي (ت: ٣٣٩ هـ) هما: الإيقاعات الموصلة وهي: ما تفصل بين نقارتها أزمنة متساوية^(١)، وتشكيل جملته يرتكز على تكرار السبب الخفيف (.)، ((والإيقاعات المفصولة وهي: ما تفصل بين نقارتها أزمنة متغيرة^(٢))، وتشكيل جملته يجمع بين المقاطع القصير والطويل ((ن .)) وتكرارهما، ((وذكر أن الشعر العربي لا يوجد فيه موصلًا أصلًا^(٣)، ومن هنا يمكن القول: إن العروض العربي يجمع بين الكمم المعتمد على الجمع بين المقاطع الطويلة والقصيرة، والارتباك الزمني المعتمد على النبر الصوتي (ارتفاعاً وانخفاضاً)، و((يكون ذلك ناشئاً عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض))^(٤)، بناءً على رؤية المتكلم للجزء الأهم في الكلمة والجملة، والنبر بنوعيه له علاقة بالمقاطع من ناحية الطول أو القصر. وهذا التكرار للمقاطع الصوتية لا بد أن يرتبط بجوانب فن القول الأخرى كما قال ابن رشيق: ((الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبث الواقع، وما سوى ذلك فإما لقائه فضل الوزن))^(٥)، ومن هذا الربط بين فنية الشكل والدلالة تعد دراسة البناء الموسيقي للنص بمختلف أقسامه دخلة في صلب الدراسة البلاغية للخطاب الشعري، وأخص خصائص البناء الموسيقي (الوزن)

^(١) د. أحمد رحائي: أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القرىض، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٩، ص ٥٨.

^(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨.

^(٣) المرجع نفسه، ص ٥٩.

^(٤) د. شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨، ص ٥٨.

^(٥) العمدة، ج ١ / ص ١١٠.

الخصائص الفنية **الإقليم والتابع**

الذي يجمع بين التقسيمات الصوتية الصافية أو المزدوجة ضمن البحر الشعري. وبناء على ما سبق أخذت في دراسة أوزان بحور الحماسة بثلاثة جوانب هي: علاقة البحور بمعاني الحماسة، خصائص استخدام البحور الشعرية، علاقة البحور الشعرية بالفترة الزمنية.

أ. علاقة البحور الشعرية بمعاني الحماسة: .

من استقراء أبواب حماسة البحترى وجدت أن بالإمكان أن تدرج تحت أربعة معانٍ رئيسية تتبع في الجداول الآتية:

جدول رقم (١.٤)

جدول رقم (٤.٢)

معاني الأخوة									
الرقم	البحر	النكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	الحضور	الغيباب	النسبة	العدد
١	الطويل	٧٨	٤٤.٥٧	٢٢٦	٤٦.٤١	٢٦	٨٣.٨٧	٥	١٦.١٣
٢	البسيط	٢٢	١٢.٥٧	٦٠	١٠.٣٢	١٢	٣٨.٧١	١٩	٦١.٢٩
٣	الكامل	٢٦	١٤.٨٦	٦٣	١٢.٩٤	١٧	٥٤.٨٤	١٤	٤٥.١٦
٤	الوافر	٢٣	١٣.١٤	٦٩	١٤.١٧	١٦	٥١.٦١	١٥	٤٨.٣٩
٥	المتقارب	٩	٥.١٤	٣٠	٦.١٦	٨	٢٥.٨١	٢٣	٧٤.١٩
٦	الخفف	٧	٤	١٧	٣.٤٩	٤	١٢.٩٠	٢٧	٨٧.١٠
٧	المنسح	٦	٣.٤٣	١٤	٢.٨٧	٦	١٩.٣٥	٢٥	٨٠.٦٥
٨	الرمل	٢	١.١٤	٥	١.٠٣	٢	٦.٤٥	٢٩	٩٣.٥٥
٩	السريع	٢	١.١٤	٣	٠.٦٢	٢	٦.٤٥	٢٩	٩٣.٥٥
١٠	المديد	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣١	١٠٠
١١	الرجز	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣١	١٠٠
١٢	اله Zig	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣١	١٠٠
	المجموع	١٧٥	٤٨٧	٠٠٠٠	٠٠٠٠	٠٠٠٠	٠٠٠٠		

الخصائص الفنية جدول رقم (٣.٤)

جدول رقم (٣.٤)

تقلبات الدهر ونوابته								الرقم
الغيب	الحضور	الأبيات	البكرار	البحر				
النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة
٤٥٥	٩٥٤٥	٢١	٢٢.٩١	٢٢٣	٣١.٣٧	٨٥	الطوبل	١
٤٠٩١	٥٩٠٩	١٣	١٦.٤١	١٥٩	١٥.٥٠	٤٢	البسيط	٢
١٨١٨	٨١٨٢	١٨	٢٨.٧٩	٢٧٩	٢٢.٨٨	٦٢	الكامل	٣
٣٦٣٦	٦٣٦٤	١٤	٩.٦٠	٩٣	٩.٩٦	٢٧	الوافر	٤
٦٨١٨	٣١٨٢	٧	١.٨٦	١٨	٢.٩٥	٨	المتقارب	٥
٦٨١٨	٣١٨٢	٧	٧.٣٣	٧١	٥.٩٠	١٦	الخفيف	٦
٦٨١٨	٣١٨٢	٧	٧.٢٢	٧٠	٤.٨٠	١٣	المنسراح	٧
٧٧٧٣	٢٧٢٧	٦	١.٨٦	١٨	٢.٥٨	٧	الرمل	٨
٨٦٣٦	١٣٦٤	٣	٠.٥٢	٥	١.١١	٣	السريع	٩
٩٠٩١	٩٠٩	٢	٠.٩٣	٩	٠.٧٤	٢	المديد	١٠
٧٢٧٣	٢٧٢٧	٦	٢.٥٨	٢٥	٢.٢١	٦	الرجز	١١
١٠٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	الهجز	١٢
			٠٠.٠٠	٩٦٩	٠٠.٠٠	٢٧١	المجموع	

جدول رقم (٤.٤)

المعاني الأخلاقية								الرقم
الغيب	الحضور	الأبيات	التكرار	ال البحر				
النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة	النسبة
٣٥٧	٩٦٤٣	٨١	٤٥.٩٤	٦٥٧	٤٨.١٩	٣٣٢	الطوبل	١
٤٢.٨٦	٥٧١٤	٤٨	١٢.٠٣	١٧٢	١٢.٦٢	٨٩	البسيط	٢
٤٢.٨٦	٥٧١٤	٤٨	١٣.٦٤	١٩٥	١٣.٦٤	٩٤	الكامل	٣
٥١.١٩	٤٨.٨١	٤١	٩.٥١	١٣٦	١٠.٠١	٦٩	الوافر	٤
٦٩.٥٥	٣٠.٩٥	٢٦	٤.٦٢	٦٦	٤.٦٤	٣٢	المتقارب	٥
٧٨.٥٧	٢١.٤٣	١٨	٣.٠٨	٤٤	٣.٠٥	٢١	الخفيف	٦
٨٨.١٠	١١.٩	١٠	١.٨٢	٢٦	١.٧٤	١٢	المنسراح	٧
٨٥.٧١	١٤.٢٩	١٢	٢.٨٠	٤٠	٣.٣٤	٢٣	الرمل	٨
٩٠.٤٨	٩.٥٢	٨	١.٣٣	١٩	١.١٦	٨	السريع	٩
٩٧.٦٢	٢.٣٨	٢	٠.٣٥	٥	٠.٢٩	٢	المديد	١٠
٩٢.٨٦	٧.١٤	٦	٤.٧٦	٦٨	٠.٨٧	٦	الرجز	١١
٩٨.٨١	١.١٩	١	٠.١٤	٢	٠.١٥	١	الهجز	١٢
			٠٠.٠٠	١٤٣٠	٠٠.٠٠	٦٨٩	المجموع	

بدأت الدراسات الحديثة تأخذ طابعاً يربط بين أوزان البحور ومعانٍ الشعر وأغراضه من ذلك محاولة د/ عبد الله الطيب كما قال في ((تبين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة، وقد يقول قائل: ما معنى قولك هذا؟ أعني أن أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحوراً بأعينها، وتنفر عن بحور بأعينها؟ هذا عين الباطل ألسنا نجد مراثي في الطويل ، وأخر في البسيط، وأخر في المنسراح، وهلم جرا؟ ألا يدل هذا على أن أي بحر من البحور يصلح أن ينظم فيه لأي غرض من الأغراض الشعرية؟ وجوابي عن مثل هذا السؤال : بلى كما يبدو وبظاهر، ولكن كلا وألف كلا، لو تأمل الناقد ودقق وعمق، فاختلاف

الخصائص الفنية

أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضًا مختلفة دعت إلى ذلك^(١)، وهذا ما سيتحقق منه من خلال التطبيق على كتاب الحماسة للبحتري، وقد أخذت في ترتيب البحور حسب حضورها ضمن أبواب الحماسة ابتداء بالأكثر حضوراً كما يتضح من خلال الجدول الآتي:

جدول رقم (٥.٤)

الدائرة	الأصوات			المقاطع			الفارق	النسبة	الغياب	النسبة	الحضور	البحور	الرقم
	الفرق	ساكن	متحرك	الفرق	الطويلة	القصيرة							
المختلف	٨+	٢٠	٢٨	١٢-	٢٠	٨	١٥٦+	٥.١٧	٩	٩٤.٨٣	١٦٥	الطوبل	١
المؤتلف	١٨+	١٢	٣٠	٦+	١٢	١٨	٣٤+	٤٠.٢٣	٧٠	٥٩.٧٧	١٠٤	الكامل	٢
المؤتلف	١٤+	١٢	٢٦	٢+	١٢	١٤	٤+	٤٨.٨٥	٨٥	٥١.١٥	٨٩	الوافر	٣
المختلف	٨+	٢٠	٢٨	١٢-	٢٠	٨	٢+	٤٩.٤٣	٨٦	٥٠.٥٧	٨٨	البسيط	٤
المتفق	٨+	١٦	٢٤	٨-	١٦	٨	٨٠-	٧٢.٩٩	١٢٧	٢٧.٠١	٤٧	المتقارب	٥
المشتته	٦+	١٨	٢٤	١٢-	١٨	٦	١٠٠-	٧٨.٧٤	١٣٧	٢١.٢٦	٣٧	الخفيف	٦
المشتته	٦+	١٨	٢٤	١٢-	١٨	٦	١٢٠-	٨٤.٤٨	١٤٧	١٥.٥٢	٢٧	المنسراح	٧
المجتب	٦+	١٦	٢٢	١٠-	١٦	٦	١٢٨-	٨٦.٧٨	١٥١	١٣.٢٢	٢٣	الرمل	٨
المجتب	٦+	١٨	٢٤	١٢-	١٨	٦	١٤٠-	٩٠.٢٣	١٥٧	٩.٧٧	١٧	الرجز	٩
المشتته	٦+	١٦	٢٢	١٠-	١٦	٦	١٤٢-	٩٠.٨٠	١٥٨	٩.٢٠	١٦	السريع	١٠
المؤتلف	٦+	١٦	٢٢	١٠-	١٦	٦	١٦٦-	٩٧.٧٠	١٧٠	٢.٣٠	٤	المدید	١١
المجتب	٤+	١٢	١٦	٨-	١٢	٤	١٧٠-	٩٨.٨٥	١٧٢	١.١٥	٢	الهزج	١٢

١. مجموعة دائرة المختلف.

تضم هذه الدائرة البحور التي تتكون من (٢٨ مقطعاً)، وهي الطويل، البسيط.

أ. الطويل:

من البحور المزدوجة يجمع بين (فعلن — مفاعيلن)، ويكون من ٢٨ مقطعاً.

$$\text{ن---+---} \times 4 = \text{مقاطع قصيرة} + ٢٠ \text{ مقطعاً طويلاً.}$$

وعدد حركاته وسكناته (٤٨) : //هـ//هـ//هـ//هـ//هـ//هـ × ٢

ولم يرد في الشعر العربي إلا تماماً، وقد استعمله شاعر الحماسة في ١٦٥ باباً من واقع ١٧٤ باباً، ولم يغب إلا في تسعة أبواب بنسبة حضور = (٩٤.٨٣٪)، وغياب = (١٧٪)، وبهذا احتل الصدارة، وكان وروده حسب معاني الحماسة التي أدرجتها في أربعة أقسام كالتالي:

. الفروسية والمراحي: نسبة الحضور = (١٠٠٪) في ٣٧ باباً تقع تحت هذا القسم، وبعد عدد ١٧٩ قطعة بنسبة (٤٥٪)، وعدد أبياته ٥٦٦ بيتاً بنسبة (٤٥٪).

- الأخوانيات : بلغ الحضور في هذا المعنى ٢٦ مرة بنسبة (٨٣٪)، والغياب خمس مرات، بنسبة (١٣٪)، وبعد ٧٨ مقطعاً بنسبة (٤٥٪)، و ٦٢٢ بيتاً بنسبة (٤٦٪)، وبهذا يكون النفس أعلى من الاتجاه، والأبواب التي غاب فيها هي: ابتلاء الرجال قبل مؤاخاهم، وفي

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ط١، ١٩٩١، ج١، ص٩٣.

الخصائص الفنية

من تهم مودته ولا يوثق بإخائه، وفي ترك قطع الأخ القديم للمستطرف، وفي الندامة على وصل من لا خير فيه من الإخوان، وفي الجفاء بعد الصلة.

- تقلبات الدهر ونوابيه: ورد بحر الطويل في واحد وعشرين باباً بنسبة (٩٥.٤٥%)، وغاب في باب واحد هو توقيع الموت والخذل منه والإعداد للمعاد، وعدد مقاطعه ٨٥ مقطعاً بنسبة (%)٣١.٣٧)، وعدد الأبيات ٢٢٢ بيتاً بنسبة (%)٢٢.٩١).

. الأخلاق: جاء في واحد وثمانين باباً بنسبة (٩٦.٤٣%)، وغاب في ثلاثة أبواب ليشكل نسبة تساوي (%)٣٠.٥٧)، والأبواب التي غاب فيها هي : باب من نزا به البطر حتى ناله الم Krooh، ومدح الشيب، وإصلاح المال وحفظه إلا في وجوه حسنه. وما سبق فإن تناسب بحر الطويل مع معانى الحماسة يساوي (%)٩٤.٨٣)، وتعد هذه النسبة عالية تجعل من الطويل بحراً ملائماً بشكل كبير للحماسة، وبذلك يحتل المركز الأول، فعدد مقاطعه ٦٧٤ مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة (%)٤٦.٠٧ ، وبنفس شعرى بلغت أبياته ١٦٧١ بيتاً بنسبة (%)٤٢.٥٨).

ب . البسيط:

البحر الثاني في دائرة المختلف التي تتكون من ٢٨ مقطعاً، وهو من البحور المزدوجة التفعيلة يتكون من (مستعلن + فاعلن) --- -+ - × = ٨ مقاطع قصيرة + ٢٠ مقطعاً طويلاً
وعدد حركاته وسكناته (٤٨) صوتاً /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه × ٢ وقد ورد في الشعر العربي تماماً ومحظوظاً واستخرج منه مجلع البسيط، ولم يرد في كتاب الحماسة مجزوءاً، وقد أدرجه جامع الحماسة تحت ثمانية وثمانين عنواناً بنسبة (%)٥٠.٥٧) وأقصاه عن ستة وثمانين باباً بنسبة تعادل (%)٤٩.٤٣)، وبذلك يحتل المنزلة الرابعة، أما في تقسيمات معانى الحماسة فكان كالتالي:
. الفروضية والمراثي: جاء على وزنه ستة وأربعون مقطعاً بنسبة (%)١٤٠٢)، وبنفس اشتمل على سبع وثلاثين ومائة بيت بنسبة (%)١٣.٢٠)، وحضر في خمسة عشر باباً بنسبة (%)٤٠.٥٤) من مجموع الأبواب المندرجة تحت هذا المعنى .

- الأخوانيات : احتوت إخوانيات الحماسة بأبوابها المختلفة على اثنين وعشرين مقطعاً من البسيط بنسبة (%)١٢.٥٧)، وبنفس شعرى بلغ ستين بيتاً بنسبة (%)١٠.٢٣)، وحضور في اثني عشر باباً بنسبة (%)٣٨.٧١).

- تقلبات الدهر ونوابيه: اشتمل هذا المعنى على اثنين وأربعين مقطعاً بنسبة (%)١٥.٥٠)، وبنفس شعرى يساوي تسعة وخمسين ومائة بيت بنسبة (%)١٦.٤١)، وحضور في ثلاثة عشر باباً بنسبة (%)٥٩.٠٩).

الخصائص الفنية

. الأخلاقيات: أدرج المؤلف تحت هذا المعنى من البسيط تسعه وثمانين مقطعاً بنسبة (%) ٦٢.٦٢، وبنفس شعري يساوي ١٧٢ بيتاً بنسبة (%) ٣٠٢، وبحضور في ثماني وأربعين باباً بنسبة (%) ١٤.٥٧، ومع أنه من نفس دائرة الطويل وهو متساو معه في المقاطع والحركات والسكنات إلا أنه تأخر عنه، وهذا يدل دلالة واضحة أن الطويل هو أساس الدائرة، وأنه سابق للبسيط، وبذذا يعد البسيط مشتق من الطويل أو متولد منه ومرحلة وزنية جديدة تابعة للطويل الذي يعد أصل الدائرة أو المجموعة.

٢ . مجموعة دائرة المؤتلف:

تضم الكامل، الوافر، المديد:

أ . الكامل:

أصل دائرة المؤتلف يعتمد على التفعيلة الصافية (متفاعلن)، ويترکب من ثلاثين مقطعاً

$$\text{ن ن - ن - } ٦ \times ١٨ = ١٢ + ١٢ \text{ مقطعاً قصيراً طويلاً}$$

 عدد حركاته وسكناته (٤٢)

$$٢ \times \text{هـ} / \text{هـ} / \text{هـ} / \text{هـ} / \text{هـ} / \text{هـ}$$

وقد ورد تماماً ومحزاً في الشعر العربي، واستعمله شاعر الحماسة على الوجهين، وسحب على وزنه
 ثمانية عشر ومائتين مقطعاً بنسبة (%) ٩٠.٤٠ من ٤٦٣ مقطعاً، وبنفس قريب من الاتجاه إذ
 بلغت أبياته أربع وأربعين وستمائة بيت من أربع وعشرين وتسعمائة وثلاثة ألف بيت بنسبة
 (%) ٤١.٦٠، وهو بذلك يحتل المركز الثاني بعد الطويل، وحضوره في أبواب الحماسة متوسط الارتفاع
 بقدر ٤٠١ من ١٧٤ باباً بنسبة (%) ٧٧.٥٩، وتوزيعه على معاني الحماسة كالتالي:

الفروسية والماثي: احتوى هذا المعنى بأفكار أبوابه المتنوعة على ستة وثلاثين مقطعاً بنسبة (%) ٩٨.١٠، وبنفس شعري مقارب بلغت أشعاره سبعة ومائة بيت بنسبة (%) ٣١.٠٣، وحقق
 حضوراً في واحد وعشرين باباً من سبعة وثلاثين باباً بنسبة (%) ٦٧.٦٥.

- الأخوانيات: وصلت مقاطع الكامل في هذا المعنى إلى ستة وعشرين مقطعاً من ١٧٥ بنسبة (%) ٨٦.٤١، وبنفس لم يتجاوز ثلات وستين بيتاً من سبع وثمانين وأربعمائة بيت بنسبة (%) ٨٢.١٠، وحقق حضوراً في ثمانية عشر باباً من ٢١ باباً بنسبة (%) ٦٤.٤٢.

- الأخلاقيات: بلغت مقاطع هذا المعنى بأفكاره المختلفة أربعة وتسعين مقطعاً بنسبة (%) ٦٤.٣١، وبنفس بلغت أبياته خمساً وتسعين ومائة بيت بنسبة (%) ٥٤.١١، وكان حضور هذا الوزن بمعانٍ مختلفة في ثمانية وأربعين باباً من أربعة وثمانين باباً بنسبة (%) ١٤.٧٥.

هذا البحر مشتق من الكامل في دائرة المؤلف، وهو من البحور الصافية حسب الدائرة، وقد جاء في الحماسة تماماً ومجزوءاً، واستخدم في ستة وأربعين ومائة مقطع من ثلاثة وستين وأربعين ألف مقطع بنسبة ٩٠.٩٨%， وبلغ النفس الشعري سبع وثمانين وثلاثمائة بيت بنسبة ٩٠.٨٨%， وهي نسبة متقاربة مع اتجاهه، وورد في تسع وثمانين باباً من أربع وسبعين ومائة بنسبة ٥١.١٥%.

يعتمد في تركيبه الدائري على التفعيلة الصافية (فاعلاتن)، والتركيب المستعمل يتكون من ستة وعشرين مقطعاً $ن - ن - \times ٤ + ن - - \times ٢ = ١٤$ مقطعاً قصيراً $+ ١٢$ مقطعاً طويلاً وعدد حركاته وسكناته (٣٨).

//ه//ه //ه//ه //ه//ه

وتناسبه في معاني الحماسة مع باقي البحور في الاتجاه والنفس والحضور كالتالي:

- الفروسية والمرائي: بلغ اتجاه مقاطع الوافر في هذا المعنى سبعة وعشرين مقطعاً من بنسبة ٣٢٧%， وبنفس وصلت أبياته تسع وثمانين بيتاً بنسبة ٨٠.٥٧%， وحقق حضوراً في ثمانية عشرة باباً من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ٤٨.٦٥%.

. الأخوانيات: بلغ اتجاه شاعر الحماسة في هذا الباب ثلاثة وعشرين مقطعاً من خمسة وسبعين ومائة مقطع بنسبة ٣٠.١٤%， ونفس لم تتجاوز أبياته تسع وستين بيتاً من سبع وثمانين وأربعين ألف بيت بنسبة ٤٠.١٧%， وحضور في ستة عشر باباً من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٥١.٦١%.

- تقلبات الدهر ونوابه: وصل الاتجاه في هذا المعنى إلى سبعة وعشرين مقطعاً من واحد وسبعين ومائتي مقطع بنسبة ٩٠.٩٦%， والنفس الشعري بلغ ثلث وتسعين بيتاً من تسع وستين وتسعمائة بيت بنسبة ٩٠.٦٠%， وحضور في أربعة عشر باباً من اثنين وعشرين باباً بنسبة ٦٣.٦٤%.

- الأخلاقيات: وصل المقاطع إلى تسعه وستين مقطعاً من تسعة وثمانين وستمائة مقطع بنسبة ١٠٠.١%， والأبيات إلى ست وثلاثين ومائة بيت من ثلاثين وأربعين ألف بيت بنسبة ٩٠.١٥%، والحضور في واحد وأربعين باباً من أربعة وثمانين باباً بنسبة ٤٨.٨١%.

جـ المديد:

من البحور المزدوجة التفعيلة (فاعلاتن، فاعلن)، يتكون من اثنين وعشرين مقطعاً:

$- ن - - \times ٤ + ن - \times ٢ = ٦$ مقاطع قصيرة $+ ١٦$ مقطعاً طويلاً.

وعدد أصواته ثمانية وثلاثين صوتاً متحركاً وساكناً:

ه//ه//ه //ه//ه //ه//ه

الخصائص الفنية

يعتمد على التفعيلة المزدوجة، يأتي تاماً ومحزوعاً، ولم يستعمله شاعر الحماسة إلا تماماً، ولم تبلغ مقاطعه إلا أربعة مقاطع من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ٢٧٪، ولم يتعد نفسه الشعري أربع عشرة بيتاً من ٣٩٢٤ بيتاً بنسبة ٣٦٪، ولم يأتي إلا في أربعة أبواب بنسبة ٣٠٪.

لم يرد إلا في معانٍ تقلبات الدهر ونوائبه بنسبة ضئيلة ٧٤٪ بواقع مقطعين فقط من ٢٧١ مقطعاً، ولم يتجاوز نفسه الشعري تسع أبيات من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٩٣٪، وتعدد في بابين فقط من ٢٢ باباً بنسبة ٩٠٪، أما في الأخلاقيات فلم يأتي منه إلا مقطعين من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٢٩٪، وخمس أبيات من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٣٥٪، ولم يرد إلا في بابين من ٨٤ باباً بنسبة ٢٠٪ وقد غاب غياباً تاماً في الفروسية والمراثي، والأخوانيات، وبذلك يأتي في المركز الحادي عشر أو الثاني قبل الأخير، وعليه فهو من البحور القليلة الاستعمال في معانٍ الحماسة.

٣ . مجموعة دائرة المتفق:

تضم المتقارب والمدارك، ولم يستخدم شاعر الحماسة من هذه الدائرة إلا المتقارب، وهو يتكون من أربعة وعشرين مقطعاً:

$$ن - - \times ٤ = ٢ \times ٨ = \text{مقاطع قصيرة} + ٦ \text{ مقطعاً طويلاً.}$$

وعدد حركاته وسكناته أربعون :

$$\text{هـ} / \text{هـ} / \text{هـ} / \text{هـ} / \text{هـ} \times ٢$$

يعد بحر المتقارب بحراً صافياً التفعيلة (فولون)، وهو يستخدم تماماً ومحزوعاً ومشطورة إلا أن شاعر الحماسة لم يستخدمه إلا تماماً، وقد استخدمه بمعدل ٥٥ مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ٣٠٪، وبنفس شعرى بلغت أبياته أربع وخمسين ومائة بيت من ٣٩٢٤ بيتاً بنسبة ٣٧٪، وورد في سبعة وأربعين باباً من ١٤٧ باباً بنسبة حضور تساوي ١٠١٪، أما مستوى تناسبه مع معانٍ الحماسة فكالآتي :

- الفروسية والمراثي : بلغت عدد مقاطع المتقارب في هذا المعنى ستة مقاطع من ثمانية وعشرين وثلاثمائة مقطع بنسبة ١٨٪، وعدد أبياته إحدى وثلاثون بيتاً من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٩٩٪، وجاء في ستة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ٢٢٪.

- الأخوانيات : ارتفعت مقاطعه في هذا المعنى إلى تسعه مقاطع من ١٧٠ مقطعاً بنسبة ١٤٪، وبلغ نفسه الشعري ثلاثين بيتاً بنسبة ٦١٪، وجاء في ثمانية أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٨١٪.

الخصائص الفنية

تقلبات الدهر ونوابه: ورد منه ثانية مقاطع من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ٥٢.٩٥%， واحتوت على ثمانية عشرة بيتاً من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٨٦.٠١%， وحضر في سبعة أبواب من اثنين وعشرين باباً بنسبة ٣١.٨٢%.

- الأخلاق: ارتفعت المقاطع في هذا المعنى إلى اثنين وثلاثين مقطعاً من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٤٤.٦٤%， واشتملت على ست وستين بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٦٢.٤٠% وبذلك تكون نسبةنفس متساوية تقريباً للاتجاه، وشكل حضورها في ستة وعشرين باباً من ٨٤ باباً بنسبة ٩٥.٣٠%.

٤ . مجموعة دائرة المشتبه:

تضم بحر : الخفيف، المنسرح، السريع، المقتضب، البخت، المضارع، ولم يستخدم من هذه البحور في الحماسة إلا الخفيف، السريع، المنسرح، وهي تتكون من أربعة وعشرين مقطعاً.

أ . الخفيف:

يضم الخفيف تفعيلتين مختلفتين هما: (فاعلاتن، مستفعلن)، وهي تتركب من أربع وعشرين مقطعاً: - ن -- × ٤ + -- ن - × ٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً.

وعدد أصواته اثنان وأربعون صوتاً:

/ه//ه/ه /ه/ه//ه /ه//ه/ه × ٢

وقد ورد تماماً وبجزءاً في الحماسة، واحتل المركز السادس بعد المقارب في الاتجاه بواقع أربعة وخمسين مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ٣٣.٦٩%， وتقدم عليه في النفس الشعري حيث بلغت أبياته سبع وخمسين ومائة بيت من مجموع أبيات الحماسة بنسبة ٤٠%， كما ظل في المركز السادس من حيث الحضور بمعدل حضور في سبعة وثلاثين باباً بنسبة ٢١.٢٦%， وللمعاني التي ورد فيها هي:

- الفروسيّة والمراثي: جاء في هذا المعنى عشرة مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٣٠.٥%， واحتوت على خمس وعشرين بيتاً من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٤١.٢٠%， وتوزعت على ثانية أبواب من ٣٧ باباً بنسبة ٦٢.٢١%.

. الأخوانيات: عدد مقاطع هذا المعنى سبعة مقاطع من ١٧٥ مقطعاً بنسبة ٤٠%， وعدد أبياته سبع عشرة بيتاً من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٤٩.٣٠%， وتوزعت على أربعة أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٩.١٢%.

. تقلبات الدهر ونوابه: ارتفعت مقاطع هذا المعنى إلى ستة عشر مقطعاً من ٢٧١ بنسبة ٩٠.٥٪، وبنفس شعرى بلغت أبياته إحدى وسبعين بيتاً من ٩٦٩ بنسبة ٣٣.٧٪، ووزعت على سبعة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٨٢.٣١%.

الخصائص الفنية

الأخلاق: ورد فيها واحد وعشرون مقطعاً من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٣٠.٥%， وبلغ النفس الشعري فيها أربع وأربعين بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٣٠.٨%， وتوزعت على ثمانية عشر باباً من أربعة وثلاثين باباً بنسبة ٤٣.٢%.

ب . المنسرح:

بحر ثنائي التفعيلة (مستفعلن، مفعولات) ، يتراكب من أربعة وعشرين مقطعاً .
 $--\text{ن} - \times 4 + ---\text{ن} \times 2 = 6$ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً .

عدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون:

$\text{ه}/\text{ه}/\text{ه} / \text{ه}/\text{ه}/\text{ه} / \text{ه}/\text{ه}/\text{ه} \times 2$

لم يرد في الحماسة إلا تماماً، وقد أورد المؤلف على وزنه سبعة وثلاثين مقطعاً من مجموع ما ورد في الحماسة بنسبة ٢٠.٥%， وبلغت أبياته ١٣٠ بيتاً بنسبة ٣٠.٣١%， وتوزع على سبعة وعشرين باباً بنسبة ٢١.٢٦% من جملة أبواب الحماسة، ووُجِد بقلة في معاني الحماسة، فلم يلغ في الفروسية والمراثي إلا ستة مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ١٠.٨٣%， وبنسبة نفس شعرى قريبة من ذلك ١١.٩٣%， إذ بلغت الأبيات عشرين بيتاً من ١٠٣٨ بيتاً، توزعت على أربعة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ١٠.٨١%， وفي معاني الأخوة بلغت مقاطعه ستة مقاطع من واحد وثلاثين مقطعاً بنسبة ٣٠.٤٣%， وبلغت أبياته أربع عشرة بيتاً من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٢٠.٨٧%， وحضور في ستة أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ١٩.٣٥%， وفي نوائب الدهر وتقلباته ارتفعت مقاطعه إلى ستة عشر مقطعاً من ٢٧١ بنسبة ٤٠.٨٠%， واحتوت على سبعين بيتاً من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٧٠.٢٢%， موزعة على سبعة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٣١.٨٢%. أما في الأخلاقيات فقد بلغت مقاطعه اثنى عشر مقطعاً فقط من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ١٠.٧٤%， وبنفس لم تبلغ أبياته إلا ست وعشرين بيتاً من ١٤٣ بيتاً بنسبة ١٠.٨٢%， وهي نسبة مقاربة لنسبة التواتر، وحضر في عشرة أبواب من أربعة وثلاثين باباً بنسبة ١١.٩٠%.

ج . السريع:

من البحور مزدوجة التفعيلة (مستفعلن، فاعلن)، ويترکب من اثنين وعشرين مقطعاً:

$--\text{ن} - \times 4 + -\text{ن} - \times 2 = 6$ ستة مقاطع قصيرة + ١٦ مقطعاً طويلاً .

عدد حركاته وسكناته ثمانية وثلاثون:

$\text{ه}/\text{ه}/\text{ه} / \text{ه}/\text{ه}/\text{ه} / \text{ه}/\text{ه}/\text{ه} \times 2$

الخصائص الفنية

لم يرد في الحماسة إلا تماماً، وقد بني عليه في الفروسية والمراثي ثلاثة مقاطع فقط من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٩١٪، وست أبيات فقط من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٥٨٪ في ثلاثة أبواب من ٣٧ باباً بنسبة ١١٪، وورد منه في معانٍ الأخوة مقطعين فقط من ١٧٥ مقطعاً بنسبة ١٤٪، وثلاث أبيات من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٦٢٪، وجاءت في بابين من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٤٥٪، كما لم يرد منه في نوائب الدهر وتقلباته إلا ثلاثة مقاطع من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ١١٪، وخمس أبيات من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٥٢٪ موزعة على ثلاثة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٦٤٪، وجاء منه في الأخلاقيات ثمانية مقاطع من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ١٦٪، وعدد أبياته تسع عشرة بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٣٣٪، موزعة على ثمانية أبواب من ٨٤ باباً بنسبة ٥٢٪، وهو بذلك يحتل المنزلة العاشرة في سلم الترتيب بمعدل تكرار يساوي ستة عشر مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ١٠٩٪، وبنفس شعرى بلغت أبياته ٣٣ بيتاً من ٣٩٢٤ بيتاً بنسبة ٨٤٪ وهي أقل من نسبة الاتجاه. أما الحضور فلم يرد إلا في ستة عشر باباً من ١٧٤ باباً بنسبة ٩٠٪.

٤. مجموعة دائرة المجلتب:

تضمن هذه الدائرة بحور: الرمل، الرجز، المزج، وعدد مقاطعها أربعة وعشرون مقطعاً:

أ. الرمل:

بحر موحد التفعيلة جاء تماماً ومحزوعاً في الحماسة، وقد ورد فيه ستة وثلاثون مقطعاً من إجمالي الحماسة بنسبة ٤٦٪، وأبياته ثمان وسبعون بيتاً من مجموع أبيات الحماسة بنسبة ٩٩٪، وقد توزعت على ثلاثة وعشرين باباً من ١٧٤ باباً بنسبة ٢٢٪.

يتركب من أربعة وعشرين مقطعاً:

- ن -- ٣ × ٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقاطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون :

هـ//هـ /هـ//هـ /هـ//هـ /هـ

وقد بلغت مقاطعه في الفروسية والمراثي أربعة مقاطع فقط من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٢٢٪، وأبياته خمس أبيات فقط من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٤٥٪ موزعة على ثلاثة أبواب من ٣٧ باباً بنسبة ١١٪، وعدد مقاطعه في الأخوانيات مقطعاً فقط من ١٧٥ مقطعاً بنسبة ١٤٪، وأبياته خمس أبيات فقط من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٣٪ موزعة على بابين من ٣١ باباً بنسبة ٤٥٪، وفي تقلبات الدهر ونوائبه بلغت مقاطعة سبعة مقاطع من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ٥٨٪، وأبياته ١٨ بيتاً من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٨٦٪، مفرقة على ستة أبواب من اثنين وعشرين باباً بنسبة ٢٧٪.

الخصائص الفنية القصيدة البراقية

وبلغت مقاطعه في الأخلاقيات ٢٣ مقطعاً من ٦٨٩ بنسبة ٣٤٪، وأبياته ٤٠ بيتاً من ١٤٣ بيتاً بنسبة ٢٠٪، وقد توزعت على اثني عشر باباً من ٨٤ باباً بنسبة ٢٩٪.

ب . الرجز:

بحر صافى التفعيلة (مستفعلن) يتربّك من أربعة وعشرين مقطعاً.

$$\text{-- ن} - \times ٣ \times ٢ = ٦ \text{ مقاطع قصيرة} + ١٨ \text{ مقطعاً طويلاً}$$

وعدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون:

$$/ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه \times ٢$$

وقد استعمله الشاعر العربي تماماً ومجزوءاً ومشطورةً ومنهوكاً، وقد ورد في الحماسة تماماً ومشطورةً، وهو ينتمي إلى بقية البحور في التطبيق بمظاهره: استعماله عادياً موحد القافية كبقية البحور ...، واستعماله بحراً خاصاً متتنوع القوافي مصرع الأبيات^(١)، وهو ما تسمى أشعاره بالأراجيز.

جاء منه في الحماسة بنوعيه التام والمشطورة اثنان وعشرون مقطعاً من إجمالي مقاطع الحماسة بنسبة ٥١٪، وعدد أبياته ست وعشرون ومائة بيت من أبيات الحماسة بنسبة ١٢٪ أرفع من الاتجاه، وزُوِّجَ على سبعة عشر باباً من أربعة وسبعين باباً بنسبة ٧٧٪، ولم يرد تماماً إلا في ثلاثة مقاطع^(٢) تضمنت تسعة أبيات.

وجاء منه في الفروسية ١٠ مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٥٪، وأبياته بلغت ٣٣ بيتاً بنسبة ١٨٪، موزعة على خمسة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ٥١٪، ولم يرد منه في الأخوانيات أي مقطع البة، أما في تقلبات الدهر ونوائبه فبلغت مقاطعه ستة مقاطع فقط من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ٢١٪، وأبياته بلغت خمس وعشرين بيتاً فقط من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٥٨٪، وزُوِّجَ على ستة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٢٧٪، وجاء منه في الأخلاقيات ستة مقاطع فقط من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٨٧٪، وعدد أبياته ٦٨ بيتاً من ١٤٣ بيتاً بنسبة ٤٦٪، وهي نسبة مرتفعة مقارنة التكرار، وقد توزعت على ستة أبواب من ٨٤ باباً بنسبة ١٤٪، وبذلك جاء في المرتبة السابعة .

ج . الهجز:

البحر صافى التفعيلة (مفاعيلن) يتربّك من ستة عشر مقطعاً :

$$\text{ن---} \times ٢ \times ٢ = ٤ \text{ مقاطع قصيرة} + ١٢ \text{ مقطعاً طويلاً}$$

^(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٢.

^(٢) انظر الحماسة، ج ١، ٢٧٢/٢، ٥٥/٢، ١٠٢/٢.

الخصائص الفنية الحركة وسكناتها

وعدد حركاته وسكناتها ثانية وعشرون متحركة وسكناتاً:

$$\frac{٢}{٢٠} \times \frac{٢٠}{٢٠}$$

ولم يرد إلا مجزوءاً وحظه من الاستعمال قليل في الشعر العربي عامه، وفي شعر الحماسة خاصة إذ لم يرد منه فيها إلا مقطعين فقط بنسبة ١٤٪، وبنفس شعري لم يتجاوز إحدى عشرة بيتاً بنسبة ٢٨٪، جاء مقطع منه في الفروسيّة، وعدد أبياته تسعة أبيات من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٨٧٪ والمقطع الثاني في الخلق وتكون من بيتين.

وفي الجدولين الآتيين يتضح ترتيب البحور حسب الاتجاه والنفس:

جدول رقم (٦.٤) يبين ترتيب البحور حسب الاتجاه

الرقم	البحر	النذكر	النسبة	الأبيات	النسبة	النسبة
١	الطويل	٦٧٤	%٤٦.٠٧	١٦٧١	%٤٢.٥٨	%٤٢.٥٨
٢	الكامل	٢١٨	%١٤.٩٠	٦٤٤	%١٦.٤١	%١٦.٤١
٣	البسيط	١٩٩	%١٣.٦٠	٥٢٨	%١٣.٤٦	%١٣.٤٦
٤	الواقر	١٤٦	%٩.٩٩	٣٨٧	%٩.٨٦	%٩.٨٦
٥	المتقارب	٥٥	%٣.٧٦	١٤٥	%٣.٧٠	%٣.٧٠
٦	الخفيف	٥٤	%٣.٦٩	١٥٧	%٤	%٤
٧	المنسرح	٣٧	%٢.٥٣	١٣٠	%٣.٣١	%٣.٣١
٨	الرمل	٣٦	%٢.٤٦	٧٨	%١.٩٩	%١.٩٩
٩	الرجز	٢٢	%١.٥٠	١٢٦	%٣.٢١	%٣.٢١
١٠	السريع	١٦	%١.٠٩	٣٣	%٠.٨٤	%٠.٨٤
١١	المديد	٤	%٠.٢٧	١٤	%٠.٣٦	%٠.٣٦
١٢	الهزل	٢	%٠.١٤	١١	%٠.٢٨	%٠.٢٨
	المجموع	١٤٦٣	%٠٠.٠٠	٣٩٢٤	%٠٠.٠٠	%٠٠.٠٠

جدول رقم (٧.٤) يبين ترتيب البحور حسب النفس

الرقم	ال البحر	النذكر	النسبة	الأبيات	النسبة	النسبة
١	الطويل	٦٧٤	%٤٦.٠٧	١٦٧١	%٤٢.٥٨	%٤٢.٥٨
٢	الكامل	٢١٨	%١٤.٩٠	٦٤٤	%١٦.٤١	%١٦.٤١
٣	البسيط	١٩٩	%١٣.٦٠	٥٢٨	%١٣.٤٦	%١٣.٤٦
٤	الواقر	١٤٦	%٩.٩٩	٣٨٧	%٩.٨٦	%٩.٨٦
٥	الخفيف	٥٤	%٣.٦٩	١٥٧	%٤	%٤
٦	المتقارب	٥٥	%٣.٧٦	١٤٥	%٣.٧٠	%٣.٧٠
٧	المنسرح	٣٧	%٢.٥٣	١٣٠	%٣.٣١	%٣.٣١
٨	الرمل	٣٦	%٢.٤٦	٧٨	%١.٩٩	%١.٩٩
٩	الرجز	٢٢	%١.٥٠	١٢٦	%٣.٢١	%٣.٢١
١٠	السريع	١٦	%١.٠٩	٣٣	%٠.٨٤	%٠.٨٤
١١	المديد	٤	%٠.٢٧	١٤	%٠.٣٦	%٠.٣٦
١٢	الهزل	٢	%٠.١٤	١١	%٠.٢٨	%٠.٢٨
	المجموع	١٤٦٣	%٠٠.٠٠	٣٩٢٤	%٠٠.٠٠	%٠٠.٠٠

..... الخصائص الفنية

ب . خصائص استخدام البحور:

١ . تواتر البحور في الاتجاه والنفس:

استخدم شعراء الحماسة اثني عشر بحراً من البحور الشعرية، وأهملوا أربعة بحور هي: المدارك، وهو من دائرة المتفق، والمقتضب والبحث والمصارع، وهي من دائرة المشتبه، فلم يأتي من هذه البحور أي مقطع أو بيت في كتاب الحماسة.

ومن تأمل نسبة التواتر في الاتجاه يجد الناظر أن ترتيبها حسب الجدول رقم (٦٤) كالتالي:

الطوبل أكثر البحور شيوعاً، فقد بلغ الاتجاه إليه قرابة النصف بنسبة ٦٠٪.

- يكاد الكامل والبسيط أن يكونا في مرتبة واحدة بنسبة ١٤٪٩٠ للكلامل، و ١٣٪٦٠ للبسيط.

. انفرد الوافر بالمنزلة الثالثة بنسبة ٩٪٩٨.

- جاء المقارب والخفيف في المنزلة الرابعة بنسبة متقاربة تساوي ٣٪٧٦ للمقارب، و ٣٪٦٩ للخفيف.

. جاء المنسرح والرمل في المرتبة الخامسة بنسبة ٢٪٥٣ للمنسرح، و ٢٪٤٦ للرمل.

. الرجز والسريع احتلا المرتبة السادسة بنسبة ١٪٥٠ للرجز، و ١٪٠٩ للسريع.

. المديد والهزج جاء في المنزلة الأخيرة بنسبة ٠٪٢٧ للمديد، و ٠٪١٤ للهزج.

والمرجع في الترتيب السابق تكرار المقاطع الشعرية دون النظر إلى عدد الأبيات الشعرية التي ضمها كل بحر، وذلك يدل على مدى استخدام البحور الشعرية.

أما إذا أردنا معرفة مدى النفس الشعري لكل بحر، ومدى القدرة على الإطالة والاستمرار فيه وفقاً لمعاني الحماسة المحددة من قبل المؤلف، فسيتم ذلك من خلال الجدول رقم (٧-٤)، وسنلاحظ تغير النسب نوعاً ما.

ومن المقارنة بين الجدولين نستنتج الآتي:

حافظ الطويل على مرتبة الصدارة، ولكن بنسبة أقل من نسبة الاتجاه بلغت (٤٪٥٨)،

وهي نسبة بين الثلث والنصف، وهي نفس النتيجة التي وصل إليها إبراهيم أنيس^(١) من خلال

دراسته للمفضليات وجمهور أشعار العرب، والأغاني من الجزء الأول إلى الجزء الثاني عشر كما يتضح

في الجدول الآتي:

(١) موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط٥، ص ١٩٠.

جدول رقم (٨.٤)

كتاب الحماسة	الأغاني من ١:١٢	المفضليات+جمهرة أنساب العرب	الكتاب
٣٩٢٤	٤٥٠٠	٥٢٠٠	الأبيات
%٤٢.٥٨	%٣٦	%٣٤	الطوبل
%١٦.٤١	%١٢	%١٩	الكامل
%١٣.٤٦	%١٢	%١٧	البسيط
%٩.٨٦	%١١	%١٢	الوافر
%٤	%٨	%٥	الخفيف
%٣.٧٠	%٤	%٥	المتقارب
%٣.٣١	%٣	%١	المنسرح
%٣.٢١	%٤	.	الرجز
%١.٩٩	%٢	%٥	الرمل
%٠.٨٤	%٣	%٤	السريع
%٠.٣٦	%١	.	المديد
%٠.٢٨	%١	.	الهزج

وجاء الكامل بعد الطويل بنسبة ١٦.٤١%， وهي أعلى من نسبة التواتر، ولعل السبب في ذلك طول المقاطع الشعرية التي على الكامل في كتاب الحماسة، والمعنى الخاص الغالب فيها هو تقلبات الدهر ونوائبه المرتبط غالباً بغرض الشكوى .

كما حدث هذا التفاوت بين الاتجاه والنفس في الرجز، فالتكرار بنسبة ١٠.٥٠%， والنفس بنسبة ٣.٢١%， وسبب ذلك طول القطع التي على مشطور الرجز، التي تعتمد على أسلوب السرد القصصي.

أما بقية البحور الشعرية المستعملة في الحماسة فتكاد تكون نسب النفس الشعري والاتجاه متقاربة. وبالنسبة للتغيير فقد حدث تغيير طفيف، تقدم الخفيف على المقارب في النفس الشعري بنسبة ٣.٧٠%， وتقدم الرجز على الرمل بنسبة ٣.٢١% إلى ١.٩٩%.

وعليه يمكن تصنيف بحور الحماسة كالتالي:

. الطويل تفرد بالمنزلة الأولى.

. الكامل تفرد بالمنزلة الثانية.

. الوافر تفرد بالمنزلة الثالثة.

. البسيط تفرد بالمنزلة الرابعة.

. الخفيف، المقارب، المنسرح، الرجز، الرمل تكون في منزلة واحدة هي المنزلة الخامسة.

. السريع، المديد، الهزج في المنزلة السادسة.

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

ومن الملاحظ في الجدول السابق أن البحور المستخدمة في كتب جامعي الأدب العربي هي البحور المستخدمة في الحماسة، ولم يغب إلا المديد والهزج في المفضليات وجمهرة أنساب العرب.

٢ . التام والناقص من البحور:

يعد الاجتناء مظهر من مظاهر تنوع أوزان الشعر العربي، وهو عبارة عن اقتطاع تفعيلة من آخر الصدر والعجز، وتحمّل هذه الأوزان صفة واحدة هي أنها قصيرة قليلة المقاطع.

ومن استقراء الحماسة نجد أيضاً المشطور، ولم يرد إلا في الرجز، وأيضاً خلع البسيط الذي لم يرد إلا

ثلاث مرات هي:

مقاله عمرو بن معدى كرب [ق: المتواتر]:^(١)

لأَفْرُبْ دَارِّ وَلَا نِسَابُ
أَمَّا العِتَابُ فَلَا عِتَابٌ

وما قاله عبيد بن الأبرص [ق: المتواتر]:^(٢)

وَلَا تَقْلُنِ إِنَّنِي غَرِيبٌ
سَاعِدٌ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا

وقول مطيع بن إيس [ق: المتواتر]:^(٣)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ
إِنِّي عَلَيْهِ لَذُو اكْتِبَابٍ
أَصْبَحْتُ أَبْكِي عَلَى شَبَابِي
بُكَاءً صَبِّ عَلَى التَّصَابِي

جدول رقم (٩.٤) يبين نسب البحور الناقصة

النسبة	الأبيات	مخالع البسيط			مشطور الرجز			البحور المجزوءة		
		النسبة	النكرار	النكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	النكرار	النسبة	النكرار
%١٠٠	٦	%١٠٠	٣	%١٠٠	١١٨	%١٠٠	١٩	%٨٨.٢٤	١٢٠	%٨٤.٧٨
								%٢.٢١	٣	%٦.٥٢
								%٨.٩٠	١١	٤.٣٥
								%٠.٧٤	١	%٢.١٧
								%٠.٧٤	١	%٢.١٧
								٠٠.٠٠	١٣٦	%٠٠.٠٠
									٤٦	
										المجموع

من الجدول السابق يتبيّن أن الكامل احتل المرتبة الأولى بين المجزوءات، يليه الهزج من جهة النفس، و الرمل من جهة التكرار، فالوافر والخفيف، وتفرد الرجز في استخدامه مشطوراً، كما استخدم مخالع البسيط وهو وزن ينفرد به البسيط دون غيره من البحور. أما نسبة توظيف البحور الناقصة إلى التامة فكانت كالتالي:

(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ١٠٣ .

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ٧١ .

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢ / ١٠٨ .

جدول رقم (١٠٤) يوضح نسبة البحور الناقصة إلى التام

الظاهرة	المجموع	١٤٦٣	٠٠٠٠	٣٩٢٤	الإيات	النسبة	%٩٣.٣٧
النام	١٣٩٥	١٣٩٥	٠٠٠٠	٣٦٦٤	٣٦٦٤	%٩٥.٣٥	%٩٣.٣٧
المجزوء	٤٦	٤٦	٠٠٠٠	١٣٦	١٣٦	%٣.١٤	%٣.٤٥
المشطور	١٩	١٩	٠٠٠٠	١١٨	١١٨	%١.٣	%٣.٠١
المخلع	٣	٣	٠٠٠٠	٦	٦	%٠.٢١	%٠.١٥
.....							

ومما سبق يمكن القول: إن البحور الناقصة تابعة للتامة، وأن الشاعر لا يجده فيها غالباً الوزن المناسب للقول الشعري وخصوصاً في الأغراض الرسمية؛ لأنها تتناسب في معظم الأحيان مع الأغراض التي يمكن أن نسميها الأغراض الإمتاعية المعتمدة على قلة الأصوات والمقاطع، وتصف بالتتابع المقطعي المنسجم مع النقلات الرقصية أو التتابع السردي القصصي الذي نجده جلياً واضحاً في مطولات مشطور الرجز. ويبدو لي أن أكثر البحور تعرضاً للنقص هي البحور ذات التفعيلة الصافية، وعلى رأسها الكامل لما يتصف به من تناسب وتنوع بين مقاطعه، وخصوصاً إذا حق تفعيلته الإضمار بحيث تتبع تفعيلاته داخل الإطار الشعري (متفاعلن، مستفعلن)، وهو ما سنعرض له فيما بعد.

ج . الدراسة الزمنية: .

والمقصود بذلك علاقة البحور الشعرية بالحقبة الزمنية لشعراء الحماسة الذين تم معرفة تحديد عصورهم وإقصاء من لم نستطع تحديد عصره وفي الجدول الآتي بيان ذلك:

جدول رقم (١١.٤) يبين علاقة البحور الشعرية بالفترة الزمنية

المجموع	المفرد	المنسج	المتقارب	الخفيف	البسيط	الكامل	الخطير	الآخر
المحظوظ	الأبيات	الأبيات	الأبيات	الأبيات	الأبيات	الأبيات	الأبيات	الأبيات
٨١٢	١١	٠	٣٢	٨	٢٥	٥٩	٧٩	٩٣
٦٦٨	٥٣.١%	٥٥.٠%	٣٥.٤%	٣٥.٣%	٣٦.٩%	٣٧.٦%	٣٨.٥%	٣٣.٦%
١١٢٣	٠	٢	٢	١١	١٩	٢٦	٢٧	٣٥.٣%
١١٤	٠	٢	٢	٤	١٤	٤٠	٤٣	٤٣.١%
٢٤	٠	٠	٠	٠	١٦	٣٢	٣٣	٣٣.٤%
٨٠	١١	٠	١٠	٣٢	٣٢	٣٣	٣٣	٣٣.٤%
٧٦	٠	٢	٢	١١	١١	١١	١١	٣٣.٤%
١١٤	٠	٠	٠	١٠	١٧	٢٣	٢٣	٣٣.٤%
١١٢٣	٠	٠	٠	١٠	١٧	٢٣	٢٣	٣٣.٤%
٦٦٨	٠	٢	٢	٤	١٤	٤٠	٤٣	٣٣.٤%
٨١٢	١١	٠	٣٢	٨	٢٥	٥٩	٧٩	٩٣

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

ومن الجدول السابق يمكن أن نستخلص الآتي:

- . ظل بحر الطويل محافظاً على الصدارة بنسبة تقترب من النصف عند المحضرمين والإسلاميين، وبين الثلث والنصف عند الجاهليين، وقارب الثلث عند العباسين، وانخفض إلى ٦٪ عند محضرمي الدولتين.
- . حافظ الكامل على منزلة متناسبة في العصر الجاهلي والإسلامي وعند المحضرمين بنسب متساوية تقريباً، وتدنى عند محضرمي الدولتين بنسبة ٦٪، وحقق أعلى نسبة له في العصر العباسي بلغت ٢١٪.
- جاءت نسب البسيط عند شعراء العصر الجاهلي، ومحضرمي الجahلية والإسلام، والدولة العباسية متقاربة، وارتفعت عند محضرمي الدولتين حيث بلغت (٢٥٪).
- . أعلى درجة للوافر عند محضرمي الجahلية والإسلام إذ بلغت (١٣٪)، وانخفضت عند العباسين إلى (٧٥٪)، تقارب عند شعراء الجahلية والإسلام ومحضرمي الدولتين.
- حقق الخفيف ارتفاعاً عند محضرمي الدولتين بنسبة (١١٪)، وهبوطاً عند محضرمي الجahلية والإسلام فلم تتجاوز نسبته ٦٩٪، وشعراء العصر الإسلامي بنسبة ورود بلغت ٣٦٪، وتقارب نسب العصر الجاهلي والعابسي.
- . حصل المتقارب على أعلى نسبة في العصر العباسي بلغت ٩٪، وأقل نسبة في العصر الجاهلي، وتقارب نسب وروده عند محضرمي الجahلية والإسلام وشعراء العصر الإسلامي ومحضرمي الدولتين بمعدل ٤٪.
- . أعلى نسب المنسج عند محضرمي الدولتين ٧٩٪، وهي قليلة عند باقي شعراء الحماسة.
- . مشطور الرجز : ارتفعت نسبته عند محضرمي الدولتين حيث بلغت ٤٪، وانخفضت عند باقي الشعراء خصوصاً شعراء العصر الجاهلي فلم تتجاوز ١٪.
- الرمل، السريع، المديد: جاءت بنساب متدنية في كل العصور، وأعلى نسبة لها عند شعراء العصر العباسي ٤٪.

ومما سبق يمكن القول:

- . إن علاقة البحور الشعرية لا تقتصر على المعنى فقط، كما لاحظنا تصدر الطويل في الحماسة بما يقارب النصف، وفي أغراض الشعر عموماً كما في المفضليات، وجمهرة أشعار العرب، والأغانى بنسبة أكثر من الثلث تساوي ٤٠٪ تقريباً، وعليه فمن الملاحظ وجود علاقة أيضاً بين الوزن الشعري والزمن، وثبت ذلك اختلاف نسب استخدام البحور الشعرية في كتاب الحماسة، وأعتقد أنها لو

..... الخصائص الفنية

أقيمت دراسة تعدد بالمكان لوجود اختلاف أيضاً، ومن الملاحظ أن التفاوت في النسب يكون طفيفاً، وذلك في الفترات الزمنية المتقاربة كالجاهلي، ومخضري الجاهلية والإسلام، وشعراء العصر الإسلامي، ويكون التفاوت بين العصور المتباينة أكبر كالعصر الجاهلي، وآخر الدولة الأموية ، والعباسية، ولا يخفى ما يطأ على كل مرحلة زمنية من متغيرات بيئية وثقافية واجتماعية تعد بمثابة المحددات لصياغة مرحلة زمنية جديدة تؤثر في كافة أشكال الحياة، وطبعها بطبع المرحلة، ومن ضمن ذلك الأوزان الشعرية.

- مصدر اكتساب الأوزان الشعرية السمع، بدليل أنها قد نشاهد طفلاً يهتز راقصاً لأي تردد موسيقي منسجم مع أنه لا يفقه المعنى، فكما أن مصدر الخيال في الغالب هي الصورة البصرية، فإن مصدر الإيقاعات التردیدات المتناسقة المنسجمة، والنافذة الحسية لإدراكيها هي الأذن الموسيقية، كما أن للبيئة الطبيعية دور بارز في الصياغة الشعرية ، وأكبر دليل على ذلك أن الإضاءة لواضع علم العروض كما تقول بعض الروايات هو السمع لدقائق المطرقة، من الأدلة أيضاً ما روي عن بعض الشعراء أنه كان يخرج إلى الbadia يفتش عن أوزانه، ومنهم من كان يخلو بنفسه، وبذكر الأحبة، وبذلك فالشاعر عندما تعتمل في نفسه فكرة أو مشاعر خاصة، فإنه قد يوحى إليه باختيار الوزن خرير جدول أو هزيم النسيم أو هزيم الرعد أو تساقط قطرات الماء؛ لذا يمكن القول : إن الطبيعة بملابساتها تعد مصدراً من مصادر تحديد الوزن و اختياره.

وكما قلنا سابقاً أن نافذة الوزن الفكرية هي الأذن، فإذا صادف المعنى الذي يريد الشاعر إخراجه نسقاً موسيقياً مكتسباً من غيره أو من أصوات آنية سمعها وهي مخزنة في تصوره، اندمج في إطار هذا النسق الموسيقي، وأعتقد أن الألفاظ وترتيبها تابعة للإطار الموسيقي وليس العكس؛ لأنه لو كان كذلك لتعددت الأوزان داخل القصيدة الواحدة وهذا مخل، كما يدل على ذلك الضرورة الشعرية التي تجوز للشاعر مالا تُحِورُ لغيره من التصريف والحدف والتكرار، وهذا الاكتساب للوزن جزء من رواية الشعر وحفظه، ومن التغيير البيئي كما حدث في الأندلس من ظهور الموشحات والمخمسات وغيرها من الأوزان، وعليه فإن علاقة الوزن بالغرض الشعري لا يمكن إيصاله إلى درجة التخصيص والتحديد، ولا تعد الاكتساب حسب الظروف والملابسات البيئية المقيدة بالزمان والمكان.

. يمكن تقسيم الأوزان إلى أوزان رئيسة، وأوزان متوسطة الاستخدام، وأوزان قليلة الاستخدام، ويمكن تحديد الأوزان الرئيسة بالبحور ذات الصدارة في الاستخدام، وهي: الطويل، البسيط، الكامل، الوافر، وأوزان الدرجة الثانية هي: المتقارب، الخفيف، المنسرح، الرمل، الرجز، السريع، والأوزان النادرة الاستخدام هي: المديد، المزوج، المتدارك، المحتث، المضارع، المقتضب.

الخصائص الفنية

. التقارب بين الاتجاه والنفس الشعري يكاد يكون متقارباً في جميع بحور الحماسة، وأكبر فارق وجد بينهما في بحر الطويل، فالتواتر بلغ ٤٢.٥٨٪، والنفس بلغ ٤٦.٠٧٪، يليه الرجز بتكرار يساوي ٣٠.٢١٪، ونفس يساوي ١٠.٥٪.

- من الملاحظ أن التصدر كان من نصيب البحور الطويلة، وذلك راجع في رأيي إلى كثرة المقاطع وخصوصاً . القصيرة . وتناسب أنواعها (طويلة، قصيرة)، وحركاتها وسكناتها، ولا ((يتوقف تواتر البحر على كثرة المقاطع))^(١) فقط.

ولتقريب هذه القضية يمكن الاعتماد على الطويل، والكامل.

الطوبل في الدائرة = ثمانية وعشرين متحركاً + عشرين ساكناً.

$$28 \text{ مقطعاً} = 8 \text{ قصيرة} + 20 \text{ مقطعاً طويلاً.}$$

الطوبل الشائع: يلحق فعولن في حشو زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن فتصير فعول، ويلحق تفعيلة عروضه أو ضربه مفاعيلن فتصبح مفاعلن، وإذا جاء هذا الزحاف في أكثر من تفعيله سقط حرفان ساكنان، أو أكثر إذا تكرر، ويصبح بين ٢٨ متحركاً مقابل أربعة عشر ساكناً إلى ثمانية عشر، وهذا يرفع معدل المقاطع القصيرة إما إلى أعلى حد لها ويساوي أربعة عشر مقطعاً قصيراً أو ما دونها إلى ثمانية كما في الدائرة، وبالمقابل ينخفض معدل استخدام المقاطع الطويلة إلى أقل حد لها حيث يصل إلى أربعة عشر مقطعاً أو ما فوق، وبذلك نجد أن التساوي بين المقاطع أو شبه التساوي كما هو شائع في الطويل هو الذي مكنه من احتلال الصدارة، وهذا مالا نجده في البسيط رغم أنه من نفس الدائرة، وبنفس عدد المقاطع وكثيرها إلا أنه تأخر عن الطويل.

$$\text{الكامل في الدائرة} = 30 \text{ مقطعاً قصيراً} + 12 \text{ مقطعاً طويلاً}$$

$$28 \text{ متحركاً} + 20 \text{ ساكناً}$$

الوزن الأكثـر شيوعـاً: إضمـار مـتفـاعـلـن = مستـفـعلـن، وهو جـائز عند العـروـضـين وـحسـنـ فيـ الحـشوـ فإذا صـارـ كـالـآـتـيـ:

هـ//هـ /هـ//هـ //هـ//هـ

هـ//هـ /هـ//هـ //هـ//هـ

فمن الملاحظ زيادة السواكن ونقص المتحركات، وبذلك ترتفع المقاطع الطويلة، وتنخفض المقاطع القصيرة بحيث تصير في أعلى تناسب لها وتنسوى مقاطعه مع الطويل بنقص مقطعين، وبمعدل ٢٨ مقطعاً لكل منهما ، وبتناسب = أربعة عشر مقطعاً قصيراً + أربعة عشر مقطعاً طويلاً وهذا ما لا

^(١) الطرابلسـيـ: خـصـائـصـ الأـسـلـوبـ فيـ الشـوـقـيـاتـ، صـ٣٤ـ.

الخصائص الفنية القصيدة المترابطة

نجد في الوافر الذي دخل على تفعيلة عروضه وضرره القطف مفاعلت فصارت فعولن، بذلك سقط من تشكيلته أربعة مقاطع //ه//ه = //ه//ه، وبناء على ما سبق فيرأي أن الشيوع راجع إلى هذا التناسب؛ لأننا لا يمكن أن نجد قصيدة كاملة على أحد البحرين متزمرة بوزن الدائرة، وعلى هذا الأساس يكون حظ البحر من التواتر والشيوع، ولا يتوقف على كثرة المقاطع أو نوع التفعيلة، وقد يقول قائل لماذا لم يتساوى البحران في الشيوع بناء على ذلك؟ والجواب أن الطويل هو أساس القاعدة لكتلة المقاطع الطويلة فيه بعكس الكامل الذي كثرة فيه المقاطع القصيرة، ومن تتبع القواعدعروضية نجد المقاطع الطويلة أكثر مدعاه للمتغيرات العروضية من زحافت وعلل كما أن الطويل أكثر نقلات إيقاعية من الكامل؛ لاعتماده على التفعيلة المزدوجة بعكس الكامل الذي يعتمد على التفعيلة الصافية. كما أن كثرة الأصوات توجد للشاعر فرصة تبديل الألفاظ والتراكيب وتحويلها للوصول إلى القافية بينما قلتها تحد من هذه الفرصة، والتناسب بين المقاطع يوجد الانسجام الموسيقي من الناحية الزمنية الموصولة، فإذا احتل التناسب احتلت المقاطع، واحتلالها يؤدي إلى عدم الانسجام الزمني لصوت الإيقاع، فيطول أو يقصر، وكل من الطول أو القصر يحد من القدرة على الانتظام، وبناءً على قاعدة التناسب سمح للشاعر بالتحول عن القواعد التركيبية حفاظاً على الانسجام الموسيقي، وهو ما سمى بالضرورات الشعرية، أو القاعدة الوزنية، فيضطر لاستخدام الزحافت والعلل، وكل هذه التحولات الأسلوبية تخدم قاعدة التناسب حفاظاً على الانسجام الموسيقي.

ثانياً : القافية:

شكل وزن البحر فيما سبق المحور الأول في دراسة الخصائص الفنية للبناء النصي، ولكن الشاعر لا يصل بذلك إلى القمة التأثيرية إلا عند إتمام القافية التي تعد محدداً مستقلاً من ناحية البناء الصوتي الخاص بها، ومرتبطة بالبحر من جهة ما يسمى بالضرب ((التفعيلة الأخيرة في البيت)), وهي ملزمة للشاعر في كل القصيدة، وبذلك تعد رابطاً فنياً يقوم على ((التجانس الصوتي، وغياب التجانس المعنوي))^(١)، ويشد مفاصل القصيدة، و يجعلها متماسكة فنياً.

وأبلغ حد يرجى أن تصل إليه أن تناسق التراكيب، وما تحمله من معانٍ إليها انسياقاً، وتتدفق بسلامة في مثل قول الشاعر من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنَى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
وَشُدَّدْتُ عَلَى دُهْمِ الْمَهَارَى رِحَالُنَا وَلَمْ يَنْظُرِ الغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ

^(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط ١، ١٩٨٦م، ص ٧٦.

^(٢) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦.

أخذنا بأطراف الأحاديث بيئنا

كأن القافية في هذا الموضع ممسكة بزمام التراكيب والألفاظ، وما تحمله من معانٍ بحيث تناسب إليها بسلامة ودون أي تكلف، وعلى نقىض ذلك قول مزرد بن ضرار^(١) من [الطوبل] . ق: المتدارك^(٢):

فَمَا رَقَدَ الْوَلْدَانُ حَتَّىٰ رَأَيْتُهُ عَلَى الْبَكْرِ يُمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرٍ

هنا لم تطأع الشاعر القافية، فجاء بالحافر بدل القدم، وهو من نوع الاستعارة غير المفيدة عند الجرجاني؛ لتطبيع القافية، ولا يخفى ما في ذلك من فصم بين القافية والمعنى أو على الأقل كراهة ووحشة هذا التطبيع الذي وضع الحافر في غير موضعه بقصد إ تمام القافية دون النظر إلى غير ذلك، ومن ذلك يبدو واضحاً كل الوضوح أن وظيفة القافية ذات صلة تامة بالمعنى، وهي ((تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها)).^(٣).

وأما بالنسبة للاصطلاح على حد القافية فللخليل رأيان في ذلك، هما: أنها من الساكن الذي قبل الروي إلى آخر ساكن)^(٤)، ويرى أيضاً أنها من الحرف الذي قبل أول ساكن قبل الروي إلى آخر ساكن ناتج عن إشباع حركة الروي)^(٥)، ومنهم من يرى أنها الحرف الذي يجيء في آخر البيت)^(٦).
 ومما سبق لا يخفى دور القافية من الجهة الفنية، وغيابها ((يضع الشاعر مباشرة وجهها لوجه أمام مقاييس النثر))^(٧)، والأصل الذي تبني عليه القافية هو حرف الروي، ويتبعه الوصل والخروج، ويسقه الردف والتأسيس والدخل، ومن دراسة القافية في كتاب الحماسة للحظ أهم الظواهر الموسيقية المسيطرة على الشعر العربي باعتداد القافية أسلوب موسيقي فني متعارف عليه، ونستنتج جانب الثبات أو التحول والانزياح، وأول ما نبدأ به هو استخدام القافية من جهة التقيد والإطلاق.

(١) من شعراء الصحابة رضي الله عنهم، وقيل هو لقب أخي الشماخ بن ضرار. انظر أسرار البلاغة، ص ٢٨ .

(٢) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٨

(٣) رومان يابكسون: قضايا الشعر، ترجمة: محمد الولي وببارك حنوذ، دار توبقال، المغرب، ط ١، ١٩٨٨، م، ص ٤٦ .

(٤) التسوخي: القوافي، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥ م، ص ٣٨ .

(٥) الأخفش: القوافي، تحقيق: د. عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠ م، ص ٨ .

(٦) انظر عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ١ / ص ١٥

(٧) ت.س: أليوت: نظرات في الشعر الحر، ترجمة: منح الحوري، ضمن كتاب: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٦ م،

ص ٢٢

أ. القافية المقيدة والمطلقة:

١. القافية المقيدة:

لا يوجد في هذا النوع وصل ولا خروج، وبناءً على ذلك فأنواعها ثلاثة ((مجردة أو مردفة أو مؤسسة))^(١)، وقد وردت في الحماسة بهذه الثلاثة الأشكال، وهي قليلة الاستخدام في كتاب الحماسة، بل في الشعر العربي عموماً، إذ لم تتجاوز في كتاب الحماسة ثمانية وخمسين مقطعاً من ثلاثة وستين وأربعين ألف مقطع بنسبة ٣٠.٩%، وبنفس شعري لم يتجاوز خمس وسبعين و مائة بيت من أربع وعشرين و تسعمائة وثلاث آلف بيت بنسبة ٤٤.٦%， وهي نسبة أقل مما حدده إبراهيم أنيس ١٠٪.^(٢).

وفي الجدول الآتي بيان خصائص القافية المقيدة في كتاب الحماسة:

جدول رقم (١٢.٤) يبين خصائص القافية المقيدة

الروي	المقاطع	الأبيات	مجردة	مردفة	مؤسسة	البحر
ل	١٣	٥٦	١٢	١	٠	الرمل، السريع ٢، المتقارب ٢، الرجز
ر	١٥	٣٦	١٣	١	١	الطويل ١، مجزوء الكامل ١، الرمل ٧، المتقارب ٣، الرجز ٣
ب	٨	٢٦	٤	٠	٤	الطويل ١، مجزوء الكامل ٤، الرمل ٢، الرجز ١
م	٨	٢١	٧	٠	١	الطويل ١، مجزوء الكامل ١، الرمل ٦
ع	٤	١٠	٢	٢	٠	الطويل ١، الرمل ٢، الرجز
د	٣	٩	٣	٠	٠	الطويل ١، الرمل ٢
ن	٤	٨	٢	٢	٠	الرمل ٢، المتقارب ٢
ه	١	٥	١	١	٠	مجزوء الكامل ١
ق	١	٢	١	٠	٠	مجزوء الكامل ١
ت	١	١	١	٠	٠	المتقارب ١
س	١	١	١	١	٠	السريع ١

ومن الجدول السابق يتضح أن ترتيب استخدام البحور في القافية المقيدة بأنواعها: (المجردة، المردفة، المؤسسة) كالتالي: الرمل تكرر سبع وعشرين مرة، مجزوء الكامل تكرر ثمان مرات الطويل تكرر خمس مرات، والرجز المشطور أربع مرات، و المتقارب كذلك، وأخيراً السريع مرة واحدة، وعليه لم يزد في الحماسة على ما جاء به إبراهيم أنيس إلا مجزوء الكامل بقوله: ((إن القوافي المقيدة تكثر في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر... وقد تجيء هذه القافية بنسبة قليلة في بحور مثل: الطويل، الرجز، المتقارب، السريع، وتکاد تنعدم في البحور الأخرى))^(٣)، وإذا كان الرمل أكثر استخداماً، فإن اللام و الراء كروي في هذا النوع من القافية هما الروييان المتقدمان على بقية حروف المعجم، ويبدو لي أن قلة القافية المقيدة راجع إلى أن حذف الوصل يؤدي إلى بتر المقطع الموسيقي الأخير المعتمد على خفة الحروف المتولدة عن الإشباع (ا، و، ي) التي تعد أخف الحروف، لذا وجدنا أن أكثر روی القافية المقيدة اللام والراء أكثر الأصوات أشبه بالحركات كما سنلاحظ في الحروف المستخدمة روياً، ومن الملاحظ توجه شاعر

(١) الشيخ. محمد الدمنهوري: الحاشية الكبرى، مطبعة المعاهد، مكتبة محمود توفيق، القاهرة، ط ١، ١٣٥٣/١٩٤٣، ص ١٠٢.

(٢) موسيقى الشعر العربي، ص ٢٦٠.

(٣) موسيقى الشعر، ص ٢٦٠.

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

الحماسة إلى القافية المكثفة، وأهمها قافية المتدارك أكثر من قافية المتواتر، والمتزادف، وتقلل قافية المتراكب، أما قافية المتكاوس فقد غابت غياباً كلياً عن الحماسة عموماً.

٢ . القافية المطلقة:

هي الموصولة بحرف لين ناتج عن إشباع حركة الروي، أو الموصولة بالهاء ((وأنواعها ستة، وهي المجردة الموصولة بلين أو هاء، والمردفة الموصولة بلين أو هاء، والمؤسسة الموصولة بلين أو هاء))^(١) ، وقد جاءت في كتاب الحماسة حسب المجرى على ثلاثة أشكال هي: الروي المفتوح، الروي المضموم، الروي المكسور، وكانت نسبة الاتجاه والنفس حسب المجرى كالتالي:

جدول رقم (١٣.٤) يبين أنواع القافية حسب المجرى والنوع

المجرى	المجموع	المقاطع	النسبة	الأبيات	النسبة	النسبة
الفتح	١٤٦٣	٣٢٩	%٢٢.٤٩	٧٩٥	%٢٠.٢٦	%٢٠.٢٦
الضم		٥٥٠	%٣٧.٥٩	١٤٣١	%٣٦.٣٠	
الكسر		٥٢٦	%٣٥.٩٥	١٥٢٣	%٣٨.٦٤	
المقييد		٥٨	%٣.٩٦	١٧٥	%٤٤.٤٦	
المجموع		١٤٦٣	%٠٠.٠٠	٣٩٢٤	%٠٠.٠٠	

١. مجرى الفتح:

أشكاله في الحماسة كالتالي:

رَ، (ا) رَ، (ي) رَ، (و) رَهْ، (ا) رَهْ، (ا) رَهْ، (ي) رَهْ، (و) رَهْ، (ت) دَرَ.

وعليه فأشكال الروي المفتوح في الحماسة عشرة أشكال، ومن الملاحظ غياب حركة الخروج بالضم، كما من الملاحظ أن حركة الدخيل (الإشباع) مع الروي المفتوح تكون غالباً مكسورة. وجملة الأشعار على هذا المجرى ٣٢٩ مقاطعاً، ونسبتها %٢٢.٤٩، وبلغ النفس الشعري ٧٩٥ بيتاً، ونسبتها %٢٠.٢٦ بمعدل متقارب بين النفس والاتجاه، وقد وردت مرتبة حسب الأكثر على روي اللام، الراء، الباء، الميم، العين، الياء، الدال، النون، القاف، الهاء، الحاء، الكاف، الجيم، السين، الهمزة والضاد والفاء.

(١) الدهنوري: الحاشية، ص ١٠١.

٢. مجرى الضم:

وأشكاله في الحماسة كالتالي:

رُ، (ا) رُ، (و) رُ، (ي) رُ، ت دُرُ، رهُ، (ا) رُ هُ، (ا) رُ ها، (و) رُ ها، (ي) رُ ها، ت دُرُ ها، ت دُرُ هُ، ت دُرُ ه.

ما سبق ينذر أن أشكال المجرى المضموم أربعة عشر شكلاً للقافية، وجملة الأشعار الواردة على هذا الشكل ٥٥٠ مقطعاً بنسبة ٥٣٧.٥٩٪ محتلاً بذلك المنزلة الأولى بمعدل أكثر من الثلث حسب الاتجاه، ولكن تراجع إلى المرتبة الثانية حسب النفس حيث بلغت أبياته ١٤٣١ بيتاً بنسبة ٣٦.٣٪، وهي نسبة متقاربة مع نسبة الاتجاه، وقد ورد على حروف الروي التي رتب ترتيباً تناظرياً كالتالي: الراء، اللام، الباء، العين، الميم، الدال، الهمزة والنون، القاف، الحاء والفاء، السين الصاد، التاء، الجيم، الضاد، الظاء والكاف.

٣. مجرى الكسر:

وأشكاله هي كالتالي:

رِ، رِ هِ، رِ هُ، (ا) رِ، (و) رِ، (ي) رِ، ت دِرِ، (ا) رِ ها، (و) رِ هِ، ورِهُ.

أشكال المجرى المكسور أحدى عشر شكلاً، وحمل الأشعار الواردة فيه ٥٢٦ مقطعاً بنسبة ٣٥.٥٩٪، وبنفس أعلى من الاتجاه بلغت أبياته ١٥٢٣ بيتاً بنسبة ٣٨.٦٤٪ محتلاً بذلك المركز الأول حسب النفس، والمربطة الثانية حسب الاتجاه، وتوظيف روい الكسر مرتب حسب الأكثر كالتالي: الراء، اللام، الباء ، الميم، النون، الدال، السين، القاف، التاء، العين، الفاء، الهمزة، الحاء، الكاف، الياء، الضاد، الجيم، الصاد، الثاء.

وما سبق يمكن القول: إن نسبة اتجاه شاعر الحماسة إلى القافية المقيدة لم تتجاوز ٣٩.٦٪ تقريباً، وبنفس ٤٤.٦٪، وهي نسبة محدودة إذا ما قيست بالقافية المطلقة، كما أنها تكاد تكون متقاربة مع ما ضُبط في أشعار كتاب الأغاني التي بلغت ٤٥٪.^(١)

ومن الملاحظ نزوع شاعر الحماسة إلى تقديم مجرى الكسرة من جهة النفس، ثم الضمة، ثم الفتحة، بينما تقدمت الضمة في الاتجاه، وتقدم الكسرة حسب النفس يتواافق مع الإحصائية الآتية:^(٢)

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٠.

الفتحة	الضمة	الكسرة	
%١٤.٥	%٣٢.٥	%٥١	أبو تمام
%١٤.٥	%٢٧.٥	%٥٥	البحترى
%٢٠	%٢٩.٥	%٤٦	الأغاني

ب . أنواع القوافي:

قسم العروضيون القوافي بناء على تعريف الخليل للقافية: ((إنما ما بين الساكنين الآخرين مع الساكن الأخير فقط))^(١) إلى خمسة أنواع هي: ((المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، المتراافق))^(٢)، وبذلك تكون القافية بعض كلمة أو كلمة أو كلمة وبعض كلمة)^(٣)، بينما إذا أخذنا بتعريف الخليل: ((إنما ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن))^(٤)، تكون قد زدنا منحركاً وساكناً، وهذا التعريف يتاسب مع حروف القافية بينما التعريف الأول يتاسب مع أنواعها، وقد ورد في حماسة البحترى أربعة أنواع هي: المتراافق / هـ، المتواتر / هـ، المتدارك هـ//هـ، المتراكب هـ//هـ، وكان توظيفها كالتالي:

جدول رقم(١٥.٤)

القافية	المقاطع	النسبة	الآيات	النسبة	النسبة
المتراكب	١٦٠	%١٠,٩٤	٤٦٠	%١١,٧٢	%١١,٧٢
المتدارك	٦٤٠	%٤٣,٧٥	١٥٩٢	%٤٠,٥٧	%٤٠,٥٧
المتواتر	٦٥٧	%٤٤,٩١	١٨٦٢	%٤٧,٤٥	%٤٧,٤٥
المتراافق	٦	%٠٠,٤١	١٠	%٠٠,٢٥	%٠٠,٢٥
المجموع	١٤٦٣	%٠٠٠,٠٠	٣٩٢٤	%٠٠٠,٠٠	%٠٠,٠٠

من الجدول السابق نستنتج تقدم قافية المتواتر على بقية أنواع القوافي من جهة التكرار والنفس بواقع بلغ ٦٥٧ مقطعاً بنسبة ٤٤,٩١%， ونفس شعري بلغت أبياته ١٨٦٢ بيتاً بنسبة ٤٧,٤٥%， ولعل السبب في ذلك هو: أن هذه القافية تتاسب مع تشكيلة الطويل التام(مفاعيلن)، والمحذوف (فعولن)، وتشكيلة البسيط المقطوع فعلن، والكامل المقطوع الضرب (متفاعل)، والوافر التام (فعولن)، والخفيف التام(فاعلاتن)، والمتقارب التام (فعولن)، والرمل التام (فاعلاتن)، وهي أكثر البحور الشعرية تكرارا في الحماسة، ثم قافية المتدارك بواقع ٤٣,٧٥%، وتحتل المركز الثاني من

(١) التنوخي: القوافي، ص ٣٨.

(٢) محمد الحجوي : بناء القافية وطرق تأصيلها، كلية الآداب، القنيطرة، الرباط، ٢٠٠٢ هـ/٢٠٠٢ م، ص ١٦ وما بعدها

(٣) الأخفش: القوافي، ص ٨.

(٤) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، المنار للطباعة، صناعة، ١٩٩٦ م، ص ١٧٤.

جهة النفس بواقع ١٥٩٢ بيتاً بنسبة ٥٧٪٤٠، ولعل السبب في ذلك يعود إلى تناسبيها مع أهم تشكييلات الطويل، وهي تشكييلة التام المقوض العروض والضرب (مفاعلن)، ((وهي الأشهر والأرق))^(١) في الشعر العربي من بقية التشكييلات، كما أنها أكثر التشكييلات استحواذاً في الحماسة، وتشكييلة الكامل التام (متفاعلن)، ثم قافية المتراكب بتكرار بلغت مقاطعه ٦٠ مقطعاً بنسبة ٩٤٪١٠، وبنفس شعرى بلغت أبياته ٤٦٠ بيتاً بنسبة ٧٢٪١١، وكانت أبرز تشكييلة له هي تشكييلة البسيط المضرم (فعلن)، وأخيراً قافية المتزادف باعتداد قلة القوافي المقيدة في الحماسة، وفي الشعر العربي عموماً؛ لأنها ((أبسط صور القافية في الشعر العربي غالباً))^(٢). أما توظيف أنواع القافية حسب منزلة الروي من خلال عناصر القافية فكالآتي:

جدول رقم (٦.٤) يبين منزلة الروي من خلال عناصر القافية:

القافية المقيدة				القافية المطلقة							
النسبة	الأبيات	النسبة	القرار	الوصل باللين				الوصل بالهاء			
				النسبة	الأبيات	النسبة	المقطاع	النسبة	الأبيات	النسبة	المقطاع
٠.٠٥	٢	٠.٠٧	١	١٥.٣٢	٦٠١	١٤.٥٦	٢١٣	١.٩١	٧٥	١.٩١	٢٨
٠.٠٨	٣	٠.٢١	٣	٥.٧٢	٢٢٥	٥.٥٤	٨١	٠.٧٤	٢٩	٠.٨٩	١٣
٠.١٨	٧	٠.٢١	٣	%١٠	٣٩٢	٩.٩١	١٤٥	٠.٧١	٢٨	١.٠٣	١٥
٠.٦٦	٢٦	٠.٤١	٦	١٢.٧٢	٤٩٩	١٢.٩٩	١٩٠	٢.٩٨	١١٧	٣.٦٢	٥٣
٣.٤٩	١٣٧	٣.٠٨	٤٥	٤٤.٣٤	١٧٤٠	٤٤.٢٢	٦٤٧	١.١٠	٤٣	١.٣٧	٢٠
٤.٤٦	١٧٥	٣.٩٦	٥٨	٨٨.١٠	٣٤٥٧	٨٧.٢٢	١٢٧٦	٧.٤٤	٢٩٢	٨.٨٢	١٢٩
المجموع											

١ . الروي متخلاً عن عناصر القافية:

يأتي ذلك في القافية المطلقة في حالة الردد والتأسيس، ويكون الروي موصولاً إما باللين أو الهاء المتحركة أو الساكنة، وهو يأخذ في الحماسة الأشكال الآتية:

- مع الردد بالألف: اَرَهَا، اَرِهَ، اُرَهَا، اُرِهَ، اُرْهُ، اِرَهَا، اِرِهَ، وأهم خصائصه أنه تكرر مع هاء الوصل ثمان وعشرين مرة بنسبة ٩١٪١٠، وبنفس شعرى بلغت أبياته

(١) الشيخ جلال الحنفي: العروض تحذيفه وإعادة تدوينه، ط١، مط العاني، بغداد، ١٩٧٨م، ص ١٤٦.

(٢) س. موريه: حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، ترجمه وعلق عليه: سعد مصلوح، عالم الكتب، مط المدين، القاهرة، ط١،

١٩٦٩هـ/١٣٨٩، ص ٣.

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

خمس وسبعين بيتاً بنسبة ١٩١٪ وهي نسبة متساوية مع نسبة التكرار، والوصل باللين تكرر ٢١٣ مرة بنسبة ٤٥٦٪، وبنفس مقارب بلغت أبياته ٦٠١ بيتاً بنسبة ٣١٥٪.

مع الردف بالواو والياء: من الأفضل الجمع بينهما تحت بند واحد؛ لأنهما يتناوبان في القصيدة، وهما يأخذان الأشكال الآتية: وَرَ، وَرُهْ، وَرُ، وَرُهْ، وَرِهِ، وَرِهْ، يَرَ، يَرُهْ، يِرُ، يِرُهَا، يِرِهِ؛ واحتضنا مع الماء بتكرار مساو للألف بلغ ثمانية وعشرين مقطعاً بنسبة ٩١٪، وبنفس أقل لم تتجاوز أبياته سبع وخمسين بيتاً بنسبة ٤٥٪، أما مع الوصل باللين فقد تكرر ٢٢٦ مرة بنسبة ٤٥٪، وبنفس مقارب للتكرار بلغت أبياته ٦١٧ بيتاً بنسبة ٧٢٪.

مع ألف التأسيس: أخذ الروي الأشكال الآتية: تَدَرَ، تَدُرُ، تَدُرُهُ، تَدُرُهُ، تَدَرُهُ، تَدِرُهُ، ومن الملاحظ أنه لم يوصل بالهاء إلا مع المجرى بالضم، وقد تكرر ثلاط وخمسين مرة بنسبة ٣٦٪، وبنفس أقل لم تتجاوز ١١٧ بيتاً بنسبة ٩٨٪، أما مع الوصل باللين فقد تكرر ١٩٠ مرة بنسبة ٩٩٪، وبنفس شعرى مقارب بلغت أبياته ٤٩٩ بيتاً بنسبة ٧٢٪.

٢. الروي يأتي بعد عناصر القافية:

وذلك في القافية المطلقة المجردة في حالة الوصل بالهاء المتحركة أو الساكنه، وفي حالة الوصل باللين، وأخذ الأشكال الآتية: رَ، رُهْ، رُ، رِهِ، رِهْ، واحتضن مع الماء بتواتر لم يتجاوز عشرين مقطعاً بنسبة ٣٧٪، وبنفس شعرى مقارب لم يتعد ثلاط وأربعين بيتاً بنسبة ١٠٪، أما مع اللين، فقد وصل إلى ٦٤٧ مقطعاً بنسبة ٤٤٪، وبنفس شعرى مساو تقريباً بلغت أبياته ١٧٤ بيتاً بنسبة ٤٤٪، ومن الملاحظ غيابه مع الخروج بالضم أو الفتح.

٣. الروي منفرداً:

يأتي في القافية المقيدة المجردة وهو يأخذ شكلاً واحداً هو (ر)، ولم يتكرر إلا خمس وأربعين مرة بنسبة ٣٠٪، وبنفس مقارب بلغ ١٣٧ بيتاً بنسبة ٤٩٪.

٤. الروي يرد بعد كل عناصر القافية:

وذلك في القافية المقيدة المردفة والمؤسسة، وهو يأخذ الأشكال الآتية في الحماسة: اَرُ، وَرُ، يَرُ، تَدُرُ، وجملة تكراره ثلاث عشرة مرة بنسبة ٨٩٪، وأبياته ثمان وثلاثون بيتاً بنسبة ٩٧٪، ويكون ترتيب القوافي حسب الورود كالتالي:

الخصائص الفنية جدول رقم (١٧.٤)

الآيات	النكرار	منزلة الروي
٥٠.١٠	%٥٠.٤٤	الروي متخللاً عناصر القافية
%٤٥.٤٤	%٤٥.٥٩	الروي قبل عناصر القافية
%٣.٤٩	%٣.٠٨	الروي منفرداً
%٠.٩٧	%٠.٨٩	الروي بعد كل عناصر القافية

ومن ذلك نستتتج أن الشعر العربي في الحماسة يميل في الغالب في قافيته إلى ميزتين فنيتين هما:

- . مد المقطع الصوتي الأخير المتمثل في الروي بإشاع حركته، وهو الغالب أو بتوليد مقطع آخر (هـ)، وهذا التكثيف الصوتي يمنح القافية تنعيمياً مسيقياً مميزاً وطابعاً فنياً مؤثراً أكثر من الروي المبتور النغم.
- . تنوع الأصوات بين الحركة والسكنون يمنح القافية خفة وسهولة مع نغم متتنوع أفضل من القافية التي تغلب عليها وتيرة واحدة، كقافية المتكاوس التي لم ترد ولا مرة في الحماسة، أو قافية المترادف التي لم تتكرر إلا ست مرات بنسبة ٤١٪ بواقع ١٢ بيتاً بنسبة ٢٥٪.
- . تقدم قافية المتدارك والمتواتر كما سبق، ومن تأمل مقاطعهما بحد أنهما تتكونان كالتالي:

المتدارك /هـ//هـ، والمتواتر /هـ/هـ، ومعنى ذلك أن مقاطعهما تتساوى من جهة أن كلاً منهما يتكون من مقطعين طويلين، وتميزت قافية المتدارك بأنه يفصل بين مقطعيها الطويلين مقطع قصير، وتميزت قافية المتواتر بتتابع مقطعيها وبذلك تتتنوع النقلات الموسيقية التي تكسر رتابة الصوت المماثل، كما يعطي تنوعاً في الترديد، وأعتقد أن ذلك أهم ميزة فنية للموسيقى الشعرية، وعلى درجة التمكّن يأتي تمكّن القافية في موقعها وتناسبها مع ما سبقها من أشكال فنية ومعنوية.

ج . العلاقة الزمنية:

جدول رقم (١٨.٤)

المقدمة				المطلقة				القافية
النسبة	الآيات	النسبة	المقاطع	النسبة	الآيات	النسبة	المقاطع	العصر
٥.٥٤	٤٥	٥.٢٥	١٦	٩٤.٤٦	٧٦٧	٩٤.٧٥	٢٨٩	الجاهلي
٤.٤٩	٣٠	٥.٧٣	١٤	٩٥.٥١	٦٣٨	٩٤.٢٦	٢٣١	المخضرم
٢.٤٠	٢٧	٢.٢٠	٩	٩٧.٦٠	١٠٩٦	٩٧.٨٠	٤٠١	الإسلامي
..	%١٠٠	١١٤	%١٠٠	٣٤	الدولتين
٤.٥٨	١١	٥.٩٤	٦	٩٥.٤٢	٢٢٩	٩٤.٦	٩٥	العباسي

من الجدول السابق يتضح أن أعلى معدل لاستخدام القافية المطلقة هو عند مخضمي الدولتين بنسبة ١٠٠٪، ثم العصر العباسي بنسبة ٩٧.٨٠٪، وبنفس شعرى مساواً تقريباً بنسبة ٩٧.٦٠٪، فالجاهلي بنسبة تكرار ٩٤.٧٥٪، وبنفس مساواً تقريباً بنسبة ٩٤.٤٦٪، فمخضمي الجاهلية والإسلام بنسبة تكرار ٩٤.٦٠٪، وبنفس أرفع قليلاً ٩٥.٤٢٪.

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

أما القافية المقيدة، فكان أعلى استخداماً لها هو عند العباسين بنسبة تكرار ٥٥.٩٤%， وبينفس أقل ٤٠.٥٨%， فمخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة تكرار ٧٣.٥٥%， ونفس أقل ٤٤.٤٩%， فالجاهلي بنسبة تكرار ٢٥.٥٥%， ونفس مساوٍ تقريباً ٥٥.٥٤%， فالإسلامي بنسبة تكرار ٢٠.٢٠%， ونفس مساوٍ تقريباً ٢٠.٤٠%， وأخيراً غياب القافية المقيدة عند مخضرمي الدولتين وأعتقد أن ذلك راجع إلى قلة الأشعار الواردة في كتاب الحماسة نفسه لشعراء هذه المرحلة.

د. الأصوات العربية المستخدمة روايا :

استخدم في كتاب الحماسة واحد وعشرون حرفاً؛ لتكون روياً، وقد تصدرها حرف اللام بتكرار بلغ خمس وثلاثين ومائتين مقطع بنسبة ٦٠.٦%， وبلغت أبياته ست وأربعين وستمائة بيت بنسبة ٤٦.٦%， يليه حرف الراء من جهة التكرار الواقع واحد وثلاثين ومائتي مقطع بنسبة ١٥.٧٩%， وتقدم عليه من جهة النفس، فقد بلغت أبياته خمس وتسعين وستمائة بيت بنسبة ١٧.٧١%， وفي ما يأتي بيان ذلك:

جدول رقم (١٩.٤)

الرقم	الروى	المخرج	الصفة	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	النسبة
١	اللام	أدنى الحنك	مجهور	٢٣٥	%١٦.٠٦	٦٤٦	%١٦.٤٦	%١٦.٤٦
٢	الراء	//	//	٢٣١	%١٥.٧٩	٦٩٥	%١٧.٧١	%١٧.٧١
٣	الباء	شفوي	//	٢٠٤	%١٣.٩٤	٥٧٠	%١٤.٥٣	%١٤.٥٣
٤	الميم	//	//	١٧١	%١١.٦٨	٤١٢	%١٠.٥٠	%١٠.٥٠
٥	ال DAL	أسناني لثوي	//	١٣٣	%٩.٠٩	٢٨٨	%٧.٣٤	%٧.٣٤
٦	العين	وسط الحلق	//	١٢٠	%٨.٢٠	٣٠٠	%٧.٦٥	%٧.٦٥
٧	النون	أدنى الحنك	//	٩٦	%٦.٥٦	٢٦٧	%٦.٨٠	%٦.٨٠
٨	الكاف	لهوي	مهموس	٥٢	%٣.٥٥	١٥٥	%٣.٩٥	%٣.٩٥
٩	الياء	وسط الحنك	مجهور	٣٦	%٢.٤٦	٨٧	%٢.٢٢	%٢.٢٢
١٠	الحاء	وسط الحلق	مهموس	٣٥	%٢.٣٩	٦٩	%١.٧٦	%١.٧٦
١١	السين	لثوي	مهموس	٢٩	%١.٩٨	١١٢	%٢.٨٥	%٢.٨٥
١٢	الهمزة	أقصى الحلق	//	٢٦	%١.٧٨	٨٦	%٢.١٩	%٢.١٩
١٣	الناء	أسناني لثوي	//	٢٥	%١.٧١	٥٤	%١.٣٨	%١.٣٨
١٤	الفاء	شفوي	//	١٨	%١.٢٣	٦٩	%١.٧٦	%١.٧٦
١٥	الكاف	أقصى الحنك	//	١٣	%٠.٨٩	٢٨	%٠.٧١	%٠.٧١
١٦	الهاء	أقصى الحلق	//	١٣	%٠.٨٩	٢٣	%٠.٥٩	%٠.٥٩
١٧	الجيم	وسط الحنك	مجهور	١٢	%٠.٨٢	٢٤	%٠.٦١	%٠.٦١
١٨	الصاد	أسناني لثوي	مجهور	٧	%٠.٤٨	١٤	%٠.٣٦	%٠.٣٦
١٩	الصاد	لثوي أسناني	مهموس	٥	%٠.٣٤	١٥	%٠.٣٨	%٠.٣٨
٢٠	الثاء	أسناني	//	٢	%٠.١٤	٤	%٠.١٠	%٠.١٠
٢١	الظاء	مجهور	//	١	%٠.٠٧	٢	%٠.٠٥	%٠.٠٥

١. حروف الحلق:

مخارج الحلق ثلاثة هي: أقصى الحلق وحروفه: (الهمزة، الهاء)، ((وهو أول المخارج وأعمقها في الحلق))^(١)، مخرج أوسط الحلق لصوتي العين والحاء وهو المخرج الثاني من مخارج

(١) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠ / ١٤٢٤، ص ٦٣.

الخصائص الفنية الخاتمة

الحلق، مخرج أدنى الحلق وهو لصوت الغين والخاء^(١)، ومن استقراء ديوان الحماسة لم أجد رواياً لصوت الغين والخاء الخارجات من أدنى الحلق، وجملة التكرار في الحروف الحلقية بلغ ١٩٤ مقطعاً بنسبة ٦٣.٢٦٪، وبلغت الأبيات ٤٧٨ بيتاً بنسبة ١٢.١٨٪، ومن ذلك فنسبة الاتجاه أعلى من النفس.

٢. الحنك:

للحنك ثلاث مراتب هي : ((مخرج أقصى الحنك، وهو لصوت القاف، والكاف، ومخرج وسط الحنك، وهو لأصوات الجيم والشين والياء، ومخرج أدنى الحنك وهو لأصوات اللام والراء والنون)^(٢)، وقد جاءت كلها رواياً إلا الشين، وجملة الأشعار في ذلك ٦٩٣ مقطعاً بنسبة ٤٧.٨٤٪، و ١٩٠٢ بيتاً بنسبة ٤٨.٤٧٪، وبذلك فنسبة النفس الشعري لروي أصوات الحنك أعلى من نسبة الاتجاه بقليل.

٣. الأسنان:

ويشتمل على مخرج طرف اللسان وأصول الثنایا، وطرف اللسان وبين الثنایا، وطرف اللسان وطرف الثنایا، وقد ورد من أصوات هذه المخارج (الدال، السين، التاء، الضاد، الصاد، الثاء، الظاء)، وغاب الزاي، والذال، والطاء، وجميل الأشعار في ذلك ٢٠٢ مقطعاً بنسبة ١٣.٨١٪، و ٤٨٩ بيتاً بنسبة ١٢.٤٦٪، وعليه فنسبة النفس أقل من الاتجاه.

٤. الشفتان:

ويشتمل على المخرج الأساني الشفوي لصوت الفاء، والمخرج الشفوي لصوت الميم والباء والواو، ولم يغب من هذه الأصوات إلا الواو، وجميل الأشعار في ذلك ٣٩٣ مقطعاً بنسبة ٢٦.٨٦٪، و ١٠٥ بيتاً بنسبة ٢٦.٧٨٪، وبذلك فنسبة النفس تساوي نسبة الاتجاه تقريباً.

وما سبق فالأصوات الأكثر استخداماً رواياً بالنسبة للمخرج هي الأصوات الخارجة من الحنك، يليه مخرج الشفتين، ثم الأسنان، والحلق.

وأكثر الأصوات المستخدمة رواياً حسب درجة التواتر هي كالتالي:

جدول رقم (٢٠٤)

الرقم	الصوت	نسبة التكرار	نسبة النفس
١	اللام	%١٦.٠٦	%١٦.٤٦
٢	الراء	%١٥٧٩	%١٧.٧١

(١) المرجع نفسه، ص ٦٦، ٦٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٩، ٧١.

الخصائص الفنية

%١٤.٥٣	%١٣.٩٤	الباء	٣
%١٠.٥٠	%١١.٦٨	الميم	٤
%٧.٣٤	%٩.٠٩	الدال	٥
%٧.٥٦	%٨.٢٠	العين	٦
%٦.٨٠	%٦.٥٦	النون	٧

من الجدول السابق نلاحظ أن الأصوات السبعة تتنوع بين المخارج، فاللام والراء والنون أصوات حنكية، وقد جمع القدماء والحديثون بينها، والحدثون يسمونها ((أشبه حركات))^(١)، والباء والميم شفويان، والعين حلقي، والدال أسناني، ومن ذلك نستنتج أنها أكثر الأصوات شيوعا في العربية وخصوصاً آخر الكلمات، وأكثر الحروف تناسباً مع القافية.

أما ترتيب المخارج حسب التواتر فكالآتي:

جدول رقم (٢١.٤)

الرقم	الخرج	نسبة التكرار	نسبة الأبيات
١	الحنك	%٤٨.٨٤	%٤٨.٤٧
٢	الشفتان	%٢٦.٨٦	%٢٦.٧٨
٣	الأسنان	%١٣.٨١	%١٢.٤٦
٤	الحلق	%١٣.٢٦	%١٢.١٨

ومما سبق يبدو لي الآتي:

- إن درجة الشيوع للصوت اللغوي ترجع إلى خفت النطق به، فإذا تأملنا الأصوات الرئيسة التي جاءت رواياً في الحماسة لوجدنا أنها أكثر خفة بين أصوات المخرج، وعلى أساس ذلك قيل: ((إن كثرة شيوع الحروف أو قلتها تعزى إلى نسبة ورودها في آخر الكلمات))^(٢)، وهذه الخفة ترجع إلى الجرس الصوتي نفسه، وإلا لما تفاوتت فيما بينها، وهذا الجرس يقربها من حروف اللين أو الحركات فهي بين الثقل وبين الخفة.

الجهر والهمس:

بالرجوع إلى صفاتي الجهر والهمس نجد أن الأصوات ذات الجرس المجهور هي الغالبة، فقد تكررت في الحماسة بالنسبة للروي ١٢٤٦ مرة بنسبة ٨٥.١٧%， وبلغت أبيات التكرار ٣٣٠٥ بيتاً بنسبة ٨٤.٢٣%， أما ذات الجرس المهموس، فتكررت ٢١٧ مرة بنسبة ١٤.٨٣%， وبنفس بلغ ٦١٩ بيتاً بنسبة ١٥.٧٧%， وهذا يدعم ما علمنا به سبب الشيوع بإسناده إلى الجرس و أعتقد أن الصوت المجهور ((الذي يهتز معه الوتران الصوتيان))^(٣) أخف من الصوت المهموس ((الذي لا يهتز

(١) كمال محمد بشر: علم اللغة العام . الأصوات، دار المعرفة، مصر، ط٧، ١٩٨٠، ص ١٣١.

(٢) الطراطليسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٤٦.

(٣) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، ص ١٠٠.

الخصائص الفنية

معه الوتران الصوتين^(١)) ، ولعدم اهتزاز الوترتين الصوتين في المهموس يجد الناطق جهد في إخراج الصوت، بعكس ما يهتز له وتران ، ولبيان ذلك يمكن القياس على صوتي (الراء، واللام) أكثر الأصوات شيوعا في الروي، فإذا عرضناهما على بقية صفات الحروف المتضادة من جهة الصفة، فسنجد أنهما اجتمعا في صفة ما بين الشدة والرخاوة مع (الهمزة، العين، الياء، النون، الميم)، وقد غاب من الأصوات السبعة المستخدمة رواياً عن هذه المجموعة (الباء، الدال)، واجتمعا (الراء واللام) في الانفتاح مع كل الأصوات السبعة ما عدا صوت العين، وفي التفخيم انفردا دون بقية الحروف السبعة، كما أنه قد يكون للصوت صفة ينفرد بها ولا يجتمع مع اللام والراء فيها غير الصفات المتضادة هذه كالقلقة للباء، والدال، والغنة في صوت النون، والميم ، ومن اجتماع الباء والدال مع الراء واللام في بعض الصفات و تفردهما في القلقة أكسبهما هذا التنوع صفة الشيوع، وشيوع الميم والنون لذات السبب، والعين لمشاركتها للراء واللام في أكثر الصفات.

هـ. ظواهر التقافية:

والمقصود بذلك ظاهرة التصريح، التقافية، التدوير، ومن استقراء كتاب الحماسة يتبين أن معدلات ورودها حسب الطالع كالتالي:

جدول رقم (٢٠٤)

الظاهر	الجزء الأول	الجزء الثاني
التصريح	٤	١٣
التقافية	٧	٢٢
التدوير	٢٨	٢١

وما سبق يمكن القول : إن ظاهرة التصريح أو التقافية ظاهرة موسيقية تدل على الحشد الشعوري في البداية القوية، وقد وردتا في الحماسة بنسبة ٣٣٪ .٤٩ بينما نسبة التدوير بلغت ٣٥٪ .٣٥.

وجملة القول : إن أهم خصائص القافية في كتاب الحماسة هي :

غابت القوافي المطلقة على المقيدة.

أكثر الحروف المستخدمة رواياً مع المقيدة هو حرف اللام.

أكثر حركات المجرى استخداماً هي حركة الكسر ، ثم الضم ، ثم الفتح.

تقدمت قافية المتواتر ، ثم المتدارك ، ثم المترافق ، ثم المترادف.

- سجل معدل استخدام القافية المطلقة حسب الفترة الزمنية تقدم شعراء الإسلام مع مخضري الدولتين، ثم العصر الجاهلي، فمخضرو الجاهلية والإسلام، وأخيرا العباسي، أما المقيدة، فكان أعلى

(١) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

• الخصائص الفنية

- معدل لها عند الجاهليين، فالعباسيين، فمحضري الجاهلية والإسلام، فالعصر الإسلامي، ولم ترد أي قافية مقيدة عند محضرمي الدولتين.
- سجل الراوي متخللاً عناصر القافية ما يقارب النصف، تلاه الراوي الوارد قبل عناصر القافية، فالراوي منفرداً، فالراوي بعد عناصر القافية.
- . أكثر الأصوات استخداماً حسب المخارج هي الأصوات الحنكية، ثم الشفوية، ثم الأسنانية، وأخيراً الحلقية.
- . أكثر الأصوات المنفردة المستخدمة روايا اللام، فالراء، فالباء، فالميم، فالدال، فالعين، فالنون.
- . تقدمت ظاهرة التصريح والتقطيفية على ظاهرة التدوير.
- وبعد هذا الاستعراض لموسيقى الإطار على مستوى الوزن والقافية تبقى معرفة الموسيقى الداخلية في حشو البيت التي تعد مظهراً فنياً لا يمكن تجاوزه أو إهماله لعلاقته المكينة بالشكل الفني للخطاب الشعري كما سنلاحظ فيما يأتي.



فيما سبق وجدنا أن موسيقى الإطار تقوم على تقسيمات متساوية تتعدد في كافة أبيات القصيدة، وهذا المبدأ لا نجده جلياً في موسيقى الحشو؛ لأنها تعتمد على خصائص فنية اختيارية حاضرة لعدم التكلف والإجبار، فإذا تكلفها الشاعر وألزم نفسه بها فقدت فنيتها وتأثيرها، ولم تفصح عن ذات الشاعر بناءً على علاقة الدال بالمدلول التي تعد أبرز مشكلات هذا البحث، وقد بسط القول في ذلك عند علماء البلاغة في تراثنا كما قال الجرجاني: ((هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضع لها من صاحبتهما على ما هي موسومة به، حتى يقال: إن (رجالاً) أدل على معناه من (فرس) على ما سمي به))^(١)، هذا بالنسبة للفظين المختلفين في الدلالة، لكنه قد يكون اللفظان دالان على مدلول واحد ((ويتصور في الأسمين الموضوعين لشيء واحد أن يكون هذا أحسن نسبياً عنه، وأبين كشفاً عن صورته من الآخر))^(٢)، كما أنه تطرق إلى الصوت المفرد داخل الكلمة الواحدة ((فتفاضل الكلمتين المفردتين، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، وما يُكُدُّ اللسان أبعد))^(٣)، ومشكلة علاقة الدال والمدلول من أبرز ما درسه علم اللغة الحديث كما هو موجود عند رائد اللسانيات في العصر الحديث دي سوسيير^(٤)، ومن هذا الجانب يتم الانطلاق في دراسة جانب من جوانب أسلوب البناء الشعري وفقاً للعلاقة القائمة بين الشكل الفني والمعنى الدلالي تحت إطار ما يسمى بالموسيقى الداخلية بحيث تستشف العلاقات المقصودة سواء كانت علاقات ظاهرة أو مضمنة من خلال المتابعة للمظاهر الأسلوبية في هذا المجال، وكيف أن هذه المظاهر الفنية تلقى بظلالها على السامع، وتشير انتباهه، ولا يهمنا في هذا الجانب ما بسط من قول فيه لكثرة النظريات في ذلك وتشعبها، والوقوف على جوانب الاتفاق والاختلاف،

^(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٧.

^(٢) المرجع نفسه، ص ٤٧.

^(٣) المرجع نفسه، ص ٤٧.

^(٤) انظر محمود السعران: علم اللغة، دار الفكر العربي، ص ٣٤٢.

والذي يهمنا ونعني بدراسته هو أسلوب موسيقى الحشو في كتاب الحماسة للبحتري ننطلق منه ونعود إليه في الدراسة وفقاً للمحددات الصوتية والألوان البديعية التي تهتم بالشكل الموسيقي وترتبط بالمدلول وإبراز أهم تلك المظاهر كموضوع للتطبيق والدراسة.

أولاً: المظاهر الموسيقية المفردة:

ندرس من خلاله جرس الصوت المفرد، أو اللفظ في أقل مستوى دلالي له والوقوف على مظاهرها الأسلوبية الملفتة، والتي تحتاج للدرس.

(أ) موسيقى الصوت المفرد:

نعالج في هذا الجانب جرس الصوت المفرد داخل حشو البيت بعيداً عن علاقة الدال والمدلول للمفردة الواحدة (اللفظ)، وذلك لمعرفة العلاقة بين ظاهرة تردد الصوت أو تماثله أو تجانسه أو تقاربه، وبين المدلول، وهل يتأتى من ذلك إطار دلالي جديد أو خاص؟ بناء على ما قرره ابن حمزة بقوله: ((ما من واحد من الأحرف السبعة والعشرين العربية إلا وهو مختص بنوع فضيلة، لكنها متفاوتة في الصفاء والرقابة؛ ولهذا فإنك تجد (العين) أنصع الحروف جرساً، وألذها سمعاً، والكاف مختصة بالوضوح والمتانة...))^(١)، وفي ما يأتي أهم دلالاته:

١ . المماثلة:

. الأصوات ذات الصفة الجوهيرية: الجهر:

كما لاحظنا فيما سبق أن أكثر الأصوات المفردة التي تؤدي دوراً موسيقياً ودلالياً هاماً لافتاً للنظر في الروي هي الأصوات المجهورة. كذلك في موسيقى الإطار الداخلي، وأفضل ما يمثل ذلك ١ - قول أبي زيد الطائي من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٢):

عَلَيْكَ بِرَأْسِ الْأَمْرِ قَبْلَ انتِشارِهِ وَشَرُّ الْأُمُورِ الْأَعْسَرُ الْمُتَدَبَّرُ

٢. قول أمرئ القيس من [الرمل . ق: المتدارك]^(٣):

لَا يَضُرُّ الْعَجْزُ ذَا الْجَدَّ وَلَا يَنْفَعُ الْمَحْرُومُ إِيْدَاعُ وَكَدْ

رَكِبَ اللَّجَّ إِلَى اللَّجَّ إِلَى غَمَرَاتِ الْبَحْرِ ذِي الْمَوْجِ الْأَشَدِ

٣. قول أبي الأسود من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٤):

(١) الطراز، ١٦٠ / ١، و هند حسين: مجلة آداب المستنصرية، اللفظ وعلاقته بالجرس الموسيقي، العدد الثاني، السنة الثانية، ١٣٩٧ / ١٩٧٧، مطبعة المعارف، بغداد، ص ٣٢٣.

(٢) كتاب الحماسة، ١٩/٢.

(٣) المصدر نفسه، ٢٧/٢.

(٤) كتاب الحماسة، ١٩٥/١.

أَلَمْ تَرَ أَنِّي لَا أُلُونُ شِيمَتِي تَلَوَنَ غُولُ اللَّيلِ فِي الْبَلَدِ الْمُفْضِي

٤. قال كثير من [الطویل . ق: المتواتر]^(١):

وَلَيْسَ خَلِيلِي بِالْمَلُولِ وَلَا الْذِي إِذَا غَبَثُ عَنْهُ بَاعْنِي بِخَلِيلِ

وَلَكِنْ خَلِيلِي مَنْ يُدِيمُ وَصَالَةُ وَيَكْتُمُ سَرِّي عِنْدَ كُلِّ دَخِيلِ

٥. قال الأخفيف بن مليك الكلبي^(٢) من [الكامل . ق: المتواتر]^(٣):

هَلْ لِي مِنَ الْكِبِيرِ الْمُبِينِ طَيْبُ فَأَغْوُدُ شَابًا وَالشَّابُ عَجِيبُ

ذَهَبَتْ لِدَاتِي وَالشَّابُ فَلَيْسَ لِي فِي مَنْ بَقِيَ فِي الْغَابِرِينَ ضَرِيبُ^(٤)

ذَهَبُوا وَخَلَفَنِي الْمُخَلَّفُ بَعْدَهُمْ فَكَانَنِي فِي مَنْ بَقِيَتْ غَرِيبُ

أُسْقَى وَالْعَبُ قَاعِدًا فِي قُبَّةِ فَمِنْ أَيْنَ يَبْلُغُنِي هُنَاكَ لُغُوبُ

فيما سبق تردد الراء في المثال الأول، وهو صوت مجھور يوحى جرسه المتتابع بعلاقته بضمون البتر والقطع الذي يحمله البيت، وفي المثال الثاني تكرر الجيم، وهو صوت مجھور أيضاً يوحى جرسه بالضوضاء والجلبة، وهو مدلول له علاقة بالتعب لمن لا جدّ له، وفي المثال الثالث والرابع تردد اللام، وهو من الأصوات المجهورة، وجرسه يوحى بالتقلب وعدم الثبات، وفي المثال الخامس الذي ترددت الباء في أبياته الأربع بشكل ملفت للانتباه، وهو صوت يوحى جرسه في هذا الموضع بالضعف والتعب الذي يتعلق بالفكرة للمقطع، وهي بعض الحال التي هو عليها.

الأصوات ذات الصفة الجوهرية : الهمس:

الأصوات المهموسة أقل تردیداً من المجهورة في كتاب الحماسة، وهي إذا ترددت بشكل أسلوبي ملفت تحمل إطاراً يوحى بظلاله جرس الصوت، وخير ما يمثل ذلك الآتي:

١. ما قاله عبد الملك بن مروان من [الكامل . ق: المتدارك]^(٥):

أَدْنِيْتُهُ مِنِّي لِيُسْكُنَ نَفْرُهُ فَأَصْوُلَ صَوْلَةَ حَازِمٍ مُسْتَمْكِنِ

غَضِبَأَ وَمَحْمِيَّةً لِدِينِي إِنَّهُ لِيَسَّ المُسِيءُ سَيِّلُهُ كَالْمُحْسِنِ

٢. وما قاله صالح بن عبد القدوس من [الطویل . ق: المتواتر]^(٦):

(١) المصدر نفسه، ٢٠٢/١.

(٢) من شعار حماسة البحترى، ورد له فيها مقطعاً الأول من ٤ أبيات والثاني من ١٤ بيتاً، انظر الحماسة، ١٤١ / ٢، ١٤٢.

(٣) كتاب الحماسة، ١٤١/٢.

(٤) الضريب: المثيل والنظير والشبيه.

(٥) الحماسة، ٦٢/١.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٠.

وَصَافِ إِذَا صَافَتِ بِالْوَدِ خَالِصًا تَجِدْ مِثْلَمَا أَخْلَصْتَ عِنْدَ ذَوِي الْوَدِ

٢. وما قاله بيهمس بن عبد الحارث الغطفاني من [الكامل . ق: المتواتر]^(١):

بَكَرَ الْمَشِيبُ عَلَى الشَّبَابِ فَشَانَهُ شَيْنَ الْمُحَرَّقِ فِي الْحَدِيدِ بِنَارٍ

ما سبق يجد أن ترديد صوت السين يوحى جرسه بما انطوت عليه سريته من سوء مضمر، وفي المثال الثاني تردد صوت الصاد، فأوحى جرسه بعلاقته بمدلول صدق المودة، وفي المثال الثالث يوحى ترديد صوت الشين بعلاقته بمدلول الوحشة.

وعليه لا يمكن القول: إن تعلق الصوت بمدلول أو بإطار دلالي جديد محصور في الأصوات المهموسة فقط^(٢)، ومن ناحية أخرى فكثرة استخدام الأصوات المهموسة على المهموسة كما ((برهن الاستقراء على أن نسبة شيوخ الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهرة))^(٣)، وهذا الأمر أدعى إلى تعلق الأصوات المهموسة بالمدلول، وبناء على ذلك يبدو لي أن الأصوات إذا ترددت في موضع بشكل ملفت للنظر يكون له علاقة بالمضمون المتعلق بمشاعر المتكلم، والذي يستشفه السامع من تتابع كلمات عباراته أو مقاطعه التي تتضام ؛ لتحمل مدلولاً خاصاً، وتحتوي على صوت يوحى جرسه بتعلقه بذلك المدلول كتعلق الصوت برسمه، فلا يمكن إرجاع رسم الأصوات للمواضعة فقط أو الاعتباطية، فرسم الصوت أدل على الصوت من غيره، وإنما كان رسم الميم مثلاً في عصر من العصور عين أو غير ذلك.

٢. المقابلة:

ومقصود بذلك أن الأصوات المفردة قد يوحى جرسها بمعانٍ متقابلة داخل المقطع الواحد، كما تساهم في رسم الفكرة بدورها الصوتي الذي يوحى بإيقاع موسيقي متناسب مع المعنى الذي يستشفه المتلقى من الصياغة، وهو دور أسلوبي له مساهمه الفاعلة.

من ذلك المقابلة بين المؤس والسرور، ومثاله قول يحيى بن زياد من [البسيط . ق: المترافق]^(٤)

وَصَاحِبِينَ أَذَاعَ الدَّهْرُ بَيْنَهُمَا بِفُرْقَةٍ وَالْلَّيَالِي تَقْطَعُ الْقَرَنَأ

(١) الحماسة، ١٠٢/٢.

(٢) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٥٥.

(٣) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مصر، ط٥، ١٩٧٥م، ص ٢١.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/ص ١١.

كَانَا خَلِيلَيْنِ لَمْ تُقْرَعْ صَفَاتِهِمَا فَخَانَ ذَهْرُهُمَا مِنْ بَعْدِ مَا أَمِنَا

تحمل البيتان معنى المؤس والسرور ومن تأمل الأصوات بحد تكرار القاف والعين، وهي حروف حلقية مستعملية توحى بالخلق المناسب مع المؤس، والباء حرف حلقي خفي يوحى بمحى المؤس على حين غفلة، وتردد اللام والنون، وهي حروف خفيفة أشبه بالحركات يوحى جرسها بالسکينة والهدوء المناسب مع السعادة والسرور، وبذلك يسهم جرس الصوت في فكرة المقطع الدالة على استحالة دوام السرور.

. الظهور والخفاء:

وفي ذلك قال سليمان بن المهاجر^(١) في الخلق والخلق من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢) :

وَمَنْ يُبْتَدِعُ مَا لِيْسَ فِيهِ سَجِيَّةً يَدْعُهُ وَيَغْلِبُهُ عَلَى النَّفْسِ خِيمَهَا^(٣)

يوحى ترجيع أصوات الجهر والاستعلاء (ع، د) بالظهور والإبانة، وهو مدلول يناسب هاتين الصفتين، ويخدم مدلول الفكرة في إظهار التخلق أو الخلق المصطنع، بينما يوحى ترجيع صوت الباء والسين بالستر، وهو مدلول يناسب الهمس والرخاوة، كما أن الباء من حروف الخفاء، وعليه فهو مدلول يناسب فكرة الخلق المراد إخفاءه وستره عن الآخرين.

الإقدام والإحجام:

قال قيس بن الخطيب^(٤) في باب حسن الفرار من [الطويل . ق: المتدارك]^(٥) :

إِذَا مَا فَرَّنَا كَانَ أَسْوَأَ فِرَارِنَا صُدُودَ الْخُدُودِ وَأَزْوَارُ الْمَنَاكِبِ

صُدُودَ الْخُدُودِ وَالقَنَا مُتَشَاجِرٌ وَلَا تَبَرُّ الْأَقْدَامُ عِنْدَ التَّضَارُبِ

تردد صوت الراء، وهو صوت مجھور وواقع بين صفتی الشدة والرخاوة يوحى جرسه بالتراخي نوعاً ما، وهو مدلول يتماشى مع صفاته، ويتعلق بالإحجام أو الفرار، وتزيد صوت الدال الذي يجمع بين الجهر والشدة يوحى جرسه بالاندفاع المناسب للجهر والشدة، ويتعلق بمدلول الإقدام، ولمعنى الذي يريده الشاعر إيصاله، إنهم لا يفرون، وإنما يصدون بوجوههم، ويملؤن مناكبهم عند اشتخار القنا، وهذا لا يسمى فرارا، وإنما يسمى اتقاءً ، وهو ممدوح في الشجعان أي: إن كان منا فرار فهو هذا لا غير،

(١) من شعراء الحماسة، ورد له فيها مقطعاً الأول من ثلاث أبيات مشطورة والثاني من بيت وحيد، انظر الحماسة، ١٦٤/٢، ١٩٢.

(٢) كتاب الحماسة، ١٩٣/٢.

(٣) الخيم: الطبيعة والسلبية والخلق.

(٤) هو قيس بن الخطيب بن عدي بن عمرو بن ظفر الأوسي، شاعر مخضرم، جعله ابن سلام في طبقة شعراء أهل القرى العربية، انظر الطبقات، ٢٢٨/١.

(٥) كتاب الحماسة، ١٣٣/١.

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

وذلك يناسب ما ذكرناه من ترجيع لصوت الراء والدال، وكأنه يقول: نحجم عند تشاجر القنا لنقدم عند التضارب.

٣. المجانسة والمقاربة:

وتحتوي على المدلولات الآتية:

. التعبير باللفظ عن الصوت كقول عبد الرحمن بن حسان من [الطويل . ق: المتواتر]^(١):

صَلِيبٌ مَحْرُّ الْعُودِ تَسْمَعُ صَوْتَهُ يُصِلُّ إِذَا مَا صُلَّكَ فِي أَقْدُحِ الْخُضْلِ^(٢)

فالألفاظ المعبرة عن الصوت هي (محز، صوت، يصل، صك)، وقد تجانست الألفاظ (صوت، يصل، صك) في الصاد، وتقارب مع (محز) في الزاي من جهة الصفة (الصغير)، والدلالة على الصوت بالمكان، وكل ذلك يولد جرساً موسيقياً يجعل المتلقى أكثر توهماً وتخيلاً للصوت.

٤. المبالغة:

كقول حاتم الطائي من [الطويل . ق: المتدارك]^(٣):

إِذَا شِئْتُ جَازَيْتُ امْرَأَ السُّوءِ مَا جَزَى إِلَيَّ وَغَاشْمَتُ الْأَبَيَ الْغَشْمَشَمَا^(٤)

يوحي جرس الشين في غاشمة المتجانسة مع الغشمشم بقوه مجازاته بالسوء للرجل الأبي، وذلك مبالغة في شدته وقوه بأسه، وقارب الصوت نفسه بين المجازة والصفح مبالغة في كرمه بالعفو عنمن أساء إليه.

ومن ذلك قول مضرس بن رعي الأسدی^(٥) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٦):

وَعَوْرَاءَ مِنْ قِيلِ امْرِئٍ كَانَ صَدْرُهُ مِنَ الْغِشْ قِدْمًا وَالْعَدَاؤَ مُشْبِعاً^(٧)

تَغَافَلْتُ عَنْ عَوْرَاءَ مِنْهُ تُرْبِينِي لَأَبْلُغَ عُدْرًا أو يَفِيقَ فَيَنْزِعَا

حشد الشاعر صوتين حلقيين (ع، ء)، وكأنه يرينا ويسمعنـا ما تعرضـ له من إساءـة مبالغـة فيها؛ وافتخارـا بحملـه ومبـالغـة فيه.

(١) كتاب الحماسة، ٥٦/٢.

(٢) الخضل: الصافية البراقة.

(٣) كتاب الحماسة، ٦٣/١.

(٤) غاشـمـ ظـلمـ، الغـشمـشمـ: الجـريـءـ المـاضـيـ.

(٥) هو مضرـسـ بنـ رـعيـ بنـ لـقـيـطـ بنـ خـالـدـ بنـ نـضـلـةـ بنـ الأـشـتـرـ بنـ حـجـوـنـ الأـسـدـيـ، شـاعـرـ مـعـمـرـ مـحـسـنـ مـتـمـكـنـ، كانـ مـعـاصـراـ لـفـرـزـدقـ. انـظرـ شـرـحـ كتابـ الحـمـاسـةـ، ٣٨٣ـ/ـ١ـ.

(٦) كتابـ الحـمـاسـةـ، ٦٥ـ/ـ٢ـ.

(٧) العـورـاءـ: الكلـمةـ الـقـيـبحـةـ.

..... الخصائص الفنية

وما سبق يمكن القول: إن من خصائص أسلوب ترديد الصوت المفرد المعزول عن الإطار الدلالي للفظ سواء كان منفرداً أو مع غيره من الأصوات يؤثر في الدلالة اللفظية والتركيبية بإيحاءات جرسه وهزات موسيقاه التي تسهم في رسم الجو الفكري للفظ أو المقطع والإفصاح عنه، وإن لم يكن هذا التأثير مباشراً، بل من خلال رسم إطار دلالي متعلق بالمضمون، كما أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تبادلية من جهة الاختيار وفقاً للسيطرة الفكرية والعاطفية المتمكنة من نفس المرسل.

ومهما يكن فالصوت المفرد يسهم في تكوين الإيقاعات الموسيقية في حشو البيت، كما أن الوظيفة الرئيسية له غالباً وظيفة فنية أكثر منها دلالية؛ إلا أنه لا يمكن إهمال دوره الدلالي؛ لأنه في الأخير أسلوب تميز بشكل محدد، ولكن كل أساليب القول شعري وغيره تصب في قالب واحد، وكلها تخدم المعنى، وعليه فالصوت المعزول أو اللفظ أو المقطع لا بد أن يمت للمدلول بصلة، ومن هنا تتأكد علاقة الدال بالمدلول.

ب . الموسيقى المحصورة في الحد الأدنى للدلالة (اللفظ) :

والمقصود بذلك تكرار الأصوات نفسها في لفظين سواءً كان الاشتراك في كل الأصوات أو بعضها، سواءً كان المعنى واحداً أو مختلفاً، وبذلك تتقدم الدراسة للموسيقى الداخلية للفظ على موسيقى الصوت المعزول إلى دلالة اللفظ سواءً كان كلمة واحدة أو كلمتين، وبذلك ستأخذ دراسة الموسيقى الداخلية في هذا الإطار بجانبين هما :

١. أسلوب تكرار اللفظ والمعنى واحد:

لقد بينا في مطلب الإطناب من هذه الرسالة وظائف التكرار البلاغية، وأهميته، وتناولنا تعريفات علماء العربية له، وسنقتصر هنا على دوره الفني الموسيقي داخل حشو البيت، وعلاقته بالمدلول . ولشاعر الحماسة في ذلك ضربين:

. الترديد:

((والمقصود به إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله))^(١) بمعنى أن هذا الفارق طارئ وناتج عن التحول المجازي بشرط ألا يكون ((موجوداً في استعماله أولاً))^(٢)، وأن هذا الاستعمال راجع للشخص، ((وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك))^(٣).

ومن ذلك الترديد اللفظي يتولد إطار موسيقي يسهم فيه الترجيع الصوتي لإعادة اللفظ، كما

^(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٠

^(٢) المرجع نفسه، ص ٦٠ .

^(٣) المرجع نفسه، ص ٦٠ .

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

يعلم على زيادة المعنى زيادة مقبولة فنياً ودلالياً، وإذا فقدت الإعادة هذه الزيادة كان الإتيان بها عبثاً لا طائل تحته.

وقد تمثلت فنية الألفاظ المرددة في الإيقاع الموسيقي في انتظامها المؤثر داخل السياق، وأفادت في كتاب الحماسة ما يأتي:

. التقارب:

ويكون بين الحقيقة والمحاز، ومثاله قول المثقب العبدى من [الطوبل . ق: المندارك]^(١):

إذا ما تَدَبَّرْتَ الْأُمُورَ تَبَيَّنَتْ عَيْنَانَا صَحِيحَاتُ الْأُمُورِ وَعُورُهَا

فالآمور الأولى جاءت حقيقة مجردة ، والثانية شخصها الشاعر وشبهها بالإنسان الصحيح أو الأعور، وقد حذف المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه، الصحة أو العور على سبيل الاستعارة المكنية.

. المقارنة:

وتكون بين طرف التشبيه كقول قيس بن عاصم^(٢) من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٣):

وَإِنَّ ابْنَ عَمٍ الْمَرْءِ فَاعْلَمْ جَنَاحُهُ وَهُلْ يَنْهَضُ الْبَازِي بِغَيْرِ جَنَاحِ

فجناح الأولى محاز، والثانية حقيقة، وقد عقد مقارنة بين الأولى والثانية على سبيل التشبيه الضمني.

ومن المقارنة أيضاً قول أبي الأسود من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٤):

إِذَا نِلتَ مَالًا سَرَّنِي أَنْ ثَنَالَهُ تَنَكَّرْتَ حَتَّى قُلْتُ ذُو لِبَدَةِ وَرْدٍ

فَعَيْنَاكَ عَيْنَاهُ وَفَعْلُكَ فِعْلُهُ تَمَثَّلْتُهُ لِي غَيْرَ أَنَّكَ لَا تَعْدُو

قارن الشاعر بين (عينك عيناه)، و(فعلك فعله) تشبيهاً له بالأسد.

- المقابلة: وقد جاءت بين الوهم والحقيقة مثل قول صالح بن عبد القدوس من [الطوبل . ق:

المتوادر]^(٥):

إِذَا مَا خَلَوْتَ الدَّهْرَ يَوْمًا فَلَا تَئْلُمْ خَلَوْتُ وَلَكِنْ قُلْ عَلَيَّ رَقِيبُ

فخلوت الأولى تفيد الوهم، وفي الجملة الثانية أفادت الحقيقة وبينهما تقابل سلبي.

(١) الحماسة، ٢ / ١٨.

(٢) هو قيس بن عاصم بن سنان بن خالد بن منقر التميمي، شاعر فارس شجاع حليم كثير الغارات، ساد في الجاهلية والإسلام، وصاحب النبي ﷺ. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٣٧.

(٣) الحماسة ، ٢ / ٢٣٨.

(٤) المصدر نفسه ، ١ / ١٩٩.

(٥) كتاب الحماسة، ٢ / ١٥٩.

الخصائص الفنية

المقابلة بين الخاص والعام كقول عترة بن شداد من [الكامل]. ق: المتدارك^(١):

فَصَبِرْتُ عَارِفًا لِذلِكَ حُرّةٌ نَفْسِي إِذَا نَفْسُ الْجَبَانِ تَطَلَّعَ

المقابلة الدالة على تبدل الأحوال مثل قول يحيى بن زياد من [المديد]. ق: المتواتر^(٢):

عَاشَ دَهْرًا صَاعِدًا جَدَّهُ ثُمَّ أَلْفَى الْجَدُّ مِنْهُ عُثُورًا

المقابلة في الصفات كقول صالح بن عبد القدوس من [الرمل]. ق: المتدارك^(٣):

فَمُسِرُ الْخَيْرِ مَوْسُومٌ بِهِ وَمُسِرُ الشَّرِّ مَوْسُومٌ بِشَرِّ

المقابلة بين الشك واليقين كقول قتيبة بن الأستدي^(٤) من [الطوبل]. ق: المتدارك^(٥):

يَشْكُّ عَلَيْكَ الْأَمْرُ مَا دَامَ مُقْبِلًا وَتَعْرِفُ مَا فِيهِ إِذَا هُوَ أَدْبَرَا

أَلَمْ تَرَ فِي أَشْيَاءَ أَنَّكَ لَا تَرَى صَحِيحَةً عَزْمَ الْأَمْرِ حَتَّى تَدْبَرَا

المقابلة بين الرغبة والرهبة كقول يحيى بن زياد من [المديد]. ق: المتواتر^(٦):

إِنَّ شَيْبَ الرَّأْسِ بَعْدَ الشَّبَابِ لَنَهَىٰ عَنْ جَامِحَاتِ التَّصَابِي

إِنَّمَا الشَّيْبُ سِهَامُ الْمَنَايَا وَلِذِي الصَّبْوَةِ أَذْنِي الْعِتَابِ

مَرْحَبًا بِالشَّيْبِ مِنْ زَائِرٍ وَسَقِيَ الرَّحْمَنُ شَرْخَ الشَّبَابِ

ولد تكرار الشيب والشباب مقابلة بين الرغبة والرهبة.

التأكيد والتجريد:

التأكيد كقول قيس بن عاصم من [الطوبل]. ق: المتواتر^(٧):

أَخَاكَ أَخَاكَ إِنَّ مَنْ لَا أَخَاهُ لَهُ كَسَاعٌ إِلَى الْهَيْجَا بِغَيْرِ سَلاَحٍ

وقول زفر بن الحارث العامري من [البسيط]. ق: المتواتر^(٨):

يَا قَيْسَ عِيلَانَ قَيْسَ الْذَّلِّ إِنْكُمْ فِي الْحَرْبِ سَيَانٌ أَنْثُمْ وَالْعَصَافِيرُ

^(١) كتاب الحماسة، ٣٤/١.

^(٢) كتاب الحماسة، ٣٠/٢.

^(٣) كتاب الحماسة، ١٩٥/٢.

^(٤) هو قتيبة بن مسلم بن عمرو بن المصين بن ربيعة بن خالد بن أسيد، تقلد خرسان من قبل الحجاج، كان ذا شرف في قومه وتقدير في بلده، وكان أدبياً عالماً. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٧.

^(٥) كتاب الحماسة، ٢/١٧.

^(٦) المصدر نفسه، ١٠٣/٢.

^(٧) المصدر نفسه، ٢٣٨/٢.

^(٨) المصدر نفسه، ١.

التجريد : والمقصود به مقابلة مصطلح التأكيد، ((معنى النسخ))^(١)، ومثاله قول عبد الرحمن بن حسان من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٢):

وَقَدْ تَأْمَنَ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ حَاضِرٌ وَيُهْدِي لَكَ الشَّرُّ الْبَعِيدُ فَيُطْرِقُ

وقول عمرو بن معدى كرب من [مخلع البسيط . ق: المتواتر]^(٣) :

أَمَّا الْعِتَابَ فَلَا عِتَابٌ لَا قُرْبَ دَارٍ وَلَا نِسَابٌ

وقول معن بن أوس المزني من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٤):

وَإِنْ سُؤْتَنِي يَوْمًا صَفَحْتُ إِلَى غَدٍ لِيَعْقُبَ يَوْمًا مِنْكَ آخَرُ مُقْبِلٌ

. الإيغال:

والمقصود ما عرفه قدامة بن جعفر بقوله: ((أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تماماً من غير أن يكون للاقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها حاجة الشعر، في أن يكون شعراً إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت))^(٥)، هذا بالنسبة لتكرار المدلول بلفظ معاير أما إذا كان تكرار الدال والمدلول، فإن المعنى يصل إلى الغاية القصوى في الإيغال مثل قول عويف القوافي الفزارى^(٦) من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٧):

وَإِنَّكَ إِذْ تَغْيِلُ عِرْضَكَ ظَالِمًا لَكَالْحَامِلِ الْأَوْزَارِ وَرِزْرِ عَلَى وِرْزِ

فقد تم المعنى عند (الأوزار)، وزاد (وزرا على وزر) حاجة القافية إليه، وقد تكرر لفظ الوزر، فكان بمفهوم الشاعر إيغال على إيغال.

. المبالغة:

ومثالها قول ليلى بنت طريف التغلبية ترثي أخاهما من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٨):

حَلِيفُ النَّدَى إِنْ عَاشَ يَرْضِي بِهِ النَّدَى وَإِنْ ماتَ لَا يَرْضِي النَّدَى بِحَلِيفِ

ذكرت الندى، ثم ردته في الجملة الثانية والثالثة تكثيفاً لمعنى الكرم، وفي كل مرة يسند له معنى

(١) الطراطيسى: خصائص الأسلوب في الشويقات، ص ٦٤.

(٢) كتاب الحماسة، ٢ / ٧٦.

(٣) كتاب الحماسة، ١ / ١٠٣.

(٤) كتاب الحماسة، ١ / ٩٣.

(٥) نقد الشعر / ص ١٦٩.

(٦) هو عويف بن معاوية بن عقبة بن حصن بن حذيفة بن بدر، سمي عويف القوافي ببيت قاله. شاعر شريف مقل من شعراء الدولة الأموية من ساكني الكوفة. انظر شرح كتاب الحماسة، ١ / ٤٦.

(٧) كتاب الحماسة، ١ / ٤٦.

(٨) المصدر نفسه، ٢ / ٣١٠.

الخصائص الفنية

مغاير، ومتدرج إلى أن وصل إلى الغاية القصوى في الكرم الذي لا نظير له. وما سبق يمكن القول: إن الترديد ليس مقصورا على إعادة اللفظ والمعنى، وإنما يفيد مع ذلك حصر المادة الصوتية، وتوسيع الدلالة المعنوية المرتبطة بإيحاءات الترجيع الصوتي بفنية إيقاعية تثير الذهن وتستقطب الاهتمام بشكلها الفني، وغفوتها التي تزيد في مدلولها.

التكرار:

ونقصد به إعادة اللفظ مرة أو أكثر في نفس المعنى اللغوي الموضوع له في الأصل بحيث يكون المعنى واحد في الأول والثاني لا يزيد عليه إلا بما يتولد عن مجرد التكرار^(١). وأسلوب التكرار ناتج عن الحاجة اللغوية التركيبية أو الصوتية، وقد تكون للحاجة الشعرية باعتداد المكرر مركز الثقل العاطفي، وكما لاحظنا في الإطناب أنه نوعان هما: إعادة اللفظ والمعنى، وإعادة المعنى دون اللفظ، وبما أننا نتناول الترجيع الموسيقي المعتمد على تكرار الأصوات، فإن النوع الأول يعد مجالاً من مجالات الدراسة، بينما النوع الثاني، لا يمت إلى البحث الموسيقي بصلة لذا لن نتعرض له. كما أن عملية التكرار لا تقتصر على مجرد الإعادة، بل لها فائدتها الفنية والدلالية على مستوى الوظيفة والضرورة.

الوظيفة: وندرس فيها التكرار من قبل التعدد الذي يصب في قالب الوظيفة الواحدة، وأهمها :

العموم كقول مقبس بن صبابة^(٢) من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٣):

يُقَدِّمُكَ الشَّيْءُ الَّذِي لَا تَخَافُهُ وَيُمْضِي أَمَامَ الشَّيْءِ وَهُوَ مَهْوُلٌ

أفاد تكرار كلمة الشيء إجمال صفات الممدوح بمعنى أنه يسلك بك مسلك الأمان والطمأنينة في شيء، ويسلك معك مسلك الخوف في كل شيء، بل ويقدمك في المسلك الأول، ويقدم نفسه في المسلك الثاني، وبذلك أفاد معاني: التضحية، البذل، نكران الذات، الشجاعة، الوفاء، ...

الخصوص:

ومثاله ما قاله رجل من بني الحارث بن كعب من [الطوبل . ق: المدارك]^(٤):

(١) الطرايبسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٢.

(٢) هو مقبس بن صبابة الكباني، شاعر مخضرم، أسلم ثم ارتد فأهدر النبي ﷺ دمه فقتله نحيلة بن عبد الله يوم فتح مكة، ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ج ٤ / ١٥٦، ٢٩٨، و الطبرى: تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٠٧، ١١٠، ١٦٠.

(٣) كتاب الحماسة، ١٩٤ / ١.

(٤) كتاب الحماسة، ٢٩٠ / ١.

الخصائص الفنية

وَمَا يَبْلُغُ الْإِنْعَامُ فِي النَّفْعِ غَايَةً عَلَى الْمَرْءِ إِلا مَبْلَغُ الشُّكْرِ أَفْضَلُ
 وَمَا بَلَغَتْ أَيْدِي الْمُنْيَلِينَ بِسُطَّةً مِنَ الطَّوْلِ إِلا بُسْطَةَ الشُّكْرِ أَطْوَلُ
 وَ لَا رَجَحَتْ فِي الشُّكْرِ يَوْمًا صَنِيعَةً عَلَى الْمَرْءِ إِلا وَهِيَ بِالشُّكْرِ أَثْقَلُ
 ففي تكرار الشكر في أسلوب الاستثناء المنفي مع أفعال التفضيل تحصيص بأفضليته.

. التتابع:

كقول بلال بن جرير^(١) من [الكامن . ق: المتدارك]^(٢):

يَمْضِي الْعَمُوسَ عَلَى الْعَمُوسِ لِحَاجَةٍ عَصَّ الْجَمْوَحَ عَلَى الْلَّجَامِ الْمُقْدِعِ

. التسلسل:

وفي ذلك قال ثعلبة بن موسى^(٣) من [الكامن . ق: المتواتر]^(٤):

مَا زَلْتُ أَصْنَعُ لِلْمَشِيبِ أَكِيدُهُ عَنِي وَأَرْدَعُ لَوْنَهُ بِخَضَابٍ
 فَيَعُودُ ثُمَّ أَعُودُ ثُمَّ يَعُودُ لِي فَأَعُودُ ثُمَّ مَلَّتُ مِنْ أَتَعَابِي

أفاد تكرار الفعل يعود التسلسل مع المغالبة، وفي ذلك زيادة في الدلالة.

. الضرورة اللغوية:

ونقصد بذلك ما يقتضيه التركيب من إعادة اللفظ بحيث لو لم يعاد لأدى إلى الإبهام، وهو بذلك يفيد المضمنون بزيادة المعنى توضيحاً وإبانة، وأهم ما جاء منه في كتاب الحماسة ما يأتي:

. الاستئناف في مقام الحكم: مثل قول عبد الله بن سليم الأزدي^(٥) من [الكامن . ق: المتدارك]^(٦):

وَلَقَدْ عَلِمْتُ أُمَّامُ عِلْمِ حَقِيقَةٍ وَالْعِلْمُ أَرْشَدُ مُرْشِداً لِلْمُبَصِّرِ

. الاستئناف العام مثل قول حاتم الطائي من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٧):

وَلَا أَشْتَرِي مَا لَا يَغْدِرِ عِلْمُهُ أَلَا كُلُّ مَا لِخَالَطَ الْعَدْرَ أَنْكَدُ

. في مقام الوصل كقول زهير بن أبي سلمى من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٨):

(١) هو أبو زافر بلال بن جرير بن الخطفي التميمي البريوعي، شاعر من أسرة شعراء، وحفيده عمارة بن عقيل بن بلال شاعر مذكور أيضاً، وفي أخبار بلال أنه وفده مادحا على بعض خلفاءبني أمية. انظر شرح كتاب الحماسة، ٢٨٧ / ٢.

(٢) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٨٧.

(٣) من شعار حماسة البحتري، ورد له فيها مقطعاً الأول من بيتين والثاني من ثلاث أبيات، انظر الحماسة، ٢ / ٩٢.

(٤) كتاب الحماسة، ٢ / ٩٢.

(٥) هو عبد الله بن سليم بن الحارث بن عوف بن ثعلبة بن ذهل الأزدي، شاعر إزدي غامدي. انظر الحماسة، ١ / ٣١٨.

(٦) كتاب الحماسة، ٢ / ٤١.

(٧) المصدر نفسه، ١ / ٣٦٢.

لِسَانُ الْفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُوَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ الْلَّحْمِ وَالدَّمِ

. في مقام الحال: مثل قول حسان بن ثابت من [الكامل . ق: المتدارك]^(٢):

إِنْ تَعْدِرُوا فَالْغَدْرُ مِنْكُمْ شِيمَةٌ وَالْغَدْرُ يَنْبُتُ فِي أَصْوَلِ السَّخْبِرِ

ومما سبق يمكن القول: إن أهم مظاهر إعادة اللفظ والمعنى هو: الترديد والتكرار سواء على مستوى الترديد الذي يفيد التكثيف للدلالة، أو التكرار الذي غالباً ما يتنظم في السياق للإيضاح وإزالة الإبهام، أو لما تقتضيه الضرورة اللغوية، وكل ذلك يسهم في زيادة دلالة المعنى، وإذا خرج عن هذا الإطار، فهو مستشق لا يفيد إلا الثقل الصوتي في البيت، وأصل القاعدة يتمثل في تحديد وحصر الأصوات مقابل زيادة المعنى وتوسيعه.

· الجناس:

يعد الجناس اللغطي بنوعيه التام والناقص مجالاً من مجالات البحث في ((علم الصوتيات الشعرية))^(٣)، وهو النوع الثاني من أنواع التكرار القائم على تكرار اللفظ دون المعنى، وكغيره من علوم البلاغة العربية خضع للبحث والتمحیص من البداية عند ابن المعتز ووصولاً إلى التعقید والتقین عند السکاكی، وأهم قضایاه : المصطلح، وحده، وأنواعه، أما فنیته، فقد حضرت فيما قال عبد القاهر: ((إن ما يعطي التجنیس من الفضیلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معیباً مستهجنًا، ولذلك ذم الاستکثار منه والولوع به))^(٤)، وفي ذلك ما لا يخفى من التركيز على الوظيفة الدلالية في الجناس وإقامة فنیته على التناسب بين الدال والمدلول. ومن المعلوم أننا إذا أخذنا في التفصیل والخلافات في الجناس كما ورد عند النقاد والبلاغيين فسيطول الأمر؛ لذا سأقتصر على اختيار ما اطرد من أنواعه في الحماسة بالاعتماد على إرجاع المادتين اللفظیتين المتجلانستین إلى اختلاف أصلهما الدلالي.

(١) المصدر نفسه، ٢/٢٠٣. هذا البيت ورد لبلاء بن قيس (شاعر جاهلي)، والأعور الشنی (٥٠ هـ)، وزیاد الأعجم (١٠٠ هـ) انظر قرص الموسوعة الشعرية.

(٢) المصدر نفسه، ١/٣٧٠.

(٣) د/ سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبیات اللسانیة آفاق جديدة، جامعة الكويت مجلس النشر العلمي، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧٧.

(٤) أسرار البلاغة، ص٥.

الخصائص الفنية القصيدة المترابطة

ويمـا أـن درـس الجنـاس وـاقـع في جـمـال الموـسيـقـى الدـاخـلـيـة فـسـتـعـتمـد في درـاستـه عـلـى التـقـسـيم حـسـب الـدـرـجـة الموـسـيقـيـة الأـعـلـى وـفـقا لـمـعيـارـيـة المـكـانـ، وـدـرـجـة تـقـارـب الدـوـالـ كـمـا سـيـأـتـيـ:

(أ) رد العجز على الصدر:

وـهـوـ أـنـ يـكـونـ أـحـدـ الـلـفـظـينـ الـمـتـجـانـسـينـ فـيـ آـخـرـ الـبـيـتـ وـلـآـخـرـ فـيـ صـدـرـ الـمـصـرـعـ الـأـوـلـ أـوـ حـشـوـهـ أـوـ آـخـرـهـ أـوـ صـدـرـ الـثـانـيـ^(١)ـ، وـقدـ جـاءـ فـيـ الـحـمـاسـةـ عـلـىـ الـأـشـكـالـ الـآـتـيـةـ:

. أن يكون اللفظان المجانسان في آخر الصدر والعجز:

.....(.....).....(.....)

وـمـثالـهـ الـوـحـيدـ مـنـ الـجـنـاسـ التـامـ الـمـسـتـوـفـيـ قولـ يـحـيـيـ بـنـ زـيـادـ مـنـ [ـالـمـتـقـارـبـ .ـ قـ:ـ الـمـتـدارـكـ]^(٢):

مَدَدْتُ يَدَيَ وَلَمْ (أَعْلَمْ) بِحِلِّ الصَّفَاءِ إِلَى الْأَعْلَمِ

وـمـثالـهـ مـنـ الـجـنـاسـ غـيرـ التـامـ الـمـضـارـعـ قولـ عـبـدـ الـمـسـيـحـ بـنـ مـؤـهـبـ^(٣)ـ مـنـ [ـالـطـوـيلـ .ـ قـ:ـ الـمـتـدارـكـ]^(٤):

أَلَا أَيُّهَا الْبَاكِي الصَّبَا أَيْنَ (تَذَهَّبُ) أَفِقْ قَدْ بَدَا فِي الرَّأْسِ مَا كُنْتَ (تَرْهَبُ)

وـمـنـ الـجـنـاسـ الـلـاحـقـ الـذـيـ اـخـتـلـفـ فـيـ حـرـفـيـنـ مـتـبـاعـدـيـنـ فـيـ الـمـخـرـجـ قولـ الـرـبـيعـ بـنـ ضـبـعـ الـفـزـاريـ مـنـ [ـالـطـوـيلـ .ـ قـ:ـ الـمـتـواـتـرـ]^(٥):

أَلَا يَا لِقُومِي قَدْ تَبَدَّدَ (أَخْوَانِي) نَدَامَيَ فِي شُرْبِ الْخُمُورِ وَ (أَخْدَانِي)

وـقولـ قـطـريـ بـنـ الـفـجـاءـ الـماـزـنيـ^(٦)ـ مـنـ [ـالـمـنـسـرـ .ـ قـ:ـ الـمـتـراكـ]^(٧):

يَا نَفْسُ لَا يُلْهِيَنَّكِ (الْأَمَلُ) فَرِئِمَا أَكْذَبَ الْمُنْتَى (الْأَجْلُ)

وـيـكـونـ هـذـاـ النـوـعـ فـيـ الطـوـالـعـ الـمـصـرـعـةـ أـوـ الـمـقـفـاةـ أـوـ شـبـهـهاـ مـاـ لـيـسـ بـطـالـعـ.

. أن يكون اللفظ المجانس في أول العجز:

.....(.....).....(.....)

وـمـثالـهـ مـنـ الـجـنـاسـ التـامـ الـمـتـمـاثـلـ قولـ عـدـيـ بـنـ زـيـدـ مـنـ [ـالـخـفـيفـ .ـ قـ:ـ الـمـتـواـتـرـ]^(٨):

(١) انظر القزويني: الإيضاح، ص ٢١٨، د. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعرف، الاسكندرية، ص ١٤٩.

(٢) كتاب الحماسة، ٢١٧ / ١.

(٣) من شعراء حماسة البحري، جاء له فيها مقطع واحد من بيتهن، انظر كتاب الحماسة، ١١٨ / ٢.

(٤) كتاب الحماسة، ١١٨ / ٢.

(٥) كتاب الحماسة، ١٣٥ / ٢.

(٦) هو قطري بن الفجاءة واسم فجاءة: جعونة بن مازن بن مالك بن عمرو بن ثيم المازني، كان زعيمًا من الخوارج، خرج زمن مصعب الزبيري لما ولـيـ الـعـرـاقـ، وـقطـريـ لـيـسـ اـسـمـهـ وـلـكـنـ نـسـبةـ إـلـيـ بلـدـةـ قـطـرـ، وـهـوـ مـوـضـعـ بـيـنـ الـبـحـرـ وـعـمـانـ مـنـ بلـدـةـ الـبـحـرـينـ. انظر الحماسة، ١ / ٣٥

(٧) كتاب الحماسة، ١٦٩ / ٢.

ك(قصير) إذ لم يجده غيرَ أَنْ حَمَدَ دُعَ آشِرَافَهُ لشُكْرٍ (قصير)

فقصير الأولى اسم علم والثانية ضد طويل.

ومثاله من الجناس غير التام قول زهير بن جناب الكلبي من [مجزوء الكامل . ق: المتواتر]^(٢):

(أَبْنِيَ) إِنْ أَهْلَكْ فَإِنِّي قد بَنَيْتُ لَكُمْ (بنية)

أن يكون اللفظ المجانس في حشو الصدر:

(.....) (.....)

ومثاله من الجناس غير التام المضارع قول ليلي بنت طريف من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٣):

فَلَا تَجْرِعَا يا ابْنِي (طَرِيفٍ) إِنِّي أَرَى الموتَ وَقَاعًا بِكُلِّ (شَرِيفٍ)

ومنه ما كان منه حرف في الكلمة مثل ما أورده البحتري من غير نسبة من [الوافر . ق: المتواتر]^(٤):

أَلَا يا لَيْتَ أَنِّي لَمْ أُخَالِطْ أَبَا قَيْسٍ وَمَا يُغْنِي التَّمَنِي

وقول كثير من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٥):

وَلَكِنْ (خليلي) مِنْ يُدِيمُ وَصَالَةً وَيَكْتُمُ سَرِّي عِنْدَ كُلِّ (ذَحِيلٍ)

ب. أن يكون اللفظ المجانس في العجز:

. أن يكون في مطلع العجز:

(.....) (.....)

و مثله من الجناس التام المماثل ما قاله الكمي提 بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]^(٦):

وَلِكُلِّ مِنَ الْمَعِيشَةِ نَحْوُ بَالُ ذِي الشَّيْبِ لِلْفَتِي غَيْرُ بَالِ

البال الأولى بمعنى الحال والخاطر والثانية من البلي وهو القدم.

ومن الجناس المطلق الذي اتفق ركنيه في الحروف وترتيبها دون أن يجمعها اشتقاء ما قاله يزيد بن الحكم الثقفي من [البسيط . ق: المتواتر]^(٧):

عَلَامْ جُدْتَ فَلَمَا خَفْتَ مُوحِيَةً تَعَقَّبْتَكَ مِنَ الْبُخْلِ الْعَقَابِيِّ

(١) كتاب الحماسة، ٢٩٢/١.

(٢) كتاب الحماسة، ٢٧٣/١.

(٣) كتاب الحماسة، ٣١٠/٢.

(٤) كتاب الحماسة، ٢١٧/١.

(٥) كتاب الحماسة، ٢٠٢/١.

(٦) كتاب الحماسة، ١٠٦/٢.

(٧) كتاب الحماسة، ١٨١/١.

تعقب بمعنى تبع، والعقابيل: الشدائد

. أن يكون في حشو العجز :

ومثاله من الجناس التام قول عبد الرحمن بن زيد العذري^(١) من [الطويل . ق: المدارك]^(٢):

فَلَا يَدْعُنِي قَوْمِي لِزَيْدِ بْنِ مَالِكٍ لَّئِنْ لَمْ أَعْجَلْ صَرْبَةً أَوْ أَعْجَلْ

فأجل الأولى تعني الثأر، والثانية تعني أن يعاجله الموت.

ومثاله من الجناس غير التام (المضارع) مما لم ينسب لقائل من [الطويل . ق: المتواتر]^(٣):

فَلَمَّا أَبَى أَرْسَلْتُ فَضْلَةً ثَوْبَهِ إِلَيْهِ فَلَمْ يَرْجِعْ بِحَزْمٍ وَلَا عَزْمٍ

وقع الجناس بين عزم وحزم، والعين والباء من مخرج واحد؛ لذا سمى مضارع.

ومنه الجناس اللاحق كقول أبي زيد الطائي من [الخفيف . ق: المتواتر]^(٤):

وَلَعْمُ الْإِلَهِ لَوْ كَانَ لِلْسِيِّ مِ فِي مَصَالِ وَلِلْسَنَانِ مَقَالِ

ومما سبق يمكن القول: إن الجناس المماثل والمستوفي في هذا الشكل قليل، ولم أجده منه في الحماسة إلا الأمثلة السابقة، وفي ذلك دلالة على أن الألفاظ خدام للمعاني تتibus بها وقت الحاجة، وحشد الأصوات وفقا لقاعدة التوافق في العناصر الأربع في الجناس لإثارة المتلقى بإيقاع الجرس الموسيقي للألفاظ المتجانسة، وهذا ما لمسناه في أشكال التجانس مع الضرب أو القافية الذي يعد أعلى مراتب الحشد الإيقاعي داخل البيت الواحد في شعر الحماسة.

. أن يكون اللفظ المجانس في أول البيت الثاني :

كما في المشطور

(.....).....

.....(.....)

ومثاله في الجناس غير التام قول ابن مطیع بن إیاس القرشی^(٥) من [مشطور الرجز . ق: المتواتر]^(٦):

أَنَا الَّذِي فَرَرْتُ يَوْمَ الْحَرَّةِ

^(١) هو عبد الرحمن بن زيد، من بني رقاش من عذرة، وهو ابن عم الشاعر هدبة بن الخشيم. انظر شرك كتاب الحماسة، ٤٩/١.

^(٢) كتاب الحماسة، ١/٥٠.

^(٣) كتاب الحماسة، ١/١٦٩.

^(٤) كتاب الحماسة، ١/١٩١.

^(٥) هو عبد الله بن مطیع بن حارثة بن عوف بن عبید بن عویج، كان من رجال قریش جلدًا وشجاعًا، وكان على قریش يوم الحرّة، ولاه بن الزبیر الكوفة، وقتل مع ابن الزبیر بمکة. انظر الحماسة، ج ١/١٣٢.

^(٦) كتاب الحماسة، ١/١٣٢.

وَالْحُرُّ لَا يَغْرِي إِلَّا مَرَّةٌ

. أَنْ يَكُونُ الْفَظُّ الْمَجَانِسُ فِي ضَرْبِ الْبَيْتِ الثَّانِي :

(.....) (.....)

(.....) (.....)

وَمَثَالُهُ مِنَ الْجَنَاسِ التَّامِ الْمَمَاثِلِ قَوْلُ يَحْيَى بْنِ زَيْدٍ مِنْ [الْحَفِيفِ . ق: الْمُتَوَاتِرِ] ^(١) :

وَلَقَدْ أَمْنَحَ الصَّدِيقَ وَدَادًا لَا مُرِيْحًا لَدَيْهِ حُلُولًا مَذَاقَةٌ

وَلَقَدْ أَمْنَحَ الْمَوَدَّةَ أَخْوَاهُ مَنِ إِذَا الْوُدُّ خَانَهُ مَذَاقَةٌ

فَمَذَاقَهُ الْأُولَى بِعْنَى طَعْمِهِ، وَالثَّانِيَةُ بِعْنَى الشَّخْصِ الَّذِي يَمْزِجُهُ أَيُّ أَنْ وَدَهُ غَيْرُ خَالِصٍ، فَهُوَ يَخْلُطُهُ بِالْكَذْبِ، وَهُوَ النَّوْعُ يُسَمَّى لَرْوَمًا لَا يَلْزَمُ.

وَالْجَنَاسُ الْمُعْتَمَدُ عَلَى الْكَلْمَةِ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي أَقْلَ حَشْدًا مُوسِيقِيًّا مِنَ الْأُولَى، وَيَعُودُ ذَلِكُ إِلَى الْبَعْدِ بَيْنَ الْلَّفْظَيْنِ الْمُتَجَانِسَيْنِ بِاعْتِدَادِ أَنَّ الْفَظُّ الْمَجَانِسُ فِي كُلِّ بَيْتٍ لَهُ مَعْنَاهُ الْخَاصُّ وَإِنْ كَانَ لِبِنَةُ أَسَاسِيَّةٍ فِي الْقُصِيدَةِ كَمَا أَنَّ الْقَافِيَّةَ تَلْعَبُ الدُورَ ذَاتَهُ، وَإِنْ لَمْ يَكُنْ الْفَظُّ مَجَانِسًا .

ج . الْمَمَاثِلَةُ وَالْمَضَارِعَةُ:

تَأْتِي الْمَمَاثِلَةُ وَالْمَضَارِعَةُ فِي الْجَنَاسِ التَّامِ الَّذِي اسْتَكْمَلَ تَوَافُقُ الْلَّفْظَيْنِ فِي الْحُرُوفِ وَتَرْتِيْبِهِ وَعَدْدِهَا وَهِيَتِهَا التَّابِعَةُ لِلْحُرُوفِ وَالسُّكُنَاتِ، إِذَا كَانَ الْمُتَجَانِسَانِ مُتَفَقِّيْنِ فِي الْأَسْمَاءِ أَوِ الْفَعْلَيَّةِ سَمِّيَ الْجَنَاسُ مَمَاثِلًا، وَإِذَا اخْتَلَفَا بَيْنَ الْأَسْمَاءِ وَالْفَعْلَيَّةِ سَمِّيَ مَضَارِعًا، وَلَمْ أَظْفَرْ مِنْ هَذَا النَّوْعِ فِي الْحَمَاسَةِ إِلَّا عَلَى الْقَلِيلِ كَمَا بَيْنَا فِيمَا سَبَقَ، وَمِنْهُ قَوْلُ الْأَسْعَرِ الْجَعْفِيِّ ^(٢) مِنَ [الْكَامِلِ . ق: الْمُتَدَارِكِ] ^(٣) :

أَخْوَانُ صِدْقٍ مَا رَأَوْكَ بِغُطَّةٍ إِذَا افْتَرَتْ فَقَدْ هُوَ بِكَ مَا هَوَى

فَهُوَ الْأُولَى فَعْلٌ، وَالثَّانِيَةُ اسْمٌ، وَفِي ذَلِكَ تَقوِيَّةُ الْمَعْنَى لِلْمُقَابِلِ لِمَعْنَى الْأَخْوَةِ، وَهُوَ الْقَطْعَةُ وَدُمُّ الْصَّلَةِ. وَمِنْهُ قَوْلُ عُمَرِ بْنِ ضَنَةَ الْثَّقْفِيِّ ^(٤) مِنَ [الْطَّوِيلِ . ق: الْمُتَدَارِكِ] ^(٥) :

وَمَنْ يَكُنْ ثِقْلًا يَمْلُلُ النَّاسُ ثِقْلَهُ وَإِنْ كَانَ ذَا ثِقْلٍ عَلَى النَّاسِ وَاجِبٌ

فَتِقْلُ الْأُولَى تَحْمِلُ مَعْنَى سَلِيْجٍ بِعْنَى مُسْتَشْقَلٍ كَرِيهِ الْخَلْقِ، وَثِقْلُ الْثَّانِيَةِ تَعْنِي الْأَهْمَيَّةِ .

(١) كتاب الحماسة، ١ / ٢٠٠ .

(٢) هو أبو حمران الأسرع وهو لقبه، واسميه مرشد بن أبي حمران، واسم أبي حمران: الحارث بن معاوية بن الحارث بن مالك بن عوف بن سعد بن عوف بن مالك بن أدد، فارس وشاعر جاهلي مقل من أصحاب الواحدة. الحماسة ١٩٧ / ١

(٣) كتاب الحماسة، ١ / ١٩٧ .

(٤) من شعراء الحماسة جاء له فيها مقطوعان من ثلاث أبيات فقط، انظر كتاب الحماسة، ٣٣٧ / ١، ٥٦ / ٢ لم أجده له خبراً غير هذا.

(٥) كتاب الحماسة، ١ / ٣٣٧ .

ومثاله قول عبد الله بن قيس الرقيات من [الخفيف . ق: المتواتر]^(١):

إِنْ يَشْبِهِ مِنْ فُرْقِي فَإِنَّ نَزَارًا جَعَلْتُ بَيْنَهَا الْحُرُوبَ حُرُونَا

فحروب الثانية بمعنى العداوة.

ومنه قول مكرز بن حفص القرشي من [الطوويل . ق: المتدارك]^(٢):

**فَلَمَّا رَأَيْتُ الْمَرْءَ ذَا التَّبْلِ عَامِرًا تَذَكَّرْتُ أَشْلَاءَ الْحَيْبِ الْمُلَحِّبِ
وَقُلْتُ لِنَفْسِي إِنَّهُ هُوَ عَامِرٌ فَلَا تَرْهِبِيهِ وَانْظُرِي أَيِّ مَرْكِبٍ**

فعامر الأولى من صلاح الحال، والثانية اسم علم.

تکاد تكون هذه الأمثلة هي كل ما ورد من الجناس التام بنوعيه المماثل، والمضارع، ومن الملاحظ ارتباط جرسه بالتقواية للمدلول كما تميز بالخشيد الموسيقي لتردد الأصوات وفق ضابط محدد بالتوافق يجعل المقاطع متساوية، والخصائص الموسيقية متكررة.

هـ. ما لم يطرد مع المماثلة والمضارعة:

والمقصود به الجناس غير التام الذي لم يأخذ بالتوافق كاملاً، ولم يلتزم أحد اللفظين المتجلانسين بموقع محدد في البيت أو المقطع، ومن ذلك ما قاله لبيد من [المنسرح . ق: المتراكب]^(٣):

إِنْ يُغَيْطُوا يَهْبِطُوا وَإِنْ أُمْرُوا يَوْمًا يَصِيرُوا لِلْهَلْكِ وَالنَّفَدِ

هنا اختلف في حرفين (ع، هـ) وذلك يسمى الجناس المضارع.

وكقول أبي الأسود الكناني من [الطوويل . ق: المتدارك]^(٤):

وَمَا سَاقِ إِلَّا بِسَاقٍ سَلِيمٍ وَمَا بَاطِشٍ إِنْ لَمْ تُعِنْهُ الْأَنَامُ

اللفظان المتجلانسان هما سابق وبساق، وقد اختلفا في الترتيب كما أن الثاني مركب من الكلمة ساق + حرف الجر (الباء).

ومن ذلك أيضا قول عمار بن مزاحم الصدائي^(٥) من [الطوويل . ق: المتواتر]^(٦):

وَإِيَّاكَ وَالْمَالَ الْحَرَامَ فِإِنَّهُ وَبَالٌ إِذَا مَا قُدِّمَ الْكَفَنَ

الجناس بين المال، وبال

(١) كتاب الحماسة، ٢ / ١١٣.

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ١٥٥.

(٣) كتاب الحماسة، ٢ / ١٩٦.

(٤) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٣٧.

(٥) من شعراء الحماسة جاء له فيها مقطع من بيتهن فقط، انظر الحماسة، ٢ / ٢٠٨، ولم أجده له خبرا يعتمد به غير هذا.

(٦) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٠٨.

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

وقال إسماعيل بن يسار من [الرمل . ق: المترافق]^(١):

فَشَوَى لَيْسَ لَهُ مِمَّا حَوَى عَيْرُ أَكْفَانٍ وَنَعْشِ وَرَجْمٌ

اللفظان المتجانسان هما ثوى، حوى، وقد اختلفا في الحرف الأول.

ومن الجناس المصحف قول أبو دؤاد الإيادي^(٢) من [الخفيف . ق: المترافق]^(٣):

وَلَقَدْ كَانَ فِي كَتَابٍ حُضْرٌ وَبِلَاطٌ يُلَاطٌ بِالآجِرُونَ

وقع الجناس بين بلاط، وبلاط بحيث لو أزيل النقط لحصل إبهام في الرسم.

ومن الجناس المطلق قول النجاشي الحارثي من [البسيط . ق: المترافق]^(٤):

أَبْلَغْ شِهَابًا أَخَا خَوْلَانَ مَالَكَةً إِنَّ الْكَتَابَ لَا يُهَرِّمَنْ بِالْكُتُبِ

اللفظان المتجانسان هما الكتاب، الكتب، وقد تافق ركنيه في الحروف والترتيب، ولم يجمعهما اشتقاد.

ومن جناس الاشتقاد قول الفرزدق من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٥):

إِنْ يَنْبُ سَيْفٌ فِي يَدِي وَجَدْتُهُ فَعَادُهُ بَيْنَ الْأَنَامِ كَوَاجِدِ^(٦)

طفي الجناس وجد، وواجد اتفقا في عدد الحروف وترتيبها ويجمعهما اشتقاد واحد.

وظائف الجناس:

أهم وظائف الجناس ترجع إلى الشكل الفني بما يضفي من جرس موسيقي داخل حشو البيت تناظف إلى موسيقى التجزئة والتقطيع إلا أنه لا يقتصر على ذلك فله إسهام أيضا في التوصيل بناء على علاقته بالمدلول، ((ولا يحسن إلا إذا وافق مصنوعة مطبوعة))^(٧)، وأبرز هذه الوظائف في الحماسة هي :

(١) كتاب الحماسة، ٢/١٥.

(٢) هو جارية بن الحجاج، وكان الحجاج يلقب حمران بن بحر بن عاصم بن منبه بن حذافة بن زهير بن نزار بن معد، وقيل هو حنظلة بن الشرقي، شاعر قاسم من شعراء المحايلية، وكان وصافا للخيال. انظر الحماسة، ج ١/ ص ٢٤٠، والشعراء، ج ١/ ١٦١، والأغاني، ٣٧٣/١٦.

(٣) كتاب الحماسة، ١/٢٤١.

(٤) كتاب الحماسة، ١/١٣٥.

(٥) كتاب الحماسة، ١/١٣٩.

(٦) دخل على التفعيلة الأولى من هذه البيت الخرم وهو حذف أول الوتد المجموع فعولن. من فعولن.

(٧) محمد علي بن حسين المالكي: الحواشي النقية على كتاب البلاغة: لكتبة الأفضل الأزهري، مطبعة مصطفى محمد، مصر ص ١٥١.

. التكامل:

ونقصد به اعتماد اللفظين المتجانسين على التناسب .

ومن ذلك قول النساء من [البسيط . ق: المتواتر]^(١):

فَالْحَمْدُ حُلْتَهُ وَالْجُودُ حُلْيَتُهُ وَالصَّدْقُ حَوْزَتُهُ إِنْ قِرْنَهُ هَابَةٌ

فالتناسب قائم بين حلته وحليته، وذلك من حيث ارتباطهما بجمال المظهر بحيث يحدث التكامل في الشكل، وقد أسندا إلى صفات معنوية الحمد، الجود؛ لإثبات تكاملهما في المرثي.

ومنه ما ورد من غير أن ينسب إلى قائل من [الطوبل . ق: المتواتر]^(٢):

وَأَصْبَحَ يَبْكِي مِنْ بَيْنِ وَأَخْوَةٍ حَسَانِ الْوُجُوهِ طَبِيعَةِ الْجَسْمِ وَالنَّسْمِ

وقع التناسب بين الشكل المادي الخارجي (الجسم)، والمعنوي الداخلي (النسم) الذي يعني نفس الروح، ومن ذلك نتاج التكامل الشكلي المادي والروحي المعنوي.

. الترافق :

والمقصود به أن ينزع إلى اشتراك اللفظين في المعنى الواحد دون إحداث تكامل كما مر،

ومن ذلك قول عمرو بن الإطنابة الخزرجي من [الوافر . ق: المتواتر]^(٣):

وَقُولِي كُلَّمَا جَشَأْتُ وَجَاشَتْ مَكَانِكِ تُحَمِّدِي أَوْ تَسْتَرِيحِي

وقع الترافق بين لفظي جشأت وجاشت، فالأولى تعني أن نفسه تطلعت ونضحت جرعاً وكراهة، والثانية جاشت بمعنى ارتاعت وخافت، وفي ذلك ترافق؛ لإظهار معنى الخوف.

. التناقض:

من ذلك قول سعد بن مالك البكري^(٤) من [مجزو الكامل . ق: المتواتر]^(٥):

وَالْكَرُّ بَعْدَ الْفَرَّ إِذْ كَرِهَ التَّقْدُمَ وَالنَّطَاحَا

اللفظان المتجانسان هما الكر، الفر وهما لفظان متناقضان، ولكنهما يجتمعان في أسلوب من أساليب القتال.

(١) كتاب الحماسة، ٢ / ٣٠٠ .

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ١٦٩ .

(٣) كتاب الحماسة، ١ / ٣٠ .

(٤) هو سعد بن مالك بن ضبيعة بن ثعلبة، وسعد هذا والد جد طرفة بن العبد بن سفيان بن مالك، أحد سادات بكر بن وائل وفرسانها في الجاهلية، وكان شاعراً، وله أشعار جياد. انظر الحماسة، ١ / ١١٧ ، المؤتلف، ص ١٩٨ .

(٥) كتاب الحماسة، ١ / ١١٧ .

• الوظيفة الفنية:

والمقصود بذلك أن الشاعر يعيد اللفظ لإحداث موسيقى مميزة تلفت الانتباه، ومن ذلك قول زياد الأعجم العبدي^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢):

يَزِيدُ يَزِيدُ الْخَيْرِ لَوْلَا سَمَاحَةُ لَعَادَ الرَّمَانُ وَهُوَ أَرْبَدُ أَسْفَعُ

وما سبق يمكن القول: إن الترجيع الصوتي المترتب على إعادة اللفظ في حشو البيت المتمثل في الترديد أو التكرار أو التجانس يسهم إسهاماً واضحاً في الموسيقى الشعرية داخل البيت بناءً على الوظيفة الفنية؛ لأن إعادة اللفظ بنفس الأصوات في الأطار الدلالي الأدنى (اللفظ) أكثر إيحاءً وإيقاعاً من التكرار والترديد للصوت المفرد، كما أن اللفظ المعاد أكثر ارتباطاً بالمدلول العام للفكرة، وبذلك يُعد ((الترجيع الصوتي في رأي البعض مميز الشعر الأكبر))^(٣)؛ لأن الأصوات تمتلك بمحسها طاقة إيحائية فاعلة ترتبط بالمدلولات النفسية للمتكلم، وتشترك بإيقاعها الصوتي في رسم الجو العام للمعنى.

ثانياً: موسيقى الإطار الدلالي الموسوع:

يتناول هذا الإطار موسيقى التركيب في البيت أو القصيدة من خلال الشكل الذي تبني عليه سواء كان عمودياً أو أفقياً كما يأتي:

أ. النقطيع العمودي:

أدنى حد لهذا الإطار بيتهن، وأعلى حد له لا يتجاوز خمس أبيات في كتاب الحماسة، ومن ذلك قول عدي بن حاتم الطائي من [الطويل . ق: المتدارك]^(٤):

يُذَكِّرُنِي ثَارِي غَدَاءَ لَقِيَتُهُ فَأَجْرَرَتُهُ رُمْحِي فَخَرَّ عَلَى الْفَمِ
يُذَكِّرُنِي يَاسِينَ حِينَ طَعَنَتُهُ فَهَلَّا تَلَا يَاسِينَ قَبْلَ التَّقْدُمِ

ومنه ما كان في أول الصدر، وأول العجز كقول عمرو بن أحمر الباهلي^(٥) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٦):

(١) هو زياد بن سليمان الأعجم، ويكنى أباً أمامة، وهو رجل من عبد القيس، أحد بي عامر بن الحارث، ثم أحد بي مالك بن عامر، ثم أحد بي الخارجية، شاعر إسلامي جعله بن سلام في الطبقة السابعة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٦٩٣ / ٢ .

(٢) كتاب الحماسة، ١٧٨ / ٢ .

(٣) الطراوبي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٧٤ من جان كوهن، بنية الكلام الشعري، ص ٤٩ . ٥٨ .

(٤) كتاب الحماسة، ١١٣ / ١ .

كَانَ الصَّفَرَ يَقْلِبُ مُقْلَتَيْهِ إِذَا نَفَضَ الْعُيُوبَ وَقَدْ حَفِيَّا^(٣)

كَانَ اللَّيْلَ لَا يَأْتِي عَلَيْهِ إِذَا زَجَرَ السِّبْتَاهَ الْأَمُونَا^(٤)

ومنه ما تنوّع تراكيمه كقول ليلي الأخيلية من [الطويل . ق : المتدارك]^(٥):

لِنَعْمَ الْفَتَى يَا تَوْبُ كُنْتَ وَلَمْ تَكُنْ لِسْبِيقَ يَوْمًا كُنْتَ مِنْهُ تُوائِلُ

وَنَعْمَ الْفَتَى يَا تَوْبُ كُنْتَ إِذَا التَّقْتُ صُدُورُ الْعَوَالِي وَاسْتَشَالُ الْأَسَافِلُ

وَنَعْمَ الْفَتَى يَا تَوْبُ كُنْتَ لِخَانِفٍ أَتَاكَ لِكَيْ يُحْمِي وَنَعْمَ الْمُنَازِلُ

وَنَعْمَ الْفَتَى يَا تَوْبُ جَارًا وَصَاحِبًا أَبَى لَكَ دَمُ النَّاسِ يَا تَوْبُ إِنَّمَا

وَلَا يُبْعَدَنَّكَ اللَّهُ يَا تَوْبُ إِنَّمَا كَذَاكَ الْمَنَايَا عَاجِلًا

وَلَا يُبْعَدَنَّكَ اللَّهُ يَا تَوْبُ وَالتَّقْتُ عَلَيْكَ الْغَوَادِي الْمُدْجَنَاثُ الْهَوَاطِلُ

ومثال ما بدأ بالنداء والمنادى فيما قيل في الكبير والهرم قول تميم بن أبي بن مقبل العامري من

[البسيط . ق : المترافق]^(٦):

يَا حُرُّ أَصْبَحْتُ شَيْخًا قَدْ وَهَى بَصَرِي وَالثَّاثَ مَادُونَ يَوْمَ الْوَقْتِ مِنْ عُمْرِي

يَا حُرُّ مَنْ يَعْتَذِرُ مِنْ أَنْ يَلْمَ بِهِ رَبِّ الزَّمَانِ فَإِنِّي غَيْرُ مُعْتَذِرٍ

يَا حُرُّ أَمْسَى سَوَادُ الرَّأْسِ خَالَطَهُ شَيْبُ الْقَدَالِ اخْتِلاَطَ الصَّفُو بِالْكَدَرِ

يَا حُرُّ أَمْسَتْ تَلِيَاتِ الصَّبَا انْقَطَعَتْ فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَيْنٍ وَلَا أَثَّرِ

. وما سبق يمكن القول: إن شاعر الحماسة ينزع إلى التقطيع الرأسى في حال الفخر كما في المثال الأول والثانى، وفي حال الرثاء والشكوى كما في المثال الثالث والرابع.

نفسه في الرثاء والشكوى أطول منه في الفخر.

(١) هو عمرو بن أamer بن المراد بن تميم بن ربيعة بن حرام بن فراس، شاعر محضرم أسلم واشتراك في مغازي الروم، أخذ عليه علماء اللغة الغريب في شعره، مات في حملة عثمان، جعله بن سلام في الطبقة الثالثة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٢ / ٥٧١.

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ٣٤٢.

(٣) كان نظرة نظر الصقر، ونفض العيب: أظهر نقاصل الغير.

(٤) السبّتاه: الناقة الجريحة على السير، والأمون: الناقة الصلبة الشديدة.

(٥) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٩٦.

(٦) كتاب الحماسة، ٢ / ١٢٨.

الخصائص الفنية

. من الملاحظ أن المشاعر في حالة الرثاء والشكوى مشاعر منكسرة حزينة تجعل من التقطيع العمودي في التركيب المتكرر صورة حاضرة يعوض بها المفقود؛ لذا التكرار فيها أكثر، بينما نفس المفتخر مرتفعة تتباهى، ولا بد من تعدد الصفات؛ لذا يقل التقطيع الأفقي في الفخر.

. الدافع إلى التكرار في الشكوى والرثاء دافع شعوري نابع من الوجдан الممتلىء بالأسى والحزن، فكان التركيب المكرر مركز الثقل العاطفي الذي يرينا المفقود، بينما الدافع إلى التكرار في الفخر يرجع في الغالب إلى الوظيفة التربينية والفنية.

ب . التقطيع الأفقي والأشكال البدائية:

ـ الموازنة:

هي : تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقافية)^(١)، وهذا الأسلوب من التقطيع يتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة، أو تنزع إلى أن تكون تامة)^(٢)، وهي تقوم على الاذداج في الحماسة كما في قول منقذ الهمالي)^(٣) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٤):

فَحَسِبْكَ / بِالنَّصْفِ / ذُلًّا / حُرًّا وَحَسِبْكَ / بِالْمَذَلَّةِ / سُوءً / حَالِ

ومنه قول النابغة الجعدي من [المتقارب . ق: المتدارك]^(٥):

إِذَا / مَسَّهُ / الشَّرُّ / لَمْ / يَكْتَبْ وَإِنْ / مَسَّهُ / الْخَيْرُ / لَمْ / يَعْجِبْ

وقول النابغة الذبياني من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٦):

وَلَا / يَحْسِبُونَ / الْخَيْرَ / لَا شَرًّا / بَعْدَهُ وَلَا / يَحْسِبُونَ / الشَّرًّا / ضَرْبَةً / لَا زِبْ

ومنها ما يقوم على الجمع مع التقسيم كقول النابغة الجعدي من [الكامل . ق: المتواتر]^(٧):

شَيْخٌ كَبِيرٌ قَدْ تَحَدَّدَ لَحْمَهُ أَفْنَى ثَلَاثَ عَمَائِمَ أَلْوَانًا

سَوْدَاءَ دَاجِيَةً / وَسَحْقَ مُفَوَّفٍ وَدُرُوسَ مُخْلِقَةً / تَلُوخُ هِجَانًا

ومنها ما يقوم على المقابلة كقول عبد الله بن عمرو القرشي)^(٨) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٩):

(١) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٤٥٠.

(٢) الطراطليسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٧٧.

(٣) هو منقذ بن عبد الرحمن بن زياد أو دثار الهمالي، شاعر بصري خليع ماجن متهم في دينه يرمى بالزنقة، عاش في صدر الدولة العباسية انظر الحماسة، ١/١٩٧.

(٤) كتاب الحماسة، ٢/٥.

(٥) كتاب الحماسة، ١/٣١٧.

(٦) كتاب الحماسة، ١/٣١٧.

(٧) كتاب الحماسة، ٢/١٤٤. قد سبق شرحه.

فَأَقْرَبُهُمْ / أَقْلُهُمْ / صَفَاءً وَأَبْعَدُهُمْ / أَحْبُهُمْ / إِلَيْكَا

وَمَا يَقُولُ عَلَى الْمُقَابَلَةِ، وَيَجْمِعُ بَيْنَ التَّقْطِيعِ الْأَفْقَيِ وَالرَّأْسِيِّ قَوْلُ حَبِيشَ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ الْمَدَانِيِّ^(٣) مِنْ [الْكَامِلِ]. قَوْلُ الْمَتَارِكِ^(٤):

أَمَّا / إِذَا / اسْتَغْنَيْتُمُ / وَأَمِنْتُمُ فَإِنَّا / الْبَغِيْضُ / لَدَيْكُمُ / وَالْمُشْتَكَى

أَمَّا / إِذَا / مَا خِفْتُمُ / وَرَغَبْتُمُ فَإِنَّا / الْحَبِيبُ / إِلَيْكُمُ / وَالْمُصْطَفَى

وَمَا سَبَقَ بَحْدَ أَنَّ الْمَوازِنَةَ تَجْمِعَ مَعَهَا لَوْنًا بَدِيعًا آخَرَ يَتَصَلُّ بِالْمُحْسِنَاتِ الْمَعْنَوِيَّةِ كَالمَزاوِجَةِ، وَالْجَمْعُ مَعَ التَّقْسِيمِ، وَالْمُقَابَلَةِ

• التقاطع الأفقي والتسميط:

وَهُوَ التَّوَافُقُ فِي الْوَزْنِ وَالسِّجْعَةِ فِي الصَّدْرِ، وَأَوْلُ الْعَجَزِ مِنْ غَيْرِ الْقَافِيَّةِ^(٥)، وَمَثَالُهُ قَوْلُ الْخَنَّاسِيَّةِ مِنْ [الْبَسِيْطِ]. قَوْلُ الْمَتَوَاتِرِ^(٦):

فَالْحَمْدُ حُلْثُهُ / وَالْجُؤُودُ حُلْيُهُ وَالصَّدْفُ حُورُتُهُ / إِنْ قِرْنَهُ هَابَا

خَطَابُ مُعْضِلَةٍ / فَرَاجُ مَظْلَمَةٍ إِنْ هَابَ مُفْظَعَةٍ / أَتَى لَهَا بَابَا

حَمَالُ الْأَلْوَاهِ / شَهَادُ أَنْدِيَةٍ قَطَاعُ أَوْدِيَةٍ / لِلْوَتْرِ طَلَابَا

وَمِنْهُ قَوْلُ سَلْمَى بْنَتِ الْأَحْجَمِ^(٧) تَرْثِي أَخْوَتَهَا مِنْ [الْبَسِيْطِ]. قَوْلُ الْمَتَرَاكِبِ^(٨):

بَذْلُ الْجَمِيلِ / وَتَفْرِيجُ الْجَلِيلِ / وَإِعْطَاءُ الْجَزِيلِ / إِذَا لَمْ يُعْطِهِ أَحَدٌ

• التسييغ:

وَسَاهَ قَوْمٌ تَشَابَهُ الْأَطْرَافُ: وَهُوَ أَنْ يَعُدُّ لِفْظَ الْقَافِيَّةِ فِي أَوْلِ الْبَيْتِ الَّذِي يَلِيهَا، وَمِنْهُ قَوْلُ الرَّاجِزِ مِنْ [مَشْطُورِ الرَّاجِزِ]. قَوْلُ الْمَتَوَاتِرِ^(٩):

ذَرْتُ عَيْنِي إِنْ شَفَانِي الدَّرُّ

وَالدَّرُّ فِيهِ أَلَّمُ وَعْرُ

(١) هو عبد الله بن عمرو بن عبد الله بن علي بن عدي بن ربيعة بن عبد العزي القرشي، من محضرمي الدولتين، الحماسة، ٢٠٣/١.

(٢) كتاب الحماسة، ١/٢٠٤.

(٣) هو حبيش بن عبد الله بن مرجان بن سليمان بن معمر المداني، ثم الوادي. انظر الحماسة، ١/٢٢٢.

(٤) كتاب الحماسة، ١/٢٢٢.

(٥) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت: ٩١١هـ): شرح الجمان في علم المعاني والبيان، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ص ١٥٢.

(٦) كتاب الحماسة، ٢/٣٠٠.

(٧) من شعارات الحماسة جاء لها فيها مقطع من أربع أبيات، ٢/٣٠٣.

(٨) كتاب الحماسة، ٢/٣٠٣.

(٩) كتاب الحماسة، ٢/٥٨.

وقول عمرو بن عبد يغوث التميمي^(١) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

إِذَا كَانَ الزَّمَانُ زَمَانَ تَيْمٍ
وَعَكْلٌ فَالسَّلَامُ عَلَى الزَّمَانِ
زَمَانٌ صَارَ فِيهِ الْعِزُّ ذَلًا
وَصَارَ النَّجْ فُدَامَ السَّنَانِ

• التوصيف:

وهو ((تواز الألفاظ مع توافق الأعجاز، أو تقاربها)^(٣)، وهو نوعان: كامل وناقص، ولم يرد في الحماسة إلا الناقص، وهو ((توافق أكثر ألفاظ القرنيتين في الوزن والتففية)^(٤)، ومنه قول مالك بن حارث النخعي^(٥) من [البسيط . ق: المترافق]^(٦):

أَظْنُ جَهْلَكُمْ / هَذَا وَبَطْشَكُمْ سَيْنِفَدَانِكُمْ / فِي مُزِيدٍ لَحِبِ

وقال آخر من [البسيط . ق: المتواتر]^(٧):

خُلُقُ مُلَائِيَّتِي / شِكْسُ مُشَارِقِي عَفُ عَلَانِيَّتِي / لَا أَعْرِفُ الْخَمْرَا

ومنه قول حضرمي بن عامر الأسدية^(٨) من [الكامن . ق: المتواتر]^(٩):

وَلَقَدْ لِبْسَتُكُمْ / عَلَى شَحْنَائِكُمْ وَعَرَفْتُ مَا فِيكُمْ / مِنَ الْأَوْصَابِ

• لزوم ما لا يلزم:

هو أن يجيء قبل حرف الروي، أو ما في معناه من الفاصلة، بما ليس بلازم في التتففية، ويلتزم في بيتين أو أكثر^(١٠)، ومن ذلك ما قاله المسيب بن علس الضبعي من [المتقارب . ق: المتدارك]^(١١):

وَهَلْ يَقْعُدُ الْأَلْفُ لَا يَغْضِبُو م نَكُلُّهُمْ أَنْفُهُمْ يُضَرِّبُ

وَقَدْ كَانَ سَامِةً فِي قَوْمِهِ لَهُ مَأْكَلٌ وَلَهُ مَشْرَبٌ

(١) من شعراء حماسة البختري جاء له فيها مقطع من بيتين فقط، انظر الحماسة ١٥٠/٢.

(٢) كتاب الحماسة، ١٥١/٢.

(٣) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٤٠٦.

(٤) علي الجندي: صور البديع فن الأشعار، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، ج ٢/ ص ٢١.

(٥) هو المعروف بالأشر النخعي، اسمه مالك بن الحارث بن سلمة بن ربيعة بن جليلة بن سعد بن مالك بن النخع، أدرك الإسلام، وكان من أصحاب علي، شهد معه الجمل وصفين، وقلده علي مصر ومات في طريقه، لقب بالأشر لأن رجاله ضربوه في يوم اليرموك على رأسه فسالت الجراحة قيحا إلى عينه فشتراها. انظر معجم الشعراء، ٣٦٢، وعلى بن أبي الفرج البصري(ت: ٥٦٥)، الحماسة البصرية، تحقيق: د/ مختار الدين أحمد، ضمن قرص الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣، ١٨٥.

(٦) كتاب الحماسة، ١/ ٣٩٨.

(٧) الحماسة، ١/ ٢٩٧.

(٨) هو حضرمي بن عامر بن جمّع بن مواله بن عشام بن ضب بن كعب الأسدية، شاعر فارس سيد. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ٣٤٦.

(٩) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٤٨.

(١٠) الهاشمي: جواهر البلاغة، ٤٠٧.

(١١) كتاب الحماسة، ١/ ٧١.

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

**فَسَامُوهُ ضَيْمًا قَلْمَ يَرْضَهُ
وَفِي الْأَرْضِ مِنْ ضَيْمِهِمْ مَهْرَبُ**

ومنه ما جاء في بيتين كقول ابن مقبل من [الرمل . ق: المتدارك]^(١):

يَا ابْنَةِ الرَّحَالِ لَوْ جَارِيْتِي سَالِفَ الدَّهْرِ لَجَارِيْتِ الرَّقْمِ

وَخُصُومُ شُمُسِ أَرْمِي بِهِمْ شَعْبَ الْجَوْرِ إِذَا لَمْ يَسْتَقِمْ

ومن أشكاله في الحماسة ما يلتزم بالحرف الذي قبل الردف مثل قول مقاعس الكلابي^(٤) من

[البسيط . ق: المتواتر]^(٥):

وَأَنْرُكُ الْأَمْرَ فِي قَلْبِي بِلَابْلُهُ حِينًا وَأَضْحَكُ عَنْهُ غَيْرَ مَسْرُورٍ

حَتَّى أَرِي عَوْرَةً مِنْهُ فَأَفْرُسُهَا بِصَارِمٍ مِثْلِ لَمْعِ الْبَرْقِ مَطْرُورٍ

ومنه ما يلتزم قبل الردف بالياء كقول عبيد بن الأبرص^(٨) من [مخلع البسيط . ق: المتواتر]^(٩):

سَاعِدْ بِأَرْضٍ إِذَا كَنْتَ بِهَا وَلَا تَقْلِ إِنَّي غَرِيبٌ

قَدْ يُوَصِّلُ النَّازِخُ النَّائِي وَقَدْ يَقْطَعُ ذُو السَّهْمَةِ الْقَرِيبُ

ومنه ما يلتزم بحرفين قبل الروي في القافية المجردة كقول الأعشى من [الطوويل . ق: المتدارك]^(١٠):

سَأُوصِي بِصِيرًا إِنْ دَنَوْتُ مِنَ الْبَلَى وَصِيهَةً مِنْ سَاسَ الْأُمُورَ وَ جَرَبَا

إِنْ لَا تَأَنَّ الْوُدَّ مِنْ مُتَبَاعِدٍ وَلَا تَنَأِ مِنْ بِغْضَةٍ إِنْ تَقْرَبَا

. ما لا يستحيل بالانعكاس :

وهو أن يقرأ اللفظ طردا وعكسا، وقد ورد منه في الحماسة قول: حاجز بن عوف

الأزدي من [الطوويل . ق: المتدارك]^(١١):

حَطَطْتُ عَلَى جَنْبِي الشَّمَالِ وَعَيَّعُوا حُطُوطَ رَبَاعٍ مُخْضَرِ الْجَرْيِ قَارِبٍ

(١) كتاب الحماسة، ٢ / ٥٢.

(٢) الرقم: الدهمية أو ملا يطاق.

(٣) الشمس: جمع شموس، ورجل شموس: عسير في عداوته شديد الخلاف على من عانده.

(٤) من شعاء الحماسة ورد له فيه مقطع من أربع أبيات، الحماسة ٦١ / ٦١.

(٥) كتاب الحماسة، ج ١ / ٦١.

(٦) بلا بلبه: جمع ببلال، وهو شدة الهم والوسواس في الصدر.

(٧) العورة في الثغور والحراب: خلل يتخطوف منه القتل، وأفرسها: أكسر وأدق عنقها، ومطرور: محدد مسنون.

(٨) هو عبيد بن الأبرص بن جشم بن عامر، أحدبني دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر، شاعر فحل فصيح من شعاء الجاهليية، انظر الحماسة، ٢ / ٢٧٩.

(٩) كتاب الحماسة، ٢ / ٧١.

(١٠) كتاب الحماسة، ٢ / ٧١.

(١١) كتاب الحماسة، ١ / ١٥٣.

(١٢) حططت: أسرعت، وعيغ: قصد، والرباعي: الحمار الذي بلغ أربع سنوات، والمحضر: الذي يرتفع ويensus.

وأو العطف + عيع + وأو الجماعة إذا عكست تقرأ ويعوا أيضا

وقول المفضل العبدى^(١) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

تَلَاقَيْنَا بِسَبِّسِ بِعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ حَنِيقٍ^(٣)

الشاهد في قوله: (بسبيس)

وقول هبيرة بن طارق اليربوعي^(٤) من [الطوبل . ق: المتدارك]^(٥):

لَا تَتَرَكَنَ الصَّمَتَ حُكْمًا إِذَا بَدَا لَكَ الرُّشْدُ وَانطُقْ فِيهِ غَيْرُ مُجَمِّحٍ^(٦)

الشاهد في كلمة (مجمح)، ويکاد ينحصر هذا اللون البديعى في الحماسة على هذه الأمثلة، ومن الملاحظ أنه لم يتتجاوز الجملة الواحدة إلى أكثر منها وذلك يدل على بداهة الإتيان به، وخلوا ماجاء منه من التكلف والتلاعيب اللغظى.

. العكس :

من الأشكال البديعية المعتمدة على تكرار الألفاظ مع التقطيع الأفقي، ومثاله في الحماسة قول المرقم^(٧) من [بجزوء الكامل . ق: المتواتر]^(٨):

أَنِي عَدَوْتُ وَكُنْتُ لَا أَعْدُوا عَلَى وَاقِ وَحَاتِمٍ^(٩)

فَإِذَا الْأَشَائِمَ كَالْأَيَّا مِنْ وَالْأَيَامِنِ كَالْأَشَائِمِ

الشاهد في قوله: عدوت، كنت لا أعدو، قوله: الأشائم كال أيام، والأيام كالأشائم.

. أشكال أخرى للشقاطيع الأفقي:

. ما كان على جزئين:

(.....).....(.....)

(١) هو المفضل بن عشر بن أسمح بن عدي بن شيبان بن سود بن عذرة العبدى، شاعر جاهلى، وقد فضلته قصيده التي يقال لها المنصفة، جعله ابن سلام في طبقة شعراء البحرين، انظر الطبقات، ١ / ٢٧٤.

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ٤٨.

(٣) السبيب: الأرض البعيدة المستوية، ذو طريف: اسم مكان، وحقيق: من الغظى.

(٤) من شعراء الحماسة، أفرده البختري بباب ما قيل في التكلم بالحق والصواب وترك الصمت، وقد احتوى على مقطعين من أربعة أبيات، انظر الحماسة، ٢ / ٢٠٢.

(٥) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٠٢.

(٦) دخل الخرم على التفعيلة الأولى من هذا البيت وهو حذف أول الود المجموع من فعلون فتصير عولن.

(٧) هو خزر بن لودان، أحد بنى عوف بن سلوس بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة، ويعرف بالمرقم النهلي، وهو المعروف بابن الواقعية شاعر جاهلى قديم، قيل : إنه كان قبل أمريء القيس. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ٥٢.

(٨) كتاب الحماسة، ٢ / ٤٣.

(٩) الحاتم: الغراب الأسود، وقيل الحاتم المشؤوم.

ومثاله قول ورقاء بن زهير^(١) من [الطوبل]. ق: المتدارك^(٢):

رَأَيْتُ رُهِيْرَا تَحْتَ كَلْكِلِ خَالِدٍ فَأَفْبَلْتُ أَسْعَى كَالْعَجُولِ أَبَادِرُ
فَشُلْتُ يَمِينِي يَوْمَ أَضْرِبُ خَالِدًا وَيُحْصِنُهُ مِنِي الْحَدِيدُ الْمُظَاهِرُ
فَيَا لَيْتَ أَنِّي قَبْلَ ضَرْبِهِ خَالِدٍ وَقَبْلَ رُهِيْرٍ لَمْ تَلَدْنِي تُمَاضِرُ
وَكَقُولُ عَبَادَ بْنِ عَمْرُو^(٣) مِنْ [الكامل]. ق: المتواتر^(٤):

وَمُقَامَةٌ غُلْبُ الرِّقَابِ شَهِدُهُمْ تَغْلِي مَرَاجِلُهُمْ لَدَى الْأَبْوَابِ
مُتَسَرِّبِي الْبَغْضَاءِ بَادِ شَنُوْهُمْ حُزْرُ عُيُونُهُمْ عَلَيَّ غِضَابِ
يَوْمًا بِأَبْوَابِ الْمُلُوكِ عَلَوْتُهُمْ بِبَيَانِ ذِي جَدَلٍ وَفَصْلِ خَطَابِ
كَفَيْتُ غَائِبِهِمْ وَكُنْتُ وَلَيَهُمْ فَرَجَعْتُ مَحْمُودًا بِغَيْرِ ثَوَابِ

ومنه ما تنوّعت تقفيته في الشطر الأول كقول عمرو بن الأسود التميمي^(٥) من [الطوبل]. ق: المتدارك^(٦):

عَنِ الْحَقِّ حَتَّى تَضْبَعُوا ثُمَّ نَضْبَعَا^(٧) كَذَبْتُمْ وَوَيْتُ اللَّهِ يَرْفَعُ عَقْلَهَا
وَتُنْسِي دِيَارُ بِالْجُنِينَةِ بِلْقَعَا^(٨) وَتَغْدُو فَنَاءً تَخْدُمُ ابْنَةَ عَمَّهَا
وَلَا تَسْأَلُونَا التُّرَهَاتِ تُمْسِحُ عَاهَا^(٩) هَلْمٌ إِلَى حَقِّ الْحِرَاحَةِ نُعْطِهَا
عَلَى مَثَلَاتِ النَّاسِ وَالْحَقُّ مَجْرَعاً / وَذِي كَرَمٍ فِي قَوْمِهِ لَمْ نَجِدْ لَهُ
فَلَمْ يَجِدُوا فَوْقَ الشَّنِيَّةِ مَطْلَعاً سَدَدْنَا كَمَا سَدَّ ابْنُ بَيْضٍ سَيْلَةً

. التقاطع الثلاثي:

...../...../.....

(١) هو ورقاء بن زهير بن حذيفة بن رواحة بن ربيعة بن مازن العبسي، كان والده زهير سيد عبس في الجاهلية، وأمه تماضر بنت الشريد السلمية، انظر الأغانى، ١١ / ٧٥ - ٨١.

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ١٣٨.

(٣) هو عباد بن عبد الله الأسدى أو التغليبي من شعراء الحماسة جاء له فيها ثلاثة مقاطع واحتوت على تسعة أبيات، انظر الحماسة، ٣٠٣ / ٢٤٤، ٣٠٣ / ٥٢، ٢٤٤ / ٥٢.

(٤) كتاب الحماسة، ٢ / ٥٢.

(٥) هو عمرو بن الأسود بن عبد الله بن سعيدة التميمي الطهوي، وهو أحد بنى عبد الله بن سعيدة بن عوف بن مالك بن حنظلة التميمي الطهوي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٤.

(٦) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٤.

(٧) يقال : ضابناهم بالسيوف، أي: مددنا أيدينا إليهم بالسيوف ومدوها إلينا.

(٨) القناة: الرمح، والجنينة: اسم موضع، والبلقع: الأرض القفر لا شيء فيها.

(٩) الحق: ينفقون أموالهم في الحقوق التي تعترى بهم من ديات القتلى.

الخصائص الفنية الخصائص الفنية

ونقصد به تقسيم ألفاظ البيت من حيث الوزن واللفظ إلى ثلاثة أقسام، ومنه قول حضرمي بن عامر الأسدى من [الكامـل . ق: المتواتر]^(١):

وَلَقْدْ لِبِسْتُكُمْ عَلَى / شَحْنَائِكُمْ

وقول شريح بن عمران اليهودي^(٢) من [الرمل . ق: المتدارك]^(٣):

بَجْلِي مِنْكَ إِذَا مَا / حُنْتَنِي

..... / /

ومنه قول أبي الدبية الطائي^(٤) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٥):

وَأَنْتَ امْرِئٌ مِنَّا / خَلِقْتَ لِغَيْرِنَا

ومنه قول النمر بن تولب^(٦) من [المتقارب . ق: المتواتر]^(٧):

فَيَوْمٌ عَلَيْنَا / وَيَوْمٌ نُسَاءُ / وَيَوْمٌ نُسْرُ

وقال عمرو بن معدى كرب من [مجزو الكـامل . ق: المتواتر]^(٨):

كَمْ مِنْ أَخٍ / لِي مَاجِدٌ بَوَّأْتُهُ / بِيَدِي لَحْدًا

وكلقول أنس بن مساحق^(٩) من [المتقارب . ق: المتدارك]^(١٠):

فَإِنَّ الدَّقِيقَ / يَهِيجُ الْجَلِيلَ وَإِنَّ الْعَزِيزَ / إِذَا شَاءَ ذَلَّ

التقطيع السادس:

ومنه قول المقنع الكندي^(١١) من [الطويل . ق: المتواتر]^(١٢):

(١) كتاب الحماسة، ٢٤٨ / ٢.

(٢) أحد شعراء اليهود، ذكره بن سلام في طبقة شعراء اليهود. انظر الطبقات، ١ / ٢٨٤.

(٣) كتاب الحماسة، ١ / ٢١٠.

(٤) بجلي، أي: حسي، والأرب: الحاجة والبغية.

(٥) هو ابن عامر أخوبني سعد بن قيس بن ثعلبة. انظر المؤتلف، ١٧٣.

(٦) كتاب الحماسة، ١ / ٣١٠.

(٧) هو أبو قيس النمر بن تولب بن أقيش بن عبد الله بن كعب بن عوف بن الحارث بن عوف العكلي، كان شاعر الرياب في الجاهلية، أدرك الإسلام فأسلم وفقه على النبي ﷺ، وهو أحد أجواد العرب. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٥٤.

(٨) كتاب الحماسة، ١ / ٣٣٠.

(٩) كتاب الحماسة، ١ / ٣٤٥.

(١٠) هو أنس بن مساحق العبدى أحد شعراء الحماسة، جاء له فيها بيت واحد فقط، انظر الحماسة، ١ / ٣٦٧.

(١١) كتاب الحماسة، ١ / ٣٦٧.

(١٢) هو محمد بن ظفر بن عمير بن أبي شمر بن فرغان بن قيس بن الأسود الكندي شاعر مقل من شعراء الدولة الأموية كان له شرف ومروءة وسُودَّ في عشيرته، كان أحسن الناس وجهاً وأمدهم قامةً وأكملاً لهم خلقاً، انظر كتاب الحماسة، ٢ / ٢٢٦.

..... الخصائص الفنية

فَإِنْ أَكَلُوا/ لَحْمِي وَفَرْتُ/ لُحُومَهُمْ وَإِنْ هَدَمُوا/ مَجْدِي بَنَيْتُ/ لَهُمْ مَجْدًا

وكل ماسبق يدخل تحت ((التقسيم الظاهر))^(٣)، ولا تخفي قيمتها الجرسية ووظيفتها الفنية.

وما سبق يمكن تلخيص أهم خصائص الأساليب الفنية في كتاب الحماسة المتمثلة في موسيقى الإطار (الوزن، القافية)، والموسيقى الداخلية التي شملت موسيقى الصوت وموسيقى الكلمة وموسيقى العبارة، والدور الذي لعبته الألوان البديعية ذات العلاقة بالجانب الشكلي الفني تتمثل فيما يأتي:

. تقدم البحور الرئيسية (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر)، وكما يبدو أن البسيط مرحلة متطرفة من وزن الطويل، والوافر مرحلة متطرفة من الكامل، بمعنى أن الشعر العربي عرف الطويل قبل البسيط، والكامن قبل الوافر، ولو كان العكس لكان البسيط أكثر استخداماً من الطويل، والوافر أكثر استخداماً من الكامل، كما يدل على ذلك أيضاً كثرة التغييرات الطارئة على وزن البسيط والوافر (زحاف، علة) بمعنى أنهما مرا بمراحل تمحيق حتى تم انسجامهما موسيقياً.

. البحر أو الوزن كما لاحظنا له ارتباط بالمعنى أو الغرض، ولكن هذه العلاقة ليست هي المحدد الوحيد لاختيار الوزن، فهناك محددات أخرى ترجع بالدرجة الأولى لإمكانات الشاعر الثقافية والفكرية التي صاغتها بيته الاجتماعية بكافة مكوناتها وملابساتها الفكرية والبيئية، والعلاقات الشخصية، والاتجاهات العاطفية، وليس المعنى إلا جزء منها.

. في الغالب نجد أن المعنى الشعري يخضع من جهة التكيف الموسيقي للاحتجاه، أو التكرار (عدد المقاطع)، وللنفس الشعري (عدد الأبيات)، ويكون التناوب في الغالب مساو تقريباً، أو مخالف بفارق بسيط.

. قلة اتجاه شاعر الحماسة إلى توظيف البحور الناقصة، وأكثرها استخداماً مجزوء الكامل ومشطور الرجز.

. علاقة الوزن بالفترة الزمنية علاقة لا يمكن تجاهلها كما أثبتت تغيرات النسب من عصر إلى آخر، وذلك يثبت أن لكل بحر خصائص فنية تختلف درجة تناسبها من فتره إلى أخرى حسب إملاءات المرحلة.

. تعد القافية القمة لأشكال الشعر الفنية التي لا يبلغها إلا المبدعون، وقد أخذت في كتاب الحماسة الطابع الفي المتعارف عليه في الشعر العربي، فقد غلت القافية المطلقة على القافية المقيدة وتقدمت قافية المتواتر والمدارك على بقية أنواع القوافي، وتأخرت قافية المترادف، وغابت قافية المتکاوس، وكان

^(١) كتاب الحماسة، ٢٢٧ / ٢.

^(٢) انظر عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب. ج ٢ / ص ٣١٦ : ٣٣٤ .

..... الخصائص الفنية

أكثـر هـذه القـوافـي وروـدا فيـ الحـمـاسـةـ القـافيةـ الجـرـدةـ، ثمـ المـرـدـفـةـ ثـمـ الـمـؤـسـسـةـ، وـمـنـ الـمـلـاحـظـ اـرـتـبـاطـ القـافيةـ منـ جـهـةـ أـنـوـاعـهـاـ الخـمـسـةـ (ـالمـتـرـادـفـ،ـ المـتـوـاتـرـ،ـ المـتـارـكـ،ـ المـتـرـاكـبـ،ـ المـتـكاـوسـ)ـ بـالـوزـنـ الشـعـريـ،ـ فـقـدـ غـلـبـتـ قـافـيـةـ المـتـوـاتـرـ وـالـمـتـارـكـ؛ـ لـأـنـهـماـ تـنـاسـبـانـ مـعـ تـشـكـيلـاتـ أـكـثـرـ الـبـحـورـ توـظـيفـاـ فيـ الحـمـاسـةـ.ـ كـمـ ثـبـتـ أـنـ نـسـبـ الـاتـجـاهـ وـالـنـفـسـ الشـعـريـ مـتـقـارـبـةـ أـوـ مـتـسـاوـيـةـ.ـ

.ـ تـلـعـبـ الـمـرـحلـةـ الزـمـنـيـةـ أـيـضـاـ دـوـرـاـ بـارـزاـ فيـ اـخـتـيـارـ نـوـعـ الـقـافـيـةـ كـمـ لـاحـظـنـاـ ذـلـكـ فـيـ الـوزـنـ.

.ـ مـنـ خـصـائـصـ الـرـوـيـ اـرـتـبـاطـ الصـوتـ بـالـصـفـةـ وـالـمـخـرـجـ مـنـ خـالـلـ اـسـتـخـدـامـ أـبـرـزـ الـأـصـوـاتـ وـأـكـثـرـهـاـ شـيـوـعاـ بـنـاءـ عـلـىـ خـفـقـتـهاـ وـسـهـولـةـ النـطـقـ بـهـاـ؛ـ لـذـاـ لـاحـظـنـاـ تـقـدـمـ الـأـصـوـاتـ الـجـمـهـورـ عـلـىـ الـمـهـمـوـسـةـ فـيـ مـسـأـلـةـ الـرـوـيـ وـحـرـوفـ الـحـنـكـ عـلـىـ باـقـيـ الـمـخـارـجـ،ـ وـلـعـلـ ذـلـكـ دـلـيـلـ عـلـىـ أـنـ الصـوتـ الـجـمـهـورـ أـكـثـرـ تـنـاسـبـاـ مـعـ مـعـانـيـ الـحـمـاسـةـ خـاصـةـ وـالـشـعـرـ الـعـرـبـيـ عـامـةـ،ـ وـأـنـ الـحـرـوفـ الـحـنـكـيـةـ أـكـثـرـ شـيـوـعاـ.

.ـ مـنـ خـصـائـصـ الـفـنـيـةـ لـلـبـيـتـ الشـعـريـ ظـاهـرـةـ التـصـرـيـعـ وـالـتـقـفـيـةـ الـتـيـ تـكـسـبـهـاـ جـرـساـ خـاصـاـ،ـ وـظـاهـرـةـ التـدوـيرـ الـتـيـ تـرـبـطـ بـيـنـ الـشـطـرـيـنـ مـنـ النـاحـيـةـ الـمـعـنـوـيـةـ،ـ وـهـيـ تـشـبـهـ التـضـمـينـ فـيـ تـعـلـقـ الـبـيـتـ الـأـوـلـ بـالـبـيـتـ الـثـانـيـ مـنـ جـهـةـ الـمـعـنـىـ.

.ـ تـعـلـقـ جـرـسـ الصـوتـ الـمـنـفـرـدـ فـيـ كـتـابـ الـحـمـاسـةـ بـالـتـرـدـيدـ،ـ التـمـاثـلـ التـقـابـلـ،ـ الـمـجـانـسـةـ وـالـمـقـارـبـةـ مـنـ خـالـلـ التـعـبـيرـ عـنـ الصـوتـ بـالـلـفـظـ أـوـ الـمـبـالـغـةـ.

.ـ تـعـلـقـ الـلـفـظـ بـالـمـدـلـولـ الـذـيـ يـتـمـثـلـ فـيـ التـرـدـيدـ الـذـيـ أـخـذـ شـكـلـ التـقـارـبـ بـيـنـ الـلـفـظـيـنـ فـيـ الـجـازـ أوـ الـمـقـارـنـةـ فـيـ التـشـبـهـ وـالـمـقـابـلـةـ بـيـنـ الـوـهـمـ وـالـحـقـيقـةـ وـالـخـاصـ وـالـعـامـ،ـ وـالـمـقـابـلـةـ فـيـ الـصـفـاتـ وـالـأـحـوـالـ،ـ وـالـتـأـكـيدـ وـالـتـحـرـيدـ وـالـإـيـغـالـ وـالـمـبـالـغـةـ.

.ـ يـعـدـ التـكـرـارـ مـنـ خـصـائـصـ الـفـنـيـةـ الـتـيـ تـرـبـطـ الـدـوـالـ بـالـمـدـلـولـ،ـ وـقـدـ تـعـلـقـ فـيـ الـحـمـاسـةـ بـمـدـلـولاتـ وـظـيفـيـةـ،ـ أـوـ مـتـعـلـقـةـ بـالـضـرـورةـ،ـ وـأـبـرـزـ الـمـدـلـولاتـ الـوـظـيفـيـةـ:ـ الـعـومـ،ـ الـخـصـوصـ التـتـابـعـ،ـ التـسـلـسلـ،ـ وـأـهـمـ مـدـلـولاتـ الـضـرـورةـ الـاستـئـنـافـ فـيـ مـقـامـ الـحـكـمـ،ـ الـاستـئـنـافـ الـعـامـ،ـ الـوـصـلـ،ـ الـحـالـ،ـ كـمـ تـعـلـقـ بـالـضـرـورةـ الـفـنـيـةـ مـتـعـلـقـةـ بـإـتـامـ الـوزـنـ كـإـتـامـ الـقـافـيـةـ.

.ـ أـهـمـ مـظـاهـرـ الـمـوـسـيـقـيـ الدـاخـلـيـةـ عـلـىـ مـسـتـوـىـ الـلـفـظـ الـمـفـرـدـ.ـ الـجـنـاسـ الـلـفـظـيـ،ـ وـقـدـ أـخـذـ درـجـاتـ مـوـسـيـقـيـةـ مـتـفـاـوـتـةـ كـانـ أـعـلاـهـ حـسـبـ الـحـشـدـ الـمـوـسـيـقـيـ:ـ رـدـ الـعـجـزـ عـلـىـ الصـدرـ،ـ ثـمـ أـنـ يـكـونـ الـلـفـظـانـ الـمـتـجـانـسـانـ فـيـ الـعـجـزـ،ـ ثـمـ الـمـمـاثـلـةـ وـالـمـضـارـعـةـ،ـ وـآخـرـهـاـ مـاـ لـمـ يـطـرـدـ عـلـىـ الـمـمـاثـلـةـ وـالـمـضـارـعـةـ،ـ بـنـاءـ عـلـىـ الـاـرـتـبـاطـ الـذـيـ ذـكـرـنـاهـ بـيـنـ الـدـوـالـ وـالـمـدـلـولاتـ.

.ـ أـهـمـ وـظـائـفـ الـجـنـاسـ فـيـ الـحـمـاسـةـ:ـ الـتـكـامـلـ،ـ الـتـرـادـفـ،ـ الـتـنـاقـصـ،ـ الـوـظـيفـةـ الـفـنـيـةـ.

• الخصائص الفنية

- . ارتبطت موسيقى التركيب أو العبارة في التقطيع العمودي بعرض الثناء والشكوى والفرح، وبعد نفس شاعر الحماسة في الثناء والشكوى أطول منه في الفخر.
- . تعلق التقطيع الأفقي بالأشكال البديعية الآتية: الموازنة القائمة على الازدواج أو المقابلة أو الجمع مع التقسيم، والتسميط، والتبسيغ، والترصيع، ومن أشكال التقطيع الأفقي ما كان على حزتين، وما كان على ثلاثة أجزاء، وأربعة أجزاء وستة أجزاء.
- . من أنواع الموسيقى الداخلية في الحماسة لزوم ما لا يلزم، ما لا يستحيل بالانعكاس، العكس، ومن الملاحظ عموماً قلة الأشكال البديعية اللغظية في الحماسة.

الفصل الخامس

وظائف الأسلوب

أولاً: الوظيفة التوصيلية :

أ/ التوضيح.

ب/ المبالغة.

ج/ التحسين والتقييم.

ثانياً: الوظيفة التعبيرية :

أ/ المتعة.

ب/ اللذة.

ج/ الانفعال والإثارة الفنية.

د/ الطراب وهزته.

هـ/ التعجب.

وظائف الأسلوب

كل شيء في الوجود له وظيفة مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يَسْبِحُ بِحَمْدِ رَبِّهِ وَكَنْ لَا تَقْتَهُونَ تَسْبِيْحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾^(١). ومن هذه الموجودات الإنسان الذي ميزه الله بالعقل، وجعل له الحواس لتكون مصادره المعرفية ونواذه المطلعة على العالم الخارجي، وجعل له اللسان ليكون أداته الناقلة لمعارفه الفكرية وأحساسه الشعورية إلى العالم الخارجي، وجعل للأنساق التعبيرية الدالة والتي يستخدمها في التوصيل التعبيري؛ لذا ((يقول علماء المعرفة: إن الأداة الرئيسية للدخول في الدراسات الإنسانية هي الفهم، والفهم بطبيعته يتوجه إلى التعبيرات))^(٢). هذا على مستوى القول العادي أما على مستوى البناء الشعري، ((فتتجلى رسالة الشعرية في تنظيم الكفاءة التي تتولى مسؤولية الفهم إلى الحد الأقصى))^(٣)، وما لا شك فيه أن لكل شخص بصماته الشخصية في التعبير، لذا ((يختلف تعبير الشعراء عن الفكرة الواحدة بأساليب مختلفة ومعانٍ متفاوتة))^(٤).

ومن المعروف أن أسلوب الكلام إما أن يكون عادياً كالخطاب اليومي أو الأسلوب العلمي، أو يكون فنياً منحازاً إلى الجانب الجمالي والإثارة، وكلا الأسلوبين يرمي إلى التوصيل، ولكنهما يختلفان في الغاية: فغاية الأسلوب العلمي كشف الحقائق، وغاية الأسلوب الأدبي إشارة الأحساس ((بالاستمتاع بالتعبير))^(٥)، باعتماد الجمالية الأدبية لتراكيب هذا التعبير، ولا بد من أن يجتمع في الأثر الأدبي الشروط الآتية :

أولاً: أن يحمل موضوعاً يهم الناس بوجه عام.

ثانياً: أداءه بأسلوب شائق في.

ثالثاً: أن يثير الأحساس اللذيدة، المتعلقة بالجميل والفائق والمشجي أو المضحك^(٦).

وهذا يفسر لنا قول ابن خلدون: ((إن الأدب علم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته))^(٧) بمعنى أنه يتضمن كافة الموضوعات باعتماده تعبير يعتمد على فن القول بأجناسه الأدبية المختلفة (الشعر، الرواية، القصة، المسرح، المقالة،).

(١) سورة الإسراء ، آية (٤٤).

(٢) د. صلاح فضل ، أساليب الشعر المعاصرة ، ص ١٥.

(٣) Jean Jacques thomas damiel delaas, poetigue generatine trad Buemos Aires 1998. Pag68

(٤) د. عبد الحادي عبد الله عطية ، نظرات في الأدب العربي ونقد دراسة تحليلية ، مكتبة بستان المعرفة ، مصر ، ط ٢٠٠٦ م ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .

(٥) د. حلمي مزروق ، في النظرية الأدبية والحداثة ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤ م ، ص ١٠١ .

(٦) رئيف خوري ، الأدب المسؤول ، دار الآداب ، ط ٢ ، ١٩٨٩ م ، ص ٧٧ - ٧٨ .

(٧) مقدمة ابن خلدون ، ص ٢٦٧ .

وظائف الأسلوب

وليس موضوع التركيز على الوظيفة وليد العصر، بل إن المتبع لكتب البلاغة والنقد يجد مصطلحات ذات علاقة بالوظيفة وهي : (الإقناع، النصح، الإرشاد، الإبانة، الإفصاح، إخراج الأغمض إلى الأوضح، التزيين، التقبیح، التلمیح، المبالغة،).

ومن أبرز من تناول هذا الجانب هم المعنيون ببلاغة القرآن^(١)، ويشرط في النص الأدبي أن تكون أساليبه الفنية قادرة على ((تحريك أو خلق الاستجابات المباشرة، واستشارة المشاعر البدائية، والعواطف الأولية))^(٢)، وهذا الأمر أخص خصائص الأسلوب الأدبي الذي يميزه عن الأسلوب العلمي.

وكما ألمحنا فيما سبق أن النص لابد أن يجمع بين المضمون والتعبير بحيث يمثل المضمون الجانب الفكري أو الاجتماعي ويمثل التعبير الجانب الفني المثير ((وهكذا تستطيع السيميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيفًا للعلاقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى، انتلاقاً من تحليل مستويات الخطاب اللغوي، ومظاهر تعالقها))^(٣)، ومن ثم فالعناية بالأخلاق ((اهتمام بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى – وبذلك فإنها تؤكد نتائج الفن – أي تأثيره في السلوك))^(٤).

معنى أن العمل الفني يجمع بين الفائدة والإثارة، والفائدة تمثل الجانب الفكري المعتمد على الوظيفة التوصيلية التي تبرز الجانب النفعي للنص بما يحمله من مضامين فكرية، وتمثل الإثارة الجانب النفسي الشعوري المعتمد على الوظيفة التعبيرية التي تكشف عن حالة المتكلم وتجعل ((القارئ يقرأ القطعة الفنية أو المقطوعة الشعرية فيشارك الكاتب أو الشاعر في تجربته الماضية))^(٥).

ومن خلال التعبير عن التجربة الشعورية تُكشف النواحي النفسية التي ((ترتبط بنظم الشعر الذي لا ينبعث إلا عن إحساس ولا يصدر إلا عن عاطفة ووجودان))^(٦)، ومع أن العمل الأدبي يجمع بين الفائدة والإثارة أو النفعية والفنية إلا أن ((الناحية الفنية متربة على الناحية الاجتماعية، ولكن كيفية التحول من القيمة الاجتماعية إلى القيمة الجمالية هي من الغموض بحيث يحسن أن تعالج كل منهما مستقلة عن الأخرى))^(٧).

(١) ينظر في ذلك الجرجاني ، الرماني ، الباقلاني .

(٢) كمال أبو ديب ، جدلية الخلفاء والتحلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط٣٩٨٤ ، ص٢١

(٣) A.J. Grimas: Essais de Semiotique. Trad. Barcelona 1976. pag 12.13

(٤) جروم سولينتر، النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص٥٠٨.

(٥) محمد بن أحمد العقيلي ، دراسات في الأدب ، نادي مكة الثقافي والأدبي ، ١٤١٧هـ ، ص١٦.

(٦) د. يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندرس ، بيروت ، ص٦٣.

(٧) د. ماهر حسن فهمي ، فضليات في الأدب والنقد ، دار الثقافة ، قطر ، ط١٩٨٦م ، ص١٦.

وظائف الأسلوب

ووفقاً لهذا المبدأ يتم الانطلاق في دراسة الوظيفة لأسلوب شاعر الحماسة والعودة إليه باعتداده موضوع البحث والتركيز على الجوانب الموضوعية المستقاة من البيئة الاجتماعية السائدة في مجتمع شاعر الحماسة، والخصائص الفنية التي تشير المشاعر النفسية الداخلية من متعة وهججة وسرور ولذة وطرب... الخ كما سيأتي.



تمثل الوظيفة التوصيلية الجانب النفعي للكلام؛ لارتباطها بالمضمون الفكري المراد نقله إلى الآخر، والذي غالباً ما يتصل بالقضايا الاجتماعية، فالشعر عندما يهدف إلى المنفعة المباشرة ((يشير في المتلقي افعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال توجه سلوك المتلقي وموافقة وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر، كنصرة عقيدة دينية، أو كلامية، أو الدفاع عن مذهب سياسي... الخ))^(١)، وقد يتعلّق التوصيل بالجوانب الشخصية في الأغراض المعروفة (ال مدح، الفخر، الهجاء، الغزل، الطرديات...)، والتوصيل في هذه القضايا يقوم على الإفهام؛ لأن ((الجذر الحقيقى للتوصيل هو إفهام المتلقي))^(٢)؛ لذا غالباً ما يستعمل المرسل الألفاظ المفهومة سواء على المستوى النمطي للغة أو التحويل الدلالي للألفاظ، والترakinب الواضحة الحالية من التعقيد اللغظى والمعنوي، ووفقاً لهذا فأجود التشبيه عند العسكري يتمثل في ((إخراج مala تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به، وإخراج ما لا يعرف بالبداهة إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوة له بالصفة إلى ماله قوة فيها))^(٣).

ووفقاً لذلك ((أدوات التشبيه أدوات وعي ووضوح وتعقل تصلح للتعبير عن العالم الخارجي، وعن القضايا المنطقية، أكثر من صلاحيتها للتعبير عن الأبعاد الوجدانية))^(٤)، ويمكن التشبيه من نقل الحقائق الأولى وإعادة تركيبها^(٥).

وقد تناول نقادنا القدماء موضوع التوصيل تحت مسميات (الإقناع، الإمتاع، الإبانة، الإفصاح، إخراج الأغمض إلى الأوضح، التزيين، التقبیح، التلمیح، المبالغة، ... الخ)، والأدب في كل ذلك يسهم بشكل أو بآخر في تغيير الواقع باعتماد عنصر الجمال، والجمال لا يعد جمالاً إلا بما يشيره في

^(١) يوسف اليوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي ، ص ٣١٦.

^(٢) د. كريم الوابل ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، ص ٣٣٨ .

٢٤١ - ٢٤٠ ، الصناعيين (٣)

^(٤) إيليا الحاوي ، في النقد والأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٩ م ، ج ١ ، ص ١٣١ - ١٣٢ .

^(٥) محمد الصغير بناني ، النظريات المنسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٣ م ، ص ٣٠٧

وظائف الأسلوب

النفوس من هجنة ويطلق من أصداء ويحبون من حرية وحصبة^(١)، وبذلك لا يقتصر الأدب على نقل المضامين الفكرية، بل لابد من ((نقل مشاعر النفس إلى النفس))^(٢)؛ لأن ذلك يحقق الإثارة المطلوبة ويوصل إلى القناعة والرغبة باعتداد أن ((النص عبارة عن العلاقات الاتصالية التي ترد في تفاعل اتصالي))^(٣).

((والعلاقات الاتصالية . على إطلاقها . تتجاوز العلاقات اللغوية إلى العلاقات غير اللغوية التي تلعب فيها السلوكيات الحركية دوراً نشطاً بين المشاركين في ذلك التفاعل الاتصالي))^(٤)؛ لأن العلاقات اللغوية عبارة عن تشابك وتلاحم الألفاظ والتراتيب والأساليب داخل النص، وليس الغاية إيصالها كعلاقات لغوية وإنما تعد هي الأداة المستخدمة لإيصال المضامين الفكرية والعاطفية، وتكون الإثارة بقدر البراعة في استخدام العلاقات اللغوية المناسبة والدلالة على المضامين الفكرية والعاطفية هذا على مستوى الكتابة أما على مستوى الخطاب فإن للسلوك الحركي دوراً بارزاً في الإثارة ينظم إلى البداهة في اختيار الألفاظ وتركيبها تركيباً أسلوبياً مثيراً للانتباه وجذاباً للعقل، ومن خلال هذه النظرة للوظيفة التوصيلية للكلام لابد أن يتتنوع التوصيل بناء على المادة الفكرية للمتكلم أو الكاتب، وذلك ما سنعرفه من خلال كتاب الحماسة الذي يعد ميدان البحث، والذي سيتجلى لنا من خلاله فكر الفرد العربي وعلاقته الاجتماعية ودوره الذي يلعبه على مستوى القبيلة والدولة ضمن المحددات العرفية القبلية والدينية، وأهم أغراض التوصيل في كتاب الحماسة كما يلي تتمثل فيما يأتي :

أ/ التوضيح :

يرتبط التوضيح بالإيصال ويتداخل معه؛ لأن الشاعر أو المتكلم يهدف إلى توصيل كلامه واضحاً خالياً من الغموض بهدف الجذب الفكري للمتلقي، وبناء على هذا ((يتوزع الأدب بين غaiات اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو تعليمية))^(٥)، وفقاً لمبدأ التغيير السلوكي الذي يسعى إليه الأدب المسئول أو الزيادة المعرفية، فالتغيير للسلوكيات السلبية والزيادة تكون في الصفات الإيجابية وفقاً لمقتضيات النص والإرشاد، وعليه يجد المتتبع لديوان الحماسة أن هذا يتحقق أكثر شيء في الأخلاقيات والأخوانيات باعتداد الشعر ديوان العرب ((يسجل أحداث الحياة الداخلية أكثر من الأحداث الظاهرة.

(١) حمزة شحاته ، حمار حمزة شحاته ، الرياض ، دار لمريخ ، ط١ ، ١٩٧٧ م ، ص ٨٦ .

(٢) المنفلوطى ، النظارات دراسة وتحليل جليل جبر ، دار نوفل ، بيروت ، ١٩٩٤ م ، ٩٢٢/٣ ، وأنظر أ.د. جهاد المحالى التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع ، مجلة جامعة أم القرى ، ج ١٥ ، ع ٢٧ ، ١٤٢٤ م ، ٢٠٠٣/٥ ، ص ٩٢٨ - ٩٢٩ .

(٣) Kallmeyer, w.u.a, Lektuekolleg zur textling uisticle, bd1 einfuehrumg koenigseim ,1998.p45

(٤) أ.د. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال ، الأكاديمية الحديثة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٤٢٦ ، ٢٠٠٥ م ، ص ٨ .

(٥) د. محمد الصادق عفيفي ، النقد الأدبي والموازنات ، مكتبة الحاجي ، القاهرة ، ١٣٩٨ هـ ، ١٩٧٨ م ، ص ١٣ .

وظائف الأسلوب

إن الأحداث الظاهرة في التاريخ العربي شديدة الاضطراب والاحتلال، ولكن حركتها الاجتماعية الداخلية التي يكشف عنها الشعر، تضعها تحت ضوء باهر^(١)، ومن أبرز ما يمثل التوصيل بقصد الإيضاح في الحماسة ما يأتي :

ما ورد في التوضيح بعد الإيمام قول عمرو بن مالك البجلي^(٢) من [الطويل – ق : المتدارك] :

إِذَا شِئْتَ أَنْ لَا يَرْحُ الْوَدُّ دَائِمًا
فَآخِ فَتَّى حُرًّا كَرِيمًا عُرُوقَهُ
فَذَاكَ الَّذِي يُمْنِي لِواشِيكَ جَدُّهُ وَيُكْفِيْكَ مِنْ لَهِ الْكَوَاعِبِ بَاطِلُهُ
وَيَحْمِلُ مَا حُمِلَتَهُ مِنْ مُلْمَةٍ وَيُكْفِيْكَ طَلْقُ الْوَجْهِ مَا أَنْتَ سَائِلُهُ

اتخذ الشاعر من أسلوب الشرط قالياً ضمنه محتوى مقطعه الفكري، ومن الملاحظ أنه جاء أولاً باستدامة الود وتركه مبهماً دون أن يوضح سبب الديومة، ثم جاء بالجملة الطلبية في صيغة الأمر الصريح الذي خرج من دلالة الطلب إلى التشويق الذي دل عليه تتبع الصفات الإيجابية للممدوح، وهي: (حر، كريم، حسام كالسيف، حلو شمائله)، وبعد هذا سرد النتائج النفعية المترتبة على الإخاء (يمني لواشيك جده، يكفيك من هو الكوعب باطله، يحمل ما حملته من ملمة، يكفيك طلق الوجه ما أنت سائله)، وبذلك قصر الشاعر ديمومة المودة وبقاءها على الفتى الحر، الكريم....بقصد التخصيص الذي يجعل الفكرة للسامع ويوضحها، واتخذ من التشويق عاملاً للإثارة ولفت الانتباه، ومن الملاحظ أن صفات من تدوم مودته صفات متلازمة يكمل بعضها بعض، والغاية المرجوة هي إقناع السامع بالمضمون الفكري (بقاء المودة وديومتها المتوقف على اختيار الشخص المؤهل لذلك) .

ومن ذلك ما قاله الأعشى من [الطويل – ق : المتدارك]^(٤) :

وَمَنْ يَغْتَرِبُ عَنْ قَوْمِهِ لَا يَرَلْ يَرَى مَصَارِعَ مَظْلُومٍ مَجَرًّا وَمَسْحَبًا
وَتُدْفَنُ مِنْهُ الصَّالِحَاتُ وَإِنْ يُسْئَ يَكُنْ مَا أَسَاءَ النَّارَ فِي رَأْسِ كَبَكَ^(٥)

اتخذ الشاعر أسلوب الشرط في هذا المثال أيضاً الذي يأخذ الطابع المنطقي حيث جاء بمقدمة (من

(١) شكري عياد ، ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة ضمن بحوث الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتتنوع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ١٩٨٧ ، ص ١٦٠ .

(٢) هو أبو ضرار عمر بن مالك بن ذهل بن كعب بن بجاله بن مالك ويسمى الرَّدِيم؛ لأنَّه كان يحمل على بعيرين يقرن بينهما من ثقله ، فارس جاهلي قتل يوم أعيار. انظر الحماسة ١٧١/١.

(٣) الحماسة ، ج ١ ، ص ١٧١ .

(٤) الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٨٤ .

(٥) لا يزال كل يوم صريع ظلم جديد ، يتقاذه جراً وسحباً.

(٦) إن أحسن ستروا صالح أعماله ، وإن أخطأوا شهدوا بخطئه وأذاعوه حتى كأنه النار في رأس كبكب ، وكبكب: اسم جبل.

وظائف الأسلوب

+ يغترب) بنا عليها نتيجة (لا يزال يرى مصاري + وتدفن منه الصالحات + وإن يسى يكن ما أساء النار في رأس كبكبا)، وفي جملة إن يسى مبالغة، والمعنى أن من يفارق أهله وعشيرته يعيش مظلوماً مقهوراً لا ينتصر له أحد ولا أحد يقف بجانبه، ومصدر هذا المضمون الفكري هو المورث الثقافي الاجتماعي للقبيلة التي تغذى منه فكر الشاعر فصار سلوكاً يتمثله في واقعه باعتداد أن مهمة الشاعر ((التعبير عن الجماعة، كما حدد للشاعر مكانه حين وكل إليه القيادة المعنوية لقومه))^(١)؛ لذا كان التوضيح بأسلوب الشرط المتصوّغ بالصيغة العقلانية والمنطقية. وقد جاء جملة فعل الشرط لتمسك بزمام الجمل التي تليها بواسطة المعنى الفكري العام مع أن لكل جملة خصوصيتها سواء في التركيب أو المدلول ولكنها في الأخير تسهم في توضيح المعنى العام للمقطع، والتوضيحأخذ هنا طابع التفصيل.

كما يعتمد الشاعر على التشبيه في التوضيح باعتداد المقارنة بين شيئين اتحدا من وجوه وافترقا من وجوه أخرى، ويعود ذلك إلى ((الانتقال من الغامض أو الأقل وضوحاً إلى الأوضح... ومادام التوضيح هو الأصل فإن النقلة من المعنوي إلى الحسي تعني النقلة من المجهول إلى المعلوم، والحسبي أوضح من المعنوي لإلفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم))^(٢) ومثال هذا قول زهير بن أبي سلمى من [المنسج - ق : المتراكب]:^(٣)

وَالْإِثْمُ مِنْ شَرٌّ مَا يُصَالُ بِهِ
والبر كالغيث نبتة أمر^(٤)

في هذا البيت نجد الشاعر أخرج ما لا يدرك بالحسنة (البر) إلى ما يدرك بالحسنة (الغيث)، والصورة تتشكل كالتالي :

مشبه (حسي) الجامع المعنوي	الأداة
نبته أمر	الكاف
الغيث	البر

ومن خلال هذه الصورة القائمة على المقارنة بين طفين تمايزاً من جهة واشتراكاً من جهة نجد أن ذلك أقرب إلى الإيضاح والإفهام لنفعية البر التي أصبحت من خلال المعادل في صورة حسية بصرية كأننا ننظر إليها.

وما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها قول لبيد من [الطويل ، ق : المتدارك]^(٥)

يُحُورُ رَمَاداً بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعٌ
وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضَوْئِهِ

(١) د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٧.

(٢) د. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٤٠٣ .

(٣) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ١٧٢ .

(٤) ما يصل به ، ما يفتخر به ، أمر : كثيرة يزداد.

(٥) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ٢٣٤ .

وظائف الأسلوب

من الملاحظ أن الصفة المراد إياضاحها وتوصيلها هي الإنتحاء بعد القوة والسطوع لا تبلغ قوتها في طرف التشبيه الأول (حياة المرء) مبلغها في طرف التشبيه الثاني (كالشهاب وضوئه يحور رماداً)؛ وذلك لاعتماد الصورة الثانية على صورة بصرية محسوسة. وقد زاد التفصيل (بعد إذ هو ساطع) في جماليتها وفقاً لما قرره عبد القاهر الجرجاني في قوله عن فنية التشبيه ((كلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفرق إلى التأمل والتمهل أشد))^(١).

ومن الإيضاح إخراج ما لم تجريه العادة إلى ما جرت به العادة، وأكثر أسلوباً يأتي على هذا الشكل هو أسلوب التشبيه الضمني كقول الريبع بن حقيق اليهودي من [البسيط - ق: المتواتر]^(٢) :

ترجُو الغلامَ وَقَدْ أَعْيَاكَ وَالدُّهُّ وَفِي أَرْوَمِتِهِ مَا يَنْبُتُ الْعُودُ

ما جرت به العادة مطلقاً أن الفرع ينبع في الأصل ويأخذ منه جميع صفاته، وبعد هذا هو المعادل لصورة الابن الذي يأخذ من أبيه صفاته أو بعضها، وبذلك أخرج ما لم تجر به العادة على الإطلاق إلى ما جرت به العادة مطلقاً بقصد إيضاح استحالة تغيير الولد المشابه لأبيه.

وما لا يدرك بالبداهة إلى ما يدرك بها قول تميم العامري من [البسيط - ق: المترافق]^(٣) :

أَرَى النُّجُومَ فَأَشْوِيَهَا وَتَثْلِمُنِي ثَلْمَ الْإِنَاءِ فَأَغْدُو عَيْرَ مُنْتَصِرٍ^(٤)

الشاعر يشكو ضعفه أمام نواب الدهر وتتابعها عليه، وقد كنى عن ذلك بالنجوم التي يرميها فلا يصيّبها بل تصيبه فهو يحاول مغالبت نواب الدهر وقد استعار للمغالبة كلمة (أرميها)، فتغلبه التي استعار لها كلمة (تلمني)، وكل هذا لا يدرك حق الإدراك إلا بعد سماع طرف المقارنة الثاني (ثلم الإناء) المعادل الذي يوضح إهمام الطرف الأول، وبذلك يدلنا على أن المعنى غلبة الأيام التي أوجدت فيه فجوة من الضعف والوهن فصار كالإناء المكسور.

وما سبق يمكن القول: إن المتكلّم إذا أراد أن يجنح بكلامه إلى جانب التوضيح، فلا بد ((أن يكون كلامه ظاهر الدلالة على المعنى المراد، وذلك شرط أساسى في الكلام البليغ المؤثر))^(٥)، والمقصود أن يكون الأسلوب المتبّع في هذا الشأن سهلاً قريباً للأذهان بعيداً عن الغموض في المعنى، والتعقييد في التركيب، والإغراب في الألفاظ، لذا قيل: ((ليست البلاغة أن يطال عنان القلم أو سنانه، ويسقط رهان القول أو ميدانه، بل هو أن يبلغ أهداف المراد، بألفاظ أعيان ومعانٍ أفراد، من حيث لا مزيد على

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٣٨ .

(٢) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ١٧٣ .

(٣) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٢٩ .

(٤) أشويها: لا أصيب منها مقتلاً، الثلم: الكسر

(٥) د. أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٦ ، ٢٠٠٤ م ، ص ٤٧٢ .

وظائف الأسلوب

الحاجة، ولا إخلال يفضي إلى الفاقة. البلاغة ميدان لا يُقطع إلا بسوابق الأذهان، ولا يسلك إلا ببصائر البيان)^(١)، وعليه فالغاية المقصودة هي: إحداث التأثير. ولا يكون إلا بالأسلوب السلس، وبالكلمات المتلبسة بمعانيها المناسبة المتبدلة إلى الذهن بأوضح دلالة وأفصح عبارة خالية من التعقيد اللغطي والمعنوي والتنافر بين أصواتها جارية على التركيب في حسن نظمها وجودة سبكها.

ومن تبع هذه الغاية النفعية في كتاب الحماسة نجد أن الأساليب البلاغية عندما تأخذ طابع التوضيح تعتمد على إطلاق حكم عام ثم تخصصه، أو تفصله، أو تصفه بما يزيد إيهامه، أو تراكيب أسلوبية تعتمد على المقارنة التي تقرب المعنى المراد توضيحه إلى الذهن عن طريق ما لا يدرك بالحسنة إلى ما يدرك بها، أو ما لا قوة له في الصفة إلى ماله قوة فيها، أو ما لا يدرك بالبديهة إلى ما يدرك بها أو ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة، وكل ذلك وفقاً لغاية التوصيل باعتداد التوضيح أول مرتبة من مراتبه.

ب/ المبالغة :

إذا كانت الغاية النفعية للتوضيح هي فك شفرة الإبهام إما بالتفصيص أو التفصيل أو المقارنة، فإن المبالغة مرحلة أعلى من التوضيح في عملية التوصيل، لاعتمادها على الزيادة اللغوية التي يتربى عليها الزيادة الدلالية التي تخرجها من دائرة العبائية، ((فمن شأن العرب تبالغ في الوصف والذم، والمبالغة تنقسم قسمين: أحدهما في اللفظ، والآخر في المعنى، فأما المبالغة في اللفظ فتجري مجرى التأكيد... وأما المبالغة في المعنى فإن إخراج القول على أبلغ غایيات معانيه))^(٢)، ولا يتأنى ذلك إلا بالألفاظ الجزلة والمعنى الشريف أو العكس في المدح أو الهجاء؛ لإحداث هزة نفسية تكسب السامع متعة اللذة والطرب. وضابط المبالغة ((أن المعنى إذا زاد على التمام سمي مبالغة))^(٣)، وقد اختلفت ألفاظه في كتب القدماء، ((فسماه قوم: الإفراط، والغلو، والإيغال، والمبالغة)).^(٤)

وما سبق يمكن القول: إن المبالغة أسلوب من أساليب الإيصال يعتمد على توظيف الألفاظ الزائدة على الحاجة بقصد تقوية المعنى والبلوغ به مبلغ الشرف والرفعة في المدح، والضعة في الهجاء، كما أنها تمنح الشاعر السعة في إتمام أبياته والوصول إلى القافية المطلوبة وتنحو المثلقي سعة الخيال ودقة الإدراك وقوية المعنى، وبذلك تجمع بين النفعية والفنية شأنها شأن أساليب القول الشعري، وقد وردت في كتاب

^(١) أبو منصور عبد الملك النعالي النيساوي (ت: ٤٢٩ ، سحر البلاغة وسر البلاغة ، دارا لكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م ، ص ٤٧).

^(٢) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م ، ص ٧١٢٧٠ وهناك من ينسب هذا الكتاب لابن وهب تحت مسمى "البيان العربي" ، الدار المصرية اللبنانية ، ط ١ ، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م ، ص ٦٤.

^(٣) أسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر ، حقق وقدم له: عبد علي آ ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م ، ص ١٥٥.

^(٤) المرجع السابق ، ص ١٥٥.

وظائف الأسلوب

الحماسة بنوعيها اللغطي والمعنوي، فمن المبالغة في المعنى قول النساء ترثي أخاها من [البسيط – ق : المتواتر] [١]:

خَطَابٌ مُعْضِلٌ فَرَاجٌ مُظْلِمٌ إِنْ هَابَ مُفْضِعَةً أَتَا لَهَا بَابًا
حَمَالٌ أَلْوِيهٌ شَهَادٌ أَنْدِيَةٌ قَطَاعٌ أَوْدِيَةٌ لِلْوَتْرِ طَلَابًا
سُمُّ الْعَدَاءِ وَفَكَّاكُ الْعَنَاءِ إِذَا لَاقَى الْوَغْيَ لَمْ يَكُنْ لِلْقَرْنِ هَيَابًا

نجد الشاعرة أخرجت القول في أبياتها السابقة – على أبلغ غایيات معانيه بقصد الفخر بأخيها والامتداح بصفاته التي بلغت الغاية القصوى، وذلك ناتج عن العامل النفسي الوجداني الذي ألم بها بعد فقدانه، وقد وظفت لذلك صيغة المبالغة (فعال) ثانية مرات: (خطاب، فراج، حمال، شهاد، قطاع، طلاب، فكاك، لم يكن للقرن هياب) ؛ لإخراج القول هذا المخرج، بقصد بث وجداها من خلاله، وتوصيله بأجزل لفظ وأبين عبارة مؤثرة تجعل المتلقى يشاركتها ألامها وأحزانها ومن ذلك قول رفيع بن أديل [٢] من [البسيط – ق : المتراكب] [٣]:

إِنِّي أَنَا ابْنُ جَلَاءِ إِنْ كُنْتَ تُنْكِرُنِي فَاهْرُبْ بِشَحْصِكَ أَوْ صَمَمْ عَلَى فَلَلِ^(٤)
مُعاوِدُ السَّبِيقِ فِي الضَّمَّاتِ إِنْ جُمِعْتُ وَلِلْمَوَاحِيدِ سَبَّاقُ عَلَى الْمَهَلِ^(٥)
نَسِيجُ وَحْدِي فَلَا وَانِّي وَلَا ضَرَعٌ تَنْبُو الْفَئُوسُ إِذَا اسْتُكْرِهْنَ عَنْ جَبَلي

في هذا الأنموذج استخدم الشاعر للافخار بنفسه والمبالغة في الصفات التي أسندتها إلى نفسه أكثر من أسلوب وهي : العبارات مضرب المثل (أنا ابن جلا) مثل يضرب للمشهور المتعلم، وأسلوب التصوير في جملة (نسيج وحدي) أي: لا شبيه له في رأيه وجميع أموره وقد، احترس في هذه الجملة مما قد يقع فيه السامع من وهم فنفي عن نفسه الضعف والاستكانة (لا وانِّي ، ولا ضرع) احتراساً لدفع التوهם، والتصوير بالكلنائية عن قوته وشدة (تنبو الفئوس عن جبلي)، ووظف أيضاً لفظاً من ألفاظ المبالغة (فعال) في قوله (سباق) وكل هذه الأساليب تتضاد في دعم المبالغة في إيصال الأوصاف التي أسندتها إلى نفسه بقصد الفخر.

ومن المبالغة في اللفظ قول ضمرة بن جابر الحنفي [١] من [الوافر – ق : المتواتر] [٦]:

(١) الحمسة ، ٢ / ٣٠٠ .

(٢) من شعراء الحمسة، ورد له فيها ثلاثة مقاطع احتوت على ثمان أبيات، ٤٢/١ ، ٤٢/٢ .

(٣) الحمسة ، ٤٢ / ١ .

(٤) أنا ابن جلا: أي الظاهر الذي لا يخفى ، والفلل: المزينة.

(٥) المعاود : المواضب على الشيء ، والضمادات : مفردتها ضمة، وهي الخلبة لأنها تضم الخيل المندفعه من كل أوب، والماوحيد: جمع موحد، يقال دخل القوم توحد موحد، أي : فراده واحداً واحداً.

وظائف الأسلوب

أَرِيدُونِي إِرَادَتُكُمْ فَإِنِّي عَلَى مُرِّ الْعَدَاوَةِ مَا بَقِيَتْ
نَشَأْتُ بِهَا لَدُنْ أَنِّي وَلَيْدٌ وَأُورْثَهَا بَنِيَّ إِذَا فَيْتُ

في هاتين البيتين تابع الشاعر بين الجمل التي أخرجها من خرج التأكيد والتكرار للمعنى وبالغة في عداوته، فبعد أن ألقى كلامه في الجملة الأولى خالي من المؤكّدات؛ للتقليل مما أسنده إليهم، استأنف بالتأكيد لما أسنده إلى نفسه من العداوة، وبين أنه نشأ على هذه العداوة، وتربى عليها وسوف يربى بنيه عليها فيحملوها بعد موته.

ومن ذلك قول حسان بن ثابت من [الطويل - ق : المتواتر] :^(٣)

وَقَوْمٌ مِنَ الْبَغْضَاءِ رَوْرٌ كَأَنَّمَا بِأَجْوَافِهِمْ مَا تَحْنُنْ لَنَا الْجَمْرُ^(٤)
يَحِيشُ بِمَا فِيهَا لَنَا الْغَلْيُ مِثْلَمَا تَحِيشُ بِمَا فِيهَا مِنَ الْلَهَبِ الْقِدْرُ^(٥)
تَصُدُّ إِذَا مَا وَاجَهَتْنِي خُدُودُهُمْ لَدِي مَخْفَلٌ حَتَى كَأَنَّهُمْ صُعْرُ^(٦)

وصفهم الشاعر بأنهم من شدة عداوتهم وضعفهم ازورت حاجبهم، فكأن حقدهم المستور في صدورهم كالجمر المتقدّة، وصدورهم تغلي بما فيها من البعض والضعيّنة مثلاً تغلي الرجال من شدة اللهب، يعرضون بوجوههم عنا في مجامع الناس مثلاً يلوّي خده المتكبر من التيه، ومن ذلك نجد أنه لم يكتفي بوصفهم بالعداوة، بل بالغ في وصف عداوتهم موظفاً التشبيه لبيان هذه المبالغة، فكأن أضعافهم كالجمر المستعر، بل جعل صدورهم تغلي بما فيها من الحقد غليان الرجال من شدة لهب النار بحيث لا يستطيعون إخفاء أحقادهم في مجامع الناس، فتظهر على وجوههم وتنزور حاجبهم ويعرضون عنا بخدودهم إعراض المتكبر.

وقد اتخذ الشاعر أسلوباً مغايراً للأساليب السابقة في المبالغة لا يعتمد على المباشرة في الوصف المبالغ فيه، بل يبالغ في وصف الشخص الغير المراد ثم ينتقل إلى القول : إنه رغم كل هذا التجاوز للحد المطلوب بلغ مرتبة أعلى منه في صفة مغايرة لصفته وأنه استطاع التفوق عليه بمعنى أنه بالغ في وصف خصمه، ثم يعطي لنفسه التجاوز والغلبة، وهذا في رأيي أشد وقعاً في التأثير على السامع ولفت انتباهه؛ لأنّه هيأ ذهن السامع بمقدمة بالغ فيها بالحديث عن خصمه، وبناء على ذلك يطلب السامع إتمام

(١) هو ضمرة بن حابر بن قطن بن نخشل بن دارم بن حنظله بن مالك كان ضمرة سيداً ضخماً في الشرف. انظر كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٦٥.

(٢) كتاب الحماسة ، ٦٥/١ .

(٣) كتاب الحماسة ، ٢٥٠/٢ .

(٤) تحن : تخفي وستر.

(٥) جاش الصدر : غلا غيطاً.

(٦) الصعر : جمع أصعر ، وهو الذي يرفع خده تيهأً وخيانة، والمخفل : مجمع القوم.

وظائف الأسلوب

الكلام، فيجعل المتكلم من نفسه الشخصية المثالية التي تغلبت على الأعداء الأشداء ، وهذا ما يمكن أن نسميه التجاوز في المبالغة وهي مرتبة أعلى من المبالغة العادية كما سبق، فمثلاً عندما يقول عباد بن عبد عمرو من [الكامل – ق : المتواتر] :^(١)

وَمُقَامَةٌ غُلْبٌ الرِّقَابِ شَهِدُتُهُمْ تَغْلِي مَرَاجِلُهُمْ لَدِي الْأَبْوَابِ^(٢)
مُتَسَرِّبِي الْبَغْضَاءِ بَادِ شَنُؤُهُمْ خُزْرٌ عَيْوَنُهُمْ عَلَى غِضَابِ^(٣)
يَوْمًا بِأَبْوَابِ الْمُلُوكِ عَلَوَتُهُمْ بِبَيَانِ ذِي جَدَلٍ وَفَصْلِ خِطَابِ^(٤)

بدأ الشاعر بذكر المجلس الذي يجتمع فيه السادة مستخدماً الكتابة (غلب الرقاب) لإثبات سيادتهم، ثم عدد أوصاف بغضهم له (تغلي مراجلهم، متسلبي البغضاء، باد شنؤهم، خزر عيونهم، غضاب)، وبعد المبالغة في بيان سيادتهم وبغضهم له، انتقل إلى بيان غلبتهم عليهم (علوتهم ببيان ذي جدل)، ولم يكتف بذلك ولو أكتفى لأجزاء، لكنه زاد اللفظ (فصل الخطاب) مبالغة في قوة حجته، وعليه فقد بالغ في قدرتهم وبغضهم، وتجاوز هذا إلى غلبتهم لهم وتمكنه منهم، وفي ذلك مبالغة فيما أسنده لنفسه من قوة الحجة، وكأنه يقول لو كان غيري لغلوه.

ويعد الإيغال أعلى مراتب المبالغة، وهو كما عرفه قدامة بن جعفر : ((أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تماماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها حاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها، فيزيد معناها في تحويل ما ذكره في البيت))^(٥)، وقد سبق التكلم عليه في الإطناب ومن أمثلته في الحماسة قول عبد الرحمن بن دارة الفزارى من [الطويل – ق : المتواتر] :^(٦)

لَئِنْ أَنْتُمْ لَمْ تَثَارُوا بِأَخِيْكُمْ فَكُونُوا نِسَاءً لِلْخَلُوقِ وَلِلْكُحْلِ^(٧)

نزع الشاعر عن المخاطبين صفة الرجلولة إذا لم يأخذوا بثأر أخيهم وشبههم بالنساء، وقد غيب في هذه الصورة أداة التشبيه، والمشترك المعنوي (القعود) مبالغة في ذمهم بقصد إثارة حفاظتهم ولو أكتفى بهذه المبالغة لأجزاء ذلك، ولكن لم يصل إلى الوزن والقافية فكان لابد أن يصل إليهما ليكون شعره شعراً تماماً، ولا يكون التوصل إلا بما يناسب معنى القعود فزاد للخلوق وللكحل التي تعد من مستلزمات

(١) الحماسة ، ج ٢ ، ص ٥٢.

(٢) المقامة: المجلس وغلب وهو الغليظ الرقابة وهو يصفون السادة بغلظ الرقة وطولها.

(٣) الشناءة، : البعض وخرز العيون أي ينظرون بهما خير عيونهم.

(٤) بيان جدل : شديد قوى يقابل الحجة بالحجنة ، وفصل الخطاب، أي : يفصل بين الحق والباطل ، وأبواب الملوك: أراد مجالس الملوك.

(٥) نقد الشعر ، ص ١٦٩.

(٦) كتاب الحماسة ، ٥٣/١٢ .

(٧) الخلوق : ضرب من الطيب وقيل الزعفران .

وظائف الأسلوب

النساء وبهذا يكون قد أتم وزنه ووصل إلى قافيته، وأبلغ بالدلول المراد وهو (القعود) درجة الإيغال، لأن المرأة المتزينة هي التي تبعد بانتظار زوجها ومن ذلك أيضاً قول عبده بن الطيب من [الكامل - ق : المتدارك]^(١):

إِنَّ الَّذِي يُسْدِي النَّمِيمَةَ بَيْنَكُمْ مُتَنَصِّحًا ذَاكَ السُّمَامَ الْمُنْقَعَ

شبه الشاعر ما يسديه النمام بالسم وحذف الأداة والمشترك المعنوي مبالغة في التساوي، وزاد (المنقع)، إيغala في المعنى وتقوية له.

وعليه تعد المبالغة أسلوباً من أساليب التوصيل، تختل في الوظيفة النفعية منزلة أعلى من التوضيح، وقد تنوّعت مراتبها في الحماسة بين المبالغة العادية، وتجاوز المبالغة، والإيغال، وأخذت من الناحية الموضوعية: الدلالات الإيجابية في المدح والفخر والرثاء، والمدلولات السلبية في الهجاء وشحد الهمة، ووردت ب نوعيها: المبالغة المعنوية والمبالغة اللفظية، وقد وظف شاعر الحماسة؛ لإخراج مبالغاته . صيغ المبالغة، والتصوير، وتكرار المعنى دون اللفظ.

ج/ التحسين والتقبیح :

تعدد أساليب الإقناع وتتفاوت مراتبها بناء على المضمون الفكري الذي تحمله، فإذا كان المضمون متقدراً إلى الذهن، ووضع السامع خالي الذهن أو متعدد كان التوضيح هو الأنسب وخصوصاً في مقام النصح والإرشاد، وإذا تطلب الأمر تأكيداً يكون التوصيل بالعبارة الأنسب وغالباً يكون السامع متعددأً أو منكراً، وخصوصاً في مقام إثبات المزعوم صفات نفسه، وقد يصل الأمر إلى تحسين القبيح وتقبیح الحسن، وعليه فمراتب الإقناع ((تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقترن بالعبارة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبیح))^(٢)، والسبب في أن التحسين والتقبیح أعلى مراتب التوصيل يرجع إلى ما قرره حازم القرطاجي: ((إن الشيء إذا حوكى جملة أو تفصيلاً، فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إن قصد التحسين، وفي الشهرة إن قصد التقبیح))^(٣)، ((ومنا شيء الحسن والتقبیح كثيرة: منها طبيعى ، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشىء صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك، ومثال ذلك الكبير، فإنه معيب بالنظر الأول، لكنه حسن في موضعه بالعلة الداعية إليه والحال الموجبة له))^(٤)، ومن هذا يعد التحسين والتقبیح من أعلى مراتب التوصيل؛ لأن المتكلم يقع السامع بخلاف المعتاد بما يعتمد عليه من الحجة

(١) كتاب الحماسة ، ٢٠ / ٢.

(٢) د. جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص ٣٣٢.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ١٠١.

(٤) أبو حيان التوحيدى ، الإمتناع والمؤانسة ، صصحه وضبطه وشرح غريمه: أحمد أمين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ج ١ ، ص ١٥٠.

وظائف الأسلوب

والبراهين، لما يحتاج من كثرة الإيضاح والإبانة؛ لذا قصر كثير من النقاد القدماء وظيفة البلاغة على ((تصوير الحق في صورة الباطل، وتصوير الباطل في صورة الحق))^(١)، ((و تعد الفضيلة والنقيصة والجميل والقبيح، وإثبات المرء صفة نفسه وسائل الإنقاع عند أرسطو))^(٢)، وكلها تتطلب الحجة والبرهان لإثباتها حسب الحاجة الداعية إلى ذلك، وأعتقد أن تحسين القبيح، وتقبیح الحسن أكثر احتياجاً للإثبات، ثم يليه إثبات المرء صفات نفسه، ثم إثبات الفضيلة والنقيصة.

ومن استقراء كتاب الحماسة نجد قلة التحسين والتقبیح، ومن ذلك ما قاله قيس بن الخطيم في الباب التاسع عشر في ما قيل في حسن الفرار من [الطویل - ق: المدارك]^(٣):

وَإِذَا مَا فَرَّنَا كَانَ أَسْوَا فِرَارَنَا صُدُودُ الْخُدُودِ وَازْوَارُ الْمَنَاكِبِ
صُدُودُ الْخُدُودِ وَالْقَنَا مُتَشَاجِرٌ وَلَا تَبْرُّ الْأَفْدَامُ عِنْدَ التَّضَارُبِ

الشاعر هنا حسن منظر الفرار، فهو يقول: لا نفر في الحرب أبداً وإنما نصد بوجو هنا وغيل منا كينا عند اشتجار القنا... وهذا لا يسمى فراراً، وإنما يسمى اتقاء ومن ذلك أيضاً قول الربيع بن زياد العبسي^(٤) من [البسيط - ق: المتواتر]^(٥):

الحربُ أَحْلَى إِذَا مَا خِفْتَ نَائِرَةً مِنَ الْمُقَامِ عَلَى ذُلٌّ وَتَصْغِيرٍ^(٦)

حسن الشاعر الحرب وفضلها مع أن لا أحد يفضل الحرب وأقام على حجته البراهين (خفت نائرة من المقام على ذل وتصغير).

أما التقبیح فیأخذ الشکل العکسي للتحسين ومن ذلك ما قاله منقد الھلالي من [الوافر - ق: المتواتر]^(٧):

سَعَمْتُ الْعَيْشَ حِينَ رَأَيْتُ دَهْرًا يُكَلِّفُنِي التَّذَلُّلُ لِلرِّجَالِ
فَحَسِبْتُكَ بِالْتَّنَاصِفِ ذُلَّ حُرًّا وَحَسِبْكَ بِالْمَذَلَّةِ سُوءَ حَالِ

ادعى الشاعر سأمه من الحياة والعيش مع أنه في الغالب لا يسام أحد من العيش وقد أقام على دعواه الحجة والبرهان (حين رأيت دهرا يكلعني التذلل للرجال).

(١) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٤ ، ص ٢٤٢ .

(٢) ابن رشد ، تلخيص الخطابة ، ص ٧١

(٣) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١٣٣

(٤) هو الربيع بن زيادة بن عبد الله بن سفيان بن ناشب بن هرم بن عوذ بن غالب العبسي، سيد من سادات قومه، وشاعر فارس محكم كان مع أخوه يضرب بجم المثل في النجابة، عاش حرب داحس والخبراء وحاول الصلح ودفع القتلى. انظر الحماسة، ج ١/ ص ٧٣.

(٥) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ٧٤ .

(٦) النائرة : العداوة والشحنة والفتنة.

(٧) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ٥ .

وظائف الأسلوب

ومن ذلك ما ورد في مدح المشيب كقول طريح بن إسماعيل الثقفي من [الكامل – ق: المدارك]:^(١)

وَالشَّيْبُ زَيْنُ ذَوِي الْمُرْوَةِ وَالْحِجَارِ
فِيهِ لَهُمْ شَرْفٌ وَحَقٌ يُبَدِّعُ
وَتَنَزُّهٌ عَنْ كُلٍّ مَا نَقَصَ الْفَتَى
وَتَأْمَلٌ وَتَحْفَظٌ وَتَوْرُعٌ

الشيب عند الشاعر زين مع أن لا أحد يستحبه وبراهين دعواه على ذلك هي أن فيه شرف، وحق يبدع، وتنزه عن كل ما ينقص الفتى، وتأمل، وتحفظ، وتوع، وقد يجمع الشاعر بين التحسين والتقبیح في مثال واحد، وقد جاء من ذلك الباب الحادي والعشرون والمائة فيما قيل في مدح الشيب وذم الشباب ومن ذلك قول رجل من بني الحارث من [الكامل – ق: المتواتر]:^(٢)

الشَّيْبُ حُلْمٌ وَالشَّبَابُ جُنُونٌ وَأَخُو الشَّيْبَيْهِ بِالسَّفَاهِ رَهِينٌ

جمع الشاعر بين تحسين الشيب وتقييم الشباب خلاف ما هو متعارف عليه، وأقام على دعوى تفضيل الشيب حجة الحلم، وأقام على دعوى تقييم الشباب دعوى الجنون وأن صاحبه رهين الطيش والسفاه ومن الملاحظ أنه وظف المقابلة بين اثنين (الشيب، الحلم، الشباب، الطيش)، وذلك يقوى المعنى، لأن الشيء يبين بضده، وبهذا تتضاد البراهين لإبراز فكرته.

ومن ذلك ما قاله نابغة بن شيبان من [البسيط – ق: المترافق]:^(٣)

إِنَّ الشَّبَابَ جُنُونٌ شَرْخٌ بَاطِلٌ يُقِيمُ غَضَّاً زَمَانًا ثُمَّ يَنْكَسِفُ^(٤)
ذَرِ الشَّبَابَ وَلَا تَتَبَعْ لَذَذَتَهُ إِنَّ الَّذِي يَتَبَعُ اللَّذَاتِ مُقْتَرِفٌ^(٥)
مَنْ يَعْلُمُ الشَّيْبَ لَمْ يُحْدِثْ لَهُ عِظَةً فَذَاكَ مِنْ سُوسِهِ الْإِفْرَاطُ وَالْعُنْفُ^(٦)

وفي هذا المثال أيضاً قام الشاعر بالمحاجة في تفضيل الشيب وذم الشباب، وهذا يعد نوع من (غايات التخييل الشعري عند الفلاسفة). فالتخيل طريقة خاصة في تقديم المعاني تعتمد على تمثيلها لمخلية المتلقى، كما أنه نوع من القياس الخادع، يهدف إلى تغيير المتلقى من شيء وترغيبه فيه، بضرب من التحسين والتقييم^(٧).

ومما سبق يمكن القول: إن الوظيفة التوصيلية تهدف إلى النفعية، وتتوجه إلى المخاطبة الفكرية الإقناعية بقصد تغيير المضامين الفكرية إلى خلافها ولو بشكل آني. وقد أخذت في كتاب الحماسة ثلاثة مراتب:

(١) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١١٥ - ١١٦ .

(٢) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٢٧ .

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٢٧ .

(٤) شرخ الشباب ، أوله، الغض : الناضر.

(٥) المفترف ، مرتكب الذنب.

(٦) السوس : الطبع والخلق والسمحة، العنف: بتسكين النون وحركتها للضرورة: قلة الرفق.

(٧) د. خالد الزواوي ، تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حورس الدولية ، الاسكندرية ، ط ١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٧ .

وظائف الأسلوب

أولها الإيضاح الذي اعتمد في حماسة البحترى على إطلاق حكم عام ثم توضيحه بالتحصيص أو التفصيل، أو الوصف الذي يزيل إيهامه، كما اعتمد التوضيح على تراكيب أسلوبية تقوم على المقارنة لتقريب المعنى الذهني وإخراج طرف المقارنة المراد توصيله وإيضاحه، إلى ما يدرك بالحسنة، أو إلى ما يدرك بالبراهين، أو إلى ماله قوة في الصفة، أو إلى ما جرت به العادة.

ومن أنواع الإيصال المبالغة التي تأخذ منزلة أرفع من التوضيح وقد تنوّعت مراتبها في كتاب الحماسة بين المبالغة العادبة، والتجاوز في المبالغة، والإغفال وأخذت من الناحية الدلالية: المعانى الإيجابية في غرض المدح والفرح والرثاء، والدلالات السلبية في غرض الهجاء بقصد التقليل والانتقاد، أو الهجاء بقصد التعبير والتوضيغ لشحذ الهمة، واستخدمت في كتاب الحماسة بنوعيها المعنوي واللفظي والأساليب الموظفة في مبالغات شاعر الحماسة هي: تعدد ألفاظ المبالغة، وأسلوب التصوير، وأسلوب التكرار.

وأعلى مراتب الإيصال هي أن يريك المتكلّم صورة الحق في صورة الباطل أو العكس، معتمداً على القياس الخادع والمغالطة الذهنية وإقامة الحجج والبراهين المنطقية لإثبات دعواه بقصد تنفيذ المتنافي أو ترغيبه، وهذا موجود في كتاب الحماسة سواء الترغيب عن طريق تحسين أمر غير مرغوب فيه، أو التنفير عن طريق التقبیح مع أنه مما يرغب فيه، أو الجمع بين التحسين والتقبیح الذي يعد من وجهة نظرى أعلى مراتب التوصيل وأظهرها لاعتماده على المقابلة التي تقوى المعنى بالإضافة إلى ما ذكر من أنه أعلى مراتب التوصيل. ومع ذلك لا يمكن القول: إن الخطاب الشعري يقتصر على وظيفة التوصيل فقط، بل لابد أن يجمع بين الحجة في الإيصال وجمالية التعبير المؤثر كما سيأتي بيانه.

المبحث الثاني
الوظيفة التعبيرية

فيما سبق رأينا أن الشاعر في الوظيفة التوصيلية يتوجه إلى غرس القيم الجميلة ويتوجه إلى جانب النبل والشرف، ((وإذا كان للأدب أن يكون في جانب النبل والفضيلة فإنه لا يجوز بأي حال أن يتخلّى عن رسالته في عالم الذوق والفن والمهارة في البناء حتى لا يهبط إلى التبشير بفضيلة من الفضائل أو إعطاء العظات))^(١) التي تعدّ أبرز ميزات فن الخطابة بخلاف الوظيفة التعبيرية المتميزة ((بجانب المتعة))^(٢)، الذي لا يهدف إلى نفع مباشر، ولا يقصد به سلوك الملتقي وموافقة)^(٣) ، وأعتقد أن هذا الجانب الغني هو المميز للتجربة الشعرية التي يتفرد بها الشاعر دون غيره، والتي تعد بصمته الخاصة به التي كبصمة بنائه باعتداد ((الشعر خلق فني يأخذ لونه وطعمه ونكحته، بل وابحاته من مجموعة التجارب الشعرية التي يعايشها شاعر أو شعراء معنيون في فترة زمنية معينة، وفي بيئه مكانية خاصة))^(٤)، وأهم ما يميز البصمة الفنية هو الجانب الشكلي للأسلوب والخصائص الفنية المتمثلة في الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، والموسيقى الداخلية والمحسّنات البدائية والمعجم الشعري والتّصویر الخيالي، والتّركيب اللغوي. وهذا التشكيل الجديد (متّأت من أن الشاعر حين يتناول الألفاظ يبدأ بتهشيمها وتحطيمها، ثم يذروها في أعماقه، ليحرقها حرقاً مساواً لتجربته الانفعالية ليخلق خلقاً جديداً له سمات خاصة تحمل سمات البيئة التركيبية))^(٥).

ومن خلال القصيدة الغنائية((يحاول الشاعر أن يعرض حالته الذهنية التي تقود إلى حالته النفسية))^(٦) من بهجة ومتعة وسرور التي تبرز من خلال خصائص النص الأسلوبي باعتداد الشعر الغنائي تعبير عن الوجdan بطريقة فنية مميزة تثير أحاسيس الآخرين بالبهجة والسرور أو الأسى والألم، ((ولعل النقاد لم يقفوا عند حد إثارة الشعر للسرور فحسب، بل نظروا نظرة أشمل من ذلك، وأضافوا إلى إثارة النفس سروراً هزا وتحريك طباعها، وقد يكون ذلك أمّاً أو ثورة أو ما أشبه ذلك، ليدخل

(١) د. محمد زكي العشماوي ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ، ط ٢ ، ص ١٧٦ .

(٢) د. كريم الوايلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، ص ٣٤٥ .

(٣) د. محمد ناصر العجمي ، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحاي ، تونس ، ط ١، ١٩٩٨ م ، ص ١٦٨ .

(٤) د. عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠٠٦ ، ص ٢٩٥ .

(٥) د. عبد الكريم راضي جعفر ، رماد الشعر ، ط ١٩٩٨ م ، ص ١٢٤ .

(٦) انظر ديفد ديتشرس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتقطيب، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٦ ، ص ٥٤٤ .

وظائف الأسلوب

شعر الرثاء، وشعر الحث والتحريض)^(١)، وقد وردت مسميات عده تحت هذين الجانبيين هي (اللذة، المتعة ، الرغبة، والطمع والشهوة، الطرف وهزته، اللمح والإيماء، التعجب). وكل هذه الأمور تتعلق بالحالة النفسية. وعليه فالهدف الأساسي للشعر عند نقادنا هو: ((بعث السرور للنفس، وهز القلوب طرباً وابتهاجاً))^(٢)، وفي ذلك يقول بن رشيق: ((إما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطياع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ما سواه))^(٣).

أ/ المتعة :

تؤدي دلالتها إلى الجمع بين الفائدة الفكرية والإثارة النفسية، وهذا الجمع يعد من أساس دراسة البلاغة ؛ لأن ((البلاغة تسيطر على الفكر والوجودان))^(٤) ، فالفائدة تتعلق بمضمون النص الفكرية، والإثارة في المتعة تتعلق بالوجودان من خلال ما يكمن فيه وينطوي عليه من شعور بالامتناع ((ولاسيما الانتفاع بما يسر وييهج))^(٥).

ويعد فلاسفة اليونان أول من تحدث عن فائدة الشعر ومتعته، ((فقد نسب أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية كلاماً إلى سocrates يسمح فيه لأنصار ربة الشعر بأن يدافعوا عنها ويرهنوها على أنها مفيدة للدولة فوق أنها مصدر سرور؛ لأن في ذلك برهان على أن الشعر مفيد وعلى أنه يمنح المتعة))^(٦). المتعة))^(٧).

أما عن المتعة عند النقاد العرب القدماء فقد ((ربطاً بينها وبين النفع ومنهم من تحدث عنها بصورة صريحة أو ضمنياً، ومنهم من ربط بينها وبين الصورة الشعرية))^(٨) ، وأصحاب نظريات الأدب يربطون بين الإثارة والفائدة فالشعر عندهم ((يتمتع ويعلم أو أنه يعلم من خلال المتعة))^(٩) ، إذن الفائدة تابعة للمتعة في العمل الأدبي ومتتبعة عليها، وعليه ((فالمتعة تؤدي بنوع من الامتناع، وما يؤدي إلى اكتفاء مادي أو جسدي أو نفسي، وذلك الاكتفاء النفسي سرور سببه الظروف أو غيرها، وبذلك تؤدي معنى المنفعة والسعادة في وقت معاً))^(١٠) ، وأعتقد أن المتعة تتأتى من جميع عناصر التعبير الشعري: الخيال و

(١) د. أحمد أحمد بدوي ، أساس النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٣.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٣.

(٣) العمدة ، ٧١/١.

(٤) احمد أحمد بدوي ، أساس النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٤.

(٥) د. مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٢٣ - ٢٠٠٢ م ، ص ١.

(٦) ديفيد ديتتشس ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ص ٤٠.

(٧) انظر مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، ص ٢٤٥.

(٨) رينيه ويلك ، نظرية الأدب ، ص ٣١.

(٩) انظر مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر العربي ، ص ٢٤٥.

وظائف الأسلوب

الموسيقى واللغة والشكل والحتوى على المستوى الخاص للكلمة أو الجملة أو المقطع، وعلى مستوى البناء الكلي للنص الشعري، وذلك ما سبق من خلال كتاب الحماسة باعتداد أنه يجمع بين الجانب المتمثل في أكبر أغراض الشعرية عند العرب (الحماسة) ودراسته من الجانب المشير للبهجة والسرور، ومن النافع الممتع في الحماسة قول قيس بن عاصم من [الطويل - ق: المتواتر] :^(١)

أخاك أخاك إِنْ مَنْ لَا أَخَا لَهُ كَسَاعٍ إِلَى الْهَيْجَاجِ بِغَيْرِ سِلاَحٍ
وَإِنْ ابْنَ عَمٍّ الْمَرْءُ فَاعْلَمُ جَنَاحُهُ وَهَلْ يَنْهَضُ الْبَازِي بِغَيْرِ جَنَاحٍ

يمثل الجانب النافع ما تحمله البيتين من مضمون فكري يتمثل في ترك حمل الضغائن التي تقطع بني العم، واستصلاح من يقطع الصلة منهم، ويمثل جانب الامتلاء والسرور ما يشيره أسلوب التصوير البلاغي (كساع إلى الهيجاء بدون سلاح ، ابن عم المرأة جناحه، وهل ينهض البازي بغير جناح، والتركيب (الإغراء، أخاك أخاك، التقديم والتأخير، وإن ابن عم المرأة فعلم جناحه، خروج الاستفهام إلى النفي) - من بحجة وإثارة تقف أمام براعة الشاعر موقف من أدرك ضالته ووجد بغيته، وبذلك يمكن الحكم على أن الشاعر يمتع ويعلم.

ومن المتعة أيضاً ما قاله أبو زيد الطائي في صحة المودة وحفظ الإخاء من [الخفيف - ق: المتواتر] :^(٢)

وَلَعْمُ الْإِلَهِ لَوْ كَانَ لِلْسَّيِّمِ مِنْ مَصَالٍ وَلِلْسَّيْنَانِ مَقَالٌ^(٣)
مَا تَنَاسَيْتُكَ الصَّفَاءَ وَلَا الْوَدَّ وَلَا حَالَ دُونَكَ الْأَشْغَالُ
وَلَحَرَّمْتُ لَحْمَكَ الْمُتَعَضِّيِّ ضُلَّةً ضَلَّ بِالْهُمْ مَا اغْتَالُوا^(٤)
غَيْرَ مَا طَالِبِينَ ذَخِلًا وَلَكِنْ مَالَ دَهْرٌ عَلَى أَنَّ اسِ فَمَالُوا
مَنْ يَحْنُكَ الصَّفَاءَ أَوْ يَتَبَدَّلُ أَوْ يَئُلُّ مِثْلَ مَا تَزُولُ الظَّلَالُ
فَاعْلَمَنْ أَنَّنِي أَخُوكَ أَخُو الْعَهْ مِدِ حَيَاتِي حَتَّى تَزُولَ الْجَبَالُ
فَلَكَ النَّصْرُ بِاللُّسُانِ وِبِالْكَفِّ إِذَا كَانَ لِلْيَدِينِ مَصَالٌ

في هذا المقطع مثل الجانب النفعي المضمن الفكري المتمثل في صحة المودة وحفظ الإخاء، ومثل جانب المتعة النبض الوجداني الذي يجعل المتلقى يشاركه في مشاعر الامتلاء بالبهجة والسرور الناتج عن

(١) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٣٨ .

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١٩١ .

(٣) مصال من الصول، يقال: صالح على قرنه يصلح إذا وثبت عليه واستطال مصال من الصول.

(٤) المتعضي: المقطوع والمتفرق ، ضل سعيهم ، لم ينجح ، والذلـ: الثار.

وظائف الأسلوب

الوصف الشعري، وخاصة في جوانب الشفقة، تلك الجوانب التي تكون سارة ومحبطة نتيجة الوصف لشاعري المتعلق بالمضمون الفكري في حال الابتهاج والسرور، وهذه المشاعر ((تقرب كثيراً من المشاعر التي تشيرها الأحداث الواقعية))^(١)، ومثل ذلك وصفه الذي بدأ بالقسم لتأكيد مصداقية إخلاص المودة التي لن يحول عنها حائل والنصرة بالسيف والدفاع عن كل ما يمسه والبقاء على صفاء الأخوة والمودة وإن تبدل غيره وتحول عن هذه الحال ويؤكد مرة أخرى على أنه أخوه، وعلى استحالة التحول فهو باق على نصرته باللسان والسان. وما يثير مشاعر البهجة والسرور إدراك ما يطمح له الإنسان أو ما سعى له ومن ذلك ما قيل في إدراك الشار والاشتفاء من العدو كقول عدي بن حاتم من [الطويل - ق]:

المدارك [٢] :

مَنْ مُبْلِغُ أَفْنَاءِ مَذْحَجَ أَنَّنِي ثَأَرْتُ بِخَالِي ثُمَّ لَمْ أَتَأْثِمْ^(٣)
 تَرَكْتُ أَبَا بَكْرٍ يَنُوءُ بِصَدْرِهِ بِصِفَيْنِ مَخْضُوبَ الْكُعُوبِ مِنَ الدَّمِ^(٤)
 يُذَكَّرُنِي ثَأْرِي غَدَّةَ لَقِيَةِ فَأَجْرَرْتُهُ رُمْحِي فَخَرَّ عَلَى الْفَمِ^(٥)

أثار الشاعر هنا مشاعر الامتلاء في إدراك ثأره وهذه المتعة من المتعة المتعلقة بالشاعر والتي أظهرها صراحة.

ومن ذلك أيضاً ما قاله أمرؤ القيس من [السريع - ق: المدارك [٦] :

حَلَّتْ لِي الْخَمْرُ وَكُنْتُ اُمْرِئًا عَنْ شُرِبِهَا فِي شُغْلٍ شَاغِلٍ
 فَالْيَوْمَ أَشَرَبُ لَا مُسْتَحْقِبٌ إِثْمًاً مِنَ اللَّهِ وَلَا وَاغِلٍ^(٧)

تتصالب مشاعر الامتلاء في هذا المقطع بالشاعر نفسه وهي ذات علاقة بمشاعر البهجة والسرور المرتبة على إدراك الشار، ولكن الشاعر لم يصرح بذلك واكتفى بالإيماء إليه ، فمن عادة العرب لا يشرب الخمر من له ثأر حتى يدرك ثأره، فامرؤ القيس حرمتها على نفسه حتى يدرك وتره، وعندما يدرك ثأره رجع إلى الشراب.

ومن ذلك ما قيل في الجفاء بعد الصلة كقول أبي الأسود الكنابي من [الكامل - ق: المدارك [٨] :

مَنْ ذَا الَّذِي يَأْخَاهِ وَبُودُهُ مِنْ بَعْدِ وَدِكَّ أَوْ إِخَائِكَ أَفْرَحُ

(١) ديفيد ديتشن، منهج النقد الأدبي ، ص ٢٢٥

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١١٣

(٣) أبناء مذحج: أحياه مذحج ، ومن مذحج اسم قبيلة معينة. دخل أول هذا البيت الخرم في من مد / هـ .

(٤) بنوء بصدره: ينهض ، والمخضوب : الذي تخضب بالدم ، والكعوب: عقدة ما بين الأنبوتين من القنا.

(٥) أجبرته رمحي : أمضيته فيه ، ولم أرجع عنه.

(٦) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١١٣

(٧) غير مستحقب إثما من الله : أي غير مكتسبة ولا محتملة والواجل: الداصل على القوم يشربون ولم يدع.

(٨) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٧١ .

وظائف الأسلوب

لَمَّا يَقُولُ الْكَاشِحُونَ لَنَا غَدًاٌ وَعُيُونُهُمْ نَحْوِي وَتَحْوِكَ تَلْمَحُ
 قَدْ رَأَيْهُمْ مِنْ بَعْدِ حُسْنٍ تَوَاصِلٌ مِنَا مُبَاعَدَةً وَبَيْنَ مُفْصِحٍ
 أَمْرِيهِمْ مَا يَشْتَهِي وَفَاعِلٌ مِنْ ذَاكَ مَا يُشْتَهِي وَمَا يُسْتَقْبَحُ
 أَمْ مُمْسِكٌ بِوَصَالٍ خَلٌ نَاصِحٌ مَحْضٌ الْأَخْوَةِ مِثْلُهُ لَا يُطْرَحُ
 أَيَّاً فَعَلْتَ فَلَا تَرَالُ مُقِيمَةً فِي الصَّدْرِ مِنْكَ مَوْدَةً لَا تَبْرَحُ

بدأ الشاعر مقطعاً بالاستفهام لتقرير بقاء وده، وثني بعتاب من يوده وأرجع سبب عتابه إلى تصديق من يوده لقول الكاشحين، ورأيهم من حسن المودة والصلة، ثم يستفهم لأنكار القطيعة التي يسر بها العدو، ويوجد المعادل بعد أم الذي يجب أن يكون خليله عليه، ويختتم بتقرير بقاءه على المودة والصلة سواء بقى من يوده على الحفاء أو تحول إلى الصفاء والمودة، ويعد ذلك الجانب النفسي، بينما تمثل جانب الامتلاء والسرور في المشاعر الفياضة التي ربها الشاعر، فبدأ بتقرير مودته، ثم العتاب على القطيعة، ثم تقرير ما يجب أن يكون بينهما من الصلة، وأنهياً استدار وقرر ما بدأ مقطعاً به من بقاءه على إخلاص الود والصلة في كل الأحوال، وذلك يجعل المتلقى يشاركه مشاعره من خلال الأسلوب الشعري والمضمون الوجدي الذي يشير مشاعر الامتلاء بالبهجة والسرور؛ ولذا قيل: ((إن ميزة الظاهرة الشعرية أنها لا تظهر المعنى حسب، ولكنها في الوقت نفسه تظهر الوعي الشعري الذي يباطئها ويعوس المعنى فيها، أي أنها فضاء الجمالي يتحقق فيه ويجد ذاته في كل جزء منه))^(١).

وعليه، فإن مقتضيات الوظيفة الامتناعية المتمثلة في امتلاء النفس بالبهجة والسرور تتعلق بالنفع وإدراك الغايات، وارتبط ذلك فيما جاء في كتاب الحماسة بالفخر والغروبية كإدراك الثأر والتشفى من الأعداء، أو ما اتصل بأبواب الأخوانيات كالصلة والمودة، أو الدلالات الخلقية، وكل هذه الدلالات ارتبطت بالوعي الشعري من جهة الصورة الشعرية أو اللغة والتركيب، أو عن طريق تعلقها بالشاعر أو المخاطب. وقد رأينا في الأمثلة السابقة أن من الشعراء من ألمح إلى جانب المتعة إلحاحاً، ومنهم من ذكرها صراحة وعليه يمكن القول: إن الإمتاع الشعري: هو المزج بين المعطيات الفكرية النفعية والانفعالات النفسية وإنراجها في قالب شعري يأخذ طابع البهجة والسرور.

(١) د. هلال الجهاد ، جماليات الشعر العربي ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ٢٠٠٧ ، ص ٨٤ .

وظائف الأسلوب

بـ/ اللذة :

من الأمور المعنوية التي لا مقاييس لها ولا ضابط يضبطها إلا ما يشعر به الشاعر أو المتلقي، ((وذلك لأن الأدب ليست له مقاييس تعتمد على الماديّات وإنما للأدب مقاييسه المعنوية والنفسيّة))^(١)، ومن هذه المقاييس ما يحدثه من شعور باللذة ((التي يطلبها المتلقي أو يسعى الشاعر إلى إحداثها فيه))^(٢). وقد ارتبطت هذه الحالة النفسيّة عند ابن طباطبا ((بالآيات الحسنة الألفاظ المستعدبة، الرائقة سعاءً الواهية تخصيلاً ومعنى، وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها))^(٣). ومهما يكن فسيتم تحاشي التطويل والدخول في التشبعات التّنظيرية لمصطلح اللذة سواء عند النقاد أو الفلاسفة.

ومن تتبع هذا المصطلح عند النقاد نجد أن معطياته تتعلق بالمعنى السهلة الواضحة، وبرقة الطبع، وسيورة الشعر، والمعادل الحسي لمصطلح اللذة الشعرية عند العرب هو لذة الطعام والشراب باعتداد الطعام والشراب حسي مادي، وللذة الشعرية نفسية معنوية، وفي ذلك إخراج المعنوي إلى الحسي. أما عند الفلاسفة فاللذة ناتجة عن ((المحاكاة وأهم ما يثيرها الحبّة، الإعجاب، الإكرام، تكرار الشيء))^(٤) والذي يهمنا ويعد مجالاً لدراسة هو ما جاء في كتاب الحماسة من مقاطع أو أبيات تشير هذه النشوء النفسيّة بناءً على ما ذكر سابقاً من تعلقها بالطعام، والشراب، الحبّة، الإعجاب، الإكرام، تكرار الشيء. وفي اعتقادي أن هذه أهم مصادر الشعور باللذة.

ومما ارتبط بلذة الشراب قول المثلث بن عمرو^(٥) من [المنسج - ق: المترافق]:^(٦)

إِنِّي أَبْيَ اللَّهُ أَنْ أَمُوتَ وَفِي صَدْرِي هُمْ كَأَنَّهُ جَبَلٌ
يَمْنَعُ مِنِّي طَغْمَ الشَّرَابِ وَإِنْ كَانَ رِحْيَقًا مِزَاجُهُ عَسَلٌ
حَتَّى نَقَضْتُ الْوِتْرَ الْعَظِيمَ وَدَا مَنْ نَيْتُ بِيُوتًا وَيَنْهَا خَلَلٌ

يقول الشاعر: أمضيت همومي كلها وبلغت مرادي وأبى الله أن أموت ولي هم لم أمضه (يعني

^(١) د. عبد الحادي عبد الله عطية ، نظرات في الأدب العربي ونقده دراسة تحليلية ، ص ٢٨٥ .

^(٢) د. مصطفى الجوزي ، نظريات الشعر عند العرب ، ص ٢٠٩ .

^(٣) عيار الشعر ، ص ١١٩ .

^(٤) انظر مصطفى الجوزي ، نظريات الشعر من ٢٠٩ - ٢١٧ وقد تناول أراء النقاد العرب وال فلاسفه من عهد المتوكل على الله جعفر بن المعتصم ت: ٥٢٤٧ " إلى عهد بن رشد " ٥٥٩٥ " مع الأخذ بأراء المعاصرين كمصطفى صادق الرافعي في ذلك .

^(٥) هو المثلث بن عمرو التونخي ، من شعراء الحماسة أنشد له الطائي قطعة أنظر المؤتلف ، ص ٢٧٦ .

^(٦) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١١٣ - ١١٤ .

وظائف الأسلوب

التلذذ بالشراب^(١) ، فقد أخذت بثأري الذي كان يمنعني التلذذ بالشراب ، وسدّدت الفرجة المتشلّمة في حيّاتي ، ومن ذلك يمكن القول: إن الشاعر عبر عن مكّنون وجданه المتمثّل في انجلاء همه وعودته إلى حياة اللذة . وهو بذلك يسعى إلى إحداث استجابة التلذذ بإدراك الشّأر في من وجه خطابه إليه ليشاركه حالته النفسيّة الشعورية المرتبطة بلذة الشراب .

ومن أفضل ما قيل في التلذذ قول السموءل بن عادياء اليهودي في باب ما قيل في نماء القليل من الحلال ونفعه وقلة نفع الخبيث ونمائه من [الخفيف - ق: المتواتر]:^(٢)

يَنْفَعُ الطَّيْبُ الْحَالُ مِنَ الرِّزْ مِنْ قِيْمَةِ الْكَثِيرِ الْخَبِيثِ^(٣)

مصدر اللذة في هذا البيت الرضي بحال العيش والقناعة عن الرزق الحرام . والشاعر يوجه خطابه بقصد إحداث هذا في المتلقى .

ومنه ما يتعلّق في إيشار الإنّسان نفسه بهاله وأكله إيه كقول وهب ابن عبد مناف القرشي^(٤) من [المتقارب - ق: المتدارك]:^(٥)

**أَبَادِرُ بِالْمَالِ إِنْفَاقَهُ وَقَوْلَ الْمُعَوِّقِ وَالرَّائِثِ^(٦)
أَبَادِرُ إِنْفَاقَهُ مُسْتَحْمِدٌ بِمَالِيْهِ أَوْ عَبَتِ الْعَابِثِ
وَأَحْبِسُ مَالِيْهِ عَلَى لَذَّتِي وَأُوْثِرُ نَفْسِي عَلَى الْوَارِثِ^(٧)**

في هذه الأبيات تعلقت لذة الشاعر بإنفاق ماله على لذاته في حياته وفي نفس المعنى قال مرة بن محكان السعدي^(٨) من [الطوبل - ق: المتدارك]:^(٩)

(١) الخطيب التبريزى، شرح ديوان الحماسة ، عالم الكتب ، بيروت ، ج ٢ ، ص ١٩.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٠٨.

(٣) الخبيث : هو الخبيث بقلب الشّاء إلى تاء لتناسب روى القصيدة التي مطلعها:

نطفة من نماء منيت يوم منيت أجريت أمرها وفيها بريت

انظر ديوان السموءل، ضمن قرص الموسوعة الشعرية.

(٤) هو وهب بن عبد مناف بن هرة بن كلاب بن مرة بن كعب بن لؤي القرشي جد النبي صلى الله عليه وسلم أبو أمّه. انظر كتاب الحماسة،

. ٢٢٠/٢

(٥) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٢٠.

(٦) الرأث : المبطئ .

(٧) أحبس مالي : أمنعه إلا على لذتي .

(٨) هو مرة بن محكان ، أحد بنى سعد بن زيد مناة بن قيم ، شاعر فحل من شعراء الدولة الأموية عاصر حرير والفرزدق ، كان مرة شريفاً جواداً ، وهو أحد من حبس في المناحة والإطعام ، انظر كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢١.

(٩) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٢١.

وظائف الأسلوب

أَلَا فَاسْقِيَانِي قَبْلَ أَغْبَرَ مُظْلِمٍ بَعِيدٌ عَنِ الْأَحْبَابِ مَنْ هُوَ نَازِلٌ^(١)

ذَرِينِي أَنْعَمٌ فِي الْحَيَاةِ مَعِيشَتِي فَأَكُلُّ مَالِي دُونَ مَنْ هُوَ آكِلُهُ

ربط الشاعر لذته في البيتين السابقين بإنفاق ماله على شهواته من أكل وشرب وتمتع.

ومن ذلك أيضاً قول حاتم الطائي من [الطويل - ق: المترابك]:^(٢)

أَهِنْ فِي الَّذِي تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ يَكُونُ إِذَا مَا مُتَّ نَهْيًاً مُّقْسَمًا^(٣)

ارتبطة اللذة في هذا البيت بإنفاق المال، ولكنه لم يقتصر على ملذاته، بل ترك الإنفاق عاماً، وبذلك يشمل كل أنواع الإنفاق سواءً على اللذات أو العطاء والجود.

وما ارتبط بالتكرار قول ليلي الأنخلية من [الطويل - ق: المدارك]:^(٤)

لِعَمْ الْفَتَى يَاتُوبَ كُنْتَ وَلَمْ تَكُنْ لِتُسْبَقَ يَوْمًا كُنْتَ مِنْهُ تُواَلِ^(٥)

وَنِعْمَ الْفَتَى يَاتُوبَ كُنْتَ إِذَا التَّقْتَ صُدُورُ الْعَوَالِي وَاسْتَشَالُ الْأَسَافِلُ^(٦)

ونعم الفتى يأتُوبَ كُنْتَ لِخَائِفٍ أَتَاكَ لِكَيْ يُحْمِي وَنِعْمَ الْمُنَازِلُ

وَنِعْمَ الْفَتَى يَاتُوبَ جَارًا وَصَاحِبًا وَنِعْمَ الْفَتَى يَاتُوبَ حِينَ تُفَاضِلُ^(٧)

اربط تكرار جملة (نعم الفتى يأتُوب) بما تجده الشاعرة من لذة في تكرار اسم من تهواه وتتعنى بفضائله .

وما يتعلق بشهادة القول من حمد وثناء قول القطامي من [البسيط - ق: المترابك]:^(٨)

النَّاسُ مَنْ يَلْقَ خَيْرًا فَائِلُونَ لَهُ مَا يَشْتَهِي وَلَا مُّمْحَاطِي الْهَبَلُ^(٩)

ربط اللذة عند من يفعل الخير بالكلام الحسن الذي يريده ويتلذذ بسماعه من الناس، وعلى العكس يقولون: للمخطيء ثكلته أمه.

وما سبق يمكن القول: إن اللذة شعور نفسي داخلي يتم إخراجه في شكل افعالات حركية وتعبيرية عند جميع الناس، ولكن الشاعر يسعى عن طريق التعبير الشعري إلى إشراك الآخرين في هذه اللذة من خلال ابتداع الأنساق والصور والتراكيب والخصائص الفنية الإبداعية ويكون التأثير بقدر

(١) الأغبر المظلوم : أرادبه القبر.

(٢) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٢٠ .

(٣) أهن : أذله وأحقره ، التلاد : المال القديم وهو مفعول أهن ، النهب : الغنيمة .

(٤) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٩٦ .

(٥) توايل : تفر وتنجو .

(٦) العوالى : الرماح ، واستشال : ارتفع ، الأسفل : جمع أسفل وهو القسم الأدنى من الرمح .

(٧) تفاضل : تغلب الآخرين بالفضل .

(٨) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢١٦ .

(٩) الهبل : الشكل ، أي يقال له : ثكلته أمه.

وظائف الأسلوب

الإبداع، وتعد عناصر التعبير الشعري هي العامل الأول في إثارة اللذة أكثر من المضمون الدلالي الذي يحمله النص الشعري.

وكما رأينا فقد ارتبطت اللذة في كتاب الحماسة بشهوة الطعام، والشراب، والكلام الحسن هذا في الجانب الحسي، أما في الجانب المعنوي فقد ارتبطت بالكرم والحب والرثاء، والتكرار للشيء الذي يعد مصدر الثقل للأحساس الداخلية التي تدفع إلى تكراره والتلذذ المنبعث من ذلك التكرار. والفرق بين اللذة والملائكة أن المتعة تجتمع بين المنفعة والتأثير وتركتز عليهم معاً، بينما اللذة ترکز على جانب الإثارة أكثر من الفائدة.

ج/ الانفعال والإثارة الفنية :

بعد الإحساس بالجميل شهوة يسعى الإنسان إلى إشباعها. وهي تختلف حسب التوجهات الفكرية والنفسية من شخص لآخر حسب فن القول أو الرسم أو النحت نتيجة التصور الثقافي المختزل، وبذلك ((فالقارئ أو المنشد يشعر بنشوة وارتياح للأثر الفني، وفيض من البهجة للأثر الجميل كما يشعر بالتأثير الجمالي المحسوس))^(١)، وهذا الانفعال يعيش الإحساس بالأثر الجميل، وفي اعتقادي أن كل ما ورد في الحماسة يشير هذا الشعور النفسي بناء على أن اختيار مقاطع الحماسة تم من قبل شاعر بلغت ذائقته الفنية الغاية القصوى حيث وصف بأنه الشاعر، وأن أبا تمام والمتين حكيمان.

وقد اخترت من ذلك ما يتناسب مع المراد كقول كثير بن عبد الرحمن الخزاعي من [الطوبل - ق: المتواتر] :

وَلَيْسَ خَلِيلِي بِالْمَلُولِ وَلَا الَّذِي إِذَا غَبَثْ عَنْهُ بَاعَنِي بِخَلِيلِ
وَلَكِنْ خَلِيلِي مَنْ يُدِيمُ وِصَالَهُ وَيَكْتُمُ سِرِّي عِنْدَ كُلِّ دَخِيلِ

من يقرأ هذين البيتين أو ينشد هما يحس بنشوة انفعالية مثيرة لكونها النفس بما تميزت به من سهولة اللفظ ووضوح الدلالة وتناسق العبارة مع إيقاع شعري يدق أوتار القلب، وقد ساعد على هذه الأريحية تكرار كلمة خليل ذات الأثر الوجداني العميق، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يقلها بقصد توصيل حكم، وإنما الغرض التعبير عن وجده؛ لذا جاء بها المؤلف تحت باب ما قيل في كراهة ود الملول. ومن ذلك قول المثقب العبدى من [الوافر - ق: المتواتر] :

فَلَا وَأَيْكَ لَوْ كَرِهْتْ شِمَالِي يَمِينِي مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي

(١) محمد بن أحمد العقيلي: دراسات في الأدب، مكتبة الملك فهد الوطنية ، مكة المكرمة ، ١٤١٧ هـ ، ص ١٦ .

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ٢٠٢ .

(٣) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ٢٨٧ .

وظائف الأسلوب

إِذَا لَقَطَعْتُهَا وَلَقُّلْتُ بِيْنِي كَذَلِكَ أَجْتَوْيَ مَنْ يَجْتَوْيِي

من الملاحظ أن رد العجز على الصدر المتشكل كالتالي :

یمنی یمنی یمنی

يجهزويني يجهزوبي يجهزويني يمهني

ساعد على الإثارة الفنية التي تهز مشاعر السامع وتجعله يطرب لما يسمع ويهتز له.

^(١) وما يحدث المزاجية النفسية ويثير لذة الطرف قول المقنع الكندي من [الطويل] – ق: المواتر

وَإِنَّ الَّذِي يَبْيَنِي وَبَيْنَ بَنِي أَبِي وَبَيْنَ بَنِي عَمٍّ لِمُخْتَلِفٌ جَدًا

فَإِنْ أَكَلُوا لَحْمِي وَفَرْتُ لِحُومِهِمْ
وَإِنْ هَدَمُوا مَجْدِي بَنَيْتُ لَهُمْ مَجْدًا

وَإِنْ زَجَرُوا طَيْرًا بَنَحْسٌ تَمْرٌ يَبِي زَجَرْتُ لَهُمْ طَيْرًا تَمْرٌ بِهِمْ سَعْدًا

وَإِنْ هَبَطُوا عَوْرًا لَا مُرْ يَسُرُّهُمْ نَجْدًا طَلَعْتُ لَهُمْ فِيمَا يَسُرُّهُمْ نَجْدًا

فَإِنْ قَدْحُوا لِي نَارٌ زَنْدٌ تُشِينُّنِي قَدْحُتْ لَهُمْ فِي نَارٍ مَكْبُمَةٌ زَنْدَا

وَإِنْ بَادَ هُونِيٌّ يَالعَدَاوَةِ لَمْ أَكُنْ أَبَادُهُمْ إِلَّا بِمَا يَبْعَثُ الرُّشْدَا

وَإِنْ قَطَعُوا مِنَ الْأَوَاصِرِ ضَلَّةً

أَعْنَاطَهُ الْمُؤْمِنُونَ لِتَكُونَ مُؤْمِنًا

الكلمات الملائمة للتشكيل العروضي والنبر الموسيقي الذي يعطي نسقاً شعرياً مميزاً، وربطًا دلائياً قوياً يعتمد على الطلاق السلبي في الأفعال: (زجر، قدح، باده)، أو الإيجابي في الأفعال (أكل/وفر، هبط /طلع، قطع/وصل) وهذا الرابط الفني والدلالي يجعل السامع ينفعل عند سماعه أو تردده لهذا المقطع كأنه يحيى مع مشهد هذه المقطوعة بجميع أحاسيسه.

وعليه: فالانفعال بمقطع شعري يرجع في الدرجة الأولى إلى خصائصه الفنية، ومن الملاحظ أن المضمون يتعلق بوجдан الشاعر ومشاعره وهو بذلك لا يحاول إيصال حكم، بل التعبير عن كرامته د/ الطرب وهزته :

من أنواع الانفعال النفسي، والفرق بينه وبين الانفعال الفني أن الطرف يتعلّق بجانب النشوء والمرح ويركز عليهما، بينما يشمل الانفعال الفني كافة المعاني.

وعلى ذلك فالطرب يمثل ((الشعور بالسعادة الفائقة عند السمع أو ما أصله السمع: الموسيقى والغناء وما شابه ذلك، مع التعبير الانفعالي العفوي عن ذلك بالهتاف أو الحركة أو التأوه أو الترنج أو

(١) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٢٦ .

وظائف الأسلوب

ما قاربه^(١).

وقد ورد في النقد العربي القديم تحت مسميات الطرب، هزة الطرب، الطربة، ((ومن أخص خصائص الشعر الإطراب وهز النفوس وتحريك الطياع))^(٢)، ويُكاد يكون هناك شبه إجماع بين النقاد العرب القدماء على أن القصد من الشعر هو الإطراب.

كما يعد الطرب باعثاً من بواعث الشعر وقد ((أرجح سبب الطرب إما إلى الوزن، أو المعنى أو الصورة، وقد تم الربط بينه وبين الهزّة والأريحية والسرور والغناء وشدة الانفعال والنسيب والإفهام))^(٣)، ولو أردنا التفصيل في ذلك لطال الأمر، لذا سأقتصر على الطرب من حيث هو باعث للسرور ومحرك للشعور مع الأريحية والهزّة الانفعالية المنبعثة من اللفظ الرشيق وتطبيق ذلك على شواهد من كتاب الحماسة المعنى بالبحث.

وأفضل ما يمثل حالة الطرب في كتاب الحماسة ما قيل في الشباب ومدحه من ذلك قول الأحوص الأننصاري من [الكامـل - ق: المـتوـاتـر]:^(٤)

وَلَقَدْ أَرَانِي وَالشَّبَابُ يَقُوْدُنِي وَرِدَاؤُهُ حَسَنٌ عَلَيَّ جَمِيلٌ
وَعَلَيَّ مِنْ وَرَقِ الشَّبَابِ وَظِلِّهِ غُصْنٌ تَفَرَّغَ فِي الْغَصُونِ ظَلِيلٌ
بَشَرٌ يَكُونُ مِنَ الْحَرِيرِ وَلَمَّا مِثْلُ الْجَحَاجِ وَعَارِضُ مَصْفُولُ^(٥)

اهتز الشاعر طرباً للشباب وفتنته، فمدحه، ومن الملاحظ أن الحديث عن الشباب ارتبط بوزن الكامل، الذي يعد من الأوزان الأكثر شيوعاً في الشعر العربي مع قافية المـتوـاتـر، الأكثر شيوعاً أيضاً، وروى (لام) الأكثر استخداماً في ألفاظ اللغة العربية، كما ارتبط بالصورة من جهة التشخيص (يقودني، ورداؤه حسن علي جميل)، ومن جهة التجسيد (وعلى من ورق الشباب وظلله...)، وبذلك تعكس الصورة دلالات السرور والفهم وتعكس الإيقاعات الهزّة وشدة الانفعال والطرب، وقد عبر عن مضمون مقطوعه بأسلوب سلس، وبالفاظ سهلة رشيقه بعيدة عن الغموض والتتكلف والإعراب. تهز بحرسها أوتار وجдан السامع وتثير فيه لذة الطرب وهزته، وما يطرب قول مطیع بن إیاس من [مخلع البسيط - ق: المـتوـاتـر]:^(٦)

(١) د. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب ، ص ٢٢٨ .

(٢) ابن رشيق العمدة ، ج ١ / ص ١١٦ .

(٣) انظر د. مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، من ٢٢٨ - ٢٤٠ .

(٤) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٩٤ .

(٥) اللمة ، الشعر المجاور للأذن .

(٦) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ١٠٨ .

وظائف الأسلوب

يَالْهَفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ إِنِّي عَلَيْهِ لَذُو اكْتِسَابِ
أَصْبَحْتُ أَبْكَى عَلَى شِبَابِي بُكَاءً صَبًّا عَلَى التَّصَابِ

عبر الشاعر في هذين البيتين عن حسرته لفقدانه شبابه تعبيراً عفويَاً أشبه بالتأوه أخرج ما بداخله من حسرة في شكل آهة عبر عنها بفعل حركي هو البكاء، وأوجد المعادل له، وهو بكاء الصب على التصابي، وذلك يبعث على الطرف من جهة الوزن والمعنى المؤدي بالألفاظ رشيقه سهلة.

وقال عمر بن قميئه من [المنسج . ق:المترافق]:^(١)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ وَلَمْ أَفْقِدْ بِهِ إِذْ فَقَدْتُهُ أَمَّا^(٢)
فَدُكْنُتُ فِي مَيْعَةٍ أَسَرُّ بِهَا أَمْنَعُ ضَيْمِي وَاهْبَطُ العُصْمَا^(٣)
وَأَسْحَبُ الذَّيْلَ وَالْمُرْوَطَ إِلَى أَدْنَى تِجَارِي وَأَنْفَضُ اللَّمَّا^(٤)

بدأ الشاعر بإظهار حسرته (يالهف نفسي) على الشباب الذي فاته ومن الطبيعي أن يلازم هذا التلهف فعل حركي (التأوه)، وبعد ذلك وصف طبيعة حياته التي عاشها أيام شبابه وصفاً متنائماً بالطرف والشعور بالسرور والبهجة (وأمنع ضيامي، وأهبط العصما، أسحب الذيل والمروط، أدنى تجاري، انفض اللمم)، وكلها تحمل دلالات تعكس السرور والبهجة، وقد ساعد الطلاق بين إظهار الحسرة، وإعادة ذكريات الشباب السارة على توسيع أفق الصورة وتنمية الإثارة وانفعال المتلقى. ون

وبناءً على ما سبق يمكن القول: إن الطرف انفعال نفسي ممزوج بالسرور والبهجة مهما كان الباعث لهذا الانفعال سواء كان موقفاً آنياً أو ذكريات قديمة سارة عاشها الفرد، وسواء اكتفى الشاعر بذكر الماضي المشرق والمبهج فقط، أو قارن بينه وبين الحاضر والمستقبل، وهذين النجدين سلكهما شاعر الحماسة في الدور الوظيفي للشعر الباعث للطرف وهزته.

هـ/ التعجب :

انفعال نفسي يتعلق بمكونات العمل الشعري المثير للدهشة والاستغراب عند المتلقى، وهو من الأمور التي ((تساعد على النظم والتراكيز))^(٥) ، لأن البداية أمر غريب أو غير متوقع يثير الشاعر فيدفعه لقول الشعر بتراكيبه التعبيرية الممزوجة بالعاطفة المندھشة ، وذلك يلقى بظلاله على المتلقى فيثير دهشته من الموقف الذي صوره أمامه الشاعر ليحدث العجب كما حدث في نفسه، وأهم خصائص الشعر المثيرة

(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٨٨.

(٢) الأمم: العظيم، والصغير، وفي شرح الحماسة للتبريزى ٣ / ٨١ ((لم أفقد بالشباب أمراً هينا قريباً، ولكن فقدت به أمراً جليلاً)).

(٣) الميوعة: الشباب، والعصم: الوعول.

(٤) المروط: جمع مرط، وهو كساء من خز ونحوه والتجار هنا: الخمارون، واللمم: جمع لمة وهو ما ألم بالمنكب من شعر، انظر الحماسة ٢ / ٨٨.

(٥) سبتر تستفن ، نظم الشعر، ترجمة : عبد الكريم ناصيف ، مجلة المعرفة السورية عدد "٢٣١" آيار ١٩٨١ م ، ص ١٢ . ومارك شورد وآخرون ، أسس النقد الأدبي الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم ، مطباع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٦ م ، ص ٣٣٨ - ٣٣٩ .

وظائف الأسلوب

للدهشة والعجب هو جماله وعليه فإن نقادنا ربطوه بالأساليب البينية والعروضية وإن اختلفوا في جزئياته إلا أنهم متفقون حول أثر التخييل في التعجب ويعود أبرزهم الجرجاني الذي جعل إثارة التعجب نتيجة لوجود الشيء في غير مكانه، أو لادعاء الوجود لشيء غير موجود^(١)، أما حازم القرطاجي فيجعل التعجب منوطاً بالتخييل^(٢)، والذي يهمنا هنا هو التركيز على إدهاش المتكلمي وإثارة عجبه كما انفعل الشاعر واندهش فصور انفعاله ودهشتة بأسلوب يدهش المتكلمي ويجعله يشاركه الحدث أو الموقف ويتخيله كما عاشه الشاعر وتخيله ومن هذه المواقف المدهشة والمثيرة للاستغراب والتعجب موقف صالح بن عبد القدس الذي صوره في قوله من [البسيط - ق: المتواتر]:^(٣)

فُلْ لِلَّذِي لَسْتُ أَدْرِي مِنْ تَلَوْنِهِ
أَنَا صِحُّ أُمْ عَلَى غِشٍّ يُدَاجِينِي
إِنِّي لَا كُثُرٌ مَمَّا سُمْتَنِي عَجَباً
يَدُ تَشُجُّ وَأَخْرِي مِنْكَ تَأْسُونِي

الموقف المثير للعجب والدهشة الجمع بين شيئين لا يمكن اجتماعهما (النصح، والغش)، فلا يمكن أن يجتمعان في آن واحد، وقد ربط الشاعر ذلك بالصورة البينية، (يد تشج وأخرى تأسوني)، وذلك ما آثار دهشة الشاعر وولد عنده تساؤل كيف يمكن أن يكون من تهم مودته ولا يوثق بإخائه ناصح.

ومن هذه المواقف المثيرة للتعجب نتيجة لوضع الشيء في غير مكانه موقف الأعشى المتمثل في قوله من [الطوبل - ق: المتدارك]:^(٤)

فَإِنِّي وَمَا كَلَّفْتُمُونِي بِجَهْلِكُمْ
وَيَعْلَمُ رَبِّي مَنْ أَعْقَ وَأَخْوَبَا
كَالثَّوْرُ وَالْجِنْيُ يَضْرِبُ ظَهَرَهُ
وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَتِ الْمَاءَ مَشْرِبَا
وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَتِ الْمَاءَ إِلَّا لِيُضْرِبَ

المثير للعجب في هذا الموقف حسب رأي الجرجاني السابق ذكره وجود الشيء في غير مكانه، فالشاعر تعجب مما كلف به وحمل من الذنب وهو لم يقتفيه، وجعل تعجبه منوطاً بالتخييل في صورة الثور الذي يضرره الراعي كي يعود ليرد الماء فتعود باقي البقر لشرب.

وما سبق يمكن القول: إن التعجب انفعال نفسي ناتج عن موقف مثير للدهشة، وأبرز المواقف المثيرة للدهشة والتعجب في الحماسة هي:

- ادعاء الوجود لشيء غير موجود ومنه الجمع بين شيئين لا يمكن أن يجتمعان.
- والتعجب من وضع الشيء في غير موضعه.

(١) أسرار البلاغة، ص ١١٨.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٩١ - ٩٢ .

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ١٧٨ .

(٤) كتاب الحماسة ، ١٨٠/٢ .

وظائف الأسلوب

كما أن من الملاحظ أن شاعر الحماسة يتخذ من التصوير والتخيل أسلوباً لإثبات الموقف الذي تعجب منه من جهة، وإثارة انفعال المتلقي ليشاركه في التعجب من الموقف نفسه من جهة أخرى، لذا أناط مدلول التعجب بالتخيل.

وبناء على اعتقاد الانفعال النفسي أهم خصائص الوظيفة التعبيرية، فإن أهم أقسام هذه الوظيفة التعبيرية في الحماسة هي: المتعة المتمثلة في امتلاء النفس بالبهجة والسرور المتعلق بالنفع وإدراك الغايات، وقد ارتبطت في الحماسة بالفخر والفروسيّة، وبالأخوانيات.

- اللذة: ارتبطت في الحماسة بشهوة الطعام، الشراب، الكلام الحسن، في الجانب الحسي، وارتبطت في الجانب المعنوي بالكرم والحب والرثاء، التكرار للشيء.

- الإثارة الفنية: ترجع إلى الخصائص الفنية، وهي تتعلق بوجдан الشاعر ومشاعره والشاعر هنا لا يحاول إيصال حكم، بل التعبير عن كوامن النفس.

- الطرب وهزته: يتم التركيز في هذه الوظيفة على جانب السرور والبهجة، والمواقف الباعثة على الطرب في الحماسة: مواقف آنية معاشرة، أو ذكريات قديمة سارة عاشها الفرد، وسواء اعتمد على ذكر الماضي السار وحسب أو قارن بينه وبين الحاضر والمستقبل.

- التعجب: انفعال نفسي ناتج عن موقف مثير للدهشة، وأهم المواقف المشيرة للدهشة في الحماسة: ادعاء الوجود لشيء غير موجود، ووضع الشيء في غير موضعه. ومن المقارنة بين الوظيفة التوصيلية والتعبيرية نجد أن الوظيفة التوصيلية :

- فكرية : تركز على المضامين الفكرية.

- نفعية: تسعى إلى إحداث تغيير السلوكيات عند المتلقي.

- خطابية: يتم توظيف الأساليب المدعمة بالتصريفات والمحاجج المرهنة على صحة المضمون الفكري والاجتماعي.

والوظيفة التعبيرية :

- نفسية : تركز على جانب المشاعر والعاطفة.

- ذاتية : تتعلق بالدرجة الأولى بالانفعالات المتعلقة بالشاعر نفسه.

- انفعالية: تعتمد على المواقف الباعثة على الانفعال والأساليب الفنية الملفقة للانتباه.

الخاتمة

في نهاية مطاف دراسة الأساليب البلاغية في كتاب الحماسة لأبي عبادة البحترى ننبع الركب على أهم النتائج التي تم التوصل إليها في فصول البحث الخمسة وما طرق فيها من الأساليب المتعلقة بالقول الشعري في موضوع البحث وهي كالتالي:

. حماسة البحترى أكثر تخصصاً وتفصيلاً في موضوع الحماسة من حماسة أبي تمام.

. الدراسة الأسلوبية قائمة على التحول الدلالي أو التركيبي أو النسقي، وذلك صلب الدرس البلاغي خصوصاً في علم المعاني وعلم البيان، وبذلك فالأسلوبيات تابعة للبلاغة وفقاً لمنهاج التحول عن المعيار النمطي للغة.

. إن أغراض الخبر ومقاصده تتعلق في المقام الأول بالاتجاه الفكري للمرسل بناءً على رؤيته لما ينبغي أن يكون عليه السامع، وعلى الحالة التي عليها السامع ، وبذلك يتعلق الأسلوب الخبري بثنائية فكرية بين المرسل والمستقبل، دون انفراد السامع بهذه الميزة.

. الخبر الطليبي أكثر توظيفاً في الحماسة، ثم الابتدائي، وأخيراً الإنكاري، أما بالنسبة للتوظيف حسب العصر فهو كالتالي: الخبر الابتدائي: تقدم مخضرمو الدولتين، ثم شعراء العصر الجاهلي، ثم الإسلاميون، ثم مخضرمو الجahلي والإسلام، ثم العباسيون، وفي الخبر الطليبي تقدم شعراء العصر العباسي، ثم شعراء العصر الجاهلي، ثم الشعراء المخضرمون في الجahلية والإسلام، ثم شعراء العصر الإسلامي مع الأموي، ثم الشعراء المخضرمون في الدولتين. وفي الخبر الإنكاري تقدم شعراء العصر العباسي، ثم الإسلامي، ثم المخضرمون في الجahلية والإسلام، ثم شعراء العصر الجاهلي، وأخيراً المخضرمون في الدولتين، وذلك يعود إلى المعطيات التي يقوم عليها الكلام والتي تتتنوع بتتنوع السمات أو الخصائص الفردية للمرسل والمستقبل، واختلافها باختلاف العوامل البيئية المؤثرة في العملية الخطابية وفقاً للثقافة وال العلاقات الاجتماعية المحيطة؛ لذا تفاوتت النسب بين مختلف عصور الأدب العربي مما يدل دلالة واضحة أن لكل عصر خصائصه التي تميزه عن غيره.

- خرج الكلام عن مقتضى الظاهر (العلم والتصديق، نفي الشك، تحويل معتقد المخاطب) في الحماسة إلى أغراض أخرى كالتوبيخ، والتنبية، والتهديد، والتوجيه، والاحتقار، والتبيك.

. الوضع الغالب على الخطاب في شعر الحماسة هو وضع طلب التثبت، ثم خلو الذهن، وذلك يدل على الذكاء وصفاء الذهن والخذر مع الفطنة بلا جحود، ويندر الإنكار الدال على الجحود والعناد.

. إن الألفاظ العربية قادرة على خلق شيء جديد من خلال تراكيبها شيء اسمه المفهوم أو المدلول للعبارة وهو يتغير بتغيير التركيب، ويتحصل من ذلك المفهوم إيجاب الشيء أو نفيه.

- . الجملة الخبرية أكثر توظيفاً في كتاب الحماسة من الجملة الإنشائية .
- . يعد الأمر أعلى أساليب الإنشاء حضوراً في الحماسة، يليه النهي، ثم الاستفهام، ثم النداء، ثم التمني.
- أكثر الشعراء تمثلاً لمدلولات الأمر هم شعراء الدولة العباسية، ثم مخضرموا الدولتين، ثم مخضرموا الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الجاهلي، وأخيراً الإسلامي.
- الشعراء العباسيون أكثر الشعراء توظيفاً لمدلولات النهي، ثم شعراء العصر الإسلامي، ثم الجاهلي، ثم الشعراء المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم المخضرمون بين الدولتين.
- يعد شعراء العصر الجاهلي أكثر تمثلاً لمدلولات الاستفهام، ثم الشعراء المخضرمون في الدولتين، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الإسلامي، وأخيراً العباسي.
- يعد المخضرمون في الدولتين أكثر الشعراء توظيفاً للتمني، ثم الإسلاميون، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم العباسيون، ثم الجاهليون.
- يعد شعراء العصر الإسلامي أكثر استخداماً للنداء، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم الجاهليون، ثم المخضرمون في الدولتين، وأخيراً شعراء العصر العباسي.
- يتميز أسلوب الخبر بأنه فكري، تصديقي، إلقاء، ويتميز أسلوب الإنشاء بأنه نفسي، حواري، تصنيفي.
- يتميز الحذف بأنه أسلوب يخاطب خواص الناس، كما يدل على الحذق والفتنة، ويترك للمتلقى المشاركة، وعادة يقوم مقام المخدوف . في الحماسة . شيء يدل عليه، أو لا يقيم مقام المخدوف شيء يدل عليه، بل يترك أمر إدراكه للقرائن الدالة، وهي في الحماسة: العقل والعرف، أو العقل وحده، أو ارتباط الكلام بمناسبة، أو دلالة العقل والشرع.
- يتميز الإطناب بأنه أسلوب يخاطب به الخاص والعام، ويفيد في الحماسة المبالغة والتأكيد، ويزيد التصور، ويدل على الفكر والعاطفة، كما يتميز بأنه إلقاء يتناسب مع الخطاب في المواطن الجامعة والمحافلة.
- يتميز أسلوب التقديم والتأخير بأنه من يتشكل حسب المعطيات الفكرية، وتعبيره يأخذ في نسقه الترتيبية بمقتضيات العاطفة، وشخصي يكشف عن اهتمامات المتكلم ومقاصده وتوجهاته.
- . يقوم القصر على الطابق السليبي، ويتصف بالإيجاز المعتمد على التركيب الأداتي، يستخدم في نفي الشك والتنبيه، ويعتمد على انفعالية المتكلم في الإثبات، غالباً ما يوظف في مقام من ظهرت عليه علامات الشك والغفلة.

. تأخذ نصوص كتاب الحماسة ثلاثة مستويات هي : مستوى تركيب المقطع ، وقد أخذ شاعر الحماسة في تركيب مقاطعه بأساليب الربط اللغوية والإحالية والدلالية، وأخذ بهذه الأساليب أيضا في تركيب النصوص، واعتمد في تركيب الباب على الربط الدلالي للمدلولات الجزئية التي تتعلق بالعنوان أو دلالة الكلمة المفاتيح.

. تعد الاستعارة أبرز أنواع الصورة عند شاعر الحماسة الذي يميل في استعاراته إلى التماهي متخدنا من الطابع الحركي في الغالب قالبا تعبيريا مع الأخذ بطابع الثبات في هيئة الاسم. وقد أخذت الاستعارة عند شاعر الحماسة حسب الإسناد الزمني من جهة التوظيف منحا تصاعديا من العصر الجاهلي حتى العباسى، ويتمثل الجانب المادي المحسوس الجانب الأكبر في مصادر الصورة، ويعود التشخيص المصدر الحسى الغالب يليه التجسيد.

- ت نحو أكثر تشبيهات شاعر الحماسة إلى إبراز المقارنة من خلال ذكر أدلة التشبيه، وتأخذ بالنسبة للتوظيف في الفترة الزمنية منحا تنازلية يعكس الاستعارة من الجاهلي إلى العباسى.

. جاءت الكنية في المرتبة الثالثة بعد الاستعارة والتشبيه، ويعود التعبير عن صفة أكثر حضورا، ثم التعبير عن موصوف، ثم الكنية عن نسبة وأخذت منحا تنازلية حسب الفترة الزمنية من حيث التوظيف كالتشبيه، وأعلى هذه الفترات، العصر الجاهلي، وتدرجت المراتب إلى العصر العباسى .

- أخذت الصورة حسب عناوين أبواب الحماسة مناح متعددة هي : المنحى التراكمي ، والسردي ، والتكرار المركزي .

. تقدمت البحور الرئيسية (الطويل ، الكامل ، البسيط ، الوافر) على بقية البحور الشعرية.

- لا يقتصر اختيار الوزن على ارتباطه بالمعنى، بل يرجع بالدرجة الأولى إلى إمكانات الشاعر الثقافية والفكرية التي صاغتها بيته الاجتماعية بكافة مكوناتها وملابساتها، والعلاقات الشخصية، والاتجاهات العاطفية، وفقا للفترة الزمنية التي عاش فيها.

. أخذت القافية في كتاب الحماسة الطابع الفني المتعارف عليه وهو، كثرة استخدام القافية المطلقة، وقلة توظيف القافية المقيدة، كما تقدمت قافية المتواتر والمتدارك، وتأخرت قافية المتزادف، وغابت قافية المتكاوس غيابا كلية، ومن الملاحظ أن المرحلة الزمنية يجمعها ملابساتها البيئية العامة والخاصة ذات دور بارز في اختيار القافية .

. ارتبط الصوت بالصفة والمخرج، وقد تقدمت الأصوات المجهورة في الروي على المهموسة كما تقدمت حروف الحنك على بقية المخارج.

- . تعلق الصوت المفرد في كتاب الحماسة بظاهرة الترديد، التماثل، التقابل، المحسنة، المقاربة، كما أخذ اللفظ الذي يتمثل في الترديد شكل التقارب في المجاز أو المقارنة في التشبيه، والمقابلة، والتأكد، والتجريد، والإيغال، والمبالغة.
 - يعد التكرار من الخصائص الفنية التي تربط الدوال بالمدلولات، وقد تعلق في الحماسة بالوظيفة أو الضرورة الشعرية.
 - أخذ الجناس اللفظي في الحماسة درجات موسيقية متفاوتة أعلىها: رد العجز على الصدر، ثم أن يكون اللفظان المتجلسان في العجز، ثم المماثلة والمضارعة، وآخرها ما لم يطرد على المماثلة والمضارعة. وأهم وظائف الجناس: التكامل، الترافق، التناقض، الوظيفة الفنية.
 - . ارتبطت موسيقى التركيب أو العبارة في التقاطع العمودي بعرض الرثاء والشكوى والفرح.
 - تعلق التقاطع الأفقي بالأشكال البدائية الآتية: الموازنة، الإزدواج، المقابلة، الجمع مع التقسيم، التسميم، التسبيغ، الترصيع، لزوم ما لا يلزم، ومن الملاحظ في كتاب الحماسة، قلة الأشكال البدائية وندرتها.
 - أخذت الوظيفة التوصيلية في كتاب الحماسة ثلاثة مراتب هي: الإيقاع بالتحصيص أو التفصيل أو الوصف أو المقارنة، والمبالغة العادية أو التجاوز في المبالغة أو الإيغال، والتحسين والتقبير.
 - أبرز سمات الوظيفة التوصيلية التركيز على المضامين الفكرية، وتوظيف الأساليب الخطابية المدعمة بالتصديقات والبراهين من أجل تغيير سلوكيات المحاطب.
 - أهم خصائص الوظيفة التعبيرية : الإمتاع الذي ارتبط في الحماسة بالفرح والفروسيّة والأخوانيات، وللذة المرتبطة بالطعام والشراب والكلام والكرم والحب والرثاء وتكرار الشيء، والإثارة الفنية، والطرب وهزته القائم على مواقف آنية معاشرة أو ذكريات قديمة سارة، والتعجب القائم على الادعاء لشيء غير موجود، أو وضع الشيء في غير موضعه.
 - أهم وظائف الخصائص الفنية التركيز على الجانب العاطفي، وتتصف بأنها ذاتية ترتبط بانفعالات الشاعر التي تعتمد على الموقف الباعث للانفعال والتعبير عنه بأساليب ملفته للانتباه.
- تكاد تكون هذه أهم النتائج التي تخوض عنها البحث، ولا يمكن القول: إنه قد تم رصد جميع الظواهر البلاغية والخصائص الأسلوبية والأشكال الفنية، لذا أوصي الباحثين من بعدى بمتابعة الدراسة لكتاب الحماسة من جميع النواحي وسبر أغواره بالبحث والقصصي.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الفهارس

- فهرس الآيات.

- فهرس القوافي.

- فهرس الأعلام.

فهرس الآيات

الصفحة	رقم الآية	السورة	الآية
١٥٥	١١٨	البقرة	﴿ وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ لَوْلَا يَكْلِمَنَا اللَّهُ أَوْ تُؤْتِنَا كِتَابًا كَذَلِكَ قَالَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِثْلُ قَوْلِهِمْ تَسَاءَلُهُمْ قُلُوبُهُمْ قَدْ بَيَّنَ الْأَكْيَاتِ لِقَوْمٍ يُوقِّعُونَ ﴾
١٥٥	١٥٧	النساء	﴿ وَقَوْلُهُمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَكَنِّ شُبَّهَ لَهُمْ ﴾
٢٧٦	٤٤	الإسراء	﴿ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَكَنِّ لَا تَفْهَمُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا ﴾
	٤	مريم	﴿ وَأَشْتَكَ الرَّأْسُ شَيْئًا ﴾
	٨	سبأ	﴿ أَقْسَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِنَا أَمْ بِهِ جَنَّهُ كُلُّ الدِّينِ لَا يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ فِي العَذَابِ وَالضَّلَالُ الْبَعِيدُ ﴾
١٥١٤	١٥٠٤	يس	﴿ إِذَا سَكَنَ إِلَيْهِمْ أَثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزَنَا ثَالِثًا قَالُوا إِنَّا إِلَيْكُمْ مُرْسَلُونَ (١٤) قَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا إِلَّا بَشَرٌ مُثْلُكُنَا وَمَا أَنْزَلَ رَحْمَنٌ مِنْ شَيْءٍ إِنْ اتَّهِمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ (١٥) قَالُوا مَرْبُنا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمْ يُرْسَلُوكُنَا ﴾
	٧٤	الزمر	﴿ وَسِيقَ الَّذِينَ آتَقْوَ رَبَّهُمْ إِلَى الْجَحْنَمِ مَرْكَحًا إِذَا جَاءُهَا وَقُتِّحَتْ أَبْوَابُهَا ﴾
	١	المنافقون	﴿ إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهُدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهُدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَذِبُونَ ﴾

فهرس القوافي

المطلع	القافية	الشاعر	البحر	رقم الصفحة
قافية الهمزة المضمومة				
أتترك عارض	براء	نهشل بن حري	الوافر	١٠٧
جنا العداوة	أبناء	طارق بن ديسق	البسيط	١٠٤
الهمزة المكسورة				
ليس من مات	أحياء	صالح بن عبد القدوس	الخفيف	١٢١
باء الساكنة				
أما العتاب	نساب	عمرو بن معدي كرب	مخلع البسيط	٢٤٧
بجلبي منك	أرب	شريح بن عمران اليهودي	الرمل	٢٦٨
باء المفتوحة				
أصبح ربي	الطلبا	ريعة بن مقروم	المنسرح	١٣٤
أما إذا استغنتيم	المشتكي	حبيش الهمداني	الكامل	٢٥٣
إن يشب مفرقى	حروبا	عبد الله بن قيس الرقيات	الخفيف	٢٥٦
بان لا تأن	تقربا	الأعشى	الطوبل	٢٥٧
خطاب معضلة	بابا	الخنساء	البسيط	٢٨٣
سأوصي بصيراً	جريا	الأعشى	الطوبل	٢٦٦
فإني وما	أحوبا	الأعشى	الطوبل	٣٠٦/١٦٩/٥٠
فالحمد حلته	هابا	الخنساء	البسيط	٢٦٣/٢٥٨/١٨٨
وعدت فلما	أقربا	عبد الرحمن بن حسان	الطوبل	١٦٥
ومن يغترب	مسحبا	الأعشى	الطوبل	٢٨٠
باء المضمومة				
إذا كان	ركائبه	بشار بن برد	الطوبل	٦٤
إذا ما خلوت	رقيب	صالح بن عبد القدوس	الطوبل	٢٤٥

٢٥١	الطویل	عبد المسيح بن مؤهباً	ألا أيها الباكي	ترهيب
٢١٣	مخلع البسيط	عمر بن معدى كرب	أما العتاب	نساب
١٦٣	مجزءُ الكامل	عبيد الله بن قيس الرقيات	جحیران سوء	تعایب
٢٦٥/٢١٣	مخلع البسيط	عبيد بين الأبرص	ساعد بأرض	غريب
٥٤	الكامل	طرفة بن العبد	الظلم فرق	تغلب
١٢٣	الطویل	المتلمس الضبعي	عصانی فلم	عواقبه
٥٠	الطویل	عبيد الله بن الحر الجعفي	فإن يعي	مذاهبه
٣٣	الكامل	طرفة بن العبد	قد يبعث	تصبب
١٣٦	المنسخ	عدي بن زيد	ماذا ترجي	كاذبها
١٠٤	المتقارب	صالح بن عبد القدس	من الناس	أقرب
٢٣٩	الكامل	الأخيف بي مليك	هل لي	عجيب
٢٦٥/١٨٨	المتقارب	المسيب بن علس	وهل يقعد	يضرب

باء المكسورة

٢٥٧/٦٢	البسيط	النجاشي الحارثي	أبلغ شهاباً	الكتب
٢٦٢	المتقارب	النابغة الجعدي	إذا مسه الشر	يعجب
٢٨٩/٢٤	الطویل	قيس بن الخطيم	إذا ما فرنا	مناكب
٣٨	الكامل	كعب بن زهير	ارعى الأمانة	الأنكب
٢٦٤	البسيط	مالك بن حارث النخعي	أظن جهلكم	لجب
٧٠	الكامل	علي عليه السلام	أعلى تفتحم	أصحابي
٢٤٦	المديد	يحيى بن زياد	إن شيب الرأس	تصابي
٦١	المديد	يحيى بن زياد	إنما الشيب	عتاب
٣٦	المنسخ	مطیع بن إیاس	إني لباك	طري
١١١	الطویل	سلمة بن عیاش	قطع أحشائي	سواكب
٦٢	البسيط	النجاشي الحارثي	تحدى الوعيد	اقرب
٢٦٦	الطویل	حاجز بن عوف	حلفت على	قارب

٩٥	الطویل	مکرز بن حفص القرشی	مجرب	حضرت له
٦١	الکامل	خشرم بن زید البلوی	يکذب	ذهب الشباب
١٨٠/٩٤/٨٦	الطویل	حلحلة الفزاری	وهب	سلام على
٥٢	المتقارب	النابغة الجعدي	ترقب	إإن لم
١١٢	الطویل	عوف الأزدي	غير الشد أغاثني	الأكاذب
٢٥٦	الطویل	مکرز بن حفص	ملحبا	فلما رأيت
١٢٣	الطویل	ضرار بن الخطاب القرشی	نسب	فيما ابني لؤي
٦٣	المنسخ	مطیع بن إیاس	رتب	كان إذا نمت
١٢٨/١٠٨	الطویل	هدبة بن الخشرم	دبیب	لعمري ما شتمي
١٣٠	الطویل	أمیة ابن أبي مکرزا	الملحبا	لما رأيـ المرء
٧٤	البسیط	الكمیت بن زید الأسدی	يغـب	لـيت الشـبـيـة
٢٤٩	الکامل	ثعلبة بن موسى	لـلمـشـيـب	ما زـلت أـصـنـع
١٣٦	الخفیف	أـبـيـ نـوـفـلـ	تعـذـيـبـيـ	ما جـدـيـ
٧٤	البسیط	الكمیت بن زید الأسدی	منـقـلـبـ	هـلـ لـلـشـبـاـبـ
١٤٤	الطویل	منظور بن الـرـبـيعـ العـامـرـيـ	جانـبـ	وـكـنـ رـجـلاـ
٢٦٢	الطویل	النابغة الذیبـانـیـ	لـازـبـ	وـلـاـ يـحـسـبـونـ
٢٦٨/٢٦٤	الکامل	حضرمي بن عامر الأسدی	الأـوصـابـ	ولـقـدـ لـبـسـتـكـمـ
٢٦٧	الکامل	عبدـ بنـ عبدـ عمرـ	أـبـوابـ	وـمـقـاماـ
٢٥٥	الطویل	عمروـ بنـ ضـنـةـ	واـجـبـ	وـمـنـ يـكـ ثـقـلاـ
٣٠٤/٢١٣	مخـلـعـ البـسـیـطـ	مـطـیـعـ بنـ إـیـاسـ	أـکـثـائـيـ	يـاـ لـهـ فـنـسـيـ

التاء المضمة

٢٨٤	الوافر	ضمـرةـ بنـ جـابرـ الحـنـفـيـ	بـقـيـتـ	أـرـيدـونـيـ
٢٩٨	الخفیف	السمـوـلـ بنـ عـادـيـاءـ	خـبـيـتـ	يـنـفـعـ الطـيـبـ

التاء المكسورة

١٢٢/٨٩	مجـزـؤـ الرـمـلـ	عبدـ اللهـ بنـ عبدـ الأـعـلـىـ	يـأـتـيـ	لـيـسـ آـتـ بـعـيدـ
--------	------------------	--------------------------------	----------	---------------------

الثاء المكسورة

٢٩٩	المتقارب	وهب بن عبد مناف	رأى	أبادر بالمال
الجيم المكسورة				
٨٤	الوافر	عبد الله بن معاوية	حجاج	ألم تك
الحاء المفتوحة				
٢٥٩	مجزء الكامل	سعد بن مالك البكري	نطاها	والكر بعد الفر
الحاء المضمومة				
٢٩٦	الكامل	أبو الأسود الكناني	أفر	من ذا الذي
١٦٢	الطوبل	كثير بن عبد الرحمن	ذرار	هو العسل
٢٤٥	الطوبل	قيس بن عاصم	جناح	وإن ابن عم
٢٢١	الطوبل	غير معروف	ماسح	ولما قضينا
الحاء المكسورة				
٢٩٤/٢٤٦	الطوبل	قيس بن عاصم	سلاح	أنحاك أنحاك
٨٧	الوافر	عبد الله بن معاوية	مناجي	إذا ناجى
١٨٠	الوافر	امرأة من ضبة	السلاح	ألا لا تأخذوا
٢٥٩/١٢٧/٨٥	الوافر	عمرو بن الإطابة	تستريحى	وقولي كلما
قافية الدال الساكنة				
٢٣٩	الرمل	امرئ القيس	وكد	لا يضر العجز
٢٦٣	البسيط	سلمى بنت الأحجم	أحد	بذل الجميل
قافية الدال المفتوحة				
٣٣	مجزء الكامل	عمرو بن معدى كرب	بربدا	ليس الجمال
٢٦٩	مجزء الكامل	عمرو بن معدى كرب	لحدا	كم من أخ
٣٠٢/٢٦٩	الطوبل	المقنع الكندي	مجدا	فإن أكلوا لحمي
قافية الدال المضمومة				
١٦١	الطوبل	زهير بن أبي سلمى	مواعده	إذا قال أوفى

٢٤٥	الطویل	أبو الأسود الكنانی	ورد	إذا نلت مالاً
٤٢	الكامل	الطرماح	أحمدوا	بالوا مخافتها
٢٨١	البسيط	الربيع بن حقيق اليهودي	عود	ترجو الغلام
٥٩	الوافر	أنس بن مدرك الخثعمي	ورود	دعوت بني قحافة
٨٧	الطویل	الوليد بن يزيد	افتدوا	وإن على شاطئ
٤٩	الطویل	مزرد بن ضرار	حسود	وإني للباس
٢٥٠	الطویل	حاتم الطائي	أنكد	ولا أشتري

قافية الدال المكسورة

٢٥٦	المنسج	لبید	النفَد	إن يغبطوا
٢٥٨	الطویل	الفرزدق	واحد	إن ينب
٤٥	الطویل	عدي بن زيد	مقتدى	عن المرء
١٣٤	الكامل	كعب الأشقرى	حصاد	فكأنما في المال
٣٨	الوافر	المتلمس الضبعي	زاد	لحفظ المال
١٤٦	الطویل	العباس بن مرداش السلمي	المهد	ما يؤمن المرء
٢٤٠	الطویل	صالح بن عبد القدس	الود	وصاف إذا
٩٤	البسيط	المتلمس الضبعي	والوتد	ولا يقيم

قافية الراء الساكنة

٤٨	الخفيف	بشار بن برد	التبکير	بکرا
٢٤٦	الرمل	صالح بن عبد القدس	بشر	فمسر الخير
٢٤٧	الطویل	عویف القوافی	وزر	وإنك إذ تغتال
١٨٥	الطویل	إسماعيل بن يسار	الکدر	ونشرب رنق

قافية الراء المفتوحة

١٠٩	المنسج	الربيع بن ضبع الفزاری	يُفرا	أصبحت
٩٢	البسيط	الأحوص	عبرا	أمسى شبابك
٧١	الطویل	حارثة بن بدر التميمي	قسرا	أهان وأقصى

٢٥٤	مشطور الرجز	ابن مطیع	حرة	أنا الذي
١٨١/٣٦	الطویل	عمیرة بن هاجر	عشرا	بلیت وأفانی
٢٤٦	البسیط	غیر معروف	الخمرا	حلو ملایني
٢٤٦	المدید	یحیی بن زیاد	عشورا	عاش دھراً
١٧١	الطویل	أبو العطاء السندي	شمرا	وما يدرك
٢٤٦	الطویل	قتنیة بن الأسدی	أدبرا	يشك عليك

قاڤية الراء المضمومة

١٣٥	البسیط	عبد الله بن الحشج	معتبر	أبلغ لدیک
٢٤٥	الطویل	المثبت العبدي	عورها	إذا ما تدبّرت
٧٢	الطویل	لیلی بنت سلمة	صبر	أقول لنفس
١٢٨	الطویل	عمرو بن جابر الحنفي	مکاشر	أکاشح أقواما
٧٠	البسیط	ضرار بن الأزور	لا بطر	إن الأمور
١٠٦	الخفیف	عدي بن زید	موفور	أيها الشامت
٧٠	البسیط	ضرار بن الأزور	الغير	تفکروا هل
٨٦	البسیط	النجاشي الحارثي	لاتذر	جمعت ضبرا
٢٦٤	مشطور الرجز	غیر معروف	ذررت	ذررت
٢٦٧	الطویل	ورقاء بن زهیر	رأيت زهیرا	أبادر
١٤٦	الکامل	مسعود بن عبد الله الأسدی	سائل بني بربوع خابر	
٢٣٩	الطویل	أبو زید الطائی	عليک برأس	متدبّر
١١١	البسیط	أعشى باهلة	صبر	فإن جزعنا
١١٣	الطویل	الأحمر بن شجاع	يشکر	فإن يکفرونَا
١١٢	الطویل	سلمة بن زید	کبر	فتی لا يعد
٦٠	الطویل	خشنل بن حری	ماطره	فصبرا
٩٧	الطویل	نافع بن خلیفة	غدر	ففرج عني الله
٢٦٩	المتقارب	النمر بن تولب	نسرا	فيوم علينا

١٨٥	الكامل	الفرزدق	قالت وكيف عذار
١٦٩	البسيط	صفية الباھلية	كنا كأنجم ليل القمر
١٠٤	الطویل	ليلي الأخیلية	لعمرك معاير
١٨٦	البسيط	أمیة بنت ضرار	ما بات من متور
١٣٣	عبد الله بن المخارق الشيباني	الطویل	متى يشبل قثير
١٨٤	الخفیف	عدي بن زيد	وابيضاض نذير
٢٨٠	المنسج	زهير بن أبي سلمى	والإثم من شر أمر
١٢٠	الطویل	شیب بن البرصاء	وإنی لترك أستثیرها
١٨٤	الخفیف	عدي بن زيد	وبنو الأصفر مذکور
١١٧	مشطور الرجز	غير معروف	والشر الشر
٢٨٥	الطویل	حسان بن ثابت	وقوم من جمر
٢٤٦/١٨٠/٧٧٧/٣٧	البسيط	زفر بن الحارث العامري	يا قيس عilan العصافير

قافية الراء المكسورة

٦٠	الطویل	عامر بن الطفیل	إذا ازور مدبر
٢٨٢	البسيط	تمیم العامري	أرى النجوم منتصر
١٢١	الطویل	الخنساء	أعيین نزر
٧٧	الوافر	الخنساء	ألا ياعین نزر
٢٥٠	الکامل	حسان بن ثابت	إن تغدوا السخیر
٢٤٠/٩٩	الکامل	بيهس بن عبد الحارث	بكر المشیب بنار
٢٨٨	البسيط	الربیع بن زياد العبسی	الحرب أحلى تصغیر
٦٧	الطویل	الخنساء	فلا يبعدن قبر قطر
٦٦	الطویل	ليلي الأخیلية	فلا يبعدنك حاسر
١١٢	الطویل	مزرد بن ضرار	فما رقد حافر
١٦٥	الطویل	حاجز بن عوف الأزدي	فما الظبی الظفر
١٦٩	الطویل	الأختطل	كأنهما والآل غمر

٢٥٢	الخفيف	عدي بن زيد	قصير	كقصير
٩٩	الطوبل	ليلي الأخيلية	ناظر	نظرت وركن
٧٥	البسيط	زفر بن الحارث العامري	خنازير	هلا ثأرت
٢٦٥	البسيط	مقاعس الكلابي	مسرور	وأترك الأمر
٣٥	الطوبل	مالك بن حريم الهمداني	الذعر	وأدبر
٩٩	الطوبل	طارق بن ديسق التميمي	نشر	وفينا وإن قلنا
١٤٤	الطوبل	المار بن سعيد الأستدي	زاجر	وكن رجالا
٦٧	الوافر	الختناء	صبري	ولا تعدى عزاء
٢٥٠/٩٨	الكامل	عبد الله بن سليم الأزدي	مبصر	ولقد علمت
١٨٧	البسيط	الختناء	قار	ولن أصالح
٧٦	البسيط	حارثة بن بدر التميمي	عارض	يا أيها الشامت
٢٦١/١٢٩	البسيط	تميم بن أبي مقبل العامري	عمري	يا حر

فافية السين المضمومة

١٢٨	الطوبل	المتلمس الضبعي	أملس	لا تأخذن ضيما
-----	--------	----------------	------	---------------

فافية السين المكسورة

٣٤	السريع	صالح بن عبد القدوس	رمسه	الشيخ لا يترك
٧٨	السريع	صالح بن عبد القدوس	درسه	يأيها الدارس

فافية الضاد المكسورة

٢٣٩/٧٠	الطوبل	أبو الأسود الكناني	مفسي	ألم ترأني
١٦٣	الهزج	ذو الإصبع العدواني	الأرض	عذير الحي

فافية العين المفتوحة

٦٣	الطوبل	أبو الأسود الكناني	تصدعا	فقلت له
٢٦٨	الطوبل	عمرو بن الأسود التميمي	نضبعا	كذبتم وبيت الله
٢٤٣	الطوبل	مضرس بن رعي	مشبعا	وعوراء من قيل

قافية العين المضمومة

١٦٧	الطوبل	الربيع بن حقيق اليهودي	باع	إذا مات منا
٢٨٧	الكامل	عبدة بن الطبيب	منقع	إن الذي
١٦١	الطوبل	النابغة الذبياني	واسع	فإنك كالليل
٢٤٥/٨٦	الكامل	عنترة	تطلع	فصبرت عارفة
١٦٧	الكامل	النابغة الذبياني	ينزع	للمندرين
١١٢	الكامل	أبو ذؤيب المذلي	تنفع	وإذا المنية
٢٦٩	الطوبل	أبي الدبيبة الطائي	فاجع	وأنت امرئ
٢٨٩	الكامل	طريح بن إسماعيل	يبدع	والشيب زين
٢٨١	الطوبل	لبيد	ساطع	وما المرء
١٠٩	الطوبل	كعب بن مالك الأنصاري	يمعن	ونحن أناس
٢٤٩	الكامل	بلال بن جرير	مقدع	يمضي الغموس
٢٥٩	الطوبل	زياد الأعجم	أسفع	يزيد يزيد الخير

قافية العين المكسورة

٤٥	السريع	أبو قيس الأنصاري	تمحاجع	قد حست
----	--------	------------------	--------	--------

قافية الفاء المضمومة

٢٩٠	البسيط	نابغة بنى شيبان	ينكسف	إن الشباب
٣٥	الطوبل	هدبة بن الخشن	مواقف	مضى قدما

قافية الفاء المكسورة

٦٥/٦٢	الطوبل	عبدة بن الضجاك	الإلف	بني عمنا
٢٤٨	الطوبل	ليلي بنت طريف	حليف الندى حليف	
٢٥٢/٦٧	الطوبل	ليلي بنت طريف	شريف	فلا تجزعا

قافية القاف المضمومة

٧٨	الخفيف	الجواس بن قعطل	أنا ما تعلmins خليل
١١٣	الكامل	قتيلة بنت النضر	هل يسمعون ينطق

٢٤٧	الطویل	عبد الرحمن بن حسان	يطرق	وقد تأمن
١٢٢	الطویل	أبي زيد الطائي	ينفق	ومن شر
٢٥٥	الخفیف	يحيى بن زياد	مذاقه	ولقد أمنح

قافية الکاف المكسورة

٨٥	الطویل	أبي زيد الطائي	مفرق	أبیت الذي
٢٦٦	الوافر	المفضل العبدی	حنیق	تلاقینا

قافية الکاف المفتوحة

٢٦٢	الوافر	عبد الله بن عمرو القرشي	إليکا	فأقرّهم
١٧٨	الکامل	دعامة بن جسر	إدراکها	لا تقطعن
١٧٩	الطویل	الأعشى	سؤالك	وما ذاك

قافية الکاف المكسورة

١٤٧/٣٣	الطویل	أبو الأسود الكنانی	ذهبت وكان	مالك
--------	--------	--------------------	-----------	------

قافية اللام الساکنة

٢٥٣	الطویل	عبد الرحمن بن زيد العذري	أعجل	فلا يدعني
١٢٣	الرمل	لبيد	لبيد	وإذا جوزيت الجمل

قافية اللام المفتوحة

١١٠	المتقارب	بشامة بن الغدير	عدولا	إن التي سام
٩٣	البسيط	مسحل العقيلي	عدلا	إني سأوصي
٩٨	البسيط	أمية بن أبي الصلت	محلا	فاسشرب هنئها
٢٦٩	المتقارب	أنس بن مساحق	ذل	فإن الدقيق
٥٩	الطویل	الأعرج بن مالك المري	أقبلا	فكونوا
١١٠	الطویل	كثير بن عبد الرحمن	مثالها	هو المرء
٣٨	الطویل	هدبة بن الخشـم	فعجلا	وربـ كلام
١٣٥	المنسـرح	عبد الله بن معاوية	خـوله	ولا تهنـ
٣٢	الـطوـیـل	أوسـ بنـ حـجر	مقـبـلا	ولـيسـ أحـوـكـ

٧٧	الخفيف	عمرو بن شأس الأسد	يقولا	يأبا الصلت
١٣٥	البسيط	ريع بن أبي الحقيق	ذللا	يرمي إلى

قافية اللام المضمومة

٢٧٩	الطویل	عمرو بن مالك البجلي	أوائله	إذا شئت
١٣١/١٣٠	الطویل	زينب بنت الطشريه	غوايله	أرى الأثل
٧٧	الطویل	جواس بن قعطل الكلبي	أكل	أعبد الملك
٢٩٩	الطویل	مرة بن محكان	نازله	ألا فاسقيا
١٧٤	البسيط	طريح بن إسماعيل	تنتضل	ألم تر المرء
٢٩٨	المنسخ	المثلم بن عمرو	جبل	إني أبي الله
٦٣	البسيط	عبدة بن الطبيب	تضليل	تعز عنها
٢٥٣/٧٠	البسيط	يزيد بن الحكم	عقابيل	علام جدت
٦٦	الطویل	بشر بين صفوان الكلبي	الأكل	فلما رأيتكم
١١٧	البسيط	كعب بن زهير	أباطيل	كانت مواعيد
١٤٥	الطویل	حارث بن بدر التميمي	عواذله	لاتلتمس
٣٠٠/٢٦٠/٩٢	الطویل	ليلي الأخيلية	توائل	نعم الفتى
١١٨	البسيط	القطامي	يصل	ليس الجديد
١٧٦	الكامن	الأحوص	سبيل	نزل المشيب
٣٠٠	البسيط	القطامي	اهبل	الناس من
١٤٥	الطویل	ضابئ بن الحارث البرجمي	حالئه	همت ولم
١٧٧	الكامن	يجي بن زياد	أسهل	وإذا توغر
١٠١	الطویل	علي عليه السلام	خليل	وإن افتقادي
٢٤٧	الطویل	معن بن أوس المزن	مقبل	وإن سؤتني
٤٥	الطویل	نصيب بن رباح	قاتله	وإني وإياهم
١٦٢	البسيط	طريح بن إسماعيل	فلل	والشيب
١٨٦	الطویل	معن بن أوس المزن	أ فعل	وكنت إذا

٢٩٤/٢٥٤	الخفيف	أبي زيد	ولعمر الإله مقال
٣٠٣	الكامل	الأحوص الأننصاري	ولقد أراني جميل
٢٥٦	الطوويل	أبو الأسود الكنابي	وما سابق أنامل
٢٤٩	الطوويل	رجل من بني الحارث	وما يبلغ أفضل
١٦٧/١٠٧	الطوويل	زهير بن أبي سلمى	وما يفعلوا قبل
٢٥٨	المنسج	قطري بن الفجاءة	يا نفس لا الأجل
٢٤٨	الطوويل	مقبس بن صبابة	يقدمك مهول

قافية اللام المكسورة

٢٨٤	البسيط	رفيع بنأديل	إني أنا فلل
٢٩٦	السريع	امرئ القيس	حلت لي شاغل
٢٨٩	الوافر	منقذ الهمالي	سئمت للرجال
٢٤٢	الطوويل	عبد الرحمن بن حسان	صليب محر خضل
٦٠	الطوويل	أعشى باهلة	عليك بتقوى مطول
١٧٤	الطوويل	نخشل بن حري	فإن تغزموني عواسل
.....٢٥٣	الوافر	منقذ الهمالي	فحسبك حال
٤٢	الخفيف	حسان بن ثابت	كرهوا الذليل
٧٢	الخفيف	الكميت بن زيد	كيف أشري اعتدال
٢٨٦	الطوويل	عبد الرحمن بن دارة	لعن أنتم كحل
٤٦	الطوويل	هبية بن أبي وهب	لعمرك قتل
١٣٧	الكامل	لبيد	لو كان سيء مأسلا
١٦١	الطوويل	الطرماح	ملأت عليه حابل
٨٧	الطوويل	عيبد الله بن الحر الجعفي	وأكرم بها منازل
٩٧	الطوويل	عبد الرحمن بن دارة الفزارى	وبيعوا نبل
٢٥٣	الخفيف	الكميت بن زيد	ولكل من بال
٢٥٣	الطوويل	كثير	ولكن خليل دخيل

قافية الميم الساكنة

٢٦٧	مجزء الكامل	حاتم الطائي	أني دعوت
٤٦	الرمل	خلف ذم المثقب العبدى	إذا قلت
٢٥٧	الرمل	إسماعيل بن يسار	فشوى ليس
١٧٧	الرمل	ابن مقبل الكلم	وقدودى
٢٦٥	الرمل	ابن مقبل	يا ابنة الرحال الرقم

قافية الميم المفتوحة

٩٥	الطوبل	الشداخ بن عوف الكنانى	ما قوما
٢٤٣	الطوبل	حاتم الطائي	إذا شئت غشمثما
١٦١	الخفيف	يجي بن زياد	إن أكن
٢٩٩	الطوبل	حاتم الطائي	أهن في مقسما
٧١	الطوبل	الزبرقان بن بدر	من مبلغ مظلما
١٠٤	الطوبل	غير معروف	نفسك مكرما
١٧٥	الطوبل	الأحوص	ويخرج عنه الثلما
٣٠٤	المنسرح	عمرو بن قميئه	يا لهف أئما

قافية الميم المضمة

١٠٥/٧٠	الوافر	تأبط شرا	أطب من هيم
٣٧	الوافر	قتادة بن طارق الأزدي	عروف الكرام
١٤٦/٣٧	الطوبل	الحارث بن ظالم المري	علوت بذى أكارم
١٣٦	الكامل	المتوكل الليثي	لاتنه عن عظيم
١٦٧	البسيط	الكميت	لا ينبت السلم
١٦١	الطوبل	صالح بن عبد القدس	وإن ظنون جهام
٨٣	الطوبل	صالح بن عبد القدس	وما غنم يظلم
٢٤١	الطوبل	سليمان بن المهاجر	ومن يبتدع خيمها

العنوان	المؤلف	التاريخ	الموضوع	المحتوى
فافية الميم المكسورة	الطاويل	الطاويل بن عمرو الأزدي	تأبط شرا	يقول لي عكوم
٦٩	الطاويل	رؤاس بن تيم	حتمي	أسل على
٨٤/٧٨	الكامل	لبيد	صوارم	ألم تعلمى
١٠٦	الطاويل	غير معروف	أو لم تر	عظيم
٢٥٣	البسيط	الزبرقان بن بدر	فلن اصلاح	فلما أبي عزم
١٨٠	الطاويل	عمرو بن قمية	إيهامي	فلو أنني سهام
٧٥	الطاويل	عمرو بن قمية	كأني وقد لجامى	لا تتركن محمّم
٧٢	الطاويل	هبيبة بن طارق اليريوعي	لا ينبت	لا ينبت السلم
٢٦٦	البسيط	الكميت []	لسان الفتى الدم	لسان الفتى الدم
١٦٧	الطاويل	زهير بن أبي سلمى	له خلقان مطعم	له خلقان مطعم
٢٥٠	المتقارب	يحيى بن زياد	مددت	مددت أعلم
١٧٨	المتقارب	يحيى بن زياد	من مبلغ	ناق إني إسلام
٢٥١	الطاويل	عدي بن حاتم	وأصبح	وأصبح النسم
٢٩٥	الخفيف	مويلك بن عقovan السدوسي	وحلبت	وحلبت علم
٨٥	الطاويل	غير معروف	ومنم	ومنم ينمى
٥٨	الكامل	الحارث بن وعلة	ومن يغ	ومن يغ والفهم
١٧٧	الطاويل	الفرزدق	يذكريني	يذكريني الأرقام
١٦٤	الرمل	يحيى بن زياد	كأن الصقر	كأن الصقر خفينا
٨٨	الطاويل	المتلمس الضبعي	ألوانا	شيخ كبير ألوانا
١٨٦	الطاويل	عدي بن حاتم	تأبط شرا	يقول لي عكوم
٢٦٠	الكامل	النابعة الجعدي	حتمي	أسل على
٢٦٢/٩٤	الواfar	عمرو بن أحمر الباھلی	صوارم	ألم تعلمى
٦٠	فافية النون المفتوحة			

٢٤١	البسيط	يحيى بن زياد	وصاحبین	القرنا
٢٥٧	الخفيف	أبو دؤاد الإيادي	ولقد كان	آخرون

النون المضمومة

١١٩	الخفيف	عبد الرحمن بن حسان	ستان	إنما الرمح
٢٨٩	الكامل	رجل من بنى الحارث	رهين	الشيب
٤٢	مجزء الكامل	يحيى بن زياد	يشينه	الصمت
١٣٦	الوافر	قرط بن قدامة الكلبي	عيون	يسير

قافية النون المكسورة

١٨١	الوافر	سحيم بن وثيل التميمي	شئوني	أنحو
٢٦٤	الوافر	عمرو بن عبد يغوث	الرمان	إذا كان
٢٤٠	الكامل	عبد الملك بن مروان	مستمken	أدنيته
٢٥٢	الطوبل	الريبع بن ضبع الفزارى		ألا يالقومي أخدانى
٢٥٣	الوافر	عيرمعروف		ألا ياليت تمنى
٨٧	الوافر	سحيم بن وثيل	تعرفونى	أنا ابن
١٦٠	الوافر	سحيم بن وثيل التميمي	جيبي	أنا ابن
٤٩	البسيط	صالح بن عبد القدوس	تأسونى	إني لأكثر
١٠٧	الوافر	عمرو بن معدى كرب	دوني	أيواعدى
١٢٢	الكامل	عمرو بن مفروق العدوى	أزمان	فأجيتها
٣٠١	الوافر	المثقب العبدى		فلا وأبيك يميني
٣٠٥/١٠٦	البسيط	صالح بن عبد القدوس	يداجيني	قل للذى
٤٣	البسيط		ثابت بن قطنة	لا أكثر يكفينى
٩٦	البسيط	هيبرة بن جناب]]]]]]]]]]	كانا	لابعن
١٢٠	البسيط	كعب بن مالك	للسان	وإنما قوة
٢٥٧	الطوبل	عمار بن مزاحم	كفنان	وإياك
٧١	الوافر	سحيم بن وثيل	أربعين	وما ذا

قافية الهاء الساكنة

٢٥٢	مجزوء الكامل	زهير بن جناب الكلبي	بنية	أبني
قافية الياء المفتوحة				
٢٥٥	الكامل	الأسرع الجعفي	هوى	أخوان
١٤٤	الطوبل	منظور بن البيع العامري	يياديا	لم تعلموا
قافية الياء المكسورة				
٧٤	الطوبل	تميم بن عداء الطائي	ولا ليا	ألا ليت
٣٥	الطوبل	يزيد بن الحكم	منطوي	تصاح

فهرس الأعلام

أعشي باهلة. ١١١ الأعشى. ٥٠ / ١٧٩ / ٢٥٦ / ٢٦٦ / ٢٨٠ / ٢٨٠	أ
٣٠٦	إبراهيم أنيس. ٢٢٣ / ٢٢٢ / ٢١١
الأعلم. ١٢ أفلاطون. ١٥٣ / ٢٩٣	ابن الأثير. ١٥٤
امرأة القيس ٢٩٦ / ٢٣٩ أميمة بن أبي الصلت. ٩٨	الأحمر بن شجاع. ١١٢
أميمة بنت ضرار. ١٨٦ أميمة بن أبي مكرز القرشي. ١٣٠	الأحوص الأننصاري. ٩٢ / ١٧٥ / ١٧٦ / ٣٠٣
أنس بن مدرك. ٥٩ أنس بن مساحق. ٢٦٩	الأخطل. ١٦٩
أوس بن حجر. ٣٢ ب	الأخيف بن مليك. ٢٣٩
الباقلاي. ١٥٣ بالي. ٢٤ / ٢٣	أرسسطو. ٤٨ / ١٧١ / ١٥٣ / ٢٨٨
	الأسرع الجعفي. ٢٥٥
	إسماعيل بن يسار. ١٨٥ / ٢٥٧
	أبو الأسود. ٣٣ / ٢٣٩ / ١٧٤ / ٧٠ / ٦٣ / ٢٤٥
	٢٩٦ / ٢٥٦
	ابن أبي الأصبع ٩١
	ذو الأصبع العدواني. ١٦٣
	الأعرج بن مالك المربي. ٥٩

<p>ح</p> <p>حاتم الطائي. ٢٤٣ / ٢٥٠ / ٢٩٩</p> <p>حاجز بن عوف الأردي. ١٦٥ / ٢٦٦</p> <p>حارثة بن بدر التميمي. ٧١ / ٧٦ / ١٤٥</p> <p>الحارث بن ظالم المري. ٣٧ / ١٤٦</p> <p>الحارث بن وعلة. ١٧٧</p> <p>حازم القرطاجني. ٢٨٧</p> <p>حبيش بن عبدالله الهمداني. ٢٦٢</p> <p>حسان بن ثابت. ٤١ / ٢٨٥</p> <p>حضرمي بن عامر الأسدية. ٢٦٨ / ٢٦٤</p> <p>ابن حمزة. ١٥٤ / ٢٣٨</p> <p>حلحلة الفزاري. ٨٦ / ٩٤ / ١٨٠</p> <p>الحدلي. ١٢</p> <p>خ</p> <p>خشرم بن زيد البلوي. ٦١</p> <p>ابن خلدون. ٢٧٥</p> <p>خلف الأحمر. ٤٨ / ٤٧</p> <p>الخليل بن أحمد. ٨٣ / ١٠٢ / ٢٢٢ / ٢٢٦</p> <p>الحسناء. ٦٧ / ٧٧ / ١٢١ / ١٧٨ / ١٨٧ / ٢٥٨</p> <p>٢٨٣ / ٢٦٣</p> <p>د</p> <p>أبو دؤاد الإيادي. ٢٥٧</p> <p>أبو الديبة الطائي. ٢٧٩</p> <p>دعامة بن جسر. ١٨٧</p> <p>دي سوسير. ٢٣٧</p> <p>ذ</p> <p>أبو ذؤيب المذلي. ١١٢</p> <p>ر</p> <p>رؤاس بن تميم. ٧٨ / ٨٤</p>	<p>البحتري. ١٢ / ١٣ / ١٤ / ١٥ / ١٦ / ٥٢</p> <p>١٠٥ / ٢٣٨ / ١٩٨ / ٢٥٣ / ٢٩٠ / ٥٧</p> <p>بشار بن برد. ٤٧ / ٦٤</p> <p>بشر بن صفوان. ٦٦</p> <p>بشر بن المعتمر. ١٩ / ٢٠</p> <p> بشامة بن الغدير. ١١٠</p> <p>البغدادي. ١١</p> <p>بلال بن حرير. ٢٤٩</p> <p>بيهس بن عبد الحارث الغطفاني. ١٠٠ / ٢٤٠</p> <p>ت</p> <p>تأبط شرا. ٧٠ / ١٠٥ / ١٧٩</p> <p>أبو تمام. ١١ / ١٢ / ١٣ / ١٤ / ١٥ / ١٦ / ١١</p> <p>تميم بن عداء الطائي. ٧٤</p> <p>تميم بن أبي مقبل العامري. ١٢٩ / ١٧٧ / ٢٦١</p> <p>٢٦٥ / ٢٨٢</p> <p>ث</p> <p>ثابت بن قطنة. ٤٣</p> <p>ثعلب. ٢٨</p> <p>شعبة بن موسى. ٢٤٩</p> <p>ج</p> <p>الباحث. ٢٠ / ٣٠ / ١٥٣ / ١٩ / ١٧٠</p> <p>الجرجاني. ١٩ / ٢١ / ٨٤ / ٢٢ / ١٠٢ / ١٠٥ / ١٠٦</p> <p>١١٦ / ١١٩ / ١٢٠ / ١٢٧ / ١٥٤ / ١٥٥</p> <p>١٧٠ / ١٧٢ / ١٨٢ / ١٨٧ / ٢٣٧ / ٢٥٣ / ٢٨١</p> <p>٥٤. جساس بن مرة.</p> <p>ابن جني. ١٠٢ / ١١٥</p> <p>جواس بن قعدل الكلابي. ٧٧ / ٧٨</p> <p>جosteaf. ٢٢</p> <p>رفع بنأديل. ٢٨٤</p>
--	---

<p>سلمة بن يزيد الطائي. ١١٣</p> <p>سلمى بنت الأحجم. ٢٦٣</p> <p>السموئل بن عاديا. ٢٩٨</p> <p>سليمان بن المهاجر. ٢٤١</p> <p>سيبووه. ١١٥ / ١١٤ / ١٠٢ / ٩١ / ٨٤ / ٨٣</p> <p>ش</p> <p>الشاطبي. ١٢</p> <p>شبيب بن البرصاء. ١٢٠</p> <p>الشداخ بن عوف الكناني. ٩٥</p> <p>شريح بن عمران اليهودي. ٢٦٨</p> <p>ص</p> <p>صالح بن عبد القدس. ٣٣ / ٣٨ / ٤٩ / ٧٨</p> <p>/ ٢٤٦ / ٢٤٥ / ٢٤٠ / ١٦١ / ١٢٠ / ١٠٣</p> <p>٣٠٦</p> <p>صفيفية الباهلية. ١٦٩</p> <p>ض</p> <p>ضابئ بن الحارث البرجمي. ١٤٥</p> <p>ضرار بن الأزور. ٧٠ / ٥٣</p> <p>ضرار بن الخطاب القرشي. ١٢٣</p> <p>ضمرة بن جابر الحنفي. ٢٨٤</p> <p>ط</p> <p>طارق بن ديسق التميمي. ٩٩ / ١٠٤</p> <p>ابن طباطبا. ٢٠ / ٢٩٧</p> <p>طروفه. ٣٢ / ٥٤</p> <p>الطرماح. ١٦١</p> <p>طريح بن إسماعيل. ١٦٢ / ١٧٤ / ٢٨٩</p> <p>الطفيل بن عامر الأردي. ٦٩</p> <p>طريفى. ١٧</p>	<p>ربيع بن حقيق اليهودي. ١٣٥ / ١٦٧ / ١٩٦ / ١٩٦</p> <p>٢٨١</p> <p>الريبع بن زياد العبسي. ٢٨٨</p> <p>الريبع بن ضبع الفزارى. ١٠٩ / ٢٥٢</p> <p>ربيع بن مقروم الضبي. ١٣٤</p> <p>ابن رشيق. ٣٠ / ٩١ / ٩٠ / ١٥٤ / ٢٩٣</p> <p>الرماني. ٨٣ / ١٥٤</p> <p>ريفاتير. ٢٤</p> <p>ز</p> <p>الزيرقان بن بدر. ٧١ / ١٨٠</p> <p>أبو زيد الطائي. ٨٥ / ٢٣٨ / ٢٥٤ / ٢٩٤</p> <p>الزركشى. ١٠٣</p> <p>زفر بن الحارث. ٣٧ / ٧٥ / ٧٧ / ١٨٠ / ٢٤٦</p> <p>الزملكانى. ١٨٢</p> <p>زهير بن جناب الكلبى. ٩٦ / ٢٥٢</p> <p>زهير بن أبي سلمى. ١٠٧ / ١٦١ / ٢٥٠ / ٢٨٠</p> <p>الزوزنى. ١٢</p> <p>زياد الأعجم. ٢٥٩</p> <p>زينب بنت الطشية. ١٣٠ / ١٣١</p> <p>س</p> <p>سحيم بن وثيل التميمي. ٧١ / ٨٦ / ١٦٠ / ١٨١</p> <p>أبي السعادات. ١٢</p> <p>سعد بن مالك البدکرى. ٢٥٩</p> <p>سقراط. ٢٩٣</p> <p>السكاكى. ٣٢</p> <p>سلمة بن عياش. ١١٠</p> <p>ع</p> <p>عبدالله بن عبد عمرو. ٢٦٧ / ٢٨٦</p>
--	--

	العباس بن مرادس السلمي. ١٤٦
	عبد الرحمن بن حسان. ١١٩ / ٢٤٢ / ٢٤٦
	عبد الرحمن بن دارة الفزارى. ٩٦ / ٢٨٦
	عبد الرحمن بن زيد العذري. ٢٥٣
	عبد الله بن الحشرج. ١٣٥
	عبد الله بن سليم الأزدي. ٩٨ / ٢٥٠
	عبد الله الطيب. ١٩٨
	عبد الله بن عبد الأعلى. ٨٨ / ١٢١
	عبد الله بن عمرو القرشي. ٢٦٢
	عبد الله بن المخارق الشيباني. ١٣٣ / ٢٩٠
	عبد الله بن معاوية الجعفري. ٨٧ / ١٣٥ / ١٨٤
	عبد المسيح بن مؤهباً . ٢٥١
	عبد الملك بن مروان. ٧٧ / ٢٤٠
	عبده بن الصحاك. ٦٢ / ٦٥
	عبده بن الطبيب. ٦٢ / ٢٨٧
	عبد يغوث الحارثي. ٢٦٨
	عبديد بن الأبرص. ٢١٣ / ٢٦٥
	عبد الله بن الحر الجعفري. ٥٠ / ٨٧
	عبد الله بن قيس الرقيات. ١٣٥ / ٢٥٥
	عدي بن حاتم. ٢٦٠ / ٢٩٥
	عدي بن زيد. ٤٥ / ١٣٦ / ١٠٦ / ٢٥٢
	العز بن عبد السلام. ٨٨
	أبو العطاء السندي. ١١٧
	علي عليه السلام. ٧٠ / ١٠١
	عمار بن مزاحم. ٢٥٧
	عمرو بن أحمر الباهلي. ٢٦٠
	قبيلة بنت النضر. ١١٣
	قدامة بن جعفر. ٢٠ / ٣٠ / ٩٥ / ١٥٤ / ١٨٢
	٢٨٦
ف	
الفارابي. ١٩٥	
ابن فارس. ١٢ / ٢٨ / ٩١ / ١١٥	
فاليري. ٢٥	
الفتح بن خاقان. ١٢	
الفراء. ٨٣ / ١١٥	
أبو الفرج البصري ١٢	
الفرزدق. ١٦٤ / ١٨٥ / ٢٥٧	
ق	
القاضي الجرجاني. ١٧٠	
قتادة بن طارق الأزدي. ٣٧	
قتيبة الأسدية. ٢٤٦	
ابن قبيلة. ٢٠ / ٢٨ / ٤٨ / ٩١	

١٨٦ / ١٢٨ / ١٢٣ / ٩٤ / ٣٨	المتلمس الضعبي.	١٣٦. قرط بن قدامة الكلبي.
١٣ / ١١	المتنبي.	٣١ / ١١٨. القطاومي.
١٣٥	المتوكل الليبي.	٢٥٢. قطرى بن الفجاءة.
٣٠١ / ٢٤٤ / ٤٦	المثقب العبدى.	٤٤. أبو قيس الأنصارى.
٢٩٨	المثلم بن عمرو.	٢٨٨ / ٢٤٢. قيس بن الخطيم.
١٤٤	المرار بن سعيد الأسدى	٢٩٤ / ٢٤٦ / ٢٤٥. قيس بن عاصم.
١٢	ابن المربان.	ك
٢٦٧	المرقم.	كثير بن عبد الرحمن. ١١٠ / ٢٣٩ / ٢٥٣ / ١٦٢ / ١١٠. ٣٠١
٢٩٩	مرة بن محكان.	كعب الأشقرى.
٢٢١ / ٤٩	مزرد بن ضرار.	كعب بن زهير. ١١٧ / ٣٨
٩٣	مسحل العقيلي.	كعب بن مالك. ١٢٠ / ١٠٩
١٤٦	مسعود بن عبد الله الأسدى.	كليب بن ربيعة. ٥٤
٢٦٥ / ١٨٨	المسيب بن علس.	كمال مصطفى. ١٦
٢٤٣	مضرس بن ريعي.	الكميت بن زيد. ٧٢ / ٧٤ / ١٦٧ / ٢٥٣
٣٠٤ / ٢١٢ / ٦٣ / ٣٦	مطیع بن إیاس.	ل
٢٥٤	ابن مطیع.	لید. ١٠٦ / ٢٥٦ / ١٣٦ / ١٢٣ / ٢٨١
١٤٤	منظور بن الربيع العامري.	ليلي الأخيلية. ٦٦ / ٩٢ / ٩٩ / ١٠٤ / ٢٦٠ / ٣٠٠
٢٥٠ / ٣٠	ابن المعتز.	ليلي بنت سلمة. ٧٢
١١	المعرى.	ليلي بنت طريف. ٦٧ / ٢٤٧ / ٢٥٢
٢٤٧ / ١٨٦	معن بن أوس المرنى.	لويس شيخو. ١٦
٢٦٦	المفضل العبدى.	م
٢٦٥	مقاعس الكلابي.	مالك بن حارث. ٢٦٤
٢٤٨	مقبس بن صبابة.	مالك بن حريم . ٣٥
٣٠٢ / ٢٦٩	المقنع الكندي.	المبرد. ٢٠ / ١٤٥ / ١٧٠
٢٥٦ / ٩٥	مكرز بن حفص القرشي.	ن
٢٨٩ / ٢٦٢	منقذ الملايى.	النابغة. الجعدي. ٥٢ / ٩٤ / ٢٦٢
٨٥	مويلك بن عقovan السدوسي	النابغة الذبياني. ١٦١ / ١٦٧ / ٢٦٢

نافع بن خليبة. ٩٧

النجاشي الحارثي. ٦٢ / ٨٦ / ٢٥٧

نصيب. ٤٥

النمر بن تولب. ٢٦٩

خشنل بن حري. ١٠٧ / ١٧٤

أبو نوفل . ١٣٦

هـ

هبيبة بن أبي وهب. ٤٦

هبيبة بن طارق اليربوعي. ٢٦٦

هدبة بن الحشrum. ٣٤ / ٣٨ / ١٠٨ / ١٢٨

أبو هلال العسكري. ١٢ / ٢٠ / ١٥٤ / ٢٧٧

وـ

ورقاء بن زهير. ٢٦٧

الوليد بن يزيد. ٨٧

وهب بن عبد مناف. ٢٩٩

ويذرنر. ١٧

يـ

يزيد بن الحكم. ٣٥ / ٧٠ / ٢٥٣

يحيى بن زياد. ٦١ / ١٦١ / ١٧٧ / ٨٨ / ١٧٨ / ٦١ / ٢٥٤

٢٤١ / ٢٤٥ / ٢٥٣ / ٢٤٦ / ٢٥٤

* القراءان الكريم.

كتب التفسير وملموء الدين

- ١ - ابن جنی: المحتسب في تبیین وجوه شواد القراءات والإیضاح عنها، تحقيق: علی النجdi، عبد الحليم النجاري، عبد الفتاح إسماعیل شلبي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٩ هـ / ١٩٦٩ م.
- ٢ . الحمصي حسن (محمد): تفسیر وبيان مفردات القرآن، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٤١٩.
- ٣ . خلاف (عبد الوهاب): علم أصول الفقه ، دار القلم ، الكويت، ط٢، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م.
- ٤ . الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة.
- ٥ . بن عاشور الطاهر (محمد): تفسیر التحریر والتنویر، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤ م. ٦ - ابن قتيبة: تأویل مشکل القرآن، مطبعة عیسی الحلی، القاهرة.
- ٧ . محمد سعد (أحمد): التوجیه القرآنی للقرأت القرآنیة، مکتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م.

كتب النحو والصرف:

- ١ . الأنطاكي (محمد): المنهاج في القواعد والإعراب، دار الشرق العربي، بيروت، ط٦.
- ٢ . الحملاوي (أحمد): شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت، لبنان.
- ٣ - الدقيقی بن بنین (سلیمان): إتفاق المباني وافتراق المعانی، تحقيق: د. يحيی عبد الرؤوف جبر، دار عمان ، عمان، ط١، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م.
- ٤ . الرمخشري: المفصل في صناعة الإعراب ، تفديم : د/ علی أبو ملحم، دار مکتبة الملال، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- ٥ . ابن السراج بن سهل (محمد): الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة دار الرسالة، بيروت، ط٤، ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩ م.
- ٦ . سیبویه: الكتاب، مؤسسة الأعلمی للمطبوعات، بيروت، ط٢، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م.
- ٧ . السیوطی (جلال الدين): همع الموامع ، تصحیح : بدر الدين النعسانی، دار المعرفة ، بیرت.
- ٨ . عمایرة أحمد (خلیل): أسلوب النفي والاستفهام في اللغة العربية، جامعة الیرمونک.
- ٩ - ابن عقیل: شرح بن عقیل، تحقيق محمد حبیب الدین عبد الحمید ، دار التراث، القاهرة، ط٢٠، ١٤٠٠ هـ . ١٩٨٠ م.
- ١٠ . مکرم سالم (عبد العال): تطبيقات نحویة وبلاعیة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م.

١١ . ابن هشام:

. أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، دار العلوم ، بيروت ، ٢٠٢٤ هـ ١٩٨٢ م، ص ٢٥٠.

. مغني الليبب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٨٥.

كتاب البلاغة:

١ . ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، تحقيق: حفيظ محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٩٢.

٢ - أمين شيخ (بكري): البلاغة العربية في ثوبيها الجديد، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط١، ١٣٩٩ - ١٩٧٩.

٣ . الباقياني: إعجاز القرآن ، دار ومكتبة الملال، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٤ . البغدادي (ابن ناقيا): الجمان في تشبيهات القرآن، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢.

٥ . بناي الصغير (محمد):

. النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداة، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

. النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٣ م.

٦ . التفتازاني (سعد الدين): المختصر على تلخيص المفتاح ضمن شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤٤، ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م.

٧ . الشعالي: ، سحر البلاغة وسر البلاغة ، دارا الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م.

٨ . الجرجاني عبد القاهر:

. أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

. دلائل الإعجاز، تصحح الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، علق عليه محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية القاهرة.

٩ . الجندي علي: صور البديع فن الأسجاع، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر.

١٠ . حسن السيد (محمود): روائع الإعجاز في القصص القرآني، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية.

١١ . حسن (صلاح الدين): التقديم والتأخير ضمن فصول من البلاغة والنقد، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م.

١٢ . حسين (عبد القادر):

. أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨ م.

. فن البلاغة، عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٥ هـ ١٩٨٤ م..

- ١٣ . الحمداني حمد (فالح): الصوره البيانية في الحديث النبوى الشريف، مؤسسة الوراق، ط١، ٢٠٠١م.
- ١٤ . الدوسي (حسن): البلاغة العربية (علم المعانى)، دار الكتب . صنعاء، ط٤، ٢٠٠٣هـ / ٤٢٣.
- ١٥ . الرضي (الشريف): تلخيص البيان في مجاز القرآن، تحقيق: محمد عبد الغنى حسن، دار الأضواء، بيروت، ١٩٨٦م.
- ١٦ . الرمانى: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاثة رسائل، تحقيق محمد زغلول سلام دار المعارف.
- ١٧ . ابن الرملکاني: التبيان في علم البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديشي، مطبعة العانى، بغداد، ١٩٦٤م.
- ١٨ . سقال (ديزيرية): علم البيان بين النظريات والتطبيق، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- ١٩ . السكاكى: مفتاح العلوم، المكتبة العلمية الجديدة.
- ٢٠ . سلطان (منير):
بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- الصورة الفنية في شعر المتنبي [التشبيه]، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- الصورة الفنية في شعر المتنبي [الكلنائية والتعريض]، منشات المعارف الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- ٢١ . السيوطى (جلال الدين): شرح الجمان في علم المعانى والبيان ، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
- ٢٢ . شرف محمد (حفي): الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، الفجالة، ط١، ١٣٨٥، ١٩٦٥.
- ٢٤ . الصعيدي (عبد المتعال): بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ٢٥ . الصغير علي (محمد): أصول البيان العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- ٢٦ . الصيفي (إسماعيل): فصول من البلاغة والنقد الأدبي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٣.
- ٢٧ . طبانة (بدوى): انظر البيان العربي، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٨٦م.
- ٢٨ . الطيبى: التبيان في البيان، تحقيق: د. توفيق الفيل وعبد اللطيف لطف الله، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٦م.
- ٢٩ . العاكوب علي (عيسى) و علي سعد الشتوى: الكافي في علوم البلاغة العربية ، ، الجامعة المفتوحة ١٩٩٣،
- ٣٠ . عامر أحمد (فتحي): فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، القاهرة، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥.
- ٣١ . عباس حسن (فضل): البلاغة فنونها وأفناها (علم المعانى)، مكتبة الحسن، عمان، ط٢، ١٤٠٩. ١٩٨٩.

- ٣٢ . عبد الجليل (عبد القادر): **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، دار صفاء، عمان، الأردن، ط١ ، ١٤٢٢ . ٢٠٠٢
- ٣٣ . ابن عبد السلام (العز): **الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز في القرآن الكريم**، تقديم رمزي سعد الدين دمشقية، دار البشائر، بيروت، ط١ ، ١٤٠٨ / ١٩٨٧ .
- ٣٤ . عتيق عبد العزيز: **علم البيان**، دار النهضة، بيروت.
- ٣٥ . العلوى (ابن حمزة): **الطراز**، دار الكتب.
- ٣٦ . عيد (رجاء): **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية**.
- ٣٧ . الفراء: **معاني القرآن، تحقيق ومراجعة**: د. محمد علي النجار، الدار المصرية.
- ٣٨ . القزويني: **التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه**: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١ ، ١٩٠٤ م.
- ٣٩ . شرح التلخيص، شرح وتحقيق: محمد هاشم دويديري، دار الجيل، بيروت، ط٢ ، ١٤٠٩ . ١٩٨٩ .
- ٤٠ . الإيضاح، راجعه: عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان ، ط٣ .
- ٤١ . قليقلة عبد العزيز (عبد): **البلاغة الاصطلاحية**، مطباع الرجوي، القاهرة، ١٩٨٣ .
- ٤٢ . لاشين (عبد الفتاح): **بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار**، دار الفكر العربي.
- ٤٣ . المعاني في ضوء أساليب القرآن، دار المعرف، القاهرة، ط٣ ، ١٩٧٨ ،
- ٤٤ . المالكي حسين علي بن (محمد): **الحواشي النقية على كتاب البلاغة: لنجهة الأفضل الأزهرية**، مطبعة مصطفى محمد، مصر.
- ٤٥ . مصلوح عبد العزيز (سعد): **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة**، جامعة الكويت مجلس النشر العلمي، ط١ ، ٢٠٠٣ م.
- ٤٦ . أسلالب بلاغية، وكالة المطبوعات ، الكويت، ط١ ، ١٩٨٠ م، ص ١٢٧ .
- ٤٧ . معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجتمع العلمي العراقي، ١٤٠٣ هـ ١٩٨٣ م.

٤٤ - ابن المعتر (عبد الله): كتاب البديع، شرح و تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢ـ١٤٢٢م.

٤٥ . (المغربي) ابن يعقوب ، مواهب المفتاح ضمن الشروح، دار البيان، بيروت ،لبنان، ط٤، ١٤١٢ـ١٩٩٢م.

٤٦ . أبو موسى (محمد): التصوير البياني، جامعة قار يونس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨ـ.

٤٧ . نحلة أحمد (محمود): في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٤١٠ـ١٩٩٠م.

٤٨ . الهاشمي (أحمد): جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١٢ـ.

٤٩ . [...] شروح التلخيص، دار المادي ، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢ـ١٩٩٢م.

٥٠ . [...] عروس الأفراح ضمن شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢ـ١٩٩٢م.

كتاب حلم اللغة :

١ . إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مصر، ط٥، ١٩٧٥ـ.

٢ . عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٢٤ـ٢٠٠٠م.

٣ . ابن فارس: الصاحي في فقه اللغة، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٤١٤ـ١٩٩٣م.

٤ . كمال محمد بشر: علم اللغة العام. الأصوات، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٨٠ـ.

٥ . محمود السعران: علم اللغة، دار الفكر العربي.

٦ . أبو منصور الشعالي: فقه اللغة ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

المعاجم:

١ . الحموي (ياقوت): معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١ـ١٩٩١م.

٢ . الرازي: مختار الصحاح ، دار القاسم ، بيروت ، (باب الفاء فصل النون) ، ص٥١٣ـ.

٣ . فرات (سميرة): معجم الباقلي، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٤١١ـ١٩٩١م.

٤ . الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الرسالة، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٧ـ١٩٨٧م.

٥ . ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ط٣ ، ١٤١٤ـ١٩٩٤م.

الدواوين وكتاباته الشعرية:

١ . الأحوص: ديوانه، جمع وتحقيق واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨ـ.

٢ . البحترى: كتاب الحماسة، مقدمة الحقق: د. محمد نبيل طريفى، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٣ـ.

٢٠٠٢م.

٣ . البصري بن أبي الفرج (عليه): الحماسة البصرية، تحقيق: د/ مختار الدين أحمد، ضمن قرص الموسوعة الشعرية،
المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣، ١٨٥.

٤ . التبريزى (الخطيب): شرح ديوان الحماسة ، عالم الكتب ، بيروت.

٥ . الجراوى بن عباس (أحمد): الحماسة المغربية، تحقيق د/ رضوان الداية، دمشق، ١٩٩١ م.

٦ . الجعدي (التابعة): ديوانه، تحقيق عبد العزيز رياح، منشورات المكتب الاسلامي، دمشق، ١٣٨٨.

٧ . الشيباني (التابعة): ديوانه، تحقيق وشرح : محمد نبيل طيفي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.

٨ . ابن أبي الصلت (أميمة): ديوانه ، جمع وتحقيق، سجع جميل الجليلي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.

٩ . ابن يزيد (الوليد): ديوانه ضمن شعراء إسلاميين ، تحقيق: نوري حمودي القيسي، ط ٤، ١٤٠٥ هـ.

كتاب الأدب والفقه القديم :

١ . الآمدي، المؤتلف والمختلف، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة عيسى البابي ، القاهرة، ١٣٨١ هـ / ١٩١٦.

٢ . ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق: محمد محبي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩ م.

٣ . الأخفش: القوافي، تحقيق: د. عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠ م.

٤ . الأصفهاني بن حسن (حمزة): التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧ م.

٥ . الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر ، بيروت، ط ٢.

٦ . الأندلسى (ابن حزم): جمهرة أنساب العرب، لابن حزم ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٣ / ١٩٨٣.

٧ . البغدادي :

ـ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، قدم ووضع هوامشه وفهارسه محمد نبيل طيفي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط ١، ١٤١٨ / ١٩٩٨.

ـ شرح أبيات المغني، تحقيق: عبد العزيز رياح وأحمد يوسف دقاق ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣.

٨ . البكري (أبو عبيد): فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ، ، تحقيق: د. إحسان عباس ود. عتيد الجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣ م.

٩ . الشنوحى: القوافي، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥ م.

١٠ . التوحيدى (أبو حيان): الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ج ١، ص ١٥٠

- ١١ . ثعلب: قواعد الشعر، ت: رمضان عبد التواب، دار المعرف، بيروت، ١٩٦٦.
- ١٢ . الجاحظ: البيان والتبيين ، تحقيق الحامي فوزي العطوي ، دار مصعب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦٨ م.
- الحيوان : عبد السلام هارون ، دار الكتب العربي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٩ م.
- ١٣ . الجرجاني بن محمد (علي): التعريفات، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٢٣ هـ ٢٠٠٢ م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ٣.
- ١٤ . ابن جعفر(قدامة): نقد الشعر ، تج: كمال مصطفى ، مكتبة الحاجي ، القاهرة ط ٣.
- نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م.
- ١٥ . الجمحى (ابن سلام): ، طبقات فحول الشعراء، تج: محمود محمد شاكر، مطبعة المدى، القاهرة، ١٣٩٤ هـ.
- ١٦ . الحنفي (حلا): العروض تحذيفه وإعادة تدوينه، ط ١، مط العاني، بغداد، ١٩٧٨ م.
- ١٧ . الدمنهوري (محمد): الحاشية الكبرى، مطبعة المعاهد، مكتبة محمود توفيق، القاهرة، ط ١، ١٣٥٣ هـ / ١٩٤٣ م.
- ١٨ . ابن رشيق: الصناعتين ، تج: د. مفید قمیحة، دار الكتب العلمية، بيروت ط ١ ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
- ١٩ . الرمخشري: المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧.
- المقامات ، تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨١ م.
- ٢٠ . الصولي: أخبار البحترى، تحقيق: صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، ١٣٨٤ هـ ١٩٦٤ م.
- ٢١ . ابن طباطبا: عيار الشعر ، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ط ٣.
- ٢٢ . ابن عبد ربه: العقد الفريد ، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر.
- ٢٣ . العسكري (أبو هلال): العمدة في محسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، لبنان.
- ٢٤ . ابن فارس: الصاحبي، تج: د/عمر فاروق الطباع، مكتبة المعرف، بيروت، ط ١، ١٤١٤ - ١٩٩٣ م.
- ٢٥ . ابن قتيبة:

- . أدب الكاتب ، شرح وتقديم: علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٨ . ١٤٠٨ ، ص ١١ .
- . الشعر والشعراء ، تحقيق: محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٤٠٠ / ١٩٨٠ .
- ٢٦ - القرطاجي (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تدريس وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص ١١٨ .
- ٢٧ . المبرد: الكامل في اللغة والأدب ، مؤسسة المعارف ، بيروت .
- ٢٨ . المرزباي: ، معجم الشعراء ، إعداد عبد الستار فراج ، ط ١٩٦٠ .
- ٢٩ . ابن منقذ (أسامه) ، البديع في نقد الشعر ، حقق وقدم له: عبد علي آ ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط ١٤٠٧ - ١٩٨٧ .
- ٣٠ . ابن ميمون، منتهی الطلب، تحقيق: محمد نبيل طريفی، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧ .
- ٣١ . ابن وهب: البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م ، ص ٦٤ .
- ٣٢ . اليزيدي: المراثي، تحقيق: محمد نبيل طريفی، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩١ .

كتبه الأدبية والنقد المنشورة:

- ١ . أنيس (إبراهيم): موسيقي الشعر العربي ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط ٥ ، ص ١٩٠٠ .
- ٢ . بدوي أحمد (أحمد): ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، ن乾坤 مصر ، القاهرة ، ط ٦ ، ٢٠٠٤ م .
- ٣ . البستاني صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- ٤ . بكار حسين (يوسف): بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس ، بيروت .
- ٥ . الجبوري (يجي): الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ٨ ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م .
- ٦ . جعفر راضي (عبد الكريم): رماد الشعر ، ط ١٩٩٨ م .
- ٧ . الجهاد (هلال): جماليات الشعر العربي ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- ٨ . الجوزو (مصطفى): نظريات الشعر عند العرب ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٢٣ - ٢٠٠٢ م .
- ٩ . الحاوي (إيليا): في النقد والأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨٦ م .
- ١٠ . الحجوبي (محمد): بناء القافية وطرق تأصيلها، كلية الآداب، القنيطرة، الرباط، ١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٢ م .
- ١١ . الحرري بدري (فرحان): الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م .
- ١٢ . حقي (مدوح): العروض الواضح ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط ١٦ ، ١٩٨٤ م .

- ١٣ . حдан أحمد سعيد (فاطمة): مفهوم الخيال ووظيفته، معهد البحوث العلمية، مكة المكرمة، م٢٠٠٠م.
- ١٤ . خفاجي (عبد المنعم) وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، هـ١٤١٢ - م١٩٩٢.
- ١٥ . خليل (إبراهيم): مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، الأردن، ط١، هـ١٤٢٤ / م٢٠٠٣م.
- ١٦ . خليل محمود (أحمد): في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ط١، هـ١٤١٧ / م١٩٩٦.
- ١٧ . خوري (رئيف): الأدب المسؤول ، دار الآداب ، ط٢ ، م١٩٨٩.
- ١٨ . الداية (فايز): الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط٢، م١٩٩٦.
- ١٩ . أبو ديب (كمال): جدلية الخلفاء والتحلي ، دار العلم للملائين ، بيروت ، لبنان، ط٣ ، م١٩٨٤.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط٣، م١٩٨٧.
- ٢٠ . الرباعي عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، م١٩٨٠.
- ٢١ . رجائي (أحمد): أوزان الألحان بلغة العروض وتوازن من القرىض، دار الفكر، دمشق، ط١، م١٩٩٩.
- ٢٢ . الزواوي (حالة): تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حورس الدولية ، الاسكندرية ، ط١ ، م٢٠٠٠.
- ٢٣ . أبو زيد إبراهيم (علي): الصورة الفنية في شعر دقبل، بيروت، ط١، م١٩٨١.
- ٢٤ . السيد (شفيع): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة.
- ٢٥ . بنت الشاطئ عبد الرحمن (عائشة): قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف، القاهرة.
- ٢٦ . الشايب (أحمد): الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط٦ ، م١٩٦٦.
- ٢٧ . شحاته (حمزة): حمار حمزة شحاته ، الرياض ، دارا لمريخ ، ط١، هـ١٣٩٧ ، م١٩٧٧.
- ٢٨ . الشعار (فواز): الأدب العربي ، إشراف د. إميل يعقوب ، دار الجيل ، بيروت ط١ ، هـ١٤٢٠ - م١٩٩٩.
- ٢٩ . الصباغ (رمضان): في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء ، الاسكندرية، ط١ ، م١٩٩٨.
- ٣٠ . الصغير علي (محمد): الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد، م١٩٨١.
- ٣١ . صفت زكي (أحمد): جمهرة خطب العرب في عصور العربية الراحلة، المكتبة العلمية، بيروت.
- ٣٢ . الصقر (حاتم): كتاب الذات دراسة في وقائعية الشعر، دار الشروق، بيروت، ط١ ، م١٩٩٤.

- ٣٣ . الطرابلسي المادي (محمد): خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط الهيئة المصرية للثقافة.
- ٣٤ . الطوانسي (شكري): ستويات البناء الشعري عند أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م ١٩٩٨.
- ٣٥ . الطيب (عبد الله): المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ط ١، ١٩٩١.
- ٣٦ . عباس إحسان: فن الشعر ، دار صادر، بيروت، م ١٩٥٥.
- ٣٧ . عبد الله حسن (محمد): الصورة والبناء الشعري، دار المعارف.
- ٣٨ . العبد (محمد): النص والخطاب والاتصال ، الأكاديمية الحديثة ، القاهرة ، ط ١ ، هـ ١٤٢٦، م ٢٠٠٥.
- ٣٩ . العجمي ناصر (محمد): النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحاي ، تونس ، ط ١٩٩٨، م ١٩٩٨.
- ٤٠ . العزاوي رحيم (نعمه): النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، م ١٩٦٧.
- ٤١ . العشماوي زكي (محمد): الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ، ط ٢.
- ٤٢ . عصفور (جابر): الصورة الفنية ، دار الت{o}مير، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣.
- ٤٣ . عطية عبد الله (عبد المادي): نظرات في الأدب العربي ونقده دراسة تحليلية ، مكتبة بستان المعرفة ، مصر ، ط ٢٠٠٦، م ١٣٩٨.
- ٤٤ . عفيفي الصادق (محمد) ، النقد الأدبي والموازنات ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، هـ ١٣٩٨، م ١٩٧٨.
- ٤٥ . العقاد (عباس): اللغة الشاعرة، مطبعة مخيمير، القاهرة، م ١٩٦٠.
- ٤٦ . العقيلي أحمد (محمد): دراسات في الأدب، مكتبة الملك فهد الوطنية ، نادي مكة الثقافي والأدبي، مكة المكرمة ، هـ ١٤١٧.
- ٤٧ . علي (عبد الرضا): موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، المنار للطباعة، صنعاء، م ١٩٩٦.
- ٤٨ . عماد سيد (أحمد): نظرية الإعجاز القرآني، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط ٤، هـ ١٤٢١/٢٠٠٠.
- ٤٩ . العوادي حسين (عدنان): لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين وال الحرب العالمية الثانية، دائرة الشئون الثقافية، العراق، سلسلة دراسات(٣٧٥)، م ١٩٨٥.
- ٥٠ . عياد محمد (شكري):
- ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة ضمن بحوث الأدب العربي تعبره عن الوحدة والتنوع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ١ ، م ١٩٨٧.

- . موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨ م.
- ٥١ . فضل (صلاح):
- . أساليب الشعر المعاصرة، دار الأداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥ م.
- . إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار القاهرة، ط١، ١٩٨٧ م.
- . علم الأسلوب ، دار الشروق ، القاهرة، ط١ ، ٥١٤١٩ - ١٩٩٨ م.
- . نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، ط١، ١٩٩٨ .
- ٥٢ . فهمي حسن (Maher): قضايا في الأدب والنقد ، دار الثقافة ، قطر ، ط١٩٨٦ م.
- ٥٣ . الفيومي المقرى (أحمد): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعى، المكتبة العلمية، بيروت.
- ٥٤ . قاسم حسين (عدنان): الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٦ .
- ٥٥ . قصاب (وليد): قضايا عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، المكتبة الحديثة، العين، الإمارات، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م.
- ٥٦ . قطب (سيد): التصوير الفني، دار الشروق، بيروت، ط٨، ١٩٨٣ .
- ٥٧ . القط (عبد القادر): قضايا وموافق ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠١ م.
- ٥٨ . لاشين عبد الفتاح: الخصومات النقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة.
- ٥٩ . محمد (الولي): الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠ .
- ٦٠ . مرزوق (حلمي): ، في النظرية الأدبية والحداثة ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٤٢٠٠٤ م.
- ٦١ . المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط٤، ١٩٩٣ م.
- ٦٢ . المصري عبد الغني (محمد) وآخر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الوراق، الأردن، ط١، ٢٠٠٢ .
- ٦٣ . مطلوب (أحمد): معجم النقد العربي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ م.
- ٦٤ . مفتاح (محمد):
- . تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦ م.
- . دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧ م.
- ٦٥ . المنفلوطي: النظارات دراسة وتحليل جميل جبر ، دار نوفل ، بيروت ، ١٩٩٤ م.
- ٦٦ . أبو موسى (محمد): خصائص التركيب ، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣.
- ٦٧ . ناصف (مصطفى): الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣ .

٦٨ . نبهان عرفات (كمال): العلاقات بين النصوص في التأليف العربي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

٦٩ . نصر جودة (عاطف): الخيال مفهوم ووظائفه، الهيئة المصرية، ١٩٨٤.

٧٠ . نعيمة (ميخائيل): الغریال، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٤ م.

٧١ . هلال غنيمي (محمد):

دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نخبة مصر للطباعة والنشر،

. النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ١٩٧٣ .

٧٢ . الوائلي (كريم):

. الخطاب النقدي عند المعتزلة، دار النشر للجامعات، صنعاء، ١٩٩٧ .

. الشعر الجاهلي، مكتبة الجليل الجديد، صنعاء، ط١ ، ٢٠٠٢ م.

٧٣ . اليوسف (يوسف): مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقوق، بيروت، ط١ ، ١٩٨٥ م.

كتب التاريخ:

١ . الطبرى: تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٤٠٧ هـ.

٢ . ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعرف، بيروت.

كتب الفلسفة والمنطق والمجتمع:

١ . بدوى (عبد الرحمن): المنطق الصورى والرياضي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٥ ، ١٩٨١ ،

٢ . الأبهري (أثير الدين): متن إيساغوجي، ضمن مجموع مهمات المتون، تصحيح: أحمد سعد علي، مطبعة الحلى القاهري، ١٣٦٩ . ١٩٤٩ ، ص ٢٧١ .

٣ . ابن خلدون ، دار إحياء التراث ، العربي ، بيروت ، لبنان ، ط٤ .

٤ . ابن رشد ، تلخيص الخطابة ، تحقيق: عبد الرحمن بدوى ، دار القلم ، بيروت ، ص ٢٤٨ .

الرسائل الجامعية:

١ . إبراهيم عبد الرحيم (سناء): الصنعة البدعية في شعر البحترى، إشراف: الأستاذ الدكتور . محمد بيلو أحمد أبو بكر، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية اللغة العربية، ماجستير، ٢٠٠٣ م.

٢ - إسماعيل محمد (أبو هدية): الحماسة عند الشريف الرضي، إشراف: د. الحسن الفضل علي، جامعة النيلين كلية الدراسات العليا، رسالة ماجستير، ١٤٢١ هـ . ٢٠٠٠ م.

٣ . بطرن سليمان (محمد): الصورة البيانية في شعر أمريء القيس، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٢ م.

- ٤ . الجريري سالم (سعيد): شعر البردوني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف : د. سمير كاظم الخليل، الجامعة المستنصرية، ١٤١٨ - ١٩٩٧ م.
- ٥ . أبو صلاح علي (أبو صباح): الصورة الفنية في شعر البحترى، إشراف : الأستاذ الدكتور. بابكر الدشين، جامعة أم درمان، كلية اللغة العربية، رسالة ماجستير.
- ٦ . الصعفانى (عبد الله): تشكل الصورة ودلائلها في شعر زهير، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، ٢٠٠٢ م.
- ٧ . عبده عبد النبي (رشاد): كتاب الحمامة بين أبي تمام والبحترى وابن الشجري: دراسة وتحليل وموازنة، إشراف : عبد السلام أبو النجا سرحان، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٩٨٤ م.
- ٨ - علي عثمان (محمد): الموازنة بين شروح حمامة أبي تمام، إشراف: د. الطاهر أحمد مكي و د. محمد رشدي حسن، جامعة القاهرة، رسالة دكتوراه، ١٤٠٦ - ١٩٨٦ م.
- ٩ . العامري (محمد): الصورة في الشعر العربي في اليمن، رسالة دكتوراه، جامعة المستنصرية، ٢٠٠٢ م.
- ١٠ . قلي علي (علي): الصورة البيانية في شعر الزبيري، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٥ م.
- ١١ . المحجري (محمد): الخصائص الأسلوبية في شعر أبي نواس، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٥ م.

الدوريات:

- ١ . بوحوش (زاتج): مجلة فصول ، مقال: واقع الدراسات الإنسانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس ، عدد ٥، ٤، ٦ ، ١٩٨٥ م.
- ٢ . تسنفن (سبتر): نظم الشعر، ترجمة : عبد الكريم ناصيف ، مجلة المعرفة السورية عدد "٢٣١" ٢٣١ آيار ١٩٨١ م.
- ٣ . الخفاجي يحيى (حسن): وخليل إبراهيم عبد الوهاب: أثر التشبيه الضمني في الصورة الفنية عند ابن سعيد المغربي، مجلة كلية التربية بالجامعة المستنصرية، بغداد، العدد (٣)، ١٩٩٣ م.
- ٤ . حسين (صلاح الدين) علامات في النقد، الروابط بين الحمل في النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر، جزء ٣٩، ذو الحجة ١٤٢١ هـ / ٢٠٠١ م.
- ٥ . حسين (هند): مجلة آداب المستنصرية، اللفظ وعلاقته بالجرس الموسيقي، مطبعة المعارف، بغداد، العدد الثاني، السنة الثانية، ١٣٩٧ / ١٩٧٧ م.
- ٦ . ريفاتير: محاولات في الأسلوبية، ترجمة: دولاس ، تقديم: عبد السلام السعدي ، حوليات الجامعة التونسية ، ع ١٠ ، ١٩٩٣ م.
- ٧ . العطار (سليمان): مجلة فصول (الأسلوبية علم وتاريخ)، القاهرة، مج ١ ، ٢٤ ، ١٩٨٢ .

٨ - فضل (صلاح): الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد (١٦٤)، ١٩٩٢ م.

٩. الجالي (جهاد) التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع ، مجلة جامعة أم القرى ، ج ١٥ ، ع (٢٧) ، ١٤٢٤ هـ / ٢٠٠٣ م.

كتب مترجمة:

- ١ . أرسطو: كتاب الشعر، نقل: أبي بشر متى بن يونس، حققه مع ترجمة حديثة: شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٦ - ١٩٦٧ م، ص ١٠٧ - ١٠٨.
- ٢ . ت. س: أليوت: نظرات في الشعر الحر، ترجمة: منح الخوري، ضمن كتاب: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٦ م.
- ٣ . جيرو (بيير): الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ،
- ٤ . ديتشنس (ديف): مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٦ .
- ٥ . ر. ل. برتب: موسوعة المصطلح الناطق، (التصور والخيال)، ت: د/ عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١.
- ٦ . س. موريه: حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، ترجمه وعلق عليه: سعد مصلوح، عالم الكتب، مط المدنى، القاهرة، ط ١، ١٣٨٩ هـ / ١٩٦٩ م.
- ٧ . سنولينتر (جيروم): النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ م.
- ٨ . شورد (ومارك)، وأخرون ، أسس النقد الأدبي الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم ، مطبع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٦ م.
- ٩ . فرانسوا (مورو): البلاغة، ترجمة: محمد الولي وجعير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩ م.
- ١٠ . كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط ١، ١٩٨٦ م.
- ١١ . كوين (جون): النظرية الشعرية، ترجمة وتعليق: د. أحمد درويش ، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠ .
- ١٢ . مكليش (أرشيبالد): الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الحضراء الجيوسي: دار اليقضة العربية ومؤسسة فرانكلين، بيروت . نيويورك، ١٩٦٣ م.

١٣ - هانف (كراهام): الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار الشعون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٥ م.

١٤ - ه.ب. ريكمان: منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية، ترجمة: د/ علي عبد المعطي محمد و د/ محمد علي محمد، بيروت، ١٩٧٩ م.

١٥ . ويлик (رينيه)، وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة: محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب.

١٧ . يابكسون (رومأن): قضايا الشعر، ترجمة: محمد الولي وببارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨ م.

كتب تأثير مترجمة:

1. A.J. Grimas: Essais de Semiotique. Trad. Barcelona 1976.
2. Charles Bally: trite de stulistigue Frsncoise- Psris Klincksie ck 3 eme ed 1951.
3. G.Brown and G.Yule:1983 .
4. Jean Jacques thomas damiel delaas, poetigue generatine trad Buemos Aires 1998.
5. Kallmeyer, w.u.a, Lektuekolleg zur textling uisticle, bd1 einfuehrumg koenigseim ,1998.

المواقع والأقراص الإلكترونية :

1. فرس الموسوعة الشعرية: المجمع الثقافي، أبوظبي، ٢٠٠٣. ١٩٩٧
- 2 www.awu – dam org/mokifadaby/439 – 003 htm – 65k
- 3 www. Google .com
- 4 www. Moaber. 50 megs. com
- 5 www.oman.net