نموذج ترخيص

أنا الطالب : ممدوح محمد راشد الحزيمي أمنح الجَامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

البنيات الأسلوبية في شعر نزيه أبو عفش

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليميـــة والجامعـــات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميـــع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: ممدوح محمد راشد الحزيمي

التوقيـــــع:

التاريـــــخ: ٢٠١٥/٥/٤

البنيات الأسلوبية في شعر أبي صخر الهذلي

إعداد

ممدوح حمد راشد الحربي

المشرف

الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها

الجامعة الأردنية

كلية الدراسات العليا

نيسان، ٢٠١٥

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.١٥/٥/٤

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة المعنونة بـ(البنيات الأسلوبية في شعر أبي صخر الهذلي) وأجيزت بتاريخ: ٤ / ٨ /٢٠١٥.

أعضاء لجنة المناقشة:	**التوقيع**
الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل (مشرفاً) أستاذ – اللسانيات	.....
الدكتور حمدي محمود منصور (عضواً) أستاذ – أدب جاهلي	.....
الدكتور ياسين يوسف خليل (عضواً) أستاذ مشارك – أدب عباسي	.....
الدكتور محمد خليل الخلايلة (عضواً) أستاذ مشارك – أدب قديم الجامعة الهاشمية	.....

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع ..... التاريخ ١٩/٥/٢٠١٥

الإهـــداء

إلى الذي علمني الصبر وعدم الاكتراث لأمر هذه الدنيا مهما استعجم الصوت.

(والدي رحمه الله)

إلى التي أعطت الكثير، وأسكنت فينا حب مكة رغم جفاء الطريق !

(أمي رحمها الله)

إلى أخي الذي قضى، واستوحش الطريق بعده....

(فهد، رحمه الله)

إلى مريم - التي أخصها بها - بركة البيت، وسعادة الدنيا - أختي الكبرى – تلك التي انطفأ الكون بعدها.

(رحمها الله)

إلى محمد؛ مهما اعتلى شأن الدنيا أو هبط ! فالصدق والأمانة يعرفان طريقهما إليك. فلايضرك من خذل.

إلى بقية اخوتي جميعا، وأبنائهم.

إلى تلك القرى المترامية على الطريق القديم، حيث الخيف وبدر الكبرى.

إلى الأصدقاء الأعزاء، خالد العمار، وعوض العتيبي، وعلي الشقيران.

الباحث

ممدوح حمد

الشكر والتقدير

أهل الفضل كثر، وأن أفي حقهم علي وقدرهم السامي فهذا مما يستحيل علي وفاؤه، كونهم سبقوا وبذلوا وقدموا ما لم يقدمه سواهم، لذا وجب علي شكرهم جميعا، وأخص منهم أستاذي ومشرفي: **الأستاذ الدكتور إبراهيم خليل** وذلك لما وجدته فيه من حسن تعامل وبشاشة وجه، ورعاية منقطعة النظير، ومن كامل حرص، وتشجيع. لقد لازمته في أكثر من مساق دراسي، وفي كل مرة يبهرني بما لديه من تقدير وتبجيل، ودراية ووافر علم، كان كقبس أنار لي طريقي - بعد الله - فوجدته هداية طالما أحببتها، أعانني، وعلمني، قبل أن أكون أحد طلابه مشكورا. فهذا كله لا يجزيه إلا أن أكون أحد الداعين له بطول العمر والسلامة والفوز برضى الله والمحبين له ما حييت.

وأتقدم أيضاً بالشكر الجزيل لأعضاء اللجنة الأستاذ الدكتور حمدي محمود منصور والدكتور ياسين يوسف خليل والدكتور محمد خليل الخلايلة على تفضلهم بقراءة الأطروحة ومناقشتي فيها.

الباحث

ممدوح حمد الحربي

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
فهرس المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ي
المقدمة	١
التمهيد	٤
مفهوم الأسلوب والأسلوبية	٤
التعريف بالشاعر وشعره	١١
الفصل الأول: البنية الصوتية في شعره	١٣
ثنائية الجهر والهمس	١٣
الجناس أو التجنيس	٣١
أنواع الجناس في شعرأبي صخر الهذلي	٣٢
الوزن والقافية "الوزن"	٣٨
القافية	٥١
الموسيقى الداخلية وأدواتها	٥٨
التكرار	٥٨
التصريع	٧٢
رد الأعجاز على الصدور	٧٥
الترصيع	٧٩

الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني: البنية الصرفية في شعر أبي صخر الهذلي	٨٢
التمهيد	٨٣
الأسماء والصفات	٨٤
جمع التكسير	٨٨
بنية الأفعال ودلالتها على الزمن	٩٤
الفعل الماضي	٩٤
الفعل المضارع	١٠٧
الفعل المبني للمجهول	١١٠
التنكير والتعريف	١١٣
١- الضمائر	١١٦
أ- ضمير الغيبة	١١٦
ب- التاء المتحركة	١١٨
٢- العلم	١٢٠
أ- الاسم العلم	١٢٠
ب- اللقب	١٢٣
٣- الاسم الموصول	١٢٤
الصيغ الصرفية وماشذ فيها عن المألوف	١٢٤
ظواهر أخرى وجدت في شعرأبي صخر الهذلي	١٢٨
المشتقات وأثرها في التوازي	١٢٩
الفصل الثالث: البنية الدلالية في شعر أبي صخر الهذلي	١٤٥
التمهيد	١٤٦
دلالة الترادف	١٥٠

الموضوع	الصفحة
دلالة التضاد	١٥٣
الانزياح الدلالي	١٦١
الانزياح المجازي وعلاقاته	١٦٢
١- العلاقة الكلية والجزئية	١٦٣
٢- العلاقة المحلية	١٦٤
الانزياح الاستعاري	١٦٥
الانزياح من حيث الكناية	١٦٩
الحقول الدلالية في شعر أبي صخر الهذلي	١٧٣
١- حقل الموت والحياة	١٧٥
٢- حقل الألوان	١٧٧
٣- حقل السحاب والمطر	١٨٢
٤- حقل المرأة	١٨٦
الفصل الرابع: البنية التركيبية والصورة في شعر أبي صخر الهذلي	١٩٢
مفهوم الصورة في القديم والحديث	١٩٣
الصورة في النقد القديم	١٩٥
الصورة في النقد الحديث	١٩٩
بنية الصورة وأهميتها في الأسلوب	٢٠٢
روافد الصورة الفنية في شعره	٢١٥
١- الرافد الديني	٢١٥
٢- الرافد الوجداني	٢١٦
٣- الرافد النفسي	٢١٧
أ- الشيب	٢١٩
ب- شكوى الدهر	٢١٩

الموضوع	الصفحة
أنواع الصورة في شعره	٢٢٠
أ- الصورة الحسية	٢٢٠
١- الصورة البصرية	٢٢١
أ. الصورة البصرية الحركية	٢٢٢
ب. الصورة البصرية الساكنة	٢٢٤
ج. الصورة البصرية اللونية	٢٢٥
٢- الصورة السمعية	٢٣١
٣- الصورة الذوقية	٢٣٣
٤- الصورة الشمية	٢٣٥
٥- الصورة اللمسية	٢٣٦
ب- الصورة البيانية	٢٣٧
الصورة التشبيهية	٢٣٧
الصورة الاستعارية	٢٤٠
الصورة التشخيصية	٢٤٢
الصورة الكنائية	٢٤٤
الصورة الرمزية	٢٤٩
أ- الرمز الطبيعي	٢٥٠
١- السحاب والمطر والريح	٢٥٠
٢- النجوم والأفلاك	٢٥٢
ب- الرمز الحيواني- الناقة	٢٥٥
ج- الرمز النباتي	٢٥٨

الموضوع	الصفحة
٦- الصورة والتناص	٢٥٩
أ) التناص الديني	٢٦١
ب) التناص الأدبي	٢٦٥
التناص الشعري	٢٦٧
٧- البنية السردية عند أبي صخر الهذلي	٢٧٠
الخاتمة	٢٧٧
المصادر والمراجع	٢٨١
ملخص الأطروحة باللغة الإنجليزية	٢٩٧

البنيات الأسلوبية في شعر أبي صخر الهذلي

إعداد

ممدوح حمد راشد الحربي

المشرف

الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل

الملخص

انفرد الشعر الهذلي بلغة مميزة عن غيرها في أصواتها، وتصاريفها، والألفاظ الدلالية التي يعبرون فيها عن الزمن والموت والحياة، وكذلك الصور المتعددة التي ينسجونها للتعبير عن حياتهم الاجتماعية وآمالهم المستقبلية، ولقد جاءت هذه الدراسة لتبحث في تفاصيل هذه الفرادة والتميز من خلال أحد شعراء قبيلة هذيل؛ أبي صخر الهذلي، فهو هذلي أولا، ثم أموي ثانيا، لم يبتعد بشعره عن الصراعات السياسية التي كانت تشتعل بين بني أمية والأحزاب المناوئة لها، والرافضة لوجودها، لذا نجد لديه ذلك الولاء التام والمطولات في مدح بني أمية، وكأن هذه الأحداث لم تكن إلا محفزا لمثل هذه القدرة الشعرية ومعينا لها.

ففي الفصل الأول تقصينا البنية الصوتية في شعر أبي صخر الهذلي، من خلال أصوات الجهر، والهمس، وتتبع أنواع الجناس في شعره، والموسيقى الداخلية وأدواتها من تكرار، وتصريع، وترصيع، وجدنا أن الشاعر من خلال الأصوات المتعددة التي بثها في شعره استطاع التعبير عن صوتين متضادين؛ صوت الحزن، وصوت الفرح، فلقد عبر من خلالهما عما يسكنه من آمال، وأحلام كان يرتجي دوامها، ذلك أن كلتا العاطفتين؛ الرغبة أو التحسر تشكلان الرفض لتبدل الصورة الأولى وعدم الانتقال منها إلى الفناء. لذلك تجلت في شعره تلك الأصوات، التي جاءت مناسبة لمعانيها، والحالة التي يعانيها الشاعر، واستطاعت الدراسة أن تحدد البحور الشعرية التي ينظم فيها الشاعر، كالبحر الطويل، والبسيط، والكامل، والوافر، كما أنها لاحظت التركيز عنده على قواف بعينها دون غيرها، وتفضيله إياها، وذلك في تكرر "الباء"، و"الراء"، و"الدال".

بينما جاء الفصل الثاني حول البنية الصرفية في شعره، حيث ركزنا فيه على تصريف الأسماء والصفات، وبنية الأفعال ودلالتها على الزمن، ولقد تنوع استخدامه للأفعال، فالماضي يتكرر لديه كثيرا، وكذلك المضارع، ويعقبهما الفعل المبني للمجهول. وكون الشاعر ممن تذمر من انقضاء الشباب وبعد زمانه، كان التعبير بالماضي لصيقا للكثير من معانيه، ومغامراته التي يسردها في مقدمة كل قصيدة بشكل أولي، أو في بقية أجزائها، إلا أن التعبير بالمضارع كان حضوره يطغى على قصائد المدح التي وجهها لعبدالعزيز بن أسيد وابنه خالدٍ، ولقد اشتمل كذلك

على التنكير والتعريف، والصيغ الصرفية وماشذ فيها عن المألوف، والمشتقات وأثرها في التوازي.

أما الفصل الثالث فالحديث فيه عن البنية الدلالية، تمت في ثلاثة محاور أو مباحث، تتبع في حقيقتها من ذلك التنوع الغرضي في شعره، من غزل ومدح ورثاء، وكذلك من خلال فكرة الوجود والفناء، والماضي والحاضر. وكل ذلك قد تجلى في دلالتي الترادف والتضاد، وكذلك في الانزياحات الدلالية بمختلف تنوعها وتصنيفاتها، وأيضا من خلال الحقول الدلالية التي شكلت حضورا لافتا في شعره، لاسيما وأن المرأة في شعره تم التعبير عنها بأكثر من وجه؛ صراحة، ولونا، وخلقا، وروحا.

وجاء الفصل الأخير في هذه الدراسة عن البنية التركيبية والصورة في شعر أبي صخر، تم الحديث فيه عن الصورة، ومفهومها قديما وحديثا، وعن روافدها، وأنواعها، من حسية، وبيانية، ورمزية، جاءت الصورة في شعره مكثفة وذات حضور لافت، ذلك لأن الشاعر ينتمي لمدرسة الغزل، وممن يكثر في شعره الحديث عن الطبيعة، وكلاهما يتطلب من الشاعر أن يكون حاضر البديهة متجاوبا مع الأحداث من حوله وسباقا، فالطبيعة أثرت في شعره أيما تأثير، وهذا مالاحظناه في مرثيته لابنه داود، حيث ذكر المكان والمطر والنبات والنجوم والأفلاك. إضافة إلى ذلك استحضار اللون في كل تلك الصور مؤكدا على أثر المكان في نفسه والطبيعة التي تنتمي إليه.

وكما تم البحث في البنية السردية لديه، حيث جاءت ضمن تأثره بنتاج شعراء قبيلته الذين سبقوه، من أمثال ساعدة بن جؤية، إلا أنها عند شاعرنا تميزت بالطول والحبكة من أول النص حتى آخره، بينما كانت عند ساعدة لاتمتد إلا لعدد قليل من الأبيات.

المقدمة

الحمدلله رب العالمين، الذي قدر فهدى، والصلاة والسلام على محمد بن عبدالله، وعلى آله وصحبه وسلم.

على كثرة الاهتمام بلغة قبيلة كقبيلة هذيل إلا أن هذه الدراسات كانت تتناول الأشهر من شعراء القبيلة، وتحديدا شعراء الحقبة الأولى كأبي ذؤيب الهذلي، وأبي كبير الهذلي، واختيارات من مطولات بعض الشعراء، وحين البحث والنظر في كل ماكتب عن شعر قبيلة هذيل وجدت أن من شعراء هذه القبيلة من لم يتناول شعره بشيء من الخصوصية والاهتمام، علاوة على ذلك لم تتم دراسة نتاجهم الشعري دراسة أسلوبية إلا فيما يخص شعر أبي ذؤيب الهذلي، فلقد درس دراسة أسلوبية مستقلة، وأبي كبير الهذلي تمت دراسة بعض قصائد منتقاة من شعره، وقد قام محمد الخلايلة بدراسة شعر الهذليين، دراسة أسلوبية تعرض فيها لكثير من الشعراء، والسمات الأسلوبية في شعرهم، دون التركيز على شاعر بعينه، مما أتاح لنا كذلك المضي فيما نحن بصدده.

وكوننا نختار أحد شعراء هذه القبيلة، فذلك بسبب مايتصف به شعرها عن غيرها من القبائل من حيث اللغة الفريدة التي تميزت بها عن سواها، ثم تلك البيئة التي أضافت إلى حس الشاعر الهذلي الشيء الكثير حيث الجبال الشاهقة، وتشكلات السحاب المتناوبة على تلك القمم، وكثرة الأمطار، كل ذلك نجده حاضرا في أشعار الهذليين، سواء بوصف السحاب أو المطر أو مايسمى باشتيار العسل في مناطق تواجدهم، فقد بدا موضوعا مهما يسهب فيه الشاعر الهذلي، ويصف مايتعلق به. كل هذه المزايا كانت سببا في توجهي نحو شعر هذيل، وقد لفت انتباهي من بينهم شاعر ينتمي إلى العصر الأموي، مما جعلني أختاره دون غيره، وذلك لتلك اللغة الرمزية التي تميز بها شعره إضافة إلى المطولات من القصائد والتي نلحظها في ديوان أشعار الهذليين بشكل جلي. ذلك الشاعر هو أبو صخر الهذلي، ورأيت أن أتبع في دراستي هذه المنهج التحليلي الأسلوبي، لذلك قامت الرسالة على مقدمة وتمهيد وأربعة فصول، وقبل أن نبدأ في هذه الدراسة لابد من تسليط الضوء على الدراسات السابقة حول أشعار الهذليين فكانت كالتالي:

لا توجد دراسة اختصت بتقصي الأسلوب في شعر أبي صخر الهذلي -في حدود اطلاعي – بوجه عام، إلا أن ثمة دراسات تتبعت الدراسة الأسلوبية في شعر بعض الشعراء الجاهليين والمخضرمين والأمويين من قبيلة هذيل وغيرها، ومن تلك الدراسات التي تخص قبيلة هذيل:

- (شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي) للدكتور: أحمد كمال زكي، ١٩٦٩م، وهو كتاب يتناول تاريخ هذيل، وحياتها الاقتصادية والاجتماعية، وشعر الهذليين من حيث مصادره

ومعانيه وخصائصه الفنية، ولغة هذيل من حيث الخصائص والصفات، واهتمام النحويين واللغويين بها، ثم تطرق المؤلف للحديث عن شاعرين: أبي ذؤيب، وأبي خراش، وذلك من حيث حياة كلٍّ منهما، ومعاني شعره، وخصائصه الفنية.

- (أبو ذؤيب الهذلي: حياته وشعره. لنورة الشملان، والكتاب في أصله رسالة ماجستير، ١٩٨٠م، وقد قدّمت الباحثة في أحد أبواب الكتاب الخمسة دراسة فنية، تختلف عنها دراستي من حيث الكم والكيف، فالباحثة اقتصرت على أبيات تمثّل شواهد جزئية، بينما تتجه دراستي إلى التناول الكلي للنصوص.
- (هذيل في جاهليتها وإسلامها) للدكتور عبد الجواد الطيب، ١٩٨٢م، وهو دراسة تختص بقبيلة هذيل، يتحدث فيهاالمؤلف عن القبيلة، ومكانتها، وعن أماكنها، كما يسهب في الحديث عن الناحية الاجتماعية لهذه القبيلة، وعن أدبهم.
- الأسلوبية والتقاليد الشعرية "دراسة في شعر الهذليين" لمحمد أحمد بريري، صدر عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥م.
- (الحس القصصي في شعر الهذليين) للدكتور عبد الناصر محمد السعيد، ٢٠٠٠م، وهو بحث قائم على جمع القصص الشعري لدى شعراء هذيل بصفة عامة.
- شعر أبي ذؤيب الهذلي دراسة بلاغية أسلوبية، رسالة ماجستير، محمد بن سعيد بن إبراهيم اللويمي، ١٤٢٤هـ /٢٠٠٣م.
- من لغات العرب: لغة هذيل للدكتور عبد الجواد الطيب، وهو دراسة قامت على جمع لهجة هذيل، وما يتصل بها من الظواهر الصوتية، والجنس والعدد والاشتقاق، والظواهر النحوية والتركيبية، ودلالات الألفاظ.

وسوف يأتي في التمهيد مايتعلق، بالأسلوبية كمنهج قائم ضمن المناهج المستخدمة في دراسة النص الأدبي وتحليله، متناولا التعريف بها، وببعض مايتعلق بها من جوانب شتى، ثم سأورد شيئا عن حياة الشاعر ونسبه، وشعره، ونشأته، ومكانته الشعرية. وأشهر قصائده التي عرف بها.

أما في الفصل الأول فخصصته للحديث عن البنية الايقاعية في شعر أبي صخر الهذلي، متناولا فيه الحديث عن تناسب الأصوات مع المعاني، والتصريع، وكثرته في شعر الشاعر، والجناس بأنواعه، والوزن والقافية، والموسيقى الداخلية التي ساعدت على تجلي كل تلك الظواهر الأسلوبية.

أما في الفصل الثاني وقفت فيه على البنية الصرفية في شعر أبي صخر الهذلي، ومدى تجليها في شعره، وفاعليتها في تمييز شعره من غيره من جهة، وتمييز لغته من جهة أخرى، وسأتناول في هذا الفصل الأسماء والصفات، الأفعال ودلالتها على الزمن، والتنكير والتعريف، والمشتقات وأثرها في التوازي. والصيغ الصرفية وماشذ فيها عن المألوف.

أما في الفصل الثالث تناولت فيه البنية الدلالية في شعر أبي صخر الهذلي مركزا جهدي في استخلاص مايتعلق بدلالة الترادف، ودلالة التضاد، والانزياح الدلالي، والحقول الدلالية، والوقوف على مدى قدرتها في كشف مايؤرق الشاعر من مشاعر مخبوءة أو مضطربة، وكذلك الوقوف على مدى فاعلية معجم الشاعر وثقافته من خلالها ككل.

وفي الفصل الرابع، والأخير من فصول الأطروحة، كان عن بنية الصورة الفنية من خلال عدد من أنماطها، كالصورة الحركية، والصورة الساكنة، والصورة التشبيهية والاستعارية، والصورة الحسية، والصورة غير الحسية، والصورة الكنائية، والصورة المتناصة.

أما الخاتمةفتتضمن ايجازاً بنتائج ماقمنا به من دراسة، مستقصاة حول شعر أبي صخر الهذلي وأسلوبه، وبعض التوصيات المفيدة في حقل الدراسات الأسلوبية عامة وفي شعر الشاعر تحديدا.

وفي الختام أسأل الله التوفيق والسداد فيما قمنا به من عمل، ونسأل الله أن يتقبله خالصا لوجهه الكريم.

التمهيد:

موضوع هذه الدراسة هو: "البنيات الأسلوبية في شعر أبي صخر الهذلي"، وهي محاولة للوقوف على ما انماز به شعر أبي صخر الهذلي عن غيره، وعن الخصوصية التي قد نتلمسها في شعره، كونه من قبيلة عرفت بفصاحتها ولغتها التي انمازت بها من غيرها وتفاضلت بها على ما عداها من القبائل. وكون الشاعر ممن تنقل مابين بيئة وأخرى متصلا فيها بعدد من الشخصيات، علاوة على انتمائه للحزب الأموي وبغضه للزبيريين، لذا فإن الدراسة تقوم أساسا على رصد مجموعة من الأساليب التي أسهمت في إظهار قدراته في شعره، ومزاياه، وكذلك تقفنا على كيفية توظيفها التوظيف الأمثل، فاستطاعت إقامة جسر التواصل بين الشاعر والمتلقي من خلال تلك الظواهر الأسلوبية؛ الصريح والمقنع، والواقعي والتخييلي، ذلك أن التحليل الأسلوبي يقتصر على النص أولا، ثم على الأثر الذي أحدثه الأسلوب في المتلقي من ناحية ثانية.

وحينما نقول: إن الشاعر تنقل من بيئة لأخرى فإن ذلك لا يعني المقارنة وإنما وجود أثر ما في سياق الخطاب القديم وتحوله من طابعه الأول إلى طابع حالي جديد، ومعرفة ذلك لا تكون إلا من خلال الوقوف على النص، وعلى غرضه تحديداً، كونه يكشف لنا ذلك الأثر المكاني والزماني، بل والتحول الفني لدى الشاعر، إن استطاع أن يوجد هذا الفرق والتغيير.

ولابد في بداية الأمر من أن نعرف بماهية الأسلوب فذلك أولى بالتقديم من التعريف بالشاعر وشخصيته وأولى بالتقديم من تحليل النصوص الشعرية للوقوف على حقائق البنى الأسلوبية.

مفهوم الأسلوب والأسلوبية:

جاء في لسان العرب أن الأسلوب هو: "السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والطريق والوجه، والمذهب، والجمع أساليب"[1]. وقد ورد الأسلوب عند علماء العربية القدماء في أكثر من موضع، فقد استخدم الباقلاني (ت:٤٠٢هـ) كلمة أسلوب في ثلاثة مواضع من كتابه "إعجاز القرآن"قاصداً بها الطريقة التي تميز نهج كل من الشاعر أو الناثر في عمله الأدبي ففي أحد هذه المواضع "ينبه على أن الفروق في الأساليب نابعة من الفروق في الطباع، فكلام الناظم، أو الناثر منبيء عن مكانته، وعظم شأنه، وعلو محله، فالمحب يكون غزله أكثر رقة، وحسنا من غزل الشاعر غير المحب. ولو صدر الغزل من متكلف له فضحته ألفاظه، وكشف عن تصنعه، وهذا

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (ت: ٧١١هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (د. ت)، مادة "سلب".

يصدق على الشجاع يصف الحرب، فلو قارنت وصف المتنبي بوصف البحتري لها لعرفت من ألفاظ الأول، وطريقته، أنه من أهل الشجاعة، وهذا ما لا تجده عند البحتري"[١].

وفي المقام نفسه يعرف الجرجاني الأسلوب بقوله: "هو الضرب من النظم، والطريقة فيه"[٢]. مختلفا بذلك عن النظم الذي يوحي بالعمومية. فالنظم هو وضع الكلم في موضع أوجبته العلاقات النحوية بين الألفاظ، لتغدو دالة على المعنى الذي في النفس[٣]. إذا ثمة إلحاح على أن الأسلوب هو محصلة لذلك النسيج المترابط، والمتشكل داخل النفس "كإنفعال سابق" عملت كل من اللغة، والعاطفة، والخيال على نضجه، واكتماله، وظهوره نصاً مكتوباً قد يعمل على خلق الأثر الأدبي "اللاحق"، فبالتالي أرى أن الأسلوب بكل مستوياته،وطرائقه يبقى أثراً خاصاً قبل عملية الكتابة، وذلك نتيجة للعامل الخارجي، وحين الكتابة يصبح هذا الأثر عاما يراعى فيه كلا من الخصوصية الذاتية "التجربة"، والذائقة "الأنا والآخر".

أما الأسلوبية فهي عند مؤسسها الأول شارل بالي (Bally): "علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية"[٤].

ويعرفها ياكوبسون (Jakobsn): "بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[٥] ويعدها سبيتزر (Spitzer): "جسر اللسانيات إلى الأدب"[٦]. وعند ريفاتير (Riffateire): "هي مايعنى بحمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[٧].

ومما سبق نلحظ أن الأسلوبية تعنى في البحث في أثر اللغة الأدبية على المتلقي باستخدام طرائق معينة في التعبير، ومن خلال الألفاظ المؤدية لذلك، وكأنها تعني مراعاة مقتضى الحال

---

(١) خليل، إبراهيم (٢٠١٤م)، **الأسلوبية العربية "مدخل إجرائي"**، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ص١١. نقلاً عن: الباقلاني، أبو بكر محمد (ت: ٤٠٢هـ)، **إعجاز القرآن**، (تحقيق: سيد أحمد صقر)، دار المعارف، مصر، ط٣، (١٩٧١)، ص٢٧٨.

(٢) المرجع نفسه، ص١١.

(٣) المرجع نفسه، ص١١.

(٤) المسدي، عبدالسلام (١٩٨٢)، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ص١٠٩.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠٩.

(٦) عياد، محمد شكري (١٩٩٨)، **اتجاهات البحث الأسلوبي**، زهراء الشرق، القاهرة، ص١٢.

(٧) المرجع نفسه، ص١٢.

لدى المتلقي كالبيئة، والحالة النفسية، والزمن، والثقافة، وكل ذلك لا يتأتى إلا من خلال اللغة ذاتها، فقد تفهم هذه اللغة في بيئة ما، وتنتفى في الأخرى، وقد يخاطب بها من يتأثر بها، والآخر الذي لا تحرك فيه ساكنا، فمراعاة مقتضى الحال يشترك فيها علم النفس مع النقد الأدبي والبلاغة، من خلال مفاهيم نفسية متعددة تتلخص في قوة الإدراك، وقوة الإنفعال، وقوة الإرادة، لنلحظ – فيما بعد – أن كل ما يتعلق بمعنى المطابقة مواهب الإنسان والأساليب وأنواعها المتعددة والفنون الأدبية جميعا، والزمان والمكان، وهذا يعني أن تلك المطابقة تلخص وجود الوحدتين النفسية، والأدبية، فالأولى تتوافر في طبيعة النفس الإنسانية، والثانية تختص بالكلام وصدوره عن نفس البليغ، فاشتماله على العناصر الأدبية، التي هي عناصر نفسية لابد أن تكون صالحة لتثقيف الإنسان حسب بيئته وطبقته[١].

وقد نجد عند الغربيين شيئا من هذا، وذلك حينما ربطوا بين الأسلوب الأدبي وشخصية الشاعر أو الكاتبفقد أُثر عن بيفون (Beffon) الفرنسي أنه قال: "الأسلوب هو الإنسان"[٢]، ومنهم من يرى أن اختلاف التعبيرات يؤدي إلى اختلاف المعنى، كقول بلومفيلد "إذا اختلفت التعبيرات شكلا فلابد أن تختلف من حيث المعنى"[٣] وذلك تصور كان قد توصل إليه عبدالقاهر الجرجاني حينما فرق بين تعبير قرآني يعد أصلا، وبين تعبير آخر قد يبتعد كثيرا عن المعنى الأساس والذي وجد في القرآن. كما في قوله تعالى: "واشتعل الرأس شيبا" فلو اختلف الترتيب أو الصياغة لاختلف المعنى وهكذا.

وقد ساوى يحي بن حمزة العلوي (ت:٧٠٥هـ) في "الطراز" بين الأسلوب والنظم، الذي قد سبق الحديث عنه كل من الباقلاني(ت:٤٠٢هـ)، والجرجاني(ت: ٤٧٤هـ)، والفخر الرازي(ت: ٦٠٦هـ)، يقول: "يجب على الناظم، والناثر فيما يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو...." [٤] وينسب حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤هـ) الأسلوب إلى المعاني، ويعيد الألفاظ إلى

---

(١) انظر: الشايب، أحمد (١٩٩١)، **الأسلوب "دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"**، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ، ص٢٣-ص ٢٥

(٢) خليل، إبراهيم، **الأسلوبية العربية**، (مرجع سابق)، ص١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١٣.

(٤) العلوي، يحيى بن حمزة (ت:٧٠٥هـ)، **الطراز**، (تحقيق:عبدالحميد هنداوي)، ط١، ج٢، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢، ص١١٩. وانظر: خليل، إبراهيم، الأسلوبية العربية، ص١٣.

النظم، وذلك في قوله: "وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني، ونسبة النظم إلى الألفاظ...."[١]

وهو عند ابن خلدون (٨٠٨هـ): "فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة، والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعلمه العرب فيه الذي هو وظيفة العروض"[٢] وهذا يصب في الطريقة التي ينتهجها الشاعر أو الكاتب في صياغته نصه الأدبي، وفي النص السابق كذلك إشارة إلى المستويات الأسلوبية التي يقوم عليها الدرس الأسلوبي.

وذلك يعني أن النص الأدبي عملية مشتركة بين وسائل الاتصال المتعددة والمختلفة بدءا من الشاعر أو الكاتب، ثم النص الأدبي، ثم المتلقي. وهذه التعاقبية الظاهرية هي كمثل تلك التعاقبية الوجدانية والمعرفية التي تسبق الكتابة كالفكرة، والعلم باللغة، والألفاظ، ومعانيها ثم الصدق، فالخيال.

إلا أن بالي يريد إبقاء علم الأسلوب في حقل العلوم اللغوية، على الرغم من اهتمامه بلغة الأدب من حيث هي تعبير عن الوجدان، ولكنه رأى أنها تشترك مع اللغة الطبيعية في ذلك، بينما تنفرد عنها بالقيم الجمالية التي تخصها. ومعنى هذه الخصوصية أن علم الأسلوب لا يتناول اللغة الأدبية إلا من جهة غير جوهرية لها، وهي الوجدانية[٣].

وبعد بالي سعت الأسلوبية إلى أن تكون "... منهجا بديلا وعلميا منضبطا، وهو منهج يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي، والكشف عن أبعاده الجمالية والفنية...."[٤]وربما فُهم بالي فهماً مغايرا لماكان يقصده إذ يجعل من الأثر الواقع على المتلقي جراء اللغة المشحونة التي يظفر بها النص الأدبي هو الأجدر بالدراسة، كونه يجمع في ذلك بين قطبي الأثر (المخاطِب / والمخاطَب)

---

(١) القرطاجني، أبو الحسن، حازم (ت:٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة)، الدار العربية للكتاب، تونس، ص٣٦٣، وانظر، خليل، إبراهيم، **الأسلوبية العربية**، (مرجع سابق)، ص١٦.

(٢) ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (ت:٨٠٨هـ)، **مقدمة ابن خلدون**، (تحقيق: علي عبدالواحد وافي) ط١، ج٤، القاهرة، لجنة البيان العربي، (١٩٦٢)، ص١٢٩٠-١٢٩١.

(٣) ربابعة، موسى (٢٠٠٣)، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، جامعة الكويت، الكويت، دارالكندي، إربد، ط١، ص١٠.

(٤) المرجع نفسه، ص٩.

من خلال النص الأدبي وكل ذلك حينما ركز على العناصر الوجدانية للغة فالأسلوبية عنده "تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"(١).

ولعل فهمنا للنص بهذه الصورة يتقارب مع ما ذهب إليه "(ريفاتير) الذي يُعِدُّ (الأسلوب) مصدراً مهماً من مصادر التأثير الأدبي،معرِّفاً (الأسلوب) بأنه يتكون من تأسيس نمطٍ معينٍ من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ... في حين كان (ياكبسون) يعرّف (الأسلوب) بأنه تكافؤ، أو تعادل في المزج بين جدولي (الاختيار، والتوزيع)ـ أي ما كان يقول عنه دي سوسير (De Saussure): "العلاقات الركنية، والعلاقات الترابطية...."(٢) من جهة أخرى يرى بعض الباحثين أن اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة..."(٣).

ثم يردف قائلاً "يكون الأسلوب عند هؤلاء الباحثين اختيارا لا يعني أن كل اختيار يقوم به المنشئ لابد أن يكون أسلوبيا، إذ علينا أن نميز بين نوعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بسياق المقام "Context of Situation"، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة"(٤).

ويعني بذلك أن النوع الأول "انتقائي نفعي مقامي" أي يتم فيه ايثار كلمة على أخرى لتفادى الاصطدام مع حساسية السامع، أو أنه يريد بها تضليله. ويقصد بالنوع الثاني قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة(٥).

ومن خلال ما تقدم فإن الأسلوبية التي تقف على هذين النوعين من التقسيم تؤكد وبشكل واضح مزجها بين مشكلات اللغة من ناحية، والتعبير الأدبي من ناحية أخرى، كونها تتقصى اختيار

---

(١) المرجع نفسه، ص١٠

(٢) ذريل، عدنان (٢٠٠٠)، **النص والأسلوبية "بين النظرية والتطبيق"**، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، ص٣٧.

(٣) مصلوح، سعد: **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، (١٩٩٢)، ص٣٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٣٩.

الكاتب أو الشاعر لعبارة دون أخرى، أو تفضيل وزن ما على غيره، أو تركيب دون غيره، فإنها بذلك تبحث في العلاقة القائمة بين الكاتب أو الشاعر وبين المتلقي من خلال النص الأدبي والأثر الذي يحدثه دون أن تفرض ذلك أو تؤكده في عملية التعقُّب والبحث.

وتجدر الإشارة إلى ما ذكره الشايب من تأكيده العلاقة بين الأسلوب، والبلاغة، فهي علاقة تقوم على أن إذابة الحواجز، وهدمها، بين تلك التقسيمات العلمية لفروع البلاغة يأذن بإقامة علم واحد جامع لها، ألا وهو "الأسلوب" الذي يعد الحصيلة النهائية لذلك التآلف والانسجام مع كل العلوم البلاغية الثلاثة، وذلك أن الأسلوب قبل أن يكون مجرد شكل قائم يقرأ، هو حصيلة أنظمة متعددة قبلية سبقت الشكل النهائي له: "ذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما يتلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتآلف في نفس الكاتب، أو المتكلم،فكان بذلك أسلوباً معنويا، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذ كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق اللسان أو يجري به القلم...."[١].

ومما يعضد الرأي القائم بأن الأسلوبية تأخذ مركزا وسطا، وعلما يوازي علم اللغة بل ويشكل إضافة له، أنه "ليس هناك من مناص في التعامل مع الأسلوب على أنه إضافة، وإلا كانت اللغة لغة ذات مسار واحد، وذات مستوى واحد، وهذا أمر تنبذه طبيعة اللغة المتمثلة في أن المبدعين قادرون على تشكيل تعبيرات غير موجودة من قبل"[٢].

ومن الباحثين من يرى أن تسمية هذا النمط من الدراسات لابد فيه من الجمع "الأسلوبيات" وذلك أن الأسلوبيات ليست واحدة بل ظهرت أسلوبيات مختلفة مثل: أسلوبية بالي، وأسلوبية سبتزر (Spitzer)، وأسلوبية ريفاتير، وأسلوبية ستانلي فيش (Fitch) وغيرهم من النقاد الذين اشتغلوا بالأسلوبية[٣].

ومنهم من يرى أن الأسلوبية لم تأخذ في الواقع شكل العلم المستقل بعد، ومن هؤلاء "ساندريس فيلي"، فهي مرة تدمج في اللسانيات، ومرة تأتي مدرجة في علم الأدب،وتبعاً لذلك تحتل

---

(١) الشايب، أحمد، **الأسلوب**، (مرجع سابق)، ص٤٠.

(٢) ربابعة، موسى، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، (مرجع سابق)، ص٢٣.

(٣) انظر، المرجع نفسه، ص٢١.

مركزا وسطا في الميادين التي يتداخل فيها كل من اللسانيات والأدب[١]. وقد تحدث في هذا كل من كمال أبو ديب وسعد مصلوح؛ فالأول يرى أن وصف الأسلوبية بالعلم يبقى مرفوضا، وحجته في ذلك أنه لا يستطيع أن يوحد بين شيئين هما؛ القول بعلمية الأسلوبية، والقول بأنها محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنصوص.أما سعد مصلوح فيرى في الأسلوبية عدداً من المناهج المتداخلة مثل المنهج البنيوي، والإحصائي، ويرى أنها ليست عالة على علم اللغة، ذلك أن علم اللغة تندرج تحته عدة علوم كعلم الأصوات، والدلالة، والكلام، والأسلوبية كذلك، مؤكدا أنها تهتم بالاستعمال الفردي للغة مقابل الاستعمال العام الذي يتناوله على اللسان[٢].

وحول هذا المفهوم أورد ماذكره محققا كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر نقلا عن مؤلفه من "أن كل ذي علم يسوغ له أن ينسب نفسه إليه، فيقال فلان النحوي، وفلان الفقيه، وفلان المتكلم، ولايسوغ له أن ينسب إلى الكتابة، فيقال: فلان الكاتب وذلك لما يفتقر إليه الكاتب من الخوض في كل فن"[٣].

وكما خص الأديب الكاتب بهذا الرأي والتصور، نجده ينظر إلى البلاغي بمثلها، وأكد على "أنه لاينبغي له أن يقدم على هذا العلم إلا إذا اكتملت لديه ألوان ثمانية من المعارف، وذكر منها:

- معرفة علم العربية من النحو والتصريف.
- معرفة ما يحتاج إليه من اللغة.
- الاطلاع على كلام المتقدمين المنظوم والمنثور...."[٤].

ويتبين من ذلك بوضوح التداخل القديم بين اللغة والأدب، فكليهما يقوم على الآخر، ويستند عليه، فلو أزيلت حدود تلك التقسيمات القديمة، والتي من شأنها أن تجعل البلاغة في كفة، والأسلوبية – كمصطلح عام وجامع – في كفة أخرى، لوجدنا أننا ننفتح على النص الأدبي من خلال المستويات الأسلوبية المتبعة في الدرس الأسلوبي.وتبعاً لذلك نؤكد هذه الدراسة تحاول الكشف عن الخصائص الفردية المكونة لأسلوب الشاعر أبي صخر الهذلي اعتماداً على ما هو سائد في الدراسات اللسانية من توظيف لمستويات التحليل الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي.

---

(١) انظر: فيلي، ساندريس (٢٠٠٣)، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، (ترجمة: خالد محمود جمعة)، دار الفكر، دمشق، ط١، ص٥١.

(٢) انظر: فصول (١٩٨٤)، **الأسلوبية**، ندوة العدد، مج ٥، ع١، ص٢١٧–ص٢١٨.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله (ت: ٦٣٧هـ)، **لمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، (تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة)، ج١، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ت)، ص٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٥.

وبذلك نتوخى لدراستنا الوقوف في موقع متوسط بين الدراسات الأدبية واللسانيات. على أن ثمة سؤالاً تنبغي الإجابة عنه بين يدي هذا البحث. وهو من هو أبو صخر الهذلي، وما حقيقة نسبه ومكانته.

التعريف بالشاعر وشعره:

جاء ذكر أبي صخر الهذلي في عدد من المصادر الأدبية كخزانة الأدب للبغدادي، وأمالي القالي، والأغاني، ولقد اتفقت كل هذه المصادر على أن اسمه "عبدالله" ولكننا نجدهم مختلفين في اسم أبيه فنجده "سالم" مرة، و"سلمة" مرة، أو "سلم" مرة أخرى، ذكره صاحب الأغاني فقال: "عبدالله بن سَلْمْ السهمي، أحد بني مرُمضٍ...."[١]وذكره صاحب خزانة الأدب قائلاً هو: "عبدالله بن سلم السهمي شاعر إسلامي من شعراء الدولة الأموية، كان متعصبا لبني مروان مواليا لهم...."[٢] ونجده في كتاب الأعلام: "عبدالله بن سلمة السهمي، من بني هذيل بن مدركة: شاعر من الفصحاء. في العصر الأموي، موالٍ لبني مروان، متعصب لهم، وله في عبدالملك وأخيه عبدالعزيز مدائح، كان قد حبسه عبدالله بن الزبير عاما وأطلقه بشفاعة من رجال قريش...."[٣] وفي معجم الشعراء المخضرمين والأمويين: أبو صخر عبدالله بن سلمة (أو سالم، أو سلم) من بني سهم بن معاوية بن سعد بن هذيل. كان شاعرا أمويا يجيد الغزل وكان تابعا لبني مروان في الحجاز...."[٤] وهو من الشعراء الذين روي لهم هجاء نثري – وهو ما يتعلق بمقالته في وجه عبدالله بن الزبير –، فقد كان متعصبا للدولة الأموية، وجرت له مع عبد الله بن الزبير وقائع مشهورة، تضمنتها بعض الكتب كخزانة الأدب، والأغاني، وذلك حينما غلب أمر عبدالله بن الزبير[٥]، ومفاد تلك الوقائع أن أبا صخر الهذلي دخل مع وفد من قومه على عبدالله بن الزبير ليقبضوا عطاءهم، فمنعه عبدالله بن الزبير ذلك العطاء كونه متعصبا لبني أمية، حينها وجه أبو صخر رسالة طويلة لعبدالله بن الزبير يعرض فيها به، ويصرح بولائه لبني أمية. ويتبين من قراءتنا

---

(١) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت: ٣٥٦هـ)، **كتاب الأغاني**، (تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس)، دار صادر، بيروت، ط٣، ج٢٢، (٢٠٠٨)، ص٦٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٢.

(٣) الزركلي، خير الدين (ت: ١٣٩٦هـ)، **كتاب الأعلام**، (د. ن)، ط٢، (د. ت)، ج٤، ص٢٢٣.

(٤) بابتي، عزيزة فوال (١٩٩٨)، **معجم الشعراء المخضرمين والأمويين**، جروس برس، طرابلس، ط١، ص٢١٢.

(٥) انظر: الطيب، عبدالجواد (١٩٨٢)، **هذيل في جاهليتها وإسلامها**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ص١٦٠.

تلك الرسالة أن أبا صخر لم يكن شاعرا حسب، بل كان خطيبا مفوها، وناثرا بليغا، وسياسيا كذلك، واتضح لنا أيضا أنه لم يكن بهذه القوة، والندية إلا كونه من بني سهم، ومنهم "خويلد بن واثلة بن مطحل السهمي، وقد وصف بأنه سيد هذيل في زمانه، كان هو وعمرو بن ُنَفَاثة سيد كنانة، رفيقين لعبدالمطلب بن هاشم في مفاوضة أبرهة عام الفيل. وقد ورث السيادة منه ابنه معقل بن خويلد، وهو من مشاهير شعراء هذيل، وكان من ذوي البأس والنجدة...."[١] وهم كذلك – أي بني سهم - كانوا "أبطالا مغاوير، دوخوا بعض القبائل المجاورة لهم من خزاعة وغيرها، وكانت فيهم شهامة ونجدة...."[٢] لذا لم يكن وقوف أبي صخر الهذلي أمام عبدالله بن الزبير، والتصدي له بخطاب أشبه ما يكون بمبارزة كلامية وقوفا عابرا بل هو موقف يتصف بالعزم والتصميم إذ لم ترد فيها كلمة واحدة توحي بالرضا والتوافق، وإنما كلها توحي باللدد والخصومة والاختلاف. أما شعره فقد حظي بدراسة لعبدالجواد الطيب، وهي دراسة تناول فيها المؤلف الأغراض الشعرية عند أبي صخر الهذلي؛ من مدح، وغزل، ورثاء، مع الوقوف على بعض الظواهر التي شاعت في شعره بشكل محدود، وسرد أقوال النقاد حول شعره.

---

(١) انظر: المرجع نفسه، ص١٢٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٩.

الفصل الأول

البنية الصوتية في شعره

الفصل الأول

البنية الصوتية في شعره

١- ثنائية الجهر والهمس:

يتكون الصوت الإنساني من أنواع مختلفة في الشدة، لاسيما وأن لكل إنسان صفة صوتية خاصة تميز صوته عن صوت غيره من الناس، إضافة إلى تعدد درجة الشدة فيه، وعند كل مقطع، إلا أن ذلك يندر في أثناء الكلام فجأة[١]. وقبل البدء فيما يتعلق بذكر هذا التناسب، والذي أعني به، وعلى شكل أوسع من التناسب المتعلق بالأوزان، هو ما يتعلق بصفات الحروف، ومن خلال أصغر وحدة صوتية فيها، قبل ذلك؛ لابد من أن نعرج على ماذكره ابن جني (ت:٣٩٢هـ) حول صفات الحروف ففي ذلك يقول: "اعلم أن للحروف في اختلاف أجناسها انقسامات نحن نذكرها، فمن ذلك انقسامها في الجهر والهمس وهي على ضربين مجهور ومهموس فالمهموسة عشرة أحرف وهي الهاء والحاء والخاء والكاف والشين والصاد والتاء والسين والثاء والفاء ويجمعها في اللفظ قولك "ستشحثك خصفة" وباقي الحروف وهي تسعة عشر حرفا مجهور"[٢]. ولقد بين ما يقصد بالجهر والهمس وذلك من خلال قوله: "فمعنى المجهور أنه حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت غير أن الميم والنون من جملة المجهورة قد يعتمد لهما في الفم والخياشيم فتصير فيهما غنة فهذه صفة المجهور، وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس وأنت تعتبر ذلك بأنه قد يمكنك تكرير الحرف مع جري الصوت نحو سسسس ككككك هههه ولو تكلفت مثل ذلك في المجهور لما أمكنك"[٣] وهذا التفسير للجهر والهمس غير دقيق عند ابن جني. والصوت المجهور عند المحدثين: هو ذلك الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان، أما الهمس فهو على عكس مايكون في الجهر، أي سكون هذين الوترين، وذلك لا يعني أنهما لا يحدثان ذبذبات صوتية[٤].

---

(١) انظر: أنيس، إبراهيم (١٩٩٠)، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٨.

(٢) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت: ٣٩٢هـ) **سر صناعة الإعراب**، (تحقيق: حسن هنداوي)، دار القلم، دمشق، ط١، ج١، (١٩٨٥)، ص٦٠.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٠.

(٤) انظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، (مرجع سابق)، ص٢٢.

الأصوات السواكن المجهورة ثلاثة عشر صوتا، وهي: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن، ويضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء. بينما الأصوات المهموسة اثنا عشر صوتا وهي: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ. ونجد بعض الأصوات المجهورة، تلتقي مع نظائرها المهموسة، وذلك في الآتي:[١]

الجهر	د	ذ	ز	ض	ع	غ
الهمس	ت	ث	س	ط	ح	خ

وكما أن للصوت تلك الصفات التي ذكرناها آنفا، له شدة ورخاوة يتميز بها، تبعا للنفس المندفع من الرئتين، والمنحبس بعد ذلك في الفم قبل أن تنفرج الشفتان، فإن كان على هذه الصورة فيعد الصوت شديدا، وهو ما اصطلح عليه المحدثون بالصوت الوقفي الانفجاري، ومن هذه الأصوات: ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، والجيم القاهرية، أما إذا لم ينحبس، فيعد الصوت رخوا، وهو ما اصطلح عليه المحدثون بالصوت الاحتكاكي، وهي كالأتي: "س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، ه، ح، خ، غ،" فحينما يمر الهواء من مكان ضيق يُحدث نوعا من الصفير، فيكون الصوت رخوا كما هي الحال في (س، ز، ص). وحينما يتسع فراغ مرور الهواء وقلت نسبة الصفير، يسمى حفيفا بدلا من صفير كما هو الحال في "الفاء"، وبين هذين النوعين من الأصوات، أصوات متوسطة لا شديدة ولا رخوة، وهي: اللام والنون والميم والراء.

وكل هذه الأصوات تمر عبر "نقطة التقاء طرفين من أعضاء النطق، الناطق السلبي، والناطق الإيجابي، ليمر الهواء بينهما وهو ما يصطلح عليه بمخارج الحروف"[٢]. وتحدد المخارج في العربية فيما يلي:

- الشفتان: والصوت هنا شفوي.
- الأسنان العليا والشفة السفلى: والصوت هنا شوفي أسناني.
- الأسنان العليا والسفلى وذلق اللسان: الصوت منه أسناني.
- الأسنان العليا أو السفلى واللثة وأسلة اللسان: الصوت منه أسناني لثوي.
- اللثة وذلق اللسان: الصوت منه بأنه لثوي.

---

(١) انظر: المرجع نفسه، ص٢٣.

(٢) الفاخري، صالح سليم (د. ت)، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ص١٣٨.

- الغار ومقدمة اللسان: الصوت منهما غاري.
- الطبق ومؤخرة اللسان: الصوت منهما طبقي.
- اللهاة ومؤخرة اللسان: الصوت منهما لهوي.
- الحلق وأصل اللسان: الصوت منهما حلقي.
- الحنجرة والحبلان الصوتيان: الصوت منما حنجري[١].

وتحدد صفات الأصوات – إضافة إلى ما سبق الحديث عنه حول الشديد والرخو – بحسب انحباس ذلك الهواء المندفع من الرئتين والمنحبس في داخل الفم قبل أن يتخذ وصفا أثناء انطلاقه، وحين انطلاقه يتشكل عبر بعض الصفات التي جاءت وفقا للمخارج التي تم إيضاحها، فمثلا الصائت أو الحركة ينحسر في: "حركة، علة، ومد"، وهذه الأصوات هي الفتحة، والضمة، والكسرة، والألف، والياء، والواو، وهي التي تعرف بالحركات الطوال، وكذلك الإطباق، الذي يسمى التفخيم، تتحدد أصواته في أربعة حروف: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، وقد ذكر ابن جني صفات أخرى للحروف بعد ذكره صفات الحرف الصامت والمطبق والمفتوح، إذ يقول "... وللحروف انقسام آخر إلى الاستعلاء والانخفاض فالمستعلية سبعة وهي الخاء والغين والقاف والضاد والطاء والصاد والظاء وما عدا هذه الحروف فمنخفض، ومعنى الاستعلاء أن تتصعد في الحنك الأعلى فأربعة منها فيها مع استعلائها إطباق وقد ذكرناها وأما الخاء والغين والقاف فلا إطباق فيها مع استعلائها"[٢]. وقد ذكر شيئا عن حروف الزيادة وأتبعها بإشارة إلى حروف البدل وذلك حينما قال: "وللحروف قسمة أخرى إلى الأصل والزيادة وحروف الزيادة عشرة وهي الهمزة والألف والياء والواو والميم والنون والسين والتاء واللام والهاء ويجمعها في اللفظ قولك اليوم تنساه...، وإن أخرجت من هذه الحروف السين واللام وضمت إليها الطاء والدال والجيم صارت أحد عشر حرفا تسمى حروف البدل"[٣].

أما ما يتعلق بتناسب الأصوات مع معانيها فهو ذلك التناسب الذي يجعلها موافقة للصوت العام ككل من جهة – وهو أمر لا يعني توجه دراستي –، وللمعنى المراد من جهة أخرى – وهو ما أردته -، ولقد روى السيوطي (٩١٠ هـ) أن الشيخ شمس الدين ابن الصائغ (ت: ٧٧٦هـ) قال

---

(١) المرجع نفسه، ص١٣٨– ١٣٩.

(٢) ابن جني، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، (مصدر سابق)، ص٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٢.

في كتاب بعنوان "إحكام الرأي في أحكام الآي "إن المناسبة أمر مطلوب في اللغة العربية، ويرتكب لها أمور من "مخالفة الأصول" وذكر أنه تتبع "الأحكام" التي وقعت في أواخر الآي مراعاة للمناسبة فعثر على نيف وأربعين حكما، وهو يقصد بتلك الأحكام، الظواهر اللغوية التي رآها مغايرة للمألوف"[١].

ويذكر مؤلف جماليات الصوت اللغوي أن للمنشيء أن يختار بديلا بعينه من البدائل المتاحة، لكي يحقق غايات جمالية على المستوى الصوتي[٢]، ويعد الفونيم (Phoneme) – كوحدة صوتية – هو ما نحاول البحث من خلاله عن الحالة النفسية التي آثرته كصوت فريد أو متكرر أو متبدل في ثنايا النص،معبر عن معنى يجلّيه ويقود إليه، فهو "الصورة العقلية للصوت"[٣]. وهو "عائلة أو مجموعة من أصوات اللغة المتقاربة سماعا ونطقا، وهي التي لا تظهر مطلقا في نفس الإطار الصوتي"[٤]. وقد سلك دانيال جونز(Johnes) في تعريفه السابق ما ذهب إليه دي سوسير (De Saussure) في تحديده للفونيم على أساسين: عضوي وسمعي، ولكن أصحاب الاتجاه الوظيفي يرون أن الفونيم: "أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني"[٥] ولقد تأثر تروبتسكوي (Tropetskoy) بهذا الاتجاه، وحدد قواعد له مبنية على مرجعية الصوت في اللغة الواحدة، وفي موقع صوتي واحد – أي صفات الحروف ومخارجها - فإن كان الصوتان من لغة واحدة، وإطار صوتي واحد، وحل أحدهما محل الآخر، ولم يختلف المعنى، فهذان الصوتان صورتان لفونيم واحد، وإن كان لا يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر من دون تعديل معنى الكلمة، فإن هذين الصوتين صورتان لفونيمين مختلفين مثل: (تاب، جاب، ذاب...)، وإن كان الصوتان متقاربين من الناحية السمعية أو النطقية ولا يظهران في الإطار الصوتي نفسه، فإنهم يعدان صورتين لفونيم واحد، ومثال ذلك فونيم النون العربية إذا تعددت صوره[٦].

---

(١) يونس، علي السيد (٢٠٠٢)، **جماليات الصوت اللغوي"دراسات لغوية نقدية"**، دار غريب، القاهرة، ص٩-١٠.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص١٠.

(٣) مزبان، علي حسن (٢٠٠٣)، **علم الأصوات بين القدماء والمحدثين**، دار شموع الثقافة، بنغازي، ليبيا، ط١، ص٨٣.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٨٤.

(٥) المرجع نفسه، ص٨٤.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص٨٥.

أمـا أصـحاب الاتجـاه التجريـدي فيـرون أن الفـونيم: وحـدة مجـردة خياليـة، أي أن هـذه الأصـوات لهـا ملامـح مـشتركة كثيـرة تكـون فـي صـورة ذهنيـة تعـد صـوتا تجريـديا علـى المـستوى الأول، وهي في المستوى الثاني تلك العائلة الفونيمية التي يستخلصها المرء عند التحليل[١]. وحينما نركز في مجمل التعريفات السابقة واللاحقة نجد أن الفونيم ما هو إلا "وحدة صوتية غير قابلة للتحليل إلى مكونات هي عناصره السمعية والنطقية، وأنه يتحقق من طريق صوره السياقية"[٢]. لذا فإن "الصوت هو المادة الخام للكلمة، أو هو إحدى سماتها الأساسية التي يمكن أن تحلل إلى عناصر أخرى..."[٣]، وهذا التعريف يدخل في ما يسمى بعلم الفونولوجي (Phonology)، وهو الـذي يكـون أقـرب لدراسـة البنيـة الـصوتية للكلمـة، خـلاف مـا يكـون فـي علـم الفـونتيكس (Phonytics)، وذلك في معرض ما ذكره حلمي خليل في التفريق بين كل التفريعات التي يسوقها الجانب الصوتي لترسيم الحدود بينها، والفصل بين كل الآراء التي درست الصوت من جهة تاريخية أو نطقية أو سمعية[٤]، إلا أن من المحدثين العرب من ذهب إلى أن الحرف هو الفونيم (Phoneme) مستندين إلى التفرقة بين الصوت والحرف، ولقد بين الدكتور تمام حسان ذلك الأمر قائلاً : "ليست الحروف إذا هي تلك الصورة الكتابية التي تخطها بالقلم، فهذه هي الأصوات، ولكن الحروف أقسام يشتمل كل منها على عدد من هذه الأصوات، وإذا كانت الأصوات تدخل في نطاق حاسة السمع والبصر في العمليات الحركية، فلا يدخل الحرف إلا في نطاق الفهم، أو في نطاق الإحساس على حسب ما يراه العلماء من وجهات النظر المختلفة في نظرية الفونيم"[٥].

وهو من ناحية علم الأصوات الفونولوجي: "علم ينظر إلى الأصوات من حيث هي نظام صوتي له معنى، أو مجموعة متناسقة من الأصوات ترتبط بعلاقة معينة...."[٦] وهذا النظام الصوتي يتكون من عناصر محددة تساعد على تحديد الكلمة وبنيتها، وكذلك بواعثها وتشكلها، ومن هذه العناصر ماسوف نسهب فيه ومنها ما سنمر عليه مرورا كوننا نحاكي التناسب الصوتي

---

(١) انظر: المرجع نفسه، ص٨٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٨٦.

(٣) خليل، حلمي (١٩٩٢)، **الكلمة "دراسة لغوية معجمية"**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ص٣٣.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٤.

(٥) مزبان، علي حسن، **علم الأصوات بين القدماء والمحدثين**، (مرجع سابق)، ص٨٦.

(٦) خليل، حلمي، الكلمة، (مرجع سابق)، ص٣٥.

مع المعنى، وتتركز هذه العناصر في: "الفونيم، المقطع، النبر، التنغيم، الفواصل"[١]، فالفونيم – وكما أشرنا سابقا – يميز بين الكلمات، وذلك بحسب إئتلافه مع أصوات متقاربة أو متباعدة إلا أنه يقود إما لنفس المعنى أو لمعنى جديد، وقد يحيل هذا الصوت المنفرد إلى معرفة الغرض كذلك، وقد يبينه الشكل التصاعدي الذي يبدأ من أصغر وحدة في الكلمة "الفونيم" إلى الكلمة في صورتها الكلية وما ترمي إليه من معنى. فالاهتمام بهذا الجانب: "يساعد في كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة، شارحا أبعاد التكرار والتقابل والتوازي في مستوى الأصوات المفردة، ومستوى السياق الصوتي تتابعا وتطريزا...."[٢] ولقد ارتأيت أن أضع كل صوت من المنتخب من شعر أبي صخر الهذلي تحت موضوع أو "صوت" بعينه. أحصي الأصوات التي تنضوي تحته، فمن أول هذه الأصوات:

صوت الحزن:

جاءت قصيدة أبي صخر الهذلي في رثاء ابنه داود أطول قصيدة حفل بها ديوانه، ولقد تناوبت أصوات الحزن في ثنايا النص كأصوات نوح وفجيعة وتخبط، حتى يكاد الشاعر ينعى كل فرح، وكل ذكرى، من خلال هذا التفجع، يقول:[٣]

تَعَزَّيْتَ عَنْ ذِكْرِ الصِّبَى والحَبَائِبِ وَأَصْبَحْتَ عِزْهًى لِلصِّبَى كَالمُجَانِبِ[٤]

نلحظ كلمة "تعزيت" وإن جاءت في أسلوب تجريدي، فهي تجسد ذلك الانغلاق والضيق، فأولها "صوت التاء" وآخرها كذلك "صوت التاء" وهو حرف مهموس، أوصلنا مع أسلوب التجريد إلى ذلك المعنى الدفين الذي جعل من الشاعر يهمس به ويغلفه بذاتيته التي شكلها البيت ككل، فصوت الحزن تناوب من خلال حرف التاء في كلا الشطرين، وفي كلا الفعلين "تعزيت، وأصبحت"، وقد تكرر في البيت الثاني الفعل "أصبحت" كذلك تأكيدا لذلك الصوت وذلك في قوله:[٥]

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٥.

(٢) الضالع، محمد صالح (٢٠٠٢)، **الأسلوبية الصوتية**، دار غريب، القاهرة، ص١٥.

(٣) السكري، أبو سعيد الحسن (ت: ٢٧٥ هـ)، **شرح أشعار الهذليين**، (تحقيق: عبدالستار أحمد فراج)، دار العروبة، القاهرة، ج٢، ص٩١٥.

(٤) **عزهى:** رجل عِزْهىً وعِزْهاةٌ وعِزْهٌ وعِتْزَهْوةٌ وهو الذي لا يُحدِّث النِّساءَ ولا يُريدُهُنَّ ولا يَلْهُو وفيه غَفْلة، انظر: **لسان العرب**، مادة: (عزه).

(٥) المصدر نفسه، ص ٩١٥.

وَأَصْـبَحْتَ تَلْحَـى حِـيْنَ رعْـتَ مُحَمَّـداً وَأَصْـحَابَهُ أَنْ يُعْجَبُـوا بِالكَوَاعِـبِ

هذا على سبيل الصوت المنفرد، أما لو أتينا لبنية الكلمة كأصوات مجتمعة بعضها مع بعضها الآخر عبر مقاطع متجاورة ومتناسقة، يعبر عنها السياق، وجدنا – من خلال تتبع صورة الكلمة – أنه في البيت التاسع من القصيدة يقول:(١)

تَـصَابَيتُ حَتَّـى اللَّيْـل مِـنْهُنَّ رَعْبَتِـي رَوَانِـيَ فـي يَـوْمٍ مِـنَ اللَّهْـو هَاضِـبِ(٢)

نلحظ أن كلمة "تصابيت" جاءت على صورة "تعزيت" وكلتاهما متجانستين وإن اختلف الأسلوب إلا أن كلاً منهما تستدعي الأخرى فصورة التلذذ، تعني كذلك التصبر حينما نجدها تابعة لذلك الحزن، أو في سياق الخروج عنه، فصوت التاء ظل حاضرا كصوت ثابت في أول الكلمة وآخرها كما هو الحال في بداية النص، كذلك نلحظ تماثلهما في الوحدات الصوتية مع وجود بعض الاختلافات فمثلا تعزيت "ت، ع، ز، ي، ت" تماثل تصابيت "ت، ص، ا، ب، ي، ت" فاتحدا في الهمس في حرف التاء بداية ونهاية، والعين والزين والباء والهمزة، كلها مجهورة، فخالفت الصاد إذ هي مهموسة، وقد يحق لنا هذا التسويغ حينما نرى أن لفظة "تعزيت" مقابلة مع "تصابيت" وذلك يجعل من حرف الصاد المهموس يأتي على استحياء، كون المقام مقام رثاء، والتذكر هنا لايكون إلا بصوت متوسط دون الجهر. فكلا اللفظتين لايخرج عن مقام حديث النفس، وكلاهما كذلك من حيث الصوائت فيهما "الفتحة" في "تعزيت" و"التاء" في "تصابيت" يتقابلان من حيث قصر الحركات ولاشيء أكثر من ذلك، وقد يرجح هذا لدينا تقطع النفس لدى تراتب هذه الحروف والحركات بعضها مع بعض، وهذا مما يساعد على تجليه صوت الحزن المتحكم في الهواء المندفع من جوف الشاعر. يقول ابن جني: "اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضمة، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف توام كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض وذلك قولك يخاف وينام ويسير ويطير ويقوم ويسوم فتجد فيهن امتدادا واستطالة ما فإذا أوقعت بعدهن الهمزة أو الحرف المدغم ازددن طولا وامتدادا

---

(١) المصدر نفسه، ص٩١٧.

(٢) هاضب: من هضب أي أنهم قد هضبوا فيه، أي في اللهو، ورواني: من إدامة النظر في لين، انظر: السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص٩١٧.

وذلك نحو يشاء ويداء ويسوء ويهوء ويجيء ويفيء..."[١] وحينما نستشهد بهذا القول، فلكي نبرهن على أن أبا صخر الهذلي – قصد أو لم يقصد – استطاع من خلال ايثاره لبعض الأصوات أن يحقق ذلك القصر الصوتي والذي أراه معبرا عن حزنه وتقطع الصوت لديه، بصوت أشبه ما يكون صوت نحيب خافت ومهموم لذا كان الصوت همسا، والحركة قصيرة، تجلدا وتصبرا كما ذكر "تعزيت".

وقد يعود قصر بعض الأصوات في هذه القصيدة المطولة إلى عامل "البكاء" أو "الاستعبار" الذي قد يباغته في أثناء نظم القصيدة، فيتحكم في النفس لديه إلا أن إبراهيم أنيس يرى في ذلك أن "الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة، والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس، وازدياد النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة. أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر"[٢].

وفي القصيدة نفسها يقول أبو صخر:[٣]

تَشَكَّيْتَهَا إذ صَدَّعَ الدَّهْرُ شَعْبَنَا فَأَمْسَتْ قَدَ اعْيَتْ فِيْ الرُّقَى وَالطَبَائِبِ

وَلَوْلاَ يَقِينٌ أَنَّمَا المَوْتُ عَزْمَةٌ مِنَ اللهِ حَتَّى يُبْعَثُوا لِلمَحَاسِبِ

لَقُلْتُ لَهُ فِيْمَا أُلِمُّ بِرَمْسِهِ هَلَ انْتَ غَدًا غَادٍ مَعِي فَمُصَاحِبِي

لو تتبعنا المقاطع في الأبيات السابقة بداية من "تشكيتها"، ثم "يبعثوا"، و"مصاحبي" للاحظنا أنها تتعاقب فتأتي على صورة تدريجية تنازلية في أول البيت الأول، ثم في حشو البيت الثاني، وفي البيت الأخير في آخر كلمة فيه، فالمقطع الأول في كلمة "تشكيتها" جاءت التاء مع الهاء والألف "تها" لتشكل مقطعين؛ قصير مفتوح وطويل مفتوح ورمزه "ص ح، ص ح ح"، "فالمقطع يكون طويلا إذا كانت فيه حركة طويلة: ا، أو: ي، أو: و، وبشرط أن تكون صوائت

---

(١) ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، (مصدر سابق)، ص١٧.

(٢) أنيس، إبراهيم (١٩٥٢)، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٢، ص١٧٦.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.

لأشباه صوامت"[١]، أما المقطع الثاني فهو في كلمة "يُبْعَثُوا" ويكمن المقطع فيها في آخرها "ثوا" ورمزه "ص ح ح" مقطع طويل، ثم نجده كذلك في الكلمة الأخيرة "فمصاحبي" ويكمن في آخرها "بي" ورمزه "ص ح ح"، اعتمد الشاعر على المقاطع الطويلة خاصة في هذه الأبيات وبثها في ثناياها، ونجده يستجلب حسرة في الأولى وكمدا، ثم يتصبر بذكر البعث من خلال الجمع في "يبعثوا"، ثم يعود في البيت الثالث، في "مصاحبي" يتنادى بالصحبة كما تنادى بالبعث، كما هو التشكي، وكلها طويلة الأمد، بعيدة.

وحينما أجد أن هذه التراتبية، والتعاقبية، في توالي هذه الحروف، والمقاطع، ومدى ملاءمتها للمعنى، فذلك لأنها رموزٌ تعبر عن أحوالنا، بكل جوانبها ولاسيما الجانب النفسي، ذلك الذي لو تتبعنا الأصوات التي تعبر عنه لوجدناها مطابقة لما ذهبنا إليه، فلو أن شخصا طلب منه فعل أمر ما دون رغبة منه، سواء كان ابنا أو أخا أو صديقا لوجدناه يعبر بالحرف "ففففففففف" مستمرا في إخراج نفسه تعبيرا ورمزا عن الرفض، إذا تعد الأصوات فرادى أو مقطعة رمزا لحالة معينة تكتنف الإنسان والتعبير بالصوت ما هو إلا رمز يحاكي ذلك الشعور المستفز، فالرمزية "هي العمل الأساسي في الفكر الإنساني، فتستطيع عقولنا أن تحول كل تجاربنا في الحياة إلى رموز وليس بين هذه التجارب ما لا يمكن للعقل أن يحوله إلى رموز...."[٢]، وكذلك كون المقطع الصوتي في حقيقته "تتابع الفونيمات في لغة ما حيث تتكون البنية المقطعية التي تختلف من لغة إلى لغة أخرى...."[٣] وقد أوضح حلمي خليل أن المقطع من خلال الاتجاه الفونولوجي هو تلك التتابعات المختلفة بين الصوامت والصوائت، إضافة إلى ملامح التنغيم والنبر[٤]. علما بأن المقاطع الصوتية في العربية ستة أنواع وهي:

١- القصير المفتوح ص ح (كَ: من كتب).

٢- القصير المغلق ص ح ص (لَ – مْ).

٣- القصير المزدوج الإغلاق ص ح ص ص (بِ – نْ ثْ).

٤- الطويل المفتوح ص ح ح (ل + ا).

---

(١) خليل، إبراهيم (٢٠١٣)، **مقدمة في علم أصوات اللغة العربية**، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ص٨٧-٨٨.

(٢) أنيس، إبراهيم (١٩٧٠)، **اللغة القومية والعالمية**، دار المعارف، مصر، ص٢٠.

(٣) خليل، حلمي، **الكلمة**، (مرجع سابق)، ص٤٠.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٤١.

٥- الطويل المغلق ص ح ح ص (ل + ا + مْ).

٦- الطويل المزدوج الإغلاق ص ح ح ص ص (ر + ا + دْ+ دْ)[١].

وشاعرنا في القصيدة ذاتها – وخاصة فيما أتى في صورة المطر – نجده يرسم لوحة متداخلة الألوان والشعور بالخوف، فهو يقول:[٢]

فَأَسْقَى صَدَى دَاوُودَ دَانٍ غَمَامُهُ هَزِيمٌ يَسُحُّ المَاءَ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

سَرَى وَغَدَتْ فِي البَحْرِ تَضْرِبُ قُبْلَهُ نُعَامَى الصِّبَا هَيْجًا لِرَيَّا الجَنَائِبِ[٣]

ثَلاَثًا فَأَسْرَتْ مُزْنَةٌ حَضْرَمِيَّةٌ لَهَا ثَائِبٌ طَلُّ النَّدَى بَعْدَ ثَائِبِ

تَحُوزُ مَنَاتِيْجَ الغَمَامِ وَتَمْتَرِي مَطَافِيلَ لَمْ يُتْدِبْ بِهَا صَرُّ حَالِبِ[٤]

فَأَلْحَقَ مَحْبُوكًا كَأَنَّ نَشَاصَهُ مَنَاكِبُ مِرْعِزَّى بِهِ بَيْضُ الأَهَاضِبِ

السُّحب الصغار تمسحه الريح حتى يصبح متماسكا ممتلئاً بماء المطر تزاحمت هنا الأصوات فريدة ومضادة، ما بين الهمس والجهر والشدة والرخاوة، والإطباق والانفتاح، وكذلك المقاطع القصيرة والطويلة، مما له دلالة على أن هذه الأصوات – ومجيئها في صورة المطر – جاءت مبعثرة ومتلاطمة ومتداخلة كحالة تشكل السحاب وما يسبقه من رياح، مع ما يسبقه من هدوء ومن ثم ضجة عارمة، والعكس يحدث كذلك، فمثلا نجد في أصوات معينة كالألف في نهاية "أسقى، وسرى، والندى" تراتبية ورغبة في الوصول حد التناهي، فمطر، ثم سرى، ثم ندى، وكذلك وجود حرف "السين، والصاد" بشكل جلي، عبرا عن المعاني التي قد تشكلا فيها، "فالصدى، والصبا، والصر" كلها أصوات في الحقيقة لشيء خفي لا يرى ولكن أثره يلاحظ، ومن أثره كذلك أن أول ما يسمع من هذه الأصوات لمجرد حركتها ودورانها صوت "الصاد"، ونحن حينما نرصده من حيث كونه مهموسا – وكما ذكرنا – لأنه يعبر عن صوت البداية، أي أن حالة الهمس تظل ملازمة له في بداية التشكل، ثم نلحظ أن "الاطباق" قد يكون في حالة التداخل والتلاحم كما هي حال المطر، حتى يعود إلى مُبْتَدَئِه مرة أخرى. إضافة إلى تلك المقاطع التي

---

(١) خليل، إبراهيم، **مقدمة في علم أصوات اللغة العربية**، (مرجع سابق)، ص٩٠.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.

(٣) النعامى: من أسماء ريح الجنوب، وهي من أبل الرياح وأرطبها، انظر: لسان العرب، مادة: (نعم).

(٤) مناتيج: أي أن الريح تُنتِجُ السحابَ وتَمْريه حتى يَخْرج قِطْرَهُ، مطافيل: السُّحب الصغار تمسحه الريح حتى يصبح متماسكا ممتلئاً بماء المطر، انظر: لسان العرب مادة، مادة: (نتج)، و(طفل).

أحدثت تجاوبا مع حركية المعنى داخل هذه الصورة، فلدينا – على سبيل المثال – مناتيج (ص ح، ص ح ح، ص ح، ص ص ح)، ومطافيل، (ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص)، لفظتين تناوبت فيهما المقاطع الطويلة والقصيرة، المفتوحة، وكلها تعني في المعجم صغار السحاب، فمناتيج من "نتج" وهي "النِّتاجُ اسم يَجْمع وضْعَ جميع البهائِم...."[١] ومطافيل من "طفل" وهي " والطِّفْل الصغير من كل شيء بَيِّن الطَّفَل والطَّفالة والطُّفولة والطُّفولية ولا فِعْل له...."[٢] وإنما جمع هنا على وزن "مفاعيل" كأنه يحاكي التكثير لذلك نرى الياء الساكنة قد توسطت في كلتا اللفظتين، لتكون أشبه بفاصلة بين المقاطع المتتابعة، وكونها أتت على هذه الصورة – أي المقاطع القصيرة – لتحتل مساحة واسعة لتشابهها مع ما يكون في أول القطر، صورة مستوحاة من الطبيعة، يصوغها الشاعر عبر تتابع كل هذه المقاطع والمعاني والألفاظ لتجسد صورة البداية وقبل التلاحم والاحتدام.

وفي قصيدة رثائية أخرى كان الشخص المعني بها "حيا"، وهو عبدالعزيز بن عبدالله بن خالد بن أسيد، وقد لانقول أنها خالية من العاطفة إذا ما قابلناها مع قصائده المتعددة في مدح ابن أسيد، كون شعر أبي صخر وقف جله على مدح عبدالعزيز بن أسيد وابنه خالدٍ، إلا أنه لابد لنا من المقارنة بين صوت الحزن الذي في رثاء ابنه داود، والأصوات التي جاءت في هذه القصيدة علنا نقف على ما يوضح لنا حقيقة الصوت الحزين في مقاطعها ومدى صدقه، وملاءمته للمعنى. إلا أننا عند قراءة النص لا نجد ما يوحي بالثكل، أو الفقد، سوى في الأبيات الأخيرة، التي جاءت تقليدية، تؤكد الكرم وكثرة العطاء للشخص الممدوح، وتجعل المحتاجين بعده في عوز دائم، مما أخرجها من غرضها الأساس – حسبما نرى – ألا وهو الرثاء، إلى المدح المحض، وإن كان الرثاء مدحا، إلا أنني أعني به صوت العويل والحزن الذي قد توحي به الأبيات ككل. إلا أن الأصوات - وفي معزل عما توحي به القصيدة من غرض - كانت مبثوثة وموزعة خاصة صوت الراء المكرر. كروي للقصيدة ككل، وكحرف متناثر في حشو الأبيات.

يقول أبو صخر الهذلي في مقدمة قصيدته:[٣]

عَفَا سَرفٌ مِنْ جُمْلَ فَالمُرْتَمَى قَفْرُ فَشِعْبٌ فَأَدْبَارُ الثَّنِيَّاتِ فَالغَمْرُ

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (نتج).

(٢) المصدر نفسه، مادة: (طفل).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٠.

فقد اختار لها حرف "الراء"رويا وهو صوت يتكرر فيها وفي ثنايا النص تكراراً ملحوظاً، وكما نعلم فإن حرف الراء "من الحروف الصامتة، والمستفلة، والمرققة الحركات. وصوت الراء صوت لثوي مكرر مجهور.... لذلك سمي صوت حرف الراء بالصوت المكرر"[١]. لذا نجد تكراره قد تلاحق حتى في مقدمته الغزلية من النص كقوله:[٢]

مِـــنَ الخَفَـــراتِ الوَازِنَـــاتِ، كَلَامُهَـــا سِـــقَاطَ سُـــقُوطَ الحَلْـــيِ مُـــسْتَكْرَهٌ نَـــزْرُ

إضافة إلى مايعنيه البيت، حيث أن الخفر "بالتحريك شِدَّةُ الحياء تقول منه خَفِرَ بالكسر وخَفِرَتِ المرأَةُ خَفَراً وخَفارَةً...."[٣] والنزر "القليل التافِه...."[٤] وكأنه مع تكرير الراء في هذه الصورة المعبرة، كأنه يوافق بين الحياء الدائم وبين السرعة في الجواب، حتى "الراء" المكررة عملت الصوت المكرر هنا فـ"الكلام المتقطع مع القلة منه" و"سقوط الحلي". كذلك ماأحدثه هذا الصوت من "نبر" في كل مقاطع الصوت وهو "درجة قوة النفس التي ينطق بها صوت أو مقطع"[٥]. كما يعرفه محمود السعران، وكذلك هو: "وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ماحوله من أجزائها"[٦]. كما جاء عن تمام حسان، إلا أن إبراهيم أنيس يراه "شدة في الصوت أو ارتفاعا فيه وتلك الشدة والارتفاع تتوقف على نسبة الهواء المندفع من الرئتين، ولاعلاقة لدرجة الصوت أو نغمته الموسيقية"[٧]. فالراء في "الخفرات" عند النطق بها، نجدها أعلى صوتا من غيرها، كون المد جاء مصاحبا لها مما أعطاها ذلك الظهور والعلو أكثر من الأصوات الأخرى.كذلك الحال في "مستكرَهٌ". وقد كان النبر يعني الهمز، ولم تكن قريش تهمز في كلامها، وذلك يؤكده ما حصل في صلاة الكسائي بأهل المدينة حينما قدمه المهدي، فهمز، فأنكر أهل المدينة عليه[٨]، وقد جاء في لسان العرب أن النبر هو: "ارتفاع الصوت، يقال: نبر الرجل نبرة إذا

---

(١) فياض، سليمان (١٩٩٨)، **استخدامات الحروف العربية**، (مرجع سابق)، ص٥٨.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥١.

(٣) انظر: **لسان العرب**، مادة: (خفر).

(٤) انظر: المصدر نفسه، مادة: (نزر).

(٥) خليل، حلمي، **الكلمة**، (مرجع سابق)، ص٤٤.

(٦) المرجع نفسه، ص٤٤.

(٧) أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، (مرجع سابق)، ص١٠٣.

(٨) انظر: الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، (مرجع سابق)، ص١٩٢.

تكلم بكلمة فيها علو...."[١]، والنبر في العربية كما يرى بعض الباحثين نوعان: صرفي، ونبر السياق أو النبر الدلالي، فالأول يختص بالميزان الصرفي، والثاني يقع على الجمل[٢]. والأخير يصفه إبراهيم أنيس بأن "يعمد المتكلم إلى كلمة في جملته فيزيد من نبرها، ويميزها، على غيرها من كلمات الجملة، رغبة منه في تأكيدها، أو الإشارة إلى غرض خاص فيها. وقد يختلف الغرض من الجملة تبعا لاختلاف الكلمة المختصة بزيادة نبرها"[٣]. وأرى أننا ابتعدنا كثيرا حينما استطردنا في "النبر" وتعريفه. فصوت الحزن – وكما أسلفنا – يتقاسمه مع غرض الرثاء، الغزل، كون جل نتاج الشاعر يندرج تحت هذا الغرض، واستخداماته لبعض الأصوات والمقاطع المتجانسة مع المعنى، فهو يقول:[٤]

عَفَــتْ ذَاتُ عِــرْقٍ عُــصْلُهَا فَرِنَامُهَــا فَــضُحْيَاؤُهَا وَحْــشٌ قَــدَ اجْلَــى سَــوَامُهَا
إِلَــى عُقَــدِ البَيْــضَاءِ مِــن جُمْــلَ أَقْفَــرَتْ وَكَــانَ بِـهَــا مُــصْطَافُهَا وَمُقَامُهَــا
سِــوَى أَنَّ مَرْسَــى خَيْمَــةٍ خَــفَّ أَهْلُهَــا بِـــأَبْهَرَ مِحْـــلَالٍ وَهَيْهَـــاتَ عَامُهَــا

اعتمد الشاعر في هذه المقدمة الطللية على صوت "الهاء" وهو "صوت حنجري احتكاكي مهموس. وتنطق الهاء حينما يمر الهواء خلال الانفراج الواسع عن تباعد الصوتين بالحنجرة، محدثا صوتا احتكاكيا، يرفع الحنك اللين، فلايمر الهواء من الأنف"[٥]. ولقد تكرر هذا الصوت بما يقرب من اثنتي عشرة مرة، عبر من خلاله عن صوت "النداء" في أرض ليس بها أنيس، وكأن وقوع النبر فيه، وذلك في آخر مقطع "ص ح ح" يجعل من هذا الصوت نداء يملأ هذا الفراغ الشاسع. ولقد استدام تواتر هذا الصوت في روي القصيدة ككل، وفي حشو الأبيات. وقد عبر من خلاله عن "صوت الحزن" المطبق على نفسه، وقد لزم هذا الصوت الحزين الكثير من قصائد الشاعر الغزلية، يعبر من خلاله عن معان متعددة، كالفراق، والترحال، وزيارة الطيف، والذكرى، يقول في إحدى قصائده:[٦]

---

(١) ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (نبر).

(٢) انظر: الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، (مرجع سابق)، ص١٩٤.

(٣) أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، (مرجع سابق)، ص١٠٢.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٣.

(٥) فياض، سليمان، **استخدامات الحروف العربية**، (مرجع سابق)، ص١١٤.

(٦) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٧.

نَـــامَ الخَلِـــيُّ وَبِـــتُّ لَـــمْ أَنَـــمِ وَهَـــيَّجَ العَـــيْنَ قَلْـــبٌ مُـــشْعَرُ الـــسَّقَمِ
مُكَلَّـــفٌ بِـنَـــوَى لَيْلَـــى وَمِرَّتِهَـــا يَـــاطُولَ لَيْلِـــكَ لَـــيْلاً غَيْـــرَ مُنْـــصَرِمِ
قَـــدْ كُنْـــتُ أَحْـــسِبُنِي جَلْـــدًا فَهَيَّجَنِـــي طَيْـــفٌ لَـهَـا طَـارِقٌ لَـمْ يَـسْرِ مِـنْ أَمَـمِ

وهنا يتضح لنا شيء آخر خلاف الصوت ودلالته على المعنى أو النبر، إذ يبرز مايسمى بالاستخراج، والإضافة، وكذلك الاستبدال، وكلها تعني تبدل أو زيادة حرف على مستوى الكلمة، من خلال إبداله من آخر، أو زيادته على الكلمة المشابهة[١]. فالشاعر في قوله "نام" ثم قوله "أنم" أخرج الهمزة، والهمزة صوت حنجري انفجاري، لا هو بالمهموس ولا بالمجهور، وهو محل خلاف بين كثير من اللغويين، فالطيب البكوش يراه صوتا مهموسا، ومنهم من يراه يقع في الوسط مثل كمال بشر وإبراهيم أنيس[٢]. ولكن التحليل الذي نراه هنا- ومن خلال الاستخراج لهذا الصوت- يجعل الشاعر وكأنه يريد أن يسلب النوم من الآخر، كما استلب منه القدرة على النوم، وذلك عبر الحركة الطويلة التي مد بها صوته عبر الهمزة، والتي أخرجها منه مرة أخرى لكي يضفي معنى جديدا غير النوم ألا وهو "السهر".

---

(١) انظر: السعدني، مصطفى (د. ت)، **البنيات الأسلوبية "في نقد الشعر العربي الحديث"**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص٢٦.

(٢) انظر: فياض، سليمان، **استخدامات الحروف العربية**، (مرجع سابق)، ص١٩ -٢٠.

صوت الفرح:

وهذا الصوت يتجلى في القصائد التي تحدثنا عنها والأغراض المتنوعة التي نظم فيها الشاعر، وأولها مدائحه التي أوقفها على عبدالعزيز وابنه خالد،وقد ينتشي الشاعر إذا مامدح تبعاً لعاطفته التي تسيره، ومحاكاة الشاعر لغرضه أو انتخابه لصوت دون آخر يرجع إلى الدافع الأساسي للشعر الذي هو "راجع إلى علتين: أولاهما المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى والإحساس بالنغم"[١]. وربما يطفو الفرح لدى الشاعر في أدائه وعلى محياه من خلال ناحيتين: شخصية الممدوح ومحبته، وكثرة العطاء. يقول الشاعر:[٢]

والمُرْسِمُونَ لِإِلى عَبْدَالعَزيز بِهَا ... مَعًا وَشَتَّى وَمِنْ شَفْعٍ وَفُرَّادِ
عَوَامِدًا لِنَدَى العِيصِيِّ قَارِبَةً ... وِرْدَ القَطَا فَضَلاَتٍ بَعْدَ وُرَّادِ
يَرْمِي بِهَا البِيدَ وَالأَمْيَالَ كُلُّ فَتًى ... جَلْدِ القُوَى عَيْبُهُ الإِعْوَازُ وَفَّادِ
بَرَى الحَوَادِثُ وَالأَيَامُ وَقْرَتَهُ ... فَمَا تَرَكْنَ لَهُ مِنْ رِيْش أَسْبَادِ
إِلَّا رَجَاءَ نَدَى العِيصِيِّ أَنَّ لَهُ ... كَفًّا لَهَا حَدَبٌ يَجْرِي لإِصْعَادِ

من خلال التضعيف يحاول الشاعر التأكيد على القصدية في مدح الآخر، وكذلك السبب الذي جعله يقصده، فلقد عبر عن ذلك بـ"فرَّادِ، وورَّادِ وَفَّادِ" وهي من خلال التشديد عليها كأصوات تتناسب مع "الجلد" المذكور في الأبيات وكذلك "العوز"، إضافة إلى كون الأصوات المشددة حدث الجهر فيها في صوت "الراء" أما الهمس فكان في صوت "الفاء".

وأرى أن هذا الجهر قد وافق التعبير عن الجمع، أما بالنسبة للهمس فقد كان يخص الشاعر ذاته كونه جاء على صيغة المفرد. وكون هذه الألفاظ كذلك حوت مقاطع قصيرة مفتوحة، تناسبت مع الفكرة الراسخة في ذهن الشاعر، أو في معنى "العطاء" الذي عبر عنه في الأبيات كذلك، فمثلا "فُرَّادِ" تتكون من "ص ح، ص / ص ح ح / ص ح"، و"ورَّادِ" تتكون من "ص ح ص / ص ح / ص ح"، وكذلك "وفَّادِ" تتكون من "ص ح ص / ص ح ص ح".

---

(١) أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، (مرجع سابق)، ص١٢.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٢.

ويعاودنا صوت الفرح مرة أخرى بعد مقدمة طللية يمدح بها خالد بن عبدالعزيز بن أسيد، وذلك بقوله:(١)

فَـــإِنْ تُنفِـــدِ الأَيَّـــامُ وُدَّكِ بَعْـــدَمَا ... عَلِمْـــتِ فَـــإِنَّ الـــدَّهْرَ لَـــيْسَ بِـنَافِـــدِ
أَدَعْـــكِ وَأُعْمِـــلْ مِرْجَمَـــةً ذَا عُلاَلَـــةٍ ... يَبُـــذُّ وَجِيـــفَ النَّاجِيَـــاتِ المَوَاخِـــدِ
يُعَانِـــدِ عِطْفَيْـــهِ الزِّمَـــامَ وَنَـــارَةً ... يُـــصَمِّمُ فـــي المَثْنَـــاةِ غَيْـــرَ مُعَانِـــدِ
إِلَـــى خَالِـــدٍ نَرْجُـــو وَنَأْمُـــلُ رِفْـــدَهُ ... فَـــأَكْرَمُ مَـــأْمُولٍ يُرْجَـــى وَرَافِـــدِ

تكرر صوت الدال هنا وهو صوت انفجاري مجهور، يصمم من خلاله الشاعر على مايريده في قابل الأيام، فهو صوت تنامى في منتصف المقدمة الطللية ليستقر بعد ذلك في معاني المدح، والعطاء، والأوصاف المثالية في الشخصية الممدوحة وقد تجلى في الكلمات التالية: "المجد، الأجاود، قائد، الندى، دجلة، مزبد، حامد، عادل، الأساعد". ولو لاحظنا لوجدنا كل المعاني التي حواها صوت الدال كانت دالة على الخير والغزارة والرضا. ذلك إذا ماقارناها مع صوت الدال في بداية المقدمة الطللية التي ظهر فيها الصوت معاندا ومتحديا. وكوننا نمضي خلف هذا التصور، فذلك لأن "محاكاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغوية، إنما هي طاقة خالصة للغة، وإن كان الصوت المحاكى لا يصور الشيء الموصوف تماما، وإنما يحاكي نشاطه وفعاليته محاكاة كلية، وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة لوصف حدث أو فعل، يخرج عن نطاق اللغة"(٢).

ولقد سبق ابن جني كل أولئك المتقدمين حينما ذكر في كتابه الخصائص ما يتعلق بإيحاء الأصوات لمعانيها فقد قال "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ونَهْج مُتْلِئِب عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المعبرَّ بها عنها فيعدلونها بها ويحتُذونها عليها. وذلك أكثر ممّا نقدّره وأضعاف ما نستشعِره، من ذلك قولهم: خَضِم وقَضِم. فالخَضْم لأكل الرَّطْب كالبِطّيخ والقِثّاء وما كان نحوهما من المأكول الرَطْب. والقَضْم للصُّلب اليابس نحو قضِمتِ الدابَّة شعيرها ونحو ذلك. وفي الخبر قد يُدْرَك الخَضْم بالقَضْم أي قد يدرك الرخاء بالشدّة واللين بالشَظَف. وعليه قول أبي الدرداء: يخضَمون ونقضم والموعِد الله، فاختاروا الخاء لرخاوتها للرَّطْب والقافَ لصلابتها لليابس حَذْواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث ومن ذلك قولهم: النضح للماء ونحوه والنضخ أقوى من النضح

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦٥.

(٢) العبد، محمد (١٩٨٨)، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي "مدخل لغوي أسلوبي"**، دار المعارف، مصر، ط١، ص١٥.

قال الله سبحانه (فيهما عينانِ نضّاختان) فجعلوا الحاء -لرقّتها - للماء الضعيف والخاءَ -لغِلَظها - لما هو أقوى منه..."[١].

ولقد سمى محمد العبد- في تقسيمه للمحاكاة الصوتية إلى قسمين – القسم الأول منها بالمحاكاة الأولية وذلك حينما يكون الصوت صوتاً منفرداً، أما القسم الآخر فأسماه بالمحاكاة الصوتية الثانوية، ولقد قسمها إلى أربعة أنماط وهي:

- محاكاة عن طريق تكرير الصوت الواحد أو أصوات متقاربة، في كلمة واحدة أو عدة كلمات.
- ومحاكاة عن طريق تكرير عدة أصوات تنتمي إلى مجموعة صوتية واحدة في عدة أبيات أو قصيدة كاملة.
- محاكاة الجو العام للحدث أو المضمون بواسطة تكرير عدة أصوات من مجموعات صوتية مختلفة.
- المحاكاة عن طريق تكرير إحدى الحركات على نحو ملحوظ[٢].

ولقد أتينا على وصف عام لهذه الأنماط من خلال ما تقدم، ومنها على سبيل المثال، ماذكره أبو صخر الهذلي في إحدى قصائده الغزلية إذ يقول:[٣]

طِفْـــــلٌ يَمَانِيَّـــــةٌ لَـهَـــــا رَهَـــــجٌ تَثْـــــري قَـــــوَادِمَ دُلَّـــــحٍ دُهْـــــمِ[٤]
يَتْلُـــــونَ مُرْنَجِـــــزًا لَـــــهُ نَحَـــــمٌ جَوْنَـــــا تَحَيَّـــــرَ بَرْقُـــــهُ يَـــــسْمِي

فلقد تكرر لديه صوت الهاء أربع مرات، وذلك في معرض وصفه للسحابة، وقوله "لها رهج" أي غبار والرهج كذلك: "والرَّهَجُ السحاب الرقيق كأَنه غبار"، وتمري أي تخالط ببياضها هذه السحابة السوداء، ربما الموقف الذي يصور به الشاعر هذا المنظر، جعله يلجأ إلى التكرارات المتعددة بين الأصوات المهموسة كـ"الهاء، والحاء" وبين "الدال، و"اللام" المجهورين، مع مايلائم صورة تشكل السحاب والمطر، وتداخلها، وسرعة نسجها، مماجعل بالتالي المقاطع

---

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت:٣٩٢ هـ)، **الخصائص**، (تحقيق: محمد علي النجار)، عالم الكتب، بيروت، (د.ت)، ج٢، ص١٥٧ -١٥٨.

(٢) انظر: العبد، محمد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، (مرجع سابق)، ص١٦–١٧.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٧٢.

(٤) الرهج: الغبار، والرهج كذلك والرَّهَجُ السحابالرقيق كأَنه غبار، والدلح:سحابة دَلُوحٌ ودالحة مُثْقلة بالماء كثيرة الماء والجمع دُلُحٌ، انظر: لسان العرب، مادة: (رهج)، و(دلح).

الصوتية تتنوع كذلك مابين "طفل، ورهج، ودلح، ودهم، ونحم". مما نراه قد تناسب مع حركية المعنى الذي تجسده صورة البرق وتشكل السحاب وهطول المطر.

ولو انتهجنا السعي وراء كل صوت لكان الترصد لهذه الأصوات فرادى ومجتمعة لايكفيه مبحث مستقل من دراسة شاملة لكل مستويات الدرس الأسلوبي. إلا أننا حينما أرجعنا هذه الأصوات إلى شعوري الفرح والحزن، فذلك لأن كل المعاني التي حوتها أبيات أبي صخر الهذلي كانت تتناغم مع حالته النفسية في كل حالاتها، مما جعله – وكما نرى – يخلع كل صوت على هذه المعاني، بل ويخلق تناوبا بين ماهو داخلي وخارجي من خلال الصوت، وكما مر بنا في مرثيته لابنه "داود "، وكذلك فيما رسمه من حالة الفراق والتذكر، والرحلة التي سلكها إلى ممدوحه، وفي ظننا أن الصوت قد ملأ المعنى وعبر عنه، وحواه كذلك.

٢- الجناس أو "التجنيس":

أحد فنون البديع إذ يضعه ابن رشيق تحت مسمى "التجنيس"، وفي أنواعه يقول: "التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة، وهي: أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى....."[١] أي أن الكلمة تكون موافقة للكلمة الأخرى في عدد الحروف والتشكيل ولكن المعنى يختلف، ويقول ابن الأثير: "وإنما سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد....، وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا...."[٢] بينما يحدده صاحب الصناعتين بأن: "... يورد المتكلم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألّف الأصمعي كتاب الأجناس. فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى...."[٣]، ويقول ابن سنان الخفاجي: "هو أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض إن كان معناهما واحدا، أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفا، أو تتوافق صيغتا اللفظتين مع اختلاف المعنى...."[٤]، ويعد الجناس فناً من فنون البديع، وهو في اللغة "المشاكلة، والاتحاد في الجنس، يقال لغة: جانسه، إذا شاكله، وإذا اشترك معه في جنسه، وجنس الشيء أصله الذي اشتق منه، وتفرع عنه واتحد معه

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، (مصدر سابق)، ج١، ص٢٦٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٢.

(٣) العسكري، أبوهلال (ت: ٣٩٥ هـ)، **كتاب الصناعتين**، (تحقيق: مفيد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (١٩٨١) ص٢١٥.

(٤) الخفاجي، أبو محمد بن سنان (٤٦٦هـ)، **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٩٣.

في صفاته العظمى التي تقوم ذاته...."[١]، وفي العصر الحديث وجد من فصل فيه كذلك، فقد تحدث عبدالله الطيب في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" عن الجناس، وقسمه تقسيمات عدة تتداخل فيما بينها، وأوجد تسميات جديدة "مشتقة" من الازدواج، والسجع، والطباق، يقول: "... ولا يخفى أن الجناس في أصله وجوهره نوع من التكرار...."[٢]، ويتضح مما سبق أن أكثر التعريفات للجناس تفسير لأنواعه التي سنعرض لها فيما يلي هذا، فثمة ما هو جناس أصيل وثابت، وثمة ما هو ملحق بالجناس، كما هو الحال بالنسبة للجناس الاشتقاقي، ورد العجز على الصدر.

أنواع الجناس في شعر أبي صخر الهذلي:

"ومن البديع التجنيس، والمطابقة، وقد سبق إليهما المتقدمون ولم يذكرهما المحدثون...."[٣] ربما هنا إشارة إلى أن التجنيس والمطابقة كونهما يتقاربان من حيث أن معاني الألفاظ فيهما تلتبس على القارئ، قد يتداخل المفهومان فيما بينهما كون الجناس تطابق اللفظين مع اختلاف المعنى، وقد تكون هذه العبارة تبين لنا كيف أن ابن المعتز جعل التجنيس أولا ثم تليه المطابقة وكأن هذا الترتيب والتتابع يوضح ذلك القرب بين المفهومين.

١- الجناس المماثل:

"ويقال له المستوفى والكامل، وهو أن تتفق الكلمتان في لفظهما، ووزنهما، وحركتهما، ولا يختلفان إلا من جهة المعنى، وأكثر ما يقع في الألفاظ، ومثاله من كتاب الله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيْرَ سَاعَةٍ ﴾[٤]. وليس في القرآن الكريم من التجنيس الكامل إلا هذه الآية، فالساعة الأولى عبارة عن القيامة، والساعة الثانية هي واحدة الساعات...."[٥].

---

(١) الميداني، عبدالرحمن حسن حبنكه (١٩٩٦)، **البلاغة العربية "أسسها، وعلومها، وفنونها"**، دار القلم، دمشق، الدار الدمشقية، بيروت، ط١، ج٢، ص٤٨٥.

(٢) ابن المعتز، عبدالله، (ت: ٢٩٦هـ)، **البديع**، دار المسيرة، ط ٣، بيروت، ١٩٨٢م، ص٢.

(٣) الطيب، عبدالله (١٩٨٩)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الأثار الإسلامية – وزارة الإعلام، الكويت، ج٢، ص١٥٢.

(٤) سورة الروم، الآية (٢٥).

(٥) العلوي، يحي بن حمزة (ت: ٧٤٩ هـ)، **الطراز**، (تحقيق: عبدالحميد هنداوي)، (٢٠٠٢م)، المكتبة العصرية، ط١، ج٢، صيدا، بيروت، ص١٨٦.

ومن أنواعه، الجناس التام وَحْدَهُ اشتق منه خمسة فروع وهي: المماثل، والمستوفى، والمتشابه والمفروق، فالمرفُوّ. [١]، قال عبدالقاهر الجرجاني: "وأما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا...."[٢]، ففي النوع الأول يقول أبو صخر الهذلي، من البحر البسيط:[٣]

والحَـربُ إنْ عَرسَـتبِـالحَرْبِ وَالتَهَبَـتْ وَجَـاشَ مِرْجَلُهَـا مـن بَعْـدِ إيقَـادِ

فهي في الكلمة الأولى تدل على زمن البداية، والحركية، وفي الثانية تدل على المكان، أو نهاية الوقت، وذلك لأن الفعل "عرست" بمعنى أقامت، فبالتالي يقودنا إلى هذا التأويل وبذلك يحصل التجانس من خلال كون الحرب في الأولى "زمن الفعل"، وفي الثانية "المكان"، وكلاهما "اسمان". فلاعبرة بأل التعريف...، ولا عبرة كذلك بأن يكون أحدهما مضافا، والثاني معرفا كقول أبي تمام:

فأصـبحت غـرر الأيـام مـشرقة بالنـصر تـضحك عـن أيامـك الغـرر[٤]

الجناس المستوفى:

"وهو الجناس التام الذي يكون فيه اللفظان المتشابهان فيه من نوعين مختلفين من أنواع الكلام، كأن يكون أحدهما اسما، والآخر فعلا، .... كقول أبي تمام:

مامـات مـن كـرم الزمـان فإنـه يحيـا لـدى يحيـى بـن عبـدالله[٥]

ومن التجنيس كذلك مايسمى بالتجنيس المحقق وهو: "... ماتفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى الاشتقاق، أو لم يرجع...."[٦] والتنويه هنا بقوله "رجع للاشتقاق أو لم يرجع

---

(١) انظر: الميداني، عبدالرحمن حسن حبنكه، **البلاغة العربية**، (مرجع سابق)، ج٢، ص٤٨٨-٤٨٩.

(٢) الجرجاني، أبو بكر عبدالقاهر (ت:٤٧٤ هـ)، **أسرار البلاغة**، (تحقيق: محمود شاكر)، دار المدني، (د، ت)، ص٧.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٣.

(٤) الجندي، علي (د. ت)، **فن الجناس "بلاغة – أدب – نقد"**، دار الفكر العربي، مصر، ص٦٣.

(٥) الصعيدي، عبدالمتعال (١٩٩٩)، **بغية الإيضاح "لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة"**، مكتبة الآداب، القاهرة، ج ٤، ص٧٠.

(٦) ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت: ٤٥٨هـ)، **العمدة "في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده"**، (تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد)، دار الجيل، بيروت، ط٥، ج ١، (١٩٨١)، ص٣٢٣.

"يوضح التداخل الذي يحدثه مثل هذا النوع من التجنيس، وزاد عليه أن بنية الكلمة ليست ذات أهمية.

ويقرب من التجنيس المحقق نوع يطلق عليه: "المضارعة، وهو على ضروب كثيرة: منها أن تزيد الحروف وتنقص، ....، والجرجاني: يسميه التجنيس الناقص...."[١] ومنه قول أبي صخر الهذلي:[٢]

لَيَالِيَ إِلَّا لَيْلَى نَدَانَى بِهَا النَّوَى وَمَّا نَزُعْنَا بِ الفِراقِ الرَّوَائِعُ

ومنه قوله:[٣]

دَمِيَثَةُ مَائَحتَ الثِّيَابِ عَمِيمَةٌ هَضِيْمُ الحَشَا بِكْرُ المَجَسَّةِ تَيِّبُ

وقوله:[٤]

لَظَلَّ صَدَى صَوْتِي وَلَو كُنْتُ رمَّةً لِصَوْتِصَدَي لَيْلَى يَهَشُّ وَيَطْرَبُ

ومنه قوله:[٥]

تَجْلُو الشَّمَالَ قَذَاهُ صُبْحَ سَارِيَةٍ فِي زِهْلِقِ زَلِقِمِنْ فَوْدِ أَطْوَادِ[٦]

" وأصل المضارعة أن تتقارب مخارج الحروف، وفي كلام العرب منه كثير غير متكلف، والمحدثون إنما تكلفوه....، وهذا النوع يسميه الرماني المشاكلة، وهي عنده ضروب: هذا أحدها، وهي المشاكلة في اللفظ خاصة.... "[٧] وهو كما مرَّ بنا في الأمثلة السابقة كذلك، "... ومن المضارعة بالتصحيف ونقص الحروف....قول البحتري يمدح المعتز بالله:

---

(١) المصدر نفسه، ٣٢٥.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٣٨

(٤) المصدر نفسه، ص٩٣٨

(٥) المصدر نفسه، ص٩٤١.

(٦) زهلق: أي الأملس، انظر: السكري، (مصدر سابق)، ص٩٤١.

(٧) ابن رشيق، **العمدة**، (مصدر سابق)، ص٣٢٦.

ولـــم يكـــن المغتـــرُّ بـــالله إن ســـرى ليعجـــز والمعتـــز بـــالله طالبـــه[١]

ومنه قول أبي صخر الهذلي:[٢]

تَجْلُـــو الـــشَّمَالَ قَـــذَاهُ صُـــبْحَ سَـــارِيَةٍ فِـــي زِهْلِـــقٍ زَلِـــقٍ مِـــنْ فَـــوْدِ أَطْـــوَادِ

وقوله كذلك:[٣]

بَنَـــــى آبَـــــاؤُهُم لِبَنِـــــيأَبِـــــيهِمْ وَهُـــــمْ آبَـــــاؤُهُمْ غَيْـــــرَ انْتِحَـــــال

فلقد وقع الجناس من خلال المشاكلة بين الجمع بين "جمع الغائبين "، وكذلك ماوقع من تصحيف في شكل الخط في "بَنَى" و"بَنِي"، فالأولى تعني البناء، والثانية تعني "الأبناء".

جناس الاشتقاق:

"وهو ماتوافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى" أو هو: ماجمع ركنيه أصل واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما "[٤] "التجنيس الاشتقاقي تكرار لكنه في وحدات لغوية مختلفة في جنسها، بيد أنها تعود إلى جذر لغوي واحد، ذلك أن الاشتقاق هو تجانس بين كلمتين من أصل معجمي واحد....، ولايتحقق إلا عندما يكون ثمة تباعد بين الطرفين المشتقين، من ذلك الجذر اللغوي، من حيث الجنسية، كأن يكون أحدهما فعلا، والآخر اسما...."[٥].

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(٢)السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤١.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٦٣.

(٤) الجندي، علي، **فن الجناس**، (مرجع سابق)، ص١١٤.

(٥) آل رحيم، أحمد محمد علي (٢٠١٣)، **شعر زهير ابن أبي سلمى دراسة أسلوبية**، دار غيداء للنشر، عمان، ط١، ص٢٥٢.

وهذا النوع من التجنيس يتوافر في شعر أبي صخر الهذليكثيراً، فهو يزاوج من خلاله بين فعل واسم، أو بين اسم فاعل ومكان، أو مما اتحد أصل جذره اللغوي واختلف في بنائه، يقول أبو صخر الهذلي في قصيدة له من البحر الطويل:(١)

طـــوينَ خُرُوقـــا مـــن بـــلادٍ يَجُبْنَهـــا بنـــا وَطَوَاهـــا الخَـــرْقُ طَـــيَّ المعَاضِـــدِ(٢)

حيث جانس الشاعر بين "خروقا" و"الخرق"، فكلاهما يعود إلى جذر لغوي واحد "خ ر ق"، فالأولى جاءت "مفعولا به"، بينما الثانية جاءت "فاعلا".

وكذلك الحال في "طوى" فلقد جانس الشاعر بين كلمتين من أصل واحد، "طواها "، وبين "طَيَّ"، فالأولى جاءت "فعلا" بينما الثانية: "جاءت "مصدرا" مما أعطى البيت جمالا أخاذا وتداخلا تجاوب مع موضوع القصيدة "الغزلي"، فالشاعر عمل من خلال هذا التجنيس على تضخيم حالة الفراق واعطائها شكلا دائريا يوحي بدلالة التعلق والارتباط الروحي مع "علية"، حيث سعى الشاعر بأن يجعلها في مكانة الحرز الذي يشد على العضد، فهي بهذا المعنى تجانست معنى، وصورة، وهما، قد تخللت نفس الشاعر واهتمامه.

ومن الجناس الاشتقاقي عند أبي صخر الهذلي قوله:(٣)

وَيَـــومَ شُـــهَارٍ قَـــدْ تَذكَرْتُـــكِ ذِكْـــرَةً عَلَـــى دُبْـــرِ مُجْـــلٍ مِـــنَ العَـــيْشِ نَافِـــدِ

حيث جانس الشاعر بين فعل ومصدر، كمحاولة منه لتأكيد هذه السيطرة من خلال ذكره لحالة "التذكر" التي اعترته بعد مضي وقت طويل على فراقه لـ"عُلَيَّة".

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٢.

(٢)الخرق:الأَرض البعيدة مُستوية كانت أَو يوِ مستوية يقال قطعنا إليكم أَرضاً خَرْقاً وخَروقاً والخَرْقُ الفلاة الواسعة سميت بذلك لانخراق الريح فيها والجمع خُرُوقٌ. انظر: **لسان العرب**، مادة: (خرق)، والمعضد: ما شُدَّ في العَضُدِ من الحِرْز وقيل المِعْضَدَةُ والمِعْضَد الدُّمْلُجُ لأَنه على العضد يكون، والجمع مَعاضِدُ واعْتَضَدْتُ الشيء جعلته في عضدي والمِعْضَدَةُ أَيضاً التي يشدّها المسافرُ على عضده ويجعل فيها نفقته، انظر: **لسان العرب**، مادة: (عضد).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣١.

ومنه كذلك قوله:[١]

أَمِيْنٌ لَهَا نُو عَوْلَةٍ مُقَّفٍ بِهَا مُطَاعٌ لَدَيْنَا بِالمَوَدَّةِ طَائِعُ[٢]

وكذلك قوله:[٣]

قَلَمْ أَرَ مِثْلِي أَيْأَسَتْ بَعْدَ عِلْمِهَا بِوُدِّي وَلَا مِثْلِي عَلَى اليَأْسِ يَطْلُبُ

ولقد كان الجناس الاشتقاقي هو الأكثر في شعر أبي صخر الهذلي، وإذا ماأضفنا إليه ماسيكون في مبحث "رد الأعجاز على الصدور"، فكلاهما يتداخل ويندرج تحت المفهوم نفسه، لاسيما مايتعلق بالاشتقاق، لابوجود الألفاظ بشكل تراتبي.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٤.

(٢) العولة: رفع الصوت بالبكاء والصياح، انظر: لسان العرب، مادة: (عول).

(٣) المصدر نفسه، ص٩٣٨.

الوزن والقافية:

أ. الوزن:

يعد الوزن أحد الوسائط الفنية المهمة التي يستعين بها الشاعر في نظم شعره، فهو "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، ...."[١]، ولأن البيت مجموع "التفعيلات التي يتألف منها البيت...."[٢] وموسيقاه التي يعتمد عليها، يقول قدامة بن جعفر: "علما الوزن والقافية وإن خصا الشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي...."[٣] وكثيرا مايخلط بين الوزن والإيقاع، ويعتقد أن الوزن هو الإيقاع، ولكن الحقيقة أن هناك فرقا بينهما، فالإيقاع يقصد به: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر، .... أما الإيقاع في الشعر فتتمثله التفعيلة في البحر العربي....، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت الواحد، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين، وحرف المد، والحرف الساكن الجامد"[٤].

ومن خلال قراءتنا شعر أبي صخر الهذلي، وجدناه ينحو إلى بحور شعرية بعينها وينتخبها لكي تتوافق مع ما يقصد إليه من معنى، فلقد غلب "البحر الطويل" على معظم قصائد الشاعر إذ بلغ عدد قصائده التي من هذا البحر "إحدى عشرة قصيدة" أقل أبيات واحدة منها "أربعة وستون بيتا"، إضافة إلى ثلاث مقطعات جاءت في آخر الديوان وهي على البحر الطويل، ثم تبعه على التوالي كل من: البحر البسيط، ثم الكامل، ثم الوافر، ولقد جرى ذكر البحور الأخيرة على حسب عدد أبيات القصائد، فقصيدته في رثاء ابنه داود من أطول قصائده التي جاءت في أربعة وستين بيتا، ثم تلاها قصائد أقل منها في الأبيات، وحينما يتكيء الشاعر على مثل هذا البحر يوحي لنا بشاعريته المتأصلة، ونفسه الطويل في نظم الأبيات، ولذا كان لابد لنا من إيراد جدول نبين فيه

---

(١) ابن رشيق، **العمدة**، (مصدر سابق)، ج١، ص١٣٤.

(٢) هلال، محمد غنيمي (د.ت)، **النقد الأدبي الحديث**، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص٤٣٦.

(٣) ابن جعفر، قدامة (ت: ٣٣٧ هـ)، **نقد الشعر**، (تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت)، ص ٦١–٦٢.

(٤) هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، (مرجع سابق)، ص٤٣٥.

هذا الاستخدام لكل البحور المستعملة في شعر أبي صخر الهذلي، والتي نوع بينها من حيث الاستخدام على مستوى الموضوع الواحد، وكذلك على مستوى الموضوعات المتعددة.

فمن خلال هذا الجدول نتبين هيمنة البحر الطويل على قصائد الشاعر، وكذلك نتبين التنوع في الموضوعات، رغم هذه الهيمنة:

البحر	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	١١	٢	٢٩٣	%٥٩
البسيط	٣	---	٩٧	%١٩
الكامل	٢	---	٦٩	%١٤
الوافر			٤١	%٨
المجموع	١٧	٣	٥٠٠	١٠٠

- **البحر الطويل:**

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفاعِيْلُنْ[١]

يستحوذ على أكثر نتاج الشاعر، مما أعطى دلالة على أن الموضوعات التي ينظم فيها لا تتسم بالانسجام والتناسب إلا مع هذا البحر، ولا قصد أن ثمة ارتباطاً بين الموضوع والبحر، وإنما نقصد أن تلك التفعيلات المتنوعة فيه، التي قد تستجيب لانفعالات الشاعر ومشاعره، مع أن بعض النقاد يرون أن ذلك قد يعود إلى كون البحر الطويل "يمتاز بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي، وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات الحماسة، والفخر، والمدح، والقصص، والرثاء، والاعتذار، والعتاب وماإليها. وهو كثير الشيوع في الشعر القديم، وتبين لبعضهم أن نسبة شيوعه في هذا الشعر تصل إلى الثلث، وكان بعضهم يسميه "الركوب" لكثرة مايركبه الشعراء...."[٢].

---

(١) يعقوب، إميل بديع (١٩٩١)، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ص٩٨.

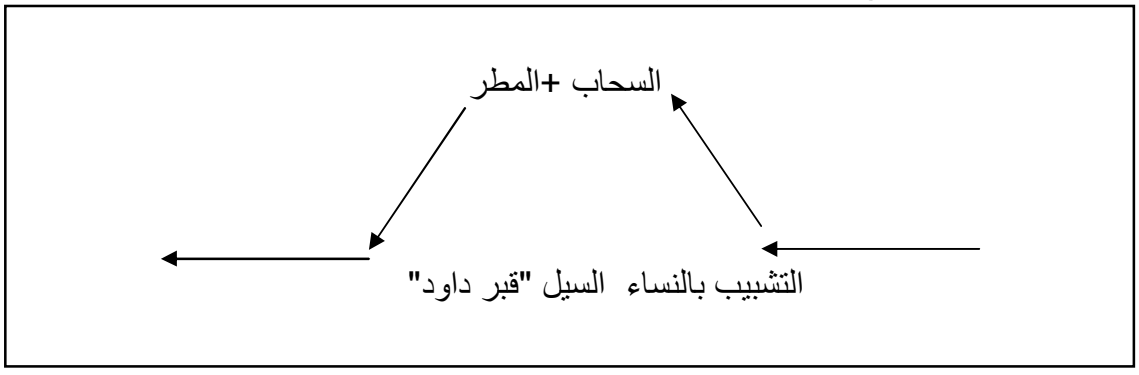
(٢) انظر: المرجع نفسه، ص١٠٣.

إلا أن إبراهيم أنيس يرفض ارتباط بحر ما بموضوع معين وذلك حينما طرح تساؤلا في هذا الشأن، مجيبا بعد ذلك بقوله: "إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لايكاد يشعرنا بمثل هذا الارتباط بين موضوع الشعر ووزنه: فهم كانوا يمدحون، ويفاخرون، أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم...."[١] ثم يعلل ذلك بأن ماجاء في المفضليات من المراثي كان بعدة بحور مختلفة ومتباينة، ويذكر أن من المغالاة أن يكون هنالك اشتراك في العاطفة بين شاعر وغيره[٢].

ولو تبنيَّا دراسة النصوص وفق هذا البحر وطغيانه على نتاج الشاعر، لوجدنا أن الموضوعات التي يشغلها متنوعة ومتعددة، فغرضيا نبدأ بقصيدته الشعرية في ابنه داود فقد لجأ الشاعر في حالة جزعه، ويأسه إلى وزن طويل يعبر من خلاله عن هذا الانفعال النفسي، وبما قد يتلاءم مع حركة النفس والاضطراب[٣]. لذلك وجدنا أن أبا صخر الهذلي استخدم البحر الطويل في رثاء ابنه داود، وفي غيرها من القصائد وهي لو تبصرنا لاتخرج عن دائرة "العاطفة" وتبدلاتها من فرح إلى حزن، أو إلى قلق وتَعَزٍّ، يقول أبو صخر الهذلي:[٤]

تَعَزَّيْتَ عَنْ ذِكْرِ الصِّبَى وَالحَبَائِبِ وَأَصْبَحْتَ عِرْهَى لِلصِّبى كالمُجَانِبِ

ونراه في هذه القصيدة الأطول في ديوانه، يعلو شيئا فشيئا في انفعاله من ذكره لحديث التصابي والتشبيب بالنساء إلى أن يبدأ في لوحة المطر التي بدى النحيب جليا فيها، حيث الصورة جاءت مفعمة (بالدعاء، صوتا)، و(بالمطر/استجابة)، مما جعل الشاعر يرسمها صورة حية للرغبة في عودة الحياة، مما جعلني أرى أن هذا الاضطراب الذي في القصيدة يتناغم مع تفاعيل البحر الطويل وزمنه، ويوضح الرسم التالي هذا الزمن:



(١) أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، (مرجع سابق)، ص١٥٧.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص١٥٨.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١٨٥.

(٤) السكري: (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٥.

إن التنوع في تفعيلات البيت الواحد مع كثرتها، يجعل إيقاع البيت متموجا فيطيل في زمنه، خلاف ما إذا كانت تفعيلاته تسير على زمن واحد، وهذا يتضح من خلال البحور التي تتميز بتنوع تفعيلاتها، والأخرى التي تتفرد بتفعيلة واحدة مكررة.

لقد اعتمد أبو صخر الهذلي على الطويل اعتماداً يوصف "بساديته" على جل البحور الأخرى، وغلب على أكثر موضوعاته التي طرقها؛ من موضوع الغزل، إلى موضوعي المدح والرثاء، إضافة إلى القصائد التي تميزت بالحس القصصي. ففي إحدى قصائده التي مطلعها:[١]

أَرَقْتُ لِطَيْفٍ مِنْ عُلَيَّةَ عَامِدٍ وَنَحْنُ إِلَى أَنْزَاءِ خُوْصٍ هَوَاجِدِ

صاغ الشاعر غزله، من سمات الشكوى والعتاب، وكذلك الشعور بالتعب والمشقة، وكذلك مناظر الربيع البكر، محاولا موازاتها مع محبوبته التي صدته وابتعدت عنه.

وهذا البحر جاء متجاوباً مع تلك المواقف المتباينة والشعور غير المتزن، لتتضح رغائب الشاعر وتتم المشاركة للمتلقي من خلال الاستجابة التأثرية لذلك، وكل ذلك كما أسلفنا لما يتميز به ذلك البحر من تنوع في تفعيلاته.

فبالنسبة لعروضه؛ التفعيلة التي تقع في آخر الشطر الأول من البيت، فهي "... لاتستعمل تامة، بل يحذف منها الحرف الخامس، أي الساكن فتصبح "مفاعيلن" "مفاعلن"، وحذف الحرف الخامس الساكن له في العروض اسم اصطلاحي هو "القبض"، وتسمى التفعيلة التي وقع فيها القبض "مقبوضة"...."[٢]، وهو يأتي على ثلاث صور وتكون كالتالي:[٣]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣١.

(٢) عتيق، عبدالعزيز (١٩٨٧)، **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت، ص٢٨.

(٣) حركات، مصطفى (١٩٩٨)، **أوزان الشعر**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ص٥٤.

يقول أبو صخر الهذلي:[١]

أَرِقْتُ لِطَيْفٍ مِنْ عُلَيَّةَ عَامِدٍ وَنَحْنُ إِلَى أَنْزَاءِ خُوْصٍ هَوَاجِدِ

فتشطير صدر البيت يكون كالتالي:

أَرِقْتُ لِطَيْفٍ من عُلَيَّةَ عَامِدٍ

أَرِقْتُ/ لِطَيْفِمِنْ /عُلَيْيَ / نَعَامِدِيْ

فَعُوْلُ/مَفَاْعِيْلُنْ/ فَعُوْلُ /مَفَاْعِلُن

o// o// ،/ o // ،o / o/ o // ،/ o// ،o// o//

جاءت فيه التفعيلة الأخيرة "مقبوضة"، وهي في الشطر الثاني من البيت كذلك "مقبوضة" محذوف منها الحرف "الخامس الساكن"، فلقد جاءت القافية من نوع "المتدارك "، حيث جاء حرفان متحركان بين ساكنين " هَوَاجِدِيْ"، وتشطير عجز البيت كالتالي:

وَنَحْنُ إِلَى أَنْزَاءِ خُوْصٍ هَوَاجِدِ

وَنَحْنُإِلَنْأَنْزَا /ءِخُوْصِنْ / هَوَاجِدِيْ

فَعُوْلُ /مَفَاْعِيْلُنْ / فَعُوْلُنْ /مَفَاْعِلُنْ

o// o// ،o/ o // ،o / o/ o // ،/ o// ،o// o//

وجاءت تفعيلة العروض "مقبوضة"، وكذلك "الضرب" تفعيلته مقبوضة، فلقد التزم الشاعر بالصورة الثانية من بحر الطويل، وهذا ما يعرف بـ"التقفية"، وذلك بسبب أن العروض والضرب من روي واحد ووزن واحد، كون العروض لم يدخل عليه تغيير في الوزن[٢].

ولقد ذكرت فيما سبق أن تبني مثل هذا التخمين "غرضيا" لدراسة البحر الطويل وعلى مختلف الموضوعات التي تنظم عليه لا يعني أن ثمة صلة في الاختيار، أو أن هنالك قصدية في ذلك. ولو كان الأمر كذلك لما وجدنا موضوعات مختلفة جاءت على هذا البحر الطويل، وقد وضح الدكتور يوسف بكار شيئا عن هذه النقطة، وذلك حينما ساق خبرا يرد فيه على أحمد أحمد بدوي، إذ يؤكد ما ذهب إليه بسرد قول لابن رشيق هذا نصه: "والمطبوع مستغن بطبعه عن

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣١.

(٢) انظر: خلوصي، صفاء (١٩٧٧)، **فن التقطيع الشعري والقافية**، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ص٥١.

معرفة الأوزان وأسمائها وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره. والضعيف محتاج إلى معرفة شيء من ذلك، يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن...."[١]، ويرى أن النقاد القدماء وإن كانوا يدركون أثر المعاناة النفسية، وأن الشعر يصنع نفسه بنفسه، بعد أن ينضج موضوع القصيدة، وإن لم يكن كذلك؛ لتحول الشعر إلى تجربة مادية صرفة[٢]. وهذا مانراه مطابقا لما جاء في شعر أبي صخر الهذلي الذي تتنوع فيه المواضيع مع البحور من جهة، وكذلك تتنوع المواضيع في بحر واحد من جهة أخرى. ولو أردنا أن نستمسك بهذا التوجه لقلنا أن العروض لم تبدأ إلا في زمن الخليل كعلم ألف فيه، ولكن لانستبعد وجوده كمفهوم في شعورهم، وذائقتهم!

وقد يرجح القول السابق ما ذكره قدامة بن جعفر حول ائتلاف اللفظ، والوزن وهو أن تكون الأسماء، والأفعال تامة البنية مستقيمة لم يضطر الوزن إلى نقصها، أو مما يوجب الالتباس في المعنى من خلال الإضافة، أو إدخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجا إليه، كحشو أو زيادة لاتؤثر على المعنى إن حذفت، أو إسقاط معنى لايتم الغرض المقصود إلا به[٣].

وكذلك ماذكره حول ائتلاف المعنى والوزن وهو "أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضا مواجهة للغرض لم تتمنع عن ذلك وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته...."[٤].

إذاً كل ذلك يدلل على أن القصيدة تنبع من ذات الشاعر، ومسألة الوزن هي مسألة شعورية قد يصاحبها الموروث من الشعر، والتعاطي معه، والبيئة التي ينشأ فيها الشاعر، وكذلك استجابة الذوق لكل ذلك.

وفي قصيدة أخرى نظمها أبو صخر على البحر الطويل، وهي التي قالها بمدح خالد بن عبدالعزيز بن عبدالله بن خالد بن أسيد، وفيها يقول:[٥]

ألا يَـــا لَقَـــومِ للـــسَّ قَامِ المُعَـــاوِدِ نُكاســـاً وَطَيَّفَـــا مِـــنْ رُقَيَّـــةَ عَامِـــدِ

---

(١) بكار، يوسف حسين (١٩٨٢)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم "في ضوء النقد الحديث"**، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ص١٦٠.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص١٦٠- ١٦٢.

(٣) انظر: ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، (مصدر سابق)، ص١٦٥.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص١٦٦.

(٥) السكري: (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٥.

جاءت فيها التقفية كذلك حتى نهاية القصيدة، لتصبح مفاعيلن، مفاعلن في كل من العروض والضرب.

وحينما تناولنا هذه الموضوعات الثلاثة في شعر الشاعر، ليس من أجل الإطالة ولكن الحديث كان من باب ايضاح قدرة هذا البحر على التعبير عن كل هذه الموضوعات وعلى مختلف أضربه، وليس بالضرورة أن يكون ثمة اتساق بين هذا البحر والمواضيع التي يتناولها، وكل ذلك – وحسبما نرى – كونه يأتي تاما حيث، "...، لا يكون مجزوءا، ولا مشطورا، ولا منهوكا، ونعني بذلك حذف العروض والضرب، أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثيها على التوالي...."[١] وقد يكون هذا هو السبب في اختيار أكثر الشعراء له قديما، كونه مجالا واسعا لبث ترديداتهم الانفعالية في قالب شعري متكامل وذي نفس طويل.

- **بحر البسيط:**

أما البسيط فهو من البحور التي تدرج في دائرة المختلف شأنه في ذلك شأن البحر الطويل. وقد "سمي بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فظم في أول كلِّ جُزْءٍ من أجزائه السباعية سببين، فسمي لذلك بسيطا، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه...، وله ثلاث أعاريضَ، وستة أضرب...."[٢]. ويجوز استخدامه تاما ومجزوءا. والأصل في عروضه وضربه أن يأتيا مخبونين[٣]. "ويدخل فيه من الزحاف ثلاثة أنواع، ويشير الدكتور صفاء خلوصي إلى أن البسيط قريب من الطويل لكنه لا يتسع لأغراض كثيرة مثله، ويجد أن كثرة استخدام المولدين له من الشعراء أبين وأظهر على خلاف الجاهليين، والسبب قد يعود لرقة هذا البحر[٤].

ولقد استخدم أبو صخر الهذلي هذا البحر في موضوعين اثنين هما: "المدح"، و"الغزل"، يقول في قصيدته التي يمدح فيها أبا خالد عبدالعزيز بن عبدالله بن خالد بن أسيد:[٥]

أَرَائِحٌ أَنْتَ يَوْمَ اثْنَيْنِ أَمْ غَادِي وَلَمْ تُسَلِّمْ عَلَى رَيْحَانَةِ الوَادِيْ

---

(١) خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، (مرجع سابق)، ص٤٣.

(٢) التبريزي، **الخطيب: الكافي في العروض والقوافي**، (تحقيق: الحسان حسن عبدالله)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، (١٩٩٤)، ص٣٩.

(٣) انظر: خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، (مرجع سابق)، ص٦٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٦٨.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٩.

جاء كل من العروض والضرب تامين صحيحين (فاعلن / فاعلن)، وذلك يعد تصريفا، إذ الأصل فيهما أن يكونا مخبونين[١]، أما في قصيدته الغزلية التي يقول فيها:[٢]

نَـــامَ الخَلِـــيُّ وَبِـــتُّ اللَّيْـــلَ لَـــمْ أَنَـــمِ وَهَـــيَّجَ العَـــيْنَ قَلْـــبٌ مُـــشْعَرُ الـــسَّقَمِ

فالشطر الأول حين تقطيعه يكون على النحو التالي:

نَامَلْخَلِيْ / يُوَبِتْ لَلَيْلَمْ /أَنَمِيْ

مُسْتَفْعِلُنْ /فَعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ /فَعِلُنْ

سالم / مخبون / سالم /مخبون

o/// ،o// o/ o/ ،o/// ،o// o/ o/

أما الشطر الثاني فكان تقطيعه كالتالي:

وَهَيَّجَ العَيْنَ قَلْبٌ مُشْعَرُ السَّقَمِ

وَهَيْيَجَلْ/ عَيْنَقَلْ / بُتْمُشْعَرُسْ /سَقَمِيْ

مُفاعِلُنْ / فَعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ /فَعِلُنْ

مخبون / سالم / سالم /مخبون

o/// ،o// o/ o/ ،o//o/ ،o// o//

فلقد استخدم الشاعر الضرب الأول من هذا البحر فجاء "الخبن" في العروض وفي الضرب والقافية، والخبن هنا لازمان، على أن التفعيلة الثانية في الشطر الأول مخبونة لتصبح "فَعِلن"، وكذلك الأولى من الشطر الثاني لتصبح "متفعلن"، فلقد وظفه هنا للحديث عن رحلة الشقاء التي مر بها حيال مايلاقيه من جوى من تعلقه بها، ويسرد كل ذلك في قطعة وصفية، يخلع فيها الشاعر علي محبوبته تلك الصفات، التي انتقاها من الطبيعة التي ألفها؛ من أوصاف الزينة التي عرفت في النساء، وكذلك من المطر، ومن الخمر.في أسلوب قصصي أشبه بحديث النفس الذي يراود المرء حينما تتعاهده الذكرى.

---

(١) نظر: خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، (مرجع سابق)، ص٦٧.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٧.

وكذلك تجلى البحر البسيط في قصيدة له يقول فيها:[١]

عَرَفْتُ مِنْ هِنْدَ أَطْلَالاً بِذِي الثُّودِ ... قَفْرًا وَجِرَاتِهَا البِيضِ الرَّخَاوِيدِ
وَحْشًا سِوَى زَجَلِ القُمْرِيِّ كُلَّ ضُحًى ... وَالمُطْفِلَاتِ وفُرَّادٍ مَوَاحِيدِ

إلى أن يقول:[٢]

كَأَنَّ ذَوبَ مُجَاجِ النَّحْلِ رِيقَتَهَا ... وَمَا تَضَمَّنُ أَجْوَافُ الرَّوَاقِيْدِ
كَالكَأْسِ مَارَكَدَتْ لَمْ يَصْحُ شَارِبُهَا ... وَقَالَ إِنْ نَفِدَتْ يَاكَاسَنَا زِيدِي

وذلك ضمن موضوع يراوح فيه بين التشبيب بهند إلى موازاتها ماتملكه من أوصاف النضارة والنعومة والجمال بصورة السحاب والمطر، ولقد أجاد أبو صخر في هذه القصيدة، من خلال هذه المؤاخاة بين صور الطبيعة الممطورة، والفتاة التي يعشقها، لذلك كان البحر مناسبا لما سرده من أوصاف، ومعانٍ قد تنقل بينها الشاعر على شكل تقابلي بين "الماضي والحاضر" زاوج فيه الشاعر بين المكان الخرب القفر، وبين هند التي تعني الحياة، لذا جاءت القصيدة رصينة متينة آسره، فالبحر البسيط يغلب على النظم فيه "الرصانة والمتانة، وشدة الأسر، وروعة السرد، وصلابة الحوك؛ لذلك - هو والطويل – يحتاجان إلى ثقافة لغوية ضخمة، وثروة من الأخيلة والمعاني واسعة، لا تتفق لكل شاعر"[٣].

---

(١) السكري: (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٢٦.

(٣) الجندي، علي (د.ت)، **الشعراء وإنشاد الشعر**، دار المعارف، مصر، ص١٠٢.

بحر الكامل:

وعلى وفق الجدول السابق نجده في المرتبة الثالثة من البحور التي اعتمدها الشاعر، ولقد كان موضوع القصائد التي نظمها عليه، حول موضوع "الحكمة" في القصيدة الثانية من شعره، وجاءت في أربعة وثلاثين بيتا، تدرج فيها من موضوع ارتحال الصبا ولذاته، ليلج من خلاله بعد ذلك إلى التحسر على الشباب المنصرم ثم إلى ذكر شيء من التغني بقوته ثم الحكمة التي جاءت على شكل ومضات بين كل موضوع وآخر. "ولهذا البحر مقياس واحد هو (متفاعلن)، ولايرد هذا القياس إلا في هذا البحر، ... ولكن كثيرا مايحل محل هذا المقياس مقياس آخر هو (مستفعلن)، ... ولهذا يحق لنا أن نعد المقياس "مستفعلن" مقياسا للبحر الكامل...."[١] ولقد سمي كاملا لكثرة حركاته، حيث يشتمل على ثلاثين حركة[٢]، وهو من البحور الأصلح لكل الموضوعات، وهو إلى الخبر والشدة أجود، وأقرب إلى الرقة، فهو يصلح لقص الأخبار، وللمعاني التقريرية.[٣] وقد يتفق كلا القولين السابقين، مع وجود هذا البحر في موضوعين مختلفين تماما من شعر أبي صخر الهذلي؛ وهما الحكمة – وذلك في القصيدة الأولى – التي يقول فيها:[٤]

بَكَــرَ الــصِّبَى عَنَّــا بُكُــورَ مُزَايِــل عَجِــلَ الــشَّبَابُ بِــهِ فَلَــيْسَ بِـقَافِــل
بانــا مَعًــا وَتُرِكــتُ فِــي مَثْوَاهُمَــا أَبْكِــي خِلَافَهُمَــا بُكَــاء الثَّاكِــل

وموضوع الغزل في القصيدة الثانية إذ يقول:[٥]

لِمَــن الــدِّيَارُ تَلُــوحُ كَالوَشْــمِ بالجَــابَيْنِ فَرَوْضَــةِ الحَــزْمِ
فَبِـرَمْلَتَــيْ قَــرْدَى فَــذِي عُــشَرٍ فَــالبِيضِ فَــالبَرَدَانِ فَــالرَّقْمِ

---

(١) أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، (مرجع سابق)، ص٦١-٦٢.

(٢) انظر: خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، (مرجع سابق)، ص٩٥.

(٣) انظر:الجندي، **الشعراء وإنشاد الشعر**، (مرجع سابق)، ص١٠٥.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٧.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٧٢.

إلى قوله:[١]

طِفْـــــلٌ يَمَانِيَـــــةٌ لَهَـــــا رَهـــــجٌ نَمْـــــري قَـــــوَادِمَ دُلَّـــــحٍ دُهْـــــمِ
يَبْلُـــــونَ مُرْتَجِـــــزاً لَـــــهُ نَحَـــــمٌ جَوْنـــــاً تَحَيَّـــــرَ بَرْقُـــــهُ يَـــــسْمِي

ومـاذكره علـي الجنـدي حـول هـذا البحـر يتظـافر مـع مجيئـه فـي المرتبـة الثالثـة مـن حيـث الأوزان التي عني بها أبو صخر الهذلي، وكذلك الزمن الذي يتناغم مع موضوع الحكمة التي تتسم بلزوم اكتساب الخبرة، والآراء السديدة، بل كذلك الزهد الذي توحي به أبياتها الأولى ضمن قصيدة يقول فيها:[٢]

أَفَحِـــينَ أَحْكَمَنِـــي المَـــشِيبُ فَـــلاَ فَتَـــىً غُمْـــرٌ وَلَا فَحْـــمٌ وَأَعَـــصَلَ بَـــازِلِي
وَلَبِـــسْتُ أَطْـــوَارَ المَعِيْـــشَةِ كُلِّهَـــا وَعَرَفْـــتُ مِـــنْ حَـــقٍ وَرَاعَ عَـــوَاذِلِي
وَتَبَبْـــتُ عَـــنْ أَقْفَـــاءِ خِنْـــدِفَ كُلِّهَـــا بِـــمُؤَبَّدَاتٍ لِلرِّجَـــالِ عَـــدَامِـــلِ

(١) المصدر نفسه، ص٩٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٢٨ -٩٢٩.

الوافر:

تأخر الوافر في شعر أبي صخر الهذلي ليحل في المرتبة الأخيرة، فلم يعتمده إلا في قصيدة واحدة طويلة، ومقطوعة تتألف من ثلاثة أبيات.يقول في الأولى:(١)

أَنَـــلوَ سَـــــوَادُ رَأْسِـــــكَ بِـاشْـــــتِعَال وَآنَنـــــــكَ الحَبَائِـــــــبُ بِـالزِّيَـــــــال
أَرَادَ الـــــشَّيْبُ مِنِّـــــي خَبْـــــلَ نَفْـــــسِي لِأَنْـــــسَى ذِكْـــــرَ بِيْـــــضَاتِ الحِجَـــــال
وَلَـــمْ أُدْرِكْ لَـــدَى الخَفِـــراتِ نَبْلِـــي وَأَبْـــرَأْ مِـــنْ عَـــلَاقاتِ المِطَـــال

وهي قصيدة قالها في مدح بني أمية، مفتخرا بقرشيتهم، وقد يكون ذلك لصلة النسب بين هذيل وقريش فكلتاهما من عدنان، ففخره بهم كفخره بذاته، ولقد جاء فيها الحديث بداية عن الشيب ثم التشبيب بالنساء، ثم عدل عن كل هذا واستأثر بمدح بني أسيد من بني أمية. وتقطيع المطلع على النحو التالي:

أَرَنَا سَوَادُ رَأْسِكَ بِاشْتِعَال

o/ o// ،o/// o// ،o/// o//

أَنَارَسَوَادُرَأْسِكَبِشْ/ تِعَالِيْ

مُفَاْعَلَتُنْ /مُفَاْعَلَتُنْ /فَعُوْلُنْ

وَآنَنَكَ اَلْحَبَائِبُ بِالزِّيَال

o/ o// ،o/// o// ،o/// o//

وَءانَنَكَلْ /حَبَائِبُبِزْ/ زِيَالِيْ

مُفَاْعَلَتُنْ/مُفَاْعَلَتُنْ/فَعُوْلُنْ

وقد جاءت هذه القصيدة من أنواع الوافر التي تكون فيه العروض تامة مقطوفة، والضرب موافق لها، ذلك أن القطف "حذف سبب خفيف من آخر الجزء وإسكان آخر ما يبقى"(٢) وهو اجتماع زحاف العصب مع الحذف، وهو أكثر البحور مرونة، كونه يتناسب مع مواضيع الفخر

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦٢.

(٢) عقيل، سعيد محمد (١٩٩٩). **الدليل في العروض والقافية**، ط١، عالم الكتب، بيروت، ص٥٥.

والرثاء. مما يعطينا دلالة واضحة على اختياره للبحر في هذه القصيدة المرصعة بأوصاف ذات ثقل توحي بالقيادة، والثبات، والانتشار، وذلك حينما وصفهم بالجبال، ونفاذ القول، ووسع الثياب، وانتشار الطيب، وذلك في قوله:(١)

إِذَا حَكَمُـــوا عَلَـــى قَـــوْمٍ أَقَـــرُّوا فَمَـــا مِـــنْ بَعْـــدِ حُكْمِهِـــمِ مَقَـــالُ

وقوله:(٢)

يَفُـــوح المِـــسْكُ مِنْـــهُ حِـــينَ يَعْـــدُو ويمـــشي الزَّاهِرِيَّـــةَ غَيْـــرَ خَـــال

ويرى علي الجندي بأن الوافر ألين البحور، فطواعيته تكون من الشاعر نفسه، يشتد إذا شدته، ويرق إذا رققته(٣)، ولقد عمد أبو صخر الهذلي – حسبما نرى - إلى المزج بين هذه الرقة والشدة من خلال الأوصاف المذكورة، فأول القصيدة سهل مريح، أما بقية الأبيات فهي بين المزج المذكور، مرة تكون المعاني واضحة ومرة تكون ذات شدة. وذلك في قوله:(٤)

وَشَـــبَّ نَكَـــا مُـــنْكَرَةٍ زَبُـــونِ عَفَرْنَـــاةٍ تَقْـــحُ عَـــنْ حِيرِ ـــال

فقوله في البيت السابق "ذكا مذكرة" ولقد جاء في معاني الذكا، الفطنة، ولهب النار، وبلوغ السن، والجنين(٥)، "وعفرناة" أي ناقة قوية(٦)، ولقد مضى أبو صخر الهذلي في وصف بني أسيد بتلك القوة والإباء، لكي يوازي بين مايرمي إليه من صعوبة أمر "خلافة المسلمين"، وقوة بني أسيد ليخلق ذلك التوافق بينهما، فجاءت فخامة المدح مع فخاكة الجرس الذي يتصف به الوافر.

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٤.

(٣) انظر:الجندي، **الشعراء وإنشاد الشعر**، (مرجع سابق)، ص١٠٦.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٤.

(٥) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ذكا).

(٦) انظر: المصدر نفسه، مادة:(عفر).

القافية:

يعرف قدامة بن جعفر الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[١]. وهي "كل مايلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة"[٢]، وهي عند الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ماقبله[٣]، والأخفش الأوسط يرى أنها آخر كلمة في البيت، أما الفراء فيرى أنها الروي آخر حرف في البيت[٤]. "لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة، فيقال: قصيدة نونية، وعينية"[٥]، والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والأخفش فقوله:

مكـــــر مفـــــر مقبـــــل مـــــدبر معـــــا كجلمـود صـخر حطـه الـسيل مـن عـل

القافية من هذا البيت عند الخليل "من عل" وعند الأخفش "عل" وحده..."[٦] وعلى ذلك قياس القافية.

وهي "مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية في القرآن، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة؛ وأقل عدد يمكن بل يجب تكرره من هذه المجموعة من الأصوات التي تكون القافية هو حرف "الروي" وبه تعرف القصيدة...."[٧] ومنهم من توسع فيها لأبعد من ذلك فمنهم: "...، من قال البيت كله هو القافية؛ لأنك لا تبني بيتا على أنه من الطويل، ثم تخرج منه إلى البسيط، ولا إلى غيره من الأوزان، وهذا في رأينا من باب المجاز المرسل الذي يذكر فيه الكل ويراد الجزء. ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها؛ وذلك اتساع ومجاز...."[٨].

تنوعت القوافي في شعر أبي صخر الهذلي، فنجده يؤثر حروفا دون غيرها لقوافيه، ليحدث – وكما نرى – ذلك التطريب والتنغيم الذي قد يحدث في إنشاده عندالاسترسال – إن صح التعبير- من جهة، وفي التنغيم الموسيقي في أذن المتلقي - إن صح- من جهة أخرى، وحرف الروي ليس

---

(١) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، (مصدر سابق)، ص٥٣.

(٢) عقيل، سعيد محمد، **الدليل في العروض والقافية**، (مرجع سابق)، ص٢٢.

(٣) يعقوب، إميل بديع، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ص٣٤٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٣٤٧.

(٥) عقيل، سعيد محمد، **الدليل في العروض والقافية**، (مرجع سابق)، ص٢٢.

(٦) التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، (مصدر سابق)، ص١٤٩.

(٧) خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، (مرجع سابق)، ص٢١٥.

(٨) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، (مصدر سابق)، ص١٥٤.

قافية البيت كما يرى بعضهم، لأنها لو كانت كذلك، لسهل أمر معرفة القافية في نتاج كل شاعر، فالقافية "شيء مركب من حروف وحركات تقرر جماع مافي البيت من حلاوة موسيقية"، ولو كانت القافية هي حرف الروي لجاز للشاعر أن يجمع بين "ماثل" و"مثل" و"تمثال" و"مثال" و"تمثيل" و"متمثل" و"مثيل" وهو ما لا يجوز لاختلاف القافية مع اتفاق الروي" [1]. فلقد آثر أبو صخر الهذلي الحروف التالية لقوافيه: "الباء، الدال، الميم، الراء، اللام، العين، الهاء، النون" ولقد جاءت مرتبة على كثرة ورودها في القصائد، ويوضح الجدول التالي هذا التنوع:

الرقم	القافية	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الباء	٤	-	١٣٠	%٢٠
٢	الدال	٤	-	١١٩	%٢٠
٣	اللام	٢	-	٧٢	%١٠
٤	الميم	٢	١	٦٤	%١٥
٥	الراء	٢	-	٦٠	%١٠
٦	العين	١	-	٢١	%٥
٧	الهاء	١	-	٣٢	%٥
٨	الألف	١	١	٣١	%١٠
٩	النون	-	١	٣	%٥
المجموع	**٩**	**١٧**	**٣**	**٥٠٠**	**١٠٠**

تبين من الجدول السابق أن الباء – وذلك بحسب عدد الأبيات – احتلت المرتبة الأولى، ولقد تناوبت في موضوعي "الرثاء – والغزل، وتعد مرثيته في ابنه داود أطول قصائده" فمن حيث شيوع قافية الباء في قصائده، يدل هذا على حزنه العميق – وكما سبق القول في مرثيته – وكذلك تجلى هذا الحزن حتى في غزله، كونه يشكو الفراق، وانقضاء عهد إحداهن، وبعد المزار إليها. ثم جاءت قافية الدال، وهي التي رافقت موضوع الغزل، وتجسيد ألم الغربة والفراق، وكذلك نجدها في مدائحه لخالد بن عبدالعزيز بن أسيد، ولقد حظيت قصائده الدالية بإظهار قدرة الشاعر الفذة، وبإعجاب خاص، كون الشاعر يتنقل عبر هذه القافية بين أوصاف السحاب والمطر، ووصف محاسن الأنثى، عبر صيغة "جمع القلة أفعال" و"صيغة منتهى الجموع "فواعل". فالروي

---

(١) خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، (مرجع سابق)، ص٢١٣.

إذا: "وهي النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة، وموقعه في آخر القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال: قصيدة لامية، أو ميمية...، والروي لايكون حرف مد، ولاهاء...."[١] ولقد تنوعت القوافي في شعر أبي صخر الهذلي بحسب حروفها كقافية "مطلقة" غير مقيدة، وبذلك انعدمت لديه القافية "المقيدة"، وذلك – على سبيل المثال - في قوله:[٢]

أرقْـــتُ لطيـــفٍ مـــن عُلَيَّـــة عَامِـــدٍ ونـــــحنُ إلَـــى أنزَاءِ خُـــوْصٍ هَوَاجـــــدِ

وقوله كذلك:[٣]

بِـــأَهْلِي مَـــنْ أَمْـــسَى عَلَـــى نَأْيِـــهِ شَـــكلا وَمَـــنْ لا أَرَى فِـــي العَـــالَمِيْنَ لَـــهُ مِـــثْلا

وكذلك فيما ذكر في إحدى مقطوعاته:[٤]

سَـــعِيْدَ الخَيْـــر إِنَّـــا قَـــدْ ضَـــمِنَّا لَـــهُ نُـــصْحًا وَوُدًّا لَـــنْ يَـــبِيدَا

وهنا نلحظ أن الصوت يمتد عند قراءة هذه الأبيات، أو أنه لابد لك أن تفعل ذلك في إنشادك للشعر، والسبب أن الوصل يحتم اشباع الحرف حتى ينقطع بك النفس. ولقد لاحظنا أن أبا صخر الهذلي لم نجد لديه قافية من القوافي الكريهة – كما يسميها علي الجندي – وهي كما أوردها على التوالي "الثاء، والخاء، والذال، والزاي، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والغين، والواو"[٥]. وذلك لأن الشاعر – في ظننا – يعد من الشعراء المطبوعين الذين اقتصروا على القصائد الطوال، والتي لاأظن مثل هذه القدرة على النظم يخدمها مثل هذه القوافي الكريهة، وذلك لأنها "... حظيت بعناية لامثيل لها كون "الشعر لايسمى شعرا بدونها"[٦]. وهي عند سانت بيف "الانسجام الوحيد في الشعر"[٧].

---

(١) عثمان، محمد ين حسن (٢٠٠٤)، **المرشد الوافي في العروض والقوافي**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ص١٥٧.

(٢) السكري، **أبو سعيد الحسن: شرح أشعار الهذليين**، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣١.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٥٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٧٦.

(٥) الجندي، **الشعراء وإنشاد الشعر**، (مرجع سابق)، ص١٢٠.

(٦) المرجع نفسه:، ص١١٣.

(٧) المرجع نفسه، ص١١٣.

ولقد تنوعت القوافي في شعر أبي صخر الهذلي بحسب حروفها كقافية "مطلقة" غير مقيدة، وبذلك انعدمت لديه القافية "المقيدة"، ولقد اتضح ذلك من خلال الأبيات التي استشهدنا بها.

عيوب القافية في شعره:

بداية ما يتعلق بعيوب الروي وهي أربعة:

١- الايطاء:

"وهو تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها من غير فاصل أقله سبعة أبيات...."[١]. ويذكر أن كلما كان الفاصل قليلا زاد الايطاء قبحا، ومعنى الايطاء مأخوذ من المواطأة التي تعني الموافقة[٢]، وحين نقارن بين ماذكر بتحديد الفاصل بسبعة أبيات، وبين القبح فيما لو قل الفاصل، لوجدنا أن التحديد غير مستقر، لأن جمهور العلماء في المقابل يرون أن الايطاء ليس عيبا إذا تعدى التحديد السابق، وفي تكرار كلمة الروي بمعنى أو بدون معنى؛ نقل عن الخليل أن الإيطاء إعادة كلمة الروي سواء اتحد معناها أم اختلف. إلا أن مذهب الجمهور في هذا الشأن أن التكرار بهذه الصفة – أي اختلاف المعنى - لايعد عيبا[٣]، ولقد وجد هذا العيب عند أبي صخر الهذلي في إحدى قصائده، التي كرر فيها لفظة "مطلا" التي جاءت في البيت الرابع عشر، وكررها في البيت العشرين وهي اللفظة نفسها تماما "مطلا"، يقول الشاعر:[٤]

فَسَارَ إلى الأَعْدَاءِ سِتِّينَ لَيْلَةً عَلَى ضُمَّرٍ مِثْلِ القَنَا مُطِلَاتْ مَطْلَا

وتكررت نفس الكلمة في البيت العشرين، وذلك في قوله:[٥]

فَعَاوَرَهُ طَعْنًا يُفَرِّجُ مَوْرَهُ مَعَابِلُ صَبَّابٍ وَقَدَ مُطِلَاتْ مَطْلَا

---

(١) عثمان، محمد حسن، **المرشد الوافي في العروض والقوافي**، (مرجع سابق)، ص١٧٦.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص١٧٦.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١٧٧- ١٨٠.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٠.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٦١.

وكذلك تكرر لديه هذا العيب في أحد قصائده التي يمدح فيها بني أسيد من أمية، حيث يقول:[١]

وَنَحْيَـــا الأَرْضُ أَنْ يَمْـــشُوا عَلَيْهَـــا وَهُـــمْ زَيْـــنُ الحَجِـــيجِ عَلَـــى الجِبَـــال

ثم نلحظ أنه كرر نفس اللفظة بعد ثلاثة أبيات، يقول:[٢]

وَمَامُتَـــــــــرَجِّزُ الآذِيِّ جَـــــــــوْنٌ لَـــــهُ حُبُـــكٌ تَـــــطِمُّ عَلَـــى الجِبَـــال

وحينما يكرر الشاعر اللفظة بعد فاصلة قريبة جدا، يدل ذلك على ضعف طبعه، وقلة مادته اللغوية، ذلك أنه لم يبتعد كثيرا عن القافية السابقة[٣].

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٣.

(٣) عثمان، محمد حسن، **المرشد الوافي في العروض والقوافي**، (مرجع سابق)، ص١٧٧.

٢- التضمين:

وهو تعلق نهاية البيت ببداية البيت الذي يليه[١] "أما إذا كان البيت التالي تفسيرا للأول وايضاحا له فليس بعيب"[٢]، ولقد لفت انتباهنا وجود شيء منه عند أبي صخر الهذلي، وذلك في قوله من الطويل:[٣]

ولـــو تلتقـــي أصـــداؤنا بَعْـــدَ مَوْتِنَـــا ومِـــنْ دُونِ رَمْـــسَيْنَا مِـــنَ الأَرْضِ مَنْكِـــبُ
لَظَـلَّ صَـدَى صَـوْتِي وَلَـو كُنْـتُ رِمَّـةً لِـصَوْتِ صَـدَي لَيْلَـى يَهَـشُّ وَيَطْـرَبُ

وكذلك قوله من الطويل أيضا:[٤]

فَكَـمْ مِـنْ خَلِيـلٍ يَعْلَـمُ النَّـاسُ أَنَّنـي لأَسْـــــرارِهِ رَاعٍ أَمِـــــيْنٌ وَرَاقِـــــبُ
بَـــثَثْتُ لَـــهُ وُدِّيْ وَنُـــصْحِي وَجَـــانِبِي إِذَا نَالَنِـــي عَنْـــهُ بِـــسِرِّكَ نَاكِـــبُ

وقوله أيضا من نفس القصيدة السابقة:[٥]

قَطَعْـتَ بِـهِـنَّ العَـيْشَ وَالـدَّهْرَ كُـلَّهُ فَحَبِّـــرْ وَلَـــوْ طَلَّـــتْ إِلَيْـــكَ المَنَاسِـــبُ
لِعَبْـدَ العَزِيْـزَ المَـضْرَحِيِّ الَّـذي لَـهُ مِـــنَ الخَالِـــدِيِّينَ الـــثُّرَى وَالـــثَّوَائِبُ
قَـــصَائِدَ لاَ يَـــصْلُحْنَ إِلَّا لِمِثْلِـــهِ يَـــشِيْعُ لَـــهُ مِنْهـــا قَـــوَافٍ غَرَائِـــبُ

بيد أن جهابذة الشعر ونقدته لايرون في تعلق البيت بما يليه عيباً من عيوب الشعر وعيوب قوافيه، ومن هؤلاء ابن الأثير (ضياء الدين) الذي يرى في المثل السائر: "أنه لافرق بين البيتين من شعر في تعلق أحدهما بالآخر والفقرتين من النثر في تعلق إحداهما بالأخرى"[٦].

---

(١) انظر: خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، (مرجع سابق)، ص٢٧٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٨١.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٨.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٤٦.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٤٧.

(٦)ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج٣، (مصدر سابق)، ص٢٠١، وانظر: خليل، إبراهيم (٢٠٠٥)، فصول في نقد النقد، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ص١٣٩.

٣- الإقواء:

"وهو اختلاف المجرى بضم وكسر وهو أهون الاصراف"[١].

ولقد وجد الإقواء في بعض قصائد أبي صخر، وذلك في قصيدته "اللامية" من الكامل حيث قال:[٢]

أأُنَيْـــلَ إنَّ الـــسَّيْفَ يَـــدْئَرُ غِمْـــدُهُ وَيَـــرِثُّ وَهُـــوَ عَلَـــى غِـــرَارٍ قَاصِـــلِ
وَأُنَيْـــلُ كـــم مِـــنْ مَـــضْرَحِيٍّ جِـــسْمُهُ فـــي النَّـــاسِ وَهْـــوَ لَـــدَى الكَرِيهَـــةِ بَاسِـــلُ

نلحظ أن القصيدة مكسورة الروي فعدل عن ذلك في البيت الثاني إلى الضم.

ومن الإقواء عند أبي صخر، ماجاء في قصيدته التي يمدح فيها ابن أسيد، وذلك في قوله:[٣]

وَنَبْعَـــتهُمْ نُـــضَّارٌ مِـــنْ قُـــرَيْشٍ وَغَيْطَـــلُ عِيْـــصِهِمْ دوْحُ الظِّـــلَال
إذَا حَكَمُـــوا عَلَـــى قَـــوْمٍ أَقَـــرُّوا فَمَـــا مِـــنْ بَعْـــدِ حُكْمِهِـــمِ مقَـــالُ

عدل الشاعر في البيت السابق عن الكسرة إلى الضم، وهذه العيوب موجودة عند كثير من الشعراء سواء في العصر الجاهلي أو غيره من العصور، وربما كان السبب في وجود مثل هذه العيوب طول قصائد الشاعر؛ فيسهو عن سياق الأبيات، وقد يعزى ذلك إلى النظم الشفوي للشعر، فهذا النظم قد لا يتيح للشاعر ملاحظة الخطأ الذي يقع فيه، ولكنه قد يتبينه عندما يسمع الراوي ينشده، وقد يكون ذلك رغبة مقصودة في التنويع، وكما نوهنا فإن السبب الرئيس في ذلك – قد يكون – طول قصائده التي تميز بها عن غيره من الشعراء.

---

(١) خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، (مرجع سابق)، ص٢٨١.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٦٣.

الموسيقى الداخلية:

يقوم الشعر على البنية الصوتية من خلال ذلك الكم من الإيقاعات، والكلمات، والتكرارات، لتلك الأصوات أو المقاطع الصوتية، أو الكلمات ككل، ويخلق تجاورها أو وجودها في بيت واحد أو قطعة واحدة نوعاً من التأثر، مما يؤدي بالتالي إلى نوع من الانسجام الصوتي بين هذه الأصوات(١). وكون هذه الأصوات تهتم برصد شعور هذا الشاعر، ومدى تجاوبه مع كل صوت، وكل تكرار، وكل ملمح موسيقي يعمد إليه، فهو بالتالي يلفتنا إلى هذه الموسيقى، ويقودنا تنوعها إلى الكشف عنها، ذلك لأن "لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، هذا ويثري اللغة ثراءً لا حدود له. ولا تترك تلك الظلال – باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي – تحت حكم الإلقاء، وإنما ترتبط ارتباطا غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل"(٢).

وفي دراستنا للموسيقى الداخلية في شعر أبي صخر الهذلي، نحاول أن نستقصى هذا الشعور، وكذلك نسعى إلى الوقوف على كل ملمح موسيقي يزخر به نتاج هذا الشاعر علها تكشف ماتميز به أبي صخر الهذلي من إيثار صوت على آخر، أو كلمة، وكذلك اعتماده على بعض تلك الظواهر الأسلوبية اعتمادا يجعلنا نقف عندها طويلا. ونسعى لمعرفة الأثر الذي تحدثه في المتلقي.

التكرار:

يُعد التكرار عنصرا مهما من عناصر العمل الإبداعي؛ إذ إنه يضفي على العمل الأدبي سماتٍ جماليةٍ، تجعله ينفرد به عن غيره من الأعمال؛ من حيثُ الايقاعِ الصوتي، أو الدلالة البلاغية في تقنية التكرار. أو هو وسيلة زخرفية في النص، يضيفها الكاتب لتضفي على النص جمالية فوق جماليته النمطية. ولا بد لنا، قبل الخوض في هذه الظاهرة في شعر أبي صخر الهذلي، أن نمهد لها بذكر إرهاصاتِ وجودها وآراءِ النقاد، قدماءَ ومحدثين، فيها؛ مبينين خلال ذلك أهميتَها، والأثر الذي تخلقه في النص أو العمل الأدبي، ومنها إلى تبيان الأهمية التي دفعت أبي صخر الهذلي إلى الاستخدام الواعي أو اللاواعي لهذه التقنية الأسلوبية في شعره.

---

(١) انظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، (مرجع سابق)، ص١٧٨.

(٢) العبد، محمد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، (مرجع سابق)، ص١٤.

التكرار في اصطلاح البلاغيين هو: "دلالة اللفظ على المعنى مرددا "[١]. وقد عرفه ابن معصوم قائلا: "التكرار وقد يُقال التكرير: فالأول اسم والثاني مصدر من كررت الشيء إذا أعدته مرارا؛ وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر...."[٢].

أما "النكتة التي أشار إليها ابن معصوم فوثيقة الصلة بالجانب التأثيري الذي يكوّنه التكرار. فقد أبرز هذا التعريفُ أهمية التكرار؛ وذلك بأن أعطاه جانبا وظيفيا، فإلى جانب كون التكرار ظاهرة أسلوبية، فإنه كأية أداة لغوية يعكس جانبا من الموقف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولذلك ينبغي على المرء ألا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك لما تبين له إلا أشياء مكررة، لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة معينة"[٣].

أي أن التكرار ظاهرة أسلوبية تكتسب فاعليتها من خلال الجانب التأثيري الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بسياق النص، فلا أثر لأسلوب التكرار إذا سلخناه ونظرنا إليه نظرا غير مرتبط بالسياق، فيكون بذلك نظراً جزئيا لا تُكتَشَفُ من خلاله القيمة الأسلوبية، والفاعلية التأثيرية لأسلوب التكرار في العمل الأدبي.

فالتكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية المهمة التي تكشف عن الكثير من المشاعر المخبوءة داخل نفس الإنسان وفي عمقها كاشفة عن موقفه الانفعالي، إذ إن تكرار كلمة ما يعكس طبيعة علاقة الشاعر بها، وبالتالي، فإن للتكرار جانبا وظيفيا مهما؛ فهو يضيء النص ويفتح أبوابه الموصدة؛ لذلك، لا بد أن ينظر للكلمة المكررة من خلال السياق، وليس خارج نطاقه، وإلا بدت مجرد كلمات مكررة منفصلة لا حياة فيها، فاللغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وهي أيضا طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه، والتكرار عنصر من عناصر اللغة نستطيع من خلاله الكشف عن ذاتية الشاعر، وفكره، واهتماماته، وانفعاله، إضافة إلى الناحية الموسيقية التي يضفيها التكرار على النص الشعري فتثير في النفس انفعالات كثيرة[٤].

---

(١) ابن حجة الحموي، تقي الدين، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، بيروت، لبنان، دار القاموس الحديث، ص٢٠٥.

(٢) ابن معصوم، **علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع**، ط١، (تحقيق: شاكر هادي شكر)، (١٩٦٩)، النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ج٥، ص.ص٣٤٥-٣٥٢

(٣) ربابعة، موسى **(١٩٩٠)، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول، ص١٦٠.

(٤) انظر: نصير، أمل، **التكرار في شعر الأخطل**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد العشرون، العدد الثامن، ٢٠٠٥، ص٤٩.

وتؤكد أمل نصير رأي من سبقها وهو أن التكرار وأثره يرتبطان بسياق العمل الأدبي، لكنها تزيد القول توضيحا بأن للتكرار وظيفة موسيقية كذلك الأمر، تزيد بدورها النص تأثيرا وتفاعلا وتؤجج من جماليته؛ فـ"لا يمكن لأحد أن يغفل القيمة الجمالية لأسلوب التكرار، فهو يكشف لنا عن مشاعر الشاعر...، وبالتالي، فإن للتكرار فائدة كبيرة في الكشف عن تجربة الشاعر، زيادة على أن اختيار الشاعر لأسلوب دون غيره من الأساليب للتعبير عن تجربته الإنسانية هو أمرٌ مهم في إحداث الأثر الكبير في عملية التفاعل بينه وبين المتلقي"[١].

ويعرف مجدي وهبة وكامل المهندس التكرارَ بأنه: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره؛ فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية الثقافة في الشعر، وهو سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي في الحال في العكس، والتفريق، والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"[٢].

كذلك عرفه عز الدين السيد بقوله: "هو أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان"[٣].

وقد أثار التكرار منذ القديم اختلافاً فيه وفي كونه مؤثراً اسلوبياً وأقدم العلماء الذين تحدثوا عن التكرار الجاحظ، إذ إنه يعد من أوائل العلماء الذين تحدثوا في هذا الموضوع، فهو سمة واضحة من سمات أسلوبه، وقد أحسن إذ ربطه بالمثير النفسي، فقد رأى أن هناك فرقًا كبيرًا بين التكرار الذي يكون عيبًا أو يكون بلاغة. فقد ذكر في كتابه البيان والتبيين: "وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضر من العوامّ والخواصّ"[٤].

ويقول مبيِّنا فائدة التكرار: "إن الناس لو استغنوا عن التكرير – التكرار- وكفوا مؤونة البحث والتنقير لَقلّ اعتبارُهم. ومن قلّ اعتباره قلّ علمه، ومن قلّ علمه قل فضله، ومن قل فضله

---

(١) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٢) وهبة، مجدي ومهندس، كامل (١٩٨٤). **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، ص.ص١١٧-١١٨.

(٣) السيد، عز الدين علي (١٩٨٦)، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ط٢، ص١٣

(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر (ت: ٢٥٥هـ): **البيان والتبيين**، (تحقيق: عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٤٨، ج١، ص١٠٥

كثر نقصه، ومن قل علمه وفضله وكُثِرَ نقصه لم يُحمد على خير أتاه، ولم يُذمّ على شر جناه، ولم يجد طعم العزّ، ولا سرور الظفر، ولا روح الرجاء، ولا برد اليقين ولا راحة الأمن"(١).

وفي قول الجاحظ هذا إشارة إلى الحاجة الماسة إلى الاستماع إلى الأخبار وتكرارها؛ حتى ترسخ في الذاكرة، وفي هذا الدفاع عن التكرار قصدٌ لتأكيد أهمية التكرار بما يناسب من الأدلة التي تنبه السامع إلى النواتج التي ستحل به لو ترك هذا الأسلوب.

ومن العلماء الذين تحدثوا عن التكرار وأفردوا لها فصولا في كتبهم ابنُ رشيق القيرواني (ت: ٤٥٨هـ)، فقد تحدث عن التكرار بشكل مستقل في فصل خاص به في كتابه "العمدة في صناعة الشعر ونقده، فقدمه على أنه له "مواضعَ يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه"(٢).

وقد تعرض ابن رشيق إلى أشكال تكرار الكلمات، وقسمها ثلاثة أشكال:

١. تكرار الألفاظ واختلاف المعنى.

٢. تكرار المعنى واختلاف الألفاظ.

٣. تكرار اللفظ والمعنى معا.

بيد أنه "لم يتوقف في كتابه إلا عند الشكل الثالث منها، ثم إنه لا يهتم فيه إلا بالمعاني المستفادة من التكرار دون أن يظهر ميزته الفنية، إلا في لمحات نادرة وخاطفة"(٣).

ومن العلماء الذين تطرقوا لظاهرة التكرار عند الشعراء ابنُ سنان الخفاجي، فيعده مهما إذا كان الكلام لا يتم إلا به، وهو يقسمه قسمين: قسم حسن؛ لأنه يضيف دلالة جديدة، وقسم سيئ؛ لأنه لا يفيد المعنى بل يشوه الكلام.

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب، **رسائل الجاحظ**، (تحقيق: عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، (١٩٩١)، ج٣، ص٢٣٦.

(٢) ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت: ٤٥٦هـ)، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، (تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ج٢، ١٩٨١، ص٧٣.

(٣) عبابنة، سامي محمد، **التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٧، ص٢٠٩.

وهو يقرر بأنه "قلما يخلو واحدٌ من الشعراء المجيدين أو الكتّاب من استعمال ألفاظ يديرها في شعره، حتى لا يخل في بعض قصائده بها، فربما كانت تلك الألفاظ مختارة، يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها، إذا لم تقع إلا موقعها، وربما كانت على خلاف ذلك. وقد كان أبو الحسن مهيار بن مرزويه، ممن عُري بلفظة طين وطينة، فما وجدت له قصيدة تخلو من ذلك إلا اليسير، حتى وضع هذه اللفظة تارة في غير موضعها، ومستعارة لما لا يليق بها، وأقرها مقرها في بعض الأماكن،ووافق بينها وبين ما ألِّفَتْ معها، وذلك موجود في شعره لمن يتتبعه"[١].

فابن سنان يشير، في كلامه، إلى أن السياق النصي والمقام الكلامي في العمل الأدبي هو الذي يقضي بوجود التكرار فيه أو لا، وهو يعيب على أحد الشعراء، وهو مهيار بن مرزويه، بأنه يأتي بلفظة (طين / طينة) مكررة في قصائده، أحيانا تكون في مقامها المناسب غير المخل، وأحيانا تكون في مقام لا يليق بها. وإنني لأستشف من قوله: "ممن عُري بلفظة طين وطينة" تركيز ابن خفاجة على الجانب النفسي للشاعر، الذي يدفعه إلى اختيار لفظة ما تتوافق وحالته النفسية، ويكررها في العمل الأدبي.

ولقد كان السجلماسي من العلماء الذين اهتموا بهذه الظاهرة الأسلوبية؛ فدرسوها، ووضحوها، وبينوا أنواعها؛ ناهلين من علم المنطق ثقافتهم. فنراه يقول في كتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع": "والتكرير هو مثال لقولهم: (كرر تكريرا: ردّد وأعاد). والتكرار فيه بنية مبالغة وتكثير"[٢]. وهو بعد ذلك يعرف التكرار على أنه: "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعدا. والتكرير اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما"[٣].

فهو، بذلك، يقسِّم التكرارَ في جانبين: جانب يختص بتكرار الألفاظ، وجانب يختص بتكرار المعاني، وهي، بقسميها، تتوزع على تكرار العدد أو النوع.

أما ابن الأثير الحلبي فإنه يقول في التكرار: "وأما التكرار فهو قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ. فأما الذي يوجد في المعنى واللفظ فكقولك لمن

---

(١) الخفاجي، ابن سنان، **سر الفصاحة**، (شرح: عبد المتعال الصعيدي)، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، مصر، ١٩٦٩، ص٦٩

(٢) السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (ت:٧٠٤هـ)، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، (تحقيق: علال الغازي)، مكتبة المعارف، المغرب، ط١، (١٩٨٠)، ص٤٧٦

(٣) المصدر نفسه، ص٤٧٦

تستدعيه: أسرع أسرع. وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية"[١]، فهناك تكرار في اللفظ والمعنى، فيكرر الشخص اللفظَ قاصدا المعنى نفسه. فاللفظ والمعنى يؤديان غرضا واحدا مثل: (أسرع أسرع) فقد كرر الشخص ذات اللفظة بذات المعنى مرتين، ثم إنه تحدث عن التكرار في المعاني دون الألفاظ، أي يأتي القائل بألفاظ مختلفة لكنها تدل على معنى واحد، وقد مّثل ابن الأثير على ذلك بقوله: (أطعني ولا تُعْصني)؛ فإن الأمر بالطاعة هو ذاته النهي عن المعصية.

"فهذه النظرات الثاقبة من النقاد – وإن كانت قليلة – والمتطورة مع الزمن تدل على عدم استهانتهم بالتكرار، وفهمهم لمدى قدرته على توليد التأثير في نفس المتلقي، وبذا يكون التكرار وظيفة لا تستطيع الأشكال الأخرى من الإيقاعات أن تؤديها بمفردها، إضافة إلى أن الاختلاف البيّن في الآراء، وتطور نظرة البلاغيين والنقاد في الاهتمام بهذه الظاهرة الإيقاعية لدليل قاطع على انتشار هذه الظاهرة التي بدأت تغزو أشعار الإسلاميين والأمويين بشكل أوسعَ مما كانت عليه في العصر الجاهلي"[٢].

وإذا انتقلنا إلى آراء النقاد والبلاغيين المحدثين في قضية التكرار، نجد أنهم قد حفلوا كثيرا بهذه الظاهرة الأسلوبية وعدّوها أحدَ أساليب التعبير اللغوي، الذي يجب أن يحظى بالاهتمام. ولم تخرج معظم آراء هؤلاء من بوتقة ما سبقها من آراءَ للنقاد والبلاغيين القدامى، اللهم سوى في إضافات قليلة كان يجب أن تكون؛ بسبب التجديدات التي طرأت على هذه الظاهرة الأسلوبية.

أولى الناقدات المعاصرات التي تناولت هذه الظاهرة بالبحث والدراسة نازكُ الملائكة، فقد رأت أن الفترة التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية قد أسهمت في التطور الكبير الذي كان في أساليب الشعر، ولاسيما ظهوره، وهو ظهور ليس بجديد، في القصيدة الحديثة، أقصد الشعر الحر، أو بمصطلح أكثر دقّة شعر التفعيلة، ذلك أنها تقول: "وقد جاءتنا الفترة التي أعقبت الحربَ العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري؛ وكان التكرار أحد أهم هذه الأساليب. فبرز بروزا يلفت النظر. وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاءً يبلغ أحيانا حدودا متطرفةً لا تنمّ عن اتزان"[٣].

---

(١) ابن الأثير الحلبي، **جوهر الكنز**، (تحقيق: محمد زغلول سلام)، منشأة المعارف، القاهرة، مصر، (١٩٩٨)، ص٢٥٧.

(٢) رواقة، إنعام، (٢٠٠٠)، **دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد الخامس عشر، العدد الثامن، ص٢٠٦.

(٣) الملائكة، نازك، (١٩٨٩)، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٨، ص٢٧٥.

ومنهم من ربط بين ظاهرة التكرار والبحور الشعرية؛ إذ إن الشعرية، في أصلها، تقوم على تكرار التفعيلات، ويساعد التكرار في خلق جو موسيقي في القصيدة لجذب انتباه المتلقي؛ فالإيقاع هو عبارة عن أصوات متكررة؛ يقول الدكتور موسى الربابعة: "فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات؛ فمثلا في بحر الرجز: مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن. هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية. إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جوا موسيقيا متناسقا. والإيقاع ما هو إلا أصوات متكررة"(١).

ومن يقرأ رأي فهد عاشور في التكرار يجدْ أنه يعقد بين نظرة القدماء ونظرة المحدثين إلى التكرار، ثم إنه يربط التكرار بالعصر؛ فالتكرار قد جاء نتيجة طبيعية لما تمليه عليه ظروف العصر الحديث، وما وجد في هذا العصر من تيارات أدبية لم تكن موجودة في القدم، بالإضافة إلى تغير شكل القصيدة العربية. فبعد أن كان الاهتمام بوحدة البحر تحول الاهتمام إلى وحدة التفعيلة، وانتقل الاهتمام من وحدة البيت المفرد إلى وحدة القصيدة بأكملها. يقول عاشور: "إذا كان التكرار في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنوي وآخر لفظي، فيما تؤديه المفردة أو المعنى المكرر في البيت الواحد أو البيتين. فالمحدثون ينظرون إليه ويتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبتعد، في كثير من الأحيان، عن الجانب العقلي؛ الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة. ويبدو أن هذه الرؤية نتيجة لما تمليه ظروف العصر وما ولد فيه من تيارات أدبية، لم تكن قديما ويُضاف إلى هذا تغيرات شكل القصيدة، وترك وحدة البحر إلى وحدة التفعيلة، ثم الانتقال من وحدة البيت المفرد على وحدة القصيدة كلها. فكل ذلك أدى، بلا شك، إلى تغير رؤية النقاد البلاغيين لهذه الظاهرة، بعد أن أضحت تمثل جزءا لا يمكن إنكاره في هيكل القصيدة الحديثة عموما"(٢).

وإذا أتينا، بعد سرد التعريفات والآراء المختلفة حول التكرار، إلى وجود هذه الظاهرة في شعر أبي صخر الهذلي وجدنا أنها تتناثر في قصائده هنا وهناك، وما يلاحظ في هذه الظاهرة أنها جاءت في أبيات قليلة، على أن معظم شعر أبي صخر الهذلي، سوى القليل من قصائده، كان عبارة عن قصائد طويلة، تناثرت، في ثناياها، بعض الحروف، أو الكلمات، أو الأفعال، أو الصيغ الصرفية، وكان كلٌّ منها، أي هذه التنوعات، ذا فائدة في القصيدة، جاء بها الشاعر، كما قلنا آنفا،

---

(١) ربابعة، موسى، (٢٠٠١)، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ص١٦.

(٢) عاشور، فهد، (٢٠٠٤)، **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص٣٥

عن طريق الوعي أو اللاوعي. ولذلك، فقد أضفَتْ هذه التكراراتُ على شعر شاعرنا دلالاتٍ معينَةً، وقد تكون مفتوحةً، ربما، في بعض المواضع.

١. تكرار الحرف في شعر أبي صخر الهذلي:

ينتج التكرار في الحروف عن تتابع واستمرار في تكرار أصوات معينة، تُحدث تأثيرا في نفس المتلقي، ويكون للشاعر، منها، غاية، أو تكون هي انعكاسا للشاعر وما يختلج في نفسه ودواخله. ومما يدل على ما نقوله ما قاله الشاعر تحت قافية حرف الباء:

تَعَزَّيْتَ عَنْ ذِكْرِ الصِّبَى والحَبَائِبِ ... وَأَصْبَحْتَ عِرْهَى لِلصِّبى كَالمُجَانِبِ
وَأَصْبَحْتَ تَلْحَى حِيْنَ رعْتَ مُحَمَدا ... وَأَصْحَابُهُ أَنْ يُعْجَبُوا بِالكَوَاعِبِ
وَلَوْ أَنَّهُم قَالُوا لَقَدْ كُنْتَ مَرَّةً ... عَرَفْتُ وَلَمْ أُنْكِرْ جَوَابَ المُجَاوِبِ
فَإِنْ يَلْبَسُوا بُرَدَ الشَّبَابِ وَخَالَهُ ... وَأَعْنَدِ فِي أَطْمَارِ أَشْعَثَ شَاحِبِ[1]

نلحظ في الأبيات السابقة التي جاءت في مقدمة رثائه لابنه داود، تكريرا لحرف الباء موزعا مابين القافية وحشو الأبيات، إضافة إلى حرف الصاد الذي رافقها في كلمات مكررة بالكلية، فالباء من الحروف الانفجارية المجهورة، يسمح بمرور الهواء الذي يؤدي إلى التخفيف من حرقة الشاعر وإحساسه بالفقد، ومع هذه الصفات التي يتصف بها حرف "الباء" يجعله في تكراره، والبدء به محاولة للوقوف برهة عند كل جزء من البيت أو من الكلمة، ثم الانطلاق مرة أخرى، وكأن الشاعر يقاوم هذه الحمم المتأججة في صدره، على الرغم من أنها أتت في أبيات نسيب يوجه فيها الخطاب لذاته، إلا أنها تعبر عن التحسر على كل شيء لاسيما بعد فقده لابنه "داود". ولقد جسد أبو صخر الهذلي من خلال المصاحبة بين "الباء، والصاد" تلك الرؤية التي ذكرناها آنفا، فقاد إلى الكشف عن تلك المقاومة التي يحاولها مابين الانفجار والاطباق.

علما بأن التكرار في الشعر يكون على نوعين: الأول "البعد القاعدي كنظام وهو المتمثل في الأوزان العروضية، ويخضع بشكل مباشر لنموذج التكرار الحرفي الصارم الذي لا تقلل التنويعات الزحافية من رتابته، وتتولى القافية دعمه وتأكيده. والبعد الثاني: وهو مجموعة الحروف والكلمات والتراكيب التي تنفذ هذا النظام في كل بيت وقصيدة.....، ويتضمن الأصوات وقيم

---

(١) السكري، **أبو سعيد الحسن: شرح أشعار الهذليين**، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٥–٩١٦.

الموسيقى الداخلية الكامنة فيها"[١]. ومن تكرار الحروف عند أبي صخر الهذلي قوله في قصيدة غزلية: [٢]

فَأَنَاخَ شَيْبُ العَارِضَيْنِ مَكَانَهُ ... لامَرْحَبَا بِكَ مِنْ مُقِيْمٍ نَازِل
جَاوَرْتَنَا بِقِلَى لِلذَّاتِ الصِّبَى ... وَأَذَى وَأَقْذَارٍ وَشَيْبٍ شَامِل
وَشُخُوصِ عَيْشٍ بَعْدَ عَيْشٍ لَيِّن ... وَفُتُورِ عَظْمٍ وَاشْتِكَاءِ مَفَاصِل
وبِسُحْبَةٍ تَغْشَى السَّوَادَ وَغِشْوَةٍ ... مَالِي عَدِمْتُكَ مِنْ رَفِيْقِ خَاذِل

لو استظهرنا كل معاني الكلمات التي جاء فيها حرف الشين مكررا، لوجدناها تدل على تغير غير محبب عند الشاعر، وعلى تبدل الحال وتغيره، وكل ماهو سابق أصبح ذا تغطية شاملة؛ "الشيب"، "والعيش"، "ووهن العظم"، "وثقل الحركة"، "والبصر"، ولقد عمل السياق على تتابعها مما أوجد إنسجاما ملحوظا بين النص وفكرة التقدم في العمر التي عبر عنها الشاعر. ولقد جاءت هذه الفكرة في مقدمة قصيدة تنوعت فيها المواضيع مابين حكمة ' وذم الدنيا، وتعريض.

ومن جميل التكرار عنده ماجاء متتابعاً في بيتين في آخر قصيدته الدالية من البسيط، حيث قال:[٣]

أيَامَ أُصْفِي لَهَا وُدِّي وَتَجْحَدُنِي ... وَكَمْ تَرَى مِنْ قَدِيْمِ الوُدِّ مَكْنُودِ
فَإِنْ يَكُنْ وَعْدُهَاالبَاقِي كَأَوَّلِهِ ... فَقَدْ مَلِلْنَا خِلَابَاتِ المَوَاعِيدِ

فلقد تكرر حرف "الدال" ثماني مرات، جاءت جميعها ضمن كلمات متجانسة مع بعضها وذلك في "ودي / الود"، و"وعدها / المواعيد"، في تجسيد حاله مع تلك المحبوبة التي لاتختلف في ماتفعله عما سجله التاريخ من حالات سابقة وثابتة، فثقافة الشاعر، وإدراكه، جعله يربط مايحدث معه، بما حدث سابقا وذلك في قوله: "وكم ترى من قديم الود مكنود". ولقد صاحبت مالحرف الدال من صفة انفجارية جهرية، الفكرة التي عبر عنها الشاعر بموقفه حيال ذلك التمادي في الإعراض من تلك المحبوبة، وطالما الشاعر يتحدث عن هذه المعانة، ويحيلها إلى عامل الزمن الذي لم يغيرها إلى مايرتضيه، نلحظ هنا ثمة محاكاة بين هذا الصوت "الدال" ومع فكرة النص، إذ إن "محاكاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغوية، إنما هي طاقة خالصة للغة، وإن كان الصوت

---

(١) فضل، صلاح، (١٩٨١)، **ظواهر أسلوبية في شعر شوقي "فصول"**، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢١٠.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٧- ٩٢٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٢٦.

المحاكى لا يصور الشيء الموصوف تماما، وإنما يحاكي نشاطه وفعاليته محاكاة كلية، وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل، يخرج عن نطاق اللغة. وهنا يقوم التشكيل اللغوي العضوي بنقل السمات العامة للظاهرة التي يحس بها المستخدم – في ذلك الفعل – إلى أصوات تؤثر– بالتالي – في فهم المعنى وتحديده في العمل الفني اللغوي"[١].

ونلحظ تناوبا ملفتا بين أصوات متقاربة في إحدى قصائد أبي صخر، وهي التي يقول فيها:[٢]

أَرقْتُ لِطَيْفٍ مِنْ عُلَيَّةَ عَامِدِ وَنَحْنُ إِلَى أَنْزَاءِ خُوْصٍ هَوَاجِدِ
طَوَيْنَ خُرُوقًا مِنْ بِلَادٍ يَجُبْنَهَا بِنَا وَطَوَاهَا الخَرْقُ طَيَّ المَعَاضِدِ
قَطَعْنَ مِلاً قفرًا سوى الرُّمْدُ وَالمَهَا وَغَيْرَ صَدَى مِنْ آخِرِ الَّيْلِ صَاخِدِ

إلى قوله:[٣]

كما اهْتَجْتَ لِلرَّسْمَيْنِ مِنْها بِذِي الغَضَا وَأَظَّ عَانِهَا يَوْمَ الرَّجِيعِ السَّوانِدِ

يناوب الشاعر بين الضاد والظاء في البيت السابق في معرض حديثه عن الفراق، الذي مازال حاضرا في ذهنه. ومما يدلل على هذا المعنى، وأن الصوت المكرر أتى معبرا عن شعوره، حضور صوت "الصاد" الذي أتى دلالة على السكون واتساع فضاء الرحلة، وقد حضر هذا الصوت في كل من "الخوص"، "والصدى"، "صاخد"،ولم تأت صاخد إلا تعبيراً مستغرباً من الشاعر عن وجود الصوت!

وفي بيتين آخرين من نفس القصيدة يحضر "الضاد" في البيت الأول مكررا، وكذلك متناوبا مع "الظاء"، لاسيما في البيت الثاني، يقول أبو صخر: [٤]

وَضَمَّتْ عَلَى رقْوٍ أَغَنَّ مِنَ النَّقَا دَمِيْثِ الرُّبَى حُرٍّ فُضُولَ المَجَاسِدِ
فما رَوْضَةٌ بِالحَزْمِ ظَاهِرةُ الثَّرَى وَلَثَّهَا نِجَاءُ الدَّلْوِ بَعْدَ الأَبَارِدِ

(١) العبد، محمد، **ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، (مصدر سابق)، ص١٥.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٠.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٣٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٣١.

ومن تكراراته، "أداة الاستفهام" تلك التي جاءت عنده في بيت واحد كقوله: [١]

هَـلِ الْقَلـبُ عـن بَعْـضِ الّلجاجَـةِ نَـازعُ وَهَـلْ مَامَـضى مِـنْ لَـذّةِ العَـيْش رَاجِـعُ

فقد يكرر الشاعر هنا هذه الأداة على سبيل الاستفهام، وكأنه استفهام فيه انكار وتحسر على ماكان من التبدل وتغير الحال.

ومن تكرار الحروف لديه كذلك "لا النافية"، التي نجدها تتكرر عنده في أربعة أبيات متلاحقة، في معرض حديثه عن القوة والبسالة، وكأنه يتسلى بهذا الحديث، وهو يرثي ابنه داود، يقول فيما يبدو أن فيه غير قليل من التوازي بين التراكيب المبدوءة بلا النافية: [٢]

فَـلا نَائِبَـاتُ الـدَّهْر يَـرْجِعْنَ هَالِكـاً إلَـى أَهْلِـه وَالـدَّهْرُ جَـمُّ النَّوَائِـبِ
وَلا مُقْتِـرًا يَوْمَـاً تَـرَكْنَ لِفَقْـرِهِ فَيَحْفَـى وَلا صَـائَعْنَ أَهْـلَ الرَّغَائِـبِ
ولاَ بَاسِـلاً ذَا ثَـرْوَةٍ هِـبْنَ قَوْمَـه وَلَـو زَحَفُـوا مِـنْ دُوْنِـهِ بالكَتَائِـبِ
فَيَعْـدُو الْقَنَـى وَالمَـوْتُ تَحْـتَ رِدَائِـه وَلا بُـدَّ مِـنْ قَـدْرِ مِـنَ اللهِ وَاجِـبِ

"إن التكرار، الذي هو أقرب ما يكون إلى المادة الصوتية المسموعة لا يمكن أن يثير في نفس المرء حِسًّا عظيما، وأن يوقظ انفعالَه كما لو كان مكتوبًا؛ فالأصواتُ لا يمكن أن تُرى، ولكنها تُسمعُ، وسماعُها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجو الذي تَردُ فيه. وتكرار حرف ما في بيت من الشعر أمرٌ لافتٌ للنظر. حتى إنه يقود القارئَ، في بعض الأحيان، إلى اتهام الشاعر بالتكلف والتصنّع. ولكن لا يمكن لأي دراسة، مهما كانت، أن تلغي تكرارَ الحروف؛ فهي ظاهرة موجودة، وما على الباحث إلا اكتناه دوره، فهو، من خلال تكراره للحروف – أي الشاعر – يبتدع، إلى جانب البحر العروضي، إيقاعًا موسيقيا داخليا. وهذا الإيقاع الموسيقي الداخلي يدلل، على الأقل، على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر"[٣].

تكرار الكلمة عند أبي صخر الهذلي:

يُعدُّ تكرارُ الكلمة في القصيدة الشعرية أمرًا ملحوظا وجليا، وهو من أكثر ألوان التكرار شيوعا بين أشكاله المختلفة؛ "فيردُ في أحيانَ كثيرةٍ تكرارٌ لكلمات معينة في أبيات القصيدة، وكل تكرار لهذه الكلمات يؤدي غرضًا أساسيًّا لا يمكن بتره عن السياق. وربما تكون دراسة تكرار

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٩١٨.

(٣) ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، (مرجع سابق)، ص٢١ – ٢٣

الكلمات أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحروف، التي لا يمكن أن يصل معها المرءُ إلى نتائجَ ثابتةٍ دون تحفظات"[١].

ولعل تكرار الكلمة، كذلك، أكثرُ حضورًا من تكرار الحرف عند أبي صخر الهذلي؛ فمن خلال تقصينا لأشكال التكرار في شعر أبي صخر الهذلي وجدنا أنه يكرر كلمات معينة بشكل ملحوظ ومنمازٍ عن غيرها من الكلمات، "ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق، الذي يردُ فيه، وإلا كان لفظةً متكلَّفةً لا فائدةَ منها، ولا سبيلَ إلى قَبولها"[٢].

ومن تكرار الكلمات عند أبي صخر الهذلي قوله:

فَـــلا نَائِبَـــاتُ الـــدَّهْرِ يَـــرْجِعْنَ هَالِكـــاً إلَـــى أَهْلِـــهِ وَالـــدَّهْرُ جَـــمُّ النَّوَائِـــبِ[٣]

وقد ذكر مرة ثالثة بعد ثلاث أبيات من البيت السابق، حيث يقول:[٤]

فَـــلا تَعْتَـــبِطْ يَومًـــا بِـــدُنْيا وَإِن صَـــفَتْ وَلاَ تَـــأْمَنَنَّ الـــدَّهْرَ صَـــرْفَ العَوَاقِـــبِ

ومرة رابعة بعد ستة أبيات من البيت السابق وذلك في قوله:[٥]

تَـــشَكَّيْتَهَا إذ صَـــدَّعَ الـــدَّهرُ شَـــعْبَنَا فَأَمْـسَتْ قَدْ اعْيَـتْ فـي الرُّقَـى وَالطَّبَائِـبِ

"جاء الدهر في أشعار هذيل مرتبطا بالقدر والموت، والحوادث والنائبات والحروب، ويبرز الدهر في هؤلاء صاحب سطوة وقدرة، فما الموت إلا تقرير للدهر، وما انقلاب الحال إلا فعل الدهر"[٦]. لذلك عبر أبو صخر عن هذه المعاني من خلال تكراره للدهر، وكأنها فاصلة يقف عندها، ومن ثم يبدأ من جديد، لكي يعطي نفسه القدرة على التعايش مع تلك الحقيقة الوجودية ألا

---

(١) المرجع نفسه، ص١٦٨

(٢) عاشور، فهد، **التكرار في شعر محمود درويش**، (مرجع سابق)، ص٦٦.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٨.

(٤) المصدر نفسه، ص٩١٨.

(٥) المصدر نفسه، ص٩١٩.

(٦) الخلايلة، محمد خليل (٢٠٠٤)، **بنائية اللغة عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ص١٦٣.

وهي "الموت". ولفظة الدهر "تمثل لازمة هذلية انفرد الهذليون بتكرارها، تأكيدا لفكرة الزوال الحتمي، وبداية لمسرودة تحكي رحلة فناء لعنصر حي...."[١].

ومن تكرار الكلمات لديه، ماجاء في قصيدته التي يربط فيها مابين العيش، والشيب، في محاولة منه للتصبر على مامضى من عمر، ونلحظ كذلك وجود تكرير لحرف الشين في كلا اللفظتين، وذلك في قوله:[٢]

هَـلِ الْقَلْـبُ عـن بَعْـضِ الَّلجاجَـةِ نَـازِعُ وَهَـلْ مَامَـضى مِـنْ لَـذَّةِ العَـيْشِ رَاجِـعُ
لَنَـــا مِثْـــلَ ماكُنَّـــا إِذْ الحَـــيُّ جِيْـــرَةٌ سَـــقَى تَلِـــكَ العَـــيْشَ الغَمَـــامُ اللَّوَامِـــعُ

إلى قوله:[٣]

وَمَـــاذِكْرُ أَيَّـــامِ الـــصِّبى اليَـــوْمَ بَعْـــدَما عَـلا الـرَّأسَ شَـيْبٌ فِـي المَفَـارِقِ شَـائِعُ
وَفِـي الشَّيْبِ وَالإِسْلَامِ عَنْ طَلَبِ الصِّبَى لِـذِي الُّـبِّ إِنْ لَـمْ يَنْهَـهُ الحِلْـمُ وَازِعُ

ومن هنا يمكن تعليل اختيار الشاعر لهذه الكلمات، من زاويتين؛ الأولى: إن الاختيار يكون مرتبطاً بالموقف والمقام، وهنا يُسمى: "الاختيار النفعي"، وهو ما يدفع الشاعرَ لتفضيل بعض الكلمات أو العبارات أو كيفية صياغة الكلمات؛ لأنها أكثرُ مطابقةً في رأيه للتجربة، أما المنطلق الآخر فهو: "الاختيار الأسلوبي" وتتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة عندما يفضل الشاعر بعضَ الكلمات على سواها؛ لأنها أكثرُ دقةً في توصيل ما يريد[٤].

- **تكرار الاسم:**

لم يكن تكرار الاسم في شعر أبي صخر الهذلي بتلك الكثرة التي تجعل منه ظاهرة ملحوظة، وإنما جاء في بعض القصائد متفرقا، وبين أبيات متباعدة في القصيدة الواحدة، ومن تكرار الاسم لدى أبي صخر؛ ماجاء في مدح خالد بن عبدالعزيز بن أسيد يقول:[٥]

---

(١) المرجع نفسه، ص١٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٣٤.

(٣) المصدرنفسه، ص٩٣٥.

(٤) انظر: أبو مراد، فتحي (٢٠٠٣)، **شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط١، ص١٢٢.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٥ -٩٦٧.

إلـــى خَالِـــدٍ نَرْجُـــو وَنَأْمَـــلُ رِفْـــدَهُ فَـــأَكْرَمُ مَـــأَمُولٍ يُرَجَّـــى وَرَافِـــدِ
بِـمَنْزِلَـــةٍ بَـــيْنَ الطَّـــرِيقَيْنِ لَـــمْ يَكُـــنْ لِيَنزِلَـهَـــا إِلَّا فَتَـــىً مِثْـــلُ خَالِـــدِ
وإِنْ يَـــسْعَ نُو مَجْـــدٍ لِيَقْـــرُبَ مَجْـــدَهُ يُبَـــرِّزْ عَلَيْـــهِ خَالِـــدٌ غَيْـــرَ جَاهِـــدِ
غَـــدَوْا وَمَـــدَاهُمْ خَالِـــدٌ، وَرِكَـــابُهُمْ بِـجَنْبَـــى مُنِيْـــرٍ لاَحِـــبٍ ذِي عَوَانِـــدِ
بِـــأَعْزَرَ مِـــنْ فَـــيْضِ الأَسِـــيْدِيُّ خَالِـــدٍ وَلاَ مُرْبِـــدٌ يَعْلُـــو جَزَائِـــرَ حَامِـــدِ

ونلحظ في الديوان أن خالد بن عبدالعزيز بن أسيد هو ممدوح شاعرنا الأول، وهو الذي انفرد به أبو صخر عن غيره من رجالات بني مروان من أمية، لذلك ربما كان التكرار هنا، يجلي مدى صدق العلاقة التي تربطه بممدوحه الذي يمثل رمز الخلافة، والأرض، والهوية، وربما تداخل في هذه الذات حب مكة، وكذلك مواطن القبيلة، فوطَّن الشاعر جل مدائحه في شخصية "خالد" متلذذا بذكره، وصرف مدحه إليه عن غيره.

ومن تكراراته للاسم، ماكان من تكرار للاسم الموصول "الذي" وذلك في قوله:(١)

غُلِبْـــتُ فَـــلَا آلُـــوكَ إِلَّاالَّـــذِي تَـــرَى مِـنَ الأَمْـرِ فَـانْظُرْ مَاالَّـذِي أَنْـتَ صَـانِعُ(٢)
فَلَـــيْسَ المُعَنَّـــى إِلَّـــذِي لاَيَهِيجُـــهُ إِلَـــى الـــشَّوقِ إِلَّا الهَاتِفَـــاتُ الـــسَّوَاجِعُ
وَلَا بِالَّـــذِي إِنْ بَـــانَ يَومًـــا خَلِيلُـــهُ يَقُـــولُ وَيُخْفِـــي الـــصَّبْرَ إِنِّـــي لَجَـــازِعُ
وَلَا بِالَّـــذِي يِـــسْتَكْرِهُ الوَجْـــدَ وَالبُكَـــا يُرَائِـــي لِكَـــيْ يُـــؤْوَى لَـــهُ وَهْـــوَ سَـــامِعُ

يكرر أبو صخر الاسم الموصول "الذي" أكثر من مرة في أبيات متتالية جاءت في الأولى معبرة عن الحدث الذي مضى، وفي الأخيرة تدل على ذات الشاعر نفسه، فهو يعاتبها عتاباً، يخفف مما ألم بها من وجد واشتياق.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٥.

(٢) آلوك: أرسلك، وفي البيت أي لاأرسلك ولاأحملك، انظر: لسان العرب، مادة: (ألك).

التصريع:

يعرف بأنه: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته....، والتقفية: أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلايتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة...."(١)، ويرجع ابن رشيق سبب تسمية التصريع بهذا الاسم "مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع، وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف...."(٢) ويأتي "التصريع على ضربين: عروضي، وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته. والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفيه، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر، وهو في الأشعار كثير، لا سيما في أول القصائد، وكثير ما يأتي في أثناء قصائد القدماء؛ ويندر مجيئة في أثناء قصائد المحدثين...."(٣) وقد بين ابن أبي الإصبع ما يقصد بالتصريع العروضي فهو عنده تشابه آخر تفعيلة في الصدر مع آخر تفعيلة في العجز، تقفية – أي شكلا- لا من ناحية العروض، وهذا النوع – أي البديعي – كثير عند أبي صخر الهذلي، ولاسيما في مطالع قصائده، ويقل عنده العروضي بشكل لافت، فمن التصريع العروضي الذي جاء عند أبي صخر الهذلي قوله في مدح خالد بن عبدالعزيز بن أسيد:(٤)

أَرَائِحٌ أَنْتَ يَوْمَ ائْتَيْنِ أَم غَادِي وَلَمْ تُسَلِّمْ عَلَى رَيْحَانَةِ الوَادِي

فقد اتفقت كلتا التفعيلتين من بحر البسيط في الوزن والإعراب والتقفية، فجاء العروض في صدر البيت "سالما" من الزحافات على وزن "فاعلن"، فوافق الضرب، فكان التصريع.

---

(١) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، (مصدر سابق)، ج١، ص١٧٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٧٤.

(٣) المصري، ابن أبي الإصبع (ت: ٦٥٤هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، (تحقيق: حفني محمد شرف)، لجنة إحياء التراث، الجمهورية العربية المتحدة، ج٢، ص٣٠٥.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ص٩٣٩.

ومن التصريع العروضي عنده ما جاء في بداية قصيدته التي رثا بها عبدالعزيز بن عبدالله بن أسيد وهو على قيد الحياة، إذ قال:(١)

عَفَا سَرفٌ مِنْ جُمْلَ فالمُرْنَمَى قَفْرُ فَشِعْبٌ فَأَدْبَارُ الثَّنِيَّاتِ فَالغَمْرُ

حيث اتفق العروض والضرب في الوزن والإعراب والتقفية، فالقصيدة على بحر الطويل، فلم يحدث الخبن اللازم في العروض، وبالتالي كان التصريع، فكلاهما على وزن "مفاعيلن".

ومن الجميل عند أبي صخر موافقته بين آخر لفظتين من خلال الروي كذلك، حيث أن القافية مطلقة، مما يجعل المتلقي يتأثر، كذلك لكونها "مضمومة" قد يجعل هنالك تصويتا، أشبه مايكون النداء في أرض خاوية.

كثيرا ما يكون التصريع في مطالع القصائد، وقد يتوهم البعض بأن كل بيت توافق عروضه وضربه في الشكل أنه من التصريع العروضي، إلا أن الكثير منه قد يقع تحت مسمى التصريع البديعي، والذي أجده بكثرة عند أبي صخر الهذلي، فلقد اشتملت كل قصائده على هذا النوع من التصريع، ماعدا قصيدتين – سبق ذكرهما – وقع فيها التصريع العروضي، وقصيدتين لم أجد فيهما تصريعا وهما: "لليلى بذات البين دار عرفتها"، و"ماذا ترجي بعد آل محرق"، ومقطوعتين في آخر ماأثبت له من شعر في شرح أشعار الهذليين. ولقد وقع التصريع في مطالع القصائد، فكان الشاعر يساوي فيه بين العروض والضرب، ومن ذلك قوله في أول الديوان من البحر الطويل:(٢)

أَرِقْتُ لطيفٍ من عُلَيَّةَ عَامِدٍ ونحنُ إلَى أنْرَاءِ خُوْصٍ هَوَاجِدِ

نلاحظ أن الشاعر اتفق عنده العروض مع الضرب "تقفية"، وكذلك نلحظ التقابلية في التضاد، وكيف أن الشاعر جعل "اليقظة" بين الحلم والنوم، أو بين التمني والحقيقة ! مما يؤكد أن الشعور بالحسرة والخيبة يتنامى ويتصاعد إلى آخر النص. وذلك بسبب "أن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة، للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثري اللغة ثراء لاحدود له. ولاتترك تلك الظلال – باعتبارها عناصر ذات

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٥٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٣١.

قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي – تحت حكم الإلقاء، وإنما ترتبط ارتباطا غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل"[١].

ومما يحسن في هذا المقام قول أبي صخر الهذلي من الطويل:[٢]

أَلَمَّ خَيَالٌ طَارِقٌ مُتَأَوِّبُ لِأُمِّ حَكِيمٍ بَعْدَ مَانِمْتُ مُوْصِبُ

نجد التصريع هنا ماهو إلا تصريعٌ بديعي، لأن كلا من العروض والضرب لحق بهما زحاف القبض، فتحولت "مفاعيلن" إلى "مفاعلن" وهو خبن لازم، ولايكون تصريعا عروضيا إلا إذا جاءت كلتا التفعيلتين بلا زحاف. ومنه قوله من الطويل:[٣]

سِوَى أَنَّ مَرْسَى خَيْمَةٍ خَفَّ أَهْلُهَا بِأَبْهَرَ مِحْلَالٍ وَهَيْهَاتَ عَامُهَا

يتضح هنا – وفي أغلب قصائده – اعتماد أبي صخر الهذلي على هذا النوع من التصريع، ولم يخل ديوانه من هذه الظاهرة التي لأأجده يتقصدها، ففي كل الموضوعات التي تطرق إليها، من مدح، وغزل، ورثاء، يبتدئ بهذه الطريقة الشكلية، وقد يكون للبيئة أثرٌ في ذلك، علاوة على قبيلته التي تعد الموجه الأول له.

وقد يأتي التصريع في ثنايا القصيدة وهو مما "... يدل على قوة العارضة وغِزَر المادة، وعدم الكلفة، وتخلية الطبع على سجيته، وهو من المحدثين دليل على قوة التكلف غالبا، ولا يحسن التصريع لأنه لا يأتي منهم إلا مقصوداً...."[٤] وهو على هذا النحو يعد – إضافة إلى الطبع والسجية – تقنية – إن صح التعبير – يسعى إليها الشاعر كرغبة منه في البقاء على نهج القدماء، وكذلك البحث عن التنغيم الذي صاحب الشعر، ويميزه عن النثر، ويلصقه بذاكرة الرواة ولقد "علل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء إذا قيس بما روي من نثرهم بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون. ولعل السر في هذا هو مافي الشعر من انسجام المقاطع

---

(١) العبد، محمد، **ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، (مرجع سابق)، ص٣٣.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٥٣.

(٤) المصري، ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، (مصدر سابق)، ص٣٠٧.

وتواليها، بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي"[١]. ولقد صرح قدامه بن جعفر حينما تحدث عن نعت القوافي بشيء عن التصريع وذلك" بأن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقتصد لتصيير مقطع المصراع الأول من البيت الأول من القصدية مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء والمحدثين يتوخون ذلك، ولايكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[٢].

رد الأعجاز على الصدور:

لقد توزع هذا الفن في بعض قصائد أبي صخر الهذلي إلى حد أوحى اعتماداً عليه بشكل يفوق بعض الأساليب الأخرى، التي قد تقع في النثر كما تقع في الشعر، فهو في الشعر ذِكرُ الشاعر أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، في أضرب متعددة ذكرها صاحب الطراز، وهو يراه أشمل من الاشتقاق حيث يقول فيهما: "والذي عندي أنهما متقاربان، وأن رد العجز على الصدر أعم من الاشتقاق، لأن رد العجز على الصدر كما يرد في مختلف اللفظ، فقد يكون واردا في التساوي، بخلاف الاشتقاق...."[٣]، ولقد أورد العلوي عدة تقسيمات لرد العجز على الصدر مما أوحى بالسأم والملل من طول هذه التقسيمات، ولم يكن كأبي هلال العسكري الذي اكتفى بذكر ما يأتي في آخر صدر البيت، ويوافق آخر لفظة في عجز البيت، أو أن تكون اللفظة في أول البيت موافقة للفظة التي في آخره، أو ما يكون في حشو الكلام في فاصلته، أو ما يكون في حشو النصفين؛ أي في حشو الصدر والعجز، معللا اتباعه هذا التقسيم أو التأطير لهذا الفن البديعي بقوله: "فأول ما ينبغي أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظاً تقتضي جوابا فالمرضيُّ أن تأتي بتلك الألفاظ بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها، كقول الله تعالى: ﴿ وَجَزَٰٓؤُاْ سَيِّئَةٖ سَيِّئَةٞ مِّثۡلُهَاۖ ﴾[٤].[٥] ويكفينا من كل تلك التقسيمات أن رد الأعجاز على الصدور، جوابا لما تقدمها من ألفاظ – كما ذكر أبو هلال

---

(١) أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، (مرجع سابق)، ص١٠.

(٢) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، (مصدر سابق)، ص٨٦.

(٣) العلوي، يحي بن حمزة: الطراز، (تحقيق: عبدالحميد هنداوي)، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ج٢، ص٢٠٥.

(٤) سورة الشورى، الآية (٤٠).

(٥) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، (تحقيق: مفيد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص١١٧.

العسكري – لذلك نجدُ تقسيماته، أكثر دقة، واحتواءً لهذه الظاهرة، خلاف ماذكر العلوي من تصنيفات جعلت من رد الأعجاز على الصدور أمرايًتداخل تداخلاً كبيراً مع "التجنيس" ولاسيما أن هناك من ألحقه بهذا الفن – كما تقدم ذكره – وارتأينا تقسيمه إلى:

١- ما اتفقت فيه القافية مع أول كلمة في صدر البيت، ولقد جاء في شعر أبي صخر الهذلي شيء منه، ولاسيما في قصيدته الدالية التي يمدح فيها أبا خالد بن عبدالعزيز بن أسيد، حيث يقول:(١)

أَوْتَـــادُالأَرْضِ إِذَا شُـــدَّتْ بِكُـــمْ ثَبَتَـــــــتْ وَالأَرْضُ مَاثَبَتَـــــــتْ إِلَّا أَوْتَـــــــادِ

إضافة إلى ماهنالك من رد العجز على الصدر، نجد تكرارات متعددة لبعض الكلمات والحروف كماهو الحال في "شدت، وثبتت، وأوتاد" بشكل يوحي بنرة عالية في إنشاد هذا البيت، كما يحيلنا لفظ الأوتاد إلى الثبات والشموخ والرسوخ.

ومنه كذلك قوله في خاتمة قصيدة يمدح فيها عبدالعزيز بن عبدالله بن أسيد:(٢)

سَـــتُجْدِبُحيًّانَـــاً وَكَفَّـــاكَ بِالنَّـــدَى تَفِيْـــضَانِ إِثْجَامَـــا فَمَالَـــكَ جَـــادِبُ(٣)

وكذلك قوله: (٤)

صَـــبَرْتُ فَمَّـــا عَـــالَ نَفْـــسِي وَشَـــفَّهَا عَجَـــارِيْفُ مَاتَـــأْتِي بِـــهِ غُلِـــبَ الـــصَّبْرُ

ومن القصيدة ذاتها قوله: (٥)

فَيَـــاهَجْرَيْلَـــى قَـــدْ بَلَغْـــتَ بِـــيَ المَـــدَى وَزِدْتَ عَلَـــى مَـــالَـــمْ يَكُـــنْ بَلَـــغَ الهَجْـــرُ

---

(١) السكري (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٤٩.

(٣) الاثجام: سرعة المطر، انظر: لسان العرب، مادة (ثجم).

(٤) المصدر نفسه، ص٩٥٧.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٥٨.

ومنه كذلك في القصيدة ذاتها قوله:[١]

يُعَانِـــــدُ عِطْفَيْـــــهِ الزِّمَـــــامُ وَنَـــــارَةً يُـــصَمِّمُ فِـــي المَتْنَـــاةِ غَيْـــرَ مُعَانِـــدِ

وقوله من القصيدة نفسها: [٢]

تَقُـــوْدُ وِلِـــي الأَضْـــغَانحتَّـــى يُـــسَلِّمُوا وَتَـــأْبَى فَـــلَا تَنْقَـــادُ يَوْمًـــا لِقَائِـــدِ

ومنه كذلك قوله في مدح أبا خالد عبدالعزيز بن عبدالله بن أسيد: [٣]

وَتَكْنِـــإِذْحْـــسَانِي إِذَا هِـــيَ أَصْـــبَحَتْ فَيَاحبَّـــذَا مِـــنْ طَيْـــفٍ سَـــارٍ وَكَانِـــدِ

حيث جاءت في الأولى فعلا، وفي عجز البيت "اسم فاعل" وكلاهما من "كند"، و"كَنَدَ يَكْنُدُ كُنوداً كَفَرَ النِّعْمَة ورجل كَنَّادٌ وكَنُودٌ وقولهتعالى إِن الإِنسان لِرَبِّه لَكَنُود قيل هو الجَحُود...."[٤] ومنه قوله:[٥]

يَرمِـــــي فَـــــلا تُـــــشْوِيكَ رَمْيَتُـــــهُ قَلَّـــو أَنَّنـــي أَرْمِـــي كمَـــا يَرْمِـــي

لقد احتل النوع الأول من رد الأعجاز على الصدور نسبة لا بأس بها مقارنة بحجم شعر أبي صخر الهذلي، ولقد جاء أكثره – وبكل الأنواع – في قصيدته الدالية التي مدح بها خالد بن عبدالعزيز بن أسيد.

٢- ما كان على غرار العروض والضرب، وأعني به ما اتفقت فيه آخر كلمة في صدر البيت مع آخر كلمة في العجز، ولقد جاء هذا النوع عند أبي صخر الهذلي في بيتين اثنين لا أكثر، الأول في قصيدة مدح بها خالد بن عبدالعزيز بن أسيد، يقول:[٦]

إِلـــى خالـــدٍ نرجُـــو وَنَأمَـــلُ رِفْـــدَهُ فَـــأَكرَمُ مَـــأْمُولٍ يُرَجَّـــى وَرَافِـــدِ

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٦٥.

(٤) ابن منظور، **لسان العرب**، ، مادة: (كند).

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٧٤.

(٦) المصدر نفسه، ص٩٦٤.

إلى البيت الآخر جاء ضمن قصيدة غزلية، يقول:(١)

ولَـــو أَنَّنِـــي أُسْـــقَى عَلَـــى سَـــقَمِي بِـلَمَـــى عَوَارِضِـــهَا شَـــفَى سُـــقْمِي

٣- ومن رد الأعجاز على الصدور أن توافق كلمة القافية، كلمة جاءت في حشو صدر البيت. ولقد جاء في شعر أبي صخر بشكل طفيف، لايتعدى الأبيات القليلة، ومن ذلك قوله في قصيدته التي رثا بها ابنه داود:(٢)

فَـــلا نَائِبَـــاتُ الـــدَّهْرِ يَـــرْجِعْنَ هَالِكـــا إِلَـــى أَهْلِـــهِ وَالـــدَّهْرُ جَمٌّ النَّوَائِـــبِ

ومنه قوله في إحدى قصائده:(٣)

فَـــإِن يَكُـــنْ وَعْـــدُهَاالبَـــاقِي كأَوَّلِـــهِ فَقَـــدْ مَلَأْنَـــا خِلَابَـــاتِ المَوَاعِيـــدِ

ومنه كذلك قوله في قصيدة يمدح فيها خالد بن عبدالعزيز بن أسيد:(٤)

فَـــإِن تُنفِـــدِالأَيَّـــامُ وُدَّكِ بَعْـــدَمَا عَلِمْـــتِ فَـــإِنَّ الـــدَّهْرَلَـــيْسَبِنَافِـــدِ

وقوله في نفس القصيدة: (٥)

وَلَـو نَـالَ نَجْـمَ الـسَّعْدِأَكـرَمُ مَـنْ مَـشَى لَنَـــال بِكَفَّيْـــهِ نُجُـــومَالأَسَـــاعِدِ

٤- ومن رد الأعجاز على الصدور مايأتي في حشو البيت، في صدره وعجزه، ونذكر منه على سبيل المثال قوله:(٦)

وَاعْلَـــمْ بَـــأَنَّ أَمَانَـــةً حُمِّلْتَهَـــا فَحَمَلْتَهَـــا لِلنَّـــاس ذَاتُ مَثَاقِـــل

وكذلك ماذكره في معرض حديثه عن الغزل:(٧)

فَـــأَدِّ لَهَـــا مَـــا اسْـــتَوْدَعَتْكَ مُـــوَقَّراً بِأَحْـــسَنِ مَاكَانَـــتْ تُـــؤَدَّى الوَدَائِـــعُ

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٧٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٩١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٢٦.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٦٥.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٦٧.

(٦) المصدر نفسه، ص٩٣٠.

(٧) المصدر نفسه، ص٩٣٤.

لقد اعتمد أبو صخر الهذلي على رد الأعجاز على الصدور،اعتماداً ملحوظاً، ولاسيما فيما يتعلق بغرضي المدح والغزل،ولو أن توافُرَهُ في قصائد المدح كان لافتاً بشكل كبير، وأرى أن سبب هذه الوفرة، يعود إلى أمرين: طول قصائد المدح عند أبي صخر الهذلي، والغزل كذلك، والأمر الآخر، قد يعود لمسألة التأكيد على بعض المعاني التي حوتها الألفاظ المكررة في شطري البيت، ولاننسى الجرس الذي قد يصاحبه.

الترصيع:

جعله ابن رشيق وعدَّه من التقسيم، وهو تقطيع الأجزاء مسجوعة أو شبيهة بذلك[١]، ومن نعوت الوزن عند قدامة "وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به من جنس واحد في التصريف، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول، وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم...."[٢].

ويضرب له بمثال من شعر القدماء كقول امريء القيس:[٣]

مِخَـــشٌ مِجَـــشٌ مُقبـــلٌ مـــدبر معـــا كتـــيس ظبـــاءٍ الخلّـــب العـــدوّان

ومنه قول طرفة بن العبد:[٤]

بطـــيء إلـــى الـــدَّاعِي ســـريع إلـــى الخنـــا ذلـــولٌ بإجمـــاع الرجـــال ملهَّـــد

ويسوق قدامة بن جعفر مثالا على الترصيع لأبي صخر الهذلي، وذلك من قصيدته الغزلية المذكورة، إذ يرى أنه "أجاد في ذلك وحسبك إن قرأته أنك لاتجده متكلفا، وذلك حينما والى بين أبيات كثيرة"[٥]، يقول أبو صخر:[٦]

---

(١) انظر: ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢، ص٢٦.

(٢) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص٨٠.

(٣) المصدر نفسه، ص٨٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٨١.

(٥) المصدر نفسه، ص٨٣.

(٦) المصدر نفسه، ص٨٣.

وَتِلـــــكَ هَيْكَلَـــــةٌ خَـــــوْدٌ مُبَتَّلَـــــةٌ ... صَقْوَاءُ رَعْبَلَـةٌ فِي مَنْصِبٍ سَنِمِ[١] كَالدِّعْصِ

عَـــنْبٌ مُقَبَّلُهَـــا خَـــدْلٌ مُخَلْخَلُهَـــا ... أَسْـــفَلُهَا مَحْـــصُورَةُ القَـــدَمِ[٢]

سُـــودٌ ذَوَائِبُهَـــا بِـــيْضٌ تَرَائِبُهَـــا ... مَحْـضٌ ضَـرَائِبُهَا صِـيْغَتْ عَلـى الكَـرَمِ[٣]

شُـــنْبٌ مَثَاغِرُهـــا يَرْضَـــى مُعَاشِـــرُها ... لَـــذٌّ مَبَاشِـــرُها تَـــشْفِي مِـــنَ الـــسَّقَمِ[٤]

عَبْـــلٌ مُقَيَّـــدُهَا حَـــالٍ مُقَلَّـــدُهَا ... بَـــضٌّ مُجَرَّدُهَـــا لَفَّـــاءُ فِـــي عَمَـــمِ[٥]

دُرْمٌ مَرَافِقُهَـــا سَـــهْلٌ خَلائِـــقُهَا ... يَـــرْوِي مُعَانِقُهَـــا مِـــنْ بَـــارِدِ الثَّـــسَـرَمِ[٦]

طَفْـــلٌ أَنَامِلُهَـــا سَـــمْحٌ شَـــمَائِلُهَا ... نُوالعِلْـمِ جَاهِلُهَـــا لَـيْـسَتْ مِـــنَ القَـــزَمِ

كَـــأَنَّ مُعْتَقَـــةً فِـــي الـــدَّنِّ مُعْلَقَـــةً ... صَـــهْبَاءَ مِـــصْعَقَةً مِـــن رَانِـــئٍ رَذِمِ[٧]

شِـــيْبَتْ بِمَوْهَبَـــةٍ مِـــن رَأْسِ مَرْقَبَـــةٍ ... جَـــرَدَاءَ مَهْيَبَـــةٍ فِـــي حَـــالِقٍ شَـــمَمِ[٨]

مِـــن رَأسِ عَالِيَـــةٍ مِـــن صَـــوْبِ غَادِيَـــةٍ ... فِـــي إِثْـــرِ سَـــارِيَةٍ أَعْقَـــابَ مُحْتَـــدِمِ[٩]

---

(١) **سنم:** أي المكان المرتفع، انظر: السكري، شرح أشعار الهذليين، ص٩٦٨.

(٢) الدعص: من (دعص)، وهي القور من الرمل، أرض سهلة فيها رملة. خدل: أي أنها ممتلئة الساقين، انظر لسان العرب، مادة: (دعص)، و(خدل).

(٣) **ترائبها:** من ترب، قيل هي موضع القلادة من الصدر، أوعظام الصدر أو ماولي الترقوتين منه، أو مابين الثديين والترقوتين، انظر: لسان العرب، مادة: (ترب). وضرائبها من ضرب: أي صفاتها، انظر: لسان العرب، مادة: (ضرب).

(٤) **شنب:** ماء ورقة وعذوبة في الأسنان، وقيل هي حدة الأسنان، انظر: لسان العرب، مادة: (شنب).

(٥) عبل: الضخم من كل شيء، وعبلت الحبل عبلا فتلته. مقلدها: أي مكان القلادة. بض: أي الناعم، ويعني أنها ناعمة الجسد. عمم: أي أنها تامة الخلق. انظر: لسان العرب، مادة (عبل)، (قلد)، (بضض)، (عمم).

(٦) **درم:** أي استواء الكعب وعظم الحاجب، **وامرأة درماء:** لاتستبين كوعها ولامرافقها، انظر: لسان العرب، مادة: (درم).

(٧) **الدن:** من أعظم الرواقيد وهو نوع من الآنية، كهيئة الحُبِّ إلا أنه أطول مستوي الصنعة في أسفله كهيئة قونس البيضة، انظر: لسان العرب، مادة: (دنن).

(٨) **شيبت:** خلطت، وموهبة: الغدير، **مرقبة:** المكان المرتفع، ومهيبة:من المكان المهوب، وحالق: أي جبل منيف مشرف. انظر لسان العرب، مادة: (شيب)، (وهب)، (رقب)، (هيب)، (حلق).

(٩) **محتدم:** أي أن السيل يحتدم كما تحتدم النار، انظر: السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٨- ٩٦٩.

وقد أوردنا الأبيات التي تلي الأبيات التي ذكرها ابن قدامة، اعتمادا على ديوان الهذليين، فنحن نجد الشاعر يمضي في هذا الترصيع إلى ما قبل نهاية النص بستة أبيات، ولقد جاء الترصيع فيما يعادل العشرة أبيات من النص، من قصيدة عدد أبياتها خمسة وعشرون بيتا.

ويذكر ابن سنان الخفاجي أن من التناسب "الترصيع، وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة،وكأن ذلك شُبِهَ بترصيع الجوهر في الحلي، وهذا مما قلنا إنه لايحسن إذا تكرَّر وتوالى، لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع...."[١] إذاً نحن نلحظ تباين آراء العلماء بين معجب بكثرته إذا جاء مقسما، وغير متكلف، كما هو الحال عند أبي صخر الهذلي، وبين آخر يجد تواليه والإكثار منه دلالة على الصنعة والتكلف.

ويعرفه ابن أبي الإصبع بقوله: "الترصيع كالتسجيع في كونه بجزيء البيت إما ثلاثة أجزاء، إن كان سداسيا، أو أربعة إن كان ثمانيا، وسجع على ثاني العروضين دون الأول، وأكثر مايقع الجزءان المسجع والمهمل في الترصيع مُدمَجين إلا أن أسجاع التسجيع على قافية البيت...."[٢] ولقد فصل عبدالله الطيب في هذا المجال تحت عنوان التقسيم، واخترع له تقسيمات كثيرة لاتخرج في أغلبها عما ذكره القدماء كقدامة وابن رشيق وابن أبي الاصبع، وهو عنده "تجزئة الوزن إلى مواقف، أو مواضع، يسكت فيها اللسان أو يستريح، أثناء الأداء الإلقائي"[٣].

---

(١) الخفاجي، ابن سنان، **سر الفصاحة**، (مصدر سابق)، ص١٩٠.

(٢) ابن أبي الاصبع، **تحرير التحبير**، (مصدر سابق)، ص٣٠٢.

(٣) الطيب، عبدالله (١٩٨٩)، **المرشد "في فهم أشعار العرب وصناعتها"**، دار الآثار الإسلامية - وزارة الإعلام، الكويت، ط٣، ج٢، ٢٩٨.

الفصل الثاني

البنية الصرفية في شعر أبي صخر الهذلي

التمهيد:

ارتبط علم الصرف بعلم النحو، وذلك ضمن اهتمام القدماء به، وذلك حينما أشاروا إلى دراسته قبل علم النحو، وذلك حينما أنبأ ابن جني بضرورة ذلك، فلقد ذكر في شرحه على تصريف أبي عثمان المازني: "والتصريف إنما ينبغي أن ينظر فيه منقد نقَّبَ في العربية، فإن فيه إشكالا وصُعوبة على من ركبه غير ناظر في غيره من النحو...."[١]، إلا أننا لن نتعرض بشكل كبير لما يتعلق بالنحو، إلا مايتعلق بالأسماء من حيث ماتدل عليه، هذا من جهة، والصفات الأكثر رواجا في شعرأبي صخر الهذلي من خلال بعض الأوزان. أما مايتعلق بالأفعال فبالنظر في أبنيتها ودلالتها الزمنية، وذلك من خلال الدرس الأسلوبي الذي يحتم النظر في بنية الأفعال وهو "العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية ليست إعرابا ولابناء"[٢]. وتحديدنا هذا يسير وفق ما عنيت به الدراسات الأسلوبية من تجنبها التطرق للصيغ الصرفية التي يلجأ إليها الشاعر والكاتب في كثير منها، وقد يعود ذلك لعدم وجود مزية في ذلك تستحق البحث[٣]. وقد ساق أستاذنا الفاضل عددا من الأمثلة حول استخدامات بعض الشعراء لصيغ صرفية شاذة أو غير متداولة، وقد عد ذلك من أساليب الشعراء التي ينماز بها بعضهم عن بعضهم الآخر. ومن ذلك قول المرار بن المنقذ:

مَاأَنَـــا اليَـــوم عَلَـــى شَـــيء مَـــضى يابنـــــة القـــــوم، تـــــولى، بحَـــــسِرْ

فقد اختار الشاعر إحدى الصيغ على وزن فَعِل (حسر) من الحسرة والتحسر، أي لست نادماً ولا متحسراً على شيء فاتني. والتتبع بهذه الطريقة في احصاء الصيغ الصرفية التي يختارها الشاعر له الأثر البالغ في جماليات الأسلوب الشعري، كما أن الابتعاد عنها تماما أو عن هذا النوع من الاختيارات لا يعني خلوه من الأثر الجمالي[٤]، واستقصاء الاستعمالات الشاذة صرفياً عند كاتب أو شاعر يفصح بالضرورة عن ملحظ أسلوبي ينماز به عن غيره.

ونحن بدورنا سنتتبع تلك الصيغ اللغوية الأكثر شيوعا في شعر أبي صخر الهذلي، بما تشكله دلالتها من قيمة فعالة تؤثر في النفوس من خلال الزمن وصيغه.

---

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت: ٣٩٢ هـ)، **المنصف**، (تحقيق: إبراهيم مصطفى، عبدالله أمين)، دار إحياء التراث القديم، (د. م)، ط١، ج٢، (١٩٥٤)، ص٣٤٠.

(٢) الراجحي، عبده (١٩٩٩)، **التطبيق الصرفي**، مكتبة المعارف، الرياض، ط١، ص٧.

(٣) انظر: خليل، إبراهيم، **الأسلوبية العربية**، (مرجع سابق)، ص٦٠.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٦٠–٦٩.

الأسماء والصفات:

تكثر الأسماء في شعر أبي صخر الهذلي، فهو يستخدم الاسم بشتى أنواعه، من ثلاثي، ورباعي، وخماسي، ومزيد ينتهي إلى سبعة، فتصريف هذه الأسماء يكون عن طريق تثنيتها، وجمعها، وتصغيرها[١]. والثلاثي والرباعي والخماسي من الكلمات نوعان؛ مجرد ومزيد، فالمجرد: "ما كانت جميع أحرفه أصلية، مثل: حجر، ثعلب، سفرجل"[٢]، والمزيد: "ما كان بعض أحرفه زائداً، وغاية ما ينتهي إليه الاسم بالزيادة سبعة أحرف، مثل: استعمال، اعْشَيْشَاب، ...."[٣].

وقبل الشروع في تعقب الأسماء بمختلفها في شعر أبي صخر الهذلي لابد من التعريف بذكر تقسيمات الاسم من حيث التجرد والزيادة، وبداية لابد من ايضاح أوزان الاسم الثلاثي المجرد، فللاسم الثلاثي المجرد اثنا عشر وزنا، إلا أن المسموع من هذه الأوزان عشرة، وسوف نتناول هذه الأوزان على تواترها وورودها في شعر أبي صخر الهذلي. ونبدأ أولا بما اشتمل عليه شعره من مجرد.

فَعْل:

ويكون في الأسماء والصفات، وذلك بفتح أوله وسكون ثانيه، فالاسم مثل: صقر وفهد، والصفة مثل: ضخْم وصعْب[٤]. وقد ورد عند أبي صخر الهذلي ما يربو على (٩٢) مرة، فمما ورد لديه من الأسماء قوله:[٥]

لِيَرْوِي صَدَى دَاوودَ اللَّحْدُ دُوْنَهُ وَلَيْسَ صَدَى نَحْتَ العِدَاءِ بِرِشَارِبِ

فقوله هنا "اللحد" بعد تجريده من أل التعريف، فقد جاء على وزن "فَعْل"، وقد عبر به الشاعر عن المكان الذي تنتهي إليه حياة الإنسان، واللحد من "لحد": وهو الشِّقُّ الذي يكون في جانب القبر. وقيل الذي يُحْفر في عُرْضه والضَّريحُ والضَّريحة ما كان في وسطه والجمع أَلْحَادٌ

---

(١) انظر: علي، محمد سالم، المراغي، أحمد مصطفي (٢٠٠٩)، **تهذيب التوضيح في الصرف**، (تدقيق: عبداللطيف علي أبو حليمة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، ص٤.

(٢) الحافظ، ياسين وسلطاني، محمد علي (٢٠٠٩)، **التحليل الصرفي**، دار العصماء، ط١، دمشق، ص٩٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٦.

(٤) انظر: الاشبيلي، ابن عصفور (ت: ٦٦٩هـ)، **الممتع الكبير في التصريف**، (تحقيق: فخر الدين قباوة)، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، (١٩٩٦)، ص٥١.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ص٩٢٢.

ولحُود والمّلحود كاللحد صفة غالبة[١]. فنلحظ أن الشطر الثاني جاء مضادا لأمنية الرواء لهذا اللحد، فهي تشكل هذه النهاية أي صورة للفناء الذي يتضاد مع صورة الحياة المترتبة على المطر وإحياء الأرض.

ومما جاء على هذا الوزن من الصفات قوله:[٢]

أَفَحِينَ أَحْكَمَنِي المَشِيْبُ فَلا فَتًى غُمْرٌ وَلا فَحْمٌ وَأَعْصَلَ بَازِلِي[٣]

فقد عبر عن وحدته، وتكالب الناس عليه جراء هذه الوحدة والخلوة من البشر، بقوله "ولا قحم" فلقد جاءت صفة على وزن "فَعْلٌ" وهي مما يوصف بها كبير السن، الشيخ الكبير[٤]. وبذلك يصور الشاعر وقع هذه الوحدة عليه. وأرى أنه وازن بذكرها بين قوتين أو اتجاهين محددين هما الفتى القوي، والشيخ ذو الرأي السديد.وإن شئنا قلنا: أنه استطاع تحديد وجود الإنسان في عالم متصارع من خلال قوتين؛ القوة الجسدية، والعقلية.

- **فُعْل:**

ويكون في الأسماء والصفات، نحو: بُرْد،وقُرْط، والصفة نحو: مر، حلو[٥]. ولقد تكرر هذا الوزن لدى أبي صخر الهذلي فيما يتعلق بموضوع الألوان، أو العمر، أو الزمن، وذلك من خلال قوله:[٦]

فَإِنْ يَّلْبَسُوا بُرْدَ الشَّبَابِ وَخَالَهُ وَأَعْتَدِ فِي أَطْمَارِ أَشْعَثَ شَاحِبِ[٧]

عبر عن فترة الشباب والتزين والإقبال على الحياة بقوله: "بُرْد" وذلك لكي يفرق بين زمانين عاصرهما، زمنه وزمن ابنه.

---

(١) انظر: **لسان العرب**، مادة: (لحد).

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٨.

(٣) غُمْر: أي فتى جاهل لم يجرب الأمور، انظر: لسان العرب، مادة: (غمر).

(٤) انظر: **لسان العرب**، مادة: (قحم).

(٥) انظر: الاشبيلي، ابن عصفور (ت: ٦٦٩هـ)، **الممتع الكبير في التصريف**، (مصدر سابق)، ص٥٢.

(٦) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٦.

(٧) **بُرَد:** نوع من الثياب "قال ابن سيدهالبُرْدُ ثوب فيه خطوط وخص بعضهم به الوشي والجمع أَبْرادٌ وأَبْرُد وبُرُودٌ، انظر:لسان العرب، مادة: (برد).

ومماجاء على وزن فُعْل فيما يتعلق باللون قوله: [١]

فَلَمَّـــاعَـــلَا سُـــودَ البِـــصَاقِ كِفَافُـــهُ تُهِيـــبُ الـــتُّرَى مِنْـــهُ بِـــدُهْمٍ مَقَـــارِبِ

يصف الشاعر السحاب هنا وكيف علا فوق البصاق: أي الحرة السوداء. والتي شبهها في تحركها كتحرك الإبل التي قارب نتاجها[٢]. إذ بدت وكأنها حان وقت نزول المطر منها وذلك لدلالات متعددة؛ تحرك السحاب، واللون الأسود الذي عبر عنه في وصفه للسحاب، وذلك بقوله "دُهْم". وقد توالت في أبيات متعددة متناوبة مابين اسم أو صفة، نحو: "بُدْن ـ دُهم، تُرب، دبر، وسُقْم". ضمن سياقات متعددة وفي أغراض متنوعة تكررت في نحو: (٢٩) مرة.

- **فِعْلٌ**

ويكون في كل من الاسم والصفة، وقد ورد في شعر أبي صخر الهذلي في مواضع عدة نحو قوله:[٣]

مَتَـــى يَلْـــتَمِسْ مَـــوْلَاهُمْ الحِلْـــمَ عِنْـــدَهُمُ يَجِـــدْ فَـــضْلَ حِلْـــمٍ عِنْـــدَهُمْ غَيْـــرَ عَـــازِبِ

يكرر الشاعر الصفة "حِلْمَ" في شطري البيت، كي يؤكدها في كل أفراد القبيلة، ليلفت المتلقي إلى أمر غاية في الأهمية، وهو الشورى بينهم، وكذلك السمع والطاعة. كون البيت أتى ضمن مدحه لمن فقدهم من غير ابنه داود من أقرباء.

ومما جاء على وزن فِعْل قوله:[٤]

أَ أُنَيْـــلٌ إِنَّ الـــسَّيْفَ يَـــدْثُرُ غِمْـــدُهُ وَيَـــرِثُّ وَهْـــوَ عَلَـــى غِـــرَارِ قَاصِـــلِ[٥]

فلقد جاء وزن "فِعْل" معبرا عن اسم ألا وهو "الغمد"، كذلك وقد توزعت الأسماء والصفات على وزن "فِعْل" في عدة مواضيع، وذلك في: "ضغن"، و"سِحْر"، و" عِلْم".

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٢٠.

(٣) المصدر نفسه، ص٩١٧.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٢٨.

(٥)الغمد: وهو جَفْنُ السيف الذي يستره، انظر: لسان العرب، مادة: (غمد).

وقد ظهر في شعره من أوزان الاسم الرباعي وزن وحيد وهو:

- **قَعْلل**

وقد ورد في عدد من الأبيات فيما يتعلق بالصفات خاصة، وذلك نحو: "غيطل، وقسطل، خرعب، ربرب" ومن ذلك قوله:(١)

يُلَاعِبُ الرِّيْحُ العَصْرَيْنِ قَسْطَلَهُ وَالوَابِلُونَ وَنَهْنَانُ التَّجَاوِيدِ

والقسطل هنا يقصد به الغُبَارْ حيث جاء على وزن "قَعْلَلَ" اسم للغبار الساطع(٢). ومن ذلك قوله في صفة الشجر الملتف الكثيف(٣). حيث يقول:(٤)

وَنَبْعَتُهُمْ نُضَارٌ مِنْ قُرَيْشٍ وَغَيْطَلُ عِيْصِهِمْ دَوْحُ الظِّلَال

وقد يعزى عزوف الشاعر عن مثل هذا الوزن لقلة الرباعي أولا ولخلوه من الجَرْس الموسيقي الذي يتناسب مع عذوبة النظم وسلاسة الإيقاع.

- **اسم المرَّة:**

"وهو مصدر يصاغ للدلالة على أن الفعل حدث مرة واحدة، ويصاغ من الثلاثي على وزن: "فَعْلَة"، نحو: جلس جَلْسَة، وقف وقْفَة"(٥). وهو بذلك يختلف عن المصدر العام والذي وضع ليدل على مجرد الحدث غير ملاحظ معه كمية معينة. فحين نريده أن يدل على المرة الواحدة نأتي بـ"اسم المرة" الذي تكرر في شعر أبي صخر الهذلي (١٠) مرات. فمن ذلك ما جاء في بداية رثائه لابنه داود:(٦)

وَلَوأَنَّهُم قَالُوا لَقَدْ كُنْتَ مَرَّةً عَرَقْتُوَلَمْ أُنْكِرْ جَوَابَ المُجَاوِبِ

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٥.

(٢) انظر: **لسان العرب**، مادة: (قسطل).

(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (غطل).

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٣.

(٥) الراجحي، **التطبيق الصرفي**، (مصدر سابق)، ص٦٤.

(٦) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٦.

جاءت في سياق خطابه على لومه لمن يتشبب بالنساء، فمرَّة هنا دلت على الزمن الماضي المتعلق بحياته وأنه كان يفعل مايفعلون، أي ذات مرة كنت مثلنا. وكذلك قوله في رثاء ابنه داود:(١)

وَلَـــولاَيَقِـــيْنٌ أَنَمَـــا المَـــوتُ عَزْمَـــةٌ مِـــنَ الله حَتَّـــى يُبْعَثُـــوا لِلمَحَاسِـــبِ

أي أنه حق من الله، كما جاء في لسان العرب ضمن مادة "عزم" وكما جاء في حديث الزكاة حول عَزْمَةٌ مِنْ عَزَماتِ اللهِ أي حَقٌّ مِنْ حُقوق الله وواجبٌ مِنْ واجباته(٢).

ومما قاله في ذلك:(٣)

فَـــأَصْـــبَحْنَ لاَيَـــسْقِيْنَكَ الـــدَّهْرَ شَـــرْبَةً صُـــدُودَاًوَلَـــو سَـــالَتْ بِـهِـــنَّ المَنَاقِـــبِ

ولقد جاء اسم المرة في شعر أبي صخر الهذلي معبرا عن حالات متعددة منها ما يكون ضمن الحديث عن الثكل وذلك في "عولة"، أو التلذذ بقوله "لذة".

- **جمع التكسير:**

وهو ما دل على أكثر من اثنين بصيغة تخالف مفرده، فالمخالفة عند الجمع تكون إما بزيادة على أصول المفرد: كسهام وأقلام وقلوب، وإما بنقص عن أصوله: كَتَخِمٍ وسِدْرٍ ورُسُلٍ، وإما باختلاف الحركات،كأُسد. وهي في مجملها جمع: "سهم وقلم وقلب وتخمة وسدرة ورسول وأسد"(٤). حيث ينقسم إلى قسمين: جموع قلة، وجموع كثرة.

أ- جموع القلة:

أكثر الجموع التي وردت في شعر أبي صخر الهذلي ما جاء على وزن "أفعال" وهو جمع للأسماء الثلاثية على أي وزن كانت: كجمل وأجمال، وعضد وأعضاد، وكبد وأكباد(٥). ومما ورد منه ما نبينه في الجدول التالي:

---

(١) المصدر نفسه، ص٩١٩.

(٢) انظر: **لسان العرب**، مادة: (عزم).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٧.

(٤) انظر: الغلاييني، مصطفى (ت: ١٩٤٥)، **جامع الدروس العربية**، (تحقيق: علي سليمان شبارة)، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق – بيروت، ط١، (٢٠١٠)، ص٢٢٣.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص٢٢٧.

جدول رقم (٢)

المفرد	الجمع	رقم البيت	الصفحة
طلل	أطلال	١	٩٢٤
ردف	أرداف	٩	٩٢٥
جوف	أجواف	١٦	٩٢٦
فناء	أفناء	٢٠	٩٢٩
ظعن	أظعان	٥	٩٣١
فنن	أفنان	٧	٩٣٢
اللد	ألداد	٦	٩٣٩

حيث ترددت كثيراً في شعره ومما لم يذكر في الجدول: "أغيال، وأكباد، أنهار، أثماد، أسرار. أولاد....".

ب- جمع الكثرة:

- **فِعَال**

لقد كانت ظاهرة جموع الكثرة هي الأوسع انتشارا من غيرها، ولاسيما "فِعَال" التي تكررت في شعره كثيراً، وتركيزنا عليها لا يعني عدم ورود غيرها ولكنها لا تشكل ظاهرة كما هي "فِعَال"، فمنها قوله مما جاء في نصّ رثائه لابنه داود:(١)

يَمِيْلُ قَفَاراً لَمْ يَكُ السَّيْلُ قَبْلَهُ أَضَرَّ بِهَا فِيهَا جِبَابُ الثَّعَالِبِ

فسّرها شارح ديوان الهذليين بقوله: "تروى جحاش الثعالب" وفي الهامش ذكر أنها عند ياقوت جاءت على "حباب"، أي على وزن فعال، دلالة على الكثرة، وربما أراد به الدلالة على الغزارة. وجاءت في النص نفسه: "جمال، رجال، وجبال".

وفي قصيدة أخرى نجد جمع الكثرة "فِعال"يعتمد عليه الشاعر اعتماداً واضحا جليا يقول:(٢)

تَرُوحُ الرَّائِحَاتُ بِهَا وَتَغْدُو ويرمينَ الرُّبَى بِحَصَى النِّلَال

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢١.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٢.

جاء الشاعر بصيغة فِعَال في لفظة "التلال" من المفرد "التل" للتعبير عن قوة الرياح التي ترمي بحصى تلك التلال عند هبوبها. ويرى فاضل السامرائي أن صيغة فعال تختص بالأمور المادية، وذلك من خلال موازنة أجراها بينها وبين "فعلاء" معتمدا على بعض الألفاظ التي وردت في القرآن الكريم للتعبير عن معنيين متباينين من خلال السياق، وبصيغتين مختلفتين، فالضعفاء والضعاف من ضعيف على وزن فعيل، يعبران عن معنى الضعف لكنهما يختلفان في القصْديَّة. حيث جاءت الأولى في قوله تعالى: ﴿ فَيَقُولُ ٱلضُّعَفَٰٓؤُاْ لِلَّذِينَ ٱسۡتَكۡبَرُوٓاْ إِنَّا كُنَّا لَكُمۡ تَبَعٗا فَهَلۡ أَنتُم مُّغۡنُونَ عَنَّا نَصِيبٗا مِّنَ ٱلنَّارِ ﴿٤٧﴾ ﴾[١]، دالة على الضعف المعنوي، أما ضعاف على فعال ففي قوله تعالى: ﴿ وَلۡيَخۡشَ ٱلَّذِينَ لَوۡ تَرَكُواْ مِنۡ خَلۡفِهِمۡ ذُرِّيَّةٗ ضِعَٰفًا خَافُواْ عَلَيۡهِمۡ فَلۡيَتَّقُواْ ٱللَّهَ وَلۡيَقُولُواْ قَوۡلٗا سَدِيدًا ﴿٩﴾ ﴾[٢] جاءت دالة على المعنى المادي، فهي تعني ضعف الجسد[٣].

ولقد وردت في تلك القصيدة صيغة فِعَال في كل من: "ديار، نبال، لطاف، ظلال، جبال (وردت مرتين)، رجال" حيث اعتمد أبو صخر الهذلي على هذا الجمع في هذا النص اعتماداً كبيراً، باتكائه عليه في ضرْب البيت (أي التفعيلة الأخيرة من البيت) مما جعل التكهُّن بعدم مرورها مستحيلا، فقد صيرها الشاعر – ومن خلال جمع الكثرة – نغمة لهذا النص.

ومن قوله في ذلك:[٤]

وَتَحَيـــــلأَ رْضُ أَنْ يَمْـــــشُوا عَلَيْهَـــــا وَهُـــمْ زَيْـــنُ الحَجِـــيْجِ عَلَـــى الجِبَـــال

وتكررت في قوله:[٥]

وَمَـــــــا مُتَرَجَّـــــــز الآذي جَـــــــوْنٌ لَـــــهُ حُبُـــكٌ تَطِـــمُّ عَلَـــى الجِبَـــال

---

(١) سورة غافر، آية: (٤٧).

(٢) سورة النساء، آية: (٩).

(٣) انظر: السامرائي، فاضل (٢٠٠٧)، **معاني الأبنية العربية**، دار عمار، عمان، ط٢، ص١٤٦.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٣.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٦٣.

المُتَرَجِّز: هو السحاب الذي فيه رعد يتحرك تحركا بطيئا لكثرة مائه[١]. والآذي: تعني الموج[٢]. والحبك: الماء[٣]. حيث يقابل بين هذا الغيث وبين عطاء ممدوحه، لذا أجد أن مجيئه بجمع الكثرة هنا، للدلالة على المكان، مما يفضي بعميم المطر وكثرته، وشرائعه المتلاقية من كل صوب، والسيول المتدافعة نحو كل شعب، فكل هذا – ومع كثرته – يجده عند نوال الأسيدي قليل جدا، وهذا من المبالغة المفرطة لأن كل خير تأتي به السماء مصدر الخير الذي تجود به العباد. فخيرها قائم على مايمن الله به على عباده من غيث وزروع.

- **فُعُول:**

جاء "فعول" في جمعه "للنجم على نجوم، والرأس على رؤوس، والذنب على ذنوب، والأسد على أسود، والسيف على سيوف، وسَجْفٌ على سجوف، وصدر على صدور. "وهي كما يلاحظ جاءت جمعا لأسماء بعينها، حسية كانت أم معنوية.

جدول رقم (٣)

المفرد	الجمع	رقم البيت	الصفحة
خرق	خروق	٢٥	٩١٨
سيف	سيوف	٤١	٩١٩
عرض	عروض	٤٢	٩١٩
كشح	كشوح	٢٥	٩٢٩
صدر	صدور	١٤	٩٣٣
أسد	أسود	٤٢	٩٤٣
ذنب	ذنوب	٧	٩٤٦
رأس	رؤوس	١٨	٩٦٠
نجم	نجوم	٢٩	٩٦٧

(١) انظر: **لسان العرب**، مادة: (رجز).

(٢) انظر: المصدر نفسه، مادة: (أذى).

(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (حبك).

- **فعائل:**

وأوردها هنا على سبيل الذكر لا الحصر.

جدول رقم (٤)

المفرد	الجمع	رقم البيت	الصفحة
قلوص	قلائص	٢١	٩٤١
ركوب	ركائب	٣	٩٤٥
تريبةٌ	ترائب	٦	٩٤٦
ذؤابة	ذوائب	١٥	٩٤٧
قصيدة	قصائد	١٦	٩٤٧
نجيبة	نجائب	١٨	٩٤٧
نائبة	نوائب	٣٠	٩٤٨

- **صيغ منتهى الجموع:**

فواعل:

وهي الصيغة الوحيدة التي وجدت في شعر أبي صخر الهذلي، في عدد من الألفاظ كقوله: "قوادم، فواضل، نوافل، حواصب، رواكد، عواذل، عوارض (تكررت مرتين)، كواكب، حواجب، حوادث، لواحب، قوانس". وسنكتفي بذكر بعض الأبيات الدالة، على ظهور هذا الجمع في شعره دون تتبع لكل الألفاظ، طلباً للاختصار. يقول أبو صخر الهذلي:(١)

وَقُلْتُ عَسَى أَن يُبْلِدَ اليَوْمَ وَدْقُهُ سَفَاهَ بِمُسْتَنِّ الرِّيَاحِ الحَواصِبِ

فالحواصب هنا جاءت على صيغة "فواعل"، وهي جمع "حاصب" ريحٌ شَدِيدة تَحْمِل التُّرابَ والحَصْباءَ، وقيل هو ما تَناثر من دُقاق البَرَد والثَّلْج، وفي التنزيل ﴿إِنَّا أَرْسَلْنا عليهم حاصِباً﴾"(٢).

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٢.

(٢) انظر: **لسان العرب**، مادة: (حصب)، سورة القمر رقم الآية، (٣٤).

ومن ذلك قوله:[١]

يَـشُقُّالـدِّمَاثَ البِـيْضَ مِـنْ كُـلِّ بَـاطِنٍ وَمِنْـــهُـــفُورٌ بِـــالنَّوَاحِي لَوَاحِـــبُ

يصف آثار السيول في الأودية بأنها بينة، فقوله: "لواحب" يعني أنها بينة من لحب، واللَّحب: الطريق الواضح. ويعلق فاضل السامرائي على هذا الجمع بقوله: "يجمع على هذا الجمع ما تحول من الصفات إلى أسماء أو ما كان قريبا من ذلك كالنازلة الشديد التي تنزل بالقوم وجمعها النوازل لا النُّزَّل، وقواعد البيت، أي: أساسه، جمع قاعدة، وهي أصل الأسّ، ولايقولون قُعَّد"[٢].

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٩.

(٢) السامرائي، فاضل، **معاني الأبنية العربية**، (مرجع سابق)، ص١٣٦.

بنية الأفعال ودلالتها على الزمن:

قال ابن يعيش: "لما كانت الأفعال مساوقة للزمان، والزمان من مقومات الأفعال، توجد عند وجوده، وتنعدم عند عدمه، انقسمت بانقسام الزمان، ولما كان الزمان ثلاثة: ماضيا وحاضرا ومستقبلا... كانت الأفعال كذلك...."[١]. ومما تجدر الإشارة إليه قول عبدالقاهر الجرجاني حول الفعل: "...، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء...، فإذا قلت: (زيد هو ذا ينطلق) فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءا فجزءا وجعلته يزاوله ويزجيه.... "[٢] فالفعل – بهذا المعنى- "له دلالة على الحقيقة وزمانها فهو متغير، والتغير مشعر بالتجدد"[٣]. وسأنطلق للحديث عن الفعل من خلال الصيغ الثلاث المتعلقة بالزمن دون غيرها.

الفعل الماضي:

وهو في دلالته على الزمن "أن يتعين معناه للمضي، وهو الغالب"[٤]، كقول أبي صخر الهذلي:[٥]

وأصْبَحْتَ تَلْحَي حِيْنَ رعْتَ مُحَمْداً وَأصَحَابُهُ نْ يُعْجَبُوا بِالكَوَاعِبِ
وَلَوأَنَّهُم قَالُوا لَقَدْ كُنْتَ مَرَّةً عَرَقْتُوَلَمْ أُنْكِرْ جَوَابَ المُجَاوبِ

ويدل الفعل الماضي على الزمن المستقبل حينما "ينصرف إلى الحال، وذلك إذا قصد به الإنشاء، كبعت، واشتريت، وغيرهما من ألفاظ العقود، إذ هو عبارة عن إيقاع معنى بلفظ يقارنه في الوجود"[٦]. أي أنها تصبح إنشائية لا خبرية فلم تعتد تحتمل الصدق والكذب، وذلك في القسم، والدعاء نحو: "رحمك الله"، ويدل الفعل الماضي على الزمن المستقبل إذا كانت دلالته لا تتوقف

---

(١) الخطيب، عبداللطيف محمد (٢٠٠٢)، **المستقصى في علم التصريف**، دار العروبة، الكويت، ط١، ج١، ص٩٩.

(٢) السامرائي، فاضل، **معاني الأبنية في العربية**، ص٨ - ٩.

(٣) المرجع نفسه، ص١٠. نقلا عن: الرازي، فخر الدين (ت: ٦٠٦هـ)، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**.(تحقيق: نصر الله حاجي)، دار صادر، بيروت، ص٧٩.

(٤) السيوطي، جلال الدين (ت: ٩١١هـ)، **همع الهوامع في شرح الجوامع**، (تحقيق: عبدالسلام هارون، وعبدالعال سالم مكرم)، مؤسسة الرسالة، بيروت، (١٩٩٢)، ص٢٤.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٥ – ص٩١٦.

(٦) السيوطي، **همع الهوامع في شرح الجوامع**، (مصدر سابق)، ص٢٤.

ولا تنقطع كما في قوله تعالى: ﴿وَكَانَ ٱللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا ﴿١٧﴾﴾[١]. وإذا أريد به التأكيد بأن ما سيقع في المستقبل واقع لا محالة، كما قال تعالى: ﴿وَنَادَىٰٓ أَصْحَٰبُ ٱلْجَنَّةِ أَصْحَٰبَ ٱلنَّارِ أَن قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدتُّم مَّا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا ۖ قَالُوا۟ نَعَمْ ۚ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌۢ بَيْنَهُمْ أَن لَّعْنَةُ ٱللَّهِ عَلَى ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾﴾[٢].

وبشكل أوضح وإضافة على ما تقدم - وكما ذكر الخطيب - ينصرف الفعل الماضي إلى المستقبل بأمور منها:

- الأمر: "اتقى الله امرؤٌ فعل خيرا يُثْب عليه" أي: ليتق.
- وينصرف إليه أيضا إذا كان منفيا بـ"لا" أو "إنْ" في جواب القسم نحو:
  - والله لافعلتَ. –واللهِ إن فَعَلْتُ.
- وينقلب إليه بدخول "إنَّ" الشرطية ومايتضمن معناها. نحو: إن جاء محمدٌ فأَكرِمْه[٣].

وسنتناول الصيغ المجردة، والأكثر دورانا في شعر أبي صخر الهذلي من خلال حصرها في بعض الأبيات مع الإحاطة بمعانيها دون الإكثار في السعي وراءها، فأول هذه الصيغ هي صيغة "فَعَلَ" والتي تعد الأكثر ورودا في الشعر العربي عامة وعند أبي صخر الهذلي خاصة.

- **صيغة فَعَلَ:**

إن "فَعَل"مفتوح العين" يقع على معان كثيرة لاتكاد تنحصر توسعا فيه لخفة البناء واللفظ، واللفظ إذا خف كثر استعماله واتسع التصرف فيه، فهو يقع على ماكان عملا مرئيا، والمراد بالمرئي ماكان متعديا فيه علاجٌ من الذي يُوقِعه بالذي يُوقَع به، فيشاهد، ويرى، وذلك نحو "ضَرَبَ"، و"قَتَلَ" ونحوهما مما كان علاجيا مرئيا. وقالوا في غير المرئي نحو: "شَكَرَ"، و"مَدَحَ". وقالوا في اللازم: "قَعَدَ"، و"جَلَسَ"، و"ثَبَتَ"، و"ذهَبَ "...."[٤].

---

(١) سورة النساء، آية: (١٧).

(٢) سورة الأعراف، آية: (٤٤).

(٣) الخطيب، عبداللطيف محمد، **المستقصى في علم التصريف**، (مرجع سابق)، ج١، ص١٠٠.

(٤) ابن يعيش (ت: ٦٤٣ هـ)، **شرح المفصل للزمخشري**، (تقديم: إميل يعقوب)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ج٤، (٢٠٠١)، ص٤٣٤.

ومن الأفعال الماضية التي استخدمها الهذلي للدلالة على الزمن الماضي ماجاء في قوله:[١]

وأصْـبَحْتَ تَلْحَـي حِـيْنَ رعْـتَ مُحَمْـداً وَأصَـحَابَهُ أَنْ يُعْجَبُـوا بِالكَوَاعِـبِ
وَلَـوأَنَّهُـم قَـالُوا لَقَـدْ كُنْـتَ مَـرَّةً عَرَفْـتُوَلَـمْ أُنْكِـرْ جَـوَابَ المُجَـاوِبِ

نلاحظ أن الشاعر استخدم صيغة "فعل" من خلال الفعل"عرفت" من"عرف"جاء في سياق الاستدراك للحدث الماضي وما كان منه أيام شبابه، لذلك جاء "تاء الفاعل" ليؤكد المشاركة في الحدث من قبله، فكان الإقرار والاعتراف هنا معبرا عن الصورة الزمنية الماضية والتي استحضرها الشاعر.

وقد ورد بناء "فَعَلَ" في شعره ما يقارب (١٠٣) مرة، وكثرة دورانه في شعر أبي صخر بسبب دلالته على معان تفيد الحركة والعمل والصنع سواء للجمع كـ (حشده)، أو لدلالة على تفريق الفاعل أشياء، أو أمورا، أو أحوالا، أو أشخاصا، كقولهم: (قسمهم)، أو للدلالة على العطاء كقولهم: (وهبه)، أو للمنع كقولهم: (حبسه)، أو للامتناع، والايذاء، والغلبة، والدفع، والتحويل والتغيير، والتحول والانتقال، أو الاستقرار، أو السير، أو الستر، أو الرمي والترك، أو التجريد، أو الإصلاح، أو التصويت، أو التغذية، أو النظام، أو لمعنى الظهور والبروز. وكذلك من أجل دلالتها على الأفعال المشتقة من أسماء الأعيان الثلاثية الأصول، وتكون إما للدلالة على إصابة الفاعل لعضو من جسم عضوي مثل: (جلده)، أو للدلالة على إنابة الفاعل للمفعول في اسم المعنى النباتي أو الحيواني المشتق من الفعل مثل: (شحمه)، أو للدلالة على اتخاذ شيء مثل: (جدر) أي اتخذ جدارا ببنائه[٢]. وسوف ندلل على ذلك ببعض الأمثلة من شعر أبي صخر الهذلي، للدلالة على زمن الحدث الذي تم فيه، يقول الشاعر:[٣]

سَـرَى وَغَـدَتْ فـيالبَحْـر تَـضْرِبُ قُبْلَـهُ نُعَـامَى الـصَّبَا هَيْجًـا لِرَيَّـا الجَنَائِـبِ

يتحدث الشاعر هنا عن صورة المطر التي لاحت أمام ناظره إثر سحابة رآها، أولعلَّه بات ينسجها من خياله معتمدا على معجمه المطري! فقد استخدم الفعل "سرى" لتتشابك دلالة العودة التي يتمناها الشاعر لابنه داود، مع دلالة هذه السحابة الناشئة والممطرة في آن واحد، التي سعت الرياح لنشرها على الجوانب، وسرى تأتي – كما قال ابن بري- على ثلاث لغات فَعَل وفَعِلَ

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٥ – ص٩١٦.

(٢) انظر: فياض، سليمان (١٩٩٠)، **الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية**، دار المريخ، الرياض، ص١٣-٢٢.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.

وفَعُلَ وكذلك سَخِي وسَخا وسَخُو[١]. وهو محاولته لإرجاع ما هو ماض – كما دلت سرى – يؤكد على صورتين متناوبتين ومتضادتين في الوقت ذاته؛ معاودة البكاء، وداود المتمثل في صورة الخصب بسبب المطر، فهذه العودة لصورتي البكاء، والمطر / داود، متلازمتان كون كل واحدة منهما تستدعي الأخرى، ولاسيما وأن الباعث الحقيقي لهما – ومن خلال الفعل سرى – يحتم رؤية الماضي ومشاهدته بكل تفاصيله، وبهذا تتداخل صورة المطر مع صورة "داود" كونهما تشاركتا في الحياة الماضية في صورة الربيع، وافترقا عند الموت، فكان كل واحد منهما دليل على الآخر مرتهن به.

ومما جاء على صيغة "فَعَلَ" عند أبي صخر الهذلي ما عبر به عن معنى التحول، وأعني به هنا – وكما يدل عليه البيت – تحول حال الطلل من الحياة والأنس إلى الخواء والفناء، يقول الهذلي:[٢]

وَغَيْرَأَ شْعَثَ بَلَّ الزَّمَانَ بِهِ مُقَلَّدٍ فِي جَدِيدِ التُّرْبِ مَوْتُودِ

يذكر الشارح أن معنى "بَلَّ به" أي ظفر به[٣]. وهو قد يقصد هنا شخصا بعينه، فقد ذكر أنه أشعث، ظفر الزمان به "أي أنه طعن في السن حتى مات وفني – حسبما أرى – والذي دلل على ذلك قوله "مقلد في جديد الترب موتود"، ومعنى "مُقَلَّدُ" من قلد أي: مقلد الرجل موضع نِجاد السيف على مَنْكِبَيْه،والمُقَلَّمن الخيل السابِقُ يُقَلَّدُ شيئاً ليعرف أَنه قد سبق، وكذلكالمُقَلَّدُ موضع[٤]. وبما أنه كنى عن الموت أو موضع القبر بالشطر الثاني من البيت عامة، فالفعل "بلَّ" هنا – ومن خلال السياق – أعطى ذلك الإحساس بالغلبة والقهر، فهو من المعاني التي تشتمل عليها صيغة "فَعَلَ"، ونجد المقدمة الطللية في ذاتها توحي بذلك وتسهم في إنتاجيته، وفي السياق الدال على الزمن الماضي منذ بداية الفعل "عرفت"مرورا بالأوصاف الآتية عبره وضمن نطاقه، إلى قوله "أشعث" فالأشعث هنا من أخذه الدهر. يقال تشعثه الدهر إذا أخذه[٥]. فنلحظ أن الشاعر عبر هنا بصيغة "فَعَلَ" من خلال "بلَّ" إلى جانب الوصف "أشعث" ليبث في نفس المتلقي صيرورة الزمن الماضي وفعله، وكيف أنه يظل ملابسا شخصية الإنسان، والمكان بكل

---

(١) انظر: **لسان العرب**، مادة: (سرا).

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٤.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص٩٢٤.

(٤) انظر: **لسان العرب**، مادة: (قلد).

(٥) انظر: المصدر نفسه، مادة: (شعث).

أبعاده حتى وإن انتهى وانفصل عنه الحدث، فهو يبقى مستمرا إذ له الغلبة، والسيطرة، وكما وجدنا في تعبير الشاعر بقوله: "بلَّ" ذلك الايحاء، فالغلبة تجعل مما هو حاصل الآن أو مستقبلا في حكمه، وفي ذلك مافيه من قوة الدلالة وجمال التعبير.

ومن استخدامات الشاعر لصيغة "فَعَلَ" مايعبّر عن التحول من وإلى، وذلك من خلال الفعل "صدَّت"، يقول:(١)

فَلَئِنْ أَسَأْتُ إِنْ صَدَّتْ سِوَاكَ وَلائِكُنْ جَنِيْباً لِخَلَّاتِ كُنُوبِ المَوَاعِدِ

وقوله: "إن صدت سواك" يشرحها شارح ديوان الهذليين بقوله: "أي ذهبت إلى غيرك"، فهي بهذا المعنى تعني التحول من شخص إلى آخر، أي تحول عاطفي، وتحول فكري وجسدي كذلك، كان الزمن الماضي كفيلا بهذاالتوقّع، فالشاعر بنى على ما كان من معاملة في الزمن الماضي، ليصبح التوقع مواكبا للحدث الماضي، ومترقبا لمثيله في المستقبل. وأنا أرى في هذا النص "قصة رمزية" إذ يجعل الشاعر من قبيلته رمزا لتلك العواطف المتقلبة التي تجعل منها – مهما أبدت أو فعلت – محبوبة لا يبتعد عنها إلا وقد غالبه الحنين إليها.

ومما استطاع الشاعر التعبير عنه من خلال "فَعَل" معنى الثبات والاستقرار، وهو مما أراد أن يلصقه في ممدوحه من خلال إرساء صفة المجد والقوة والمنعة والسيادة، وكان ذلك باستخدامه الفعل "ثبتت" يقول في ذلك:(٢)

أَوْتَادُالأَرْضِ إِذَا شُدَّتْ بِكُمُ ثَبَتَتْ والأَرْضُ مَاثَبَتَتْ إِلَّا أَوْتَادِ
كَأَنَّ مَنْ حَلَّ فِي أَعْيَاصِ دَوْحَتِهِ إِذْ تَوَلَّجَ فِي أَعْيَاصِ آسَادِ

ثم إنّ الفعل "حلَّ" لا ننظر له إلا من خلال المعنى الأول للفعل "ثبتت" كون الثبات تعني هنا القوة والمنعة ومن يحل في حماه فهو في أمن وأمان في ظلال هذا المجد. إذ إن الحلَّ هنا كان في زمنه الماضيمتسقاً مع المجد الثابت في آل أسيد، والذي هو مجد أزلي صوره الشاعر بهذا المعنىفي مبالغة جميلة محمودة، جاعلاً ثبات الجبال الذي هو قدر من الله سبحانه وتعالى، متوازيا مع ثبات ابن أسيد الذي يشبه في ثباته هذه الجبال، وإن قال الشاعر: "إذا شدت بكم" فهو عاد في الشطر الثاني للإقرار بالحقيقة الكونية المطردة في أذهان الناس، وهي ثبات الجبال. فمجدهم ثابت لايزول، كماهي هذه الجبال، والله سبحانه وتعالى يقول في كتابه العزيز:

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٤٤.

﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْجِبَالِ فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّى نَسْفًا ﴿١٠٥﴾ ﴾[١] والمعنى أي يذهبها عن أماكنها ويمحقها ويسيرها تسييراً، و"قاعا صفصفا" أي بساطا واحدا، فإنك لاترى في الأرض يومئذ واديا ولارابية، ولامكانا منخفضا ولا مرتفعا[٢]. قال ابن الاعرابي وغيره: يقلعها قلعا من أصولها ثم يصيرها رملا يسيل سيلا...، (فَيَذَرُها) أي يذر مواضعها (قاعاً صَفْصَفا) القاع الأرض الملساء[٣]. وأجد أن الشاعر قد حضر لديه هذا المعنى القرآني حينما خلع هذا المعنى على ممدوحه، لذا وجدناه يستدرك به ذائقة المتلقي، كي تمرر تلك المبالغة التي سبقته.

ومن جميل ماعبر به الشاعر ضمن صيغة "فَعَلَ" قوله:[٤]

وَرَوَّحَتِ الأَشْوَالُ حُدْباً كَأَنَّهَا قُسِيٌّ سَرَاءٍ قَدْ بَرَاهُنَّ شَاسِبُ

فالأشوال هنا النوق التي تشول بذنبها، فقد شبهها في رشاقتها ونحولها مثل القسي التي أتخِذت من السراء، وربما كان تشبيهه لها هنا بدافع طلب العطاء ونواله من ممدوحه كون الصورة تدل على الإعياء والتعب والجوع، وقوله السراء يعني به: "...، ضَرْب من شَجر القِسِيِّ الواحدة سَراءَةٌ قال الجوهري السَّراءُ بالفتح ممدود شجر تُتَّخذ منه القسيّ...."[٥] وقوله شاسب أي الضامر اليابس، وأكثر مايستعمل في الخيل والناس، ويقال: الشازب والشاسب[٦]. والشاهد في البيت هوا استخدامه للفعل "بَرَاهُنَّ" من "بَرَا" وهو مايدل على تبدل الحال.

ومن الصيغ التي جاءت في الزمن الماضي، وقد استغلها الشاعر في التعبير عما يريده في شعره؛ صيغة "فَعِلَ".

---

(١) سورة طه، آية: (١٠٥).

(٢) انظر: ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل (ت: ٧٧٤هـ)، **تفسير القرآن العظيم**، دار ابن حزم، ط١، (٢٠٠٠)، بيروت، ص١٢٢٦.

(٣) انظر: القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (ت: ٦٧١هـ)، **الجامع لأحكام القرآن**، (تحقيق: أحمد البردوني، وإبراهيم أطفيش)، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج١١، (١٩٦٤)، ص٢٤٥.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٨.

(٥) انظر: لسان العرب، مادة: (سرا).

(٦) انظر: لسان العرب: مادة: (شسب)، و(شزب).

- **صيغة فَعِلَ:**

وهي تدل على المعاني المتعلقة، بالعرض كـ" عَرضَ"، وكذلك للدلالة على النعوت الملازمة نحو "تَربَ لسانه"[١] وهذه الصيغة تواردت في شعر أبي صخر الهذلي بما يعادل (١٥) مرة. يقول مدللا على الماضي أو على مرحلة عمرية يمر بها:[٢]

بَكَرَ الصِّبَى عَنَّا بُكُورَمُزَايِلٍ عَجِلَ الشَّبَابُ بِهِ فَلَيْسَ بِقَافِلِ

والتعبير هنا بصيغة "فَعِلَ" أتى لكي يجلي صورة الشباب وكيف تنقضي سريعا، ويبدأ الإنسان بالتحسر عليها. وقد جعل الشباب – عبر الصورة التشخيصية – كمن صحب الصبى وذهبا معا دون عودة، وهذا إنما لكي يلفتنا إلى أن الشباب وزمنه قد أصبحا من الماضي، قال ابن يعيش: "وأما" فَعِلَ "بالكسر فقد استعمل في معان متسعة، نحو: "شَربَ الدَّوَاء"...، وقالوا: "غَرِثَ" و"عَطِشَ" و"ظَمِىء"؛ لأنها أدواء، وقالوا: "فَزِعَ"، و"فَرِقَ"، و"وَجِلَ" لأنه داء وصل إلى فؤاده، وقالوا: "حَزِنَ"، و"غَضِبَ"، و"حَرِدَ"، و"سَخِطَ"؛ لأنها أحزان وأدواء في القلب...."[٣] ومن خلال ماتقدم نجد أن الفعل "عَجِلَ" ومن خلال السياق الذي وظف فيه، يدل على التحسر واليأس على ذلك الزمن الذي مضى وبات زواله مفضياً إلى النهاية المحتومة. وحيث يكون الفعل على صيغة "فَعِل" متعديا فإنه "أقرب إلى الفعلية لأنه يتضمن معنى الفعل، والحركة والمجهود الجسمي أو العقلي. فالفاعل بالنسبة لهذه الطائفة من الأفعال يقوم بالفعل ويتلقى الفعل فتعود عليه نتائجه أو يقوم به لنفسه ولفائدته، وهو مايجعل فَعِل وسطا بين فَعُل وفَعَل، فكان أيضا وسطا من حيث الأهمية الكمية"[٤]. ولذلك جاء وجوده في شعر أبي صخر الهذلي في المرتبة الثانية بعد "فَعَل". يقول:[٥]

شَمِتَّ بِقَتْلَى مَالِكٍ وَهَجَوْتَهَا عَلَيْكَ خَزَايَا قَوْمِ لُوطٍ وَذَامُهَا

---

(١) محيسن، محمد سالم (١٩٨٧)، **تصريف الأسماء والأفعال "في ضوء أساليب القرآن"**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ص٧٧.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٧.

(٣) ابن يعيش، **شرح المفصل**، (مصدر سابق)، ج٤، ص٤٣٥.

(٤) البكوش، الطيب (١٩٩٢)، **التصريف العربي "من خلال علم الأصوات الحديث"**، مؤسسة عبدالكريم بن عبدالله، تونس، ط٣، ص٨٧.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٦.

فالشاعر هنا يعبر عن شيء مضى من خلال الفعل "شَمِتَّ" فقد كان الأثر النفسي مما كان من الطرف الآخر عالقا بذهنه، وباعثاً لغضبه، لذلك بادره الشاعر بالدعاء عليه، بالخزي، وقوله: "وذامها" من الذأم أي العيب، قال تعالى: ﴿ قَالَ ٱخۡرُجۡ مِنۡهَا مَذۡءُومٗا مَّدۡحُورٗاۖ ﴾[١] يكون معناه مذموماً ويكون مطروداً مجاهد مَذْؤوماً منفيّاً ومَدْحوراً مطروداً وذأَمَه ذَأْماً أَخزاه والذَّأْمُ العيب يُهْمَزُ ولا يهمز[٢].

ومنه قوله:[٣]

وَقَـــد عَلِمَـــتْ كَعْـــبٌ غَوَايَـــةَ أَمْرِهَـــا إِذَامِـــصْرُ سَـــارَتْ بِـالرِّجَـــال وَشَـــامُهَا

يعبر الشاعر هنا عن العلم بالشيء، وهو مجهود عقلي يجعل من الآخر يتوقع نتيجة ما أحدثه من تعدٍ بالفعل أو القول، لذلك كان التعبير بصيغة "فَعِلَ" يجعل من الانتظار لتوقع نتيجة ما، حول الفعل الماضي؛ يتصف بصفة الحركة والترقب بشكل مستمر، لذلك يكون العامل الذهني أكثر توقدا وحضوراً. ويعزز تجاوبه مع التوقعات المحتملة في حيز الانتظار ذاته.

وفي أحد مطالع قصائده يذكر أبو صخر الهذلي صيغة "فَعِلَ" من خلال الفعل "أَرِقْتُ"، الفعل "أرق + تاء الفاعل"، وذلك في قوله:[٤]

أَرِقْـــتُ لِطَيْـــفٍ مِـــن عُلَيَـــةَ عَامِـــدٍ وَنَحْـــنُ إِلَـــى أَثْرَاءِ خُـــوْصٍ هَوَاجِـــدِ

يفعل الشاعر هنا من خلال "أرق + تاء الفاعل" حركة الطيف الذي لازمه تحت خوص النخيل، وربما تحديده لهذا المكان يجعل من الطيف محل اشتهاء كما هي رائحة النخيل أو جناء رطبه، وقد يكون لعامل "التذرية" هنا والاستظلال بجريد النخيل إلماحة حول قرب العهد بها وإن كان ماضياً، وقد يكون بعدها عنه كبعد موسم الجناء، الذي يجعل حضور الطيف من الماضي تمنيا يراود الشاعر مرارا وتكرارا، ذلك أنَّ ملازمة الطيف له كملازمة الفناء، لذا هو يعاوده ويؤرقه تلذذا لاكربا وهما، فهذا البيت من قصيدة يتحدث فيها الشاعر عن رحلته التي يبحث فيها عن عُلية، فهي ملازمة له في رحلته، وفي كل مرحلة منها، وقد جاءت كمعادل موضوعي لقبيلته.

---

(١) سورة الأعراف، آية: (١٨).

(٢) انظر: **لسان العرب**، مادة: (ذأَم).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٦.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٣١.

ومن الأبيات التي اجتمعت فيها الصيغتان كلتاهما؛ "فَعَلَ"، و"فَعِلَ"، قول أبي صخر الهذلي:[١]

عَجِبْتُ لِسَعْيِ الدَّهْرِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا فَلَمَّا انْقَضَى مَابَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ

من خلال الفعلين " عَجِبْتُ"، و"سَكَنَ" ينقلنا الشاعر إلى ماكان من اطمئنان ورغد عيش وسعة بال بينه وبين محبوبته. فقوله: "سَكَنَ الدَّهْرُ" يصور لنا حركة الزمن الماضي، التي هي في الأساس حركة الحياة التي كان يحياها ويسعد بها مع تلك المحبوبة، وحين تغير ما بينهما من ود إلى فراق وهجر كان ذلك بمثابة توقف الزمن، وهذا التشخيص يجعل من الدهر في صيرورته المتقلبة عاملاً مهماً في استمرار ما يحبّ، ولكنه بتوقفه يتوقف كل شيء. ونحن هنا لا ننظر للدهر نظرة سلبية تراهعذولاً يفرق بين الشاعر ومحبوبته، بل نراه في معناه الإيجابي المتمثل في تحريكه للأشواق والعواطف، فالشاعر يبدو في هذه الصورة كالشخص العاجز الذي لا يستطيع تحقيق مبتغاه أي أنه يضع اللوم على الشاعر مبرّئاً الدهر من هذه التهمة، فهو يعيش في الماضي ولا يتخطاه، ليجد نفسه ساكنا كسكون الدهر بعد أن انقضى مابين الحبيبين.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن التمييز بين الصيغ التي مرت معنا في الماضي يعزى إلى المعنى[٢]. الذي لايقف عند بنية الفعل وحدها بل يتعداها إلى السياق الذي وظفت فيه.

- **صيغة أَفْعَلَ:**

ومن الصيغ التي وجدت في شعر أبي صخر الهذلي "أَفْعَلَ" من الثلاثي المزيد بحرف، وهي زيادة الهمزة قبل فاء الكلمة، ومنه "أحسن"، و"أَكْرَمَ"، و"أَخْرَجَ"[٣]. وهي ذات معان واسعة ومتعددة، كالدلالة على التعدية، نحو "أَخْرَجَ"، أو المصادفة، نحو "أعظمته"، أي صادفته عظيماً، أو السلب نحو: أشكيته، أي أزلت شكواه، أو الدلالة على الدخول في زمان نحو: "أصبح"، أو المكان نحو: "أنجد: دخل نجداً"، أو الدلالة على الصيرورة، وهي قرب الفاعل من الدخول في أصل الفعل نحو: أحصد الزرع[٤]. ولقد استخدم أبو صخر الهذلي صيغة أفعل في أول قصائده، وذلك حين عبر عن انقضاء زمن الصبى واللهو والتشبيب بالنساء فهو يقول:[٥]

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٥٨.

(٢) انظر: البكوش، **التصريف العربي**، (مرجع سابق)، ص٩٧.

(٣) انظر: الخطيب، عبداللطيف، **المستقصى في علم التصريف**، (مرجع سابق)، ج١، ص٢٩٢.

(٤) انظر: محيسن، محمد سالم، **تصريف الأسماء والأفعال**، (مرجع سابق)، ص٨٢.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٥–ص٩١٦.

وأصْـبَحْتَ تَلْحَـي حِـيْنَ رعْـتَ مُحَمْـداً وَأصَـحَابَهُ أَنْ يُعْجَبُـوا بِـالكَوَاعِـبِ
وَلَـوْ أَنَّهُـم قَـالُوا لَقَـدْ كُنْـتَ مَـرَّةً عَرَفْـتُوَلَـمْ أُنْكِـرْ جَـوَابَ المُجَـاوبِ

نجد الشاعر يعبر عن تحول الزمن الماضي والماثل في داود عبر صيغة "أفعل" في "أصبح + ت" وذلك للدخول في الزمن الماضي، حيث دلت على دخول الفاعل في هذا الزمن مقيدا به، كما أنها تؤكد تحوله من حال الفرح إلى حال الحزن[١]. وكذلك الحال في بقيت الأفعال الماضية التي دلت على الزمن الماضي والتحول من حال إلى حال، وذلك في "رعت" من "ريع" أي رجعت[٢]. وقوله: "قال + و"فهي دلت على عدم القول في اللحظة الزمنية الفائتة، وكذلك "عرف + ت" جاءت من خلال السياق دالة على التذكير بالماضي الذي يشابه في حقيقته ما يهتم به ابنه وصحبه، فالفعلان متشابهان ولكن الزمن - من خلال الإنسان – متغير لا يتعاطى معه كما كان سابقا.

ويقول الهذلي في موضع آخر:[٣]

عَفَـتْ ذَاتُ عِـرْق عُـصْلُهَا فَرِنَامُهَـا فَـضَحْيَاؤُهَافَوَحْـشٌ قَـدْ أَجْلَـى سَـوَامُهَا
إِلَـى عُقَـدِ البَيْـضَاءِمِـنْ جُمْـلَ أَقْفَـرَتْ وَكَـانَبِهَـا مُـصْطَافُهَا وَمُقَامُهَـا

يعبر هنا عن ترك المكان الذي أصبح بنزوح ساكنيه مقفراً تماماً، وقد عبر عن هذا الإحساس الكلي من خلال الشطر الثاني: "وكان بها مصطافها ومقامها" أي أنها لم تعد موجودة. ومن الأفعال التي استخدمها: "أَقْوَت،وأَظْلَمَت، وأصبحت، وأمسى، وأجنَّها" وبين كل واحد منها دلالات تتنوع يحددها السياق، والباعث النفسي الذي يزيد من فاعليتها وانسجامها مع الحدث الماضي وزمنه. ونجد أن الفعل الماضي يغلب على النص الأول لدى أبي صخر الهذلي، وذلك في قصيدته في رثاء ابنه داود، الذي يقول فيه:[٤]

وَقَـدْ هَـاجَنِي طَيْـفٌ لِـدَاوُودَ بَعْـدَمَا دَنَـتْ فَاسْـتَقَلَّتْ تَالِيَـاتُ الكَوَاكِـبِ
فَقُلْـتُأَغَمَّـتْ مُقْلَتَـيَّ عَمَايَـةٌ لَبِثْـتُ وَقَـدْ فَـارَقْتَنِي غَيْـرَ عَاتِـبِ

وذلكتحديداً في الفعل "أغمَّتْ "فهو فعل ثلاثي مزيد بالهمزة على وزن "أفعل" جاء للدلالة على معنى المطاوعة من "فَعَل"، وهي من المعاني غير المشهورة، التي رصدها سيبويه

---

(١) انظر: الكوفي، نجاة عبدالعظيم (١٩٨٩)، **أبنية الأفعال "دراسة لغوية قرآنية"**، دار الثقافة، (د. م)، ص٤٠.

(٢) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (ريع).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٣.

(٤) المصدر نفسه، ص٩١٨.

لصيغة أفعل التي تدل على عشرة معان، وذكر ابن عصفور في الممتع أن له أحد عشر معنى، وهي – كما يذكر الخطيب – أكثر من ذلك عند تتبعها[١].ونجد في الأبيات كلاً من الفعل "هاجني، دنت، لبثت"أفعالاً دالة على الماضي وإن تنوعت مابين صحيح ومعتل، فقوله "هاجني" من هيج أي ذكرني فلقد اكتفى هنا بالمسبب الذي هو التهييج للدلالة على التذكر[٢]. وقوله: "دنت" يدلل فيه على المعنى الزمني الذي يزوره فيه الطيف، أو ما ينتابه من حالة التذكر، الذي قد تتآزر معه الكثير من المعاني المكملة، كالعزلة، والسكون، والحلكة التي تؤكدها "تاليات الكواكب". أما قوله "لبثت" من "فَعِل" فهو يدل على الحزن المتواصل جراء فقد داود، واللبث هنا دلالة على الحزن أي البقاء على حزني، وما جاء على "فَعِل" فهو يكثر في العلل والأحزان، وأضدادها مثل: مرض، حزن، وكذلك يجيء في الألوان والعيوب[٣].

- **صيغة تفاعل:**

وفي الدلالة على الزمن الماضي في شعر أبي صخر الهذلي، نجده يستخدم العديد من الصيغ التي يعبر فيها عن ماضيه أو ما يخص سرده لقصة لهو مر بها، يقول:[٤]

تَصَابَيْتُ حَتَّى اللَّيْلِ مِنْهُنَّ رَعْبَتِي ... رَوَانِيَ فِي يَوْمٍ مِنَ اللَّهْوِ هَاضِبِ
مَعِي غَزِلٌ ذُو نِيْقَةٍ مُتَنَافِسٌ ... جَمِيْلٌ مُحَيَّاهُ قَلِيْلُ العَايِبِ
فَرُحْنَا وَلَمْ يَحْنُزْنَ سِرًّا لِغَيْرِنَا ... سِوَانَا وَلَمْ نَعْبَثْ خِلَاسَ المُنَاهِبِ
فَأَعْرَضْنَ لَمَّا شِبْتُ عَنِّي تَعَزُّمَاً ... وَهَلْ لِيَ تَثْبٌ فِي اللَّيَالِي الذَّوَاهِبِ

وقوله: "تصابيت" وهي من الفعل الماضي على صيغة "تفاعل" من "صبا" وتعني: الميل، قال سبحانه وتعالى في خبر يوسف عليه السلام "وَإِلاَّ تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيهِنَّ"[٥]قال أَبو الهيثم صَبا فُلان إِلى فلانة أَي مالَ إِليها[٦]. وقد وجدتها تحت "صبب" بمعنى: تصابَبْتالماء إِذا شربت صُبابته اصطَبَّها...، وقالأَبو عبيد الصبابةالبَقِيَّة اليسيرة تبقى في الإِناءِ من الشراب،فإِذا

---

(١) انظر: الخطيب، **المستقصى في علم التصريف**، (مصدر سابق)، ص٣٠٥، ص٣١٩.

(٢) انظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مادة: (هيج).

(٣) انظر: الخطيب، **المستقصى في علم التصريف**، (مصدر سابق)، ص٢٠٨.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٧.

(٥) سورة يوسف، آية: (٣٣).

(٦) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (صبا).

شربها الرجل قال تَصابَبْتها، صَبَّالرجل إِذا عَشِقَ يَصَبُّ صَبابة ورجل صَبٌّ، وتَصَبْصَبَ الليل تَصَبْصُباً ذهب إِلا قليلاً [١]. نجد أن الشاعر ركز على الفعل الماضي من خلال السياق التذكري لهذا الزمن المنصرم، فالأفعال الماضية تتوالى في معرض حديثه عن اللهو، وهي كالتالي: "تصابيت، فرحنا، فأعرضن" فنجد تواليها بهذه الصورة يجعل من الزمن قصيرا جدا، ولاسيما أن الفعل تصابيت جاء بصيغة "تفاعل" وهي تعني المشاركة في حدث ما من قبل فاعلين فأكثر، واستخدامه يأتي للدلالة على أن الفاعل يظهر الاتصاف بالفعل ادعاء، وليس متصفا به في الحقيقة. وهو من الثلاثي المزيد بحرفين بزيادة التاء في أوله، والألف بعد فائه[٢]. وقوله "منهن" دل على هذه المشاركة. عززت هذه الدلالة "رحنا، وأعرضن".

- **صيغة فَعَّل:**

تكررت صيغة "فَعَّل"في شعر أبي صخر الهذلي تكراراً يسيراً جدا، لايتجاوز الأربع، وهي صيغة للتعبير عن دلالة التكثير، أو على نسبة المفعول إلى أصل الفعل نحو، "كذبته"، أو للدلالة على السلب، أو التوجهنحو ماأُخِذَ الفعلُ منه، نحو: "شرَّق وغَرَّب"، أو للدلالة على أن الفاعل يشبه ماأُخِذَ منه الفعل، نحو: "قوَّس ظهر زيد"، أي انحنى، أو اختصار على المركب للدلالة على حكايته نحو: "كبَّر"[٣]. وسنذكر على سبيل المثال اثنتين منهما وذلك في قوله:[٤]

وَلَكِنَّ مِيْعَاتَ الصِّبَى نَصْرَعُ الفَتَى ... مَصَارِعَ تُرْدِي نَفْسَهُ وَتُقَارِبُ

وَإِنِّي مِمَّا قَرَّبَ النَّفْسَ لِلرَّدَى ... إِلَى اللهِ إِلَّا مِنْ هَوَى جُمْلَ تَائِبُ

للدلالة هنا على الهلاك، أو هو أوشك على ذلك، فهو يتوب عنه لوجه الله، إلا أنه عن هوى (جُمْلَ) ليس بتائب، وهذا تضاد بين المكروه والمحبوب لدى الإنسان، فهو يتمنى شيئاً محببا فيه هلاكه ـ وينفي ذلك بقوله "تائب" التوبة من التعلق بجُمْلَ. فإثباته التوبة عن الكل من خلال الاستثناء، تنفي توبته عن البعض. ولم يكن ذلك إلا بسبب حبل الماضي الذي بقي ممتدا من ذلك العهد حتى بعد تبدل الحال، فهو مرتهن بها أو بالماضي – إن صح التعبير- لذلك نجده يستخدم "قرَّب" لدواعي الاستحالة، سواء كان بسبب تقدم العمر أم البعد الذي أحال بينهما.

---

(١) انظر: المصدر نفسه، مادة: (صبب).

(٢) انظر: فياض، **الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية**، (مرجع سابق)، ص٩١.

(٣) انظر: محيسن، محمد سالم، **تصريف الأسماء والأفعال**، (مرجع سابق)، ص٧٩–٨٠.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٦.

ومن جميل ما ذكره أبو صخر الهذلي، فيما عبر عنه عن معنى السلب لصيغة "فَعَّل" التي تجعل من فعل الفاعل تفريجا للهم والجوع، يقول:(١)

ففــرَّجَ عــن رُكَبَانِهَــا الهــمَّ والطَّــوَى كَــريمُ المُحَيَّــا مَاجِــدٌ وَاجِــدٌ صَــقْرُ

فقوله: "فرَّج" توحي بمعنى السلب أي أزال عنه الهم والجوع حيث يخبر بذلك الجار والمجرور "عن رُكَبَانِهَا"، فليس مجرد الكرم من يبدد الهم والتعب، بل كذلك بشاشة الوجه والعز والمجد اللصيقان بعلو مكانة ممدوحه. لذلك كان التفريج ظنا منه في العقول ومزيّة محفزة لقطع المسافات إلى هذا الكريم من الزمن الماضي إلى الحاضر، والذيكان فعله الماضي محقِقاً لفعله الحالي.

لقد قمنا بالتركيز على صيغ دون غيرها وذلك لتواردها عند شاعرنا من حيث الكم، ثم لسبب استخدامها في معانٍ تفي بإيضاح القصد من استخدامها كصيغ محددة دون غيرها، ومن جهة أخرى نرى أن السبب الجوهري في ذلك هو السياق النفسي الذي يجسد "حالة نفسية ما، أو موقفا إنسانيا عميقا يعاد توظيفه بشكل حكائي دقيق، وعميق، مثل:الخوف أو عدم الشعور بالأمان، والقلق، والحلم، والحب، والفرح، والرغبة، واليأس، وغير ذلك من الحالات النفسية التي تشكل مدارات فنية للأعمال الأدبية...."(٢) والشعر لايخرج عن هذه البواعث أبدا.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٥٢.

(٢) الرشيدي، فاطمة (٢٠١١)، **المعنى خارج النص "أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب "**، دار نينوى، دمشق، ص١٩٦.

١ـ الفعل المضارع:

وهو الزمن الذي يخبر عن الحاضر والمستقبل، وللمضارع الثلاثي ثلاثة أوزان حيث يجيء مضارع "فَعُلَ" على "يَفْعُلُ" بضم العين، كالماضي، نحو: ظَرُفَ يَظْرُفُ ـ وشَرُفَ يَشْرُفُ، ومضارع "فَعِلَ" على "يَفْعَلُ" بفتح العين، نحو: شَرِبَ يَشْرَبُ وحَذِرَ يَحْذَرُ[١]. ويأتي من "فَعَلَ" على "يَفْعُل ويَفعِل" وذلك إذا لم يكن للمغالبة ولاحلقي عين أو لام[٢]. "وقال أبو الفتح في الخصائص: يفعُل بضم العين أقيس من يفعِل بكسرها في اللازم، فقعد يقعد أقيس من جلس يجلس، ويفعِل بكسر العين أقيس من يفعُل بضمها في المتعدي، فضرب يضرب أقيس من قتل يقتل...."[٣].

- **من فَعَلَ صيغة يَفْعِل:**

ويكون بكسر عين المضارع ويأتي متعديا، ولازما، كقولنا: "ضربه، يضربه، ورماه، يرميه "[٤]. وقد تكررت في شعر أبي صخر الهذلي (٢٠) مرة، وذلك في سياقات متعددة وفي أغراض متنوعة، فمن تعبيراته التي وظف فيها صيغة "يَفْعُل"، ونحن سنستقصي وجودها لا لحصرها وإنما من خلال ضرب عدد من الأمثلة عليها، لإثباتها، وللوقوف على تجلياتها ودلالاتها، يقول:[٥]

يَهْذِي وَتَشْهَرُهُ العُيُونُ وَمُخُّهُ رارٌ وَلَيْسَ بِمَا تُرِيْدُ بِنَابِلِ

فهو يعبر هنا عن حالة ماثلة أمامه، إذ يصف حال هذا الشخص بأنه مستمر في الهذيان، من خلال الفعل "يَهْذِي" كل من حوله ينظره، ومخه "رار" من "رير" أي فاسد رقيق[٦]. لذلك لن تجد لديه الذكاء أو النجابة، فقوله: "نابل" من النبل أي ليس لديه حذق أو رأي[٧]. وذلك يدل على غلبة ظاهرة ضياع العقل عليه، أو ديمومة فساده بما يصدره من فكر أو رأي، يقول:[٨]

---

(١) الإشبيلي، ابن عصفور، **الممتع الكبير في التصريف**، (مصدر سابق)، ص١١٩.

(٢) انظر: عضيمة، محمد عبدالخالق (١٩٩٩)، **المغني في تصريف الأفعال**، دار الحديث، القاهرة، ط٢، ص١٦٨.

(٣) عضيمة، محمد عبدالخالق، (مرجع سابق)، ص١٦٩.

(٤) الخطيب، عبداللطيف محمد، **المستقصى في علم التصريف**، (مرجع سابق)، ص٢٧٤.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٨.

(٦) انظر: **لسان العرب**، مادة: (رير).

(٧) انظر: المصدر نفسه، مادة: (نبل).

(٨) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٤.

وَأَشْفِي جَوىً بِاليأْس مِنِّي قَدِ ابْتَرَى عِظَامِي كَمَا يَبْرِي الرَّدِيعَ هُيَامُهَا

يعبر عن حالته التي يلقاها من شدة الكلف بمحبوبته من خلال الفعل "يَبْري"، وذلك دلالة على الاستمرار فيما هو ماض فيه من تعلق بها، أدى إلى تردي حاله، واستمرار شكواه ولايخلصه ويبرئه من هذا سواها. فالرديع هنا تعني: الصريع، والرداع: النكس(١). لذا فإن استمرار ابتعادها يجعل صورة الشاكي مستمرة فيه ومشروطة بها.

ومن جميل قوله في التعبير عن الوصل وتجدد حدوثه بينه وبين محبوبته ليلى، قوله: (٢)

وَصَلْتُكِ حَتَّى قُلْتِ: لايَعْرِفُ القِلَى وَزُرْتُكِ حَتَّى قُلْتِ لَيْسَ لَهُ صَبْرُ

فهو يعبر عن هذا الفعل المتكرر وزيادته عليها، مما جعله يصرح بقولها عن هذه العادة منه في الزيارة، "لايعرف" فهو من خلال حكم محبوبته ينفي عن نفسه التوقف عن زيارتها، مما يوحي بالاستمرارية والالحاح في كل مرة.

- **من فَعِلَ صيغة يَفْعَلُ:**

ويكون مفتوح العين في مضارعه يخالف الماضي المكسور "فقد دلت الدلالة على وجوب مخالفة صيغة الماضي لصيغة المضارع، إذ الغرض في مثل هذه الصيغة إنما هو إفادة الأزمنة. فجعل لكل زمان مثالاً مخالفاً لصاحبه، وكلما ازداد الخلاف ظهرت في ذلك قوة الدلالة على الزمان، فجعلوا بإزاء حركة فاء الماضي سكون فاء المضارع، وخالفوا بين عينيهما، ولما فعلوا ذلك في الثلاثي الذي هو أكثر استعمالا وأعم تصرفا وهو كالأصل للرباعي، لم يبالوا بما فوق ذلك مما جاوز الثلاثة"(٣). وهو من الصيغ التي تشارك "فَعُلَ يَفْعُلُ" في الدلالة على بعض المعاني كالألوان، والعيوب، وبعض الأوجاع، ويستثنى منها ماكانت لامه ياء من بناء فَعِلَ يَفْعَلُ، لأن فَعُلُ لايجيء منه يائي اللام، والسبب في ذلك أن الياء تقتضي كسر الحرف الذي قبلها في الفعل(٤).

---

(١) انظر: **لسان العرب**، مادة: (ردع).

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٧.

(٣) عضيمة، محمد عبدالخالق (١٩٩٩)، **المغني في تصريف الأفعال**، دار الحديث، القاهرة، ط٢، ص١٧٨.

(٤) انظر: علي، ناصر حسين (١٩٨٩)، **الصيغ الثلاثية مجردة ومزيدة اشتقاقا ودلالة**، المطبعة التعاونية، دمشق، ص١٢٤.

ولقد تكرر استخدامه مراراً في شعر أبي صخر الهذلي في عدة مواضيع قاربت التسع، ومنها ماصور فيه حال الشباب بحال الثياب الجديدة والأنيقة، يقابل بها صورة الشيب وثيابه البالية، وكل ذلك رغبة منه في إيضاح المآل الذي يتحول إليه الإنسان لامحالة، يقول:(١)

وَإِنْ يَّلْبَسُوا بُرْدَ الشَّبَابِ وَخَالَهُ وَأَعْتَدِ فِيأَظْمَارأَشْعَثَ شَاحِبِ

ساعدت لفظة "شاحب" على اعطاء المعنى البعد اللوني الذي يوازي هذا التحول، فكونه أشعث وشاحب فهذا يعطي معنى الانطفاء، وهي بالتالي صورة متكررة تدل على التبدل واللون والتحول، فاللبس هنا يعني التجديد، وهو بالتالي ينفتح على معنى التبدل، مما يعني التحول الدائم عن حالة ما إلى حالة أخرى. فكما تلبسهم الشباب بكل حلله وزينته، فسوف يتلبسهم كذلك المشيب بكل مآسيه، وهذا يدل على حدوث الصورة هذه في الحياة وتجددها مرة بعد مرة.

ومنه قوله:(٢)

أَلَفَيْتَهُ تَّقِيالأَبْطَالُصَوْلَتَهُ والكَبْشُ يَزْحَفُ والمُسْتَنْهِدُ العَادِي

يعبر هنا بالفعل المضارع "يزحف" على صيغة "يَفْعَلُ" من أجل أن يوحي بدلالة الغلبة والتمكن من العدو، وهو مما خيم على كل العدو، وقد عبر بكبرائهم أو أهل الأمر فيهم، لكي يلفتنا على القوة التي يتحلى بها ممدوحه، فالكبش يعني به: رئيسُ القوم وسيِّدُهم وقيل كَبْش القوم حامِيتُهمو المنظورُ إِليه فيهم(٣).

ومما ظهر في شعر أبي صخر الهذلي من الأفعال المضارعة على صيغة "يَفْعَلُ"، الأفعال التالية: "يبعثوا، ويظهر، وينفد، ويسفعهم، ويجمع، ويرعب".

- **من فَعُل صيغة يَفْعُل:**

يضم عين الماضي والمضارع معاً، ولم يستعمل في كلام العرب إلا قليلا. وذلك لثقل الضمة. وتختص دلالته بما يتعلق بالطبائع والسجايا والعيوب التي لا تفارق الموصوف بها طول

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٤٣.

(٣) انظر: **لسان العرب**، مادة: (كبش).

حياته[١]. مثل: "بَطُل يَبْطُل"، و"شَجُعَ يَشْجُع"، و"قَرُبَ يَقْرُبُ"، وقد جاء الفعل الأخير لدى أبي صخر الهذلي، وذلك في قوله:[٢]

وَإِنْ يَسْعَ ذو مَجْدٍ لِيَقْرُبَ مَجْدَهُ يُبَرِّزْ عَلَيْهِ خَالِدٌ غَيْرَ جَاهِدِ

وهي دلالة مكانية، سواء كانت ذات جهة أو خلافها، فالشاعر أراد إعطاء ممدوحه صفة القوة والمنعة، ويؤكد على الطامع صفة الخذلان والخيبة.

ولقد تكررت صيغة "يَفْعُل" المضارع عدد (٦) مرات في شعره، تنوعت استخداماتها ودلالاتها، ومنها ما جاء في قوله:[٣]

فَلَمْ أَرَ مِثْلِي يَأْسَتْ بَعْدَ عِلْمِهَا بِوُدِّي وَلا مِثْلِي عَلَى اليَأْسِ يَطْلُبُ

فالفعل "يَطْلُبُ" هنا يفيد الاستمرارية في التوبيخ لذاته – ربما – كونه يعلم حقيقة مابينه وبين محبوبته من الاستحالة ووقوع اليأس بينهما، ومع ذلك فهو مقبل عليها غير نازح.

٢- الفعل المبني للمجهول:

تكرر الفعل المبني للمجهول في شعر الهذلي (١٦) مرة، ثلاثا منها صيغت من الفعل المضارع، وماتبقى من الفعل الماضي. فمن الأفعال الماضية التي جاءت عنده:[٤]

واعْلَمْ بَأَنَّ أَمَانَةً حُمِّلْتَهَا فَحَمَلْتَهَا لِلنَّاسِ ذاتُ مَثَاقِلِ

إن فائدة البناء للمجهول هي تغييب الفاعل لغرض بلاغي هو افساح الاهتمام بالمفعول[٥].

وكون الشاعر هنا يركز على بناء الفعل "حُمِّلَ" للمجهول، وكرره بعد ذلك معلوماً، يؤكد عظم هذه الأمانة. وهو في صيغته تلك يلتقي مع النص القرآني الذي يبعد بزمن هذه الأمانة إلى أبعد من زمن الخطاب بالنسبة للشاعر، فأمر الأمانة هنا أزلي، وهو قيد اختبار أوكل الله به العبد على

---

(١) انظر: علي، ناصر حسين، **الصيغ الثلاثية مجردة ومزيدة اشتقاقا ودلالة**، (مرجع سابق)، ص١٢٦.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٣٨.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٣٠.

(٥) انظر: هنداوي، عبدالحميد (٢٠٠٨)، **الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم**، المكتبة العصرية، بيروت، ص١٢٠.

ضـعفه وقلـة حيلتـه، يقـول تعـالى: ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا ٱلْإِنسَٰنُ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴿٧٢﴾ ﴾[١].

ومن الأفعال المبنية للمجهول ماعبر عنه في صورة حسية، عنت من خلال تصويرها؛ القدرة، والغلبة، فقد صور الرمح في صلابتها، وقوتها تؤثر في رماح المعتدين، فهي وإن "قُرِعَتْ" كانت – وهي صُلبة – كمن قامت بافتضاض رماح الآخرين. واستأثر الشاعر الحديث عنها دون "الفاعل" للتذكير بصولاته وجولاته، واعمال الفكر في تاريخ هذا الكريم، ففعله يدل عليه أكثر من شخصهِ[٢].

فَأَنْتَ، فَلَا تُفْقَدُ، قَنَاتُكَ صُلْبَةٌ إِذَا قُرِعَتْ فَضَّتْ قَنَاةَ الْمُعَايِدِ

وقوله "صُلْبَةٌ" تكون بمعنى الغِلْظة والقساوة من "صلب" إذا انفردنا بالكلمة وحدها، أو أولناها من خلال الفعل المبني للمجهول "قُرِعَتْ"، لكنها أيضا تذكر ببيت زهير بن أبي سلمى حين وصف الحرب، وذلك في قوله:[٣]

مَتَى تَبْعُثُوهَا تَبْعُثُوهَا، ذَمِيمَةً وَتَضْرَ، إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا، فَتَضْرَمِ
فَتَعْرُكُكُمُ عَرْكَ الرَّحَى،بِثِفَالِهَا، وَتَلْقَحْ كِشَافاً، ثُمَّ تُنْتَجْ، فَتُتْئِمِ

فيبدو لي وكأن الشاعر أراد بقوله: "فضت" ذلك الانتاج السلبي الذي يوحي بكثر القتلى برمح هذا الممدوح، لذا يتضامن كل من " فلاتُفقد"، و"قُرِعَت"، و"فَضَّت" بهذا المعنى التناسلي الذي يوفر للممدوح الحياة، ويزجي للأعداء الموت.

وفي المضارع كان النصيب الأقل بالنسبة لبنائه للمجهول في شعره، وذلك ضمن حديثه عن كرم الأسدي حين مدحه في قوله:[٤]

إِذَا تُبُرِّضَتِ الأَثْمَادُ وَ نُكِزَتْ أَوْرَدْتَ قَبْضَ خَلِيجٍ غَيْرِ أَثْمَادِ

---

(١) سورة الأحزاب، آية: (٧٢).

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٦.

(٣) التبريزي، **الخطيب، شرح المعلقات العشر**، (تحقيق: فخر الدين قباوة)، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٢، (٢٠٠٦)، ص١٤٨.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٤.

وماهذه إلا إلماحة عن بناء الفعل في شعر أبي صخر، بأزمنته المتعددة، تتبعنا في ذلك دلالة كل فعل من خلال الزمن، والمعنى الذي يستخدم فيه، وحاولنا من خلالها إثبات مايحفل به شعره من تجاوب مع الزمن، وتأثرٍ به أدى في كثير من التعابير المطروحة إلى تعميق الشعور، والإحساس بالزمن لديه، فنحن نجده يقرن الحاضر بالماضي في معاني القوة والضعف، أو في إثبات اللون، أو انعدامه، أو التفاؤل، أو التشاؤم، وهو بهذا الصنيع ينطلق من ذاتيته وإحساسه بالكون من حوله، لنجده في النهاية لايخرج عن فكرة الخوف من الفناء.

التنكير والتعريف:

يقول ابن يعيش: "واعلم أن النكرة هي الأصل، والتعريف حادث، لأن الاسم نكرة في أول أمره مبهم في جنسه، ثم يدخل عليه مايُقود بالتعريف، حتى يكون اللفظ لواحد دون سائر جنسه، كقولك: (رجل) فيكون هذا الاسم لكل واحد من الجنس، ثم يحدث عهد المخاطب لواحد بعينه، فتقول: (الرجل) فيكون مقصورا على واحد بعينه"[١]. والمعارف هي خمسة على مايذكره الشارح، نحو: العلم، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والمعرف بأل، والضمائر[٢]. وللتنكير دلالة لا يحصلها القارئ مع التعريف لذا لابد من الوقوف لدى هذه الظاهرة في لغة الشاعر وبيان تأثيرها في جماليات الأسلوب.

- **التنكير:**

ولقد اكتفينا بتتبع دلالاته في شعره، وذلك من خلال السياق "فالسياق هو الذي يدلك على المراد من هذا التنكير...."[٣]. فهو قد يتعلق بالتعميم، أو التعظيم، أو التفخيم، أو التحقير[٤]. وفي هذا كله يتوافر من دقائق المعاني ما لا يتوافر مع التعريف.

- **الإفراد:**

فمن التنكير للإفراد أو النوعية قوله تعالى: "والله خلق كل دابة من ماء" فقد نكر كلا من (دابة) و(ماء) للإفراد أو النوعية، فالمعنى على الإفراد: والله خلق كل فرد من أفراد الدواب من فرد خاص من أفراد المياه وهو الماء الخاص بأبيه[٥]. فمن الإفراد الذي وظفه أبو صخر الهذلي للدلالة على الفردية الذاتية، وهي الفقد من كل من هم حوله، ومن ثم بقاؤه وحيدا، قوله:[٦]

---

(١) ابن يعيش، (مصدر سابق)، .ج٣، ص٣٤٧.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ج٣، ص٣٤٨ -٣٥٠.

(٣) عباس، فضل حسن (١٩٩٧)، **البلاغة فنونها وأفنانها**، دار الفرقان، إربد، ط٤، ص٣٢٩.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٣٢٩.

(٥) انظر: طبانة، بدوي (١٩٨٨)، **معجم البلاغة العربية**، دار المنارة، جدة، دار الرفاعي، الرياض، ط٣، ص٦٧٨.

(٦) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٧.

وَكَـــمْ مِـــنْ أَخٍ أو عَـــمٍّ صِـــدْقٍ رُزِئْتُـــهُ أَو ابـــنِ أَخٍ سَـــمْحٍ كَـــرِيْمِ الـــضَّرَائِبِ
وَمِـــنْ صَـــاحِبٍ لِـــي وَابْـــنِ عَـــمٍّ تَتَـــابَعُوا وَمَـــنْ ذَا مِـــنَ الأَحيَـــاءِ لَـــيْسَ بِـــذَاهِبِ

علاوة على دلالة الإفراد، كذلك نجد دلالة "التعميم" فكلُّ لفظ من الألفاظ المجتمعة يدلُّ على تعميم مساحة الفقد ليشمل أصنافا عدة من القرابات، الأخ، والعم، وابن الأخ، والصاحب، وابن العم، فكل فرد من هؤلاء يشكل فقدا منفردا عن الآخر، ويجعل من الأقرباء أو عصابة الشاعر فقدا منفردا عن بقية أي فقد، فعظم أمر الفقد هنا، خاصة وأنه شمل مساحة واسعة من أنواع القرابات يجلو دلالة "التعميم" كدلالة أوسع انبثقت من دلالة الإفراد.

- **التعميم:**

ومما جاء في التعميم عند أبي صخر قوله:(١)

وَعَـــلَّلَـــى قَـــوْمٍ تَحِـــيْشُ صُـــدُورُهُمْ بِـنِـــشِّيَلاَيُخْفُـــونَ حَمْـــلَ الحَقَائِـــدِ

نكر الشاعر هنا في سياق حديثه مع ذاته لنسيان سلمى لفظة "قوم" وهو يقصد بها هنا – حسبما يفرضه سياق النص – قبيلته وحينما يختار الشاعر لفظة واحدة، وذلك في قوله: "قوم" للدلالة على الجميع، فهو يريد التعميم لامحالة وإلا فهناك من يختصهم من قبيلته عن كل هذا التعميم، ولكن عامل الكثرة – ربما – يجعله ينحو إلى التعميم ليشمل كل تلك الأسماء التي ترد في ذهنه.

ومن التعميم كذلك:(٢)

فَكَـــمْ مِـــنْ خَلِيْـــلٍيَعْلَـــمُ النَّـــاسُأَنَّنِـــي لِأَسْـــــرَارِه رَاعٍأَمِـــــيْنٌ وَرَاقِـــــبُ

عدل الشاعر هنا عن ذكر الاسم بلفظة "خليل" وهي مما يجعل الوصف أعم وأشمل لزيادة الإبهام، ثم إنه يكون من جهة أخرى "للتعظيم" كون الخليل هو الصاحب المقرب، الذي يتخذه المرءُ في حياته درعا وسندا، لذلك كان حضوره منكرا للعلم بمكانته في الحياة، فبالتالي يكون الحذر من مأمنه بعيدا كل البعد عن تفكير المرء، مما يجعل الذهن يستبعد تبدل أمره وتحوله عن العهد.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٤٦.

- **التعظيم والتفخيم:**

ومما يدل على التنكير في شعر أبي صخر الهذلي ما جاء في وصف أحد الفرسان، وذلك في قصته الشعرية التي سنعرض لها في الفصل الرابع بإذن الله، حيث يتضح هذا الفارس بأنه ظهر متسربلا بالحديد، وسياق الكلام يجعل النكرة هاهنا في كل من (كمي، ومجرب) مما يدل على التعظيم والتفخيم، وذلك كله من أجل أن يتناسب مع الموقف الذي أتاح له فيما بعد أن يشير إلى نهاية ابن العجوز في القصة، يقول الهذلي:(١)

أُتِيحَ لَهُ مِنْهُمْ كَمِيٌّ مُجَرَّبٌ مُعِيدٌ بِكَرِّ الخَيْلِ لَمْ يَأْتِهَا خَتْلَا

وقد نلحظ هنا إضافة النكرة (كمي) إلى النكرة الأخرى (مجرّب) مما جعل الدلالة أكثر عمقا فيما يزيد من تعظيم وتفخيم كلا من الفارس والموقف على السواء.

- **التكثير:**

ومن التكثير ماذكره في سياق الحديث عن نظمه للقصائد في الأسيدي، وذلك في قوله:(٢)

قَصَائِدَ لَا يَصْلُحْنَ إِلَّا لِمِثْلِهِ يَشِيعُ لَهُ مِنْهَا قَوَافٍ غَرَائِبُ
أَرَانِي إِذَا أَجْدَدْتُ يَوْماً قَصِيدَةً لِغَيْرِكَ لَمْ يَرْفَعْ بِهَا الصَّوتَ رَاكِبُ

وهي هنا تدلُّ على الكثرة، ومن جهة أخرى تدلُّ على "الإفراد" فهو ينفي إجادتها لغيره وذلك من خلال الشطر الثاني، والذي احتوى في نهايته على لفظة "راكب" فهنا دل السياق على تنكير الصوت مما يفضي إلى دلالة "التعظيم" للممدوح، كون الصوت والاعجاب ورفع الصوت بالقصائد ينتفي إن كانت لسواه. ونجد في لفظة "راكب"مانص عليه ابن جني في اللُّمَع، وذلك فيما توصف به النكرة، يقول ابن جني: "ماكان فعلا للموصوف أو لشيء من سببه، نحو: مررت برجل ذاهب وقائم وقاعد، لأن هذه الأشياء فعل الرجل، فلما فعلها استحق أن يوصف بها...."(٣) فالنكرة دلت هنا على التبليغ لهذه القصائد، في حال اشتهارها إما بشخص الممدوح، أو بفرادتها إن تميزت عن غيرها. لذا تتوزع الدلالات حولها من حيث، "الإفراد"، و"التعظيم"، و"التقليل".

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٤٧.

(٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت: ٣٩٢ هـ)، **كتاب البيان في شرح اللمع لابن جني**، (تحقيق: علاء الدين حموية)، دار عمار، عمان، ط١، (٢٠٠٢)، ص٢٧٢.

- **المعرفة:**

يحتاج الكشف عن دلالات التعريف واختياره له بوصفه أحد مقومات الأسلوب لتتبُّع أنواع المعارف في شعر أبي صخر الهذلي، وذلك برصد تكرارها على التوالي: الضمائر، والأعلام، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والمعرف بأل، والمضاف إلى واحد من الأصناف السابقة، مع مراعاتنا للسياق الذي وردت فيه.

١- الضمائر:

أ- ضمير الغيبة:

من الضمائر التي بدت ظاهرة بشكل جلي في شعر أبي صخر **"هاء الغيبة"** يعود السبب في ذلك كون شاعرنا من شعراء الغزل المكثرين، ولقد اعتمد على الحوار الذاتي، عبر آلية التذكر التي تشغل جل شعره، لذا جاء توظيفه لـ"هاء الغيبة" في سياق وصف المرأة وجمالياتها، وذلك فيما يخص وصفها ووصف شمائلها سواءٌ فيما يخص الجسد أو الروح، وكذلك وصف الزينة فيما يخص اللباس واللون. وذلك في مثل قوله:(١)

رَيَّـــا المَعَاصِـــمِمَمْلُـــوءٍ مُخَّلخَلُهَـــا غَيْـــدَاءَ هَيْكَلَـــةٍ مِـــنْ بُـــدَّنِ غِيْـــدِ

ويتوالى وصفه تلك المحبوبة ويطرد باستخدامه ضمير الغيبة، الذي يبدو قرينة دالة على المحبوبة "هند" المذكورة في أول النص، يقول في هذا:(٢)

كـــأَنَّ كِلَّتَهَـــا نَـــدْنُواِذاقُـــصِرَتْ عَلَـــى مَهَـــاةٍ حِمَـــى تَرْيَـــانَ مَعْهُـــودِ

ويعني بالكلة من "كلل" غشاءٌ من ثوب رقيق يُتوقَّى به من البَعُوض والإِكْلِيل. وقد تعود للبصر إذا لم يحقق المنظور(٣). ويتابع في سرده لصفة الحسن والجمال فيها بقوله:(٤)

مِـــنْ لَانِ إِنْ حَـــذِرَتْ أَو عِنْـــدَ غِرَّتِهَـــا صَـــوْرَاءُ طَيِّبَـــةُ الأَعْطَـــافِ وَالجِيْـــدِ
كـــأَن نَوبَ مُجَـــاجِ النَّحْـــلِ فِـــي رِيقَتِهَـــا وَمَـــا تَـــضَمَّنُ أَجْـــوَافُ الرَّوَاقِيـــدِ

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٢٦.

(٣) انظر: **لسان العرب**، مادة: (كلل).

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٦.

يبدأ سياق الحديث عن تلك الصفات الجمالية والعائدة للمذكور آنفا، من البيت التاسع عبر الجار والمجرور "لها" في قوله:(١)

دارٌ لِمُرْتَجَّـــــــةِالأَرْدَافِ عَبْهَـــــــرَةٍ نُـور الظَّـلَامِ لَهَـا فَـضْلٌ عَلَـى الرِّيـدِ

يستمر بعد ذلك سارداً الصفات الجمالية لها، بتكراره "ضمير الهاء" وهو من الضمائر التي تعود على مذكور سابقاً، مما يجعل النص – وعبر هذه الإحالة –متسقاً ومتلاحماً، يقول ابن مالك: "لما كان ضمير الحاضر مفسرا لمشاهدة تقارنه، ولم يكن لضمير الغائب مشاهدة تقارنه، جعلوا تقديم مفسره خلفا عما فاته من مقارنة المشاهدة"(٢). ونجد في الأبيات أن الإحالة تعود على مفسر سبق التلفظ به، أي المحبوبة، فعن طريق الإحالة على السابق، يجري تعويض اللفظ المفسِّر، وبها يتحقق التكرار في كل مرة يُنْكرُ "ضمير الهاء" ليبرز لنا نوعا آخر من الإحالة، يسمى الإحالة التكرارية(٣). وقد تحققت هذه الإحالة في الأبيات التي عقبت البيت السابق.

وفي قصيدة أخرى جاء ضمير الغائب "الهاء المتصلة" في السياق نفسه الذي جرت الإشارة إليه. كون شاعرنا من شعراء الغزل الذين يقتربون من الوصف الحسي لكل مقومات الجمال، من صوت، وريق، وملابس، وحركة، يقول:(٤)

مِـــنَ الخَفِـــرَاتِ الوَازِنَـــاتِ، كَلَامُهَـــا سِـــقَاطَسُـــقُوطَ الحَلْـــيِ مُـــسْتَكْرَهٌ نَـــزَرُ
تَطِيْـــبُوَلَـــوْ بِالمَـــاءِ نَـــشْوَةُ جِلْـــدِهَا إِذَا مَااسْـــتَحَمَّتْ وَالفَلَائِـــدُ وَالنَّـــشْرُ

وهكذا يستمر حديثه في ذكر محاسن محبوبته بأبيات تعود فيها "الهاء" على سابق جرى ذكره، ويشكل في تكرره إحالة أخرى إضافة إلى ماسبق مما يجعل الاتساق داخل النص قائما، وقد حقق بذلك الشرط الذي يوجب تقدم الضمير باسم ظاهر معروف لدى المتكلم أو السامع. كذلك

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٢٥.

(٢) الأندلسي، جمال الدين محمد بن عبدالله (٦٧٢هـ)، **شرح التسهيل لابن مالك**، (تحقيق: عبدالرحمن السيد، محمد بدوي المختون)، هجر للطباعة والنشر، ط١، (١٩٩٠)، ج١، ص١٥٦.

(٣) انظر: الزنّاد، الأزهر(١٩٩٣)، **نسيج النص "بحث في ما به يكون الملفوظ نصاً"**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ص١١٨ – ١١٩.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٠- ٩٥١.

يتكرر ذكر الضمير المتصل "الهاء" بسياقات مختلفة، فمرة يعود على الطلل، ومرة يعود على المرأة التي كانت تسكنه، وذلك في مقدمة النص، إذ يقول:(١)

عَفَتْ ذَاتُ عِرْقٍ عُصْلُهَا فَرِئَامُهَا ... فَضَحْيَاؤُهَا وَحْشٌ فَدَاجْلَى سَوَامُهَا
إِلَى عُقَدِ البَيْضَاءِ مِنْ جُمْلَ أَقْفَرَتْ ... وَكَانَ بِهَا مُصْطَافُهَا وَمُقَامُهَا

ولقد قامت هذه القصيدة ككل على حرف "الهاء" كقافية وضمير يعود على سابق قد ذكر في بداية النص أو في البيت الواحد. ومن ذلك قوله في سياق وصف المحاسن الخُلقية والخَلْقِية، مما جاء في موضوع الترصيع سابقا، قال:(٢)

عَنْبٌ مُقَبَّلُهَا خَذْلٌ مُخَلْخَلُهَا ... كَالدِّعْصِ أَسْفَلُهَا مَحْصُورَةُ القَدَمِ
سُودٌ ذَوَائِبُهَا بِيضٌ تَرَائِبُهَا ... مَحْضٌ ضَرَائِبُهَا صِيغَتْ مِنَ الكَرَمِ
شُنْبٌ مَثَاغِرُهَا يَرْضَى مُعَاشِرُهَا ... لَذٌّ مَبَاشِرُهَا تَشْفِي مِنَ السَّقَمِ
عَبْلٌ مُقَيَّدُهَا حَالٍ مُقَلَّدُهَا ... بَضٌّ مُجَرَّدُهَا لَفَّاءُ فِي عَمَمِ
دُرْمٌ مَرَاقِهُهَا سَهْلٌ خَلائِقُهَا ... يَرْوِي مُعَانِقُهَا مِنْ بَارِدِ النَّسَمِ
طَفْلٌ نَامِلُهَا سَمْحٌ شَمَائِلُهَا ... نُوالعِلْمِ جَاهِلُهَا لَيْسَتْ مِنَ القَزَمِ

نلحظ مع ما جاء من ترصيع في الأبيات، قدرة الشاعر على تكرير ضمير "الهاء" المتصل، والعائد إلى المرأة المذكورة سابقا، فهو يحيلنا في كل بيت إليها، مما جعل الأبيات أكثر اتساقاً وتماسكا. كون ضمائر الغيبة تحيل قبليا بشكل نمطي إذ تقوم بربط أجزا النص، وتصل بين أقسامه(٣).

ب- التاء المتحركة:

جاء في شرح التسهيل لابن مالك عن الضمائر: "ومنه بارز متصل، وهو إن عُنِيَ به المَعْنِيَّ بنفعل "نا" في الإعراب كله، وإن رُفِعَ بفعل ماض "فتاء" تُضَم للمتكلم، وتفتح للمُخاطَبِ

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٨ – ٩٦٩.

(٣) انظر: خطابي، محمد (١٩٩١)، **لسانيات الخطاب "مدخل إلى انسجام الخطاب"**، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ص١٨.

" وَتُكسر للمخاطَبَة...."[١] ولقد تكرر ذكر التاء المتحركة في مرثية أبي صخر الهذلي في ابنه داود مرات عديدة، وكانت البداية عن طريق أسلوب التجريد الذي بدأ فيه قصيدته بقوله:[٢]

تَعَزَّيْتَ عَنْ ذِكْرِ الصِّبَى وَالحَبَائِبِ وَأَصْبَحْتَ عِزْهِيً لِلصِّبَى كَالمُجَانِبِ[٣]

حيث يستمر هذا التجريد من البيت الأول إلى البيت الثالث، ليتحول بعد ذلك إلى إلصاق الكلام بذاته عن طريق "تاء المتكلم" وذلك في البيت التاسع، ليقول: [٤]

تَصَابَبْتُ حَتَّى اللَّيْلِ مِنْهُنَّ رَعْبَتِي رَوَانِي فِي يَوْمٍ مِنَ اللَّهْوِ هَاضِبِ

يتكرر وروده في كل من الأبيات (١٢، ١٤، ١٥، ٣٤)، وكونه تأخر ذكر "التاء المتحركة" من بعد البيت الخامس عشر، فإن ذلك يعود لتحوله عن الحديث الذاتي، إلى الحديث عن الغمام، حيث التاء الساكنة، والتي تكرر ذكرها قرابة أربع مرات، وذلك في الأبيات (٣٨، ٤٢، ٤٦، ٥٤)، ليعود بعدها إلى "تاء المتكلم" وذلك في آخر القصيدة، واصفاً النشوة مع المطر ومحاولة والرغبة في الزيادة، والدعاء والأماني التي يتمناها جراء فقده لداود. ولقد استغرق تكرار "تاء المتكلم" خمسة أبيات توزعت بين اثني عشر بيتا في نهاية النص.

يصور الشاعر في البيت الثالث والخمسين حزنه في غاية الألم والحزن، وذلك باستخدام "تاء المتكلم" إذ يقول:[٥]

رَفَعْتُ لَهُ صَوْتِي وَأَيْقَنْتُ أَنَّهُ أَزَامِلُ نَجْمٍ خَالُهُ غَيْرُ كَاذِبِ

ويتابع الشاعر سرده لمناجاته للسحاب والمطر، والأماني التي يتمناها في سبيل الخلاص من الحياة واللحاق بابنه "داود" في سياق إيجابي يتمنى أن يرتفع لديه الحس الإيماني متمنياً الشهادة في سبيل الله، ثم الفوز بريحان الجنان، إذا لم يكن تمنيه جراء يأس أو قنوط وإنما يجعل

---

(١) الأندلسي، جمال الدين، **شرح التسهيل لابن مالك**، (مصدر سابق)، ج١، ص١٢١.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٥.

(٣) عزهى: الذي لا يحب اللهو،يقال رجل عزهاةٌ ، إذا كان لا يحب اللهو ولا النساء، والجمع: عَزَاهٍ، انظر: المصدر نفسه، ص٩١٥.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٧.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٢٢.

من ابنه داود مثلا أعلى للتضحية والشجاعة والإقدام، لذلك تمنى الشاعر قبل كل شيء لو أنه قتل معه، أو حل به مثل ما حل بداود يقول:(١)

سَأَلتُ مَلِيْكِي إِذْ بَلانِي بِفَقْدِهِ وَقَبْلَ أَيْدِي الرُّوم بَيْنَ المَقَانِبِ
تَثَوْنِي وَقَدْ قَدَّمْتُ ثَأْرِي بِطَعْنَةٍ تَجِيْشُ بِقَلَّاسٍ مِنَ الجَوْفِ ثَاعِبِ

وهنا تعود الإحالة إلى مذكور سابق، فهي في كلا الخطابين؛ الخاص بالمتكلم أو المخاطب التجريدي، تعود إلى الشاعر نفسه، فمرة يعزي نفسه بنفسه، ومرة يجعل من الوجود المحيط معينا يتأسى به، وقد تمثل ذلك في السحاب، والمطر.

٢- العلم:

يرد العلم في شعر أبي صخر الهذلي بأقسامه الثلاثة الاسم والكنية واللقب. ومن ذلك ماجاء في تكراره لـ: "هند، علية، وليلى، وجُمْل، سليمى، رقية، نُعْم، وأسماء" أو ممدوحيه: "عبدالعزيز، وخالد"، فهو مرة يصرح بالاسم ومرة يكّني، ومرة يكتفي باللقب، ومما ذكر: "أبا خالد، وابن العيص، وابن العيصي"، إضافة إلى ذكره أسماء أماكن بعينها، وبعض أسماء الأشجار، وكنى بعض النساء. وفيما يأتي تتبع لدلالات هذه الأسماء ومواقع ورودها ومبلغ تواترها في شعره.

أ. الاسم العلم:

فمن ذكره لاسم المرأة قوله:(٢)

عَرَفْتُ مِنْ هِنْدَ طَلالاً بِذِي الثُّودِ قَفْراً وَجَارَاتِهَا البِيْضُ الرَّخَاوِيدِ

جاء ذكرها في استعادة الشاعر للأيام الماضية أول النص، في سعي منه للتسلي بعد أن بات تجلي المكان دالاً على فقدها، وعلى غرار ما سبق قوله:(٣)

أَلا يَا لَقَوْمٍ لِلسِّقَامِ المُعَاوِدِ نُكَاسًا وَطَيْفاً مِنْ رُقَيَّةَ عَامِدِ

يأتي باسم المرأة وقد بدت كسقام لا يشفى منه إلا بمثولها أمامه، فالطيف لا يفيد في تطبيبه وإزالة ما به من ألم، فاسم "رُقَيَّة" من رقا، يقال للعوذة رُقية، وللمكان المرتفع مرتقى، وربما كان

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٢٤.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٦٥.

المجيء باسمها بحثا عن رقية تخفيفاً عنه مما ألم به، ومن ذكره للأسماء ما جاء في مدحه لابن أسيد، إذ يقول:(١)

وَالمُرْسِمُونَإِلَى عَبْدِ العَزِيزبِهَا مَعَاً وَشَتَّى وَمِنْ شَفْعٍوَفُرَّادِ

وكذلك ابنه خالدا:(٢)

وَإِنِ سْعَ نُو مَجْدٍ لِيُقْرُبَ مَجْدَهُ يُبَرِّز عَلَيْهِ خَالِدٌ غَيْرَ جَاهِدِ

وقد تكرر ذكره لخالد في هذه القصيدة في سياق مدحه، وإضفاء صفات القوة، والشجاعة عليه، قرابة الأربع مرات جاءت في منتصف النص أكثرها، ثم مرة واحدة في آخرها.

ومن تكراره لاسم الزمان جاء ذكره للدهر في أكثر من موضع، وفي أغلبها يكون توظيف الدهر في دلالة سلبية – من منظور الشاعر – حيث يجعل منه السبب في هذا التشتت، والتباعد، والتحول من حال إلى حال، وذلك في قوله:(٣)

لَوْلَا رَجَاءُ نَوَالٍ مِنْكِ مُلْهُ وَالدَّهْرُ نُو مِرَرٍ قَدْ خَفَّ عُوَّادِي

وكذلك قوله:(٤)

فِرَاقُ أَخٍ لَنْ يَبْرَحَ الدَّهْرَ ذِكْرَهُ يُهَيِّمنِي مَاعِشْتُ أَوْ يَفْقِدَ العُمْرُ

إذ جعل من الدهر معينا في ذكره لأخ أودى به الموت، حيث جعل من الدهر – وإن تطاول – لا يكل في تذكره لذاك الأخ، وكأنه يريد أن يقول أنني لن أنسى أخا قد فارقته ولا أتغافل عنه لحظة. ومن ذلك قوله البديع والجميل في قصيدته الرائية:(٥)

عَجِبْتُ لِسَعْيِ الدَّهْرِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا فَلَمَّا انْقَضَى مَابَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ

وقد توالى ذكر الأسماء العلم في مواضع عدة، من شجر وأمكنة، وأسماء الكتب الدينية، وسنكتفي بذكرها للإشارة على ذلك لا أكثر، فمن باب ذكره لبعض المواضع المذكورة؛ مكة أو بعض المواضع بالطائف، وهي مما جاء في مقدمات قصائده في الأغلب، فمن ذلك قوله:(٦)

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٣٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٥٢.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٥٨.

(٦) المصدر نفسه، ص٩٥٥.

فَطَهَّـــرَ مِـــنْهُمْ بَطْـــنَ مَكَّـــةَ مَاجِـــدٌ أَبِـــيُّ شَـــبَاةِ الـــضَّيْمِ حِـــيْنَ يُـــسَامُهَا

ولقد تكرر ذكر مكة في أكثر من موضع، كون مكة وبعض أطرافها، وجزء كبير من الطائف هي بلاد لـ"هذيل"، وذلك في منطقة الشفا تحديدا، والسيل الكبير، ووادي نُعْمَان في سفح جبال الطائف، وذلك منذ الزمن الماضي حتى وقتنا الحاضر. ولقد ذكر كذلك "شهار" وهي أحد المواضع الموجودة في الطائف، حيث يقول:(١)

وَيَـــوْمَ شُـــهَارٍ قَـــدْ نَكَرْتُـــكِ ذِكْـــرَةً عَلَـــىذُبِـــرِ مُجْـــلِ مِـــنَ العَـــيْش نَافِـــدِ

وربما جاء ذكره لشُهار هنا لأنها مكان يستقر فوق الجبال، وربما كان التنقل من مكان لآخر فيه العناء والمشقة، أو من مكان منحدر إلى مرتفع، مما يجعل الشعور بالراحة في مكان مرتفع، يجعل حضور مايحبه المرء ممكنا، فالمكان يشكل راحة بعد التعب واستقرارا، كما هي المحبوبة التي تعني الغاية المرجوة من عناء الرحلة إليها.

ومن الأسماء التي جاءت في ذكره للكتب الدينية والأماكن المقدسة قوله:(٢)

حَلَفْـــتُبِـــاللهِ وَالتَّـــوْرَاةِ مُجْتَهِـــداً والنـــور وَالبَيْـــتِوَالأَرْكَـــانِ وَالحَـــرَمِ

وَرَبِّ رَكْـــبٍ عَلَـــى خُـــوصٍ مُخَيَّـــسَةٍ عُـــوجٍ ضَـــوَامِرَ وَالإِنْجِيـــلِ وَالقَلَـــمِ

وَالطُّـــورِ وَالمَـــسْجِدِ الأَقْـــصَى وَزَائِـــرِهِ هَـــلْ بَعْـــدَ ذَا لِـــذَوِي الأَيْمَـــانِ مِـــنْ قَـــسَمِ

وحضور الأعلام هنا بهذه الكثافة يعطي أكثر من دلالة، أولا: الدلالة الإيمانية، وثانيا: الدلالة السياسية، فالبيت، والأركان والحرم، تعني مكة بلده، وكذلك بني أسيد، والمسجد الأقصى والطور يعنيان بني أمية، كونه شديد الانتماء لهم.

ب. اللقب:

ذكر الشاعر ممدوحه الأسدي بلقب "العيصي" سواء "عبدالعزيز" أو ابنه "خالدا"، فهو يلقب الأب مرة بـــ"العيصي" ويلقبه بـــ"ابن العيص"، لقد كان ذكره لهذا اللقب بعد معرفة أسماء ممدوحيه، فتوظيفه لهذا اللقب مما يشعر بمدح لهذا الأسيدي، فمن كان له علم مصدر بأب أو أم، ولم يشعر بمدح، أو ذم، ولم يوضع له غيره، كان هذا العلم اسمه وكنيته، وإن لم يكن له غيره

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٧٠.

وصدر بأب أو أم وأشعر بمدح، أو ذم، كان اسمه ولقبه وكنيته[١]. فالاشعار بالمدح أو الذم هو مايحدد الكنية، وكذلك ماصدر "بأب أو أم" لذلك يخرج ماصدر بهما إذا عُلِم اسم الشخص الحقيقي، فالعيصي هو الجد الذي ينتمي إليه "عبدالعزيز"، وكذلك "خالد بن عبدالعزيز"، فالعيصي لقب يجمع كلا الطرفين وهو يعني به أصول القوم وكرامهم،فأَعْياصُ قُريش كرامُهم يَنْتَمُون إِلى عِيصٍ وعِيصٌ في آبائهم. ومن معانيه كذلك: أصل منبت الشجر ـ وكذلك شجر السدر[٢]. إلا أنه بهذا المعنى يحتمل دلالة اللقب، والكنية، مع اشتراك الأب وابنه في هذا اللقب، وذلك لأن الشاعر هنا جعل من كلا الدلالتين ممكنه، فقد نعت الأب بقوله "العيصي، وابن العيص"، ونسب الابن للأعياص بقوله: "من الأعياص"، فمن قوله في الأب عبدالعزيز بن خالد بن أسيد حيث نعته بـــ"العيصي":[٣]

عَوَامِـــداً لِنَـــدَى العيـــصيِّ قَارِبَـــةً ورْدَ القَطَـــا فَـــضَلاتٍ بَعْـــدَ وُرَّادِ

ويرجح من هذا كله أنه "لقب" ينعت به الأب والابن على حد سواء، وصولا إلى الجد، وكون الشاعر يلقب عبدالعزيز بـــ"ابن العيص"، ليس كما نعت الابن بقوله: "من الأعياص" ذلك لكي يصل الكرم بالكرم، ثم لأن عبدالعزيز هذا هو الممدوح الأول عند أبي صخر الهذلي، فيعتبر بذلك مرجع كل ذي نسب أو كرم عنده، فهو يجعل اللقب خاصا به. أما ما ذكره في خالد بن عبدالعزيز، فذلك في قصيدة مدحه بها، فلم يلقبه بالعيص أو ابن العيص بل قال "من العيص" و"نمى من فروع العيص" وذلك في قوله:[٤]

نمى مِنْفُرُوعِ العِيْصِ في المَجْدِ وَالثُّرَى وَسَـــهْمٍ وَفَـــرْعِ المُطْعِمِـــينَالأَجَـــاوِدِ

وكذلك قوله:[٥]

فَجَلَّـــى قَتَـــامَ الـــتَّحْس عَـــنْهُمْ فَاسْـــفَرُوا أَغَـــرَّ مِـــنَالأَعْيَـــاصِلَـــيْسَبِجَامِـــدِ

---

(١) انظر: الغلاييني، مصطفى، **جامع الدروس العربية**، (مرجع سابق)، ص١٠٩.

(٢) انظر: **لسان العرب**، مادة: (عيص).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٢.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٦٦.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٦٦.

وكونه أشعر بمدح، فإن ذلك يخرجه من دائرة الكنية، إلا إذا نسب الابن "خالد" لهذا اللقب فهذا قد يجعله يحمل الدلالتين، والتي لم تتح إلا لأبيه، وذلك على صعيد الشعر، وإلا فهو لقب لكليهما، ونحن هنا ننطلق من الشعر الذي أمامنا لا غير.

٣- الاسم الموصول:

من اللافت للنظر تكرير الموصول بصيغة المفرد "الذي" وتواتره في شعره ولاسيما في قصيدة غزلية يفعل فيهاحواراً مع قلبه، يقول فيها:(١)

تَهيْمُ فَلَا مَوْتٌ يُرِيْحُ مِنَالَّذي ... تُلَاقِي وَلَا عَيْشٌ يُؤَمَّلُ نَافِعُ
فَقَالَ وَاسْتَارُ الجَوَانِحِ دُونَهُ ... وَأَشْفَقَ لَمَّا طَالَ فيها التَّرَاجُعُ
عُلِبْتُ فَلَاآلُوكَ إِلَّاالَّذِي تَرَى ... مِنَالأَمْرِ فَانْظُرْ مَاالَّذِيأَنْتَ صَانِعُ
وَسَلْ ذَا الجَلَال اليَوْمَ يُعْقِبْكَ سَلْوَةً ... عَلَى هَجْرِهَا وَالله راءٍ وَسَامِعُ
فَلَيْسَ المُعَنَّى بِالَّذِي لَا يَهِيجُهُ ... إِلَى الشَّوْقِإِلَّا الهَاتِفَاتُ السَّوَاجِعُ
وَلَا بِالَّذِيإِنْ بَانَ يَوْماخَلِيْلُهُ ... يَقُولُ وَيُخْفِي الصَّبْرَ إِنِي لَجَازِعُ
وَلَا بِالَّذِي يَسْتَكْرِهُ الوَجْدَ وَالبُكَا ... يُرَائِي لِكَي يُؤْوَىلَهُ وَهْوَ سَامِعُ

فهو يعود مرة على الذات، ومرة على الحال الموصوفة، فسياق الموقف هنا يحتم عليه أن يجري هذا الحوار، فالجو العام الذي قيل فيه النص يضفي على الأسماء الموصولة هنا دلالة مواساة للشاعر، يشهد على ذلك أن الحوار كله يصب في هذا المعنى. فتوالي هذه الأسماء يؤكد الغرض، ألا وهو "حالة العشق والهيام والفقد في آن واحد" وهي الحال التي يمر فيها الشاعر، على الرغم من أنه لم يصرح بها، وإنما دل عليها قوله: "تهيمُ" ثم تتابع ذكره للاسم الموصول في سياق حواره مع القلب، وذلك كله يجعل وصف تلك الحال التي يمر بها، صورةً مثلى للضياع وعدم التركيز.

٤- الصيغ الصرفية وما شذ فيها عن المألوف:

نعني بالشذوذ هنا الانفراد عن الجماعة، وهو مصدر من الفعل "شَذَّ"، ومنه اسم الفاعل "شاذ" وقد جُمع على "شُذاذ" أي متفرقي الناس، وكذلك على "شواذ" وهو يدل على ما لا يعقل.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٥.

وهو بكل تلك التفريعات لا يخرج عن معنى الانفراد والندرة[١]. والقصد من البحث في هذا المجال تقصي ما جاء في شعر أبي صخر الهذلي من صيغ شذ فيها عن القياس مما اتفق عليه أهل اللغة الصرفيون، ولقد وجدنا ذلك في بعض صيغ الجموع؛ كجموع القلة والكثرة. وكذلك في بعض الصيغ المتعلقة بالمشتقات. وسبيلنا في ذلك الألفاظ المختارة من كل ذلك بشيء من التحليل والإيضاح.

- **أفعال:**

"اعلم أنَّ الأصل في الصفات ألا تكسر، لمشابهتها الأفعال وعملها عملها، فيلحق للجمع بأواخر ما يلحق بأواخر الفعل، وهو الواو والنون، فيتبعه الألف والتاء؛ لأنه فرعه، وأيضا تتصل الضمائر المستكنة بها، والأصل أن يكون في لفظها ما يدل على تلك الضمائر، وليس في التكسير ذلك، فالأولى أن تجمع: بالواو والنون ليدل على استكنان ضمير العقلاء الذكور، وبالألف والتاء ليدل على جماعة غيرهم، ثم إنهم مع هذا كله كسَّروا بعض الصفات لكونها أسماء كالجوامد...، واعلم أن الأسماء أشد تمكنا في التكسير، والصفات محمولة عليها، فإذا اشتبه عليك تكسير شيء من الصفات، فإن كنت في الشعر فاحملها على الأسماء وكسِّرها تكسيرها، وإن كنت في غير الشعر فلا تجمع إلا جمع السلامة"[٢]. ولقد بين الشارح للشافية بعد ذلك ما يتعلق بصيغة "أفعال" إذ إن جمع "فَعُل" عليها يعد من الشذوذ، وذلك فيما أورد من كلام. قال: "ونحو يَقُظ على أيقاظ، ومثله نَجُد: أي شجاع، وأنجاد، قيل: لم يجيء في هذا الباب مكسر إلا هاتان اللفظتان، والباقي منه مجموع جمع السلامة، وإنما جمعا على أفعال حملا لفَعُل على فَعِل لاشتراكهما كيَقِظ ونَدُس"[٣]. لذا جمع الشاعر "نَجُد" في تعبيره عن معنى الشجاعة على "أنجاد" شذوذا، إذ يعلق شارح الشافية بأن "أفعال" في جمع "فَعُل" جاء قليلا في الاسم فكيف بالصفة[٤]. ويقول الشاعر:[٥]

وَصَـــرَّحَ المَـــوْتُ عَـــنْ غُلْـــبِ رِقَـــابُهُمُ مَـــــصَالِتٍكأُسُـــــودِ الخَـــــلِّأَنْجَـــــادِ

---

(١) انظر: الرفايعة، حسين عباس (٢٠٠٦)، **ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي**، دار جرير، عمان، ط١، ص١٧- ١٨

(٢) الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن (ت:٦٨٦هـ)، **شرح شافية ابن الحاجب**، (تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفراف، ومحمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٩٨٢)، ص١١٦- ١١٩.

(٣) المصدر نفسه، ص١١٦- ١٢١.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص١٢٢.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٣.

عبر الشاعر عن شجاعة ممدوحيه بوصفهم بأنهم "أنجاد"، فلقد جمع نَجِد أو نَجُد على أفعال، "والنَّجْدة الشجاعة تقول منه نَجُد الرجلُ بالضم فهو نَجِدٌ ونَجُدٌ ونَجِيدٌ وجمع نَجِد أَنجاد مثل يَقِظٍ أَيْقاظٍ و جمع نَجِيد نُجُد ونُجَداء ابن سيده ورجُل نَجْدٌ ونَجِدٌ ونَجُد ونَجِيدٌ شجاع ماض فيما يَعْجِزُ عنه غيره وقيل هو الشديد البأْس، وقيل السريع الإِجابة إِلى ما دُعِيَ إِليه خيراً كان أَو شرّاً والجمع أَنْجاد...."[١] ومما جاء عن سيبويه أنه قال: "وكسَروا من الصفات بناء (فَعِل)، و(فَعُل) نحو:نَكِد وَأَنْكاد، ونَجُدوَأَنْجَادويَقُظ وأَيْقاظ"[٢]. ويعلل الرفايعة حول ماسبق: أن هذه الأوصاف حينما كثر دورانها غلب فيها حكم الاسم عند الجمع على حكم الوصف، وذلك لأن الاسم أخف عليهم من الوصف.

وفي موضع آخر يقول الشاعر:[٣]

سَتُجْدِبُ أَحْيَانًا وَكفَّاك بالنَّدَى تَقِيْضَانِ إِثْجَامًا فَمَالَكَ جَادِبُ

يصف الشاعر هنا ممدوحه بالكرم الغزير والعطاء الوفير، الذي قارنه بفيض السحاب الذي وإن تكرر سيتوقف يوما، ويستمر فيض الأسيدي، وماكرمه إلا من كرم الله عليه وإغاثته، إلا أن الشاعر أراد أن يصطفي من الكرم العميم الذي يمن الله به على عباده كرما فريدا من بينهم، لذا جعل من كرمه كرما دائما، وقوله "جادب" أي عائب، ولقد جاء في اللسان: "وكلُّ عائِبٍ فهو جادِبٌ...، والجادِبُ الكاذِبُ قال صاحب العين، وليس له فِعْلٌ وهو تصحيف، والكاذبُ يقال له الخادب بالخاءِ،أَبو زيد شَرَجَ وبَشْكَ وخَدَبَإِذاكَذَبَ وأَما الجادب بالجيم فالعائب". وأرى أنه حينما جعل توقف المطر وتحول الأرض إلى مجدبة، يجعل من معنى "جادب" كذلك، فالأصل أن يقول: "مُجْدب".

- **فواعل:**

ولقد ورد هذا الجمع في شعر أبي صخر الهذلي في قوله في وصف مفاصل أصول الأصابع "بالرواجب" فلقد جمع "فُعُلَة" عليه والأصل أن يجمع على "رُجَبْ". وذلك في

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (نجد).

(٢) الرفايعة، **ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي**، (مرجع سابق)، ص١١٥.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٣.

وصفه للمطر حينما تغشى الحرة فقوله "نقريات" اسم لحرة، وشامه أي نظر إليه. دافعه بالرواجب[١]. قال:[٢]

فَلَمَّا تَغَشَّى نَقْرَيَاتٍ سَحِيلُهُ وَدَافَعَهُ مَن شَامَهُ بِالرَّوَاجِبِ

جاء في الشافية: "وأماقُعلَة - بضم الفاء-فعلى فُعَلاً غالبا، وقد يستعمل في القليل أيضا نحو ثلاث عُرَف، وهو قليل كما ذكرنا، وربمكلسر على فِعَال في غير الأجوف كبِرَام وبِرَاق وجفار، وهو كثير في المضاعف كخلال وقلال وجباب وقِبَاب...."[٣] ولقد جاء في تاج العروس في تفسير الرواجب: "قال كُراع: واحدتها (رُجْبَة بالضم)، قال الأزهري ولاأدري كيف ذلك، لأن فُعْلَة لاتُكسَّر على فواعل.... "[٤] ويقول عبدالجواد طيب: "...، وقد يجمع خصوصا إذا كان وصفا على وزن (فاعلة) بصيغة أخرى هي (فواعل) مثل شاعرة وشواعر، وكاتبة وكواتب، وكافرة وكوافر. وأمثلة هذا عند الهذليين كثيرة لاتحصى...، بيد أن الذي يلفت النظر هو كثرة وجود هذا الجمع في الشعر الهذلي بالصورة التي أشرنا إليها في الوقت الذي يقل فيه نظائرها بالألف والتاء عندهم إلى حد كبير...، ومما يلفت النظر في هذا الجمع عدول الهذليين عن بعض مآثر الفصحى...، هذا وقد قرأ ابن مسعود قوله تعالى: ﴿ فَٱلصَّٰلِحَٰتُ قَٰنِتَٰتٌ حَٰفِظَٰتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ ٱللَّهُ ﴾[٥].

"فالصوالح قوانت حوافظ للغيب بما حفظ الله"...، ومع هذا فشيوع هذا الجمع (جمعا لفاعلة) في العربية بعامة، وبروزها عند هذيل"[٦]. وهذا يخرج فُعلَة" من هذا الجمع فاستخدام أبي صخر الهذلي له – فيما أرى – شذوذا غير مقيس، أو هو من باب خصوصية اللغة لديهم، والله أعلم.

ومما شذ في شعر أبي صخر الهذلي ماذكره ابن جني في التمام، وذلك حول البيت التالي:[٧]

شِيْبَتْ بِمَوْهَبَةٍ مِنْ رَأس مَرْقَبَةٍ جَرْدَاءَ مَهْيَبَةٍ فِي حَالِقٍ شَمَمِ

---

(١) انظر: المصدر نفسه، ص٩٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٢١.

(٣) الاستراباذي، (مصدر سابق)، ص١٠٥.

(٤) الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (١٢٠٥هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، (تحقيق: علي هلالي)، وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، (٢٠٠٤)، ج٢، ص٤٨٧.

(٥) سورة النساء، آية: (٢٦).

(٦) طيب، عبدالجواد، **من لغات العرب "لغة هذيل"**، (مرجع سابق)، ص١٨٤-١٨٦

(٧) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٩.

إذ يذكر أن "موهبة غدير، هذا عندي مما شذ في تصريفه لأن العرب لاتكاد تبني (فَعَلاً) بفتح العين ممافاؤه واو إنما هو(مَفْعِل) بكسرها نحو: الموضع، والموقع، والموجدة، والموردة، إلا أنه قد جاء من هذا ماقدمت ذكره من قولهم: موجل، وموحَل وموقعة الطائر...."[١].

٥- ظواهر أخرى وجدت في شعر أبي صخر الهذلي:

وهو مايتعلق ببعض الزيادة أو الحذف، فلقد عرف عن الهذليين حذفهم للحرف الأخير في آخر الكلمة، وذلك في حذف النون في "من" والسبب في ذلك التقاء الساكنين، والشائع عندهم أنهم يصلون هذه الميم بما يليها، ولقد ورود في شعر أبي صخر الهذلي قوله:[٢]

كَأَنَّهُمَا مِالْآنَ لَم يَتَغَيَّرَا وَقَدْ مَرَّ بِالدَّارَيْنِ مِنْ بَعْدِنَا عَصْرُ

ومن الظواهر الأخرى في شعر الهذليين تبدل الهمزة من الواو، حيث أن قلب الواو المضمومة أو المكسورة في أول الكلمة همزة، إنما يكون عدولا عن الأثقل إلى الثقيل[٣].وفي ذلك يقول سيبويه: "إذا كانت مضمومة فأنت بالخيار إن شئت تركتها على حالها، وإن شئت أبدلت الهمزة مكانها، وذلك نحو قولهم في وُلِدَ: أُلِدَ وفي وُجوه: أُجوه"[٤]. أوإذا كانت مكسورة في أول الكلام فيجرون المكسورة مكان المضمومة، كقولهم إسادة وإعاء[٥]. ومن ذلك قول أبي صخر الهذلي:[٦]

فَكَانَ لَهَا أُدِّي وَرِيْقَةُ مَيْعَتِي وَلِيْداً إِلَى أَنْ رَأْسِيَ اليَومَ أَشْهَبُ

---

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت: ٣٩٢هـ)، **التمام في تفسير أشعار هذيل "مما أغفله أبو سعيد السكري"**، (تحقيق: أحمد ناجي القيسي، خديجة عبدالرزاق الحديثي، أحمد مطلوب)، مطبعة العاني، بغداد، ط١، (١٩٦٢)، ص٢٢٢.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٦.

(٣) انظر: إسماعيل، عبدالرحمن محمد (١٩٨٤)، **أبرز خصائص لغات هذيل**، مجلة معهد اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة ع ٢، ص٢٢٩.

(٤) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت: ١٨٠هـ)، **كتاب سيبويه**، (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ج٤، (١٩٨٢)، ص٣٣٠.

(٥) انظر: سيبويه، **كتاب سيبويه**، (مصدر سابق)، ج٤، ٣٣٠ -٣٣١.

(٦) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٨.

وقوله أيضا:[١]

فَلَـم يَبْـقَ عِنْـدِي لِلغَـوَانِي مِـنَ الهَـوَى سِـوَى أُدِّهَـلِـلاَ الـذي أَنَـا غَالِـبُ

٦ـ المشتقات وأثرها في التوازي:

يعد التوازي أحد تلك العناصر المكونة للنص الشعري، إذ يسهم في خلق التناغم بين أجزاء البيت بكل محتوياته؛ من تكرار للبيت أو أجزاء العروض، والتي لابد أن تكون بشكل مسبق قد تكونت بشكل متواز دلاليا ونحويا ومعجميا، وقد وجد هذا المصطلح عند النقاد القدامى من مثل قدامة بن جعفر الذي عده من محاسن البلاغة، قال: "وأحسنُ البلاغةِ: الترصيعُ، والسَّجعُ، وٱتساقُ البناء، وٱعتدالُ الوزن، واشتقاق لفظٍ من لفظ، وعكس ما نُظِمَ من بناءٍ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتَّمام، وتَصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحَّةُ التقسيم باتفاق النُّظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتَّوازي، وإردافُ اللواحق، وتمثيل المعاني"[٢].

وقد ذكره النويري في أنواع السجع الأربعة، قال: "والسجع أربعة أنواع: وهي الترصيع والمتوازي والمطرف والمتوازن...، وأما المتوازي -فهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما، كقوله عز وجل: ﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ﴿١٣﴾ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴿١٤﴾ ﴾[٣][٤]. إذ جعل التوازي جزءا من الترصيع كما فعل كل من ابن الأثير والعسكري. والتوازي في حقيقة الأمر يشمل بعض ما يتعلق بالنص الأدبي، فهو يتعرض لكل تلك البنى بمختلف تصنيفاتها من صوتية، ودلالية، وصرفية، وتركيبية، فما من لفظة لا تشذ عن هذا النسيج المرسوم لها من أول النص حتى آخره؛ صوتيا، ودلاليا، وصيغة، إلا وقد تنبه المتلقي لوجود تغير واضح، لذا يقول الجرجاني: "والألفاظ لا تفيد حتى تُؤلَّف ضربا خاصا من التأليف، وَيَعْمَدُ بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب. فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٤٦.

(٢) ابن جعفر، قدامة (ت:٣٣٧هـ)، **جواهر الألفاظ**، (تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (١٩٨٥)، ص٣، وانظر: خليل، إبراهيم، الأسلوبية العربية، (مرجع سابق)، ص٣٧-٤٢.

(٣) سورة الغاشية، الآيتين (١٣–١٤).

(٤) النويري، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب (ت:٧٣٣هـ)، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، (تحقيق: علي بو ملحم)، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٤)، ج٧، ص٨٧- ٨٨.

واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي بني عليه، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد"[١]. وكأنه ينص على ذلك الانسجام الداخلي للكلام المكتوب، وكذلك الخارجي المسموع، الذي لابد من أن يتفقا كي يحدث ما يسمى بالتوازي، كون الذائقة هنا حتى وإن طربت، ستتنبه لتلك الهفوات الصوتية أو الدلالية أو التركيبية، التي تنغص عليها هذا التطريب.

أما التوازي في الدراسات الحديثة، فقدشهد تطوراً في المفهوم واِتساعاً، وأخذت القافية والسجع يكونان جزءاً منه، وعده بعضهم قانوناً من قوانين الإيقاع، فالتوازي عندهم "تعادل فقرات الكلام وجمله كما في النثر المزدوج أو شطري البيت الواحد، من حيث الإيقاع والوزن، فالتوازي تبعاً لذلك يستمر في النص كله، كالذي نجده في القصيدة الشعرية، إذ يتكرر إيقاع كل شطر في كل بيت من أول القصيدة حتى نهايتها، بحيث يكون الجناح الأيمن من القصيدة يوازي جناحها الأيسر من حيث الوزن والإيقاع"[٢]. ولقد تنبه رومان ياكبسون إلى هذا الأمر في دراسة له عن الشاعر الروسي خلينكوف – أي بعد التطويح من شعر الملاحم الروسية إلى المنشودات الشعبية – كذلك في دراسته لشعر "بيليني" التي كشفت له قدم مواضيع هذا الشاعر وكذلك كشفت له أساسها التاريخي والميثولوجي، إلا أنها قادته إلى معرفة التوازي الذي ربط من البداية إلى النهاية أبياتا متجاورة. والتي لم تنل اهتماما من قبل المختصين – على حد قوله – فقد كانت هذه الظاهرة ملحوظة في النص التوراتي، حيث كان هذا التنظيم المتماسك للنص بواسطة بيتين، يقومان على التوازي نفسه منذ مائتي عام، إلا أن التوازي الذي تصدى له أوفر حرية وتنوعا، وينوه إلى أن هذا الفعل منه لم يكن إلا تناولا تخطيطيا أوليا، ويعود بنا إلى المحاولات الأولى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وذلك حول ماكتبه أحد شعراء تلك الفترة ويدعى "جيرار مانلي هوبكنس" يقول: "إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي. إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى

---

(١) الجرجاني، أبي بكرعبدالقاهر(ت:٤٧٤ هـ)، **أسرار البلاغة**، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ص٤.

(٢) ناجي، مجيد عبدالحميد (١٩٨٤)، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ص٥٩.

التوازي التقني للشعر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي"[١].

وسننظر للتوازي هنا من ناحيته الصرفية وذلك من خلال ما يسمى بالانسجام، فكلاهما يقترب من الآخر، بل هو بديل عن الآخر، فلو قارنا بينهما من خلال المعنى اللغوي فإنهما يتقاربان، فالانسجام من "سجم" يعني سيلان الدمع وانصبابه قليلا كان أو كثيرا، وَسَجَمَ الدمع إذا سال وانسجم[٢]. وقد مر بنا معنى التوازي الذي هو بشكل أو بآخر يعني النهاية في مكان واحد أو غاية واحدة، لذا يكون من جهة أخرى البنية الكبرى التي يسعى إلى تحقيقها النص المعلن.

وحين نتصدى لمعنى الانسجام نجده يحوم حول تلك العلاقات التي تربط معاني الجمل في النص، وتوجه أفكاره نحو غاية واحدة، ويحس المتلقي بذلك التتابع والتوالي، فالانتقال من فكرة إلى فكرة أخرى أو تغيير لفظة ما، يحدث استجابة فورية مباشرة" فهو يتطلب بناء الانسجام من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده. بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلا (أو غير المتحقق) أي الاتساق، إلى الكامن الانسجام"[٣]. وتتزاحم تلك الأدوات المكونة لآلية الانسجام، ولعل أبرزها؛ السياق، الذي تتكرر فيه صيغ بعينها – وهي مجال بحثنا – كاسم الفاعل، واسم المفعول، واسم المرة.

أ- اسم الفاعل:

وهو في حقيقته وصف للفاعل، يشتق عادة من مضارعه المبني للمعلوم، فمثلا قولك: يكتب أحمد، فأحمد كاتب، فلفظة كاتب وصف للفاعل. ولقد تواتر اسم الفاعل في مختلف قصائد أبي صخر الهذلي، واحتوت بعض النصوص الكثير منه، منها قصيدته التي مطلعها:[٤]

أَمُجْمِلٍ لَيْلِ صُرْمُ لَيْلَى فَذَاهِبُ خُفُوفاً وَلَمَّا تُقْضَ مِنْهَا المآربُ

ففي هذه القصيدة تتناوب أسماء الفاعل بشكل دائم، وهي في الأغلب من الثلاثي، فعلى سبيل الذكر لاالحصر وردت: "كاعب، تائب، غالب، راقب، ناكب، سارب، مغارب، عاصب،

---

(١) انظر: ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، (ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، (١٩٨٨)، ص١٠٤-١٠٦.

(٢) انظر: **لسان العرب**، مادة: (سجم).

(٣) خطابي، محمد (١٩٩١)، **لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب"**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ص٦.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٥.

شاسب، كارب، ..." وإذا أمعنا النظر وجدنا أن أول بيت أعطي هذا التتابع، فالنص يبدأ بمقدمة طللية يصف فيها الشاعر الفراق عبر خطاب غلبت عليه صفة الحوار الذاتي الذي ينصب من الشاعر حكما على مصيره، فكأنه يحاول ألا يبتعد ليجعل من نفسه موصوفا بفعل الفاعل من خلال "ذاهب" عبر أسلوب التجريد الذي قد يخفف من الواقع الماثل أمامه. إضافة إلى ذلك نجد "الباء" في صيغة الفاعل "ذاهب" هي نفسها التي تناوبت في قافية النص، وإن اختلفت الصيغة عن الفاعل في بعض الأبيات إلا أنها في أغلب النص كانت صيغة "فاعل" قد تكررت بشكل ملحوظ، يقول أبو صخر الهذلي:(١)

وإنّـــي ممَّـــا قَـــرَّبَ الـــنَّفسَ للـــرَّدَى إِلـــى اللهِ إلا مِـــنْ هَـــوَى جُمْـــلَ نَائِـــبُ

وقوله:(٢)

فَلـم يَبْـقَ عِنْـدِي لِلغَـوَانِي مِـنَ الهَـوَى سِـــوَى أُدُّهَـــا إِلَّاالَّـــذِي أَنَـــا غَالِـــبُ
فَكـــمْ مِـــنْ خَلِيْـــلٍ يَعْلَـــمُ النَّـــاسُ أَنَّنـــي لِأَسْـــــرَارِهِ رَاعٍ أَمِـــــينٌ وَرَاقِـــــبُ
بَـــذَلْتُلَـــهُ وُدِّي وَنُـــصْحِي وَجَـــانِبِي إِذَا تَّقِـــي عَنْـــهُ بِـــسِرِّكِ نَاكِـــبُ

فهذا المقطع من النص يعبر عن ذلك التناغم الذي قصد إليه الشاعر، فهو يحاول أن يجعل مرد كل فعل خاص به أو بغيره، ضمن صيغة "اسم الفاعل" فمرة يجعل من نفسه "غالب" لذلك الود الذي في أساسه قد غُلِبَ منه، ومرة يجعل من نفسه حافظا للسر من خلال "راقب"، ثم يتحول بعد ذلك ليجعل من هذا التكتم على خبر محبوبته وعلاقته بها مفضوحا من قبل بعض الأخلاء، ليجعل منه "ناكب"، والناكب من نكب "نَكَبَ عن الشيءِ وعن الطريق يَنْكُب نَكْباً ونُكُوباً ونَكِبَ نَكَباً ونَكَّبَ وتَنَكَّبَ عَدَلَ...، ونَكَبَ كِنانَتَه يَنْكُبُها نَكْباً نَثَرَ ما فيها وقيل إِذا كَبَّها لِيُخْرِجَ ما فيها من السِّهام وجمعه نُكُوبٌ ونَكَبه الدهرُ يَنْكُبه نَكْباً ونَكَباًبلغ منه وأَصابه بنَكْبةٍ ويقال نَكَبَتْهُ حوادثُ الدَّهْر وأَصابَتْه نَكْبَةٌ ونَكَباتٌ ونُكُوبٌ كثيرة ونُكِبَ فلانٌ فهو مَنْكُوبٌ ونَكَبَتْه الحجارةُ نَكْباً أَي لَثَمَتْه والنَّكْبُ أَنْ يَنْكُبَ الحجرُ ظُفْراً أَو حافراً أَو مَنْسِماً يقال مَنْسِمٌ مَنْكوبٌ ونَكِيبٌ...، النَّكْبَةُ وهو ما يُصيبُ الإِنسان من الحَوادث"(٣). كانت القصة التي تضمنتها هذه الأبيات الثلاثة تدلل على قصة التجاوب المبني على قصة الفراق، وإفشاء أمر العلاقة، من قبل أحد الفاعلين، جعلت من صيغة اسم الفاعل

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٤٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٤.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (نكب).

المتكررة تعطي معنى المشاركة، وكذلك توسع اللوم لينال أكثر من شخصية وردت في النص على سبيل الصيغة الفاعلية.

ومما جاء في هذا النص تحديدا، ماذكره في الأبيات التالية:(١)

وَلاأَنَـــاأَشْـــكُو مَابَقِيْـــتَ مُلِمَّـــةً وَمَـــاأَنَـــا فِـــي عَـــيْشٍ خِلَافَـــكَ رَاغِـــبُ
جَمَعْـتَ سَـمَاحَ المُـرْدِ فِـي غَيْـرِ خِفَّـةٍ وَعَزْمـــاإِذَا مَاجَـــلَّ أَقْقَـــمُ كَـــارِبُ
وَمَجْـداً يُنَاصِـي الفَرْقَـدَيْنِ وَلَـمْ تَكُـنْ كَمَـنْ زَخْـرَفَ الأَمْـوَالَ وَالمُـخُّ لاغِـبُ

يواصل الشاعر في الأبيات الثلاثة استعماله اسم الفاعل "راغب" و"كارب" و"لاغب"، وقد يرى البعض أن الصيغتين: "كارب، ولاغب" قد تكونان من الصفة المشبهة، إلا أنهما لم يدلا على الثبوت، بل هما يدلان على الحدوث الغير مستمر. وكما أوضحنا سابقا فإن أكثر النص صيغت فيه أسماء الفاعلين فيه من الثلاثي، فجاء التوازي "الثلاثي" في الأبيات الثلاثة في إضاءة لإيصال الفكرة على هيئة مواقف متتابعة تتناوب عبر النص بعد عدة أبيات في شكل "ثلاثي" يعطي الموقف ترابطا ملحوظا وتقبلا للفكرة من المتلقي. فرفض العيش بعد الأسيدي، وعدم بذل المال، يلتقيان في المنتصف "أفقم كارب" فموت الأسيدي، هو ضياع للكرم والعطاء، وحياته مع عدم العطاء كذلك هو كموته! فكلاهما أمر كارب على نفس الشاعر. ولو أردنا أن نقيم انسجاما آخر خلاف الصيغ في هذه الأبيات الثلاثة، لوجدنا أن النغمة الصوتية بين عروض صدور الأبيات الثلاثة تتشابه من خلال صوت "النون" وذلك في "ملمّة، وخفةٍ، وتكن" يقابلها ذلك التوازي بين الصيغ الثلاث.

وتتكرر كما في النص السابق صيغ اسم الفاعل في قصيدة أخرى يمدح فيها خالد بن عبدالعزيز بن عبدالله بن خالد بن أسيد، يقول في مطلعها:(٢)

أَلا يَـــالَقَـــوْمِ لِلـــسِّقَامِ المُعَـــاوِدِ نُكَاسًـــا وَطَيْفـــاً مِـــنْ رُقَيَّـــةَ عَامِـــدِ

فهو يكرر اسم الفاعل مرة كل ثلاثة أبيات، أو يجمع بينها في ثلاثة أبيات متتالية أو أكثر، وذلك وفق السياق الذي يحتم ورودها. ففي بداية النص كان حديثه عن الطيف ومحبوبته، إذ بدأ يصف ذلك الطيف الذي يباغته في منامه ليلا، مماجعله ينفي تواجده نهاراً بقوله:(٣)

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٦٥.

يُهَيِّجُنِـــــيْلاً وَتَلِـــــكَ لا يُـــــرَى نَهَـــــاراإِذَا مَاكُنْـــــتُلَـــــسْتُبِرَاقِـــــدِ

جاء بعد هذا السياق الذي استمرّ قرابة (١٠) أبيات، وعبر حسن التخلص في البيت التاسع والعاشر بقوله: "أدعك وأعْمِلُ مِرْجَماًذا عُلَالَةٍ" وفي البيت الذي يليه يقول: "يعاند عطفيه الزمام وتارة "فهذا حسن تخلص ينطلق به من سياق إلى آخر ألا وهو سياق المدح، والذي تتناوب فيه صيغ اسم الفاعل في أبيات متتابعة، ولقد ركزت على السياق كأحد أدوات الانسجام لأنه يقوم: "على مجموعة من المفاهيم الأساسية التي تؤكد في مجملها على ضرورة بيان معنى الجملة الملفوظ بها لدى المتلقي، إذ يعمل المتكلم قدر استطاعته على إيصال فكرة أو شعور ما إلى متلق موجود، أو مفترض، فيبدأ باختيار التركيب المناسب لما يريد قوله في ضمن موقف خاص أو سياق ثقافي عام"(١). من ضمن هذه السياقات؛ السياق اللغوي، فالنص يحلل وفقه بمختلف مستوياته، من ضمنها المستوى الصرفي(٢). لذلك كان للشاعر ذلك التوخي لاختيار السياق المناسب فيما أراد الابلاغ عنه، فحين انتهى من ذاتيته الخاصة حول طيف الحبيبة، شرع فيما يتعلق بممدوحه من خلال: "رافد، وقائد، حامد، وارد".

وكوننا نركز هنا على مجموعة من الأبيات أكثر أو أقل أو قصيدة، فهذا لأن التوازي – وكما يقرر ياكبسون - يشمل أدوات شعرية تكرارية "منها الجناس والقافية والتصريع والسجع والتطريز والتقسيم، والمقابلة والتقطيع، وعدد المقاطع أو التفاعل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات، واستعارات، ورموز، ويمكن أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمها إذ توازي مجموعة من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها"(٣). لذا كان تعقب الصيغ وفق النص الكامل أو المقطوعة أمر يسير نحو الصواب، لاسيما وأن توالي الصيغة، عبر السياق اللغوي، والغرض - وعبر انسجامها ككل - تقودنا إلى تتبع هذا التوازي من أول النص حتى آخره، أو ضمن حدود أبيات فيه. وقد لاحظنا كيف أن الشاعر احتكم لاسم الفاعل من أول النص حتى نهايته، فمرة نراه ينسب الفعل إليه عبر هذه الصيغة، ومرة إلى غيره، محاولا النفاذ من الشعور الملتبس به إزاء الوجود العاطفي المتمثل في الحبيبة، إلى الوجود المادي المتمثل في ممدوحه، وهذا لا يخرجه من

---

(١) المناع، عرفات فيصل (٢٠١٣)، **السياق والمعنى**، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط١، ص١٣.

(٢) انظر: المرجع نفسه. ص١٣.

(٣) ياكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، (مرجع سابق)، ص٨. وللمزيد عن التوازي انظر: مكاوي، وداد (٢٠١٤)، **التوازي في القرآن الكريم**، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط١، ص١٧-١٨.

دائرة العاطفة الصادقة، كون الشاعر في إحدى قصائده رثاه حيا! وهو عندي من شدة التعلق لا الكذب.

ب- صيغ المبالغة:

هي ألفاظ تدل على مايدل عليه اسم الفاعل بزيادة، وتسمى: "صيغ المبالغة": كعلّامة وأكول[١]. فمن صيغ المبالغة التي دارت في شعر أبي صخر الهذلي: "فُعَّال"، حيث قال:[٢]

وَالمُرْسِلُونَ إِلَى عَبْدَالعَزِيْزِبِهَا مَعاً وَشَتَّى وَمِنْ شَقْعٍوَفُرَّادِ

ويقصد بـ "فُرَّاد" أي فردا فردا، من تتابعهم عليه في كل مرة لطلب نواله، نجد أن صيغة المبالغة "فُعَّال" هي من الصيغ التي حظي بها هذا النص على وجه الخصوص مما جعل هنالك – وكما أسلفنا- توازيا خصوصا فيما يتعلق بدلالة "الترادف" إذ نجد أن عدد صيغة "فُعَّال" المتواترة في هذا النص لا تخرج عن معنى "التردد والوفادة المتكررة على الممدوح".فإضافة إلى فُرَّاد، نجد هنالك كل من: "وُرَّاد"، و"وُفَّاد"، و"حُسَّاد". ونلحظ أن هذه الصيغة تقف جنبا إلى جنب مع صيغة شبيهة بها من صيغ المبالغة، قد تزاحمت معها في النص ذاته، ألا وهي "فَعَّال" وذلك فيما تكرر من "صَدَّاد،وفَّاد، عَوَّاد، عَدَّاد، وَخَّاد".

وهي كذلك تعني التكرر والزيادة في العدد. ويخيل إلينا أن الشاعر عمد إلى التناوب بين ألفاظ معينة بسبب ذلك الهم الأكبرالذي يتجسد في طلبه نوال ممدوحه، فقد أدى الترادف المعجمي، والمتواتر في كل أبيات النص إلى بروز معنى "المجيء "، فالمشقة وقطع المسافات الطويلة إلى ذلك الممدوح تتبدد من كثرة عطائه مما يجعل فكرة السفر تتكرر كما يتكرر العطاء، فانتفاؤها يعني انتفاء ذلك العطاء، فالتوازي- إذا- لايتحقق بالشكل اللفظي حسب بل هو يتعدى ذلك إلى المحيط الذي يرتسم فيه النص، سواء فيه المحيط المكاني والزمني، وكلاهما يتوازيان في إبراز الدلالة الكلية.

---

(١) انظر: الغلاييني، مصطفى، **جامع الدروس العربية**، (مرجع سابق)، ص١٧٣.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٢.

ج- اسم المفعول:

يشتق اسم المفعول من الفعل الثلاثي المجرد على وزن مفعول وهذا معروف، و" هو صفة تشتق من مصدر الفعل المتصرف المبني للمجهول للدلالة على منوقع عليه الفعل حدوثاً لاثبوتا"[١]. ويعرفه عباس حسن بأنه "اسم مشتق يدل على معنى مجرد، غير دائم، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى. فلابد أن يدل على الأمرين معا، وهما (المعنى المجرد، وصاحبه الذي وقع عليه)...، ودلالته مقصورة على الحدوث – أي على: الحال – فهي لا تمتد إلى الماضي، ولا إلى المستقبل، ولا تفيد الدوام إلا بقرينة في كل صورة"[٢]. وحين تتبعنا صيغة اسم المفعول في شعر أبي صخر الهذلي وجدناها لا تخرج عن وزن "مفعول" على القياس، ومن ذلك قوله:[٣]

فَـــأَلْحَقَنَ مَحْبُوكـــاكَـــأَنَّ نَـــشَاصَهُ مَنَاكِـبُ مِـنْ عَـرْوَانَ بِـيْضُ الأَ هَاضِـبِ

فقوله: "محبوكا" دلت على السحاب الذي عملت الريح على تراكمه وتشكله على الجبل.

إلا أن اسم المفعول يتجلى من خلاله التوازي والانسجام في النص الثاني بعد القصيدة الرثائية التي قيلت في "داود"، وهي التي مطلعها:[٤]

عَرَفْـتُ مـن هِنْـدَ طـلالاً بِـذِي الثُّـودِ قَفْـراً وَجَارَاتِهَـاالبِـيْضِ الرَّخَاويـدِ

إذ نجد أن صيغة اسم المفعول تتوزع في هذا النص من الثلاثي، وهي كالتالي: "موتود، مخدود، مطرود، منضود، ممسود، معهود، ومكنود". وقد جاءت جميعها في سياق الحديث عن الطلل، الذي يومئ بدوره لتلك المحبوبة، وحين نلحظها من خلال الترتيب في النص نجدها جاءت في آخر كل بيت متحدة بالقافية، في سياق التضاد الذي نلمحه من خلال محاولة الشاعر في الموازنة بين الطلل الخرب وبين استحضار صفات المحبوبة بصيغة "اسم المفعول" المؤكدة لصفات الجمال عندها مثلما هي مؤكدة للخراب في السياق الطللي. ولقد كان ياكبسون محقا فيما نقله عن جيرار مانلي هوبكنس حينما قال: "إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر... فأي

---

(١) قباوة، فخر الدين (١٩٨٨)، **تصريف الأسماء والأفعال**، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ص١٥٥.

(٢) حسن، عباس، (٢٠٠٤)، **النحو الوافي**، آوند دانش للطباعة والنشر، ط١، ج٣، ص٢١٢.

(٣)السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.

(٤)المصدر نفسه، ص٩٢٤.

شخص سيفاجأ بمعرفة أن توازي التعبير يلعب دورا هاما"[١]. فتعبير الشاعر هاهنا قد يكون خفيا مجهولا، لايتنبه له إلا من يتعاطى مع المكونات الكلية للنص فهي التيتجعل منه نصاً منسجما بعضه مع بعضه الآخر، وبما أن الشاعر ينطلق من ذاتية مطلقة هنا فقد لعب السياق في خطابه الشعري دورا بارزا، حيث أرست على المكان، المحبوبة، تلك الصفات المتناثرة، لتؤكد على ديمومتها فيهما، مالم يتفرقا، وكأن المكان يحيا بها، وكذلك هي لاتكون إلا به، وإلا لبقيت صورة الفقد باقية ومستمرة.

يقول أبو صخر الهذلي:[٢]

وَغَيْـــراَ شْـــعَثَ قَـــدْ بَـــلَّ الزَّمَـــانُبِـــهِ مُطْـَّـــدٍ فِـــي جَدِيْـــدِ التُـــرْبِ مَوْتُـــودِ

فبعد هذا الخطاب الذي استمر قرابة الثمانية أبيات، تبدأ مقابلته بأبيات أكثر بهجة واشراقا، فالمقابلة ما هي إلا أداة من أدوات التوازي – وكما أوضحنا سابقا - يتضمن التوازي مجموعة أدوات شعرية تكرارية متعددة، منها: المقابلة، ويمكن لبنية التوازي أن تستوعب القصيدة بأتمها، يقول أبو صخر الهذلي في مقابلته لصورة الفناء بصورة المرأة:[٣]

رَيَّـــا المَعَاصِـــمِمَمْلُـــوءٍ مُخَلْخَلُهَـــا غَيْـــدَاءَ هَيْكَلَـــةٍ مِـــنْ بُـــدَّن غِيْـــدِ
ثْثِـــيالنِّطَـــاقَ بِـفَـــوْزٍ حَفَّـــهُ دَمَـــثٌ حَـــازَتْ نَقَـاهُ رِيَـــاحُ الـــصَّيْفِ مَنْـــضُودِ
فِـــي خَرْعَـــبٍ كَعَـــسِيْبِ المَـــوْز مطَّـــردٍ يَعْتَـــالُ شَـــمْسَ وشَـــاحِ الكَـــشْحِ مَمْـــسُودِ

فلو قابلنا بين كل من "موتود"، "ممسود" لوجدنا بينهما ذلك التباين والتقابل في الشكلية، فالموتود الشيء البارز أيا كانت هيئته، خلاف "الممسود" وهو الشيء الأملس المدمج، كذلك هو الحال مع "مخدود" أي محفور، والآخر "المنضود" الشيء المتراكب بعضه فوق بعض، فالشاعر يقابل بين الغابر الزماني، والحاضر المكاني بشكل تناوبي، ويثير في نفس المتلقي الترقب والمشاركة، وذلك بالمراوحة بين السياقين الماضي والحاضر عبر صيغة "اسم المفعول" التي تجلي صورة كل من الموصوفين المكان والمحبوبة بشكل لافت وقوي.

---

(١) ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، (مرجع سابق)، ص١٠٥- ١٠٦. وانظر: مكاوي، وداد، (مرجع سابق)، ص١٧-١٨.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٢٥.

وقد تباين حضور صيغة "اسم المفعول" في بعض القصائد بشكل ضئيل، وذلك كما في قول الشاعر:(١)

بَـدَتْلَـكَ مِـن بَـيْنِ الـسُّجُوفِ عَـشِيَّةً بِـسُنَّةِ مَكْحُـولٍ مِـنَالأُدْمِ فَـارِدْ

وكذلك قوله:(٢)

مَمْكُـورَةُ الخَلْـقِ مُـرْتَجٌّرَوَادِفُهَـا رَاقَـتْعَلَـى حَاضِـرِ النِّسْوَانِ وَالبَـادِي

فالممكورة هنا من "مكر" هي المرأة المستديرة الساقين، أو المرتوية الساق، وقيل المطوية الخلق(٣). وإن كانت هي كذلك، فما هي عليه في الشطر الأول من وصف الارتواء، يجعل هنا انسجاما مع الشطر الثاني، حيث كان نتيجة بديهية لتلك المرأة الموصوفة بالارتواء بأن تفوق النسوان بما تميزت به ليس على المستوى المحلي بل على النساء البعيدات كذلك. مما يجعل من هذه الصفة صفة دائمة.

وقد قمنا بالتناوب في تتبعنا للتوازي في المشتقات عبر نوعيه؛ التوازي الظاهر، والخفي، وتتبعنا تكرار صيغ اسم الفاعل والمفعول، وكذلك قمنا بتتبع التوازي في المشتقات من خلال التضاد فبانت قدرة الشاعر التي أخفاها عبر غموض الفكرة، واستبانت أيضاً المتضادات التي حوتها المشتقات، وعبر سياق محدد أو عدة سياقات، فكانت بمثابة الطرق المؤدية للسير نحو العمق.

د- الصفة المشبَّهة:

معروف أن الصفة المشبهة اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثم سموه "الصفة المشبهة" أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى، إلا أن الصرفيين يرون أن الصفة المشبهة تختلف عن اسم الفاعل في دلالتها على لزوم الصفة(٤). ومنها مايكون على (فعلان)، و(فعول)، و(أفعل)، و(فعيل).

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٣٩.

(٣) انظر:، **لسان العرب**، مادة: (مكر).

(٤) انظر: الراجحي، **التطبيق الصرفي**، (مرجع سابق)، ص٦٩.

- **ما جاء على وزن فعلان:**

فمن الثلاثي ماجاء على "فَعْلَان" الذي مؤنثه فَعْلَى[١]. وقد وجد هذا في شعر أبي صخر الهذلي، وذلك في قوله:[٢]

مِنَ القَاصِرَاتِ الخَطْوَ فِي السَّيْر كَاعِبٌ سِرَاجُ الدُّجَى يُرْوِي الظَّمَانَ نِسَامُهَا

فالظمآن هنا جاءت صفة مشبهة، إلا أنها وجدت من غير همز بمد الميم، وهي كما وجدت في الديوان، وقد يكون ذلك من باب الخصوصية في لغة هذيل. وربما مجيء المد على هذا النحو من باب التوازي بين المدود المنتشرة في النص. وذلك يعد من التكرار، والتقسيم، والسجع، والتنغيم، ومن الأدوات التي يقوم عليها التوازي، وهي ممكنة في هذا النص الذي اجتزأنا منه البيت السابق من قصيدة تتكون من (٣٢) بيتا. وفيها يتوافر التكرار بشكل كبير في حروف المد، ولقد جاءت الصفة المشبهة "ظمآن" جنبا إلى جنب مع كل تلك الألفاظ التي احتوت حرف المد "الألف" من أول النص حتى نهايته ومنها: "رئامُها، ضحياؤها، البيضاء، مصطافها، معاجي، جانبيها، ثمامها، أسرار، دارها، قوامها، صفراء، ..." لذا نرى أن تكرير حرف "الألف" أو المجيء بكلمات تحتويه هو من باب خلق التوازي بين هذه الكلمات من خلاله، ثم إحداث مايسمى بالتنغيم ولقد اتضح من البيت الخامس عشر الذي ارتخت فيه النغمة من خلال حسن التخلص بـــ"أقصر فلا ما قد مضى لك راجع" فحرف الألف بدأ يقل تواجده وبدأت النغمة التصاعدية تهدأ شيئا فشيئا، ماعدا تلك الألفاظ التي في الضرب الأخير من عجز البيت فهي مما قامت عليه قافيته. والتنغيم هو ما يشير إلى التغيرات في الدرجات الصوتية التي تحدث في صوت المتكلم في أثناء الحديث المتواصل.ويعرفه الدكتور كمال بشر قائلاً : "مصطلح يدل على ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام"[٣]. أي تتابع النغمات الموسيقية في حديث ما. وقد يعود انخفاض النغمة إلى السياق النفسي الذي يحتم هذا التفاعل من عدمه، وكون شاعرنا من شعراء الغزل بالدرجة الأولى، فانتقاله من سياق الغزل إلى مدح عبدالملك بن مروان ومدح فعله في ابن الزبير جعله يهبط إلى نغمة هادئة تتسم بالرضا والقبول. وهذا مما دعاه الموقف بين كل من المتكلم والمخاطب، فيخيل

---

(١) انظر: المرجع نفسه، ص٦٩.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٤.

(٣) حسين، مزاحم مطر (٢٠٠٧)، **أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني**، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان ٣-٤، مج ٦، ص٣٩.

لي أن أبا صخر لم يكن بغافل عن مكانة الممدوح، وكذلك عن مكانة ابن الزبير حتى وإن كان خصما، لذلك أملى عليه الموقف عدم رفع النغمة فعدل عنها.

ومما جاء على وزن "فعلان" قوله في وصف الثرى الندى:(١)

كَأَنَّ كِلَّتَهَا تَدْنُو إِذَا قُصِرَتْ عَلَى مَهَاةٍ حِمَى ثَرْيَانَ مَعْهُودِ

فالثريان هو: "يقال مكان ثَرْيانُ وأَرض ثَرْيا إِذا كان في ترابها بلل ونَدىً والثَّرَى الثَّرْيان وذلك أَن يجيء المطر فيرسَخِي في الأَرض حتى يلتقي هو وندى الأَرض...."(٢).

- **ماجاء على فُعُول:**

وقد جاءت في شعر أبي صخر الهذلي في وصف الكاذب، وذلك في قوله:(٣)

تُلْهَا بِخَيْرِكَ واعْتَزِلْ خَلَوَاتِهَا وَاحْتَرْ مُجَاهَرَةَ الكُنُوبِ المَاحِلِ

- **أفعل الذي مؤنثه فعلاء:**

ولقد جاءت في شعر أبي صخر الهذلي فيما يختص بالألوان، ووصف الخلق، وذلك في ثلاث قصائد جاءت في نهاية شعره المثبت في ديوان الهذليين، فمن ذلك قوله:(٤)

كَأَن عَلَى أَنْيَابِهَا مِنْ رُضَابِهَا سَبِيْئاً نَفَى الصَّفْرَاءَ عَنْهَا إِيَامُهَا

ويقصد بالصفراء هنا "النحل" كما أوضح شارح الديوان، ومما يلي هذا البيت – وضمن سياق الحديث عن اللون - قوله:(٥)

بِمَاذِيَّةٍ جَادَتْ لَهَا زَرَجُونَةٌ مُعَتَّقَةٌ صَهْبَاءُ صَافٍ مُدَامُهَا

قصد بـ"ماذية" أنها نقية، وزرجونة جاءت في المعجم بعدة معان تتعلق بالماء الصافي يستنقع في الجبل، أو الكرم، وقال الأصمعي هي فارسية معربة تعني لون الذهب. أو قضبان الكرم

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٦.

(٢) انظر: **لسان العرب**، مادة: (ثرا).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٤.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٥٤.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٥٤.

بلغة أهل الطائف[١]. فقوله صهباء إثر صفراء، لايخرج عن سياق ذكر الألوان، فالشاعر هنا يصف أجود العسل في تشبيهه لرضاب محبوبته مما أحدث توازيا بين كلا اللونين في بيتين متتابعين؛ بين صفراء وصهباء، وقد يعني بقوله: "صهباء" الخمر، التي فسرت بذلك في المعجم، وقال أبو حنيفة فيها اسم لها كالعلم[٢]. علما بأن "صهباء" تكررت في شعر أبي صخر الهذلي مراراً وفي مواضع وسياقات مختلفة عن الأول.

ومما جاء على وزن فعلاء ذكره "شمطاء" من الصفة المشبهة، وذلك في حديثه عن وصف إمرأة توالت عليها الأحزان من فقد ابن تلو الآخر، حيث لايعيش لها أحد من الأبناء (وهي التي توصف بالمقلاة)، فجاء وصفه هذا معبرا عن التقدم في العمر، والتغير اللوني لذوائبها، يقول:[٣]

فَمَاوَجْدُ شَمْطَاءِ العَوارضِ أَقْلَتْ بَنِيْهَافَلَمْ يُبْتِ الزَّمَانُ لَهَاأَهْلَا[٤]

فوصف المرأة بـ"شمطاء" جاء في بداية النص على وزن "فعلاء" وقد امتد هذا الوزن في ثنايا النص وذلك في أوصاف تتنافر مع الوصف الأول، وذلك في "صهباء" عن الخمر أو العسل، والفرس. فالموصوف هنا في سياق الحديث عن الحرب - وأعني الفرس - جاء في معنى القوة والاقتدار الذي قد يؤدي إلى الانتصار وإمكانية الحياة، بينما المرأة جاء وصفها في بداية النص بـ"شمطاء" دلالة على النهاية والتقدم السريع في العمر، وأظن أن بداية النص أكدت على نهاية هذا الابن الذي قتل في الحرب، فهو جاء على مظنة الاستحالة بعد الفقد المتواصل، فبالتالي جاءت الأوصاف الأخرى في معناه المبطن دالة على الفقد الحتمي لامحالة. فالمرحلة العمرية للمرأة تجعل البديل مستحيلا، فكانت النهاية أنها لم تظفر سوى بفرسه ولباسه، وذلك في قوله:[٥]

فَسَوَّواعَلَيْهِ ثُمَّ رَاحُوابِبَزِّهِ وَصَهْبَاءَ قَدْ ضَمَّ السِّفَارُ لَهَاصُقْلاَ

---

(١) انظر: **لسان العرب**، مادة: (زرجن).

(٢) انظر: المصدر نفسه، مادة: (صهب).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٩.

(٤) أقلتت: هي التي فقدت بنيها بعد ولادتهم مباشرة، انظر: **لسان العرب**، مادة: (قلت).

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦١.

وقوله "السِّفَارُ" قصد به الزمام أو الزمام والحديدة معا. وقد يكون قصد بها التي خفت وضمرت من السفر[١]. وقوله: "صُقلا" من صقال الخيل، وهو الذي ضُمِّرَ، ويعني بالصُقل: الجنب أي جنب الفرس، كناية عن خفته وضمر فيه[٢]. وجاء في اللسان: "يقال نَصْقُله أَي نَصْنَعه بالحِلال والعَلَف والقِيَام عليه وهو صِقَالُ الخيل...، صَقَّلْتُالناقة إِذا أَضمرْتَها وصَقَلَها السيرُ...."[٣] وكلاهما يؤدي للمعني ذاته فالتي خفَّ خصرها أو ضمرت خفت في سيرها. لقد أدى الوقوفُ على وزن "فعلاء" من بداية النص وفي ثناياه توازيا دلاليا بين ظاهر النص وباطنه، مما جعل تتبعها في النص يعني الوقوف على مرتكزات القصة التي أدت في النهاية إلى انتصار اللون الشاحب – إن صح التعبير – في انسحابه على حالة الهلع، ثم الترقب، ثم الموت.

- **ما جاء على وزن فعيل:**

وذلك إذا دلت على صفة ثابتة، ولقد تعددت في شعر أبي صخر الهذلي نحو: "لئيم، هضيم، كريم، دميث، عميم، ورديع"، فلقد عبر عن اللؤم وديموته في قوله:

إَنَّاللَّئـــــيمَوَإِنْتَخَلَّـــــقَ عَائِـــــدٌ لِمَـــــلاَنَةٍ مِـــــنْ غِـــــشِّهِ وَدَغَـــــاول[٤]

أي أنه اللؤم سجية فيه لاينفك عنه وإن تظاهر بعدم ذلك، و"الملاذة" أي التخلق، والدغاول الغش أو الذي لاخير فيه. وقد تكررت هذه الصفة في موضع آخر وذلك في مدحه عبدالعزيز بن أسيد، وفيه يقول:[٥]

لا ينبغـــــيلِلَئِـــــيمأَن يُـــــصَاحِبَهُ وَمَاخُلِقْـــــتَ لِتَتْحِـــــيْسِوَإِلْكَـــــادِ

وهو هنا يكشف عن ضدية بين الخير والشر في مقابلته بين ممدوحه والآخر اللئيم، وذلك مما يعد توازيا دلاليا شكله التضاد المعنوي بين صفات إيجابية تخص الممدوح، وأخرى سلبيه للآخر، وذلك من خلال أحد المستويات التي يقوم عليها التوازي، أحدها المستوى الدلالي الذي يبنى على أساس التضاد، ومعنى ذلك أن إيراد الشاعر لصفة "اللئيم" في آخر البيت هي صفة تنافر كل الصفات الواردة في حق الممدوح "عبدالعزيز بن خالد بن أسيد" فقد كان وصفه:

---

(١) انظر: **لسان العرب**، مادة: (سفر).

(٢) انظر: المصدر نفسه، مادة: (صقل).

(٣) المصدر نفسه، مادة: (صقل).

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٠.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٤٣.

"بالسراج، والبدر، والكرم، والشجاعة" مما جعل اللؤم – في نظري – صفة تنفي كل صفة كريمة جليلة، فبالتالي تقف كل تلك الصفات في حالة تقابل مع صفة اللؤم مما يخلق توازيا كذلك مع مفهومين آخرين يشكلان الضدية كذلك؛ الامتلاك، والفقد، فكلاهما يجعل من الآخر في منزلة ما من العلو والارتفاع، القبول والرفض، السيطرة من عدمها، وهذا مايعطي التوازي بنية عميقة ليس على مستوى الشكل الظاهري للألفاظ بل على مستوى المعاني التي تتوزع حولهما. ولقد نظر روبير لوت إلى التوازي من خلال نظرة مماثلة إذ يقول: "إن تناسب البيت مع غيره، أسميه توازيا. عندما يرسم عنصر أسلوبي ثان بجوار العنصر الأول أو قبله ويكون مناسبا، أو معارضا، من ناحية المعنى، أو يكون قريبا إليه من ناحية البناء النحوي. أتحدث إذن، عن البيت المتوازي. أما الكلمات أو التراكيب التي تتجاوب من بيت لآخر، فأسمّيها كلمات متوازية...."[١] فهذه الكلمات تجلي توازيات متعددة من ضمنها توازي التعارض، الذي يتم في مستويين؛ تعبيري، ومعنوي يتعلق بالكلمات والأصوات. وتوازي التركيب الذي يعنى بالعلاقات الترابطية النحوية، وتوازي دلالي يتمثل في: علاقات ترادفية خالصة، وعلاقات دلالية مؤسسة على أزواج ثنائية جوهرية، وعلاقات دلالية مؤسسة على إضاءة نوع خاص بجنس واحد. وفي هذه الحالة يصير التوازي وسيلة لوصف الكلية بإبراز العنصرين المختلفين في هذه الكلية، وعلاقات ترابط الجنس[٢]. ولقد نتج عن ذلك التجاوب بين تلك الصفات المتواترة للممدوح، وبين الصفة الواحدة، التي جاءت في نهاية لنص توازيا فكرياً أدى إلى تطهير ذات الممدوح من تلك الصفة بختم النص بها عن طريق نفيها عنه، لقد أدى هذا البناء إلى تضافر الصفات الإيجابية للاتجاه نحو الصفة المتضادة مع كل ما سبق.

ومن الأبيات التي حظيت بتوافر صيغة فعيل، قول أبي صخر الهذلي:[٣]

رَبِـيْـــعٌ وَبَـــدْرٌ يُسْتَـــضَاءُبِـوَجْهِـــهِ كَـــرِيْمُ التَّثَـــامُـــسْتَرْبِـعٌ كُـــلَّ حَاسِـــدِ

والنثا هنا: ماأَخْبَرْتَ به عن الرجل من حَسَنٍ أَو سَيِّء، والنَّثا في الكلام يُطْلق على القَبيح والحَسن يقال ما أَقبح نَثاه، وكذلك يطلق على إشاعة الأخبار أي ذكرها[٤]. فقد جاءت صفة "كريم" مضافة إليه، وقوله: "مستربع" فسرها الشارح بقوله: "أي محتَمِل"، نلحظ أن التوازي وقع في أول

---

(١) الغزالي، عبدالقادر (٢٠٠٣)، **اللسانيات ونظرية التواصل "رومان ياكوبسون نموذجا"**، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ص٨٢.

(٢) انظر:المرجع نفسه، ص٨٣.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٥.

(٤) انظر: **لسان العرب**، مادة: (نثا).

البيت بين "ربيع"، و"كريم" مما يقرب التأويل على دلالة الكرم بمعنى العطاء، وهي دلالة ترادفية، إذ يعني الربيع عند العرب الفصل الذي تدرك فيه الثمار، وهو عندهم كذلك بمعنى المطر(١). لذلك نجد التوازي بين الكلمتين في بداية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، وكلاهما على وزن "فعيل" مما يضفى على البيت – إلى جانب الترادف – جمال التقسيم عند البدء في كل شطر.

إذا فالتوازي ذو حضور متسع في شعره وفيه الكثير من المفاهيم كالمناسبة، واستواء الأجزاء، والمزاوجة بين المعنيين، والترتيب، والتلاؤم، والمقابلة، والموازنة، والتشاكل، وكذلك التكرار، الذي يعد معيارا يتم من خلاله الحكم على جودة النصوص أو على رداءتها، إضافة إلى أنه سمة إيقاعية وضرورة بنيوية في لغة الشعر(٢).

---

(١) انظر: المصدر نفسه، مادة: (ربع).

(٢) الخاتوني، موفق قاسم (٢٠١٣)، **دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب االشعري الحديث "قراءة في شعر محمد محمد صابر عبيد"**، دار نينوى، دمشق، ص١٧٧.

الفصل الثالث

البنية الدلالية في شعر أبي صخر الهذلي

الفصل الثالث

البنية الدلالية في شعر أبي صخر الهذلي

التمهيد:

علم الدلالة جزء من علم اللغة، أو مستوى من مستوياته كما يذكر "ف. ر. بالمر" وذلك حينما افترض أن علم الدلالة جزء أو مستوى في اللسانيات، كعلم الأصوات، وعلم النحو، كون النظام الاتصالي عبارة عن ربط رسالة "المعنى" بمجموعة من العلامات تتمثل في الأصوات ورموز النص الكتابي[١]. وهي كذلك – أي اللغة - "نظام اتصال يجعل شيئا ما على اتصال بشيء آخر؛ رسالة من ناحية ومجموعة من العلامات أو الرموز، من ناحية أخرى..."[٢]، فمن خلال تلك الالماحة السريعة للغة، بأنها نظام اتصال، تتضح وظيفتها الأساسية، وقدرتها على تبني ايصال المعلن والمخفي من خلال ألفاظها التي تتعدى المعنى الظاهري إلى معاني أكثر تعبيراً، وقدرة على الإفصاح.

فـ"الوظيفة الأساسية للغة هي نقل الأفكار والمعلومات والمشاعر والأحاسيس.. من المتكلم أو الكاتب، إلى السامع أو القارئ... فاللسان ظاهرة اجتماعية غير مرتبطة بالفرد من حيث هو فرد بل هو مجموع من الدوال يتواضع عليه المستعملون...[٣]، فهي بهذا المفهوم "وسيلة لحفظ القيم والآثار التاريخية، والتراث الحضاري للأمة بكل أبعاده، ومكوناته المادية والمعنوية، وتدوين ماتوصل إليه العقل البشري من اختراعات في شتى المجالات، ونقله مكتوبا أو مسموعا، من إنسان إلى آخر ومن أمة إلى أخرى، فيحدث بذلك التأثر والتأثير، والتفاعل والتواصل بين الأفراد والأجيال والأمم "[٤].

من هذا المنطلق يجب التعامل مع اللغة، كونها الأداة المعبرة عن مشاعرنا ومجتمعاتنا، بكل مافيها من مظاهر وعادات وتقاليد. وبكل مافيها من تغيرات شأنها أن تعطي الطابع الأمثل والتصور الدال لهذا المجتمع، وقيمه الحضارية.

---

(١) انظر: بالمر، ف. ر. (١٩٩٢)، **علم الدلالة.إطار جديد**، (ترجمة: صبري إبراهيم السيد)، دار المعرفة، الإسكندرية، ، ص١٦.

(٢) المرجع نفسه: ص١٦.

(٣) صبور، عمر(١٩٩٠)، **بعض ظواهر علم الدلالة العربي من خلال ديوان حسان بن ثابت**، رسالة غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، ، ص١٤.

(٤) المرجع نفسه، ص١٢.

وعلم الدلالة كما أوضحنا سابقاً، "علم يأخذ بالاعتبار مايلازم أداء الكلام من عوامل ومؤثرات في تحديد ماترمز إليه الألفاظ من معان، وماترمي إليه من مدلولات، أو كما يقول عبدالحميد محمد أبو سكين: (الملامح الثقافية والاجتماعية للبيئة اللغوية المعنية)، وفي هذا السياق يذكرنا ميشال زكريا (أن دلالة الكلمة لاتقتصرعلى مدلول الكلمة فقط، إنما تحتوي على كل المعاني التي قد تتخذها ضمن السياق اللغوي، وذلك لأن الكلمات، في الواقع، لاتتضمن دلالة مطلقة بل تتخذ دلالتها في السياق الذي ترد فيه. وترتبط أيضا دلالة الجملة بدلالة مفرداتها وبنيتها التركيبية...."[١].

إلا أن ثمة صعوبات تواجه علم الدلالة من ناحية اللغة، وهذه الصعوبات يحددها "بالمر" فيما يتعلق بالرسالة المراد ايصالها وتحديدها، وفي اللغة ذاتها من جانب الإشارات والرسائل المعقدة التي تبثها، وقد أورد كذلك مشكلة أخرى تواجه علم الدلالة ذلك أن المعاني لاتتسم بالاستقرار الدائم، لاعتمادها على المتكلمين والسامعين والسياق[٢].

ولو أسهبنا في الحديث عن علم الدلالة وفروعه، والدراسات التاريخية التي أجريت حوله (كعلم الدلالة التاريخي)، وعلاقة هذا العلم بالعلوم الأخرى كالفلسفة، وعلم النفس، لتغير مسار البحث إلى دراسة لغوية أكثر منها تجريبية (أدبية) تعنى بالنص الأدبي وتفسره. ولكن قبل طي الحديث عن هذا العلم لابد من الإشارة إلى مجالات علم الدلالة، الذي يتضمن عدة محاور – وهي على سبيل الإجمال-: "التسمية، والتصورات، والفهم، والإشارة، وأنواع المعنى...."[٣].

وعند الحديث عن بعض الأسماء التي ليس لها وجود في الحياة أو لاترمز إلى أشياء في الحياة – أي الحياة الطبيعية – ككلمة "جني" أو "عفريت" فيصعب هنا التحديد، فالخروج من هذا المأزق يكون بالتمييز بين نوعين من الحياة، الحياة الواقعية، وعالم آخر خفي. فبالتالي تكون التسمية هنا عن طريق نوع من القياس، حينما ننتقل من إعطاء تسمية لأشياء موجودة في الحياة إلى إعطاء أسماء لأشياء غير موجودة، مما يعطي دليلا على أن الكلمات ليست مجرد أسماء لأشياء تدخل في نطاق ممارساتنا[٤]. ومع ذلك فإننا لو قصرنا انتباهنا على الكلمات التي ترتبط بأشياء ندرجها حولنا في الحياة، ولاتفصح عن أنها ترمز في الغالب إلى مجموعة أشياء مختلفة

---

(١) المرجع نفسه، ص١٥.

(٢)انظر: بالمر، ف. ر. (١٩٩٢)، **علم الدلالة.إطار جديد**، (ترجمة: صبري إبراهيم السيد)، دار المعرفة، الإسكندرية، ص١٧

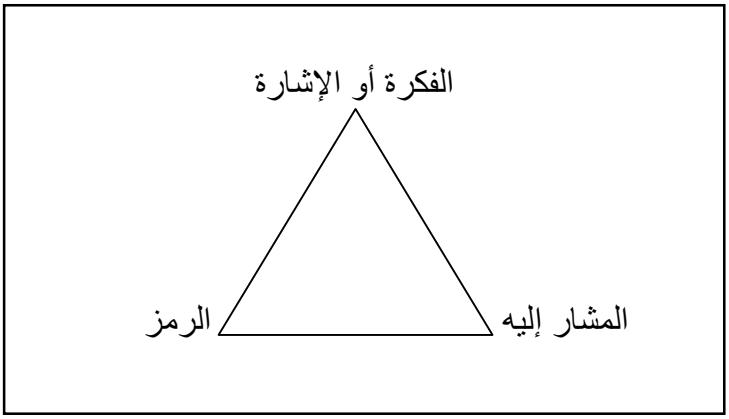
(٣) ف. ر. بالمر، **علم الدلالة**، (مرجع سابق)، ص٣٧.

(٤) انظر، المرجع نفسه، ص٤٠.

بعض الشيء. فعلى سبيل المثال "الكراسي تظهر في أشكال وأحجام مختلفةجداً، لكن ماالذي يجعل كل واحد منها كرسيا، لاأريكة، ولاكرسي مرحاض"[١].

ونلاحظ مما سبق أن كلَّ لفظة تحمل في طياتها معانيَ عدة، وليس ثمة خط فاصل بينها سوى مايوضحه السياق أو الوصف المرتبط بالكلمة فـ"الخط الذي يفصل بين المفردات المشار إليها – في الغالب – بكلمة، وتلك المشار إليها بأخرى، خط غير واضح، وقد يكون هناك تداخل، فمتى يكون التل تلا، لاجبلا ؟ أو متى يكون الجدول نهرا"[٢].

ومما يخرجنا من هذا المأزق، ومن كثرة الأقاويل في هذا الشأن، قولهم: "إن بعض الكلمات بالفعل ترمز إلى أشياء، وإن الأطفال يتعلمون بعضها على أنها نعوت. أما الباقي فيستخدم بطريقة مستمدة من الاستخدام الأساس. وهذا هو جوهر افتراض "راسل" الذي زعم أن الكلمة ذات نوعين: "كلمة عيانية، وكلمة قاموسية. فالكلمات العيانية نتعلمها ظاهريا، أي عن طريق الإشارة إلى الأشياء. في حين أن الكلمات القاموسية لابد من أن تعرف بالنظر إلى الكلمات العيانية، ومن ثم فللكلمات العيانية تعريفات ظاهرية مزعومة"[٣]. ويتعلق الحديث السابق بربط الكلمات والأشياء ربطاً مباشراً، دون أن تعرض لبعض آراء الفلاسفة واللغويين، وأشهر مايشار إليه في هذا السياق "دي سوسير" ونظريته العلامة: "فالعلامة اللغوية عنده تتكون من دال ومدلول"؛ هما على نحو دقيق صورة صوتية، وتصور، وكل منهما يرتبط برباط نفسي متعلق "بتداعي المعاني". بمعنى أن كلا من الأصوات التي نطلقها والأشياء التي توجد في الحياة ونتحدث عنها، تعكسها – على نحو ما- كيانات تصورية، أما أوجدن وريتشاردز فالعلامة عندهما على هيئة المثلث:



(١) انظر: المرجع نفسه، ص٤١.
(٢) المرجع نفسه، ص٤١.
(٣) المرجع نفسه، ص٤٤.

"فالرمز" بالطبع هو العنصر اللغوي، أي الكلمة والجملة... إلخ، و"المشار إليه" هو الشيء الموجود في عالم التطبيق، في حين أن "الفكرة أو الإشارة" هي التصور. وطبقا لما تقوله النظرية ليست هناك صلة مباشرة بين الرمز والمشار إليه (أي بين اللغة والحياة). أما الصلة فتكون عن طريق الفكرة أو الإشارة، أي عن طريق تصورات عقولنا. إن هذه النظرية تتجنب كثيرا من مشكلات التسمية – التصانيف؛ فعلى سبيل المثال إنها ليست في حاجة إلى أن تكون طبيعية أو كلية، وإنما هي تصورية حسب، أما عن المقصود بالعنصر "المتعلق بتداعي المعاني" الذي قال به دي سوسير، فهو عنصر نفسي؛ ذلك أننا عندما نفكر في الإسم نفكر في التصور، والعكس بالعكس، أي إن المعنى يتكون من قدرتنا (وممارستنا) على ربط أحدهما بالآخر؛ قدرتنا على تذكر أن كلمة "كرسي" تشير إلى تصور "الكرسي"[١].

لذا فإن الدلالة تتبع هذا المجتمع المتغير وتتأثر به، وقد يحدث التصور العميق والتصور السطحي "الظاهري" لذاك المعنى ودلالاته لذا "تكون اللغة بدلالاتها المختلفة صدى لهذا المجتمع بثقافته وفكره، ولهذا فإن كثيرا من خصائص اللغة.. هي أيضا من خصائص الثقافة عامة، وإن أفضل سبيل إلى دراسة المعنى والدلالة، هو دراسته من ناحية علاقته بالثقافة والفكر. وقد عرف: (واردجودیناف) الثقافة بأنها المعرفة المكتسبة اجتماعيا..... أما الفكر: فيشتمل على أنواع مختلفة من النشاط العقلي تقع في مجال علم النفس المعرفي، وتتصل بالفكر مجموعة من المصطلحات مثل "الذاكرة" التي هي وعاء لكل معارف الإنسان، و"الاستدلال" كعمليات عقلية يقوم بها العقل الإنساني، و"المفاهيم"، و"القضايا" كمحتوى عقلي"[٢].

ويعد المجاز كذلك وجه آخر من وجوه المباحث الدلالية، وهو في أصله، ماأريد به غير المعنى الموضوع له في اللغة ضمن علاقات متعددة، وأظن أن ماذكرناه سابقا، قد أتى على إيضاح كثير مما يتعلق بجوانب الدراسة المقترحة حول موضوع الدلالة، وفيما يلي عرض وتحليل ضمن هذا المنظور الدلالي. ولقد رأينا أن نحدد هذه الجماليات في هذا الفصل من خلال الحديث عن الجماليات في الأسلوب في شعر أبي صخر الهذلي على المستوى الدلالي من خلال؛ الترادف، والتضاد، والانزياح الدلالي، والحقول الدلالية، وسوف نتناول كلا منها بشيء من التفصيل والتطبيق.

---

(١) انظر: المرجع نفسه، ص٤٦-٤٧.

(٢) عطية، سليمان أحمد (١٩٩٥). **الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية**، زهراء الشروق، القاهرة، ص٩.

١- دلالة الترادف:

في المعنى اللغوي من "ترادف الشيء إذا اتبع بعضه بعضا. والترادف التتابع...."[١]، ويقوم بتقديم المعنى الواحد بطرائق عدة، ويبقى المعنى من حيث الدلالة دالا على المعنى الواحد، وإن اختلفت الأبنية اللغوية من حيث الشكل، فهو بشكل أدق "الألفاظ الدالة على شيء واحد باعتبار واحد"[٢] وهو في أبسط صوره، ما اختلف لفظه واتفق معناه، أي وجود لفظين أو أكثر يدلان على المعنى نفسه. ومثل علماء العربية له بأسماء السيف، مثل: الصارم والمهند والحسام والقضيب[٣]، إلا أن ابن فارس (ت:٣٩٥هـ) – وهو ممن أنكر الترادف - يرى أن ما يخص تعدد الأسماء بالنسبة للسيف هو من قبيل الصفات. ويرى حلمي خليل أن لكل صفة من هذه الصفات معنى يختلف عن الأخرى. فكل لفظ منها وعن الآخر، يختلف في معناه، وإن عاد في دلالته لشيء واحد. فالترادف أن تكون الكلمة أو أكثر لها دلالة واحدة، فتكون الكلمات هنا هي المتعددة، أما المعنى فغير متعدد أي أنه يحوي دلالة واحدة[٤]. ونحن فيما سبق نبين المعنى من المصطلح لا أن نغلو فيه ونمضي في طرح هذه القضية – أي الترادف – وسرد أقوال العلماء فيها من حيث القبول أو الرفض، إلا أننا نسعى جاهدين ومن خلال شعر أبي صخر الهذلي؛ للوقوف على الدلالات التي قاد إليها الترادف، ومدى نجاح الشاعر في اختيار كلمة ما دون أخرى. تلك الألفاظ التي ألفها وأصبحت تشكل اللغة الخاصة به، كونها تقود إلى المعنى الدلالي بشكل قريب ولاتعني المطابقة.

ومن جهة أخرى لابد من التذكير بأن التطور الدلالي ظاهرة شائعة في جميع اللغات أكدها الدارسون، فاللغة كالكائن الحي، تخضع لما يخضع في نشأته ونموه وتطوره، فالتطور يحدث في جميع عناصرها؛ أصواتها وقواعدها ودلالاتها، وتغير المعنى ماهو إلا جانب من جوانب هذا التطور، وهذا التطور الذي تشهده اللغة سببه الذين يستعملون اللغة عبر عصورها، فانتقالها من جيل إلى جيل يعد من العوامل التي سعت إلى تغير المعنى وتطوره[٥]. وهذا قد يعطي الألفاظ ميزة التبادل فيما بينها في أي سياق، خاصة وأنها قد تكون تطورت أو شكلت في حضورها المعجم الخاص للشاعر أو الفكرة التي يريد بلورتها وصياغتها "فهي ألفاظ متعددة المعنى وقابلة للتبادل

---

(١) لسان العرب: مادة: (ردف).

(٢) السيوطي، عبدالرحمن جلال الدين (ت: ٩١١هـ)، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ط٣، ج١، (تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، محمد أبو الفضل، علي محمد البجاوي)، دار التراث، القاهرة، (د. ت)، ص٤٠٢.

(٣) انظر: الخالدي، صلاح عبدالفتاح (د.ت)، **البيان في إعجاز القرآن**، دار عمار، عمان، ص١٦٤.

(٤) انظر: خليل، حلمي (د.ت)، **الكلمة "دراسة لغوية معجمية"**، ط٢، دار المعرفة، الإسكندرية، ص١٢٩.

(٥) انظر: لعيبي، حاكم مالك (١٩٨٠)، **الترادف في اللغة**، دار الحرية، بغداد، ص١٣-١٥.

فيما بينها في أي سياق...."[١] وقد يعتري هذه الألفاظ نوع من الغموض الذي يعتري المدلول، الذي مايلبث إلا أن يتحطم حينما تعمل الألوان، والعاطفة، والانفعال على إزالته، وبالتالي يحدث الفرق بين تلك الألفاظ المترادفة من خلال السياق حيث أن هذه الألفاظ ترتبط إرتباطا تاما بتلك العناصر العاطفية والتعبيرية والايحائية. إلا أنها – ومع تواجد الترادف – لايمكن التبادل بينها في سياق ما إلا في حدود ضيقة[٢].

لقد عبر أبو صخر الهذلي عن "القدر المحتوم / الفقد" من خلال عدة ألفاظ؛ مرة بلفظه الصريح "الموت"، ومرة يعبر عنه "بالرزء"، ومرة بالنوائب، ومرة بأنه عَزْمَةٌ من الله؛ والعزمة "من عزم وهي الجِدُّ، عَزَمَ على الأَمر يَعْزِمُ عَزْماً، ... وعَزْمَةً واعْتَزَمَه واعْتَزَمَ عليه أَراد فِعْلَه...."[٣] ولقد جاء هذا المعنى في أبيات متلاحقة ضمن قصيدته التي يرثي فيها ابنه داود، ولقد جاءت في أكثرها في معنى نوائب الدهر يقول أبو صخر الهذلي:[٤]

وَكَمْ مَنْ أَخٍ أَو عَمٍّ صِدْقٍ رُزْئْتُهُ أَو ابنِ أَخٍ سَمْحٍ كريمِ الضَّرَائِبِ

وقوله:[٥]

فَلا نَائِبَاتُ الدَّهْرِ يَرْجِعْنَ هَالِكاً إِلَى أَهْلِهِ وَالدَّهْرُ جَمُّ النَّوَائِبِ

وقوله:[٦]

فَيَعْدُو الفَتَى وَالمَوْتُ تَحْتَ رِدَائِهِ وَلا بُدَّ مِنْ قَدَرٍ مِنَ اللهِ وَاجِبِ

وقوله:[٧]

وَلَوْلا يَقِينٌ أَنَّمَا المَوْتُ عَزْمَةٌ مِنَ اللهِ حَتَّى يُبْعَثُوا لِلمَحَاسِبِ

نلحظ أن الألفاظ الواردة في الأبيات السابقة جاءت كلها دالة على "الموت"، لاسيما وانها جاءت في ثنايا قصيدة رثائية، وهي في حقيقتها ليست ألفاظا مترادفة صراحة، إذ يتخللها بعض الفروق المعنوية، لكنها جاءت دالة على مايؤرقه من استحالة الخلود، وهو يلح في هذه المسألة

---

(١) أولمان، ستيفن (د. ت) **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، القاهرة، ص٩٧.
(٢) انظر: المرجع نفسه، ص٩٧-٩٨.
(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (عزم).
(٤) السكري، أبو سعيد الحسن: شرح أشعار الهذليين، ج٢، (مصدر سابق)، ص٩١٧.
(٥) المصدر نفسه، ص٩١٨.
(٦) المصدر نفسه، ص٩١٨.
(٧) المصدر نفسه، ص٩١٩.

لمواجهة مصيبته وحفظ توازن نفسه، الذي مهد له السياق المترابط والمعبر عن فكرة "الموت"، ولابد من الإحاطة بأنني أتحدث عن القدر، من خلال الفقد، والذي عبر عنه الله سبحانه وتعالى بأنه مصيبة وذلك في قوله تعالى في سورة المائدة: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ شَهَٰدَةُ بَيۡنِكُمۡ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ ٱلۡمَوۡتُ حِينَ ٱلۡوَصِيَّةِ ٱثۡنَانِ ذَوَا عَدۡلٖ مِّنكُمۡ أَوۡ ءَاخَرَانِ مِنۡ غَيۡرِكُمۡ إِنۡ أَنتُمۡ ضَرَبۡتُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَأَصَٰبَتۡكُم مُّصِيبَةُ ٱلۡمَوۡتِۚ ﴾[١].

فجميع الألفاظ التي جاءت في الأبيات السابقة تدل على هذا المعنى لاسواه "إذ إن دلالة أي نص شعري ليست معنى افتراضياً مسبقاً له وإنما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية، والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز...."[٢] وهي بهذا المفهوم تكون مترادفة نحو دلالة هذا المعنى والإشارة إليه إشارةً مباشرة أو غير مباشرة.

ويعبر أبو صخر الهذلي عن معنى "الإقامة بالمكان" بعدة ألفاظ تدل في مجملها على المعنى المراد، وذلك من خلال عدة ألفاظ جاءت ضمن حديثه الغزلي عن أيام الصبا، فمرة يعبر بالفعل "نميل"، ومرة "بأناخ"، و"مقيم"، يقول الشاعر:[٣]

وَبُيُوتِ غِرْلاَنِ نَهَابُ دُخُولَهَا ... وَنَمِيلُ فِي أَقْيَائِهَا بَالأَصَائِل

فَنَاخَ شَيْبُ العَارِضَيْنِ مَكَانَهُ ... لاَمَرْحَبًا بِكَ مِنْ مُقِيمٍ نَازِل

وقد وظف أبوصخر الهذلي ألفاظا بعينها، دلت على معنى "الكِبَر" أو "التقدم في العمر" وذلك عند ذكره "الشيب"، و"فتور العظم" و"اشتكاء المفاصل" و"غشاوة البصر" يقول الشاعر:[٤]

جَاوَرْتَنَا بِقِلَى لِلدَّاتِ الصِّبَى ... وَأَنَى وَأَقْذَارٍ وَشَيْبٍ شَامِلِ

وَشُخُوصِ عَيْشٍ بَعْدَ عَيْشٍ لَيِّنٍ ... وَفُتُورِ عَظْمٍ وَاشْتِكَاءِ مَفَاصِلِ

وبِسُحْبَةٍ تَغْشَى السَّوَادَ وَغِشْوَةٍ ... مَالِي عَدِمْتُكَ مِنْ رَفِيقٍ خَاذِلِ

---

(١) سورة المائدة، الآية (١٠٦).
(٢) فضل، صلاح (د.ت)، **إنتاج الدلالة**، ط١، مؤسسة مختار، القاهرة، ص٣٤.
(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٧.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٢٧- ٩٢٨.

٢ـ دلالة التضاد:

تتجلى شعرية النص وإنتاج دلالته من خلال تتبع بعض الظواهر الأسلوبية وأثرها على النص ذاته بنائيا ودلاليا من جهة، وعلى المتلقي من جهة أخرى، ومن هذه البنى الأسلوبية **بنية التضاد**، الذي عرَّفه ابن منظور في معجمه بأنه: "يعني الخلاف، فالسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذهب ذاك"(١). وذكر الفيروزآبادي في قاموسه المحيط: "ضادَّه خالفه، فهما متضادّان"(٢).

وقد اختلف المصطلح المستخدم، الذي يدل على التضاد، عنه في الدرس البلاغي، فقد جاء بمعنى الطباق، الذي يرد بمعنى المساواة والمطابقة، والتطابق: الاتفاق(٣). ويأتي أيضا بمعنى "الجمع بين الشيئين؛ يقولون: طابق فلان بين ثوبين. ثم استعمل في غير ذلك فقيل: طابق البعير في سيره؛ إذا وضع رجله موضعَ يده وهو راجع إلى الجمع بين الشيئين..."(٤).

وقد أشار **قدامة بن جعفر** إلى التضاد في سياق حديثه عن "التكافؤ" فالتضاد عنده يُعد تكافؤًا؛ وذلك حين يقول: "ومن المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئًا أو يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين. والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع أي متقابلين، إما جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل"(٥).

وقد جاء التضاد عند حازم القرطاجني مرتبطًا بالمتلقي، باعتباره أحد صيغ الأسلوب التعبيرية(٦).

وقد تحدث عن هذه الظاهرة الأسلوبية بعض النقاد المعاصرين، منهم على سبيل المثال كمال أبو ديب الذي يرى أنَّ "ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادرٌ على توليد طاقة أكبر من الشعرية. ولذلك،فإن مولّد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة"(٧).

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (ضدد)

(٢) الفيروز آبادي، مجد الدين يعقوب (ت: ٨١٧ هـ)، **القاموس المحيط**، ط٤، (د. ن)، (د. م)، (١٩٣٥)، مادة (ضدد).

(٣) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (طبق).

(٤) انظر: العسكري، أبو هلال (ت: ٣٩٥ هـ)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (١٩٨١)، ص٣٣٩.

(٥) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ط٣، (تحقيق، كمال مصطفى)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٩٧٨)، ص١٤٧- ١٤٨

(٦) انظر: القرطاجني، حازم (ت: ٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (١٩٨١)، ص٤٥.

(٧) أبو ديب، كمال (١٩٨٧)، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص٤٧

ومن خلال ماسبق يتضح أن التضاد عند المحدثين من النقاد يكمن في وجود لفظين يختلفان نطقا ويتضادان معنى، وهو عند القدماء ضمن مفهوم اللفظ المستعمل في معنين متضادين. وهي ظاهرة لم تناقش من قبل العلماء بالشكل الكامل والواسع، إلا أن أولمان ذكر شيئا عنها – وذلك ضمن حديثه عن اللفظ الواحد ذي المدلولات العديدة- حيث يرى أن المعاني المتضادة للكلمة الواحدة قد تعيش جنبا إلى جنب لقرون طويلة بدون إحداث أي إزعاج أو مضايقة...."[١].

أما التضاد، ببنيته الأسلوبية، فقد استُخدمَ بشكل كبير عند شاعرنا أبي صخر الهذلي، وكان في معظمه قائمًا على الإتيان بالكلمة ونقيضها، أي أنها ضمن القسم الثاني من تقسيمات سيبويه، الذي ينص على اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين[٢]. ولقلة مقطوعاته فيندر وجوده فيها، وقد قمنا بإحصاء هذه المواضع، التي استُخدمت فيها هذه الأضداد، ثم قمنا بدراستها.

يقول أبو صخر الهذلي:[٣]

كـــأنَّ سُـــيُوفَ الهُـــدِ تُخْفَـــضُ تَـــارَةً وَتُرْفَـــعُ بَـــيْنَ العَـــسْكَرِ المُتَقَـــارِبِ

لقد احتوى هذا البيت على لفظتين متضادتين، وظفهما الشاعر في صورة السحاب وتشكله محاولا من خلال هذه الصورة البحث عن الانتصار لنفسه المكلومة أو إزاحة مايشعر به من كرب، لذلك كانت في بنيتها اللغوية تعبر عمّا يختلج في ذات الشعر من متضادات؛ أي، بعبارة أجلى، فإن التضاد في البينة اللغوية في النص الشعري ما هو إلا انعكاس للتضاد الذي يعتنق ذات الشاعر، ولو عدنا إلى اللفظتين التي تضادتا فيما سبق لوجدناهما: (تُخْفَضُ / تُرْفَعُ)، وكأننا أمام صور حربية ولقاء بين طرفين، هي الواقع صورة (للرضا / والحسرة) التي داخل روح أبي صخر الهذلي، كونه يبكي فقد ابنه، والجزع الذي ينم عن هذا التضاد لايمثل الاعتراض على الأقدار – والعياذ بالله – وإنما هو تفجع وشعور بالوحدة والأسى.

وقال أبو صخر الهذلي كذلك في قصيدته اللامية:[٤]

بَـــلْ أَ َئَـــانِي نَاصِـــحٌ عَـــن كَاشِـــحٍ بِـعَـــدَاوَةٍ ظَهَـــرَتْ وَزَعْـــر أَ َقَـــاول

أَ َفَحِـــيْنَ أَ َحْكَمَنِـــي المَـــشِيْبُ فَـــلَا فَتًـــى عُمْـــرٌ وَلاقَحْـــمٌ وَأَ َعْـــصَلَ بَـــازِلِي

حقيقة يبرز التضاد في البيتين السابقين من خلال حديثه عن حلول الشيب والكبر في السن ثم نجده يبدأ الحديث عن مغامرته أيام شبابه، ثم يعود للحديث عن الشيب، وكأنه يسخر هنا من

(١) أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، (مرجع سابق)، ص١١٨.
(٢) انظر: نصار، حسين (٢٠٠٣)، **مدخل تعريف الأضداد**، ط١، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ص٧.
(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٢٨.

الواقع الذي يعيشه وكيف أن الكبر في العمر جعله يرى بعض المفارقات التي تجعله يذم زمانه وبعض السلوكيات التي يراها، فمن خلال التضاد بين "ناصح / وكاشح" "والكاشحُ العَدُوُّ المُبْغِضُ"(١) يبرز الشاعر صورة النمام من جهة، ومن جهة أخرى هو يحكم على فساد المجتمع الذي حوله، فلقد أصبح التروي والتعقل بعيدا عنه، مما جعل الناصح يذوب ضمن هذه التصرفات وينتهجها. ونجده من خلال البيت الثاني يؤكد حقيقة صراع الأجيال، فهو يرى أن ذلك الفعل المشين لايصلح معه إلا القوة والدفاع المستميت إلا أنه – ومن خلال الاستفهام الإنكاري – يقرر كبر سنه بذكره يعطي "المشيب" دلالة زمانية تبدي العذر القاهر الذي يحول دون الانتصار، وهو في الحقيقة بهذا الاستفهام، يجعل من دلالة الزمن دلالة تحيل إلى الماضي وذلك من خلال "أَفَحِيْنَ أَحْكَمَنِي المَشِيْبُ "أي قبل هذا لاوجود لمثل هذا التعدي والتحامل، وقد يؤكد ذلك قوله " فَلا قَتى / عُمْرٌ وَلاقَحْمٌ وَأَعْصَلَ بَازِلِي" هذا رأي. والرأي الآخر يكمن فيما لو حملنا الاستفهام على أنه دلالة زمنية حالية يقر من خلاله الشاعر بضعف الحال وعدم التمكن من الوقوف أمام هذه التغيرات. وفي المقابل كلها تنحو إلى تأكيد الضدية في زمانين مختلفين عبر ذات واحدة؛ ذات الشاعر عبر (الماضي / والحاضر) استطاع الشاعر من خلالها أن يعطي انطباعا عن الوجود من حوله، وكيف أن الإنسان حينما يكبر يعود غريبا عن صورته الأولية. وقد يبدو ماذهبنا إليه غامضا نوعا ما، لاسيما وأن التضاد هنا يأتي مبطنا من خلال دلالته على الزمن، فقد صرح الشاعر بكلمة والأخرى فهمت من خلال الشطر الثاني للبيت على نحو ماذكرنا، فالغموض هنا يكمن "عندما تطرح مشكلة الاختيار في التخاطب بالنسبة للمتلقي" وأنا كمتلق لهذا الخطاب يجعلني أتعامل معه بهذا الاختيار الذي اخترته، بمعنى أن "دلالة الصيغة اللسانية تحدد بمقتضى المقام (الحال) – كما هي عند بلومفيلد - إلا أن كاتس يرى أن تفسيرات الجملة تحدد من خلال المحيط اللساني أو الاجتماعي. ويؤكد كل من كلود وريمون بأن الاستعمال العادي للغة لاتتخله صعوبة التفسير، ويكون ذلك ضمن سياق معلوم ومحدد"(٢). وقد كانت الدلالة الزمنية في البيتين السابقين ضمن سياق الاحساس بالكبر والعجز، والضعف، والذي أطل بدوره على الزمن الماضي بشكل غير مباشر.

وله في إحدى قصائده الغزلية، التي بين في آخرها القصد من الرمز المتبع والذي يتمثل في المحبوبة "عُلية" والتي تقنع بها في سرده لمشاعره اتجاه قبيلته، والذي ربما قد دعاه لهذا الشيء موقف حل به، أو موجدة وجدها بسببهم، إلا أنه أنهى النص وهو يدعو إلى العودة إليهم،

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (كشح).

(٢) جرمان، كلود – لوبلون، ريمون (١٩٩٧)، **علم الدلالة**، ط١، (ترجمة: نور الهدى لوشن)، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ص٤٧-٤٨.

وهو بذلك يقسم الخطاب على ذاته بشكل يحمل ضدية بينه، إذ بدأ الخطاب بصورة غزلية سلسة ثم بدأ يدعو لهجر هذه المحبوبة المخلفة والعودة إلى القبيلة. وفي كلا الخطابين "المخاطب واحد" ألا وهو ذات الشاعر نفسه. والذي دل على الأمر قوله:(١)

عَـــدُوٌ إذا غَـــابُوا صَـــدِيقٌ إذَالَقـــوا وَكُلُّهُـــم فِيمَـــا يُـــرَى غَيْـــرُ زَاهِـــدِ

وأيضا يتخلل البيت فضحا جديدا لهذا التأويل، وهو توظيفه للفظتين متضادتين "عدو / صديق"، إضافة إلى "غابوا / لقوا" فالدلالة العقلية هنا تؤكد أن هنالك موجدة يجدها الشاعر، لكنه يبقى وفيا تجاههم رغم كل مايراه تدل على ذلك الأساليب التي تبناها في هذا الخطاب، ومن خلال حسن التخلص الذي انتقل من خلاله إلى خاتمة النص أي من موضوع الغزل إلى التعريض بالقبيلة يقول:(٢)

فَلاَتَـــأْسَ إنْ صَـــدَّتْ سِـــواكِ وَلاَ تَكُـــنْ جَنِيبًـــا لِخَـــلاَتٍ كَـــذُوبِ المَوَاعِـــدِ

" فالدلالة العقلية: هي دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه...."(٣) فالعاطفة هنا متقلبة – وإن كانت متسامحة – تنساب من حديث الغزل إلى الهجر والابتعاد، ثم القرب والملازمة. ولقد جاء في بيت يسبق هذا قوله:(٤)

فكَـــانَ ثَـــوَابُ الـــوُدِّ مِنْهَـــا تَجَهُمًـــا وَصُـــرْمًا جَمِـــيلاً غَيْـــرَ هَجْـــرِ مُبَاعِـــدِ

مما يدلل على أن العلاقة باقية لن تنقطع بإرادته هو، كون الشاعر هنا يحاول أن يكسب النفس الرضا التام كي يجعل منها قادرة على التعايش مع تلك التقلبات التي جلعته ينقم على القبيلة ثم يعود. ونلحظ هنا أن ثمة مشاركة بين كلتا الدلالتين الزمنية والنفسية.

ويقول في إحدى قصائده – التي يؤكد فيها على ذلك التضاد الخفي، الذي تتضح معالمه من خلال الفكرة العقلية لديه – حيث يربط بين الشيب والإسلام ويجعلهما رادعين عن التصابي، وذلك في قوله:(٥)

وَفِـي الـشَّيْبِ وَالإِسْـلاَمِ عَـنْ طَلَـبِ الـصِّبَى لِـذِي الُّلـبِّ إنْ لَـمْ يَنْهَـهُ الحِلْـمُ وَازِعُ

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٣.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٣٢.
(٣) فاخوري، عادل (١٩٨٥م)، **علم الدلالة عند العرب "دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة"**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ص٢٣.
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٢.
(٥) المصدر نفسه، ص٩٣٤.

فلقد قرن الشاعر الشيب مع الإسلام، وجعلهما سترا ومانعا عن التصابي، ففي الشيب والصبى يكمن التضاد الجلي الواضح، ومن ناحية أخرى يكمن التضاد من خلال دلالة الدين والتي جعلها الشاعر ضد الطيش والتصابي. ووجود هذه الألفاظ ككل متقاربة مع معانيها في هذا البيت. ويجلي هذا الفهم بل ويؤكده أن الدلالة الزمنية تطل علينا من خلال ذكره "الشيب والإسلام"، وكذلك "الصبى" وهما – حسب ظني – يرمزان للعمر الذي تتضح فيه ذات الشاعر متحيرة بين فترتين زمنيتين "الماضي والحاضر" ربط بينهما الشاعر الشيب والإسلام، وهما عاملا كبح لتلك الرغبة التي قد تكون تساوره، على الأقل فيما يخص "الذكرى". وكون الألفاظ تدل على المعنى بشكل طبيعي من جهة أولى، وعن طريق مااصطلح الناس عليه من جهة أخرى[١] – كما يذكر سقراط – فمن باب أولى أن يكون هنالك علاقة مستنبطة من علاقة اللفظ بالفكرة التي قد يدعو إليها الشاعر أو يريد إيصالها. وليس بالضرورة أن تكون هنالك مطابقة كاملة مابين اللفظ والمعنى، وإنما من خلال الإيحاءات التي يبثها. فالإيحاء هنا يعني "التعالق الثابت لدلالة مشتقة وهي ثانوية بالنسبة للدلالة الأساس... ليست هذه الدلالة الثانوية عشوائية، ولاتقوم على إرادة فرد من الناس. ففي كل مجتمع – متخيلا كان أو حقيقيا –تؤلف الأشياء نظاماً دلاليا ولغة. ويتجلى الإيحاء داخل هذا المجتمع، لذلك يستطيع الأفراد الإحالة إليه دون حاجتهم إلى توضيح تصرفهم"[٢].وحينما نذكر شيئا كهذا فلأن اللفظ ليس بالضرورة أن يكون مطابقاً لمعناه بل يعمل على إحياء صورته وإن كان على سبيل التجريد لا الحقيقة الماثلة، ولأن كلا من الأشياء المادية الغائبة والحاضرة، وكذلك المثيرات السمعية، يستطيع الإنسان أن يستحضرها وفقا لتظافر الدلالات المكونة لصورتها الحقيقة ككل، "إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها صورة الأمور الخارجية، وتتأدى عنها إلى النفس، فترتسم فيها ارتساما ثابتا، وإن غاب عن الحس. ثم ربما ارتسم بعد ذلك في النفس أمور على نحو ما أداه الحس. فإما أن تكون هي المرتسمات في الحس، ولكنها انقلبت عن هيئاتها المحسوسة إلى التجريد، أو تكون ارتسمت من جَنْبَةٍ أخرى"[٣]. لذا كانت لفظة الشيب ذات مدلولات متعددة اتسعت آفاقها لتنفتح على الضد لها تماما من حيث "الزمن الماضي" والمتمثلة في أسلوب النفي في قوله: "عن طلب الصبى". نلحظ أن الأثر النفسي الذي صبغ القصيدة من أولها حتى نهايتها، واتضح هذا الأثر من خلال الضدية التي جاءت في

---

(١) أبو شريفة، عبدالقادر، لافي، حسين، غطاشة، داود (١٩٨٩)، **علم الدلالة والمعجم العربي**، ط١، دار الفكر، عمان، ، ص٢١.

(٢) تودوروف، **الأدب والدلالة**، ط١، (ترجمة: محمد نديم خشفة)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، (١٩٩٦)، ص٢٤-٢٥.

(٣) الداية: فايز (١٩٩٦)، **علم الدلالة العربي "النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية"**، ط٢، دار الفكر، بيروت، دمشق، ص١٤.

البيت المذكور آنفا لتميت حديث الغزل في بداية النص – وإن كانت لاتوحي بالتطابق – فقد دلت على مافي النفس من رفض وعجز وضعف، إن "دلالة مافي النفس على الأمور فدلالة طبيعية لايختلف لاالدال والمدلول عليه، كما في الدلالة بين اللفظ والأثر النفساني، فإن المدلول عليه وإن كان غير مختلف فإن الدال مختلف، ...."[١].

ومن التضاد الذي يوحي بتلك الدلالة النفسية، قول أبي صخر الهذلي:[٢]

تَهيمُ فَلا مَوْتٌ يُريحُ من الذي تُلاقِي وَلاَ عَيْشٌ يُؤَمَّلُ نَافِعُ

نلحظ من خلاله ليس فقط تلك الدلالة النفسية التي تغلف البيت، وإنما علينا ألا ننكرَ التداخلات الزمانية كذلك معها، حتى أن في أسلوب تقديمه للموت، قبل العيش مايدل على تضخم الحالة النفسية التي يعيشها في لحظته تلك مماجعله يقدم الموت على الحياة، وهما بهذا التصور يشكلان نتيجة واحدة، قد تقود إلى أن الشاعر في حيز الحلم لا الحقيقة، إذ إن الخطاب ذاتي، استطاع الشاعر أن يصور فيه الشخص المحب في أضعف حالاته، وكذلك بخطاب يناقض الحقيقة الأساسية إذ إن "الطريقة التي يعبر بها الحلم عن مقولتي التضاد والتناقض لباعثة على الدهشة حقا: فهو لايعبر عنهما، بل يبدو وكأنه يجهل الـ"لا". ولكم يبرع في الجمع بين الأضداد وفي تمثيلها في موضوع واحد. وكثيرا مايمثل أيضا عنصرا من العناصر بنقيضه، بحيث لايسعنا أن نعرف إن كان عنصر بعينه من الحلم – قابل لتأويل متناقض – بشيء مضمون ايجابي أو سلبي من عالم بدائي، على عدد معين من الألفاظ التي لها معنيان واحدهما بالضبط نقيض للآخر...."[٣] فالشاعر في تصورنا بهذه الألفاظ المتناقضة "موت / وعيش"، يعبر عن شيء كامن في عالم الأحلام، فهو لن يرفض الحياة رفضا يؤدي لطلب الموت مثلا - وذلك لوجود حقيقة الدين فيه- إلا أنني أراه قد يتخذ من هذا التضاد – المختمر أصلا في عالم الحلم عنده –جسراً لصناعة المختلف. كونه يخاطب القلب، إذا الحوار ماهو إلا شيء خفي ذاتي غير حقيقي. يتفق مع حالة الخفاء التي قد تتشابه مع الحلم بشكل أو بآخر. فذكره "للموت" يستدعي الحياة، وذكره: "ولاعيش" يستدعي الموت، الأولى حقيقة، والأخرى لاتتعدى إلا أن تكون تعبيرا لخلق التوازن في نوازعه النفسية، فهي سبب في تقريب الدلالة العقلية التي تعني الموت.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٥.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٥.

(٣) فرويد، سيجموند (١٩٨٠)، **إبليس في التحليل النفسي**، ط١، (ترجمة: جورج طرابيشي)، دار الطليعة، بيروت، ص٨٤.

ويقول أبو صخر الهذلي في موضع آخر:[١]

أَلَمَّ خَيَالٌ طَارِقٌ مُتَأَوِّبُ ... لِأُمِّ حَكِيْمٍ بَعْدَ مَا نِمْتُ مُوصِبُ

هُدُوءًا وأَصْحَابِي بِنَخْلَةَ بَعْدَمَا ... بَدَا لِي سِمَاكُ النَّجْمِ أَوْ كَادَ يَغْرُبُ

كأن الشاعر هنا يجمع من خلال الضدية بين الخيال، والنوم، الشوق الدائم الذي دل عليه "مُوصِبُ" مما جعل الشاعر يدخل فيما يسمى بالشعور واللاشعور، أي أنه قد يكون مابين هاتين الحالتين؛ اليقظة أو النوم فالبتالي هو في حالة شعور تامة إذ إن "لفظ شعوري، من جهة أولى، إنما هو لفظ وصفي بحت يعتمد على إدراك حسي ذي طابع مباشر ويقيني جداً. وتبين الخبرة، من جهة ثانية، أن العنصر النفسي (كالفكرة مثلا) لايكون شعوريا دائما. بل تمتاز حالة الشعور، على العكس، بأنها تستمر لفترة قصيرة جداً. فالفكرة التي تكون شعورية الآن لاتظل شعورية في اللحظة التالية، مع أنها تستطيع أن تصبح شعورية مرة ثانية...."[٢].

إذا الشاعر هو في إيحاء يقظة تامة، لأن مجيء الخيال لايكون إلا بعد "النوم"، فمارؤيته لنجم "السِمَاكَ" إلا إيحاء بتلك الدلالة النفسية التي جعلته كذلك يفقد قدرته على تحديد الزمن "أو كاد يغربُ" وقد يكون في ذلك دلالة على زمن الأوقات الفصلية فالسَمَّاك "نجم معروف...، سِماكان رامح وأعزل والرامح لا نَوْءَ لهوهو إلى جهة الشَّمال والأعْزَلُ من كواكبِ الأَنْواءِ وهو إلى جهة الجَّنوبِ وهما في برج الميزان وطلوعُ السِّماكِ الأَعزل مع الفجر يكون في نَشْرين الأَول...."[٣]. ثم إن التضاد بين كل من "بدا / ويغرب" دلالة على حالة القلق التي جعلته يترقب السماء، ثم إن الخيال لم يكن عبثياً، بل كان حقيقة وفي حالة من الصدق. وهذه الأفعال "بدا / ويغرب" هي في حقيقتها ذات بعد دلالي يختص بالزمن، وكذلك المكان إذ تحيلنا إليه فيتوجه النظر نحو السماء وبالتالي يكون التحديد لتلك الجهات، وقد يكون في ذلك مدخلا نحو الفضاء الذي يمثل الحالة الذهنية للشاعر، فلقد "موقع" شيئا محددا من خلال هذا التضاد وحدد الجهة بأنه فوق مع بعض الجهات المحتملة إذ "إن للغة وسائل يفترض أنها تعكس الأنساق المعرفية التي يشتغل الذهن البشري في حدودها. فنحن، حين نريد موقعة شيئا ما، عن طريق اللغة نستخدم مجموعة من العبارات "المُمَوقِعَة". وهذه العبارات تتضمن في بنيتها تصورنا العام للفضاء، ...، ومما يعبر عن

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٦.

(٢) فرويد، سيجموند (د. ت) **الأنا والهو**، ط٤، (ترجمة: محمد عثمان نجاتي)، دار الشروق، بيروت، ص٢٦.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (سمك).

الفضاء في اللغة العربية ظروف المكان وحروف الجر وبعض الأسماء الدالة على الأمكنة، بالإضافة إلى حقل الأفعال الفضائية...."[١].

وفي بعض أبياته من نفس القصيدة يقول أبو صخر الهذلي:[٢]

ولـــو تَلْتَقِـــي أَصْـــدَاؤُنا بَعْـــدَ مَوْتِنَـــا وَمِـــنْ دُونِ رَمْـــسَيْنَا مِـــنَ الأَرْضِ مَنْكِـــبُ
لَظَـــلَّ صَـــدَى صَـــوتِي وَلَـــو كُنْـــتُ رِمَّـــةً لِـــصَوتِ صَـــدَىلَيْلَـــى يَهَـــشُّ وَيَطْـــرَبُ

حينما نركز على الدلالة الفعلية والمنوطة بالحدث، من خلال تركيزنا على "موتنا / ويهش" يعني أننا أمام ضدية تكمن في عودة الحياة، التي يتمناها الشاعر بعد فرضية الموت التي خلعها على نفسه، هي في حقيقتها كمثل تلك الدلالة التضادية بين "صدى / وصوت" إذ يجعل الحياة تكمن بصوت ليلى، ويجعله – أي صدى صوتها- قدرة على عودة الحياة إليه، وهو هنا في كل تلك الدلالات المتضاربة يشي بالزمن، وكذلك بالحالة النفسية التي أنتجها واقع التعلق بمحبوبته. وحين نتحدث عن واقع الفعل "يهش" من حيث دلالته على الحياة، يعني أننا بصدد الحياة نفسها وتحققها – أي الحدث - على الواقع لابعد الموت المذكور في الأبيات، فالسياق من بداية البيت الأول "ولو تلتقي" يخبر بهذا، فهناك نظرية تدعى نظرية الأفعال اللغوية، أحد مقترحات أوستين حيث تحدث عن تحديد الفعل، والذي يقصد به النشاط، أو الحدث الذي ينجز[٣].

فالشاعر هنا يعبر عن نزوح الحبيبة، ودنوه، تبعًا لهذا النزوح، فما يكون بعداً من المحبوبة، يغدو قرباً من الحبيب (الشاعر)، ولقد كانت الدار، في البيت السابق عاملَ سلب وهدم للعلاقات المتأصلة والمتآصرة بين الشاعر ومحبوبته؛ إذ يظهر أن الشاعر في حالة تعب ولهاث وتبعية مستمرة، فالدار دائمة النزوح بمحبوبته، والشاعر، تبعًا لذلك، دائمُ الاقتراب منها، على الرغم من ابتعادها. والعيس دائمة الصعود بالمحبوبة، ولكن الشاعر، أيضًا، وتبعًا لها، دائم الصعود. وهنا يظهر، من خلال بنية البيت الشعري اللغوية، مدى تمسك الشاعر بمحبوبته، ومدى الحب الذي يكنّه ويصرح به، في اللحظة ذاتها، لدرجة أنه لا يستطيع أن يبعدَ عنها، أو أن يفارقها.

---

(١) جحفة، عبدالمجيد (٢٠٠٠)، **مدخل إلى علم الدلالة الحديثة**، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ص١١٥-١١٦.
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٨.
(٣) انظر:جحفة، عبدالمجيد، **مدخل إلى علم الدلالة الحديثة**، (مرجع سابق)، ص٢٩.

الانزياح الدلالي:

يمثل الانزياح ضرباً من التغيير، وبحثاً عن الجديد في التعبير، فاللغة التي يعبر بها الإنسان عن مكنوناته، ويستخدمها في مختلف جوانب حياته من اجتماعية، وثقافية، هي المعني الأول في التغيير والبحث عن الجديد، دون الإخلال بالأساس الذي تقوم عليه. فهي إذاً من يصدر عنه التغيير، والتعبير بهدف التأثير على الأفهام والرؤى، وفي لسان العرب زاح من الابتعاد "زاح الشيء يزيح زيحاً وزيوحاً وزيحاناً وانزاح ذهب وتباعد...."[١]، وهنا أنا لاأورد المعنى المعجمي بقصده المطابق للمعنى، وإنما أورده لأن النزوح هنا هو البعد عن المعنى الأساس، والمتعارف عليه إلى معنى آخر يفهم من طرق مختلفة، قد عني بها الشاعر وقصد توظيفه. فلكل قبيلة – على سبيل المثال - ألفاظها وتعابيرها وأساليبها التي تتميز بها عن غيرها، وكذلك اللغات المختلفة، والمجتمعات، فالانزياح الذي يحدثه المبدع أو الفرد أيا كان هذا الفرد، فهو يزيد اللغة ثراء وامتدادا، ومعاني. وفي الاصطلاح يكون معنى الانزياح: "طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية هي بمنطلق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية"[٢]. وهو نقله من الحالة الأولية الأساس إلى حالة أخرى من خلال المبدع، فالظاهرة النقدية الأدبية – كما يذكر المسدي – تجسم تلك الظواهر الثلاث، والمكونة من الإنسان، واللغة، والفن، فالتي تختص بالإنسان يعني بها علوم الإنسان، كعلم النفس، أما الظاهرة الثانية فتتمثل في الحدث اللغوي المتمثل في البعد الدلالي، والظاهرة الثالثة تتمثل في مزيج متعدد المنابع من فلسفة الجمال ونظرية الفنون المقارنة[٣]. وهو إذ يقرر هذه الظواهر الثلاثة، كونه يدعو إلى نظرية شمولية لدراسة الظاهرة الإبداعية، إذا تحتاج اللغة أن ينظر إليها نظرة شمولية من حيث معجم الشاعر المبدع، وكونه يأتي بشيء جديد، يهدم من خلاله النسق المألوف والمثالي. أي أن المعنى يفهم من خلال السياق الذي "يحدد دلالة الكلمة على وجه الدقة وبوساطته تتجاوز كلمات اللغة حدودها الدلالية المعجمية المألوفة لتفرز دلالات جديدة، قد تكون مجازية، أو إضافية، أو نفسية، أو إيحائية، أو اجتماعية...."[٤] ومعنى هذا أن الانزياح الدلالي يقوم على إنتاج الدلالة، أو بمعنى آخر البحث في المعنى المجازي البعيد، فالمعنى الأول يقود للمعنى الثاني المراد. وفيما يتصل بالحقيقة والمجاز، يذكر المسدي أن "استعمال اللغة يقتضي

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (زيح).

(٢) دزه بي، دلخوش جار الله حسين (٢٠٠٧)، **البحث الدلالي في كتاب سيبويه**، ط١، دار دجلة، عمان، ص٣٩٥.

(٣) انظر: المسدي، عبدالسلام (د.ت)، **الأسلوبية والأسلوب**، ط٣، الدار العربية للكتاب، (د. م)، ص١٢٣-١٢٤.

(٤) نهر، هادي (٢٠٠٧)، **علم الدلالة التطبيقي "في التراث العربي"**، ط١، دار الأمل، إربد، الأردن، ص٢٣٦.

تصريفا مزدوجاً للألفاظ بين دلالة بالوضع الأول وهي الدلالة الحقيقية ودلالة بالوضع الطارئ وهي الدلالة المجازية التي تعد دلالة منقولة ومحوّلة، فكلمات اللغة في وظيفتها الدلالية متعددة الأبعاد تبعاً لموقعها من البنى التركيبية ومن وراء ذلك الموقع موقف يتخذه المتكلم من أدواته التعبيرية وهو ما يجعل رصيد اللغة لا متناهياً في دلالته...."[١] ولو أننا افترضنا أن الشاعر قد ينطلق من لغة عصره وبيئته، لكانت كل التعبيرات والأساليب والصور واحدة. قد تتكرر ولكنها لاتتوقف عن التطور، فأسلوب العصر – في حقيقته – مجموعة من الأساليب الفردية، التي عمل الزمن على ترابطها، بعدد من الخصائص كالحقل الدلالي المحدد. مما يجعل أسلوب العصر أساسا تنظيميا تاريخيا[٢]. وهذا يؤكد أمرين؛ الأساس الذي قد ينطلق منه الشاعر، والقدرة على تطوير اللغة أو على الأقل الابتكار عن طريق الانزياح. وبما أن الانزياح الدلالي أسلوب متبع يعمد إليه الشاعر في توزيعه لمعانيه – سواء بقصد أو غيره – فهذا يعني أننا نستحضر العديد من الأساليب البلاغية في هذا الجانب، إلا أننا سنقف عند الانزياح من جوانب محددة، وستتعاقب تباعا فيما يلي:

الانزياح المجازي:

والمجاز في اللغة من جوز: "جُزْتُ الطريقَ وجازَ الموضعَ...، وجازَه سار فيه وسلكه وأَجازَه خَلَّفه وقطعه وأَجازه أَنْفَذه...جُزْت الموضع سرت فيه وأَجَزْته خَلَّفْته وقطعته وأَجَزْته أَنْفَذْته، ...، وجاوَزْت الموضع جوازاً بمعنى جُزْته...."[٣] ونعني بالمجاز من جهة رأي البلاغيين والنقاد: "ماأريد به غير الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطَّاه إليه"[٤]. وعرفه القزويني بقوله: "المجاز مفرد ومركب، أما المفرد فهو الكلمة المستعملة في غير ماوضعت له في اصطلاح التخاطب على وجه يصح مع قرينة عدم إرادته، فلابد من العلاقة ليخرج الغلط والكناية"[٥]. وقد عرفه ابن رشيق بأنه دليل الفصاحة وبه بانت اللغة العربية عن سائر اللغات[٦]. إذا يتبين من خلال التعريف معنى الانتقال والعبور والمجاوزة، وكما ورد في تعريف القزويني فلابد من قرينة. ويوضحه الجرجاني في أسرار

---

(١) المسدي، عبدالسلام (١٩٨٦)، **اللسانيات وأسسها المعرفية**، (د. ط)، الدار التونسية، تونس، ص٩٦.

(٢) انظر: ساندريس، فيلي (٢٠٠٣)، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ط١، (ترجمة: خالد محمود جمعة)، دار الفكر، دمشق، ، ص١٠٣.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (جوز).

(٤) عكاوي، إنعام فوال (١٩٩٦)، **المعجم المفصل في علوم البلاغة "البديع، والبيان، والمعاني"**، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٦٣٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٦٣٧ -٦٣٨.

(٦) انظر: المرجع نفسه. ص٦٣٧.

البلاغة بقوله: "كل كلمة أريد بها ماوقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز. وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ماوقعت له في وضع الواضع إلى مالم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ماتجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعهما فهي مجاز...."[١] ويفهم مما سبق أن الانزياح يتجلى من خلال اللفظة التي تحيل للمعنى الآخر والمتحول عبر علاقاته المتعددة، وسوف نكتفي في هذا الفصل ببعض العلاقات الممكنة من خلال شريحة الأبيات المختارة للدراسة، وسوف يكون حديثنا منصبا على المجاز اللغوي بنوعيه: المجاز المرسل، والاستعارة. مبتعدين عن المجاز العقلي الذي "يكون في الإسناد بين مسند ومسند إليه"[٢]، أي أننا نكتفي بالمجاز المفرد والمركب دون سواهما.معتمدين على التأويل اعتماداً كبير.

- **العلاقة الكلية والجزئية:**

"وهي كون المعنى الأصلي للفظ كلًا للمعنى الذي يراد منه على سبيل المجاز، أو بعضا له"[٣] وهو يقصد بذلك أن كلا العلاقتين عكس بعضهما، وهي ذكره للكل يريد به الجزء، والجزئية بعكسه وهو ذكره للجزء يريد به الكل. قال تعالى: ﴿يَجْعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمْ فِيٓ ءَاذَانِهِم﴾[٤] فلقد ذكر الكل أي الأصابع والمقصود هنا الأنامل. أما الجزئية ففي قوله تعالى: ﴿فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ﴾[٥] فلقد أطلق بعض العتق وهو رقبته، والقصد أنه أراده كله[٦]. يقول أبو صخر الهذلي:[٧]

والطـــرفُ فـــي مُقْلَـــةٍ إنْـــسَانُهَا غَـــرِقٌ بِـالمَـــاءِ تُـــذْرِي رَشَاشَـــاً بَعْـــدَ أجْـــوَادِ

عبر الشاعر عن البكاء بقوله: "مقلة" حيث صورها عينا تجود بكل أشكال البكاء قليلة وكثيره.

---

(١) الجرجاني، عبدالقاهر (ت: ٤٧٤ هـ)، **أسرار البلاغة "في علم البيان"**، (تحقيق: محمود شاكر)، دار المدني، جدة، (د.ت)، ص٣٥١- ٣٥٢.

(٢) الميداني، عبدالرحمن حسن حبنكه (١٩٩٦)، **البلاغة العربية "أسسها، وعلومها، وفنونها"**، دارالقلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط١، ج٢، ص٢٢٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٧٥.

(٤) سورة البقرة، الآية (١٩).

(٥) سورة النساء، الآية (٩٢).

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص٢٧٥.

(٧) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٠.

- **علاقته المحلية:**

وهي أن تسمي الحال باسم محله الذي يحل به، وذلك كما جاء في قوله تعالى: "فليدع ناديه"[١]، أو كما في قوله تعالى: "يقولون بأفواههم"[٢] والمقصود ألسنتهم، يقول أبو صخر الهذلي:[٣]

وأَلحَدَ فِيْهَا الفَاسِقُونَ وَأَقسَدُوا فَخَافَتْ قَوَاشِيهَا وَطَارَ حَمَامُهَا

وهنا نلحظ أن الشاعر عبر بلفظ "ألحد" مع الجار والمجرور "فيها" مما دل على أن الشاعر انزاح بهذا التعبير عن اللفظ الصريح "عبدالله بن الزبير"، لقرينة مانعة من إيراد المعنى الأصلي والتي تتضح من السياق، وذلك في قوله: "خافت فواشيها وطار حمامها"، لعلاقة المحلية، ومما ذكره عبدالجواد الطيب حول لفظ "ملتحدا" كونه أحد ألفاظ هذيل المستعملة يؤكد ماذهبنا إليه حيث تعني "الملجأ"، فبما أنها من ألفاظ هذيل فهذا يعني الإقامة والملتجأ، وقد ذكرت في قوله تعالى: ﴿وَلَن تَجِدَ مِن دُونِهِۦ مُلْتَحَدًا ﴿٢٧﴾﴾ [الكهف: ٢٧] أي ملتجأ[٤]، وقد يكون من جهة أخرى المعنى الآخر الذي نستبعده عن أمثال عبدالله بن الزبير - رضي الله عنه – وقد يؤيد معنى الإقامة هو التضادية التي تطل من خلال القرينة "خافت فواشيها وطار حمامها" فالإقامة والرعب والارتحال ينبئ عن واقع "الحال" بالمحل الحرام.

---

(١) انظر: الصعيدي، عبدالمتعال (١٩٩٩)، **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، ج٣، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٨٧.

(٢) انظر: الهاشمي، السيد أحمد، **جواهر البلاغة**، (مرجع سابق)، ص٢٥٤.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٥.

(٤) انظر: الطيب، عبدالجواد، **من لغات العرب "لغة هذيل"** (د. ط)، المكتبة الأزهرية للتراث، (د، م)، ، (د.ت)، ص٤٦٤. وهو كتاب يتعرض فيه الكاتب للغة هذيل من خلال المستويات الثلاث: الصوتي، والتركيبي، والصرف، والدلالة. وذلك بشكل عام دون تخصيص لشاعر بعينه.

الانزياح الاستعاري:

وقد عرفت الاستعارة بأنها "استعمال اللفظ في غير ماوضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"[١]. والسبب في تسميتها بالاستعارة "اعلم أن الاستعارة المجازية مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، وإنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذا لها مما ذكرناه، لأن الواحد من يستعير من غيره رداء ليلبسه، ومثل هذا لايقع إلا من شخصين بينهما معرفة ومعاملة، ... وهذا الحكم جار في الاستعارة المجازية، فإنك لاتستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعارف المعنوي...."[٢] لقد بلغ الاهتمام بها إلى حد قصر فيه بعض البلاغيين، دلالة المجاز عليها، وعلى الرغم من هذا الاهتمام بالاستعارة، فإنها ظلت عند هؤلاء البلاغيين في مرتبة تالية للتشبيه، والبحث فيها هو امتداد للبحث في التشبيه؛ ذلك أنهم اعتبروا الاستعارة قائمة عليه؛ فالاستعارة ليست سوى تشبيه حذف أحد طرفيه؛ "فهو أصل لها، وهي فرع عنه، لكنه تشبيه مبالغ فيه، إذ يتناساه المتكلم، ويدعي أن المشبه فرد من أفراد المشبه به، وداخل تحت جنسه، ومن ثم يستغني بالأخير على الأول"[٣]. وكذلك هي "انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المشابهة دائما...."[٤].

ولقد انصب اهتمامهم بها من خلال فكرة النقل؛ فالاستعارة "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإنابة"[٥]. وقد اشترطوا التناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي الاستعارة؛ فلا بد من وجود علاقة عقلية مقبولة تربط بين المستعار والمستعار له.

وقد "دقق البلاغيون النظر في أبنية الاستعارة، وصنفوها أقساما وتفريعات كثيرة؛ كالاستعارة المكنية والتصريحية، وهو تقسيم راجع إلى وجود المستعار منه بذاته أو وجود صفة من صفاته، والاستعارة التجريدية والترشيحية، وهو تقسيم يعود إلى وجود صفة ترجع إلى

---

(١) الهاشمي، السيد أحمد، **جواهر البلاغة**، ج٣، (مرجع سابق)، ص٢٥٨.

(٢) العلوي، يحي بن حمزة، **الطراز**، ج١، (مصدر سابق) ص١٠٤.

(٣) السيد، شفيع (١٩٩٥)، **التعبير البياني "رؤية بلاغية نقدية"**، ط٤، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١٢٥.

(٤) أبو العدوس، يوسف (٢٠٠٧)، **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار المسيرة، ط١، عمان، ص١٨٦.

(٥) الرماني، أبو الحسن (ت: ٣٨٤ هـ)، **النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، ط٤، (تحقيق: محمد خلف الله أحمد؛ محمد زغلول سلام)، دار المعارف، القاهرة (١٩٩١م)، ص٨٥.

المستعار منه أو المستعار له، ومن هذه التقسيمات أيضا التحقيقية والتخيلية، والأصلية والتبعية..."[١].

وقد عنيت الدراسات الحديثة بالاستعارة، وأثرها في خلق المعاني خلقا جديدا ودورها في تشكيل النص الأدبي، وترى هذه الدراسات أن الاستعارة "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي Collocation اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام – منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية Semantic Deviance، تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[٢]. ومع ذلك – وكما يرى أرسطو – لابد أن تكون مناسبة، وغير بعيدة عن الأذهان، وفي تأليفها لابد من البعد عن الإيغال في طالب العناصر ذات الفاعلية الشعرية، ويعني بذلك ألاتكون بعيدة عن الاستعمال المألوف، فالعبارة التي تؤلف من كلمات غريبة يجعل منها ذات رطانة، والإكثار من الاستعارات يحولها إلى أن تكون لغزا، فمعيار تأليفها هو إحداث الأثر في المتلقي. يقول أبو صخر الهذلي:[٣]

أَ لَـــحَّ رَجِيْفـــا يُهْـــربُ الـــوَحْشَ حِـــسَّه كلَ جَّـــةِ حَـــوْمِ المَنْهَـــلِ المُنْجَـــاوبِ

المراد بالرجيف هنا صوت الرعد وقد جاء في لسان العرب "الرعد يَرْجُفُ رَجْفاً ورَجِيفاً وذلك تَرَدُّدُ هَدْهَدَتِه في السَّحابِ"[٤]، فقد عبر عنه الشاعر بمعناه المجازي "الرجف"، الذي أفزع الوحش وجعلها تهرب، وشبهه بصوت تزاحم الإبل على المنهل. فهنا انزياح عن اللفظ الحقيقي إلى لفظ مجازي، والذي يدل على الخوف الذي يعتري القلب ويسبب الفزع، فالشاعر استعار هذا اللفظ كونه يعبر عن الحالة التي يتمثلها من فقد ابنه داود، بتلك التي تكون عند الكائنات الأخرى عند سماع صوت الرعد. فكلا المدلولين؛ الأول الحقيقي "الرجيف"، والمدلول الثاني المجازي "الرعد" يجلي علاقة المشابهة التي بين الصوت والرعد وذلك بأن كلا منهما يجلب الفزع.

---

(١) صادق، رمضان (١٩٩٨)، **شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ص١٨٠- ١٨١.

(٢) مصلوح، سعد(١٩٩١)، **في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية**، النادي الأدبي بجدة، جدة، ص٢١٦.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢١.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (رجف).

ونستطيع أن نظيف أثر العامل النفسي في تغير دلالات الألفاظ وإنزياحها عن اللفظ الصريح وابتعادها عنه إلى التعبير المجازي، ذلك لأن اللغة – وكما يذكر سوسير – لها جانبان "الأول: عضوي، يتمثل في حركات أعضاء النطق في أثناء عملية الكلام، والثاني: نفسي، يتمثل في الانطباعات النفسية التي تصاحب عملية الكلام"(١)، فمن الطبيعي أن نجد الرجفان نائبا عن صوت الرعد كونه يؤثر في الوجود ككل صوت وحركة، وكذلك الإنسان الذي يعتريه ذلك الشعور المخيف.

وفي موضع آخر يقول أبو صخر الهذلي:(٢)

فَنَاخَ شَيْبُ العَارِضَيْنِ مَكَانَهُ لَامَرْحَبًا بِكَ مِنْ مُقِيمٍ نَازِل

عبر الشاعر عن وضوح الشيب وظهوره في عارضيه، من خلال اللفظ "أناخ"، والتي لها استعمال محدد من خلال المعاجم فأناخ من "نوخ أَنَخْتُ البعيرَ فاستناخ ونوَّختُه فتنوَّخ وأَناخَ الإِبلَ أَبركها فبركت واستناخت بركت..."(٣) فالمناسب للشيب أن يقال "ظهر" أو "وضح" إلا أن الشاعر استعار للشيب والتقدم في العمر لفظ "أناخ" للدلالة على المرحلة العمرية التي يمر بها الشاعر والتي تبين الحالة النفسية التي تصاحب ظهور الشيب وكذلك تبدل الاهتمامات وقد يقال كذلك النضوج أو الثقل الذي يتناسب مع المعنى الحقيقي لـ"أناخ". فالقرينة المانعة هي شيب العارضين"... والعارضُ الخَدُّ يقال أَخذ الشعر من عارضَيْهِ قال اللحياني عارضا الوجه وعَرُوضَاه جانباه...وعارضةُ الإِنسان صَفْحتا خدّيه وقولهم فلان خفيف العارضَيْن يراد به خفة شعر عارضيه...."(٤) والتي أفادت الظهور والوضوح، كما هو الوجه من صاحبه بين ظاهر يتضح فيه الاختلاف والتغيير. وهذا الانزياح يلائم ماذكره في بداية النص من قوله:(٥)

بَكَرَ الصِّبى عَنَّا بُكُورَ مُزَايِلٍ عَجِلَ الشَّبَابُ بِهِ فَلَيسَ بِقَافِلِ

---

(١) محيي الدين، فرهاد عزيز (٢٠١٣)، **أثر العامل النفسي في تغير دلالات الألفاظ**، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، مج ٨، عدد١، ص١.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٧.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (نوخ).

(٤) المصدر نفسه، مادة: (عرض).

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٧.

فالأبيات التي تلت هذا البيت حتى البيت المثال "فأناخ شيب العارضين مكانه..." هي التي حددت دلالة الكلمة والانزياح الاستعاري الذي حدث، حيث يؤكد "الدلاليون ضرورة البحث في دلالة الكلمة داخل السياق، لأن معنى الكلمة هو مجمل السياقات التي يمكن أن تنتمي إليها...."[١] لذا وجب على الفهم أن يكون حاضرا في أن الشاعر هنا يبكي الصبى ويودعه، وهذا البكاء عليه يجلب معنى الشيب والكهولة، وقد أتى المفهوم مفهوم مخالفة – كما هو عند الأصوليين – دل عليه البيت المذكور آنفا، فالفهم هنا أتى عن طريق الالتزام[٢]. أي أن ذكر الصبى يستوجب ويلزم ذكر الشيب، وخاصة في موضوع البكاء والتحسر. ففي تصوري أن الشاعر حينما يبكي الصبا في مقدمة النص عبر فاعلية التذكر واستحضار صوره، أراد أن يحدث مفاجأة من خلال الانزياح الاستعاري بلفظة "أناخ" كي يقطع هذا التوارد، مما خلق معنى البقاء والإقامة.

---

(١) نهر، هادي، **علم الدلالة التطبيقي**، (مصدر سابق)، ص٢٣٨.

(٢) انظر: صليبا، جمال (١٩٨٢)، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص٤٠٣ -٤٠٤.

الانزياح من حيث الكناية:

حظيت الكناية باهتمام البلاغيين القدامى بعدّها إحدى وسائل التصوير، ومن هؤلاء الذين اهتموا بها عبد القاهر الجرجاني الذي قال إن معناها "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"(١).

وبناءً على هذا التعريف فإن الكناية نوع من أنواع التعبير غير المباشر عن المعنى، إذ يتم من خلالها الربط بين معنيين؛ "المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى، أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غورا فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"(٢).

فالعلاقة بين المعنيين المباشر والمراد في الكناية هي علاقة التبعية أو التلازمية، وهي تختلف عن العلاقة في صورة الاستعارة أو في صورة المجاز المرسل، "فإذا كان من المعلوم أن علاقة الاستعارة تتمثل فيما بين المعنيين (المستعار منه والمستعار له) من تشابه، وأن علاقات المجاز المرسل تدور في عمومها حول محاور الكم والغاية والزمان والمكان، فإن العلاقة في صورة الكناية كما تدل عبارة عبد القاهر ليست من هذا القبيل أو ذاك، إذ هي ترتد إلى ما بين المعنيين – المباشر والمراد – من ترادف أو تلازم في واقع الحياة أو بالأحرى في عرف الاستعمال اللغوي الراصد لهذا الواقع"(٣).

وثمة فارق آخر يميز الكناية عن الاستعارة والمجاز المرسل، وهو جواز إرادة المعنى الأصلي في الكناية، فالكناية "لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظها"(٤). والحق أن قول البلاغيين بجواز إرادة المعنى الحقيقي في الكناية قد "ترتب عليه ترددهم في نسبة الكناية صراحة إلى المجاز، فهي – في رأي بعضهم – من باب الحقيقة، لأنها استعملت فيما وضعت له، وأريد به الدلالة على غيره، وهي – في رأي الآخر – ليست حقيقة ولا مجازا، لأن جواز إرادة المعنى الأول مع المعنى الثاني فيها يمنع في الوقت ذاته أن تكون من قبيل الحقيقة التي لا يراد بها إلا المعنى

---

(١) الجرجاني، عبدالقاهر(ت:٤٧٤هـ)، **دلائل الإعجاز**، ط٣، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، دار المدني، القاهرة، (١٩٩٢)، ص٦٦.

(٢) الداية، فايز (١٩٩٦)، **جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي**، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط٢، ص١٤١.

(٣) طبل، حسن (د. ت)، **في علم البيان، (د. ن)، (د. م)**، ص٦٤.

(٤) السكاكي، سراج الدين أبو يعقوب يوسف (ت: ٦٢٦)، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٠)، ص٤٠٣.

الأول، كما يمنع في الوقت ذاته أن تكون من قبيل المجاز الذي تحول القرينة فيه دون إرادة هذا المعنى، وهي – في رأي ثالث- من باب الحقيقة تارة ومن باب المجاز تارة أخرى[١].

وينبغي الإقرار بأن "إمكان إرادة المعنى الحقيقي أو عدم إمكانه لا ينبغي أن يكون فارقا بين الأسلوبين (الكناية والمجاز) ما دامت الخاصية لكل منهما واحدة، وهي التعبير باللفظ عن معنى آخر غير معناه الموضوع له"[٢]. لذلك فإن أسلوب الكناية "ضرب من ضروب المجاز، أجل إن ألفاظ هذا الأسلوب كثيرًا ما تسلك مسلكَ الحقيقة في دلالتها على المعنى المباشر، ولكن يبقى بعد ذلك أن هذه الدلالة اللفظية هي غير الدلالة الكنائية التي ينبض بها السياق، ولا تتشكل أو تُدرك إلا عن طريق تمثله"[٣].

أما عن معيار جودة الكناية فإن البلاغيين قد "ركزوا تركيزا لافتا على الوضوح بوصفه مرد فنيتها ومعيار الحكم بمدى سموها أو انحطاطها في مدارج البيان"[٤]. كما اشترط بعض البلاغيين معيارا آخر لجودة الكناية هو (التناسب) ويعني الملاءمة بينها وبين المعنى الذي ترد لتصويره، فكلما زادت الملاءمة بين الكناية والمعنى المراد علت مرتبتها في البلاغة والإتقان[٥].

ومن الجدير بالذكر أن البلاغيين قد ميزوا في العرف الاجتماعي الذي تقوم عليه العلاقة في التعبير الكنائي بين نوعين: أولهما: العرف الخاص "وهو مجموعة التقاليد الخاصة التي تسود في بيئة اجتماعية بعينها، أو في عصر بعينه، ومن الطبيعي أن الأساليب الكنائية التي تنبت في أحضان هذا العرف، وتنشأ في ظلال معطياته لا تدل على معانيها إلا في نطاقه، أي في حدود الإطار المكاني أو الزماني الذي ساد فيه"[٦].

والآخر هو العرف العام، وهو "لا يرتبط بعصر زمني خاص، لبنائه من عناصر ثابتة في الإنسان أو الطبيعة"[٧]. "فلا يستأثر بها مجتمع دون غيره، ولا يختص بها عصر دون عصر، ومن ثم فإن الصورة الكنائية التي تعبر عنها تظل دالة على معانيها على اختلاف البيئات وتتابع الصور"[٨].

---

(١) طبل، حسن، **في علم البيان**، (مرجع سابق)، **ص**٦٧.
(٢) السيد، شفيع، **التعبير البياني**، (مرجع سابق)، ص١٢١-١٢٢.
(٣) طبل، حسن، **في علم البيان**، (مرجع سابق)، ص٧١.
(٤) المرجع نفسه، ص٧٣.
(٥) انظر: الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، (مصدر سابق)، ص٣٠٨-٣٠٩.
(٦) طبل، حسن، **في علم البيان**، (مرجع سابق)، **ص**٨٧.
(٧) المرجع نفسه، ص٨٩.
(٨) المرجع نفسه، **ص**٧٨.

وقد كثرت الكنايات في شعر أبي صخر الهذلي كثرةً لافتة وبأنواعها كافة، فكثيراً ما نجده يعبر عن الصفات الجمالية المتمثلة في الرشاقة، أو في الرواء، والإمتلاء، عن طريق غير مباشر مستخدماً الكناية، وذلك كقوله:(١)

فَسِرْبٌ كأمْثَال الدُّمَى مُنْتَهَى المُنَى ... يُضِئْنَ الدُّجَى لُفٍ ثِقَالُ الحَقَائِبِ
قِصَار الخُطَى شُمٌّ شُمُوسٌ عَنِ الخَنَا ... خِدَالُ الشَّوَى فُتْخُ الأَكُفِّ خَرَاعِبِ عِذَابِ
السُّقَى فِي حَائِرٍ غَدِقِ الثَّرَى ... اللَّمَى يُحْبَيْنَ طَلَّ المَنَاسِبِ
حَاجِرٍ قَرْدِ الثَّرَى ... جَلَتْهُ الصَّبَا مِيل طِوَال التَّوائِبِ

فقد كنى عن أوصاف الجمال التي يزخر بها معجمه الشعري، بتلك الصفات المتوالية التي أشار إليها في عدد من التعابير التي دلت على دقة التصوير، وذلك حين عبر عن هؤلاء النسوة "بالدمى" وهي كما جاء في لسان العرب "... والدُّمْيَةُ الصَّنَم وقيل الصورة المُنَقَّشة العاجُ ونحوه، وقال كُراع هي الصورة فعَمَّ بها،ويقال للمرأَة الدُّمْيَةُ يكنى عن المرأة بها عربية وجمع الدُّمْيةِ دُميً...."(٢)، وقد توالت الصفات بعد ذلك بما يتناسب مع قوله "فسرب" من حيث ذكره "قصار الخطا" مما دل على الرشاقة، وأرى أنه حينما بدأ بصفات تدعو للقلة من حيث دقة التصوير والرشاقة والخفة، بدأ يجلو تلك الصورة من خلال صفات تتسم بالوضوح والبروز فقال: "خدال الشوى" والشوى "من شوا: والشَّوى اليدان والرجلان"(٣). أي أنهما غلاظ، ثم قال: "فُتخُ الأكف" جاء في شرح الديوان أنها من الرخوصة، وهي في المعجم بعدة معان، وهي كالتالي: "خاتم يكون في اليد والرجل بفص وغير فص وقيل هي الخاتم....، والفَتَخُ عَرْض الكف والقدم وطولهما....، والفَتَخُ استرخاء المفاصل وليُنها وعرْضُها وقيل هو اللِّين في المفاصل....قال الأَصمعي وأَصل الفتخ اللين"(٤). والراجح لدي أنه يعني عَرْضَ الكف مع الليونه، وذلك لإردافه المعنى بـ"خراعب"، ثم كما توضح الأبيات نجد تلك الصفات تتوالى تباعا حتى آخرها. فالشاعر يكني بكل ذاك الزخم من الألفاظ للوقوف أمام سطوة الشيب المحدقة به، لذلك هو يخاطب نفسه من خلال مقابلته لصورته الماضية بصورة ابنه محمد "الصورة الحالية".

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٦.
(٢) ابن منظور: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (دمى).
(٣) المصدر نفسه، مادة: (شوا).
(٤) المصدر نفسه، مادة: (فتخ).

ويقول في موضع آخر:[١]

فَيَعْـــدُو الفَتـــى والمـــوتُ تحـــت ردَائِـــهِ وَلابُـــدَّ مِـــنْ قَـــدَرٍ مِـــنَ اللهِ وَاجِـــبِ

يكني الشاعر هاهنا عن "غيبية القدر" وإن ذكره في الشطر الثاني صراحة، كونه أتى بعد ذكر نائبات الدهر التي تعتري حياة الإنسان فتتقلب به الأحوال. فقوله "تحت ردائه" يعطي هذا المعنى "الغيبي للقدر" بل وفجائيته التي قد لاتخطر ببال الإنسان. لذا كان المعنى العميق لتلك العبارة "تحت ردائه" والتي دل عليها – كما أسلفنا – سياق الحديث عن نوائب الدهر التي تجتاح كل إنسان، لذا كان ذكر الموت حقيقة لايكسب الكناية المعنى الفجائي والغيبي الذي أراده الشاعر، ولم يتم ذلك إلا من خلال قوله: "تحت ردائه" مما أوضح المعنى العميق الذي قد يدركه المتلقي بشيء من التروي والأناة.

والسياق هنا قد أوضح هذا الجانب حيث أن العملية قبل أن تكون لغوية فردية من جهة المبدع – أي أنها عملية إنتاجية - هي في الأساس تعتمد على المتلقي كذلك فكلاهما يشكلان "أحد أركان دائرة الحدث الكلامي، وركنا من أركان عمليات الاتصال والتواصل، فضلا عن أن المفهوم التداولي للنص لايكتمل إلا بوجود المتلقي، إذ يمارس حقه في قراءة النص وإدراك جمالياته، ولعل تلك القراءة تمثل إبداعا ثانيا لأنه سيبحث آنذاك في مناطق غيبية في المعنى تعينه على فهم معطيات النص، وتقدم له الإمكانات الدلالية القابعة وراء الدوال"[٢]. وتتوالى الانزياحات الكنائية عند أبي صخر الهذلي من خلال قوله:[٣]

وَأَصْـبَحْتَ تَلْحَـى حِـيْنَ رِعْـتَ مُحَمَّـدا وَأَصْـــــحَابَهُ أَنْ يُعْجَبُـــــوا بِـالكَوَاعِـــــبِ
وَلَـــو أَنَّهُـــم قَـــالُوا لَقَـــدْ كُنْـــتَ مَـــرَّةً عَرَفْـــتُ وَلَـــمْ أُنْكِـــرْ جَـــوَابَ المُجَـــاوِبِ

عبر إلتفاتات متعددة يتمحور بها حول فعل "اللوم" كونه أصبح يلوم، ثم يعيد الخطاب لذاته وكأنه هو الملام، وذلك حينما استحضر الزمن وذكرى الشباب.

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٨.

(٢) الرشيدي، فاطمة (٢٠١١)، **المعنى خارج النص "أثر السياق في تحديد دلالات النص"**، دار نينوى، دمشق، ص١٠١،نقلاً عن: سعد الله، محمد سالم (٢٠٠٨)، **ماوراء النص**، عالم الكتب الحديث، إربد، ص٨٨.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٦.

ويكني أبو صخر الهذلي لمعان عميقة متعددة قد يكون ذلك من خلال أبيات طويلة أو مقطوعات بعينها مثل قوله:(١)

عُلِبْتُ فَلَا آلُوكَ إِلَّاالَّذِي تَرَى ... مِنَ الأَمْرِ فَانْظُرْ مَاالَّذي أَنْتَ صَانِعُ
فَلَيْسَ المُعَنَّى بِالَّذِي لاَيَهِيجُهُ ... إِلَى الشَّوق إِلَّا الهَاتِفَاتُ السَّوَاجِعُ
وَلَا بِالَّذِي بِانَ يَومًا خَلِيلُهُ ... يَقُولُ وَيُخْفِي الصَّوْتَ إِنِّي لَجَازِعُ
وَلَا بِالَّذِي بِالسُّكْرِ الوَجْدَ وَالبُكَا ... يُرَائِي لِكَيْ يُؤْوَى لَهُ وَهْوَ سَامِعُ

نجد أبا صخر الهذلي يكني هنا عن الحسرة، وعن العجز، وعن التجاسر أمام غلبة الآخر، وذلك من خلال أسلوب الحوار الذي أداره مع قلبه، في لغة أشبه بلغة الملام.

وفي موضع آخر يكني عن التطهر، والتزين، وملازمة العطر لمحبوبته، بقوله (٢):

تطيبُ وَلَو بالمَاءِ نَشْوَةُ جِلْدِهَا ... إِذَا مااسْتَحَمَّتْ وَالقَلَائِدُ وَالنَّشْرُ
لَهَا أَرَجٌ فِي البَيْتِ يَشْفِي مِنَ الجَوَى ... لَذَيْذٌ إِذَا لَمْ تَبْدُ لَمْ يُخْفِهَا السِّتْرُ

الحقول الدلالية في شعر أبي صخر الهذلي:

يقصد بالحقل الدلالي مجموع الكلمات التي ترتبط دلالاتها - معانيها - بموضوع محدد، بحيث تجتمع كل المعاني تحت هذا الموضوع، صنف أو مجال كلي تندرج تحته تلك المعاني(٣). وهو حسبما يرى أولمان:" قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"(٤).

لقد قام الألماني تراير (trier) بإيضاح فرضية الحقول الدلالية من خلال النظر للألفاظ على أنها مجموعة متسلسلة لمجموعة حقول معجمية.تغطي هذه المجموعات مجالاً محددا على مستوى المفاهيم (حقول التصورات)، وكل حقل من هذه الحقول سواء أكان معجميا أم تصوريا فهو يتكون من وحدات متجاورة، وقد تلعب المفاهيم وتغيرها على مستوى الكلمات التي تعبر عنه، وأي تغير في هذه التصورات يعطي تغيرا في تصورات الآخرين. إلا أن هذه الفرضية لقيت بعض النقد

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٥١.

(٣) انظر: أبو زيد نواري سعودي (٢٠١١)، **محاضرات في علم الدلالة**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ص١٨٠

(٤) عمر، أحمد مختار (٢٠٠٩)، **علم الدلالة**، ط٦، عالم الكتب، القاهرة، ص٧٩.

لاسيما أنها تركز على الجانب الفكري، والمفاهيم، ولاتهتم بالتغيرات التي تؤثر في اللغة على مر العصور[١].

ولكي نستطيع تحديد المعنى لابد لنا أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، وعلاقتها بها داخل الحقل المعجمي. ويؤخذ في الاعتبار السياق الذي ترد فيه الكلمة عند دراسة الحقول الدلالية بحيث لايمكن اغفاله لأن الشاعر حينما يؤلف بين كلماته فهو ينظمها في سياق معين، فالمعنى "يظل خاطرا في النفس أو مكنوناً في الضمير حتى يصوغه المتكلم في كلمات يختارها وجمل وعبارات ينظمها أو يؤلف بينها ليحاول نقل فكرته من صدره إلى عقول الآخرين، وهذا مايمكن أن نطلق عليه "المعنى الأصلي للكملة، والمعنى السياقي لها"[٢]. وقد تختص مقولة الجاحظ التي أثارها حول مسألة اللفظ والمعنى هذه الفكر أو بما يسمى "المعنى السياقي" رغم ماكان من ظنون بعض الباحثين حولها، حيث فسروها على أنه يناصر اللفظ على المعنى. فالدلالة على حقيقة المعنى تكون ضمن سياق معين تتلاحم فيه الألفاظ والمعاني لتقود إلى الدلالة المقصودة[٣].

وفي رأيي أن المجال الدلالي يفرض سياقه الموصل للمعنى الدلالي الذي يريد أن يوصله، فلا يمكن أن أتحدث عن "النخلة" دون أن يكون ذلك في سياق الحديث عن الظلال والحنين، وكذلك العطاء أو حتى الماضي الذي يجلي صورة الحضور التاريخي لها بشكل قوي وكثيف. وقد يكون التفوق عند شاعر دون سواه يكون في تمهيده للمعنى الدلالي من خلال سياق محكم ومدهش.

وعند حديثنا عن الحقول الدلالية التي تعرضت لها للدراسة، فهذا يعني أننا نتحدث عن عدد كبير منها. قد تعرضت للدراسة بداية أربعينيات القرن الماضي وشملت: ألفاظ القرابة، والألوان، والنبات، وألفاظ الحركة، والأيدلوجيات، والجماليات، والدين، والكثير مما يتعلق بالعالم من حولنا من موجودات وتصورات ومفاهيم[٤].

حيث كان اهتمام الدراسات القديمة والحديثة على الشاعر من خلال لغته، تلك التي تمثل معجمه الشعري، ومعرفته سوف تفضي بالنهاية إلى اكتشاف المعاني التي يتبناها، فاللفظ عنده يرتبط ارتباطا وثيقا بحياته التي يعيشها، وبتلك العناصر المادية المحسوسة أو المعنوية.

---

(١) انظر: جرمان، كلود وريمون، لوبلان، **علم الدلالة**، (مرجع سابق)، ص٥٤-٥٥.

(٢) أبو عودة، عودة خليل (١٩٨٥)، **التطور الدلالي "بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم، دراسة دلالية مقارنة"**، ط١، المنار، الأردن، ص٦٩.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص٦٩.

(٤) انظر: عمر، أحمد مختار، **علم الدلالة**، (مرجع سابق)، ص٧٩-٨٣.

إن تصنيف الألفاظ يتعلق بكشف الأشياء الموجودة من حولنا في هذا العالم الفسيح، يقول تشومسكي: "إن من المهم وضع تصور للمفاهيم الممكنة"[١]. وكأني أرى بهذه العبارة رغبة في التوسع واحتواء كل ماقد تنتجه دلالة لفظة ما، ولعل أشمل التصنيفات التي قدمت حول نظرية الحقول الدلالية، تلك التي قامت على الأقسام الأربعة الرئيسية:

١- الموجودات.

٢- الأحداث.

٣- المجردات.

٤- العلاقات[٢].

وحينما نتحدث عن هذه الأقسام الأربعة، فذلك يعني أننا بصدد الحديث عن عبارات متعددة تنضوي تحت كل قسم منها، بل وتتداخل هذه العبارات بعضها ببعض عن طريق العلاقات المختلفة، كالترادف، والتضمين، والتضاد، فعلى سبيل المثال لو قصرنا الحديث هنا عن المجردات لوجدنا أنها تلك "الكلمات التي تشير إلى أشياء لاترى بالعين، ولكن تدرك بالعقل مثل الحرية والاشتراكية، والعبودية والشجاعة والكرم وغيرها، وأهمها الصفات الإنسانية فهي مستنبطة من سلوك الأفراد ولكنها كمسميات تشير إلى مجردات"[٣].

من هذا المنطلق، نستطيع الولوج إلى بحثنا الأساس، وتقصي الدلالات المتنوعة التي تكتنزها قصائد أبي صخر الهذلي ضمن حقول متعددة، حقل الموت والحياة، وحقل الدهر، وحقل الألوان، والسحاب، والمرأة.

- **حقل الموت والحياة:**

حينما يبحث الشاعر في أحدهما - أي الموت والحياة – فذلك لأنه يسعى إلى البعد عن الآخر، إن "الموت" وهو حقل مجرد وغيبي تظل الكلمات المعجمية التي تنتمي إليه تشكل الجزء الفائض في النص، الذي يعني نقصان الوعي، ومهمة النقد الكشف عن هذا الوعي[٤]. فالحالة النفسية التي تصاحب فكرة الموت قد تكون شعورية وقتية ولكنها لاتستمر، وقد تعود، وأنا أوظف

---

(١) أحمد، عطية سليمان (١٩٩٥)، **الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة.من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية**، زهراء الشروق، القاهرة، ص٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص١١.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٠.

(٤) انظر: نويل، جان بيلمان (١٩٩٧)، **التحليل النفسي والأدب**، المجلس الأعلى للثقافة، (د. م)، ص٩

رؤية فرويد هنا - حينما تحدث عن الشعور واللاشعور – حول العنصر النفسي وتشبيهه إياه بالفكرة، ففكرة الموت – مثلا - كونها فكرة مخيفة فهي ترددية أو فجائية أو مسيطرة، فهي شعورية ولاشعورية – وكما أوضح فرويد – قد تكون الفكرة شعورية ولكن ليس بشكل دائم، قد تكون لاشعورية أي كامنة وقد تكون شعورية. إذا بهذا التصور تأخذ فكرة الموت ظهورها من خلال الألفاظ الدالة عليها أو الموحية بها فتكتسب صفة الدوام في معجم الشاعر، وقد تتوانى في الظهور، وقد تتردد من وقت لآخر(١). وقد نلحظ إيحاءات الموت من خلال بعض الألفاظ والسياقات التي تظفر بها، يقول أبو صخر الهذلي:(٢)

وَكُـمْ مِـنْ أَخٍ أَو عَـمٍّ صِـدْقٍ رُزِئْتُـهُ أَو ابْـنِ أَخٍ سَـمْحٍ كَـرِيمِ الـضَّرَائِبِ
وَمِـنْ صَـاحِبٍ لِـيْ وَابْـنِ عَـمٍّ تَتَـابَعُوا وَمَـنْ ذَا مِـنَ الأَحْيَـاءِ لَـيْسَ بِـذَاهِبِ

يصرح الشاعر هنا من خلال لفظتي "رزئته / والأحياء" إلى الموت، وكونه أتى بالشطر الثاني في البيت الثاني بنفي الحدوث، فهو يؤكد إيمانه ورضاه بالقدر واستسلامه، وإنما هو – وفي قصيدته هذه في رثاء ابنه داود – يمهد لموضوع الرثاء الأكبر والمحدد في شخصية ابنه داود، وقد تكون للغرض الشعري صلة في تحقيق هذا السياق الرثائي – إن صح التعبير – الذي يجعل الألفاظ الرثائية تتظافر مع المعنى، أي أن الدال يصبح دالا على المعنى المراد. وقد أسهب إبراهيم أنيس – رحمه الله – في الحديث عن صلة الألفاظ بدلالتها، سارداً مايتعلق بتلك الصلة من أقوال النقاد المتقدمين والمحدثين عند الغرب والعرب على حد سواء، وقد توصل إلى أن الصلة بين اللفظ والدلالة ليست من القول بأنها طبيعية أو مكتسبة، وإنما ثمة فرق يتجلى بينهما فاللفظ يتطور، ويتعرض لبعض التغيرات التي يكتسبها من خلال التداول، ويجب كذلك الأخذ بالظروف المحيطة، والحالات النفسية التي يتعرض لها المتكلم والسامع(٣).

لذا كان الفقد المفاجيء عاملا وظرفا خاصاً في استدعاء "دلالة الموت" فالرزية التي يذكرها أبو صخر هي "الموت" الذي حل بقرابته، وكأنه يعزي نفسه بنفسه.

---

(١) انظر: فرويد، سيجموند، **الأنا والهو**، (مرجع سابق)، ص٢٦.

(٢) السكري، (مرجع سابق)، ج٢، ص٩١٧.

(٣) انظر: أنيس، إبراهيم (١٩٨٤)، **دلالة الألفاظ**، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٧١.

- **حقل الألوان:**

جاء اللون في لسان العرب على أنه "هيئةكالسَّواد والحُمْرة ولَوَّنْته فتَلَوَّنَولَوْنُ كلِّ شيء ما فَصَلَ بينهوبغيره والجمع أَلْوَان وقد تَلَوَّنَ ولَوَّنَ ولَوَّنه والأَلوانُ الضُّروبُ واللَّوْنُ النوع وفلان مُتَلَوِّنٌ إذا كان لا يَثْبُتُ على خُلُق واحد"[١]. ويفهم من سياق التعريف أنه يعني التبدل والتحول، والتعدد، ويعد حقل الألوان من المدلولات المحسوسة المتصلة – كما قسمها أولمان - فهي تتسم بالامتداد المتصل الذي تتعدد طرق تقسيمه، وذلك تبعا لاختلاف اللغة[٢]. وبما أن اللغة تحدد هذا التقسيم، فبالتالي ثمة دور لعلاقة المعنى واستعماله في السياقات اللغوية، فقد تؤثر تلك الاختلافات – حسبما نرى – في تلك الرمزية التي توحي بها الألوان من لغة إلى أخرى وعلى هذا الأساس قد تختلف الدلالة، وقد تتوافق، وكذلك ما توحي به من دلالات نفسية أو اجتماعية، أو ثقافية، علما أن "الكلمات في لغة الشعر ليست متساوية تماما في الدلالة على الشيء وليست (علامة) واحدة لها، ومنها ما تنفي (رتابة القول)، و(صراحة) المعادلة بين الدال والمدلول، لتتفتح على دلالات، وتتخلق في طاقات"[٣]. ذلك أن الدلالة قد تكون مركزية تتمثل في المعاني الواضحة في أذهان الناس قد اشتركوا في تحديد معانيها وتعارفوا على ذلك، أو هامشية تتعلق بتلك الظلال التي تختلف بتجارب الأفراد وتكوينهم[٤]. أي أن اللفظ يرتبط بتلك الصورة الكلية المصاحبة له. فعلى "قدر مايتاح للمرء من تجارب تصطبغ دلالته بصبغة خاصة وتتلون بلون خاص، وتحاط بظلال المعاني لايشركه فيها غيره من الناس. وتصبح وقد شحنتها تلك التجارب بمانسميه بالدلالة الهامشية"[٥]. إذا يحكم الشاعر معجمه في تكوين دلالاتها التي يريد، ومن خلال تجاربه، يساعده في ذلك تكوينه النفسي والعوامل المؤثرة المحيطة به.

فمن دلالات اللون عند أبي صخر الهذلي تلك التي تجلت في موضوعات عدة، وعبر ألفاظ متنوعة، ومتباينة، في مدى دلالتها على الألوان، فقد تكون من خلال الملابس أو الأدوات أو السحاب أو الريح أو البحر أو ألفاظ الزينة وغيرها. وسوف نقوم بتقسيمها وفق حضورها في شعر الشاعر.على أن منهجنا سيكون تبيان معنى كل كلمة ضمن سياقها والبحث في دلالتها دون الاسترسال في سرد معاني اللون أوالبحث في تفصيلاته.

---

(١) ابن منظور: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (لون).

(٢) انظر: عمر، أحمد مختار، **علم الدلالة**، ص١٠٧.

(٣) عيد، رجاء (١٩٩٥)، **القول الشعري "منظورات معاصرة"**، ط١، منشاة المعارف، الاسكندرية، ص١١٨.

(٤) انظر: أنيس، إبراهيم، **دلالة الألفاظ**، (مرجع سابق)، ص١٠٦-١٠٧.

(٥) المرجع نفسه، ص١١٢.

اللون الأبيض:

رسخ اللون الأبيض في مخيلة الشاعر والمتلقي على أنه لون الجمال، والوضوح، والصفاء، وقد تتنوع دلالته الجمالية حينما يختص الموضوع بالمرأة، أو السحاب، ولكنها قد تتحول من دلالة الجمال إلى دلالة الكهولة، والتقدم في العمر، والتشاؤم، والرفض، والقلق، وذلك إذا اختص الموضوع بالشيب. وهو في دلالته على الكبر ماذكره الله تعالى في سورة مريم حكاية عن زكريا عليه السلام، حيث قال جل في علاه: "قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا"[١] دلالة على أن الشيب يريب الإنسان ويجعله يعيش القلق الدائم والخوف المستمر.

وقد جاء في الشعر الجاهلي بهذا المعنى، أو يقاربه، يقول الشاعر علقمة الفحل:[٢]

إذا شاب رأسُ المَرْءِ أَو قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِن وُدِّهِنَّ نَصيبُ

وهذا تأكيد لحالة انتقال يعيشها المرءُ من نعيم الشباب إلى الكهولة. ومن هذا المنطلق آثرنا أن نبدأ الحديث عن اللون الأبيض متتبعين دلالاته النفسية وتأثيرها في الأسلوب.

١- الشيب والكهولة:

أول مايلفت النظر البياض وهو لون الشيب في أبيات لأبي صخر الهذلي يصف فيها زمن الشباب وعنفوانه إذ يقول:[٣]

فإن يلبسوا بُرْدَ الشَّبَابِ وَخَالَهُ وَأعْتَدِ في أَطْمَار أَشْعَث شَاحِبِ

والشاحب هنا من شحب "شَحَبَ لَوْنُه وجِسْمُه يَشْحَبُ ويَشْحُبُ بالضم شُحُوباً وشَحُبَ شُحُوبَةً تَغَيَّرَ من هُزالٍ أَو عَمَلٍ أَو جُوعٍ أَو سَفَرٍ ولم يُقَيِّد في الصحاح التغير بسَبَب بل قال شَحُبَ جِسْمُه إِذا تَغَيَّرَ...."[٤] وقوله لم يقيد أي أن دلالة اللون هنا مبهمة قد تكتسب تحديدها من خلال السياق أو الكلمة التي سبقتها، فالأشعث من شعث أي لَمْ يَتَعَهَّدْ شَعَرُه واغْبَرَّ وشَعَّثَه أَنا تَشْعِيثاً والشَّعِثُ المُغْبرُّ الرأْس المُنْتَتِفُ الشَّعَر الحافُّ الذي لم يَدَّهِنْ...ومنه الحديث رُبَّ أَشْعَثَ أَغْبَر ذِي

---

(١) سورة مريم: آية رقم (٤).

(٢) الجتي، حنا نصر (١٩٩٣)، **شرح ديوان علقة بن عبده الفحل "الأعلم الشنتمري"**، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ص٢٥.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٦.

(٤) ابن منظور: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (شحب).

طِمْرَيْن لا يُؤْبه له لو أَقْسَم على الله لأَبَرَّه...."[١] إذاً قابل الشاعر بين الشباب والكهولة من خلال الثياب ليكسب صورة الشباب لون الزهو، والنشاط – إن صح التعبير – فبالتالي يتضح في المقابل إنطفاء هذا اللون عنه، وكأنه هنا يوميء بالنضارة التي يختص بها عمر الشباب، ولاتكون في غيره.

وفي موقف ثان يصف لنا أبو صخر الهذلي تبدل لون شعره من السواد إلى البياض، وذلك في سياق حديثه عن العمر، وانقطاع أيام الشباب واللهو، كقوله:[٢]

فَأَعْرَضــنَ لَمَّــا شِــبْتُ عَنِّــي تَعَزُّمًــا وَهَل سِوَانَا وَلَـم نَعْبَثْ خِلاسَ المُنَاهِبِ
فَلَا مَامَضى يُثْنَى وَلَا الشَّيْبُ يُشْتَرى فَأَصْـفِقَ عِنْـدَ الـسَّوم بَيـعَ المُخَالِـبِ

يجعل الشاعر هنا من الشيب دلالة على التقدم في العمر، وهو هنا ذو دلالة نفسية خطيرة، إذ جعل الشاعر من حضور الشيب مقابل الشباب الذي مضى دلالة على اليأس والإحباط. وساعد على تجلي هذا قوله: "بيع المخالب" وهو "المخدوع"[٣] لذا وجدنا الشاعر يتحسر ويتمنى لو عاد شبابه، وذلك لأن "الشيب تحوُّلٌ زمني أكثر عمقاً وقسوة ونفياً للإنسان"[٤]. وتدرج نحو النهاية.

ويكرر الشاعر في موقف آخر "ذكر الشيب" ولكنه يجعله في صورة أكثر اشتعالا، وذلك في قوله:[٥]

وإِذ لَـمْ يَـصِحْ بِـالـصَّرْمِ بَيْنِـي وَبَيْنَهَـا أَسَـاحِمُ مِنْهَـا مُـسْتَقِلٌّ وَوَاقِـعُ
وَمَـأنْكِرَ أَيَّـامِ الـصِّبَى اليَـومَ بَعْـدَما عَـلَا الـرَّأْسَ شَـيْبٌ فِـي المَفَـارِقِ شَـائِعُ

حيث يؤكد الشاعر أن الذي يفرق بيني وبينها هو "الشيب" وليس سواه. وكون الشاعر أتى بلفظة "أساحم" ليدلل من خلال السياق – حسب ظني - على تمنيه لو أن الفراق تم من خلال "غربان الشؤم" لامن الشيب، كونه لم يذكر السبب الأساس وهو "الشيب" إنما بدأ يتدرج، ونلحظ أن الأبيض من الألوان المحببة التي ذكرت في القرآن والأحاديث، وكذلك في حياتنا اليومية عبر استخدامنا لبعض العبارات، لكنه في سياق الحديث عن "الشيب" تتحول الدلالة لتكون محل ذم وتحقير" فلم يأت ذم الأبيض ومدح الأسود إلا في إحدى حالتين:

---

(١) المصدر نفسه، مادة: (شعث).
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٧.
(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (خلب).
(٤) عبيدات، عدنان محمود (١٩٨٠)، **جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد**، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج ٥٥، ج٢، ، ص٣٦٠.
(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٤.

- أن يكون البياض متعلقا بشيء يحسن السواد فيه، أو يكون السواد أجمل في هذا الشيء.
- أو في مجال المنافرة بين شخصين أبيض وأسود، وعلى لسان شخص أسود. فمن الأول ذم البياض في الشعر لأنه يذكر بالقبر...."[١].

وفي معنى قريب مما سبق يذكر الشاعر كيف أن الشيب ذو قدرة على فساد العقل، لذلك جعل الشاعر منه قوة تدميرية قد تذهب العقل، يقول أبو صخر الهذلي:[٢]

أَنَارَ سَوَادُ رَأْسِكَ بِاشْتِعَال وَأَنْكَكَ الحَبَائِبُ بِالزِّيَال
أَرَادَ الشَّيْبُ مِنِّي خَبْلَ نَفْسِي لِأَنْسَى ذِكْرَ بَيْضَاتِ الحِجَال

أتى لفظ "الشيب" في الأبيات السابقة، ليقود إلى معنى واحد "التقدم في العمر" أو "الكهولة"، وبالتالي تبتعد معاني "الفرح، والسعادة، والتفاؤل"، وتثبت في مخيلتنا معاني التشاؤم، والحسرة، والتمني. حيث أنشأ الشاعر مفارقة بين سواد اللمة وبياض الشيب بدليل ذكره بيضات الحجال، وهي مفارقة أخرى بين "السواد / والبياض". إن هذا التوالي للشيب في دلالة واحدة مكن للشاعر التميز في التعبير عنه "فالقصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة. وهو تكشيل خاص، لأن كل عبارة لغوية، سواء كانت شعرية أم غير شعرية، تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز"[٣]. والملاحظ في طابع أبي صخر الهذلي أنه كثيراً مايربط بين الشيب وأيام الصبا، والتشبيب بالنساء. وهذه طريقته وطابعه في تجلية المعنى وإظهار عمق الأثر النفسي المترتب على انتشار الشيب.

٢- المرأة البيضاء:

تجلت دلالات المرأة البيضاء في عدة ألفاظ، قد وظفها الشاعر في عدة صور ومواقف. استطاع الشاعر من خلالها أن يلفتنا إلى تجليات هذا اللون في مجالاته المتعددة، وظروفه الممكنة. وقد سبقه الكثير من الشعراء في هذا الجانب كإمريء القيس حينما قال:[٤]

مُهَفْهَفَةٌ بيضَاءُ غَيْرُ مُفاضَةٍ تَرائِبُهَا مَصقولَةٌ كالسَّجَنْجَل

(١) عمر، أحمد مختار (١٩٩٧)، **اللغة واللون**، ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ص٢٠٨.
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٢.
(٣) إسماعيل، عز الدين (د. ت)، **التفسير النفسي للأدب**، ط٤، مكتبة غريب، القاهرة، ص٤٩.
(٤) التبريزي، الخطيب، **شرح المعلقات العشر**، ط٢، (تحقيق: فخر الدين قباوة)، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، (٢٠٠٦)، ص٥٢.

لم يكتف امرؤ القيس بوصفها بالبياض فقط، بل أضاف إلى البياض مقومات الجمال الأخرى من صغر السن، والرشاقة[١]. إذا اللون وحده لايكفي ولكنه شرط أساس في حضور المرأة المنعمة والمحببة للرجال. لذا نجده حاضرا بشكل كبير في نتاج الشعراء ككل قديما وحديثا، وهو عند أبي صخر الهذلي يطرد ضمن موضوع الأطلال، وسرد دلالات الزينة والجمال، يقول أبو صخر الهذلي:[٢]

عَرَفْتُ مِنْ هِنْدَ أَطْلالاً بِذِي الثُّودِ قفْرًا وَجَارَاتِهَاالبِيْضِ الرَّخَاوِيدِ

والثود هنا: "شجر فسر به قول أبي صخر...."[٣] أي البيت السابق – كما جاء في اللسان - والرِّخْوَدَّةُ: الرَّخْصَةُ الشابة[٤]. حيث نجد أن الشاعر يذكر "صفة البياض" كعلامة بارزة يذكرها لذاك الزمن الماضي، فهند والمكان، لاتتضح لهم علامة فكل شيء مقفر، حتى هند لم يميزها الشاعر بشيء عن جاراتها، بل هو ميز هؤلاء الجارات وكأنه يريد أن يلفت المتلقي إلى تساؤل أكبر، ألا وهو: "كيف هي هند من بين جاراتها الناعمات؟" فحينما قال "البيض الرخاويد" لفتنا إلى هذا التساؤل وكأنه ألصق بجانب القفر صفة البياض ليؤكد على هذا التساؤل أو لصفاء العلاقة التي كانت بينهما. فأسلوب الالتفات هنا كما أوضحه قدامة بن جعفر بقوله:" هو أن يكون الشاعر آخذا في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه، أو ظن بأنَّ رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا على ماقدمه، فإما يؤكده أو يذكر سببه، أو يحل الشك فيه...."[٥] فالشاعر هنا يسرد ذكرى أطلال بائدة فقط، فهو في حالة تذكر تطغى عليه من أول القصيدة إلى آخرها.

ويذكر الشاعر البياض ضمن دلالات الزينة والجمال في سياق واحد تتظافر فيه كل هذه الصفات لتؤكد على دلالة اللون لاأكثر، يقول أبو صخر الهذلي:[٦]

هِجَانٌ فَلَا فِي اللَّونِ شَامٌ يَشِينُهُ وَلَا مَهَقٌ يَغْشَى الغَسِيقَاتِ مُعْرَبُ
سِرَاجُ الدُّجَى تَعْتَالُ بِالمِسْكِ طَفْلَةٌ فَلَا هِي مِتْفَالٌ وَلَا اللَّونُ أَكْهَبُ

ولو تتبعنا معاني تلك الألفاظ كلها لوجدناها تعني اللون الأبيض، فقوله: "هجان" أي المرأة البيضاء وهو في المعجم:الهِجان البِيضُ وهو أَحسنُ البياض وأَعتقه في الإبل والرجال والنساء

(١) انظر: المصدر نفسه، ص٥٢-٥٣.
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٤.
(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (تود).
(٤) انظر: السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٤.
(٥) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، (مصدر سابق)، ص١٥٠.
(٦) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٦.

ويقال خِيارُ كلِّ شيء هِجانُه...."[١]، والمهق كذلك: "شدة البياض"[٢] وقوله: "سراج الدجى" و"تغتل بالمسك" كلها تعطي دلالة الاشراق والتجدد والتنعم، وقوله: "ولا اللون أكهب" والأكهب من الكهبة وهي غُبْرة مُشْرَبَةٌ سواداً في أَلوان الإِبل"[٣] وفي شرح الديوان سواد في بياض. جاءت تلك الألفاظ مجتمعة لتدلل على البياض الخالص المشرق الصافي، الذي لاتشوبه شائبة حتى الشامة غير موجودة، مع أنها من دلالات الجمال، ولكن الشاعر – حسبما أرى – يؤكد صفة البياض الخالص لإفادة سبب التعلق بها والتشبيب.

- **حقل السحاب والمطر:**

ننطلق في تتبع هذا المعنى من ثنائية المحسوس واللامحسوس، فقد يرى الشاعر السحابة ويصفها بالبياض كونها بيضاء، ويصفها بالديمة على أنها بيضاء، وقد تكون فعلا بيضاء لكن الديم في أصلها هي: "المطر الذي ليس فيه رَعْد ولا برق..."[٤] وقد ذكر محيي الدين محسب -عن أبي هلال العسكري حينما تناول الدرس الدلالي شيئا من ذلك -حينما ناقش دلالة مصطلح المعنى وتعددها، يقول: "والحقيقة أن أبا هلال تنبه إلى هذا الازدواج في دلالة مصطلح المعنى، وذلك حين قال: (على أنهم سموا الأجسام والأعراض معاني، إلا أن ذلك توسع). ولكن يلاحظ أن أبا هلال لم يوضح الكيفية الدلالية التي على أساسها توسع مستخدموا المصطلح في إطلاقه على المعنى الذهني وإطلاقه على المحسوسات وربما تكون مقولة التوسع...، قائمة في تصور أبي هلال على علاقة مجازية قوامها أن دلالة المعنى على الذهن هي دلالة مباشرة صريحة، ودلالتها على مافي الأعيان دلالة غير مباشرة...، ولذلك جاز أن تطلق هذه اللفظة على مدلولها غير المباشر لصلته بمدلولها المباشر. ولعل هذا التفسير تدعمه عبارة أبي هلال التي يقول فيها: (وقد يكون معنى الكلام في اللغة ماتعلق به القصد)"[٥]. لذا نجد أن السحاب بمختلف الألفاظ التي جاء عليها، يحمل مدلولات مختلفة، قد تكون محسوسة وغير محسوسة، ويصح أن أسميها ظاهرة وباطنة، حاضرة وغيبية. وليس هذا القصد في كل الأبيات بل يتجلى في بعضها دون الآخر. يقول أبو صخر الهذلي:[٦]

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (هجن).
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٦.
(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (كهب).
(٤) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (ديم).
(٥) محسب، محيي الدين (٢٠٠١)، **التحليل الدلالي في الفروق في اللغة لأبي هلال العسكري "دراسة في البنية الدلالية لمعجم العربية"**، دار الهدى، المنيا، ص٢٠- ٢١.
(٦) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.

فأَسْـــقَى صَـــدَى دَاوودَ دَانٍ غَمَامُـــهُ هَـــزِيمٌ يَـــسُحُّ المَـــاءَ مِـــنْ كُـــلِّ جَانِـــبِ
سَـرَى وَغـدَتْ فـي البَحـر تَـضْرِبُ قُبْلَـهُ نُعَـامَى الـصَّبَا هَيْجـاً لِرَيَّـا الجَنَائِـب
ثَلاَثَـــا فَأَسْـــرَتْ مُزْنَـــةٌ حَـــضْرَمِيَّة لَـهَـا ثَائِـبٌ طَـلُّ النَّـدَى بَعْـدَ ثَائِـبِ
تَحُـــوزُ مَنَـــاتِيْجَ الغَمَـــامِ وتَمْتَـــري مَطَافِيـلَ لَـمْ يُنْـدِبْ بِـهَـا صَـرُّ حَالِـبِ
فَـــأَلْحَقَ مَحْبُوكـــا كَـــأَنَّ نَـــشَاصَهُ مَنَاكِـبِمِـنْ غَـزْوَانَ بِـيضُ الأَهَاضِـبِ

في مرثية أبي صخر الهذلي، تتجلى ألفاظ السحاب، والغمام، والمطر، والريح وتشكلها جميعا في صورة من أبهى الصور. ففي البيت الأول تطل علينا أول لفظة من ألفاظ السحاب ألا وهي "الغمام" إلى جانب ذكر أبي صخر للغمام بدأ يصف المطر من خلاله، وذلك حينما قال: "هزيم يسح الماء من كل جانب"والهزيم هنا السحاب المُتشقّق بالمطر، وكذلك الذي يتخلله صوت الرعد[١]. ثم يعقب هذا اللفظ "بمزنة حضرمية"، وكأنه هنا يلفتنا إلى الجهة التي أتت منها أي أنها من ناحية الجنوب، وكأن أبا صخر الهذلي يتخير المكان الذي يزخر بتشكل السحاب لذا أردف المزنة بقوله: "حضرمية"، والمزن هنا: "السحاب عامّةوقيل السحاب ذو الماء واحدته مُزْنةوقيل المُزْنَة السحابة البيضاء والجمع مُزْنٌ والبَرَدُ حَبُّ المُزْن...."[٢] ولم يكتف أبو صخر الهذلي بهذه الألفاظ بل نجد الدلالات التي تعود على السحاب ووصفه تتوالى تباعا، وكأن الشاعر كثف من ألفاظ السحاب لأمرين: الأول منهما يخلق من خلاله معادلا موضوعيا لبكائه الذي يجده قليلا على فقد ابنه، والآخر يتجلى من خلال معنى الرحمة المصاحبة للمطر. من أجل ذلك حاول أبو صخر الهذلي أن يغلف كل شيء حوله بلون البياض. حتى في البيتين الأخيرين في المقطوعة حاول الشاعر أن يوضح هذه الدلالة من خلال السحاب المتراخي على الجبال فكما جاء في شرح الديوان أن المحبوك هنا هو السحاب الممتليء بالمطر، وجاء لفظ النشاص كذلك بنفس المعنى، وحسبي هنا أنه المتراخي على الأرض قد غطى الجبال بكتل منه. لقد جاء أبو صخر الهذلي هنا بأوصاف لهذا السحاب تدل على أن السحابة ضخمة ومرتخية على الجبال تسوقها الريح على مرآى منه.

إننا حينما نجد هذا التوالي والتتابع في سياق دلالة السحاب والمطر من خلال الألفاظ المبينة آنفا، يتحقق لدينا رؤية ذلك التناغم مابين "الذكرى" والمعادلة تماما "لنشوء السحاب وتكرره"، وبين "داود" والمعادل تماما "للمطر"! فكما أنَّ لصورة داود تكراراً، وغياباً، وحضوراً كما السحاب، كذلك المطر، الذي بدوره يعيد الحياة للأرض لكن موقف أبي صخرهنا موقف العاجز مع محاولته إعادة إحياء صورة الميت لاالميت نفسه، وفي ذلك تقصير جلي.

---

(١) انظر:ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (هزم).
(٢) المصدر نفسه، مادة: (مزن).

وله في قصيدة أخرى "بائية" وصفٌ لهذا السحاب، بألفاظ دالة على جهته كذلك، وعلاوة على ذلك يوظفها في سياق يوحي بتشكل صورة السحاب، مما يجعل الصورة تبدو وكأنها صورة من رسم فنان يدرك حقيقة مايقوم برسمه، فلو أن رساما بقي شاخصا بعينيه نحو السماء – كما هو الحال بأبي صخر – لوجدناه يرسم مايراه بكل دقة وإبداع، فذكر السحاب بكثرة في شعر أبي صخر الهذلي، يعطينا ذاك الانطباع عن شخصيته، فقد يكون انعزاليا أبدا، وكذلك متمردا، وقد أوضحنا في التعريف به شيئا عن ذلك. يورد سارتر في كتابه "ماالأدب" شيئا حول هذه الفكرة، فيقول: "قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لايختلف في أصله، وإنما تحدده – فيما بعد – أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه"(١). والملاحظ أن أبا صخر إضافة إلى هذه الألفاظ الدالة على السحاب والمطر، يضفي عليها كذلك دلالة لونية مستوحاة من طبيعته ومن بيئته، يقول أبو صخر الهذلي:(٢)

حَـــدَتْ مُزْنَـــهُ مِـــنْ حَـــضْرَمَوتَ مُربَّـــةٌ ضَـــجُوعٌ لَـــهُ مِنْهَـــا مُـــدِرٌّ وَحَالِـــبُ
تَفُـــــودُ نُعَامَـــــاهُ حَنَـــــاتِمَ أُتْرِعَـــــتْ مِـــنَ المَـــاءِ يَتْلُـــوهُنَّ أَسْـــحَمُ سَـــاكِبُ
يَـشُقُّ الـدِّمَاثَالبِـيْضَ مِـنْ كـلِّ بَـاطِنٍ وَمِنْـــهُ سُـــفُورٌ بِـــالنَّوَاحِي لَوَاحِـــبُ

ويعني بضجوع أي: "سحابةٌبَطِيئة من كثرة مائها وتَضَجَّعَ السَّحابُ أَرَبَّ بالمكان ومَضاجِعُ الغَيْث مَساقِطُه...."(٣)، ومن خلال هذه الألفاظ الدالة على السحاب، في لونه وهيئته وحركته ـ تنبعث صورة المطر من خلال "مدر / وحالب" وكأنه يقول: "وبل، وطل" والوادي الدَّمِثُ والنعام من نعم وهي "... ريح تجيء بين الجنوب والصَّبا والنَّعامُ والنَّعائمُ من منازل القمر ثمانيةُ كواكبَ أَربعة صادرٌ وأَربعة واردٌ...."(٤) والحناتم من حنتم وهي: "... سحاب وقيل سحاب سود والحَناتم سَحائب سود لأَن السواد عندهم خضرة...."(٥) إذا لم يصف أبو صخر السحاب المتشكل والمتلون من خلال هذه الألفاظ التي بينا معناها إلا لكي يعقد تلك المقارنة التي أرادها بين السحاب على مختلف صور انصبابه وبين ممدوحه عبدالعزيز بن أسيد، وماالسيول التي سالت من أثر المطر والأودية والطرقات التي استبانت إلا دلالة أخرى على كثافة وقع المطر، فدلالة السحاب تستدعي دلالة المطر، ودلالة المطر تستدعي الحياة بكل صورها. وبالتالي فسياق الحديث عن السحاب والمطر يستوجب هذا التصور فـ"في اللسانيات الأسلوبية يطلق لفظ "السياق الأكبر"

---

(١) سارتر، جان بول (د. ت)، **ماالأدب**، (د. ط)، (ترجمة: محمد غنيمي هلال)، نهضة مصر، القاهرة، ص٩.
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٩.
(٣) ابن منظور: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (ضجع).
(٤) المصدر نفسه، مادة: (نعم).
(٥) المصدر نفسه، مادة: (حنتم).

مقابلا للفظ "السياق الأصغر" الذي يدل على الجوار المباشر للفظ قبله وبعده، وأما السياق الأكبر فهو الذي يتنزل فيه اللفظ بعد الجوار المباشر كالجملة أو الفقرة أو الخطاب جملة، على أن لمصطلح "السياق الأكبر" في الأسلوبية دلالة نوعية تتمثل في جملة المعطيات التي تحضر القاريء وهو يتلقى النص بموجب مخزونه الثقافي والاجتماعي"[١]. وسياق الألفاظ الدالة على السحاب والمطر في الكثير من قصائد أبي صخر الهذلي يعود إلى المكان الجغرافي الذي يسكنه وقبيلته. عوضا عن الموضوعات الشعرية التي عرفت بها القبيلة في حديث عن الدهر والرثاء والغزل والصعلكة، إلا أن لكل شاعر طريقته وتميزه، فيذكر أحمد كمال زكي أن ساعدة ابن جؤية في بائيته التي مطلعها:

هَجَرَتْ غَضُوبُ وحَبَّ مَنْ يَتَحبَّبُ وعَدَتْ عَوادٍ دُونَ وَلْيِكَ تَشْعَبُ

أنه قسمها إلى مواضيع شتى، فبعد مطلع القصيدة الغزلي ينتقل إلى وصف البرق والمطر والسحاب[٢]. ويذكر إضافة إلى تشابه الموضوعات بينهم، أن شعرهم جاء مصورا للحياة في شتى جوانبها فلقد "تحدث عن أهم نواحي الطبيعة الكبرى، الطبيعة التي يضطرب فيها الإنسان مع غيره من الكائنات"[٣].

وتتوالى دلالة المطر بعد ذلك من خلال ألفاظ متنوعة عدة - وهي تابعة للأبيات السابقة - مابين "فعل، واسم مكان، ولون" وذلك في قوله:[٤]

فَجَرَّ عَلَى سِيفِ العِرَاقِ فَفَرْشِهِ فَأَعْلَامِ ذِي قُوسٍ بِرَأْدَهَمَ سَاكِبِ
فَلَمَّا عَلَا سُودَ البِرِصَاقِ كِفَافُهُ تُهِيبُ الزُّرَى مِنْهُ بِرُدُهْمٍ مَقَارِبِ

دل الفعل "فجر" على السحاب في سيره يسير سيرا ضعيفا[٥]. ثم لفظ اللون "أدهم"، وكذلك "كفافه" والمقصود بها هنا نواحيه[٦]، لقد وظف أبو صخر الهذلي ضمن سياق الحديث عن السحاب والمطر والسيل ألفاظا دالة عليه من خلال تظافر عدة حقول "الصيغة المباشرة، أو الصفة

---

(١) المسدي، عبدالسلام، **الأسلوبية والأسلوب**، (مرجع سابق)، ص١٧٥.
(٢) انظر: زكي، أحمد كمال (١٩٦٩)، **شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي**، (د.ط)، دار الكتاب العربي للطباعة النشر، القاهرة، ص٢٤٥.
(٣) المرجع نفسه، ص٢٥٠.
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٠.
(٥) المصدر نفسه، ص٩٢٠.
(٦) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (كفف).

للون، أو الحركة، أو الفعل، وأقصد بالفعل هنا الأثر الناتج جراء نزول المطر. والذي طال حتى الكائنات الحية الأخرى وذلك في قوله:(١)

أَلَحَّ رَجِيْفًا يُهْرِبُ الوَحْشَ حِسُّه كَلَجَّةِ حَوْمِ المَنْهَلِ المُتَجَاوِبِ

- **حقل المرأة:**

أكثر مايلفتنا في شعر أبي صخر الهذلي هو موضوع الغزل، والتشبيب بالنساء، حتى في قصائد المديح أو الرثاء تكون المقدمة غزلية، فلقد تجلت علاقة أبي صخر الهذلي بالنساء من خلال أسماء مختلفة عديدة، ومواقف متباينة، سعت جميعها إلى إيضاح دلالات وجود المرأة في حياة أبي صخر الهذلي، وعلى تحديد صورها الحياتية. فمرة نجد الشاعر يصف هذه العلاقة بالذكرى الجميلة التي رسخت في ذهنه، ومرة يصفها بالمطال وإخلاف المواعيد. أي أنها علاقة مشوبة بالقرب والبعد، بالرضا والغضب، بالشوق والكره. ونحن سنتناول المرأة من خلال ماستطاعت أن تصوره الأبيات، ومن خلال حضورها.

١- المرأة المحببة "المطلوبة":

تعددت الأسماء في شعر أبي صخر الهذلي لنساء ليسوا بتلك الكثرة المفرطة، وإنما كان الاسم لما يصاحبه من صفات وسياق يوحي بدلالات العشق لتلك المرأة أو الضد تماما، فأول اسم من هذه الأسماء "هند" وهي التي يذكرها في بداية قصيدته التي مطلعها:(٢)

عَرَفْتُ مِنْ هِنْدَ أَطْلَالاً بِذِي الثُّودِ قَفْرًا وَجَارَاتِهَا البِيْضِ الرَّخَاوِيدِ

إذ يكون الحديث عنها ضمن سياق الذكرى، ففي استطراده لوصف الوادي عاد في البيت التاسع من القصيدة يصف هذه المرأة بأوصاف الحسن والجمال والنعومة. مما أوحى بتلك الدلالة الحسية التي جعلت منها صورة متحركة فبعد تجريده إياها من كل شيء سوى هوية الاسم عاد إليها بألفاظ مشبعة بالحس، مما له أثر في رصد الدلالة التي تعطي انطباع القرب من تلك المرأة وإن كان الحديث عنها في سياق التذكر. لقد وقف ابن سينا على الأبعاد النفسية وبين تصور المجردات في النفس وحركة الصور الخارجية، فالإنسان "... أوتي قوة حسية ترتسم فيها صور الأمور الخارجية، وتتأدى عنها إلى النفس، فترتسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا، وإن غاب عن الحس. ثم ربما ارتسم بعد ذلك في النفس أمور على نحو ماأداه الحس. فإما أن تكون هي المرتسمات في الحس، ولكنها انقلبت عن هيئاتها المحسوسة إلى التجريد، أو تكون ارتسمت من جنبة

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢١.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٢٤.

أخرى...."[١] وكأنه يحلل مايعتري النفس البشرية في حالة التذكر، فهي تستحضر الماضي بكل مافيه؛ بشخوصه والانفعالات والأصوات والتفاعلات المحسوسة.

إن أبا صخر في الأبيات التي سنوردها، يوازي بين دلالتي التجرد الملقاة على الوادي، وبين دلالة الربيع المتمثلة في "هند" التي بدأ يخلع عليها – بعد المطر – أوصاف النعومة والرشاقة والجمال، يقول في البيت التاسع ومايليه:[٢]

دَارُ لمُرْتَجَّـــــــةِ الأَرْدَافِ عَبْهَـــــــرَةٍ نُـور الظَّـلاَمِ لَهَـا فَـضْلٌ عَلَـى الرِّيـدِ

حين نتتبع الألفاظ الواصفة الدالة على تلك المرأة المعشوقة والحبيبة، نجدها تعرضت لوصف بنيتها الجسمية في سياق حسي طويل، فلقد استغرق هذا الوصف ثمانية أبيات يصف فيها الشاعر هذه المرأة بعظم الخلق فهي "عبهرة" لها فضل على أترابها.[٣] وفي الأبيات التالية تتوالى دلالات أخرى تتعاضد مع فكرة "الكمال" التي يسعى إليها الشاعر، يقول:[٤]

رَيَّـــا المَعَاصِـــمِ مُهْلُـــوءٍ مُخَلْخَلُهَـــا غَيْـــدَاءَ هَيْكَلَـــةٍ مِـــنْ بُـــدَّنٍ غِيـــدِ

الملاحظ على أبي صخر أنه يبني صفات تلك المرأة ضمن إطار فكرة "التنعم والدلال" فهو يسوق صفاتها حول هذا المعنى ككل، فـــ"السياق الأكبر" تصب فيه كل تلك الألفاظ مجتمعة لتظهر صفة المرأة المنعمة، والناعمة، فهو سياق يجلو صفات المرأة المحببة لديه والمختلفة تماما عن باقي أترابها – كما ذكر في قوله "لها فضل على الريد"، فهذه المرأة "ناعمة، وطويلة"، ومنعمة إذ يقول:[٥]

تَثْنِـــي النِّطَـــاقَ بِـقَـــوزٍ حَفَّـــهُ دَمَـــثٌ حَـــازَتْ نَقَـاهُ رِيَـــاحُ الـــصَّيْفِ مَنـــضُودِ

يقصد أنها منعمة لدرجة أنها تثني النطاق إذا أرادت الجلوس بعجزيتها على كثيب من الرمل، والنطاق هنا "والنِّطاق شبه إزارٍ فيه تِكَّة كانت المرأَة تَنتَطِق به..وجمعه مناطق وهو أَن تلبس المرأة ثوبها ثم تشد وسطها بشيء وترفع وسط ثوبها وترسله على الأسفل عند مُعاناةِ الأَشغال لئلا تَعْثُر في ذَيْلها، وفي المحكم:النِّطاق شقَّة أو ثوب تلبسه المرأَة ثم تشد وسطها بحبل ثم ترسل الأعلى على الأسفل إلى الركبة فالأَسفل يَنْجَرّ على الأَرض...، النِّطاق والإزار الذي

(١) الداية، فايز(١٩٩٦)، **علم الدلالة العربي "النظرية والتطبيق"**، ط٢، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ص١٤.
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٥.
(٣) انظر:المصدر نفسه، ص٩٢٥.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٢٥.
(٥) المصدر نفسه، ص٩٢٥.

يثنى والمِنْطَقُ ما جعل فيه من خيط أَو غيره...، والنَّاطِقَةُ الخاصرة"[١]. ثم نجده يوظف الألوان في بعض الألفاظ الدالة عليها إلى جانب ألفاظ النعومة، فكما أنه وصفها بالبياض غير الصريح، وصفها بصفات أخرى وسياق الأبيات يدلل على ذلك فالوصف "معنى قائم في فكر الواصف، ينقل المعنى إلى المستمع بتموجات صوتية، ومن ثمة يكون هذا المعنى قائما في ذهن المستقبل؛ لأن الصوت المنطوق لاتتحكم فيه القوانين الصوتية فقط، وإنما يرتبط بعلم النفس بصفته صورة ذهنية"[٢]. لذا يكون الوصف لفظ يشي عن غائب إما حقيقة أو مجازا، ويكون الغياب الحقيقي هو ماغاب فيه الموصوف عن الأنظار[٣]، لذلك نجد الشاعر يوظف الكثير من هذه الألفاظ في مجال الغياب، فلربما نقول إن "السياق وافق مقتضى الغياب" لذلك نجد انسيابا وتسلسلا في حشد الأوصاف الدالة على المرأة "الناعمة والمنعمة".

يقول في موضع آخر:[٤]

فِي خَرْعَبٍ كَعَسِيبِ المَوز مُطَّرِدٍ ... يَعْتَالُ شَمسَ وشَاحِ الكَشْحِ مَمْسُودِ
مِنْ لَانِ إِنْ حَذِرَتْ أَو عِنْدَ غِرَّتِهَا ... صَقْوَاءُ طَيِّبَةُ الأَعْطَافِ وَالجِيدِ
كَأَنّ نَوبَ مُجَاجَ النَّحْلِ رِيقَتَهَا ... ومَا تَضَمَّنُ أَجْوَافُ الرَّوَاقِيْدِ[٥]
كالكَأس مَارَكَدتْ لَمْ يَصْحُ شَارِبُهَا ... وَقَالَ إِنْ نَفِدَتْ ياكاسَنَا زِيدِي

ففي سياق الحديث عن المرأة الناعمة ينحو أبو صخر الهذلي بنا إلى درجة الإلتحام والالتصاق، وذلك في اطراده ذكر ألفاظ النعومة، والريق، فالجسم خرعب "ناعم"، والريق كذوب العسل"، كل هذه الألفاظ، الذوب، والرواقيد، تسعى بشكل أو بآخر إلى تأطير الدلالة بشيء من الخصوصية التي تعطي الشاعر الحق في معرفة كل هذه الأمور الشخصية، التي وصلت به إلى درجة العمق، فالريق وتشبيهه إياه بالعسل يعطي هذا التصور الخاص جدا، وكذلك ينفُذ إلى سياق الدلالة الأكبر ألا وهو المرأة الناعمة والمحببة إليه، تطل علينا من خلال هذه المرأة دلالة أخرى ألا وهي:

---

(١) ابن منظور: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (نطق).
(٢) بسناسي، سعاد (٢٠١٢)، **التحولات الصوتية والدلالية في المباني الإفرادية**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ص١٢٥.
(٣) المرجع نفسه، ص١٢٦.
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٦.
(٥) والذوب: العَلَل عامَّة وقيل هو ما في أَبياتِ النَّحْل من العَسَل خاصَّة وقيل هو العَسَل الذي خُلِّص من شَمْعِه، والرواقيد من رقد، وهيدَنٌّ طويل الأَسفل كهيئة الإِرْدَبَّة يُسَيَّع داخله بالقار، والجمع الرواقيد، معرَّب"، وقال ابن دريد:لا أَحسبه عربيّاً، والاردبة من ردب: وهو المكيال، والارْدَبَّة القِرْمِيدُ وهو الآجُرُّ الكبيرُ،إِناءُ خزف مستطيل مقيَّر. انظر: **لسان العرب**، مادة: (ذوب)، و(رقد)، و(ردب).

أ- دلالة المرأة السلبية:

نلحظ أن أبا صخر الهذلي في آخر النص السابق يتهم هذه المرأة التي يحبها بأنها لاتفي بوعودها، مما أنتج لنا دلالة أخرى من عمق الدلالة السابقة، فكل الوصف الذي تميزت به هذه المرأة؛ من صفات جمالية، وفريدة، قد بالغ الشاعر في خلعها عليها، نجده في آخر النص، ومن بعد شد المتلقي من أول النص لأوصاف تلك المرأة، نجده يختم النص بإبراز دلالة الحسن التي تستبعد أي معنى قد يهدم كل ماقد تقدم، يقول الشاعر:(١)

أَ يَـــامَ أُصْـــفِي لَـهَـــا وُدِّي وَتَجْحَـــدُنِي وَكَـــمْ تَـــرَى مِـــن قَـــدِيمِ الـــوُدَّ مَكْنُـــودِ
فَـــإِنْ يَكُـــن وَعْـــدُهَا البَـــاقِي كَوَّلِـــه فَقَـــدْ مَلَلْنَـــا خِلَابَـــاتِ المَوَاعِيْـــدِ

وفي موضع آخر نجده يستعيد الدلالة إياها حول (عُليَّة) التي ذكرت في أول النص بهذا الاسم، لتنتهي بنا بـــ"سليمى"، التي يصورها في سياق ليس ببعيد عن السياق السابق، وذلك في قوله:(٢)

فكَـــانَ ثَـــوَاب الـــوُدِّ مِنْهَـــا تَجَهُّمَـــا وَصَـــرْمَا جَمِـــيْلَا غَيْـــرَ هَجْـــرِ مُبَاعِـــدِ
فَـــلَا تَـــأسَ إِنْ صَـــدَّت سِـــوَاكَ وَلَاتَكُـــن جَنِيبًـــا لِخَـــلَّاتِ كَـــذُوبِ المَوَاعِـــدِ

وفي مقام آخر يصور أبو صخر الهذلي تلك العلاقة التي ليس منها سوى التعب والشكوى، وذلك عبر مخاطبته للمعنويات متمثلة في القلب إذ يقول:(٣)

وقَـــد قلـــتُ للقَلـــبِ اللَّجُـــوجِ أَ لَا تَـــرَى سُـــلِبْتَ النُّهَـــى أَنْ لَـــيْسَ لِلهُـــونِ تَـــابِعُ
وَقَـــدْ طَـــالَ هَـــذَا لَا أَرَاكَ مُنَـــوَّلاً وَلَا أَنْـــتَ إِنْ رَاعَ المُحِبُّـــونَ رَائِـــعِ

إلى أن يقول:(٤)

بَـــل الحُـــبُّ تَحْتِيـــرُ الهَـــوَى وَمِطَالُـــهُ وَمَـــوتٌ خُفَـــاتٌ وَالـــشُّؤُونُ الـــدَّوَامِعُ

والختر هنا من الغدر والخديعة، لكنه في هذا السياق يعني به الشاعر التَّفُّتر والاسترخاء(٥).

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٦.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٣٢.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٣٤ -٩٣٥.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٣٥.
(٥) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (ختر).

وكل لفظة هي دالة على تلك العلاقة المشوبة باحتكام أحد الطرفين في الآخر، وكأنه أصبح مسيرا لما يريده الآخر.

ويقول في صور أخرى يجسد فيها تلك العلاقة المتسمة بعدم الاستمرار والبقاء، إذ إن المرأة والتلذذ بها لايكون إلا كعابر سبيل مر وانتهى به السفر إلى وجْهته ! لقد حاول أن يوازن الشاعر بين لذة الخمر وبين محبوبته في هذا النص، ولكنه – كما عودنا – ينحو إلى اليأس في تصوير كل علاقة يصفها؛ يقول:(١)

وَمَاعهَـــــد إحـــــدَاهُنَّ إلا كمَنْـــــزِلِ أَنَـــاخَ بِـــهِ يَومًـــا عَلَـــى عَجَـــل سَـــفَرُ

لقد انصاع أبو صخر الهذلي لتصوير تلك العلاقة البائسة التي يبدأ في تصويرها ثم يهدمها في آخر النص، وقد يصح هنا تسمية هذا السياق بسياق دلالة "الحلم" فكأن الشاعر حينما يشرع في قول القصيدة يكون في حالة حلم، وفي آخرها يفيق، فيهدم كل ماقد كان منه في تصوير جمال تلك المرأة، أو العلاقة التي بينهما.

ب- دلالة الزينة:

ثمة تعبيرات مركزية تقود الذهن إلى معان معينة قد ألفها السمع أو أنها أصبحت من المخزون الثقافي العام للإنسان، فهذه التعبيرات "هي التي تمتلك السلطة المباشرة في توجيه المعنى العام للتعبير، وإن تغير المعنى النهائي من صورة إلى أخرى تبعا للوحدات الهامشية، سواء أكانت أفعالا أم أسماء"(٢). ويعد موضوع الغزل الموضوع الأول في شعر أبي صخر الهذلي، لذا كان لابد لشعره أن يظفر بتوافر تلك الدلالات المهتمة بجانب الزينة عند المرأة وهي ليست بتلك الكثرة إلا أننا سنحاول أن نشير إليها لما إمتازت به من تصوير ثبات وهوية عاشت حتى عصرنا الحالي، يقول أبو صخر الهذلي:(٣)

مـــــن الخَفِـــرَاتِ الوازنـــاتِ كَلامُهـــا سِـــقَاطُ سُـــقوطَ الحَلْـــيِ مُـــسْتَكْرَهٌ نَـــزْرُ

يشبه الشاعر صوتها وهي كارهة من الحياء كصوت الحلي في سقوطها، ولايعنيني هنا تشبيهه بقدر مايعنيني تلك الحلي التي دلت على وجود التزين في ذلك المجتمع وكشيء جمالي يلفت الانتباه.

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥١.

(٢) العبد، محمد (١٩٨٨)، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي "مدخل لغوي أسلوبي"**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ص١١٠.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٠.

ويقول في موضع آخر:[١]

إِذا عُطِفَـــــتْ خلَاخِلُهُـــــنَّ غَـــــصَّتْ بجُمَّـــــــارَاتِ بَـــــــرْدِيّ خِـــــــدَالِ[٢]

وأظن الخلاخل هنا لاتكفي لايضاح دلالة الزينة فقط، بل هي تتضح أكثر حينما يكون البيت معبرا عن معنى الامتلاء ككل، فكل الأفعال: "عطفت، وغصت، خدال" تدل على تلك الاستدارة والامتلاء، وربما هي تقابل استدارة عين المعجب إذا شده الاعجاب بمثل هذه المرأة. ويقول كذلك حين يصف منامه وقد حلم بمن يهوى:[٣]

وَبَـــــاتَ وسَـــــادِي فَـــــدْغَمِيٌّ يَزِيْنُـــــهُ جَبَـــــائِرُ دُرٍذٍ وَالبَنَـــــانُ المُخَـــــضَّبُ

مضى الشاعر في وصف هذا البيات الحلمُي، وقد ركز على الساعد الممتلئ المزين، فالجبائر هي الإسورة من الذهب أو الفضة[٤]. إلا أن أبا صخر خصها بالدر، وشارح الديوان اكتفى بذكر معناها بهذه الصيغة "مَسَكٌ" وهي ربما بعيدة عن السياق الذي يركز على وصف الساعد ومافيه من الزينة، ثم نجده يذكر الخضاب كنهاية لهذا التتبع لدلالات الزينة المتقاربة وعلى ساعد واحد.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦٣.

(٢) جمارات: من جمر، لها ساق كالجُمَّارة وهي شحمة النخلة، و جمر النخلة تجميرا: قطع جُمارها، وجمرت المرأة شعرها جمعته وجعلته على قفاها، انظر: الزمخشري، أبي القاسم جارالله محمود(ت:٥٣٨هـ)، **أساس البلاغة**، (تحقيق: محمد باسل سود العيون)، ط١، ج١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م، ص١٤٦-١٤٧، مادة: (جمر).

(٣) المصدر نفسه، ص٩٣٧.

(٤) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (جبر).

الفصل الرابع

البنية التركيبية والصورة في شعر أبي صخر الهذلي

الفصل الرابع

البنية التركيبية والصورة في شعر أبي صخر الهذلي

مفهوم الصورة الفنية:

تعد الصورة الفنية إحدى الثوابت البارزة في الشعر العربي، وهي التي تميز نتاج شاعر عن شاعر آخر، لذا كان لكل شاعر نصيبه منها، ويتوقف إبداعه فيها على الخيال، وقدرته على التصوير. وعند البحث في هذا الجانب من الدراسة وجدنا أن الصورة الفنية تدرس تحت عدة عنوانات، فهي مرة أدبية، أو شعرية، أو بيانية، فكل باحث ينظر إليها من خلال المنهج المتبع في دراسته هو وثمة دراسات متنوعة ومتباينة في الطرح تعج بها المكتبات الجامعية والدراسات النقدية، وهي دراسات تحتكم إلى مفاهيم وفكر يتبناه الدارس لها، ومن هذه المفاهيم مايتعلق بدراسة الصورة من ناحية نفسية، ومنها ماينطلق من الجانب الوظيفي، ومنها ماينطلق من المفهوم البلاغي[١]. وذلك كون "الصورة الشعرية تحمل لكل إنسان معنى مختلفا كأنها تعني كل شيء...."[٢] وينسحب كل ذلك بالتالي على كيفية دراستها، وأنماطها، وتشكيلها سواء في فكر المبدع أو النص المقروء بالنسبة للمتلقي. وحين نحاول السعي وراء المعنى المعجمي للجذر "ص. و. ر" يختلط بين عدة مفاهيم كالوهم، والحقيقة، وكذلك الحضور والغياب، وبالتالي قد تتعدد أنواع هذه الصورة وتختلف من حيث أبعادها وتشكيلها عند كل من الشاعر والمتلقي. وقد جاء في مادة "صور" أن الصورة تأتي بمعنى "... تَصَوَّرْتُ الشيءَ: توهمت صورتَه فتصوَّر لي. والتَّصاويرُ: التَّماثيلُ..قال ابن الأَثير: الصورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته...."[٣]، ولقد اهتم نقادنا القدماء بالصورة من حيث أن الشعر جله يقوم عليها فالجاحظ (ت:٢٥٥هـ) يقول في الشعر: "وإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[٤]. أي أنه يقوم على إعمال الذهن والخيال في تقديم الصورة واستحضار المعنى المراد، وهذا التصور قديم في الشعر، فلقد أوضح إحسان عباس ذلك بقوله: "ليست الصورة شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة، منذ أن وجد حتى اليوم.

---

(١) انظر: التطاوي، عبدالله (٢٠٠٢)، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، القاهرة، دار غريب، ص٥.

(٢) عوض، ريتا (١٩٩٢)، **بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس"**، ط٢، بيروت، دار الآداب، ص٣٩.

(٣) ابن، منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (صور).

(٤) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر (ت:٢٥٥هـ)، **الحيوان**، ط٢، (تحقيق: عبدالسلام هارون)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج٣، (١٩٦٥)، ص١٣٢.

ولكن استخدام الصورة يختلف من شاعر لآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة"[١]. فعلماء البيان حينما عملوا على التفريق بين الحقيقة والمجاز كانت الصورة البلاغية لديهم لاتتعدى الهجرة عن عالم الحس إلى عالم المعنى ومفاهيمه، أو العكس: الهجرة من المجرد إلى المحسوس، أو بمعنى آخر هي القدرة على التخييل في صياغة المعنى الذي تمتد جسوره من المبدع إلى المتلقي. وهو بدوره يساهم – من خلال إدراكه الجمالي – في التفاعل مع تجربة الشاعر، التي عمل على تصويرها تصويرا فنيا تقترب فيه الصورة من أن تكون شكلا من أشكال المجاز[٢].

(١) عباس، إحسان (١٩٥٩)، **فن الشعر**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص٢٣٠.

(٢) انظر: التطاوي، عبدالله، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، (مرجع سابق)، ص٦.

الصورة في النقد القديم:

باستعادتنا قول الجاحظ: "... فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[١]. يتضح أن الصورة يتحكم بها الفهم والإدراك الإنساني للأشياء المحسوسة من حوله، متحركة كانت أم ساكنة، ليبث فيها الشاعر من إحساسه مايسكن به المتحرك، أو يبعث به الساكن منها، وهنا يكمن الإبداع الذي تتجسد من خلاله الصورة، وخير مثال على ذلك ماكان من البحتري في سينيته التي وصف بها إيوان كسرى، مما يؤكد أن الشاعر – من خلال الصورة – ينماز على غيره من الشعراء ويتفوق على أقرانه.

وقد أكد هذا قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ) في سياق حديثه عن المعاني و"الصورة" "فالمعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر منها كالصورة، والمهم بلوغ منزلة الجودة، لاكتابته في معان رديئة"[٢].

ولقد صاغ عبدالإله الصائغ بعض الأسباب التي ينفي من خلالها – بشكل غير مباشر - زعم بعض الدارسين حول اغتراب الصورة عند العرب، وذلك قبل أن تستحيل إلى مفهوم أو فكرة قائمة معتمدا على بعض الأقوال التي من شأنها تقديم العذر لهذا البعد أو التراخي في الجهر بها من حيث هي مصطلح، فمن هذه الأسباب ضياع الكثير من الشعر بسبب الانشغال بالفتوحات الإسلامية، وندرة التدوين، إلا أن أهم هذه الأسباب – في نظرنا – ماذكره حول موقف الإسلام من الصورة، فلعبادة الأصنام صلة بالصورة بشكل كبير أدى إلى الابتعاد عنها، وذلك لأن قضية الأصنام وماعليه أصحابها من الإفتتان بها والإعظام لها نهى الإسلام عن التصوير، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني[٣]. بيد أن هذا يثير الكثير من التساؤلات الحائرة حول مخافة التصادم مع النص الديني أو مخالفة الثقافة السائدة، فكان الحال هكذا مع الحديث الشريف وعدم الاستشهاد به مخافة الكذب المتعمد. ولكن الصورة تبقى بعيدة عن الحس، فهي ذهنية، وإن لاقت الكثير من

---

(١) الجاحظ، **الحيوان**، (مصدر سابق)، ص١٣٢.

(٢) البغدادي، قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧ هـ)، **نقد الشعر**، (تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٥٣.

(٣) انظر: الصائغ، عبدالإله (١٩٩٧)، **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ص١٣-١٤.

الإعجاب من المتلقي، فعنصر الخيال يبعدها عن هذا التمثيل المرئي، لتصبح صورة جديدة منفصلة عن الصورة المحكية التي انبثقت منها. ومهما يكن فالصورة الفنية "عنصر أساسي من عناصر الجمال التي تتوافق مع الإبداع الشعري الأصيل، وذلك من حيث الشكل والمضمون، فهي طريقة تفكير وتعبير"[١]، ولقد ذكر عبدالقاهر الجرجاني في حديثه عن معنى الصورة في كتابه "دلائل الإعجاز" شيئا يقرب من هذا التصور فهو يقول: "واعلم أن قولنا الصورة؛ إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكأن تبين إنسان من إنسان؛ وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لاتكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات...."[٢]، وهذه ليست الإشارة الوحيدة للجرجاني حول الصورة بل نجدها في كتابه (أسرار البلاغة) في أثناء حديثه عن الاستعارة المفيدة، فهي حقيقية حينما تطل مستجدة، على غير صفتها الأصلية، وذلك حينما قال: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أن تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد...."[٣] ولعلنا نلتمس هنا إشارة لنصرة المعنى على اللفظ، وربما نتج ذلك على أن إشكالية المعنى واللفظ تبقى ظاهرية لاتتعدى ذلك؛ بأن تنتقل إلى تغليب أحدهما على الآخر، وإن أقر الكثير من أولئك النقاد بتقديم المعنى على اللفظ فاستلب هذا التقديم والاهتمام والشيوع إلى ندرة استعمال مصطلح الصورة[٤].

وبهذا يقرر النقاد القدامى أن الصورة تعتمد بقدر كبير على إبداع الشاعر الذي يقوم في أساسه على القدرة الخيالية لديه، فينسج صور قصائده من واقعه المعيش متجاوزا إياه إلى عالم

---

(١) عساف، ساسين (١٩٨٢) ، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، (د. م)، ص١١٢.

(٢) الجرجاني، عبدالقاهر. **دلائل الإعجاز**(٤٧١- أو٤٧٤ هـ)، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، القاهرة: مكتبة المدني، (١٩٩٢)، ص٥٠٨.

(٣) الجرجاني، عبدالقاهر(ت:٤٧٤هـ)، **أسرار البلاغة**، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، مكتبة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، (د. ت)، ص٤٢.

(٤) انظر: صالح، بشرى موسى (١٩٩٤)، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٢٢.

جديد يدفع بالمتلقي إلى التأمل في هذه التجربة كما لو أنه يعيش واقعا جديدا "فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته المهمة التي يزاول بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه"[١].

وماموقف الجاحظ الجاد! تجاه إعجاب أبي عمرو الشيباني ببيتين من الشعر استحسنهما استحسانا شديدا، إلا لأنه يراهما خاليين من التأثير، والقدرة على التصوير، ففكر الجاحظ ينظر للشعر نظرة تتسم بالفرادة في تقديمه ضمن أسلوب يقوم على إثارة الإنفعال لدى المتلقي، وتقديم المعنى بطريقة حسية تقرب الشعر من الرسم والتلوين[٢].

ومع ذلك يرى المحدثون من النقاد أن القدماء وقفوا على الصورة الفنية من خلال المشبه والمشبه به أي مايتعلق بعلم البيان، يقول نصرت عبدالرحمن: "ومن المصطلحات الموروثة التي تقترب من مدلول الصورة علم البيان"[٣]. يقول ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر): "فأحسن التشبيهات إذا ماعكس لم ينتقص، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبَّها به صورة ومعنى، وربما أشبه الشيء الشيءَ صورة وخالفه معنىً، وربما أشبهه معنىً وخَالفَه صورة، وربما قاربه وداناه أو شامّه وأشبهه مجازاً لاحقيقة"[٤]. ولاريب في أن ابن طباطبا قصد بقوله: "صورة" أي لفظا، حيث يخيل للمتلقي حينما يقرأ بيتا من الشعر، أو لفظة يتوقف عندها، فتسترعي اهتمامه، أو ذائقته؛ فيجدها حاضرة في ذهنه أو مما يحفظه؛ يخيل إليه ذلك التشابه، إلا أن المعنى قد يكون أبعد مما تمليه عليه هذه الخواطر، كون المعنى يعبر عن ثقافة وفكر بالدرجة الأولى، وأحاسيس تسكن خلجات ذلك الشاعر، فلقد حدد ابن طباطبا لهذا الذي قلناه معيارا مهما، ينم عن فكر ناقد نافذ ومتزن، يقول: "فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لاتتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغر بها، فابحث عنه ونقر عن معناه، فإنك لاتعدم أن تجد خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لامعنى تحته"[٥]. وليس القصد من قولنا "لفظا" أي الكلمة من القول، وإنما نعني ذلك الحضور الكامل لكل مايحويه البيت الشعري من معنى وصورة ولفظ مستحسن، فماهي إلا إشارة لكل ذلك الحضور. وهذا الحضور

---

(١) عصفور، جابر أحمد (د. ت)، **الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي"**، دار المعارف، القاهرة، ص١٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص٢٨٢ – ٢٨٣.

(٣) عبدالرحمن، نصرت (١٩٨٢)، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ص١٢.

(٤) العلوي، محمد أحمد ابن طباطبا (٣٢٢هـ). **عيار الشعر**، ط١، (تحقيق: عباس عبدالستار)، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٩٨٢) ص١٧.

(٥) المصدر نفسه، ص١٧.

يخلق طابع التأثر لدى المتلقي، فالصورة بما أنها تعبيرعن نفسية الشاعر فهي تحمل دلالاتٍ متنوعة وذات بعد نفسي، تنتقل من الشاعر نفسه إلى المتلقي. لذا قد يتوافق الشعور مع التعبير المثير لدواخلنا، فكما أن المحاكاة تكون للطبيعة ومايشغلها، فلاغرابة في أن العواطف، والإثارات النفسية تتشابه كذلك كالدهشة، والإعجاب، والشعور بالحزن حيال أي موقف أو منظر، فكذلك القول قد يصور الصورة المرئية بمحاكاتها شعريا، فيتم إستثارة الشعور بصور متخيلة، يسعى الشاعر عن طريقها للتأثير في المتلقي "فغاية الشعر هي الإثارة النفسية، التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقي"(١). وهذا ماأكده الفارابي حينما استغل الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجي ليجد "أن غاية الشعر تتمثل فيما يوحي به من وقفة سلوكية، يدفع الشاعر إليها المتلقي، لابأقوال مباشرة وإنما بأقاويل متخيلة، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية. بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور، تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة..."(٢).

---

(١) عصفور، جابر أحمد، **الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي"**، (مرجع سابق)، ص٢٤-٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٣- ٢٤.

الصورة في النقد الحديث:

لقد تتابعت الدراسات حول الصورة الفنية في عصرنا الحديث، وتنوعت مناهج النقاد في دراستها، فمنهم من لم يبتعد عن النظرة القديمة في دراسته للصورة، فميدلتون ماري يرى أن الصورة مصطلح يشمل التشبيه والاستعارة، ولابد أن نضع في اعتبارنا تنوع الصورة مابين بصرية وسمعية[١]. وهذا الرأي يقترب كثيراً مما شاع في النقد القديم، فهي:"في أبسط معانيها رسمٌ قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عيها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية...."[٢] فهي "كل تعبير عن تجربة حسية تنتقل من خلال البصر، أو السمع، أو غيرهما من الحواس إلى الذهن، فتنطبع فيه، أي أن هذه الحواس كلها أو بعضها تدرك عناصر التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعور ثم يعيد إحياءها أو استرجاعها بعد غياب المنبه الحسي بطريقة شأنها تثير فينا صدق وحيوية الإحساس الأصيل"[٣]، ويتوافق هذا مع ماقد توصل إليه (ريتشاردز) في كتابه (مبادىء النقد الأدبي) حول الصورة "فالمزيد من الأهمية قد أعطي دائما للصفات الحسية للصور. والذي يجعل الصورة ذات فاعلية ليس هو وضوحها كصورة بقدر صفتها كحادث ذهني له ارتباط خاص بالإحساس"[٤]، ويقرب من ذلك ماذكره (عزرا باوند) حول الصورة بأنها "ذلك الذي يمثل عقدة ذهنية وعاطفية في لحظة من الزمن...، وأنها توحيد لأفكار متباينة"[٥].

وبهذا المعنى تسعى الصورة في توليد بنية المعنى من خلال فعل التراسل الممكن في لغة الشاعر الصامتة لحظة التفكير، هذا من جهة، ومن جهة أخرى من خلال ازدحام الدلالات حول الصور التي في ذهن المتلقي – كونه مستقبلا- فيجد مايعبر عما يقلقه أو يستهويه. يقول برونو:

---

(١) انظر: وليك، رينيه، وورن، أوستن (١٩٩١)، **نظرية الأدب**، (ترجمة: عادل سلامة)، دار المريخ، الرياض، ص٢٥٦.

(٢) دي لويس، سيسل، (د. ت)، **الصورة الشعرية**، (ترجمة: أحمد نصيف الجنابي)، وآخرون، (د. م)، ص٢١.

(٣) اليافي، نعيم (١٩٨٢)، **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص٤٤-٤٥.

(٤) وليك، رينيه، وورن، أوستن: **نظرية الأدب**، (مرجع سابق)، ص٢٥٥.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٥٥.

"الصورة ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه وحتى إلى الكشف عما تتعذر معرفته"[١]. لذلك كان لزاما أن نجد هناك من يدرس الصورة من خلال الإيحاء والرمز، فكلمة (رمز) متعددة الاستعمالات "تظهر في سياقات جد متباينة، وبأغراض مختلفة تماما. فهي تظهر كاصطلاح في المنطق، والرياضيات، وعلم الدلالة، وعلم الإشارات... والعامل المشترك في كل هذه الإستخدامات الدارجة ربما كان وجود شيء يمثل شيئا آخر"[٢] وإن اختلاف المعنى يأتي في حال تكرار الرمز من عدمه، فالصورة قد تستدعى مجازا مرة واحدة، وأما في حالة تكرارها واستمرارها فإنها تصبح رمزا، في نظام رمزي، أو أسطوري[٣]. إلا أنها تتعدد في احتمالات استعمالها رمزاً بحسب المتلقي وثقافته التي يتكيء عليها، فلاأظن ماكان يمثل العقيدة المسيحية أو غيرها من العقائد يكون معلوما لدى المخالف لها من العرب وغيرهم، من الذين لم يتصلوا مع معتنقيها، والتاريخ العربي يذكر لنا شخصية؛ كشخصية (أمية بن أبي الصلت الثقفي) الذي كان قد اطلع على ماعند أهل الكتاب وعلى بعض مايخص الحقائق الغابرة والغيبية، لذا نجد شعره يمتليءببعض هذه الأخبار التي استقاها مما قرأ أو سمع أو شاهد، فمنهم من يقول بنصرانيته، ومنهم من يجعله يهودياً، ومنهم من يجعله من الحنفاء[٤]. وكل منهم لديه أدلته حول هذه الإدعاءات، لكن مايهمنا هنا هو اصطلاح الرمز على شيء من الأشياء ودلالته عليه، فهو لايكون كذلك إلا بحسب المتلقي الذي لا يستطيع التعرف على هذا الرمز إلا من خلال إدراكه لدلالته، مما يجعله أكثر قربا وحضورا، أو بدرجة عالية من الحس - وذلك بحسب الشاعر - لتتجسد الصورة الرمزية، فتجعلها أكثر تعبيرا وتأثيراً.

وحين نتطرق للتفرق بين الرمز والصورة الرمزية نجد "الفارق بينهما ليس في نوعية كل منهما بقدر ماهو في درجته من الإيحاء والتجريد، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ماوراءه، وكلاهما يعتمد على مايلحظه الشاعر من شبه بين الصورة وماتمثله، والرمز ومايوحي به...."[٥] لذلك قد يسودها الغموض أكثر من الصور الأخرى، كونها تعتمد على بديهة المتلقي الذي يشترك في إكسابها تلك الاستمرارية في الوجود الشعري، وبشكل غير مباشر يبقيها في مكانتها العالية من الحس، فالرمزية هي "فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بصورة

---

(١) شريم، جوزيف ميشال (١٩٨٤)، **دليل الدراسات الأسلوبية**، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص٧٩.

(٢) وليك، رينيه وورن، أوستن، **نظرية الأدب**، (مرجع سابق)، ص٢٥٧.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص٢٥٨.

(٤) انظر: الجبيلي، سجيع جميل (١٩٩٨)، **ديوان أمية بن أبي الصلت**، ط١، دار صادر، بيروت، ص٨-٩.

(٥) أحمد، محمد فتوح (١٩٧٧)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، ص٣٣٢.

مباشرة، ولابتعريفها بموازنات واضحة في صور محسوسة، وإنما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القاريء بوساطة رموز غامضة"[١].

وكما جاءت الصورة رمزية، جاءت كذلك دالة على الحس بحسب أعضائه؛ من رؤية أو سماع، أو لمس، أو ذوق – كما بينا سابقا - فلقد استفاد النقاد من علم النفس في هذا التقسيم، وسبب ذلك اهتمامهم بالجانب النفسي، ودراسة ذات الشاعر، ذلك لأن "الأساس النفسي للصورة قائم على النزوع من داخل مضطرب إلى موضوع خارجي منسجم متحد، والأصل في هذا الموضوع أن يكون حسيا يمكن إدراكه بإحدى الحواس، فالشاعر وهو ينظم شعره، تتحد في تجربته كل منازعه الداخلية سواء أكانت آتية من العقل أم من الحس وعندما تولد الصورة تولد مفعمة بالانفعال قادرة على بعثه"[٢].

وعلى الرغم من كل هذه التداعيات تبقى الصورة وليدة الذهن، والصورة الغائبة المعاد تشكيلها لغوياً، تقوم في مجملها على الإستعارات والتشبيهات المتعددة، بذلك الأسلوب الذي يستدعي الجمال والفن مستعينا بتلك الإيحاءات المحتملة في فكر الشاعر.

---

(١) عبدالرحمن، نصرت (٢٠١١)، **في النقد الحديث "دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية"**، ط١، دار جهينة، عمان، ص١٥٢.

(٢) الرباعي، عبدالقادر (١٩٩٩)، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص١٧٧-١٧٨.

بنية الصورة وأهميتها في الأسلوب:

تكمن وظيفة الصورة الفنية في ارتباطها بتجربة الشاعر، وبسبب تلك العلاقة الحسية التي تنتقل من الشاعر إلى لغته، فبذلك يحسُنُ "التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية"[١]. وخلاف ذلك يؤدي إلى ضعف الصورة الفنية بأن "تكون برهانية عقلية، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر، ثم إن الاحتجاج تصريح لاإيحاء فيه...."[٢] وليس ثمة إحساس مالم تصاحبه عاطفة توقظ لنا هذه الصور، وتختلط بها ليقع ذلك التأثير في المتلقين، وهي بهذا التصور دلالة على النبوغ الشعري – فيما يقرر أرسطو - فقيمتها بوصف الصور ومزجها بالعاطفة، إلا أن (كولردج) يرى خلاف ذلك، فالقصيدة تتحكم بها العاطفة في تناميها، ولايعني هذا أن الصورة الشعرية دليل النبوغ الأصيل بل هي ناقلة لمختلف العواطف[٣].

ولايُسير العاطفة – في النص - ويوصلها إلينا إلا الخيال "فالخيال أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته الفنية، ساميا أو عاديا، وهو مع ذلك ذو طرق شتى في تناول العاطفة...."[٤].

وهكذا تُكسِبُ الصورة الشعر درجة من الحس تبتعد به عن الصفة التقريرية أو الواقعية التي تجعل منه نظماً لامزية فيه. ولاشك في أن الخيال يضاعف المتعة بالشعر، إذ ينتقل الشاعر بوساطته من مجاز إلى آخر، ومن استعارة إلى أخرى، مما يكسبنا جراء هذا التنوع الإحساس والشعور بالبهجة والجمال[٥]. إذا يتضح مما سبق أن التأثير في المتلقي عن طريق الصورة الفنية قائم على عملية الإبداع والذوق في تجربة الشاعر، تلك التجربة التي تتكرر في تصور الآخر بمفاهيم عدة، بناءً على مايمتلكه من تنوع ثقافي، واجتماعي، جعل الصورة ممكنة في هذا الخيال الممتد. فهي من الشاعر، وإلى المتلقين، تستدعي تلك الصور المتبادلة والممكنة في إطارها الحياتي الواقعي، بشيء من الومضات الخاطفة والسريعة لكن الخيال يجعلها أجمل بكثير حينما تكون مستدعاة من لحظة فائتة تمر عبر خطها الزمني بعدد من التجارب التي تزيدها غموضا على الرغم من أنها تعبر عن تجربة كبرى "وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان ذلك

---

(١) هلال، محمد غنيمي (٢٠٠٥)، **النقد الأدبي الحديث**، ط٦، نهضة مصر، القاهرة، ص٤١٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٤١٧.

(٣) انظر: دي لويس، سيسل، **الصورة الشعرية**، (مرجع سابق)، ص٢٣.

(٤) الشايب، أحمد (١٩٩٤)، **أصول النقد الأدبي**، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص٢٤٣.

(٥) انظر: هولب، روبرت (١٩٩٤ م)، **نظرية التلقي**، (ترجمة: عز الدين إسماعيل)، النادي الأدبي، جدة، ص١٨٣.

أبـدع، لأن الاسـتغراب والتعجـب حركـة للـنفس إذا اقترنـت بحركتهـا الخياليـة قـوي انفعالهـا وتأثرها...."[١] وبهذه المحاكاة المنسجمة مع العالم الخارجي، والمنبعثة من خلاله تكون الصور فيها أجمل من الأصل وأبهج، لقلة تكررها على العين، ولغرابتها، ولوجود اقترانات توصلها بالعالم الخارجي[٢]. وهذا الترابط والاتصال يجعلها "وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق التي تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية"[٣].

وبهذا المفهوم تصبح الصورة وسيلة تواصلية كونها تعبر عن شيء داخلي عاطفي، أو عن قضية ما تحتاج فيها للرمز، وكذلك عن أحداث تتحد فيها البواعث الممكنة من نفسية، أو تاريخية، أو اجتماعية، لتكون ذلك الجسر الممتد من واقعها الأساس إلى الخيالي. ونقول خياليا لأن الشاعر هنا يؤدي دوراً في إضفاء صفتي الجمال أو القبح على الأشياء. وإن التعايش مع الحياة قد يكون سببا وراء تطور الصورة لدى الشعراء، لذلك كانت معبرة عن واقعهم، وعن تقلباتهم النفسية – كما يرى يوسف اليوسف – مما جعل صور امريء القيس أقدر من سواها في اختزانها الشحنات العاطفية، والتأثير في المتلقي[٤]. وهذا الملمح من أهم الملامح التي توضح أهمية الصورة، فهي تعد – في أهميتها - كألبوم الصور حينما يقلبه الشاعر فيجد صورة ذهنية ما قد تقرب من شعوره فيبكيها أو يبتهج بسببها. والعاطفة تذكي هذا الشعور وتجعله أكثر نضوجا وقدرة على التأثير، مما يؤكد أن الصورة خلاف ذلك لاتعد صورة إلا من خلال العاطفة، فلابد "أن يكون تصويرها من خلال المشاعر والانفعالات؛ لتمنحها الحرارة والقوة وتجلوها في صور أروع من حقيقتها وواقعها، إذ الوجدانات والمشاعر لاترى الأمور بالعين المجردة حتى تراها كما هي، وإنما تراها بعين الخيال المحلّق...."[٥] والخيال والعاطفة لايكفيان وحدهما بل ثمة أمور عدة تساهم في تشكيل الصورة حتى تغدو عملا أدبيا رائعاً "ينشأ عنه تيار متدفق من الصور الذهنية، ومن الفكر، ومن العواطف، والوجدانات، ومن المعاني المتماسكة تماسكا عقليا منطقيا، أو وجدانيا عاطفيا...."[٦].

---

(١) عصفور، جابر أحمد، **الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي"**، (مرجع سابق)، ص٣٨١.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص٣٨١

(٣) المرجع نفسه، ص٣٨٣.

(٤) انظر: اليوسف، يوسف (١٩٨٥)، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ط ٤، دار الحقائق، بيروت، ص٣٢١.

(٥) عبدالتواب، صلاح الدين (١٩٩٥)، **الصورة الأدبية في القرآن الكريم**، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ص١٠.

(٦) المرجع نفسه، ص١٠

وفيما تقدم يتبين لنا أن الصورة تشكلت بسبب ثلاثة أشياء اتحدت فيما بينها مكونة لنا مايسمى بالصورة، فالبيئة، والنفس، واللغة، من العوامل الباعثة للصورة[١]، وهي من خلال هذا المفهوم تبين أنها عبارة عن مجموعة علاقات بين هذه الأشياء تتحد – كما هي علاقات اللغة التي يخلقها الشاعر – مكونة لنا ومعبرة عن هذه العوالم ككل بأساليب متنوعة وبقدرات متباينة من شاعر إلى آخر، وكذلك يخلق منها الأبنية الصورية التي تحولت فيها اللغة من اللغة النثرية إلى الشعرية، في حيز خاص كفيل بتوصيل العواطف والتجارب بشكل آخر وجديد[٢].لذلك وجدنا عند أبي صخر الهذلي ذلك التنوع في العواطف - بحسب الأغراض التي اشتمل عليها شعره – فكانت لغته تتجاوب مع هذا التنوع، وفق البيئة المتنوعة في حقيقتها في بلاده أولا، ثم في الأماكن الأخرى التي زارها، وقد كان هذا سببا في دراسة الصورة لديه.

---

(١) انظر: شادي، محمد إبراهيم عبدالعزيز(١٩٩١)، **الصورة بين القدماء والمحدثين "دراسة بلاغية نقدية"**، ط١، مطبعة السعادة، الدوحة، ص٨-٩.

(٢) انظر: التطاوي، عبدالله، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، (مرجع سابق)، ص٤٥.

موضوعات الصورة الفنية في شعر أبي صخر الهذلي:

تتركز موضوعات الصورة عند أبي صخر الهذلي على بعض المعاني والأغراض والمفاهيم المتعلقة بالبيئة الاجتماعية، والسياسية، والجغرافية، والسماء، وتشكلات السحاب، وانبعاث المطر، أي أنه ينظر إلى الكون عامة ساعياً لتصوير مايراه ضمن إحساسه بهذا الكون، مبينا مدى تفاعله معه وتأثره به. فالمادة - وإن كانت صفة ثابتة في الشيء أو علامة على شيء تعارف الناس على شكله ولونه – هي عند الشاعر ذات دلالات خاصة تتعدى إشارتها لذاك المعنى المعجمي إلى كونها موضوعا له وظيفة إنسانية يشترك البشر فيها إحساسا وفعلا[١]. ولأن الشاعر يتميز ويختلف عن بقية البشر في النظر للكون والتفاعل معه، فإن الصورة نظراً لذلك "محاكاة ذاتية لروح الشاعر، ومايرتسم في عقله وقلبه من خواطر وأحاسيس، إذ يقوم بتشكيل ذلك الركام من الأحاسيس والأفعال والأفكار التي تتحاور وتتفاعل أثناء عملية الإبداع، ومن أجل أن تكون الصورة الشعرية ناضجة، فلابد من أن يتسلح الشاعر بخبرات تأتيه من ثقافاته وأسفاره، واطلاعه واحتكاكه، وخياله المبدع، وتكوينه النفسي، وبنائه الاجتماعي...."[٢] وإن أول مايطالعنا في شعر أبي صخر الهذلي، ذلك الانسجام والاتصال بالإنسان الذي احتك به وعايشه وأولهم المرأة بشكل كبير، وممدوحيه، وذاته إزاء كل هؤلاء والعمر الذي تقلب فيها بات كذلك حديثه الشاغل في مجمل قصائده، لهذا لاعجب إذا كان الإنسان بما فيه من تنوع يحتل بؤرة الصورة في شعره، ويحظى بنصيب الأسد من نظمه وتصويره. وذلك ماسنفرغ له فيما يأتي.

أولا: الإنسان:

أ- المرأة:

انشغل أبو صخر الهذلي بالمرأة انشغالا كبيراً، حتى إننا لانجده في الأغلب إلا في غرضين من الأغراض الشعرية هما الغزل والمدح، وهو يصور علاقته بالمرأة عبر معان مكررة، قد نجدها عند غيره من الشعراء، فهو يخبر عنها خليلة يعاتبها، أو يجري معها حوارا فيه نوع من التلذذ بمايجري بينهما من وصل وهجر، ولقد صور شاعرنا المرأة بذكر صفاتها الظاهرة من بياض اللون، ومن أثر التنعم عليها، وكذلك كل مايتعلق بالحالة النفسية التي يخلفها

---

(١) انظر: الرباعي، عبدالقادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، (مرجع سابق)، ص٣٠.

(٢) العالم، إسماعيل أحمد (٢٠٠٢)، **موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد**، مجلة جامعة دمشق، مج١٨، ع ٢، ص٨٨.

هجرها عليه، سواء أكانت حقيقة أم حلما. وتميز أبو صخر عن بقية الشعراء بلغته الخاصة التي يتوافر فيها التصوير، تلك اللغة التي اتصفت بأنها لغة غزل أصيل، أو – إن صح التعبير – لغة المواقف الحميمية، فنحن نجده يصور المرأة من خلال العرف الجمالي السائد في ذلك الزمن إذ يقول:(١)

دَارُ لِمُرْتَجَّـــــةِ الأَرْدَافِ عَبْهَـــــرَةٍ نُـور الظَّـلاَلِهَـا فَـضْلٌ عَلَـى الرِّيـدِ(٢)

وهو يقصد بـ"عبْهرة" أي عظيمة الخلق(٣)، وليس بالضرورة أن تكون بدينة كما يفهم من المعنى المعجمي لها، بل قد يكون المقصود أنها ذات فرادة في كل ماهو مطلوب من صفات جمالية كالطول، والجسم الممتليء، والملامح الواضحة المتسعة، لذلك قال: "لها فضل على الريد" أي تفوق ترائبها في ذلك.

ومن صور المرأة لديه، وصف تلك المشاعر الممكنة بين عاشقين، كقوله:(٤)

أَيَـــامَ أُصْـــفِي لَهَـــا وُدِّي وَتَجْحَـــدُنَي وَكَـمْ تَـرَى مَـنْ قَـدِيمِ الـوُدِّ مَكْنُـودِ
فَـــإِن يَكُـــن وَعْـــدُهَا البَـــاقِي كَأَوَّلِـــهِ فَقَـــدْ مَلِلْنَـــا خِلاَبَـــاتِ المَوَاعِيـــدِ

فالشاعر هنا يبدي موقفها من علاقتها معه، فهي دائمة الجحود، حتى أصبحت تعرف بذلك، وقوله: "خلابات" من الخلب: أي الخداع(٥) فهي مستمرة في هذا كعهدها الأول، وكذلك نرى الشاعر مستمرا أيضا في طلبها، وإن اتسم البيت بتهديد المفارقة إلا أنه لايشكل تلك المساحة الكبيرة مقارنة بمساحة الجمال التي وصفها بها في أول النص. فقضية إخلاف الوعد عند الشعراء ظلت ملازمة لكثير منهم، فهذا كعب بن زهير يصور هذا المعنى بأبيات تباينت فيها المصادر التي استسقى منها صوره بين ماهو ذاتي، وبين ماهو وهمي، وطبيعي، وذلك في قوله:(٦)

لكنهـــا خُلَّـــةٌ قـــد سِـــيطَ مـــن دمِهـــا فَجْـــعٌ وَوَلْـــعٌ وإخـــلافٌ وتبـــديلُ
فمـــا تَـــدُوم علـــى حـــالٍ تكـــونُ بِـهَـــا كمـــــا تَلـــــوَّنُ فـــــي أثوابِـهـــــاالغُول

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٥.

(٢) الريد: الرِّئْدُ الثَّوْبُ بالهمز، يقال هو رِئْدُها،أَي: تِرْبُها قال وربما لم يهمز قال كثير: فلم يهمز، انظر: لسان العرب، مادة: (ريد).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٢٦.

(٥) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (خلب).

(٦) قميحة، مفيد (١٩٨٩)، **ديوان كعب بن زهير**، ط١، دار الشواف، الرياض، دار المطبوعات الحديثة، جدة، ص١١٠.

وإن اختلفت هنا البواعث المؤدية لهذا البوح، إلا أننا نلحظ أن المعنى يدور في كليهما عن شئ واحد، إذ أن المرأة بالنسبة لأبي صخر حياة فائقة الجمال جعلته متذبذبا في إنكارها وهجرها، كما هي كذلك عند كعب بن زهير.

ومائمسَّكَ بالوَصْل الذي زَعَمَت كانت إلا كما تُمسِكُ الماءَ الغرابيلُ
مواعيد عُرقوبٍ لها مثلا ومامواعيدُها إلا الأباطيلُ

ويكرر أبو صخر هذا المعنى في قصيدة من قصائده الغزلية مؤكدا أن العلاقة الحميمة تتعرض لهذا الهجر يوما ما، فقد يكون مرة أبديا، وقد يكون مرة تدللا ومحبة، يقول:(١)

فكان ثَوابُ الوُدِّ منها ثَجَهُمًا وَصُرْمًا جَمِيلاً غَيْرَ هَجْرٍ مُبَاعِدِ
فَلا تَأْسَ إِنْ صَدَّت سِواكَ وَلاتَكُن جَنِيبًا لِخَلَّاتٍ كُنُوبِ المَوَاعِد

وقد يكون هذا الصدود من قبل المرأة المحبوبة لأسباب تتعلق بأمور نفسية تشعر بها تجاه الرجل، أو هي للإطمئنان عن مدى محبته لها، أو لكي يبقى طلابا لها لاهثا في البحث عنها إلا أننا نجده يقول: "ولاتكن جَنِيْبا" أي ملازما لمثل هذه العلاقة التي تتسم بنقض العهود والمواعيد فقد يجهل المرء حقيقة التعامل مع المرأة، أو يكون على معرفة تامة ولكن عزته تأبى أن يبقى رهين هذه العلاقة البئيسة، لذلك يقول:(٢)

وَعَدِّ إلى قَومٍ تَجِيشُ صُدُورُهُم بِنِشٍّى لايُحْفُونَ حَمْلَ الحَقَائِدِ

يقصد أن قلوبهم لاتغلي عليه ولاتضمر الشر، فقوله: "بنشى" من نشش أي من النش الذي هو صوت الماء عند الغليان(٣).

ويصرح أبو صخر الهذلي ببعض ماتجنيه الذكرى عليه، والتعلق بمحبوبته، وهي مازالت تمتهن الصدود عنه والابتعاد، لجأ الشاعر إلى مخاطبة قلبه وقد أجرى معه حوارا، يشكو المصاب الذي يعانيه قائلاً :(٤)

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٣٣.

(٣) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (نشش).

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٤.

وقـــد قُلـــتُ للقَلـــبِ اللَّجُـــوجِ ألاتَـــرَى سُـــلِبتَ النُّهَـــى أنْ لَـــيْسَ للهُـــونِ تَـــابِعُ
وَقَـــطْـــالَ هـــذا لاَ أَرَاكَ مُنَـــوَّلاً وَلا أنـــتَ إِن رَاعَ المُحِبُـــونَ رَائِـــعُ
تَهـــيْمُ فَلاَمَـــوتٌ يُـــرِيحُ مِـــن الـــذي تُلاَقِـــي وَلا عَـــيْشٌ يُؤَمَّـــلُ نَـــافِعُ[١]

إلى أن يقول:[٢]

بَـــل الحُـــبُّ تَخْتِيـــرُ الهَـــوَى وَمِطَالـــهُ وَمَـــوتٌ خُفَـــاتٌ والـــشُّؤونُ الـــدَّوَامِعُ [٣]

وهي كالأبيات التي سبقتها في هذا المعنى، فهو يصور هذه المأساة التي حلت به مما جعله يمضي لمخاطبة قلبه،وباثاً شكواه إليه ليعود بعد ذلك فيقرر حقيقة الحب، فالتختير هنا التفتر والاعياء، فهذا الإعياء، ومايصحبه من نحول جسم ودموع، وصورة العاشق الشاحب متواترة في الشعر العربي، لذا نجد الشاعر "شاخص البصر إلى العالم الماثل أمامه، ونادرا مانظر بعينيه إلى أعماقه، وأندر من ذلك يتجاوز الماثل إلى المتخيل، وإذا بلغه أخذ يقيسه على مرئياته وتجاربه المعاشة، فأفسد كل شيء بالقياس العقلي للأشياء...."[٤] إلا أنني أرى - وكما سبق أن ذكرت - أن أبا صخر الهذلي تميز باستخداماته للتعبير عن معانيه بلغته الواضح اختلافها عن غيره عبر صيغه التي أجده ينتقيها بعنايه. فهو يرسم بقوله: "تختير الهوى ومطاله"، "وموت خفات"، "والشؤون الدوامع" صورة تقابلية مع زمن الحدث أعطت التراتبية لصورة العاشق المتهالك شيئا فشيئا، كما هي الدموع التي تستدعيها بواعثها الممكنة حتى تكون حالة مؤاتية تعني "الحزن".

ومما صور به المرأة كذلك؛ مايتصل بزينتها، أو إن شئنا قلنا كل مايتصل بهيئتها حين تتزين، من اتخاذ المسك والخضاب، إلا أن الشاعر استحضر هذه الصورة في سياق تذكري لهذه المرأة، أسهب بعد ذلك في ذكر ماهو متعلق بزينتها، وماتتصف به من صفات حسن،كانت سبباً في تعلقه بها، يقول أبو صخر:[٥]

وَبـــاتَ وسَـــادِي فَـــدْغَمِيٌّ يَزِينُـــهُ جَبَـــائِرُ دُرٍّ وَالبَنَـــانُ المُخَـــضَّبُ

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٣٥.

(٣) **التختير:** من ختر ويعني التَّقْتُر والاسترخاء، وتَخَتَّر قَرَ بدُنه من مرض أَو غيره، انظر: **لسان العرب،** (مصدر سابق)، مادة: (ختر).

(٤) عبدالله، محمد حسن (د. ت)، **الصورة والبناء الشعري،** دار المعارف، القاهرة، ص١٤٥.

(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٧

إضافة إلى ذكره اللون الأبيض، أو وصف المرأة به، وذلك لما له من حضور وأثر كبير في مصاحبته مع لون الخضاب – السابق ذكره – مما يعطي الصورة نوعا من الوضوح والترتيب والتأنق في حضورها، كما لو كانت حقيقة ماثلة، كونها ذهنية خيالية وذلك في قوله:(١)

هِجَـانٌ فَـلَا فِـي اللَّـون شَـامٌ يَـشِينُهُ وَلَا مَهَـقٌ يَعْـشَى الغَـسِيقَاتِ مُعْـرَبُ
سِـرَاجُ الـدُّجَى تَعْتَـلُّ بِـالمِـسْكِ طَفْلَـةً فَلَاهِـي مِتْفَـالٌ وَلَا اللَّـونُ أَكْهَـبُ

فزيادة على مظاهر الجمال والزينة؛ من امتلاء الساعد والمسك، جاء الشاعر بذكر صفة البياض الخالص لهذه المرأة، حتى أنها غدت كسراج الدجى، علاوة على ذلك فإن طيب المسك الذي تضعه على جسمها وملابسها من الغالية، ونلحظ أن الشاعر قرن صورة القمر، والمسك الغالية بعضهما مع بعض، ليعطي الصورة صفة الانتشار والوضوح كماهو نور القمر، ورائحة المسك، وقد وفق الشاعر في ذلك حينما قرن بينهما، وذلك أنه يعطينا انطباعا غاية في الأهمية عن شخصيته التي ربما تجعله في منظورنا من الشخصيات التي – إن صح التعبير – تهتم بالمرأة الغنية الجميلة، ذات المكانة العالية في مجتمعها، وكذلك تلوح فكرة اهتمامه بالصغيرات في العمر، كون الفتاة في مقتبل عمرها تهتم بأمر زينتها ومظهرها ككل.

ومما صور به المرأة من الناحية الجمالية، مشيتها وكلامها الذي يدل على حيائها الشديد في أثناء تعرضه لها والحديث إليها، يقول:(٢)

سـراجُ الـدُّجى لَفَّـاءَ مَمكُـورة الـشَّوَى مُهَـضَّمَةُ الكَـشْحَيْن خَطْوَتُهَـا شِـبْرُ(٣)
مـن الخَفِـرَاتِ الوازنـاتِ كَلَامُهـا سِـقَاطُ سُـقوطَ الحَلْـيِ مُـسْتَكْرَهٌ نَـزْرُ(٤)

وقوله: "لفَّاء" يصف الشاعر محبوبته بارتواء الجسم وامتلائه من أطرف علوية وسفلية، لذلك يقول: "ممكورة" أي مستديرة الساقين، وتعني كذلك مُرْتَوِيَةُ الساق(٥). نلحظ أن الشطر الأول من البيت الأول اشتمل على صورة مكتنزة بالخصب والرواء أما الشطر الثاني فبدأ يصورها بدقة الخصر، وعلاوة على ذلك خطوتها: "شبر" وهذا يجعلنا نتساءل حول هذه الصورة بشيء من الإدراك الذهني، لكي نستبعد كل مايتعلق بالبدانة أو الضخامة في تلك المرأة، فهو يريد أن يثبت لنا

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣٧.
(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٩٥٠.
(٣)لفَّاء: يعني به أنها إمرأةملتفة الفخذين، واللَّفَف كثرةُ لحم الفَخذين، انظر: لسان العرب، مادة: (لفف)، والشَّوى: يقصد بها الأطراف، انظر: لسان العرب، مادة: (شوا).
(٤) الخفرات: من خفر والخَفَرُ بالتحريك شِدَّةُ الحياء، انظر: لسان العرب، مادة: (خفر).
(٥) المصدر نفسه، مادة: (مكر).

أنها إمرأة مكتملة الخلق والأنوثة جعلها تتضح "كسراج الدجى" عن بقية النساء الأخريات، ومن ثم وصفها بالحياء يتسم مع الخفة التي وصف بها مشيتها التي صورها في هدوء وسكينة، مما جعل حديثها وخروج كلامها كذلك صعبا متقطعا على كراهة منها من شدة الحياء وكذلك تبعا للسكينة التي تتغشاها.

وتتكرر هذه الصورة المضيئة للمرأة حين مقدمها، في صورة حياء مطلق كما في قوله:(١)

مِنَ القَاصِرَاتِ الخَطْوَ في السَّير كَاعِبٌ سِرَاجُ الدُّجَى يَرْوِي الظَّمَانُ نِسَامُهَا
صُرَاحِيَّةٌ لَوْ تَدْرُجُ التَّرُّ أَنْدَبَتْ عَلَى جِلْدِهَا خَوْدٌ عَمِيمٌ قَوَامُهَا(٢)

إضافة إلى ماتقدم يلفتنا الشاعر إلى صورة التنعم الذي تعيش فيه هذه المرأة، فلو أن الذر مشى على جلدها لأحدث ندبا فيه من فرط نعومتها وبياض بشرتها، علاوة على ذلك أنها طويلة وتامة القوام والخلق. جعلت من رحلة الذر- لو "تدرج" -رحلة طويلة على مثل هذا الجسد المنعم التام الخلق والطول، ممايجعلها صورة أقرب للحس والحضور في ذهن المتلقي، كونها تخلق مفارقة بين لونين، وطبيعتين؛ طبيعة الحياة القاسية التي يعيشها العربي في ذلك الزمن، ووجود مثل هذه الصورة المنعمة فيه، مما يجعلها مبهرة ومدهشة في تلقيها وتخيلها.

ومن الصورة التي أجاد فيها شاعرنا استحضاره صورة الارتباك التي تصيب العاشق في أثناء لقاء محبوبته، وكذلك صورة العذول الذي يتحين الفرص للنيل منه، يقول في ذلك:(٣)

فَمَا هُوَ إلا أَن أَرَاهَا بِخَلْوَةٍ فَأُبْهَتُ لاَ عُرْفٌ لَدَيَّ ولاَ نُكْرُ
وَآنَسَنِي الذي قد جِئْتُ كَيْمَا أَقُولُه كَمَا تَتَنَاسَى لُبَّ شَارِبِهَا الخَمْرُ
وَلَا أَتَلَافَى عَثْرَتِي بِعَزِيمَةٍ مِنَ الأَمْرِ حَتَّى تَحْضرَ الأَعْيُنُ الخُزْرُ

يصور الشاعر ماينتابه من حالة نفسية تتحكم بجل تفكيره، وحركته، جراء صد المحبوبة، مما يجعله يعيش حال الارتباك والتردد والتأنيب الداخلي لذاته، ورغم كل ذلك يجد من يترصد له من العذال واللوام، ليجد نفسه مكبلا بخيبة داخلية وخارجية، تقيده وتتحكم في تصرفاته.

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٤.

(٢) صراحية: وهي تعني الخالص في النسب، والأبيض كذلك، انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (صرح)، وعميم: أي أنها طويلة تامة القوام والخلق، انظر: لسان العرب، مادة: (عمم).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٨.

ذات الممدوح وقومه، وخصومهم:

وكما كان الغزل المحرك الأساس لموضوع المرأة، ووصفها بكل ماتحمله ثقافة الشاعر من معاني وصور، ورغائب قادرة على إسباغ الرضا في نفسه ولفت انتباهها، كان غرض المدح أيضا محركا أساسيا في مدحه لابن أسيد وقومه، وكذلك هو المحفز للتعريض بخصومهم، أو خصوم الدولة الأموية عامة. فلقد اقتصر أبو صخر الهذلي على عبدالعزيز بن خالد بن عبدالله بن أسيد، وربما – وكما ذكر عبدالجواد طيب – وجود جرير، والفرزدق، والأخطل في دنيا الشعر وفي بلاط بني أمية، جعل من أبي صخر يتوجه بمدائحه لبني أسيد ويخصهم دون سواهم(١). إلا أننا نرى أبا صخر الهذلي لم يمدح بني أسيد إلا بسبب حبه المكان الذي تردد ذكره في شعره، والطبيعة بصفة عامة من شجر ومطر وذكر للعسل، وكل هذه الأمور قد تكون جعلت من أبي صخر الهذلي يتوحد مع المكان الذي اغترب عنه بأسفاره وتركه الوطن، والذي يعزز هذا الرأي لدينا ماذكره حول لقائه بعبدالملك بن مروان في أثناء قدومه لأداء فريضة الحج(٢). لذا كان لابد لأبي صخر الهذلي من أن يؤكد على هذا الولاء المتأصل في نفسه للمكان، ولبني أمية، بأن يمدح أمراءهم، ويخصهم بشعره تأكيدا لمحبتهم، ثم لعدائه للزبيريين.

فمن الصور التي مدح بها عبدالعزيز بن أسيد، تلك التي يصفه فيها بالسراج، والبدر المنير، والكريم الذي يجزل العطاء، وتلك عادة متأصلة وشيمة راسخة فيه، يقول في ذلك:(٣)

إلـــى سِـــرَاجٍ وَبَـــدْرٍ يُسْتَـــضَاءُ بِـــهِ بِـــالحِلْمِ وَالمَـــالِ وَالمَعْـــرُوفِ عَـــوَّادِ

وهو في طريقته هذه كغيره من الشعراء ممن سبقه، فلابد من الإشادة بالكرم والتغني به، كعادة الشعراء الجاهليين، إلا أنه في عصر بني أمية أخذ يتسع، وذلك بسبب ضرورات الحياة العربية الجديدة وماتستلزمه من مال..(٤) وقد يكون ذلك – في تصوري – موجودا عند شاعرنا لكنه ليس مبتذلا، وكأنه يواصل السفر في كل حين لكسب نوال الخليفة، فمدائحه

---

(١) الطيب، عبدالجواد (١٩٨١)، **أبو صخر الهذلي**، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، ص١٥. وهو كتاب يعرف بشعر أبي صخر الهذلي وبأغراضه الشعرية دون أن يكون هنالك توسع في تناول شعره بالشرح أو التحليل.

(٢) المرجع نفسه، ص٩

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٢.

(٤) انظر: ضيف، شوقي (د. ت)، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، ط٨، دار المعارف، مصر، ص ١٢٠.

اقتصرت على عبدالعزيز ابن أسيد وابنه خالدٍ، مما جعله بعيد الاشتباه عن مظنة النفاق والتزيين والخداع والمبالغة، دون أن يكسب مدحه ألوان الصنعة التي يهرع إليها الشعراء كثيرا لتغطية النقص الذي قد يشوب عاطفتهم وإحساسهم(١). هو ينتقل من مدح ابن أسيد بصفة الكرم إلى صفات متلاحقة بعضها وراء بعض كالبيان، والإقدام والشجاعة، وكذلك الأنس، والندامة:(٢)

زَيْـــنُ المَنَـــابِرِ يُسْتَـــشْفَى بِـخُطْبَتِـــهِ وَالخَيْـــلُ إِنْ رَكِبُـــوا وَالـــدَّارُ وَالنَّـــادِي

وهي صورة متكررة في الشعر العربي القديم في معظمه، فالشاعر هنا يضفي على ممدوحه كل الصفات التي تمكنه من الزعامة والقيادة، فهو فصيح، وشجاع، وودود، وصديق. حتى أصبح كالشفاء بالنسبة للناس، ولقد كثف الشاعر حضوره في مخيلة المتلقي وكأنه يريد من خلال هذا الحضور أن يرتقي بممدوحه إلى درجة المثال.

---

(١) انظر: التطاوي، عبدالله، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، ص١٤٣.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٤.

٢- الطبيعة من حوله:

تتجلى صور الطبيعة في شعر أبي صخر الهذلي من خلال تأثره بما حوله من ظواهر كونية، أو تقلبات زمنية، تحدث في نفسه بعض التجاوب اتجاهها، فينتج عن ذلك رفض للواقع، والتغير الذي ينتاب المكان أو الذات نفسها، فالديار تتغير بفعل الزمن، وأهلها يرتحلون عنها مخلفين وراءهم ذكريات، وصوراً باتت لاتضمحل. لذلك جاء السحاب والمطر معادلاً رمزياً "للحياة" يبعث من خلاله الشاعر ذكرياته، مستعيداً اللحظات التي قضاها في هذا المكان أو ذاك، ويتحسس الشخوص وملامح الذي يموت بهذه الصور التي يغلب عليها الخوف من الفقد ذاته.

أول ماينبغي أن نتحدث عنه في هذا الجانب هو "موضوع المطر" وكل مايمت إليه بصلة من قريب أو بعيد؛ سحاب، أو رياح، أو سيول. ففي موضوع الرثاء، الذي يتضمن الحزن والتحسر على ذلك الميت، أو بشكل أقرب بكاؤه الذي يحاول به أن يعزي النفس المكلومة، بات يشبه بتلك الأمطار التي تبعث في الطبيعة الحركة وتصطبغ بألوان متعددة منها لون الفرح، أو الخوف، أو الدهشة، يقول أبو صخر الهذلي في مرثيته:(١)

يُمِيْلُ قَفَاراً لَمْ يَكُ السَّيْلُ قَبْلَهُ أَضَرَّ بِهَا فِيْهَا جِبَابُ الثَّعَالِبِ

إلى قوله:(٢)

أَلَحَّ رَجِيْفاً يُهْرِبُ الوَحْشَ حِسَّهُ كَلُجَّةِ حَوْمِ المَنْهَلِ المُتَجَاوِبِ

تدب الحركة في صورة المطر كأن الطبيعة الصامتة من حولنا تسعى إلى تحريك الكون والتأثير فيه، إضافة إلى العامل النفسي الذي جعل الصورة أكثر هلعاً – كهلعه على فقد ابنه – وأكثر بللا كحاجته ورغبته في البكاء.

ومن موضوعات الصورة لديه "الوقوف على الأطلال" تلك الأطلال التي تذكره بأهلها، وبصويحباته ممن فارقهن، وسعى عامل الزمن على إحداث فجوة مابينه وبينهن، يقول:(٣)

عَفَا سَرِفٌ مِن جُمْلَ فَالمُرْنَمَى قَفْرُ فَشِعْبٌ فَأُدْبَارُ الثَّنِيَّاتِ فَالغَمْرُ

فَخَيْفُ مِنَىً أَقْوَى خِلَافَ قَطِينِهِ فَمَكَّةُ وَحْشٌ مِنْ جَمِيلَةَ فَالحِجْرُ

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٥٠.

وكذلك الريح التي حاول الشاعر في استلهام حركتها، وبثها في المكان الساكن الخرب، يريد بذلك تعميق صورة الفراق، والفضاء، والفناء من هذه الديار، الذي في أصله هو فناء محيط به، يجعله أكثر تفكرا فيمن رحلوا، يقول:(١)

إذا اعْتَلَجَتْ فِيْهَا الرِّيَاحُ وَأَدْرَجَتْ عَشِيًّا جَرَى فِي جَانِبَيْهَا قُمَامُهَا

جعل مماهو للقلب صفة للريح، فالاَعِجُ الهَوى المُحْرقُ يقال هَوًى لاعِجٌ ولَعَجَه لَعْجاً أَحْرَقَه ولَعَجَه الضَّرْبُ آلمَه، وكُلُّ مُحْرِقٍ(٢). جعل هذه الريح في كل وقت لاتجد شيئا، فقط هي إيحاء بالخراب والارتحال، فدورانها نهارا وعشيا يوحي بقتامة الكون والسكون.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦٤.

(٢) انظر: **لسان العرب**، مادة:) لعج).

٣- روافد الصورة الفنية:[١]

ونعني بها تلك التي ينطلق من خلالها الشاعر، تلك المعتقدات، والمسلمات، والمباديء والمثل، وكذلك القدرة الإبداعية والذاتية، والمؤثرات النفسية التي لها النصيب الأكبر، فهي تتجلى فيها إبداعات الشاعر من خلال العامل النفسي، فبه تتحرك البواعث الأخرى سلبا وإيجابا.

أ- الرافد الديني:

نعلم أن أبا صخر من الشعراء المخضرمين الذين تشربوا معاني الدين الإسلامي، وليس كغيره من الشعراء الذين لانلتمس في شعرهم ذلك التأثر، سواء بالإشارة في عرض بيت من أبيات شعرهم، أو في قصيدة قائمة بحد ذاتها. فلقد تجلت هذه المعاني الدينية في شعره بعدَّة أساليب، كالدعاء، أو استحضار الكتب المقدسة، وتضمينها في شعره بأسمائها، أو عن طريق الاسترجاع والتصبر. يقول في إشارة إلى ابنه داود:[٢]

سَـــأَلْتُ مَلِيْكـــي إِذ بَلانِـــي بِرَقْـــدِهِ ... وَفَـــاةَ بِرِأَيْـــدِي الـــرُّومِ بـــينَ المَقَانِـــبِ[٣]

تَثَـــوْنِي وَقَـــدْ قَـــدَّمْتُ ثَـــأْرِي بِرِطَعْنَـــةٍ ... نَجِـيْشُ بِرِقِـلاسٍ مِـنَ الجَـوْفِ ثَاعِـبِ[٤]

فَعُجِّلْـــتُ رَيْحَـــانَ الجِنَـــانِ وَعُجِّلُـــوا ... زَمَـــازِيمَ فَـــوَّارٍ مِـــنَ النَّـــارِ شَـــاهِبِ[٥]

فالشاعر هنا يدعو على نفسه من شدة الحسرة على من فقده، وقد يقول البعض إنها تخالف الشرع إذ لايدعو الإنسان على نفسه، لكنه هو اشترطها أن تكون في سبيل الله في بلاد الروم، فهو يتمنى لو أنه كان معه لحظتها "وثنوه" بطعنة ترديه قتيلا كي لايذوق مرارة فقده لداود.

---

(١) انظر: الحلو، سلوى (٢٠٠٢)، **نقد الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة من الوجهة النفسية**، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلب، ص١٨.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٣.

(٣) المقانب: جماعة من الفرسان والخيل، أو الخيل مابين الثلاثين إلى الأربعين. انظر: لسان العرب، مادة: (قنب).

(٤) القلاس: من قلس، والقلس القذف، وبرح قلّاس:أي يقذف بالزبد، انظر: لسان العرب، مادة: (قلس)، وثاعب: أي تفجر، انظر: لسان العرب، مادة: (ثعب).

(٥) زمازيم: صوت النار ولهبها، انظر: لسان العرب، مادة: (زمم).

وقد امتدت هذه الأمنية معه إلى الأبيات التي تليها، فهو يقول:(١)

وَقَــدْ خِفْــتُ أَنْ أَلْقَــى المَنَايَــا وَإِنَّنِــي لَنَــابِعُ مَــنْ وَافَــى حِمَــامَ الجَوَالِــبِ(٢)
وَلَمَّــا أُطَــاعِنْ فِــي العَــدُوِّ تَــنَفُّلا إِلَــى اللهِ أَبْغِــي فَــضْلَهُ وَأُضَــارِبِ
وَأَعْطِــفْ وَرَاءَ المُــسلِمِينَ بِــشَدَّةٍ عَلَــى دُبُــرِ مُجِــلٍ مِــنَ العَــيْشِ ذَاهِــبِ

نجد أن الرغبة في الجهاد في سبيل الله ممتدة حتى نهاية مرثيته في ابنه داود، وكأن داود كان القدوة في هذا الرافد الديني، فقد جعل الحياة في نظره أصغر، وأحقر من أن تكون للبقاء أمنية. وقد تجلى العامل الديني في شعره في تأثره بالقرآن الكريم وذلك في قوله:(٣)

أَنْ سَــوْفَ تُخْبَــرُ الــسَّرَائِرُ فَــاعْلَمُوا لله قَبْــــــلُ مَخَافَــــــةٍ وَزَلَازِل

وقال أيضا فيما يخص جانب النصح لديه، فيما يتعلق بالأمانة وحفظ الأسرار:(٤)

وَاعْلَــمْ بِــأَنَّ أَمَانَــةً حُمِّلْتَهَــا فَحَمَلْتَهَــا لِلنَّــاسِ ذَاتُ مَثَاقِــلِ

ومن الحس الديني لديه نجده يحلف بكتب الله بصورة متتالية في بعض الأبيات وذلك في قوله:(٥)

حَلَفْــتُ بِــاللهِ وَالتَّــوْرَاةِ مُجْتَهِــداً والنــور وَالبَيْــتِ وَالأَرْكَــانِ وَالحَــرَمِ
وَرَبِّ رَكْــبٍ عَلَــى خُــوصٍ مُخَيَّــسَةٍ عُــوجٍ ضَــوَامِرَ وَالإِرْحِيــلِ وَالقَلَــمِ (٦)
وَالطُّــورِ وَالمَــسْجِدِ الأَقْــصَى وَزَائِــرِهِ هَــلْ بَعْــدَ ذَا لِــذَوِي الأَيْمَــانِ مِــنْ قَــسَمِ

ب- الرافد "الوجداني":

ومن الروافد المهمة التي تغذي عملية الإبداع الوجدان الذاتي، فالشاعر ينطلق من إحساسه بالأشياء التي حوله، وتفاعله بها، فينتج عن ذلك ردود أفعال، وقصائد يحكمها الغرض في بعض الأحيان من رثاء أو غزل على وفق المعاني التي تشتمل عليها الأبيات وجميع المؤثرات المحيطة

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٢٣.
(٢) الجوالب: أي جوالب القدر، انظر: لسان العرب، مادة: (جلب).
(٣) المصدر نفسه، ص٩٣٠.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٣٠.
(٥) المصدر نفسه، ص٩٧٠.
(٦) مخيسة: هي الإبل التي لم تسرح، ولكنها خيست للنحر، انظر: لسان العرب، مادة: (خيس)

بالشاعر تساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في العملية الإبداعية، فلو أخذنا مثلا ما يتعلق بشاعرية امرئ القيس، وكيف استطاع بما يملكه من أدوات، وكذلك استجابات فطرية، أن يصف كل ماحوله، من طبيعة صامتة أو صائتة، وكذلك من مشاعر ظاهرة أو مخبوءة، نجده قد استطاع أن يرسم طريقة خاصة به ولمن جاء بعده – وإن تأثر بمن سبقه – فهو يعبر عن ذاتية مطلقة ووجدان خاص، انبثقت من خلالهما قصائد ذات بهجة في الغزل، والوصف، وفي الليل والخيل والسيول يقول أبو صخر الهذلي:(١)

إِذَا ذُكِـــرَتْ يَرْتَـــاحُ قَلْبِـــي لِـــذِكْرِهَا كَمَـــا انْـتَفَضَ العُـصْفُورُ بَلَّلَـــهُ القَطْـرُ

يستجلبُ الشاعر صورة من الطبيعة يصور فيها إحساسه وذاته التي غدت كهذا الطائر الذي ما إن أحس بالمطر وانتعاشه إلا وبدأ يتفاعل وينشط، كمثله حينما يتذكر محبوبته يبدأ فيتفاعل مع الاسم، فكيف بلقائها؟

ومن الأبيات الشعرية التي تجلت فيها ذاتية شاعرنا ووجدانه الفياض من قدراته الإبداعية صوب المواقف والحوادث، فيجعل من ذاته مثالا في التسامح وإبداء المودة، قوله:(٢)

وإِنِّـي لَأُغْـضِي مِـنْ رجَـالٍ عَلَـى القَـذَى وَأَزْهَـدُ عَمَّـنْ لَـيْسَ عَنِّـي بِـزَاهِـدِ
حَيَـــاءً وَبُقْيَـــا فِـــيْهِم غَيْـــرَ رَهْبَـــةٍ وَلَـــو نَكَثُـــوا المِيْثَـــاقَ بَعْـــدَ التَّعَاهُـــدِ

وإن كان الرافد القبلي في هذه الأبيات أوضح من حيث أنه يحافظ هو على لحمة القبيلة وتقارب أبنائها، لكنه في تبنيه هذا الموقف يجعله ذاتي النزعة والرأي.

ج- الرافد النفسي:

ونقصد به التأثر ببعض المفاهيم المحيطة فيما يخص الوجود، والدهر، والشيب، وكذلك العاطفة المتأججة والمتحيرة تجاه الكثير من المواقف والمعتقدات، وللمرأة كذلك نصيب في هذا الجانب لاسيما فيما يتعلق بمسألة الاشتياق إليها والتذمر من نقضها لمواعيدها وعهودها. وكل هذه الصور قد تكون في حيز الزمن الماضي – أي بعد انقضاء وقتها – أو أنها قد تكون في الزمن المستقبلي (الحلمي) - إن صح التعبير – فكوننا نفكر بالتقدم في العمر واشتعال الشيب قبل أن يأتي فخط سير النص يكون من الماضي إلى الحاضر من وجهة نفسية، خلافا له لو كان النظر لهذه المفاهيم والصور بعد حضورها واستحكامها بالنفس البشرية، فهي أقرب ماتكون صورا حلمية فـ"الحلم كاليقظة سواء بسواء قد تعرض فيه أشياء كثيرة في صور وأفكار أو معان ليس غير،

(١) المصدر نفسه، ص٩٥٧.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٣٣.

وهو مايعني في الراجح أنها تحضر بوساطة أثار الصور اللفظية "المحفوظة في الذاكرة" بيد أن الذي يميز الحلم حقيقة على الرغم من ذلك إنما هو هذه العناصر التي تسلك مسلك الصور...."[١] ومن هنا نجد الباعث الحقيقي لكثير من الصور المتعلقة بمعان مأساوية كالشيب خاصة، وأنه دليل الكِبَر والزوال أو الموت الذي يظل النهاية التي تصب فيها كل تلك المعاني، نجده يتعلق بمسألة الخوف، ونحن نرى أن ظهور هذه الاحتمالات يمثل مصدر خوف للإنسان –كشعور مُسَلّم به – وكذلك في حالة أنها لم تتحقق بعد، وهذه الحالة الأخيرة قد تنطبق على شدة الخوف على الوالدين مثلا، أو الأبناء، أو على الإنسان نفسه، ومثل هذا ينطبق على مايختص بالعواطف المشتركة بين حبيبين – كعاطفة خوف تتأرجح بين أن يتحقق مابينهما من عدمه- ليترجم الشعور فيما بعد إلى صور تتعلق بكل تلك المعاني التي جرت بينهما، أو فيما يتعلق بها من خلال الزمن (كماض) تسعى اللغة لاستحضاره، أو (كمستقبل) تسعى إليه اللغة بأن يتحقق.

إلا أن الشعر كذلك يسير وفق قواعد أربع تدفع الشعراء لقوله وهي كما بينها ابن رشيق: "الرغبة والرهبة والطرب والغضب، فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع"[٢].

وسوف نحصر بعضاً مما يتعلق بالعامل النفسي في إبداع الشاعر – ولابد أن نؤكد أهميته في الشعر عامة إذ تتشكل المعاني والصور نتيجة لحالات متعددة تتناسب والحس البشري، عبر مواقف قد يكون لها الأثر السلبي أو الإيجابي.

وأبرز مايميز شعراء هذيل عامة، وأبا صخر الهذلي خاصة في هذا النوع من البواعث؛ الشيب، وشكوى الدهر، والغزل، إلا أن الحديث عن الشيب له الأثر الأبلغ لاسيما وأنه المحفز للعملية الإنتاجية عند الشعراء بصفة عامة، وكأنه "استرجاع زمني" يستطيع من خلاله مقابلة زمانين في شخصية واحدة.

---

(١) فرويد، سيجموند (د. ت)، **تفسير الأحلام**، (ترجمة: مصطفى صفوان)، دار المعارف، ص٨٥، وانظر: الحلو، سلوى (٢٠٠٢)، **نقد الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة من الوجهة النفسية**، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلب، ص١٨

(٢) الخطيب، بشرى محمد علي (د. ت)، **الرثاء في الشعر الجاهلي وصدرالإسلام**، جامعة بغداد، بغداد، ص١١٠.

- **الشيب:**

فَأَعْرَضْــنَ لَمَّــا شِــبْتُ عَنِّــي تَعَزُّمَــاً وَهَــلْ لِــيَ ذَنْــبٌ فِــي الّلَيَــالِي الــتَّوَاهِبِ
فَــلَا مَامَــضَى يُثْنَــى ولَا الــشَّيْبُ يُــشْتَرَى فَأَصْــفِقَ عِنْــدَ الــسَّوم بَيْــعَ المُخَالِــبِ[١]

يقول الشاعر مخاطباً الشيب كضيف ألم به:[٢]

فَأَنَــاخَ شَــيْبُ العَارضَــين مَكَانَــهُ لَامَرْحَبَــا بِــكَ مِــن مُقِــيْمٍ نَــازل

وهو يصوره هنا ضيفاً ثقيل، لافكاك منه، لذا هو يؤكد معنى الضيافة لكنه يرفضه ضيفا، كرفض لحقيقة حياتية هي تعني دنو الأجل[٣].

أَفَحِــيْنَ أَحْكَمَنِــي المَــشِيْبُ فَــلَا قَنًــى عُمْــرٌ وَلا فَحْــمٌ وَأَعْــصَلَ بَــازِلِي[٤]

يصور الشاعر هنا كيف أصبح بفعل المشيب، وكأنه لايخشى أمره، ولايهاب. بهذا البيت يريد أن يرمي على الدهر هذا الاختلاف، فقد أصبح مروة للناس تقدح كل يوم ولكنه لايستطيع رد ذلك عن نفسه بسبب الشيب وضياع القوة. وفي وصفه للشيب وكيف تخور القوى معه:[٥]

جَاوَرْتَنَــا بِقِلَــى لِلــدَّاتِ الــصِّبَى وَأَذَى وَأَقْــذَارٍ وَشَــيْبٍ شَــامِل
وَشُــخُوصٍ عَــيْشٍ بَعْــدَ عَــيْشٍ لَــيِّن وَفُتُــور عَظْــمٍ وَاشــتِكَاءِ مَفَاصِــل

- **شكوى الدَّهر:**

يشكل حضور الدهر والشكوى في شعر الهذليين حضورا لافتا، إذ نجده في كل موضوع يطرق سواء أكان في الغزل أم في المراثي أم المدائح. لقد فطن الشاعر لفاعلية الدهر "فابتعد عن المباشرة، واختار لنفسه الأسلوب الإيحائي ليقوم بالكشف عن رؤيته الداخلية للزمن من خلال

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٧.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٢٧.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٢٨.
(٤)الأعصل: يقال للرجل المُعْوَجِّ اللق أَعْصَلُ وعَصِلَ نابُه وأَعْصَلَ اشتدَّ. وبازل: هو من تشقق جسده، انظر: لسان العرب مادة: (عصل)، (بزل).
(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٨.

إدراكه له وأحاسيسه به...."[١] وهذه الرؤية تتجلى في كثير من المعاني وبأساليب مختلفة يجد فيها الشاعر مبتغاه في صوغ فكرته تجاه الدهر، وتأثيره فيه، يقول أبو صخر الهذلي:[٢]

فَـلا نَائِبَـاتُ الـدَّهْرِ يُـرْجِعْنَ هَالِكـاً إِلَـى أَهْلِـهِ وَالـدَّهْرُ جَـمُّ النَّوَائِـبِ

يعلم الهذلي حقيقة الدهر وأنه متقلبٌ في أحواله، لايبقيه على حال واحدة، لذا كان الدهر مؤرقا له يجد فيه القوة الخفية النافذة.

وفي صورة تشخيصية يصور الشاعر الدهر شخصا يذكر الأموات ويتسلى بذكرهم، وهو في حقيقته يجعل ذكر الدهر هنا "الموت" ضمن أكثر من حضور، يتجلى أحدهما في ذكره للشخص الميت، والآخر حين يودي بحياته، يقول:[٣]

فِـرَاقُ أَخٍ لَـنْ يَبْـرَحَ الـدَّهْرَ ذِكْـرُهُ يُهَيِّمُنِـي مَاعِـشْتُ أَو يَنْفَـدَ العُمْـرُ

يطول الحديث عن الباعث النفسي، حيث تستتر تحته الكثير من الإبداعات الشعرية التي أنتجها أبو صخر الهذلي، فهو باعث حقيقي يساهم في شحذ القريحة، وتداعي الشعور، مما يجعله دفاقا حتى استيفاء المعنى، والصورة على حد سواء.

أنواع الصورة في شعره:

دأب الدارسون على تقسيم الصورة الشعرية أنواعا وفق المادة التي يعتمدها الشاعر في نسيج صوره. فمنها الصورة الحسية، وذلك بكل تقسيماتها من الصورة البصرية، والبصرية الحركية، والصورة البصرية الساكنة، والصورة البصرية اللونية، والصورة السمعية، والذوقية، والشمية، وقد تجلت هذه الأنواع من الصور في شعر أبي صخر الهذلي الذي طبع على الغنى الفني والتنوع الأسلوبي. وفي الصفحات التالية نحاول أن نكتنه حضور هذه الأنواع في شعره بادئين بالحديث عن الصورة الحسية.

أ- الصورة الحسية:

ونعني بها تلك الصورة التي تعتمد على إدراك ماحولها من خلال الحواس، سواء كانت من الأمور المحسوسة أو الوجدانية ومدار الحس قائم على خمس حواس وهي كالتالي بحسب

---

(١) الخلايلة، محمد خليل (٢٠٠٤)، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ص١٦٣.

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٥٢.

قوتها: البصر، السمع، الذوق، الشم، اللمس[١]. وقد ارتأيت هذا الترتيب كون الصورة تعتمد في أساسها على المشاهدة التي تأتي بباقي الحواس تباعا، فالمرأة، والحرب،والمناخ المتقلّب، ينبئ البصرعنها جميعا، وقد تشترك فيها بقية الحواس إلا أن الرؤية البصرية تبقى هي الأقدر على وصف الشاخص والحدث بشكل أكثر إثارة للشعور الداخلي الذي يسهم في ابتكار الصورة وتجديدها عما هو مشاهد.

ولقد وجدنا في شعر أبي صخر الهذلي ما يقرب من ذلك الوصف، ذلك أن المرأة المتخيلة، أو التي بصحبة أترابها، أو الحالة النفسية التي تنتابه في حال تذكرها، أو في عدم ملاقاتها، وجدناها حاضرة في صوره بصفة عامة، سواء تلك التي كانت واقعية قد عايشها، أو التي يصوغها في حديث التذكر، أو الأحلام. ومن هذا المنطلق أتى التقسيم للصورة الحسية لدينا على النحو التالي:

١- الصورة البصرية: ويندرج تحتها كل من:

الصورة البصرية الحركية.

الصورة البصرية الساكنة.

الصورة البصرية اللونية.

فالصورة البصرية هي التي – كما يتبين من العنوان –تختص بحاسة البصر، فتعبر عما يراه الإنسان ويبصره بها: " فالتشكيل الفني هو الذي يُظْهِرُ الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والأحجام والمساحات والألوان لكل مايدرك بحاسة البصر"[٢]. ولقد عبر الشاعر عن هذه الحاسة تعبيراً لافتاً لايخلو من تنوع، ولاغرابة في هذا ولا يستبعد منه، والسبب في ذلك يعود إلى كونه من شعراء الغزل والمدح وهما غرضان غلبا على مجمل قصائده، فكان لابد من أن يكون للبصر حضوره الأبرز من بين بقية الحواس في شعره، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعود ذلك – حسبما نرى – إلى عوامل عدة رجحت هذا التمكن في رسم الصورة البصرية، والتفاعل معها، والشعور بها، ومن هذه العوامل:

أ. البيئة الجغرافية التي يسكن فيها الشاعر وقبيلته، حيث الجبال الشاهقة، والوديان.

ب. المناخ الذي يغلب عليه تشكل السحاب، ووفرة الأمطار.

---

(١) انظر: الجهني، زيد محمد غانم (١٤٢٥ هـ)، **الصورة الفنية في المفضليات "أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية"**، ط١، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ص٢٠٣.

(٢) الجهني، زيد محمد غانم، **الصورة الفنية في المفضليات**، (مرجع سابق)، ص٢٠٣.

ج. تأثير البيئة والمناخ في حس الشاعر المرهف مما شحذ لديه قدرته على التصوير البصري.

ولذلك نجد الحضور الأول للصورة البصرية يتمثل في المرأة، وفي مايخصها من أوصاف جمالية متعلقة بحضورها ككل جسمانيا (حقيقة) أو طيفا (حلميا) أو مما يتعلق بزينتها، ثم تجلت الصورة البصرية في ممدوحه الأسدي، وكذلك في حديثه عن ذاته في معرض الشيب. فأول أقسام الصورة البصرية:

(أ) الصورة البصرية الحركية:

وهي كل صورة بصرية غلبت الحركة على أجزائها وتراكيبها[١]. وتوزعت الحركة فيها حسب السرعة من عدمها، والهدوء من عدمه، وبواعثها التي أنتجتها تجاوبا لافتا من قبل المنتج لها حيث الحركة التي يترتب عليها إصدار الأحكام إعجاباً، أو دهشة، أو عدم استحسان لها، فالشاعر كما تجاوب مع مشية المرأة، أو عدو الفرس، أو السحاب، والبرق حين ينتشر في ثنايا السحاب، وكما الحال بالنسبة للسيول، كل تلك المشاهدة كفيلة – حين الإعجاب – بأن تنتج صورة شعرية فنية تكاد تكون ترجمة لذلك الاحساس المنبهر بكل مايراه من جمال، وقد يكون الدافع لها القوة المحركة التي هي: "القوة النزوعية والشوقية، وهي القوة التي إذا ارتسمت في التخيل صورة مطلوبة، أو مهْرباً منها حملت تلك القوة على التحريك"[٢].وتابع ابن سينا مؤكداً أن لها شعبتين؛ شهوانية تطلب اللذة، وغضبية للغلبة[٣]. يقول أبو صخر الهذلي:[٤]

فَاسْقَى صَدَى دَاوُودَ دَانٍ غَمَامُهُ ... هَزِيمٌ يَسُحُّ المَاءَ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
سَرَى وغَدَت في البَحْرِ تَضْرِبُ قُبْلَهُ ... نُعَامَى الصَّبَا هَيْجَا لِرَيَّا الجَنَائِبِ[٥]
ثَلاَثَةُ أَسْرَثٍ مُزْنَةٌ حَضْرَمِيَّةٌ ... لَهَا ثَائِبٌ طَلُّ النَّدَى بَعْدَ ثَائِبِ[٦]
نَحُورُ مَنَاتِيحُ الغَمَامِ وَنَمْنَرِي ... مَطَافِيلَ لَم يُنْدِبْ بِهَا صِرُّ حَالِبِ[٧]

وكما أوضحنا فإن أبا صخر الهذلي شاعر ينتمي إلى بيئة مليئة بالحركة والصور الطبيعية، حيث السحاب والمطر، وجريان الأودية والشعاب، فهاهو ذا في صورة طبيعية أو هي

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٠٤.
(٢) عرقسوسي، محمد خير حسن، وعثمان، حسن ملا (١٩٨٢)، **ابن سينا والنفس الإنسانية**، ط١، مؤسسة الرسالة، ص١٢٣.
(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١٢٣.
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.
(٥) جنائب: أي ريح الجنوب، انظر: المصدر نفسه، ص٩١٩.
(٦) ثائب: من ثوب أي راجع، انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (ثوب).
(٧) حالب: أي منابع الماء. انظر: السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.

مستوحاة من الطبيعية يسقط عليها ماأثقل كاهله من حزن شديد على فقد ابنه، وكأنه يجعل من هذه السحب الماطرة معادلا رمزيا لعينيه اللتين لاتسعفانه في مصابه. فكأن الغمام الداني من الأرض، المصاحب لصوت الرعود على مرآى من الشاعر، أتى محركا لما يخفيه، ومطمئنا له في الوقت نفسه. و"النعامى" هنا"النُّعامى بالضم على فُعالى من أَسماء ريح الجنوب لأَنها أَبلُّ الرياح وأَرْطَبُها"[١]. إضافة إلى ذلك أنها رياح باردة، سعت في تحريك المطر، وكأن الشاعر هنا يبحث عما يطفيء ذلك الحزن من خلال رسم صورة تتوالى فيها الحركة وتتناوب، ليبحث عن ملء هذا الفراغ في المقام الأول ارتواء ورضا. وكون صورة السحاب والمطر أتت بعد المقدمة الغزلية، والتحسر على فقد داود، نرى أن الصورة هنا كانت خيالية، اعتمدت الكلمات الدالة فيها على الإيحاء واستحضار الخواطر والمعاني المترتبة على صياغتها، فالتخييل والمحاكاة هما حقيقة الشعر، لأن المطلب الأساس فيه هو التأثير في المتلقي، ومسألة الصدق والكذب هنا تتعلق بإبداع الشاعر، لأن مبتغاه التعبير الخيالي عن واقع ربما غير موجود أصلا. ولقد أبدى الجرجاني في حديثه عن التخييل تعاطفه في مسألة "أعذب الشعر أكذبه"جاعلاً صنعة الشعر قائمة على الاتساع، والتخييل، فبذلك يجد الشاعر سبيله ويبدع في إنتاج صوره واختراعها، فهو كالمغترف من غدير لاينقطع[٢]. وأجد هذا مما يتناسب مع حالة الشاعر النفسية القلقة التي جعلته يفزع إلى أقرب صورة قريبة من خياله، ومتواترة في سماء بلاده، ويرى فيها التوحد والالهام الذي قد يسعفه في غسل روحه المكلومة. ذلك أن الصورة الذهنية مرتبطة بالإحساس، ولقد عبرت في شكلها البصري عن موقفه النفسي الذي عمل بدوره على استدعائها، فهي صورة متخيلة لاتنفصل عنها الحركة، وإلا لكانت ذهنية صرفة.

ومن الصور الحسية الحركية التي برع في تصويرها أبو صخر الهذلي قوله:[٣]

وَالمُرسِـــمُون إلـــى عبـــدالعزيز بِـهَـــا مَعًـــا وَشـــتَّى ومـــن شَـــفٍع وفُـــرَّادِي

يبين الشاعر من خلالها مكانة ابن أسيد وكذلك يصف في صورة حركية حال القوم أثناء زيارته والقدوم إليه، فهو يستقبلهم على أي حال أتوا؛ معا أو أشتاتا، أو أقل من ذلك، فالشاعر يصور كيف كان هذا الأمير في كرمه واستقباله للناس، فهو لايمنع من يأتيه ولايصرفهم كذلك عن بابه، لذا كان من الطبيعي مجيئهم على هذه الحال. وكأن الشاعر هنا يفرده بهذه الصفة دون غيره

---

(١) انظر: المصدر نفسه، مادة: (نعم).

(٢) انظر: بودوخة، مسعود (٢٠١١)، **عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ص٢٠٢- ٢٠٥.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٢.

من الناس، كونه قطعهم على أحوال عدة تندد بالآخر وتميز الأمير، ثم إنها تضفي طابع الاستمرارية في الارتحال إلى بابه والقدوم إليه.

وفي قصيدة أخرى رسم أبو صخر الهذلي صورة العاشق في تقلب حاله، وفي قلة حيلته، وذلك حين قال:(١)

وَقَفْتُ بِرَسْمَيْهَا فَلَمَّا تَنَكَّرا ... صَدَفْتُ وَعَيْنِي دَمْعُهَا سَرِبٌ هَمْرُ
وَفِي الدَّمْعِ إِنْ كَتَّبْتُ بِالحُبِّ شَاهِدٌ ... يُبَيِّنُ مَا أُخْفِي كَمَا بَيَّنَ البدرُ

يحاول الشاعر في هذه الصورة التي تعج بالحركة والتنقل بين حال الوقوف، والالتفات، وانهمار الدمع الذي قد انصب صبا بسبب الموقف الطللي الذي أثار في نفسه ذكريات قديمة مر بها،واصفاً دمعه بالمنهمر، والهَمْرُ" صَبُّ الدمع والماء والمطر صباً...، وهَمَرَ الماءَ والدمعَ وغيره يَهْمِرُه هَمْراً صَبَّه والهَمْرَة الدُّفْعَةُ من المطر...."(٢)، وفي ظننا أن الشاعر حين يستخدم هذا الوصف المكثف للدمع من خلال كلمة "همر" كأنه ينطلق من معجمه المطري – إن صح التعبير – الذي طالما أتحفنا به في وصف السحاب والمطر، في مسعىً منه لبث الحركة في هذه الأطلال، أو الزيادة في مد الحركة إلى المشهد الطللي لذا نجده يقول:(٣)

إذا لَمْ يَكُنْ بَيْن الحَبِيبَين ردَّةٌ ... سَوَى ذِكر شَيءٍ قَدْ مّضّى دَرَسَ الذّكرُ

فنجده يقرر النهاية التي هي كذلك في حال الارتحال، وفراق الأحبة بما تمليه عليهم حياة التنقل وراء العشب والكلأ، أو ربما تلك الفرص الاجتماعية التي تجعل من العاشقين نصيبا لآخرين منفصلين عنهما. كذلك فورة الشعور، وكذلك انصباب الدمع فترة ثم يكف لامحالة.

(ب) الصورة البصرية الساكنة:

" وهي كل صورة اعتمدت في أجزائها على حاسة البصر لكنها خلت من الحركة أو أن الحركة ليست مرادة فيها"(٤). قال أبو صخر الهذلي:(٥)

وَقَدْ هَاجَنِي طَيْفٌ لِدَاوُود بَعْدَمَا ... دَنَتْ فَاسْتَقَلَّتْ تَالِيَاتُ الكَوَاكِبِ
فَقُلْتُ أَغَمَّتْ مُقْلَتِيَّ عَمَايَةٌ ... لَبِثْتُ وَقَدْ فَارَقْتِنِي غَيْرَ عَاتِبِ

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٥٧.
(٢) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (همر).
(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٧.
(٤) الجهني، زيد محمد غانم، (مرجع سابق)، ص٢١٠.
(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٨.

قد يرى قارئ هذه الأبيات حركة من خلال الألفاظ الدالة عليها "دنت" و"أغمت مقلتي" إلا أنها في حقيقتها صورة بصرية ساكنة، تتضح فيها الحركة إذا لزم الشاخص في السماء مراقبة تحركها ودورانها، إلا أن الشاعر هنا يصور من خلال الطيف وحشة الفقد والشعور به، حيث لاأنيس ولاقريب، إلا هذا الطيف، والكواكب، التي جعلها دلالة على الانطواء، والتأمل. وقوله "أغمَّت مقلتيَّ عِماية" أي أنَّ ظلمة الدمع منعته من الرؤية[١]. ويتضح أن الدمع لم ينزل بل ظل يسكن ويقبع في حدقة العين ككل شيء حوله، ثم إن الصورة جاءت في حالة تذكر يغلب عليها اشتياق الأب لابنه، فقوله: "هاجني" جعل من الصورة ساكنة، فالطيف مجرد ومضة لاحركة فيه، حالة تخيلية يستحثها الحزن المتشعب في صدر الشاعر، فحضور الطيف هنا أتى مضادا لليل والغياب، يحاول الشاعر أن يضيء به مابداخله، ثم يضيءُ الكون من حوله، وهذا دأب الشاعر القديم مع الطيف، يتناوله في زمن الحلم، ويسجل وقائعه، والأماكن التي يعبرها، والحالة التي يكون فيها الشاعر، فهو متعدد الزيارات في حالات اليقظة، والنوم، وكذلك في زمن الشباب والشيخوخة، وفي وقت السحر، وكذلك في النوم[٢]. لذا نجده ذا حركة غير لازمة فيه بل هي فيما حوله لاأكثر، وعليه فإن الصورة حركية ساكنة في إحساس الشاعر لافي حقيقتها البصرية، "فالشاعر حينما يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لايقصد أن يمثل بها صورة لحشد معيَّنٍ من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معيَّن له دلالته الشعورية...."[٣] وهذا شأن الكثير من الشعراء سواء في حالة التذكر أو الحقيقة فهم – وإن كانوا يعبرون عن قلق داخلي – لايصدفون عن المتلقي بل يشركونه في هذه التجربة لذلك كان لابد من القصدية فيما ينظمون. فالشاعر يستمد مرجعيات قصيدته من أنساق ثقافية مختلفة تعكس وعي هذه الذات الشاعرة، وبالتالي هي كذلك تحمل صفة الشراكة بينه وبين المتلقي، وتتكيء على معاينات فكرية وفنية وثقافية، ومن أجل ذلك كان لابد للشاعر أن يستمسك بقصدية يستطيع من خلالها النفاذ لرؤى شعره بصورة لاتخلو من العمق والجدة[٤].

(ج) الصورة البصرية اللونية:

وهي الصورة التي يتغلب فيها اللون على ماعداه، فنجده موزعا بين الكثير من الموجودات سواء كان في معرض الجمال أو القبح، إلا أننا لم نجد في أثناء قراءتنا لشعر أبي

---

(١) انظر: المصدر نفسه، ص٩١٨

(٢) انظر: نصر الله، هاني (٢٠٠٦)، **طيف البحتري "في ضوء النقد الحديث"**، ط١، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ص٩٥-٩٦.

(٣) إسماعيل، عز الدين (د. ت)، **التفسير النفسي للأدب**، ط٤، مكتبة غريب، القاهرة، ص٦٢.

(٤) انظر: السوداني، جمال عبدالحميد (٢٠١١)، **القصدية الشعرية في فكر الجاحظ**، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، ع٦٩، ص١٢.

صخر الهذلي مايتعلق بالقبح اللوني، إلا ماجاء مصاحبا للصورة اللونية الدالة على الجمال من باب النفي، والتأكيد على جمالية الصورة، ثم على مكانته في نفس الشاعر، وقد يلبس بإهتمامه بلون دون غيره – إن صح التعبير – على المتلقي فيجعل اللون لديه مقبولا كذلك. وقد تعددت مواضيعها في كل ماله لون وأحب الشاعر أن يصوره، سواء فيما يحدث بين الناس من حروب فيتضح فيها لون الدم، أو السيوف، أو الغبار، وكذلك فيما يتعلق بألوان الطبيعة، فموضوعات الصورة اللونية عند شاعرنا تتعلق بالمرأة خاصة، وفي صورة السحاب، والبرق، والمطر، وتتناوب بعد ذلك فيما يتعلق بالبحر والأشجار، يقول أبو صخر الهذلي:(١)

ثَلاَثــــا فَأَسْــــرَتْ مُزْنَــــةٌ حَــــضْرَمِيَّةٌ لَـهَـا ثَائِـبٌ طَـلُّ النَّـدَى بَعْـدَ ثَائِـبِ
تَحُــوزُ مَنَــاتِيحُ الغَمَــامِ وَتَمْتَــري مَطَافِيـلَ لـم يُثْـدِبْ بِـهَـا صِـرُّ حَالـبِ

يصور الشاعر في البيتين الريح وهي تجمع السحاب جنبا إلى جنب، وقوله: مناتيج:أي أن الريح تُنتِجُ السحابَ وتَمْريه حتى يَخْرج قِطْرَهُ، وكذلك المطافيل الصغار من السُّحب تمسحه الريح حتى يصبح متماسكا ممتلئاً بماء المطر، وقوله: نشاصه: أي سحابه الذي بدى وكأنه مناكب من عروان، أي أن جوانبه أصبحت بيضاء، وهي كذلك إما من نزول السحاب على الجبل أو كثرة الضباب أو المطرة الدائمة العظيمة لأن قوله "الأهاضب" تعني كل تلك المعاني، والتي تعني وجود لون مغاير للون الجبل كلون أبيض عم المكان وتراخى عليه وهي صورة مشاهدة حتى اليوم تمثل الطبيعة التي تميزت بها بلاد هذيل، من جبال شاهقة، وسحاب متراكم يلتحم معها، وقلما تنفك هذه الصورة اللونية المفعمة بالنشاط والحيوية والغرابة في نفس الوقت.

ومن الصور اللونية والتي نستشف منها حركة واضحة قول الشاعر يصور لنا حال علاقته بمحبوبته وكيف تبدلت من الوصل إلى الهجر والصدود:(٢)

أَتَجْـزَعُ أَن بَانَـتْ سِـوَاكَ وَأَعْرَضَـتْ وَقَـدْ صَـدَّ بَعْـدَ الإِلْـفِ عَنْـكَ الحَبَائِـبُ
صُـدُودَ القِـلاَصِ الأُدْمِ فِـي لَيْلَـةِ الـدُّجَى عَـنْ الخَـطِّ لَـمْ يَـسْرُبْ لَـكَ سَـارِبُ

والقَلُوص الفَتِيَّة من الإِبل،وقيل كذلك قد سميت قَلُوصاً لطول قوائمها(٣). والأدم تعني: والأُدْمة في الإِبِل البياض الشديد يقال بعير آدَم وناقة أَدْماء والجمع أُدْمٌ(٤). يصورها هنا من خلال الضدية في اللون وفي العلاقة. فقد جعلها فتية، بيضاء، عامداً إلى تشبيه هذه العلاقة بهذه الناقة

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٦.
(٣) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (قلص).
(٤) انظر: المصدر نفسه، مادة: (أدم).

لكي يلفتنا إلى لونها الذي في بياضه يجعلها ظاهرة واضحة لاتشوبها شائبة، لامستخفية ولاسارية، وقوله: "سارب" تعني الذاهب، والظاهر، والمستتر(١).

وتوظيفه لها هنا مع الصدود، والألوان المتضادة، يجعلنا نتبين الحالة النفسية التي لحقت بالشاعر مما كثف لون السواد والكآبة والشعور بالخيبة في روحه، لذلك بدت وكأنها لم تكن، إذ اختفت فجأة في ليلة ظلماء.

ومن الصور اللونية لدى أبي صخر الهذلي، قوله:(٢)

تَقُـــودُ نُعَامَـــاهُ حَنَـــاتِمَ أُتْرِعَـــتْ مِـــنَ المَـــاءِ يَتْلُـــوهُنَّ أَسْـــحَمُ سَـــاكِبُ
يَشُقُّ الدِّمَاثَ البِـيْضَ مِنْ كُلِّ بَـاطِنٍ وَمِتْـــهُ سُـــفُورٌ بِـــالنَّوَاحِي لَوَاحِـــبُ

وكما مر بنا النعامى هي من رياح الجنوب، وقيل هي ريح تجيء بين الجنوب والصَّبا(٣)، والذي يظهر من السياق أن "الحناتم" هنا هي السحب، وقيل هي سُحبٌ سود، ولأن السواد عندهم خضرة كذلك، يقول أبو ذؤيب الهذلي:(٤)

سَـــقى أُمَّ عمـــرٍو كـــلَّ آخـــرِ ليلـــةٍ حنـــاتمُ سُـــحْمٌ مـــاؤُهنَّ ثَجـــيجُ

وقوله: "الدماث" أي الأرض السهلة اللينة، شقتها هذه السحابة حتى سالت الأودية، وكذلك كل ناحية منه استبانت(٥). فهو حينما أراد وصف شدة فيض هذه السحابة جعلها متباينة في لونها الأسود، فقد تكون الأولى مابين السواد والبياض، فتبعتها بعد ذلك سحابة سوداء، جعلته يركز تركيزاً كبيراً على فعلها في الأرض ونلحظ كيف أن الصورة لديه اقترنت بلونين متضادين استطاع الشاعر من خلالهما أن يدخل لغرض المقارنة بين هذه الصورة اللونية، لصورة الكرم الذي قارن من خلاله هذا الفيض العميم من السحابة الحضرمية بفيض ابن أسيد، وهو في حسن تخلصه هذا ومدحه أبدى حاجته ومايريده من عطاء هذا الأمير. أو كأنه يلمح إلى أن العطاء ككل ليس من عندك وإنما هو من عند الله سبحانه وتعالى، وإشارته للسماء وتأكيده على فعل المطر في الأرض وسفور السيول منه يعطي إمكانية هذا التعريض – إن صح التعبير – والتذكير إن أمكن "التبرير".

---

(١) انظر: المصدر نفسه، مادة: (سرب).
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٩.
(٣) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (نعم).
(٤) انظر: المصدر نفسه، مادة: (حنتم).
(٥) انظر: المصدر نفسه، مادة: (دمث).

وفي خطاب آخر يعلو فيه صوت المدح نجد الهذلي يعتمد الألوان إلى جانب الحرير والنجوم في رسم الصورة التي يرى بها الممدوحين، يقول في ذلك:(١)

هُـمُ البِـيْضُ أَقْـدَامَاً وَدِيْبَـاجَ أَوْجُـهٍ وَغَيْـثٌ إِذَا الجَـوْزَاءُ قَلَّـتْ رهَامُهَـا(٢)

هُـمُ فَـضَلَاتُ المَـوْتِ فِـي كُـلِّ مَعْـرَكٍ وَبَحْـرٌ وَأَنْهَـارٌ تَفِـيْضُ حِمَامُهَـا(٣)

وقد تتراءى لنا الحركة في بعض ألفاظ البيتين كقوله: "ديباج، وغيث، وبحر، وأنهار" إلا أننا نجد اللون هو الفاعل الأول في حركتها، فلو اكتفى بـ"بيض الأقدام"، لما أثار هذا اللون في ذهن السامع سوى صفة التنعم، ولكنه حينما شبه وجوههم بنعومة الحرير، وكرمهم بالغيث في مواسم القحط أو ندرة المطر، لأن الرهام تعني: المطر الضعيف الصغير القَطْر والجمع رِهَمٌ ورهامٌ(٤). وقد يجوز أنه يعنيهم بهذا كون المطر القليل أنفع للأرض من الغزير المهلك، وحين شبهم كذلك بالبحار والأنهار التي تفيض على مرتاديهما! ففي طريقته هذه حين عدل عن اللون بذكر هذه الألفاظ الدالة على موجودات كونية، جعل المتلقي يستشعر هذه الألوان من خلالها، ويستحضر الصورة بتجلياتها الممكنة، كون الشاعر أراد تعظيم هذا الممدوح، بأن يلفت المتلقي إلى معنيين أرادهما؛ الكرم، والمُلك.ويقول في موضع آخر:(٥)

عَلَـى دَائِـمٍ لَا يَعْبُـرُ الفُلْـكُ مَوْجَـهُ وَمَـنْ دُونِنَـا الأَعْـدَاءَ وَاللُجَـجُ الخُـضْرُ

يذكر الشاعر اللون الأخضر، وهو لايعنيه حقيقة بل يعني لجة الماء أي كثرته أو توسطه فيه بعيدا عن الناس، مما جعله في عينيه أخضر وهو مما يشبهون به السواد إذا اشتدت خضرته وعظمت كما مر بنا في حناتم أنها سحابة سوداء، لذا نجده ينفي عن هذا البحر مرور الفلك، وكذلك الرقباء من الناس، أي أنه ينآى بالحبيبة وبنفسه في مكان بناحية من البحر لايمكن لأحد أن يراهما فيه، وقوله اللجج تعني: "..لِلُجَّةُ البَحْر حيث لا يُدْرَكُ قَعْرُه ولُـجُّ الوادي جانبُه ولُـجُّ البحر عُرْضُـه قال ولُـجُّ البحر الماءُ الكثير الذي لا يُرَى طرَفاه...."(٦)، فنفيه هنا لعدم مرور الفلك، ولاالموج ولاالأعداء، دليل على إمكانية اللون الواحد ألا وهو زرقة البحر التي لايشوبها أي لون آخر، مما أعدم الحركة كليا هنا.

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٥-٩٥٦.
(٢) الرهام: المطر الضعيف الدائم الصغير القطر، انظر: لسان العرب، مادة: (رهم).
(٣) جمامها: من جمم، الكثير من كل شئ، انظر: لسان العرب، مادة: (جمم).
(٤) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (رهم).
(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٩.
(٦) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (لجج).

وفي صورة لونية أخرى يصور الشاعر كيف أغار الشيب على سواد شعره بالنار المشتعلة التي يسارع من يراها بالهروب، وكأنه يريد من خلال هذا التصوير أن يبين فداحة أمر الشيب وكيف يجعل من المرء – إن استسلم له – وحيدا يعاني الوحشة،مفتقراً إلى الأنيس، حيث يقول:(١)

أَنَارَ سَوَادُ رَأْسِكَ بِاشْتِعَال وَأَثْكَلَكَ الحَبَائِبُ بِالزِّيَال
أَرَادَ الشَّيْبُ مِنِّي خَبْلَ نَفْسِي لِأُنْسَى ذِكْرَ بَيْضَاتِ الحِجَال

وقد أتى "بالخَبْل" هنا لكي يؤكد هذا الأمر، فالخبل في المعجم هو الفالج، وفساد الأعضاء، والعقل(٢). فالشيب قد يكون في حكم الغير الانكفاء على الذات والمحاسبة والتفكر خلاف ما كان الإنسان عليه في أول عمره، فالشيب هنا كان في صورته كالنار الحارقة التي تجعل من صاحبه كمن فقد جنته وبقيت خاوية على عروشها. والآخر لايجد في هذه الصورة سوى اللون الشاحب، لذلك كان الهروب ذي اتجاهين متوازيين في الغاية ومتضادين في الشعور؛ داخلي وخارجي. والسبب في هذا التضاد "...، أن من خط المشيبُ رأسه لايفتأ يتحسر على الشباب، ويذكر أيامه، ويتمنى عودته، ويحسد الشباب على مايتفجرون به من قوة، كما أنه يكره المشيب، فهو لايفتأ يذكره بسوء لأنه يرتبط في وجدانه بأمور عدة كلها بغيض إلى نفسه: فهو يقطع عليه طريق الاستمتاع بالحياة كما يستمتع بها الشباب، وهو يفرض عليه قيودا في السلوك، ووقارا هو أزهد الناس فيه، كذلك فإن المشيب يرتبط في وعيه وقرب دنو الأجل فهو يرى فيه نذير المنية...."(٣).

ومن جميل قوله في مدح آل محرّقِذاكراً اللون قوله:(٤)

فَإِلَّا تُقَلِّدْنِي المَنِيَّةُ حَبْلَهَا نَزُرْهُمْ عَجَالَى بِالجَنَابِيَّةِ الصُّهْبِ

يصور الشاعر اشتياقه لجيرانه من آل محرق الذين انتقلوا من تهامة إلى مكة مبينا هيئة الإبل التي سيأتي عليها ولونها فيقول: "بالجنابية الصهب" والصهبة هي الشقرة في الشعر أو البياض الضارب إلى الحمرة. وقيل:الأَصْهَبُمن الإِبل الذي ليس بشديد

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٣.
(٢) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (خبل).
(٣) محجوب، فاطمة (د. ت)، **قضية الزمن في الشعر العربي "الشباب والمشيب"**، ص٨، دار المعارف، القاهرة.
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٣.

البياض.والآدَمُ من الإِبل الأَبيضُ فإِن خالطته حُمْرة فهو أَصْهَبُ....[١] وهي من أشرف الإبل عند العرب وبها كانوا يتفاءلون، ولقد جاء في تاج العروس أن: "الصَّهَبُ محركة:لَوْنُ حُمْرَةٍ أَو شُقْرَةٍ في الشَّعَر، والأَصْهَبُ:بِعِيرٌ لَيْسَ بِشَدِيدِ البَيَاضِوقال ابنُ الأَعْرَابِيّ: العَرَبُ تَقُولُ: قُرَيْشٌ إِبِل صُهْبُهَا وأُدْمُهَا، يَذْهَبُون في ذَلِك إِلَى تَشْرِيفها عَلَى سَائِر الإِبِل. وقد أَوْضَحُوا ذَلِكَ بِقَوْلِهِمخَيْرُ الإِبِل صُهْبُهَا وحُمْرُهَا فجعَلُواهَخَيْرَ الإِبِل، كَمَا أَنَّ قُرَيْشاً خَيْرُ النَّاس عِنْدَهُم. وقيلالأَصْهَبُ من الإِبِل:الَّذِي يُخالِطُ بياضَه حُمْرَةٌ وَهُوَ أَنْ يَحْمَرَّ أَعْلَى الوَبَر وتَبْيَضَّ أَجْوَافُه"[٢]. فاللون هنا أتى لإيضاح مكانة الممدوح، وإجلاله وتقديره، وذلك لأن الصهب من الإبل تفضل على غيرها من ذوات الألوان الأخرى، وذلك يدل على روح الشاعر الراقية التي تجلت فيها مراعاة المقام والمنزلة والمكانة. وهو في الدلالة على هذا لايفتأ يستعمل اللون من بياض إلى خضرة فإلى حمرة. مما يضفي على صوره البصرية في هذا الملمح الذي يختص به دون سائر الشعراء الهذليين.

---

(١) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (صهب).

(٢) الزبيدي، محمد بن محمد بن عبدالرزاق الحسيني (١٢٠٥هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج٣، دار الهداية، (د. م)، (د. ت)، ص٢١٩.

٢- الصورة السمعية:

وهي التي تركز على حاسة السمع، وتتضح في كل لفظة تدل على الصوت مستحضراً جماليات النغم، فتتضح الصورة لكلٍّ متكامل يحيل إليه، أو لجزء منه، فحسن الصوت قد يجلب صورة تلك المرأة الجميلة الحسناء، أو جزءا منها، أو أتى معبرا عن صهيل خيل، أو تغريد طائر، قد أثار في نفس الشاعر بعض مايكنه، يقول:(١)

أَلَحَّ رَجِيفا يُهْربُ الوَحْشَ حِسَّه كلَجَّةِ حَوْمِ المَنْهَلِ المُتَجَاوبِ

يخبر عن هلع الوحوش بسبب صوت الرعد الذي قد يسمع شيئا فشيئا من بين ركام السحاب المتراكب بعضه فوق بعض، أو على الرجفة التي يحدثها في انتشاره في أنحاء السماء يجعله أكثر إحداثا للهلع والخوف كونه غير ثابت في مكان واحد، وكونه شبهه هنا بصوت الإبل حينما تجتمع على منهل الماء يعطي ذلك التباين في مستوى الصوت في علوه وانخفاضه، وكذلك يعطي انطباع عدم الاستقرار، كقلوب الوحوش القلقة من صوته، وكالشاعر تماما الذي يقرب هذه الصورة من فاجعته التي ألمت به، فأصبح في هلعٍ دائم.

ومن الصور السمعية لدى أبي صخر الهذلي قوله:(٢)

رَفَعْتُ لَهُ صَوتِي وَأَيْقَنْتُ أَنَّهُ أَزَامِلُ نَجْمٍ خَالَهُ غَيْرُ كَاذِبِ

يصوت الشاعر للسحاب، ويحاول أن يخفي ألمه تحت صوت رعوده، وهذا البيت من مرثيته في ابنه داود، وفيه يجعل الشاعر السحاب معادلا رمزياً يسعى من خلاله – إن أرعد وأمطر- غسل ذلك الكمد جراء فقده لابنه، واخفاء كل صوت بشري، حيث أن مناداته هنا للرعد وبدء تشكلات السحب بمثابة استرحام يطلبه من الله بأن يسقي الأرض التي ثوى بها ابنه، وكذلك قلبه المفطور عليه، وكلا المكانين أبواب مغلقة، وكلاهما أشبه بالأرض التي أجدبت. لذا كانت المناداة إخراجا لصوت ينتظر استجابة؛ سواء أكان النداء لمستحيل كـ"داود"، أم لقريب مرجو يتمثل في "رحمة الله".

ومن الصور السمعية التي استلهمها الشاعر من الطبيعة الجبلية ماذكره في قصة شعرية يصف فيها صوت النبال يتراشقها فريقان متحاربان، يقول:(٣)

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢١.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٤.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٦٠.

فَلَمَّـــا رَأَوْا حَـــوْضَ المَنِيَّـــةِ حَـــتْهُم وَقَـــالَ اضْـــرِبُوا لَاأَسْـــمَعَنَّ لَكُـــمْ عَـــذْلَا
تَخَـــالُ اخـــتِلَافَ النَّبْـــل بـــينَ صُـــفُوفِهِمْ إِذَا أَدْبَـــرَت أَو أَقْبَلَـــتْ بَيْـــنَهُمْ نَحْـــلَا

وهي صورة مستوحاة من هذه الحياة القاسية التي جعلتهم ممن يهتم باشتيار العسل وصعود الجبال من أجل الحصول عليه، وهذه الصورة في حركتها تتحدد في صوت النحل فطنينه المستمر لايتوقف، ولايكل، كهذه النبال التي باتت تتراسل بين الفريقين مما يدلل على شدة التلاحم، وكثرة القتل، وديمومة الجلبة الناتجة عن قرع السلاح بالسلاح.

ومن الصور السمعية لديه قوله في مقدمة غزلية – وهي بداية لقصيدة في مدح خالد بن عبدالعزيز بن عبدالله بن خالد بن أسيد – يصور فيها سقمه من طيف محبوبته الذي يلم به كل ليلة:(١)

أَلا يَـــا لِقَـــوْمِ لِّلـــسَّقَامِ المُعَـــاوِدِ نُكاســـاً وَطَيْفـــاً مِـــنْ رُقَيَّـــةَ عَامِـــدِ

إلى قوله:(٢)

وَكَـمْ قَـد مَـضَتْ مِـنْ لَيْلَـةٍ ثُـمَّ لَيْلَـةٍ مِـنْ أَجْلِـكِ يَسْتَـشْفِي لِـسُقْمِي عَوَائِـدِي

يؤكد الشاعر من خلال ماسبق أن ثمة نداءٍ جراء سقم يعاوده، ومن طيف محبوبته الذي يرافق هذا السقم، اتضحت استجابة هذا النداء من خلال عواده الذين توافدوا لزيارته. وكأن الشاعر بهذا النداء لايريد إسماع القريب بل يريدها هي من تعوده ويستشفي بها، فتكرار مجيئهم لم يفلح حتى في نسيانها، أو التغزل بها.، إلا أنه صورها وكأنها مرغمة في هذا الفعل كونها تعاند، إلا أن من عنادها يتولد القطع، فكأنه يريد أن يبين لنا أن هذا أيسر مالديها مع الإكراه. ومن الصور التي عبر فيها الشاعر عن النغمة النمطية للحرب، تركيزه على أصوات يكون الضرب بالسيوف، ومايتنتج عنه من صليل يُصِمُّ الآذان يقول الشاعر:(٣)

بضرب يطاطي البيض من فوق روسهم إذا أكرهت فيهم سمعت لها قصلا(٤)

فكأنه جعل الصورة النمطية هنا مقلوبة رأسا على عقب، وكأنه ينسب الرأفة والتروي للجماد، ليوحي لنا بقوة المقاتلين التي ترغم كل من حولها على الانصياع لأمرها.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦٥
(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٥.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٦٠.
(٤) القصل هو: القطع، وقيل القصل قطع الشيء، وسيف قاصل ومِقصَل وقصَّال قطَّاع. انظر: **لسان العرب**، مادة: (قصل).

ومن صوره السمعية في القصيدة نفسها قوله:[١]

وَنَــضْخَ دِمَــاءٍ فَــوْقَ ضَــاحِي قَمِيــصِهِ فَقَامَــتْ إِلَــيْهِمْ تَجْمَــعُ الثَّكْــلَ وَالــرَّجْلَا

تحمل الكلمات التي حواها البيت على دلالة الصوت، إذ كان لابد من حدوث استجابة من خلال حاسة السمع، ففي قوله "نضخ" النَّضْخ هو شدّة فور الماء في جَيَشانه، وانفجاره من يَنْبوعه، وكذلك ما كان من سُفْل إِلى عُلْو فهو نَضْخ، وعين نضَّاخة تَجيش بالماء، وفي قوله تعالى: "فيهما عينان نضَّاختان"[٢]أَي فوُارتان[٣]. يغلب على فوران الماء صوت له جرس.

فهذه الصورة الدموية أحدثت عند هذه المرأة ردة فعل مشابهة لها بنفس الحضور في القوة والانفعال، فبدأت تصدر صوتها مولولّة: "واثكلاه، وارجلاه"[٤].

ومن صوره السمعية قوله:[٥]

سِــوَى عَــزْفَ سُــمَّارٍ بِـهَــا كُــلَّ لَيْلَــةٍ كَعَــزْفِ قُيُــون الفَارسِــيِّ لَــدَى الــشَّرْبِ

صورة مليئة بدلالات الصوت، فالسمر لابد فيه من أحاديث يتجاذبها المتسامرون، والعزف هنا يفضي إلى دلالة الغناء والأنس، وهو هنا يكني عن الرياح التي أصبحت بديلة عن هؤلاء القوم الذين ارتحلوا عن مكانهم،فأصبح المكان في غيابهم ملعباً للرياح، نقول: إنه حينما كنى عن هؤلاء القوم وأنسهم في الأيام الخوالي، دلَّ بهذه الصورة على جيرتهم وقربه منهم دلالة إيجابية، إذ جعل للريح – التي طالما كانت في موقف الأطلال ذات دلالة سلبية – حضورا يتسم بالسرور والفرح.

٢ـ الصورة الذوقية:

تعتمد في مجملها على حاسة الذوق، وقد تأتي في المرتبة الثانية بعد الصورة اللونية في شعر أبي صخر الهذلي، إذ لابد من تشبيه ريق المحبوبة بمذاق العسل حلاوة، وكلاهما وارد في شعره؛ العسل والمرأة. إضافة إلى ذلك ذكر الخمر في بعض أبياته وتأثيرها في شاربها، وذلك يؤكد حضور الصورة الذوقية المستمرة في شعره. فالمكان فرض على بعض قومه الاشتغال "باشتيار العسل" ثم مالتلك المناطق من احتضان للسحاب المتشكل دوما على قمم جبالها مما جعله

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٦١.
(٢) سورة الرحمن، آية: (٦٦).
(٣) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (نضخ).
(٤) انظر: السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦١.
(٥) المصدر نفسه، ص٩٧٠.

علامة على إمكانية دوام نزول المطر – بإذن الله – واستمرارية توارد هذه الصورة الذوقية ممثلة في الخمر والعسل، كصورة ربيعية مشرقة تدل على التفرد والملازمة. فمن هذه الصور قوله:(١)

كَأَنَّ رِيقَتَهَا الصِّرْفَ الَّذِي مُزِجَتْ ... وَمَا تَضَمَّنَ أَجْوَافُ الرَّوَاقِيدِ

كَالكَأْسِ مَا رَكَدَتْ لَمْ يَصْحُ شَارِبُهَا ... وَقَالَ إِنْ نَفِدَتْ يَا كَاسَنَا زِيدِي

يشبه الشاعر ريق محبوبته بالعسل، فالذوب: هو العسل عامة، وقيل هو مافي بيوت النحل خاصة(٢). ولم يكتف بهذا بل زاد على ذلك بتشبيهها بما هو في الرواقيد والرواقُود إِناءُ خزف مستطيل مقيَّر. وقيل هِيَنٌّ طويل الأَسفل كهيئة الإِرْدَبَّة يُسَيَّع داخله بالقار والجمع الرواقيد(٣).

وهذا التشبيه يعطي دلالات متعددة على حلاوة الريق أولا، وأنها عصية منيعة، وذلك لتشبيهه ريقها بما تتضمنه بيوت النحل والرواقيد كذلك(٤).

فَبَاتَ شَرَابِي فِي المَنَامِ مَعَ المُنَى ... غَرِيضُ اللَّمَى يَشْفِي جَوَى الحُزْنِ أَشْنَبُ

يشبه الشاعر هنا ريق محبوبته بغريض اللمى، والغريض: ماء المطر الطري(٥). واللمى: قيل عنه السمرة في الشفة، وقيل خفتها وقلة اللحم فيها، وقيل برودة الريق(٦). والشنب ماء ورقة وعذوبة على الأسنان(٧). تأتي هذه الصورة صورة مقبولة في مجال الحلم وإلا لكانت خلاف ذلك، أي أن عرضها كـ"حقيقة" حياتية أو مشهد قام به فعلا(٨).

لَكِنْ عَلَى أَنيَابِهَا مِنْ رُضَابِهَا ... وَقَدْ دَنَتِ الشِّعْرَى وَلَمْ يَصْدَعِ الفَجْرُ

وَبَلَّ النَّدَى مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ جَيْبَهَا ... إِذَا اسْتَوسَنَتْ وَاسْتَثْقَلَ الهَدَفُ الهِدْرُ

مُجَاجَةَ نَحْلٍ مِنْ قَرَاسَ سَبِرِيَّةٍ ... بِشَاهِقَةٍ جَلْسٍ يَزِلُّ بِهَا العُفْرُ

وهذه الصورة كغيرها من صوره الذوقية، حيث يجعل الشاعر من ريق محبوبته "رمزا" يتغنى به في كل قصائده، فهو لم يكتف بوصفه بالحلاوة، أو الالتماع، أو الوضوح، أو الندواة، بل جعله زيادة على ذلك ممنعا، وصعب المنال، فهي في مكان بارد وشاهق، فالقراس قيل هو الجبل،

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٢٦.
(٢) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (ذوب).
(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (رقد)، والإردبة مكيال ضخم لأهل مصر قيل يضم أربعة وعشرين صاعاً. انظر: **لسان العر ب**، مادة: (ردب).
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٦.
(٥) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (غرض).
(٦) انظر: المصدر نفسه، مادة: (لما).
(٧) انظر: المصدر نفسه، مادة: (شنب).
(٨) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥١.

وقيل هضبات شديدة البرد في جبال أزد السراة[١]. والسبيئة الخمرة[٢]. والغفر: ولد الأروية[٣]. أي الوعول فيزل بها أي أنه لايستطيع الوصول إليها من طول أو من إعراض وهجر. فقد جمع في هذه الصورة بين الطعم (العسل) والحركة التي يقوم بها الشاب والصوت الذي يتمثل في ندائه المرتفع ياكاسنا زيدي.

٣- الصورة الشمية:

تحضر الشمية عند أبي صخر الهذلي مع حضور المرأة والتغزل بها، إذ يصف الشاعر عطر محبوبته، وذلك بذكر اسمه صراحة، أو عن طريق وصف تأثيره في الشاعر، أوتأثيره عليه، ومن هذه الصور قوله:[٤]

سِـــرَاجُ الـــدُّجَى عُثْنُـــلٌ بِـالمِـــسْكِ طِفْلَـــةٌ فَـــلَا هِـــيَ مِنْقَـــالٌ وَلَا اللَّـــونُ أَكْهَـــبُ

ماوصفه للمسك الذي تشتريه هذه المحبوبه من الفئة الغالية إلا كونه اشتم هذا المسك وميزه من غيره من الأصناف، لقد كونت الصفات مجتمعة من السراج والمسك والبياض صورة مشعة، كانت دلالة المسك فيه طاغية حيث أنه الملفت إليها.

ومن الصور الشمية قوله:[٥]

وَبَـــاتَ وسَـــادِي فَـــدِعْمِيٌّ يَزِيْنُـــهُ جَبَـــائِرُ دُرٍّ وَالبَنَـــانُ المُخَـــضَّبُ

جعل المسك لصيقا بساعدها، وذلك يتضمن دلالة التعلق والاحتواء، كمثل هذه الجبائر التي تلتف حول الساعد، فالصورة هنا تعني الاستحكام المطلق.

ومن الصور الشمية أيضا:[٦]

يَفُـــوحُ المِـــسْكُ مِنْـــهُ حِـــيْنَ يَغْـــدُو وَيَمْـــشِي الزَّاهِرِيَّـــةَ غَيْـــرَ خَـــال[٧]

يجعل الشاعر المسك مصاحبا لهذا الممدوح، وربما أعطى هذا الفوحان مع قوله "يغدو" معنى ديمومة التطيب وأنها لصيقة به لاتتغير من رواحه حتى غدوه، وقد يفضي هذا التأويل إلى

---

(١) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (قرس).
(٢) انظر: المصدر نفسه، مادة: (سبأ).
(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (غفر).
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٧.
(٥) المصدر نفسه، ص٩٣٧.
(٦) المصدر نفسه، ص٩٣٧.
(٧) الزاهرية: التبختر، انظر: لسان العرب، مادة: (زهر).

العطاء الذي يلازم ممدوحه دوما – كما في كل قصائده – فهذا يعني القرب، وربما المصافحة كذلك، أو العطاء.

ومن الألفاظ التي ساقها الشاعر في إيضاح الصورة الشمية قوله:(١)

نَطِيْبُ وَلَو بِالمَاءِ نَشْوَةُ جِلْدِهَا إذا مَاسْتَحَمَّتْ وَالقَلائِدُ وَالنَّشْرُ

لَهَا أَرَجٌ فِي البَيْتِ يَشْفِي مِن الجَوَى لَذِيذٌ إِذَا لَمْ تَبْدُ لَمْ يُخْفِهَا السِّتْرُ

تتظافر كل من الكلمات التالية لإثبات الرائحة الطيبة، "النشوة"، و"النشر"، و"أرج" فكلها تثبت الرِّيح الطيبة(٢). فهو يجعلها تتطيَّب ولو بالماء، فهي ذات رائحة زكية تدل عليها وبها تعرف، قد ميزتها دون حاجة إلى الطيوب، أو وَسَاوسَ الحِلِيّ.

٤- الصورة اللمسية:

كلّ صورة اعتمدت في بنائها على حاسة اللمس فهي لمسية، في شعر أبي صخر الهذلي قليل منها ولم تتضح تقريبا إلا في بيتين من شعره، أوَّلهما قوله:(٣)

تَكَادُ يَدِيَّ تَنْدِي إِذَا مَامَسَسْتُهَا وَتُنْبِتُ فِيْ أَطْرَافِهَا الوَرَقُ الخُضْرُ

ذكر المحقق لديوان الهذليين شيئا حول هذا البيت، وذلك بخصوص الإشارة التي في شرح السكري، التي تزعم أن البيت يروى للمجنون، أو أنه زيادة مقحمة على شرح السكري، أو إشارة منه.(٤) يصور فيه أبو صخر مدى الخصب والرواء الذي تتمتع به هذه المرأة فهي مصدر للحياة، أو للماء الذي هو سبب للحياة، فيداه تندى لمجرد لمسها، ويكاد ينتشر الربيع في أطرافها، مما يفضى إلى دلالة روحية تتضح معالمها لدى الشاعر حينما يقرب من محبوبته، فهو يقصد الود والسكينة والارتياح والطمأنينة، وكل مايعطي الحياة معناها الحقيقي بأن تكون حياة فعلا.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٥١.

(٢) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (نشا)، قال أبو زيد: النشا حدة الرائحة طيبة كانت أو خبيثة. (نشر)، (أرج).

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٧.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٥٧.

ب- الصورة البيانية:

وهي الصور التي تتصل بالجانب البلاغي، وفي شعر أبي صخر الهذلي أنماط منها كثيرة كالتشبيه بأنواعه، والاستعارة، والصورة القائمة على التشخيص، وبث الحياة فيما لاحياة فيه، ولاروح، والكناية التي تدلُّ على معنى والمعنى ينم على معنى آخر. وفي الفِقَر التالية نستقصي هذه الوجوه من الصور البيانية في شعره، وتأثيرها في جماليات الأسلوب.

١- الصورة التشبيهية:

وهي الصورة التي تقوم على "اشتراك الشيئين – المشبه والمشبه به - في صفة أو أكثر...، أو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة...."[١] وهذا النوع من الصور يحتاج إلى إدراكه إلى قدر من التأمل، ولطف فكرة، والسبب في ذلك أن التشبيه صورة بسيطة لوجه شبه بسيط، يقتضيه السياق وتراعي فيه ثقافة العامة"[٢]. والمقصود من التشبيه إدراك العلاقة التي يوحي بها ويومىء إليها مع الوقوف على جماليات التشكيل ومدى إجادة الشاعر فيه. ومن تشبيهات أبي صخر الهذلي فيما يتعلق بصورة السحاب، يقول:[٣]

فَاسْقَى صَدَى دَاوُودَ دَانٍ غَمَامُهُ ... هَزِيمٌ يَسُحُّ المَاءَ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
سَرَى وغَدَت في البَحْرِ تَضْرِبُ قُبْلَهُ ... نُعَامَى الصَّبَا هَيْجَا لِرَيَّا الجَنَائِبِ[٤]
ثَلاَثًا فَأَسْرَتْ مُزْنَةٌ حَضْرَمِيَّةٌ ... لَهَا ثَائِبٌ طَلُّ النَّدَى بَعْدَ ثَائِبِ[٥]
تَحُوزُ مَنَاتِيحُ الغَمَامِ وَتَمْتَري ... مَطَافِيلَ لَم يُنْدِبْ بِهَا صِرُّ حَالِبِ[٦]
فَأَلْحَقَ مَحْبُوكاً كَأَنَّ نِشَاصَهُ ... مَنَاكِبُ عَرْوَانَ بِيْضُ الأَهَاضِبِ
كَأَن سُيُوفَ الهِنْدِ تُخْفَضُ تَارَةً ... وتُرْفَعُ بَيْنَ العَسْكَرِ المُتَقَارِبِ

شبه الشاعر البرق هنا بسيوف الهند التي تخفض وترتفع من بين خلل السحاب، دلالة على البريق واللمعان اللذين تواليا في هذه السحابة، وقد تمطر جراء هذا الاحتدام وتسارع البرق فيها.

---

(١) بدوي، طبانة (١٩٨٨)، **معجم البلاغة العربية**، ط٣، دار المنارة، جدة، دار الرفاعي، الرياض، ص٢٩٦.
(٢) التميمي، سعد محمد علي (٢٠١٠)، **الصورة التشبيهية في شعر دعبل الخزاعي "دراسة بلاغية تحليلية"**، مجلة كلية التربية الإنسانية، الجامعة المستنصرية، ع ٦٣، ص٢.
(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.
(٤) جنائب: ريح الجنوب وهي مع الصبا، انظر: المصدر نفسه، ص٩١٩.
(٥) ثائب: من ثوب أي راجع، انظر: **لسان العرب**، مادة: (ثوب).
(٦) حالب: أي منابع الماء، انظر: **لسان العرب**، مادة: (حلب). تمتري: أي تمسح، انظر: المصدر نفسه، ص٩١٩.

ومن صوره التشبيهية المتعلقة بالغزل قوله:[١]

تُثِـــي النِّطَـــاقَ بِـقَـــوْزٍ حَقَّـــهُ دَمَـــثٌ حَـــازَتْ نَقَـاهُ رِيَـــاحُ الـــصَّيْفِ مَنْـــضُودِ
فِـــيْ خَرْعَـــبٍ كَعَـــسِيْبِ المَـــوْزِ مُطَّـــرِدٍ يَعْتَـــالُ شَـــمْسَ وشَـــاحَ الكَـــشْحِ مَمْـــسُودِ

الخرعب هنا تعني: الجاريةُ اللَّيِّنةُ القَصَبِ الطويلةُ، وقيل البيضاء وكذلك الرقيقة[٢]. والعسيب هنا يقصد به أنها طويلة تامة لذا شبهها بعسيب الموز،والعَسِيبُ الرِّيشةِ ظاهرُها طُولاً ، والعَسِيبُ كذلك جَرِيدَةٌ من النخل مستقيمة دقيقة يُكْشَطُ خُوصُها[٣]. وكل ذلك يوحي بدلالة الظهور والوضوح، وكأنه يغتال خصرها حتى يضيق عنه، وممسود: أملس مدمج[٤]. وكأنه أراد أن يصف استواء جسدها.

ومن قصائده التي شبه فيها نفسه بالهدف الذي يرمى، يقول:[٥]

أَصْـــبَحْتُ تَنْقُـــصُنِي وَتَقْـــرَعُ مَرْوَتِـــي بَطْـــراً وَلَـــمْ يَرْعَـــبْ شِـــعَابَكَ وَابِـلِـــي

يشبه نفسه بـ"المروة" وهي الحجارة البيضاء الصلبه التي تقدح منها النار[٦]. فشبه نفسه بها لشدة صلابته إذا إزدراه الآخر، أو آذاه بفعل، أو بقول، يستثيره ويهيج غضبه، وكذلك يشبه نفسه هنا بالسحابة المدرَّة بالغيث، ويجعل من عدوه كالبيد المقفرة المُمْحلة، فكرمه كغيث هذه السحابة الذي يروي هذه الأرض العطشى، فهو يذكر الآخر بكرمه عليه، وعطائه الذي ينافي هذا الجزاء وتلك المعاملة.

ومن الصور التشبيهية قوله:[٧]

بِـجَـــسْرَةٍ كَفَنِيْـــقِ الـــشَّوْلِ مُدْمَجَـــةٍ أَو دَوْسَـــرٍ مِثْـــلِ عِلْـــجِ العَـــانِ وَخَّـــادِ

يشبه الشاعر راحلته والناقة التي أتى عليها بكل الصفات التي تدل على الفخامة والقوة والمتانة والصبر على التحمل حتى تتناسب مع حجم عطايا ابن أسيد الذي لابد من ناقة ضخمة تستطيع حمل عطاياه، فمرة شبهها بالناقة الضخمة التي ترفع ذنبها في المسير، فقوله: بجسرة أي ناقة ماضية، وناقة جَسْرَة أي طويلة ضَخْمَةٌ[٨]. وقوله: كفنيق: الفَنَقُ والفُناقُ والتَّفُّق كله النَّعْمة في

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٥.
(٢) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (خرعب).
(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (عسب).
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٥.
(٥) المصدر نفسه، ص٩٢٩.
(٦) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (مرا).
(٧) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٥.
(٨) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (جسر).

العيش والتَّفَكُّق التَّنَعُّم، وقال بعضهم ناقة فُنق إذا كانت قَتِيَّة لَحِيمَة سمينة، والفُنق القَتِيّة الضخمة[١]. وقوله: "شول" جاءت في المعجم بعدة معان؛ منها الناقة التي ترفع ذنبها، أو التي خف لبنها وارتفع ضرعها، وكذلك التي تشول بذنبها للقاح، وقيل التي لحقت بطونها بظهورها، وقيل هي العاسر[٢]. والذي يظهر أنه أراد بها المعنى الأخير كون كل الصفات التي سبقتها تدل على الضخامة والقوة، فالسياق يقرب هذا المعنى ويستبعد غيره، وفي قوله: "دوْسر" أي الناقة العظيمة[٣]. والعوان الناقة التي في منتصف عمرها لامسنَّةولابكر[٤]. أقول إن هذا التخيير في الصفات وتشبيهه ناقته بها مابين الضخامة، والفتوة، ومابين العظم، والتوسط في العمر ماهو إلا لكي ينقل صورتها إلى ذهن المتلقي ويمرر عليه شيفرة العطاء بشكل مبطن، فلو جاءت صورة الناقة عادية لاتحمل كل هذا الزخم من صفات القوة والعظم لما اتضح لدى الممدوح مراد الشاعر ومبتغاه.

ومن صوره التشبيهية قوله:[٥]

فَشَبَّ لَهَا مِثْلُ الرُّدَيْنِيِّ مَاجِدٌ كَرِيْمٌ تَرَاهُ فِي عَشِيْرَتِهِ جَزْلَا

شبه ابن هذه المرأة مثل الرمح الردينـي في استوائه وقوته ومثوله بين قومه، فكانت الصورة لاتعني فقط أن يكون كالرمح مشابهة، بل أنه محببٌ، ومقربٌ، وذو مشورة ورأي سديد، وتجعل منه – وبما اتصف به من صفات – كالرمح المقتنى والمحمول، وإن شئنا قلنا كالسلاح بالنسبة للإنسان.

---

(١) انظر: المصدر نفسه، مادة: (فنق).
(٢) انظر: المصدر نفسه، مادة: (شول).
(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (دوسر).
(٤) انظر: المصدر نفسه، مادة: (عون).
(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٤.

٢ـ الصورة الاستعارية:

والاستعارة عند العسكري هي "نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره"[١]؛ وهي "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإنابة"[٢]. وقد اشترطوا التناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي الاستعارة؛ فلا بد من وجود علاقة عقلية مقبولة تربط بين المستعار والمستعار له. وهي تقوم على أساس ثلاثة أركان المستعار له / المشبه، والمستعار منه / المشبه به، واللفظ المستعار، ويحدد نوعها من خلال الذكر والحذف لطرفيها. وعلى هذا ثمة نوعان من الاستعارة؛ تصريحية، ومكنية.

ولكي نحدد ماهية هذين النوعين لابد لنا من التعريف بهما؛ فالاستعارة المكنية وهي: "ماحذف المستعار منه أي المشبه به، وكني عنه أو رمز إليه بما يدل عليه من خصائصه أو صفاته. وفي هذه الحال لابد أن يكون المشبه (المستعار له) مذكورا – بالطبع – في الصورة...." [٣]، أما الاستعارة التصريحية فهي على عكس ماهي عليه المكنية فهي: "ما (صرح) فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به) بينما حذف المستعار له (المشبه)" [٤].

يقول أبو صخر الهذلي:[٥]

يُنُوشُ بِـصِلّتِ الخَـدِّ أَقْـانَ غِيْلَـةٍ فَـدَبَّتْ دَوَانِـي عِيْـصِهَا المُتَقَـاوِدِ

استعار الشاعر لخصلات شعر محبوبته قوله: "ينوش" أي يتناول، وهو يصور كثافة شعرها ونعومته وحيويته، واتصاله ببعضه البعض كشجرة الأراك على سبيل الإستعارة المكنية، حيث كنى بشيء من صفاته وهو قوله: "ينوش الخد".

وفي أحد أبيات القصيدة ذاتها يقول أبو صخر الهذلي:[٦]

وَعَـدِّ إِلَـى قَـوْمٍ تَحِـيْشُ صُـدُورُهُمْ بِـنِـشٍّ لاَ يُخْفُـونَ حَمْـلَ الحَقَائِـدِ

لقد استعار الشاعر هنا صوت الغليان بقوله: "بنِشٍّ" من "نشش" وهي تعني نَشَّ الماءُ أي ظهله صوت عند الغليان ونَشَّشَ صَوَّتَ عند الغلَيان أَو الصبِّ وكذلك الخَمرُ تَنِشُّ إِذا أَخَذَت في

---

(١) العسكري، أبو هلال، **الصناعتين**، (مصدر سابق)، ص٢٥٩.
(٢) الرماني، **النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، (مصدر سابق)، ص٨٥.
(٣) ساعي، أحمد بسام (١٩٨٤)، **الصورة بين البلاغة والنقد**، ط١، المنارة للطباعة والنشر، (د. م)، ص٨٧.
(٤) المرجع نفسه، ص٨٨.
(٥) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٢.
(٦) المصدر نفسه، ص٩٣٣.

الغليان[١]. حيث حذف المشبه به القدور وأبقى شيئا من لوازمه وهو "بنشى" على سبيل الإستعارة المكنية، يصور لنا الشاعر من خلال هذه القصيدة الرمزية عن العلاقة التي تجمعه بقبيلته، فهي كـ "عُلَيَّة" التي على ماكان منها مقبولة ولو كانت العلاقة سلبية، فالحب هو من يربطه بها لا الخوف والرهبة.

وفي صورة استعارية مكرورة في الشعر العربي، يصور لنا أبو صخر الهذلي مدى الانسجام والعلاقة الحميمة بينه وبين محبوبته التي تبقى وتستمر على حبها له مابقى الواشون بعيدين عنها، وذلك في قوله:[٢]

وَإِذْ لَمْ يَصِحْ بِالصَّرْمِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا أَسَاحِمُ مِنْهَا مُسْتَقِلٌ وَوَاقِعُ

يشبه الشاعر هنا العواذل والوشاة بالغربان، وذلك في قوله: "أساحم" جمع أسحم وهو الأسود، فقد حذف المشبه به وكنى عنه بقوله: "لم يَصِحْ" فكون الصوت لم يكن موجودا فنذير الشؤم بعيدا، ولكن العادة جرت في صورة الغراب أن يكون نذير شؤم، فإذا صاحَ وصَوَّتَ حلت المصيبة، وليس كل غراب غرابَ بين ـ مثلما أوضح الجاحظ في كتابه الحيوان، فقد بدأ الحديث عنه بشيء من المدح، فيما يتعلق بقصة ابني آدم، ثم انتهى بالحديث عن غراب البين، فقال: "وكل غراب فقد يقال له غراب البين، إذا أرادوا به الشؤم، أما غراب البين نفسه، فإنه غراب صغير. وإنما قيل لكل غراب غراب البين، لسقوطها في مواضع منازلهم إذا بانوا عنها...."[٣] لذا كان تركيز الشاعر على المعنى السلبي للغراب – حسب ظني – وإن اتخذوه بشكل عام مصدرا للتشاؤم.

---

(١) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (نشش).

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٤.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو (ت: ٢٥٥)، **الحيوان**، ط٢، ج٣، (تحقيق: عبدالسلام هارون)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ص٤٣١.

٣ـ الصورة التشخيصية:

"وتحصل باقتران كلمتين، إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد"(١). وعلى ذلك فهي تضفي الصفات والخصائص الإنسانية على ما ليس بإنسان. فتتحول من صورة جامدة إلى صورة مفعمة بالحركة، من خلال الألفاظ الدالة على ذلك فيما يخص الأفعال والصفات، ومن ذلك قول الشاعر:(٢)

فَمَا رَوضَةٌ بِالحَزْمِ ظَاهِرَةُ الثَّرَى وَلَثَّهَا نِجَاءَ الدَّلوِ بَعْدَ الأَبَارِدِ
يَمُجُّ خُزَامَاهَا النَّدَى وَعَرَارُهَا بِعَلْيَاءَ لَمْ يُؤْثِرْ بِهَا جَرْسُ وَارِدِ

يصور الشاعر في الأبيات السابقة روضة أصابها المطر مرة بعد مرة وقت الوسم حتى رويت، مما جعل نبت الخزامى والعرار يبدو وكأنه يمجُّ الماء من وفرته على شكل قطرات ندى تتعلق به أو تتقاطر منه، وذلك من خلال المركَّب الاستعاري: "يمج خزامها الندى وعرارها" فقد خرج الشاعر بالخزام من عالم النبات إلى أفق آخر، أفق الإنسان فمنحه فماً يمج من خلاله الماء، دلالة على الإرتواء والخصب، وهي صورة مشرقة تشعر بالحياة والجمال.

ومن جميل استعاراته التشخيصية قوله:(٣)

بَكَرَ الصِّبَى عَنَّا بُكُورَ مُزَايِلٍ عَجِلَ الشَّبَابُ بِهِ فَلَيْسَ بِقَافِلِ
بَانَا مَعاً وَتَرَكْتُ فِي مَثْوَاهُمَا أَبْكِي خِلَافَهُمَا بُكَاءَ الثَّاكِلِ
أَخَوَا صَفَاءٍ فَارَقَا بِبَشَاشَةٍ وَبِشَوْرَةٍ مِنْ عَيْشِنَا وَفَوَاضِلِ

تدور الاستعارة التشخيصية في جعل الصبى والشباب رفيقين كانا قد اجتمعا عنده ثم افترقا، وتركاه خاليا من كل شيء، حتى من البشاشة والمتاع، فصيرهما كرفيقين كانا يمثلان له السرور والنشاط والحياة. وكل ذلك ليجعل الصورة أكثر شحوبا، وفقرا من كل مايبهج ويرغِّب في الحياة وملذاتها.

ومن جميل استعاراته ماذكره في بداية قصيدة غزلية، يقول فيها:(٤)

أَلَمَّ خَيَالٌ طَارِقٌ مُتَأَوِّبُ لِأُمِّ حَكِيمٍ بَعْدَ مَانِمْتُ مُوصِبُ

---

(١) مصلوح، سعد، **في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية**، (مرجع سابق)، ص٢١٦.
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٢.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٢٧.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٣٥.

جعل الشاعر هنا الخيال ممّن يزور، وهو يقصد به الطيف الذي يراوده ويتكرر عليه بالزيارة وألم أي:أَي نزل به"..ولَمَّ به وأَلَمَّ والتَمَّ نزل وألَمَّ به زارَه غِبّاً"[١]. فالمعاودة هنا والإلمام أكسب الطيف صفةُ الحضور والغياب، وأسبغ عليه طابع الزيارة مما جعل الطيف وكأنه المحبوبه ذاتها التي لو انفصلت فكرة الطيف عنها لما نتج عن ذلك حركة، فهي المحرك للطيف بينما الآخر يغط في نومه، تلوح هنا أمارات الأنا المتعالية من قبل الشاعر التي تجعل من (الطيف/ الأنثى) الزائر، الذي يقبل ويتودد.

ومن صوره التشخيصية قوله:[٢]

أَخُو شَتَوَاتٍ تَقْتُلُ الجُوعَ دَارُهُ لِمَنْ جَاءَ لاَضَيْقُ الفِنَاءِ وَلاَوَعْرُ

حيث يجعل الشاعر من الدار من تقوم بقتل هذا الجوع، وهنا دلالة على الكرم والبذل، ففيها متسع للأضياف على مختلف أشكالهم وأحوالهم، فهي بهذه الحفاوة كمن يقتل الجوع بكثرة عطائه، وإكرامه للمحتاجين، فلاضيق مكاني ولانفسي هنا، ولاصعوبة.

ومن أجمل الصور التشخيصية لديه قوله:[٣]

عَجِبْتُ لِسَعْي الدَّهْر بَيْنِي وَبَيْنَهَا فَلَمَّا انقَضَى مَابَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ

يجعل الشاعر من الدهر عاذلا يسعى بينهما لمنع الوصل فحينما انقضى مابينهما سكن وتوقف عن سعيه ذاك. ويعلق ابن بري على هذا البيت في لسان العرب بقوله: "...،معناه أَن الدَّهْركان يَسْعَى بينه وبينها في إِفساد الوصل فلما انقضَى ما بينهما من الوَصْل وعادَ إِلى الهَجْر سَكَنَ الدهرُ عنهما،إِنما يريد بذلك سَعْيَ الوُشاةِ فنسَبَ الفعلَ إِلى الدهْر مجازاً لوقوع ذلك فيه وجَرْياً على عوائد الناس في نسبة الحوادث إِلى الزمان...."[٤].

---

(١) ابن منظور: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (لمم).

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٥٨.

(٤) جاء الشرح السابق للبيت عن ابن بري استطرادا من ابن منظور في حديثه عن (رمث): وهي من الكلمات الواردة في النص، وتعني شجرة من الحمض تشبه الغضا، انظر: **لسان العرب**، مادة: (رمث).

٤ـ الصورة الكنائية:

وكما مر بنا في – الفصل الثالث - حول الكناية مما ذكره الجرجاني، فالمتكلم قد يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الذي وضع له في اللغة، بل يفطن إلى لفظ آخر يكون ردفا له، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه(١). وهذا التعريف لايجعلها فقط ضمن إطار الإرداف أو القوالب والتعبيرات القديمة التي تجعلها مقيدة أو محددة لايمكن الابتكار أو التطوير فيها في قوالب مستحدثة معبرة، بل يجعلها أكثر اتساعا وقدرة على استيعاب المعنى وتمريره بالمتاح من الصور الممكنة. فـــ"هي تمتاز بقدرتها على تجسيم المعاني وإخراجها صورا نابضة بالحياة والحركة، فمن أهم خصائصها تفخيم المعنى في نفس المتلقي، وأبرز مزيَّة لها على غيرها من الصور البلاغية أنها الوسيلة الوحيدة التي تيسر للمرء أن يقول كل شيء، وأن يعبر بالرمز والإيحاء عن كل مايجول في خاطره، دون أن يكون محرجا أو ملوما"(٢).

ومن كنايات أبي صخر الهذلي قوله:(٣)

دَمِيْثَـــةُ مَاتَحْـــتَ الثِّيَـــابِ عَمِيْمَـــةٌ هَـــضِيْمُ الحَـــشَا بِـكْـــرُ المَجَـــسَّةِ تَيِّـــبُ

يكني الشاعر هنا من خلال هذه الألفاظ المتتالية عن صفات محببة لديه لذلك جاءت على هذا الترتيب، حيث وصفها بالسهولة(٤)، والليونة والرخاوة(٥)، وبالطول(٦)، ولطف الجنبين(٧)، وبكر المجسة أي كأنها بكر وهي ثيب(٨). وهي بالتالي تجعل من الشاعر يصل بهذه الصفات التي وصف بها محبوبته إلى درجة الحس، وتجعل الكناية هنا كنايَة عن أمور حسية لاتصل به إلى درجة الحكم بالخلوة.

ومن جميل كنايات أبي صخر الهذلي قوله:(٩)

وَالطَّـــرفُ فـــي مُقْلَـــةِ إِنْـــسَانُهَا غَـــرِقٌ بِـالمَـــاءِ تُـــنْزِي رَشَاشـــاً بَعْـــدَ أَجْـــوَادِ

---

(١) انظر: الجرجاني، عبدالقاهر(ت: ٤٧٤ هـ)، **دلائل الإعجاز**، ط٣، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، دار المدني، القاهرة، (١٩٩٢)، ص٦٦.

(٢) هندم، حسن أحمد (١٩٨٧)، **الصورة الفنية في الشوقيات "مضمونها، وبناؤها الفني"**، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة القديس يوسف، بيروت، ص٢٤٤.

(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٨.

(٤) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (دمث).

(٥) انظر: السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٨

(٦) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (هضم).

(٧) انظر: السكري، (مصدر سابق)، ص٩٣٨

(٨) انظر: المصدر نفسه، ص٩٣٨.

(٩) المصدر نفسه، ص٩٤٠.

يكني عن كثرة الدمع أو تكرار البكاء، مما يجعل العين ككل غرقى في هذا الجو البكائي الحزين – إن صح التعبير – فجعل عينيها كالسحب التي تجود بالمطر على حالات عدة، فمرة "تجود" ومرة "رشاشا"، فأجواد من جود تعني: "...، وبَلَ فهو جائد والجمع جَوْد مثل صاحب وصَحْب وجادهم المطر يَجُودهم جَوْداً ومطر جَوْد بَيِّنُ الجَوْد غزيز...."[١] والرش هو المطر القليل، والجمع أرشاش. يدلل أبو صخر من خلال هذه الكناية بدوام البكاء على الحالة النفسية التي تسيطر على المحب كونه يكون مُفارقاً أو مُفَارقاً، يتجلى من خلالها فعل التذكر، فهو المحفز لهذا البكاء في حالتيه؛ الساكنة والجاهشة!

ومن الصور الكنائية لدى الشاعر قوله:[٢]

وَلَـــولا قُـــرَيْشٌ لاسْـــتُرِقَّتْ عَجُـــوزُكُمْ وَطَـــالَ عَلَـــى قُطْبَـــيْ رَحَاهَـــا احْتِزَامُهَـــا

يصور الشاعر هنا مدى الذل الذي سيلحق بمهجوه هذا لولا أن الله جعل الأمر في قُريش، فهو يجوز أنه يقصد بهذا الهجاء الفرد، وقد يكون مرسلا على القبيلة ككل أو المسلمين عامة، وهو بهذه الكناية يبين مدى محبته لقريش، لذا جعلها قرينة العز، و"لولا" حرف امتناع لامتناع، لوجودها امتنع وجود هذا الذل.

وفي صورة كنائية أخرى يصور لنا الشاعر إمرأة تعددت زيجاتها بقوله:[٣]

وقـــد لبـــست حتـــى تـــولى شـــبابها إذا مـــات بعـــل بـــدلت بعـــده بعـــلا

فهو يكني من خلال الفعل "لبست" على فعل الزواج المتكرر، وكذلك ربما تتجلى من خلال هذه الصورة الرغبة الجامحة لديها في هذا الفعل من أجل الحصول على "الولد" لاعلى الجنس ذاته. قال تعالى: ﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ ٱلصِّيَامِ ٱلرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَآئِكُمْ ۚ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ ۗ عَلِمَ ٱللَّهُ أَنَّكُمْ كُنتُمْ تَخْتَانُونَ أَنفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنكُمْ ۖ فَٱلْـَٰٔنَ بَٰشِرُوهُنَّ وَٱبْتَغُوا۟ مَا كَتَبَ ٱللَّهُ لَكُمْ ۚ وَكُلُوا۟ وَٱشْرَبُوا۟ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلْخَيْطُ ٱلْأَبْيَضُ مِنَ ٱلْخَيْطِ ٱلْأَسْوَدِ مِنَ ٱلْفَجْرِ ۖ ثُمَّ أَتِمُّوا۟ ٱلصِّيَامَ إِلَى ٱلَّيْلِ ۚ وَلَا تُبَٰشِرُوهُنَّ وَأَنتُمْ عَٰكِفُونَ فِى ٱلْمَسَٰجِدِ ۗ تِلْكَ حُدُودُ ٱللَّهِ فَلَا تَقْرَبُوهَا ۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ ءَايَٰتِهِۦ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ ﴿١٨٧﴾ ﴾[٤] فالله سبحانه وتعالى عبر عن الجماع هاهنا بقوله "لباس" وكذلك بالألفاظ السابقة الأخرى: "الرفث"،

---

(١) ابن منظور: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (جود).

(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٥٩.

(٤) سورة البقرة، الآية (١٨٧).

نجد أن الشاعر عبر عن هذه العلاقة بقوله "لبست" حيث استعار للنكاح مايكون سترا وغطاء للفظ ينبو السمع لذكره. والسبب لا لكونه مستقبحا بل لأنه مما يستر ويرجى تغطيته، والقرآن أرشدنا لمثل هذه التعبيرات والحرص على اتباع منهجه في التعبير عنها.

ومن جميل كناياته تلك التي يصور فيها قلة وصل المحبوبة له، وذلك لأسباب يذكرها بالبيت، يقول:(١)

فَلَا خَيْرَ فِي وَصْلِ الظَّنُونِ إِذا وَنَى وَلَا لَذَّةٍ يَالَيْلَ يُنْزِلُهَا القَسْرُ

فهذه الأسباب هي بالتأكيد التي جعلت مابينهما يحول إلى العدم، قوانين القسر، والقسر هو "القهر والغلبة"(٢) التي منها مايتعلق بأمور الدين – ولله الحمد – وكذلك العادات والتقاليد، ثم ينعت نفسه بالرجل الضعيف وذلك من خلال قوله "الظنون"فالعرب تصف الرجل الضعيف أَو قليل الحيلة بالظَّنون(٣). لذا نجده يكني عن نفسه "بالظنون" وعن لقائها ووصلها "باللذة" وكلاهما يصبح بعيداً أمام هذين التضادين؛ الضعف والقهر.

ومن الكنايات التي دلت على الصبغة الحضارية والحياة المنعمة عند ممدوحه قوله:(٤)

إِذَا سَقَطَتْ حَوَاشِيهِنَّ أَمَّتْ بِأَقْدَامٍ مُخَصَّرَةِ النِّعَالِ
أَرَقَّ الحَائِكُونَ وَأَوسَعُوهَا لِكُلِّ أَشَمَّ بُهْلُولٍ طُوَالِ
يَفُوحُ المِسْكُ مِنْهُ حِيْنَ يَعْدُو وَيَمْشِي الرَّاهِرِيَّةَ غَيْرَ خَالِ

كل الألفاظ هنا تظافرت لتشكيل تلك الصورة الحضارية المتعلقة بلباس ممدوحه من حيث البرود وكيفية صناعتها، وكذلك مايتعلق بمشية ابن أسيد والمسك الذي يفوح منه، كلها شكلت كناية عن معنى عام يوحي بالنعمة والغنى.

وفي نفس القصيدة يطالعنا معنى تجلت فيه شاعرية أبي صخر وهو قوله:(٥)

وشَبَّ نَكَا مُنَكَّرَةٍ زَبُونِ عَفَرْنَاةٍ تَلَقَّحُ عَنْ حِيَالِ
إِذَا امْتَرَيْتَ أَبَتْ إِلَّا بِعَصْبٍ وَدَرُّ حِلَابِهَا مُهَجُ الرِّجَالِ
فَلَمْ يَكُ حِيْنَ يَسْقَعُهُمْ نَكَاهَا لِأَوْجُهِهَا سِوَى الأَعْيَاصِ صَالِي

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٨.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (قسر).

(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (ظنن).

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٤.

(٥) المصدر نفسه، ص٩٦٤.

يكني الشاعر من خلال هذه الألفاظ عن "الإمارة" فقد كثف ذكر أوصاف القوة والمنعة والخشونة، حتى يقارب مابين الشخصية والحدث، فالإمارة يراد لها شخص فتي قوي، وذلك في قوله "شبَّ" من الشَّباب الفَتاء، والحداثُة، ويقالُ شَبَّتْ فُلانةُ أَولاداً إِذا شَبَّ لها أَولادٌ"[١] متوقد ذكي[٢]، وذلك في قوله "ذكا" قد أتى من مذكرة أي: وناقة مُذَكَّرَةٌ مُتَشَبّهةٌ بالجَمَل في الخَلْق، وأَنْكرَتِ المرأَةُ وغَيْرُها فهي مُنْكِرٌ ولدت نَكراً[٣]. وزبون: من الدفع، زبنت الناقة إذا ضربت بثفنات رجليها عند الحلب[٤]. و"عفرناة" العُفْرُ الشجاع الجَلْدُ وقيل الغليظ الشديد...، والعَفَرْنى الأَسَدُ، وهو فَعْلَى سمي بذلك لشدته وناقةٌ عَفَرْنى أَيضاً أَي شديدة،وناقة عَفَرناة أَي قوية"[٥]. كل هذه الأوصاف وماتحمله من دلالات استطاع الشاعر من خلالها أن يقابل بها بين اثنين أشبه مايكونان بالنِّدين: "الناقة / والإمارة"، والعيصي ابن أسيد، الذي يتصف بالصفات الدالة على القوة والمنعة، لذلك انقادت له، واستعصت على غيره. فلقد استطاع الحصول عليها بالقوة وقتال من يزاحمه عليها، لذلك يقول: " إذا امْتُرِيَتْ" أي "ناقة مَريٌّ غزيرة اللبن"[٦]. ودرّ حِلابها مهج الرجال "فلايكن حلبها، أي الحصول عليها إلا سوى بالملاقاة والقوة.

ومن الصور الكنائية عند أبي صخر قوله:[٧]

وَمِنْ عُيُونٍ تَسَاقَى المَاءَ سَاجِمَةً وَمَنْ قُلُوبٍ مَرِيْضَاتٍ وَأَكْبَادِ

صور الشاعر منظر غزارة الدمع، وانهماره، أو حتى تحيُّزه في حدقة العين وغمرها، صور هذا المنظر بمن يتساقى الماء من شدَّة العطش،كما هو الفقد تماماً كان محفزا للبكاء.

ومن الصور التي استخدم فيها الشاعر أسلوب الكناية، قوله:[٨]

وَأَشْفِي جَوَىً بِاليَأس مِنِّي قَدِ ابْتَرَى عِظَامِي كَمَا يَبْرِي الرَّدِيعَ هُيَامُهَا

---

(١) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (شبب).
(٢) انظر: المصدر نفسه، مادة: (ذكا).
(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (مذكر).
(٤) انظر: المصدر نفسه، مادة: (زبن).
(٥) المصدر نفسه، مادة: (عفر).
(٦) المصدر نفسه، مادة: (مرا).
(٧) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤١.
(٨) المصدر نفسه، ص٩٥٤.

ويقصد بقوله: "ابترى"، أي أهزله، فالبُرايَة: القوة، و بَرَاه السفَر يَبْريهِ بَرْياً: هزله[١]. والرديع هنا هو الصريع، والوَصَبِ، والرُّداع النُّكس[٢]. يكني عن موصوف "حاله" وكيف أنه أصبح هزيلا تعبا صريعا جراء هذا الهيام بتلك المرأة.

وقد جعل المبرد الكناية في ثلاثة أضرب؛ التعمية والتغطية، والرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى مايدل على معناه من غيره، والتفخيم والتعظيم، ولكل قام بضرب مثال يوضحه فمن الأول قول النابغة الجعدي:

أكنـــي بغيْـــر اسْـــمِها وقـــد عَلِـــم الله خَفِيَّـــــاتِ كـــــلِّ مُكْتَـــــتِم

وعلى الضرب الثاني كما جاء في قوله تعالى عن المسيح ابن مريم وأمه (عليهما الصلاة والسلام): "كانا يأكلان الطعام". أي أنهما يقضيان الحاجة[٣].

وحينما نتعرض لمثل هذه التقسيمات، فلكي نبين- وكما أسلفنا – أن الكناية في تقسيماتها الجامدة جعلت منها سمةً محددة في نظر بعض الباحثين لاتخرج عن النظرة القديمة،وهي خلافاً لما جاء في دراسات متعددة أشمل من هذا التحديد، ويفهم من خلالها عند استعمالها المعنى المراد، وإن كان معقداً أو خاصا بلغة دون غيرها، فالثقافة تلعب دورا مهماً في احتواء هذا الأسلوب كون الجانب التعبيري هو الأقدر على فهم المعنى المراد.

يقول أبو صخر الهذلي في صورة كنائية دالة على التنعم وعلى الارتواء على حد سواء، وذلك في قوله:[٤]

صُـــرَاحِيَّةٌ لَـــو تَـــدْرُجُ الـــذَّرُّ أَنْـــدَبَتْ عَلَـــى جِلْـــدِهَا خُـــودٌ عَمِـــيْمٌ قَوَامُهَـــا

فقد كنى لفرط نعومةِ محبوبته بـ"لو تدرّج الذر أندبت" فأخف مايمكن من الكائنات الحية التي لاتشكل في خفتها ولافي حجمها ثقلا؛ جعلها تؤثر في جسد محبوبته، ثم إنه أحدث تضاداً بين "بياضِ جسدها"، وهذا الذرُّ الذي قد يحدث ندوبا حمراء على هذا الجسد الأبيض، فالندوب من هذا الذر لوني أكثر من أن يكون أثراً من فعل ثقل. فهو لم يأت بالبياض مقدما "صراحية" إلا من أجل أن يلفتنا إلى أن الأثر "إحمرار الجلد".

---

(١) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (برى).

(٢) المصدر نفسه، مادة: (ردع).

(٣) انظر: الحياني، أحمد فتحي رمضان (٢٠١٤)، **الكناية في القرآن الكريم "موضوعاتها ودلالاتها البلاغية"**، ط١، دار غيداء للنشر، عمان، ص٢٩.

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٤.

٥ـ الصورة الرمزية:

يذكر النقاد أن الرمزية وجدت قبل بودلير، وذلك أن الإغريق والرومان قد استخدموا هذه الصور في جذور فلسفتهم اللاهوتية أكثر من الأدب بل ربما كانت دينية أكثر من أي شيء آخر، وتعد الأسطورة المادة الأولى للرمز لأن التعبير يتحقق من خلال الأحداث، والحسيات التي تنأى عن الدلالة المباشرة، إلى الايحاء بغير المباشرة [١]. وربما ماذكره النقاد العرب القدماء حول الإشارة يعطي مفهوم الرمز، ولكن ليس بذلك التوسع الذي وجد عند الغرب، فقد عرّفها – أيْ: الإشارة - قدامة بن جعفر بالقول: "أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها..."[٢]. وحين ننظر في التعريف التالي نجد فيه لمحة لما ذكره قدامة، ولكنه جاء بشكل أوضح في وصف الرمز وبواعثه والغاية منه، فالرمزية "أن توحي بأفكار أو عواطف باستعمال كلمات خاصة، أو أنغام الكلمة في نظام دقيق لنقل المعنى بتأثير خفي أو غامض، بحيث ينطلق المعنى في آفاق واسعة جدا"[٣]. بمعنى أنها بعيدة عن المباشرة والوضوح، ليتم الإفصاح من خلالها عن تلك الجوانب النفسية الخفية والتعبير عنها عن طريق استثارتها. ويكون ذلك كاستجابة تحددها تلك الثقافة والأفكار المكتنزة حول الفلسفة والدين والهواجس[٤]. وبذلك تكون الصورة الرمزية مبنية على المسلمات الدينية والتاريخية، فهي تعتمد على الإيحاء والتلميح دون التقرير، أو التصريح، ليكون ثمة استمرار لحياة النص والرمز على حد سواء، تحفيزٌ للذائقة الشعرية.

فالرمزية هي: "فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولابشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى مايمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القاريء...."[٥]

وهذا أبرز ماتتميز به الرمزية، البعد عن المحاكاة المباشرة للواقع، وتراسل الحواس فهي قادرة على إيجاد واقع نفسي موحد، وذلك عن طريق التعبير بالألوان والروائح والأصوات، فالشعر كغيره من الأنواع الأدبية يقوم على الإيحاء عن طريق الرموز التي من خلالها يستطيع طلسمة الحقائق أو تغليفها مما يجعلها مقبولة. لذا لجأ الشعراء إلى الطبيعة، وهذا اللجوء دافعه تلك

---

(١) انظر: حاوي، إيليا (١٩٨٣)، **الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي**، ط ٢، دار الثقافة، بيروت، ص٣٢.

(٢) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، (مصدر سابق)، ص١٥٤.

(٣) نشاوي، نسيب (١٩٨٤)، **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر "الاتباعية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية "**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص٤٦٠.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٤٦١ – ٤٦٤.

(٥) تشادويك، تشارلز (١٩٩٢)، **الرمزية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٤١-٤٢.

العوائق السيكولوجية والاجتماعية والأخلاقية، وكذلك الخوف والحياء. فهم يعمدون إلى الرمز لأسباب طبيعية وقسرية، وكذلك فنية رغبة منهم في نقل أحاسيسهم للآخرين(١).

ويتضح في شعر أبي صخر الهذلي انطلاقه من مشاعر متضاربة متضادة بين ماهو علوي وسفلي؛ طبيعي ونفسي، ويتوقع للصورة الرمزية تبعاً لذلك أن تتجلى في شعره، كونه يعيش في عصر غلبت عليه المعارك والنزاعات السياسية، وكذلك النشاطات الحزبية، وماإلى ذلك من حضور للعصبية القبلية، علاوة على ماسبق تلك الطبيعة التي ميزت شعره عن بقية البواعث الممكنة، التي كان لها الأثر الكبير في تغذية الصورة لديه.

لذا كانت مصادر الرمز لديه متنوعة ومتعددة، فمنها؛ الطبيعي، واللوني، والتاريخي، والديني، والأسطوري.

أ- الرمز الطبيعي:

حينما نقرأ شعر أبي صخر الهذلي نلحظ إتكاءه على عدد كبير من الرموز المستقاة من الطبيعية، لاسيما تلك التي تتعلق بالسحاب والمطر، والسيول، والريح، وكذلك المتعلقة بالحيوانات وبعض النباتات كون الإنسان لاينفصل عن هذه البيئة التي يعيشها فهو مرتبط بها تؤثر فيه بقدر كبير ويتخذ منها معجمه ويبني من خلالها علاقاته بالكل، وكأن كل مايحيط به يمثل أسطورة له يمجده ويرقى به دون أن يقرر ذلك، لذا سيطر التفكير بالرموز على واقع قَصَّرَتْ عن تحقيقه تلك الأدوات، والأساليب، والعلاقات في ذلك المجتمع، فكان هذا التفكير صورة لأشواقه، وأهدافه، التي تعجز عن تحقيقها الخبرة والإمكانات(٢).

١- السحاب والمطر والريح:

تتجلى صورة المطر، وتشكلات السحاب، وأنواعه في شعر الهذليين، والسبب في ذلك أن الطبيعة عند الهذلي – تحديدا – في تكرار صورها، وتتشابهها- وكما ذكرت سابقا – سببه العامل الجغرافي الذي أتاح لساكني الجبال ذلك التميز من وفرة الأمطار – إلى حد ما - والاستفادة منها، مما لايتوفر مثيله عند غيرهم من سكان الصحاري، أو المناطق الساحلية، من أجل ذلك نجد لوحة المطر تزداد كثافة في شعرهم عامة، والحقيقة أن "من أظهر ماعرفت به بلاد العرب منذ القدم الجدب والحر، إذ تقع الجزيرة العربية كلها تقريبا داخل نطاق الحرارة القصوى الذي يطوق العالم في شهر حزيران، ويرد الجغرافيون هذا إلى أن قسما كبيرا منها يقع في منطقة الزهو المدارية

(١) انظر: الكيلاني، إيمان محمد أمين (٢٠٠٨)، **بدر شاكر السياب "دراسة أسلوبية لشعره"**، ط١، دار وائل للنشر، ص٨٥.

(٢) انظر: تليمة، عبدالمنعم (٢٠١٣)، **مقدمة في نظرية الأدب**، دار التنوير، القاهرة، ص٤٦.

ذات الضغط العالي والمطر القليل...، أما فوق المرتفعات فإن درجة الحرارة تنخفضقليلاً أو كثيراً حتى ليوجد الجليد أحيانا في ليالي الصيف فوق جبال جنوبي مكة...."[١] لذا نجد أن الاحتفاء بالمطر في شعر أبي صخر الهذلي له رمزيته التي تدل على التفرد وعلو المكانة، سواء من ناحية اجتماعية، أو نفسية يستدعيها عامل القبيلة، وهو ينبئ عن توحد مع هذا الرمز حتى بدا محركا للصورة بشكلها الكلي، يقول:[٢]

ثَلَاثَـــا فَأَسْـــرَتْ مُزْنَـــةٌ حَـــضْرَمِيَّة لَـهَـا ثَائِـبٌ طَـلُّ الثَّـدَى بَعْـدَ ثَائِـبِ
تَحُـــوزُ مَنَـــاتِيحُ الغَمَـــامِ وَثَمَّـــري مَطَافِيـلَ لَـم يُثْـدِبْ بِـهَـا صِـرُّ حَالِـبِ

ومنها قوله:[٣]

تَفُـــودُ ثُعَامَـــاهُ حَنَـــاتِمَ أُتْرِعَـــتْ مِـــنَ المَـــاءِ يَتْلُـــوهُنَّ أَسْـــحَمُ سَـــاكِبُ
يَـشُقُّ الـدِّمَاثَ البِـيْضَ مِـنْ كُـلِّ بَـاطِنٍ وَمِنْـــهُ سُـــفُورٌ بِـــالثَّوَاجِي لَوَاحِـــبُ

يرمز أبو صخر الهذلي بالسحاب هنا لذلك البكاء والحزن الشديد الذي ألم به على فقدانه وقد جعل منه متقلبّا في ألوانه كالشعور الذي ينتابه، ويتقلب به، جراء فقده لداود، وكأن كل تلك التغيرات التي أحدثها المطر في الأرض التي قام بشقها؛ قلبه ووجهه، واللذان أنتجت الطبيعة من حوله صورة لهما من خلال السحاب المترع بالمطر كرمز للداخل، والأرض كرمز للشحوب والظمأ، لذلك كان المطرُ كداود إن حضر لهذا الأب الذي بدا كأرض ثبتت ملامحها على حالةٍ واحدة.

وفي إحدى صوره الرمزية التي يسرد فيها أشكال المطر، والسحاب، وأحوالهما، يقول:[٤]

دِجَـــانٌ وَتَهْتَـــانٌ وَوَبْـــلٌ وَدِيمَـــةٌ فَـــتَلِكَ يُبْـــدِي مَـــأْتِيُّ الأَضَـــالِعُ

بعد صورة للهجر والبين، فيما يتعلق بمحبوبته ليلى، وحواره مع قلبه، يختم قصيدته ببيت متعلق بالذي قبله وذلك في قوله:[٥]

بَـــل الحُـــبُّ تَحْتِيـــرُ الهَـــوَى وَمِطَالُـــهُ وَمَـــوتٌ خُفَـــاتٌ والـــشُؤونُ االـــدَّوَامِعُ

---

(١) خليف، يوسف (د. ت)، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ص٦٤- ٦٥.
(٢) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩١٩.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٤٩.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٤٩.
(٥)المصدر نفسه، ص٩٣٥.

هنا نجد الشاعر يرمز لبكائه من فراق ليلى بتعدد حالات المطر، وأشكال السحاب، فمرة يقول: "دجان" والدَّجْنُ ظلُّ الغيم في اليوم المَطير،وكذلك إلباسُ الغَيم الأَرضَ،وقيل هو إِلْباسُه أَقطارَ السماء والجمع أَدْجان، ودُجون، ودِجان، ودَجْن[١]. وهو يريد به – ربما – وصف عينيه بأنهما قد اغرورقتا بالدموع كلياً، ومرة يرمز بقوله: تهتان: من هتن وهو هَتَنَتِ السماء تَهْتِنُ هَتْناً وهتوناً وهَتناناً وتَهْتاناً وتَهاتَنَتْ صَبَّتْ، وقيل هو من المطر فوق الهَطْل، وقيل الهَتَنان المطر الضعيف الدائم[٢]. ويرمز به للتفكر أو الهدوء، ومرة يرمز بالوبل والوَبْلُ والوابِلُ المطر الشديد[٣]. كعودة لذكراها فيجهش بالبكاء، ومرة يرمز لهذا الدمع بالديمة من ديم، ويعني بها: المطر الذي ليس فيه رَعْد ولا برق[٤]. وهي بصفة عامة تجتمع رامزة لحال التأمل والتذكر لدى الشاعر، وهي الحال التي تجعل من المحبوبة عامل إثارة سلبي، وقد استطاع الشاعر بما استلهمه من وحي الطبيعة التي من حوله، أو من خلال السحاب، والمطر، أن يرمز لحالته الراهنة ولبكائه المستمر.

ب-النجوم والأفلاك:

تباين ذكر النجوم والأفلاك مابين شاعر وآخر، فمنهم من يشير إليها إشارة، ومنهم من يذكرها تجاوبا مع حالته النفسية كأن يجعلها رمزا لموطنه أو لجهة يشتاق إليها، ومنهم من يجعلها عتبة يبتدىء بها حديثه عن المطر. واهتم العرب بالنجوم "لأنها تقودهم إلى موضع حاجاتهم، ولأنهم كانوا يحتاجون إليها في الانتقال من حواضرهم أو من بواديهم إلى المياه، وهم يعلمون أن عملية التنقل هذه تحتاج إلى وقت صحيح يوثق فيه، فالغيث، والكلأ، وهذا ماحملهم إلى الاهتمام بمطالعها ومساقطها، هذا مع الحاجة إلى معرفة وقت الطرف، ووقت النتاج، ووقت غور مياه الأرض، وزيادتها، ووقت ينع الثمر، والحصاد، ووقت وباء السنة في الناس، وفي الإبل وغيرها، فالنَّوْءُ يرتبط في اعتقادهم بالكوكب نفسه، فهو الذي ينشيء السحاب، ويأتي بالمطر...."[٥] ولقد قرن أبو صخر صورة الطيف هنا بصورة النجم إذ يقول:[٦]

هُـــدُوءًا وَأَصْـــحَابِي بِنَخْلَـــةَ بَعْـــدَمَا ... بَـدَا لِـي سِـمَاكُ الـتَّجْمِ أَو كَـادَ يَغْـرُبُ

وَقَـــدْ دَنَـــتِ الجَـــوْزَاءُ وَهْـــيَ كأَنَّهَـــا ... بِمِرْزَمُهَـــا بِـــالغَوْرِ ثَـــوْرُ وَرَبْـــرَبُ

---

(١) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (دجن).
(٢) انظر: المصدر نفسه، مادة: (هتن).
(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (وبل).
(٤) انظر: المصدر نفسه، مادة: (ديم).
(٥) القيسي، نوري حمودي (١٩٧٠)، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ط١، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ص٦٤.
(٦) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٦.

نلحظ هنا تعدد ذكره للنجوم بمسمياتها، فقوله: "سماك" يقصد به: "السِّماكُ نجم معروف وهما سِماكان: رامح وأعزل،والرامح لا نَوْءَ له وهو إلى جهة الشَّمال الأعْزَلُ من كواكبِ الأَ نْواءِ وهو إلى جهة الجَنُوبِ وهما في برج الميزان...."[١] والجوزاء كذلك نجم من نجوم السماء، والمرزم من نجوم المطر ويرد في المعجم بمعنى: "...، المِرْزَمان نجمان وهما مع الشِّعْرَيَيْن فالذِّراعُ المقبوضة هي إحدى المرْزَمَيْن ونظم الجَوْزاء أَحَدُ المِرْزَمَيْن ونظمهما كواكب معهما فهما مِرْزَما الشِّعْرَيين والشِّعْرَيان نجماهما اللذان معهما الذراعان يكونان معهما الجوهري والمِرْزَمان مِرْزَما الشِّعْرَيين وهما نجمان أحدهما في الشِّعْرى والآخر في الذراع ومن أَسماء الشمال أُم مِرْزَم مأْخوذ من رَزَمَت الناقة...."[٢] والثور "...، بُرجٌ من بروج السماء على التشبيه...."[٣] وقد كان إضفاؤه على صورة الطيف هذه النجوم مع إقصاء أهله بعيدا لكي يكسب الطيف رؤية أقوى مع صفة الجمال واللمعان، وكأنه بصدد إقامة احتفال مع هذا الطيف تشع منه – فيما يلي من أبيات – تلك الدلالات المصاحبة لألفاظ التزيين والتطيب والارتواء.

كان الشاعر يبحث - من خلال الطيف – مع الجوزاء عن إمكانية تمثل وحضور حقيقي، تقترب فيه الصورة الحلمية من الصورة الحقيقة من اتخاذ النجم سبيلا للهداية والوصول، وكأن الشاعر هنا يجعل من الجوزاء نجما يهتدي به إلى أهله - الذين في حقيقتهم الحياة – كونهم ابتعدوا جراء هذه المحبوبة ونوازعها، فأصبحت الحياة ذات شرط أزلي ألا وهو هذه المحبوبة.

وفي موضع آخر يقول أبو صخر الهذلي:[٤]

وَمَجْـدَاً يُنَاصِـي الفَرْقَـدَيْن وَلـمْ تَكُـنْ هَمَـنْ زَحْـرَفَ الأَمْـوَالَ وَالمُـخُّ لاغِـبُ
إِذَا غِبْـتَ رَجَّيْنَـا إِيَابَـكَ مِثْـلَ مَـا يُرَجِّـي سِـمَاكِيٌّ مَرَتْـهُ الجَنَائِـبُ

هنا يشبه الشاعر مجد ممدوحه بالفرقدين وهما: نجمان لا يغرُبان[٥]. يعلي من شأنه ويرفعه عمن يبخل بماله ويكنزه ويجعله زينَة عنده، قال تعالى: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخْتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ ٱلنَّاسُ وَٱلْأَنْعَٰمُ حَتَّىٰٓ إِذَآ أَخَذَتِ ٱلْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَٱزَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَآ أَنَّهُمْ قَٰدِرُونَ عَلَيْهَآ أَتَىٰهَآ أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَٰهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِٱلْأَمْسِ ۚ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ ٱلْءَايَٰتِ لِقَوْمٍ

---

(١) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (سمك).
(٢) انظر: المصدر نفسه، مادة: (رزم).
(٣) انظر: المصدر نفسه، مادة: (ثور).
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٨.
(٥) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (فرقد).

يَتَفَكَّرُونَ ﴿٢٤﴾ ﴾[يونس: ٢٤][١] فالمطر زينة للأرض يكسبها الربيع والظهور بمنظر جميل، وانقطاع المطر يعني الجدب والإمحال، فظهور الفرقدين لايعني المطر، وظهور الممدوح دون مال لايعني هذه الديمومة المشرقة دوما، فالعلو هنا مشروط ببذل المال، والمجد مقرون به، كما هو المطر بالنسبة للأرض، فمكانة السحاب العلوية تجعله يعطي ويغدق، كذلك الممدوح. فالشاعر "يناجي ممدوحه ذاك مناجاة من لايطيق صبرا عنه، ولايستطيع الحياة دونه، فهو وغيره ممن عرفوا فضله، وشملهم عطفه، وبره، يرجونه كما ترجى السحب المترعة، والغيث الساجم...."[٢].

ومن قوله في كوكب الشعرى وقد وظفه في التعبير عن الزمن:[٣]

كَـــأَنَّ عَلَـــى أَنْيَابِـهَـــا مِـــنْ رُضَـــابِـهَا وَقَـدْ دَنَـتْ الـشِّعْرَى وَلَـمْ يَـصْدَعْ الفَجْـرُ

والشعرى: "كوكب نَيِّرٌ يقال له المِرْزَمُ يَطْلعُ بعد الجَوْزاءِ وطلوعه في شدّة الحرّ، وتقول العرب إِذا طلعت الشعرى جعل صاحب النحل يرى"[٤]. وقد ذكر في القرآن الكريم في سورة النجم وذلك في قوله تعالى: ﴿ وَأَنَّهُۥ هُوَ رَبُّ ٱلشِّعۡرَىٰ ﴿٤٩﴾ ﴾[٥]. "قال ابن عباس ومجاهد وقتادة وابن زيد وغيرهم: هو هذا النجم الوقاد الذي يقال له مرزم الجوزاء، كانت طائفة من العرب يعبدونه"[٦]. وقد جاء توظيف أبي صخر الهذلي لكوكب "الشعرى" هنا للدلالة على الزمن الذي قضاه مع تلك المرأة، وكذلك للدلالة على فصل الصيف الذي لو تتبعنا دلالة الألفاظ ككل من بداية النص حتى هذا البيت إلى مايليه من تشبيهه ريقها برضاب النحل، وهي تحمل كنايات متعددة، لألفينا توظيفه للشعرى وقد جاء رمزا للزمن – تحديدا لفصل الصيف – هذا من جهة، ورمزا جماليا لتلك المرأة التي تضافرت كل الصفات لتجعلها الأكثر وضوحا وإشراقا فهي: كالأرج الذي ينتشر منها، كمجاج النحل الذي يتبدى على أنيابها، كالشعرى التي عبرت السماء عرضا، وهذا العبور يتصل بمايحمله "كوكب الشعرى" في البيت من رمزية للزمن الطويل، الذي بدوره حدد زمن المكوث من أجل التأمل في "جمل" وكذلك في سرد الأوصاف الجمالية المتلاحقة، وماهذه

---

(١) سورة يونس، آية: (٢٤).
(٢) الطيب، عبدالجواد، **أبو صخر الهذلي**، (مرجع سابق)، ص٢٣.
(٣) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥١.
(٤) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (شعر).
(٥) سورة النجم، آية: (٤٩).
(٦) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر (ت: ٧٧٤هـ)، **تفسير القرآن العظيم**، ط٢، ج٧، (تحقيق: سامي محمد سلامة)، دار طيبة، (د. م)، (١٩٩٩)، ص٤٦٧.

الكثافة في سردها إلا من أجل أن يقابل هذا الفقد بفقد أكبر منه وذلك في رثائه لعبدالعزيز بن أسيد "حياً".

ومن قوله في ممدوحه خالد بن عبدالعزيز بن أسيد:(١)

وَلَـو نَـالَ نَجْـمَ الـسَّعْدِ أَكْـرَمُ مَـنْ مَـشَى لَنَـــالَ بِـكَفَّيْـــهِ نُجُـــومَ الأَسَـــاعِدِ
وَلَـو كَـانَ حَـوْضُ المَـوتِ لاشَـيءَ دُونَـهُ مَكَـــانَ الثُّرَيَّـــا كُنْـــتَ أَوَّلَ وَارِدِ

يقول عبدالجواد طيب في هذه الأبيات وماسبقها: "فهو ينعته بالكرم والسخاء، وأنه مقصد العافين من الناس، فإذا ضن عليهم القطر،وأمحلُوا، قصدوا ساحته، فكأنهم قد نزلوا منه على نهر يفيض ولايغيض، ثم إن قوله هو الحق، وكلمته كلمة الفصل، يرضى بها كل واحد؛ ولهذه الخصال الحميدة، وتلك الخلال الكريمة – إلى ماله من مجد تالد – لو نال أحد النجم بكفيه لناله. ثم يلتفت إليه مخاطبا: لو أن للمجد حوضا كالثريا في عليائها لكنت في تساميك وتعاليك أول وارد له...."(٢)
إن المتأمل لمثل هذا التوظيف لهذين الكوكبين "نجم السعد"، و"الثريا" وكلاهما يرمز لأمر محمود ومكانة عالية، إذ قرن كلا النجمين بالمجد، فجعل هذا النوال الذي يتحصل لوارديه من ممدوحه، قريبا وممكنا لدلالة الكرم والبذل. ليس فيه تقليلا من مقامه، أو منزلته، كما أن صورة النجمين راسخة في الصورة الكونية الأزلية، عاليةٌومرتفعة عن الأرض. وفي الشطر الأخير يجعل منه أسطورة سواءٌ على سبيل الشجاعة والإقدام – يجوز ذلك - أو على الأحقية بالمجد، أو السمعة والصيت. ففي تعليقات السكري في الحاشية يورد أن: "حوض الموت" جاءت في التعليقات: "حوض المجد" وهي بالتالي تفضي إلى المعنى ذاته من صفات المعالي والسؤدد والشرف لهذا الممدوح.

ب- الناقة:

تعد الناقة من الرموز المتواترة في الشعر الجاهلي، فهي تدل على مفاهيم عدة وثقافات متعددة – وكمامر بنا في جعل الأدم والصهب من النوق مما يدل على الشرف والنسب، وكذلك اليسر - تتنوع من خلال توظيفها كرمز دال على الحرب كذلك، والقوة، والمنعة والشجاعة والإقدام. ولقد جعلت مكانتها الكثير من الشعراء يتغنون بها ويصفونها بوصف منقطع النظير وذلك معروف في معلقة طرفة بن العبد، وكيف أفرد لها مساحة واسعة. وهذا الاهتمام من

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٧.
(٢) طيب، عبدالجواد، **أبو صخر الهذلي**، (مرجع سابق)، ص٣٥- ٣٦.

الشعراء جعل بعض النقاد كابن قتيبة يحدد منهجا للقصيدة وطريقة يحتذى بها، ومما يحتذى به هنا الناقة بأن تكون مخلصة من الوقوف على الأطلال، والشكوى، وعناء الرحلة إلى غرضه الذي نظم من أجله القصيدة. ثم يستدرك منوها على المتأخرين من الشعراء بعدم الخروج على هذه الطريقة وهذا السبيل، وذلك حينما قال: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان...، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير...."[١] والاستشهاد بمثل هذا القول يعطي تلك اللمحة حول الذوق والذي يجعل من الشاعر – في ذلك العصر – يجود بالطريقة المفضلة في إخراج شعره وبث شكواه، واتباع ماهو مسلم به في ثقافة العصر. مما أعطى هذا النص المثال والمعيار لنظم الشعر – ولو بشكل غالب – لايخترق ولايقوض، فبالتالي كانت الناقة هنا – مع جميع المعايير – تشكل بناء تصاعديا للنص،ورمزاً للقوة في الحياة والتغلب على ظروف الصحراء، فهي تتنامى في النص من نقطة الانطلاق حتى النفاذ إلى غرض الشاعر الذي يريده، فتواجه هم الرحلة والرياح والحر، والجوع والأخطار، فهي معادل رمزي – إن صح التعبير – للحرية التي ينشدها الشاعر، فهذا طرفة بن العبد يقول:[٢]

عَلَى مِثْلِهَا،أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي: أَلَا لَيْتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا،وَأَفْتَدِي

وجَاشَتْ إِلَيْهِ النَّفْسَ، خَوْفاً،وخَالَهُ مُصَابًالَوْ أَمْسَى عَلَى غَيْرِ مَرْصَدِ

بدت الناقة هنا رمزا للقوة والنجاة والحرية مما يعتري حياة الشاعر، وإن صورها هنا من خلال عالمه الخارجي إلا أنه تمثل كذلك الانتصار على الحالة النفسية التي يعيشها كونه: "ولو أمسى على غير مرصد" أي غير مرصد ولايخاف من أحد. إذا هنالك شعور بالقلق ينبع من الداخل تجاه الواقع المعاش أو الحياة المحيطة كانت الناقة هي الرمز الأوحد للخلاص منه لذا كان لابد للشاعر أن يتوحد معها ويلقي عليها كل أسباب الوصول لحريته ويتخذها رمزا.

ولقد تجلت الناقة في شعر أبي صخر الهذلي في عدد من المعاني كرمز حاضر للدلالة على الرحلة الطويلة، والقوة، والتحمل، وكذلك أتت تشي ببعض معاني التحدي التي تفهم من سياق الأبيات، حيث نرى الشاعر يرمز بها للدلالة على حالة العشق التي تنتابه، فأصبحت شريكة له في

---

(١) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (٢٧٧هـ): **الشعر والشعراء**، ج١، (تحقيق: أحمد محمد شاكر)، دار المعارف، القاهرة، (د. ت)، ص٧٦.

(٢) التبريزي، الخطيب: **شرح المعلقات العشر**، (مصدر سابق)، ص١٠٢- ١٠٣.

خوض غمار الرحلة، ودليلا وهاديا ينوب عنه في حالة فقدان قلبه الذي يحضر هنا بموازاة العقل لذا يقول:(١)

إِنَّ القُلُـــوبَ أَقامَـــتْ خَلْفَنَـــا وَثَـــوَتْ فَمَـــا غَـــدَتْ عِيْرُنَـــا إِلا بِأَجْـــسَادِ
يَـــاأُمَّ حَـــسَّانَ إِنَّـــي وَالـــسُرَى نَعَـــبٌ جُبْـــتُ الفَـــلاةَ بِـــلا نَعْـــتٍ وَلا هَـــادِي

يقول طرفة ابن العبد في معنى يقرب من ذلك:(٢)

وإِنِّـــي لأُمْـــضِي الهَـــمَّ عِنْـــدَ احْتِـــضَارِهِ، بِعَوْجَـــاءَ مِرْقَـــالٍ، تَـــرُوحُ، وَتَغْتَـــدِي

والمتنبي كذلك نجد لديه نفس الرمز الدال على الهداية والاتكال على هذه الناقة، يقول:(٣)

عُيُـــونُ رواحِلِـــي إِن حِـــرْتُ عينـــي وَكُـــلُّ بُغَـــامُ رَازِحَـــةٍ بُغَـــامِي

وفي أبيات تلي الأبيات السابقة - ما يؤكد ماذهبنا إليه من أن الناقة لدى الهذلي رمز للقوة والتحمل والنصر، وجسر لبلوغ حاجته ودليلا – يقول:(٤)

يَرْمِـــي بِهَـــا البِيْـــدَ والأَمْيَـــالَ كُـــلُّ فَتًـــى جَلْـــدِ القُـــوَى عَيْبُـــهُ الإِعْـــوَازُ وَفَّـــادِ
بَـــرَى الحَـــوَادِثُ وَالأَيَّـــامُ وَقْوَتَـــهُ فَمَـــا تَـــرَكْنَ لَـــهُ مِـــنْ رِيْـــش أَسْـــبَادِ(٥)

هاهو ينتقل مرة أخرى بعد حديث الغزل إلى ذكر المطايا وكيف تحمله إلى ممدوحه ابن أسيد، "...، فهذه المطايا يرمي بها البيد كل فتى أخنى عليه الدهر، وأذهبت الحوادث وفره، فلم يبق إلا ندى العيصي الذي يعطي الكثير"(٦).

ويقول في ختام قصيدته هذه:(٧)

بِجَـــسْرَةٍ كَفَنِيْـــقِ الـــشَّوْلِ مُدْمَجَـــةٍ أَو دَوْسَـــرٍ مِثْـــلِ عِلْـــجِ العَـــانِ وَخَّـــادِ

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ص٩٤١

(٢) التبريزي، الخطيب، **شرح المعلقات العشر**، (مصدر سابق)، ص١٠٢- ١٠٣.

(٣) البرقوقي، عبدالرحمن (ت: ١٣٦٣هـ)، **شرح ديوان المتنبي**، ج٤، دار الكتاب العربي، بيروت، (١٩٨٦)، ص٢٧٣

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٢.

(٥) سبد: مايطلع من رؤوس النبات قبل أن ينتشر والجمع أسباد، والسبد: الشعر، والعرب تقول: ماله سبد ولالبد أي ماله ذو وبر ولاصوف. انظر: لسان العرب، مادة: (سبد).

(٦) الطيب، عبدالجواد: **أبو صخر الهذلي**، (مرجع سابق)، ص٣٠.

(٧) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٤٥.

جعل منها رمز للتحمل والقوة وبلوغ الرحلة التي لم تأت فيها الناقة بذلك الوصف القوي والوضوح التام إلا في آخر بيت من النص، في البيت الثاني والخمسين دلالة على أن كل ماتقدم من رحلة ومن أوصاف مدح لم يتم سماعه، أو لم يكن إلا بسبب هذه الناقة التي أتت بي إليك. وكما استطاعت تحمّل الرحلة، تستطيع تحمل ثقل العطايا التي ستهبها لي. لقد جاءت الناقة هنا قوة مضادة سواء للرحلة أو لعدم العطاء، فكما أنها جاءت بكل تلك الصفات الفخمة والقوية دون تأثر بالرحلة: "جسرة، وفنيق، وشول، ودوسر، وعوان، ووخادة" هي قادرة على الرجوع كذلك، فالشاعر لم يجعلها في صورة هزيلة أو ضامرة بل جعلها في صورة أكثر إشراقا وإبهاجا لكي يثمر في المتلقي تساؤلات عدة قد تسعى بدورها في مخالفة ماذهبت إليه أو أغفلته.

ج- الرمز النباتي:

إن ذكر النبات عند أبي صخر الهذلي لم يكن بتلك الوفرة، ونجد هنا مفارقة بين مايكثر في شعره من ذكر السحاب والمطر وبين قلة ذكره للنبات والأشجار. يقول:[١]

تَمَتَّيْـــتُ مِـــنْ حُبِّـــي عُلَيَّـــةَ أَنَّنَـــا عَلَـى رَمَـثٍ فِـي البَحْـرِ لَـيْسَ لَنَـا وَفْـرُ
لِنَقْـضِي هَـمَّ الـنَّفْسِ مِـنْ غَيْـرِ رِقْبَـةٍ وَيَعْـدُوَ مَـنْ نَخْـشَى نَمِيمَتَـهُ البَحْـرُ

والرَّمَثُ هنا: "...، بفتح الراءِ والميم خَشَبٌ يُشَدُّ بعضُه إِلى بعض كالطَّوْف ثم يُرْكبُ عليه في البحر...."[٢] ولقد استخدمه الشاعر في المركب الصعب وجرد نفسه من كل شيء من المال والمتاع، فـ"الوفر" هي الوفر من المال والمتاع ومن كل شيء، وربما رمز هنا بالرمث كشيء ملموس وظاهر، ليحيل إلى عدم وجود مايخدش الحياء. والبيت الثاني وتمنيه عدم وجود الواشين لايدلل على عدمية مطلقة، وإنما على الحال التي تمنى أن يكون عليها غير مستبعد تواجدهم. ولقد استخدمه للدلالة الإيجابية.

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٥٩.
(٢) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (رمث).

٦ـ الصورة والتناص:

قبل الشروع في الحديث في ماهية "التناص" لابد أن نعرج على المعنى المعجمي لكلمة "نص" فهي في اللغة تعني: رفْعُك الشيء،ونَصَّ الحديث يَنصُّه نصّاً رفَعَه وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ[١]. وبهذه المعاني؛ الرفع، والظهور، والنهوض، يتضح أن مفهوم التناص ينطلق من خلال إحياء تلك المعاني، فهو ليس بالضرورة اقتباسا، أو تضمينا، بقدر ماهو تأثر يضيء في فكر الشاعر من خلال ثقافتة التي تلح عليه في شعره.

ولقد وجد التناصّ في أدبنا القديم، ذكره الكثير من النقاد القدامى من خلال ماعنوا به من مؤلفات حول شعراء بعينهم، كانوا هم الأبرز في ذلك العصر "فنجد الموازنة التي أقامها الآمدي بين أبي تمام والبحتري تعكس شكلاً من أشكال التناص، كذلك المفاضلة عند المنجم، والوساطة بين المتنبي وخصومه عند الجرجاني،ولما كانت السرقة كما يقول جينيت صنفاً من أصناف التناص، فإنه بإمكاننا اعتبار كتب النقاد القدامى كسرقات أبي تمام للقطربلي وسرقات البحتري من أبي تمام للنصيبي والإبانة عن سرقات المتنبي للحميدي، تظهر بشكل جلي مدى تأصل ظاهرة التناص في الشعر العربي،وهذا لا يعد أمراً غريباً لأن التناص أمر لابد منه، وذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، وعلى الرغم من هذه الموازنات والسرقات والمعارضات والجدل الطويل الذي دار بين النقاد القدامى الذين درسوا هذه الظواهر التي تتفاوت فيها الصلة بين النص الجديد والنص القديم، إلا أن هذا الجهد يدل على انشغال الثقافة العربية بعلاقة النصوص بعضها ببعض، وإدراك النقاد القدامى للغة والأسلوب من جهة، وبنية الخطاب من جهة أخرى وهكذا أنزلوا الأولى منزلة السرقة والثانية منزلة الإجبار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب، وبذلك يكونون قد أدركوا مضمون التناص"[٢].

بالنسبة للعصر القديم، ولامجال للحديث عنه بشكل يجعلنا نخرج عن صلب مانحن بصدده، لابد من إيضاح هذا المفهوم من خلال النقد الحديث، فلقد "انبثق مفهوم التناص من التي اقترحته (جوليا كريستيفا) في الخطاب النقدي في نهاية الستينات وفرض نفسه بسرعة كبيرة، إلى الحد الذي أصبح فيه معبرا إجباريا لكل تحليل أدبي، يشمل مع ذلك ممارسات كتابة هي أساسية

---

(١) انظر: المصدر نفسه، مادة: (نصص).

(٢) الششني، إيمان، **التناص (النشأة والمفهوم) جدارية محمود درويش نموذجا**، مجلة أفق الاكترونية.

بقدر ماهي قديمة: ليس ثمة نص يكتب بمعزلٍ عما كتب سابقا، وهو يحمل بصفة واضحة أو أقلَّ وضوحا، أثر وذكرى ميراث وتقاليد"[١].

إن تعريف "جوليا كريستيفا" فيما يتعلق بتحديد مفهوم التناص يؤكد على ذلك التأثر الذي ذكرناه سابقا، فهي ترى أن "كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"[٢].

يرى شكري الماضي – من خلال قراءته للتعريفات المتعلقة بالتناص – أن النص محكوم عليه بالتداخل مع نصوص أخرى، وكذلك التوالد، وكذلك التعالق والانبثاق، ومن خلال إلغاء الحدود، فآلية النص تتحدد من خلال الاستدعاء والتحويل[٣].

والنص بذلك إنما هو عملية انتاجية، مما يعني أمرين:

١- علاقته باللغة تصبح من قبيل إعادة التوزيع، عن طريق التفكيك وإعادة البناء، مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

٢- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية "تناص" ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقضه.

ويرتبط بهذا المفهوم – عند كريستيفا – فكرة النص باعتباره "وحدة أيديولوجية" على أن تحديد أنماط النصوص المختلفة والتعرف على خصوصية النظام المهيمن عليها والسياق الثقافي الذي تنتمي إليه، هي احدى مشكلات البحث السيميولوجي، فإن التقاء النظام النصي المعطى – كممارسة سيميولوجية – بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليه "وحدة أيديولوجية". هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة لبنية كل نص، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي[٤].

لذا كان من الضروري أن يتم ذلك التلاقح بين النصوص وفق هذا المفهوم، وبما أن دراستي تتعلق بأحد شعراء هذيل، فهو لم يختلف عنهم في ذكر الكثير مما يتعلق بالسحاب

---

(١) غروس، ناتالي بييقي (٢٠١٢)، **مدخل إلى التناص**، (ترجمة: عبدالحميد بورايو)، دار نينوى، دمشق، ص١١.

(٢) الماضي، شكري عزيز (١٩٩٧)، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص١٥٨.

(٣) المرجع نفسه: ص١٥٩ – ١٦٠.

(٤) انظر: فضل، صلاح (١٩٩٢)، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، ع ١٦٤، ص٢١٢.

والمطر، واشتيار العسل، والكثير من الألفاظ التي تدور بينهم، ولكن هذا لايعني التشابه أو السرقة، وإنما هي محددات عدة جعلت النص الهذلي يتنامى وينفتح بعضه على بعض في جو تناصي – إن صح التعبير – يختص بهم دون سواهم، هذا إذا ماسلمنا بلغة هذيل كظاهرة لغوية فريدة من نوعها، تختلف عن بقية اللغات، وهذا لايعني الانغلاق بقدر ماهي خاصية عرفت بها القبيلة.

ذلك لأن التناص "يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو المركز أو النظام أو الحدود"(١). وأن المعنى الوجودي في عملية الإدراك إلى حين اللفظ به يبقى سمة من سمات المبدع، فالأنا بما تنطوي عليه من رغبات وأوهام وحياة فكرية وثقافية، ينعكس على النص، وكذلك الانتماء الجمعي، والوجود الذي يتحول من حالة السكون إلى الحركة بيد المبدع(٢)، زد على ذلك أن مسألة الغياب – غياب النص المؤثر –تجعل من النص القادم نصاً بعيد الشبه قريب الملامح من نصوص أخرى. فثمة خيوط تشده إلى المخزون الثقافي، مثلما هي الحال بالنسبة لفكرة الحلم التي قد تتراءى للإنسان عبر حياته الزمنية فيعبر عنها في شعره أو في نثره.

ومن يتأمل شعرَ أبي صخر الهذلي يجده متأثرا بما سبقوه أو عاصروه، وكذلك وفق ماتأثر به من تعاليم دينية تجلت في بعض ألفاظه التي عبر فيها عن صدقه، فنحن نجد في شعره ذلك البناء المتماسك، الذي نبع من روحه المتشربه لتلك التعاليم، وكذلك ماتأثر به من شعراء سبقوه سواء بقصد أو دون قصد، ومن أشكال التناص التي نبه عليها الدارسون؛ التناص الديني، والأدبي، والشعري، وقد ظهر شئ من هذا في شعر الهذلي على قلة.

أ- التناص الديني:

إن ماتوصل إليه النقاد حول مفهوم التناص يجعلنا ندرك تلك العلاقة التي تربط مابين النصوص، فهي علاقة تفاعلية، وكذلك حوارية، تستفزنا بدورانها في تلك الثقافة الكامنة في مخيلة المتلقي لتتقافز النصوص بشتى أنواعها، وفعل القراءة هنا – أي قراءة النصوص - يجعل منها قراءتين؛ قراءة تغلِقُهُ، وأخرى تفتح النص، فالنص كالكائن اللغوي يشهد على حضور التراث فيه ومثل هاتين القراءتين تشكل نسيج أي نص سواء كان قديما أم حديثا(٣). ونحن هنا لانجعل من النص الديني تراثا، وإنما نحاكي فيه الأزلية، فهو محفوظ عند الله سبحانه وتعالى، وإنما نقول ذلك لكي نبين أن التأثر به طبيعي لكونه المثال الذي يُركن إليه، وكونه معجزة، فالكثير من الشعراء

---

(١) الماضي، شكري عزيز: **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، (مصدر سابق)، ص١٦٧.

(٢) السعدني، مصطفى (١٩٩١)، **التناص الشعري "قراءة أخرى لقضية السرقات"**، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص٨٦.

(٣) بارت، رولان (١٩٩٢)، **لذة النص**، ط١، (ترجمة: منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ص١٤.

يحاكون فيه الأساليب الجديدة والألفاظ المعبرة أيما تعبير، وقد يكون هذا سببا لجذب المتلقي، فالالتفاف حول النص الديني هو اللذة التي تجعل من النص الشعري الجديد مستمرا من حين ولادته إلى أن يبقى.

لقد توزع التناص في شعر أبي صخر الهذلي بين القرآن والحديث، وكذلك في بعض الإحالات الثقافية لمقولات صدرت عن شخصيات دينية، فمن التناص القرآني الذي حفل به شعر أبي صخر الهذلي، قوله:(١)

وَقُلْتُ عَسَى أَنْ يَلْبِدَ اليَوْمَ وَدْقُهُ سَفَاةَ بِرَمْسَتَنٍّ الرِّيَاحِ الحَوَاصِبِ(٢)

حين يقرأ هذا البيت – وهذا ماوجدته – مباشرة ينتقل الذهن إلى الآية الكريمة من قوله تعالى: أَمْ أَمِنْتُمْ مَنْ فِي السَّمَاءِ أَنْ يُرْسِلَ عَلَيْكُمْ حَاصِبًا فَسَتَعْلَمُونَ كَيْفَ نَذِيرِ"(٣) والريح الحاصب هي التي تجيء بالتراب والحصى(٤). ولقد تعدد ذكر الريح الحاصب في أكثر من موضع من القرآن كما في سورتي القمر والعنكبوت.

ومن التناص الديني المتأثر فيه بالقرآن بشكل جلي وواضح، قوله:(٥)

وَبُيُوتِ غِزْلَانٍ نَهَابُ دُخُولَهَا وَنَمِيلُ فِي أَفْيَائِهَا بِالأَصَائِلِ

تواتر فيها الترتيب التالي: "نميل"، "أفياء"، "الأصائل" وهنا نجد التناص يتبدى في صورة العودة والأوبة لتلك البيوت، كما تجلى المعنى في تلك الصورة القرآنية – مع عدم المطابقة بين الحالين – فقد قال تعالى: ﴿ وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَظِلَٰلُهُم بِٱلْغُدُوِّ وَٱلْءَاصَالِ ﴿١٥﴾ ﴾(٦) وحينما قلنا إن هذا من جهة المعنى لأن "الآصال" تعني العَشِيُّ وتجمع على أُصُل وأُصْلان، وآصال وأُصائل كأَنه جمع أَصِيلة،قال أَبو ذؤيب الهذلي:(٧)

لعَمْري لأَنتَ البَيْتُ أُكْرِمُ أَهْلَه وأَقْعُدُ في أَفيائِه بالأَصائل

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٢.
(٢) سفاة: وهي الرمل والتراب. انظر: المصدر نفسه، ص٩٢٢
(٣) سورة الملك، آية: (١٧).
(٤) انظر: السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٢٢.
(٥) المصدر نفسه، ص٩٢٧.
(٦) سورة الرعد: آية: (١٥).
(٧) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (أصل).

ونلحظ أيضا هنا تناص شعري مع أبي ذؤيب وهو سابق للشاعر ومن قبيلته كذلك، وهنا تباين بين المعنى الذي ورد عند أبي صخر، والآخر الذي ورد عند أبي ذؤيب، فالأول جاء في موطن الخوف والحذر فقد يكون الدخول عنده خلسة "كرها" من قبل أهل البيت، وطوعا إذا ماغفل عنه الناس، ولكن أبو ذؤيب جاء بيته في سياق قسم وفي جو مطمئن.

ومن التناص الظاهر، والواضح قوله:(١)

أَنْ سَوْفَ تُخْتَبَرُ السَّرَائِرُ فَاعْلَمُوا ... للهِ قَبْلَ مَخَافَةٍ وَزَلَازِل

ومثل هذا التعبير وجد في القرآن الكريم في سورة الطارق في قوله تعالى: "*يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ*"(٢)من سرر السِّرُّ من الأَسْرار التي تكتموكذلك السر ما أَخْفَيْتَ والجمع أَسرار، وسرائرُ، والسريرةُ عمل السر من خير أَو شر وأَسَرَّ الشيء كتمه وأَظهره وهو من الأَضداد(٣). وهكذا نجد الصورة المتناصة تقود للدلالة على الكشف والظهور كماهي الزلازل التي ترجف بالأرض كذلك المحاسبة – نسأل الله عفوه وكرمه –كهذه الزلزلة تنشق منها الصدور فتخرج بواطنها دون أي قدرة على صدها.

وكذلك تتجلى الصورة المتناصة في شعر أبي صخر الهذلي حول مفهوم الأمانة وكيف أنها حمل ثقيل استأثر به الإنسان وهو الضعيف الذي لايستطيع حولا ولاقوة، يقول أبو صخر الهذلي:(٤)

وَاعْلَمْ بِأَنَّ أَمَانَةً حُمِّلْتَهَا ... فَحَمَلْتَهَا لِلنَّاسِ ذَاتُ مَثَاقِلِ

وصورة حمل الأمانة هنا تتناص بكليتها مع الصورة الموجودة في القرآن الكريم في سورة الأحزاب، قال تعالى: ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا ٱلْإِنسَٰنُ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴿٧٢﴾ ﴾(٥) وقد طابق المعنى المنصوص عليه في الأبيات ماجاء في القرآن الكريم، لينفتح النص على دلالتين هما: الضعف وعدم الاستطاعة، والثقل العظيم الذي يوجب السقوط كثيرا.

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٠.
(٢) سورة الطارق، آية: (٨).
(٣) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (سرر).
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٣٠.
(٥) سورة الأحزاب، آية: (٧٢).

ومن الصورة المتناصة مع القرآن قوله في سياق حديثه عن رحلته التي قطعها إلى محبوبته ليلى حيث يقول:(١)

وَمِنْ عَدوٍّ وَمِنْ خَيْلٍ مُسَوَّمَةٍ وَمِنْ سُهُوبٍ وَأَمْيَالٍ وَمِنْ عَلَمِ

خلط الشاعر بين المكاره والملذات في آن واحد في هذه الرحلة، كي يرقى برحلته هذه في نظر محبوبته إلى درجة المثال، ويغرس في نفسها الشعور بالرضا ويرسم على ملامحها الدهشة، فقوله: "خيل مسومة" جاءت في خضم هذه المعمعة المتداخلة بما يتناسب مع موضوع الرحلة، لكنها في القرآن جاءت في سياق الحديث عن متاع الدنيا ومقابلته بنعيم الجنة، قال تعالى: ﴿ زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ ٱلشَّهَوَٰتِ مِنَ ٱلنِّسَآءِ وَٱلْبَنِينَ وَٱلْقَنَٰطِيرِ ٱلْمُقَنطَرَةِ مِنَ ٱلذَّهَبِ وَٱلْفِضَّةِ وَٱلْخَيْلِ ٱلْمُسَوَّمَةِ وَٱلْأَنْعَٰمِ وَٱلْحَرْثِ ۗ ذَٰلِكَ مَتَٰعُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱللَّهُ عِندَهُۥ حُسْنُ ٱلْمَـَٔابِ ﴿١٤﴾ ﴾(٢) والمسومة، المُرْسَلة وعليها ركبانها، وقيل الخيل المُسَوَّمة التي عليها علامة(٣). إن هذا الاختيار – تحديدا – للخيل تناصا مع ماجاء في القرآن، يجعل من الخيل معادلا للحرية التي خرج منها للحرية التي يبحث عنها، ولأنها من المتاع الجاذب دنيويا خلص إليها الشاعر للفت انتباه المتلقي إلى مسألة هامة ألا وهي "البحث عن صنف النعيم الأول" دنيويا / المرأة! وهذا حسب نص الآية، وكأن الشاعر يمضي تصاعديا نحو مبتغاه، فالخروج عبر رحلة تذكرية يكون "طيف ليلى" هو الوهم المتبع فيها، يجعل من ليلى والخيل أمرين يتداخلان في وصف "المسومة"، فكما أن ليلى نعيم يرجى ويبحث عنه، كذلك الخيل.

ومن التناص الديني ماجاء على مستوى الحديث الشريف، وذلك في معان محددة، وليست بذلك الحضور الكثيف كما في القرآن الكريم، يقول:(٤)

وَمَاعَهْدُ إِحْدَاهُنَّ إِلَّا كَمَنْزِلٍ أَنَاخَ بِهِ يَوْماً عَلَى عَجَلٍ سَفْرُ

يتبادر للذهن مباشرة حديث الرسول صلى الله عليه وسلم في وصف حال الإنسان في هذه الدنيا والصورة التي هو عليها حقيقة فيما يتعلق بالوجود، فعن عبدالله بن عمر - رضي الله عنهما

---

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٨.
(٢) سورة آل عمران، آية: (١٤).
(٣) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (سوم)
(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥١.

قال:" أخذ رسول الله صلى الله عليه وسلم بمنكبي فقال كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل"[١] وقد جاءت الصورة في الأبيات مطابقة لما جاء في الحديث ولكن على سبيل التناص المباشر المحور فيه ليغدو مختلفا عن النص المرجع، فلقد عكس الشاعر هنا ماهو مرتبط بدلالة الحديث، فهي دلالة زهدية تجلي حقيقة الدنيا وعدم الخلود فيها، فقد وظف الحديث في موضوع غزل يتحدث عنه حديث المتشبث به. وإن كان دافعه الزهد في هؤلاء النساء بما يخدم موقفه الحالي، إلا أن زهده لايعني الإطلاق مثلما جاء في الحديث. لذلك هو يجعل من الأنثى كهذه الدنيا في سياق أشبه مايكون نزعة ورغبة للتجديد، ففي الإناث أبدال، وفي الحياة متسع[٢].

ولقد وجدنا بعض الألفاظ التي تقود لتناص مع بعض الأحاديث إلا أننا نكتفي بهذه الامثلة لوجود ربط بينها وبينه، حيث الترحل والتزهد الذي تنبثق دلالته في كلا الموضعين.

ب- التناص الأدبي:

حينما نتحدث عن التناص الأدبي هنا فنحن بصدد الحديث عن مما وجد في الأدب وتناص معه النص اللاحق بأي آلية كانت، سواء بالاستشهاد أو الإحالة أو الإيحاء، وهي من أنماط التناص، إلا أن الأول لم يكن موجودا في العصور الماضية، فاحتراف علامتي التنصيص أو إمالة الخط، فالاستشهاد يفرض نفسه في النص دون أن يكون هنالك من القاريء مايستدعي اعمال الذهن أو معرفة خاصة. أما بالنسبة للإحالة فهي تقيم علاقة بين النص والقاريء من خلال إحالته إلى النص الغائب. أما الإيحاء أو التلميح فهو يتطلب ذاكرة القاريء وذكائه[٣] . وهو كما يرى "فونتانيي" الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لانذكره، ذلك أن العلاقة نفسها توقظ الفكرة"[٤].

يُحْدِثُ التناص امتصاص تلك المعاني الغائبة داخل النص الشعري، تسري فتستحيل إلى شكل من التشفير داخل النسيج العام للنص الحاضر، مما يستوجب استدعاء الذاكرة من قبل المتلقين لفك هذا التشفير، وهو من خلال هذه النظرة السيميائية قد يجعل المتلقي المعني بهذا

---

(١) الشنقيطي، محمد أحمد سالم، **الإغاثة في مرويات العبادلة في الكتب الثلاثة "الموطأ، والبخاري، ومسلم"** (د.ن)، (د. ت)، ص١٣٥، وانظر: البخاري، محمد بن إسماعيل (ت: ٢٥٦ هـ)، **الجامع الصحيح المختصر**، (تحقيق: مصطفى ديب البغا)، ط٣، ج٥، دار ابن كثير، واليمامة، بيروت، (١٩٨٧)، رقم الحديث: ٦٠٥٣، ص٢٣٥٨.

(٢) انظر: المراشدة، عبدالباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث "السياب ودنقل ودرويش نموذجا"**، ط١، دار ورد، (٢٠٠٦)، ص١٧٠.

(٣) انظر: غروس، ناتالي بييقي، **مدخل إلى التناص**، (مرجع سابق)، ص٥٩ – ٦٩.

(٤) المرجع نفسه، ص٦٩.

التفاعل -ناقداً أو قارئاً عادياً – مع النص الجديد، فأنماط التناص – المذكورة آنفا – تعطي هذا الاتقاد المعرفي المفروض على المتلقي لكي يقيم تلك العلاقة بين الحضور والغياب. فلو أننا ضربنا مثالا من قصة "طرفة بن العبد" مع خاله المتلمس، وذلك حينما قال:(١)

وَقَـــد أَتَنَاسَـــى الهَـــمَّ عِنـــدَ احتِـــضَارِهِ بِـنَـــاجٍ عَلَـيْـــهِ الـــصَّيْعَرِيَّةُ مُكْـــدَمِ

حينها أصدر حكمه النقدي – إن صح التعبير – بقوله: "استنوق الجمل"، وهنا يجد المتلقي حيرة فيما نقول إذ يتضح له أننا نلوي عنق الحكم النقدي مجاراة لرأينا. والصحيح أن طرفة بن العبد لم يجد بداً في أن يصدر حكمه على البيت السابق، كونه كغيره من المتلقين يتشرب ثقافة عصره وكل ماقد كان متداولا على سبيل اللغة أو الائتلاف بين الألفاظ، لذلك حينما أشرنا فيما يتعلق "بسيميائية التناص" كشيفرة لابد من فكها، كان لزاما على المتلقي أن يكون مرهف الحس متذوقا لما يسمعه، ومن ثم يصدر عليه الحكم الذي يريد من خلال مايمتلك من أدوات، فطرفة بن العبد كغيره من الناس لديه معجمه اللغوي وثقافته التي تدعم هذا المعجم بكل معطياتها، لكنه في ذلك الوقت وعند هذه المقولة نجد ثمة لمحة لمعت في ذهنه عند سماعه لذلك البيت، الذي خالف فيه الناظم "النص الغائب / الفكر الغائب"، الحاضر في ذهن طرفة بن العبد بكل مقوماته ودلالاته المعجمية، وغاب من جهة أخرى عند المتلمس، أو حور، فالبتالي كان ثمة تناص – حسب رأينا – عند كليهما ومن خلال المكون الثقافي، والمعنوي لمعجمهما الشعري، غاب عن الأول ولمع عند الآخر،وقد كان هذا الإدراك لهذا التغير ناتجاً عن كثرة الوسم على النوق وغيابه عن الجمال، كذلك كما هو الحال بالنسبة للمعجم المعنوي الذي حضر عند طرفة وغاب عن أقرانه – إن صحت الرواية – أو عن المستمعين الآخرين.

إن الأدب بقسميه النثر والشعر وبما يحتوي من أجناس يتفاعل بعضه ببعض، ليشكل ذلك الاحتدام والتداخل والهدم حتى يصبح بعثا للنص الغائب، وبناءً يلتحم مع اللاحق، وإلا كان التناص سرقةً تلغي طبيعة التأثر وإمكانية النص الجيد المستمر.

---

(١) انظر: الصيرفي، حسين كامل (١٩٧٠)، **ديوان المتلمس الضبعي**، جامعة الدول العربية "معهد المخطوطات العربية"، (د. م)، ص٣١٨ – ٣١٩.

١ـ التناص الشعري:

يؤكد رولان بارت (Roland Barthes) أن كل نص هو "تناص، وإن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم. إذ فيها نتعرف على نصوص الثقافة السالفة والحالية"[١] لذا كان لابد للنص الغائب من حضور يسجله في النصوص الأخرى، كتابة، وفكرة، ومعنى، فكل نص يحمل ذلك المعنى المقروء والوارد في عقلية القاريء، فبمجرد إشارة أو إلماحة في أي نص يُقرأ تحضر كل تلك النصوص الغائبة. وحين نقدم للتناص الشعري بهذا المعنى فذلك لايعني أننا بصدد إحصاء كل مايتعلق من ناحية المعنى أو الفكرة فيما جاء عند أبي صخر الهذلي وإنما هي إشاراتٌ طفيفة تؤكد وجود هذه الظاهرة، ودورانها في الشعر العربي ككل، فحين فكرنا فيمن قد تأثر به أبو صخر الهذلي، وجدنا شعراء القبيلة هم الأولى بهذا، لحضور معانيهم، وأفكارهم في شعره، فكان من الطبيعي ألا نسرف، بل من الطبيعي أن نكتفي بإشارات قليلة عن وجود التناص بين شاعرنا وساعدة بن جؤية، وأبي ذؤيب الهذليين، يقول:[٢]

وأَهْلِي بِوَادٍ مِنْ تِهَامَةَ غَائِرٍ بِأَسْفَلِ هَضْمَيْهِ أَرَاكٌ وَتُثْضُبُ

وقال ساعدة بن جؤية:[٣]

وَلَكِنَّمَا أَهْلِي بِوَادٍ أَنِيسُهُ سِبَاعٌ تَبَغَّى النَّاسَ مَثْنَى وَمُوَحِدُ

نلحظ أن الفكرة ذاتها موجودة، وهي ذكر الأهل ووصف مكانهم، فكلا الشاعرين ينفي عن أهله وجود الأنس، والناس، فيقول: "بواد غائر" غَوْرُ كلِّ شيء قَعْرُه، وغَوْرُ كل شيء عُمْقه وبُعْده، وغَوْرُ تهامة ما بين ذات عرْق والبحر وهو الغَوْرُ، وقيل الغَوْرُ تهامةُ وما يلي اليمنَ. ويقول ساعدة بن جؤية: "بواد أنيسه سباع..." يضفي كلا التعبيرين وعورة على المكان الذي يعيشان فيه، وكذلك الانفراد والبعد عن الناس، فالفكرة هي ذاتها نجدها بين شاعرين من قبيلة واحدة تجمعهم اللغة والمكان، فوجود تناص في فكرة ما بينهما أمر حتمي، بل عند أي شعراء آخرين، إلا أنهما تميزا من حيث التعابير والتضاريس الجغرافية التي جعلت قوالبهما التعبيرية ومعانيهما متشابهة وقريبة من بعضها البعض.

---

(١)عزام، محمد (٢٠٠١)، **النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي"**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٣٣

(٢)السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٤.

(٣)المصدر نفسه، ج٣، ص١١٦٦.

وفي قصيدة أخرى يقول أبو صخر:[١]

فَمَاوَجْـــدُ شَـــمْطَاءِ العَـــوَارضِ أَ ْقْلَتَـــتَ بَنِيهَـلَقَلَـــمْ يُبْـــقِ الزَّمَـــانُ لَـهَـــا أَ َهْـــلا
وَقَـــدْ لُـبِـــسَتْ حَتَّـــى تَـــوَلَّى شَـــبَابُهَا إِذَا مَـــاتَ بَعْـــلٌ بُـــدِّلَتْ بَعْـــدَهُ بَعْـــلا

وقال ساعدة بن جؤية:[٢]

رَأَ ْتْـــهُ عَلَـــى يَـــأْسٍ وَقَـــدْ شَـــابَ رَأسُـــهَا وَحِـــيْنَ تَـــصَدَّى للهَـــوَانِ عَـــشِيْرُهَا
فَـــشَبَّ لَـهَـــا مِثْـــلُ الـــسِّنَانِ مُبَـــرَّأٌ إِمَـــامٌ لِـــادِي دَارهَـــا وَأَ َمِيْرُهَـــا

أي أنها جاءت به بعد يأس وطول انتظار كذلك الفكرة واردة عند أبي صخر الهذلي، فالقلت المذكور في البيت يعني به لم يعش لها ولدٌ إِذا هَلَكَ ولدها [٣]. وهي مكررة في شعر ساعدة بن جؤية.

والفكرة الواردة سابقا تطل علينا عند أبي صخر وساعدة بن جؤية، قال الأول:[٤]

فَـــشَبَّ لَـهَـــا مِثْـــلُ الرُّدَيْنِـــيِّ مَاجِـــدٌ كَـــرِيْمٌ تَـــرَاهُ فِـــي عَـــشِيْرَتِهِ جَـــزْلا

وقال ساعدة بن جؤية:[٥]

رَأَ ْتْـــهُ عَلَـــى فَـــوْتِ الـــشَّبَابَ وَأَ َّنَهَـــا تُرَاجِـــعُ بَعْـــلاً مَـــرَّةً وَنَئِـــيْمُ
فَـــشَبَّ لَـهَـــا مِثْـــلُ الـــسِّنَانِ مُبَـــرَّأٌ أَ َشَـــمَّ طُـــوَالُ الـــسَّاعِدَيْنِ جَـــسِيْمُ

وهذا مايتعلق بالفكرة المتناصة مع ساعدة بن جؤية، فقد جاءت ضمن صورة الغربة،

وكذلك البقاء، ولاريب في أن شعر الهذليين انطوى في أغلبه على فكرتي الفناء والدهر. أما مايخص أبي ذؤيب الهذلي، فقد اكتفينا بإشارة واحدة لاأكثر، يقول: [٦]

وَصَـــرَّحَ المَـــوْتُ عَـــنْ عُلْـــبٍ رِقَـــابِهُمُ مَـــصَالتٍ كَأُ ُســـودِ الخَـــلِّ أَ ْنَجَـــادِ

---

(١) المصدر نفسه، ج٢، ص٩٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ج٣، ص١١٧٨.

(٣) انظر: **لسان العرب**، (مصدر سابق)، مادة: (قلت).

(٤) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٦٠.

(٥) المصدر نفسه، ج٣، ص١١٥٧.

(٦)المصدر نفسه، ج٢، ص٩٤٥.

وقال أبو ذؤيب الهذلي:[١]

وَصَـــرَّحَ المَـــوتُ عَـــنْ غُلْـــبٍ كَـــأَنَّهُمُ جُـــرْبٌ يُـــدَفِعُهَا الـــسَّاقِي مَنَـــازيحُ[٢]

قد لاتعد توارد الأفكار هنا أو القوالب من باب التناص إلا أنها تجعل من الشاعر لصيقا بلغته وقبيلته فهو يتناول كل تلك التعابير من قريب، وليس هذا حكرا على التأثر البشري، بل حتى على مستوى التأثر الطبيعي بالبيئة وتغيراتها، والحوادث. فلو أردنا الإطالة في هذا الجانب لرأينا مدى التشابه الكبير في كثير من المصطلحات بين شعراء هذيل، بما يجعل لغتهم ذات خصوصية فريدة، واستعمال خاص.

ومن الشعراء الذين لاحظنا تأثر الهذلي به، كعب بن زهير، وذلك في بيت من أبيات البردة، لاسيما فيما يتعلق بمدح النبي صلى الله عليه وسلم، يقول أبو صخر:[٣]

إِلَـــى سِـــرَاجٍ وَبَـــدْرٍ يُسْتَـــضَاءُ بِـــهِ بِـــالحِلْمِ وَالمَـــالِ وَالمَعْـــرُوفِ عَـــوَّادِ

وهي عند كعب بن زهير في قوله:[٤]

إِنَّ الرَّسُـــولَ لَـــسَيْفٌ يُسْتَـــضَاءُ بِـــهِ مُهَنَّـــدٌ مِـــنْ سُـــيُوفِ اللَّهِ مَـــسْلُولُ

---

(١)المصدر نفسه، ج١، ص١٢٤.

(٢)الغلب: الغلاض الأعناق، شبههم بالإبل الجَربَة، أي لايدنَى منهم، والمنازيح التي تطلب الماء من مكان نازح، انظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٢٤.

(٣)المصدر نفسه، ج٢، ص٩٦٤.

(٤) قميحة، مفيد، **شرح ديوان كعب بن زهير**، (مصدر سابق) ص١١٥.

٧- البنية السردية عند أبي صخر الهذلي:

جرت العادة على تقسيم الأدب إلى شعر ونثر، والفاصل بينهما هو النظم، إلا أن أرسطو في كتابه "الشعر" لم ير في النظم، أي موسيقى الشعر مقياس التمييز بين الشعر والنثر، فهو يقول: "إن ماكتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظماً دون أن يدخله ذلك في الشعر"، وذلك بينما كان من الممكن أن تكتب مسرحية "الفرس" للشاعر اليوناني القديم "أيسكليوس"نثراً دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر"[١] ولكنه يرى أن التميز يكون بالمضمون، حيث يقول: "إن التاريخ هدفه الكشف عن الحقيقة التاريخية، وتسجيلها لإعلامنا بها، فهو مقيد بالحقائق الواقعيه الدقيقة التي لاهدف لها غير المعرفة، واما الشعر فلايتقيد في مضمونه بالواقع الدقيق، وبالحقائق التاريخية، بل إن مجال الشعر هو الممكن والمثال، أو ماكان يجب أن يحدث...."[٢].

إلا أن الدراسة الأسلوبية كذلك لها دور في تمييز الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، فكل نوع يقدم طريقة خاصة باستعماله اللغة التي تكون أكثر فاعلية، بحيث تؤثر في السامع والقاريء. بالإضافة إلى كثير من الخصائص الأخرى التي تسعى إلى التمييز بين الانواع الأدبية، فبعض هذه الخصائص يعود إلى الشكل، من ايقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب العمل الفني كالوحدة العضوية، وحجم هذه العمل وطوله، والزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني فهو يختلف عند القدماء بين الملحمة والمسرحية، "وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون، وصلته بالصياغة الفنية، فأشخاص المأساة عند أرسطو، وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء، والأبطال، على حين الملهاة موضوعها الأشخاص العاديون، فلكل منهما أسلوب خاص، فالكلاسيكيون راعوا وحدة الشعور المثار في الجنس الأدبي، فالضحك للملهاة، والخوف والشفقة للمأساة"[٣].

فلو تحدثنا عن التقسيم الثلاثي الذي أوجده أرسطو جاعلاً الأنواع الأدبية ثلاثة أنواع هي (الشعر القصصي، والغنائي، والمسرحي)، وجدنا "الملحمة نوعا قصصيا ترسم إحساسات أجنبية عن الشاعر، وتبتعد عن التعبير بضمير المتكلم، ومضمونها حضارة الأمة، وآثار القوى الطبيعية واللاطبيعية، والمعجزات، والحروب".

---

(١) مندور، محمد (٢٠٠٠)، **الأدب وفنونه**، دار نهضة مصر، القاهرة، ص١٥.
(٢) يحياوي. رشيد (١٩٩١)، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، أفريقيا الشرق، (د. م)، ص١١.
(٣) هلال، محمد غنيمي (١٩٩٨)، **الأدب المقارن**، ط٣، نهضة مصر، مصر، ص١١٩.

أما الشعر الغنائي، فهو يتعلق بالإحساسات الشخصية، ويعبر عنه بضمير المتكلم –أنا- ونجد ميدانه الآلام والأحلام والسرور، وموقف الشاعر هنا سلبي فالأحداث هي التي تؤثر فيه، وليس هو المؤثر فيها. وأما الشعر المسرحي فهو عبارة عن عمل وتمثيل فيه الأشخاص يتحركون من لحم ودم وموضوع هذا النوع الإرادة الإنسانية معترضة إما الأحداث الخارجية وإما العواطف الشخصية(١).

كان أرسطو يرى يلاحظ في عصره أن الفنون الأدبية ينفصل بعضها عن بعض انفصالاً تاماً، حتى حولها إلى قاعدة عمل بها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر الميلادي، حيث نادوا بضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلاً تاماً، ويعيبون أن تتخلل المأساة مشاهدا، أو شخصيات فكاهية.إلا أننا نجد أن الرومانسيين هاجموا هذا المبدأ وذلك لاستنادهم على الأساس الفلسفي الذي االعام الذي وضعه أرسطو نفسه لكافة الفنون، وهو محاكاة الطبيعة والحياة، فقالوا: "بما أن المسرحية التراجيدية تحكي قطاعا محددا من الحياة، فلماذا لايكون المسرح أمينا في محاكاته، ومتمشيا مع واقع الحياة، وهي التي تجمع في المكان الواحد والزمان الواحد بين المضحك والمبكي"(٢).

وكذلك استندوا إلى مسرحيات شكسبير التي كان يجمع فيها بين المشاهد المضحكة والمحزنة وضربوا مثالاً لذلك بمسرحية "هملت" حيث يظهر "هملت" في أحد مشاهدها وسط القبور وهو مهموم، يتأمل الحياة والموت، ومصير الإنسان الذي يتربص به الفناء، مما ينشر في المشهد إحساساً عميقاً بالحزن. ومع ذلك يظهر في المشهد نفسه إلى جوار هملت حفار وبيدة جمجمة وبالأخرى زجاجة نبيذ يسكب منها في الجمجمة ويعب النبيذ في صخب، ومرح صارخ، ولكن هذا المشهد لايضعف من إحساسنا بالمأساة بل يزيده حينما نشاهد هذا الحفار المستهتر غير الواعي غافلاً عن مصيره. وقد ذكرنا هذا كله ليتضح ما إذا كان الشعر العربي فيه من هذا النوع أو مما يقاربه في وجه من الوجوه. فقد وجد الشعر القصصي في شعرنا العربي منذ عصر المعلقات حتى العصور الحديثة، التي ضمت مقاطع تتكلم عن حوادث جرت للشاعرأو لقومه، فهو يقصها على سبيل التفاخر بنسبه أو بشجاعته أو ببسالته في الحروب،وربما تناول جانباً من مغامراته، أو قص علينا بعض الأخبار الماضية(٣). "إلا أن كثيراً من النقاد العرب أنكر وجود

---

(١) انظر: M.LAbb. e ci.vincent، **نظرية الأنواع الأدبية**، (د. ط)، (ترجمة: حسن عون)، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د. ت)، ص٣١-٣٢.

(٢) مندور.محمد، **الأدب وفنونه**، (مرجع سابق)، ص٢٠- ٢١.

(٣) انظر: مريدين.عزيزة (١٩٨٤)، **القصة الشعرية في العصر الحديث**، ط١، دار الفكر، القاهرة، ص٢٧

القصة الشعرية في الشعر العربي، وذلك لعدم وجود الشعر الملحمي في شعرنا العربي، ولأن الشعر القصصي يظل مقترناً بالملاحم"[١].

ومع هذا فقد وجدناقليلاً من النقاد العرب الذين وقفوا تجاه وجود القصة الشعرية في الشعر العربي موقفاً معتدلاً ،إلا أنهم مع هذا ينظرون إلى الشعر القصصي عند العرب مقترناً بالشعر الملحمي عند الحكم بوجوده.فلدينا مثلاً الأديب "محمد تيمور"، الذي يقول: "والحق الذي يجب أن نتظاهر في تأييده والاحتجاج له، أن الأدب العربي لم يخل من هذا النوع الذي نسميه الشعر الملحمي، وإن كان الشبه غير قريب بينه وبين ملحمة اليونان، ففي شعر العرب أوصال الملاحم، وأجزاؤها وعناصرها، بيد أنها لم تجتمع في نسق واحد، ولم تلتق على وحدة جامعة"[٢]. فنجده بذلك يساوي القصة بالملحمة عند القول بوجود الشعر القصصي في الشعر العربي.

ويبدو "أحمد أمين" أكثر دقّة في نظرته للشعر القصصي، فهو يجعل الشعر القصصي صنفاً عاماً،والملحمة نوعاً منه، ويقول: "فكل قصيدة تقص قصة يكون الغرض الظاهر منها حكاية، وهذه القصة تسمى شعراً قصصياً، فإذا كانت القصيدة، أو القصائد القصصية تتناول الرجال المشهورين والأعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة"[٣].

"ولعل هذا الرأي من أصح الآراء، لأن العنصر الأولي الضروري للشعر القصصي هو حكاية القصة، أما موضوع القصة وحوادثها وشخصياتها، فهي من العناصر التي تحدد معنى كل من الملحمة، والقصيدة القصصية العادية"[٤].

وفي رأينا أن هذه الآراء، سواء المعارض منها أوالمؤيد، لا تنكر ما توحي به القصيدة العربية من مواقف قصصية شعرية تدور حول التفاخر بالبطولة والشجاعة، أو المغامرات العاطفية، أو التجارب الوجدانية كما في معلقة امرئ القيس، ورائية المنخل اليشكري، وبعض قصائد عمر بن أبي ربيعة، وجميل بثينة. هذا من ناحية المضمون، أما من ناحية الأسلوب الشكلي فهنالك خصائص تميزت بها القصة الشعرية في الشعر العربي ومنها:[٥]

- أن أكثر هذه القصص الشعرية وخاصة بالشعر الجاهلي نظمت كجزء من القصيدة توصلاً لغرض الشاعر، ثم بدأت تنفرد بنفسها فتكون قصيدة مستقلة كما عند الحطيئة، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس.

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٧.
(٢) المرجع نفسه، ص٢٩.
(٣) المرجع نفسه، ص٢٩.
(٤) المرجع نفسه، ص٤٩.
(٥) المرجع نفسه، ص٤٩ – ٥٠.

- أنها تفتقد إلى عنصري العاطفة والخيال، اللذين لابد منهما في القصة.
- اعتمادها على الحوار أكثر من اعتمادها على بقية عناصر القصة الأخرى.

ربما كانت الباحثة محقة في اثنين من الخصائص المتعلقة بالقصة الشعرية، إلا أن مسألة خلوها من العاطفة والخيال يجعل من الشعر في ذاته شعرا لاقصة شعرية؛ خاليا من الخيال، فلانستطيع الحكم على جنس أدبي بعدمية العاطفة أو الخيال كوننا نريد نفيه، أو عدم اثبات وجوده قطعا، فنقوم بإبعاد أهم مايجذب المتلقي في الأدب ككل.

تتضح في قصة أبي صخر الهذلي الرمزية – وإن شئنا قلنا قصيدة فقط – الكثير من العناصر المكونة للعمل القصصي، فقد توافر فيها كل من:

١- الشخصيات (وهي شخصيات ضبابية لاتتضح إلا من خلال الفعل.)

٢- الزمن (وهو زمن معدوم، يتجلى فقط في شخصية البطل أو في عمره تحديدا.)

٣- المكان. (غير محسوس سوى أنه قتل.)

٤- الشخوص (الأم، الابن، المشيعون.)

٥- الحبكة القصصية.

٦- الحوار.

٧- الرمز.

يبدأ الشاعر إحدى قصائده بثلاثة أبيات التزاماً بما اعتاد عليه الشعراء من مقدمات طللية، وينوه لمحبوبته ليلى، التي يقسم بأن وجده بها عميم وقديم قائلاً :[١]

بِـــأَ هْلِي مِـــنْ أَ هْوَى عَلَـــى نَأْ يِـــهِ شَـــكَلَا وَمَـــنْ لاأَ رَى فِـــي العَـــالَمِينَ لَـــهُ مِـــثْلَا
وَأُ قْـــسِمُ بِـــاللهِ الـــذي اهْتَـــزَّ عَرْشُـــهُ عَلَـــى فَـــوقسَـــبْعٍ لاأُ عَلِّمُـــهُ بُطْـــلَا
بِـــأَ نَّ لليلَـــى فـــي فُـــؤَادِي عَلَاقَـــةً عَلَـى اليَأس مِنهَا مَاسَقَى الشَّرَبُ النَّحْلَا

ليعلق بعهدها النص إلى آخر بيت في القصيدة بقصته التي يرويها عن المرأة التي لم يعش لها أبناء أبدا، حتى أتت بواحد بعد عدة زيجات:

فَـــشَبَّ لَهَـــا مِثْـــلُ الرُّدَيْنِـــيِّ مَاجِـــدٌ كَـــرِيْمٌ تَـــرَاهُ فِـــي عَـــشِيْرَتِهِ جَـــزْلَا[٢]

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٩.
(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٩٦٠.

وبعد هذه الأبيات يتجلى أسلوب الحوار وهو من الأساليب التي اعتمد عليها الهذليون في سرد قصصهم "فهو يكشف عن رموز الذات والحياة ويقدم رؤية المبدع المتأججة داخل نفسه، وكأن الحوار لغة العالم الداخلي للذات المتأزمة...، فالسارد قد يزيل القناع عند استعماله للضمائر، ويكشف عن الذات المتألمة عندما يدير حوارا ساخنا...."[١].

فال**حوار:** حقيقة يبدو الحوار هو الأشمل والأكثر وضوحا في القصة الشعرية، كونه أحد التقنيات وأهمها للوصول بالشاعر إلى غرضه الأساس من القصيدة، فالحوار "وجدنا أن معظمه كان يدور في رحى الحديث مع، وعن، المحبوبة، وأنه توزع بين الحوار الحقيقي وبين الحوار المتخيل. وهو الحوار الذاتي، أو المونولوج، ويمكن لنا أن نربط به، بطريقة غير مباشرة، الحوار التجريدي، إذ يُعدُّ أسلوب الحوار من الظواهر الأسلوبية التي وُجدت بكثافةٍ في شعر الشعراء؛ لما في هذه الظاهرة من جِدة في الأسلوب، وطرافة في توصيل المعنى، ومظهرٍ من مظاهر التشويق في النص الشعري، وقد استخدم بوسائلَ متعددة، فمرة عن طريق الحوار بين طرفين حقيقيين، ومرة عن طريق الحوار مع شخص متخيل وهو ما يسمى بـ (الديالوج)، ومرة عن طريق الحوار مع الذات، أو ما يسمى بـ (المونولوج)، وأيضًا فإن الحوار يستخدمه الشاعر كتقنية جميلة، حين يجرد من نفسه شخصًا ويبدأ هو بمحاورته، وهو ما يسمى بـ (التجريد).

فالحوارُ مع النفس هو حوارٌ ذاتي يسعى فيه المحاورُ أن يجدَ لنفسه طرقًا من داخله يتفاعل معه، حديثًا تتضح من خلاله رؤية الشاعر وخلجات نفسه وأحاسيسه الداخلية. وهذا النوع من الحوار يفتح آفاقًا واسعة من الحوار مع الآخر. وحينما نقرأ هذه القصة الشعرية لانجد مايجعل من الحوار حوارا ذاتيا، بل الحوار يدور بين شخوص القصة، فالسارد يجعل من نفسه محايدا إلى حد كبير، لكنه في حقيقته يتقنع بهذه الطريقة الأسلوبية التي جعلت من القصة معلقة من رابع بيت بقوله: "فما وجد شمطاء...." إلى آخر بيت يدلل على أن الحوار كان ذاتيا، استرجاعيا لأصعب صور الحياة ورودا ألا وهي: "موت الابن الوحيد" والذي جعل منه الشاعر "رمزا" لذاته التي فقدت ليلى. حيث نلحظ أن الرمز امتد من بداية النص إلى آخره \ن فالرمز "يكون أكثر جمالا وتأثيراً حين يتنفس في القصيدة كلها،ويمتد فيها كاشفاً عن رؤيا الشاعر، فقيمة الرمز الأسلوبية لا تتحقق بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة فإن العمل الشعري يصبح أكثر إحكاما وإثارة إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزرا كليا...."[٢].

---

(١) الخلايلة، محمد خليل، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، (مرجع سابق)، ص١٩٥.

(٢) الكيلاني، إيمان محمد أمين خضر، **بدر شاكر السياب "دراسة أسلوبية لشعره"**، (مرجع سابق)، ص٨٦.

وهي تتضح في المرأة العجوز، والرمح الرديني، والدرع، والنبل، كلها تحمل دلالات تعني مقاومة الحياة، والوقوف أمام الفناء – فناء الحب، أو فناء الحياة بصورتها الكلية – لنجد أن الشاعر بعدما ألقى كل رموزه من أجل ألا يقتل هذا "الابن / الحب" وجد نفسه لابد أن يجعل النهاية مأساوية أكثر وبصورة لايجد عنها بديلا "الموت" مع أنه لايريد إلا الحياة معها، لكنه وجد أنها – وعبر طول القصة – لم تتحرك وخافت أن تفقده، ثم أسلمته لأصحابه لملاقاة العدو "الشامتين" لتنتهي به الحياة "استسلاما" لادفاعا عن البقاء.

يقول أبو صخر الهذلي في قصيدته اللامية:

١بِـأَ هْلِيْنْ أَمْسَى عَلَى نَأْيِهِ شَكْلَا وَمَنْ لاَ أَرَى فِي العَالَمِينَ لَهُ مِثْلاَ
٢وَأُقْسِمُ بِاللهِ الذي اهْتَزَّ عَرْشُهُ عَلَى فَوق سَبْعٍ لاأُعَلِّمُهُ بُطْلَا
٣أَنَّ لليلَى في فُؤَادِي عَلاقَةً عَلى اليَأس مِنهَا مَاسَقَى الشَّرَبُ النَّحْلَا
٤-فَمَاوَجْدُ شَمْطَاءِ العَوَارضِ أَقْلَتَتْ بَنِيهَا فَلَمْ يُبْقِ الزَّمَانُ لَهَا أَهْلَا
٥وَقَدْ لُبِسَتْ حَتَّى تَوَلَّى شَبَابُهَا إِذَا مَاتَ بَعْلٌ بُدِّلَتْ بَعْدَهُ بَعْلَا[1]
٦وَلَمْ يُبْقِ مِنْ أَبْنَائِهَا غَيْرَ وَاحِدٍ وَمَا إِنْ أَقَرَّتْ قَبْلَ مَوْلِدِهِ الحَمْلَا
٧- تَكُفُّ عَلَيْهِ الدِّرْعَ ثُمَّ تَضُمُّهُ إِلى كَبِدٍ قَدْ جَرَّبَتْ قَبْلَهُ الثَّكْلَا
٨- فَشَبَّ لَهَا مِثْلُ الرُّدَيْنِيِّ مَاجِدٌ كَرِيْمٌ تَرَاهُ فِي عَشِيْرَتِهِ جَزْلَا
٩- تَرَى الشَّيْبَ بِالآصَالِ يَمْشُونَ نَحْوَهُ يُحَيُّونَهُ كَهْلاً وإِنْ لَمْ يَكُنْ كَهْلَا
١٠-يُحَيُّونَ بُهْلُولاً جَزِيلاً عَطَاؤُهُ جَمِيعَ السِّلاحِ لاَجَبَاناً وَلاوَغْلَا
١١أَتَى أُمَّهُ قَدْ وَاعَدَ الغَزْوَ فِتْيَةً كِرَاماً نَثَاهُمْ لاضِعَافاً وَلاعُزْلَا
١٢- فَشَكَّتْ عَلَيْهِ نِصْفَ عَامٍ وَعِنْدَهُ مِنَ القُودِ صَهْبَاءُ الفَرَا تَعْلُكُ الثَّكْلَا
١٣فَلَمَّا رَأَتْ أَصَحَابَهُ أَذِنَتْ لَهُ وَقَالَتْ لَعَلَّ اللهُ أَنْ يَجْمَعَ الشَّمْلَا
١٤فَسَارَ إِلَى الأَعْدَاءِ سِتِّيْنَ لَيْلَةً عَلَى ضُمَّرٍ مِثْلِ القَنَا مُطِلَتْ مَطْلَا
١٥-فَلَمَّا رَأَوْا حَوْضَ المَنِيَّةِ حَثَّهُم وَقَالَ اضْرِبُوا لاأَسْمَعَنَّ لَكُمْ عَذْلَا
١٦- تَخَالُ اخْتِلافَ الثَّبْلِ بَيْنَ صُفُوفِهِمْ إِذَا أَدْبَرَتْ أَوْأَقْبَلَتْ بَيْنَهُمْ نَحْلَا
١٧- تَرى ابْنَ العَجُوز قَدْ تَحَامَوْا مَقَامَهُ إِذَا شَدَّ فِيهِمْ عَفَّرَ الخَيْلَ وَالرَّجْلَا[2]
١٨بِضَرْبٍ يُطَاطِي البَيْضَ مِنْ فَوْق رُوسِهِمْ إِذَا أُكْرِهَتْ فِيْهِمْ سَمِعْتَ لَهَا قَصْلَا[3]

(١) السكري، (مصدر سابق)، ج٢، ص٩٥٩.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٦٠.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٦٠.

١٩ أَ تِيْحَ لَهُ مِنْهُمْ كَمِيٌّ مُجَرَّبٌ مُعِيدٌ بِكَرِّالخَيْلِ لَمْ يَأْتِهَا خَتْلَا

٢٠- فَمَاوَرَهُ طَعْناً يُفَرِّجُ مَوْرَهُ مَعَابِلُ صَبَّابٍ وَقَدْ مُطِلَتْ مَطْلَا

٢١- فَخَرَّا وَجَالَتْ عَنْهُمَا فَرَسَاهُمَا كَمَا خَرَّحِذْعَا دَوْمَةٍ قُطِلَتْ قَطْلَا

٢٢-فَسَوَّوْا عَلَيْهِ ثُمَّ رَاحُوْا بِبَزِّهِ وَصَهْبَاءَ قَدْ ضَمَّ السِّفَارُ لَهَا صُقْلَا

٢٣-فَلَمْ تَرَهُ فِي القَوْمِ حِيْنَ تَسَلَّمُوا وَلَمْ تَرَ إِلَّا السَّيْفَ وَالدِّرْعَ وَالنَّبْلَا

٢٤- وَنَضْخَ دِمَاءٍ فَوْقَ ضَاحِي قَمِيصِهِ فَقَامَتْ إِلَيْهِمْ تَجْمَعُ الثَّكْلَ وَالرَّجْلَا

٢٥- فَبَكَتْ عَلَيْهِ كُلَّ إِمْسَاءِ لَيْلَةٍ بِدَمْعٍ تَرَاهُ لَاقِلِيْلًا وَلَاضَحْلَا

٢٦-فَلَمَّا أَفَاقَتْ قِيْلَ قَدْ كَانَ حُبُّهُ لَهَا سَقَمًا أَوْ كَانَ يَاوَيْحَهَا خَبْلَا

٢٧ فَأَيْسَرُ مَاأُبْدِي بِلَيْلَى كَوَجْدِهَا سِوَى أَنَّنِي أُبْدِي لَهَا خُلُقًا جَزْلَا[1]

(١) المصدر نفسه، ص٩٦١.

الخاتمة

توصلت خلال هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج والمرئيات، وذلك بعد التفصيل في دراسة البنيات الأسلوبية المتعلقة بموضوع الدراسة، حيث تبدى لي:

أن الحياة السياسية في عصر بني أمية وكثرة الأحزاب المحيطة بهذه الدولة، جعلت من الولاءات السياسية في تضارب دائم ومستمر، وبالتالي أثر ذلك على النتاج الشعري في تلك الفترة، لذلك وجدنا أن أبا صخر الهذلي كان أموي الهوى، يميل إلى بني أسيد – من ولاة مكة آنذاك - مما جعل جل مدائحه تنصرف إليهم دون سواهم، يعرض فيها ببعض المناوئين لهم، ويخلص لهم الولاء، هذا من الناحية السياسية.

من الناحية الخاصة به وبحياته الاجتماعية، فقد لوحظ عنده كثرة الغزل والتشبيب بالنساء، وكذلك الشكوى من فراقهن، كما كان لعامل الزمن حضورا جليا، قد برز من خلال ثيمة الذكرى حيث التحسر على الشباب وأيامه المنصرمة، وكثرة الشكوى من الدهر والشيب وماألحقاه به من تبدل حال ومآل. لذا نجد في قصائده هذا النمط من الشكوى، والتي لم يقتصر فيها على تلك المتغيرات التي تطرأ على الإنسان من التقدم في العمر وآثاره، بل نجد أن الحال قد دعاه في بعض الأحيان إلى التعريض بالآخر المجهول، وبالقبيلة، وكذلك مزجه صورة الفناء بصورة الحياة من خلال رثائه لابنه داود، مما يؤكد لدي أن الشاعر تتجاذبه عدة عوامل؛ الحب في شتى صوره، واحباطاته الغرامية، مما خلق لديه عدم الرغبة في التقدم في العمر، ورفض ذلك الشيء من خلال مزجه لمتضادات عدة، الموت والحياة، البياض والسواد، الصوت والصمت. كل تلك الأمور تجلت في شعره مما جعل لديه العاطفة تنحو إلى الصدق وترتقي.

تجلت صورة المكان في شعر أبي صخر الهذلي – وكما أسلفنا – يدل ذلك على صدق العاطفة والاعتزاز به، فلقد تأثر بالمكان الذي عاش فيه، وبات معادلا موضوعيا للشرف والعلو، لاسيما وأنه يتحدث عن مكة وماحولها، فلم تخل قصيدة من قصائده إلا وقد ضمنها شيئا عن منازله فيها أو عنها تحديدا. كالحجون، ومنى، والمرتمى، وكذلك شُهار بالطائف.

وجدت البيئة التي ينتمي إليها الشاعر بيئة محدودة، لذا كان لديه الغموض حاضرا. قد تجلى في قصيدته اللامية التي يعرض فيها بشخص من الأشخاص يدعى "أثيلا" حيث تجلت مقدرة الشاعر من خلال سرده مقدمة عن الصبى والتشبيب بالنساء – كزمن قوة – ينتقل من خلالها إلى موضوع الشكوى من كبر السن وضعف القوة، يعرض فيها بذلك الشخص الذي ربما قد استثاره وأغضبه، ليأتي سرده – فيما بعد – لمعاني الضعف وخور القوى دليلا على الغلبة، ولولاه لما كان هذا التعدي. كانت القصيدة تجسد فكرة حاضرة في جل قصائد أبي صخر الهذلي،

وهو حديث الاحباطات المتكررة التي قد تعرض لها من أطراف متعددة؛ المرأة، والقبيلة، والغريب. ليولد لدينا اعتقادا بأن الشاعر قد يكون في قصائده الغزلية مجرد حالم لاأكثر، قد غابت عنه المرأة في واقعه أو علها لم تستمر معه.

بالنسبة للمستوى الصوتي فلقد احتل البحر الطويل نسبة عالية من قصائد الشاعر، حيث بلغت القصائد التي على هذا البحر إحدى عشرة قصيدة - وكما هو معروف – أن هذا البحر يتميز بكثرة تفعيلاته المتنوعة فيه، والتي قد تستجيب لانفعلات ومشاعر الشاعر، غير أن بعض النقاد يرون أن ذلك قد يعود إلى كون البحر الطويل يمتاز بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي، وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات الشعر ككل. وهو كثير الشيوع في الشعر القديم. وبما أن انفعلات الشاعر قد تنسجم مع تفعيلات هذا البحر، أو أنه الأنسب للانفعلات المتقلبة والمتناحرة! فهذا يعني أن حالة أبي صخر الهذلي اتجاه المراة، أو الحياة، أو الخوف من الفناء، قدمت لديه هذا البحر عن غيره، ورفعت من نسبة النظم فيه، وذلك لحصر تلك التقلبات المزاجية وإمكانية الحديث عنها ضمن تفعيلات تنسجم معها، ومع درجة الصوت المنبعثة من النفس المتأوهة المكلومة.

أن اعتماد أبو صخر الهذلي على الأساليب البلاغية كان من غير تكلف أو قصدية لذلك بل نم عنده على شاعرية أكيدة، وسليم طبع. فالجناس لديه لم يكن بتلك الكثرة التي توحي بالتصنع، أو تجعل منه في حكم التكلف.

أن القافية عند أبي صخر الهذلي تركزت في جل قصائده من حيث كثرة الأبيات أو كثرة استخدامها كقافية، كانت من نصيب حرف الباء أولا، ثم الدال، فلقد تناوبت قافية الباء في موضوعي "الرثاء – والغزل".

وجود التكرار لدى أبي صخر الهذلي، لاسيما تكرار الحروف، وأعني به تتابع تكرار أصوات معينة من الحروف، تلك التي تُحدث تأثيرا في نفس المتلقي، ويكون للشاعر، منها، غاية، تكون في حقيقتها انعكاسا للشاعر وما يختلج في نفسه ودواخله. وكما لاحظنا في مرثيته في ابنه داود.كما جاء التكرار في تكرر كلمة الدهر – كما عند غيره من شعراء هذيل – حيث يربط الشاعر من خلاله بين عدة أفكار؛ القدر والموت، الحوادث والنائبات والحروب، انقلاب الحال وتبدله. لذلك عبر أبو صخر عن هذه المعاني ككل من خلال تكراره للدهر، وكأنها فاصلة يقف عندها، ومن ثم يبدأ من جديد، لكي يعطي نفسه القدرة على التعايش مع تلك الحقيقة الوجودية ألا وهي "الموت". ولفظة "الدهر". إن هذا التكرار للدهر في شعر هذيل خاصة يجعل منها ثيمة في العقل الجمعي الهذلي تتناوب بينهم، مكونة فلسفة قائمة يعرف بها شعرهم ورؤيتهم للحياة.

أن الموسيقي الداخلية عندي أبي صخر الهذلي – وفي غير التكرار – جاءت متباينة بين ترصيع وتصريع ورد أعجاز على الصدور، ولكن التكرار كان هو الأغلب في حضوره من بين أشكال الموسيقى الداخلية ككل. إلا أن الترصيع لديه – ومن بين بقية الأشكال الموسيقية – جاء في قطعة غزلية من قصيدة طويلة "ميمية" قد رصد لها قدامة بن جعفر في كتابه العمدة، حيث يؤكد عدم تكلف الشاعر في هذا التقسيم، وأنه جاء مستحسنا مقبولا. وتكمن شاعرية أبي صخر الهذلي هنا، حيث جاءت هذه الأبيات في موضوع غزل وسرد لأوصاف جمالية لأنثى، وهذا يجعل من التقسيم مواءمة بين استحضار صورة جمالية غائبة – ربما – وبين ماينا سبها من لفظ ومعنى هذا من جهة، ومن جهة أخرى يقوي الفكرة لديه وشدة سيطرتها عليه.

تنوع استخدامه للأفعال ومدى توخيه لدلالتها على الزمن، فالفعل الماضي تكرر لديه كثيرا، وكذلك المضارع، ويعقبهما الفعل المبني للمجهول. وكون الشاعر ممن تذمر من انقضاء الشباب وبعد زمانه، كان التعبير بالماضي لصيقا للكثير من معانيه، ومغامراته التي يسردها في مقدمة كل قصيدة بشكل أولي، أو في بقية أجزائها، إلا التعبير بالمضارع كان حضوره يطغى على قصائد المدح التي وجهها لعبدالعزيز بن أسيد وابنه خالدا.

تركيزه على ذكر الأعلام التي يطرب بذكرها، ومناداتها، وذلك فيما يتعلق باسم الممدوح أو لقبه، وكذلك المحبوبة أو بعض صفاتها. وقد وجدنا كذلك أن أبا صخر الهذلي يعتمد على ضمائر بعينها دون سواها كـ (ضمير الغيبة، والتاء المتحركة)، وهذا بحد ذاته يصب في الرأي السابق من أنه يسعى دوما إلى محاكاة الماضي بكل مايستطيع من محاولة، رغبة منه في البقاء هناك لاالتغير أو التبدل.

وجود التوازي في المشتقات عند أبي صخر ينم على انسجام بين فكرته ونصه، حيث نجد تلك العلاقات التي تربط معاني الجمل في النص، وتوجه أفكاره نحو غاية واحدة، مما يجعل المتلقي يحس بذلك التتابع والتوالي، فالانتقال من فكرة إلى فكرة أخرى أو تغيير لفظة ما، يحدث استجابة فورية مباشرة، حيث يتطلب بناء الانسجام من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية، ويعتبر السياق أحد الأدوات المهمة لصناعة ذلك الانسجام والاحساس به.

أن البنية الدلالية لديه كانت ضمن ثلاثة محاور أو مباحث، تنبع في حقيقتها من ذلك التنوع الغرضي في شعره، من غزل ومدح ورثاء، وكذلك من خلال فكرة الوجود والفناء، والماضي والحاضر. وكل ذلك قد تجلى في دلالتي الترادف والتضاد، وكذلك في الانزياحات الدلالية بمختلف تنوعها وتصنيفاتها، وأيضا من خلال الحقول الدلالية التي شكلت حضورا لافتا في شعره، لاسيما وأن المرأة في شعره تم التعبير عنها بأكثر من وجه، صراحة، ولوناً، وخلقاً، وروحاً.

الصورة في شعره مكثفة وذات حضور لافت، حيث أن الشاعر ينتمي لمدرسة الغزل – إن صح التعبير – وكذلك لشعر الطبيعة، وكلاهما يتطلب من الشاعر أن يكون حاضر البديهة متجاوبا مع الأحداث من حوله وسباقا، فالطبيعة أثرت في شعره أيما تأثير، وهذا مالاحظناه في مرثيته لابنه داود، حيث ذكر المكان والمطر والنبات والنجوم والافلاك. إضافة على ذلك استحضار اللون في كل تلك الصور مؤكدا على أثر المكان – وكما سبق – في نفسه والطبيعة التي تنتمي إليه.

حضور القصة الشعرية في شعر أبي صخر الهذلي، وذلك ضمن تأثره بنتاج شعراء قبيلته، حيث وجدت – وكما أوضحنا – عند ساعدة ابن جؤية من قبله، ولكنها عند شاعرنا تميزت بالطول والحبكة من أول النص حتى آخره، بينما كانت عند ساعدة لا تمتد إلى لبضعة أبيات.

يكتنف شاعرنا بعض الغموض الذي قد يستوجب النظر في تقلباته النفسية، والتي سارت في مجملها نحو الخوف من المجهول، فكل ما نتج عنه ينحو إلى ذم الحياة والبكاء على الماضي، والندية مع الآخر.

المراجع والمصادر

القرآن الكريم.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله (ت:٦٣٧هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٤م، (تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة)، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر (د.ت).

ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن إسماعيل الحلبي، (ت:٧٣٧هـ)، **جوهر الكنز**، (تحقيق: محمد زغلول سلام)، منشأة المعارف، القاهرة، مصر، (١٩٩٨).

أحمد، عطية سليمان (١٩٩٥)، **الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة. من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية**، القاهرة: زهراء الشروق.

أحمد، محمد فتوح (١٩٧٧)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار المعارف.

الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن (ت:٦٨٦هـ)، **شرح شافية ابن الحاجب**، ٣مج، (تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفراف، ومحمد محيي الدين عبدالحميد)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (١٩٨٢).

إسماعيل، عبدالرحمن محمد (١٩٨٤)، أبرز خصائص لغات هذيل، **مجلة معهد اللغة العربية**، ع٢، مكة المكرمة: جامعة أم القرى.

إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، ط٤، القاهرة: مكتبة غريب.

الاشبيلي، ابن عصفور (ت:٦٦٩هـ)، **الممتع الكبير في التصريف**، ط١، (تحقيق: فخر الدين قباوة)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان (١٩٩٦).

الأصفهاني، أبي الفرج علي بن الحسين (ت:٣٥٦هـ)، **كتاب الأغاني**، ط٣، ٢٥مج، (تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس)، دار صادر، بيروت، لبنان (٢٠٠٨).

آل رحيم، أحمد محمد علي (٢٠١٣)، **شعر زهير ابن أبي سلمى دراسة أسلوبية**، ط١، عمان: دار غيداء للنشر.

الأندلسي، جمال الدين محمد بن عبدالله (٦٧٢هـ)، **شرح التسهيل لابن مالك**، ط١، ٤مج، (تحقيق: عبدالرحمن السيد، محمد بدوي المختون)، هجر للطباعة والنشر، (١٩٩٠).

أنيس، إبراهيم (١٩٥٢)، **موسيقى الشعر**، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

ـــــــ (١٩٧٠)، **اللغة القومية والعالمية**، القاهرة: دار المعارف.

ـــــــ (١٩٨٤)، **دلالة الألفاظ**، ط٥، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

ـــــــ (١٩٩٠)، **الأصوات اللغوية**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أولمان، ستيفن، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال محمد بشير، القاهرة: مكتبة الشباب.

بابتي، عزيزة فوال (١٩٩٨)، **معجم الشعراء المخضرمين والأمويين**، ط١، طرابلس: جروس برس.

بارت، رولان (١٩٩٢)، **لذة النص**، ط١، (ترجمة: منذر عياشي)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

الباقلاني، أبو بكر محمد (ت:٤٠٢هـ)، **إعجاز القرآن**، ط٣، (تحقيق: سيد أحمد صقر)، دار المعارف، القاهرة، مصر (١٩٧١).

بالمر، ف. ر. (١٩٩٢)، **علم الدلالة. إطار جديد**، (تحقيق: صبري إبراهيم السيد)، الإسكندرية: دار المعرفة.

البخاري، محمد بن إسماعيل (ت:٢٥٦هـ)، **الجامع الصحيح المختصر**، (تحقيق: مصطفى ديب البغا)، ط٣، ٦ أجزاء، دار ابن كثير، واليمامة، بيروت، لبنان (١٩٨٧).

بدوي، طبانة (١٩٨٨)، **معجم البلاغة العربية**، ط٣، جدة: دار المنارة، والرياض: دار الرفاعي.

البرقوقي، عبدالرحمن (ت:١٣٦٣هـ)، **شرح ديوان المتنبي**، ٣ أجزاء، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان (١٩٨٦).

بسناسي، سعاد (٢٠١٢)، **التحولات الصوتية والدلالية في المباني الإفرادية**، ط١، إربد: عالم الكتب الحديث.

البغدادي، قدامة بن جعفر (ت:٣٣٧هـ)، **نقد الشعر**، (تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت).

بكار، يوسف حسين (١٩٨٢)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم "في ضوء النقد الحديث"**، ط٢، بيروت: دار الأندلس.

البكوش، الطيب (١٩٩٢)، **التصريف العربي "من خلال علم الأصوات الحديث"**، ط٣، تونس: مؤسسة عبدالكريم بن عبدالله.

بودوخة، مسعود (٢٠١١)، **عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية**، ط١، إربد: عالم الكتب الحديث.

التبريزي، أبو زكريا يحي الخطيب (ت:٥٠٢هـــ)، **شرح المعلقات العشر**، ط٢، (تحقيق: فخر الدين قباوة)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ودار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان (٢٠٠٦).

ـــــــــ، **الخطيب، الكافي في العروض والقوافي**، ط٣، (تحقيق: الحسان حسن عبدالله)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

تشادويك، تشارلز (١٩٩٢)، **الرمزية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

التطاوي، عبدالله (٢٠٠٢)، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، القاهرة: دار غريب.

تليمة، عبدالمنعم (٢٠١٣)، **مقدمة في نظرية الأدب**، القاهرة: دار التنوير.

التميمي، سعد محمد علي (٢٠١٠)، الصورة التشبيهية في شعر دعبل الخزاعي "دراسة بلاغية تحليلية"، ع٦٣، **مجلة كلية التربية الإنسانية**، العراق: الجامعة المستنصرية.

تودوروف، (١٩٩٦)، **الأدب والدلالة**، ط١، (ترجمة: محمد نديم خشفة)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت:٢٥٥هـ)، **الحيوان**، ط٢، ٨مج، (تحقيق: عبدالسلام هارون)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، (١٩٦٥).

ـــــــــ، **البيان والتبيين**، ط٤، ٤مج، (تحقيق: عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، لبنان، (١٩٤٨).

ـــــــــ، **رسائل الجاحظ**، ط١، ٤مج، (تحقيق: عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، لبنان (١٩٩١).

الجبيلي، سجيع جميل (١٩٩٨)، **ديوان أمية بن أبي الصلت**، ط١، بيروت: دار صادر.

الجتي، حنا نصر (١٩٩٣)، **شرح ديوان علقة بن عبده الفحل "الأعلم الشنتمري"**، ط١، بيروت: دار الكتاب العربي.

جحفة، عبدالمجيد (٢٠٠٠)، **مدخل إلى علم الدلالة الحديثة**، ط١، الدار البيضاء: دار توبقال.

الجرجاني، أبي بكرعبدالقاهر(ت:٤٧٤هـ)، **أسرار البلاغة**، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة (د.ت).

ـــــــــ **أسرار البلاغة "في علم البيان"**، (تحقيق: محمود شاكر)، دار المدني، جدة، السعودية (د.ت).

ـــــــــ، **دلائل الإعجاز**، ط٣، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، دار المدني، القاهرة، مصر (١٩٩٢).

جرمان، كلود، ولوبلون، ريمون (١٩٩٧)، **علم الدلالة**، ط١، (ترجمة: نور الهدى لوشن)، بنغازي: منشورات جامعة قاز يونس.

ابن جعفر، قدامة (ت:٣٣٧هـ)، **نقد الشعر**، (تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت).

ـــــــــ، **نقد الشعر**، ط٣، (تحقيق، كمال مصطفى)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر (١٩٧٨).

ـــــــــ، **جواهر الألفاظ**، ط١، (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (١٩٨٥).

الجندي، علي، **الشعراء وإنشاد الشعر**، القاهرة: دار المعارف.

الجندي، علي، **فن الجناس "بلاغة – أدب – نقد"**، القاهرة: دار الفكر العربي.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت:٣٩٢هـ) **سر صناعة الإعراب**، ط١، ٢مج، (تحقيق: حسن هنداوي)، دار القلم، دمشق، سوريا (١٩٨٥).

ـــــــــ، **التمام في تفسير أشعار هذيل "مما أغفله أبو سعيد السكري"**، ط١، (تحقيق: أحمد ناجي القيسي، خديجة عبدالرزاق الحديثي، أحمد مطلوب)، مطبعة العاني، بغداد، العراق (١٩٦٢).

ـــــــــ، **الخصائص**، ٣مج، (تحقيق: محمد علي النجار)، عالم الكتب، بيروت، لبنان (د.ت).

ـــــــــ، **المنصف**، ط١، ٣مج، (تحقيق: إبراهيم مصطفى، عبدالله أمين)، دار إحياء التراث القديم، (١٩٥٤).

ـــــــــ، **كتاب البيان في شرح اللمع لابن جني**، ط١، (تحقيق: علاء الدين حموية)، دار عمار، عمان، الأردن (٢٠٠٢).

الجهني، زيد محمد غانم (١٤٢٥)، **الصورة الفنية في المفضليات "أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية"**، ط١، جزءان، المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية.

الحافظ، ياسين، وسلطاني، محمد علي (٢٠٠٩)، **التحليل الصرفي**، ط١، دمشق: دار العصماء.

حاوي، إيليا (١٩٨٣)، **الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي**، ط٢، بيروت: دار الثقافة.

ابن حجة الحموي، تقي الدين (ت:٨٣٧هـ)، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، دار القاموس الحديث، بيروت، لبنان.

حركات، مصطفى (١٩٩٨)، **أوزان الشعر**، ط١، القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

حسن، عباس (٢٠٠٤)، **النحو الوافي**، ط١، ٤مج، آوند دانش للطباعة والنشر.

حسين، مزاحم مطر (٢٠٠٧)، أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني، العددان ٣-٤، مج٦، **مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية**.

الحلو، سلوى (٢٠٠٢)، **نقد الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة من الوجهة النفسية**، أطروحة دكتوراة غير منشورة، حلب: جامعة حلب.

الحياني، أحمد فتحي رمضان (٢٠١٤)، **الكناية في القرآن الكريم "موضوعاتها ودلالاتها البلاغية"**، ط١، عمان: دار غيداء للنشر.

الخاتوني، موفق قاسم (٢٠١٣)، **دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث "قراءة في شعر محمد محمد صابر عبيد"**، دمشق: دار نينوى.

الخالدي، صلاح عبدالفتاح (د.ت)، **البيان في اعجاز القرآن**، عمان: دار عمار.

خطابي، محمد (١٩٩١)، **لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب"**، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

الخطيب، بشرى محمد علي، **الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، بغداد: جامعة بغداد.

الخطيب، عبداللطيف محمد (٢٠٠٢)، **المستقصى في علم التصريف**، ط١، ٢مج، الكويت: دار العروبة.

الخفاجي، ابن سنان (ت:٤٦٦هـ)، **سر الفصاحة**، (شرح: عبد المتعال الصعيدي)، (د.ط)، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، مصر، (١٩٦٩).

ـــــــــ، **سر الفصاحة**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (١٩٨٢).

الخلايلة، محمد خليل (٢٠٠٤)، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، ط١، إربد: عالم الكتب الحديث.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (ت:٨٠٨هـ)، **مقدمة ابن خلدون**، ط١، ٤ج، (تحقيق: علي عبدالواحد وافي) لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر (١٩٦٢).

خلوصي، صفاء (١٩٧٧)، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ط٥، بغداد: منشورات مكتبة المثنى.

خليف، يوسف (د.ت)، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، القاهرة: دار المعارف.

خليل، إبراهيم (٢٠٠٥)، **فصول في نقد النقد**، ط١، عمان: وزارة الثقافة.

ـــــــــ (٢٠١٣)، **مقدمة في علم أصوات اللغة العربية**، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع.

ـــــــــ (٢٠١٤)، **الأسلوبية العربية "مدخل إجرائي"**، ط١، عمان: جهينة للنشر والتوزيع.

خليل، حلمي (١٩٩٢)، **الكلمة "دراسة لغوية معجمية"**، ط٢، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

الداية: فايز (١٩٩٦)، **علم الدلالة العربي "النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية"**، ط٢، بيروت: دار الفكر، ودمشق: دار الفكر.

ـــــــــ **(١٩٩٦)، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي**، ط٢، دمشق: دار الفكر المعاصر.

دزه بي، دلخوش جار الله حسين (٢٠٠٧)، **البحث الدلالي في كتاب سيبويه**، ط١، عمان: دار دجلة.

دي لويس، سيسل، **الصورة الشعرية**، (ترجمة: أحمد نصيف الجنابي)، وآخرون.

أبو ديب، كمال (١٩٨٧)، **في الشعرية**، (د.ط)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

ذريل، عدنان (٢٠٠٠)، **النص والأسلوبية "بين النظرية والتطبيق"**، دمشق: منشورات إتحاد الكتاب.

الراجحي، عبده (١٩٩٩)، **التطبيق الصرفي**، ط١، الرياض: مكتبة المعارف.

الرازي، فخر الدين (ت:٦٠٦هـ)، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**. (تحقيق: نصر الله حاجي)، دار صادر، بيروت، لبنان (د.ت).

ربابعة، موسى **(١٩٩٠)**. التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول.

ـــــــــ (٢٠٠٣)، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، ط١، الكويت: جامعة الكويت، إربد: دار الكندي.

ـــــــــ **(٢٠٠١)، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، ط١، عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع.

الرباعي، عبدالقادر (١٩٩٩)، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الرشيدي، فاطمة (٢٠١١)، **المعنى خارج النص "أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب"**، دمشق: دار نينوى.

ابن رشيق، أبي علي الحسن (ت:٤٥٦هـ)، **العمدة "في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده"**، ط٥، ٢مج، (تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد)، دار الجيل، بيروت، لبنان (١٩٨١).

الرفايعة، حسين عباس (٢٠٠٦)، **ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي**، ط١، عمان: دار جرير.

الرماني، أبو الحسن (ت:٣٨٤هـ)، **النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، ط٤، (تحقيق: محمد خلف الله أحمد؛ محمد زغلول سلام)، دار المعارف، القاهرة، (١٩٩١).

رواقة، إنعام، (٢٠٠٠)، دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، ١٥مج، ع٨.

الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (١٢٠٥هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ط٢، ٤٠ جزء، (تحقيق: علي هلالي)، وزارة الإعلام، الكويت، الكويت (٢٠٠٤).

الزركلي، خير الدين (ت:١٣٩٦)، **كتاب الأعلام**، ط٢، ٨مج.

زكي، أحمد كمال (١٩٦٩)، **شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي**، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة النشر.

الزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود(ت:٥٣٨هـ)، **أساس البلاغة**، (تحقيق: محمد باسل سود العيون)، ط١، جزئين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (١٩٩٨م).

الزَّناد، الأزهر(١٩٩٣)، **نسيج النص "بحث في ما به يكون الملفوظ نصاً"**، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

أبو زيد نواري سعودي (٢٠١١)، **محاضرات في علم الدلالة**، ط٦، ط١، إربد: عالم الكتب الحديث، .

سارتر، جان بول، **ما الأدب**، (د.ط)، (ترجمة: محمد غنيمي هلال)، القاهرة: نهضة مصر.

ساعي، أحمد بسام (١٩٨٤)، **الصورة بين البلاغة والنقد**، ط١، المنارة للطباعة والنشر.

السامرائي، فاضل (٢٠٠٧)، **معاني الأبنية العربية**، ط٢، عمان: دار عمار.

ساندريس، فيلي (٢٠٠٣)، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ط١، (ترجمة: خالد محمود جمعة)، دمشق: دار الفكر.

السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (ت:٧٠٤هـ)، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، ط١، (تحقيق: علال الغازي)، مكتبة المعارف، المغرب، المغرب (١٩٨٠).

السعدني، مصطفى (١٩٩١)، **التناص الشعري "قراءة أخرى لقضية السرقات"**، الاسكندرية: منشأة المعارف.

ـــــــ (د.ت)، **البينات الأسلوبية "في نقد الشعر العربي الحديث"**، الإسكندرية: منشأة المعارف.

السكاكي، سراج الدين أبو يعقوب يوسف (ت:٦٢٦هـ)، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (٢٠٠٠).

السكري، أبو سعيد الحسن (ت:٢٧٥هـ)، **شرح أشعار الهذليين**، ٣مج، (تحقيق: عبدالستار أحمد فراج)، القاهرة: دار العروبة.

السوداني، جمال عبدالحميد (٢٠١١)، **القصدية الشعرية في فكر الجاحظ**، مجلة كلية التربية الأساسية، ع٦٩، العراق: الجامعة المستنصرية.

سيبويه، أبي بشر عثمان (ت:١٨٠هـ)، **كتاب سيبويه**، ط٢، ٤ أجزاء، (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض، السعودية (١٩٨٢).

السيد، شفيع (١٩٩٥)، **التعبير البياني "رؤية بلاغية نقدية"**، ط٤، القاهرة: دار الفكر العربي.

السيد، عز الدين علي (١٩٨٦)، **التكرير بين المثير والتأثير**، ط٢، بيروت: عالم الكتب.

السيوطي، جلال الدين (ت:٩١١هـ)، **همع الهوامع في شرح الجوامع**، ٧ أجزاء، (تحقيق: عبدالعال سالم مكرم)، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان (١٩٩٢).

ـــــــ (ت:٩١١هـ)، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ط٣، ج١، (تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، محمد أبو الفضل، علي محمد البجاوي)، دار التراث، القاهرة، مصر.

شادي، محمد إبراهيم عبدالعزيز (١٩٩١)، **الصورة بين القدماء والمحدثين "دراسة بلاغية نقدية"**، ط١، الدوحة: مطبعة السعادة.

الشايب، أحمد (١٩٩١م)، **الأسلوب "دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"**، ط٨، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ـــــــ (١٩٩٤)، **أصول النقد الأدبي**، ط١٠، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

أبو شريفة، عبدالقادر، لافي، حسين، غطاشة، داود (١٩٨٩م)، **علم الدلالة والمعجم العربي**، ط١، عمان: دار الفكر.

شريم، جوزيف ميشال (١٩٨٤)، **دليل الدراسات الأسلوبية**، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

الشنقيطي، محمد أحمد سالم (د.ت)، **الإغاثة في مرويات العبادلة في الكتب الثلاثة "الموطأ، والبخاري، ومسلم "**.

صادق، رمضان (١٩٩٨)، **شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية** القاهرة: الهيئة المصرية العامة.

صالح، بشرى موسى (١٩٩٤)، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

الصائغ، عبدالإله (١٩٩٧)، **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية**، ط١، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

صبور، عمر(١٩٩٠)، **بعض ظواهر علم الدلالة العربي من خلال ديوان حسان بن ثابت**، رسالة غير منشورة، الجزائر: جامعة الجزائر.

الصعيدي، عبدالمتعال (١٩٩٩)، **بغية الإيضاح "لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة"**، ٤مج، القاهرة: مكتبة الآداب.

صليبا، جمال (١٩٨٢)، **المعجم الفلسفي**، ج٢، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

الصيرفي، حسين كامل (١٩٧٠)، **ديوان المتلمس الضبعي**، جامعة الدول العربية "معهد المخطوطات العربية".

الضالع، محمد صالح (٢٠٠٢)، **الأسلوبية الصوتية**، القاهرة: دار غريب.

ضيف، شوقي (د.ت)، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، ط٨، مصر: دار المعارف.

طبانة، بدوي (١٩٨٨)، **معجم البلاغة العربية**، ط٣، جدة: دار المنارة، والرياض: دار الرفاعي.

طبل، حسن، **في علم البيان**.

الطيب، عبدالجواد (١٩٨١)، **أبو صخر الهذلي**، طرابلس: منشورات جامعة الفاتح.

ـــــ (١٩٨٢)، **هذيل في جاهليتها وإسلامها**، ليبيا، تونس: الدار العربية للكتاب.

الطيب، عبدالجواد(د.ت)، **من لغات العرب "لغة هذيل"**، القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث.

الطيب، عبدالله (١٩٨٩)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ٢مج، الكويت: دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام.

عاشور، فهد، (٢٠٠٤)، **التكرار في شعر محمود درويش**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

العالم، إسماعيل أحمد (٢٠٠٢)، موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد، **مجلة جامعة دمشق**، مج١٨، ع٢.

عبابنة، سامي محمد (٢٠٠٧)، **التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث**، إربد: عالم الكتب الحديث.

عباس، إحسان (١٩٥٩)، **فن الشعر**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

عباس، فضل حسن (١٩٩٧)، **البلاغة فنونها وأفنانها**، ط٤، إربد: دار الفرقان.

العبد، محمد (١٩٨٨)، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي "مدخل لغوي أسلوبي"**، ط١، مصر: دار المعارف.

عبدالتواب، صلاح الدين (١٩٩٥)، **الصورة الأدبية في القرآن الكريم**، ط١، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

عبدالرحمن، نصرت (١٩٨٢)، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط٢، عمان: مكتبة الأقصى.

عبدالرحمن، نصرت (٢٠١١)، **في النقد الحديث "دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية"**، ط١، عمان: دار جهينة.

عبدالله، محمد حسن (د.ت)، **الصورة والبناء الشعري**، القاهرة: دار المعارف.

عبيدات، عدنان محمود (١٩٨٠)، جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد، **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، مج٥٥، ج٢.

عتيق، عبدالعزيز (١٩٨٧)، **علم العروض والقافية**، بيروت: دار النهضة العربية.

عثمان، محمد بن حسن (٢٠٠٤)، **المرشد الوافي في العروض والقوافي**، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية.

أبو العدوس، يوسف (٢٠٠٧)، **مدخل إلى البلاغة العربية**، ط١، عمان: دار المسيرة.

عرقسوسي، محمد خير حسن، وعثمان، حسن ملا (١٩٨٢)، **ابن سينا والنفس الإنسانية**، ط١، القاهرة: مؤسسة الرسالة.

عزام، محمد (٢٠٠١)، **النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي"**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عساف، ساسين (١٩٨٢)، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

العسكري، أبو هلال (ت:٣٩٥هـ)، **كتاب الصناعتين**، ط١، (تحقيق: مفيد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (١٩٨١).

عصفور، جابر أحمد، **الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي"**، القاهرة: دار المعارف.

عضيمة، محمد عبدالخالق (١٩٩٩)، **المغني في تصريف الأفعال**، ط٢، القاهرة: دار الحديث.

عطية، سليمان أحمد (١٩٩٥). **الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية**، القاهرة: زهراء الشروق.

عقيل، سعيد محمد (١٩٩٩). **الدليل في العروض والقافية**، ط١، بيروت: عالم الكتب.

عكاوي، إنعام فوال (١٩٩٦)، **المعجم المفصل في علوم البلاغة "البديع، والبيان، والمعاني"**، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية.

العلوي، محمد أحمد ابن طباطبا (٣٢٢هـ)، **عيار الشعر**، ط١، (تحقيق: عباس عبدالستار)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

العلوي، يحي بن حمزة (ت:٧٠٥هـ)، **الطراز**، ط١، ٢مج (تحقيق: عبدالحميد هنداوي)، المكتبة العصرية، ، صيدا، بيروت، لبنان (٢٠٠٢).

علي، محمد سالم، المراغي، أحمد مصطفي (٢٠٠٩)، **تهذيب التوضيح في الصرف**، ط ٢، (تدقيق: عبداللطيف علي أبو حليمة)، القاهرة: مكتبة الآداب.

علي، ناصر حسين (١٩٨٩)، **الصيغ الثلاثية مجردة ومزيدة اشتقاقا ودلالة**، دمشق: المطبعة التعاونية.

عمر، أحمد مختار (١٩٩٧)، **اللغة واللون**، ط٢، القاهرة: عالم الكتب.

ـــــــ (٢٠٠٩)، **علم الدلالة**، القاهرة: عالم الكتب.

أبو عودة، عودة خليل (١٩٨٥)، **التطور الدلالي "بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم، دراسة دلالية مقارنة"**، ط١، الأردن: المنار.

عوض، ريتا (١٩٩٢)، **بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس"**، ط٢، بيروت: دار الآداب.

عياد، محمد شكري (١٩٩٨)، **اتجاهات البحث الأسلوبي**، القاهرة: زهراء الشرق.

عيد، رجاء (١٩٩٥)، **القول الشعري "منظورات معاصرة"**، ط١، الاسكندرية: منشاة المعارف.

غروس، ناتالي بييقي (٢٠١٢)، **مدخل إلى التناص**، (ترجمة: عبدالحميد بورايو)، دمشق: دار نينوى.

غريب، روز(١٩٨٣)، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ط٢، بيروت: دار الفكر اللبناني.

الغزالي، عبدالقادر (٢٠٠٣)، **اللسانيات ونظرية التواصل "رومان ياكوبسون نموذجا"**، ط١، اللاذقية: دار الحوار.

الغلاييني، مصطفى (٢٠١٠)، **جامع الدروس العربية**، ط١، (تحقيق: علي سليمان شبارة)، دمشق وبيروت: مؤسسة الرسالة ناشرون.

الفاخري، صالح سليم، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، الإسكندرية: المكتب العربي الحديث.

فرويد، سيجموند، **الأنا والهو**، ط٤، (ترجمة: محمد عثمان نجاتي)، بيروت: دار الشروق.

ـــــ، **تفسير الأحلام**، (ترجمة: مصطفى صفوان)، مصر: دار المعارف.

ـــــ (١٩٨٠)، **إبليس في التحليل النفسي**، ط١، (ترجمة: جورج طرابيشي)، بيروت: دار الطليعة.

مجلة فصول (١٩٨٤)، الأسلوبية، ندوة العدد، مج٥، ع١.

فضل، صلاح (١٩٩٢)، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ع١٦٤، الكويت: عالم المعرفة.

ـــــ (د.ت)، **إنتاج الدلالة**، ط١، القاهرة: مؤسسة مختار.

ـــــ (١٩٨١)، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي **"مجلة فصول"**، العدد الرابع، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ابن فورجة، محمد بن أحمد (١٩٨٧)، **الفتح على أبي الفتح**، ط٢، (تحقيق: عبدالكريم الدجيلي)، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

فياض، سليمان (١٩٩٠)، **الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية**، الرياض: دار المريخ.

الفيروز آبادي، مجد الدين يعقوب (ت:٨١٧هـ)، **القاموس المحيط**، ط٤، (١٩٣٥).

فيلي، ساندريس (٢٠٠٣)، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ط١، (ترجمة: خالد محمود جمعة)، دمشق: دار الفكر.

قباوة، فخر الدين (١٩٨٨)، **تصريف الأسماء والأفعال**، ط٢، بيروت: مكتبة المعارف.

ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (٢٧٧هـ): **الشعر والشعراء**، (تحقيق: أحمد محمد شاكر)، دار المعارف، القاهرة، مصر (د.ت).

القرطاجني، حازم (ت:٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان (١٩٨١).

القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (ت:٦٧١هـ)، **الجامع لأحكام القرآن**، ٢٤مج، (تحقيق: أحمد البردوني، وإبراهيم أطفيش)، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، (١٩٦٤).

قميحة، مفيد (١٩٨٩)، **ديوان كعب بن زهير**، ط١، دار الشواف، الرياض، دار المطبوعات الحديثة، جدة.

القيسي، نوري حمودي (١٩٧٠)، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ط١، بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع.

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر (ت:٧٧٤هـ)، **تفسير القرآن العظيم**، ط٢، (تحقيق: سامي محمد سلامة)، دار طيبة، (١٩٩٩).

ـــــــ (ت:٧٧٤هـ)، **تفسير القرآن العظيم**، ط١، دار ابن حزم، بيروت، لبنان (٢٠٠٠).

الكوفي، نجاة عبدالعظيم (١٩٨٩)، **أبنية الأفعال "دراسة لغوية قرآنية"**، بغداد: دار الثقافة.

الكيلاني، إيمان محمد أمين (٢٠٠٨)، **بدر شاكر السياب "دراسة أسلوبية لشعره"**، ط١، عمان: دار وائل للنشر.

لعيبي، حاكم مالك (١٩٨٠)، **الترادف في اللغة**، بغداد: دار الحرية.

الماضي، شكري عزيز (١٩٩٧)، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مجمع اللغة العربية (١٩٩٨)، **المعجم الوسيط**، جمهورية مصر العربية: دار المعارف.

محجوب، فاطمة، **قضية الزمن في الشعر العربي "الشباب والمشيب"**، القاهرة: دار المعارف.

محسب، محيي الدين (٢٠٠١)، **التحليل الدلالي في الفروق في اللغة لأبي هلال العسكري "دراسة في البنية الدلالية لمعجم العربية"**، المنيا: دار الهدى.

محيي الدين، فرهاد عزيز (٢٠١٣)، أثر العامل النفسي في تغير دلالات الألفاظ، **مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية**، مج ٨، عدد١.

محيسن، محمد سالم (١٩٨٧)، **تصريف الأسماء والأفعال "في ضوء أساليب القرآن"**، ط١، بيروت: دار الكتاب العربي.

أبو مراد، فتحي (٢٠٠٣)، **شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية**، ط١، اربد: عالم الكتب الحديث.

المراشدة، عبدالباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث "السياب ودنقل ودرويش نموذجا"**، ط١، دار ورد، (٢٠٠٦).

مريدين، عزيزة (١٩٨٤)، **القصة الشعرية في العصر الحديث**، ط١، القاهرة: دار الفكر.

مزبان، علي حسن (٢٠٠٣)، **علم الأصوات بين القدماء والمحدثين**، ط١، بنغازي: دار شموع الثقافة.

المسدي، عبدالسلام (١٩٨٢)، **الأسلوبية والأسلوب**، ط٣، تونس: الدار العربية للكتاب.

ـــــــ (١٩٨٦)، **اللسانيات وأسسها المعرفية**، تونس: الدار التونسية.

المصري، ابن أبي الإصبع (ت:٦٥٤هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، (تحقيق: حفني محمد شرف)، لجنة إحياء التراث، الجمهورية العربية المتحدة.

مصلوح، سعد (١٩٩١)، **في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية**، (د.ط)، جدة: النادي الأدبي بجدة.

ـــــــ (١٩٩٢)، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، ط٣، القاهرة: عالم الكتب.

ابن المعتز، عبدالله، (ت:٢٩٦هـ)، **البديع**، ط ٣، دار المسيرة، بيروت، لبنان (١٩٨٢).

ابن معصوم، علي صدر الدين، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ط١، ٥م، (تحقيق: شاكر هادي شكر)، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق (١٩٦٩).

مكاوي، وداد (٢٠١٤)، التوازي في القرآن الكريم، ط١، عمان: دار مجدولاي للنشر والتوزيع.

الملائكة، نازك، (١٩٨٩)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٨، بيروت: دار العلم للملايين.

المناع، عرفات فيصل (٢٠١٣)، **السياق والمعنى**، ط١، الجزائر: منشورات الاختلاف، ولبنان: منشورات ضفاف.

مندور، محمد (٢٠٠٠)، **الأدب وفنونه**، القاهرة: دار نهضة مصر.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (ت:٧١١هـ)، **لسان العرب**، ١٥م، دار صادر، بيروت، لبنان (د.ت).

الميداني، عبدالرحمن حسن حبنكه (١٩٩٦)، **البلاغة العربية "أسسها، وعلومها، وفنونها"**، ط١، ٣مج، دمشق: دار القلم: وبيروت: الدار الشامية.

ناجي، مجيد عبدالحميد (١٩٨٤)، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

نشاوي، نسيب (١٩٨٤)، **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر"الاتباعية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية"**، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

نصار، حسين (٢٠٠٣)، **مدخل تعريف الأضداد**، ط١، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

نصر الله، هاني (٢٠٠٦)، **طيف البحتري "في ضوء النقد الحديث"**، ط١، جدارا للكتاب العالمي، عمان، إربد: عالم الكتب الحديث.

نصير، أمل (٢٠٠٥)، التكرار في شعر الأخطل، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، مج٢٠، ع٨، الأردن.

نهر، هادي (٢٠٠٧)، **علم الدلالة التطبيقي "في التراث العربي"**، ط١، إربد: دار الأمل.

النويري، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب (ت:٧٣٣هـ)، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، ٣٣مج، (تحقيق: علي بو ملحم)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (٢٠٠٤).

نويل، جان بيلمان (١٩٩٧)، **التحليل النفسي والأدب**، المجلس الأعلى للثقافة.

هلال، محمد غنيمي (١٩٩٨)، **الأدب المقارن**، مصر: نهضة مصر.

ـــــــ (٢٠٠٥)، **النقد الأدبي الحديث**، ط٦، القاهرة: نهضة مصر.

هنداوي، عبدالحميد (٢٠٠٨)، **الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم**، بيروت: المكتبة العصرية.

هندم، حسن أحمد (١٩٨٧)، **الصورة الفنية في الشوقيات "مضمونها، وبناؤها الفني"**، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة القديس يوسف، بيروت، لبنان.

هولب، روبرت (١٩٩٤)، **نظرية التلقي**، (ترجمة: عز الدين إسماعيل)، جدة: النادي الأدبي.

وليك، رينيه، وورن، أوستن (١٩٩١)، **نظرية الأدب**، (ترجمة: عادل سلامة)، الرياض: دار المريخ.

وهبة، مجدي ومهندس، كامل (١٩٨٤). **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان.

اليافي، نعيم (١٩٨٢)، **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

ياكبسون، رومان، (١٩٨٨)، **قضايا الشعرية**، ط١، (ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

يحياوي. رشيد (١٩٩١)، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، أفريقيا الشرق.

يعقوب، إميل بديع (١٩٩١)، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن يعيش (ت:٦٤٣هـ)، **شرح المفصل للزمخشري**، ط١، ٤مج، (تقديم: إميل يعقوب)، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠١).

اليوسف، يوسف (١٩٨٥)، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ط٤، بيروت: دار الحقائق.

يونس، علي السيد (٢٠٠٢)، **جماليات الصوت اللغوي"دراسات لغوية نقدية"**، القاهرة: دار غريب.

M.LAbb. e ci.vincent، **نظرية الأنواع الأدبية**، (ترجمة: حسن عون)، الاسكندرية: منشأة المعارف.

STYLISTIC STRUCTURES IN THE POETRY OF ABU-SAKHER AL-HUTHALI

BY

Mamdouh Hamad Rashed Al-Harbi

Supervisor

Dr. Ibrahim Mahmoud Khalil, Prof

ABSTRACT

Huthali tribe's poetry was characterized by its distinct language in terms of sound, conjugations, and semantic terms used by the tribe's poets to express time, life and death, as well as the multiple poetic imagery they weave to express their social lives and their hopes for the future. The current study was carried out to examine the details of such distinction through addressing the poetry of one of this tribe's poets, Abi Sakhr Al Huthali, who was an Umayyad poet and politician, whose poetry witnessed political conflicts that have occurred between the Umayyad and opposition parties, and so we find him expressed full loyalty and praise of the Umayyad, as if such events were as catalyst for his poetic ability.

Chapter (I) the researcher has addressed the vocal structure in Abi Sakhr Al Huthali's poetry through the sounds of Al-Jahr,Al-Hams (recite out loud, a faint sound,respectively),the use of Jinas (paronomasia and internal music (making pleasing combinations of sounds in rhythm) and its frequent tools including (Tasre'e =making the end of the two parts of a verse of one end) and Tarse'e) Poetic rhyme).

Abi Sakhr Al Huthali, through the multiple sounds he used, could express two opposing voices "the voice of sadness and voice of happiness" through which he expressed his desired dreams and hopes, and those sounds were suitable to their

meanings and the status the poet experience. Accordingly, the sound which the poet has used came equal to their meanings and to express the status he was experiencing. The current study was able to specify and determine poetic measures (meters) which the poet used in his poems (Al-Taweel,Al-Baseet,Al-wafer).Also, the current study has observed that the poet has preferred some specific Rhyme such as (the letter Ba'a ب,Waw و, Ra'a ر and Dal د).

Chapter (II) has addressed the morphological structure in his poetry, where the researcher has focused on declension and tenses. It was observed that the poet has used various verb tenses where the past tense, present tense and passive voice where all used frequently. Given that the poet was complaining the elapsed heyday, the past tense was used frequently while he was narrating his past adventures which he tells at the introduction of his poems. As for the present tense, it was prevalent in eulogies by which the poet has addressed Abdul Aziz Ibn Ausaid and his son Khalid. Present tense included "(definite and indefinite, morphological formula and its irregular forms, derivates and their effect on correspondence.

Chapter (III) has addressed the Semantic structure which came in three topics stemming from the Varity of purposes in his poetry (erotic poetry, Praise and lamentation),also the idea of life and cessation of being, and the idea of past and present. This was reflected by the usage of synonyms and antonyms as well as semantic shifts of various types and forms. A woman was also addressed in his poetry including types and morals of a woman.

The last chapter has addressed the structure and depiction of his poetry. This chapter has addressed the definition of depiction in the past and present, its types (including its types whether tangible, Symbolic or rhetorical. Depiction was profusely used in his poetry because the poet belongs to erotic poetry school. The nature also has

affected his poetry and this is clear in his elegy when the poet Lamented Ibn Dawoowed, where the poet has mentioned places,rain, plants, stars and orbits

Abi Sakhr Al Huthali shared Intertextuality with poets of other tribes such as the Intertextuality shared between him and Sa'dah Ibn Ju'yah Al Huthali, but Abi Sakhr Al Huthali distinguished by his long stories what is a feature which is not found in Al Huthali's poetry.