الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة–
كلية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللغة العربية





شعر عروة بن الورد
دراسة أسلوبية

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية
تخصّص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالب:
رشيد بن قسمية

إشراف الأستاذ:
أ. د عمار شلواي

العام الجامعي: 1438/1437هـ – 2017/2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ
وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ
الصَّالِحِينَ ﴾

النمل 19

كلمة شكر وعرفان

أستاذي الذي كان سندي الأوّل – بعد الله – في مسار بحثي ، الأستاذ الدكتور عمار شلواي ، والذي صحبته زمنا ليس بالقصير إبّان انجاز هذا البحث ، وفي بحث الماجستير ، فأسبغ عليّ – حفظه الله- حبّ الأستاذ لتلميذه ، وعطف الأب على ابنه ، وأفدت من علمه ومنهجه خيرا وفيرا ، ومن خلُقه خيرا أوفر، لذا فأنا أدين له بمنّة لا يردّها الشكر ، فأسأل الله سبحانه وتعالى أن يجزيه جنّة وحريرا وأن يُلقّيه نضرة وسرورا.

سعيت ابتغاء الشّكر فيما صنعت لي ** فقصّرت مغلوباً وإني لشاكر

لأنك تولّيني الجميل بداه ـةً ** وأنت لما استكثرت من ذاك حاقر

إهداء

يا راحلاً و جميل الصبر يتبعه ** هل من سبيل إلى لقياك يتفق

ما أنصفتك دموعي وهي دامية ** ولا وفى لك قلبي وهو يحترق

إليك أهدي عملي أخي المرحوم سمير... اللّهم إنّـــــــه جـــاء ببابك ، وأناخ بجنابك ، فَجُد عليه بعفوك ، وإكرامك ، وجود إحسانك .

كما أهدي هذا العمل المتواضع إلى أبي الذي لم يبخل علي يوماً بشيء ، وإلى أمّي التي غمرتني بالحنان والمحبة أقول لهم: أنتم وهبتموني الحياة والأمل والنشأة على شغف الاطلاع والمعرفة ، وإلى إخوتي وأسرتي جميعاً...

إلى رفيقة دربي وشريكتي في الحياة ، زوجتي... إلى فلذتي كبدي ، ابنيّ: أنس وأشرف.

إلى صديقيّ الصدوقين: محمد بن يحي وعبد العزيز نقبيل.

إلى كل من علمني حرفاً أصبح سنا برقه يضيء الطريق أمامي...

شكر وتقدير

من أي أبواب الثناء سندخل ، وبأيّ أبيات القصيد نعبر ، وفي كلّ لمسة من جودكم وأكفّكم للمكرمات أسطر...

أساتذة قسم الآداب واللغة العربية بجامعة بسكرة : محمد خان ، صالح مفقودة ، عبد الرحمن تيبرماسين ، عمار ربيح ، عبد القادر رحيم ، إبراهيم بشار، باديس لهويمل ، والبقية كلّ واحد باسمه .

أساتذة قسم الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة : آبائي وزملائي: محمد العيد تاورتة ، عزيز لعكايشي ، يوسف وغليسي ، عيسى مومني ، أمحمد بارش ، العربي حمدوش ، شعيب محمودي ، عبد العزيز حاجي ، والبقيّة دون استثناء .

إن قلت شكراً فشكري لن يوفيكم حقّكم، حقاً سعيتم فكان السّعي مشكوراً ، وإن جفّ حبري عن التّعبير يكتبكم قلب به صفاء الحبّ تعبيراً...

مقدّمة

دأب الدارسون على فهم الشعر الجاهلي وقراءته ومحاولة استنطاق ما تمنّع فيه بُغية الكشف عنه . وقد بدأت هذه المحاولات في بدايات عصر التدوين، واستمرت حتى أيامنا هذه . وكان هذا النص الجاهلي –دائما– منفتحا على كل القراءات ومردّ ذلك يعود إلى لغته المشبعة بالأبعاد الإنسانية ، وإلى أصالتها وتفرّدها وغناها . ولعلّ أقرب الدراسات –في نظرنا– إلى طبيعته هي الدراسات المحايثة التي تهتم بتشكيلاته اللغوية وخصوصية هذه التشكيلات ، وما لها من أثر في التجربة الشعرية الفنية ؛ فطبيعة الشعر والأدب بصفة عامة لا تحددها المكوّنات والظروف الخارجية ، بقدر ما تتحدّد في الوجود الموضوعي المادي للأدب الذي هو بناء لغوي قبل كل شيء.

وكما بقي الشعر الجاهلي مقدّما على غيره من شعر المتأخرين بقي أصحابه في ذروة سنام الفحولة الشعرية مقدّمين على غيرهم من الشعراء على مرّ العصور. ومن شعراء الجاهلية وفرسانها وأجوادها نجد عروة بن الورد العبسيّ المكنى بأبي نجد ، والملقّب بعروة الصعاليك لجمعه إياهم وقيامه بأمرهم . وعروة من رجال عبس المقدّمين وشعرائها المعدودين . وقد ورد عن سيدنا عمر بن الخطاب ﷺ أنه قال للحطيئة الشاعر: كيف كنتم في حربكم؟ قال: كنا ألف حازم. قال: وكيف؟ قال: كان فينا قيس بن زهير، وكان حازما، وكنا لا نعصيه . وكنا نقدم إقدام عنترة ، ونأتم بشعر عروة بن الورد ، وننقاد لأمر الربيع بن زياد .

ممّا سبق تتضح ملامح البحث في هذه الأطروحة ؛ فقد اخترنا البحث في الشعر الجاهلي الذي اخترنا منه أحد أشهر الشعراء الصعاليك وأعلاهم كعبا ، عروة بن الورد، والذي كان أميرهم وصاحب فلسفتهم . واخترنا بعد ذلك البحث في التشكيل اللغوي للشعر الذي يعد جوهر هذا الفنّ الرّفيع من القول . أمّا الذي يجمع بين الشعر وتشكيله اللغوي فهي الأسلوبية (la stylistique) .

والأسلوبية علم يدرس النص الأدبي ويقرؤه من خلال لُغته ، وما تعرّضته من مظاهر أسلوبيّة في مستويات لغوية شتى ، صوتية ، وصرفية ، ونحوية ، ودلالية . وهي بهذا تُعنى بالنص في ذاته بمعزل عن كل ما يتجاوزه من معاييرَ خارجية ، وفي هذا تسعى إلى إدراك خصائص انتظام الأسلوب الفني إدراكًا واعيًا يحيل إلى ما تُحقّقه تلك الخصائص من غايات ووظائفَ .

وعندما اكتملت عناصر الأطروحة في تصوّرنا جاء تركيبها لن صنع منها العنوان الذي وسمناه بـــ: " شعر عروة بن الورد دراسة أسلوبية ". وواضح من هذا العنوان أننا نسعى إلى دراسة خصائص الأسلوب التي تميّز شعر عروة بن الورد في مستوى البنى الإيقاعية ، و مستوى البنى الصرفية ، ومستوى البنى التركيبية ، ومستوى البنى الفنية والدلالية ، وقد شملت هذه الدراسة ديوانه كاملا.

والأطروحة تأسّست لتجيب عن إشكالية مزدوجة تمثلت أوّلا في: ما هو سبب ذيوع شعر عروة وخلوده ، وتردّده بذلك الكم الكثيف في مدونات العرب على اختلافها . واحتفاظه برونقه وجماله ، وقوته و بيانه على مرّ الدهور والعصور؟ وأين يكمن سبب ذلك؟ أفي موضوعاته ؟ أم في إيقاعاته ؟ أم في تراكيبه؟ أم في... والجانب الثاني في الإشكالية يتركز في محاولة معرفة فعالية الدراسة الأسلوبية في إضاءة النصوص الشعرية ، وتحسّس مواطن الإبداع والجمال فيها .

وقد دفعنا لاختيار هذه الأطروحة جملة من الدوافع نوجزها في النقاط الآتية:

1) بحثنا الذي تقدمنا به لنيل درجة الماجستير موسوما بـــ " الأسلوب في لامية العرب للشنفرى –دراسة في البنية اللغوية– " ، وقد أفضت تلك الدراسة إلى مجموعة من النتائج مما شكل لدينا دافعا قويا لمواصلة الدراسة الأسلوبية .

2) الميل الشخصي لدراسة الأدب الجاهلي ، فنحن نرى بأن شعرنا القديم – على الرغم من الدراسات الكثيرة – ما زال يحتفظ بكثير من خباياه . أما اختيارنا لعروة بن الورد فذلك يرجع إلى إعجابنا الشخصي بشعره وطائفة الصعاليك بصفة عامة .

3) قصور الدراسات الأسلوبية العربية في الناحية التطبيقية ؛ فمعظم الدراسات التي كان لنا اطلاع عليها لم تكن في الحقيقة سوى إضاءات على النصوص المدروسة . أو هي ظواهر أسلوبية مختارة ، كالتكرار، أو الحذف ، أو التقديم و التأخير، أو الصورة الشعرية أو غيرها . أو كانت تقتصر على إحصاءات جافة لم تقدّم شيئا نقديا يذكر.

أما أهداف البحث في الموضوع فتكمن في :

1) مواصلة البحث في مجال الدراسة الأسلوبية ، وتطبيقها في الخطاب الشعري ؛ فنحن نرمي إلى التوصّل إلى نتائجَ لم نتمكن من التوصّل إليها في بحث الماجستير ؛ ذلك أنّ المدوّنة كانت قصيدة واحدة ، أي إنها كانت تجربة شعرية واحدة .

2) الطموح إلى إنجـــاز دراسة أسلوبية تغطي كافة عناصر الأسلوب في شعر عروة وذلك لسدّ بعض القصور في الدراسات الأسلوبية التطبيقية عامة ، والدراسات التي تناولت شعر الصعاليك وبالأخص شعر عروة بن الورد .

3) الوقوف على عناصر البناء الإيقاعي في شعر عروة والشعر الجاهلي في فترة ربما كانت أزهى فترات الشعر وأقواها في هذا البناء . ومعرفة خصوصية العلاقة بين إيقاع كلٍّ من الأوزان و القوافي والأغراض من جهة ، وإيقاع العواطف والأفكار والمشاعر من جهة ثانية .

4) دراسة و تحليل البنى الصرفية ، و التركيبية و الفنية والدلالية في شعر عروة للوقوف على خصائص البناء اللغوي لشعره ، و إبراز أهم سماته .

ونظرا لطبيعة الموضوع اعتمدنا المنهج الوصفي في إنجاز هذه الدراسة ، مع الاستعانة بالتحليل والإحصاء؛ فالمنهج الوصفي هو المستخدم في الدراسات اللغوية ، وهو ضروري لوصف الظواهر الأسلوبية ، وتحليلها و تفسيرها . أما الإحصاء فهو تقنية علمية موضوعية من شأنها حصر الخصائص الأسلوبية في مدونة البحث للوصول إلى نتائج علمية دقيقة . والتحليل مهمّ لقراءة نتائج الإحصاء وفهمها

وربطها بما تحيل إليه من سمات وخصائص ، ولتخليص الدراسة من الجمود المتأتّي من رتابة لغة الأرقام .

أما عن الدراسات السابقة التي تناولت شعر عروة بن الورد فلم نعثر على أيّة دراسة لشعره ، أسلوبية أو غير أسلوبية ، عـــــدا ما كان ضمن شعر الصعاليك ، والتي نذكر أهمها:

1) عادل محلو ، الصوت والدلالة في شعر الصعاليك ، أطروحة دكتوراه ، تخصص علم اللغة ، إشراف عبد القادر دامخي وسعيد هادف ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر ، 2007 .

2) خالد جعفر مبارك ، التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتاك حتى نهاية العصر الأموي ، أطروحة دكتوراه ، تخصص اللغة العربية ، إشراف فاضل عبود خميس التميمي ، قسم اللغة العربي ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة ديالى، العراق، 2014 .

3) وائـــل عبد الأميـــر خليل الحربـــي ، لغة الشعر عند الصعاليك قبل الإسلام – دراسة لغوية أسلوبية– ، رسالة ماجستير ، إشراف علي ناصر غالب ، قسم اللغة العربي ، كلية التربية ، جامعة بابل ، العراق ، 2003 .

وفي إنجازنا للبحث اعتمدنا على عدد من المراجع المهمة التي أضاءت لنا سبيل البحث وسهلّته وقرّبته . ونذكر أوّلا القرآن الكريم ثم ديوان عروة بن الورد شرح سعدي ضناوي ، ونذكر من المصادر : الكتاب لسيبويه ، الخصائص لابن جني ، الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، شرحا الكافية والشافية لابن الحاجب للرضي الاستراباذي ، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ، العمدة لابن رشيق ، لسان العرب لابن منظور. ومن المراجع نذكر: الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد

الهادي الطرابلسي ، موسيقى الشعر والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس ، المرشد إلى فهم أشعار العرب لعبد الله الطيب، دروس في البلاغة العربية للأزهر الزناد ، بلاغة التراكيب لتوفيق الفيل ، النحو الوافي لعباس حسن ، البلاغة العربية لعبد الرحمن الميداني ، معاني الأبنية في العربية لفاضل صالح السامرائي ، الموجز في قواعد اللغة العربية لسعيد الأفغاني ، الصورة في الشعر العربي لعلي البطل.

وفيما يأتي تفصيل لخطة العمل في الأطروحة التي تمّ افتتاحها بمقدّمة أعقبها مدخل تحدّثنا فيه أوّلاً عن تعريف الصعلكة لغة واصطلاحا ، وعن دواعيها ، ثم عن الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي . ثم انتقلنا إلى عروة بن الورد الذي تحدثنا عن نسبه ، وصفاته ، وحياته ، وطبيعة شعره ، ثم عن ديوانه وطبعاته المختلفة . وبعد ذلك تحدثنا عن الأسلوب والأسلوبية من خلال الإطار التاريخي والمعرفي لكلا الحقلين ، أعقبه حديث عن محددات الأسلوب والاتجاهات الأسلوبية ، ثم عن علاقة الأسلوبية بالعلوم اللسانية والنقد الأدبي ، ثم عن صلتها بالإحصاء ، لنختم في الأخير عن جدلية الأسلوبية بين العلم والمنهج .

الفصل الأول وسمناه بـــ "خصائص الأسلوب في البنية الإيقاعية" ويتضح أوّلا أننا نتصور العمل الشعري بناءً يتألّف من مجموعة عناصر تتكامل وتتفاعل لتقوم بوظيفة معينة إيقاعية أو صرفية أو نحوية أو فنية أو دلالية ، ثم في مجموع الوظائف لتكوّن في النهاية الخطاب الشعري برمّته . وقد افتتحنا هذا الفصل بتوطئة ، جاء بعدها المبحث الأول الذي تناول الإيقاع الخارجي ، والذي بدوره تفرّع إلى مطلبين ، أوّلهما ، الوزن الشعري الذي تناولنا فيه خصائص استخدام الأبحر وتوزيع الأغراض، وثانيهما ، القافية ، بمحوريها الأساسيين الروي والمجرى . بينما جاء المبحث الثاني ليعالج الإيقاع الداخلي ، وقد تفرع هذا المبحث إلى أربعة مطالب تحدثنا في الأول عن الصوت المعزول عن اللفظ من خلال صفات الأصوات المعبرة بصفة جوهرية ، والأخرى المعبرة بصفة ثانوية . ليأتي المطلب الثاني فيدرس إيقاع

الأصوات المحصورة في الألفاظ ، وقد تناولنا فيه التكرار والجناس . بينما تناولنا في المطلب الثالث إيقاع الإطـــار الدلالي الـــموسّع الذي عالج ضروب التقطيع في شعر عروة . وجاء المطلب الرابع والأخير ليدرس الـــمظاهر الإيقاعية الـــخاصة من قافية داخلية وتصريع .

في الفصل الثاني الذي تناول خصائص الأسلوب في البنية الصرفية كانت فاتحته توطئة شرعنا بعدها في المباحث الستة التي كان أوّلها ، الأفعال ، والتي دُرست بحسب زمنها ، ثم تناولنا المصادر في المبحث الثاني من ثلاثية ورباعية وخماسية ، وأنواع المصدر. ليأتي بعدها المبحث الثالث الذي خُصّص للمشتقات من اسم فاعل، واسم مفعول ، وصفة مشبّهة ، واسم تفضيل ، وصيغ مبالغة ، واسمي الزمان والمكان. ثم أتـــى المبحث الرابع الذي تناولنا فيه الجموع من جموع تصحيح ، وجموع تكسير، إضافة إلى أنواع الجموع الأخرى . وفي المبحث الخامس تحدثنا عن الضمير ووظائفه. لنختم بالمبحث السادس الذي تناول حروف المعاني التي تواردت بكثرة في شعر عروة .

أما الفصل الثالث الذي عالج الخصائص الأسلوبية في البنية التركيبية فافتُتح هو الآخر بتوطئة ، جاء بعدها أول المباحث ليدرس أساليب الـــــكلام التي خصّ منها الأسلوب الإنشائي بفرعيه الطلبي: من أمر، ونهي ، واستفهام ، ونداء ، وتمنّ ، وترجّ ، ودعاء . وغير الطلبي الذي تناول القسم وحده . بينما خُصّصت المباحث الأربع الموالية لقضايا التركيب في شعر عروة وفق مفهوم " الانزياح" وتناول ذلك : الحذف ، والتقديم والتأخير، والاعتراض ، ومدّ الجملة . ليأتي بعدها المبحث السادس والأخير في الفصل متناولا مظاهرَ تركيبية خاصة خارج مفهوم الانزياح ككثرة النعت ، وكثرة الجمل الشرطية .

الفصل الرابع والأخير تناول خصائص الأسلوب في البنيتين الفنّيّة والدّلالية ، وقد افتتحناه بتوطئة جاء بعدها المبحث الأول الذي خُصّص للبناء الفني في شعر

عروة من خلال الصورة الشعرية وتناولنا فيه التشبيه وأنواعه ، ثم تحدثنا عن الاستعارة، ليأتي بعدها الحديث عن الكناية . أما المبحث الثاني فتناول البنية الدلالية من خلال العمل وفق أهم نظرية في علم الدلالة ، وهي نظرية الحقول الدلالية ، والتي حاولنا على ضوئها تصنيف المعجم الشعري لعروة . وقد أنهينا الأطروحة بخاتمة أجملت جميع نتائج البحث الجزئية والكلّيّة .

وككلّ بحث أكاديمي واجهنا صعوبات في عملنا ارتكزت أساسا في الجانب التحليلي ؛ فتحديد الظواهر الأسلوبية وإحصاؤها ليس صعبًا إذا ما قارنّاه بتحليل هذه الظواهر وربطها بما تُحيل إليه من دلالات إبلاغية على مستوى الصّوت ، أو على مستوى الأبنية ، أو على مستوى التراكيب ، أو على مستوى الصور أو الحقول لأنّ الدلالة الإبلاغية هي الكفيلة بإبراز الخصائص الأسلوبية للشعر في شقّيها الفردي والجمالي.

ونشير في الأخير إلى استفادتنا القيّمة من توجيهات الأستاذ المُشرف الدكتور عمّار شلواي الذي رافق الأطروحة مُذ كانت فكرة فأحاطها عناية وتوجيها وتصويبا ، ومنحها وقتا طويلا وجهدا أطول حتى استوت على سوقها ، والتي نسأل الله أن تكون غرسا مُثمرا . ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بواجب الامتنان والشكر للسادة العلماء أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم دعوة مناقشة الأطروحة ، وعلى ما تكبّدوه من عناية القراءة والتقويم . فجزاهم الله عنّا خير الجزاء .

مدخل

* الصعلكة والصعاليك

* عروة بن الورد

* الأسلوب والأسلوبية

1. الصعلكة والصعاليك :

ازدحمت أشعار الصعاليك في مصادر الأدب ومعاجم اللغة ، وكتب التفسير والحديث ، ومعاجم البلدان ، وكتب الشعر ، وغيرها . وقد استخدمها كل مصدر بحسب حاجته من استشهاد أو تدليل أو شرح أو غيرها . ومن أشهر تلك المصادر التي عنيت بأشعارهم نذكر: كتاب الحيوان للجاحظ (ت255هـ) ، والشعر والشعراء لابن قتيبة (ت 276هـ) ، والكامل للمبرد (ت 285هـ)، والأغاني لأبي فرج الأصفهاني (ت356هـ) ، والأمالي لأبي علي القالي (ت356هـ) ، والعقد الفريد لابن عبد ربه (ت328هـ) ، ومجمع الأمثال للميداني(ت518هـ) ، وخزانة الأدب للبغدادي (ت1093هـ) .

ومن المعجمات اللغوية التي احتجت بلغتهم سواء في شرح الألفاظ أو في تبيان المعاني نذكر : الصِّحاح للجوهري (ت400هـ) ، والقاموس المحيط للفيروز آبادي (ت617هـ) ، ولســـان العرب لابن منظور (ت711هـ)، وتاج العـــروس للزبيدي (ت1205هـ) . كما استعانت بشعرهم معجمات البلدان في تحديد المواقع ، كمعجم البلدان لياقوت الحموي(ت626هـ) ، ومعجم ما استعجم للبكري(ت487هـ) . كما توزعت أشعارهم في كتب الشعر كالحماسات المختلفة ، والأصمعيات للأصمعي (ت216هـ) ، والمفضليات للمفضل الضبي(ت178هـ) ، وغيرها .

كما أن كثيرا من التفاسير وكتب الحديث احتجت بشعرهم في معرض الشروح اللغوية أو الشواهد النحوية أو البلاغية : كتفسير البحر المحيط لأبي حيان (ت745هـ) ، وتفسير القرطبي(ت671هـ)، وغريب الحديث لابن قتيبة ، والمغازي للواقدي (ت207هـ) [1].

[1] : لتفصيل أكثر عن الكتب التي تناولت شعر الصعاليك ينظر : يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك ، ص 158-169 .

وهذا ما يدل على احتفاء العرب قديما وحديثا بشعر الصعاليك ، فهو من أجود ما جادت به القريحة العربية ، فحفظته العرب وتذوّقته . و ما زلنا – و إن تقادمت العهود – نحفظه ، ويستدعي بواعث الإعجاب فينا.

وأحد أشهر هؤلاء الصعاليك وأعلاهم كعبا هو عروة الورد ، والذي كان أميرهم وصاحب فلسفتهم ، وقائدهم الذي يجمعهم أيام السلم والحرب ، فكان يلقب عروة الصعاليك . وحسبك من عروة قوله[1]:

1) *وسائلةٍ : أينَ الرّحيلُ ؟ وسائلٍ ** ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه ؟*

2) *مَذاهِبُــهُ أنّ الفِجاجَ عريضةٌ ** إذا ضَـــــنّ عنه ، بالفَعالِ ، أقاربُه*

3) *فلا أترك الإخوان ما عشت للردى ** كما أنه لا يتركُ المــاءَ شاربُه*

4) *ولا يُستضامُ الدهرَ جاري ولا أُرى ** كمن باتَ تسري للصّديق عقاربُه*

5) *وإنْ جارتي ألــوَتْ رياحٌ ببيتها ** تغافلت حتى يستــر البيت جانبــه*

لتعرف خلقة ، وفلسفته ومدى إيمانه بتصعلكه ، وقيمة شعره وسبب الاحتفاء به منذ القديم. وقبل الحديث عن عروة وحياته وطبيعة شعره ، سنعوج نسائل عن الصّعلكة في مفهوميها اللغوي والاصطلاحي .

---

[1] : الديوان ، ت سعدي ضناوي ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1996 ، ص 91 – 92 .

أ. الصّعلكة في اللغة :

ورد في لسان العرب:

" الصُّعْلُوك الفقير الذي لا مال له ، زاد الأزهري ولا اعتماد ، وقد تَصَعْلَكَ الرجل إذا كان كذلك ، قال حاتم طيِّء:

*1) غَنِينَا زَماناً بالتَّصَعْلُكِ والغِنى ** فكُلاًّ سقاناه بكَأسَيْهما الده ـرُ*

*2) فما زادنا بَغْيا على ذي قرابةٍ **غِنانا ولا أزْرَى بأَحْسابنا الفَقْرُ*

أَي عِشنا زماناً ، وتَصَعْلَكت الإبل خرجت أَوبارها وانجردت وطَرحتها ، ورجل مُصَعْلَك الرأس صغيره ، وأَنشد:

*- يُخَيِّلُ في المَرْعَى لهنَّ بشخصه ** مُصَعْلَكُ أَعلى قَلَّة الرأسِ نِقْنِقُ*

... وقال شمر تَصَعْلَكَتِ الإبل إذا دَقَّت قوائمها من السِّمن وصَعْلَكَها البقلُ ، وصَعْلَك الثريدةَ جعل لها رأساً وقيل رفع رأسها . والتَّصَعْلُكُ : الفقر"[1] .

ومن كلام ابن منظور السابق ، والذي سجل مثله أو قريبا منه علماء اللغة في معجماتهم [2] نستطيع أن نتبيّن أصلا عاما للمادة تشترك فيه معانيها المختلفة ، وتدور حوله : الفقر، والفقد ، والقلّة ، والفاقة .

---

[1] : ابن منظور: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ، لســان العرب ، تحقيق مجموعة من الأساتذة ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، د – ت ، مادة: صعلك ، ج 10 ، ص 455 .

[2] : ينظر: الخليل ، العين ، مادة "صعلك" ، ج 2 ، ص 303 . وينظر: الجوهري ، الصحاح ، مادة "صعلك" ، ص388. وينظر: ابن سيده ، المخصص ، مادة "صعلك" ، ج 1 ، ص 144 .

ب. الصعلكة في الاصطلاح :

يتردد هذا المصطلح كثيرا في أدب العصر الجاهلي وأخباره ، ونراه تارة ضمن دائرة الفقير المعدم ، والضعيف الذي تضيق به أسباب العيش . وتارة أخرى ضمن دائرة تتّصل بالقوّة والفتك والغزو والتجرّد للغارات .

وفي شعر الصعاليك – أنفسهم – إشارات إلى أنها كانت معروفة لديهم كمصطلح يدلّ على ظاهرة اجتماعية مخصوصة ؛ فقد استعمل بعضهم كلمة (الصعلوك) في شعره ، يقول السُليْك بن السُلكة [1] :

*1) فلا تصلي بصعلوكٍ نؤوم ** إذا أمسى ، يعـــــــــــد من العيـــــال*

*2) ولكن كل صعلوك ضروب ** بنصل السيف هامات الرجال*

ومثله قول عروة بن الورد [(2)] :

*1) لَحَى الله صَعْلُوكاً إذَا جَنَّ لَيْلُهُ ** مصافي المشاش آلفاً كل مجزر*

*2) يعدّ الغنى ، من نفسه ، كلّ ليلة ** أصابَ قِرَاها مِن صديقٍ مُيَسِّرِ*

وهذا يعني أنّ لفظ " صعلوك " ذو معنى اصطلاحي يدل على الفقير الذي دفعه فقره وعوزه أو ظروفه الاجتماعية للتجرّد للغارات والفتك والقتل [1] ، معتمدا على سلاحه في كسب قوته .

---

[1] : الديوان ، جمع وتحقيق : حميد آدم وكامل سعيد عواد ، مطبعة العاني – بغداد ، ط 1 ، 1984 ، ص62 .

[2] : الديوان ، ص 149 – 150 .

جـــ. دواعي الصعلكة :

في الحقيقة هناك أسباب عديدة أدت إلى نشوء هذه الظاهرة [2]. ولعلّ من أهمها الظلم والجور في النظام القبلي الذي كان سائدا وقتئذ ؛ فلا قانون ، ولا عدالة ، ولا دين ، وكل أمر يعود إلى الأهواء ، والعادات الجائرة التي بُنيت على عصبيات العرق والمنطقة واللون وغيرها . زيادة على ذلك فان وجود نظام الـرق ولّـد بذور التمرد في طائفة من الناس ، هم في الغالب أبناء إماء سـود ، سُمّوا:" أغربة العرب" .

د. الشعراء الصعاليك قبل الإسلام :

تعدّد الشعراء الصعاليك في هذا العصر، وتنوعوا ، فبعضهم لديه انتماء قبلي كعروة ابن الورد وصعاليك هذيل ، وبعضهم شق عصا الطاعة عن قبيلته وخرج عليها كتأبط شراً والشنفرى ، والسُلَيْك . ويمكن توزيع أولئك الصعاليك على طائفتين: صعاليك عرب ، وصعاليك أغربة.

د.1 الشعراء المخلوعون (أغربة العرب) :

وأشهرهم تأبط شراً ، والسُلَيْك بن السلكة ، والشنفرى ، قيس بن الحدادية ، وعمرو بن براق .

د.2 الشعراء المنتمون إلى قبائلهم :

وهم شعراء هذيل: الأعلم الهذلي ، وأبو خراش الهذلي ، وصخر الغي ، وعمرو ذو

---

[1] : ينظر:عبد الحليم حنفي ، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ، ص29 .

[2] : للتوسع في ذلك ، ينظر : يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي 27-114.

الكلب ، وأبو كبير الهذلي . إضافة إلى عروة بن الورد .

2. عروة بن الورد :

هو عروة بن الورد العبسي ، الغطفاني ، القيسي ، المضري .

أ. والده :

هو الورد بن زيد بن عبد الله بن ناشب من بني عبس القيسية المضرية [1]. وهو صاحب نسب معروف أصيل . وله في تاريخ عبس أثر معروف ، خاصة في حرب داحس والغبراء الشهيرة بين عبس وذبيان التي كان سببا في قيامها . وهذا الأثر يرويه بن الأثير في تاريخه[2]. أما أثره الثاني فيتمثل في قتله هرم بن ضمضم المرّي الذي يذكره عنترة بن شداد في معلقته[3] .

ب. أمـــه :

لا يُعرف لها اسم لأنها غريبة عن عبس ، وهي من قبيلة يمانية مغمورة تدعى " نهد " . ولهذه الحقيقة أثر بالغ في حياة عروة ، لأن أمه نزيعة [4] وهذا ما طعن في كرم منبت عروة ، والذي قد يكون سببا في جذور تصعلكه .

---

[1] : تختلف الروايات في ترتيب آبائه . ينظر الأغاني ، ج 3 ، ص 70 . والشعراء الصعاليك ص 320 .

[2] : ينظر : ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، ج 1 ، ص 346 وما بعدها .

[3] : البيت هو : ولقد خشيتُ بأنْ اموتَ ولم تدرْ ** للحربِ دائرة على ابْنَي ضَمْضَمِ . الديوان ، ت ح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1992 ، ص 186 .

[4] : نزائع القبائل غرباؤهم الذين يجارون قبائل ليسوا منهم . ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة نزع ، ج 8 ، ص 350.

جـــ. زواجه :

تذكر الأخبار زواجين له انتهيا بفراق . الأوّل منهما كان من سلمى الغفارية الكنانية [1]، وهي امرأة سباها بنفسه وولدت له أولادا أصبحوا يعيّرون في قبيلتهم ببني الأُخيذة[2] . لذا سألته زوجته بأن يردّها إلى أهلها ، ثم يعاودها بعد أن يزوّجوه إياها ، لكنها بعد رجوعها إلى أهلها اختارتهم ولم تعد إليه . أما زواجه الآخر فكان من ليلى بنت شعواء الهلالية ، وهي أيضا سبية له ، عندما استزارها أهلها أبت الرجوع هي الأخرى وعيّرته . وهكذا تكررت قصة المرأة السبية التي يكرمها آسرها فيعتقها ، ثم تحتال لتهرب مستغلة كرم الزوج واعتداده بنفسه .

د. حياته :

لم يلتزم عروة حياة الصعلكة وذلك لأنه لم ينسلخ عن قومه ، ولم يخلعوه هم ، كما أنه لم يعادهم أو يثر عليهم . ولكن نعتقد بأن نسب أمه حزّ في نفسه فسعى إلى كسب قيمة اجتماعية واحترام وهوية مستقلة في بني قومه ، فاختار الرحلة في طلب الغنى التي كان قوامها الغارات والغزو وجمع المال بحد السيف .

وعروة لم يكن صعلوكا مستذئبا يهرب منه الناس ، بل إنّه على خلاف ذلك يهتم بالآخرين، ويتقّرب الفقراء منه ، ويستنجدون به ، ويطلبون قِراه . بل يرون أنّ لهم عليه حق العطاء والمساعدة . وفي شعر عروة يكثر حديثه عن الجار، والأهل ، والعشيرة ، وعلاقاته العامة مع الناس من عتاب ، أو لوم ، أو اتهام ، أو حنين ، أو ودّ ، أو غيرها مما لا نجده عند الصعاليك المستوحدين . وهنا نستطيع القول بأنّ عروة لم يعش صعلوكا بقدر

---

[1] : ينظر : الأصفهاني ، الأغاني ، ج 3 ، ص72 .

[2] : هي السّبية .

ما اعتنق

الصّعلكة وفلسفتها ، وتصرف وفق ما تمليه ظروفها . كما أنه بقي وفيا لقومه يدفع عنهم الأخطار وينجدهم في الملمات .

وأما ارتباط اسمه بالصعاليك فيعود إلى قيامه بأمرهم ، لا من ممارسة حياة صعلكة مستمرة ، " كان عروة بن الورد إذا أصابت الناس سنة شديدة تركوا في دارهم المريض والكبير والضعيف ، وكان عروة بن الورد يجمع أشباه هؤلاء من دون الناس من عشيرته في الشدة ، ثم يحفر لهم الأسراب ويكنف عليهم الكنف ويكسبهم . ومن قوي منهم ، إما مريض يبرأ من مرضه ، أو ضعيف تثوب قوته خرج به معه ، فأغار، وجعل لأصحابه الباقين في ذلك نصيبا. حتى إذا أخصب الناس وألبنوا وذهبت السنة ، أ لحق كل إنسان بأهله ، وقسم له نصيبه من غنيمة إن كانوا غنموها ، فربما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى فلذلك سمي عروة الصعاليك " [1] . فعروة رفض حياة الذل والاستكانة والخنوع ، ورأى أن الدنيا تتسع لكل مجالد، فيكفي أن يمد يده ويستل سيفه ليطال كل ما يريد . كما علّم هؤلاء الصعاليك قيم التعاون والاتحاد ، فهو قائد دربهم إلى حياة الإباء والقوة .

ه. صفـــاته:

" هو شاعر من شعراء الجاهلية وفارس من فرسانها وصعلوك من صعاليكها المعدودين المقدمين الأجواد وكان يلقب عروة الصعاليك لجمعه إياهم وقيامه بأمرهم إذا أخفقوا في غزواتهم ولم يكن لهم معاش ولا مغزى "[2] .

---

[1] : الأصفهاني (أبو الفرج): علي بن الحسين بن محمد القرشيّ ، الأغاني ، تح سمير جابر ، دار الفكر ، بيروت ، ط 2 ، د – ت ، ج 3 ، ص 78.

[2] : نفسه ، ج 3 ، ص 72 .

وقد جمع عروة صفات الفروسية والعفة والنجدة وإباء الضيم ، والكرم فقال عنه عبد الملك بن مروان : " من زعم أن حاتما أسمح الناس فقد ظلم عروة ابن الورد "[1]. كما كان مقدّما في قومه ؛ فقد ورد عن سيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنّه قال للحطيئة الشاعر: " كيف كنتم في حربكم . قال: كنا ألف حازم . قال: وكيف؟ قال: كان فينا قيس بن زهير، وكان حازما ، وكنّا لا نعصيه . وكنّا نُقدم إقدام عنترة ، ونأتم بشعر عروة بن الورد ، وننقاد لأمر الربيع بن زياد "[2]. كما لم يخفِ معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه إعجابه بعروة ، وحبّه مصاهرته عندما قال: " لو كان لعروة بن الورد ولد لأحببت أن أتزوج إليهم "[3].

و. طبيعة شعره:

ما يلفت الانتباه في شعره هو أنه مجموعة مقطوعات قصيرة لا مجموعة قصائد . فأطول مقطوعة بلغت ستة وعشرين بيتا ، بينما لا تتجاوز المقطوعة ، في بعض الأحيان ، البيتين [4]. وتختلف أسباب ذلك ودواعيه ؛ فقد تكون أجزاء من تلك المقطوعات قد ضاعت ، أو لم تروَ أصلا . كما قد تكون طبيعة حياة عروة سببا في ذلك لأنّ عروة لم يلتزم هيكلة القصيدة الجاهلية ومقدماتها التقليدية ؛ فالقصائد الجاهلية الطويلة لو حذفت منها مقدماتها ، وأبقي فيها على الأبيات التي تتناول موضوعا واحدا ، لم يكن هذا الجزء أطول بكثير من

---

[1] : المرجع السابق ، ج 3 ، ص 73 .

[2] : نفسه ، ج 3 ، ص 73 .

[3] : نفسه ، ج 3 ، ص 72 .

[4] : في الديوان عشرون مقطوعة أبياتها ما بين الخمسة والعشرة ، وست مقطوعات تجاوزت أبياتها العشرة ، والبقية دون الخمسة .

قصائد عروة . وقصر قصائد عروة هو الذي دعا الأصمعي إلى القول بأن عروة: "شاعر كريم وليس بفحل"[1]. وذلك في رده على أبي حاتم عندما سأله عن فحولة عروة .

ومقطوعات عروة تتميّز بأنها تلتزم الوحدة الموضوعية ؛ فقد كان يتناول موضوعا أو هدفا معيّنا يضعه نصب عينيه محاولا الوصول إليه بعيدا عن الوقوف بالأطلال أو الغزل أو المدح . كما أنه لم يلتزم بوحدة البيت ، بل كان يعطي فكرته حقّها وإن امتدت إلى أكثر من بيت . أما مواضيع مقطوعاته فكانت وجدانية خاصة ، فهي وليدة المناسبة المادية ، أو الخاطرة الذهنية ، أو الحالة النفسية .

ز. ديـــوانه:

يعـــد ابن السّكّيت (ت 244 هـــ) أوّل من جمع ديوان عروة ، وأوّل من شرحه . وقد استفاد كل من نشروا الديوان وشرحوه من عمل ابن السكيت . وفيما يأتي إحصاء لبعض من نشر ديوان عروة[2] :

1. نشره المستشرق نولدكه ، سنة 1863 م، في 93 ص، مع ترجمة ألمانية لمضمونه .
2. نشر ضمن دواوين أخرى بعناية السيد أمين زيتونة في المطبعة الوهبية بالقاهرة ، سنة 1876 م .
3. طبع الديوان في الجزائر بعناية وتصحيح الشيخ محمد بن أبي شنب ،عن مطبعة جون كربونل ، سنة 1926 .

---

[1] : الأصمعي: أبو سعيد عبد الملك بن قُريب بن عبد الملك ، فحولة الشعراء ، تح ش. تورّي ، دار الكتاب الجديد ، ط 01 ، 1971 ، ص 12 .

[2] : للاطلاع أكثر على طبعات ديوان عروة ينظر : عروة بن الورد أمير الصعاليك ، الديوان ، دراسة وشرح وتحقيق أسماء أبوبكر محمد ، ص 21 . وعروة بن الورد ، الديوان ، دراسة وشرح سعدي ضناوي ، ص 73ــ 74 .

4. حقّق الديوان كرم البستاني في بيروت عن دار صادر، سنة 1964 .

5. شرح الديوان وحققه عبد المعين الملوحي ، في القاهرة ، سنة 1966 .

6. شرح الديوان سعدي ضناوي عن دار الجيل بيروت ، سنة 1996 .

7. شرحت الديوان وحققته أسماء أبوبكر محمد عن دار الكتب العلمية ببيروت ، سنة 1998 .

10. هناك طبعات أخرى للديوان بالاشتراك مع شعر الصعاليك ، أو ضمن مجموع "شعراء النصرانية" للأب لويس شيخو.

كـــ. الطبعات المعتمد في الدراسة :

لقد حصلنا على طبعات مختلفة لديوان عروة ، وبعد اطلاعنا عليها جميعها وجدنا أن بعضها كثير الأخطاء ، والبعض الآخر تنقصه كثير من المقطوعات الشعرية ، ليستقر رأينا على اختيار ثلاث طبعات هي :

1. طبعة جون كربونل بالجزائر، سنة 1926 برعاية وتصحيح الشيخ محمد بن أبي شنب ، وقد تضمنت شرح ابن السكيت للديوان .

2. طبعة دار الجيل ببيروت سنة 1996 مع دراسة وشرح مستفيض للديوان من الدكتور سعدي ضناوي ، وقد اعتمد الشارح على طبعة دار صادر ببيروت المحققة من طرف الأستاذ كرم البستاني .

3. طبعة دار الكتب العلمية ببيروت ، سنة 1998 ، دراسة وتحقيق وشرح أسماء أبو بكر محمد .

وقد استقر رأينا أخيرا على طبعة دار الجيل شرح ودراسة الدكتور سعدي ضناوي لأنها أفضل الطبعات شرحا وتحقيقا وتبويبا وفهرسة . كما أنها اشتملت على أكبر عدد من الأبيات مقارنة بالطبعات الأخرى ؛ فقد ضمت حوالي 260 بيتا بينما لم تزد أفضل طبعة عن 242 بيتا . وفي ذلك جهد معتبر لصاحب الشرح لأنه حاول جمع شتات أبيات عروة المتفرقة في كتب التراث .

3. الأسلـــوب والأسلوبية :

أ. الإطار التاريخي والمعرفي :

مصطلحا الأسلوب (le style) ، والأسلوبية (la stylistique) يتردّدان كثيرا في حقل الدراسات اللغوية والأدبية ، ودائرة المصطلح الأول أكثر اتّساعًا من الثاني ؛ لأنّ مصطلح الأسلوب سبق مصطلح الأسلوبية إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة ، فالأوّل يعود إلى بدايات القرن الخامس عشر الميلادي ، والثاني إلى بداية القرن العشرين .

ولا يقتصر الفرق بينهما على مُجرّد السبق الزمني لأحدهما ، وإنّما لدرجات التطور المفهومي في العصر، أو العصور التي واكبها ؛ فمصطلح الأسلوب في الواقع واكب فـــترة طويلة مصطلح البلاغة (la Rhétorique) لأنّه كان يقف موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية ، وفي هذا الصّدد فإنّ مصطلح الأسلوب اكتسب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقرّ عليه بلاغيو القرون الوسطى، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألـــوان من الأساليب : بسيـــط ومتوسط و ســـام . و هي " ألوان يُمثّلها عندهم ثلاثة نماذج كبيرة في إنتاج الشاعر الروماني " فرجيل " الذي عاش في القرن الأوّل قبـــل الميلاد " [1] . وعلى

[1] : أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، مجلة فصول ، المجلد5 ،العدد 1 ، أكتوبر 1984 ، ص61 .

أساس هذا التقسيم شاع عند البلاغيين ما عرف بـ " دائرة فرجيل " في الأسلوب ، والتي تُرسم في إطارها – بدقّـة – الحدود الفاصلة بين الطبقات الاجتماعية.

ثم تولّـدت حركات تجديدية بـدأت مع " ديكارت " في القرن السادس عشر ، وتواصلت إلى أن حدثت الهزّة القوية لمبدإ طبقيّة الأسلوب في القـرن الثامن عشر على يد "جورج بوفون" (G.Boufon) (ت 1788) في عمله المشهور: مقال في الأسلوب (Discour sur le style) [1]، والذي أدان فيه فكرة أنّ الأسلوب هو الطبقة ، لينتهي إلى أنّ : " الأسلوب هو الرجل " على حدّ تعبيره . وخلال هـذا التطوّر التاريخي كان مصطلح الأسلوب هو الذي يستخدم بين المصطلحين السابقين .

ولم يظهر المصطلح الثاني إلاّ في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللسانية ؛ " فالأسلوبية تعـدّ أهـم ما تمخّض عـن الدراسات اللسانية بدايـة من شارل بالي (charles Bally) الذي أرسى قواعدها من خلال كتابه : بحث في الأسلوبية الفرنسية (traité de Stylistique Française) سنـة 1909 "[2]. وكلمة أسلوبية: " دال مركب جذره " أسلوب" (style) ، ولاحقته "ية" "ique" ... فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي ، واللاحقة تختص– فيما تختص به– بالبعد العلماني العقلي ، وبالتالي الموضوعي "[3] .

ومنهجية التفكير الأسلوبي تقصر البحث على النص في حدّ ذاته ، بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس خارجية ، وهذا لهدف " دراسة الخصائص التي يتحوّل بها الخطاب

---

[1] : نفســه ، ص61 .

[2] : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، د– ط ، جويلية 1977 ، ص16.

[3] : نفسه ، ص 34.

عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية "[1] . وهي تؤكد على " دراسة خصائص الأسلوب ، والصور الشعرية ، والنعوت ، والمجازات ، والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات ، وعلى النظام ولغة الشعر... وغير ذلك مما يستوعب من مباحث البلاغة القديمة ويتجاوزها إلى مكتشفات الألسنية "[2] . كمـــا تحاول الأسلوبية الإجابة عـــن السؤال الآتي : كيف يكتب الكاتب نصا من خلال اللغة ؟

والأسلوبية بصفة عامة علم يدرس النص ويقرؤه من خلال لُغته ، وما تعرّضته من مظاهر أسلوبيّة في مستويات شتى ، صوتية ، وصرفية ، ونحوية ، ودلالية . ويُبلور جاكبسون في مقارنة شمولية هذا المنحى فيُعرّف الأسلوبية بأنها " بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن باقي مستويات الخطاب أوّلا ، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية "[3] . وقد شهد النّصف الأوّل من القرن العشرين جدالا كبيرا حول مشروعية الأسلوبية نظرًا للبون الشاسع في المنطلقات والرؤى ، وهذا ما عبر عنه " ماروزو" (Marouzeau) سنة 1941 في حديثه عن أزمة الدراسات الأسلوبية وتذبذبها بين موضوعية اللّسانيات ونسبيّة الاستقراءات وجفاف المُستخلصات [4] .

لكنّ تغيّرا هامـــا حدث في سنة 1960 عندما انعقدت بجامعة " إنديانـــا" في الولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية حضرها أبرز اللّسانيين ، ونُقّـــاد الأدب ، وعلماء

---

[1] : المرجع السابق ، ص21 .

[2] : محمود طرشونة ، إشكالية المنهج في النقد العربي ، مجلة الأقلام ، ع 4 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999 ، ص 7 .

[3] : عبد السلام المسدي ، المرجع السابق ، ص 32 .

[4] : ينظر: نفســه، ص18.

النفس ، وعلماء الاجتماع كان محورها الأسلوب ، ألقى فيها ، "رومان جاكبسون"(Roman Jakobson)، محاضرته حول اللّسانيات والشعرية (linguistics and poetics) ، فبشّـــر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات و الأدب . وفي سنـــة 1965 ازداد اللّسانيون ، ونُقّـــاد الأدب اطمئنانا إلى ثراء البحوث الأسلوبية ، واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية ، وذلك عندما أصدر" ت. تودوروف " (Tzvetan Todorov) أعمال الشكلانيين الروس مُترجمة إلى الفرنسية . وفي سنة 1969 بـــارك الألماني " ستيفان أولمان " (Stephen Ullman) استقرار الأسلوبية عِلما لسانيا نقـــديا [1].

وهذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب سواء في صلب المدارس اللسانية أو النقـــدية ، أو في معزل عنهاهو الذي فجّـــر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر، كالشعرية (Poétique) ، وعلم العلامات (la sémiologie) .

ب. محدّدات الأسلوب:

إنّ ظهور مصطلح الأسلوبية لم يُلـــغ مصطلح الأسلوب ، وإنما تحدّدت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد ، وهي وظيفة يمكن إدراكها من خلال الإجابة عن هذا السؤال: كيف يمكن أن نضع حـــدّا فاصلا بين التعبير العادي والتعبير الفنّي الذي يعد أسلوبا تدرسه الأسلوبية؟

تعدّدت إجابات الدارسين عن هـــذا السؤال الذي تعدّ الإجابة عنه مدخلا ضروريا للزاوية التي يختارها اتجاه ما للقيام بدراسة أسلوبية ، والتي يتحدّد على أساس منها المادة التي سوف يتعامل معها ، ويمكن إجمال الإجابات في ثلاث مقولات :

---

[1] : ينظر: المرجع السابق ، ص 23 .

1) الإضافـــة.

2) الاختيـــار.

3) الانزيـــاح.

ب.1 الأسلوب إضافة :

تقـــابل الإضافة في الأسلوب الأدبي غيرها من الإضافات في الفنون الأخرى كالرسم مثلا ؛ فالألوان ، والخطوط التي تضاف إلى اللّوحة الفنّية لا بـُدّ أنّها مُتضمّنـــة لفاعلية ولتأثيرات جمالية مُعيّنة . كذلك الأمر بالنسبة للأدب فهناك تفاعل بين الإضافة في التعبير ، وبين القـــارئ ، وإ ذا كان الأسلوب إضافة فإنه يعني " التحسين والزخرف ، والتجميل للتعبيرات المحايدة البريئة من أيّة أسلبة "[1]. ويتركز عمل المحلل الأسلوبي وفق هذه النظرية على " الكشف عن تلك العناصر المضافة ، وإعادتها مرة أخرى إلى صورها المجردة "[2] .

وتعريف الأسلوب بأنّه إضافة يرتبط ارتباطا محوريا ووثيقا بالجانب الإنساني والوجداني والعاطفي ، وكل تعبير لا يُحقّق هذه الوظيفة فهو تعبير غير مُتأسلب إطلاقا ، فليست كل التعبيرات قادرة على أن تحمل شحنا عاطفيا ووجدانيا للّغة ، فهناك " تعبيرات لا تحتوي على أي شحن عاطفي للّغـــة وبذلك تكون بعيدة عن أن توسم بأنها أسلوب "[3] .

---

[1] : موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، ط 1 ، 2003 ، ص 22 .

[2] : نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في تحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 ، ج 1 ، ص 152 .

[3] : موسى ربابعة ، المرجع السابق ، ص 24 .

ب.2 الأسلوب اختيار :

بإمكان المتكلّم أن يختار من إمكانات اللغـــة ما يستطيع ، وما يـــرى أنّـــه الأنسب لخـــدمة رُؤاه وأغراضه ، وما يُمكـــن أن يكون قادرا على خلـــق استجابة معيّنة لدى القارئ ؛ فالشاعر مثلا يستطيع أن يأتي ببدائل للتعبير عمّـــا يريد قوله ، فمثلا كان بمقدور عنترة بن شداد أن يأتي بأسلوب آخر في مقدمة معلقته: [1] [من الكامل]

– *هـــــــل غادر الشعراء من متردم ** أم هل عرفت الدار بعد توهم*

فـ " غادر " – مثلا– يُمكن استبدالها بكلمات أخرى مرادفة لها ، ومتلازمة معها دلاليا ، والأمر نفسه ينطبق على باقي ألفاظ البيت ، " فعملية الاختيار عملية غير بريئة من قصديّة المنشئ الذي يستعمل اللغة استعمالا مقصودا وإراديا ، يختلف عن استعمال اللّغـــة العادية التي تُستخدم – في الغالب – بصورة تلقائية "[2] .

ب.3 الأسلوب انزياح :

يبدو تعريف الأسلوب بأنّه انزياح من أكثر التّعريفات شهرة وانتشارا ، ولـــم يبـــق هذا التعريف خاصا بالدراسات الأسلوبية ، بل إنه تعلّق بالشعرية تعلّقا كبيرا [3] .ويقـــوم هذا المفهوم على تصوّر خطّ محوري يُمثّل الاستعمال العادي للاستخدام اللغوي ، وتكون مجاوزة هذا الخـــط الافتراضي بداية الأسلوب .

---

[1] : الديوان ، ص 147 .

[2] : موسى ربابعة ، نفسه ، ص 24 .

[3] : ينظر: عبد السلام المسدي ، المرجع السابق ، ص 95 وما بعدها .

وقد أُوجد لمصطلح الانزياح في النظرية النقدية الغربية أكثر من مرادف مثــل: الانحراف ، والتجاوز، والاختلال ، والإطاحة ، والمخالفة ، والشناعة ، والانتهاك ، وخرق السنن ، واللحن ، والعصيان ، وإذا كان الانزياح قد أوجد مرادفات كثيرة ، فإن المعيار الذي يخرج عنه قد سمي بمسمّيات كثيرة أيضا من مثل: الاستعمال الدّارج ، والمألوف ، والشائع ، والوضع الجاري ، والدرجة الصفر، والعبارة البريئة...

ولعلّ قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب تكمن في أنّه يرمز إلى صراع قارّ بين اللّغة والإنسان : " هو أبدا عاجز عن أن يُلمّ بكل طرائقها ، ومجموع نواميسها ، وكُلّية إشكالها ، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكلّ حاجاته في نقل ما يريد نقله ، وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل" [1] ، و" أزمات الإنسان مع أداة نطقــه أزلية ، صوّر ملحمتها الشعراء والأدباء ، وما الانزياح ، عندئذ ، سوى احتيال الإنسان على اللّغة ، وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معًا "[2] .

جـــ. الاتجـــاهـــات الأسلـــوبية:

تنوّعت الدراسات الأسلوبية وتفرّعت ، وأصبــح من المتعــذّر أن ترصــد دراســة واحدة الفروع المتشعبة لهذا العلــم ، ويكفي أن ننقــل الإحصاء الذي أجراه " هانزفيلد " (Hanzfield) عن المُؤلَّفات التي كُتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من القرن العشرين (1902– 1952) التي وصل عددها إلى ألفي (2000) مُؤلَّف [3] . أمّا الزوايا التي تضيئها هــذه المؤلَّفات ، فهي تتعدد بتعدد زوايا النشاط

---

[1] : نفسه ، ص102 .

[2] : نفسه ، ص 102 .

[3] : أحمد درويش ، الأسلوب والأسلوبية ، ص63 .

الإنساني التي تتصّل باللغة ، ويضرب " ببير جيرو" (P.Guiroud) مثالا للـــزوايا التي يمكن من خلالها التقاط الظاهرة اللغوية الأسلوبية ودراستها بمدينة كبيرة ترتبط بها إحدى القرى بثلاثة طرق : طريق رئيس يربط بين أقاليم الدولة، وطريق إقليمي ، وطريق متعرج يمـــرّ من خلال غابة ، فإذا أردنا القيام بدراسة على هذه الطرق فإن أمامنا احتمالات كبيرة .[1]

وهـــذا المثال الذي ضربه " جيرو " ، والإحصاء الذي قـــام به " هانزفيلد " يوضحان الصعوبة التي تكمن في محاولة وضع خريطة موجزة وشاملة في الوقت ذاته للدراسات الأسلوبية الحديثة ، ومع هذا فإنّه يمكن اللّجوء إلى أشهر الخيوط العامة ، وأشهر الاتّجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفصيل[2] :

جـــ.1 الأسلوبية التعبيرية :

يُعدّ " شارل بالي" (charles Bally) (1865 – 1947) مؤسّس علم الأسلوب معتمدا في ذلك على دراسات أستاذه سوسير ، وتحديد الأسلوب مرتبط لديه باللسانيات ؛ إذ أنّ الأسلوب عنده يتجلّى في مجموعة من الوحدات اللّسانية التي تُمارس تأثيرا مُعيّنـــا في مُستمعها أو قارئها ، ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية لديه في " اكتشاف القيم اللّسانية المؤثّرة ذات الطابع العاطفي "[3] ، ويعرّف الأسلوب بأنّه : " العلـــم الذي تدرس فيه وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي" [4] .

---

[1] : نفسه ، 63 .

[2] : اعتمدنا في تقسيم الاتجاهات على كتاب: الأسلوب والأسلوبية لبيير جيرو، ترجمة منذر عياشي ، ص32– 74 .

[3] : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– بيروت ، ط1 ، 2002 ، ص31 .

[4] : صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط 01 ، 1998 ، ص18 .

وقد صبّ "بالي" جهوده على التّحليل الأسلوبي للّغة الفرنسية ، في الوقت الذي حاول فيه أن يُقصي الأدب من الدراسة ، وذلك يرجع لاعتقاده أنّ وجود الأسلوب لا يستلزم وجود اللّغة الأدبيّة . فالفرق بين اللّغة العادية واللّغة الأدبية لا يكمن في تضمّن أحدهما الأسلوب وخلوّ الأخرى منه ، بل إّن الفرق بينهما يمكن في وعي المتكلم [1] .

ورغم ما قيل عن الأسلوبية التعبيرية وما وُجّه إليها من نقد ، فإنّ أغلب الدراسات التي جاءت بعد "بالي" قد أخذت عنه ، واستفادت منه إمّا في المنهج وإمّا في الموضوع . " وهكذا اكتملت الدراسات الأسلوبية مع بالي الذي وضع حجر أساسها ، و قد كان أتباعه أنفسهم أمثال جون ماروزو (John Marozo) ، ومرسال كراسو (Marsel Karasso) هم من عزل الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصرف ، وقصر عليها الخطاب الفني فأعادوا بذلك لقيصر ما لقيصر "[2] ، ومن ثمّ أصبحت كل الدراسات الأسلوبية بعد " بالي" تركّز على الخطاب الأدبي.

جـــ.2 الأسلوبية النفسية :

تطوّرت النظرة إلى علم الأسلوب وإمكانية الإفادة منه في دراسة النصوص الأدبية ، وبخاصة تلك التي قدّمها العالم النمساوي " ليوسبيتزر" (Leo Spitzer) (1887–1960) ، والتي شكّلت تحوّلا أساسيا في الإفادة من اللّغة في دراسة النّصوص الأدبية ، ودراسة الأسلوب الفردي للأديب .

---

[1] : يرى أن المتكلم الأديب واع غاية الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة لذلك ينحو إلى توظيفها توظيفا جماليا ، بينما يأتيها غيره عن غير وعي فتأتي على لسانه عفوا .

[2] : عبد السلام المسدي ، المرجع السابق ، ص 98 .

وقد تأثّــر " ليوسبيتزر" مُبكّــرا بـ " فرويد " (S.Freud) ، ثم تأثّــر بنظرة " كروتشه " (Krotcha) و" كارل فوسلر" (Carl fosler) إلى اللغة بوصفها تعبيرا فنيّــا خلاّقا عن الذات ، لتصبح أسلوبية " سبيتزر" تبحث عن روح المؤلف في لُغتــه ، ومن هنا " اتّسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني "[1] ؛ فأسلوبيته تبدأ باللّغة لتنتهي بالنّفس مُستكشفة عبر اللغة الأسلوب الذي يترشّح عنه وضع نفسيّ معيّن . وباختصار فإن المبادئ المهمّة التي انطوت عليها أسلوبية سبيتزر تتمثل في أنّ:

1- معالجة النص تكشف عن شخصيّة مؤلّفه.

2- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للّغة.

3- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم [2].

وقد ظلّت الدارسات الأسلوبية ضمن هذه المعطيات التي أرساها بالي و سبيتزر ، حتى جاء جاكبسون وقــدم أطروحات جديدة .

جـــ.3 الأسلوبية الوظيفية :

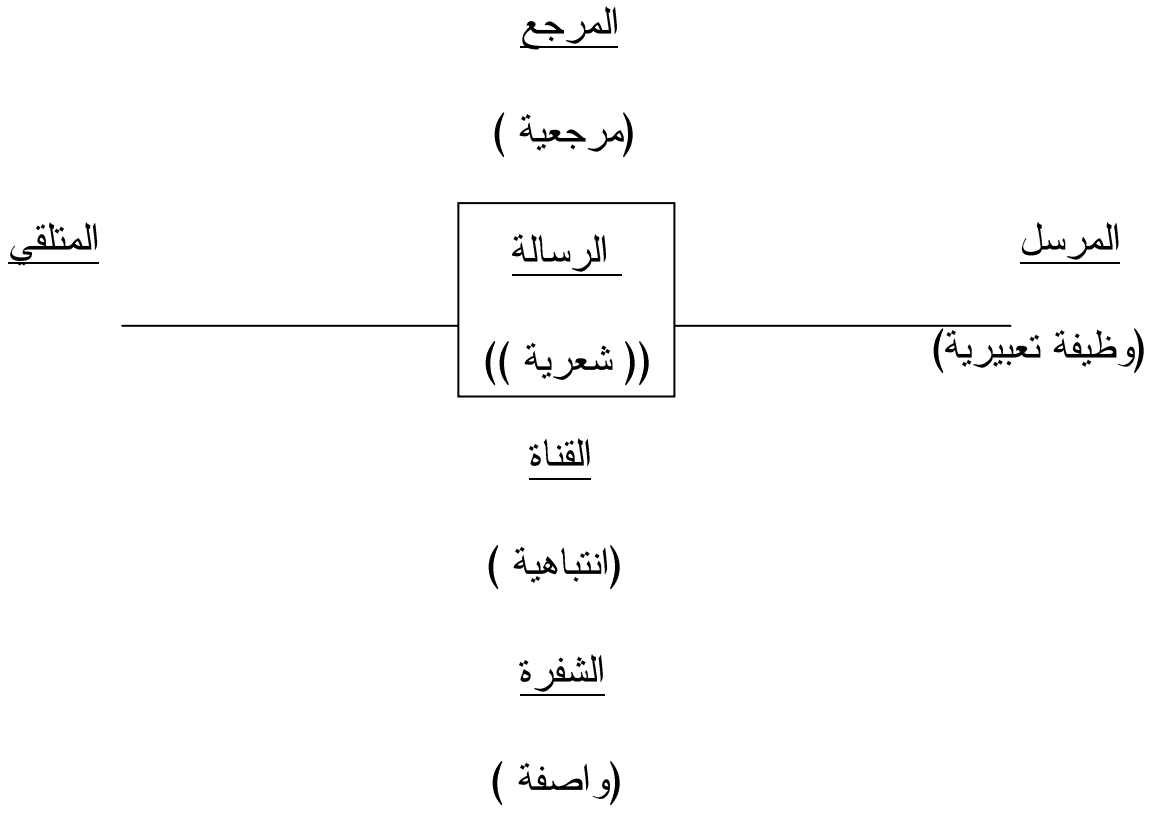
شكّلت طروحات رومان جاكبسون (Roman Jakobson)(1896-19) لقضية اللغة والاتّصال نقطة مُهمّة جدّا في تطور الدراسات التي تربط بين اللسانيات والنّصوص الأدبية ؛ فهو قد ركّز في دراسته للّغة على قضيّة الاتّصال ، وبيّن ذلك من خلال الرسم الآتي[3]:

---

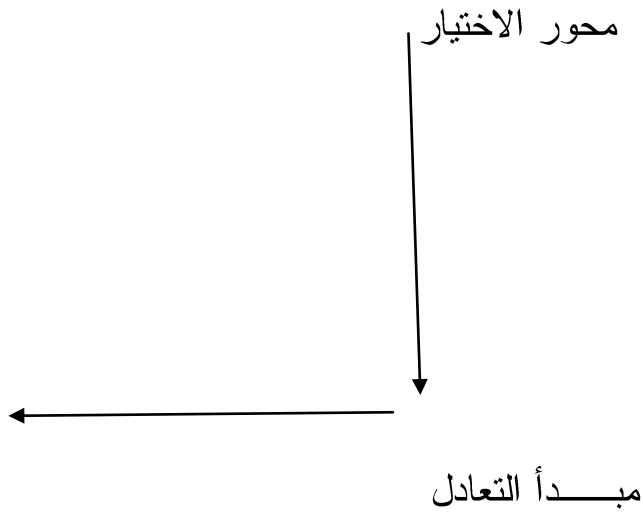
[1] : حسن ناظم ، المرجع السابق ، ص34 .

[2] : نفســه ، ص 37 .

[3] : موسى ربابعة ، المرجع السابق ، ص 12 .



يرى جاكبسون بأنّه إذا كانت أدوات الاتصال غير اللّغوية لا تقوم إلاّ بوظيفة نقل الخبر، فإنّ اللغة تقوم بست وظائف ، والتي ركّز فيها على الوظيفة الشعــريّة لكونها أبرز الوظائف اللّغوية. وشعرية جاكبسون هذه استندت إلى محوري الاختيار والتركيب، وتحدّدت بالصيغة المشهورة : " إسقاط محــور الاختيار على محور التركيب " وفق الرسم الآتي:



وقد طرح جاكبسون مقولته السابقة في ستينيات القرن العشرين ، إلاّ أنّنـــا " يجب أن نلاحظ – كما لا حظ تودوروف ذلك – أنّها المقولة نفسها التي طرحتها المدرسة التشكيلية عام 1919 "[1] . ومع ذلك فإنّ صيغة جاكبسون كانت مثيرة للاهتمام ؛ فقد حامت حولها مناقشات كثيرة في نطاق كل من الأسلوبية والشعرية .

جـــ.4 الأسلوبية البنيوية :

بدأت الأسلوبية مسارا مهمًا مع " ميشال ريفاتير" (M .Riffatere) الـــذي أفرد كتابا لهذا الغرض وسمه بـ " محاولات في الأسلوبية البنيوية " صدر سنة 1971 [2] ، وقد اهتـــمّ فيه بإرساء القواعـــد المنهجية لضبط الإطار العلمي الموضوعي للدّرس الأسلوبي . وكان من أهم القضايا التي طرحها ريفاتير الوظيفة الاتّصالية ، وذلك من أجل معاينة الأسلوب ؛ حيث ركّز على زاوية التواصل مُستفيدا من الطروحات التي قدّمها علم اللسانيات ، واعتبر أنّ الأسلوبية تدرس فعل التواصل وتُركّز عليه بوصفه يحمل طابع شخصيّة المتكلم .

ورؤية ريفاتير لفكرة التواصل تختلف عن رؤية جاكبسون التي تُحوّل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني من خلال الوظيفة الشعرية (إسقاط محور الاختيار على محور التركيب). بينما رؤية ريفاتير تُساعده على مُعاينة الأسلوب ، والكشف عن أهـــم الظواهر الأسلوبية وتمييزها عن الوقائع اللسانية . وفي هذا تعتمد رُؤيته السابقة – بشكل أساس – على القارئ باعتباره قطبا رئيسيا في عملية التواصل ، وتحاول الاستفادة من الطريقة التي يُفكّك بها شفرة النص.

---

[1] : حسن ناظم ، المرجع السابق ، ص 65 .

[2] : موسى ربابعة ، المرجع السابق ، ص 15 .

وقد حاول " ريفاتير" بهــذا أن يخلق موضوعيّة للدّراسة الأسلوبية من جديد ، بعكس جاكبسون كان يبني موضوعيّته في التّحليل من خلال التّشديد على الرسالة نفسها ، أي على تحليل البنى الأسلوبية في النص الشعري من دون مراعاة العوامل المقاميّة أو الظروف النفسية للمؤلِّف أو القارئ ، بينما موضوعية ريفاتير ترتكز على استجابات القارئ التي وإن تكن – في جوهرها – ذاتيّــة ، إلاّ أنّ منابعها في الأصل لسانية . ومن جهة أخرى طــوّر ريفاتير في مفهوم الانزياح ، ورأى أنّ الأسلوب انزياح داخلي عن السّياق ، ولهذا يعتبر أنّ السياق هو الذي يمنح الخروج على القاعدة اللسانيّة سمتها الأسلوبيّة [1].

د. علاقة الأسلوبية بالعلوم اللسانية:

إنّ الأسلوبية "هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده ، وبها تنتقل من دراسة اللغة جملة إلى دراسة اللغة نصا ، فخطابا ، فأجناسا كما عبر عن ذلك " سبتزر" "[2] . ومن أجل رأينا أنه من المفيد التطرق إلى علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية المختلفة ، لنعرف طبيعة العمل الأسلوبي أين تبدأ وأين تنتهي ، ولإزالة الغموض بينها وبين حدود العلوم التي تتقاطع معا .

د.1 الأسلوبية واللسانيات:

صلة الأسلوبية باللسانيات بالغة الخطورة ، لأن " الوقائع الأسلوبية ، من جهة ، لا يمكن ضبطها إلا داخل اللغة ما دامت هي حاملتها . وينبغي من جهة أخرى ، أن يكون

---

[1] : ينظر: حسن ناظم ، المرجع السابق ، ص77 .

[2] : منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب سوريا ، ط 1 ، 2002 ، ص 27 .

لهذه الوقائع طابع خاص ، وإلا فإنه لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللسانية "[1] . وه ذا ما يجعل التحليل اللساني الخالص للعمل الأدبي يبرز العناصر اللسانية فقط ، بعيدا عن السمات الجمالية والفنية للأدب . لذا فإنه " من الضروري قبل كل شيء تجميع كل العناصر التي تمثل سمات أسلوبية ، وبعد ذلك إخضاعها وحدها للتحليل اللساني مع إبعاد العناصر الأخرى (غير المناسبة أسلوبيا) عندئذ ، وعندئذ فقط ، يمكن تجنب الخلط بين اللغة والأسلوب" [2] .

وإذا كانت الأسلوبية قد أخذت من اللسانيات الصّفة العلمية في دراسة اللغة ، فإنّها درست الخطاب ككل ، وما يتركه الخطاب من أثر في نفسية المتلقي . في حين نجد أنّ اللسانيات قد اتّجهت إلى دراسة الجملة بالتنظير ، وحاولت استنباط القواعد التي يستقيم بها الكلام ، والقوانين التي من خلالها تكتسب اللغة طابع العلمية. ومن الفروق المقرّرة بين الحقلين أن اللسانيا ت تعنى بالتنظير للغة بوصفها شكلا من أشكال الحدوث ، بينما تتجه الأسلوبية إلى المُحدَث/النص وتحاول دراسته ، ه ذا المُحدَث الذي يمثّل تصرّفا فرديّا خاصا في استعمال اللغة تستنكف اللسانيات عن دراسته لأنها تسعى إلى دراسة النظام الكلّي للّغة.

د.2 الأسلوبية والبلاغة:

نلاحظ حضور البلاغة في صميم العمل الأسلوبي ، فكثير من مباحث ه ذا العلم هن من لدن العمل الأسلوبي ؛ فمباحث علم البيان من صور وأخيلة ، ومباحث علم المعاني من تقديم وتأخير وحذف واعتراض وغيرها ، ومباحث علم البديع من جناس وغيره ، هي في

---

[1] : ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب " الترجمة العربية للفصلين الأول والخامس من كتاب ميخائيل ريفاتير :أبحاث في الأسلوبية المعاصرة لترجمة دانيال دولا بالفرنسية " ، ترجمة حميد لحميداني ، منشورات دراسات سال ، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1993 ص 17 .

[2] : نفسه ، ص 17 .

صميم عمل الدراسات الأسلوبية ، ومنهجية تحليلها للنصوص الأدبية . ومن اللافت للنظر أنّ " الوسائل التعبيرية الموروثة أصبحت إحدى مجالات الدراسة الأسلوبية الحديثة ، لا باعتبارها موروثات مقدسة ، وإنما باعتبارها إمكانات لغوية من الممكن رصدها وتحليل العلاقات بينها"[1]. وهــذا ما حذا بكثير من الباحثين إلى اعتبار الأسلوبية بلاغة حديثة [2].

ومن المفارقات المُقرّرة بين الجدولين أن البلاغة علم يرسل الأحكام التقييمية ، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه (بلاغة البيان) ، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كــلّ معيارية ، وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية ، كما لا تسعى إلى غاية تعليمية البتّــة . والبلاغة – كما هو مقرّر– تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة ، بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية ، كما أنّ البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية ، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرّر وجودها .

كما أنّ البلاغة قد اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في دراستها للخطاب اللساني ، بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلي ، وترفض مبــدأ الفصل بين الدّال والمدلول ، إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومُكوّنين للدّلالة .

د.3 الأسلوبية والنحو:

العلاقة بين الأسلوبية والنحو وثيقة الصلة منذ نشأة الدراسات الأسلوبية ، لأن النحو موضوع بارز في الدرس اللساني إلى درجة يعتقد فيها بأن الأسلوب " لا يمكن أن يعرف

---

[1] : محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر ، بيروت– القاهرة ، ط 1 ، 1994 ، ص 353 .

[2] : ينظر : فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث : دراسة في تحليل الخطاب ، ص 25 .

بوضوح ما لم يرجع الباحث إلى النحو"[1] ؛ وذلك لأن" القواعد النحوية موجودة سلفا ، أمّا الأسلوبية ، فهي لاحقة ، ومجالها دراسة الانزياحات عن تلك القواعد ، كالحذف والتقديم والتأخير وغيرها"[2] . فالأسلوب " هو المُحدّد لصيرورة الحدث اللساني نحو الظاهرة الأدبية ، مثلما أنّ الظاهرة الأدبيّة لا تُستوعب إلا من خلال تركيبها اللساني "[3] .

وفي هذا المضمار يجدر بنا الانطلاق من أن كلّ لغـــة إنّما هي حصيلة نوعين من الضغوط : ضغوط الدلالة ، وضغوط الإبلاغ ؛ فكل مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المرموز بها إليها ، وهذه العلاقة ليست عفوية ولا اعتباطية ، إنّما هي علاقة تفرض عقدا مزدوجا: أحد العقدين يستجيب لضغوط الدلالة ، وهو التواضع على رصيد معجمي مُعيّن، والآخر يستجيب لضغوط الإبلاغ ، والذي هو التّسليم بمجموعة من القوانين الضابطة لتركيب مقاطع الكلام ، وهذا العقد الثاني يشمل الأسس العامة ، تاركا المجال لتصرّف كل فرد من أفراد المجموعة اللسانية الواحدة . وهذه الخصوصية هي التي تبرز لنا علاقة النحو بالأسلوبية ؛ فالأوّل هو مجال القيـــود ، بينما الثانية هي مجال الحرّيات ، وعلى هـــذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية ، إذ هو شرط واجب لوجودها.

وعلى المقتضى السابق يُحدّد لنا النحو ما نستطيع ومالا نستطيع أن نقول ، من حيث أنّه يضبط لنا قوانين الكلام . بينما تحـــدّد الأسلوبية لنا ما بوسعنا أن نتصرّف فيه عند

---

[1] : فيلي ساندريس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ترجمة خالد محمود جمعة ، المطبعة العلمية ، دمشق ، ط 1 ، 2003 ، ص 109.

[2] : محمد بن يحي ، محاضرات في الأسلوبية ، مطبعة مزوار، الوادي ، الجزائر ، ط1 ، 2010 ، ص 30 .

[3] : عبد السلام المسدي ، المرجع السابق ، ص 106.

استعمال اللغة . فالنحو ينفي والأسلوبية تُثبت ، لذا حُدّدت الأسلوبية بأنّها " علم لساني يُعنى بدراسة مجال التصرّف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة "[1] .

د.4 الأسلوبية والنقد الأدبي:

يقع الخلط بين هذين المجالين المعرفيين ، ويعتقد غالبا بأن الأسلوبية هي النقد الأدبي نفسه ؛ لأن عنصر اللغة في النص واحد من العناصر المهمة التي يعمل عليها الناقد إلى جانب عناصر أخرى كالعواطف ، والظروف النفسية والاجتماعية التي أفرزت النص، وغيرها . وهذا غير صحيح لأن هناك بونا بين المجالين يمكن تلخيصه في النقاط الآتية:

1. تدرس الأسلوبية لغة النص في ذاتها ولذاتها بعيدا عن أي عنصر آخر ، بينما نجد النقد يسعى إلى الإحاطة بجميع العناصر النصية وغير النصية .
2. تنأى الأسلوبية بنفسها عن الانطباعات والأحكام المسبقة والأفكار القبلية ، بينما صميم العمل النقدي ينطلق من فكرة قبلية معينة محاولا البحث عنها في النص ، أو نجده يبدأ من النص ويحاول تفسيره بانطباعات مختلفة أسطورية أو ثقافية أو دينية أو غيرها .
3. تقوم الأسلوبية بالتحليل اللّغوي للنصوص لاكتشاف مواطن الجمالية فيها، لكنها لا تطلق الأحكام عليها لأن هذا من شأن الناقد .

فإذا استقــرّ لدينا أنّ الأسلوبية نظرية علمية في الأسلوب ، مثلما تقرّر لدينا أن أيّة نظرية نقدية لا بد أن تحتكم – فيما تحتكم إليه – إلى مقياس الأسلوب ، أفــلا يكفي ذلك أن تصبح الأسلوبية ذاتها نظرية نقدية بديلا عن النقد الأدبي عامة ؟

---

[1] : المرجع السابق ، ص52 .

يجيب عبد السلام المسدي عن هذا السؤال ، ويرى أنه لا يمكن للأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكلّ أبعـــاد الظاهرة الأدبية ، فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي ، وعلّـــة ذلك " أنّها تُمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته "[1] .

فهي قاصرة عن تخطّي حواجز التحليل إلى تقـــويم الأثر الأدبي ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ، ففي النّقـــد بعض ما في الأسلوبية وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النّقـــــــد إلاّ بعضه .

ه. الأسلوبية والإحصاء:

لقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدّراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية مُعيّنة على الدراسات نفسها ، و" الوصول إلى الدقة العلمية على الطرق الكمية لحساب التكرار النسبي للسمات الأسلوبية "[2] ، وذلك من خلال الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص بلغة القيم العددية بعيدا عن الحدس . وقوام ذلك يتم من خلال " إحصاء العناصر اللغوية في النص ، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النص ، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى "[3] ، وهذا لمحاولة " تخطّي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب مُعيّن أو تشخيصه "[4] .

---

[1] : المرجع السابق ، ص155 .

[2] : محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون ، الأسلوبية والبيـــان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط 1 ، 1992 ، ص21 .

[3] : فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث : دراسة في تحليل الخطاب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 2003 ، ص 19 .

[4] : نفســه ، ص48 .

وفي هذا الصدد يقــدّم جون كوهن (Jean Kohen) تسويغا لتقاطع الأسلوبية مع الإحصاء ، يتمثّل في: " إنّ الأسلوبية علم الانزياحات اللّغوية ، والإحصاء علم الانزياحات عامة ، لذا فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبيّة ، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلـــة للقياس "[1] . والمهم في تطبيق المنهج الإحصائي هو أنّه يجب أن نمارس تحليلا أسلوبيا يتجاوز المعالجة الإحصائية في النص الشعري إلى معالجات أخرى أكثر جوهرية ، إذ لا يمكن الاقتصار على مجموعة من الإحصاءات لاكتشاف أسلوبية نص مـــا ، فأيّة أسلوبية كميّة تقتصر على الإحصاءات فقط ، تُجيز ممارسة تحليل أسلوبي من دون أن تتفحص النّص من نواحي أخرى ، وذلك ما لا يُوصل إلى استكناه حقيقي للنص.

و. الأسلوبية بين العلم والمنهج :

هناك اتجاه نادى بأن الأسلوبية منهج وليست علمًا ؛ لأنّ الأسلوبية ينبغي أن تكون فرعا من فروع علم اللسانيات وتابعة له ، فهي تستمد قوّتها وشرعيتها من خلاله . وهناك اتّجاه آخر أصرّ على علمنة الأسلوب . وقد انتقل هذا الانشغال إلى الدارسين العرب ، فـــدار بينهم نقاش مستفيض حول أحقية الأسلوبية بمصطلح العلم ، فهذا الدكتور كمال أبو ديب وهو أحد أبرز المعارضين لعلمنة الأسلوب يقول : " هل تسمحون لي بأن أقول: إنّني لست سعـــيدا بمثل هذا الحديث عن الأسلوبية ، وهل يُمكن وصف الأسلوبية بأنها علـــم ؟ لأنّنا في هذه الحالة سنقع في إشكالية جديدة تنبع من أننا نستخدم كلمة " علـــم " بدلالات مختلفة... حتى الآن مازلت مُتمسّكا باعتراضي المبدئي على وصف الأسلوبية بالعلم لأسباب عدّة ، أوّلهـــا نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها ، فأنا لا أستطيع أن أُوحّد بين شيئين ، الأوّل هو القول بعلمية الأسلوبية ، والثاني هو أنّ الأسلوبية محاولة لاكتشاف

[1] : جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، 1986 ، ص 16 .

الخصائص الفردية في كيان لُغوي مُشكّل كالخطاب الأدبي ، ومن هنا لا يبدو لي سهلا أن نوحّد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكوَّنة التي لا يمكن في النهـــاية أن تُؤدّي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم الحقل المعرفي الذي نتحدث عنه... فضلا عن ذلك هناك نقطة مهمة جدا تتمثل لي في أنّ العلم الذي يخضع لتحوّلات سريعة كتلك التي خضعت لهـــا الأسلوبية لا يمكن أن يكون علمًا "[1] .

هذا الموقف تعرّض للنقد والرفض من قبل الكثير من الباحثين والأسلوبيين العرب ، وفي طليعة هؤلاء الدكتور عبد السلام المسدي ، وسعد مصلوح . يقـــول الأوّل: " تُحتّم قضية إدراج الأسلوبية أو تصنيفها ضمن العلوم أن نعود إلى بعض الأولويات حتى تتّضح الأمور من الناحية الذّهنية ؛ فعندما نستخدم مصطلح العلم فنحن نقصد استعماله في حقل العلوم الإنسانية والاجتماعية . ونقصد في الوقت نفسه نمطا من المعرفة قادرا على أن يستقلّ بذاته في مستوى مادّته ومنهجه ومنظومة مصطلحاته ، وعلى هذا فنحن نقول " علم الأسلوب " كما نقول علم النفس أو علم الاجتماع ، ولسنا نقصد الإخبارية المطلقة كما توجد في الرياضيات والفيزياء ، ومن هنا فالأسلوبية هي حقّا علم وليست منهجا " [2] .

والحق أنّ ما يُقال في هذه العلاقة من المسائل الصعبة إلى حد ما ، فبين إصرار البعض على إبقاء الأسلوبية ضمن مجال اللسانيات باعتبارها منهجا تحليليا لُغويّا ، وبين مطالبة البعض بالاستقلالية ، تبقى الأسلوبية اليوم اتّجاها نقديّا له قراءته النقدية وإجراءاته التحليلية ، وتبقى مسألة التفاعل بين العلوم تميّز معظم العلوم الإنسانية بين تأثير وتأثّر.

---

[1] : ندوة العدد ، الأسلوبية ، مجلة فصول ، ص 217 ، 218 ، 219 .

[2] : المرجع السابق ، ص219 .

الفصل الأول

خصائص الأسلوب في البنية الإيقاعية

توطئة:

الشعر فن يخاطب العاطفة ويستثير الوجدان في أغلب أحواله ، وهو جميل في تخيّر ألفاظه ، وفي تركيب كلماته ، وتوالي مقاطعه وانسجامها . وبذلك تتأثر به الأسماع وتُسحر بإيقاعه ، ونغمه ، وبيانه مما يجعله أسمى صور الكلام البشري . " وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها ، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر "[1] . وإيقاع الشعر[2] في حده أصوات نسجت على تلك الزينة من الكلام .

والصوت اللغوي ظاهرة طبيعية أدرك الإنسان أثرها، قبل أن يدرك كنهها؛ فقد تميّز عن سائر المخلوقات بخاصية النطق ، هذه الأخيرة التي يعدّ الصوت اللغوي من أبرز أساساتها وأخص خصائصها ، " هو رفيق الإنسان منذ ميلاده ، ودليل وجوده ، وبه ورّث الفقهاء المولود إذا استهلّ صارخا "[3] . وعليه فإنّ أهميّة الصوت تكمن في أنّه " طاقة إفصاحية تعبيرية "[1] . كما أن الصوت على اختلاف مصادره يرتبط في ذهن الإنسان

---

[1] : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، منشورات دار العلم ، بيروت ، ط4 ، 1972 ، ص 6-7 .

[2] : يتردد مصطلحا "موسيقى الشعر" و"الإيقاع" كثيرا في كتب المحدثين ، ويستخدمان بنفس المفهوم تقريبا. وقد آثرنا استخدام مصطلح الإيقاع الذي وإن كان يربط بين الشعر والموسيقى من خلال تناسب حركات الأصوات ، فإنه يفرّق بينهما من خلال أنه ليس غاية في ذاته بالنسبة للشعر كما هو في الموسيقى ، فالإيقاع في الشعر مرتبط ببنى شتى من الصوت إلى الكلمة ثم الجملة وانتهاء بالوزن في نسيج متقن الحبك . والإيقاع "Rhythm " مصطلح انجليزي اشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق ، ثم تطور معناه ليصبح مرادفا لكلمة "Mesure " الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية . ينظر: ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص 21 وما بعدها .

[3] : مختار نويوات ومحمد خان ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ط1 ، 2005 ، ص 09 .

بدلالات معينة من جهة ، كما أنه يؤثر عليه من جهة أخرى .

ومن الطبيعي أن يكون لهذا الصوت مستقبل قوي يستطيع التمييز بين الأصوات وإدراك مختلف خصائصها ، فكانت الأذن نعم المستقبل الذي اضطلع بهذا الدور، وعلى هذا المؤدى فنحن لا نجد غرابة في أنّ الله عزّ وجل قدّم هذه الحاسة السمعية على أهميتها في قوله:﴿ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً ﴾[2] ، فقد قدّمت على البصر وعلى القلب أيضا. وكما أدركت المحسوسات أدركت المعقولات أيضا نحو قوله تعالى: ﴿.. قَالُوا سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا.. ﴾[3] ، فقد دلّ السمع في الآية الأخيرة " على فهم الكلام وعقله وما ينتج على ذلك من تصرّف وردّ فعل بعد ذلك "[4] .

كما أنّ لفظة السمع الصريحة في القرآن الكريم قد احتلت حيّزاً ، وقد أحصى بعضهم[5] ورودها في (186) آيـة على امتـداد السور، عدا تكرارها ثلاث مرات في بعض الآيات ، ووجد أن للسمع في الكتاب العزيز تقديما على البصر في(36) آية ضمن (29) سورة[6]. في حين لم يتجــاوز تقديـم البصـر على السمــع في القرآن المجيد سبعة (07)

---

[1] : صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري- دراسة تحليلية تطبيقية-، دار الأيام، الجزائر، ط1، 1996، ص149.

[2] : الإسراء ، 36.

[3] : البقرة ، 93.

[4] : بلقاسم بلعرج، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين(الإيــقاع)، مجلة اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، عدد14، 2005 ، ص145.

[5] : صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص15.

[6] : منها البقرة: 7، 20 . النساء: 58، 134. يونس: 31. طه: 46. الحج: 61، 75. القصص: 71و72. لقمان: 28. السجدة: 9. فصّلت: 22. الشورى: 11. الزخرف: 40. الأحقاف: 26. المجادلة: 1. الملك: 23.

مواضع[1] . كما قدّم سبحانه وتعالى السمع على العلم في (31) موضعا في(17) سورة[2]. "
وليس علينا لندرك فضل السمع إلا أن نقارن بين ما يمكن أن يصل إليه إنسان فقد بصره من رقي عقلي وبين آخر أصم "[3] .

وإذا كان السمع سيّد الملكات اللسانية كما يقول ابن خلدون [4] فإنّ الإنسان العربي كانت له أذن موسيقية تزن الكلام فتقوّم معوجّه ، وتطرب للمستقيم الحسن منه. وقد استغلّت هذه الحاسة أظهر استغلال؛ فقد تدافع الشعراء إلى التجويد في إبداعهم الشعري ، وإلى العناية في تهذيبه وتنقيحه لتستسيغه الأسماع وتطرب لجميل إيقاعه ، وهم يدركون حقيقة أنّ الشعر يأخذ مكانه في قلوب العامة إذا وجد منشدا يستقطب أفئدة الناس ويـشدها إليه ، وتجارب التاريخ الأدبي ماثلة أمامنا تؤكّد ما جُـبلت عليه النفس العربية من حبّ للسماع ، وطرب للإنشاد كتجربة زهير مع هرم ابن سنان ، وتجربة كعب بن زهير مع الرسول ﷺ ، وتجربة الحطيئة مع عمر ابن الخطاب... وفي هذا الصدد يقول أبو حامد الغزالي (ت ه) في معرض حديثه عن القلوب: " لا سبيل إلى استثارة خفاياها إلاّ بقوادح السماع ، ولا منفـذ لها إلاّ من دهليز الأسماع ، فالنغمات الموزونة المستلذة تخرج ما فيها ، وتظهر

---

[1] : منها الأعراف ، 195 . هود: 24 . الكهف: 26 . القلم: 51.

[2] : البقرة ، 127، 181، 224، 227، 244، 256 . آل عمران، 34، 35، 121 . النساء، 148 . المائدة، 76. الأنعام، 13، 115 . الأعراف، 200 . الأنفال، 17، 42، 53، 61 . التوبة، 98، 103. يونس، 65. يوسف، 34. الأنبياء، 4. النور: 21، 60 . الشعراء، 220 . العنكبوت، 5، 60 . فصّلت، 36 . الدخان، 6 . الحجرات: 1.

[3] : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، د–ط ، د–ت ، ص 15 .

[4] : للتوسع في هذا الموضوع وإدراك أسباب تقديم السمع على الحواس الأخرى ينظر: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 13– 15 .

محاسنها أو مساوئها ، فلا يظهر من القلب عند التحريك إلاّ بما يحويه ، كما لا يرشح الإناء إلاّ بما فيه ، فالسماع للقلب محك صادق ومعيار ناطق"[1].

فإذا اتضح لدينا – من خلال ما سبق– أن الشعر العربي مبني على السماع فلعلّ من المهم هنا أن نذكر شيئا من تعويل العرب على توزين الأصوات وهندستها من حيث تحرّيها إخراج الصوت الواحد بالكيفيات المختلفة ؛ لأنّها تعتبر أنّه من الحروف ما هو أحسن من بعض ، وهي في ذلك تلتزم إخراج الكلام وفق هذه الدلالات الصوتية المشحونة بإيحاءات وترميزات معيّنة. وهنا نذكر كراهة النبي﴿ ص﴾ أن يدعى بالـــنبيء، وتفضيله التخفيف بدلها[2] ؛ " لما في الهمز من تعنيت للـــلّفظ وقهر للجوارح وحرج للحسّ والنفـــس"[3].

ودائما ما ارتبط السماع بالأداء الشفاهي للشاعر، والذي كان يعي ذلك جيدا في إلقائه الشعر فيمدّ في مواضع ويقف في أخرى ، وينبر ويرفع صوته حينا ويهمس يخفضه في أخرى: "الشعر في الحقيقة كُتب ليلقى "[4] ، وهذا ما عبّرت عنه العرب بالإنشاد .والإنشادية صفة بارزة من صفات الشعر العربي ، فقد كانت العرب تقول: أنشد قصيدته ، ولم تكن تقول: ألقى أو تكلم أو حدّث أو غيرها، والنشيد لغة هو: " النَّشِيدُ رَفْعُ الصوّت... ومن هذا

---

[1] : إحياء علوم الدين ، دار المعرفة ، بيروت ، د–ط ، د–ت ، ج2 ، ص268.

[2] : ينظر: الجزري ، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج 05 ، ص 08 .

[3] : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري" بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر"، دار الأديب ، وهران ، الجزائر، د– ط ، 2005 ، ص19.

[4] : جون كوين ، النظرية الشعرية – بناء لغة الشعر، اللغة العليا – ، تر أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، د –ط ، د–ت ، ص 76 .

إنشاد الشعر إنما هو رفع الصوت "[1] . والإنشاد هو إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها، وتظهر جودة النغم فيها لأنّ " الشعر وضع للغناء والترنّم"[2] . يقول أدونيس: " وُلد الشعر الجاهلي نشيدا ، أعني أنه نشيدا لا مقروءا ، غناءً لا كتابة . كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي ، وكان موسيقى جسدية . كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام"[3].

وعلى هذا نستطيع أن نـــكون على بيّنة من الصلات المنعقدة بين التطريب الشعري القائم على الوزن والقافية والتطريب الموسيقي المبني في الأصل على صناعة الإيقاع. يقول ابن فارس(ت395ه): " إن أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة "[4] . وقـــد تبعه من المحدثين إبراهيم أنيس في قوله: "وليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب"[5] ، ومحمد الـــهادي الطرابلسي فـــي قوله: " إذا كان في الشعر عنصر قار لا بد من الانطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى "[6].

---

[1] : ابن منظور: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ، لســـان العرب ، تح مجموعة من الأساتذة ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، د – ت ، مادة: نشد ، ج 3 ، ص 421.

[2] : سيبويه: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، الكتاب ، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، د–ت، ج2، ص299 أو ج4، ص204.

[3] : (علي أحمد سعيد) ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1989، ص 05 .

[4] : السيوطي: عبد الرحمن بن أبي بكر، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تح محمد عبد الرحيم ، دار الفكر، بيروت ، ط 1، 2005 ، ص793.

[5] : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص17.

[6] : محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، مجلد 20، 1981 ، ص19.

ويذهب العقاد إلى أنّ اللّغة العربية " لغة شـاعرة قد انتظمت مفرداتها وتراكيبها، ومخارج حـروفها على الأوزان والحركات" [1] ، وهـذا الانتظام " بنية صـوتية موسيقية لـها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة" [2] ؛ فكم من نغمة تحدث في المتلقي أبلغ التأثير، " فالشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنّـما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية ، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه "[3].

يتضح مما سبق أهمية دراسة الإيقاع في العمل الشعري ؛ فتآلف الأصوات وانسجامها على النحو الذي يقدمه الشاعر يعطي قدرا من التأثير والإيحاء يُسهم في نقل التجربة الشعرية ومختلف الصور الفنية " العمل الفني هو أولا نظام للأصوات ، ثم انتقاء من النظام الصوتي للغة ما " [4]، و"الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا " [5] . كما أن العمل الأسلوبي يعنى كثيرا بالجانب الصوتي فهذا "بالي" (bally) مؤسّس هذا العلم يرى : " إن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقاتها... والكثافة ، والتكرار، والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة "[6] .

---

[1] : عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا ، د–ت ، ص 21.

[2] : كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط1 ، 1987، ص87–88.

[3] : محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة/دار عودة ، لبنان ، د– ط ، 1973، ص380 .

[4] : رينيه ويلك و أوستن وارين ، تر محيي الدين صبحي ، نظرية الأدب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، د–ت ، ص 181 .

[5] : جون كوين ، المرجع السابق ، ص 74

[6] : صلاح فضل ، علم الأسلوب والنظرية البنائية ، دار الكتاب اللبناني– دار الكتاب المصري ، بيروت– القاهرة ، ط01 ، 2005 ، ج 01 ، ص 37 .

1. الإيقـــــاع الخـــارجي(إيقاع الإطار):

الحديث عن الوزن والقافية ليس بدعا من أنفسنا، وإنّما هو إجراء تتمسّك به الأبحاث والدراسات الـــنقدية التي اهتمّت بمكوّنات بنية الشعر الإيقاعية منذ القديم ، فهذا ابن رشيق القيرواني (ت456هـــ) يقول : " اللّفظ إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع ، ولم تستقر منه إلاّ المفرطة في اللفظ...فإذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية ؛ تألّـــفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته ، واتّخذه اللابس جمالا ، والمدّخر مـــالا...وقد اجتمع الناس على أنّ المنثور في كلامهم أكثر، وأقلّ جـــيّدا محفوظا ، وأنّ الشعر أقلّ ، وأكثر جـــيّدا محفوظا ، لأنّ في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب جيّد المنثور"[1]. وعليه فإنّ هذين المكوّنين يجسّدان لحمة الشعر وسداه ، وتأسيسا على هذا المـــؤدّى يجدر بنا التساؤل عن خصوصية الوظيفة التي ينهضان بـــها داخل النص الشعري؟

1.1 الـــــــوزن:

يبدو من الموضوعي أوّلا الاعتقاد بأن" كل وزن عروضي كان أسلوبا إيقاعيا اهتدى الحسّ الـــفني إلى اقتراح انتظام خاص لتراتبية عناصره اللسانية، قبل أن تتحجّر صيغة في نظام كمي ثابت الانتشار"[2]. وما يشدّ انتباهنا فيه هو حمولته/سلطته التي تبني النـــظم الشعري عموما، وتـــنظّمه على المستويين الـــكمّي والزمني فهو" أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "[3]. كما تعدّ الأوزان

---

[1] : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981،ج1،ص19-20.

[2] : العربي عميش، المرجع السابق ، ص40.

[3] : ابن رشيق، المرجع السابق ، ج1، ص134.

ممّا يتقوّم به الشعر؛ فهو جزء أصيل من التجربة الشعرية ، يولد معها وينطلق معها في لحظة الإبداع ؛ فحين تبدأ الأفكار والعواطف والأخيلة تتفاعل في نفس الشاعر، فإنّــه يختار بموهبته الــفنيّة صيغة نهائية لها تتمثّل في البحر الشعري.

يــبدأ التأريخ العروضي مع الخليل ابن أحمد الفراهيدي(ت175هــ) الذي جعل الوزن الشعري شكلا كبيرا تندرج تحته مجموعة من الوحدات الإيقاعية تسمى التفعيلات ، منها مــا هو خماسي ، ومنها ما هو سباعي. أربعة منها أصول لابتدائها بأوتاد ، والستة البواقي فروع . كما أنّ كل تفعيلة تنتظم في وحدات صغرى (الأسباب ، الأوتاد ، الفواصل) ، ومن ثمّ تتساوق كل الوحدات في متواليات إيقاعية متناسبة زمنيا محكومة بقانون تتوالى فيه الحركات والسكنات في البيت الشعري أوّلا ، وبعده في النص الشعري ككل . وقد حصر الخليل الأوزان الشعرية في خمسة عشر وزنا ، على أنّه لم يذكر المتدارك وهي عنده : (الطويل ، البسيط ، الــمديد ، الــوافر، الكامل ، الهزج ، الرجز، الرمل ، السريع ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب ، المجتث ، المتقارب) ليضاف إليها الوزن السادس عشر وهو"المتدارك".

وللوزن الشعري سلطة جليّة داخل النص الشعري تظهر عندما يضطر الشاعر تحت لوازم إقامته إلى التصرف في بنية الوحدات المعجمية ، فنراه يــنزاح بها عن معاييرها المعروفة والمتداولة نحويا وصرفيا ؛ فيقدّم وحدة حــقّها التأخير ويؤخر أخرى حقّها التقديم ، أو يبدل الصوت بصوت آخر أو يزيده ، أو يحذف مالا يتوافق و إلزامات الوزن ، وما يسلم بــه بناء أجزاء النص ؛ " فالوزن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، لكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى"[1]. كما إنّ اختيار الوزن

[1] : نورالدين السد ، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الريب ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر، ع 14، ديــسمبر 1999، ص33 .

العروضي له من الأهمية ما يربطه بموضوع القصيدة ومضمونها[1] ؛ يقول حازم القرطاجني (ت175هـ) : " ولمّا كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهـزل والرشاقة ، ومنها ما يقصـد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس"[2].

بعد التقطيع العروضي لديوان عروة بن الورد وجدنا قصائده ، وأبياته تتوزع على النحو المبيّن في الجدول الآتي :

البحـــر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتهـا
الطويل	31	% 66	197	% 73
الوافـر	09	% 19	54	% 20
الكامل	03	% 06	12	% 04
البسيط	02	% 04	03	% 1.5
الرجز	01	% 02	02	% 01
الرمل	01	% 02	01	%0,5
المجموع	47	ـــــ	269	ـــــ

[1] : ينظر: أدونيس، الشعرية العربية ، ص26-28 .

[2] : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت محمد الحبيب بن خوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط 3 ، 2008 ، ص 239 .

ونظرة سريعة على الجدول السابق نخلص منها إلى الملاحظات الآتية :

1) غـلبـــة بحـــــر الطويل وسيطرته على القــول الشعري لصاحبه بنسبة قاربت ثلاثة أرباع شعره .

2) يأتي في المرتبة الثانية بحر الوافر بنسبة 20 % من مجموع شعره .

3) باقي الأبحر(الكامل والبسيط والرجز والرمل) بلغت نسبتها مجتمعة حوالي 05% .

وفيما يأتي جدول لتوزيع الأغراض الشعرية على قصائد ومجموع أبيات الديوان :

الأغراض الشعرية	القصـــــائد		ما دون القصائد			مجموع الأبيـــــــات	نسبة الغرض
	7– 10	› 10	القطع 6–4	النتف 3–2	الأيتام 1		
الفخـــــر	05	05	06	07	01	140	%52
الحكــمة	/	/	03	03	01	33	%12
الهجـــاء	01	01	03	02	/	44	%16,5
الغــزل	/	01	/	/	01	17	%6,5
المــدح	01	01	02	02	01	30	%11,5
الوصف	/	/	/	01	01	04	%1,5

من جدول توزيع الأغراض الشعرية في الديوان يمكننا أن نلاحظ :

1) غلبة غرض الفخر في شعر عروة على باقي الأغراض الشعرية الأخرى بنسبة تجاوزت نصف مجموع شعره في القصائد وما دونها .

2) الهجاء جاء ثانيا بعد الفخر بنسبة 16,5% .

3) غرضا الحكمة والمدح جاء توزيعهما متساويا تقريبا بنسبة 12% ، والحكمة توزعت على القطع والنتف ، على خلاف المدح الذي كان في أطول قصيدة في الديوان.

4) غرض الغزل لم يتجاوز نسبة 6,5% ،فيما لم يتجاوز غرض الوصف الثلاثة أبيات بنسبة 1,5% من مجموع شعره .

تحليل نتائج الإحصاء :

أ – في خصائص استخدام الأبحر:

غلبة إيقاع الطويل على شعر عروة بن الورد بعث فينا ضرورة التساؤل عن :

1– لماذا حظي بحر الطويل بهذا التقديس والتبجيل في الشعر القديم ؟

2– ما هي السمات الأسلوبيّة التي يحملها طغيانه على إيقاعات الأبحر الأخرى في شعر عروة بن الورد؟

يعدّ الطويل من أشهر الإيقاعات الشعريّة ورودا في دواوين العرب، فقد كان " سيّد الساحة الشعرية دون منازع حتى القرن الثالث للهجرة "[1]، كما يعد " أغناها موسيقى، وأجملها نغما، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار، وتصوير أكبر قدر من العواطف"[2]. كما يتميّز بأنّــه " وزن شريف رصين ينفع للجدّ والحسم بخلاف الأوزان الأخرى التي لا ترتقي إلى اعتباراته "[3] . لذا فقد حظي بكثير من التبجيل لأنه يعدّ من " ... أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه... ومن شأن الكلام أن يكون نظمه فيها جزلا"[4] . كما إنّ إيقاعه يمثّل " الشموخ والفحولة في الشعر العرب ؛ حيث إنّ ثلاثا من القصائد المعلّقات اتّخذت لها هذا الإيقاع مطية تطؤها "[5] . وهذا ما يجعلنا نقول: إنّ الشعراء القدماء حين كانوا يزمعون على قرض الشعر يختارون – في أغلب قريضهم– هذا الإيقاع انطلاقا من أميرهم امرئ القيس،إلى حكيمهم زهير،إلى فتاهم طرفة، إلى صعلوكهم عروة .

وبحر الطويل من البحور المزدوجة التي تتكوّن من تكرار تفعيلتين إحداهما خماسية والأخرى سباعية ، وهما على التوالي: " فعولن– مفاعيلن" ؛ " والأجزاء التي تتألف منها مقادير الأوزان منها متناسب تمام التناسب كالطويل... والتأليف في المتناسبات له حلاوة في المسموع ، ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر... والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة "[6]. ومن جانب آخر فإنّ تفعيلاته أربعة عكس كل البحور عدا

---

[1] : صلاح يوسف عبد القادر، المرجع السابق ، ص49.

[2] : عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم" دراسة في الجذور" ، دار هومة ، الجزائر، د–ط، 1995، ص215.

[3] : العربي عميش ، المرجع السابق ، ص131.

[4] : حازم القرطاجني ، المرجع السابق ، ص183 .

[5] : عبد الملك مرتاض ، ألف ياء "تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي" ، دار الغرب للنشر، د–ط ، 2004، ص78.

[6] : حازم القرطاجني ، المرجع السابق ، ص259–267.

البسيط منها ، ممّا يجعل توزّع العناصر الصوتية لهذا البحر "اثنين اثنين" ، فهما اثنان في واحد عكس البحور الأخرى ثلاثية التفعيلات . ناهيك عن أنّ: " فعولن – مفاعيلن" تمثلان نصف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها نظام الإيقاعات الستة عشر في عروض الشعر العربي ؛ إذ لا تتجاوز التفعيلات الأصلية أربعا، هي بعد التي ذكرنا: مفاعلتن– فاع لاتن ، بينما الست البواقي فروع عنها .

لذا فقد " أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره ، ومن رقة الرّمل دون لينه المفرط ، ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه . وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز. وأفاده الطول أبهة وجلالا ، فهو البحر المعتدل حقا . ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به . وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة ، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا. والطويل في هذه الناحية يخالف سائر بحور الشعر"[1]. يضاف إلى ما سبق نقطة أخرى مهمة ، هي أنّ هذا البحر لا يستخدم مجزوءا .

أما بحر الوافر الذي احتل الجزء الثاني من قول عروة الشعري بنسبة فاقت خمس إجمالي ديوانه فهو ألين بحور الشعر وأنسبها للفخر " هذا البحر كثير الطواعية يشتدّ إذا شددته ، فيصلح لموضوعات الحماسة ، والفخر، والمدح ، والهجاء ، وما إليها ، ويرقّ إذا رقّقته " [2]. وسبب ذلك يرجع إلى : " في الوافر تدفق استمده من أصله "بحر المتقارب" ، إلا أن نغمه ينبّر في آخر كل شطر كما قدمنا . وهذا الانتبار شديد المفاجأة ، وله أثر عظيم جدا

---

[1] : عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ، ط 2 ، 1970 ، ج 1 ، ص 362 .

[2] : إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1991، ص 162 .

في نغمة الوافر– ؛ إذ يكسبها رنة قوية ليست في المتقارب. وهذه النغمة القوية بالطبع تسلبه مزية الإطراب الخاص الذي في المتقارب ، ولكنها تعوضه تعويضا عظيما عن هذا النقص ، بأنها ترشحه للأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر والحماسة أم في الرقة الغزلية والحنين" [1]. أما عن شيوعه وأثره ، " من تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان . ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض . فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط . ويتلوهما الوافر والكامل " [2]. وفي ديوان عروة تنوعت أغراض القصائد التي نظمت على هذا البحر بين الفخر والمدح والوصف والهجاء والحكمة .

باقي الأوزان الشعرية في ديوان عروة لم تتجاوز نسبتها مجتمعة 05% . وأغلب هذه الأوزان كانت في القطع والنتف والأيتام مما يجعلنا نقول : إنها بنسبها الضئيلة لم ترق إلى مستوى يمكن أن يدرس على أنه ظاهرة أسلوبية تستحق تحليلا وعناية . ونكتفي هنا بالإشارة إلى أنها استخدمت من الشاعر للمراوحة الايقاعية ، كما دلّت على معرفته بأوزان الشعر الأخرى .

ب– في توزيع الأغراض الشعرية :

غلب الفخر على شعر عروة بن الورد بما يفوق نصف شعره ، واتصل بهذا الفخر غرضان آخران هما الحكمة والهجاء ؛ فكثير من هجائياته كانت في دلالتها العميقة تحيل إلى الرفع من قيمة الشاعر من خلال الحطّ من قيمة خصومه ونعتهم بالسفه وفساد الرأي تارة ، وبالجبن والشحّ تارة أخرى . أما الحكمة فتبرز عروة في مقام الحكيم الذي يقدم

---

[1] : عبد الله الطيب ، المرجع السابق ، ج 1 ، ص 332 .

[2] : حازم القرطاجني ، المرجع السابق ، ص 241 .

الآراء السديدة ، ويشرّع – للصعاليك خاصة – حياة الكرامة بعيدا عن براثن الذل والمهانة . والهجاء والحكمة قاربت نسبتهما 30% لتكونا مع الفخر أكثر من ثلاثة أرباع شعره مما يجعلنا نصنفه كواحد من أبرز شعراء الحماسة العرب [1] . كما يحيلنا – أيضا– إلى شخصية هذا الفارس الشاعر المتصعلك [2] الأبيّ والعفيف ، والشجاع الشديد الذي يزدري الموت ولا يتهيّبه ، وهو كريم جواد يقري ضيوفه إلى درجة الإيثار على نفسه حتى قال عنه عبد الملك بن مروان:" من زعم أن حاتما أسمح الناس فقد ظلم عروة بن الورد"[3].

---

[1] : نشير هنا إلى أن مؤلفات الحماسة ، وأبواب الحماسة في كتب الأدب تزدحم فيها أشعار عروة بن الورد. ينظر: أبو تمام ، ديوان الحماسة ، ج 01 ، ص 159 ، 177 و ج02 ، ص 30 ، 258 و ج3 ، ص 301 ، 338. البحتري ، الحماسة ، ص 1020 ، 1381 . البصري ، الحماسة البصرية ، ص 231 ، 235 ، 1130 . ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، ص 477 . الأصمعي ، الأصمعيات ، ص 43–47 . القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، ج 01 ، ص266 و ج03 ، ص 59 . الأصفهاني ، الأغاني ، ج 03 ، ص 38–84 و ج 08 ، ص 251 ، و ج 14 ، ص 05 و ج 17 ، ص194 . الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 01 ، ص492 و الحيوان ، ج04 ، ص356 . القالي ، الأمالي ، ج 01 ، ص 266 وج 03 ، ص59 . ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج 02 ، ص 675–677 والمعاني الكبير، ج 01 ، ص509،498،423،406،267 و ج 02 ، ص 1130،852،684 و ج 03 ، ص 1235،1155. المبرّد ، الكامل في اللغة والأدب ، ج01 ، ص 136،111،52 و ج03 ، ص31 . ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج 01 ، ص198 و ج02 ، ص345 و ج03 ، ص303 و ج06 ، ص26 . البغدادي ، خزانة الأدب ، ج 10 ، ص 71،13 . القلقشندي ، صبح الأعشى ، ج01 ، ص 464 و ج02 ، ص 326 . الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ، ج01 ، ص154 و ج02 ، ص 493،490 و ج03 ، ص 190 . النويري ، نهاية الأرب ، ج03 ، ص 321،61 و ج15 ، ص 278 .

[2] : استخدمنا هذا المصطلح لأن عروة لم ينسلخ من أهله وقبيلته ، ولم يعش متذئبا كباقي الصعاليك . وإنما كان يمارس الصعلكة في بعض الأحيان من أجل فقراء الصعاليك وضعافهم ، ولأنه موئل الضيوف ، أو لكرامته ، أو... كما يبدو ذلك في شعره .

[3] : أبو الفرج الأصفهاني ، المرجع السابق ، ج 3 ، ص 73 .

أمّا باقي الأغراض من مدح ووصف وغزل فتشير إلى عروة الإنسان الذي أحسن لزوجاته وعاملهن معاملة المحسن الكريم العفيف . كما تشير إلى علاقته بجيرانه [1]:

- *وإنْ جارتـي ألوَتْ رياحٌ ببيتها ** تغافلت حتى يستر البيت جانبه*

وإلى علاقته بقومه ، وبانتمائه القبلي ؛ يروى أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال للحطيئة الشاعر: " كيف كنتم في حربكم . قال كنا ألف حازم . قال وكيف؟ قال كان فينا قيس بن زهير، وكان حازما وكنّا لا نعصيه ، وكنا نقدم إقدام عنترة ، ونأتم بشعر عروة بن الورد ، وننقاد لأمر الربيع بن زياد " [2]. يقول عروة[3] :

*1) هلاّ سألتَ بنـي عَيلانَ كلّهمُ ** عند السنين ، إذا ما هبّـــت الريـــح*

*2) قد حان قدح عيال الحي إذ شبعوا ** وآخر لذوي الجيران ممنوح*

---

[1] : الديوان ، ص 92 .

[2] : أبو الفرج الأصفهاني ، المرجع السابق ، ج 3 ، ص73 .

[3] : الديوان ، ص 111 .

2.1 القـــــافية:

عرفت العرب القافية عن طريق السماع ، ووضعت قوانينها الذائقة العربية السامية قبل أن تتبلور في جملة من القواعد والآراء والملاحظات المبثوثة تحت ما يسمى بعلم القافية. والقافية في البيت الشعري ملتحمة معه بشكل جوهري ؛ فهي تكمّله ، وتسبغ عليه من إيقاعها ؛ فهي " ذات سياق محكم بإتقان تتساوق فيه الحروف والحركات ، وإن كانت تشكل بحد ذاتها مقطعا صوتيا منسجما متماثلا منتظما في مجالي الموسيقى والزمن، فضلا عن تأثير الطابع النفسي لها "[1] . والقافية سميت كذلك: " لأنها تقفوا أثر كل بيت ، وقال قوم: لأنّها تقفوا أثر أخواتها "[2] . أمـــا حدّها فقد قال عنها الخليل:" إنّ القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الذي قبل الساكن"[3] ، ويقول الأخفش: " إن القافية آخر كلمة في البيت "[4] .

وقد انصرفت العناية بها بشكل لافت للنظر، " فحظ جودة القافية وان كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت "[5] ، لذا فقد أكّدوا اختيار أعذب القوافي وأشكلها للمعنى الذي يراد بناء الشعر عليه[6] . يـــقول حازم الـــقرطاجني: " القوافي حوافر الشعر أي عليها

---

[1] : صاحب خليل أحمد ، المرجع السابق ، ص205.

[2] : ابن رشيق ، المرجع السابق ، ج 1، ص154.

[3] : نفسه ، ص151.

[4] : نفسه ، ص152.

[5] : الجاحظ ، البيان والتبيين ، تح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، 1998 ، ج1 ، ص112.

[6] : ينظر: ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، ص170.

جريانه واطّراده ، وهي مواقفه. إن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته "[1]. وقد عــقد سيبويه في الكتاب بابا سماه: " بـــاب وجوه الــقوافي في الإنشاد "[2].

يوحي تدافع الرؤى السابقة حول القافية بين علماء الشعر العربي الذين وإن تباينت نظراتهم لخصوصية الحدود الملازمة لها فإنهم يشتركون في اعتبارها خاصية شعرية ومكوّنا محوريا لاغنى عنه في بناء النص الشعري . وللقافية أيضا علاقة قويّة بالمعنى ، فهي تُختار على أساس ترشيح المعنى لــها ، وفي هـــذا يقـــول ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ): " وإن اتفقت لــه قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتّفق لــه معنى آخر مضاد للمعنى الأوّل، وكانت تلك القوافي أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأوّل نقلــها إلى المعنى المختار، الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله "[3] .

والقافية الموحدة في القصيدة العربية – كما هو معروف– تلتزم أحد أمرين: أوّلهما الرويّ الواحد الذي تبنى عليه وتنسب إليه ، فيقال نونية أو دالية أو... وثانيهما المجرى الواحد الذي هو حركة الروي ، لذا فإنّ دراستنا القافويــة لشعر عروة بن الورد ستكون وفق محوري القافية السابقين (الروي والمجرى) . وسنحاول أن نجمل تحتهما مختلف الأدوار التي تضطلع بهــا على مختلف المستويات اللّــسانية ، والتي تحمل وراءها أبعادا أسلوبية سنحاول اكتشاف خباياها، وقراءة سطورها.

---

[1] : المرجع السابق ، ص271.

[2] : سيبويه: أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر، الكتاب ، تح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 2 ، 1982 ، ج 4 ، ص 204.

[3]: ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، تح عبد العزيز بن ناصر المانع ، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة ، ص 8 .

أ. الـــــروي:

يعــدّ الروي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتسمى بـــه ، أمـــا من حيث أهميته فيقول عنه ابن جني: " وآخر القافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمس ، والحشد عليها أوفى ، وكذلك كلما تطرف الحرف ازدادوا عنـــاية به ، ومحافظة على حكمه "[1] . لذا فإن اختيار حرف الروي لا يكون عبثا أو اعتباطا، بل هو جزء لا يتجزأ من العمل الشعري ، وملمح فنـــيّ يفضي ببصمات أسلوبية خاصة ، وعلى هذا النهج أحصينا حروف الروي في شعر عروة وهذا جدول لتوزع حروف الروي في ديوان عروة :

م	حرف الروي	عدد القصائد	عــدد الأبيات	النسبـــة
01	البـاء	07	21	%08
02	التـاء	01	12	%4,5
03	الحـــاء	04	15	%06
04	الـــدال	05	22	%8,5
05	الـــراء	10	97	%37
06	العيـــن	07	31	%12
07	الفـــاء	01	08	%03

[1] : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية ، ط2 ، د–ت ، ج1 ، ص84 .

08	القــاف	01	01	%0,5
09	الــلام	11	50	%19,5
10	النــون	01	03	%01
	المجموع	47	269	%100

نلاحظ من الجدول السابق :

1) تحضر الراء رويا في أكثر من ثلث القوافي في شعر عروة .

2) اللام تأتي ثانيا بنسبة قاربت خمس قوافي الديوان . ولو أضفنا النون للام والراء لوجدنا أن حروف الذّلق الشفوية بلغت نسبتها حوالي 60% من قوافي شعره .

3) تأتي بعد ذلك باقي الأصوات ؛ الحلقية : العيــن 12% والحــاء 06% ، ثم الشفوية: البـاء 08% و الفــاء 03% ، ثم الأسنانية اللثوية : الــدال 8,5%و التــاء 4,5%وأخيرا حرف اللهاة : القــاف 0,5%.

4) لم ينظم عروة بن الورد ولو بيتاً واحداً على حروف السين والجيم والياء والواو والغين والخاء و الصاد والذال والطاء والظاء والثاء و...

في تحليل النتائج السابقة نقول:

1) الراء من أهم الحروف وأقواها ، فهو يتميز بقوة في الإسماع وحلاوة في الإيقاع ، " في الحقيقة ، إنّ حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لاتقل عن حاجة الجسد للمفاصل ؛ فلولا صوت الـــراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيوتها وقدرتها الحركية ، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع "[1]. وهو من الحروف المسماة في فن القافية بـــ: " الذلـــول"[2] ، أي التي يكثر ركوب الشعراء لقافيتها لأنها قواف مطواع تمـــدّ الشاعـــر بمفردات كثيرة تســـهم في استقامة الوزن العروضي . وقد أكّـــد أبوهلال العسكري (ت395هـــ) هذا المعنى في معرض حديثه عن صميم العمل الشعري بقوله: " إذا أردت أن تعمل شعرا ، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنا يتأتّـــى فيه إيرادها ، وقـــافية يحتملها ، فمن المعاني ما يُـــتمكّن من نظره في قافية ولا يُـــتمكّن منه في أخرى ، أو تكون في هذا أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك... "[3] . وإذا ما يـــمّنا وجوهنا شطر هذه الحرف في القرآن الكريم سنجد أن هذه فاصلته – مع اللام خاصة والنون بعد ذلك– تحتل جانبا هاما فيه ؛ فهي مبثوثة مفرّقة في آيات كثيرة ، وتسيطر بكثافة في سور بعينها كسورة القمر، والمزّمّل ، والإنسان ، الفرقان ، وفي بعضها الآخر تتناوب مع بعضها كما في سورة الإسراء .

---

[1] : حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998 ، ص 84 .

[2] : محمد الربداوي ، قراءة في لاميات الأمم ، مجلة التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع83-84 ، ص3.

[3] : الصناعتين– الكتابة والشعر– ، تح مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص153.

2) غلبة الحروف الذّلقية رويّا شعريّا في الإنتاج الشعري لعروة يدعونا للبحث عن دواعي ذلك ، وخصائص هذه الحروف ؟

يقول ابن منظور:" الحروف الذُّلْق ثلاثة أَحرف: الراء واللام والنون، وهي في حيز واحد. وقد ذكرنا في أَول حرف الباء كثرة دخول الحروف الذُّلْق والشَّفَوِيَّة في الكلام " [1] . وقال الخليل: "وإنّما سميت هذه الحروف ذلقا ؛ لأنّ الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف أسلة اللسان... فلمّا ذلقت الحروف، ومذل بهــنّ اللسان، وسهلت عليه في المنطق كثرت في أبنية الكلام"[2]. وقال أيضا:" لست واجدا من يسمع من كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذّلق"[3] . أما سبب شيوع هذه الأحرف في أواخر الكلم، وفي الروي الشعري فقد نبّه إليه الدكتور إبراهيم أنيس، وحاول تقديم تفسير له في قوله:"... لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللّين ، ومن الممكن أن تكون حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين؛ ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفَس معها تعترضه بعض الحوائل وفيها من صفات اللّين أنّها لا يكاد يسمع لها نوع من الحفيف ، وأنها أكثر وضوحا في السمع"[4].

ويتضح مما سبق أنّ اختيار حروف الذلق رويا شعريا بملامح أسلوبية نجملها في:

1) خروج الروي من حيّز الشفتين هو الأكثر تواترا في شعر عروة ، ونسبة خروجه من حيز الحلق أضعفها ؛ مما يؤكد أن الشاعر آثر حروف أدنى الجهاز الصوتي مخرجا ،

---

[1] : لسان العرب ، باب اللام ، ج 10 ، ص 515 .

[2] : العين ، تح مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، د–ن ، د–ط ، د–ت ، ج1 ، ص51–52.

[3] : نفســه ، ج 1، ص52.

[4] : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة ، ط4 ، 1971 ، ص27 ، وينظر: نفسه ، ص155 و161.

فالصوت بقدر ما يكون مخرجه إلى الشفتين يكون أكثر استعمالاً في الروي .

2) أراد الشاعر باختياره حروفا تتّسع بها أبنية الكلام- وبخاصة في أواخرها- أن يطلق لقريحته الشعرية العنان ، وأن يجد له متسعا نفسيا لكل ما ضاق به صدره اتساع الصحراء/البيـــت وشساعتها . ويسهّـــل عليه جمع دوال متنوعة .

1) اختيار حروف روي تتسم بالقوة والوضوح في السمع ، ولا تكـــلّف جهدا للنطق بها يبرز رغبة الشاعر في خلق إيقاع قوي لقصائده ، هو سعي واضح من الشاعر لاستغلال الإمكانات الصوتية لهذه الأحرف في النبر[1] ، خاصة وأن القافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري .

ب. الـــــمجرى:

يعدّ المجرى حركة الروي المطلق[2] ، وعندما تشبع يتمخض عن إشباعها حرف الوصل. وحركة الروي تزدوج دلالتها ؛ فالقصيدة تطلبها قيمة صوتية معيّنـــة تسهم في اتحاد أواخر الأبيات وتوافقها ، والنظام النحوي يطلبها علامة إعرابية دالة على وظيفة الكلمة التي ترد فيها القافية ، أو علامة لبناء الكلمة إن كانت هذه الأخيرة من المبنيات. لذا فنسيج البيت الشعري عليه أن يراعي ازدواج هذه الدلالة ، ويؤلّف بينهما في إحكام وترابط لا اضطراب فيه ، وعليه فحركة الروي في القصيدة " تؤدي إلى طريقة بناء البيت الشعري تصويرا

---

[1] : " النبر stress عند المحدثين : علو في بعض مقاطع الكلمة بالقياس إلى المقاطع الأخرى يكون مصحوبا أحيانا بارتفاع في درجة الصوت pitch . وينتج هذا العلو من زيادة اندفاع الهواء الخارج من الرئتين حين يشتد تقلص عضلات القفص الصدري". خليل إبراهيم العطية ، في البحث الصوتي عند العرب ، منشورات دار الجاحظ ، بغـــداد ، د-ط ، 1983 ، ص 62 .

[2] : هنا ننبّه إلى أن كل القوافي في شعر عروة مطلقة ، فهو لم يستخدم قافية مقيّدة في شعره قطّ ، لذا آثرنا دراسة المجرى الذي يجعل الكلام في القوافي المطلقة حصرا .

وتركيبا بحيث تتوافق حركته- إن كانت للإعراب أو للبناء- مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرى لروي قصيدته"[1]، فنحن عندما نقرأ مطلع لامية العرب للشنفرى[2]:

*أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُـــدُورَ مَطِيِّكُمْ ** فَإِنِّي إِلى قَـــوْمٍ سِـــوَاكُمْ لَأَمْيَـــلُ*

علينا أن نتوقع المقطع الصوتي الذي ينتهي به كل بيت في القصيدة (لُ) ، وسوف يتوارد على الـــذهن كذلك الكلمات التي تـــنتهي بهذا المقطع ، ويكون ذلك " جزءا من المتعة الفنية "[3] .

وحركة الروي تكاد تكون مفتاحا للبيت كلّه ، لأنّ الكلمة في آخر البيت " بمنزلة دُفع من التأليف الموسيقي يُشرف عليهنّ صوت واحد متكرّر يكون لهنّ بمنزلة الإطار، ويربـــط بينهن برابطة الوحدة والانسجام ، ويصبغ أنغامهن المختلفات بلونه الواحد المنيف عليهن" [4]. والشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى المقيّدة ؛ " أما ذلك الروي المتحرّك فهو الكثير الشائع في الشعر العربي ، ويلتزم الشعراء حركته هذه ، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها "[5] . وفي هذا المقام يمكن لنا أن نستفيد من الإحصاء الذي قام به الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف[6] على دواوين مجموعة من الشعراء الجاهليين ،

---

[1] : محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، 2003 ، ص331.

[2] : الديوان ، تح إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 02 ، 1996 ، ص 58 .

[3] : محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر، دار غريب ، القاهرة، د- ط ، د- ت ، ص219.

[4] : عبد الله الطيب ، المرجع السابق ، ج 03 ، ص834 .

[5] : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 258 .

[6] : بناء الجملة العربية ، ص364.

متفرّقين بين الطبقة الأولى والثانية ، ليخلص إلى جملة من النتائج سنحاول إجمالها في الجدول الآتي:

الـشـــــاعـــــــــر	مجموع أبيات شعـره	عدد الأبيات ذات الروي المضـموم	عدد الأبيات ذات الروي المفـتوح	عدد الأبيات ذات الروي المكسـور	عدد الأبيات ذات الروي المقيّـــد	عدد الأبيات ذات القافية المقيـــدة
1.طرفة ابن الـعبد	870	108	16	127	119	00
2.علقـمة الفحـل	155	94	00	57	05	00
3.زهير ابن أبي سلمى	910	428	107	367	03	05
4.أوس ابن حجـر	545	229	108	191	17	00
5.الأعشـــى	2252	543	810	571	324	04
6.بشر ابن أبي خازم	797	385	96	279	13	24
المجمـــــوع	5029	1787	1137	1591	481	33
النسبـــــــة	%100	%35.55	%26.66	%31.63	%09.56	%0.65

يلاحظ من الجدول السابق أن القافية ذات الروي المضموم هي الأكثر ورودا في الشعر القديم من غيرها، تليها القافية ذات الروي المكسور، فذات الروي المفتوح . بينما لم تحظَ المقيّدة بكثير من الاهتمام . وهنا يتضح أنّ الشعراء يحبون اللجوء إلى ما هو أقوى وأصعب[1] رغبة في امتلاك الصنعة، والقدرة على التصرف فيها .

[1] : على اعتبار أن النحاة قرّروا أن السكون أخف من الفتح ، وأن الفتح أخف من الكسر والضم .

وفيما يأتي جدول لتوزيع مجرى القوافي في شعر عروة :

	الأبيات ذات الروي المفتوح	الأبيات ذات الروي المضـــموم	الأبيات ذات الروي المكســـور
عـــــددها	33	149	87
نسبتهـــــا	%12	%55	%32

من الجدول السابق نلاحظ أن عروة لم يحد عن باقي الشعراء الجاهليين في إيثاره القافية ذات الروي المضموم ، فذات الروي المكسور، وأخيرا ذات الروي المفتوح .

إيثار الضمة والكسرة على الفتحة شائع في الشعر العربي ، " الضمة والكسرة متقابلتان ، وهما أكثر شيء في الشعر، وأعني "متقابلتان" أن بينهما نوعا من ضدية ؛ فالضمة حركة تُشعر بالأبهة والفخامة ، والكسرة تشعر بالرقة واللين . ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب ، وأفخمها مضموماته في الغالب . ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم "[1] .

وفخامة الضمة وأبّهتها نابعة من طريقة النطق بها ، فالضم يحدث من خلال " استدارة الشفتين لتضييق مجرى الهواء صوب الخارج ، وارتفاع اللسان مضيّقا الفم ، وكذلك تخلّف اللسان نحو الخلف "[2] . فحيّز الضم ، الشفتان ، واللتان تتشكلان بشكل بيضوي تفخمان

---

[1] : عبد الله الطيب ، المرجع السابق ، ج 1 ، ص 69 .

[2] : عبد الحميد محمد أبو سكين ، دراسات في التجويد والأصوات اللغوية ، مطبعة الأمانة ، القاهرة ، د – ط ، د – ت ، –

الصوت وترتفعان به ؛ ففي الضمة "حجرتا رنين : شفوية وفموية ، تقوم الأولى بإبعاد هذا الصائت عن الحدّة وتتّجه به حثيثا صوب الانخفاض ضمن ثنائية : حاد/خفيض ، حيث يسجّل الضمة الخفيض ترددا مقداره 800 هرتز للغرفة الثانية مقابل 2300 هرتز لصائت الكسرة الحاد ، وبذلك يكتسب الأول نوعا من القيمة التفخيمية "[1]. وهكذا تنح الضمة إلى الأبهة والفخامة ، والكسرة إلى بالرقة واللين . أما الفتحة – التي تقل في قوافي عروة– تأتي بالإطلاق، و" الإطلاق كالصياح ، لأنه ألف ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلق . ولذلك فالفتحة دون صاحبتيها (الكسرة والضمة) . والشعراء لا يكثرون منها ، وأحسن ما تجيء في القوافي الموصولة بـــ "هـــا" التأنيث "[2] .

أمّا إيثار القافية المطلقة دون المقيدة فيعود إلى أنّ الحركات الطويلة(حروف اللين) هي أقوى الأصوات إسماعا[3] ، وهي " أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بـــها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليـــا "[4]. وقد قـــرّر علماء الأصوات أنّ لها علاقة

– ص 75 . نقلا عن: عادل محلو ، الصوت والدلالة في شعر الصعاليك ، أطروحة دكتوراه علوم ، إشراف عبد القادر دامخي وسعيد هادف ، تخصص علم اللغة ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر ، 2007 ، ص 49 .

[1] : عبد الفتاح ابراهيم ، مدخل في الصوتيات ، دار الجنوب ، تونس ، د –ط ، د–ت ، ص 137 . نقلا عن : نفســه ، ص 53 .

[2] : عبد الله الطيب ، المرجع السابق ، ج 1 ، ص 68 .

[3] : يقول الدكتور تمام حسان:" إن حروف العلة تؤدي مهمة جليلة في اللغة العربية، حيث تعتبر أساسا لقوة الإسماع...وقد لاحظ العروضيون أهمية حروف العلة للعروض، فـــعنوا برصدها في موازين الشعر واعتبروها – على عكس ما فـــعل الصرفيون– أهم من الحروف الصحيحة" . اللغة العربية معناها ومبناها ، دار عالم الكتاب ، القاهرة ، ط 4 ، 2004 ، ص71–72.

[4] : غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 2002، ص124.

وطيدة بالنبر[1] الذي يــقع على المقطع الأخير في الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلا [2] . يضاف إلى ما سبق أن القوافي موقوف عليها في الشعر، وهذا ما يعني سكتة وفاصلا زمنيا بعدها ، وهذه السكتة " تجعلها آخر ما ينطق بــه في المجموعة الكلامية، فهي تعطيها قدرا آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام "[3].

2. الإيقــاع الداخلي (إيقــاع الحشو):

إذا كان الوزن الشعري بحمولته أساسا للطرب عند سماع الشعر، والقافية بحروفها وحركاتها شكلا للتكثيف الإيقاعي حين تتمظهر حــسّيا على حدود الأبيات. فإنّ ثمة إيقاعا آخر، داخليا ، ينبّــه حاسة السمع لدى المتلقي ، وهو ناجم عن تركيب الدوال[4] في النسيج الداخلي للبيت الشعري ؛ فنحن نجد في الشعر إيقاعا لم يتولّد عن الوزن القافية فقط ، بل نتج عن علاقة الأصوات ، وهذا النوع من الإيقاع لا يمكن فصله عن ألوان الإيقاع الأخرى ، والتي تساهم جميعها في البنية التنغيمية[5] للعمل الشعري . فأيّة دراسة لجماليات الوزن والعروض " تبقى ناقصة ما لم تبيّن الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع

---

[1] : إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص118.

[2] : ينظر: تمام حسان ، المرجع السابق ، ص172.

[3] : محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريــب ، القاهرة ، د– ط ، 2006 ، ص111.

[4] : آثرنا استخدام مصطلح الدال ، لأن الكلام في هذا المبحث لصيق بمجال الدال مبتعد عن مجال المدلول . لكن هذين الشقين: (دال/مدلول) لا يخلوان من تعلّق في الباطن ، وهذا ما سيظهر في معالجتنا لهذا المبحث.

[5] : التغيم intonation من المصطلحات الشائعة في الدراسات الصوتية والإيقاعية وهو عبارة عن تتابع النغمات الإيقاعية في حدث كلامي معين من خلال الارتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام . ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، المكتب العربي الحديث ، الإسكندرية، د–ط ، د–ت ، ص197.

الخارجي على نحو من الأنحاء، أي أنّـــها هي التي تمنحه ذوقه الخاص "[1] .

سندرس في هذا المبحث الثاني أهم ظواهر الإيقاع الداخلي شعر عروة ، وستكون دراستنا متدرّجة من الحـــد الأدنى الذي يـــمثّل الصوت المنفرد الـــمعزول عن الإطار الدلالي الأدنى(الـــلفظ) ، ثم الإطار الدلالي الأدنى متمثلا في اللفظ ، ويأتي بعد ذلك الإطار الدلالي الموسّـــع والذي يمثّل التقطيع الشعري ، وسنختم هذا الجزء بدراسة لبعض الظواهر الإيقاعية الخاصة في الديوان.

1.2 إيقاع الأصوات المعزولة عن الألفاظ:

تتأثر الأصوات ببعضها البعض عند تجاورها في السلسلة الكلامية ، وتتنوّع صور هذا التأثّـــر، إلاّ أن مـــعظمها ينضوي تحت ما يسمى بالمماثلة ، وهي تجاور مجموعة من الأصوات متماثلة أو متقاربة في المخرج أو الصفات بطريقة مخصوصة ، وهو ما يحدث إيقاعا نوعيا يوحي ببعض الـــدلالات .

1.1.2 الأصـــوات المعبـــرة بصفـــة جوهرية[2]:

أ. الجهـــــر والهمـــــس:

يحدث الجهر في الحنجرة عندما " يتضام الوتران الصوتيان، ويؤدي ضغط هواء الزفير إلى فتحهما ثم انطباقهما بسرعة كبيرة "[3] ، فالمجهور " حرف أشبع الاعتماد في

---

[1] : ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم العربي ، سوريا ، ط1 ، 1997، ص13.

[2] : ركّزنا في مبحثنا هذا على المماثلة في الصفات وجعلناها قسمين : أصوات معبرة بصفة جوهرية وهي الصفات المائزة بين الأصوات(الصوامت) ، وأخرى بصفة ثانوية وهي الصفات المحسنة للصوامت كالتكرير والانحراف والقلقلة وغيرها ، وأضفنا إليها ما انضوى تحت باب التكرار الصوتي.

[3] : غانم قدوري الحمد، المرجع السابق ، ص102.

موضعه، ومنع النفس أن يجري مـــعه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت "[1] . بينما المهموس"حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه"[2] ، والأصوات المهموسة يجمعها قولنا : " حثه شخص فسكت "[3].

وحروف الجهر يخرج معها صوت من الصدر يحدث ارتعاشا وذبذبة في الوترين الصوتيين ، بينما لا يحدث ذلك مع الصوت المهموس ، " فأما حروف الهمس فإن الصوت الذي يخرج معها نَفَسٌ, وليس من صوت الصدر، وإنما يخرج منسلا ، كنفخ الزاي، والظاء، والذال، والضاد " [4] . لذا فإن النطق بالأصوات المهموسة يحتاج قوة نفَس أعظم من التي تتطلبها المجهورة لجريان النفس معها. وإنـــما سمي الأول مهجورا والثاني مهموسا: "جَهَرَ بالقول: إذ رفع به صوته ، فهو جَهِيرٌ وأَجْهَرَ . فهو مُجْهِرٌ إذا عرف بشدّة الصوت ... والحروفُ المَجْهُورَةُ ضد المهموسة "[5]. كما وقد تتفاوت الأصوات بين الجهر والهمس، فبعض المجهورة أجهر من بعض ، وبعض المهموسة أهمس من بعض.

بعد إحصاء الأصوات في ديوان عروة بن الورد من جانب صفتي الجهر والهمس ، اتّـضح أن نسبة استخدام الحروف المجهورة تجاوزت 76% من مجموع الأصوات المتوزعة على هاتين الـــصفتين . ونشير هنا إلى أنّـــنا اعتمدنا في تصنيف الأصوات إلى مجهور ومهموس على ما ورد في كتاب سيبويه. والأصوات المهجورة هي: "الهمزة والعين

---

[1] : سيبويه ، المرجع السابق ، ج4 ، ص434.

[2] : المرجع السابق ، ج4، ص434.

[3] : ابن منظور، المرجع السابق ، مادة : همس ، ج 06 ، ص 250 .

[4] : ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ت حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط 1 ، 1985 ، ج 1 ، ص 63 .

[5] : ابن منظور، المرجع السابق ، مادة جهر، ج 04 ، ص 149 .

والغين والقاف والجيم والياء والضاد واللام والنون والراء والدال والزاي والطاء والظاء والذال والباء والميم والواو"[1]، وسنقدم فيما يأتي جدول لتوزع الأصوات بين صفتي الجهر والهمس:

الصفة	الصـــوت	عددهـا	نسبتها	الصفة	الصوت	عددهـا	نسبتها
مجهورة	الـهمـزة	490	% 6,57	رخوة ومتوسطة	الـسين	226	% 3,03
	الـعيـن	359	% 4,81		الكـاف	246	% 3,30
	الـغيـن	78	% 1,04		التـاء	427	%5,73
	الـقـاف	229	% 3,07		الفـاء	319	% 4,28
	الـجيـم	134	%1,79		الحـاء	219	%2,93
	الـيـاء	798	%7,87		الثـاء	48	%0,64
	الـضـاد	59	% 0,79		الهـاء	338	% 4,53
	الـلام	1106	%14,8		الشيـن	108	% 1,44
	الـنـون	647	% 8,68		الخـاء	85	%1,14
	الـراء	535	%7,18		الصـاد	95	%1,27
	الـدال	281	%3,77	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ

[1] : سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص434.

	الـطـــاء	70	% 0,93		ـــــ	ـــــ	ـــــ
	الـــزاي	62	%0,83		ـــــ	ـــــ	ـــــ
	الـظـــاء	20	% 0,26		ـــــ	ـــــ	ـــــ
	الـــــذال	135	%1,81		ـــــ	ـــــ	ـــــ
	الـبـــاء	398	%5,34		ـــــ	ـــــ	ـــــ
	الـمـيـــم	736	%9,87		ـــــ	ـــــ	ـــــ
	الـــــواو	624	%6,08		ـــــ	ـــــ	ـــــ
	الإجمالـــي	**6761**	**%76**		**الإجمالـــي**	**2111**	**%24**

يتضح من الجدول السابق أن الأصوات المجهورة سيطرت على النتاج الشعري لعروة بنسبة فاقت الثلاثة أرباع ، وهذه السيطرة نفسرها بـــ :

1. الـــقوة ؛ لأنّ الجهر كما تحدثنا عليه يـتوافق مع رفـع الصوت والإعلان، وهذا مـا وافق أيضا النـزعة الحماسيـة في شعر عروة " فالأصوات تابعة للـمعاني فمتى قـويت قويت، ومتى ضـعفت ضعفت "[1].

[1] : ابن جني ، المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق علي النجدي ناصف وآخرين ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، د-ط ، 1994، ج2 ، ص210.

2. سهولة الــنطق ؛ لأنّ الأصوات المهموسة – كما تحدثنا عليها – تتطلّب جهدا كبيرا للــنطق بها لــذا فقد قُــلّل منها في سياق الكلام ، وفُــضّلت المجهورة عليها "... فإن كان منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن لــه وأود على القلوب "[1].

3. الوضوح الــسمعي ؛ وهو مــا يرجع إلى الــنغمة الحنجرية المتولّــدة عن اهتزاز الوترين الصوتيين.

ب. الـــــــشدة والــرخاوة:

تتنوع طريقة اعتراض أعضاء النطق للنّفَس في مخرج الصوت ؛ فــيمكن أن يكون الاعتراض تاما فيُقفل مجرى النفس، ومن ثم يطلق الهواء المحبوس دفعة واحدة ، ويمكن أن يكون الاعتراض جزئيا . وعلى هذا تتنوّع الأصوات تبَعا لتنوع الاعتراض من جهة ، وتبعا لدرجة الانفتاح بعدها من جهة أخرى . وتصنّف الأصوات في التراث الصوتي العربي بناء على الأساس السابق إلى ثلاثة أشكال: شديدة ورخوة ومتوسطة بينهما ، وقد عرّف سيبويه الصوت الشديد بأنه " الذي يمنع الصوت أن يجري فيه "[2]. والشديد يجتمع فيه أمرين[3]:

1. حبس النفس الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من آلة النطق، فيضغط الهواء خارج ذلك الموضع.

2. إطــلاق النفس المضغوط بانفصال العضوين انــفصالا سريعا، فيندفع الهواء محدثا صــوتا انــفجاريا.

---

[1] : أبو هلال العسكري ، المرجع السابق ، ص159.

[2] : الكتاب ، ج4 ، ص434 .

[3] : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص23.

وتــجمع الأصــوات الشديدة في القول: " أجدت طبقك"[1] . كما يكون الصوت رخــوا "بتضييق مجرى الــهواء في موضع من المواضع، ويكون على شكل تــسرّب مستمر للهواء"[2]. أمــا بقية الأصوات فمتوسطة بين الشدة والرخاوة يجمعها القول : (لم يرعونا) ، وهي تحدث "بتضييق الهواء في نقطة المخرج أكثر من الرخوة ، ولكنها لاتصل إلى الانغلاق الــتام "[3].

بعد القيام بإحصاء الأصوات من جانب توزعها على صفات الشدة والرخاوة والتوسط بينهما وصلنا إلى جملة من النتائج تمثّلــت إجمالا في سيطرة الأصوات المتوسطة بنسبة فــاقت النصف ، تــليها الأصوات الشديدة والرخوة بنسبة متقاربة ، وسنقدم في الجدول الآتي نتائج الإحــصاء الذي قمنا بــه:

الأصـــــــــــــوات	عـــــــــددهـــا	نـــــــــسبتــها
الـــــــــــشـديـــــدة	2046	%20
الـــــــــــرخـــــوة	2021	%20
الـــــــــــمتـوسطـــــة	6180	%60
الـــــــعدد الإجـــــمالـــي	10247	%100

[1] : ابن منظور، المرجع السابق ، مادة : شدد ، ج 03 ، ص 232 .

[2] : محمد خــان ، اللهجات العربية والقراءات القرآنية – دراسة في البحر المحيط – ، دار الفجر ، القاهرة ، د –ط ، 2002، ص73.

[3] : نفسه ، ص74.

في قراءة النتائج السابقة نقول:

1. غلبة الأصوات المتوسطة على الشديدة والرخوة مجتمعتين ، يـؤكد سلوك الـقصيدة نحو الإبانة الـسمعية – كما تقدم ذلك في الأصوات المجهورة – ، وممّـا يؤكد ذلك أيضا تسمية اللغويين لحروف الـذلق (ل ، ن ، ر) – وهي من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة– بـأشباه أصوات اللّـين.

2. الـتماثل الصوتي لكل من الأصوات الشديدة والرخوة أحدث نوعا من التوازن الإيقاعي في القصيدة ؛ لأن الأصوات الـشديدة (الانفجارية) يوجد ما يقابلها من رخوة (احتكاكية) ومـن ثمّ تتماثل كميتا الصوت ، لتسهما مجتمعتين في توازن البناء الإيقاعي للشعر.

2.1.2 الأصـوات الـمعبرة بـصفة ثـانوية:

أ. الـتكرير:

صفة للراء سميت كذلك لارتعاد أطراف اللسان بها ، ويحصل ذلك " بأنّ طرف اللسان يطرق اللثة طرقا ليّنا يسيرا مرتين أو ثلاثا "[1]، فأنت " إذا وقفت عليها رأيت طرف اللسان يتعثّر بما فيه من التكرير، ولذلك احتسب في الإمالة بحرفين "[2]. وكان سيبويه قد ذكر هذه الصفة للراء ، فقال وهو يتحدث عن صفات الحروف:" ومنها المكرّر، وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللاّم، فتجافى للصوت كالرخوة. ولو لم

---

[1] : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، 67 .

[2] : ابن يعيش: موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش ، شرح المفصل ، د–ت، مطبعة المنيرية ، مصر، د–ط ، د–ت ، ج10 ، ص130.

يكرر لم يجر الصوت فيه ، وهو الراء "[1]. وقال أيضا: " والراء إذا تكلمت بـــها خرجت كأنها مضاعفة، والوقف يزيدها إيضاحا "[2].

يعتبر صوت الراء من أكثر الأصوات استخداما في شعر عروة لما في هذا الصوت من تكرير تقتضيه طبيعته اللغوية ممّا زاد من قوة ترديده في الشعر كقول عروة[3] :

1) *سلي الطارق المعترّ، يا أم مالك ** إذا ما أتاني بين قدري ومجزري*
2) *أيسفِ وجهي؟ أنّه أوّل القِـرى ** وأبذل معروفي لـــــه دون منكوي*
3) *يُرِيحُ عليَّ اللَّيلُ أضيافَ ماجدٍ ** كريم، ومالِي سَارِحاً مالُ مُقْتـــــرِ*

تكرّر الراء في الأبيات السابقة ثلاث عشرة (13) مرة ، ويبدو ذلك مناسبا لمقام الفخر؛ فالشاعر يذكّر بجبلّة الكرم المغروسة في نفسه ؛ فقِدره منصوبة وجزوره مهيّأة للقِرى ، ومتى ذلك ؟ إنّه في الليل ، حين يشتد القرّ ويتعاظم الجوع . وهذا الضيف رغم سؤاله قلّة يده فإنّه – في نظر عروة – ماجد كريم ، لذا فهو يبذل له الودّ ليصبح كأنّه صاحب الإكرام . وما في الرّاء من تكرير يحيل إلى تكرار الجود وتعدّده (ســلِ) . ويبدو أنّ الراء يتناسب وفخرياته الكثيرة وبالأخص في مقام الحجّيّة[4]:

1) *هُم عيّروني أنّ أُمّي غريبـةٌ ** وهل في كريمٍ ماجدٍ ما يُعيَّـر ؟*
2) *وقد عيروني المال حين جمعته ** وقد عيروني الفقر إذ أنا مقتِ*

---

[1] : الكتاب ، ج4 ، ص435.

[2] : نفسه ، ج4 ، ص136.

[3] : الديوان ، ص 157 – 158 . الطارق: القادم ليلا طلبا للضيافة . المعترّ: المضطرب والمهتز. يُريح: يهبني .

[4] : نفسه ، ص 163 – 165 . اللِّمّة: شعر الرأس .

*3) وعيّرني قومـــي شَبابي ولِمّتـــي ** متى ما يشا رهط امرىء يتعير*

*4) ولا أنتمي إلّا لجارٍ مجـــــــاورٍ ** فما آخِـرُ العيشِ الذي أتنظّر ؟*

فالراء تكرّرت فيما تهجّم الناس به عليه (عيّروه في نسبه ، وفي فقره ، وفي ماله ، وفي قومه...) ، وتكرّرت فيما ردّ به عليهم (كرمه ، عنايته لرهطه ، إحسانه لجاره) .

والجهر العالي للراء ناسب كثيرا حماسياته ، ففيه صيحة مدوّية تذكّر ببأسه وشدّته على خصومه[1] :

*1) أبلِغْ لـــديكَ عامراً إن لقيتَهـــا ** فقد بَلغت دارُ الحِفـــاظِ قَـــرارَها*

*2) رَحلنا من الأجبالِ ، أجبالِ طـيّء ** نسوق النساء عوذها وعشارها*

*3) ترى كلَّ بيضاءِ العوارضِ طَفْلَةٍ ** تفرّي إذا شال السِّماكُ صدارَها*

*4) وقد علمت أن لا انقلاب لرحلها ** إذا تركت من آخـــر الليل دارها*

ب. الانـــــحراف:

تتكون الأصوات المنحرفة " بوضع عقبة في وسط المجرى الهوائي، مع ترك منفذ للهواء عن طريق أحد جانبيها (العقبة) ومن أمثلتها صوت اللام في العربية "[2] . وقد كان سيبويه أول من استخدم هذا المصطلح في وصف اللام وذلك في قوله: " ومنها المنحرف ، وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت ، ولم يعترض على

---

[1] : المرجع السابق ، ص 170 – 171 . العوذ: كل أنثى وضعت حديثا . العشار: من مضى لحملها عشرة أشهر من النوق. العوارض: الثنايا من الأسنان التي تلي الأنياب . طَفلة: طريّة . تفرّي: تشقّ تمزّق . شال: ارتفع . السِّماك: نجم يدلّ على اقتراب الفجر .

[2] : غانم قدوري الحمد ، المرجع السابق ، ص130.

الصوت كاعتراض الحروف الشديدة ، وهو اللام "[1]. وعليه فوصف الـــلاّم بالانحراف يستند إلى ما تقدم من أن النفس ينحرف إلى الجانبين عند النطق به.

وقد تواردت اللاّم بصورة كبيرة في شعر عروة [2] ، وقد أتت مقترنة بمعنى التوكيد في سياقاتها الكثيرة ، ولكي نوضح الأمر أكثر نسوق هذه المثال [3]:

*1) دعِني أُطوّفْ في البِلادِ لعلّني ** أفِيدُ غِنًى فيه لذي الحقّ محمِلُ*
*2) أليس عظيماً أن نلُمّ مُلـــمـّـة ** وليس علينا في الحقوق، مُعوّلُ؟*
*3) فإن نحن لم نملك دفاعا بحادث ** تُلِـمُّ به الأيّام فالموت أجملُ*

تكرّر اللام في الأبيات السابقة 20 مرّة لتأكيد حرص عروة على دواعي المروءة ؛ فهو يطلب من زوجه أن تتركه يتنقّل في البلاد ليصيب الغنى ، لأنّه المعتمد في واجبات الكرم والضيافة .

كما لا حظنا أنّ اللام تتكرّر كثيرا في مقام السرد والوصف [4] :

*1) ألا إنّ أصحابَ الكنيفِ وجدتُهم ** كما الناس لما أخصبوا وتموّلوا*
*2) وإنّي لمدفوعٌ إليّ ولاؤهـــــم ** بماوان ، إذ نمشي، وإذ نتململ*
*3) وإذ ما يريح الحيُّ صرماءَ جونة ** ينوسُ عليها رحلُها ما يحلّل*

---

[1] : الكتاب ، ج4 ، ص435.

[2] : تردّد حرف اللام في شعر عروة 1107 مرة بنسبة قاربت 15% من مجموع الحروف في الديوان .

[3] : الديوان ، ص 223 .

[4] : نفسه ، ص 207 – 209 . الكنيف: حظيرة من خشب . ماوان: موضع . نتململ: نسرع . صرماء جونة: ناقة سوداء . ينوس : يتدلّى . موقّعة الصّقفين : على عنقها دَبَر .

*4) موقَّعةُ الصَّفقينِ ، حدباءُ ، شارفٌ ** تقيَّـد أحياناً لديهم ، وتُرحلُ*

*5) عليها، من الولِدانِ ، ما قد رأيتُمُ ** وتمشي ، بجَنبيها ، أرامِلُ عُيَّلُ*

جـ. الـــــصفير:

الصَّفِير " وهو الصَّوْتُ بالفم والشفتين "[1] ، واستخدمت هذه الكلمة في وصف ثلاثة من الأصوات العربية هي: السين والصاد والزاي ، ويعدّ سيبويه أول من استخدم هذا المصطلح حيث قال: " أما الصاد والسين والزاي فلا تدغمن في الحروف التي أدغمت فيهن، لأنّهن من حروف الصفير"[2]. أمـــا عن أهميتها في الإيقاع اللغوي فقد قال عنها: "... وهـــنّ أندى في السمع "[3].

وقد ساهمت أصوات الصفير في تعزيز الجانب الإيقاعي في شعر عروة لامتيازها بإيقاع خاص أضفى نوعا من الأزيز، وقد وردت هذه الأصوات بقوة في عدة أبيات وتناسبت أيّـــما تناسب مع الصور التي كان ينقلها عروة [4]:

1) أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى ** بوجهي شحوبَ الحقِّ ، والحقُّ جاهد
2) أُقسِّـمُ جسمي في جسوم كثيرة ** وأحسـو قراح المـــاء ، والماء بارد
3) ومن يؤثر الحقّ النّؤوب يكن به** خصاصة جسـم ، وهو طيّان ماجد

---

[1] : ابن منظور، المرجع السابق ، مادة: صفر ، ج 04 ، ص 460 .

[2] : الكتاب ، ج4 ، ص464.

[3] : نـــفسه ، ج4 ، ص464.

[4] : الديوان ، ص 123 – 124 .

الصورة الجميلة لعروة – مؤثرا على نفسه وهو به خصاصة– التي يخاطب بها أخاه الذي أعجبته سمنته فهزأ من هزال أخيه ، رافقها ذلك الصدى من أزيز حروف الصفير التي اجتمعت فطبعتها بلونها وميسمها الخاص . كما نجد حروف الصفير في قصائده الوجدانية – بالرغم من قلّتها– تتناسب مع رقّة الموقف ، وألم الفراق . وفي لوعة الصبابة وحرقة الحنين[1]:

*1) وأحدث معهد من أمّ وهــب ** معــرّسنــا بدار بني النضيــرِ*

*2) وقالوا: ما تشاء؟ فقلت: ألهــو** إلى الإصباح ، آثر ذي أثيــرِ*

*3) بأنسة الحديث ، رُضاب فيها ** بُعــيد النوم ، كالعنب العصيرِ*

*4) أطَعتُ الآمِرينَ بصَرْمِ سَلمى ** فطاروا في عــضاهِ اليستعورِ*

*5) سَقَوْني النّسءَ ، ثم تكنّفوني ** عُداةُ اللّــهِ من كــذِبٍ وزُور*

*6) وقالوا: ليس بعد فــداء سلمى ** بمُفــنٍ ، ما لديكَ ، ولا فقيرِ*

د. القلقلـــــة:

القلقلة في اللغة بمعنى التحرك " قَلْقَلَ : صَوَّتَ والشيءَ قَلْقَلَةً وقِلْقالاً بالكسر أو بالفتحِ : الاسمُ و في الأرضِ ضَرَبَ فيها . والقُلْقُلُ والقُلاقِلُ بضمهما : المِعْوانُ السَّريعُ التَّقَلْقُلِ أي : التحرُّكِ . وحُروفُ القَلْقَلَةِ : قطب جد " [2] . وقد تحدّث سيبويه عن هذه الحروف بقوله : " اعلم أن من الحروف حروفاً مشربة ضغطت من مواضعها ، فإذا وقفت خرج معها من الفم

---

[1] : المرجع السابق ، 129–132 . المعرّس : النزول ليلا . عضاه: شجر له شوك . اليستعور: موضع .النسء: الخمر.

[2] : الفيروزآبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 8 ، 2005 ، ص 1050 .

صويتٌ ونبا اللسان عن موضعه، وهي حروف القلقلة... والدليل على ذلك أنك تقول: الحذق فلا تستطيع أن تقف إلا مع الصويت، لشدة ضغط الحرف. وبعض العرب أشد صوتاً، كأنهم الذين يرومون الحركة " [1] . فالنطق بهذه الحروف يصاحبه ضغط للّسان في مواضع مخارجها عند الوقف يصاحبه شدّة في الصوت الصاعد من الصدر، وذلك الضغط يمنع خروج الصوت إلا إذا حرّك موضع اللسان ، " والقلقلة ما تحسن به إذا وقفت عليها من شدة الصوت المتصعّد من الصدر مع الحفز والضغط "[2].

وفي شعر عروة تتكرّر هذه الحروف بعضها أو كلّها ، فمن أمثلة الأولى تكرّر الباء في قوله [3]:

*1) أيا راكِبًا ! إمّا عرَضتَ ، فبلّغَنْ ** بني ناشب عني ومن يتنشبُ*

*2) وابلغ بني عوذ بن زيد رسالةً ** بآيــةِ ما إن يَقصِبونيَ يكذِبــوا*

فحرف الباء يبدو مناسبا لدلالات الغضب والانفعال من عروة الذي يتوجه إلى جماعات من قبيلته عبس: يتهم بني ناشب بالتخاذل والتهرب من مسؤولياتهم (الأخذ بالثأر) ، ويلوم بني عوذ علو تركهم سفهاءهم يتناولونه بالسوء . كما يحمل الباء صرخة شديدة تتصاعد مع أنفاس الشاعر تهدّد بالحرب التي تعرف بها عبس الشريف موفور الكرامة .

ومن النماذج التي اجتمعت فيها حروف القلقلة [4]:

---

[1] : الكتاب ، ج 4 ، ص 174 .

[2] : الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب ، تح علي أبو ملحمة ، مكتبة الهلال – بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص 547.

[3] : الديوان ، ص 81 – 85 . يقصبوني: يشتموني .

[4] : المرجع السابق ، ص 113 – 114 . الحرب العوان: هي المتردّدة تدور وتتوقّف . تبخ: تخمد . الجُلّى: الشدّة .

*1) ما بي من عار إخال علمته ** ســـوى أن أخوالي، إذا نُسبوا، نهد*

*2) إذا ما أردت المجد قصر مجدهم ** فأعيى علي أن يقاربني المجد*

*3) فيا ليتهم لم يضربوا في ضربة ** وأنيَ عبْدٌ فيهمُ ، وأبي عبـــــدُ*

*4) ثعالب في الحرب العوان فإن تبُخ ** وتَنفرجِ الجُلّى ، فإنّهمُ الأُســـدُ*

فقد أوحى تكرّر الباء والدال والقاف والجيم بتبرّم وغضب عروة من أخواله بني نهد[1] ، واشمئزازه الشديد من قطرة النسب التي يحملها منهم في دامائه ، والتي تحول دون بلوغه ذروة المجد[2].

هـ. التفشـــــي:

التفشي هو انتشار الهواء في الفم عند النطق بالحرف ، وله حرف واحد وهو الشين. ويتم نطقه بتوسيع ما بين اللسان وأعلى الحنك . وهذا الانتشار يصل بالحرف إلى مخرج الطاء، "...لأن الشين من حروف التفشي، فلها استطالة من مخرجها، حتى تتصل بمخرج الطاء" [3]. والشين تضفي بخصائصها النطقية على السياقات التي ترد فيها من باب سوق الحرف على سمات المعنى المقصود والغرض المطلوب ؛ " ومن ذلك قولهم : شدّ الحبل ونحوه. فالشين بما فيها من التفشيّ تشبَّه بالصوت أوّل انجذاب الحبل قبل استحكام العَقْد ثم يليه إحكام الشدّ والجذب وتأريب العَقْد . فيعبر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين لا سيما

---

[1] : قبيلة يمانية جنوبية ، والخصومة بين الشماليين العدنانيين والجنوبيين القحطانيين قديمة معروفة .

[2] : من عادة العرب أن تفخر بالنسب . واكتمال النسب هو شرف الجدّين ، فيقال عمّن اجتمع له ذلك: " مُعمّ مُخول " . أما المكتفي بجدّ واحد ، فهو كطائر بجناح واحد .

[3] : المبرد : أبو العباس محمد بن يزيد ، المقتضب ، تح محمد عبد الخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، وزارة الأوقاف ، جمهورية مصر العربية ، القاهرة ، 1994 ، ج 1 ، ص 346 .

وهي مدّغمة فهو أقوى لصنعتها وأدلّ على المعنى الذي أريد بها . ويقال شدّ وهو يُشِدّ . فأما الشدّة في الأمر فإنها مستعارة من شدّ الحبل ونحوه لضرب من الاتّساع والمبالغة على حدّ ما نقول فيما يشبه بغيره لتقوية أمره المراد به " [1].

وفي شعر عروة تتوارد الشين في بعض الأبيات ، وتحضر متكررة بصورة تسم فيها هذه السياقات بميسمها [2] :

*1) إن تأخُذوا أسماء موقفَ ساعةٍ ** فمأخذُ ليلى وهي عذراءُ أعجبُ*

*2) لبسنا زماناً حسنها وشبابها ** ورُدّتْ إلى شعواء ، والرأسُ أشيبُ*

يعقد عروة مقارنة بين سبي امرأة عبسية وأخرى هلالية بهدف الفخر والتّشفّي في أعدائه ؛ فالأولى متزوجة والثانية عذراء [3]، كما أن العبسية لم تلبث إلا قليلا حتى استردّها أهلها بعكس الثانية التي مكثت عند عروة زمنا . ودلالات الشين في البيت الثاني توحي بتفشي شبابها وحسنها الذي لبسه [4]حتى شاب رأسها ، وفي شيب الرأس تفشّ للعجز والقبح . كما أنه هو من ردّها ، ولكن لم يسمّ قومها بل أمها " شعواء" وفي ذلك إمعان في إفشاء ذلهم بمخاطبتهم بنسائهم . كما ترد الشين بدلالاتها السابقة في مقام تفشي الغضب وفي مقام شن الحرب وما يلحقها شدّة وجهد [5]:

---

[1] : ابن جني ، الخصائص ، ج 2 ، ص 163 .

[2] : الديوان ، ص 87 – 88 . شعواء: والدة ليلى ويقصد بها قومها .

[3] : لأنّ العرب تشتد في الحرص على عذارى القبيلة حفاظا عليهن لتأكيد الشرف ودواعي الرجولة والأنفة .

[4] : لبست امرأة : تمتعت بها زمانا . ابن منظور ، المرجع السابق ، مادة: لبس ، ج 6 ، ص 202 .

[5] : الديوان ، ص 81 – 84 . بنو ناشب : فرع من عبس . شأو: شوط . الكظاظ: الشدّة والتعب . المُغرّب: البعيد .

*1) أيا راكِباً ! إمّا عرَضتَ ، فبلّغَنْ ** بني ناشِبٍ عني ومن يتشـــــبُ*

*2) فإن شِئتِمُ،عني، نَهيتُم سَفيهَكم ** وقال له ذو حلمكم: أين تذهبُ ؟*

*3) وإن شِئتمُ حاربتُموني إلى مَدًى ** فيَجهَدُكم شِلْوُ الكِظاظِ المغرّبُ*

و. الـــــتكرار الـــصوتي:

يـــمثل التكرار الصوتي المستوى الأدنى في بنية الـــنص الشعري ، لـــكنه " يمكن أن يكون النتيجة الحتمية للتكرار في مستوى أعلى مثل الألفاظ والقوافي... ويتفق الدارسون في الأسلوبيات على الموقع الخاص الذي يحتله في النص الشعري "[1] . كما أنّ إيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بإحداث رنة موسيقية ، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعنى . وشعر عروة فيه الكثير من المشاهد المصوّرة التي صاحبها تكرار صوت بعينه ، حاملا دلالات أسلوبية مخصوصة.

فمن التكرار المشحون بالإيحاء والترميز، اختيار الأصوات التي تنزاح بملفوظاتها إلى معانٍ مخصوصة ، كالياء في قول عروة :

*1) أقِلّي عَلَيَّ اللّـــوْمَ يا ابْنَةَ مُنـــْذِرٍ ** ونامِي ، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَرِي*

*2) ذَرِيني ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ ، إنني ** بهـــا ، قبل أن لا أملك البيع مشتري*

*3) أحاديثُ تَبْقَى ، والفَتى غيرُ خالدٍ ** إذا هـــو أمسى هامـــة فوق صيّـــرِ*

*4) تُجَاوِبُ أحْجَارَ الكِنَاسِ ، وتَشْتَكِي ** إلى كـــلِّ معروفٍ رأته ، ومُنْكَرِ*

---

[1] : عبد القادر بوزيده ، دراسة ظاهرة أسلوبية : " التكرار"(في قصيدة السياب "رحل النهار") ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر، عدد14 ، ديسمبر1999 ، ص52.

*5) ذَرِينِي أُطَــوِّفْ فِي البلادِ لعلَّنِي ** أخَلِّيكِ أو أُغْنِيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِ*[1]

ففي هذه الأبيات نجد الإيقاع والتشكيل الصوتي للياء يزاح بالنص إلى دلالات المعاناة والضيق من شكوى ولوم العاذلة الذي تضمنته الأبيات، وبخاصة تلك النهايات بالياء: (أقلي– تشتهي– اسهري – ذريني – نفسي – مشتري – لعلّني – أخَلّيكِ – أغْنِيكِ) ، فصوت الياء امتداد للحرف يتناسب مع طول النفَس ومدّه . كما أن التضعيف في (أقلّي – عليّ – إنّني – لعلّني – أخلّيك) زاد من قوة و شدَّة إطلاق الياء .

كما تتوارد الحاء في بعض الأبيات لتحمل دلالات الضعف والشفقة [2]:

*1) أقولُ لقوْمٍ ، في الكنيفِ ، تروّحوا ** عشيّةَ بتنا عند ماوان ، رُزَّحِ*

*2) تنالوا الغنـــى أو تبلغــوا بنفوسكم ** إلى مُستراحٍ من حِمامٍ مبرَّحِ*

*3) ومن يك مثلي ذا عيال ومقتراً ** من المال يطرح نفسه كل مطرح*

*4) ليَبْلُغَ عُذراً ، أو يُصيبَ رَغِيبةً ** ومبلغ نفس عذرها مثــل منجح*

*5) لعلَّكمُ أن تصلُحوا بعدَما أرى ** نبات العضاه الثائــب المتـروّح*

*6) ينوؤون بالأيدي وأفضل زادهم ** بقيّةُ لحْــمٍ من جَــزُورٍ مملَّــح*

فالحاء الضعيفة [3] دلّت على هزال الصعاليك وضعف ما في أيديهم ، وعلى القحط والجدب الذي حلّهم . كما " يدل الحاء من طبيعة مخرجه الحلقي المتكون من أنسجة رقيقة

---

[1] : الديوان ، ص 143 – 144 . صيّر: قبر. الكناس: المغار وهو كناية عن القبر.

[2] : نفسه ، ص 104 – 106 . ماوان: موضع . رزّح: سقطوا من شدّة الإعياء . العضاه : نبات له شوك .الثائب: الراجع. المتروّح: متفطّر بندى الشتاء من غير مطر . ينوؤون: ينهضون بجَهد ومشقّة .

[3] : يعد الهاء حرفا مهموسا من جهة ، ورخوا من جهة أخرى ، لــذا فقد اجتمعت فيه صفتا ضعف . ينظر: الكتاب ، ج4 ، ص434 و461.

ومتناهية الحساسية على مقدار الوهن الذي أصاب هؤلاء القوم ، ويوحي ضيق مخرجه بضيق حالهم وحيلتهم إزاء الجوع الذي أنهكهم " [1] . وبعكس الحاء نجد العين ينزاح بسياق الأبيات التي يتكرر فيها إلى معاني القوة والشدة [2]:

*1) إذا قيل يا ابن الورد أقدم إلى الوغى ** أجبت فلاقاني كميّ مُقارع*

*2) فأترُكُه بالقــاعِ ، رَهنــاً ببلــدةٍ ** تعاوره فيها الضباع الخوامع*

*3) محــالف قاع كان عنه بمعزل ** ولكن حَينُ المرء لا بد واقـع*

الشاعر يفخر في الأبيات السابقة بقوته وشدّته وإقدامه ، وما يتصل بتلك القوة من سيف صقيل حاد ، وقد زادت العين من قوة الصورة لما امتاز به ترديدها من قوة .

2.2 إيقاع الأصوات المحصورة في الألفاظ :

ندرس في هذا المبحث مظاهر الإيقاع المتولدة عن الجمع بين لــفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها ، أو بين أكثر من لفظين . فهنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات؛ تتمثــل في الوقوف عند الخصائص الإيقاعية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين . وسنحاول أن نجملها في جــانبين اثنين : التــكرار والــجناس.

1.2.2 الـــــــتكــرار:

في هذا المبحث ندرس حالات التكرار التي تمثلت في استعمال اللفظ مرتين أو أكثر في نفس المعنى اللــغوي ، لا يــتميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى مــا قد

---

[1] : عادل محلو ، المرجع السابق ، ص 52 .

[2] : الديوان ، ص 182– 184 . كميّ: فارس . القاع: أرض سهلة . الضباع الخوامع: المتعرّجة في مشيتها .

يتولد عن مجرّد التكرار. وظاهرة تكرار الألفاظ استوقفت العلماء قديما ؛ فحاولوا فهمها وجعلوا لها أسبابا، كما بحثوا في أغراضها وفوائدها البلاغية ، "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها... ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب.."[1] ، فابن رشيق (ت456ه) يرى أن التكرار في الأسماء يجب أن يكون في مقام الغزل . كما تحدّث عنه ابن الأثير(ت637ه) :" واعلم أن هذا النوع دقيق المأخذ ، وحدّه ، هو دلالة اللفظ على المعنى مردّدا ... وهو ينقسم قسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى ، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ ... وكل من هذين القسمين ينقسم إلى مفيد وغير مفيد... واعلم أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له وتشديدا من أمره ، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كرّرت فيه كلامك إما مبالغة في مدحه أو ذمه أو غير ذلك"[2] ، فابن الأثير وسّع من أغراض التكرير – كما سماه – في التأكيد ، وفي المبالغة في المدح أو الذم .

بعد دراسة التكرار في شعر عروة وجدنا أنه يعود لجوانب لفظية تتصل أساسا بتقوية النغم وزيادة الترنم ، وجوانب معنوية تتصل بنواحي العواطف من حب أو ذم أو مدح ، أو قد يؤتى به للتوكيد ، أو ضرب الحكمة .

وهذه أغراضه المعنوية في شعره :

أ. التكـــرار في مقـــام الغـــزل:

---

[1] : ابن رشيق ، المرجع السابق ، ج 02 ، ص 73-74 .

[2] : أبو الفتح ضياء الدين بن محمد بن عبد الكريم الموصلي ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د- ط ، 1995 ، ج 02 ، ص 146 .

تردّد ذكر اسم المحبوبة تشوّقا وتحبّبا في غزليات عروة لزوجته أسماء الغفارية[1] :

1) سقى سلمى، وأين ديار سلمى؟ ** إذا حلّـتْ، مُجاورَة السريرِ

2) إذا حلّتْ بأرضِ بني عليّ ، ** وأهلـي بيـن زامرة وكـيرِ

3) ذكرت منازلاً من أم وهـب ، ** محلَّ الحي أسفل ، ذي النقيرِ

4) وأحدث معهـد من أمّ وهب ** معرّسنا بـدار بني النضيـرِ

5) وقالوا: ما تشاء؟ فقلت: ألهـو** إلى الإصباح ، آثـر ذي أثيرِ

6) بأنسة الحديث ، رُضاب فيها ** بُعـيد النوم ، كالعنب العصيرِ

7) أطَعتُ الآمِرينَ بصَرْمِ سَلمى ** فطاروا في عـضاهِ اليستعورِ

8) سَقَوْني النَّسءَ ، ثم تكنّفوني ** عُـداةَ اللَّـهِ من ـنِبٍ وزُور

9) وقالوا: لست، بعد فداء سلمى ** بمُفـنٍ ، ما لديكَ ، ولا فقيـرِ

تكرّر اسم "سـلمى" في الأبيات السابقة أربع مرات ، وتكرير"سـلمى" هنا زاد من الانتباه والتركيز على هذا الاسم من خلال تدفق قيم وجدانية من لدن نفس الشاعر تتعالق بالقيم الصوتية في هذا الاسم ، هدفها إشباع ذلك الشوق وتلك الصبابة اللتين اشتعلتا في وجدانه ، " ولا عجب ، فالعاشق يحلو له ذكر اسم محبوبته ، وتطرب نفسه لذكره من لسانه أو غيره" [2]. وترديد اسم المحبوبة في الشعر" يساعد الشاعر في التعبير عمّا يريد الكشف

---

[1] : الديوان ، ص 128– 132 . السرير، زامرة ، كير، ذي النقير: مواضع .

[2] : ميساء صلاح وادي السلامي ، لغة الشعر في المفضليات ، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، إشراف سعيد عدنان ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية للبنات ، جامعة الكوفة ، العراق ، 2006 ، ص 192 .

عنه من مشاعر مكبوتة لا تجـــد سبيلا للظهور إلا عـبـر التكـريـر لإبـــــراز المعنى ومزجـــه بالتناغم الصوتي للألفـاظ "[1] . كما عضد تكرير عروة لاسم " سلمى" تكريره لكنيتها " أم وهب " مرتان (02) زيادة في التحبّب وإدلالا على التعلّق . كما نجد اسم " سلمى " يتكرّر في شعره مصغّرا ، ويُعرف ما للتصغير من دلالة على شدّة التحبّب[2] :

- *وقد علمت سليمى أن رأيي ** ورأي البخل مختلف شتيت*

ب. التكـــرار في مقـــام التأكيـــد :

ارتبط هذا التكرار في أغلب مراته بغرض الفخر[3]:

*1) وقد علمت سليمى أن رأيي ** ورأي البخيل مختلف شتيـــت*
*2) وأنّـي لا يريني البخل رأي ** سواءٌ إن عطِشتُ ، وإن رويت*
*3) وأنـي ، حينَ تشتجرُ العَوالي ** حواليُّ اللّب، ذو رأي، زميت*

فعروة كرّر لفظ "رأي" أربع مرات ليؤكد على أن رأيه يختلف عن رأي البخيل ، ويتشدّد في ذلك من خلال تكرير لفظ " البخـــل " . ثم يثبت أنّ رأيـــه هو رأي إنسان يحسن التصرف ، واسع الحيلة ، رزين .

---

[1] : كوثر هاتف كريم عبد الرضا الشيباني ، لغة الشعر في ديوان الأصمعيات ، أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها ، إشراف حاكم حبيب الكريطي ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، العراق ، 2011 ، ص 227 .

[2] : الديوان ، ص 101 .

[3] : نفســه ، ص 101 . تشجر العوالي: تشتبك الرماح . حواليّ اللّبّ : حسن الرأي . زميت: رزين .

كما يشتدّ عروة في الرّد على منتقديه ويؤكّد بالحجة على دحض كلّ ما رموه به . وتتكرّر كلمة " عيّروني " لتدل على عمق الألم الذي تسبّبوا فيه من جهة ، وتكون هي نفسها صميم ما ردّ به عليهم من جهة أخرى[1]:

*1) هُـــم عيّروني أنّ أُمّي غريبةٌ ** وهل في كريمٍ ماجدٍ ما يُعيَّر ؟*

*2) وقد عيروني المال حين جمعته ** وقد عيروني الفقر إذ أنا مقتر*

*3) وعيّرني قومي شَبابي ولِمّتي ** متى ما يشا رهط امرىء يتعير*

جـ. التكـــرار في مقـــام المـــدح :

يمدح عروة سيّد عبس "الربيع بن زياد" ، ويقدّم له ولاءه وطاعته حتى مماته ، ونراه يكرّر من لفظ "سيّد" نعتا للربيع إدلالا على عظمة الرجل في نفوسهم[2]:

- *لكلّ أُناس سيّـــدٌ يَعرفِونه ** وسيّـــدنا حتى الممات ربيـــع*

كما نجد كلمة سيّد- أيضا - تتكرّر في شعره لغرض المدح[3]:

- *إذا مات منهم سيّد قام بعده ** على مجده، غمر المروءة سيّد*

وقد يتكرّر الممدوح باسمه لا بصفته [4]:

---

[1] : المرجع السابق ، ص 163 - 164 .

[2] : نفســـه ، ص 190 . ربيع: هو الربيع بن زياد العبسي من رجال عبس المقدّمين .

[3] : نفســـه ، ص 121 .

[4] : المرجع السابق ، ص 117 - 118 . مالك: هو مالك بن حمار الفزاري تلقّى عروة وصعاليكه نحر لهم وأحسن إليهم.

*1) جزى اللَّهُ خيراً كلّما ذُكِرَ اسمهُ ** أبا مالك إنْ ذلك الحيُّ أصْعَدُوا*

*2) وَزَوّدَ خيراً مالكاً ، إنّ مالِكــاً ** لــهُ رِدّةٌ فينا ، إذا القوم زُهَّــدُ*

د. التكــرار في مقــام الــذم :

تكرّرت في شعر عروة بعض الألفاظ في سياق الهجاء ، ومن ذلك تكريره للفظي " مجد" ، و" ضربة" ، و"عبد " في قوله [1]:

*1) إذا ما أردت المجد قصر مجدهم ** فاعيا علي أن يقاربني المجد*

*2) فيا ليتهم لم يضربوا فيّ ضربة ** وأنيَ عبْدٌ فيهمُ ، وأبي عبــدُ*

فكلّما قاربه المجد حال مجد أخواله " بني نهد" دون ذلك ، في "مجد" الثانية هجاء مدقع لأخواله ؛ فهو لا يرى لهم مجدا إطلاقا ، وإنما استخدم اللفظ من باب التهكم . لذا ألفيناه يعرّف "مجد" الأولى والثالثة عندما اتصلتا به ، وينكّر الثانية التي تعود عليهم . ثم نراه يذهب أبعد من ذلك عندما تمنى أن لو لم يخالطه دمهم ، وفي تكرار" ضربة" دلالة على ذلك ، بل يتمنى لو كان هو ووالده عبدين أفضل من مصاهرتم لبني نهد!

ومن أمثلة التكرير في هذا المقام قوله [2]:

*- أيا راكِبًا ! إمّا عرَضتَ ، فبلّغَنْ ** بني ناشب عني ومن يتنشبُ*

وقوله[3] :

---

[1] : نفســـــه ، ص 113 – 114 .

[2] : نفســـــه ، ص 81 .

[3] : المرجع السابق ، ص 87 .

- *إن تأخُذوا أسماء موقفَ ساعةٍ ** فمأخذُ ليلى، وهي عذراءُ، أعجبُ*

ففي "ناشب"، "يتنشبُ" جمع الشاعر بين هذه القبيلة ومن يتشبه بها ، أو ينتسب إليها. وفي البيت الثاني يجمع بين "تأخُذوا" ، و"مأخذُ" ليقارن بين سبي "بني عامر" لامرأة عبسية ، وبين سبيه هو لـــ" ليلى العامرية" ؛ فالأولى لم لتلبث غير ساعة ، بينما لبثت الثانية زمنا . ونراه يطوّع اللغة إدلالا على ذلك ؛ فقد استخدم الفعل المضارع "تأخُذوا" للدلالة على قصر المدة وعدم ثباتها لأن المضارع لا يدل على الثبات والتأكيد ، ثم نراه هو لا يستخدم الماضي في أخذه على الرغم من قوته في تأكيد الحدث ، وإنّما استخدم المصدر "مأخذ" الذي يدلّ على مطلق الحدث ، فهو أعم وأقوى من الفعل فهو أصل له .

هـ. التكـــرار في مقـــام الحكمة :

عُرف عروة بحكمته ، وحكمته تلك زادها زينة جمال صياغاته الشعرية التي كرّر فيها من بعض الألفاظ خاصة في المقابلات التي بنيت عليها حكمياته [1]:

- *مـــا بالثّراءِ يسُـــودُ كلُّ مُســـوَّدٍ ** مُثـــرٍ ولكن ، بالفعـــال يســـود*

- *ولا ترض من عيش بدَون ولا تنم ** وكيف ينام الليل من كان مُعسرا*

2.2.2 الـــــــجناس:

تناول الدارسون العرب كثيرا الجناس ، وتوسعوا في دراسته ؛ فهو من أقدم الأساليب التي حظيت بفائق العناية عندهم[1] . والجناس هو تشابه اللـــفظين في النطق واختلافهما في

[1] : نفســـــــه ، ص 115 ، 173 على الترتيب .

المعنى ، وسبب هذه التسمية راجع إلى أن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد[2] . والجناس نوعان:

أ. الجناس الـــتام:

وهو " ما اتفق فيه اللـــفظان في أربعة أمور: نوع الحروف ، وعددها، وهيئتها، وترتيبها "[3]. وذلك كقوله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ ...﴾[4].

ب. الجناس الناقص:

وهو ما اختلف فيه اللـــفظان في واحد من الأمور المتقدمة ، " كقولك: الـــبُرد تمنع البَرد"[5] . و"كقولك: البدعة شَرَك الـــشِّرك"[6] .

بعد دراسة لفن المجانسة في شعر عروة لاحظنا بأنـــنا لا نظفر بنوع من الجناس التام فيها ، فـــهناك نزعة واضحة من الشاعر في توظيف الجناس الناقص ، وهو القائم على

---

[1] : ينظر مثلا: السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص429 . ابن الأثير ، المثل السائر ، ج1 ، ص241 . أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص353 . الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة ، ص388 . ابن المعتز، البديع ، ص 25 . قدامة ابن جعفر ، نقد الشعر، ص 163.

[2] : ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص241.

[3] : ينظر: الخطيب القزويني، التلخيص في وجوه البلاغة، ص388.

[4] : الروم ، 55.

[5] : السكاكي: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم ، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط 3، 1987، ص429.

[6] : الخطيب القزويني، التلخيص في وجوه البلاغة، تح عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، د–ط، د–ت، ص388.

المضارعة[1] . والمضارعة في الجناس تحدث تقاربا في إيقاع الدوال ، وتحدث – في نفس الوقت– تواترا ومفارقة في المدلولات ، فالتجنيس" يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية؛ إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي (الدال) مدلوله ، ولكن الجناس يشوش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة ويخيّل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب ولكنها تخفي اختلافا في الدلالة ، فتكون للمتقبل لذتان:

الأولى: صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجد في الجناس .

الثانية: دلالية إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي– صيغي" [2].

جـــ. وظـــــائف الـــجناس:

جـــ.1 في جانب الدوال :

هناك حالات من الجناس في شعر عروة بن الورد لم تَـــؤُل إلى فائدة مدلولية ذات بـــال ، وانحصر دورها في إضفاء إيقاع وتناغم صوتيين مميزين . ومن ذلك قوله :

*– وبالغرّ والغرّاء منها منازل ** وحول الصفا من أهلها متدور*

*– مابي من عار إخال علمته ** سوى أن أخوالي إذا نسبوا نهد*

*– كأنّ خَواتَ الرعدِ رزءُ زئيره ** من اللاء يسكن العرين بعثّرا*

*– والنّاشئات الماشيات الخوزرى **كعنق الآرام أوفى أو صرى[1]*

---

[1] : نقصد بالمضارعة المشابهة الموجودة في الجناس الناقص بعكس المماثلة الموجودة في الجناس التـــام.

[2] : الأزهر الزناد ، دروس في البلاغة العربية – نحو رؤية جديدة – ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط 1 ، 1992 ، ص 156 .

فـــ "الغـــر" و"الغراء" موضعان في البيت الأول ، و"إخال" و"أخوال" جمع بينها التقارب الصوتي فقط لأنه كان بإمكانه الاستعاضة عن الأول بـــ " أظن" مثلا دون فساد الإيقاع الوزني للبيت . وكذلك الأمر في "رزء" في البيت الثالث التي تعني الجزء ، والتي يمكن استبدالها بكلمة أخرى ترادفها دون فساد المعنى أو الوزن ، وإنّما اختارها لتناسبها الصوتي مع لفظ "زئير". ونفس الأمر في "ناشئات" و"ماشيات" في البيت الرابع .

والملاحظ على الأمثلة السابقة أن الشاعر كان يروم من خلالها استغلال الطاقات الصوتية لتلك الألفاظ المتقاربة في الصياغة الإيقاعية للعمل الشعري ، فالجناس " يعدّ مقوّما مماثلا للقافية ، فهو يستفيد ، مثل القافية ، من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية مع فارق هو أن التجنيس داخل البيت ، ويحقق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت" [2] .

جـــ.2 في جانب المدلولات :

قد يرد الجناس لمعنى خـــاص هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تناسبهما، والمتجانسان في هذه الحالة ينزعان إلى التّرادف كما في قوله[3]:

*1) لا تلم شيخي فما أدري به ** غير أن شارك نهداً في النسب*

*2) كان في قيس حسيباً ماجداً ** فأتت نَهـدٌ على ذاك الحسَب*

---

[1] : الديوان ، ص 159 ، 113 ، 138 ، 176 على الترتيب . الغر، الغراء ، الصفا ، عثّر: مواضع . خوات : صوت قوي. رزء: جزء . الخوزرى: التبختر. صرى: رفع رأسه .

[2] : جون كوهن ، المرجع السابق ، ص 82 .

[3] : الديوان ، ص 85 – 86 .

فالمفردتان: " الحسب ، النسب" تنزعان إلى الترادف في البيتين من خلال تناسب معنيهما؛ حيث يدلّ كل واحد منهما على معنى الرفعة وعلو المقام .

ومن أمثلة التقارب بين المتجانسين قوله [1]:

*– قطعت بها شكّ الخلاج ولم أقل ** لخيّابَةٍ هَيّابةٍ : كيف تأمُر؟*

المتجانسان "خيابة – هيابة" تتقاربان في الدلالة على معنى الخسار، فالمهابة تجرّ الخيبة .

3.2 إيقاع الإطـــار الدلالي الـــموسّع (الـــتقطيع):

ندرس في هذا الـــقسم إيقاع التراكيب ، الجزئية أو الـــكلية ، والتي ساهمت في بـــناء بيت ، أو إقـــامة مجموعة من الأبيات .

*** الـــتقطيع العمـــودي:**

ونقصد بـــه التزام تراكيب تكون مرتبة في شكل عمودي في القصيدة على وجـــه يفضي بها إلى ضرب من الـــتغني، وقد جعلناها نوعين:

أ. التزام نفس التركيب في الصدور:

ويكون وفق الشكل الآتي :

---

[1] : المرجع السابق ، ص 162 . شكّ الخلاج: ضلَع يصيب النوق السريعة .

أ _____ ** _____

أ _____ ** _____

وقد ورد في شعر عروة في مواطن عديدة كما في قوله[1] :

*1) فإن شئتمُ عني نَهيتُم سَفيهَكم ** وقال له ذو حلمكم: أين تذهبُ ؟*

*2) وإن شئتمُ حاربتُموني إلى مَدًى ** فيَجهَدُكم شأوُ الكِظاظِ المغرّبُ*

والملاحظ أن الشاعر ينزع إلى مثل هذا النوع من التقطيع في خـــلق إيقاع نغمي متميّز، يـــمثل متنفسا وقفة تأمل قـــبل مواصلة القول الشعري في القصيدة .

ب. التزام نفس التركيب في الصدر والعجز:

يكون هذا التقطيع وفق الشكل الآتي:

أ _____ ** أ _____

وذلك كما في قول عروة[2] :

*– ولقـــد أتيتكم بلـــيـــل دامس ** ولقد أتيـــت سراتكـــم بنهـــار*

*– وقد عيروني المال حين جمعته ** وقد عيروني الفقر إذ أنا مقتر*

2.4 الـــمظاهر الإيقاعية الـــخاصة:

---

[1] : المرجع السابق ، ص 83 – 84 .

[2] : نفسه ، ص 168 ، 163 على الترتيب . السّراة: الأشراف .

نتناول في هذا المبحث المظاهر الإيقاعية التي استخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة ، ولا كـــانت مستقلة عن المشروطة ؛ فالأســـاليب التي سندرسها ليست لازمة للشعر حيث يمكن أن تقوم بدونهـــا ، وهي متفاعلة مع البحـــــر والقافية فلا تنفـــــك عنهما ، ولا تستمـــد كيانها إلاّ منهما .

أ. الـــــقافية الـــداخلية:

تـــعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر، وتسهم بشكل أو بآخر في الإيقاع الداخلي للقول الشعري(إيقاع الحشو) . وهي تتوافر في البيت الواحد في مواطن مختلفة منه ، كما تتوافر في بيتين متتاليين أو أكثر .

أ.1 القافية الداخلية بدون تقطيع متوازي:

وقد وجدنا هذا النوع من القافية الداخلية في شعر عروة قليلا ، ولا يخضع لأشكال معينة. وكان من الصعب أن نجد لها صـــلة بدلالات معينة ، وإنما انحصر دوره في إبراز الـــدلالات عن طريق التنغيم ؛ فالبيت الشعري في هذه الحالة هو في القصيدة بمثابة طاقة إيقاعية مجردة لا تتميز بمنحنى دلالي خاص ، ونقدم لذلك هذا البيت[1]:

- *وآسَتْ نفسَهَا ، وطوَت حِشاها ** على الماء القَراح مـــع المليل*

أ.2 القافية الداخلية مع التقطيع المتوازي:

---

[1] : المرجع السابق ، ص 222 . آست: تعزّت . طوت حشاها : تركت بطنها خاويا . القراح : الصافي . المليل: خبز يُنضج في الرّمل الحار.

وقد تتبعنا هذا الأخير في لامية العرب ، ووجدنا أنه أتى على شكل واحد – وإن فصل في بعض الأحيان بين البيتين– وفق الشكل الآتي:

_____ ب _____أ

_____ ب _____أ

ففيه يلتزم الشاعر قافية ثانوية في آخر الصدر تختلف عن القافية العامة للبيت ، وذلك كما مثل قوله[1] :

*1) سواء ومن لا يُقدِم المُهرَ في الوغى ** ومن دبرُهُ عند الهزاهز ضائعُ*

2) إذا قيل يا ابن الورد أقدم إلى الوغى ** أجبتُ فلاقاني كميٌّ مقــارعُ

وفي قوله[2] :

*1) تحــن إلى ليلى بجــوّ بلادها ** وأنت عليها، بالمَلا، كنت أقدرا*

*2) وكيف تُرَجّيها ، وقد حِيلَ دونها ** وقد جاورت حيًّا بتَيمن مُنكرا*

وقد ترتبط بالترصيع مجموعة من الأبيات يفصل عنها بالبيت أو بالأبيات :

*1) ذَرِيني ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ، إنني ** بها قبل أن لا أملك البيع مشتري*

*2) تُجَاوِبُ أَحْجَارَ الكِنَاسِ وتَشْتَكِي ** إلى كلِّ معروفٍ تراهُ ومُنْكَــرِ*

*3) ذَرِينِي أُطَوِّفْ فِي البلادِ لعَلَّنِي** أُخَلِّيكِ أو أُغْنِيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِ*

*4) تقول: لك الويلات، هل أنت تارك ** ضَبُوءًا بِرَجْــلٍ تارةً وبِمِنسرِ؟*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 181– 182 . الهزاهز: الفتن يهتز فيها الناس .

[2] : نفســه ، ص 135 – 136 . الجَوّ: من كل شيء باطنه . المَلا ، تيمن: موضعان .

*5) ومستثبت في مالك العام إنّني ** أرَاكَ عَلَى أقْتَـــادِ صَرْماءَ مُذْكِـــرِ*[1]

ب. الـــــتصريـــع:

من الأساليب الإيقاعية المتداولة عند الشعراء منذ القديم ، وهو" جعل العروض مقفاة تقفية الضرب" [2]، أي: "إنّ عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[3]. نحو قول امرئ القيس[4]:

*- قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ** ورسم عفت آياته منذ أزمان*

والتصريع " يجري مجرى القافية وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت ، والقافية في آخر النصف الثاني منه ، وإنما شبه مع القافية بمصراعي الباب" [5]. أما أهميته فتظهر من خلال: " اعلم أن التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها . وشبه البيت المصرع بباب له مصراعان متشاكلان وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام "[6] .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 143 – 147 . صرماء: ناقة قليلة اللّبن . مُذكر: شديدة .

[2] : الخطيب القزويني: جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر، الإيضاح في علوم البلاغة ، ت بهيج غزاوي ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط4 ، 1998 ، ، ص 365 .

[3] : ابن رشيق ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 173 .

[4] : الديوان ، شرح عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ، 2004 ، ص 159 .

[5] : ابن سنان الخفاجي: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982 ، ص 188 .

[6] : ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج 1 ، ص 237 .

وقد ورد التصريع عند عروة بن الورد مرة واحدة في أطول قصيدة له[1] :

*– أقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْذِرِ ** ونامِي ، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَرِي*

والمقطوعات الكثيرة في شعره ربما قد ضاعت منها مطالعها التصريعية خاصة إذا علمنا أن طبيعة اللغة عنده تختلف عن الصعاليك الآخرين ، وبالأخص في جانبها المعجمي ؛ فلغته لم تكن غريبة حوشية كباقي الصعاليك . كما أنه لم يعش مستذئبا في الصحراء يعاشر وحوشها كالبقية، وإنما عاش متصلا بالمجتمع في قبيلته وأهله وجيرانه ، وهذا أدعى لتأثّر شعره بالأساليب الفنية للشعر العربي وقتذاك .

[1] : الديوان ، ص 143 .

الفصل الثاني

خصائص الأسلوب في البنية الصرفية

توطئة:

الصرف أو التصريف هو " علم مشتمل على أحكام الكلمة ... تتغير فيه الصيغ لاختلاف المعاني نحو : ضرب ، وضارب ، وتضارب ، واضطراب . وكالتصغير، والتكسير، وبناء الآلات ، وأسماء المصادر ، وغير ذلك "[1] . فالصرف علم يهتم بالصيغ ودلالاتها ؛ " فهو يتعلق ببنية الكلمة ويهتم بدراسة التشكيلات الصرفية التي تحدّد وتعيّن بشكل خاص الوظيفة النحوية لأشكال الكلم الناتجة منها... بمعنى الكلمات التي يتوقف اختيار بعضها في التركيب اللغوي على وجود ما يتفق ما تشير إليه من دلالات توحي في ذهن المتكلم بالعدد ، والنوع ، والشخص ، والزمن، والنسبة ، والتوكيد... ويمكن وصف التصريف بأنه خطوة تمهيدية للنظم"[2] .

وللصرف أهمية بالغة في الدراسة اللغوية ، وقد كان القدماء يربطونه بعلم النحو؛ " إنّك لا تكاد تجد كتابا في النحو إلّا والتصريف في آخره... فالتصريف إنّما هو لمعرفة أنفُس الكلم الثابتة ، والنحو إنّما هو لمعرفة أحواله المتنقلة... وإذا كان كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة الصرف ؛ لأن معرفة ذات الشيء الثابتة ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة أحواله المتنقلة "[3] .

---

[1] : السيوطي: جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تح أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 01 ، 1998 ، ج03 ، ص 407 .

[2] : أشواق محمد النجار ، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية ، دار دجلة ، الأردن ، ط 01 ، 2007 ، ص 29 .

[3] : ابن جني: أبو الفتح عثمان ، المنصف- شرح كتاب التصريف للمازني- ، تح إبراهيم مصطفي وعبد الله أمين ، دار إحياء التراث ، القاهرة ، ط 01 ، 1954 ، ج 01 ، ص 04 .

كما أن أهميته تظهر في استخدام الكلمات التي توحي بمجموعة من الدلالات تنتج عن هيئتها مستقلة من جهة ، وعن دلالاتها مستخدمة في التركيب وما يرتبط به من سياق من جهة أخرى . ونمثّل لذلك بقوله تعالى: ﴿ وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُعَذِّبَهُمْ وَأَنْتَ فِيهِمْ وَمَا كَانَ اللَّهُ مُعَذِّبَهُمْ وَهُمْ يَسْتَغْفِرُونَ ﴾[1]. فقد استخدم الباري الفعل "يعذبهم" أولا ثم استخدم اسم الفاعل مع أن الدلالة الأولى واحدة وهي الدلالة المعجمية ، ولفهم سبب ذلك رجعنا إلى الدلالة الثانية ، وهي المرتبطة بدلالة الفعل والاسم ؛ فالفعل دالّ على التغيّر والتجدّد لذا استخدم الفعل مع موجود الرسول ، محمد ، صلى الله عليه وسلّم ، حيّا بين المسلمين وهو بقاء متغيّر. وفي المقابل نتلمّس علاقة المسلم بربّه ثابتة متواصلة ، ولهذا عُدل عن الصيغة الفعلية "ليعذبهم" إلى البناء الاسمي "معذبهم" مع ربطه باستغفار المسلمين . "وبيانه أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء . وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء "[2]. فقد تواشجت دلالة الصيغة مفردة – كما هي في دلالة الاسم والفعل– مع دلالتها في التركيب لتشكلا مجموع المعــاني التي أفادتها الآية .

كما أنه في استخدام لام التوكيد دلالات أضفاها على المعنى ؛ " أنظر إلى حُسن مساق هاتين الجملتين ؛ لما كانت كينونته فيهم سبباً لانتفاء تعذيبهم أكّد خبر "كان" باللام... ولما كان استغفارهم دون تلك الكينونة الشريفة لم يؤكد باللام ، بل جاء خبر "كان" قوله:

---

[1] : الأنفال ، 33 .

[2] : الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، دلائل الإعجاز ، تح محمد التنجي ، دار الكتــاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص 141 .

"معذبهم" ، فشتّان ما بين استغفارهم وكينونته صلى الله عليه وسلم فيهم "[1]. فقد أفاد الحرف دلالات جديدة في التركيب .

والوعي بدلالات الكلمة وبطرائق بنائها وبإمكاناتها التعبيرية يظهر جليّا في الشعر؛ فالشاعر يُعنى أول ما يعنى بما تثيره الكلمات من إيحاءات ومن معان ، فهو يعدل من صيغة إلى أخرى ، أو يؤثـــر واحـــدة دون غيرها . وفي ذلك ينطلق من وعـــي بإمكانات الصيغـة التي اختارهـــا ، دون غيرها ، ليحملها مشاعره وانفعالاته ، ولتكون إحدى وسائله في إبداع المعنى ، وتحقيق التأثير والفعالية.

فاللغة الشعرية قادرة على قول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله ؛ " إذ يتجه الدال إلى أن يكون متعدّد الدلالات ، ولعلّ ذلك لما ينطوي عليه النص الشعري من غنى إيحائي ، يستدعي حزما دلالية وإيحاءات متعدّدة ، تتحقّق نتيجة تقاطع حقلين مرجعيين للدال ؛ الأول منهما حقل مرجعي معروف في وعي المتلقي- يقابل المعنى المعجمي- ، والثاني حقل مرجعي لم يتوافر له تشخيص مباشر، ولم يتبلور عبر توصيفات محدّدة في نطاق اللغة المتواضع عليها "[2].

---

[1] : أبو حيان الأندلسي : محمد بن يوسف ، تفسير البحر المحيط ، تح عادل أحمد عبد الموجود و علي محمد معوض ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 01 ، 2001 ، ج 04 ، ص 483 .

[2] : سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 01 ، 2001 ، ص 17 .

1. الأفـعـــــال:

الفعل في اللغة : " كناية عن كل عمل متعدّ أو غير متعدّ . فَعَلَ يفعَل فِعلا ، وفَعَله وبِهِ ، والاسم الفِعل وقيل: فَعَلَه يفعَلُهُ فِعلا مصدر ولا نظير له إلا سَحَرَه يسحَرُهُ سِحرا . وقوله تعالى في قصة موسى عليه السلام وفرعون : ﴿ وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ الَّتِي فَعَلْتَ ﴾ [1] . أراد المرّة الواحدة "[2] . يقول سيبويه : "وأمّا الفعل فأمثلة أُخذتْ من لفظ أحداث الأسماء ، وبُنيتْ لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع . فأما بناء ما مضى فذَهَبَ وسَمِعَ ومُكِثَ وحُمِدَ . وأما بناء ما لم يقطع فإنّه قولك آمِراً: اذهَب واقتُلْ واضرِبْ ، ومخبراً : يَقْتُلُ و يَذهَبُ ويَضرِبُ ويُقْتَلُ ويُضرَبُ ، وكذلك بناء ما لم يَنقطع وهو كائن إذا أخبرتَ . فهذه الأمثلة التي أُخذت من لفظ أحداث الأسماء ولها أبنية كثيرة "[3] .

وفي الاصطلاح هو : " ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة "[4] . ويعرّفه ابن جنّي بقوله : "والفعل: ما حسن فيه " قد" ، أو كان أمرا . فأما " قد" فنحو قولك: قد قام ، وقد قعد ، وقد يقوم ، وقد يقعد . وكونه أمرا نحو: قم واقعد "[5] . ولمّا كانت الأزمنة ثلاثة فالأفعال كذلك ؛ " إن قال قائل : لِمَ كانت الأفعال ثلاثة : ماض، وحاضر، ومستقبل؟

---

[1] : الشعراء ، 19 .

[2] : ابن سيده : أبو الحسن علي بن إسماعيل المرسي ، المحكم والمحيط الأعظم ، تح عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د – د ، 2000 ، ج 2 ، 163.

[3] : الكتاب ، ج 1 ، ص 12 .

[4] : الشريف الجرجاني: علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، تح إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1405 هـ ، ص 215 .

[5] : اللمع في العربية ، تح فائز فارس ، دار الكتب الثقافية ، الكويت ، د – ط ، 1972 ، ص 7 – 8 .

قيل: لأنّ الأزمنة ثلاثة ، و لمّا كانت ثلاثة وجب أن تكون الأفعال ثلاثة : ماض وحاضر ومستقبل "[1].

1.1 الفعل الماضي :

هو " ما دلّ على حدوث عمل في الزمن الماضي ، ويسمّى أيضا: الغابر ، وفَعَلَ ، وبناء الفعل ، وبناء ما مضى"[2] .

وقد أحصينا توارد هذا الفعل في شعر عروة مئتين وتسع وعشرون مرة (229) . ومن نماذج ذلك في شعره[3] :

1) *أرقت وصحبتي ، بمضيق عمقٍ ** لبــرق من تهامة مستطيرِ*

2) *إذا قلتُ : استَهـَلّ على قُديــدٍ ** يحور ربابه حــور الكسيرِ*

وقد يخرج الماضي عن دلالته الزمنية الأصلية ليدلّ على المستقبل كما في قوله[4]:

*- إذا آداكَ مالــُكَ ، فامتهِنه ** لجاديــه وإن قــرع المــراح*

*- سقى سلمى، وأين ديار سلمى؟ ** إذا حلــّتْ، مُجاورَة الســرير*

*- أيا راكِبًا ! إمّا عرَضتَ ، فبلّغَنْ ** بني ناشب عني ومن يتنشبُ*

---

[1] : أبو البركات الأنباري: عبد الرحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيد الله بن أبي سعيد ، أسرار العربية ، تح فخر صالح قدارة، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص 278 .

[2] : راجي الأسمر ، المعجم المفصّل في الصرف ، مراجعة إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 322 .

[3] : الديوان ، ص 127 . عمق: أرض لمزينة . مستطير: منتشر. قُديد: ماء بالحجاز. يحور: شدّة البياض في شدّة السّواد. الرّباب: السحاب الأبيض. الكسير: الجفن الكسير.

[4] : نفسه ، ص107 ، 128 ، 81 على الترتيب .آداك: أعانك . جاديه: طالبيه . السّرير: موضع .

ففي صدر كل بيت من الأبيات السابقة دلّ الفعل الماضي على الاستقبال ؛ ففي البيت الأوّل لوقوعه في أسلوب الشرط ، وفي الثاني للدعاء ، وفي الثالث لوقوعه بعد " ما " المصدرية .

2.1 الفعل المضارع :

وهو "ما دلّ على حدث مقترن بزمن صالح للحاضر والمستقبل ، ويسمى أيضا : الحاضر ، فعل المستقبل ، فعل الحال ، الفعل الحاضر ، الآتي ، يفعَلُ ، بناء ما يكون ، بناء ما هو كائن"[1] .

وقد ورد هذا الفعل في ديوان عروة مائتان واثنتان وسبعون مرّة (272) . ومن نماذج ذلك قوله[2] :

1) *وسائلةٍ : أينَ الرّحيلُ ؟ وسائلٍ ** ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه؟*
2) *مَذاهِبُــهُ أنّ الفِجــاجَ عريضةٌ ** إذا ضَنّ عنه ، بالفَعالِ ، أقاربُه*
3) *فلا أترك الإخوان ما عشت للردى ** كما أنه لا يتركُ الماءَ شاربُه*

وقد يدلّ الفعل المضارع على الاستقبال فقط كما في قوله[3]:

- *فغربت إن لم تخبريهم فلا أرى ** لي اليوم أدنى منك علماً وأخبرا*
- *فذلكَ إنْ يَلْقَ المنيــةَ يَلْقَهــا ** حَميــداً ، وإنْ يَسْتَغْنِ يوماً فأجْدِرِ*
- *لست لمرة، إن لم أوف مرقبة ** يبدو لي الحرث منها والمقاضيب*

---

[1] : راجي الأسمر ، السابق ، ص 326 .

[2] : الديوان ، ص 91 – 92 .

[3] : نفسه ، ص 140 ، 153 ، 94 على الترتيب . مرقبة: منظرة في مكان مرتفع. المقاضيب: شجر طالت أغصانه .

ففي البيت الأوّل دل الفعل "تخبريهم" على الاستقبال فقط لوقوعه في أسلوب الدعاء . وفي البيت الثاني دلّت الأفعال " يلق" ، " يلقها" ، " يستغن " على الاستقبال لوقوعها في أسلوب الشرط . أما الفعل " أوفِ" في البيت الثالث فقد وقع بعد القسم .

وقد يدلّ المضارع على الزمن الماضي كما في قوله[1] :

- *وكانتْ لا تلـــومُ ، فأرّقَتني ** ملامتُهـــا علـــى دلّ جميـــــل*

- *فيا ليتهم لم يضربوا في ضربة ** وأنـيَ عبْدٌ فيهمُ ، وأبي عبدُ*

فالفعل " تلوم " في البيت الأول دلّ على الماضي لوقوعه بعد " كان " ، والأمر نفسه بالنسبة للفعل " يضربوا" لوقوعه بعد " لم " .

3.1 فعـــــل الأمـــــــــــــر:

وهو " الذي يدلّ على أمر يُطلب تحقيقه بغير" لام" الأمر ، ويسمى أيضا : فعل الإنشاء ، وبناء ما لم يقع ، والأمر بالصيغة "[2] .

وقد أحصينا في شعر عروة عشرين (20) فعل أمرٍ. ومن نماذجه في شعره[3] :

*1) أقِلِّي عَلَيَّ اللّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْذِرِ ** ونامِي ، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَرِي*

*2) ذَرِينِي ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ ، إنني ** بها قبل أن لا أملك البيع مشتري*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 222 ، 114 على الترتيب . دلّ: الدلال والغنج .

[2] : راجي الأسمر ، السابق ، ص 308 .

[3] : الديوان ، ص 143 – 144 .

وفيما يأتي جدولان مفصّلان لتوزّع الأفعال في شعر عروة تبعا للإحصاء الذي قمنا به من ناحية زمنها ، ومن ناحية بنائها للمعلوم أو المجهول :

جدول01 : توزع الأفعال في الديوان من حيث زمنها

نوع الفعل	عـــــدده	نسبتـــــه
مـــاضـــــي	229	%44
مضـــارع	272	%52
أمـــــــــــــــــــر	20	%04

جدول02 : توزع الأفعال في الديوان من حيث بناؤها للمعلوم والمجهول

نوع الفعل	المبني للمعلوم	المبني للمجهول
مـــاضـــــي	217	12
مضـــارع	263	09

يلاحظ من الجدولين السابقة ما يأتي:

1) غلبة الفعل المضارع على شعر عروة بن الورد بنسبة تجاوزت نصف مجموع الأفعال .
2) يأتي الفعل الماضي في المرتبة الثانية بنسبة 44% بينما لم تتجاوز أفعل الأمر نسبة 05% من مجموع الأفعال
3) قلّة الأفعال المبنية للمجهول في شعره والتي بلغت نسبة 04% .

في تحليل النتائج السابقة نقول:

1) غلبة الفعل المضارع على شعره يُحيل – في دلالاته العميقة– إلى ما تميّز به شعر عروة في معانيه وأغراضه ؛ فشعره ينزع إلى الحكمة كثيرا ، وهي حكمة موجّهة إلى صعاليكه أوّلا وعموم متلقيي شعره ثانيا . وقد ناسب الفعل المضارع الحكمة في شعره ، ومبعث ذلك يعود إلى خاصيتين أساسيتين في هذا الفعل هما :

أوّلا: الفعل المضارع يصلح " للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة "[1] ، أي إنّه "يدل على التجدّد والحدوث ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر"[2]. فاختيار الفعل المضارع لما فيه من حدوث وتجدّد غير موجود في الأفعا ل الأخرى ، ف الفعل الماضي لا يفيد التجدد والحدوث وذلك " لأن الشواهد لا تزيد هذا التجدد المزعوم ، وكيف لنا أن نفهم التجدّد والحدوث في قولنا: "مات محمد" و "هلك خالد" ، و"انصرف أبو بكر" فهذه الأفعال كلها لم يكن لنا أن نجريها على التجديد"[3]. ونمثل لذلك بقول عروة[4] :

– *مـــا بالثـــّـــراءِ يسُودُ كلُّ مُسوَّدٍ ** مثر، ولكن بالفعال يســـــود*

السيادة في نظر عروة تكون بالفعال الحسنة والمآثر الطيبة ولا تكون بالمال والثراء ، وهذه السيادة مطلقة غير مقيّدة بشخص أو زمان أو مكان ، واستعمال الفعل المضارع في البيت " يسود " هو الذي فتح دلالتها على الحدوث والتجدّد . ونمثّل لذلك بقوله تعالى: ﴿هَلْ

---

[1] : أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب ، القاهرة ، د– ط ، د– ت ، ص 152 .

[2] : السيوطي: جلال الدين عبد الرحمن بن الكمال ، الإتقان في علوم القرآن ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التراث ، القاهرة ، د– ط ، د– ت ، ج2 ، ص 316 .

[3] : إبراهيم السامرائي ، الفعل زمانه وأبنيته ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط2 ، 1980 ، ص 204 .

[4] ، الديوان ، ص 115 .

مِنْ خَالِقٍ غَيْرُ اللَّهِ يَرْزُقُكُم﴾[1] وقوله أيضا: ﴿ وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ ﴾[2]. فـ" قوله "هل من خالق غير الله يرزقكم " لو قيل : رازقكم لفات ما أفاده الفعل من تجدد الرزق شيئا بعد شيء ، ولهذا جاءت الحال في صورة المضارع مع أن العامل الذي يفيده ماض نحو : "وجاءوا أباهم عشاء يبكون " إذ المراد أن يفيد صورة ما هم عليه وقت المجيء ، وأنهم آخذون في البكاء يجددونه شيئا بعد شيء . وهو المسمي حكاية الحال الماضية ، وهذا هو سر الإعراض عن اسم الفاعل والمفعول"[3].

ثانيا: في الفعل المضارع إشراك للمتلقي في الحدث ؛ فالأحداث لم تقع بعد ، أو هي لا تزال تقع مما يفسح المجال لهذا المتلقي أن يتصورها تحدث أمام ناظره ، وبالتالي يكون في بؤرة جريانها ، ومن ثمّ يجعله متفاعلا إيجابيا معها . ونمثّل لذلك بقوله[4]:

*1) فِراشي فراشُ الضيفِ والبيتُ بيتُه ** ولم يلهني عنه غزال مقنّع*

*2) أُحـــدّثُه ، إنّ الحديثَ مِن القِرى ** وتعلم نفسي أنه سوف يهجع*

إنّ عروة يبلـــغ به جوده أن يصبح فراشه لضيفه ، بل البيت كلّه . وفضلا عن ذلك يجعل نفسه رهنا لهذا الضيف ملازما له كأنّه خادمه لا يصدّه عنه أو يُلهه غنج النساء وجمالهن . وفوق كلّ ما سبق يرى أنّ تمام القرى يكون بتحديثه وتسليته حتى ينام ، وهنا يأتي الفعل المضارع " أحدّثه " ليجعلنا نتصوّر عروة ماثلا للعيان أمامنا يحدّث ضيفه ويسلّيه .

---

[1] : فاطر ، 03 .

[2] : يوسف ، 16 .

[3] : السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، ج2 ، ص 317 .

[4] : الديوان ، ص 190 . غزال مقنّع: كناية عن المرأة .

2) ورد الفعل الماضي في ديوان عروة بنسبة معتبرة ومردّ ذلك يعود إلى جانبين اثنين هما:

أوّلا: الطابع السردي في الشعر الجاهلي عموما ؛ فالفعل الماضي كما معروف أنسب الأفعال للسرد القصصي وهو ما لاحظناه في شعر عروة الذي يتغنى فيه بشجاعته ، ويصف معاركه و غاراته التي ينقلها بتفاصيلها . يقول[1] :

*1) رَحلنا من الأجبالِ ، أجبالِ طيّء ** نسوق النساء عوذها وعشارها*
*2) ترى كلَّ بيضاءِ العوارضِ طَفْلَةٍ ** تفري إذا شال السماك صدارها*
*3) وقد علمت أن لا انقلاب لرحلها ** إذا تركت من آخر الليل دارها*

ثانيا: في الفعل الماضي توكيد وتحقيق للأحداث، فهو " الواجب تحقيقا للأمر وتثبيتا له "[2]، ولتبيان ذلك نقدّم هذين البيتين من شعر عروة[3]:

*- ورُبَّتَ شُبعةٍ آثرتُ فيها ** يداً جاءت تُغير لها هتيت*

*- فلا أنا ممّا جَرّتِ الحربُ مشتكٍ ** ولا أنا مما أحدثَ الدهرُ جازع*

في البيت الأول يظهر الشاعر حافظا لحقّ جاره ، والذي يصل به إلى أن يمنح ما يسدّ به جوع نفسه " شُبعة" إليه ؛ ففي الفعل الماضي تحقيق وتثبيت لما فعله وإدلال على سماحته ، ولو استخدم المضارع لكان الحدث يحتمل عدم التحقّق . أمّا في البيت الثاني

---

[1] : نفسه ، ص 170 – 171 .

[2] : ابن جني ، الخصائص ، ج3 ، ص 331 .

[3] : الديوان ، ص 98 ، 184 على الترتيب . هتيت: صوت مهذار.

فيظهر عروة قويّا ثابتا في الحروب وما تجرّه من آلام ونكبات ، وصبورا على أحداث الزمن ، وفي الفعلين الماضيين: " جرت ، أحدث " دلالة على تحقّق تلك الخصال الحميدة فيه حتى لكأنها جِبِلّة في نفسه .

3) أفعال الأمر التي تقلّ في شعره مقارنة بالمضارعة والماضية ألفينا أنّها تحضر في قصائدَ بعينها ، وتضفي عليها كثافة ذات لون خاص ، ونمثّل لذلك بقوله[1]:

*1) أقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْذِرِ ** ونامِي ، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فلسْهَرِي*
*2) ذَرِيني ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ ، إنني ** بها قبل أن لا أملك البيع مشتري*
*3) أحاديثُ تَبْقَى والفَتى غيرُ خـــالدٍ ** إذا هو أمســـى هامة فوق صيّر*
*4) تُجَاوِبُ أحْجَـارَ الكَنِـاسِ وتَشْتَكِي ** إلى كلِّ معروفٍ تراهُ ومُنْكَـرِ*
*5) ذَرِينِي أُطَوِّفْ فِي البلادِ لعَلَّنِي ** أخَلِّيكِ أو أغْنِيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِ*

يلاحظ من الأبيات السابقة الدوال الكثيفة لفعل الأمر الذي يصدر من لدن الشاعر، والذي يظهر قويّا متماسكا أمام عاذلته التي تحاول ثنيه عن الغزو حبا فيه وشغفا به وخوفا عليه . كما يظهر متحكّما في زمام رأيه ومؤمنا بما يفعله لذا ألفيناه ينهرها ويأمرها بأن تكفّ عن ذلك اللّوم لأنّه لن يستمع لها أو يركن لإرادتها .

4) قلّة الأفعال المبنية للمجهول في شعره تدلّ على نزعة واضحة من الشاعر في توظيف الفاعل في شعره الذي يغلب عليه غرضان هما : الفخر والحكمة ؛ فخر بنفسه ومآثره وخصاله، ونقل للكثير من جزئيات حياته . وهنا يظهر الفاعل (ضمير الأنا) بارزا في شعره . كما أنّه حكمياته يغلب عليها أسلوبا الأمر والنهي اللذان لا يمكن إقامتهما بالفعل المبني للمجهول .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 143-144 .

2. المصـــــادر:

مصدر الفعل هو " ما تضمن أَحرفه لفظاً أَو تقديراً ، دالاً على الحدث مجرداً من الزمن مثل: علِم علْماً "[1]. وقد أحصينا في ديوان عروة مائة وأربعة وأربعين (144) مصدرا توزّعت وفق ما يأتي:

1.2 . مصدر الثلاثي:

جاءت مصادر الفعل الثلاثي المجرد في شعر عروة على الأوزان الآتية :

1. فَعْلٌ : بَيع ، خَطف ، رأي (تكرّر 04 مرات)، حق(تكرّر مرتين) ، فضل (تكرّر مرتين) ، صرم ، أمر ، صبر ، قول ، لوم ، نوم ، بيع ، خفض ، زجر ، شك ، ندب ، ظنّ ، ضرب ، دَوْنٌ ، كرّ ، رهن ، حَين ، غزو ، قول ، هزل ، نيل ، شدّ ، نفع ، ثكل ، ضبط ، شحط[2] ، عيش ، حسب ، خلق ، شكّ ، نظم ، وصل .

2. فُعْلٌ : بُخل (تكرّر مرتين) ، حُسنُ ، هدم ، عذر(تكرّر مرتين) ، رُغم ، غُنم ، (تكرّر مرتين) ، رشد ، بخل .

3. فِعْلٌ : علمٌ ، حِلم ، حِلّ ، غنى ، إلف ، علم ، وتر، عزّ.

4. فَعَلٌ : نسب ، نَبت ، حسب (تكرّر مرتين) .

5. فُعُولٌ : عقوق(تكرّر03 مرات) ، ولوع .

6. فَعِيلٌ : رحيلٌ.

---

[1] : سعيد الأفغاني ، الموجز في قواعد اللغة العربية ، دار الفكر ، بيروت ، د – ط ، 2003 ، ص 186 .

[2] : بُعْدٌ .

7. فَعْلَةٌ : حياة (تكرّر مرتين) ، خشية .

8. فَعَالٌ : جلال ، شباب ، ثراء ، هياج .

9. فِعالٌ : فِداء ، حفاظ ، فعال .

10. فُعُولٌ : فضوح ، شحوب ، قعود .

11. فَعِيلةٌ : رغيبة ، غنيمة ، حفيظة .

12. مَفْعَلَةٌ : مذلّة ، مهابة .

13. تَفْعِلَة : تَجِلَّةٌ [1] .

14. فَعالَةٌ : ندامة .

15. فُعالٌ : نُهاق ، تراث[2] .

16. فِعْلَةٌ : جِدَّةٌ .

2.2 . مصدر الرباعي:

أتت مصادر الفعل الرباعي على الأوزان الآتية :

1. مُفاعَلةٌ : مُشاركة .

2. إفعالٌ : إصباح ، إقدام .

---

[1] : "جَلَّ الشيءُ يَجِلُّ جَلالاً وجَلالةً... والتَّجِلَّة الجَلالة" . ابن منظور، لسان العرب ، مادة: جلل ، ج 11 ، ص 116 .

[2] : إرث .

3. فعِالٌ : دِفاع ، عِداء .

4. تفعيل : تصريد .

3.2 مصدر الخماسي:

وهذه أوزانه التي وردت في شعر عروة:

1. تَفَعْلُلٌ : تكشّفٌ ، تدبيّ، تشوّف ، تكنّف .

2. افتعالٌ : اقتراب ، التماس .

3. انفعال : انقلاب ، انطلاق .

4.2 أنواع المصادر:

أ. المصدر الميمي:

وهو "ما يبدأُ بميم زائدة وهو من الثلاثي على وزن "مَفعَل" مثل: مضرَب . أَما المثال الواوي المحذوف الفاء في المضارع مثل "وعد" فمصدره الميمي على "مفْعِل" مثل موعِد. ومن غير الثلاثي يكون المصدر الميمي على وزن اسم المفعول" [1]. وفي شعر عروة وردت طائفة من المصادر الميمية توزّعت وفق ما يأتي:

أ. ما ورد على وزن " مَفعَل" : منبت ، منظر ، مدفع ، مأخ ذ (تكرّر مرتين) ، مذهب (تكرّر مرتين) ، مطلب ، مطرح ، مبلغ ، ، معاش ، معزل ، ملام (تكرّر مرتين) ، مقتل ، مبلغ .

[1] : سعيد الأفغاني ، السابق ، ص 190 .

ب. ما ورد على وزن " مَفعِل" : موقِف ، وذلك لأن فعله " وقف" مثال واوي .

جـــ. ما ورد على وزن اسم المفعول: مُعوَّل ، مُيسَّرٌ(تكرّر مرتين) ، مُتعلَّلٌ .

ب. مصدر المرة:

يصاغ للدلالة على عدد وقوع الفعل وهو من الثلاثي على وزن " فَعلة". ويصاغ من غير الثلاثي بإضافة تاءٍ إلى المصدر.

وقد ورد في شعر عروة مصدر مرّة واحد هو: شَبعةٌ .

ج. اسم المصدر:

وهو "ما دل على معنى المصدر ونقص عن حروف فعله دون عوض أَو تقدير فهو اسم مصدر " [1] .

وفي ديوان عروة وردت أسماء المصادر الآتية: كَرْهٌ " إكراهٌ "، زادٌ "تزويد" ، قِرى " إقراء" (تكرّر مرتين) ، ردى " إرداء"(تكرّر مرتين) ، ذنب " إذناب" (تكرّر مرتين) ، طعام " إطعام" ، غربة " اغتراب" ، شِركة " اشتراك" ، غنى " اغتناء" ، فضل "تفضّل" ، عار" تعيير" ، حديث " تحديث ".

وفيما يأتي جدول لتوزّع المصادر في شعر عروة :

[1] : المرجع السابق ، 191 .

	الصيغ	عددها	نسبتها
مصادر الفعل الثلاثي	سماعية :	106	%67.5
	1. فَعْلٌ	42	%27
	2. فُعْلٌ	11	%07
	3. فِعْلٌ	08	%05
	4. فَعَلٌ	04	%2.5
	5. فُعُولٌ	04	%2.5
	6. فَعِلٌ	01	%0.5
	7. فَعْلَةٌ	03	%02
	8. فَعَالٌ	03	%02
	9. فِعالٌ	03	%02
	10. فُعُولٌ	03	%02
	11. فَعِيلَةٌ	03	%02
	12. مَفْعَلَةٌ	02	%01
	13. تَفْعِلَةٌ	01	%0.5
	14. فَعالَةٌ	01	%0.5
	15. فُعالٌ	02	%01

	16. فِعْلَةٌ	01	%0.5
مصادر الفعل الرباعي	**قياسية:**	06	%04
	1. مُفاعَلَةٌ	01	%0.5
	2. إفعالٌ	02	%01
	3. فعِالٌ	02	%01
	4. تفعيل	01	%0.5
مصادر الفعل الخماسي	**قياسية:**	08	%05
	1. تَفَعْلُلٌ	04	%2.5
	2. افتعالٌ	02	%01
	3. انفعال	02	%01
المصدر الميمي	**قياسي:**	21	%13
	1. مَفعَل	16	%10
	2. مَفعِل	01	%0.5
	3. مُفعّلٌ	02	%01
	4. مُتفعّلٌ	02	%01
مصدر المرّة	**قياسي:**	01	%0.5
	فَعلة	01	%0.5

اسم المصدر	**سماعية:**	15	%10
	1. فَعْلٌ	09	%5.5
	2. فِعْلٌ	02	%01
	3. فَعَالٌ	01	%0.5
	4. فُعْلَةٌ	01	%0.5
	5. فِعْلَةٌ	01	%0.5
	6. فَعيلٌ	01	%0.5

يلاحظ من الجدول السابق ما يأتي:

1. كثرة المصادر في شعره وتنوّع صيغها وتعدّدها من ثلاثية و رباعية و خماسية ، إضافة إلى أنواع المصدر الأخرى من المصدر الميمي إلى مصدر المرّة و اسم المصدر.

2. غلبة مصادر الأفعال الثلاثية التي قاربت 70% من مجموع المصادر هذا دون احتساب نسبة المصادر الميمية ، ونسبة أسماء المصادر المأخوذة من الأفعال الثلاثية .

3. قلة مصادر الأفعال الرباعية والخماسية التي لم تصل إلى نسبة 10% .

4. شيوع صيغة المصدر" فعْل" ساكنة العين في شعره بنسبة قاربت نصف مجموع المصادر، وهي على الترتيب:

1) فَعْلٌ: 32.5%.

2) فُعْلٌ: 07% .

3) فِعْلٌ: 06% .

5. جاء المصدر الميمي ثانيا في ترتيب أنواع المصدر بنسبة 13% ، والتي فاق بها اسم المصدر ومصدر المرة مجتمعين.

وفي تحليل النتائج السابقة نقول:

1. كثرة المصادر وتنوعها تظهر لنا سعة البناء الصرفي لشعر عروة ؛ فقد أدّى تنوعها وتعدّدها إلى تنوع دلالاتها ومعانيها ، وهذا مما أكسب شعره زخما وغنىً أبعده عن النمطية والابتذال .

2. غلبة مصادر الأفعال الثلاثية في شعره وقلّة مصادر الرباعية والخماسية تحقيق لما هو معروف في اللغة العربية من اتساع أبنية مصادر الفعال الثلاثي ؛ " فأوزان مصادر الثلاثي هي الكثيرة الغالبة "[1] . أمّا سبب شيوعها في الكلام فيعود لسببين هما:

أ. كثرة الأفعال الثلاثية في اللغة العربية والكلمات ذوات البناء الثلاثي .

ب. خفتها وسهولة النطق بها ؛ " إلّا إنّهم تصرفوا في مصادر الثلاثي بزيادة الحروف وتغيير التركيب لخفته، دون الرباعي وذي الزيادة" [2] .

---

[1] : الاستراباذي: رضيّ الدين محمد بن الحسن ، شرح شافية ابن الحاجب ، تح مجموعة من الأساتذة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د – ط ، د – ت ، ج 1، ص 152 .

[2] : نفسه ، ج 1 ، ص 179 .

3. أمّا شيوع صيغة المصدر "فعْل" ساكنة العين في شعره فيعود لصفة الخفّة وسهولة النطق به ، ومردّ ذلك كونه يتكوّن من ثلاثة أحرف ؛ الأول متحرك والثاني ساكن ، وهو ما يُعين في عملية الإنشاد والتغني بالشعر. كما أنّ هذه الصيغ: " فَعْل ، فُعْل ، فِعْل " هي الأصل في مصادر الفعل الثلاثي المتعدي .

4. في ترتيب صيغة المصدر "فعْل" ساكنة العين من "فَعْل" إلى "فُعْل" إلى "فِعْل" تدرّج في الخفة على اعتبار ما قرّره النحاة من أنّ الفتحة أخفّ الحركات تليها الضمّة فالكسرة .

5. المصدر الميمي يحمل دلالة إبلاغية خاصة ؛ فهو أقوى من المصدر الصريح في تأكيد الحدث ودلالته ، ومرد ذلك إلى أنّه " يصور المعنى المصدري واقعا قائما متحققا في الوجود ، أما المصدر غير الميم ي فيصور المعنى مجردا "[1] ، إضافة إلى أنّ المصدر الميمي " مصدر متلبس بذات في الغالب "[2] . ونمثّل لذلك يقوله تعالى: ﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ رَءُوفٌ بِالْعِبَادِ ﴾[3] ، فقد استخدم الباري لفظ "مرضات" عوض "رضا" ؛ " لأنّ الذين باعوا أنفسهم لخالقهم يطلبون طلبا موثقا رضا اللّه – سبحانه – حقيقة واقعة مؤكدة ، ويتصورون رضاه – سبحانه– حقيقة قائمة قد حلت بهم ، فيشتد طلبهم وافتداؤهم للحق بأموالهم وأنفسهم "[4] . ولإيضاح أكثر نقدّم آية أخرى في قوله تعالى: ﴿ قُلْ إِنَّمَا أُمِرْتُ أَنْ أَعْبُدَ اللَّهَ وَلَا أُشْرِكَ بِهِ إِلَيْهِ أَدْعُو وَإِلَيْهِ مَآبِ﴾[5] ؛ " فالمآب يعني نهاية الأوب ،

---

[1] : محمد سيد طنطاوى ، التفسير الوسيط للقرآن الكريم ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 ، ج 1 ، ص 446 .

[2] : فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية ، دار عمار ، عمّان ، الأردن ، ط 2 ، 2007 ، ص 32 .

[3] : البقرة ، 207 .

[4] : محمد سيد طنطاوى ، المرجع السابق ، ج 1 ، ص 446 .

[5] : الرعد ، 36 .

وأما الإياب فإنّه الرجوع ولا يعني منتهى الأوب "[1] . كما أنّ في المآب ذاتا تعود إلى خالقها حقّا ووجودا ، وليس في الإياب تأكيد لرجوعها في ذاتها .

وعلى ما سبق فـالفكرة التي يعبر عنها المصدر الميمي هي الأكثر رسوخا وثباتا في ذهن الشاعر. يقول عروة[2] :

- *المال فيه مهابةٍ وتَجلّة ** والفَقْرُ فيهِ مذلّةٌ وفُضُوح*

فقد جاءت اللفظتان "مهابة" و"مذلّة " لتؤكّدا حدث المصدر (هيبة ، وذلّة) بصورة أكثر من المصدر الأصلي فهما حقيقة واقعة مؤكدة ؛ فالشاعر يقول حقيقة لا تقبل جدلا أو نقاشا ؛ لذا جاء في بناء البيت الشعري بألفاظ تمتلك بنية صرفية تنقل هذا الإيمان كما يحسه الشاعر ويراه ، ويسلّم به . ومما يُلاحظ – أيضا– على البيت هو غياب الأفعال منه واقتصاره على التركيب بالاســم وحــده ، ونحن نعلم ما في الجمل الاسمية من دلالة على الثبات .

---

[1] : فاضل صالح السامرائي ، السابق ، ص 32 .

[2] : الديوان ، ص 110 . تجلّة: جلالة .

3. المشتقــات:

الاشتقاق "هو أخذ كلمة من أخرى بتغيير ما ، مع التناسب في المعنى" [1] . والأَسماءُ المشتقة سبعة: اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، واسم التفضيل، واسم الزمان، واسم المكان، واسم الآلة.

1.3 اسم الفاعل :

هو "ما اشتق من فعل لمن قام به بمعنى الحدوث . وصيغته من الثلاثي المجرّد على " فاعل" ، ومن غير الثلاثي على صيغة المضارع بميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر "[2] . ومثاله قوله تعالى: ﴿ فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَفْسَكَ عَلَى آثَارِهِمْ ﴾[3] ، وقوله : ﴿ فَتَرَى الْمُجْرِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا فِيهِ ﴾ [4] .

وقد أحصينا من اسم الفاعل في ديوان عروة ثمانية وسبعين (78) لفظا توزّعت بين صيغة "فاعل" المأخوذة من الفعل الثلاثي ، وصيغ أخرى من غير الثلاثي . يقول عروة[5] :

*1) فلا أنا ممّا جَرّتِ الحربُ مشتكٍ ** ولا أنا مما أحدثَ الدهرُ جازع*

---

[1] : الكفـــــــــوي: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني ، الكلّيـــــــات ، ت عدنان درويش و محمد المصري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 2 ، 1998 ، ص 117 .

[2] : الاستراباذي: رضي الدين محمد بن الحسن ، شرح الرّضيّ على الكافية ، ت يوسف حسن عمر ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، ليبيا ، ط 2 ، 1996 ، ج 3 ، ص 413 .

[3] : الكهف ، 06 .

[4] : الكهف ، 49 .

[5] : الديوان ، ص 184 . الشّول: هي النوق المستعدّة لإرسال الفحل . نازع: مشتاق .

*2) ولا بصري عـنـــد الهيـــــاج بطامــح ** كأني بعير فارق الشّــول، نـــــازع*

2.3 اسم المفعول:

وهو "ما اشتق من فعل ، لمن وقع عليه ، وصيغته من الثلاثي على "مفعول" كمضروب ، ومن غيره على صيغة المضارع بميم مضمومة وفتح ما قبل الآخر كـمُخرَج "[1] . قال تعالى: ﴿ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ﴾[2] .

وقد ورد في شعر عروة من اسم مفعول خمسة وأربعين (45) لفظا تنوعت بين صيغة الثلاثي " مفعول" ، وصيغ أخرى أُخذت من غير الثلاثي . فيما وردت صيغتان على وزن صيغة المبالغة " فعيل" هما: " نطيح" ، " كسير" . ومن صيغ اسم المفعول في شعره قوله[3] :

*1) فإذا غنيت، فأن جاري ، نيلـــــــه ** من نائلي ، ومُيسَّري معهود*

*2) وإذا افتقرْتُ ، فلن أُرَى متخشّعًا ** لأخي غنى معروفه مكدود*

3.3 الصفة المشبهة :

وهي " أسماء تصاغ للدلالة على من اتصف بالفعل على وجه الثبوت ... ولا تأْتي إلا من الأَفعال الثلاثية اللازمة ، وصيغها كلها سماعية "[4]. ومنها قوله تعالى: ﴿ قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ ﴾[1] .

---

[1] : الاستراباذي ، شرح الرّضيّ على الكافية ، ج 3 ، ص 427 .

[2] : هود ، 43 .

[3] ، الديوان ، ص 116 . مكدود: لا يُنال إلّا بعسر وجَهد .

[4] : سعيد الأفغاني ، السابق ، ص 190 .

في شعر عروة وردت سبع وعشرون (27) صيغة للصفة المشبّهة ، تعدّدت أوزانها . ومن ذلك قوله[2] :

- *وقد علمت سليمى أن رأيـــي ** ورأي البخـــل ، مختلـــف شتيت*

- *قعيدَكِ ، عمرَ الله ، هل تَعلميننـي ** كريماً إذا اسودّ الأناملُ ، أزهرا*

4.3 صيغ المبالغة :

وهي " أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه ، ومن ثمّ سميت صيغ المبالغة . وهي لا تُشتقّ إلّا من الفعل الثلاثي ، ولها أوزان أشهرها خمسة: فَعّال ، مِفعال ، فعول ، فعيل ، فَعِلٌ "[3] . قال تعالى: ﴿ وَاسْتَغْفِرُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾[4] .

وقد جاءت في شعر ديوان عروة تسع عشرة (19) صيغة مبالغة . ومن أمثلة ما ورد في شعره من ذلك قوله[5] :

- *قطعت بها شكّ الخِلاج ولم أقل ** لخيّابَةٍ ، هَيّايةٍ : كيف تأمُر*

- *لسان وسيف صارم وحفيظة ** ورَأيٌ لآراءِ الرّجال صَرُوع*

---

[1] : القصص ، 26 .

[2] : الديوان ، ص 101 ، 140 على الترتيب . اسودّ الأنامل: كناية عن الشتاء والاصطلاء .

[3] : عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د – ط ، د– ت ، ص 77 – 78 .

[4] : المزّمّل ، 20 .

[5] : الديوان ، ص 162 ، 179 على الترتيب.

5.3 اسم التفضيل :

"يصاغ على وزن " أَفعَلُ" للدلالة على أَن شيئين اشتركا في صفة وزاد أَحدهما فيها على الآخر"[1] . قال تعالى: ﴿ قُلْ إِنْ كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُمْ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ ﴾[2] .

وقد ورد في ديوان عروة ثمانية أسماء تفضيل ، وقد أتت في قصائد بعينها . ومن ذلك قوله[3] :

*1) دعِيني للغنى أسعى فإنّي ** رأيتُ الناسَ شرُّهمُ الفقيرُ*

*2) وأبعدُهم وأهونُهم عليهم ** وإن أمسى له حسب وخير*

6.3 اسما الزمان والمكان:

" يصاغان للدلالة على زمن الفعل ومكانه . ويكونان من الثلاثي المفتوح العين في المضارع أَو المضموم العين على وزن " مَفْعَل" . وإِذا كان مكسور العين فالوزن "مفْعِل" . أَما غير الثلاثي فاسم الزمان والمكان منه على وزن اسم المفعول "[4] . قال تعالى: ﴿ قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ تُخْلَفَهُ ﴾[5].

---

[1] : سعيد الأفغاني ، السابق ، ص 209 .

[2] : التوبة ، 24 .

[3] : الديوان ، ص 174 .

[4] : سعيد الأفغاني ، نفسه ، ص 212 .

[5] : طــه ، 97 .

وقد أحصينا من أسماء الزمان والمكان في الديوان عشرين (20) لفظا . وجاءت في شعره صيغ أخرى على غير القياس والمشهور ، وهي : " مُستراح" ، " مُقام " . وممّا ورد منها في شعره قوله[1] :

– *وقلتُ لأصْحابِ الكنيفِ تَرَحّلوا ** فليس لكم في ساحة الدار مقعد*

– *عليك السلـــم فاسلمها إذا مـــا ** آواك له مَبِيت أو مَقيـــــــل*

وهذا جدول يجمع المشتقات في ديوان عروة مع عددها ونسبة دورانها في شعره :

المشتق	عدده	نسبته
اسم الفاعل	78	%39.5
اسم المفعول	45	%23
الصفة المشبهة	27	%14
صيغة المبالغة	19	%9.5
اسم التفضيل	08	%04
اسما الزمان والمكان	20	%10
المجموع	197	%100

[1] : الديوان ، ص 121 ، 217 على الترتيب .

يلاحظ من الجدول السابق ما يأتي :

1. كثرة المشتقات في شعر عروة وتعدّد أنواعها من اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل واسمي الزمان والمكان .

2. غلبة اسم الفاعل على المشتقات الأخرى ؛ فقد بلغت نسبته لوحده ما يقارب 40% من مجموع المشتقات .

3. جاء في المرتبة الثانية اسم المفعول بنسبة قاربت ربع المشتقات في الديوان .

4. أتت الصفة المشبهة في المرتبة الثالثة بنسبة 14 % .

5. صيغ المبالغة واسم التفضيل تقلّ نسبتاهما مقارنة بنسب المشتقات الأخرى ، غير أننا لاحظنا أنهما يردان في قصائد معيّنة ويضفيان دلالة خاصة عليها على ما سنرى .

6. يلاحظ أن اسمي المكان والزمان يردان في شعره بنسبة معتبرة بلغت 10% من مجموع المشتقات.

في تحليل النتائج السابقة نقول:

1. المشتقات من أهم أبواب الصرف ، وتظهر قيمتها في أنها تؤدي دلالاتها المعجمية التي أُخذت منها ، إضافة إلى دلالات صرفية ناتجة عن صيغة البناء التي يأتي عليها اللفظ . كما أنّ هذه الصيغ تمنح النصوص التي ترد فيها قوة دلالية وحركة تصويرية .

2. اسم الفاعل يقوم بوظيفة دلالية مهمة في النص الشعري ذلك أنه ؛ "يدل على ثبات المصدر (الحدث) في الفاعل ورسوخه فيه "[1] ، فهو " يقع وسطاً بين الفعل والصفة المشبهة، فالفعل يدل على الحدوث والتجدد... أما اسم الفاعل فهو أدوم وأثبت من الفعل "[2] . كما إنّه يدل على الحدث وعلى الذات المحدثة التي قامت بالحدث . وتوارده في ديوان عروة يحيل إلى كثرة الأحداث التي يعجّ بها شعره ، وعلى الفاعلين المحدثين لها ، فهناك حدث ومُحدِث يؤثران في وجدان الشاعر تأثيراً معيّناً دعاه إلى صياغة هذا البناء لينقلهما معا في صيغة واحدة . وهنا نشير إلى حديثنا في مبحث الفعل عن نزعة الشاعر في توظيف الفاعل من خلال قلة الأفعال المبنية للمجهول في شعره.

3. اسم المفعول يشبه اسم الفاعل في دلالته على الحدث والحدوث والذات التي وقع عليها الحدث ، فهو " لا يفترق عن اسم الفاعل إلّا في الدلالة على الموصوف فإنّه في اسم الفاعل يدل على ذات الفاعل كقائم ، وفي اسم المفعول يدل على ذات المفعول "[3]. إضافة إلى ما يضفيه من دلالات خاصة و اقتصاد في البناء اللغوي ، يقول عروة[4] :

*1) وقلت لها يا أم بيضاء فتية ** طعامُهُمُ ، من القُدورِ ، المُعجَّل*

*2) مضيغ من النيب المسان ومُسخّن**من الماء نعلوه بآخر من عل*

---

[1] : فخر الدين الرازي: أبو عبد الله محمد بن عمر البكري ، التفسير الكبير (مفاتيح الغيب) ، د – تح ، دار الفكر، بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ج 25 ، ص 30 .

[2] : فاضل صالح السامرائي ، السابق ، ص 41 .

[3] : نفسه ، ص 52 .

[4] : الديوان ، ص 209 – 2010 .

روعة الصورة الماضية التي نسجتها أنامل الشاعر الشفاهية في مخاطبته ما لا يعقل " أم بيضاء" التي هي سوداء في الحقيقة [1] محاولا استثارة شفقتها في إطعام هؤلاء المساكين الذين لن يصبروا حتى ينضج اللحم [2] فيتناولونه مُعجّلا ، يمسكون العظم ويغمسونه بالمرق الساخن الذي إن نقص يضيفون إليه الماء . ولا يخفى –هنا– ما أضفاه اسم المفعول من دلالات الشفقة واستثارة العطف على هؤلاء المساكين ، ولا على الاختصار في المعاني التي دلّت عليها ثلاثة صيغ لاسم المفعول .

4. الصفة المشبهة تدلّ على الثبوت ، ومعنى الثبوت "الاستمرار واللزوم أي أنها تدل على أن الصفة ثبتت في صاحبها على وجه الدوام "[3] . فهي مستمرة وملازمة للموصوف. وذلك كقول عروة [4] :

– *قعيدَكِ ، عمرَ الله ، هل تَعلميننـي ** كريماً إذا اسوَدّ الأناملُ ، أزهرا*

ففي زمن الشتاء حين يمسك الناس على ما في أيديهم يظهر كرم عروة الذي تسودّ أنامله من كثرة إشعال النار لاستقبال الضيوف وطالبي القرى ، وليهتدي إليه غيرهم . ووفادتهم تكون بوجه مشرق متلألإ ؛ وهو ما جعله يستخدم الصفتين المشبهتين " كريما، أزهرا " للدلالة على أنهما لازمتين مستمرتين في نفسه ومحيّاه .

5. أما صيغ المبالغة واسم التفضيل اللذان يردان في قصائد بعينها فإنهما أفاضا من حيث لوّنا سياق الأبيا ت بالدلالات التي أفادتها صيغ أو صيغة كلّ منهما ؛ فالأولى تفيد مبالغة

---

[1] : المقصود بأم بيضاء هي القدر ، والكناية فيها تحبّب .

[2] : هو لحم ناقة مسنة لا ينضج أصلا .

[3] : فاضل صالح السامرائي ، السابق ، ص 65 .

[4] : الديوان ، ص 140 .

دلالة اسم الفاعل ، أي مبالغة الحدث الصادر عن الفاعل . بينما يفيد الثاني المفاضلة والموازنة بين الأمور أو الأشياء باعتماد الصفات .

6. كان لاسمي المكان والزمان أثرهما في الدلالة الانفعالية والإيحائية ، فهما يدلان على مكان حدوث الفعل أو زمانه . يقول عروة [1]:

- *ومن يك مثلي ذا عيال ومقتراً ** من المال يطرح نفسه كل مطرح*

فقد جاء اسم المكان " مطـــــرح " ليدلّ على أنّ لكثرة ضربه في الأرض ، وطرح نفسه في كلّ اتجاه ، وفي كل مكان بعيد وخطير.

[1] : الديوان ، ص 105 .

4. الجـــمـــــــــوع :

الجمع لغة ، " جَمَعَ الشيءَ عن تَفْرِقة يَجْمَعُه جَمْعاً ... إن لم يجعل كالشيء الواحد "[1] . أمّا في الاصطلاح فهو: " صيغة مبنية من الواحد للدلالة على العدد الزائد على الاثنين"[2] .

وتظهر أهمّية دراسة الجمع في أنّه ترد للاسم الواحد عدّة جموع تختلف دلالاتها من صيغة إلى أخرى ، ونمثّل لذلك بقوله تعالى :﴿ أَلَيْسَ ذَلِكَ بِقَادِرٍ عَلَى أَنْ يُحْيِيَ الْمَوْتَى ﴾[3] ، وقوله : ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ﴾[4]، وقوله : ﴿ثُمَّ إِنَّكُمْ بَعْدَ ذَلِكَ لَمَيِّتُونَ﴾[5]. فقد وردت للاسم المفرد "ميّت" ثلاث صيغ جمع هي: " موتى ، أموات ، ميّتون" . أمّا الأولى فتدلّ على من أصابه الموت المادي ، بينما الثانية لمن مات معنويا ، أمّا الثالثة فلمن لم يمت بعد[6] . هذا إضافة إلى ما تدل عليه أبنية الجموع من اختلاف في اللهجات العربية ، ودلالاتها على العدد كما هو معروف في جموع القلة وجموع الكثرة .

1.4 جموع التصحيح :

وتسمى أيضا جموع الصفات لأن الصفات تُجمع جمعا سالما ، " اعلم أن الأصل في الصفات أن لا تكسر لمشابهتها الأفعال ، وعملها عملها ، فيلحق للجمع بأواخرها ما يلحق

---

[1] : ابن منظور ، السابق ، مادة: جمع ، ج 08 ، ص 53 .

[2] : الرماني : أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله ، رسالتان في اللغة ، تح إبراهيم السامرائي ، دار الفكر ،عمان ، 1984 ، ص 68 .

[3] : القيامة ، 40 .

[4] : البقرة ، 28 .

[5] : المؤمنون ، 15 .

[6] : ينظر: فاضل صالح السامرائي ، السابق ، ص 115 .

بأواخر الفعل، وهو الواو والنون، فيتبعه الألف والتاء، لأنّه فرعه "[1] . وهي قسمان:

أ. جمع المذكر السالم :

وهو" كل ما دل على أكثر من اثنين بزيادة واو ونون في حالة الرفع ، أو ياء ونون في حالة النصب والجر... ولا يتغير المفرد حين جمعه"[2] .

وقد ورد في شعر عروة جمع مذكر سالم واحد هو: " الصالحون" .

ب. جمع المؤنث السالم :

وهــو " مــا دل على أَكثــر من اثنيــن بزيادة أَلف وتاءٍ ... فلا تغيير في صور المفرد"[3].

وقد جاء في ديوان عروة من جموع المؤنث السالم ثماني (08) صيغ هي: الناشئات ، الماشيات ، آيات ، غارات ، ويلات ، حاجات ، خيرات ، صلات .

2.4 جموع التكسير:

وحدّها ، " كل اسم جمع تغير فيه لفظ واحده ومن هنا يسمى تكسيرا لتغير هيئة واحده كما تتغير هيئة الإناء بالتكسير"[4] . وهي نوعان :

---

[1] : الاستراباذي ، شرح شافية ابن الحاجب ، ج 2 ، ص 116 .

[2] : سعيد الأفغاني ، السابق ، ص 143 .

[3] : نفسه ، ص 144 .

[4] : العكبري : أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين بن عبد الله ، اللباب في علل البناء والإعراب ، تح غازي مختار طليمات ، دار الفكر ، دمشق ، ط 1 ، 1995 ، ج 2 ، ص 178 .

أ. **جمـــــوع القـلـــــة:**

وتكون لما يقلّ عن العشرة ، وقد وردت منها في شعره :

1. **أَفْعـــال:** وقد ورد منها تسعة عشر (19) لفظا منها: أوعال ، أوتار ، أضياف ، أجداد (تكرّر مرتين) ، أجبال ...

2. **أَفعِـلة:** ورد في شعره منها لفظ واحد: أذلّة .

3. **فِعْلـــة:** جاء منها لفظ واحد: فـِتية .

ب. **جمـــــوع الكـثـــــــــــرة:**

وتكون للجمع الذي يفوق العشرة ، وقد وردت منها في شعره :

1. **فُعْـــــلٌ** : وكان جمعاً للصيغ الآتية : أسد ، عوذ ، شمط .
2. **فِعْـــــل:** أتت جمعاً للأبنية الآتية : نِيب ، بِيض.
3. **فَعْلَة** : أتت جمعاً للبناء : سَراة .
4. **فُعْلَـــــة** : جاءت جمعاً للصيغ : صحبة ، عداة .
5. **فُعَّـــــــل** : وهي جمع للأوزان الآتية : رُزّح ، زُهّد .
6. **فَعال** : جاءت جمعاً لصيغة واحدة هي: سوام .
7. **فِعال:** جاءت جمعاً للأبنية الآتية : ديار ، ذئاب ، رياح ، رجال(تكرّر مرتين) ، عيال (تكرّر مرتين) ...
8. **أفعال:** وردت جمعاً للصيغ الآتية : أصحاب ، أيّام .
9. **فَعول:** جاءت جمعاً للصيغة: منون (ج منيّة) .
10. **فُعُول** : وردت جمعاً للصيغ الآتية : ذكور، عيون ، نفوس ، بيوت ، حقوق (تكرّر مرتين) ، جسوم ، صدور، قدور، قرون ، شكوك .

11. **فَعيل** : جاءت جمعاً لصيغة واحدة هي : حمير.
12. **فِعيل** : جاءت جمعاً لصيغة واحدة هي: سنين(تكرّر مرتين) .
13. **فعلان** : أتت جمعاً للأوزان الآتية: جيران ، ولدان(تكرّر مرتين) ، إخوان .

صيغ منتهى الجموع:

14. **فَعالِل** : جاءت جمعاً للصيغ الآتية : ثعالب ، عقارب(تكرّر مرتين) ، لبالب ، هزاهز (الفتن).
15. **فعاليل** : وردت جمعاً للصيغ الآتية : صعاليك .
16. **فياعل** : جاءت جمعاً لصيغة واحدة هي: ليالي .
17. **فياعيل** : جاءت جمعاً لصيغة واحدة هي: حيازيم .
18. **أفاعل** : جاءت جمعاً للصيغ : أرامل ، أقارب (تكرّر ثلاث مرات) ، أشاجع ، أعادي ، أوائل ، أنامل .
19. **أفاعيل** : جاءت جمعاً لصيغة واحدة هي: أحاديث .
20. **مفاعل** : كانت هذه الصيغة جمعاً للاوزان الآتية : مذاهب ، معاصم ، منازل (تكرّر ثلاث مرات) ، مدافع ، مرافق ، مفاقر، ملائم ، مرابئ ، مقاعد ، منايا ، معاقل ، مفاصل.
21. **مفاعيل** : وردت صيغة مفاعيل جمعاً لصيغة واحدة هي: مقاضيب .
22. **فواعل** : جاءت جمعاً للأوزان الآتية : جوامع ، عوالي ، فوارس ، نواصف .
23. **فعائل** : جاءت جمعاً للصيغ الآتية : نزائع ، عوائد ، وقائع .

3.4 جموع أخرى:

أ. اسم الجمع :

وهو " الاسم الذي يدل على جمع ولا واحد له من لفظه "[1] . وقد ورد في شعر عروة منه : قوم(تكرّر مرتين) ، أهل ، خيل ، نساء(تكرّر مرتين) ، أناس .

ب. اسم الجنس الإفرادي :

وهو "ما دل على الجنس وصلح للقليل وللكثير "[2] . وقد ورد منه في شعر عروة: رعد ، عنب .

جـ. اسم الجنس الجمعي :

وهو " ما تضمن معنى الجم ــع دالا على الجنــس ، وكان الواحــد منه بالتـاءِ أَو يـاءِ النسب "[3]. وقد ورد منه في ديوان عروة لفظ واحد: دمع .

وهذان جدولان لتوزّع الجموع ، وصيغ جمع التكسير في شعره :

جدول01. في توزّع الجموع:

الجموع	عددها	نسبتها
جموع التصحيح	09	%07
جموع التكسير	108	%85
الجموع الأخرى	10	%08
المجموع	127	%100

[1] : سعيد الأفغاني ، السابق ، ص 154 .

[2] : المرجع السابق ، ص 146 .

[3] : نفسه ، ص 145 .

جدول02. في توزّع صيغ جمع التكسير:

الصيغة		عددها	نسبتها
جموع القلة	أَفْعالَ	19	%17.5
	أَفْعِلَةٌ	01	%01
	فِعْلَةٌ	01	%01
جموع الكثرة	فَعْلٌ	03	%03
	فِعْلٌ	02	%02
	فَعْلَةٌ	01	%01
	فُعْلَةٌ	02	%02
	فُعَّلٌ	02	%02
	فَعَالٌ	01	%01
	فِعَالٌ	16	%15
	أَفْعَالٌ	02	%02
	فَعُولٌ	01	%01
	فُعُولٌ	11	%10
	فَعِيلٌ	01	%01
	فِعِيلٌ	02	%02
	فَعْلانٌ	04	%3.5
	صيغ منتهى الجموع	39	%36
المجموع		108	%100

يلاحظ من الجدولين السابقين ما يأتي:

1. كثرة صيغ الجمع وتعدّد أنواعها في شعره .

2. غلبة جمع التكسير على بناء الجمع في شعره بنسبة 85% من مجموع الجموع . فيما تقاربت نسبة جموع التصحيح والجموع الأخرى .

3. في جدول صيغ جمع التكسير يلاحظ أنّ الصيغتين: " أَفْعال" و" فِعال" هما الأكثر دورانا في شعره ؛ فقد بلغت نسبتاهما مجتمعتين ثلث مجموع الصيغ .

في تحليل النتائج السابقة نقول:

1. وفرة صيغ الجمع وتنوّعها وإيثارها على صيغ المفرد يعود إلى سعة المباني التي تتيحها للشاعر في نظم القريض بسبب ما تمتلكه من تعدّد للصيغ وثرائها وتنوعها ؛ " فاللجوء إلى صيغ المفرد سيخنق لغة الشاعر، ويجعلها محدودة بحكم أنّ صور المفرد محدودة في العربية على حين حاز العديد من المفردات على صور جمعية كثيرة أتاحتها اللغة "[1] . ومن جانب آخر متّصل بالأول تُسهم هذه الجموع في البناء الإيقاعي الداخلي للشعر ؛ فهي " تزخر بوفرة من التشكيلات النغمية التي لا تتحقّق للشاعر لو مال إلى صيغ المفرد ؛ لأن العديد من الصور الجمعية تتضمن أصوات مـدّ تساعد على تكوين موسيقى داخلية واضحة تتولد من طريقة استعمال هذه الجموع وتلوينها ، واستثمار خصائصها الدلالية "[2] .

2. غلبــة صيغ جمــع التكسيــر في شعــره على صيــغ الجمـــوع الأخــرى مرتبط بما كنّا تحدثنـــا عنه في العنصر الأوّل من ثرائهـــا الدلالي الناتـج عن تنـوع أبنيتهـــا ، واختلاف دلالـة بعضها على بعض ، واستثمار هذا الثراء في الجانب الإيقاعي للشعر؛ فهذه الصيغ تعدّ " أعلى مراتب اللغة مع الكمال فيما يختص بالألفاظ في انتقالها ، وجمال

---

[1] : علي ناصر غالب ، لغة الشعر عند الجواهري ، د– نا ، د– ط ، د– ت ، ص 156.

[2] : نفسه ، ص 130 .

معانيها " [1]. وفيما يأتي سنعرض لجوانب من الثراء الدلالي الذي أتاحته صيغ جمع التكسير في شعر عروة:

أ. في الدلالة على اختلاف المعاني :

ممّا جاء في شعر عروة ثلاثة جموع لمعنى واحد ، يقول[2]:

- *فلو كُنْتُ مثلوجَ الفؤاد إذا بدَت ** بلاد الأعادي لا أمر ولا أحلي*
- *سـَقَوْني النَّسءَ ، ثم تكنّفونـــــي ** عُداةُ اللَّهِ من كذِبٍ وزُور*
- *أرى أم حسان الغداة تلومني ** تخوفني الأعداء والنفس أخوف*

فقد وردت في الأبيات السابقة ثلاث صيغ لجمع التكسير هي: "أعادي ، عداة ، أعداء " اختلفت في دلالتها ؛ فالأولى جمعُ جمعٍ ، بينما الثانية جمع للفظ "عادي" وتُجمع أيضا عُدى[3]، بينما الثالثة جمع للفظ " عدوّ" وتُجمع أيضا "عِدى" . أما في اختلاف دلالاتها فقد وجدنا : " قوم عِدى وعُدى بالكسر والضّم فإذا أدخلوا الهاء ضموا أوله فقالوا عُداة ، أحمد بن يحيى : العُدى بالضّم الأعداء الذين لا تقاتلهم ، وبالكسر الأعداء الذين تقاتلهم "[4] .

لقد استخدم عروة الجمع " أعداء" في البيت الثالث في معرض حديثه مع زوجته – التي تحاول ثنيه عن غارة أزمع عليها– لأنّ أعداؤه الذين يريد قتالهم معروفون عنده

---

[1] : هادي نهر ، الكلمة في الشعر العراقي المعاصر (البنية الصرفية والدلالة) ، مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد السابع والثامن والتاسع ، 1997 ، ص 13 .

[2] : الديوان ، ص 202 ، 132 ،194 على الترتيب . مثلوج الفؤاد: بليد .

[3] : ينظر: الأزهري ، تهذيب اللغة ، ج 1 ، ص 346 .

[4] : ابن سيده ، أبو الحسن علي بن إسماعيل ، المخصّص ، تح خليل إبراهم جفال ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 1996 ، ط 1 ، ج 4 ، ص 85 .

ومحدّدون لديه ، لذا استخدم صيغة الجمع تلك . بينما عندما لم يتحدّد هؤلاء الأعداء وكانوا كثيرين استخدم لفظ جمع الجمع " أعادي" في البيت الأول . أمّا في البيت الثاني فقد استخدم الجمع " عُداة" لأعداء لا يريد قتالهم [1] ؛ لأن مبعث العداوة كان في حيلتهم التي وضعوها لقبول مفاداة زوجته "سلمى".

ب. في الدلالة على اختلاف الألفاظ:

من ذلك قوله[2]:

*1) هلاّ سألتَ بني عَيلانَ كلّهـمُ ** عند السنين إذا ما هبّت الريـح*

فلفظ "سنين" جمع لـ "سَنَةٌ " بمعنى عام القحط والجدب ، وليس المقصود السنة الزمنية . قال تعالى: ﴿ لَقَدْ أَخَذْنَا آلَ فِرْعَوْنَ بِالسِّنِينَ وَنَقْصٍ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ﴾[3] .

ومن ذلك أيضا استخدامه للجمعين ، " أولاد ، ولدان" ، يقول[4]:

- *أقبّ ومخماص الشتاء ، مرزأ ، ** إذا اغبر أولاد الأذلّة أسفرا*

- *عليها من الولِدانِ ما قد رأيتُمُ ** وتمشي ، بجَنبيها ، أرامِلُ عُيَّل*

فأولاد جمع للولد ، بينما الولدان جمع للوليد ، " الولد المولود يقال للواحد والجمع والصغير والكبير... والوليد يقال لمن قرب عهده بالولادة ... فإذا كبر الولد سقط عنه هذا الاسم وجمعه ولدان... وجمع الولد أولاد "[1].

---

[1] : هم صديقاه " طلق" و " جبار" .

[2] : الديوان ، ص 111 .

[3] : الأعراف ، 130 .

[4] : الديوان ، ص 141 ، 209 على الترتيب. أقبّ: ضامر البطن. مِخماص: جائع. اغبرّ: تجهّم وعبس. أسفر: مشرق.

جـــ. في الدلالة على اختلاف العدد:

من ذلك قوله[2] :

- *رَحلنا من الأجبالِ ، أجبالِ طيّء ** نسوق النساء عوذها وعشارها*

- *أعيرتموني أن أمي نزيعـــة ** وهل ينجبـــن في القوم إلّا النزائع ؟*

فقد استخدم في البيت الأوّل جمع القلّة " أجبال" لما كان قليلا معروفا من أجبال قبيلة " طيء". بينما استخدم في البيت الثاني صيغة منتهى الجمع " نزائع" وهي جمع كثرة لأنّ السبايا كثيرات منتشرات بين قبائل العرب .

د. في استقامة البناء العروضي:

من ذلك قوله[3] :

- *إذا ما فاتني لم أستقله ** حياتي ، والمَلائم لا تفوت*

فقد استخدم " مَلائم" لإقامة الوزن الشعري ، وهي مأخوذة من اسم المصدر" ملام" الذي واحده " ملامة " ، والتي يشيع جمعها " ملامات" جمعا مؤنثا سالما .

---

[1] : الراغب الأصفهاني: أبو القاسم الحسين بن محمد ، المفردات في غريب القرآن ، تح محمد سيد كيلاني ، دار المعرفة ، بيروت ، د – ط ، د – ت ، ص 532 .

[2] : الديوان ، ص 170 ، 191 على الترتيب .

[3] : نفسه ، ص 100 .

3. أمّا الجانب الآخر لإيثار جموع التكسير فهو إرادة مطلق الحدث الذي يقرب الجمع إلى الاسمية ، على خلاف جموع التصحيح التي تدلّ المُحدث وتنحوا إلى الفعلية . يقول عروة[1]:

- *وَزَوّدَ خيراً مالكاً ، إنّ مالِكاً ** لهُ رِدّةٌ فينا ، إذا القوم زُهَّدُ*

" زُهّد " جمع لـــ " زاهد" وهو اسم فاعل ، واسم الفاعل يجمع جمعا سالما ؛ ومبعث جمع التكسير أن الشاعر أراد الاسمية ومطلق الحدث دون الفعلية ، وقد يكون مبعث ذلك الوزن الشعري وضوابط إقامته .

4. استعمال صيغتي " أفعال" و" فِعال" بكثرة واضحة في شعره يعود إلى أنّ هاتين الصيغتين تغلبان على صيغ جموع التكسير الأخرى في الكلام العربي[2] ؛ ومردّ ذلك أنهما تكونان جمعا للأسماء الثلاثية ، والكلمات الثلاثية هي الغالبة على ألفاظ اللغة ، والشيء الآخر المهم ، هو أنّ هذين الجمعين يمتازان بسهولة نطقية ، ونغمة صوتية ممتدة ناتجة عن وجود صوت المد ، الألف ، فيهما . والـــمـــــدّ يساعد في الإنشاد ، ويجعل الوزن جاريا مستساغا في الأسماع .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 118 .

[2] : قام مجمع اللغة العربية في القاهرة ببحث إحصائي لما ورد على هذه الصيغ في القرآن الكريم ، ولعشرين كتابا من دواوين الشعر الجاهلي والإسلامي ، ثم كتاب الأغاني . وقد وجد أن صيغة أفعال هي الصيغة الأكثر استعمالا ، تليها في ذلك صيغة فُعُول ، ثم فِعال . ينظر: مجلة المجمع ، جـــ 9، ص 53- 60 .

5. الضمائر:

الضمير في اللغة يفيد الخفاء والضآلة والنقصان والصغر والغياب ، " ضَمَرَ بالفتح يَضْمُر ضُموراً وضَمُر بالضم واضْطَمَر ... يُضْمِرُ ما في نفسه أَي يُضْعِفه ويُقَلِّلُه من الضُّمور وهو الهُزال والضعف ... الضمير الشيء الذي تُضْمِره في قلبك... والاسم الضَّمِيرُ والجمع الضمائر ... الضِّمارُ هو الغائب الذي لا يُرْجَى" [1] . أمّا في الاصطلاح فالضمائر " مجموعة من الكلمات صغيرة التكوين ، ضئيلة الحجم ، كل كلمة منها تعبّر عن معنى مقصود لا يظهر للسامع ، ولا ينجلي إلّا بما يُعين على ذلك من تكلّم وخطاب ، وسبق ذكر لغائب"[2] .

والضمير اسم جامد مبني لمشابهته الحرف في الوضع اللغوي وفي إبهامه واحتياجه للمفسّر الذي يعود عليه . وعلى الرغم من ذلك فالضمائر تختلف عن الأفعال في قيامها بوظائف نحوية مختلفة كالفاعلية والمفعولية والنعت والابتداء وغيرها. " فالضمائر أسماء ؛ لأنّها تقوم بوظيفة الاسم تماما ، فتقع مسندا كما تقع مسندا إليـــــه ، وطالما اعتبرت أسماء فلا بد أن تعترضنا قضية تعريفها وتنكيرها ، فكثيرون هم الذين عدّوها معارف ، بل أعرف المعرف"[3] . كما أن الضمير بأنواعه الثلاثة لا يثنى، ولا يجمع . إنما يدل على ذلك بذاته .

والضمائر في العربية تنقسم باعتبار دلالتها إلى ثلاثة أقسام ؛ ضمائر المتكلم ، وضمائر المخاطب ، وضمائر الغائب . أمّا من ناحية ظهوره ا في الكلام أو عدمه فتنقسم

---

[1] : ابن منظور ، السابق ، مادة: ضمر ، ج 4 ، ص 491 .

[2] : محمد عبد الله جبر ، الضمائر في اللغة العربية ، دار المعارف ، القاهرة ، د – ط ، 1980 ، ص 12 .

[3] : فوزية دندوقة ، ضمائر العربية: المفهوم والوظيفة ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، عدد 06 ، جانفي 2010 ، ص 68 .

إلى: بارزة ومستترة ؛ " فالبارز هو الذي له صورة ظاهرة في التركيب نطقًا وكتابة . والمستتر، ما يكون خفيًّا غير ظاهر في النطق والكتابة ... والبارز قسمان، أولهما: المتصل وهو الذي يقع في آخر الكلمة ، ولا يمكن أن يكون في صدرها ، ولا في صدر جملتها... ثانيهما: المنفصل وهو الذي يمكن أن يقع في أول جملته ؛ فهو يستقل بنفسه عن عامله "[1] .

وهذه جداول لتوزع الضمائر في شعر عروة من ناحية ظهورها في الكلام أو عدمه ، ومن ناحية دلالتها :

جدول01. الضمائر المستترة :

الضمـــــائـــــر	عـــددهـــــا	نسبتهـــــا
أنـــا	55	%23
نحن	08	%03
أنتَ	29	%12
أنتِ	06	%2.5
أنتم	04	%1.5
هو	71	%30
هي	61	%26
هم	02	%01
المجموع	236	%100

[1] : عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 15 ، د – ت ، ج 1 ، ص 119 – 121 .

جدول02. الضمائر المتصلة:

الضمـــــائـــــر	عـــددهـــــا	نسبتهـــــا
تاء المتكلّم	50	%10.5
ياء المتكلّم	106	%22.5
"نـــا" المتكلمين	27	%5.5
تاء المخطاب	11	%2.5
كاف الخطاب	42	%09
ياء المخاطبة	14	%03
واو جماعة المخاطبين	09	%02
هاء الغائب	103	%21.5
"ها" الغائبة	81	%17.5
واو جماعة الغائبين	27	%5.5
نون الغائبات	06	%1.5
المجموع	478	%100

جدول03. الضمائر المنفصلة:

الضمـــــائـــــر	عـــددهـــــا	نسبتهـــــا
أنا	03	%13.5
نحن	03	%13.5
أنتَ	05	%23
هو	04	%18
هي	02	%10
هم	01	%4.5
هنّ	04	%18
المجموع	22	%100

جدول 04. الضمائر من ناحية دلالتها:

الضمـــــائـــــر	عـــددهـــــا	نسبتهـــــا
التّـــكـــلّـــــــم	252	%34
الخطـــــاب	119	%16
الـــغـــيـــبـــــــة	365	%50
المجموع	736	%100

يلاحظ من الجداول السابقة:

1. في الضمائر المستترة يظهر ضمير مفرد الغائب المذكّر "هو" بنسبة 30% ، يليه ضمير مفرد الغائب المؤنث بنسبة 26 % .

2. في الضمائر المتصلة تبرز يـــاء المتكلّـــم بنسبة 22.5% ، تليها "هـــــاء" الغائب بنسبة 21.5% .

3. أمّا في الضمائر المنفصلة فيبرز ضمير المخاطَب " أنتَ " بنسبة 23% .

4. أمّا من ناحية دلالة الضمائر فقد احتلت ضمائر الغِيبة صدارة الضمائر بمجموع نصف الضمائر في شعر عروة ، وجاءت بعدها ضمائر التّكلّم بمجموع ثلث الضمائر ، فيما أتت ضمائر الخطاب ثالثا بنسبة 16% .

في تحليل النتائج السابقة نقول:

1. في غلبة ضمائر الغائب على الضمائر المستترة ، ومجموع الضمائر في شعره ككل دلالة على الطابع السردي لشعره . والقالب السردي طابع عام للشعراء الجاهليين في نقل غاراتهم ومغامرتهم في عالم الصحراء ، أو في وقوفهم على الأطلال ، أو في نقل تجارب الحياة ، أو غيرها ، يقول[1]:

*1) فإنّي وإياهم كذي الأم أرهنت ** له ماء عينيها ، تَفَدّي وتَحمِل*

*2) فلمّـــا ترجّت نفعه وشبابـــه ** أتت دونها أخرى، جديداً، تكحّل*

*3) فباتَتْ لحدّ المِرفَقَينِ، مُكبّـــة، ** تُوحوح ، ممّا نابها ، وتُولول*

*4) تخيّر من أمرين ليسا بغبطة ** هو الثّكلُ ، إلاّ أنّها قد تجمَّـــل*

[1] : الديوان ، ص 210 – 212 .

2. أمّا ضمير مفرد المتكلّم المذكّر منفصلا أو متصلا من خلال ياء المتكلّم أو تائه ، أو في تجلببه بجلباب الجمع فإنّه يدلّ على الطابع الشخصي في شعره ؛ فالشاعر مشدود إلى شخصه كثيرا يجعل نفسه في صميم الحديث فيها يصفه أو يتحدث عنه. يقول[1]:

*1) وقد علمت سليمى أن رأيي ** ورأي البخل مختلف شتيت*
*2) وأنّي لا يريني البخل رأي ** سواءٌ إن عطِشتُ، وإن رويت*
*3) وأنّي، حينَ تشتجرُ العَوالي ** حوالي اللب ذو رأي زميت*
*4) وأُكفى، ما علمتُ بفضل علمٍ ** وأسأل ذا البيان إذا عميتُ*

3. ضمائر الخطاب بأنواعها من منفصلة ، وكاف الخطاب، وياء المخاطبة ، وتاء الفاعل ، والفعل المضارع المبدوء بتاء المضارعة تبرز نزوعه في كثير من القصائد إلى الخطابة ، وهي صفة تعكس تكوينه النفسي الذي يتّسم بالحدّة والانفعال . يقول[2]:

*1) فسر في بلاد الله والتمس الغنى ** تَعِشْ ذا يَسارٍ ، أو تموتَ فتُعذَرا*
*2) ولا ترض من عيش بدون ولا تنم ** وكيف ينام الليل من كان مُعسرا؟*

كما أنّ ضمائر الخطاب تبرز في قصائده الحوارية ، وبالأخص مع زوجته " سلمى" التي يتردّد في شعره محاورته لها ، ومحبته مخاطبتها . يقول[3]:

*1) أقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْذِرِ ** ونامِي، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَرِي*
*2) ذَرِينِي ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ ، إنني ** بها قبل أن لا أملك البيع مشتري*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 101 – 102 .

[2] : نفسه ، ص 173 .

[3] : نفسه ، ص 143 .

1.5 وظائف الضمير:

أصل وضع الضمائر في اللّغة هو" الاختصار، وأمن اللّبس بالتكرار وإعادة الذكر "[1]، فيحصل الاكتفاء بأن يكنَّى بالضمائر عن الأسماء الظاهرة . غير أنّه قد يفيد الضمير دلالات أخرى تثيرها دواعٍ بلاغية ، وقد بحثنا عن تلك الدلالات في استخدام الضمير المنفصل فوجدنا هذه الدواعي:

أ. التقرير:

وذلك في قوله[2] :

- *أحاديثُ تَبْقَى والفَتى غيرُ خالدٍ ** إذا هو أمسى هامة فوق صير*

ما دام الفتى غير خالد فالموت سيدركه ، وفي الضمير "هو" تقرير لحقيقة فنائه ؛ فالموت سيقع عليه هو ذاته .

ب. التعظيم:

وذلك في قوله[3] :

- *فلا أنا ممّا جَرّتِ الحربُ مشتكٍ ** ولا أنا مما أحدثَ الدهرُ جازع*

تكرّر الضمير" أنا" في البيت مرتين لغرض الفخر والتعظيم للشاعر الذي لا تغيّره الحرب ، ولا تهزّه حوادث الدهر .

---

[1] : مصطفى حميدة ، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 1997 ، ص 153 .

[2] : الديوان ، ص 144 .

[3] : نفسه ، ص 184 .

ج. التحقير:

وذلك في قوله[1] :

- *هُم عيّروني أنّ أُمّي غربيةٌ ** وهل في كريمٍ ماجدٍ ما يُعيَّر ؟*

في البيت تحقير لأمر من سخر منه لوضاعة نسب أمّه النهدية ؛ وذلك لأن الكريم كريم المآثر وليس كريم النسب ، وفي الضمير "هم" إشارة توحي بالتحقير.

د. التّخصيص :

وذلك في قوله[2] :

- *إن تأخُذوا أسماء ، موقفَ ساعةٍ ** فمأخذُ ليلى، وهي عذراءُ، أعجبُ*

يردّ عروة على العامريين الذين أخذوا امرأة عبسية متزوّجة في قبيلة أخرى بمأخذه ليلى العامرية منهم . ويأتي التخصيص في الأخذ في أنه نزع منهم امرأة عذراء ، والرجال يشتدّون في حماية العذارى ، وقد دلّ الضمير "هي" على تخصيص الأخذ .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 163 .

[2] : نفسه ، ص 87 .

6. الحروف :

الحرف لغة: "حَرْفُ كل شيء: طرفه وشفيره وحدّه . والحَرْفُ واحد حُرُوفِ التهجي . وقوله تعالى: ﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ ﴾ [1] . قالوا: على وجه واحد وهو أن يعبده على السراء دون الضراء "[2] . يقول ابن جني: "وأما الحرف فالقول فيه وفيما كان من لفظه أن "ح ر ف" أينما وقعت في الكلام يراد بها حد الشيء وحدته "[3] . أمّا اصطلاحا فهو: " كلمة تدلّ على معنى في غيرها "[4].

نشير في البداية إلى أنّ دراستنا لحروف المعاني في ديوان عروة تقتصر على الشائع الذي يتردّد في شعره ممّا كان سمة ظاهرة تستحق الدراسة والتحليل .

1.6 كثرة النفي بـــ " لا " :

"لا" النافية عاملة ، وغير عاملة ، وزائدة ؛ فالأولى هي "لا" النافية للجنس ، و"لا" المشبهة بـــ "ليس" . والثانية تكون عاطفة ، أو للجواب ، أو للنفي دون العطف أو الجواب . والثالثة فتكون للزيادة في اللفظ أو المعنى أو دونهما[5].

---

[1] : الحج ، 11 .

[2] : الرازي: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، تح محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 167 .

[3] : سر صناعة الإعراب ، ج 01 ، ص 13 .

[4] : المرادي: الحسن بن قاسم ، الجني الداني في حروف المعاني ، ت ح فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 01 ، 1992 ، ص 20 .

[5] : ينظر: نفسه ، ص 48 وما بعدها .

وفي ديوان عروة تواردت "لا" النافية غير العاملة دون النوعين الآخرين . وقد تكرّرت إحدى وأربعين (41) مرّة لم ترد عاطفة فيها ، وجاءت جوابية في موضعين[1] :

*- فلا ، والله ، لو ملكت أمري ** ومن لي بالتدبّـــر في الأمـــورِ*

*- فلا وَأَلَت تلك النفوس ولا أتت ** على روضةِ الأجدادِ وهي جميع*

أمّا باقي المواضع التي وردت فيها فجاءت غير عاطفة ولا جوابية ، يقول[2]:

*- ولا أجعل المعروف حلّ أليّة ** ولا عدّة في الناظر المتغيّب*

*- وأني لا يريني البخل رأي ** سواءٌ إن عطِشتُ ، وإن رويت*

*- بل لا أكاثِرُ صاحبي في يُسرهِ ** وأصُدُّ إذ في عيشِهِ تَصْريد*

*- ولا أنتمي إلّا لجارٍ مجاورٍ ** فما آخِرُ العيشِ الذي أتنظّر ؟*

ففي الأبيات السابقة ينفي عروة عن نفسه كلّ ما يعيبها أو ينقصها ، ويتسامى بها إلى ما يزينها من أخلاق وفضائلَ رفيعة . وفي النفي تزدوج الدلالة بين السلب والإيجاب ؛ السلب في النفي ، والذي هو رفض لكل ما يُنقص نفسه من صفات يأنف منها العربي ولا يحب أن تقاربه كالجبن والغدر والبخل وسوء الجوار . وإيجاب – في نفس الوقت– في إثبات علوّ النفس وتساميها إلى رفيع الأخلاق كالكرم و الشجاعة والنجدة وحسن الجوار والإباء وغيرها . فالنفـــي

في دلالاته العميقة يتحوّل إثباتا ، والسلب يصبح إيجابا . يقول[1]:

---

[1] : الديوان ، ص 133 ، 178 على الترتيب . وَأَلَت: نجت.

[2] : نفسه ، ص 95 ، 101 ، 115 ، 165 على الترتيب. أليّة: يمين. تصريد: قلّة .

1) *فلا أترك الإخوان ما عشت للردى ** كما أنه لا يتــركُ المــاءَ شاربُه*

2) *ولا يُستضامُ الدهرَ جاري ولا أُرى ** كمن باتَ تسري للصّديق عقاربُه*

وفي سياقات النفي المختلفة تحضر الأنا بقوّة ؛ فالنفي مرتبط بذات عروة الأبية ، وإباؤها هذا مبعثه شدة اعتداد بنفسه . يقول[2] :

1) *فلا أنا ممّا جَرّتِ الحربُ مشتكٍ ** ولا أنا مما أحدثَ الدهرُ جازع*

2) *ولا بصري عند الهيــاج بطامح ** كأني بعير فارق الشول نازع*

والنفي يرتبط بمفاخرات عروة الكثيرة ؛ فهو من الوسائل اللغوية التي استخدمها الشاعر في الرّدّ على خصومه والانتقاص منهم من جهة ، وإثبات علوّ كعبه عليهم من جهة أخرى . يقول[3] :

*1) فإنكم لن تبلغوا كــل همّتي ** ولا أربي حتى تروا منبت الأثل*

*2) فلو كُنتُ مثلوجَ الفؤاد إذا بدَت **بلاد الأعادي لا أمرّ ولا أحلي*

وقد يرتبط النفي بحالة نفسية معيّنة ، فيتكرّر في شعره إدلالا على تأثّره الشديد ؛ وذلك كحديثه عن امرأته ليلى التي نعتته بخفّة العقل ، فهو إن نسى جميع الأشياء في حياتــه فإنّــه

---

[1] : المرجع السابق ، ص 92 .

[2] : نفسه ، ص 184 .

[3] : نفسه ، ص 202 . أربَي: مُرادي أو طلبي. الأثل: شجر ذو أصول غليظة موجود في أرض القين .

لن ينسى قولها ذلك . يقول[1]:

- *وما أنس م الأشياء لا أنس قولها ** لجارتها ما إن يعيش بأحورا*

2.6 كثرة الاستدراك بـــ " لكن" :

"الاستدراك في اللغة: طلب تدارك السامع . وفي الاصطلاح: رفع توهم تولد من كلام سابق" [2] . و الحرف "لكنّ" " حرف استدراك دائمًا ؛ سواء أكان عاطفًا أم غير عاطف . والاستدراك يقتضي أن يكون ما بعد أداته مخالفًا لما قبلها في حكمه المعنوي " [3] .

و" لكنّ " يجوز تخفيف نونها المشددة فتحذف الثانية المفتوحة وتبقى الأولى ساكنة . " ويترتب على التخفيف وجوب إهمالها ، وزوال اختصاصها بالجملة الاسمية ؛ فتدخل على الاسمية، وعلى الفعلية، وعلى المفرد ، ويبقى لها معناها بعد التخفيف وهو: الاستدراك "[4].

قال تعالى: ﴿ أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ يَوْمَ يَأْتُونَنَا لَكِنِ الظَّالِمُونَ الْيَوْمَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ ﴾[5].

وفي شعر عروة أحصينا تواردا لهذا الحرف (لكن) بكثرة في حشو البيت أو في صدره[6]:

*1) وما كان منّا مَسكناً، قد علمتمُ ** مدافعُ ذي رَضْوَى، فعَظْمٌ، فصَندَدُ*

*2) ولكنّها ، والدّهــرُ يومٌ وليلــةٌ ** بلادٌ بها الأحناءُ ، والمتصَيّــد*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 139 . أحور: عقل راجح .

[2] : الشريف الجرجاني ، السابق ، ص 34 .

[3] : عباس حسن ، النحو الوافي ، ج3 ، ص 617 .

[4] : نفسه ، ج 03 ، ص 617 .

[5] : مريم ، 38 .

[6] : الديوان ، ص 120 ، 188 على الترتيب. ذو رضوى، عظم ، صندد : مواضع.

- *فما شاب رأسي من سنين تتابعت ** طوالٍ ولكنْ شيّبَته الوقائع*

فالشاعر يكون في معرض سياق لكلام يكون –في الغالب للآخر– مستغرقا صفاته ووصفه العام ، ثمّ يأتي بـــ" لكنّ" ؛ لتعطي صورة مخالفة للأولى ، تكون صورة لعروة أو للصعلوك مخالفة ومثالية في اعتقاده . يقول[1]:

*1) لَحَى الله صَعْلُوكاً إذَا جَنَّ ليلُهُ ** مصافي المشاش آلفاً كل مجزر*

*2) يعدّ الغنى ، من نفسه ، كلّ ليلة ** أصابَ قِرَاها مِن صديقٍ مُيَسِّرِ*

*3) ينامُ عِشَاءً ، ثم يُصْبِحُ ناعساً ** يَحُت الحَصَى عن جنْبِهِ المُتَعَفِّــرِ*

*4) قليــل التماس الزاد، إلّا لنفسه ** إذا هو أمسى كالعريش المجوّر*

*5) يُعَينُ نساءَ الحَيِّ ما يَسْتَعِنــّهُ ** ويمسي طليحاً كالبعير المسحّــر*

*6) ولكنّ صعلوكاً صفيحة وجهه ** كَضَوْءِ شِهَابِ القــابسِ المُتَنَوِّرِ*

*7) مطلاً على أعدائه يزجرونه ** بساحتهم زجــر المنيح المُشهّــر*

كما يلاحظ أن الاستدراك بـــ "لكن" يرد في الحكمة ، وهو من وسائل الحجاج التي يستخدمها عروة في حكمياته . يقول[2] :

- *مــا بالثراءِ يسُودُ كلُّ مُسوَّدٍ ** مثر ولكن بالفعال يسـود*
- *ولكن لن يلبّث وصل حيّ ** وجدّة وجهــه مرّ الزمــان*
- *قليلٌ ذنبُهُ ، والذنبُ جــمٌّ ** ولكن للغنِي ربٌّ غفـورُ*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 149 – 152 .

[2] : نفسه ، ص 115 ، 231 ، 175 على الترتيب .

3.6 استخدام "قد" بكثرة :

" قد" حرف إخبار وتحقيق ، " إلّا أنّها تلزم الفعل ماضيا أو مضارعا ، فتكون مع الماضي حرف تحقيق... ومنه قوله تعالى: ﴿ قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا ﴾[1] ، و﴿ لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ ﴾[2]. وتكون مع المضارع حرف توقّع تارة وهو الكثير فيها... وقد تكون للتحقيق معه وهو قليل "[3] .

و"قد" جاءت في شعر عروة اثنتين وعشرين (22) مرّة ، وأفادت كلّها التحقيق، ودخلت على أفعال ماضية، عدا واحدة منها أفادت التوقّع لدخولها بعد فعل مضارع ، وذلك في قوله[4]:

- *تُخيّر من أمرين ليسا بغبطة ** هو الثّكلُ ، إلّا أنها قد تجمَّل*

أمّا باقي المواضع – كما سبقت الإشارة– فكانت للتحقيق . يقول[5] :

- *وقد علمت سليمى أن رأيي ** ورأي البخل مختلف شتيـــت*
- *وقد عيروني المال حين جمعته ** وقد عيروني الفقر إذ أنا مقتر*
- *ولقد أتيتكم بليـل دامـس ** ولقـد أتيـت سراتكـم بنهـار*

---

[1] : المجادلة ، 01 .

[2] : الأحزاب ، 21 .

[3] : المالقي: أحمد بن عبد النور ، رصف المباني في شرح حروف المعاني ، ت أحمد محمد الخراط ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، د– ط ، د – ت ، ص 392 .

[4] : الديوان ، ص 212 .

[5] : نفسه ، ص 101 ، 163 ، 168 ، 187 على الترتيب .

*- ويدعُونَني كهلاً وقد عشتُ حِقبةً** وهنّ عن الأزواجِ نحوي نوازع*

فالغرض من إيراد" قد" بتلك الكثرة هو إثبات المعاني التي يريدها عروة ، أو ينقلها، وتأكيدها ؛ فهي من وسائله الحجاجية المهمة ، خاصة ونحن نعرف حجم الصراع الذي يدور في شعره بينه وبين ما كان سائدا في عصره من ظلم وقهر وتمييز وطبقية . ونعرف بأن عروة له فلسفته في الحياة في شقيها النفسي والاجتماعي . ف التحقيق في شعره مرتبط بمعناه اللغوي الذي هو "رجع الشيء إلى حقيقته بحيث لا يشوبه شبهة ، وهو المبالغة في إثبات حقيقة الشيء بالوقوف عليه "[1].

والتحقيق بـ " قـــد" يُظهر عروة في مظهر الرجل الواثق من نفسه ومن كلامه ؛ فما يتحدّث عنه واقع ثابت جبلّة في نفسه . يقول[2] :

*1) هــلاّ سألتَ بني عَيلانَ كلّهــمُ ** عند السنين إذا ما هبت الريــح*

*2) قد حان قدح عيال الحي إذ شبعوا ** وآخر لذوي الجيران ممنوح*

4.6 استخدام حروف العرض والتحضيض :

العرض هو: " الطلب برفق ولين . ويظهران –غالبا– في صوت المتكلم، وفي اختيار كلماته رقيقة دالة على الرفق. ومن أدواته: "ألا "... ومن أدواته –أحيانا– " لو" "[3] . بينما التحضيض هو: " الطلب بشدة وحدّة . ويظهران –غالبـا– في صوت المتكلم ، وفي اختيار

---

[1] : الكفوي ، الكليات ، ص 454 .

[2] : نفسه ، ص 111 . بني عيلان: المقصود هم القيسية جميعهم من عرب الشمال المستعربة . هبّت الريح: في سني القحط والجدب تهبّ ريح باردة يأتي بردها على ما أبقاه الجدب .

[3] : عباس حسن ، النحو الوافي ، ج 04 ، ص 369 .

كلماتـه جزلـة قويـة . ومن أدواته: "ه ـلّا" ...ومن أدواته أيضا: "ل ـولا"... ومن أدواتـه –أحيانا– "لو" "[1].

وقد وردت أدوات العرض والتحضيض بكثرة في شعره . والملاحظ أنّ عروة استخدم العرض عندما يكون الخطاب موجّا له . يقول[2]:

- *تقـول سليمى: لو أقمت لسرّنـا ** ولم تـدرِ أنّـي للمُقـامِ أُطـوّفُ*

- *تقولُ: ألا أقصرْ من الغزو واشتكى** لها القولَ طرفٌ أحورُ العينِ دامعُ*

فقد استخدمت زوجته العرض ، وهو الطلب في رفق ولين لأنّها لا تملك ولا تستطيع غير ذلك ، وهو إيحاء بصرامة عروة واحترام زوجته وخشيتها له . وعلى العكس من ذلك فهو عندما يطلب منها طلبا يستخدم الأمر، أو التحضيض بما فيه من حدّة وخشونة . يقول[3]:

- *هـلاّ سألتَ بني عَيلانَ كلّهم ** عند السنين إذا ما هبت الريح*

وفي الحكمة يستخدم الشاعر، العرض ؛ وذلك لأنّ المقام مقام نصح وإرشاد ، وليس مقام أمر وتشديد . يقول[4]:

- *فقلتُ له : ألا احيَ ، وأنتَ حُرٌّ ** ستشبعُ في حياتِكَ ، أو تموت*

---

[1] : نفسه ، ج 04 ، ص 369 .

[2] : الديوان ، ص 195 ، 185 على الترتيب .

[3] : نفسه ، ص 111 .

[4] : المرجع السابق ، ص 100 .

الفصل الثالث

خصائص الأسلوب في البنية النحوية

توطئة:

إذا كان الهدف من تحليل الشعر هو إضاءته ، وكشف مكنوناته ، والوقوف على مكوّناته التي انبنى منها ، وبثّت فيه من حسنها ، فتراءى لنا بحلة الجمال التي نعرفها فيه فإنّ ذلك لن يتم إلاّ بفهم نظام بنائه ومختلف العلاقات التي تتحكم فيه ؛ " لأنّ النّص لا يُمكن أن يتنصّص إلا بفتل جديلة من البنية اللغوية والمفردات " [1] . وفن الشعر هو فن لغوي قبل كل شيء وبعده ، لـذا فعند محاولة فهم أيّ نص وتحليله لا بـدّ من فهم لغته التي يمثل النحو فيها ركن البناء المتين.

إنّ الشاعر عندما تجيش معانيه في وجدانه يبحث لها أوّلا عن مفردات يلبسها تلك المعاني لتعبّر عمّا اختلج في صدره . وبعد الاختيار لا يتعامل مع هـذه المفردات من حيث كونها وحدات مستقلة ، ولكن يتعامل معها كتراكيب تقـوم فيها المفردات السابقة بوظائفَ تكتسب بها معانيَ جديدة لم تكن مُتوافرة لها من قبل . فالكلمة في التركيب غيرها مُفردة مُجرّدة، لأنّ " الألفاظ المُفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكـن لأن يُضـمّ بعضها إلى بعض فيُـعـرف مـا بينهـا من فـوائد ، وهـذا علـمٌ شريف وأصلٌ عظيـم "[2] .

فضمُّ الكلمات بعضها إلى بعض هو الذي يكشف قوّة الشاعر وتفرُّده وامتيازه ، ولو كان المُعَوَّل عليه في جودة الشعر هي المفردات وحدها لكان الأجدر بأصحاب المعجمات أن يكونوا أشعر الناس ، وأقدرهم على امتلاك ناصية القول . ولكنّ قَوَام الأمر وناصيته بيد

---

[1] : محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، ص09 .

[2] : عبد القـاهر الجرجاني ، دلائـل الإعجاز ، ص391 .

التركيب ، وطريقة البناء في الجمل ، واستغلال الأساليب والوسائل التي يتيحها النظام اللغوي ، لتفجير الطاقة الهائلة التي تشتمل عليها هـذه الوسائل والأساليب .

وقد حاول النحاة منذ القديم أن يكشفوا خصائص نظـام التركيب في الشعر، ويُبيّنوا الفرق بينها وبين تراكيب الكلام العادي ، وتظهر بوادر هـذه المحاولة في الصفحات الأولى من كتاب سيبويه(ت180هـ) عندما عقد بابا سمّاه: " باب ما يحتمل الشعر" ، وهو يريد به أن يُبيّن بأنّ نظام النّحو في الشعر يتّسـع لما لا يتّسع له الكلام الآخر . وقد بـدأ سيبويه حديثه فيه بمبدأ عـام: " أعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام العادي "[1] ، وذكر عددًا من الأشياء التي تجوز في الشعر ولم يُشِر إلى أنّ شيئا منها يكون ضرورة ، ليَختـم الباب بمبدإ عام آخر: " وليس شيء يضطرون إليه إلاّ وهم يحاولون به وَجهًا "[2] ؛ أي أنّ ما يرِد في الشعر محكوم بقوانين لغوية خاصة تسمح به ، وتُجهيزه في هذا المستوى الر فيع من الكلام ، وليس شيئا تضطرهم إليه سُلطة الوزن أو القافية . وهذا ما تلقّفـه النحوي الفذّ " ابن جني" (ت392هـ) وحاول تقديم تفسير له حين قال : " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها ، فاعلم أنّ ذلك على ما جشمه منه وإن دلَّ من وجه على جوره وتعسّفه ، فإنّه من وجه آخر مُؤذن بصياله وتخمّطه ، وليس بقاطع دليلا على ضعف لُغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته . بل مثلُه في ذلك عندي مثل مُجري الجمُوح بلا لجام ، ووارد الحرب الضرُوس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عُنفه وتهالكه فإنّه مشهود له بشجاعته وفيض منّته ... فهو جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحامُ مثله إدلالاً بقوّة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه "[3].

---

[1] : الكتاب ، ج1 ، ص26 .

[2] : نفسـه ، ج1 ، ص32 .

[3] : الخصائص ، ج2 ، ص392 .

فابن جني بهذا الكلام يرشدنا إلى أنّ الشاعر عندما يبـــدأ في تشكيل قصيدته يكون على وعي تام بأنّه يُفارق نظام اللغة العادية ؛ فهو يحاول هـــدْم النظام السابق ليبني نظاما جديدا مبتكرا ، فهو إذًا يهدم ليبني ، ويكسر ليجمع من جديد ما كسره ، ويُعيد نسجه بطريقته الخاصة ، وهذه الشجاعة هي محل إعجاب ابن جني . ويوضح لنا الأمر- من زاوية أخرى- الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في قوله: " إنّ مُلتقيي الشعر لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة التي يعرفونها ، إنّما يتوقّعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها ، وهذه المعادلة هي التي يتفاضل عندها الشعراء ، ويختلف بعضهم عن الآخر في تحقيقها " [1] . وقد أكدّ – أيضا – على قوّة النحو الشعرية علماء اللسانيات المحدثون وألحّوا على ضرورة الاستفـــادة من جوانبه العظيمة ، فهو الركيزة التي يرتكز عليها المعنى[2] .

وقبل البدء في الدراسة التطبيقية نريد الإشارة إلى عنصرين مهمّين اشتملت عليهما كتب النحو القديمة ، وارتبطا -في نظـــرنا- ارتباطا شديدًا بمعاني النحو ، أوّلهما مُصطلح " الاتّساع " في الكلام الذي شاع عند الخليل وسيبويه ، فقد يكفي أن نقرأ للخليل كلاما يُلامس فيه ما ينبغي أن يتّســـم به الشاعر من حرية وامتياز لنُدرك ذلك ، يقول : " والشعراء أُمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاءوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق للمعنى وتقييده ... ومدّ المقصور وقصر الممدود ، والجمع بين لغاته ، والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعتـــه ، والأذهان عن فهمه وإيضاحه . يُقرّبون البعيد، ويبعدون القريب، ويُحتجّ بهم ولا يُحتجّ عليهم "[3] ، كما نجد مصطلح الاتساع يتردّد

---

[1] : الجملة في الشعر العربي ، ص22 .

[2] ينظر : فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، ص78 .

[3] : حازم القرطاجني ، السابق ، ص 143 ، 144 .

كثيرا في كتاب سيبويه ، فقد ذكر له سيبويه أمثلة كثيرة من القرآن الكريم والشعر العربي وقال عنه : " وهذا الكلام كثير ، ومنه ما مضى وهو أكثر من أن أُحصيه ، ومنه ما ستراه أيضا فيما يستقبل إن شاء الله "[1] ، وقد أشار إلى أنّه لا يقع عليه الحصر أو الإحصاء لجانبه الإبداعي المطلق .

ثاني المصطلحين هو مصطلح " الضرورة الشعرية " الذي ظهر مع متأخّري النحاة حين قصروا النّحو على الإعراب ، هذه الضرورة التي فهمها النحاة الأوائل على حقيقتها ، وثمّة من شارك هؤلاء النحاة الأقدمين رأيهم السابق ، فقد ورد عن أبي الطيب المتنبي أنّه قال: " قد يجوز للشاعر من الكلام مالا يجوز لغيره ، لا للاضطرار إليه ، ولكن للاتّساع فيه ، واتفاق أهلـــه عليه ، فيحذفون ويزيدون"[2] .

وكلامنا عن الاتساع والضرورة في تراثنا اللغوي يجرّنا للحديث عن المصطلح الأجنبـــي "L'écart" في النظرية اللّسانية الحديثة ، والذي ترجمه النفر الأكبر من الباحثين بـ " الانزياح " . ومن الناحية العلمية يُعتبر الانزياح بأنّه: " كلّ تصرّف لمستعملي اللّغة في هياكل دلالاتها ، أو أشكال تراكيبها بما يُخرجها عن المألوف ، فينتقل الكلام بموجبه من السّمة الإخبارية إلى السّمة الشعرية "[3].

---

[1] : الكتاب ، ج1 ، ص214 ، 215 .

[2] : القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، طبعة مصطفى الحلبي ، مصر ، د– ت ، ص450 .

[3] : ينظر: عبد السلام المسدي ، السابق ، ص 159 .

1. فـــي أساليب الكـــــلام:

استقر رأي النح اة وعلماء البلاغة على أن الكلام ينحصر في قسمين : " الخبر ، والإنشاء " . والجملة الخبرية ، " هي الجملة التي اشتملت على خبر ما، فمضمونها إخبار عن أمر ما، إيجابا أو سلبا. والقصد منها الإعلام بأن الحكم الذي اشتملت عليه له واقع خارج العبارة الكلامية مطابق له "[1] . بينما الجملة الإنشائية "هي الجملة التي لم تشتمل على خبر، وإنما أنشأ النطق بها حدثا ما، كإنشاء طلب الفعل، إذا قلت لا بنك: اسقني... فليس القصد من الجملة الإنشائية الإعلام نسبة حكمية تحققت أو لم تتحقق في الواقع" [2]. ويُعرّف الخبر بأنه، " الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب، باعتبار كونه مجرد كلام، دون النظر إلى قائله، ودون النظر إلى كونه مقترنا بما يدل على إثباته حتما، أو نفيه حتما، ومدلوله لا يتوقف على النطق به "[3] . بينما الإنشاء هو ما لا يحتمل الصدق والكذب .

وبين الخبر والإنشاء فروق في الدلالة والبلاغة يقول عنها القرافي (ت 684ه) : " الإنشاء كما يكون بالكلام اللساني يكون بالكلام النفساني " [4] . وفي شرحه لما سبق يقول: " أما الاستقراء... يكون مدركهم في حملهم هذه الألفاظ على ما ذكروه من الإنشاء لا على ما تقتضيه اللغة من الخبر وهو القياس أو النص ". أي أن الخبر في مجمله هو إفادة

---

[1] : عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني ، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، دار القلم – الدار الشامية ، دمشق – بيروت ، ط 01 ، 1996 ، ج 1 ، ص 166 .

[2] : نفسه ، ج 1 ، ص 167 .

[3] : نفسه ، ج 1 ، ص 167 .

[4] : القرافي: أبو العباس أحمد بن إدريس الصنهاجي ، أنوار البروق في أنواء الفروق (الفروق) ، تح خليل المنصور، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1998 ، ج 1 ، ص 75

المخاطب بحكم معيّن ، فهو يكون لغرض التواصل المعروف للّغة . بينما ينأى الإنشاء عن الإخبار إلى التفاعل ؛ فالمتكلم يستخدمه للتواصل والتفاعل مع المخاطب كما يلاحظ مثلا في الأمر والاستفهام والدعاء وغيرها من أساليب الإنشاء ، وهنا يكون التفاعل النفساني الذي تحدّث عنه القرافي . وفي التفـــاعل النفسي يظهر أسلوب الشاعر وطريقته في القول .

والإنشاء في اللغة يحمل معاني الابتداء والإيجاد و الإبداع والارتفاع [1] . قال تعالى: ﴿ إِنَّا أَنْشَأْنَـــاهُنَّ إِنْشَاءً ﴾[2] ، أي أوجدهنّ على غير مثال سبق . والعرب تقول أنشأ شعرا ، ولا تقول أخبر شعرا . و" الأساليب الإنشائية يقصد بها إنشاء الكلام وإيجاده ابتداء ، فليس الهدف منها الإعلام وحكـــاية الخبر، وإنمـــا هي عبارات تصـــــــاغ ابتـــــداء وتنشـــأ إنشـــاء ليطلب بها مطلوبا. وتمتاز الأساليب الإنشائية بالحـــث وإثـــارة الذهـــن وتنشيط العقل وتحريك المخاطب ... " [3] . من أجل ما سبق سنقتصر على الأساليب الإنشائية في شعر عروة دون الخبرية ، لأنها أقرب لفهم نفسيته وطريقته في القول، ومن ثم فهم أسلوبه .

والإنشاء ينقسم إلى قسمين طلبي وغير طلبي . فالطلبي هو الأمر، والنهي، والاستفهام والتمني، والترجي، والنداء. وغير الطلبي هو القسم، والتعجب، وأفعال المدح والذم . وفي ديوان عروة حضرت أغلب هذه الأساليب في شعره رغم قلة نتاجه . وهذا جدول يوضح توزع أساليب الإنشاء في شعر عروة :

---

[1] : ينظر : ابن منظور ، السابق ، مادة " نشأ " ، ج 1 ، ص 170 .

[2] : الواقعة ، 35 .

[3] : بسيوني عبد الفتاح بسيوني ، علم المعاني – دراسة بلاغية ونقدية لمسائل علم المعاني– ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، د–ط ، د– ت ، ج2 ، ص 77 .

نوع الإنشاء	أقسـامه	عـدده	نسبته
الإنشاء الطلبي	الأمـر	20	%28.5
	النـهـي	03	%04
	الـنـداء	08	%10
	الاستفهام	23	%32
	التـمنـي	02	%03
	التـرجـي	06	%8.5
	الدعـاء	04	%5.5
الإنشاء غير الطلبي	القسـم	04	%5.5

يلاحظ من الجدول السابق:

1) نسبة الأساليب الإنشائية في شعر عروة قاربت الثلث من مجموع أبياته الشعرية ؛ أي أن هذه الأساليب تردّدت مرّة في كل ثلاثة أبيات من الشعر، وهذه نسبة مرتفعة .
2) نسبة الأساليب الإنشائية غير الطلبية لم تتعدّ نسبة 07% من مجموع أساليب الإنشاء.
3) الأمر والاستفهام قاربت نسبتهما ثلثي أساليب الإنشاء في شعره .

1.1 الإنشاء الطلبي:

والمقصود به ، "ما ي ستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل الحاصل، وهو المقصود بالنظر ههنا . وأنواعه كثيرة "[1] . وقد اهتم البلاغيون بدراسته ، " ووجههم في ذلك أنه كثير الاعتبارات ، وتتوارد عليه المعاني التي تجعله من الأساليب الغنية ذات العطاء والتأثير"[2]. وقبل الحديث عن أساليب الانشاء الطلبي نشير إلى نقطة مهمة ؛ وهي أن هذه الأساليب – كغيرها من أنواع الكلام– تفيد معنيين هما المعنى الحرفي والمعنى الحاف ، وتتوسط بين المعنيين عدة وسائط تعود للمقام . " والأساليب الإنشائية ككل كلام لا تخلو من ذلك إذ قد يفارق بعضها كالاستفهام مثلا معناه الأصلي ، وهو الاستخبار ليفيد عددا من المعاني المختلفة في مقامات مختلفة وفق مقاصد المتكلم وعلاقته بسامعه ما ظهر منها وما خفي ، ما زامن منها الكلام وما سبقه " [3] . يقول السكاكي(ت626ه) عن هذه الأساليب عندما تخرج عن معناها الأصلي: "متى امتنع إجراء هذه الأبواب على الأصل تولد منها ما ناسب المقام "[4] . وفي دراستنا لأساليب الإنشاء الطلبي في شعر عروة وجدنا أنها تخرج – في أغلب أحيانها – عن معانيها الحرفية إلى معان حافة ، وهو ما سنبيّنه في حديثنا عن كل أسلوب منها .

---

[1] : الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 130 .

[2] : محمد محمد أبو موسى ، دلالات التراكيب – دراسة بلاغية – ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط2 ، 1987 ، ص 192 .

[3] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 106 .

[4] : السكاكي ، السابق ، ص 304 .

أ. الأمـــــــر:

وهو طلب حصول الفعل على وجهة الاستعلاء [1]. ويقصدون بالاستعلاء ؛ " الأعلى يطلب ممن هو دونه حصول الفعل وتحقيقه ويبعثه عليه ويحث " [2] . وقد اختلف أهل البلاغة فيما يستعمل فيه الأمر؛ للوجوب أو للندب ، أو لكيلهما ، أو لهما وللإباحة [3].

وللأمر أربع صيغ هي : فعل الأمر، والفعل المضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر. وعروة في شعره لم يستخدم إلا الصيغة الأولى منها، وتعدّدت صور هذا الاستخدام ؛ فتارة يسند فعل الأمر المسند إلى المخاطب[4]:

– *أقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْذِرِ ** ونامِي ، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَرِي*

وقد يأتي فعل الأمر هذا مؤكدا بالنون[5]:

– *أيا راكِبًا ! إمّا عرَضتَ ، فبلّغَنْ ** بني ناشب عني ، ومن يتنشبُ*

وتارة يأتي مسندا إلى المتكلم نفسه [6] :

– *تَبَـــــغَّ عِداءً حيثُ حلّتْ ديارُهَا ** وأبناء عوْفٍ في القرونِ الأوائل*

---

[1] : ينظر: توفيق الفيل ، بلاغة التراكيب ، ص 209 و محمد محمد أبو موسى ، دلالات التراكيب ، ص 247 و بسيوني عبد الفتاح بسيوني ، علم المعاني ، ج2 ، ص 84 .

[2] : بسيوني عبد الفتاح بسيوني ، السابق ، ج2 ، ص 84 .

[3] : ينظر ، نفسه ــ ج 2 ، ص 85 .

[4] : الديوان ، ص 143 .

[5] : نفسه ، ص 81 .

[6] : نفسه ، ص 224

أ.1 في المعنى الحرفي:

وهو استخدام الأمر لطلب القيام بفعل على سبيل الوجوب أو الندب . وقد توارد أسلوب الأمر في معناه الأصلي في شعر عروة ، وكان الغرض منه دفاع من الشاعر عن مبادئه ، وأبرز تلك المبادئ هو المطالبة بحياة كريمة ، وسعيه للمال ، وبذل هذا المال في وجوه الخير[1] :

- *دعِينـــي للغنى أسعى ، فإنّـي ** رأيتُ النـاسَ شـرُّهمُ الفقيـرُ*

- *فسر في بلاد الله والتمس الغنى ** تَعِشْ ذا يَسارٍ ، أو تموتَ فتُعذَرا*

فإذا اتضح الهدف فلا بدّ من السؤال عن الطريق[2] :

- *ذَرِينِي أُطَوِّفْ فِي البلادِ لعَلَّنِي ** أخَلِّيكِ أو أغْنِيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِ*

فالطريق هو السعي في الأرض ، والمخاطرة بالنفس ، وشن الغارات لجمع المال . وفي هذا الطريق الصعب الخطير تبرز العاذلة التي تحاول -غالبا- ثني عروة عن طريقه حبا له وخوفا عليه . ويبدو أن حديث العاذلة له وقع كبير في نفس عروة ، فنراه يكرّر من مطالع لوم العاذلة[3] :

- *أقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْذِرِ ** ونامِي ، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَرِي*

- *دعِينـــي للغنى أسعى ، فإنّـــي ** رأيــتُ النـاسَ شرُّهمُ الفقيـــرُ*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 174 ، 173 على الترتيب .

[2] : نفسه ، ص 144-146 .

[3] : نفسه ، ص 143 ، 174 على الترتيب .

وحبّه لعاذلته وشغفه بلومها جعله يقلب الأدوار[1] :

*1) قالت تماضر إذ رأت ما لي خوى ** وجفا الأقاربُ فالفؤادُ قريحُ...*
*2) خاطر بنفسك كي تصيب غنيمة ** إنّ القُعودَ ، معَ العِيالِ ، قبيح*

كما يتوارد في شعره أمره صعاليكه وحثهم على السير في الأرض[2]:

- *وقلتُ لأصْحابِ الكنيفِ : تَرَحّلوا ** فليس لكم في ساحة الدار مقعد*

- *أقيموا بني لبنى صدور ركابكم ** فكل منايا النفس خير من الهزل*

أ.2 في المعنى الحاف:

خرج الأمر عن معناه الأصلي إلى معان أخرى انحصرت في شعره بين الفخر أو الوعيد أو التهكّم أو الالتماس أو النصح .

*** في الفخـــــــر:**

يأتي الأمر في شعر عروة فخرا بمروءته وكرمه ونجدته[3]:

- *سلي الطارق المعتر، يا أم مالك ** إذا ما أتاني بين قدري ومجزري*

فهو لا يطلب من "أم مالك" أن تسأل ضيوفه الطارقين الذين أضنكهم برد الليل ، وجوع البطن ، وكثرة السؤال عن قدره المنصوبة في كل يوم تنتظر طالبيها ، ولا عن

---

[1] : المرجع السابق ، ص 109 –110 . تماضر: امرأة .

[2] : نفسه ، ص 121 ، 201 على الترتيب .

[3] : نفسه ، ص 157 .

جزوره المهيأة للقرى . ولكن ما دام الأمر تكرّر ويتكرّر فهو جِبِلّـــة في نفسه ألفها ضيوفه ، لذا ألفيناه يعبّر عنها بـــ" سلي" التي تفيد – في البيت– اليقين .

*** في الوعيد :**

ومن ذلك قوله[1] :

– *أيا راكِبًا ! إمّا عرَضتَ ، فبلّغَنْ ** بني ناشب عني ومن يتنشبُ*

– *وأبلغ بني عـــوذ بن زيد رسالةً ** بآيةِ مـــا إن يَقصِبونيَ يكذِبوا*

– *أبلِغْ لديكَ عـــامِراً إن لقِيتَها ** فقد بَلغت دارُ الحِفاظِ قَرارَهـــا*

ففي كل بيت من الأبيات السابقة يرسل عروة وعيدا لتلك القبائل .

*** في التهكم والسخرية:**

ومما جاء في هذا المعنى قوله [2] :

– *وقالوا : احبُ وانهقْ لا تَضيرُكَ خَيبرٌ ** وذلك من دين اليهود ولوع*

فعروة ساقَ الأمر ليسخر من دين اليهود ؛ فهو ليس ممّن يهاب الموت لأنّه دائم التعرض للمخاطر، لذا فأنه ليس من النوع الذي يفعل ما تفعله الحمير اتقاء حمى خيبر.

---

[1] : المرجع السابق ، ص 81 ، 83 ، 170 على الترتيب .

[2] : نفسه ، ص 177 .

*** في الالتماس:**

ومن الالتماس قول العاذلة[1] :

- *تقولُ: ألا أقصرْ من الغزو واشتكى** لها القولَ طرفٌ أحورُ العينِ دامعُ*

فزوجته تحاول ثنيه عن كثرة غزواته ، والأمر" أقصر" جاء مسبوقا بأداة عرض "ألا" التي تفيد الطلب برفق . ويدلّ على ذلك –أيضا– استخدام حرف الجر "من" بدلا عن "عن"، كما يتضح ذلك في استخدام الفعل " أقصر" عوضا عن أفعال كـــ: " اكفف" مثلا ؛ فهي لا تفكر في ثنيه عن حياة الغزو لأنها لا تستطيع ، أو ربما هو نفسه لا يستطيع ذلك، ولكن كل ما تلتمسه منه هو أن يقلّل من غاراته .

*** في النصح :**

ومما ورد في هذا المعنى قوله[2]:

- *إذا آداكَ مالـُكَ ، فلتهنِـــه ** لجاديه ، وإن قـرع المـراح*
- *خاطر بنفسك كي تصيب غنيمة ** إنّ القُعودَ ، معَ العِيالِ ، قبيح*
- *فقلتُ له : ألا احيَ ، وأنتَ حُرٌّ ** ستشبعُ في حياتِكَ ، أو تموت*

ففي كل بيت من الأبيات السابقة لا يطلب عروة القيام بالفعل على وجه الاستعلاء، وإنما يقدّم نصائحَ وحكَما لم تكن على وجه الإلزام ، ومثل هذا قوله تعالى

---

[1] : المرجع السابق ، ص 185 .

[2] : نفسه ، ص 107 ، 110 ، 100 على الترتيب .

على لسان لقمان[1]: ﴿ يَا بُنَيَّ أَقِمِ الصَّلَاةَ وَأْمُرْ بِالْمَعْرُوفِ وَانْهَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَاصْبِرْ عَلَى مَا أَصَابَكَ إِنَّ ذَلِكَ مِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ﴾ .

ب. النهـــــي :

النهي قريب من الأمر ، وهو" طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء والإلــزام" [2]. وله صيغة واحدة ، وهي الفعل المضارع المسبوق بـــ" لا " الناهية مثل قوله تعالى[3]: ﴿ وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلَاقٍ نَحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُمْ إِنَّ قَتْلَهُمْ كَانَ خِطْئًا كَبِيرًا ﴾ .

ب.1 في المعنى الحرفي:

ومما ورد في ذلك قوله[4] :

- *لا تلـــم شيخي فما أدري به ** غير أن شارك نهداً في النسب*

فالنهي في البيت ردع وزجر لمن يحاول النيل من والده ، ويزعم أنه شؤم على بني قومه لأنه كان سببا في حرب داحس والغبراء . ويرى أنّ غلط ته الوحيدة هي مصاهرته لبني نهد . وفي قضية النسب هذه نجد عروة في بيت آخر ينهى أخاه من أبيه عن شتمه بسبب أخواله[5] :

- *فلا تشتمّني، يا ابن ورد، فإنّني** تعود ، على مالي ، الحقوق العوائد*

---

[1] : لقمان ، 17 .

[2] : بسيوني عبد الفتاح بسيوني ، السابق ، ج2 ، ص 101.

[3] : الإسراء ، 31 .

[4] : الديوان ، ص 85 .

[5] : نفسه ، ص 123 .

فعروة يرى في هذا البيت أن الكرامة لا تكون بالشرف[1] ، وإنما تكون بالفعال .

ب.2 في المعنى الحاف:

ورد النهي في معنى واحد ، هو النصح والإرشاد في قوله[2] :

– *ولا ترض من عيش بدون ولا تنـــم ** وكيف ينام الليل من كان مُعسرا*

عروة ينصح برفض العيش الخسيس ، وعدم الاستسلام لبراثن الفاقة والعوز ؛ لأنّه لا ينام من كان فقيرا حسب رأيه .

جـــ. الاستفهام :

الاستفهام هو" تركيب يطلب به العلم بحكم كان مجهولا ، أو في عداد المجهول عند السائل"[3] ، أو هو" طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأدوات خاصة "[4]. ويبنى الاستفهام بنوعين من العناصر[5]:

1) وحدات معجمية لها الصدارة في التركيب:

أ. حروف : الهمزة ، هل .

ب. أسماء : من ، ما ، متى ، أيان ، أين ، أنّى ، كيف ، أي ، كم .

2) عناصر تنغيمية:

– تنغيم الاستفهام .

---

[1] : لأن أخوال أخيه من عبس قبيلته صاحبة الأمجاد .

[2] : الديوان ، ص 173 .

[3] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 108 .

[4] : بسيوني عبد الفتاح بسيوني ، السابق ، ج2 ، ص 110.

[5] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 108 .

جـــ.1 في المعنى الحرفي:

عند دراستنا لأسلوب الاستفهام في شعر عروة وجدنا أنه يشير – في أغلب أحواله– إلى معانيَ تخرج عن معناه الأصلي ، مع بقاء ما فيه من تنبيه وإثارة ذهن المخاطب ولفت نظره . وعليه فأغلب أساليب الاستفهام في شعره لا يطلب منها جواب ، وإنما دعوة لتدبر وتأمل تلك النماذج في سياقاتها وقرائن أحوالها لمعرفة أصل المعنى المقصود .

وقد عثرنا على نم اذج قليلة اقتضى فيه الاستفهام معناه الحرفي ، ومن ذلك ما ورد في معرض حكاية عروة عن حيلة أهل زوجته في سلبها إياه[1] :

– *وقالوا: ما تشاء؟ فقلت: ألهــو** إلى الإصباح ، آثــر ذي أثيرِ*[2]

والملاحظ على البيت السابق أنه لم يرق إلى دلالة بلاغية ذات بال .

جـــ.2 في المعنى الحاف:

نشير إلى نقطة مهمة قبل دراسة الدلالات البلاغية التي خرج إليها أسلوب الاستفهام ؛ هي أننا لا نستطيع في كثير من الأحيان ضبط معنى الاستفهام ضبطا دقيقا في دلالات محدّدة ؛ فالاستفهام الواحد تتولّد منه جملة معان تبقى قاصرة على أن تحيط به ، فهي لا تستخرج منه إلا بعض إشاراته ، أو ربما لا تصف منه إلا ما ظهر، " فهو من الأساليب

---

[1] : أصاب عروة امرأة من بني كنانة بكرا يقال لها سلمى وتكنى أم وهب فأعتقها واتخذها لنفسه ، فمكثت عنده بضع عشرة سنة وولدت له أولادا وهو لا يشك في أنها أرغب الناس فيه وهي تقول له لو حججت بي فأمر على أهلي وأراهم . فحج بها فأتى مكة ثم أتى المدينة ، وكان يخالط من أهل يثرب بني النضير . وكان قومها يخالطون بني النضير فأتوهم وهو عندهم . فقالت لهم سلمى إنه خارج بي قبل أن يخرج الشهر الحرام فتعالوا إليه وأخبروه أنكم تستحيون أن تكون امرأة منكم معروفة النسب صحيحته سبية وافتدوني منه فإنه لا يرى أني أفارقه ولا أختار عليه أحدا فأتوه فسقوه الشراب فلما ثمل فادوه بها فقال لهم ذاك لكم ولكن لي الشرط فيها أن تخيروها . فلما فادوه بها خيروها فاختارت أهلها . ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ، ج 3 ، 74–75 .

[2] : الديوان ، ص 130 .

الثرية الحيّة ، يصدق فيه قول: " المعاني أكبر من الكلمات" "[1] . ونمثل لذلك بهاتين الآيتين: ﴿ أَحَسِبَ النَّاسُ أَنْ يُتْرَكُوا أَنْ يَقُولُوا آَمَنَّا وَهُمْ لَا يُفْتَنُونَ ﴾[2]، وقوله أيضا: ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾[3] .

ففي الآية الأولى يجتمع في دلالات الاستفهام: الإنكار والتوبيخ والعتاب والتعجب ، ومجال الاجتهاد في تأويل الاستفهام يبقى مفتوحا . وفي الثانية يتسع لدلالات إنكار الكفر، والتعجب من وقوعه ، والتوبيخ عليه ، واستبعادهم المعاد ، ثم قد يقول أحدهم أن الاستفهام فيه وعيد من الله لهم ، وليس ذلك عن المعنى ببعيد . وهكذا نرى انفتاح دلالات الاستفهام على جملة من المعاني .

وقد ورد في شعر عروة من الاستفهام ما دلّ على أكثر من معنى ، ومن ذلك قوله[4]:

*– وسائلةٍ : أينَ الرّحيلُ ؟ وسائلٍ ** ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه؟*

الاستفهام في صدر البيت استخدم في معناه الأصلي ، بينما في عجز البيت نراه قد خرج إلى دلالات تبتعد عن طلب الجواب إلى مقتضى التعجب ، والاستغراب ، والنهي ؛ تعجّب ممّن يسأل عن مذاهب الصعلوك الذي هو دائم الضرب في الأرض ، واستغراب ممّن طرح سؤالا كهذا ، ثم نهي عن طرحه مرة أخرى . وفيما يأـــتي عرض للدلالات البلاغية لأسلوب الاستفهام في شعر عروة .

---

[1] : محمد محمد أبو موسى ، السابق ، ص 218 .

[2] : العنكبوت ، 02 .

[3] : البقرة ، 28 .

[4] : الديوان ، ص 91 .

1. النفي :

وفيه "يكون ظاهر التركيب استفهاما لكن المتكلم يرمي إلى النفي ، فإذا عوضت الاستفهام بنفي وجدت أن الكلام يستقيم" [1] . ومن أمثلة ذلك قول عروة[2]:

– *فإن فاز سهم للمنية لم أكن ** جَزُوعاً ، وهَلْ عن ذاكِ من مُتَأَخَّرِ؟*

– *وأن المنايا ثغر كل ثنية ** فهل ذاك عما يبتغي القوم محصر؟*

– *هُم عيّروني أنّ أُمّي غريبةٌ ** وهل في كريمٍ ماجدٍ ما يُعيَّر ؟*

فمعنى البيت الأول: ليس هناك متأخر إذا أصابتني منيتي ، وليس ذلك ما يجزعني . وقريب منه معنى البيت الثاني . بينما في الثالث يقو عروة: إنه ليس في كريم ماجد ما يعيّر به لأن العزة عزة الفعال ، وليست عزّة النسب .

وقد توارد الاستفهام في معنى النفي كثيرا في شعره فاق المعاني الأخرى ، ومن أمثلة ذلك قوله[3] :

– *رجعت على حرسين إذ قال مالك ** هَلكتَ، وهل يُلحَى على بُغيةٍ مثلي؟*

– *أيسفر وجهي؟ أنّه أوّل القِــرى ** وأبــذل معروفي له دون منكري*

ففي البيت الأول ينفي عروة عن نفسه الرجوع والتردّد(يلحى) عمّا عزم عليه (بغية) . وفي الثاني ينفي أن يسفر وجهه عند رؤية الضيوف ، ويرى أن تهلله هو أو ل القرى.

---

[1] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 111 .

[2] : الديوان ، ص 145 ، 161 ، 163 على الترتيب .

[3] : نفسه ، ص 203 ، 157 على الترتيب .

2. التقرير :

وهو" استفهام غايته حمل السامع على الإقرار. ومن خصائصه أن يكون الكلام منفيا ، فيخرج المعنى من الاستخبار إلى التقرير" [1] . ومثاله في شعر عروة[2] :

*1) أليس ورائي أن أدبّ على العصا ** فيَشمتَ أعدائي ، ويسأمني أهلي*

*2) رهينةُ قَعْرِ البيتِ ، كـلَّ عشيّةٍ ** يُطيف بي الولدانُ أهدجُ كالرأل ؟*

يستشرف عروة مستقبله بأن يبلغ شيخوخته ويضعف فيمشي متكئا على العصا وتنعدم غاراته فيأمن أعداؤه ويشمتوا فيه ويسأمه أهله . ثم تتبادر له نفسه مرميا أقصى البيت يلتف حوله الصبيان ، يمشي رويدا يرتعد في اضطراب كأنه ولد النعام . وحالته هذه يقرّرها في وجدانه وتظهر في حديثه كأنه يراها . ومن ذلك – أيضا قوله :

– *أليس عظيماً أن تلم ملمة ** وليس علينا في الحقوق معوّل؟*

فهو يقرّر أنه من العظيم أن تصيب قومه أو جيرانه مصيبة ثم لا يكون له فيها حق النجدة والمساعدة .

وقد لا يعتمد التقرير على النفي لإثبات المعنى ، ومثاله قوله[3] :

– *ألم تعلمي ، يا أُمّ حسّانَ ، أنّنا ** خليطا زيالٍ ، ليس عن ذاك مَقصَر؟*

فعروة يخاطب زوجته بأنهما شريكان لا بد من فراق لهما (شريكا زيال) ، وهذا الفراق لا يمكن منعه أبدا (ليس عن ذاك مقصر) .

---

[1] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 112 .

[2] : الديوان ، ص 200– 201. أهدج: يمشي في اضطراب ووهن . الرأل: صغير النعام .

[3] : الديوان ، ص 160 .

3. الاستبعاد :

وهو استفهام "يدل على أن المتكلم يستبعد مضمون كلامه في الحدوث أو المكان أو في الزمان"[1] ، ومثاله في شعر عروة[2] :

*– سقى سلمى ، وأين ديار سلمى؟ ** إذا حلّـتْ ، مُجاورَة الســرير*

يرقب الشاعر برقا باهتمام في الأبيات السابقة للبيت ، ثم يتمنى أن يسقي سلمى بخيره في هذا البيت . ثم يطلق زفرة تدل على استبعاده منازلها وبعد الشقة بينهما .

4 . الوعـيـــــد :

ومما ورد في دلالة الاستفهام على الوعيد قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نُهْلِكِ الْأَوَّلِينَ ﴾[3] . وقد ورد في هذا المعنى قول عروة[4] :

*– فإن شِئتمُ ، عني ، نَهيتُم سَفيهَكم ** وقال له ذو حلمكم: أين تذهبُ ؟*

الشاعر يخاطب " بني عوذ" وهم قوم لا يعادونه جهرا ولكن هم يتركون سفهاءهم ينالون منه ، ويأتي البيت التالي له ليوضح دلالة الاستفهام على الوعيد[5] :

*– وإن شئتمُ حاربتُموني إلى مَدًى ** فيَجهَدُكم شأوُ الكِظاظِ المغرّبُ*

---

[1] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 116 .

[2] : الديوان ، ص 128

[3] : المرسلات ، 16 .

[4] : الديوان ، ص 83 .

[5] : نفسه ، ص 84 .

5. التعجب :

وهو " استفهام يتعلق بأمر غير مفهوم عند المتكلم ... إذ القصد فيه إلى بيان الاستغراب ، ويجري هذا الاستفهام عادة بعد حصول الظاهرة موطن التعجب "[1]. يقول عروة في هذا المعنى[2] :

*– فيـا للناس! كيف غلبت نفسي ** على شيء ، ويكرهه ضميري ؟*

بعد فدائه لـ "سلمى" يقف مذهولا متعجبا من فعله ؛ فهو لا يطيق فراقها ولم يكن يتوقع أن يقدم على هذا الفعل الذي يكرهه ضميره .

6. التوبيخ :

ومما ورد في هذا المعنى قوله[3] :

*1) أفي ناب منحناها فقـيـراً ** له بطِنابنا ، طُنّب مصّيت*

*2) وفضـلة سمـنة ذهبت إليه ** وأكثرُ حَقّـهِ ما لا يَفوتُ*

*3) تَبيتُ، على المرافق، أمُّ وهبٍ ** وقد نام العيون، لها كتيت؟*

يوبخ عروة زوجه التي أرقت تبكي بسبب ناقة مسنّة وشيئا من السمن منح لجاره الفقير. ونراه يذهب أبعد من التوبيخ عندما يقول: إنّ للسائل حقا في حرّ ماله لا يفوّته .

---

[1] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 114 .

[2] : الديوان ، ص 134 .

[3] : نفسه ، ص 96– 97 .

7. التهكم :

وقد ورد في قوله[1] :

- *أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى ** بوجهي شحوبَ الحقِّ ، والحقُّ جاهد؟*

ويأتي الاستفهام في البيت مبطّنا بتهكم من الشاعر بأنّ سمن أخيه – الذي سخر منه– ناتج عن بخله ، أما نحوله هو وشحوب وجهه فيعودان لقيامه بحق القرى الذي يحمله على الجوع والحرمان في سبيله . ومن أمثلة ذلك في شعره ردّه على من عيّروه بأن أمه نزيعة [2] :

- *أعيرتموني أن أمي نزيعة؟ ** وهل ينجبن في القوم إلاّ النزائع؟*

يتهكم عروة على من عيروه بأن أمه نزيعة بأنّ أفضل من أنجب لهم الأبناء ، النساء النزائع[3]. فكيف يسخر المرء من أمه ، أو أم ولده ، أو امرأة تلد فردا جديدا في القوم؟ .

8. التحسّر:

وهو" استفهام يعبّر صاحبه عن حسرته ، ويتعلّق عادة بأمر مستحيل التحقّق ويستبطن شعورا بالأسى "[4] . وقد ورد هذا المعنى في قول عروة [5]:

- *ألا يا ليتني عاصيت طلقا ** وجبارا ، ومن لي من أمير؟*

يتحسّر الشاعر على استماعه وطاعته لهن شاوره أمر مفاداته زوجته .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 123 .

[2] : نفسه ، ص 191 .

[3] : كانت العرب تنكح النزائع لأنهن تلدن أنجب الأولاد . ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ، ج 8 ، ص 349 .

[4] : الأزهر الزناد ، دروس في البلاغة العربية ، ص 113 .

[5] : نفسه ، ص 134 . طلق وجبّار: صاحبا عروة .

د. النـــــــــــــــداء :

هو "طلب الإقبال بحرف ناب مناب كلمة: " أدعو" [1] ، والغاية منه أن يصغي من تناديه إلى أمر ذي بال ، ولذا غلب أن يلي النداء أمر أو نهي أو استفهام أو إخبار بحكم" [2].

فللنداء إنشاء طلب يراد منه إقبال السامع على المتكلم بذهنه وهو ينقسم إلى قسمين[3] :

1. **لفظ النداء:** وهو فاتحة التواصل بين الطرفين ، إذ يفتح القناة بين المتلفظ والسامع المعني بذلك التلفظ .
2. **نص الرسالة:** تمثّل المضمون المراد تبليغه إلى السامع ، ووجودها ضروري بعد النداء ، إذ تفسره بأن تعطي مضمونه ، ولذلك لا يستقيم النداء وحده .

وللنداء ثمان أدوات هي[4]: الهمزة ، يا ، أي ، آي ، آ ، أيـــا ، هيـــا ، وا . وهي على نوعين: ما وُضع لنداء القريب وهي الهمزة وأي . وما وضع لنداء البعيد وهي باقي الحروف.

ويتجاوز النداء المعنى العقلي في طلب الإقبال [5]؛ أي أنه ليس محصورا في الحي العاقل ، فقد ينادى الميت الغائب ، أو الصاحبة الراحلة . وقد ينادى الحي غير العاقل كالحصان أو الناقة أو السماء أو غيرها . كما قد تنادى أحوال النفس وعواطفها من حب أو

---

[1] : يعد النداء عند النحاة بمثابة جملة إذ يفيد: " أدعو+ مفعول به" ، والكلام بعده جواب لتلك الجملة . وبذلك قسم النحاة النداء إلى جملة نداء وجملة جواب النداء .

[2] : بسيوني عبد الفتاح بسيوني ، السابق ، ج2 ، ص 144.

[3] : ينظر: الأزهر الزناد ، السابق ، ص 132 .

[4] : ينظر: توفيق الفيل ، السابق ، ص 213.

[5] : ينظر: محمد محمد أبو موسى ، السابق ، ص 261 .

بغض أو شوق أو حسرة . وفي القرآن الكريم نوديت السماء والأرض في قوله تعالى[1]: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ .

بعد دراسة للنداء في شعر عروة لاحظنا بأنّ الياء استخدمت في كل مواضع النداء عدا موضع واحد استخدمت "أيا"[2]:

– *أيا راكِبًا ! إمّا عرَضتَ ، فبلّغَنْ ** بني ناشب عني ومن يتنشبُ*

وغلبة الحرف " يـا " على أسلوب النداء في شعره يعود إلى أن هذا الحرف هو له من الخصائص ما ليس لغيره ؛ فهو أصل حروف النداء وأكثرها استعمالا ، ولا يُقدَّر عند الحذف سواه ، ولا ينادى اسم الله عز وجل إلا به ، وكذا اسم المستغاث ، وأيها ، وأيتها [3] . كما أن القرآن المجيد مع كثرة النداء فيه لم يأت فيه غيرها[4] .

كما لاحظنا في شعره أنّ أسلوب النداء ورد من دون حرف النداء في قوله[5] :

– *فكيف؟ وقد ذكيت واشتد جانبي ** سليمى وعندي سامع ومطيع*

فقد حذفت أداة النداء " يا " والتقدير: " يا سليمى" ، والملاحظ على المنادى في البيت الأخير أنه جاء مصغرا . وقد ورد في شعره مرخّما في قوله[6] :

---

[1] : هود ، 44 .

[2] : الديوان ، ص 81 .

[3] : ينظر: محمد الطاهر بن عاشور، السابق ، ج 1 ، ص 319 . وينظر: محمد أبو موسى ، السابق ، ص 262–263.

[4] : ينظر: ابن حيان الأندلسي ، السابق ، ج1 ، ص 231 .

[5] : الديوان ، ص 179 .

[6] : نفسه ، ص 213 .

– *أقول له يا مال أمك هابل ** متى حسبت على الأفيّح تعقـل*

د.1 في المعنى الحرفي :

استخدم النداء عروة في معناه الأصلي الذي هو طلب الإقبال في موضع واحد عندما كان يفتخر بنفسه[1] :

– *إذا قيل يا ابن الورد أقدم إلى الوغى ** أجبت ، فلاقاني كميّ مقارع*

فقوم عروة حين يشتدّ بهم البلاء يستنجدون عروة ويطلبون قدومه ، وهو يلبّي النداء وينزل إلى ساحة الوغى ليتصدى لأشد فرسانها(كميّ مقارع) .

د.2 في المعنى الحاف :

1. الوعيد :

وذلك في قوله[2] :

– *أيا راكِباً ! إمّا عرَضتَ ، فبلّغَنْ ** بني ناشب عني ومن يتنشبُ*

فقد استخدم أداة نداء البعيد " أيا " لراكب غير موجود ولا يراه ، وما هو إلا صورة خيالية لراكب يتخذها عروة مطية لنقل غضبه وتبرّمه من " بني ناشب" ، والتي تحمل تربصا ووعيدا لهم .

2. الزجر:

يتعرّض أخو عروة من أبيه له بالشتم ، فيردّ عليه زاجرا[3] :

– *فلا تشتمنّي، يا ابن ورد، فإنّني** تعود ، على مالي ، الحقوق العوائد*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 182

[2] : نفسه ، ص 81 .

[3] : نفسه ، ص 123

فقد نهاه عن شتمه واستعمل صيغة " يا ابن ورد" ولم يقل : " يا أخي " ، وسبب ذلك أنّ المقام مقام زجر وليس مقام لوم ؛ فالقصيدة التي ورد فيها البيت كانت كلها للرد على أخيه ابن القيسية الذي طالما سخر من نسب أمه ومن تصعلكه . وكان من جملة ما ردّ به عروة عليه هو مكارم أخلاقه ومروءته التي يرى أنها تطغى على كل نسب .

3. التودّد :

تحضر زوجته " سلمى " كثيرا في أشعاره ، فقد أحبها وتعلّق بها كثيرا ، ونراه يناديها باسمها تارة ، وتارة بتصغيره ، وتارات أخرى يلقبها بـــ " أم مالك " أو" أم حسان " [1] :

*– ألم تعلمي ، يا أُمّ حسّانَ ، أنّنا ** خلِيطا زيالٍ ، ليس عن ذاك مَقصَر؟*

*– سلي الطارق المعتر، يا أم مالك ** إذا ما أتاني بين قدري ومجزري*

ففي البيت الأول يذكرها والوجد يحرق قلبه من فراقها محاولا مواساة نفسه . وفي الثاني يذكرها لتكون شاهدا على أحب ما في نفسه ، قرى الضيف وواجب إكرامه .

4. التعجب :

وذلك في قوله[2] :

*– فكيف ، وقد ذكيت واشتد جانبي ** سليمى ، وعندي سامع ومطيع*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 160 ، 157 على الترتيب .

[2] : نفسه ، ص 179 .

لا يتضح معنى البيت إلا بمعرفة سياقه في القصيدة ، وهو أنه : كيف لعروة أن يهاب ويجزع من الموت بسبب حمى خيبر فيعشّر وينهق كالحمار بعد أن بلغ تمام العمر(ذُكّيت واشتدّ جانبي) ، وأنجز مهمته في الحياة بإنجاب ولديه "سامع ومطيع" .

5. الإغراء :

ويظهر هذا المعنى في قوله[1] :

*– وقلت لها يا أم بيضاء فتية ** طعامُهُمُ ، من القُدورِ ، المعجَّل*

عروة ينادي في البيت ما لا يعقل (القـــــــدر) ، ويتحبّب إليها بـــــ " أم بيضاء" ، ويحاول استرحامها لإغرائها بسدّ جوع هؤلاء الفتية الذين أضناهم الجوع ، فهم لا يستطيعون انتظار نضوج الطعام فيأكلونه معجّلا .

6. العتاب واللوم :

يفيد النداء دلالة الزجر واللوم في قوله[2] :

*– أقول له يا مال أمك هابل ** متى حسبت على الأفيح تعقل*

عروة يستحضر رفيقا متخيّلا فيناديه مرخّما: " يا مالِ "، ويبثّه شكو اه في صعاليكه الذينتمرّدوا عليه بعدما سار بهم وأصاب لهم فغنموا . ويدعوا عليه مجازا بثكل أمه (أمك هابل) التي تدلّ على العتاب ، ويقارب حالته معهم بالشاة التي إذا تركت في مكان فسيح كثير الكلأ (الأُفيّـــــــح) فإنها تعقل لكي لا تبطر و تفسد .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 209 .

[2] : نفسه ، ص 213 .

ه. التمنـــــــــي :

يعرّف التمني بأنه: " طلب أمْرٍ محبوبٍ أو مرغوبٍ فيه، ولكن لا يُرْجَى حصولُهُ في اعتقاد المتمنّي لاستحالته في تصوُّره ، أو هو لا يطمَعُ في الحصول عليه ؛ إذْ يراه بالنسبة إليه معذّراً بعيد المنال"[1] . والحرف التي يُتمنّى بِه هو: " لَيْـــــــتَ" ، وهو الحرف الأصلي في إنشاء التمني.

وعلى خلاف الأصل قد تُستعار حروف أخرى في إنشاء التّمنّي ، وهي : "هل" و" لَعَلَّ" و"عسَى" وذلك لغرض بلاغي ؛ هو إبرازُ المتَمَنَّى في صورة الممكن المطموع فيه، بغيةَ الإشعار بكمال العناية به ، والتلهُّفِ على الحصول عليه أو تحقيقه[2] . ومن ذلك[3]:

*1) لعلّ انطلاقي في البلاد ورحلتي ** وشَدّي حَيازيمَ المطيّةِ بالرّحلِ*

*2) سيدفعُني ، يوماً ، إلى ربّ هَجمةٍ ** يدافع عنها بالعقوق وبالبخل*

*3) قليلٌ تَواليها ، وطالبُ وِترِها ** إذا صحتُ فيها بالفوارسِ والرَّجل*

فمعنى الأبيات : إن بغيته التي يتلهّف عليها ، ويتنقّل في البلاد ويشدّ الرحال لأجلها هي أن يلقى صاحب إبل كثيرة (رَبّ هجمة) يحافظ عليها ، ويمنعها أقرباءَه بالعقوق والبخل ، لذا فهو عندما يأخذها لا يكون لها من يدافع عنها أو يأخذ بثأرها .

---

[1] : عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني ، السابق ، ج 1 ، ص 251 .

[2] : ينظر: نفسه ، ج 1 ، ص 251 .

[3] : الديوان ، ص 203 – 204 .

ويقول عروة مخاطبا ضعاف الصعاليك[1] :

- *لعلَّكمُ أن تصلُحوا بعدَما أرى ** نبات العضاه الثائب المتروّح*

سياق البيت أن عروة وجد صعاليكه ، بعد أن غاب عنهم طويلا قد أنهكهم القحط ، فماتوا ، ولم يبقَ إلّا قليل منهم اتّخذوا لهم حظيرة حبسوا فيها أنفسهم ، وقالوا : نموت جوعا ولا تأكلنا الذئاب ، ولما وجدهم على هذه الحال دعاهم للسير معه في حينهم كي يصيب لهم ما يبث الحياة في أجسادهم التي كادت تبلى . وإذا كان الزمن زمن قحط ، وهم قد أنهكهم الهزال والضعف فهو لا يملك إلّا أن يتمنى صلاح حالهم كما يعود شجر العضاه أحيانا إلى نضارته بعد أن يجف وييبس .

وقد يُستَعمل في التّمني الحرف " لو" لإبراز المتمنَّى في صورة الممكن عزيز المنال:

- *تقول سليمى لو أقمت لسرنا ** ولم تدرِ أني للمُقامِ أُطوّفُ* [2]

فـــــ " سليمى" تتمنى لو بقي عروة مقيما معها لأنه يسرها ويسعدها ، لكن هيهات أن يبقى ويترك نهج حياته . والحرف " لو" أشعر في البيت السابق بعزّة الأمر المرجوّ المطموع فيه .

وقد يقترن بحرف التمني " ليت" حرف النداء " يا "[3] :

- *فيا ليتهم لم يضربوا في ضربة ** وأنيَ عبْدٌ فيهمُ ، وأبي عبدُ*

- *ألا يا ليتني عاصيت طلقا ** وجبارا ، ومن لي من أميــر؟*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 106 .

[2] : نفسه ، ص 195 .

[3] : نفسه ، ص 114 ، 134 على الترتيب .

ففي البيت الأول يتمنى أن ينسلخ من رحم أخواله " بني نهد" ، بل يختار العبودية له ولأبيه على مصاهرتهم . وفي الثاني يتمنى لو أنه عصى مرافقيه: " طلق وجبّار " في قبول مفاداة زوجته " سلمى" . وفي اقتران التمني بالنداء في البيتين إشعار بزفرات تصّاعد مع الأنفاس ممتلئة حسرة ؛ ففي النداء مدّ الصّوتِ تعبيرا عن مشاعر النفس المتمنّية أمـــــــــرا عَسِيرَ المنال أو مُتَعَذِّرا .

والملاحظ على أسلوب التمني في شعر عروة أنه لم يخرج – في كل نماذجه – عن الغرض الأصلي للتمني .

و. الترجي :

أما الترجـــي فهو: " طلب أمر محبوب أو مرغوب فيه ، مما يعتقد طالبه أنه مطمـــــوع فيه، وهو يترقب الظفر به، أو الحصول عليه " [1] . ويستعمل في الترجي حرفان هما: " لعل" و"عسى".

و.1 في المعنى الحرفي :

استُخدم الترجي في معناه الأصلي في قوله[2] :

– *ذَرِينِي أُطَوِّفْ فِي البلادِ لعَلَّنِي ** أُخَلِّيكِ أو أُغْنِيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِ*

– *دعِينِي أُطوّفْ في البلادِ ، لعّلنِي ** أُفِيدُ غِنًى، فيه لذي الحقّ محمِلُ*

فعروة في البيتين يدعو زوجته إلى تركه يسعى في البلاد لإصابة الغنى ، وهو الأمر الذي يسعى إليه ويرغب فيه .

---

[1] : عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني ، السابق ، ج 1 ، ص 251 .

[2] : الديوان ، ص 144 ، 223 على الترتيب .

و.2 في المعنى الحاف :

خرج الترجي عن معناه الأصلي إلى معنى التوقّع ، وذلك في قوله[1] :

– *لعلّكِ ، يوماً ، أن تُسرّي نَدامَةً ** علي بما حشمتني يوم غضورا*

البيت موجّه لزوجته الثانية " ليلى " التي نعتته بخفة العقل ، ورفضت قول الحق فيه – على خلاف زوجته الأولى" سلمى"– . وعروة يتوقع لها بعد أن صارت في أهلها أن تندم على فراقه أشد الندم .

ومن ذلك أيضا قوله[2] :

*1) أرى أم حسان الغداة تلومني ** تخوفني الأعداء والنفس أخوف*

*2) لعلّ الذي خوّفتِنا من أمامِنا ** يصادفُه ، في أهلِهِ ، المتخلِّفُ*

فزوجته التي تخوفه مخاطر الغزو وبطش الأعداء في البيت الأول ، نراه يردّ عليها في البيت الثاني ويتوقّع أن تصيب المتخلّف الذي لا يسير ويبقى بين أهله ، فهو ليس ببعيد عنه .

ز. الدعـــاء :

هو " إنشاء طلب يتوجّه به المتكلم إلى الله عادة (أو قوى غيبية) على سبيل الاستعطاف أو التوسّل "[3] . ومضمون الدعاء يكون بالخير أو بالشر، قال تعالى على لسان

---

[1] : المرجع السابق ، ص 139 .

[2] : نفسه ، ص 194–195 .

[3] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 131 .

موسى عليه السلام[1]: ﴿ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ﴾ ، وقال على لسان نوح عليه السلام[2] : ﴿ رَبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا ﴾ . ويجري الدعاء بصيغ تدل على الحدث المرجو وقوعه ، وهي في أغلب الأحوال أفعال ، وقد تنوب عنها المصادر؛ قال تعالى[3]: ﴿ فَسُحْقًا لِأَصْحَابِ السَّعِيرِ﴾ .

والأفعال تتنوّع بين الماضي والمضارع والأمر، قال تعالى على لسان يوسف عليه السلام[4]: ﴿ قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ ﴾ ، وقال على لسان امرأة فرعون[5] : ﴿ رَبِّ ابْنِ لِي عِنْدَكَ بَيْتًا فِي الْجَنَّةِ وَنَجِّنِي مِنْ فِرْعَوْنَ وَعَمَلِهِ وَنَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ . وقد يكون السياق وحده دالا على الدعاء ، قال تعالى [6]: ﴿ وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ ﴾ ، فأيوب عليه السلام بالرغم من شدة المصاب وكرب البلاء استحى أن يطلب من ربّه رفعه .

ز1. في المعنى الحرفي:

يأتي الدعاء في معناه الأصلي الذي هو طلب حصول الشيء خيرا كان أم شرا . وقد جاء حصول طلب الخير في قول عروة[7]:

---

[1] : القصص ، 24 .

[2] : نوح ، 26 .

[3] : الملك ، 11 .

[4] : يوسف ، 92 .

[5] : التحريم ، 11 .

[6] : الأنبياء ، 83 .

[7] : الديوان ، ص 128 ، 148 على الترتيب .

– *سـقـى سلمـى ، وأين ديـار سلمى؟ ** إذا حلّتْ ، مُجاورَة السريرِ*

– *أبى الخفض من يغشاكِ من ذي قرابة ** ومن كل سوداء المعاصم تعتري*

البيت الأول من قصيدة افتتحها عروة بوصف برق بات يرقبه ، ثم دعا بنزوله في أرض سلمى وسقايتها ، وهو ما يوحي بمكانتها في قلبه . أما البيت الثاني فمضمون الخطاب موجّه لزوجته لكن الدعاء لنفسه ؛ فأصحاب قرابته ، والمرأة الفقيرة التي اسودّت معاصمها من كثرة عملها ، كلاهما يستدعيان فبه واجب القرى والنحر وبذل المال في سبيل ذلك ، لذا نراه يدعو على نفسه : " أبى الخفض" أي يطلب منع الدعة والسكون في القيام بالواجب. وقد يأتي الدعاء بالشر. يقول[1] :

– *فغرّبت إن لم تخبريهم فلا أرى ** لي اليوم أدنى منك علماً وأخبـرا*

– *فلا وألت تلك النفوس، ولا أتت ** على روضةِ الأجدادِ ، وهي جميع*

ففي البيت الأول يدعو على " ليلى" بالأسر والعيش الذليل (غُرّبت) إن هي لم تُخبر بفعاله ؛ لأنه لا يره أعلم منها بما فيه . وفي البيت الثاني يدعو على جماعته الذين خافوا حمى خيبر فانطلقوا يعشرون كالحمير بعدم النجاة منها (لا وألت) ، وعدم الرجوع لأرضهم (ولا أتت) .

ز2. في المعنى الحاف:

خرج الدعاء عن معناه إلى غرض استقباح الشيء وذلك في قوله[2]:

---

[1] : المرجع السابق ، ص 140، 178 على الترتيب .

[2] : نفسه ، ص 146 ، 213 . الضُّبوء : الزحف المتخفي بغية المفاجئة . الرَّجل: المشي على الرجلين . المنسر: المشي على الخيل.

- *تقول: لك الويلات هل أنت تارك ** ضُبُوعَاً بِرَجْلٍ تارةً وبِمنسرِ*

- *أقول له : يا مال أمك هابل ** متى حسبت على الأُفيّح تعقـــل*

ففي البيت الأول تستقبح زوجته " سلمى" إمعانه في الغزو ماشيا (برجل) ، وراكبا (بمنسر). وقولها: " لك الويلات" ليس دعاء لطلب الشر، وإنما تحبّب فيه واستقباح للغزو الذي يثير خوفها عليه . وفي البيت الثاني الذي يستحضر فيه صديقا خياليا يقول له : " أمك هابل" لا يقصد منه طلب الشر ؛ وإنما جرت العادة عند العرب أن تقول: " ثكلتك أمك" التي تفيد نفس المعنى مع " أمك هابل" للتنبيه على استقباحها للأمر.

1.2 الإنشاء غير الطلبي:

هو "ما لا يستدعي مطلوباً، إلاَّ أنّه يُنْشِىءُ أمراً مرغوباً في إنشائه، وله أنواع وصيَغٌ تَدُلُّ عليه"[1] ، وهي :

1. أمر التكوين وجملَة أمْرِ التكوين هي لفظ "كُنْ".
2. إنشاءُ العقود، وحلُّ المعقود منها، مثل عقود البيع، وعقود الزواج ، وغيرها .
3. إنْشاء المدح أو الذّم .
4. إِنْشَاءُ الْقَسَم .
5. إنشاء التعجب .

أما بلاغته ، فقد سبق الحديث بأنّه لم يحظ بمثل ما حظي به الإنشاء الطلبي من الاهتمام لأن أكثر أنواعه في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء ، ولهذا تقل المباحث البلاغية فيه .

[1] : عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني ، السابق ، ج 1 ، ص 224 .

وفي ديوان عروة لم يرد من أنواع الإنشاء غير الطلبي ، إلا القسم ، وسنعقد له مبحثا خاصا ندرسه فيه .

*** القســم :**

هو إنشاء يؤتى به لتوكيد الكلام ، " فالقسم إنشاء يرمي إلى تحصين الخطاب باعتماد سلطة خارج الخطاب (وهي المقسم به) ، وهو لا يستقيم بنفسه لا تركيبيا ولا معنويا فهو يفتقر إلى كلام بعده يكمّله " [1] . ويقوم على عنصرين: مقسم بـــه ، وهو ذات أو مفهوم مقدّس يتعدّد باختلاف العصور والثقافات . مقسم عليه ، وهو الكلام المراد توكيده .

وفي شعر عروة ورد القسم لتوكيد الكلام وتحصينه ، وشمل ذلك مواقفا أو تصورات معيّنة . وقد تعدّدت صور المُقسم به في شعره ، فقد أقسم بالذات الإلهية[2] :

– *فلا ، واللّه ، لو ملكت أمري ** ومن لي بالتدبّـر في الأمـورِ*

– *قعيدَكِ، عمرَ الله، هل تَعلميننـي ** كريماً، إذا اسوَدّ الأناملُ، أزهرا*

كما نجد يقسم بالقبيلة الأم في قوله[3] :

– *لست لمرة، إن لم أوف مرقبة ** يبدو لي الحرث منها والمقاضيب*

فـ "مـــــــرّة" أبو قبيلة " قيس عيلان" . كما نجده يقسم بنفسه[4]:

– *لعمري لئن عشرت من خشية الرّدى ** نهاق الحمير إنّني لجزوع*

وقد يحذف القسم ويدلّ عليه سياق الكلام[5] :

---

[1] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 142 .

[2] : الديوان ، ص 133 ، 140 على الترتيب .

[3] : نفسه ، ص 94 .

[4] : نفسه ، ص 178 .

[5] : نفسه ، ص 119 . الوطب: سقاء اللّبن. اللّقاح: ذوات اللّبن من النوق. ذو العس: القدح الضخم .

- *ليَهنـىء شريكًا وطبُه ولقِاحُه ** وذو العسّ بعد النّومة المتبرّد*

فالتقدير من قبيل: " والله ليهنئ " .

نلخص من خلال دراستنا لأساليب الإنشاء في شعر عروة أنها – وبخاصة الطلبية منها– تمثل الجانب الحيوي المتحرك في لغة الشعر ؛ فهي تسهم صوتيا بتلك النغمات المرتفعة والمنخفضة في التنبيه كما في النداء ، أو تحريك ذهنه كما في الاستفهام ، أو استجابة للفعل كما في الأمر والنهي ، وغيرها مما يجعل أفق الكلام في النص الشعري منفتحا إلى عوالم شتى من المعنى . كما تسهم في إبراز الجانب النفسي للمتكلّم بما تعكسه ممّا في النفس من شعور أو رغبة أو حيرة كما في التمني أوفي الترجي أو في الدعاء أو في القسم .

ونراها من جانب عقلي قد ساهمت في بناء الحكمة ؛ فهي تتجه إلى المستمع – نفسه– وتجعله طرفا أساسيا في بنية الكلام لا مجرّد مستقبل له ؛ وذلك من خلال ندائه وأمره ونهيه واستفهامه . فهي تبتعد عن التقرير والكلام القار كما في الأسلوب الخبري ، وذلك –كما يلاحظ– أدعى لحجية تلك الحكم وقوة تأثيرها في المتلقي.

أمّا غلبة الإنشاء الطلبي على شعره تقرير لحقيقة بلاغية ؛ فهو أبلغ وأكثر تأثيرا في القول ، وذلك لما له أثر في الكلام وما يضفيه عليه كل نوع من أنواعه من فوائد .

وفيما النتائج التي توصلنا إليها عند دراستنا لكل أسلوب وحده :

1) شاع الاستفهام في شعره أكثر من غيره وتمّ توظيفه أدوات متعدّدة وصيغ شتى ، وهو – مع كثرته – لا يكاد يرد في معناه الأصلي (الاستخبار)، ونراه ينزاح إلى دلالات شتى كالتقرير والنفي والاستبعاد والتعجب والتوبيخ وغيرها . وهذا الاستفهام في دلالاته العميقة يحيل إلى الغموض الذي اكتنف حياة عروة الصعلوك وما قاساه من فقر وجوع وسخرية وكر وفر، كما يحيل إلى أكثر من ذلك إلى فلسفته في الحياة ونظرته للأشياء من خلال خروجه عن مقتضى معناه في أغلب استخداماته .

2) توارد الأمر والنهي بنسبة قاربت ثلث أساليب الانشاء في شعره أوحى بقوة شخصية هذا الرجل الواثق من نفسه ؛ فهو يصدر أوامره لزوجاته أو لصعاليكه أو لأعدائه على حدّ سواء. وقد وردت أكثر سياقاتهما في حوار العاذلة ، وخرجا في مواطنَ متعددة عن معنييهما الحرفيين إلى دلالات الالتماس أو النصح أو الفخر أو الوعيد أو التهكم .

3) يقلّ التمني والترجي في شعره وذلك يعود إلى طبيعة نفسه ؛ فهو رجل قوي شديد يجوب الصحراء والبوادي لغزو ونهب كل غني بخيل ، وقد أورثته هذه الحياة قسوة تتراءى في شعره حكما تبتعد كل البعد عن أسلوبي التمني والترجي الذين يبقيان سياق الكلام في المتوقع وليس الواقع . وعلى قلة هذين الأسلوبين فقد استخدمهما في نماذج من شعره ، وخرج الترجي- في بعض النماذج- عن معناه الحرفي إلى معنى التوقّع .

4) اتصل الدعاء اتصالا وثيقا بمشاعر عروة من حب ، أو شوق ، أو غضب ، أو تبرّم في أغلب نماذجه .

5) اقتضى أسلوب القسم معناه الأصلي في تأكيد الكلام ، وأفاد من حيث أنه أفاض في جعل المتلقي ضمن سياق الكلام ؛ فالشاعر عندما يقسم بشيء يتوجّه مباشرة إلى المستمع ويضعه ضمن دائرة اهتمامه ، فهو يريد أن يسمعه ويصدّقه .

2. الـحـــذف:

يُعدّ الحذف من أبرز العوارض في الكلام ؛ فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل . وقد تحدّث سيبويه عن الحذف بقوله: "اعلم أنّهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك ، ويحذفون ويعوّضون ، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يُستعمل حتى يصير ساقطا ... "[1] ، وتبعه ابن جني في ذلك عندما عقد فصلا في كتابه الخصائص لشجاعة العربية تحدّث فيه عن أهمّ قضايا التركيب مُفتتحا بالحذف. يقول: " اعلم أن مُعظم ذلك (شجاعة العربية) إنّما في الحذف والزيادة ، والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف. الحذف: قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة ، وليس شيء من ذلك إلاّ عن دليل عليه، وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته "[2] .

والحذف ليس تلاعبا بالألفاظ أو تحذلقا يجوز فعله مرّة وتركه مرة أخرى ، وإنّما هو حاجة يُلحّ على وجودها المعنى . ولهذا نرى ابن الأثير يُشدّد على أنّه من شروط المحذوف في البلاغة أنّه ؛ " متى ظهر صار الكلام إلى شيء غثّ لا يناسب ما كان عليه أوّلا من الطلاوة والحسن "[3] . فالحذف ضرورة فنيّة ودلالية يقتضيها السياق ، بمعنى أنّه لا يجوز أن لا نسوّي بين الأسلوب ذي الحذف والأسلوب ذي الذكر . كما يستمد الحذف أهمّيته من حيث أنه لا يُورد المنتظر من الألفاظ ، ومن ثمّ يُفجّر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه ، وتجعله يتخيّل ما هو مقصود ، وعملية التخيّل هذه تُؤدّي إلى حدوث تفاعل خاص بين الباث والمتلقّي قائم على الإرسال المشفّر.

---

[1] : الكتاب ، ج1 ، ص 24-25 .

[2] : الخصائص ، ج 2 ، ص 360 .

[3] : المثل السائر ، ج2 ، ص 77 .

وقد اختلف المنظور النحوي عن نظيره البلاغي في النّظر إلى هذه القضية ؛ فالنحاة يبحثون الحذف من منطق يجوز أو لا يجوز حذفه ، كجواز حذف تمييز " كم " الاستفهامية إذا دلّ عليه دليل ، وجواز حذف حرف الجر الشبيه بالزائد " رُبّ " وإبقاء عمله . وفي هذا كلّه ينطلقون من مبدأ أساس ؛ هو أنّ الحذف ليس نفيا مطلقا للمحذوف ، وإنّما هو عدم إبرازه في البناء الظاهر للجملة . أمّا البلاغيون فيرون أن إيجاز الحذف ينبغي أن لا يُؤدّي إلى غموض في المعنى ؛ إذ به تكون صورة الجملة مُؤدّية إلى المقصد البلاغي ، وهذا ما يوحي بأنهم كانوا على وعي تام بتأثير الحذف وقيمته في التركيب ، ولا يختلفون على أنّه أكثر بلاغة من الذكر . وقبل الخوض في مسألة الحذف في شعر عروة سنتحدّث عن الجملة العربية وتأليفها لأنّ لــه اتّصالا وثيقا بمباحث هذا الجزء .

يرى النحاة أنّ الجملة العربية تتألّف من ركنين أساسيين هما : المسند والمسند إليه . والمسند إليه فهو المتحدث عنه ، ولا يكون إلا اسما . بينما المسند هو المتحدث به ، ويكون فعلا أو اسما ، وهذان الركنان هما عمدة الكلام وما سواهما فهو فضلة . والمسند إليه هو الفاعل ونائبه ، والمبتدأ ، واسم الفعل الناقص ، واسم الحرف الناسخ . أمّا المسند فهو الفعل ، واسم الفعل ، وخبر المبتدأ ، وخبر الفعل الناقص ، وخبر الحرف الناسخ .

1.2 الحذف في العمــد :

أ. حــذف المسند إليه في الجملة:

أ.1 في الجملة الاسمية :

المبتدأ والخبر جملة مفيدة ، والفائدة إنّما تحصل بهما ، ومن ثمّ لا بُــد من وجودهما معًا ، إلاّ أنّه قد توجد قرينة معيّنة تغني عن النطق بأحدهما . وفي شعر عروة وجدنا حذفللمسند إليه (المبتدأ) ، وهذا في مقام الاستئناف بكثرة ؛ " ومن المواضع التي

يطَّردُ فيها حذفُ المبتدإ ، القطعُ ، والاستئنافُ ؛ يبدؤون بذكرِ الرجُل ويقدِّمون بعضَ أمرهِ ، ثم يَدَعُونَ الكلامَ الأوّلَ ويستأنِفونَ كلاماً آخرَ . وإذا فعلوا ذلك أتَوا في أكثرِ الأمرِ بخبرٍ من غير مبتدأ "[1]. وقد لمسنا هذا الحذف يقع في صدارة الأبيات غالبا[2]:

- كليلةِ شيبـــاءَ التي لستَ ناسياً ** وليلتِنا، إذ مَـــنّ، ما مَـــنّ، قَرمَل
- سَمـــنّ على الربيع فهنّ ضبط ** لهُـــــنّ لَبـــالِبٌ تحـــتَ السِّخال
- ثعالب في الحرب العوان فإن تنج ** وتَنفرجِ الجُلّى، فإنّهمُ الأُسْـدُ
- قليل التماس الزاد، إلّا لنفسه ** إذا هو أمسى كالعريش المجـــوّر

فكلّ مطلع من الأبيات السابقة وقع خبرا لمبتدإ محذوف يدلّ عليه السّيـــاق ؛ فتقديره في البيت الأول " هي" للأم التي وصفها في البيت السابق والتي شبهها في هذا البيت بليلة شيباء. و"سَمنّ" في البيت الثاني هي الأخرى خبر لمبتدإ محذوف تقديره "هنّ" التي تعود على العنزتين " بُزل ودَرعة " في البيت السابق لهذا البيت . و" ثعالب " في البيت الثالث خبر لمبتدإ محذوف تقديره " هم " يعود على أخواله بني نهد الذين يعرّض بهم . وتقديره "هو" يعود على الصعلوك الخامل في البيت الرابع ، ولعلّ .

والملاحظ على الحذف في هذا المقام أنه من أساليب القول دون التفصيل ؛ فالشاعر يخرج الكلام من مجرد التقرير والإخبار إلى التحريك والإيحاء ، و " الحذف قوة دافعة لا بُدّ من افتراضها ، الحذف يُحرّك الكلمات من وراء ستار ... يُحدّد لها مسارا ، ويحميها من

---

[1] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص122.

[2] : الديوان ، ص 212 ، 216 ، 114 ، 151 على الترتيب . ليلة شيباء: آخر ليلة من الشهر. قَرمل: فرس عروة.

الحركة في كل اتجاه "[1] ؛ فالمسند إليه يكون أَظهرَ إذا لم يُظهَر، والشاعر يكون أنطقَ إذا لم ينطق به. ومن جانب آخر يُبرز الحذفُ المسند الظاهر لانحصار كلّ الكلام عليه، وبالتالي يُصبح الحاصل في هذا اللّون من الأساليب إبرازا للعنصرين كليهما في التركيب بنفس المستوى.

وقد توزعت – أيضا– صُور أخرى لحذف المبتدإ في شعرعروة خارج مطالع الصدور، وتنوّعت . كما في قوله[2] :

– *فلمّـــا ترجّبت نفعـــه وشبابه ** أتت دونها أخرى ، حديداً، تكحّـــلُ*

فـــ" تكحّل" خبر لمبتدإ محذوف تقد يره " هي" للمرأة التي يصفها في عجز هذا البيت . ومن صور حذف المسند إليه في الجملة الاسمية قول عروة :

– بكفّي من المأثور كالملح لونه ** حديث بإخلاص الذكورة قاطع[3]

فـــ" بكفّي" خبر مقدّم وجوبا لمبتدإ محذوف تقديره " سيف" الذي وصفه في البيت بأنه متوارث ، أبيض ، لامع ، مصقول ، قوي ، قاطع .

أ.2 في الجملة الفعلية :

تحدّث أهل العربية عن حذف الفاعل في الجملة الفعلية ، وهم ينطلقون من الفكرة الأولى للحذف ، وهي وجود دليل على حذفه والاكتفاء في الدلالة عليه بذكر الفعل . ومن أمثلة ذلك: قوله تعالى: ﴿كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ * وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ ﴾ [1] ؛ فالتي تبلغ التراقي

---

[1] : مصطفى ناصف ، النقد العربي – نحو نظرية ثانية – ، عالم المعرفة ، الكويت ، مارس2000 ، ص26 .

[2] : الديوان ، ص 211 .

[3] : نفسه ، ص 182 . المأثور: المتوارث. حديث: مصقول. إخلاص: الصفوة . الذكورة: رمز القوّة والشّدّة .

هي الروح ولم يجرِ لها ذكر، وقول العرب : " أرسلت" وهم يريدون المطر ولا يذكرون السماءِ ، ومنه قول حاتم الطائي[2] :

- *أَمَاوِيَّ، ومَا يُغْنِي الثَّرَاءُ عَنِ الْفَتَى ** إِذَا حَشْرَجَتْ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ*

يريد الروح ولم يذكرها ، فحذفُ الفاعل تمّ بسبب العلم به وإدراكه ؛ " وذاك أنه لا يكون إلا فيما دلّ الكلام عليهِ ، ألا ترى أن التي تبلغ التراقي إنما هي النفس وذلك عند الموتِ ، فعُلم حينئذ أن النفس هي المُرادة ، وإن كان الكلام خالياً عن ذكرها . وكذلك قول حاتم: "حشرجت" فإن الحشرجة إنما تكون عند الموت . وأما قول العرب (أرسلت) وهم يريدون: أرسلت السماء ، فإن هذا يقولونه نظراً إلى الحالِ ، وقد شاع فيما بينهم أن هذه كلمة تقال عند مجيء المطرِ" [3] .

وفي ديوان عروة وجدنا نماذجَ في شعره حُذف فيها الفاعل واكتُفي فيها بالفعل وحده . ومن أمثلة ذلك قوله[4]:

- *تقول سليمى لو أقمتَ لسرّنا ** ولم تدرِ أني للمُقامِ أُطوّفُ*

فزوجة عروة "سليمى" ما يسرّها هو" مُقامه" ، وهو الفاعل المحذوف الذي دلّ عليه الفعل " أقمتَ" في الصدر، ولفظ " المقام" في عجز البيت أيضا . ومن أمثلة ذلك قوله [5] :

- إذا ما فاتني لم أستقله ** حياتي ، والمــلائم لا تُفوّت

---

[1] : القيامة ، 26-27 .

[2] : الديوان ، تح عادل سليمان جمال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 2 ، 1990 ، ص 199 .

[3] : ابن الأثير، المثل السائر ، ج 2 ، ص 87 .

[4] : الديوان ، ص 195 .

[5] : نفسه ، ص 100 .

ما الذي فاته ، وجعله لا يُقيل نفسه من فواته؟ في الإجابة عن ذلك وجدنا أن ما لا يريد فواته ، ولا يصفح عن نفسه عليه هو ممّا يجرّ مُلام الناس ؛ وذلك يتّسع لدوال شتى كالحق ، والمعروف ، والنجدة ، والإيثار ، وغيرها من بواعث المروءة . ولعلّ في حذف الفاعل هنا إيذان بتوقّد البديهة الشعرية لعروة بتعمّده حذف الفاعل إدلالا منه بأنّ الحذف أقوى وأبلغ من الذكر؛ لأن الكلام اتّسع لدوال شتى على خلاف الذكر الذي يتّسع لمدلول واحد .

وكما حُذف الفاعل قد يحذف نائبه ويدلّ عليه الفعل وسياق الكلام كما في قوله[1] :

– *أقول له: يا مالِ، أمك هابل ** متى حُسبت، على الأُفيّـح ، تُعقلِ*

فالتي تحبس على كلإٍ كثير واسع، وتعقل فيه قوائمها هي الأنعام، وقد دلّت عليها الألفاظ.

ب. حـذف المسند في الجملة :

ب.1 في الجملة الاسمية :

ونقصد بالمسند هنا خبر المبتدأ ، فيما لم نجد حذفا لخبر أحد الأحرف الناسخة أو خبر أحد الأفعال الناقصة ، وقد تنوّع حذف المسند بين الوجوب والجواز . ومن أمثلة وجوب الحذف قول عروة [2]:

– *لعمري لئن عشّرت من خشية الردى ** نهاق الحمير، إنّني لجزوع*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 213 . مالِ: مالك ، هابل: ثاكل ، حُبست: حجزت في كلإٍ حابس بمعنى كثير لا تحتاج معه للتنقل ، الأفيّح : واسع رحب .

[2] : نفسه ، ص 178 . عشّرت: من دين اليهود عند دخول خيبر أن يزحف الرجل على بطنه وينهق كالحمار عشرا كي لا تصيبه حمى خيبر التي تطال الحيوان دون الإنسان ، وكانوا يفعلون ذلك عشرا .

فتقدير البيت السابق هو " لَعَمْرُي قَسَمٌ " ؛ فقد حُذف الخبر " قَسَمٌ" وجوبا ، وعلّة ذلك أنّ المحذوف لا يُمكن أن يكون بأيّ حال مبتدأ ، بل يحتّم أن يكون الخبر اللاّم الداخلة على أوّل المذكور(المبتدأ) ، وهي لام الابتداء وليست لام القسم ، لأنّ القسم لا يُجاب بالقسم . ومن أمثلة الخبر المحذوف وجوبا في القسم أيضا قول عروة[1] :

– *قعيدُكِ ، عمر الله ، هل تَعلميننـي ** كريماً ، إذا اسوَدّ الأناملُ ، أزهرا*

فخبر " عمر الله" محذوف وجوبا تقديره " قسمي" ؛ " ما صُدّر بلفظ خاص بالقسم لا يكون في غيره كـ: " أيم الله" ، و" لعمرك" يجب حذف خبـــره... والتقديـــر: قسمي ، أو ما أقسم به "[2] . وما سبَق ينطبق على قوله أيضا[3]:

– *فلا ، والله ، لو ملكت أمــري ** ومن لـي بالتدبّــر في الأمورِ*

فخبر المبتدأ " والله" محذوف تقديره " قسمي" ، " فهذا الضرب من المبتدأ في الجملة القسَمية الإنشائية نص النحاة على وجوب حذف خبره ، لا يُنطق به ، اكتفى العرب فيه بسدّ جواب القسم" [4] .

ومن الخبر ما حُذف جوازا كما في قوله[5] :

– *لسانٌ وسيف صارم وحفيظة ** ورَأيٌ لآراءِ الرّجال صَرُوع*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 140 .

[2] : عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 5 ، 2001 ، ص 166 .

[3] : الديوان ، ص 133 .

[4] : عبد السلام هارون ، المرجع السابق ، ص 83 .

[5] : الديوان ، ص 179 .

فلفظ " لسان " في مطلع البيت وقع مبتدءا لخبر محذوف تقديره شبه الجملة "عندي" . وهذا التخريج يعضده ويوضحه البيت السابق له[1] :

– *فكيف وقد ذكّيت واشتدّ جانبي ** سليمى ، وعندي سامع ومطيع*

فعروة يفخر ببلوغه تمام العقل و اشتداد جانبه ، ثمّ يصرّح بأن عنده ابنان "سامع ومطيع" ، ليتبعهم ما عنده في البيت الموالي من لسان وسيف و...

ب.2 في الجملة الفعلية :

رأى ابن جني أنّه يجوز حذف الفعل ، وذلك يكون على ضربين : " أحدهما أن تحذفه والفاعل فيه ، فإذا وقع ذلك فهو حذف جملة وذلك نحو : زيدا ضربته ، فلما أضمرت " ضربت" فسّرته بقولك: ضربته... والآخر أن تحذف الفعل وحده وذلك بأن يكون الفاعل مفصولا عنه مرفوعا به ، وذلك نحو قولك : أزيد قام؟ ، فـ "زيد" مرفوع بفعل مضمر محذوف خال من الفاعل ، لأنّك تريد أقام زيد ؟ فلما أضمرته فسّرته بقولك : قام ، وكذلك " إذا السماء انشقت " و" إذا الشمس كُوّرت " "[2] . وفي شعر عروة وجدنا نماذجَ من القِسم الأوّل من حذف الفعل ؛ وذلك بأن يحذف الفعل مع الفاعل[3] :

– *ألا إنّ أصحابَ الكنيفِ وجدتُهم ** كما الناس لما أخصبوا وتمولوا*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 179 .

[2] : الخصائص ، ج2 ، ص379 .

[3] : الديوان ، ص 207 .

فأصحاب الكنيف الذين وجدهم عروة كادوا يهلكون جوعا ، والذين سار بهم حتى غنموا وزال عنهم ماكان بهم من خصاصة كان حالهم كحال الناس لمّا يصيبوا من خير أو معروف يتنكرون لصاحبه ؛ فهم لمّا أخصبوا وتموّلوا تنكّروا، وجملة " تنكروا " من الفعل والفاعل واقعة مفعولا به ثان للفعل "وجدتهم" . ومن أمثلة حذف الفعل أيضا ، قوله[1] :

- *لياليناإذ جِيبها لك ناصح ** وإذ رِيحُها مِسكٌ زكيٌّ ، وعنبر*

فـ" لياليناً" وقعت مفعولا به لفعل محذوف تقديره "أُذكر"، وهذا الأسلوب قديم ومعروف القرآن الكريم والشعر العربي. ومن صور حذف الفعل ما يدلّ عليه المفعول المطلق؛ فالشاعر يستخدم المصدر الواقع مفعولا مطلقا مستعيضا به عن ذكر الفعل ودالاّ عليه[2] :

- *إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه ** تشوُّف أهل الغائب المُتنظّر*

بدأ الشاعر العَجُز بمصدر الفعل المحذوف مستغنياً به عن ذكر الفعل ، والتقدير قبل الحذف: "يتشوّفونه تشوّف" ، وذلك في سياق تشبيه يحمل انتظارا وترقّبا كالتطلع إلى الغائب الذي يُتوقّع قدومه في أي وقت . لكن المفارقة الذكية من عروة أن ترقّب الصعلوك الغازي نابع من شدّة الخوف الذي ضاهى ترقّب مجيء العزيز الغا لي كما يظهر في صورة صاحبنا . ومثله قوله[3] :

- *تكشُّف عائذ ، بَلقاءَ تنفي ** ذكور الخيل عن ولد شغورِ*

التقدير: تتكشّف تكشّف عائذٍ .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 160 . الجِيب: الصّدر. ناصح: صافي.

[2] : نفسه ، ص 153 . تشوّف: تطلّع .

[3] : نفسه ، ص 128 .

2.2 الحذف في الفضلات :

أ. حـــذف المفعول به :

الأصل في المفعول به أن يذكر، وقد يحذف جوازا لأغراض لفظية أو معنوية ، وحذفه نال اهتمام النحاة والبلاغيين جميعا . قال ابن جني: "وحذف المفعول به كثير ، وهو في ذلك على نوعين: أحدهما أن يحذف لفظا ويراد معنى وتقديرا. والثاني أن يجعل بعد الحذف نسيا منسيا كأنّ فعله من جنس الأفعال غير المتعدية... فمن الأول قوله عز وجل: ﴿ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ﴾ " [1]. وقوله تعالى: ﴿ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ ﴾[2] " [3]. أما أهل البلاغة فيرون أن حذفه أخص لأنّ : " اللطائف فيه أكثر وأعجب كقولنا: فلان يحل ويعقد ويبرم وينقض ويضر وينفع. والأصل في ذلك على إثبات المعنى المقصود في نفسك للشيء على الإطلاق وعلى هذا جاء قوله تعالى : ﴿ وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى * وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾[4] " [5].

وفي شعر عروة وجدنا صورا لحذف المفعول به ، وانضوت كلها تحت غرض الإيجاز . فمن ذلك قوله[6] :

- *لا تُلـــم شيخي فما أدري به ** غير أن شارك نهداً في النسب*

---

[1] : الرعد ، 26 .

[2] : هود ، 43

[3] : المفصل في صنعة الإعراب ، ص 79 .

[4] : النجم ، 43- 44 .

[5] : ابن الأثير ، المرجع السابق ، ج 2 ، ص 91 .

[6] : الديوان ، ص 85 .

فوالده " الورد" الذي كناه بـ: "شيخي" يرى أن ما ينقصه أو يعيبه هو مصاهرته لـ "بني نهد" أخوال عروة ، وعليه ففي البيت حُذف مفعول الفعل "أدري" ، ويكون التقدير: ما أدري به عيبا أو نقصا أو غيرها ممّا يثبت معنى البيت . وممّا يلاحظ على معنى البيت أنه لم يتأثر بالحذف لذا فحذفه أبلغ من ذكره .

ومن أمثلة إيجاز الحذف قوله أيضا[1]:

- *أقسّـمُ جسمي في جسوم كثيرة ** وأحسو قراح الماء والماء بارد*

عروة لا يقسّم جسمه في جسوم كثيرة كما يبدو في ظاهر القول ، لأنه فاسد محال. ولكن يقسّم شيئا آخر تحتاجه الجسوم في بيئة مجدبة شحيحة ، إنّه القوت أو الطعام أو غيرها مما يكون في معناها ، ويقع مفعولا به للفعل "أقسّم" . ومن ذلك قوله[2] :

- *وأُكفى ، ما علمتُ ، بفضل علمٍ ** وأسأل ذا البيان إذا عميتُ*

نجد الشاعر يحذف معمول الفعل "علـم" إيذانا منه باعتدال رأيه ، وبُعده عن الغرور ؛ فهو يعتمد هذا الرأي في حدود علمه ، ثم إنه لا يجد حرجا إذا سأل أهل المعرفة فيما خفي عليه .

ب. حـذف الاسم المجرور:

وجدنا في ديوان عروة أنّ هذا الاسم يحذف لوحده ، وقد يحذف مع حرف الجر. ومن أضرب الأول قوله[3] :

- *فكنتَ كليلة الشيباء همّت ** بمنع الشَّكر أتـأمها القبيلُ*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 124

[2] : نفسه ، ص 102 .

[3] : نفسه ، ص 219 .

يخاطب عروة قيسا بن زهير أحد أشراف بني عبس ، ويحذره من مغبة ترك عروة قبيلتهم لأنهم سيهزمون ويلحقهم الذل والهوان ، فيكون (قيس) كالبكر التي تُزف فيفترعها الداخل بها [1] ؛ فهي تهمّ بمنع شَكرها (فرجها) ، لكن ذلك لا يمنع القبيل (الزوج) من أن يتئمها (يفتضها) . وعليه فتقدير المحذوف: فكنتَ كـ "بِكر" أو "عروس" ليلة الشيباء ، ويدلّ على ذلك – أيضا– ضمير التأنيث في البيت (ها ، تاء التأنيث) الذي لا يمكن أن يعود على " ليلة" لأنه ما لا يعقل .

ومن الحالة الثانية لحذف اسم الجر(مع حرف الجر) قوله[2] :

– *بل لا أُكاثِرُ صاحبي في يُسرهِ ** وأَصُدُّ إذ في عيشِهِ تَصْريد*

تقدير الكلام: وأصدّ عنه إذ في عيشه تصريد (ضنك وقلة) .

ومن أمثل ذلك – أيضا– في قوله[3]:

– *ونحن صَبَحنا عامراً، إذ تمرّسَتْ ** عُلالةَ أرماحٍ وضَرباً مذكَّرا*

فللرماح وضرب السيوف تمرّست بهم (الشاعر ومن معه) ، والتقدير: إذ تمرّست بنا عُلالة أرماح (متتابعة) .

---

[1] : كانت العرب تقول للبكر في ليلتها التي تفتض فيها : باتت بليلة شيباء .

[2] : الديوان ، ص 115 .

[3] : نفسه ، ص 165 .

ج. حـــذف القســـم:

لاحظنا في شعر عروة حالتين من حذف القسم دلّت عليهما جملة جوابه[1] :

- *لَيهنـــأ شريكاً وطبُه ولِقاحُه ** وذوو العس بعد نومة المتبرد*

فاللاّم في " لِيهنأ" لام جواب لقســـم محذوف تقديره : والله ، أو يمين الله ، أو أيم الله ، أو غيرها .

ومثلها في قوله[2]:

- *لست لمرة ، إن لم أوف مرقبة ** يبدو لي الحرث منها والمقاضيب*

فالتقدير: والله لست لمرّة .

د. حـــذف المنعوت:

يُحذف المنعوت ويُقام النعت مكانه فيدلّ عليه . وذلك ورد في قوله[3]:

- *تكشّـــف عائـــذ بَلقـــاءَ تنفي ** ذكور الخـــيل عن ولد شغورِ*

العائذ هي الواضع حديثا من كلّ أنثى ، وليس ذلك مقصود عروة ، وإنّما الفرس ، والتي دلّ عليها لفظ "ذكور الخيل" . والتقدير هو: " تكشّف فرس عائذ " . وقد حُذف المنعوت وأُقيم النعت مكانه ، ودلّ على ذلك سياق الكلام .

---

[1] : الديوان ، ص 119 .

[2] : نفسه ، ص 94 .

[3] : نفسه ، ص 128 . العائذ: كل أنثى واضع ، مدة سبعة أيام ، لأن ولدها يعوذ بها . وهي الفرس هنا . بلقاء: في لونها سواد وبياض . تنفي: تُبعد .

3.2 الحذف في الحروف :

أ. حـــذف حـــرف النـــداء:

يُحذف حرف النداء في مطلع البيت ، ويتنزّل المنادى – بعد الحذف – في الصدارة بعـــد الجملة الفعلية فيبـــرز لفظه ، ويقوى معنـــاه ، وينحصر فيه الاهتمام :

– *أقيموا، بني لبنى، صدور ركابكم، ** فكلّ منايا النفس، خير من الهزل* [1]

فتقدير البيت : " يا بني لبنى " . والحذف هنا جائز لكونه " لا يحصل أن يكون وصف لـ " أيّ " ؛ إذ الأصل في قولك : " يا رجل أقبل " هو: " يا أيّها الرجل أقبل " ، فلمّا حذفوا " أيّها " لم يحذفوا حرف النداء لئلا يجتمع حذفان ، ولـــم يكـــن الأصل في قولك : "يا بني" هو: " يا أيّها بني " ، فإذًا حُذف حرف النداء لأنّه لم يجتمع حذفان " [2] .

ومن حذف حرف النداء – أيضا– قوله[3] :

– *ذَرِيني ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ ، إنني ** بها قبل أن لا أملك البيع مشتري*

التقدير: "يا أم حسان" .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 201 .

[2] : الزمخشري ، أعجب العجب في شرح لامية العرب ، تح محمد عبد الحكيم القاضي ومحمد عبد الرزاق عرفان ، د– ط ، د– ت ، ص53 .

[3] : الديوان ، ص 143 .

ب.حـذف حـرف الجـر" ربّ ":

هو من أقدم الأساليب الشائعة في الشعر العربي القديم ، وقد تحدّث عنها النحاة ؛ "... كما كَثُرَ حذفُ رُبَّ مع الواو ، والباء في القسم ، وحذفٌ "لا" في جوابه " [1] . وحذف حرف الجر الشبيه بالزائد " رُبّ " يتمّ في صدر البيت وتدلّ عليه الواو التي يسميها النحاة "واو رُبّ" ، والاسم المجرور بها ، وذلك كقوله[2] :

- *وسائلةٍ : أينَ الرّحيلُ ؟ وسائلٍ ** ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه*

فالواو: واو رُبّ ، و" رُبّ " بعدها مُضمرة ، و" سائلةٍ " مجرورة بـ " رُبّ ". والمواضع الأخرى لحذف ربّ في شعره هي[3]:

- *وأشجع قد أدركتهم فوجدتهم ** يخافون خطف الطير من كل جانب*
- *وغبراء مخشي رداها مخوفة ** أخـوها بأسباب المنايا مغـرّر*
- *وخِـلٍّ ، كنتُ عينَ الرُّشدِ منه ** إذا نظرت ، ومُستمعاً سَميعا*
- *وذي أمل يرجو تُراثي ، وإنّ ما ** يصير لـه منه، غدا ، لقليل*

---

[1] : العكبري ، اللباب في علل البناء والإعراب ، ج 2 ، ص 40 .

[2] : الديوان ، ص 91 .

[3] : نفسه ، ص 93 ، 161 ، 193 ، 227 على الترتيب.

4.2 الحذف في الجمل :

وقد ورد هذا النوع في حذف جملة جواب الشرط إذا دلّ دليل عليها ، أو فُهم معناها من سياق الكلام ، وقد ورد حذف الجملة في هذه المواضع:

- *إذا آداكَ مالُكَ ، فامتهِنه ** لجـادّيه ، وإن قرع المراح*[1]

- *هلاّ سألتَ بني عَيلانَ كلّهمُ ** عند السنين إذا ما هبت الريح*[2]

حذف الشاعر في البيت الأول جملة جواب الشرط الخاصة بجملة الشرط " إن قرع المراح " ، وذلك للدلالة على بذل المال حتى في حال الفاقة والعوز .ويفهم ذلك من جواب الشرط الأول في البيت : "امتهنه لجاديه" . وفي البيت الثاني حذف جملة جواب الشرط وتقديرها: " فنحن لا نأكل زادنا وحدنا " ، ويأتي البيت الذي يليه ليعضد تأويل المحذوف[3] :

- *قد حان قدح عيال الحي إذ شبعوا ** وآخر لذوي الجيران ممنوح*

فهو لا يأكل زاده وحده ، وإنما يشرك فيه صغار الحي ، وجيرانه .

---

[1] : الديوان ، ص 107 . آداك: أعانك في العطاء . امتهنه: ابذله . جاديه: طالبيه . قرع: خلا . المراح: موضع مبيت الأنعام .

[2] : نفسه ، ص 111 . بني عيلان : قيس عيلان القبيلة الأم التي ينتمي إليها العبسيون وعديد القبائل . السنين: سنوات القحط . هبّت الريح: في سنوات القحط تهبّ ريح باردة تأتي على البقية المتبقية من زاد وحيوان .

[3] : نفسه ، ص 111 .

3. الـتقـــديم والتـأخيـر:

تتّخذ الكلمات في العربية مواقع مُحدّدة لأداء المعنى ، فالفعل والفاعل والمفعول والمبتدأ والخبر وغيرها ، لهـا مواقعها التي حدّدتها قواعد النحو . غير أنّ ذلك لا يعني بالضرورة صرامة القاعدة ، وعدم إمكانية تبادل المواقع بين أجزاء الكلام ؛ ذلك أنّ وُجود الحركات الإعرابية يُعطي للكلمات مزيّة تجعلها قابلة للتقديم والتأخير، لأنّ علامات الإعراب تدلّ على معنى الكلمة الإعرابي أينما كان موقعها من الجملة المنظومة بشرط أن يكون المعنى موقوفا على حركتها المستقلّة المُلازمة لها [1]. وهذا النوع من " الانزياح" يتمّ بتغيير مواقع أجزاء الكلم داخل التركيب النحوي للجملة ، ويظهر فيما درسه البلاغيون تحت مبحث " التقديم والتأخير" ، وهو المبحث الذي يدرس تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخّر ، وتأخيره وهو في المعنى مقـدّم ، فهو: " أحد أساليب البلاغة ، وقد أتوا به دلالة على تمكّنهم من الفصاحة ، ومَلَكتهم في الكلام ، وانقياده لهم ، ولهُ في القلوب أحسنُ موقع وأعذبُ مَذاق " [2] . ونُمثّل لذلك بقول ذي الرّمة[3]:

– *مابـال عينيكَ منها الماء ينسكب* ** كأنّه من كلى مفريّة سربُ

فقـد أراد: "ما بال عينيك ينسكب منها الماء" [4] .

---

[1] : ينظر: عباس محمود العقاد ، السابق ، ص16 .

[2] : الزركشي: محمد بن بهادر بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط 1 ، 1957 ، ج3 ، ص 233 .

[3] : الديوان ، تح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1996 ، ص 19 .

[4] : ابن فارس: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1997 ، ص 208 .

وقد تحدّث عبد القاهر عن التقديم وجعله قسمين : الأوّل تقديـم على نيّة التأخير ، ويعني به كل ما يتقدّم ويظلّ على حكمه الذي عليه ؛ كما في الخبر إذا قُدّم على المبتدإ ، والمفعول به عندما يتقدّم على الفاعل . والثاني تقديم يُراد به نقل الشيء من حكم إلى حكم ، وجعله في باب غير بابه ؛ فإذا قلب التركيب " ضربتُ زيدا " إلى " زيد ضربته " صـار " زيدُ " مرفوعا بالابتداء بعد أن كان مفعولا به [1] . كما نبّـه عبد القاهر أيضا إلى الغرض الفني الذي يفيده التقديم ، وهو : " ليس إعلامك بالشيء بغتة مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتّقدمة له ؛ لأنّ ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام "[2] .

وهذا ما فتح الباب واسعا أمام البلاغيين ليبحثوا عن أغراض أخرى غير هذا الغرض العام السابق ، وليقوموا تباعا باستخلاص القيم البلاغية الخاصة بكل تركيب ؛ إذ لا يُمكن أن نعطي للمظهر اللّغوي الواحد – المُقدّم أو المُؤخّر – نفس القيمة البلاغية في كل مرّة ، وإنّما يتمّ استجلاؤها عبر التفاعل القائم بين الانزياح الشكلي والمعنى المقصود ، وبهذا تتنوع القيم البلاغية للمظهر الشكلي الواحد بحسب السياق الذي ترد فيه .

وقبل الدراسة التطبيقية نشير إلى أننا سنعتمد نفس الترتيب الذي اعتمدناه في مبحث الحذف ؛ نبدأ بالعمد ، فالفضلات ، وننتهي بالجمل .

---

[1] : ينظر: دلائل الإعجاز ، ص 97 .

[2] : نفسه ، ص 113.

1.3 التقديم والتأخير في العمـد :

أ . في الجملة الاسمية :

- **تقديم الخبر على المبتدأ أو خبر الناسخ على اسمه :**

ترجع خصائص التغيير في ترتيب الوحدات اللغـوية في الجمـل إلى عاملين أساسيين: مقتضيات صوتية تتصل بالواقع الحسي للكلام ، وأُخر معنوية تتمثّل في لطائفَ دلالية كان للتقديم والتأخير فضل في تأديتها ولم يستدعها عامل صوتي ظاهر . ومن ألوان تقديم الخبر الذي اقتضته الناحية الصوتية ما قـوّى مقطع البيت ؛ بأن رصد للقافية لفظ المبتدإ ، فجعله في نهاية للبيت وتتويجا للكلام ، وهذا في غير مرتبته النحوية[1] :

- *وقلتُ لأصْحابِ الكنيفِ تَرَحّلوا** فليس لكم في ساحة الدار مقعد*

- *فـإنّ حَمِيَتنا، أبـداً ، حـرامٌ ** وليـس لجار منزلنا حميـتٌ*

- *أليس عظيماً أن تلـمّ ملمّـة ** وليس علينا في الحقوق معول؟*

- *دعِيني للغنى أسعى ، فإنّي ** رأيتُ الناسَ شـرُّهمُ الفقيـرُ*

- *تَبيتُ ، على المرافق ، أمُّ وهبٍ ** وقد نـام العيون لها كتيت*

فقد تقدّم خبر ليس على اسمها في الأبيات الثلاثة الأولى تاركا اسمها ليُتـوّج تركيب البيت في نهايته . ونفس الأمر ينطبق على خبر المبتدأ في البيتين الرابع والخامس .

---

[1] : الديوان ، ص 121 ، 98 ، 223 ، 174 ، 97 على الترتيب .

أما ما كان لمقتضيات معنوية لم يستدعها جانب صوتي؛ فمنها ما كان لجلب الاهتمام للمُقدّم والتركيز عليه ، كما في قوله[1] :

*1) ويلقى ذا الغنى وله جلال ** يكاد فؤاد صاحبه يطير*

*2) قليـــلٌ ذنبُـــهُ ، والذنبُ جـــمٌّ ** ولكن للغِنيّ ربٌّ غفـــورُ*

فقد قــدّم الشاعر الخبر" قليل" للاهتمام بهذا المُقدّم لأنّ الغرض عند الشاعر ينحصر في القلة وليس الذنب ؛ فالغنى يجعل ذنوبه عند الناس هيّنة مهما تعاظمت ، والمغفرة واقعة رغم شناعة ما يرتكب حسب رأيه . وهناك من التقديم ما اقتضته الضرورة اللغوية ، وذلك في تقديم الخبر وجوبا على المبتدأ [2] :

*– وسائلةٍ : أينَ الرّحيلُ ؟ وسائلٍ ** ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه*

*– سقى سلمى، وأين ديار سلمى؟ ** إذا حلّتْ ، مُجاورةَ الســـريرِ*

فاسم الاستفهام "أين" الواقع خبرا مقدما في البيتين من الأسماء التي لها الصدارة في الكلام لذا وجب تقديمه . ومثله شبه الجملة عندما تقع خبرا لمبتدأ نكرة[3] :

*– أفي ناب منحناها فقيـراً ** له ، بطُنّـــابنا ، طُنّـــب مُصيّت*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 175 ، 204 على الترتيب.

[2] : نفسه ، ص 91 ، 128 على الترتيب.

[3] : نفسه ، ص 96 . ناب: ناقة . طنّاب: الخباء .

ب . في الجملة الفعلية :

- **تأخير الفاعل :**

يؤخّر الفاعل عن فعله ويفصل بينهما أشباه جمل ظرفية ، أو من جار ومجرور، وذلك لإقامة البناء العروضي للبيت. كما في قوله[1] :

- *إذا مات منهم سيّد قام بعده ** على مجده ، غمر المروءة ، سيّدُ*

فـــ "سيّد" فاعل مؤخّر للفعل "قـــام" . وتأخير الفاعل ه نا لآخر البيت سببه رصد لفظه للقافية .

2.3 التقديم والتأخير في الفضلات :

أ. تقديم المفعول به :

الأصل في الفاعل أن يتّصل بفعله لأنه كالجزء منه ، ثم يأتي بعده المفعول به . وقد يُعْكَسُ الأمر؛ فيتقدّم المفعول به على الفاعل ، أوعليه وعلى الفعل معاً . وكلٌّ ذلك إمّا جائزٌ، وإمّا واجب ، وإمّا ممتنع . وفي شعر عروة انضوى تقدّم المفعول به تحت طائلة النوع الأوّل ، أي يتقدّم على الفعل وفق الشكل الآتي: **فعل + مفعول به + فاعل** . وهذا المفعول به قد يكون اسما صريحا ، أو ضميرا متصلا بالفعل كما في قوله [2]:

- *فيا للناس! كيف غلبت نفسي ** على شيء ، ويكرهه ضميري!*

- *ويُقصِيهِ النّدِيُّ ، وتَزْدريهِ ** حليلته ، وينهره الصغير*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 121 .

[2] : نفسه ، ص 134 ، 174 على الترتيب .

أما أغراض تقديم المفعول به فتنحصر في التخصيص أوّلا ، وهو الغرض الأساس للتقديم ؛ فذكر المفعول به أهـم والعناية به أتـم ، لذا فهو يقدّم على الفاعل ، ويجعل الكلام منصبا على من وقع عليه فعل الفاعل ، لا الفاعل نفسه . ومن ذلك قوله[1] :

- *وإنْ جارتي ألوَتْ رياحٌ ببيتها ** تغافلت حتى يستر البيت جانبه*

ففي تقديم المفعول به "البيتَ" تخصيص على أنه المقصود ؛ فستر البيت أهم ما يريده عروة بغض النظر عمّن يستره .

ومن أغراض التقديم ما كان للتشكّي[2] :

- *تمنّى غُربتي قيسٌ ، وإنّي ** لأخشى إن طحى بك ما تقول*

عروة يتشكّى مما أراده له قيس بن زهير كبير عبس ، وهذا الأمر لا يحبّه ، لذا ألفيناه قرنه بالفعل "تمنى" الذي يفيد الأمر الصعب مستحيل التحقق .

ومنه ما كان للإنكار كما في قوله[3] :

- *وأنّي لا يريني البخـلَ رأيُ ** سواءٌ إن عطِشتُ ، وإن رويت*

يُنكر عروة عن نفسه البخل إطلاقا سواء فقُر أو اغتنى ، ولعلّ في إيثاره "عطشت" على "شبعت" إدلالا منه على أهمية الماء في البيئة العربية الصحراوية المجدبة ، والشحيحة المجدبة، فالبخل به أدعى .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 92 .

[2] : نفسه ، ص 216 .

[3] : نفسه ، ص 101 .

ومن التقديم ما كان لتقوية المعنى[1] :

- *فلا أترك الإخوان ما عشت للردى ** كما أنه لا يتركُ الماءَ شاربُه*

فالتقديم في البيت يفيد تقوية الحكم في عدم تركه لإخوانه بالإشارة إلى دلالة قوة العلاقة بين الشارب والماء ؛ فالشارب يتمسك بالماء ولا يتخلى عنه ، وهنا يظهر البعد النفسي للعربي الذي عرف حرّ الصحراء وأدرك عطشها .

ب. تقديم النعت على المنعوت :

النعت أحد التوابع في اللغة العربية التي تجري مجرى متبوعها مطلقا ، ورتبته أنّه يقع بعد منعوته . ولكن للشعر ضروراته ، يقول عروة[2] :

- *إذا مات منهم سيّد قام بعده ** على مجده ، غمرُ المروءة ، سيّـدٌ*

فـ "غمر المروءة" ، أي واسعها نعت للفظ " سيّد" بعدها ، ودواعي ذلك هو قافية البيت الدالية واستقامته الإيقاعية .

جـ. تقديم التوكيد على المؤكّد :

التوكيد هو الآخر من التوابع التي تلي متبوعها ، وفي ديوان عروة وجدنا حالة تقدّم التوكيد فيها على المؤكد لضرورة الوزن[3] :

- *تخوفني ريب المنون وقد مضى ** لنا سَلَفٌ : قيسٌ ، معاً ، وربيعُ*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 92 .

[2] : نفسه ، ص 121 .

[3] : نفسه ، ص 180 .

د. تقديم الجار والمجرور:

لاحظنا أن شبه الجملة قد يتقدّم على متعلّقه ، ومثال ذلك في تقدّم شبه الجملة " بالفعال" على الفعل " يسود" في قوله[1] :

*– ما بالثّراءِ يسُودُ كلُّ مُسوَّدٍ ** مُثرٍ، ولكـــن بالفعـــال ، يســـود*

ودواعي ذلك في جلب الاهتمام له ؛ ذلك أن الفعال سبب السيادة ، وقد يكون ذلك لمقتضيات العروض والقافية . ومثله قوله[2] :

*– اتهزأ مني أن سمنت وأن ترى ** بوجهي شحوبَ الحقِّ، والحقُّ جاهد*

*– تَبيتُ ، على المرافق ، أمُّ وهبٍ ** وقد نـــام العيون ، لها كتيـــــت*

*– عجبت لهم إذ يخنقون نفوسهم ** ومقتلُهم ، تحتَ الوغى ، كان أعذرا*

هـ. تقديم الظرف على متعلّقه :

يتقدّم الظرف على ما يتعلّق به[3] :

*– أرى أم حسان الغداة تلومني ** تخوفني الأعداء والنفس أخوف*

فالمفعول فيه "الغداة" مقدّم على العامل فيه "تلومني" .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 115 .

[2] : نفسه ، ص 123 ، 97 ، 166 على الترتيب .

[3] : نفسه ، ص 194 .

و. تأخير النعت على منعوته :

يتأخّر النعت على منعوته وتفصل بينهما عدّة جمل[1]:

- *أقول لقوْمٍ، في الكنيفِ، ترَوّحوا ** عشيّةَ بتنا عند ماوان، رُزَّحِ*

فتقدير الكلام: "أقول لقوم رزّح عشيّة..." .

3.3 التقديم والتأخير في الجُمــل:

كان هذا النوع من التقديم في الجمل الشرطية ، وذلك عندما تتقدّم جملة جواب الشرط على جملة الشرط[2] :

*1) لبوس ثياب الموت حتى إلى الذي ** يُوائمُ إمّا سائمٌ أو مُصارع*

*2) إذا أرهَنته المَينَ، شدّة ماجــد ** فورّعها القوم الألى ثمّ ما صعوا*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 104 .

[2] : نفسه ، ص 186 .

4. الاعـــتراض:

يُقصد بالاعتراض إيراد كلام بين عنصرين مُتلازمين ، كالاعتراض بين المسند والمسند إليه ، أو بين الـــنعت و منعوته ، أو بين القول ومقوله أو غيرها . والاعتراض في أصله اللغوي يعني الحيلولة دون بلوغ الشيء ، فالفعل اعترض يعني : " انتَصَـبَ ومَنَع وصَارَ عارضًا كالخشبة المنتصبة في النهر والطريق ونحوها تمنع السالكين سلوكها "[1] . وقد تحدّث ابن جني عن الاعتراض في النحو قائلا : " اعلم أنّ هذا القبيل من العلم كثير قد جاء في القرآن وفصيح الشعر ومنثور الكلام ، وهو جـــار عند العرب مجرى التأكيـــد ؛ فلـــذلك لا يُشنع عليهم ولا يُستنكر عندهم أن يُعترض بين الفعل وفاعله و المبتدإ وخبره... "[2] . أمّـــا عن أهميته فقد قال عنه : "والاعتراض في شعر العرب و منثورها كثير حسن ، ودال على فصاحة المُتكلّـــم ، وقُوّة نفسه ، وامتداد نفَسه "[3] .

أمّا البلاغيون فقد أطلقوا على هذا الفن عدّة مصطلحات منها : " إصابة المقدار " و" التتميم" و" الاحتراز". ويوضح لنا ابن رشيق كيف يحدث الاعتراض الذي يُسمّيه البعض – كما يقول هو – "الاستدراك": " يكون الشاعر آخذًا في معنى ثم يعرض له غيره ، فيعدل عن الأوّل إلى الثاني ، ثم يعود إلى الأوّل من غير أن يُخلّ في شيء ممّا يشدّ الأول "[4] . أمّا ابن سنان الخفاجي (466ه) الذي يُسمّي هذا الضرب بـ "الاحتراز" فيقول: " وأمّا التحرّز مما يوجب الطعن ، فأن يأتي بكلام لو استمرّ عليه لكان فيه طعن ، فيأتي ممّا يُتحرّز به من

---

[1] : ابن منظور ، السابق ، مادة عرض ، ج7 ، ص165.

[2] : الخصائص ، ج1 ، ص335 .

[3] : نفسه ، ج1 ، ص338 .

[4] : العمدة ، ج1 ، ص275 .

ذلك الطعن "[1]. ويُمكن لنـــا مما سبـــق تعريف الاعتراض بأنه : اعتراض مجرى النمط التركيبي للجملة بتركيب مستقل يحول دون اتصال عناصر الجملة ببعضها البعض .

1.4 الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

أ. الجملة الاسمية غير المنسوخة :

يفصل بين المبتدأ والخبر بفاصل يعترض به مجرى التركيب وفق الشكل الآتي:

- **مبتدأ + المعترض + خبر .**

- **خبر مقدم + المعترض + مبتدأ مؤخر.**

كما يتنوع الفاصل بين الاسم الصريح وبين شبه الجملة ، وبين الجملة . ومن صور الاعتراض في شعره قوله[2] :

– إن تأخُذوا أسماء ، موقفَ ساعةٍ ** فمأخذُ ليلى ، وهي عذراءُ ، أعجبُ

– كمأخذنا حسناء كرهاً ودمعهـــا ** غداةَ اللّوى ، مغصوبةً ، يتصَبّبُ

فقد اعترض بين الم بتدإ والخبر في عجز البيتين بجملة اسمية في البيت الأول ، وبالظرف والمضاف إليه والحال في البيت الثاني . أما الغرض من الاعتراض في البيت

---

[1] : سر الفصاحة ، ص265 .

[2] : الديوان ، ص 87 ، 88 على الترتيب .

فكان لبيان أن أسره لليلى العامرية[1] مختلف عن أسر العامريين لأسماء ؛ فالعامريون أسروا امرأة عبسية متزوّجة في غير أهلها ، بينما أخذ صاحبنا فتاة عذراء من قومها ، وفي الاعتراض بـــ " وهي عذراء" تشفٍّ في بني عامر؛ إذ الرجال –عادة– يتشدّدون في حماية عذارى القبيلة ، لأنها والشرف صنوان . ويلاحظ ذلك –أيضا– في استخدامه لأسر بني عامر للفعل "تأخذوا" المرتبط بزمن غير ثابت ، بينما نجده يستخدم المصدر" مأخذ" لأسره هو ، والدال على مطلق الحدث وثباته . أما في البيت الثاني فكان الاعتراض زيادة في النكاية والتجريح من خلال لفظ " مغصوبة" المعترَض به .

وقد استُخدم هـــذا النوع من الاعتراض لخلـــق توازن في الجملة ، وذلك بجعل المسند إليه في صدارة المصراع والمسند في ذيله ، ليعُزّز بذلك إيقاع البيت بهذا التوازن:

– *عجبت لهـــم إذ يخنقون نفوسهم ** ومقتلُهم ، تحتَ الوغى ، كان أعـــذرا*

– *سواء ومن لا يقدم المهر في الوغى ** ومن دبرُهُ ، عند الهزاهز ، ضائع*[2]

وكما يُفصل بين المبتدأ وخبره ، يُفصل بين الخبر المقدّم ومبتدئه المؤخر :

– *دعِيني أُطوّفْ في البلادِ ، لعلّني ** أُفِيدُ غِنًى ، فيه لذي الحقّ محملُ*

– *رأيت بني لُبنى عليهم غضاضةٌ ** بيوتُهمُ ، وسطَ الحُلولِ ، التكنّف*[3]

---

[1] : سبى عروة امرأة من بني عامر تدعى ليلى ، فمكثت عنده زمانا إلى أن احتالت للهرب . ثم إن بني عامر سبوا هم الآخرين امرأة عبسية تسمى أسماء ، فما لبثت أن استنقذها أهلها في يومها . وحين بلغ عروةَ فخر عامر بن الطفيل بأخذ أسماء أنشد يذكّره أخذه ليلى .

[2] : الديوان ، ص 166 ، 181 على الترتيب .

[3] : نفسه ، ص على الترتيب .

ب. الجملة الاسمية المنسوخة :

ب.1 جملة الفعل الناقص ومعموليه :

كان الاعتراض بين عناصر الناسخ (كان وأخواتها) وفق الأنماط الآتية:

- كان أو أحد أخواتها+ اسمها + المعترض + خبرها.

- كان أو أحد أخواتها + خبرها + المعترض + اسمها المؤخر.

- كان أو أحد أخواتها + المعترض + خبرها + المعترض + اسمها.

ومن نماذج النمط الأوّل قوله[1] :

*– وقالوا: لست بعد فـــداء سلمى، ** بمُفـــنٍ ، ما لديكَ ، ولا فقيـــر*

ومن الثاني قوله[2] :

*– وقلتُ لأصْحابِ الكنيفِ : تَرَحّلوا ** فليس لكم في ساحة الدار مقعد*

ومن النمط الثالث قوله[3] :

*– وما كان منّا مَسكناً ، قد علمتمُ **مدافعُ ذي رَضْوَى ، فعَظْمٌ ، فصَندَدُ*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 132 .

[2] : نفسه ، ص 121 .

[3] : نفسه ، ص 120 .

ب.2 جملة الحرف المشبه بالفعل ومعموليه :

يُعترض بين معمولي إنّ أو أحد أخواتها وفق الشكل الآتي:

- **إن أو أحد أخواتها + اسمها + المعترض + خبرها**

ومن نماذج ذلك قوله[1] :

*– وأنّـي ، حينَ تشتجرُ العَوالي ، ** حواليَّ اللـــــــبّ ، ذو رأي ، زميـت*

أمّا أغراض الاعتراض فاتّفقت في بعض ، واختلفت في أخرى . ونقدّم لذلك هذا البيت ، وسنحاول استجلاء الغرض من الاعتراض فيه[2] :

*– مابي من عار إخال علمته ** سوى أن أخوالي، إذا نسبوا ، نهـدُ*

يرى الشاعر أنّ مبعث عاره الوحيد هو نسبه في "بني نهد" أخواله ؛ فاكتمال شرف الرجل – في عُرف العرب– يتمّ بشرف النسب في الوالدين ، فهو –وإن كان في صدر البيت قد نفى العار عن نفسه – عاد وجاء باستثناء في العجز ؛ وهو بصيغة عار يظنه مُلحقاً به . ودلالة الجملة المعترض بها " إذا نسبوا" تشير إلى مكمن العار في وضاعة نسب أخواله الذين أُلحق بهم . وهي في جانب آخر تمنع ما قد يُظن فيه من صفات أخرى كالجبن أو البخل أو غيرها . والبيت يعكس قضية النسب عند العرب قبل الإسلام ، والذي هو أهم ما يعتدّ به الرجل ، ويفاخر الناس به .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 101 .

[2] : نفسه ، ص 113 .

2.4 الاعتــراض بين عناصر الجملة الفعلية:

أ . الجملة المبني فعلها للمعلوم :

يعترض بين الفعل والفاعل أو بين الفاعل والمفعول به ، أوغيرها من أنماط الاعتراض في الجملة الفعلية المبنية للمعلوم التي يبيّنها الشكل الآتي:

1. **فعل + معترض + فاعل .**
2. **فعل + فاعل + معترض + مفعول به .**
3. **فعل + مفعول به+ معترض + فاعل .**

وهذا أنموذج من النمط الأول[1] :

– *بــدا لك مني عند ذاك صريمتي ** وصبري إذا ما الشيء ولى فأدبرا*

أمّا من الثاني[2] :

– *فغُرّبت إن لم تخبريهم فلا أرى ** لي اليوم أدنى منك علماً وأخبرا*

ومن النمط الثالث[3] :

– *فأتــرُكه بالقــاعِ ، رَهنــاً ببلــدةٍ ** تعاوره فيهــا الضباع الخوامع*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 139 .

[2] : نفسه ، ص 140 .

[3] : نفسه ، ص 183 .

وقد تعدّد المعترض به بين الجار والمجرور، وبين الظرف ، أو بهما معًا [1] :

- *فلمّا ترجّت نفعه وشبابـه ** أتت دونها أخرى حديداً تكحّـــــل*

- *بدا لك منـي عند ذاك صريمتي ** وصبري إذا ما الشيء ولى فأدبرا*

أما غرض الاعتراض في هذا النوع من الجملة فقد كان لأسباب عروضية صرفة ، وأُخر معنوية اخترنا منها هذا البيت[2] :

- *بدا لك منـي عند ذاك صريمتي ** وصبري إذا ما الشيء ولى فأدبرا*

لفهم الاعتراض في هذا البيت يجب علينا الرجوع للبيت الذي يسبقه[3] :

- *إذا نحن أبردنا وردت ركابنا ** وعنّ لنا ، من أمرنا ، ما تَيَسّرا*

فحاصل البيتين: إذا نحن نزلنا للابتراد ، ونظرنا في أمرنا حينذاك تظهر لك عزيمتي فيه وصبري عليه حتى أقضيه . ويأتي الاعتراض في قوله: " مني ، عند ذاك " ليدلّ على حكمة عروة وصفاته القيادية ؛ فهو لا يتّخذ قراراته على عجل بل يتريّث فيها ويتّخذ لها أسباب التفكير الصائب ؛ ففي النزول من السفر والراحة فسحة لتقليب أمره على أوجهه لمعرفة أصل الصواب .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 138 ، 211 ، 139 على الترتيب .

[2] : نفسه ، ص 139 . صريمتي: إحكام الأمر والعزم عليه .

[3] : نفسه ، ص 138 . أبردنا: نزل في الظهيرة للتبرّد . ردّت ركابنا: انتهى وقت التبرّد. عنّ لنا : ظهر لنا .

ب . الجملة المبني فعلها للمجهول :

توارد هذا النوع من الاعتراض في نموذج واحد بين الفعل المبني للمجهول وبين نائب فاعله [1] :

- *ولا يُستضامُ، الدهرَ، جاري،ولا أُرى ** كمن باتَ تسري للصّديق عقاربه*

- *رجعت على حرسين إذ قال مالك ** هَلكتَ ، وهل يُلحَى ، على بُغيةٍ مثلي*

والملاحظ في هذين الشكلين تنوع الفاصل ، فجاء الأول بالظرف ، بينما الثاني جاء بالجار والمجرور.

3.4 الاعتـــراض بين العناصر النحوية الأخرى :

أ . الاعتراض بين النعت والمنعوت :

ومن ذلك قوله[2]:

- *أقول لقوْمٍ ، في الكنيفِ ، تروّحوا ** عشيّةَ بتنا عند ماوان ، رُزَّحِ*

ب . الاعتراض بين المعطوف والمعطوف عليه :

يُعترض بين المعطوف والمعطوف عليه بشبه جملة من الجار والمجرور [3]:

- *لست لمرة ، إن لم أوف مرقبة ** يبدو لي الحرث منها والمقاضيب*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 92، 203 على الترتيب . حرسين : جبلين . يُلحى: يلام . بُغية : حاجة .

[2] : نفسه ، ص 104 .

[3] : نفسه ، ص 94 . المقاضيب: شجر بري .

5. مـــدّ الجملـــة:

يبدو أنّ تمام الجملة بمعناها ، وعدم ارتباطها بغيرها ، وعدم ارتباط غيرها بها كان المقياس الذي نظر به الكثير من قدامى النقاد إلى الشعر ، وحكموا به عليه . وهم ينظرون إلى أنّ كل بيت وحدة مستقلة ؛ وهذا ما جعلهم يُقسّمون الشعر إلى أنواع تتم المفاضلة بينها بحسب استقلال البيت بمعناه ، بل استقلال الشطر من البيت بمعناه .

ومن هـــذه الزاوية صنف " أبو العباس ثعلب" (ت291هـ) الشعر ، مستعيرا له من صفات الخيل ، جاعلا إياه خمسة أضرب ، في مقدمتها ما سماه " أبلغ الشعر" [1]، والذي لم يجـــد له ما يلائمه من صفات الخيل . والأضرب الباقيات متدرجة بعده في البلاغة [2].

والضرب الأول – حسب رأي ثعلب – هو أقرب الأشعار من البلاغة ، وأحمدها عند أهل الرواية ، وأشبهها بالأمثال السائرة ؛ نحو: " لا عذر في غدر"، و" إذا ازدحم الجوابُ خفِي الصوابُ " ، و" الحاجة تفتق الحيلة "، و" الوفاء عقد الإخاء"، و" من جـــاد ســـاد " . وقد عرّفه بقوله: " ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وُقف عليه معناه " [3] ، ومثّل لذلك بقول امرئ القيس[4]:

– *والله أنجـــحَ مـــا طلبت بـــه ** والبـــرُّ خيـــرُ حقيبةِ الرحـــلِ*

---

[1] : ينظر ، قواعد الشعر ، ص 67 وما بعدها .

[2] : وهي الأبيات الغُرُّ ، والأبيات المُحَجَّلة ، والأبيات الموضحة ، والأبيات المرجّلة .

[3] : قواعد الشعر ، ت رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 2 ، 1995، ص 66 .

[4] : الديوان ، ص144.

ومن هذا المنظور جعلوا من عيوب الشعر ، المبتور، و" هو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه في البيت الثاني " [1]، ومثال ذلك قول امرئ القيس[2]:

- *أبعــدَ الحارثِ، الملكِ، ابن عمروٍ وبعدَ الخيرِ حُجْرٍ، ذِي القبابِ*

فالمعنى ناقص عن تمامه ، فأتمه في البيت الثاني:

- *أرجِّي ، من صروفِ الدهرِ، لينًا ولم تغْفُلْ عن الصمّ الهضابِ*

كما جعلوا من عيوب القافية ، التضمين ، وهو : " ألاّ تكون القافية مُستغنية عن البيت الذي يليها " [3] ، وذلك كقول النابغة الذبياني:

- *وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ ، إنّي*
- *شهــدتُ لهم مواطن صادقات أتينهم بــودّ الصــدر منّي*[4]

والنظرة السالفة التي تحدّثنا عنها كانت قائمة على اعتبار قيام البيت بنفسه واستقلاله عن القصيدة ، فكلّما كان البيت كذلك كان – عند القدماء– أدخل في باب البلاغة ، وأبعد عن النقد ، بل كلما كان الشطر مُكتفيا بنفسه مُستغنيا عمّا سواه كان أمدح للبيت ، " والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخّرين ؛

---

[1] : قدامة بن جعفر ، نقــد الشعــر ، ت محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د ط ، د ت ، ص209.

[2] : الديوان ، ص 79.

[3] : ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق يوسف بركات هبود ، دار الأرقم ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ج5 ، 446 .

[4] : النابغة الذبياني ، الديوان ، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، د–ط ، د– ت ، ص 123– 124 .

لاستقلال كلّ بيت منه بأنّه كلام تام في مقصوده ، ويصلح أن ينفرد دونما سواه "[1] . ويتأكّد هذا – أيضا – عند تعريفه للشعر بأنّه : " الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المُفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرّوي ، مُستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده "[2] . وعند شرح عناصر تعريفه السابق يقول : " وقولانا مُستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وما بعده بيان للحقيقة ؛ لأنّ الشعر لا تكون أبياته إلاّ كذلك "[3].

لكنّ هذه النظرة السابقة اصطدمت بواقع شعري لم يسر على ما أراد له هؤلاء الدارسون، فكثير من أبيات القصائد – وبخاصة القديمة منها – كانت تعدّ جملة واحدة من حيث التحليل النحوي ، وتستغرق العديد من الأبيات . وهنا قد نتساءل : كيف ذلك ؟ .

إنّ قولنا بأنّ الجملة في الشعر القديم قد تطول طولا عظيما يستغرق أبياتا عديدة دون أن يكون ذلك معيبا ، وكلام الدارسين القدامى بأنّ أبلغ الشعر ما كان كل بيت فيه مستقلا عن الأبيات الأخرى ، من شأنه أن يجُرّ – من الوهلة الأولى – إلى تباين كبير في وُجهات النّظر. لكنّ حقيقة الأمر على غير ما يظهر ؛ لأنّ كلام القدماء عن استقلال البيت إنما يقصدون به أن يكون صالحا وحده للرّواية ، وإفادة معنى يُمكن أن يتداوله الناس . ومن أمثلة ذلك قول عروة بن الورد[4]:

*1) ولكنّ صعلوكاً صفيحة وجهه ** كَضَوْءِ شِهَابِ القابسِ المُتَنَوِّرِ*

---

[1] : ابن خلدون ، المقدّمة ، ص 646 .

[2] : نفسه ، ص 649 .

[3] : نفسه ، ص 649 .

[4] : الديوان ، ص 152– 153.

*2) مُطــلاً على أعدائه يزجرونه ** بساحتهم زجر المنيح المُشهّــر*
*3) إذا بعــدوا لا يأمنـون اقترابــه ** تشوُّف أهل الغائب المتنظّر*
*4) فذلكَ إنْ يَلْــقَ المنيّةَ يلْقَهــا ** حَميداً، وإنْ يَسْتَغْنِ يوماً فأجْدِرِ*

فهذه الأبيات الأربعة كلّها جملة واحدة ، لكن كلّ بيت منها يؤدّي معنى متكاملا يمكن الاستغناء به . ولأنّ قافية البيت لم تكن متّصلة بما بعدها ، فالبيت يرتبط بما قبله عن طريق الوسائل النحوية المختلفة التي برع الشاعر في نسج عناصر ها من أجل وصف صورة الصعلوك الشجاع المغامر مستثمراً إمكاناته اللغوية من جهة ، ومرونة الجملة الشعرية ؛ فبدأ الأبيات بـــ " لكن " وجاء بعدها باسمها "صعلوكاً " ، ثم أخذ في وصف الصعلوك ، بالجملة الاسمية أولاً بقوله: " صحيفة " ، ثم صفات أخرى "مطلاً " ، وجملة شرطية " إن بعدوا ... "، إلى أن يتم المعنى في قوله: " فذلك إن يلقى " .

وهذا النوع من مــد الجملة يكسب القصيدة لوناً من الوحدة الموضوعية ، وهو ، أيضاً ، يضفي على المقطع أو الأبيات صفة التشويق ، إذ يظل السامع يجمع أجزاء الصورة الشعرية من خلال جمعه لعناصر التركيب النحوي ، كما في قوله[1] :

*1) أفي ناب منحناها فقــيراً ** لــه بطنابنا ، طُنّــب مصيت*
*2) وفضلة سمنـة ذهبت إليه ** وأكثرُ حَقّـــــهِ ما لا يَفــوتُ*
*3) تَبيتُ على المرافق أمُّ وهبٍ ** وقد نام العيون، لها كتـيـت*

فقد امتدت الجملة هنا بين السبب والنتيجة من البيت الأول مطلع الأبيات إلى منتهاها ، فهو نجح في نسج بناء البيت دون إخلال أو تعطيل للتركيب ؛ فالصورة الشعرية التي

[1] : المرجع السابق ، ص 96 – 97 .

افتتحت بالاستفهام الذي يقع في سياق أكبر هو الشرط استمرت حتى قوله: " تبيت" ، إذ أن المعنى هو : " أبسبب ناب ... تبيت" . وقد استخدم بين الشرط وجوابه عناصرَ نحوية مدّت الجملة وزادت في تشويق السامع إلى معرفة جواب هذا الشرط هي: النعت (له طنّب ، مصيّت ، سمنة) والعطف (فضلة) والجملة الاستدراكية (وأكثر حقه ما لا يفوت) .

ومن ذلك أيضا قوله[1] :

1) *قعيدَكِ ، عمرَ الله ، هل تَعلميننـي ** كريماً، إذا اسوَدّ الأنـاملُ، أزهرا*
2) *صبوراً على رزء الموالي وحافظاً**لعرضي حتى يؤكل النبت أخضرا*
3) *أقبّ ومخماص الشتاء ، مرزّأ ، ** إذا اغبـرّ أولاد الأذلـــة أسفـــرا*

فقد افتتحت الأبيات بمبتدإ " قعيدك" تأخّر خبره إلى مطلع البيت الثالث " أقبّ " ، وقد فُصل بينهما بجمل عديدة ، استغرقت القسم ، والاستفهام ، والعطف ، وغيرها ممّا استغرق مروءة عروة ؛ فهو كريم في وقت القحط وشدّة البرد يشرق وجهه لضيوفه ، وهو في كرمه صبور حتى تزول عن أصحابه ضائقتهم .

وحاصل الكلام هو أنّ هناك نوعين من المعنى يتحدّث عنهما القدماء ، أحدهما معنى جزئي يُمكن أن يُكتفى به إذا ذُكر وحده في بيت من الشعر، وثانيهما كلّيّ يشمل جزءً ا كبيرا من القصيدة أو القصيدة كلّهـــا . وقد كان النقّـــاد العرب يفضّلون أن يكون البيت صالحا أن ينفرد دون ما سواه ، وصالحا في الوقت نفسه للالتحام مع أبيات القصيدة الأخرى ؛ لأنّ هذا البيت عنصر دلالي في وحدة أكبر منه هي القصيدة .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 140 – 141 . قعيدك: زوجك . أسودّ الأنامل: غشيها دخان النار وهي كناية عن شدة البرد. أقبّ: ضامر البطن . مخماص: جائع . مرزأ: للناس في ناله نصيب . أغبر أولاد الأذلة: عبسوا في وجوه أضيافهم . أسفر: أشرق وفاعله محذوف تقديره وجهي .

6. مظاهر تركيبية خاصة بشعر عروة:

جاء البناء النحوي لشعر عروة ليقدّم صورة حية لشخصيته وأسلوبه ، وفي هذا الصّدد لاحظنا بأنّ شعره تميّز بمجموعة من المظاهر التركيبية الخاصة ، وهذا خارج ما يصطلح عليه بالانزياح ؛ أي أنّها لا تمثّل عُـدولا عن النّظـام اللّغوي ، وإنّما تعكس – بصورة خاصة – أسلوبه القولي وتميّز قريضه ، وقد أحصينا مجموعة من تلك المظاهر التي سيأتي الحديث عنها بنوع من الاقتضاب.

1.6 كثرة النعت :

النعت واحد من التوابع في اللغة العربية ، و هو " تابع يكمّل متبوعَهُ بدلالة على معنىً فيه، أو فيما له تعلُّقٌ به "[1]. أما فائدته فإيضاح المنعوت أو تخصيصه ، وقد يخرج عن هذين الغرضين إلى أغراض أخرى ، كالتفصيل والمدح أو الذم أو الترحم أو غيرها ممّا أضافه علماء البلاغة . وفي شعر عروة توارد النعت بشكل مكثّف ، وتعدّدت أشكاله من الاسم إلى الجملة إلى شبهها[2] :

*1) تبغّانيَ الأعْداءُ إمّا إلى دَمٍ ** وإمّـا عُراض الساعدين مصـدّرا*

*2) يظلّ الأباءُ ساقطاً فوقَ مَتنِهِ ** له العَدْوَةُ الأولى، إذا القِرْنُ أصحرا*

*3) كأنّ خَواتَ الرعد رزءُ زئيره ** من اللاء يسكن العرين ، بعثّـرا*

فالأسد " عراض الساعدين" استغرق في نعته بالاسم " مصدّرا" ، ثم بجملة الفعل الناسخ " يظلّ الأباءُ ساقطاً فوقَ مَتنِهِ " ، فالجملة الشرطية " له العَدْوَةُ الأولى إذا القِرْنُ

---

[1] : عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني ، المرجع السابق ، ج 1 ، ص 462 .

[2] : الديوان ، ص 137 .

أصحرا"، ثم بجملة الحرف المشبه بالفعل " كأنّ خَواتَ الرعدِ..." . والملاحظ أن هذا النعت كان متدرّجا من الاسم إلى الجملة البسيطة إلى الجملة المركّبة .

ويلعب النعت الدور الأساس في إيضاح الصورة بكل تفاصيلها؛ فعروة عندما عقد مقارنة بين صعلوكين خامل وآخر مغامر، لجأ إلى هذا العنصر النحوي لتحديد الفروق بينهما بدقة[1] :

1) لَحَى الله صَعْلُوكاً إذَا جَنَّ ليلُهُ ** مصافي المشاش آلفاً كل مجزر
2) يعدّ الغنى ، من نفسه ، كلّ ليلة ** أصابَ قِرَاها مِن صديقٍ مُيَسِّرِ
3) ينامُ عِشَاءً ، ثم يُصْبِحُ ناعساً ** يَحُت الحَصَى عن جنْبِهِ المُتَعَفِّرِ
4) قليل التماس الزاد، إلاّ لنفسه ** إذا هو أمسى كالعريش المجوّر
5) يُعَينُ نساءَ الحَيِّ ما يَسْتَعِنَّهُ ** ويمسي طليحاً كالبعير المسحّر
6) ولكنّ صعلوكاً صفيحة وجهه ** كَضوْءِ شِهَابِ القابسِ المُتَنوِّرِ
7) مطلاً على أعدائه يزجرونه ** بساحتهم زجر المنيح المُشهّر
8) إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه ** تشوُّف أهل الغائب المتنظّر

وفي شعره نماذج عديدة يستغرق النعت فيها عدّة أبيات كقوله[2] :

1) لعل انطلاقي في البلاد ورحلتي ** وشَدّي حَيازيمَ المطيّةِ بالرّحلِ
2) سيدفعُني ، يوماً ، إلى ربّ هَجمةٍ ** يدافع عنها بالعقوق وبالبخل
3) قليلٌ تَواليها ، وطالبُ وِتْرِها ** إذا صحتُ فيها بالفوارسِ والرَّجل

[1] : المرجع السابق ، ص 149-153 .

[2] : نفسه ، ص 203 ، 204 .

فالجمل الفعلية والاسمية و المعطوفة على الاسمية وقعت نعتا لـلفظ " هجمة ".

2.6 كثرة الجمل الشرطية :

الشرط يدخل على الجملة " لربط الحكم فيها بحكم آخرَ في جملة أخرى ربطاً شرطيًّا، فتكون الجملتان بمثابة جملة واحدة، وتُسمّى عندئذٍ جملة شرطيّة " [1] ؛ ففي الجملة الشرطية يكون الشرط قَيْدا للحكم في جواب الشرط .

وقد توارد الشرط بكثرة في شعر عروة ، فلا تكاد تخلو قص يدة منه ، وفي القصيدة الواحدة يتوارد في أكثر من موقع[2] :

*1) فإذا غنيت ، فإنّ جاري نيـله ** من نائلي وميسري معهود*

*2) وإذا افتقرْتُ ، فلن أُرَى متخشَّعاً ** لأخي غنى معروفه مكدود*

وقد أحصينا الشرط في شعره في ثمانين(80) موضعا للشرط توزّعت الأدوات الآتية:

الأداة	العـدد	نسبـتها
إذا	43	%54
إن	25	%31
ما	08	%10
متى	03	%04
من	01	%01

[1] : عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني ، المرجع السابق ، ج 1 ، ص 471 .

[2] : الديوان ، ص 116 .

والشرط في دلالاته العميقة يحيل إلى لغة العقل ؛ فهو يتوجّه للمخاطب ويحاول التأثير فيه ، وهذا ما ألفيناه في شعر عروة ، وفي حجاجياته الكثيرة عن الصعلكة وعن الغزو وعن الإباء والكرم وغيرها ممّا جعل القدماء يلقبونه بأمير الصعاليك ، يقول[1] :

*1) إذا المرء لم يبعث سواماً ولم يرح ** عليه ولم تعطف عليه أقاربه*
*2) فَلَمَوتُ خيــرٌ للفَتى منْ حَياتِهِ ** فقيراً، ومن موّلى نتِبٌّ عقارِبُهْ*
*3) وسائلةٍ : أينَ الرّحيلُ ؟وسائلٍ ** ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه*
*4) مَذاهِبُــهُ أنّ الفِجــاجَ عريضةٌ ** إذا ضَنّ عنه ، بالفعالِ ، أقاربُه*

فقد استخدم الجملة الشرطية لغرض الحث على طلب الغنى وبذله وإلاّ فالموت خير من القعود مع الفقر. وتتكرّر فكرة الغزو والضرب في الأرض، وبذل المال ، وعــدم الاستكانة لـــــذل السؤال [2] :

*1) إذا آداكَ مالــُكَ ، فامتهِـنه ** لجاديــه ، وإن قــرع المراح*
*2) وإن أخنى عليك فلم تجــده ** فنبتُ الأرض والماءُ القَــراحُ*
*3) فرغمُ العيشِ إلفُ فِناءِ قومٍ ** وإن آسوكَ ، والموتُ الرَّواح*

وبالعودة إلى جدول استخدام أدوات الشرط نلاحظ استخداما لأداتي الشرط " إذ " و"إن" بنسبة فاقت الثلاثة أرباع ، و"إذ" وحدها فاقت النصف من مجموع أدوات الشرط في شعره . وقد بحثنا عن أسباب ذلك ودواعيه ؟

---

[1] : المرجع السابق ، ص 89-91 .

[2] : نفسه ، ص 107-108 .

تطلبت منّا الإجابة على ذلك البحث عن الخصائص الأسلوبية لاستخدام كل من أداتي الشرط "إنْ" و"إذا" فوجدنا: "وقد أَبَان البلاغيّون الفرق بين أداة الشرط "إنْ" ، وأداة الشَّرْط "إذا" فرأوا من تتبُّع النُّصُوصِ الرَّفيعة أنّ حرف الشرط "إنْ" يُستَعْمَلُ غالباً فيما يَرى المتكلّم أنّ ما جُعِلَ شرطاً –وهو ما دلَّتْ عليه جملة الشرط– أمْرٌ مشكوكٌ في وقوعه مستقْبلاً ، أو هو نادر الوقوع . وأنّ اسم الشرط "إذا" يُستَعْمَلُ غالباً فيما يَرى المتكلم أنَّ ما جُعِلَ شرطاً وهو ما دلّتْ عليه جملة الشرط أمْرٌ مُتَحقِّق الوقوع، أو هو مَرْجُوّ الوقوع "[1] . ونمثّل لذلك بقوله عز وجل[2]: ﴿ وَلَقَدْ أَخَذْنَا آَلَ فِرْعَوْنَ بِالسِّنِينَ وَنَقْصٍ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ*فَإِذَا جَاءَتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُوا لَنَا هَذِهِ وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُوا بِمُوسَى وَمَنْ مَعَهُ أَلَا إِنَّمَا طَائِرُهُمْ عِنْدَ اللَّهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ . فمجرى إمداد الله الناس بالحسنات في الحياة الدنيا أمر متحقق وهو القاعدة الأغلبية ، ولو كانوا كفارا مجرمين ، لذلك جاء استعمال كلمة "إذا" داخلة على شرط مجيء الحسنة لآل فرعون، أما الإصابة بالسيئة فأمر نادر وقليل بالنسبة إلى تواتر الحسنات، وتأتي للتذكير، والتنبيه على عقوبات الله الكبرى ، لذلك جاء استعمال كلمة "إن" داخلة على شرط الإصابة بالسيئة [3].

وما تحدثنا عنه في خصوصية استخدام الأداتين وجدنا أنّه حاضر في شعر عروة . ونمثل لذلك بقوله[4] :

*– إذا قلتُ: قد جاء الغنى، حال دونَه ** أبو صبية يشكو المفاقر أعجف*

*– وإن شئتمُ حاربتُموني إلى مَدًى ** فيَجهَدُكم شـــأوُ الكِظاظِ المغرّبُ*

---

[1] : عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني ، السابق ، ج 1 ، ص 472 .

[2] : الأعراف ، 130 – 131 .

[3] : ينظر: عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني ، السابق ، ج 1 ، ص 473 .

[4] : الديوان ، ص 196 ، 84 . على الترتيب .

في البيت الأول يشير عروة إلى أنه كلّما أصاب مالاً يجعله غنيّا ، جاءه فقيرٌ يشكو جوع صبيته فيمنحه إياه ؛ فتحصيل المال عنده متحقّق الوقوع لذا ألفيناه يستخدم "إذا" . وفي البيت الثاني يعرض على "بني عوذ" الحرب التي تدوم أمدا يجهدهم . وفي استخدام "إن" الشرطية تعريض بهم وبقوتهم ؛ فهو من جهة يشك في شجاعتهم التي تجعلهم يحاربونه ، ومن جهة أخرى هم لا يرجونها لشدة ما سيلاقونه منه .

الفصل الرابع

خصائص الأسلوب في البنية الفنية والدلالية

توطئة:

تتوجه المقاربة الأسلوبيّة إلى دراسة النُصوص في مستوياتها اللُّغوية ، وبيان أثره ا في المتلقين من جهة ، وفي تشكيل نمط الإبداع الخاص بصاحبها(الأسلوب) من جهة أخرى . فهي تجعل من الأسلوب مادّة لها إن في الدرس أو في التطبيق ، وعلى ما سبق فإنّ الجانب اللُّغوي هو مجال الباحث الأسلوبي ، لأنّ الأسلوبيّة تَعُود بالضّرورة – بحسب طبيعتِها– إلى " خواص النَسيج اللُغوي، وتنبثق منه؛ فالبحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركّز في الوحدات المكونة للنَص، وكيفية بروزها وعلائقها"[1] .

ومن جانب آخر تعدّ البلاغةُ فنُّ الخطاب الفنّيّ ، وهي "نظامٌ مِن القواعد، تقوم مهمّتُه على التوجه في إنتاج النّص الأدبي، وهي نظام يتحقّق في النص، تؤثّر على القارئ بإقناعه ، أو تؤثِّر على المتلقّي في عملية الاتصال الأدبي " [2]. ولقد كان لعلم البلاغة الفضل الكبير والأثر الظاهر في بيان إعجاز القرآن الكريم ، ودراسة أساليب العرب وسُننهم في القول ، وما تَمتاز به من قوّة وجمال في جانبي اللفظ والمعنى . والملاحظ على الاتجاهين أنّهما اتفقا في دراسة الخطاب الفني دون العادي ، وأدركوا أن قوالبه الجمالية البارزة التي تملك صفة الخصوصية الإبداعية (الأسلوب) التي هي مناط الاهتمام ، ومجال البحث .

ولأهمية الدراسات البلاغية القديمة فقد بدأت – منذ ستينيات القرن الماضي – التيارات النقدية الغربية في إعادة قراءة البلاغة وإمكانية الإفادة منها على ضوء المنهجية

---

[1] : صلاح فضل ، شفرات النص : دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد"، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1999، ص 80.

[2] : سعيد حسن بحيرى، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، د–ط ، 2004 ، ص 22 .

اللسانية الحديثة ، فظهر نقاد من أمثال رولان بارث (Rolan Barthes)، وبيير جيرو (Pierre Guiraud) وغيرهما ممّن عادوا إلى البلاغة القديمة وحاولوا إحياءها وتجديها والإفادة منها ، فظهرت في الساحة النقدية ما سُمي بالبلاغة الجديدة .

وقد حاولت الجهود السابقة العثور على " صيغة ملائمة للون من التعايش بين البلاغة والأسلوب ، حيث لا تصبح العلاقة حينئذ مبنية على التوارث ، بل على بعث بلاغة جديدة مواكبة للأسلوب ... فإذا اتجَهَ البحث نحو علاقته بالعناصر الجمالية ، وعمَلَ على قبول وتثبيت التصورات والقوانين التي تقرّب العبارة من النموذج الجمالي المثالي فإنه يعمل حينئذ في نطاق البلاغة وقواعدها . أمّا إذا تجاوز ذلك إلى البحث عن الأسباب الخاصة وراء التعبير الفردي التي تجعله متميّزا عن غيره فإنّه بذلك يدخل في نطاق علم الأسلوب "[1].

والحديث عن البلاغة يسوقنا للحديث عن الإبلاغية في الشعر والأدب بصفة عامة ، هذه الأخيرة التي تتقاسمها علوم اللغة جميعها من خلال تجاوزها لكل ما يرتبط باللغة في جانبها التواصلي، والاهتمام بها في جانبها الفني والجمالي والتأثيري ؛ كالاهتمام بالعناصر الصوتية وجوانبها الإيقاعية ، أو الاهتمام بالصيغ الصرفية وما توفّره من طاقة انفعالية ، أو بالتركيز على التراكيب وما تبنى عليه من إبداع في النسج ، أو غير ذلك . والإبلاغية في دائرتها تلك حول علوم اللغة تسلك مسلك الدلالة ؛ فالصوت له دلالته ، وللكلمة دلالتها ، والجملة كذلك لها دلالاتها. " فعلم الدلالة يطلق على معنى الكلمة ، ويطلق كذلك على دلالة الجملة أو التعبير، وتجاوز به العلماء الجملة إلى معنى النص كله شرحا وتفسيرا ، ويصف العلاقات المتشابهة بين التعبير والمحتوى فيما عُرف بعلم الدلالة النصي أو علم دلالة النص.

[1] : صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص 181 .

لقد توسع مجال اهتمام علم الدلالة فشمل أصغر وحدة دلالية حاملة المعنى ، ودراسة الجملة ، ودراسة النصوص"[1].

وعلم الدلالة يتسع مجال البحث فيه ، ليصبح مُلتقى لاهتمامات كثير من المعارف الإنسانية، وتباعا لذلك لم يعد حِكرًا على النظام اللغوي فحسب ، وإنّما شمل أنظمة سيميولوجية متعدّدة صارت مع اللّغة جنبًا إلى جنب في مختلف البحوث ، ولكن مع ذلك بقيت اللغة إحدى أنجع وسائل الإبلاغ والتواصل ، وأقدرها على التجديد والتكيّف والتطوّر ، " ولا مندوحة من القول أنّ الأنظمة السيميولوجية التي تتّخذ العلامة المطلقة كمدخل أساسي لأيّ مستوى من مستويات الدراســة الدلالية لا تستغني في الأحوال الغالبة على اللّغة ، خاصة على مستوى القراءة التعليلية التأويلية" [2] .

[1] : محمد عكاشة ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة – دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية – ، دار النشر للجامعات ، ط 01 ، 2005 ، ص 61 .

[2] : منقور عبد الجليل ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د – ط ، 2001 ، ص44 .

1. الصورة الشعرية :

تعد الصورة الشعرية ركنا أساسا في صميم العمل الشعري وجوهره ؛ فهي أهم وسائط الشاعر في التعبير عن نفسه وما يتملكها من مشاعر ، أو في التعبير عن واقعه المعيش . كما أنها نموذج حي لبيئة الشاعر بمختلف أطيافها ؛ فالصورة الشعرية "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والإبداع والابتكار والتجويد والتعديل لأجزاء الواقع ، بل اللغة القادرة على استكفاء جوهر التجربة الشعرية ، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص"[1] . أو هي بتعبير آخر" إعادة إنتاج عقلية لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة تؤلف بين المتباينات ، وتبث الحياة في الجوامد ، وتجمع بين المتناقضات ، وتمثل قوة الشعر في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصورة "[2] .

وقد أدرك قدماء الدارسين العرب أهمية التصوير في البناء الشعري ، وقد اتضح ذلك جليا في تعريفاتهم للشعر. يقول الجاحظ (ت 255 ه) : " إنّما الشعر صناعة ، وضربٌ من النسج ، وجنس من التصوير " [3] . ويقول عبد القاهر الجرجاني(ت 471ه) :" ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يُعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يُصاغ منها خاتم أو سوار "[4] . ويقول ابن خلدون (ت 808ه) : " هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي... وقولنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل له عما

---

[1] : مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1995 ، ص 06 .

[2] : حسام التميمي ، الصورة الشعرية في شعر القدسيات زمن الفتح 583 هـ ، مجلة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية ، مج 13 ، ع 02 ، 1999 ، ص 523 .

[3] : الحيوان ، ج 03 ، ص 132 .

[4] : دلائل الاعجاز ، 196 . وينظر : 388 – 389 .

يخلو من هذه فإنه في الغالب ليس بشعر "[1] . فكل تعريف للشعر من التعريفات السابقة يجعل الصورة قطب الرحى في تشكيله وبنائه ، وفي فهمه وتحسّس مواطن الجمال فيه .

ومصطلح الصورة الفنية[2] حديث النشأة ، صيغ تحت تأثير النقد الغربي والاجتهاد في ترجمة مصطلحاته ، غير أن ما يثيره هذا المصطلح من مفاهيم وقضايا موجودة في تراثنا النقدي والبلاغي ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول [3] . والصورة الشعرية تعرّف بأنها: " تشكيل لغوي يكوّنها الفنان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها " [4] ، أو هي بتعبير آخر: " الصوغ اللساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثّل المعاني تمثّلا جديدا ومبتكرا ، بما يحيلها إلى صورة معبّرة " [5] . أما أهمية دراسة الصورة في المقاربة الأسلوبية فتظهر من خلال أنها تُحرّر الشعر من نطـــاق اللغة العادية ، وتنزاح به إلى لغته العليا من خلال استعمال المجازات البلاغية التي تتحرّك فيها الحواس لتطلق خيال الشاعر ليشكل تلك الصور الفنية ، والتي هي " تشكيل جمالي تستحضر فيه لغةُ الإبداع الهي ئةَ الحسية والذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض به قدرة الشاعر ومقدار تجربته ،

---

[1] : المقدّمـــة ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 ، ص 646 .

[2] : مصطلح الصورة الفنية أوسع من الصورة الشعرية ، فالأول – وإن كان يدل على نفس المفهوم مع الثاني– تتسع دائرته لتشمل فنون الأدب قاطبة ، بينما الثاني ألصق بالشعر. وقد آثرنا الثاني لأن مجال دراستنا خاص بالشعر .

[3] : جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت– الدار البيضاء ، ط 3 ، 1992 ، ص 7 وما بعدها .

[4] : علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري– دراسة في أصولها وتطورها– ، دار الأندلس ، بيروت ، ط 1 ، 1980 ، ص 30 .

[5] : بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت– الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص 03 .

وفق تعادل بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبدّ طرفٌ بآخر "[1] . أو بتعبير آخر تنزاح تلك الصور الفنية – باعتبارها جوهر الإبداع الشعري– بالدوال اللغوية من مدلولاتها المعجمية إلى مدلولات جديدة خلاقة تمنح تلك الصور خاصية التأثير والتجدّد .

وفي الشعر الجاهلي تُبرز الصور الفنية معالم الحياة وقتذاك في بيئتها المادية ، وأطرها الاجتماعية ، ونفسية صاحبها وطريقة تفكيره ، وغيرها مما تبرزه لغة الشعر في نظامها الإشاري الذي يثير في أذهاننا مدلولات خاصة من خلال التصورات الذهنية التي ترسمها تلك التشكيلات البيانية لذلك الموجود العيني ، " فالكشف عن الصورة في الشعر الجاهلي ، يقودنا إلى فهم هذا العالم النفسي و الفكري و الثقافي الذي كان يعيشه العربي القديم ، ويفتح أمامنا مغاليقه وعوالمه "[2] . وتلك التشكيلات البيانية (الصور) لا تأتي – شرطا– مطابقة لمقتضى حال الواقع ، بل تختلف من شاعر لآخ ــر بحسب نمط تفكيره ونظرته الخاصة وقدرته الإبداعية.

---

[1] : عبد الإله الصائغ ، الصورة الفنية معياراً نقدياً ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1 ، 1987 ، ص 159.

[2] : خالد محمد الزّواوي ، تطوّر الصورة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حورس الدولية ، الإسكندرية ، ط1 ، 2005 ، ص 18 .

1.1 الـتشبيـــه :

هو أبرز أنواع التصوير تواترا في كلام البشر ؛ فعن طريقه " اتسعت معارف البشر في أقرب ما أمكن من وقت وأقل ما أمكن من جهد . فلئن كانت هذه العملية من الإمكانيات التي تتوفر للإنسان منذ الطفولة بمقتضى حاسة البصر خاصة ، فبقية الحواس ، فإنها تزداد نشاطا وتهذيبا بتجربة الحياة " [1] . أما قيمته الفنية فإنها لا تتبدّد ولا يصيبها الجمود بسبب كثرة تواردِه في الكلام وسهولة بنائه وقوالبه الجاهزة [2] . بل بالعكس نراه يتجدّد ويكثر ، " فلا تكاد تخلو منه الفقرة من الفقرات ولا القطعة من الأبيات "[3] .

وفن التشبيه من فنون التعبير الشعري التي أولع بها شعراء العرب منذ الجاهلية حتى أيامنا هذه ، " والتشبيه جار كثيرا في كلام العرب ، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم ، لم يبعد "[4] . وهو" صورة تقوم على تمثيل شيء حسي أو مجرد بشيء آخر حسي أو مجرّد لاشتراكهما في صفة حسية أو مجردة أو أكثر" [5] . والاشتراك في الصفة ليس شرطا أن يتوافق المتشابهان حسيا أو تجريدا في الأصل ، فقد يكون ذلك في الحكم والمقتضى الذهني الذي يثيره صاحب الصورة . وعلى المؤدى السابق نقول: إن العلاقة التي تربط بينهما – في الشعر خاصة – هي علاقة مقارنة أساسا ، وليست علاقة اتحاد . وهذه المقارنة تجعل

---

[1] : محمد الهادي الطرابسي ، السابق ، ص 142 .

[2] : نواة الإبداع في التشبيه هو المشبه به الذي يخضع – كما تخضع اللغة – للتطور الذي يصيب حياة الإنسان بمختلف مناحيها المادية أو الدينية أو الحسية أو النفسية أو الاجتماعية أو الثقافية أو غيرها مما يجعل التشبيه دائم الإبداع والتجدّد .

[3] : نفسه ، ص 142 .

[4] : المبرد: أبو العباس محمد بن يزيد ، الكامل في اللغة والأدب ، ت محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3 ، 1997 ، ج 3 ، ص 70 .

[5] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 15 .

من التشبيه " يخرج عن المألوف ويقصد إحداث الطرافة بالتخييل أو التمثيل " [1] ؛ فهو يتجاوز غاية الإعلام والإخبار إلى الإمتاع بالطريف والجميل والغريب .

ولكل تشبيه أركان أربعة قد يحذف بعضها لغرض بياني[2]:

- **الركن الأول:** المشبه.
- **الركن الثاني:** المشبه به.
- **الركن الثالث:** أداة التشبيه، وتأتي أداة التشبيه حرفا هما : الكاف وكأنّ ، أو اسما من قبيل : مثل – شبه – شبيه – مثيل... ، أو فعلا: يشبه – يماثل...
- **الركن الرابع:** وجه الشبه ، وهو ما يجمع بين الركنين الأولين في الصفة .

ويقسم التشبيه باعتبار ذكر أداة التشبيه ووجه الشبه أو عدم ذكرهما إلى خمسة أقسام[3]:

1) **التشبيه المرسل:** وهو التشبيه الذي ذكرت فيه أداة من أدوات التشبيه.
2) **التشبيه المؤكد:** وهو التشبيه الذي لم تذكر فيه أداة من أدوات التشبيه.
3) **التشبيه المفصل:** وهو التشبيه الذي ذكر فيه وجه الشبه.
4) **التشبيه المجمل:** وهو التشبيه الذي لم يذكر فيه وجه الشبه.
5) **التشبيه البليغ:** وهو التشبيه الذي لم تذكر فيه أداة التشبيه ووجه الشبه.

---

[1] : المرجع السابق ، ص 15

[2] : المشبه والمشبه به ركنان أساسيان في التشبيه لا يقوم إلا بهما . بينما حرف التشبيه ووجه الشبه قد يحذفان ، أو يحذف أحدهما .

[3] : هناك تقسيمان آخران للتشبيه ؛ يقوم أحدهما على البساطة والتركيب أو الإفراد والتعدد في طرفي التشبيه ووجهه (التشبيه المفرد والتشبيه التمثيلي) . بينما يقوم الثاني على طبيعة العلاقة القائمة بين الطرفين من حيث اتجاهها أو ظهورها وخفاؤها (التشبيه الضمني ، التشبيه المقلوب) .

وتتكوّن من الأقسام السابقة ثلاث صور:

الصورة الأولى: وهي الصورة الدنيا في درجة البلاغة على ما ذكروا، وهي التي يكون التشبيه كله فيها "مرسلا مفصلا".

الصورة الثانية: وهي الصورة الوسطى في درجة البلاغة على ما ذكروا، وتأتي على وجهين:

1. أن يكون التشبيه كله "مرسلا مجملا" أي: ذكرت فيه أداة التشبيه، لكن لم يذكر فيه وجه الشبه .
2. أن يكون التشبيه كله "مؤكدا مفصلا" أي: لم تذكر فيه أداة التشبيه، لكن ذكر فيه وجه الشبه.

الصورة الثالثة: وهي الصورة العليا في درجة البلاغة على ما ذكروا، وهي التي يكون التشبيه كله فيها "مؤكدا مجملا" أي: لم تذكر فيه أداة التشبيه، ولم يذكر فيه وجه الشبه.

والتصنيف السابق لدرجة بلاغة صور التشبيه ليس دقيقا ؛ فمقام الكلام وغرض ه يتحكمان في درجته على ما سنرى في دراستنا لصور التشبيه في شعر عروة .

أ. التشبيه المرسل:

وهو التشبيه الذي اجتمعت فيه عناصره الأربعة ، ويلاحظ بأن بناء هذا النوع لا يتطلب صنعة كبيرة ولا تفننا خاصا ؛ فالصورة التشبيهية في أوضح مظهر لها وأبين دلالة . وهذا النوع يشيع كثيرا في الكلام لسهولة بنائه ودلال ته الواضحة على المعنى دون أي تكلف من المتلقي في فهمه .

ومن أمثلة ذلك قوله[1] :

*1) لَحَى الله صَعْلُوكًا إِذَا جَنَّ لَيلُهُ ** مصافي المشاش آلفاً كل مجزر*

*2) يعدّ الغنى ، من نفسه ، كلّ ليلة ** أصابَ قِرَاها مِن صديقٍ مُيَسِّرِ*

*3) ينامُ عِشَاءً ثم يُصْبِحُ ناعساً ** يَحُت الحَصَى عن جنْبِهِ المُتَعَفِّـــرِ*

*4) قليل التماس الزاد، إلّا لنفسه ** إذا هو أمسى كالعريش المجـــوّر*

*5) يُعَينُ نساءَ الحَيِّ ما يَسْتَغِنِّـــهُ ** ويمسي طليحاً كالبعير المحسّـــر*

يفتتح الشاعر أبياته بصيغة " لحى الله" التي تفيد الدعاء ، بمعنى لعن الله أو قبح الصعلوك ، ولكن أيّ صعلوك ؟ إنه الصعلوك الذي الذي يأخذ في وصفه بأنه يقتات على العظام التي لا مخ فيها (المشاش) ، ويتتبّع كل مجزر يفتّش عن بقية من لحم ، فهو ضمنيا كالكلب في تصرفاته . كما أن مبلغ الغنى عنده هو إصابة الطعام في ليلة من صدقة كريم ! . ثم يأخذ في سرد تفاصيل حياته ؛ فهو ينام عشاء ويصبح ناعسا وتلك أمّارة الكسل وضعف الهمة ، وفي " يحت الحصا عن جنبه المعفر" دلالة على الوضاعة والبؤس ؛ فهو ينام على التراب مرميا بجانب القوم يصبح معفّرا بالتراب . ثم نجده يشبهه بتشبيهين مرسلين هما : " العريش المجوّر" و " البعير المحسّر" ؛ فالأولى ببيت الجريد المهدّم ، وذلك لأنّه يتهالك في مسائه تعبا كركام بيت هش . والثانية ببعير ضعيف منهك خرّت قواه من جُهد ما حُمل عليه ، والأدهى في ذلك أن ما أنهكه هو خدمته لنساء الحي ! . والملاحظ على التشبيهين أنهما استوفيا عناصر التشبيه جميعها ، فقد استخدم فيهما " كاف " التشبيه ، ووجه الشبه في الأول كان " المجوّر" بمعن المهدّم ، وفي الثاني " طليحا" بمعنى أصابه الإعياء حتى كاد يسقط .

---

[1] : الديوان ، ص 149-151 .

وبعد أن أنهى عروة عرضه لصورة الصعلوك الخامل المقيت نجده يعرض لصورة صعلوك آخر[1] :

- *ولكنّ صعلوكاً صفيحة وجهه ** كَضَوْءِ شِهَابِ القابِسِ المُتَنَوِّرِ*

ومرةّ أخرى يفتتح الكلام بلفظ " صعلوك" مسبوقا بالحرف " لكنّ "، والتي " للاستدراك. ومعناه: أن يثبت حكما لمحكوم عليه يخالف الحكم الذي للمحكوم عليه قبلها ، ولذلك لابد أن يتقدّمها كلام ملفوظ به أو مقدر. ولابد أن يكون نقيضا لما بعده ، أو ضدا له ، أو خلافا على رأي"[2]. ومعاني " لكنّ" السابقة حاضرة كلها في البيت ؛ فالكلام بعدها ناقض سابقه ، وقد خالفه في الرأي ، وهو له بالضد في وصف صورة هذا الصعلوك الثاني التي تختلف عن الأولى ؛ " فهذه الصورة التشبيهية الرائعة التي أبدعها الشاعر حينما شبّه وجه الصعلوك بالشهاب المضيء المنوّر في أعالي السماء . وهنا نجد الدقة والمقارنة في صورته هذه مع الصعلوك الخامل بالصورة الحيوانية المتدنّيّة ، في مقابل صورة سماوية تدلّ على الرفعة والسموّ ضمن ثنائية (الأعلى / الأدنى) "[3] . وقد كان وجه الشبه في الصورة هو لفظ " المتنور" الذي دلّ على الإضاءة في وجه الصعلوك التي شابهت ضوء الشهاب ، و" الكاف" استخدمت حرفا للتشبيه.

---

[1] : المرجع السابق ، ص 152 .

[2] : السيوطي ، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ،ج2 ، ص 149 .

[3] : خالد جعفر مبارك ، التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتاك حتى نهاية العصر الأموي ، أطروحة دكتوراه ، تخصص اللغة العربية ، إشراف فاضل عبود خميس التميمي ، قسم اللغة العربي ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة ديالى، العراق، 2014 ، ص 34-35 .

ومن صور التشبيه المرسل المفصل ما تمّ بحرف التشبيه " كأنّ" ، ومن ذلك قوله[1] :

*1) تبغّانيَ الأعْداءُ إمّا إلى دَمٍ ** وإما عراض الساعدين مصدّرا*
*2) يظلّ الأباءُ ساقطاً فوقَ مَتنِهِ ** له العَدْوَةُ الأولى، إذا القِرْنُ أصحرا*
*3) كأنّ خَواتَ الرعدِ رزءُ زئيره ** من اللاء يسكن العرين ، بعَثّرا*

فالأسد الضخم (عراض الساعدين) الذي وصفه بقوة الصدر، وأنه يعيش في واد يحميه ويمنع جانبه (له العدوة الأولى) ، يسرّاقط على ظهره القصب (الأباء) . نجده يشبه قوة صوته ورهبته التي يثيرها في النفوس بأنّ صوت الرعد –بقوّته وعظمته– هو جزء من زئيره (رزء زئيره) ! . وقد ساهمت أداة التشبيه " كأنّ" في قوة الصورة ؛ فهذه الأداة مركّبة من عنصرين اثنين: أداة التشبيه " الكاف " وأداة التوكيد " أنّ " [2] ؛ فهي ليست أداة التشبيه فحسب ولكن إيّاهما جميعا . أما بلاغتها فقد قال عنها صاحب البرهان: " اشترك الكاف وكأنّ في الدلالة على التشبيه ، و"كأنّ" أبلغ ؛ وبذلك جزم حازم في منهج البلغاء وقال: وهي إنما تستعمل حيث يقوى الشبه حتى يكاد الرائي يشك في أن المشبه هو المشبه به أو غيره ، ولذلك قالت بلقيس: ﴿ كَأَنَّهُ هُوَ ﴾ [3] "[4]. يشرح عبد القاهر بلاغة التشبيه بها فيقول: " إنْ تقصِد تشبيهَ الرجلِ بالأسد فتقول : زيدٌ كالأسد ، ثم تريدُ هذا المعنى بعينهِ فتقولُ : كأن زيداً الأسد . فتفيدُ تشبيهه أيضاً بالأسدِ ، إلاّ أنك تزيدُ في معنى تشبيههِ به زيادةً لم تكن في الأوّلِ ؛ وهي أن تجعلَه من فرطِ شجاعتِه وقوةِ قلبِه ، وأنه لا يروعُه شيءٌ

---

[1] : الديوان ، ص 137 – 138 .

[2] : ينظر : سيبويه ، السابق ، ج 3 ، ص 151 .

[3] : النمل ، 42 .

[4] : الزركشي ، المرجع السابق ، ج 2 ، ص 408 .

بحيث لا يتميَّز عن الأسدِ ولا يقصُرُ عنه حتى يُتوهَّم أن أسدٌ في صورة أدميٍّ " [1]. وإذا ربطنا هذا بذاك نقول : إن في صورة التشبيه باستخدام حرف التشبيه " كأنّ" إدلال بأنّ صوت الرعد جزء من صوت ذلك الأسد مع إبقاءٍ لفارق الذات بينهما ؛ ففي التشبيه اتحاد في الصفة وفارق في الذات ، "ويلي الكاف في الشيوع كأنّ . وهذه الأداة – إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه والمشبه به– تحمل معنى التخييل ؛ فلها من القوة ما يكفيها لجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف ، فمعها تخطو خطوة نحو التسوية بين العنصرين الأساسيين "[2] .

من خلال دراستنا لنماذج التشبيه المرسل المفصل في شعر عروة بن الورد [3] نقول : إنّ هذا النوع من التشبيه – وإنْ فقد كثيرا من طاقته الإيحائية – يعدّ أكثر الأضرب وضوحا في دلالته على معاني الصورة ، وأقواها في طاقته الإخبارية ؛ فهو "يطابق الواقع الذي عليه شعر العرب عموما ... في مصادر صوره ودلالاتها ، أكثر ممّا في مظاهر إخراجها "[4] .

ب. الحذف في التشبيه:

ب.1 التشبيه المجمل:

ويتميّز هذا النوع بتجرّده من التفصيل بسبب حذف وجه الشبه منه ، ويكون هذا الأخير مثار اهتمام المتلقي ويتطلب منه إلماما بسياق الحديث أو معرفة ثقافية معينة لفهمه وإدراك مقتضاه ، ثم إن مقتضاه هذا يبقى مفتوحا لــلتأويل على اختلاف الحيّز الزماني

---

[1] : دلائل الإعجاز ، ص 200 .

[2] : محمد الهادي الطرابلسي ، السابق ، 147 .

[3] : لم نذكر جميع أمثلة التشبيه المرسل المفصل في شعره لأنّ ذكرها جميعا ودراستها يحتاج لبحث مستقل ، وقد قصرنا الحديث على أهمها .

[4] : نفسه ، ص 144 .

والمكاني ؛ ففيه " لم يقصد الباث إلى تحديد مجال التقاطع وإنما تركه غائما . وهو دون شك يعوّل في ذلك على حدس المستمع في الاهتداء إلى ذلك المجال . وهذا الاهتداء يكون بالانطلاق من الشمول في اتجاه الخصوص ... ويبقى وجه الشبه دائما ممكَنا يلهث وراءه المتقبل فلا يدركه حتى يفلت منه "[1]. يقول عروة[2] :

*1) متى ما يجيء يوما إلى المال وارثي ** يجد جمع كف غير ملأى ولا صفر*
*2) يجـد فرسـا مثل القناة ، وصارما ** حساما إذا ما هُزّ لم يرض بالهبـر*

يرى أن وارثه لا ينال منه إلّا جمع كف غير ملأى من مالٍ ، وسيفٍ حاد ، وفرسٍ يشبّهها بالرمح (القناة) . ونلاحظ أن وجه الشبه محذوف يمكن تأويله بمتعدّد ؛ فالفرس شابهت الرمح في : الطول ، الاستقامة ، الصلابة ، الدقـــــة . ومع ذلك يبقى أفق التأويل مفتوحا ، فقد يرى أحدهم أن المشابهة في السّرعة ، ويرى آخر أن ذلك في اللون... والأكيد أن هذا النوع من التشبيه يتميّز بالاكتناز ويفتح أفق الدلالة واسعا أمامنا .

يقول عروة في الحثّ على المغامرة والغزو في سبيل الغنى[3] :

*1) ومن يك مثلي ذا عيال ومقتراً ** من المال يطرح نفسه كل مطرح*
*2) لِيَبْلُغَ عُذراً ، أو يُصِيبَ رَغِيبةً ** ومبلغ نفس عـذرها مثـل مُنجح*

الفقير صاحب العيال يطرح نفسه في كل اتجاه ليقوم بواجبه نحوهم (يبلغ عذرا) ، أو ينال الغنيمة (رغيبة) . ثم نراه يقدّم الحكمة في قالب الصورة التشبيهية المجملة ؛ فالذي

---

[1] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 22 .

[2] : الديوان ، ص 229 .

[3] : نفسه ، ص 105 .

يقدّم الأسباب ويسعى لغرضه حتى وإن لم يصبه مثل الذي ينجح فيما رمى إليه .

وقد يقف على الأطلال[1] على عادة الجاهليين[2]:

*1) ألم تعرف منازل أم عمرو** بمنعرج النواصف من أبان؟*

*2) وقفت بها ففاض الدّمع منّي ** كمنحدر من النظم الجمان*

فالوقوف بها هيّج أشجانه لتفيض عيناه بدمع انحدر كحبات الجمان حين تنحدر من العقد ، ووجه الشبه محذوف يقدّر بـــ : سرعة التساقط ، أو التشتت ، أو التدافع أو غيرها.

ب.2 التشبيه المؤكد:

وهو التشبيه الذي تخلو أداة التشبيه منه ، وهو بتجرّده من الأداة " ينتقل التركيب من إخبار بالمشابهة إلى إخبار بالمشبه به عن المشبه ، فهو هو ، وهذا مدخل التوكيد فيه ، لذلك سمي بالمؤكد "[3]. ومن جانب آخر نجد أن هذا النوع من التشبيه" يتخلّص من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به فيلتحم الطرفان ليكونا شيئا واحدا ... فالتشبيه المؤكد يجمع إلى جانب فضل التقريب بين المحورين ضمان حـــد لا بأس به من الاهتـــداء إلى الهدف "[4] .

---

[1] : من الأشياء التي قررها الدارسون المحدثون أن الصعاليك تحرروا من المقدمات الطللية ، وذلك صحيح عند جل الصعاليك كتأبط والشنفرى وغيرهما . لكن الأمر مختلف عند عروة الذي نقول عنه أنه متصعلك وليس صعلوكا ، والأمثلة على ذلك كثيرة في شعره لعل أقربها هو ابتعاد لغته عن الغريب والحوشي واقترابها من نظيرتها عند الشعراء الجاهليين الآخرين .

[2] : المرجع السابق ، ص 230 .

[3] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 23 .

[4] : محمد الهادي الطرابلسي ، السابق ، ص 149 .

يقول عروة في وصف صعلوك[1] :

*1) ولكنّ صعلوكاً صفيحة وجهه ** كَضَوْءِ شِهَابِ القابسِ المُتَنَوِّرِ*

*2) مطلاً على أعدائه يزجرونه ** بساحتهم زجر المنيح المُشهّرِ*

*3) إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه ** تشوُّف أهـــــل الغائب المتنظّرِ*

فالصعلوك الذي يعلو نور المهابة في وجهه [2] يأخذ في وصفه ؛ فهو حين يطل على أعدائه في ساحتهم يخافونه ، فيصيحون به لمحاولة طرده (يزجرونه) ، مشبها إياهم بلاعبي الميسر الذين يصرخون على قدح المنيح [3] لا يرغبون في ظهوره . ثمّ إنهم إذا طردوه وعادوا لا يأمنون رجوعه ، فيبقوا متطلعين للأفق منتظرين ظهوره في كل لحظة (تشوّف) .

ب.3 التشبيه البليغ:

وهو تشبيه يقوم على العنصرين الجوهريين له فحسب ، ففيه " يجري الجمع بين الطرفين دون توسط أداة ولا وجه شبه . وغياب هذين الركنين يفتح الباب أمام الذهن يتطلع إلى جميع وجوه اللقاء الممكنة بين الطرفين فإذا هما واحد في التصور . وذلك مدخل البلاغة في هذا التشبيه "[4] .

---

[1] : الديوان ، ص 152 ، 153 .

[2] : كنّا قد عرضنا لسياق هذه الصورة في مبحث التشبيه المرسل.

[3] : قدح الميسر الذي لا نصيب له .

[4] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 23 ، 24 .

ومن صور التشبيه البليغ في شعر عروة قوله[1] :

*1) مابي من عار إخال علمتـــــــــــه ** سوى أن أخوالي، إذا نسبوا، نهد*
*2) إذا ما أردت المجد قصّر مجدهم ** فأعيا علي أن يقاربني المجـــــــد*
*3) فيا ليتهـــم لم يضـــربوا فيّ ضربة ** وأنـيَ عبدٌ فيهِـــمُ ، وأبـي عـبدُ*
*4) ثعالب في الحرب العوان فإن تنـج ** وتَنفرجِ الجُلّى ، فإنّهـــمُ الأُســْدُ*

الشاعر يرى أنّ ما يحمله من أصل "نهدي" من أخواله هو عاره الوحيد الذي يعلمه ، وهو من يمنعه بلوغ المجد واكتماله . ثم نراه يتمنى لو لم يختلط نسبه بهم ، بل يفضل حياة العبودية له ولوالده على ذلك النسب [2] . وبعد ذلك يحاول تبرير سبب كرهه لهم ، ويصيغه في قالب من الصورة التشبيهية البليغة في حالة ترتكز على المقابلة في حالين مختلفين ، في الحرب وفي السلم ؛ ففي الأولى شبههم بالثعالب وقت الحرب لأنّها تحمل مجموعة من الصفات الذميمة كالجبن ، والمكر، وعدم المواجهة ، والخديعة ، والاختلاس ، وغيرها . والثانية بالأسد في القوة والشجاعة لكن ذلك لايكون إلّا في السّلم . ويلعب التشبيه البليغ دوره هنا ليثبّت أن المشبه هو المشبه به عينه ويضفي جميع صفاته عليه.

وتأتي اللغة من لدن عروة لتضفي إيقاعا دلاليا آخر زاد من فنية الصورة وقوتها ؛ ففي إسنادهم للضمير "هم" مستترا ومنفصلا زيادة في تحقيرهم بعدم ذكرهم صراحة . وفي تنكير المشبه به الأول " ثعالب" زيادة في إذلالهم ؛ لأن التنكير يبعدهم عن الدائرة الحقيقية للحيوان إلى دائرة أخرى أسوء منه ، لا تشبهه وأكثر اتساعا منه في سلبيتها . بينما يأتي تعريف

---

[1] : الديوان ، ص 113 ، 114 .

[2] : لأن العبودية تزول ويتحرّر صاحبها منها . أمّا صلة الدم فكيف السبيل للتحرّر منها ؟

الثانية " الأسد " ليوحي بالثقة التي يكونون عليها في حال خمدت الحرب ؛ فهم الأسد حقيقة في ادعائهم للبسالة والبطولة والشجاعة، أوفي فرط اعتقادهم بذلك وإيهامه للآخرين .

ج. في عمــق التشبيه :

ما نقصده بعمق التشبيه هو توغّل الشاعر في وصف مشبّه واحد بصور متنوعة ، متعدّدة ، في سياق واحد ، أو في صورة واحدة تكون منتزعة من متعدّد . " والجمع بين اللوحات المتعدّدة المتنوعة يولد أشرطة طويلة ، تحوّج الدارس – إلى جانب النظر في فن إخراج كل لوحة على حدة – إلى التأمل في حقيقة تعايش الصور المختلفة ، ومدى تأثير بعضها في البعض الآخر. ودورها مجتمعة في خلق الجو الشعري "[1] .

* التشبيه التمثيلي :

وهو تشبيه يقوم على التعدّد في وجه الشبه ، ويختلف عن التشبيه البسيط – الذي يكون وجه الشبه فيه مفردا– في وجه الشبه الذي يُنتزع من متعدّد . ويقتضي هذا التعدّد طولا في التركيب قصد استيفاء جميع العناصر المكوّنة للصورة ، ونمثّل لذلك بقول عروة[2]:

*1) ويدعُونَني كهلاً ، وقد عشتُ حِقبةً ** وهنّ ، عن الأزواجِ نحوي ، نوازع*

*2) كأنّي حصان مال عنه جلالــه ** أغــرُّ ، كريمٌ ، حوله العوذُ ، راتــع*

يتعجّب عروة ممّن يسمونه كهلا وهو قد كان ، لفترة زمنية ، مهوى أفئدة النساء ، تنصرفن عن أزواجهنّ إليه ؛ وهو في هذا شابه حصانا كريما في وجهه بياض إذا أُزيل عنه سرجه (جِلاله) اجتمعت حوله إناثه (العوذ) ، وهو لاهٍ منعّم (راتع) لا يعيرها اهتماما . والملاحظ أن وجه الشبه في تشبيه نفسه بالحصان تركّب من عناصرَ متعدّدة .

---

[1] : محمد الهادي الطرابلسي ، السابق ، ص 158 .

[2] : الديوان ، ص 187 .

وهذا النوع من التشبيه يحتاج إلى عمليات ذهنية أطول وأكثر تعقيدا من تلك التي يتطلبها التشبيه المفرد . وهو بذلك أكثر إمتاعا للمتلقي لأنه لا يمنح نفسه في يسر، وإنما يتطلب تفكيرا وتفكيكا وتحليلا . " فالصورة فيه مشهد يتابعه شيئا فشيئا ، ويبنيه شيئا فشيئا . ثم إن التأليف فيه يتم بالجمع بين عناصر متعدّدة ، وهذا يقتضي دقة ولطافة في التركيب والتفكيك "[1].

ومن دقة وحسن ما نسجه عروة من تشبيه تمثيلي عن صعاليكه الذين – بعد أن سار بهم ، وغنم لهم بعد كادوا يهلكوا– تنكرّوا له وقابلوه بالنكران . يقول[2] :

*1) فإنّي وإياهم كذي الأم أرهنت ** له ماء عينيها ، تَفَدّي وتَحمِل*
*2) فلمــا ترجّت نفعــه وشبابه ** أتت دونها أخرى، جديداً ، تكحّل*
*3) فباتَتْ لحدّ المِرفَقين، مُكبّة ، ** تُوحوح ، ممّا نابها ، وتولول*
*4) تخير من أمرين ليسا بغبطة ** هو الثّكلُ ، إلّا أنها قد تجمَّل*

فعروة لم يجد أفضل من الأم التي أفنت عمرها لولدها ترعاه وتعتني به ، تحمله وتفديه بنفسها إلى أن كبر واشتد عوده . ثم راحت تنتظر بعد كل ذلك نفعه ، لكن هيهات ، فقد جاءت من أخذت لبّه فانصرف إليها ، لتصاب الأمّ ، وتبكي من أثر ما ألمّ بها . فهي تصبح كالثكلى تنكّس رأسها وتتكئ على مرفقيها تنوح وتولول . ثم بعد كل هذا عليها أن تختار بين أمرين كلاهما أمرّ من الآخر : أوّلهما ، الفقد ، أي أن تعتبره في حكم المفقود ، وتُقنع نفسها بثكله فتنساه . ثانيهما أن ترضى بواقعها المرير فتتحمّله صابرة وهذا –ربما– أهون الشرّين . والتمثيل في التشبيه السابق غاص بالمعنى عميقا ، وأحاط به من جوانبه ،

---

[1] : الأزهر الزناد ، السابق ، ص 26 .

[2] : الديوان ، ص 210 – 212 .

وزاده دقة وجلالا ؛ " إن ّالمعنى إذا أتاك ممثّلا ، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه . وما كان منه ألطف ، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد . ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزيّة أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكنت به أضنّ وأشغف "[1] .

وداخل ما اشتملت الصورة التشبيهية التمثيلية السابقة من قوة تأثيرية نجد الشاعر يعضدها بصور أخرى لا تقلّ عنها تأثيرا ؛ فالأولى في قوله: " أرهنت له ماء عينيها " وهي كناية عن كمال العناية وشدة التأثر بما قد يناله من مستصغر الضرر، وبم يُفدى بأفضل من العينين؟. والثانية في قوله: " تكحّل" وهي كناية عن المرأة التي استخدمت الإغراء لإغواء الابن ، وذاك من عظيم كيدهنّ . وفي نهاية الصورة ألا تستوقفنا عبارة " ألا إنها قد تجمّل "؟ وهو قرار يتخذه عروة للأم مجازا ، ولنفسه حقيقة ؛ فرغم عقوق صعاليكه له ، فإنه لن يتنكّر لهم ، ولن ينتقم لنفسه ، ولن يطردهم ، ولن ، ولن... وفي ذلك أشبه الأم صورة وحقيقة ؛ لأنه يتمسك بهم ، ويدافع عنهم ، ويتحمّل في سبيلهم ما تحمّل.

---

[1] : الجرجاني (عبد القاهر) ، أسرار البلاغة ، ت محمود محمد شاكر ، دار المدني ، القاهرة وجدة ، د– ط ، د–ت ، ص 139 .

2.1 الاستعارة :

الاستعارة في اللغة: "اسْتَعارَه الشيءَ واسْتَعارَه منه طلب منه أَن يُعِيرَه إِيّاه... قيل في قوله مستعار قولان أَحدهما أَنه اسْتُعِير فأُشْرِع العملُ به مبادرة لارتجاع صاحبه إِيَّاه . والثاني أَن تجعله من التَّعاوُرِ يقال اسْتَعَرْنا الشيء واعْتَوَرْناه وتَعاوَرْنَاه بمعنى واحد . وقيل مُسْتَعار بمعنى مُتعاوَر أَي مُتداوَل"[1].

أما في الاصطلاح : " هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به. كما تقول: ..." إن المنية أنشبت أظفارها" وأنت تريد بالمنية السبع بادعاء السبعية لها ، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار" [2] . وطرف التشبيه الذي يذكر عادة هو المشبه ، والذي يُحذف هو المشبه به ؛ لأن قوة الاستعارة وجمالها وجانبها الإبداعي يتحقّق في المشبه به ، وعلى أساسه قسّمت إلى تصريحية ومكنية . فالتصريحية ما صُرّح فيها بالمشبه به ، والمكنية ما كُنّي فيها . وأركان الاستعارة أربعة هي: اللفظ المستعار ، والمعنى المستعار منه ، وهو المشبه به. والمعنى المستعار به، وهو المشبه . والرّكن الرابع هو القرينة الصارفة عن إرادة ما وضع له اللفظ في اصطلاح التخاطب .

وقد أولى قدماء الدارسين العرب فائق عناية للاستعارة ؛ فهي عندهم من سنن العرب في كلامها ، "من سنن العرب الاستعارة ؛ وهو أن يضعوا الكلمة للشيء مسْتعارة من موضع آخر فيقولون: انشقت عصاهم إذا تفرقوا. وذلك يكون للعصا ولا يكون للقوم.

---

[1] : ابن منظور ، السابق ، مادة : عور ، ج4 ، ص 612 .

[2] : السكاكي ، السابق ، ص369 .

ويقولون: كشَفَتْ عن ساقها الحروبُ "[1] . كما عدّوها أبلغ من الحقيقة [2] . وهي عندهم من جملة ما ينبني عليه الشعر، " الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف... وقولنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل عمّا يخلو من هذه ، فإنه في الغالب ليس بشعر"[3] . وقد فاضلوا بها بين الشعراء ؛ ففضّلوا امرأ القيس وقدّموه ، " إن امرأ القيس لم يتقدّم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها ؛ لأنه قيل أوّل من لطّف المعاني ، واستوقف على الطلول ، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض ، وشبه الخيل بالعقبان والعصي... وأجاد الاستعارة والتشبيه "[4] .

وفي الاستعارة تتضح عبقرية الشاعر ونبوغه ، ويرجع ذلك إلى بلاغتها التي ترتكز في بنائها على جانبين اثنين هما : اللفظ والابتكار ؛ " أما من جهة اللفظ فلأنّ تركيبها يدلّ على تناسي التشبيه ويحملك عمدا إلى تخيّل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمّنه الكلام من تشبيه خفي مستور . أمّا الابتكار وروعة الخيال فهو ما تُحدثه في أثر نفوس سامعيها ، وما تعطيه من مجال فسيح للإبداع وميدان لتسابق المجيدين من فرسان الكلام " [5] .

*** الاستعارة المكنية :**

في شعر عروة لم نعثر على أيّة استعارة تصريحية ، وكانت كلها ضمن الاستعارة المكنية ، التي تتميّز عن الأولى بأنها أوغل عمقا ومرجع ذلك إلى خفاء المشبه به ؛ "من

---

[1] : ابن فارس ، السابق ، ص 154 ، 155 .

[2] : ينظر :السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 286 . وعبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 317 . وأبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 271 . ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، ج 01 ، ص 109 .

[3] : ابن خلدون ، السابق ، ص 400 .

[4] : السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، ج2 ، ص 405 . ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج 01 ، ص 128 . ابن رشيق ، العمدة ، ج 01 ، ص 94 . ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ج 01 ، ص 55 .

[5] : غازي يموت ،علم أساليب البيان ، دار الأصالة ، ط 1 ، 1983 ، ص 274 .

أسرار البلاغة ولطائفها أن يسكتوا عن ذكر الشيء المستعار ، ثم يرمزوا إليه بذكر شيء من روادفه ، فينبهوا بتلك الرمزة على مكانه . نحوه قولك : شجاع يفترس أقرانه ، وعالم يغترف منه الناس، وإذا تزوجت امرأة فاستوثرها . لم تقل هذا إلا وقد نبهت على الشجاع والعالم بأنهما أسد وبحر وعلى المرأة بأنها فراش"[1] .

ومن نماذج ذلك في شعر عروة[2] :

- *تقولُ: ألا أقصرْ من الغزو، واشتكى** لها القولَ، طرفٌ أحورُ العينِ دامعُ*

الضمير في أول البيت يعود على زوجته التي تطلب منه الكف عن الغزو و التعرّض للمهالك . وفي طلبها – هذا – نراه يمزج الكلام بصورة يتنازعها المجاز والحقيقة ؛ ففي طلبها وخوفها (لوم العاذلة) حقيقة يحب الشاعر سماعها ، وفي طرفها الأحور الدامع الذي اشتكى لها القول مجاز من لدن الشاعر أضفى ما أضفاه من تأكيد للقول وجمال ورقة .

وقد تحمل الاستعارة معنى المبالغة كما في قوله[3]:

*1) إذا المرء لم يطلب معاشاً لنفسه ** شكا الفقرَ ، أو لامَ الصّديقَ ، فأكثرا*

*2) وصارَ على الأدنَينَ كَلاًّ ، وأوشكتْ ** صلات ذوي القربى له أن تَنَكّرا*

عُرف عروة بكثرة حديثه عن الاغتراب والسعي في طلب الغنى ، وذم الفقر وأصحابه . وفي البيتين السابقين يقول : إنّ الإنسان إذا لم يسعَ إلى رزقه بنفسه تولّى شاكيا من عَوَزه،

---

[1] : الزمخشري: جار الله أبو القاسم محمود بن عمر ، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ت عبد الرزاق المهدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د – ط ، د – ت ، ج 1 ، ص 149 .

[2] : الديوان ، ص 185 .

[3] : المرجع السابق ، ص 172 .

أو لائمًا صحبه على عدم إعانته ، وبالتالي يصير ثقيلا (كلّا) على عشيرته (الأدنين) ، فيكرهونه ويتمنون التخلص منه . وتأتي الصورة الاستعارية: " أوشكتْ صلات ذوي القربى له أن تَتَكّرا " لتتجاوز المعاني السابقة إلى أفق مجازي يحمل دلالات شدة التبرّم من هذا الشخص، وثقله على الأنفس لدرجة أن صلة رحمه –وهي شيء مجرّد– توشك أن تتنكّر له.

ومن الاستعارة ما يحمل تأكيدا وإمعانا في السخرية[1] :

*1) إن تأخُذوا أسماء ، موقفَ ساعةٍ ** فمأخذُ ليلى ، وهي عذراءُ ، أعجبُ*

*2) لبسنا زماناً حسنها وشبابها ** ورُدّتْ إلى شعــواء ، والرأسُ أشيــبُ*

يردّ عروة على "بني عامر" الذين سبوا امرأة عبسية متزوجة في غير أهلها ما لبثت أن استنقذها أهلها بمقارنة في أخذه عذراء منهم بين ظهرانيهم ، والتي لبثت عنده حتى ردّها هو بعد أن ذبلت وشاب رأسها . وتأتي الصورة الاستعارية في البيت الثاني " لبسنا حسنها وجمالها" لتحمل إذلالا وفضحا لبني عامر؛ ففي الاستعارة تشبيه مضمر على أنها ثياب تمتّع بها صاحبها واستخدمها حتى بليت ثم رماها.

وتأتي الاستعارة في شعره لدلالة الاسترحام كما في قوله[2] :

*– ورُبَّــتَ شُبْعــَةٍ آثرتُ فيها ** يداً جاءت تغير، لها هتيــت*

يؤثر عروة عن نفسه ما يسد به جوعها (شبعة) سائلا مستجدا جائعا . وتأــتي الصورة الاستعارية لتصبغ الموقف بدلالات الشفقة والاسترحام ؛ فهذه اليد – من فرط جوعها – أتت تغير ، ولها صوت مهذار كثير الكلام (هتيت) .

---

[1] : نفسه ، ص 87 ، 88 .

[2] : المرجع السابق ، ص 98 .

وقد يأتي اللفظ المستعار متعددا مما ينوّع في وجوه الاستعارة ، يقول عروة[1]:

1) *ذَرِينِي ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ ، إنني ** بها قبل أن لا أملك البيع مشتري*
2) *أحاديثُ تَبْقَى والفَتى غيرُ خالدٍ ** إذا هو أمسى هامة فوق صيـــر*
3) *تُجَاوِبُ أَحْجَارَ الكِنَاسِ وتَشْتَكِي ** إلى كلِّ معروفٍ تراهُ ، ومُنْكَـرِ*

يدعو عروة زوجته أن تكفّ عن لومه وتتركه لنفسه قبل أن يتجاوزه الزمن ويصبح غير قادر على التصرف بها . وهذه الدعوة مرجعها أنه يريد لنفسه الذكر الطيب الذي يبقى ؛ فالفتى غير مخلد – كما يقول – ، ولأنّه سيمسي "هامة"[2] فوق قبره . وهذه الهامة نراه يوردها في تركيب صوري استعاري في البيت الثالث ؛ فهي تصرخ فتجاوبها أحجار القبر، وتشتكي وتستغيث بكل من يمرّ بها ، عرفته أم كان منكرا إليها .

---

[1] : نفسه ، ص 143 ، 144 .

[2] : " كانت العرب تزعُم أن رُوح القتيل الذي لم يُدْرَك بثأْره تصيرُ هامَة فتَزْقو عند قبره تقول اسقُوني اسقُوني. فإذا أُدْرِك بثأْره طارت " . ابن منظور ، السابق ، مادة " هوم " ، ج 12 ، ص 624 .

3.1 الـكنـــايـــة :

الكناية في اللغة هي: " أَن تتكلم بشيء وتريد غيره . وكَنَى عن الأَمر بغيره يَكني كِناية يعني: إِذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط ونحوه "[1] .

وفي اصطلاح أهل البيان هي: " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له من اللغة ، ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ، ويجعله دليلا عليه . فيدلّ على المراد من طريق أولى. مثاله قولهم: "طويل النجاد" و"كثير الرماد" يعنون طويل القامة وكثير الضيافة . فلم يذكروا المراد بلفظ الخاص به ، ولكن توصلوا إليه بذكر معنى آخر هو رديفه في الوجود ؛ لأن القامة إذا طالت طال النجاد ، وإذا كثر القرى كثر الرماد"[2] .

وقد أجمع قدامى الدارسين على أن الكناية أبلغ من الإفصاح ؛ " اعلم أن العرب تعد الكناية من البراعة والبلاغة ، وهي عندهم أبلغ من التصريح . قال الطرطوسي: وأكثر أمثالهم الفصيحة على مجاري الكنايات . وقد ألف أبو عبيد وغيره كتبا في الأمثال ، ومنها قولهم: فلان عفيف الإزار طاهر الذيل "[3] . كما أنها تقوي المعنى وتزيد في بلاغته وتوكيده ، " إنّــك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى إنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد . فليست المزية في قولهم : "جمّ الرّماد" أنه دل على قرى أكثر، بل المعنى أنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ . وأوجبته إيجابا هو أشد ، وادعيته دعوى أنت بها أنطق ، وبصحتها أوثق "[4] .

---

[1] : المرجع السابق ، مادة كنى ، ج 15 ، ص 233 .

[2] : الزركشي ، المرجع السابق ، ج 2 ، ص 301 .

[3] : نفسه ، ج 2 ، ص 301 .

[4] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 69 .

والكناية أسلوب راقٍ من أساليب التعبير الأدبي ؛ فهي " من أبدع وأجمل فنون الأدب ، ولا يستطيع تصيّد الجميل النادر منها ، ووضعه في الموضع الملائم لمقتضى الحال إلا أذكياء البلغاء وفطناؤهم ، وممارسو التعبير عما يريدون التعبير عنه بطرق جميلة بديعة غير مباشرة "[1] . ونمثّل لذلك من القرآن الكريم في شأن بني إسرائيل – حين ذهب موسى عليه السلام لمناجاة ربه– وقد اتخذوا العجل إلهًا يعبدونه من دون الله . ثم لما رأوه من بعيد راجعا إليهم وبيده الألواح ندموا على ما فعلوا ندما شديدا ورأوا أنهم قد ضلوا . قال الله عز وجل [2] : ﴿ وَلَمَّا سُقِطَ فِي أَيْدِيهِمْ وَرَأَوْا أَنَّهُمْ قَدْ ضَلُّوا قَالُوا لَئِنْ لَمْ يَرْحَمْنَا رَبُّنَا وَيَغْفِرْ لَنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾ ، فقوله تعالى " سُقط في أيديهم" كناية عن شدّة خيبتهم وبالغ ندمهم ، " كذلك تقول العرب لكل نادم على أمر فات منه أو سلف، وعاجز عن شيء: "قد سُقِط في يديه" و"أسقط"، لغتان فصيحتان ، وأصله من الاستئسار ؛ وذلك أن يضرب الرجل الرجل أو يصرعه، فيرمي به من يديه إلى الأرض ليأسره ، فيكتفه . فالمرميّ به مسقوط في يدي الساقط به . فقيل لكل عاجز عن شيء ، وضارع لعجزه ، متندِّمٍ على ما قاله: "سقط في يديه" و"أسقط" "[3].

وفي شعر عروة تواردت الكنايات بكثرة فاقت في عددها ضربي الصورة الآخرين (التشبيه والاستعارة) ، واندرجت كلها تحت باب التلويح [4] الذي يناسب طبيعة الشعر

---

[1] عبد الرحمان الميداني ، المرجع السابق ، ج 2 ، ص 141 .

[2] : الأعراف ، 149 .

[3] : الطبري : أبو جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي ، جامع البيان في تأويل القرآن (تفسير الطبري) ، تح أحمد محمد شاكر ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، ج 13 ، ص 119 .

[4] : يرى السكاكي أن الكناية تنقسم إلى تلويح، ورمز، وإيماء أو إشارة. والتلويح: كناية كثرت فيها الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه . أما الرمز: كناية قلت فيها أو انعدمت الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه، إلا أن فيها نوع خفاء . والإيماء أو الإشارة : كناية ليس بين المكنى به والمكنى عنه وسائط كثيرة ولا خفاء . ينظر: المفتاح ، ص 411 ، 412 .

الجاهلي في عمومه ، فهي كنايات لا تحتاج إلى بعد نظر، أو إلى جهد كبير لفهمها ومعرفة دلالاتها ، ومن ذلك قوله[1] :

- *فيلحق بالخيرات من كان أهلها ** وتعلم عبس: رأس من يتصوبُ*

- *ولا أجعل المعروف حـــلّ ألّيـــة ** ولا عـــــــدّة في النـــاظـــر المتغيّب*

- *ينامُ عِشَاءً ثم يُصْبِحُ ناعساً ** يَحُت الحَصَى عن جنْبِهِ المُتَعَفِّرِ*

ففي البيت الأول دعوة ضمنية من عروة على أنه أهل للخيرات والمكرمات ، وستعرف قبيلته " بنو عبس" الكاذب المخذول الذي يطأطئ رأسه " رأس من يتصوب " . وفي البيت الثاني يرى أن إحسانه وكرمه لا يكون كفارة عن قسم "حلّ ألية" ، كما لا يكون استدرارا لغائب طال ترقّب عودته "ولا عدة في الناظر المتغيّب" . أمّا البيت الثالث فكان في وصف صعلوك خامل بالصورة الكنائية التي توحي بالكسل وقلّة الهمّة " ينامُ عِشَاءً ثم يُصْبِحُ ناعساً ". كما توحي بالبؤس والهوان " يَحُت الحَصَى عن جنْبِه المُتَعَفِّرِ" .

والملاحظ على الكنايات في الأبيات السابقة أنها جاءت جميعها كناية عن صفة ، وهذا النوع من الكناية هو الغالب على شعره . أمّا الكناية عن موصوف فقد وردت في مو اضعَ قليلة من شعره كقوله [2] :

- *أفـــي ناب منحناها فقيراً ** له بطُنّـــابنا، طُنّب مُصيّـــت*

- *بكل رقاق الشفرتين مهند**ولَدْنٍ من الخطّيّ، قد طُرّ، أسمرا*

---

[1] : الديوان ، ص 85 – 95 – 150 على الترتيب .

[2] : نفسه ، ص 96 ، 166 على الترتيب .

في البيت الأوّل صورة كنائية لموصوف يعود على جار عروة الفقير ؛ فالطنّب[1] المصيّت كناية عن بيت الجار الذي تخرج منه أصوات البكاء والصياح لشدّة الجوع . أما في البيت الثاني فقد كنّى عن السيف والرمح بصفاتهما المحبّبة ، واللاّتي يعرفان بها في عالم الفروسية ؛ فالمهند والرقيق للسيف ، واللّدن والخطّيّ والأسمر[2] للرمح .

*** أغـراض الكنـــايـــة :**

1) إيثار الأسلوب غير المباشر في الكلام لأنه أكثر تأثيرا فيمن يقصد توجيه الكلام له غالبا، وهذا الغرض هو الغالب على كناياته . يقول[3] :

1) *وأني لا يريني البخل رأي ** سـواءٌ إن عطِشتُ ، وإن رويت*

2) *وأني ، حينَ تشتجر العَوالي ** حوالي اللّب ، ذو رأي ، زميت*

في البيت الأول يتحدّث عروة عن نفسه – كما في فخرياته الكثيرة– بأنّه لا يعتنق البخل ولا يتسلّل إلى نفسه سواء في عطشه أو الارتواء ، وهنا يلاحظ بأنه لم يقصد هذين الأخيرين وإلا كان كلامه هشا مبتذلا ؛ فما العطش إلا الشدة وقلّة اليد ، وما الارتواء إلّا اليسر والغنى . وقد يتساءل أحدنا عن عدم استخدامه للطعام وما يتبعه من جوع وشبع للدلالة على الحالين ؟ نقول : إنّ عروة يملك من توقّد البديهة ما يملك ؛ لأن حاجة الإنسان للماء أكثر من حاجته للطعام ، وهو أصبر منه على الطعام من الماء . ومن جانب آخر نعرف ندرة الماء وأهميته في بيئته المجدبة ، لذا ألفيناه استخدم متلازمة العطش /الارتواء

---

[1] : الطناب في الأصل حبال تشدّ بها خباء البيت ، ثم أصبحت في لغة العرب تطلق مجازا على البيت كلّه . ينظر: ابن منظور، السابق ، مادة : طنب ، ج 1 ، ص 560 .

[2] : اللّدن هو ليّن المهزّة ، والخطّيّ نسبة لخط وهو موضع باليمامة ، والأسمر هو الذي أدركت قناته النضج واليبس فخرجت سمراء .

[3] : الديوان ، ص101 .

لأنّها أدلّ على حالتي الشدة واليسر ، أو الفقر والغنى . وفي البيت الثاني ينتقل إلى جانب آخر مهم في حياته هو الحرب التي كنّ ى عنها بقوله : " حين تشتجر العوالي" التي تعني: حين تشتبك الرماح وتحتدم المعركة[1] فإنه واسع الحيلة يحسن تدبير الأمور.

ومن نماذج ذلك أيضا قوله[2]:

*1) إذا آداكَ مالـُكَ ، فامتهِنه ** لجاديــه ، وإن قرع المراح*

*2) وإن أخنى عليك فلم تجده ** فنبتُ الأرض والماءُ القَراحُ*

*3) فرغمُ العيشِ إلفُ فِناءِ قومٍ ** وإن آسوكَ ، والموتُ الرَّواح*

عروة يظهر– كعادته– في دور المرشد لصعاليكه في قضية طلب الغنى وإباء ذلّ السؤال وهي القضية التي تعد قطب الرحى في شعره ؛ فهو يدعو كل من توافر له المال (آداك) فليبذله لطالبيه ولا يتمسك به (امتهنه) حتى يخلو مراحه ، وهي كناية عن الفقر وفيها تحبيب منه في شدة البذل . وفي البيت الثاني يستأنف كلامه السابق حول ذلك المال الذي إذا هلك (أخنى) ولم يجد صاحبه منه شيئا فعليه الحفاظ على كرامته بعدم السؤال والتقوّت بنبت الأرض والماء الصافي الذي لم يتكدّر(الماء القراح) . وهنا يتراءى لنا بيت عمرو بن كلثوم الشهير الذي أشبه هذا البيت:

– *ونشرب ، إن وردنا الماء، صفوا ** ويشرب غيرنا كدرا وطينا* [3]

---

[1] : ينظر: ابن منظور، السابق ، مادة : شجر ، ج 4 ، ص 394 . وينظر: المرتضى الزبيدي ، تاج العروس ، مادة : علو ، ج 39 ، ص 84 .

[2] : الديوان ، ص 107 ، 108 .

[3] :الديوان ، ت إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1996 ، ص 90

فالماء الصافي لا يُقصد به مجرد النقاء والشرب ، ولكن المقصود هو السيادة والكرامة في عرف هؤلاء الشعراء . ثم يستأنف عروة كلامه في البيت الثالث في القضية نفسها ويقول: إنّ ذلّ العيش هو ارتياد أفنية البيوت ، وهي كناية عن التسوّل ، وإن كان لا مفرّ من ذلك ، ففي الموت راحة منه .

وكثيرا ما يوجه عروة توجيهاته وإرشاداته لصعاليكه بطريق غير مباشرة متّخذا الكناية مطيّة لذلك[1] :

*1) أقيموا بني لبنى صدور ركابكم ** فكل منايا النفس خير من الهزل*

*2) فإنكم لن تبلغوا كلّ همّتي ** ولا أربي حتى تروا منبت الأثــل*

فالمقصود بـــ: " أقيموا صدور ركابكم" هو الانتباه والاستعداد . وقوله: "منبت الأثل" يقصد بها مضارب بني القين أعدائهم.

2) كون التعبير المكنى به ينبه على معنى لا يؤديه اللفظ الصريح المكنى عنه. ومن أمثلة ذلك قوله[2] :

*- تَبيتُ ، على المرافق ، أمُّ وهبٍ ** وقد نام العيون لها كتيت*

البيت في سياق أبيات كثيرة تحكي عن العاذلة التي تحاول في كل مرة ثنيه عنغاراته ، وإسرافه في بذل ماله . وفي هذا البيت يصف حال زوجته "سلمى" التي لقبها بـــ" أم وهب " بأنها باتت أرقة من شدة غيضها الذي يصّاعد هديرا مع أنفاسها . وقد دلّت الكناية بدقة وإيجاز على حالتها في لفظ " تبيت على المرافق " . وفي عجز البيت استخدم كناية عن نسبة

---

[1] : الديوان ، ص 201 ، 202 .

[2] : نفسه ، ص 97 .

في قوله : " نام العيون" التي يريد بها الناس ، وفي استخدامه للعيون ما يدل على النوم كما هو معروف في ذلك .

وتتوارد الكنايات في هذا الغرض فتدل على المعاني أفضل مما تدلّ عليه ألفا ظها الصّريحة كما في قوله[1]:

- *أبى الخفض من يغشاك من ذي قرابة ** ومن كل سوداء المعاصم تعتري*

الضمير في أوّل البيت يعود على عروة الذي يرفض ترك واجبه نحو من يغشاه طالبا كرمه من ذوي قرابته ، ومن كل سوداء معاصم تطب عطاءه . وسوداء المعاصم هذه هي المرأة التي اسودت معاصمها من كثرة العمل وتحريك النار والرماد لعيالها للاصطلاء أو لإلهائهم بتحريك الحصى في القدر. ومما ورد – أيضا – من كنايات في نفس الغرض قوله[2]:

1) *قعيدَكِ ، عمرَ الله ، هل تَعلميننـي ** كريماً ، إذا اسوَدّ الأناملُ ، أزهرا*
2) *صبوراً على رزء الموالي وحافظاً ** لعرضي حتى يؤكل النبت أخضرا*

فهو كريم إذا "أسودّ الأنامل" ، وهي كناية وقت الشتاء والشدة والجوع والبرد ، والتي يدفع الناس للاصطلاء بالنار لتخفيف شدة ما ينالهم مما يترك سوادا في أناملهم لكثرة ما يصطلون . كما أنه يبقى صابرا حافظا لعرضه حتى " يؤكل النبت أخضرا" وهي كناية عن ذهاب الشتاء وحلول الربيع بخضرته ورخائه .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 148 .

[2] : نفسه ، ص 140 ، 141 .

3) كون المكنّى به أجمل عبارة ، وأعذب لفظا من المكنى عنه ؛ فمراعاة الجمال الفني من الأغراض المهمة التي تقصد في الكلام . ومما ورد في شعره في هذا الغرض[1]:

– *أُقسّمُ جسمي في جسوم كثيرة ، ** وأحسو قراح الماء ، والماء بارد*

عروة يقسّم قوته الذي هو قوام رمقه ، ومقيم عوده ، ويؤثر به على نفسه . وتأتي الكنية في قوله: " أقسم جسمي في جسوم كثيرة" لتدلّ على التفاني في الجـود الذي غـــــدا جبلّـة في نفسه .

ومن الكنايات الجميلة في شعره ما وردت عند حديثه عن غزوه حيث رأى أن الحياة لعبة حظ في غناها والفقر. يقول[2]:

*1) فإن فاز سهم للمنية لم أكن ** جَزُوعاً ، وهَلْ عن ذاكِ من مُتَأَخَّرِ؟*
*2) وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد ** لكم خلف أدبار البيوت ومنظر*

في البيتين نظرة عروة للحياة والموت ، وفلسفته في قضية الغنى والفقر؛ فكلا الأمرين لا يعدو أن يكون لعبة ميسر ، من أصاب فيها قدح المعلّى نجا واغتنى ، ومن أصاب سهما خاسرا قضى ، وترك أهله يتجرعون الذل والسؤال . أما الموت – الذي إن وقع– فليس مما يجزع منه ؛ لأنه لا متأخر عنه على رأيه .

---

[1] : المرجع السابق ، ص 124 .

[2] : نفسه ، ص 145 ، 146 .

من خلال دراستنا نقول: إن الصورة الشعرية عند عروة بن الورد عبّرت عن مواقفه البطولية من فروسية وعدتها وما اتصل بها من حرب وغارات ، ومن إباء وما اتصل به من كريم الأخلاق . كما مثلت بوضوح فلسفته في الحياة ونظرته لما يحيط به في جوانب مختلفة اجتماعية أوقبلية أو أسريّة . كما نجدها تعبر عن تجاربه النفسيـــة من حبّ أو شوق أو أسى أو غضب أو تبرّم أو تهكم أو سخرية أو غيرها... لذا جاءت صوره الشعرية – في أحيان كثيرة– تغصُّ بالإنفعالات . أما من جانب فني فإنّ هذه الصور ربطت بين الحالة الشعورية للشاعر وبين الخطاب الشعري الذي حملها من جهة ، وبين هذا الخطاب ومتلقييه من جهة أخرى ؛ حيث كانت هذه الصور – بحقيقتها ومجازها– محط إعجابهم فتأثروا بها وانفعلوا لها وردّدوها ، ولا يخفى الذيع الكبير لأشعاره بين العرب والذي أثبتته كتب الأدب والأخبار وغيرها من كتب التراث .

2. الحقول الدلالية :

إن التحليل الدلالي لبنية اللغة من الأمور الضرورية والأساسية في معالجة دلالة الوحدات المعجمية ؛ فمن المقرّر أنّه لا توجد وحدة ليس لها مجال محدد ، ولتحديده يتطلب ذلك مراعاة سياق الكلمات وموقعها في التركيب اللغوي ؛ " فالذهن يميل دائماً إلى جمع الكلمات ، وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها ، فالكلمات تثبت في الذهن دائماً بعائلة لغوية"[1] . كما أن اللغة " بناء لنظام متجانس توجد فيه الكلمات على شكل مجموعات ، تقوم كل مجموعة فيها بتغطية مجال مفاهيمي محدّد يسمى بالحقل الدلالي " le champs sémantique" "[2].

والحقول الدلالية تقوم على فكرة " جمع الكلمات والمعاني المتقاربة ، ذات الملامح الدلالية المشتركة ، وجعلها تحت لفظ عام يجمعها ويضمها "[3] . وهذه الطريقة " تصنف المدلولات في حقول مفهومية ألّفها الفكر البشري كحقل الألوان ، القرابة ، السكن ، الحيوانات الأليفة ، الحيوانات المتوحشة . أو باعتماد علاقة الترادف أو التضاد ، أو علاقة الكبير بالصغير، أو علاقة التــدرّج..." [4] . وعلى ما سبق فـالحقل الدلالي هو : " مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها فيما بينها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها "[5] .

---

[1] : فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1950، ص 333.

[2] : باديس لهويمل ، نظرية الحقول الدلالية بين التراث العربي والفكر اللساني المعاصر، مجلة الممارسات اللغوية ، مخبر الممارسات اللغوية ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، الجزائر ، عدد 22 ، 2014 ، ص 148 .

[3] : نفسه ، ص 148 .

[4] : عمار شلواي ، نظرية الحقول الدلالية ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر ، بسكــرة ، الجزائر ، عدد 02 ، جوان 2002 ، ص 40 .

[5] : أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتاب ، القاهرة ، ط 02 ، 1988 ، ص 79 .

وفكرة الحقول الدلالية قديمة قدم الدرس اللغوي العربي نفسه ؛ ويتّضح ذلك من خلال تأليف الرسائل الدلالية الصغيرة والمتنوعة التي ظهرت مع بداية التدوين ، ثم تصنيف المعاجم الموضوعية بعد ذلك في هذا الميدان . والتي كان الهـــدف منها تعليمياً ، وعاملاً مُعينا للكتّاب والشعراء ؛ إذ تمدّهـم تلك المعاجم بالكلمات التي تنضوي تحت موضوع محدّد .

أما عن أهمية النظرية في حقل الدراسات اللغوية والأسلوبية فتظهـر في تحديـد سمات استخدام المعجم عند شاعر معيّن . وفي خصوصية الاختيار وما يرتبط به من أبعاد نفسية أو اجتماعية أو ثقافية أو غيرها . كما تسهم في حلّ كثير من مشاكل تحليل المعنى من خلال[1]:

1) الكشف عن العلاقات وأوجـه الشبه والاختلاف بين الكلمات التي يجمعها حقل واحد ، وبينها وبين المصطلح العام الذي يجمعها ، فيتضح لنا بذلك مجال استعمال كل كلمة بدقة .

2) تضمن النظرية لمفردات اللغة وضعها في شكل تجميعي تركيبي ينفي عنها الانعزالية.

ونشير في الأخير إلى أنّ نظرية الحقول الدلالية – على الرغم من اتجاهاتها المتعدّدة في تصنيف الوحدات المعجمية والمفاهيم المرتبطة بها – تتفق في جملة من المبادئ هي[2]:

1) لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل .

2) لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معيّن .

3) لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة .

4) استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي .

---

[1] : باديس لهويمل ، السابق ، ص 156 .

[2] : أحمد مختار عمر ، السابق ، ص 80 .

جدول يوضح المعجم اللغوي لعروة بن الورد :

الحقول	عدد الألفاظ		النسبة	
	في الحقل	في الحقول	في الحقل	في الحقول
1. الإنسان وما يتعلق به:				
1.1 في الأعلام	39	249	%16	%60.5
2.1 في الجسم وما يتصل به	39		%16	
3.1 في الحياة الاجتماعية	76		% 30	
4.1 في الصفات والأخلاق	95		%38	
2. الأماكن والقبائل والجماعات.	56		%13.5	
3. الحرب وعدتها وتوابعها.	16		%04	
4. الطبيعة :				
1.4 الأرض .	25	91	%29	%22
2.4 الحيوان .	51		%54	
3.4 النبات .	14		%17	
مجموع الحقول	412		%100	

يلاحظ من الجدول السابق ما يأتي :

1) أعلى نسبة لألفاظ معجم عروة الشعري كانت في حقل الإنسان وما تعلّق به من أعلام أو صفات أو أخلاق ، أو في جوانب الحياة العائلية أو الاجتماعية ، أو في الجسم وما يتصل من مأكل أو مشرب أو صوت أو حركة أو زينة أو غيرها. وقد فاقت نسبة الألفاظ في هذا الحقل لوحده 60% .

2) جاء في المرتبة الثانية حقل الطبيعة من أرض أو حيوان أو طير أو نبات بنسبة 22% .

3) في المرتبة الثالثة أتى حقل الأماكن والقبائل والجماعات بنسبة 13.5% ، وجاء بعده وأخيرا حقل الحرب وتوابعها بنسبة 04% .

وفي قراءتنا للنتائج السابقة نقول :

1) طغيان حقل الإنسان وما يتعلّق به على باقي الحقول المعجمية يوحي بالنزعة الذاتية في شعره ؛ فهو مشدود إلى شخصه يجعل نفسه –غالبا– في بؤرة الحديث فيما يصفه أو يتحدث عنه . وذاتيته هذه جعلته يعتدّ بنفسه كثيرا ويحملها على ما يزينها ويرفع من قيمتها ، وهنا تحضر طائفة كبيرة من شيم الأخلاق ورفيع الفضائل تميّز بها هذا الرجل من جود ونجدة وحسن جوار ووفاء وإباء وغيرها .

2) في حقل الإنسان وما اتصل به من أعلام تتضح شخصية الشاعر ونفسيته ونظرته الاجتماعية وفلسفته في الحياة ؛ فهو رجل لم يُخلع أو ينسلخ من قبيلته وقومه ، ففي شعره تتردّد عبس وأحياؤها ورجالها ، بل إنّ دواعي الانتماء تصل به إلى القيسية جميعهم . وما يثار حوله بأنه صعلوك ليس صحيحا لأنه رجل شريف ذو نسب وجاه في قومه ، وقد مارس عروة الصعلكة لسببين وجيهين: أوّلهما لأنّه رجل جواد كان يكره أن يطلبه الناس ولا يجد ما يقريهم به من جهة ، ولكرهه للبخل وأهله الذين يسعى لسلبهم إياه لإعادة توزيعه

لمستحقيه من جهة أخرى . والسبب الثاني هو رأفته بالصعاليك الفقراء الذين كانوا يعانون في المجتمع القبلي ويلات الجوع والذل ، وداعي رأفته هذه أنه عانى ظلم القبيلة في نفسه لوضاعة نسب أمه النهدية . وهنا نقول: إن عروة رجل متصعلك وليسا صعلوكا ، والصعلكة في فلسفته تبتعد عن دائرة الفقر والذل والهوان لتتصل بدائرة أخرى مشرقة هي الإباء ، وطلب الغنى بحدّ السيف ، ونيل الشرف بعزّة النفس ونبيل المآثر .

3) فلسفة التصعلك التي آمن بها عروة وسعى لتلقينها إلى صعاليكه جعلته يقودهم حاملا سيفه ورمحه ، ضاربا في أنحاء الجزيرة غازيا وسالبا ، وهذا ما أكسبه معرفة دقيقة بجغرافيتها وتركيبتها البشرية ؛ ففي شعره تردّدت طائفة كبيرة من أسماء الأماكن والقبائل استغرقت تقريبا جميع نواحي جزيرة العرب . وارتبطت بهذا الغزو طائفة من ألفاظ الحرب وعدّتها من سيف ورمح وخيل وغيرها .

4) معرفة عروة الدقيقة بالصحراء ارتبطت بها معرفة أخرى بوحوشها وحيواناتها ونباتها ، وفي شعره تزدحم أسماء الحيوان والنبات التي تعكس هي الأخرى كثرة ضربه في الأرض التي أكسبته كل هذه المعرفة .

ولقراءة أدق وأكثر تفصيلا لمعجم عروة الشعري نقدّم هذه الجداول لتوزّع الألفاظ داخل كل حقل معجمي مرتبة على حروف الهجاء ، مع إحصاء لعدد تكرارها ، ومواضع ورودها . وبعد تقديم جدول أو جداول كل حقل نقوم باستقراء أهم الملاحظات وتحليلها .

أ. الإنســـــــان ومـــا يتعلـــــق به :

أ.1 في الأعلام :

	الـلـــــــفـــــــــــــظ	تكراره	رقم الصفحة
01	أسماء : عبسية وقعت في أسر بني عامر.	01	.87
02	أوس : هو أوس بن عمرو بن أُدّ بن مزينة	01	.225
03	بلج وقرة : صاحبا عروة .	01	.215
04	بنت منذر : لقب لزوجته سلمى الكنانية .	01	.143
05	تُماضر : قد تكون إحدى زوجات عروة .	01	.109
06	الحكم : هو الحكم بن زنباع .	01	.221
07	أم حسان : زوجته سلمى الكنانية.	03	.194 ، 160 ، 159
08	ربيع : الربيع بن زياد العبسي .	02	.190 ، 180
09	طلق وجبّار : شخصان لعبا دوراً حاسماً في إقناع عروة بمفاداة سلمى .	01	.134
10	سامع ومطيع: ابنا عروة .	01	.179
11	سلمى، سليمى : زوجة عروة .	07	.195 ، 179 ، 132 ، 131 ، 128 ، 101
12	شتير بن خالد : رجل من أشراف العرب	01	.164

	.		
13	شريك : هو شريك الزباني من بني زبان .	01	.119
14	شعواء : والدة ليلى العامرية .	01	.88
15	شيخي : الشيخ هو الورد والد عروة .	01	.85
16	ليلى : زوجته العامرية التي أسرها .	02	.135 ، 87
17	أبو مالك : هو مالك بن حمار الغزاري .	01	.117
18	أم عمرو : اسم امرأة .	01	.230
19	قيس : هو أبو عرب الشمال قيس بن عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان	01	. 86
20	قيس: قيس بن زهير العبسي	02	.216 ، 180
21	أم وهب : سلمى زوجة عروة.	04	.133 ، 129 ،97
22	ابن ورد : أخو عروة .	01	.123

أ.2 في الجسم وما يتصل به من حركة أو صوت أو مأكل أو مشرب أو زينة أو غيرها:

	اللـــفـــــــــــظ	تكراره	رقم الصفحة
01	التملل: الإسراع في المشي.	01	.207
02	الجوع	03	.137، 123، 97
03	الجُمان : من الحليّ .	01	.231
04	الحميت : وعاء السمن .	02	98
05	الحَوَر: شدة البياض في شدة السواد .	01	.127
06	الخُصاصة: الفاقة .	01	.125
07	الرجل: المشي على الأقدام	01	.146
08	الرُضاب: ماء الفم	01	.130
09	الشَّكر: الفرج .	01	.219
10	شمّر	01	.173
11	الصّدار: من الثياب	01	.171
12	الطوى ، طيّان : شدة الجوع .	02	.142 ، 124
13	القدح : وهو سهم لا ريش عليه.	01	.111
14	القدر.	02	.209 ، 157

15	العُسّ : القدح الضخم .	02	119 ، 215.
16	علّ: تتابع	01	165.
17	عنبر	01	160.
18	القَراح: الماء الصافي أو البارد .	03	108،124،222.
19	اللّمة : شعر فروة الرأس	01	164.
20	المِرجل : قدر من نحاس .	01	205.
21	المسك	01	160.
22	المضيغ: كل لحم على عظم.	01	210.
23	المعجّل: الطعام الذي لم ينضج .	01	209.
24	المِغفر : زرد ينسج به الدروع .	01	227.
25	الملِيل: خبز ينضج في الرماد .	01	222.
26	المنسر: الماشي على الراحلة .	01	146.
27	النسء: الشراب.	01	132 .
28	وحوح: أخرج صوتا قويا فيه بحة .	01	212.
29	ولول: يدعو بالويل ويستغيث .	01	212.
30	الوطْب : سقاء اللّبن .	01	119.

أ.3 في الحياة الاجتماعية:

	اللـــفـــظ	تكراره	رقم الصفحة
01	ابتراد ، تبرّد : طلب البرودة	02	119 ، 138 .
02	أدبار البيوت: مواضع العبيد والسائلين.	01	146 .
03	الأوتار: الثأر	01	192.
04	الجار	06	92 ، 98 ، 116 ، 139 ، 165 .
05	الجُلى : الشدائد	01	114.
06	الجُف: جماعة	01	217 .
07	الحديد: جار	01	211 .
08	الحق، الحقوق	08	99 ، 100، 123، 125 ،196 ، 223.
09	الحُلول: جمع حالّ ، وهو النازل بالمكان .	01	197.
10	الحي (السكن)	08	111 ، 117 ، 129 ، 136 ، 151 ، 164 ، 208 .

11	الحي (الحياة)	04	100 ، 131 .
12	الخليط: الشريك	01	160 .
13	خليّ .	01	144 .
14	ربيء: الحارس	01	204 .
15	رهط	01	164.
16	الطارق: السائل.	01	157 .
17	طُنُب ، طناب: حبال البيت.	02	96.
18	ظعائن: مسافرون.	01	198.
19	صِيّر: قبر	01	140.
20	الضيف	03	158 ، 189 ، 190
21	ساحة الدار	01	121.
22	عريش: خباء	01	151.
23	فناء ، أفناء: ساحة البيت	01	108.
24	القابس: شعلة	01	152.
25	القبيل: الزوج	01	220.
26	القربى	01	172.

27	قعيد: المُقاعد وهو الزوج .	01	.140
28	الكنيف: حظيرة من خشب أو شجر.	03	.104،121،207
29	مبيت	01	.217
30	مجزر: موضع النحر.	02	.149،157
31	المَحضر: المُقام	01	.144
32	المُراح: موضع مبيت المواشي.	01	.107
33	المُعرّس: المُقام	01	.129
34	المعهد: المُقام	01	.129
35	المقيل: موضع القيلولة	01	.217
36	المنيح: قدح ميسر لا نصيب له .	01	.152
37	النديّ : النادي وهو موضع الاجتماع.	03	.174 ،110
38	النؤوب: تناوب القوم في السفر، أي جعلوا لكل منهم دورا في إطعام الآخرين	01	.125
39	النسب	02	. 113 ، 85
40	صلة ، صلات	01	.172

41	العِرض	01	.141

أ.4 في الصفات والأخلاق :

	اللفظ	تكراره	رقم الصفحة
01	اغبرّ: تجهّم وجهه	01	.141
02	أقب: ضامر البطن	01	.141
03	أسفر: أشرق وجهه .	01	.141
04	آست	01	.222
05	أهدج: يمشي في ضعف واضطراب	01	201
06	الإيثار	01	.98
07	البخل	01	.101
08	الجبن	01	.114
09	الحسب	02	.86
10	الحلم	01	.83
11	الحفاظ ، الحفيظة	02	.180 ، 170
12	الدَّل: التدلّل والغنج	01	. 222

13	رَخصة : طريّة	01	.171
14	طليح : أصابه الكلل والإعياء	01	.151
15	السيّد ، السيادة	07	115 ، 121 ، 190
16	صعلوك	03	91 ، 149 ، 152 .
17	العصمة: المنع .	01	.133
18	عشّر: نهق ودار عشرا اتقاء حمى خيبر.	01	.178
19	العوائد : ما يعود من صلة أو فضل	01	.123
20	عيّرني ، عيّروني ، عيّرتموني	07	163 ، 164 ، 191.
21	الغنى	07	104 ، 116 ، 150. 173،174،175،196.
22	الفقر	09	90، 96، 110، 116،132، 163، 172 ، 174 ، 196.
23	القِرى	03	150 ، 157 ، 190 .
24	الكرم	05	140 ، 158 ، 163 ، 187 ، 196 .
25	المجد ، الماجد	09	86، 113، 121 125،

			158 ، 163 ، 186.
26	المال	09	105 ، 110 ، 123 158 ، 163 ، 199، 227 ، 229.
27	متعفّر: المتمرّغ في التراب .	01	150.
28	مخماص: جائع	01	141 .
29	المذنب	01	82.
30	المروءة	01	121.
31	مرزأ: للناس في ماله نصيب	01	141.
32	المعروف	03	95 ، 116، 157 .
33	معسر	01	173.
34	مقتر	03	105 ، 158 ، 163 .
35	المَقيت: الذي ينال الكرم	01	99 .
36	المين: الكذب	01	187 .
37	الميسّر	01	150 .
38	النزيعة: هي التي تُزوّج في غير عشيرتها.	02	191.
39	هابل: ثكلت ابنها .	01	213 .

40	الهنء: العطاء	01	. 149
41	الولاء	01	. 207

ب. القبائل والأماكن و الأيام والجماعات :

	الـلـفـــــــــــظ	تكراره	رقم الصفحة
01	أبّان : موضع في القصيم .	01	.230
02	أجداد : موضع من غطفان .	01	.179
03	بنو أكثم : فرع من أنمار.	01	. 167
04	إمّرة : موضع .	01	.129
05	بنو أنمار	01	.167
06	بنو أسامة : فرع من فزارة كان منه مالك بن حمار .	01	.163
07	بنو أوس: فرع من مزينة	01	225
08	التخانق: يوم بين العبسيين والعامريين .	01	.165
09	تهامة : قبيلة عربية .	01	.127

10	تيماء : أرض باليمن .	01	.136
11	جعفر: أبو قبيلة بني عامر وهم الجعافرة.	01	.164
12	حرسين : واد بنجد .	01	.203
13	حقيل : اسم موضع .	01	.221
14	خط : موضع باليمامة تنسب إليه الرماح الخطّيّة .		.166
15	خيبر : قبيلة من اليهود .	01	.177
16	رضوى : موضع .	01	120
17	بنو زبان : قوم شريك الزباني .	01	.117
18	السّرير : موضع .	01	.128
19	السلائل : واد في الحجاز .	01	.225
20	الصفا : موضع بمكة .	01	.159
21	صندد : جبل .	01	.120
22	بنو طيء: قبيلة معروفة .	01	.170
23	عامر : والمقصود به "بنو عامر".	02	.170 ، 165
24	عبس : قبيلة عروة العربية المعروفة.	01	. 85

25	عثّر : موضع باليمن .	01	.138
26	عدي : بنو عدي بن كعب بن لوئ .	01	.224
27	العراق	01	.198
28	عُظم : أرض لخيبر.	01	.120
29	بنو علي: قبيلة من كنانة .	01	.129
30	عمق : أرض لمزينة .	01	.127
31	عوذ : فرع من عبس ينتمي إلى عوذ بن غالب بن قطيعة بن عبس .	02	.165 ، 83
32	بنو عوف : بطن من شيبان .	01	.224
33	بنو عيلان : وهي القبيلة الأم التي ينتمي إليها العبسيون ومعظم قبائل عرب الشمال	01	.111
34	الغُرّ والغراء : موضعان	01	.159
35	غضور: ثنية بين المدينة وخزاعة .	01	.139
36	قُديد : موضع بين مكة والمدينة .	01	.127
37	كراء : موضع بالطائف .	01	.136
38	كِير: موضع بالبصرة .	01	.129

39	بنو لبنى : فرع من عبس .	02	197 ، 210.
40	بنو مــرّة : هو مرة بن عوف بن سعد وهو من أعيان قيس عيلان .	01	94 .
41	المَلا : موضع .	01	135.
42	معتم وزيد : من جدود عبس ، والمقصود بنو معتم وبنو زيد .	01	135.
43	بنو ناشب : فرع من عبس .	01	81
44	نجد : أرض وسط الجزيرة العربية .	01	155.
45	بنو النضير : أحد قبائل اليهود .	01	129.
46	النَّقير : موضع ماء .	01	129.
47	بنو نهد : قبيلة من قبائل اليمن الجنوبية (وهي قبيلة والدة عروة)	03	85 ، 86 ، 113 .
48	اليهود	01	177.

ج. الحرب وعدّتها وتوابعها :

	الـلـفـــــــــــــظ	تكراره	رقم الصفحة
01	الأبيض: السيف	03	154 ، 183 ، 228.
02	الأسمر: الرمح	02	166 ، 228.
03	الحُسام: السيف	01	229
04	الخطّي: رمح منسوب لخطّ .	01	116.
05	الدرع	01	227.
06	الصارم : السيف.	01	229.
07	صبَح : غزا في الصبح .	01	165.
08	الضُّبوء : الزحف المتخفّي قصد الختل.	01	146.
09	غزو	01	194
10	فداء ، مفاداة	01	132.
11	اللّدن : رمح ليّن المهزّة .	01	166.
12	المهنّد: سيف مصنوع من حديد الهند .	01	166.
13	النّجاد : حامل السيف .	01	192

د. الطبيعة :

د.1 الأرض :

	الـلـفـــــــــــظ	تكراره	رقم الصفحة
01	الأفيّح : مكان الكلأ الفسيح .	01	.214
02	البرق.	01	.127
03	الثّغر: هو كل فُرجة في جبل أو وادٍ .	01	.161
04	الثّنيّة: طريق في جبل .	01	.161
05	ديمومة : مفاز بعيدة الأركان .	01	.213
06	رباب : السحاب الأبيض .	01	.127
07	رعد	01	.138
08	روضة	01	.178
09	سُربة : الطريق .	01	.196
10	السماء	01	.189
11	غبراء : مفازة يضلّ فيها قاطعها .	01	.161
12	الفجّ : طريق واسع في جبل .	01	.91
13	القاع : أرض سهلة مطمئنة .	01	.183

14	الكناس : المغار تغيب فيه الضباء .	01	.144
15	اللّوى : منقطع الرّمل .	01	.88
16	مدفع ، مدافع : مجاري الماء .	01	120
17	مزِلّة : المكان الزلق .	01	.148
18	مضِلّة : واد مجهول يتيه الناس فيه .	01	.136
19	المعزاء : مكان كثير الحصى .	01	.221
20	مقضبة : هي أرض تنبت القضب .	01	94
21	مُنبطح : مكان عريض متّسع .	01	.225
22	مُنعرج.	01	.230
23	المنهل: مكان الشرب .	01	.204
24	ناصف، نواصف : رحاب من الأرض .	01	.230
25	نِقاب : طريق ضيّق بين جبلين .	01	.156

د.2 الحيوان :

	الـلـفـظ	تكراره	رقم الصفحة
01	أجرد : للجواد هو قصير الشعر .	01	.228
02	الآرام : الظبي .	01	.176
03	الإفال : صغار الإبل : بنات المخاض ونحوها .	01	.169
04	الأسد .	01	.110
05	بزل ودرعة : اسم عنزين .	01	.215
06	بعث (البعير) حل عقاله فأرسله .	01	.89
07	البعير.	02	. 184 ، 151
08	البكارة : جمع بكر وهو صغير الإبل.	01	.169
09	ثعالب .	01	.110
10	جزور : ناقة مذبوحة.	01	.106
11	الجلاد : من الإبل غزيرات اللبن .	01	.213
12	حصان .	01	.187
13	الحمار .	01	.178

14	الحوار : ولد الناقة من حين يوضع إلى أن يفطم ويفصل فيصبح الفصيل .	01	.169
15	الخلاج : جمع خلوج وهي الناقة التي تخلُج السير من سرعتها	01	.162
16	الخيل .	01	.181
17	الرأل : ولد النعام .	01	.201
18	الطير.	01	.93
19	صرماء : ناقة قليلة اللبن .	02	. 208 ، 147
20	صرين : صرى الشاه تصرية إذا لم يحلبها أياماً.	01	.168
21	الضباع .	01	.183
22	عائذ : كل أنثى وضعت مدة سبعة أيام.	01	.128
23	عشار: هي النوق التي مضى لحملها عشرة أشهر، وهي أحسن ما تكون الإبل.	01	.170
24	غزال .	01	.190
25	السخال: ولد الشاة من الماعز أو الضأن	01	.216

26	السُربة: الجماعة من الضباء أو الخيل .	01	.196
27	السوام : كل ما رعى من المال في الفلوات ، إذا خُلّي يرعى حيث يشاء .	02	.154 ، 89
28	أم سرياح : الجرادة .	01	.198
29	شارف : من الإبل المسن .	01	.208
30	شغور: يشغر الحيوان ، أي يرفع رجليه.	01	.128
31	الشُمط : هو من الخيل الذي في شعره اختلاف بلونين ، أبيض وأسود .	01	.155
32	الشول : النوق التي لا تزال فارغة حتى يرسل فيها الفحل .	01	.184
33	الفرس	01	.229
34	قرمل : فرس عروة بن الورد .	01	.212
35	كتيت : صوت للبعير من شدة الغيظ .	01	.97
36	الكريم : هو الجواد الذي يرق جلده ويلين شعره وتطيب رائحته .	01	.187
37	كواسع : من كسع الدابة ، أي ضربها .	01	.154

38	الكوم : النوق ذات السنام العظيم .	01	.213
39	اللِقاح : ذوات الألبان من الإبل ، واحدتها لقوح ولقحة .	02	119 ، 167.
40	المُحسَّر : الجمل الذي تعب.	01	. 151
41	مُذكِر : الناقة التي تلد الذكور .	01	.147
42	مناخات : النوق التي أنيخت (أُريحت).	01	.205
43	المنسر: المنسر من الخيل ما بين الثلاثة إلى العشرة.	01	.146
44	المنسم : طرف خف البعير.	01	.221
45	ناقل : الفرس في جريه إذا اتقى في عدوه الحجارة لحُسن نقله .	01	.155
46	النيّب: جمع ناب وهي النوق المسنة .	01	.96
47	الهجمة : القطعة الضخمة من الإبل .	01	.203

د.3 النبات:

	اللـــفـــــــــظ	تكراره	رقم الصفحة
01	الأباء : مفرده أباءة وهي القصب .	01	.137
02	الأجناء : جمع جني من ثمار وغيرها .	01	.120
03	الأثل : شجر ذو أصول غليظة .	01	.202
04	الأدغال : المواضع الكثيفة الشجر.	01	.225
05	الجِذل : ما عظم من أصول الشجر .	01	.204
06	الحرث : الزرع .	01	.94
07	الخُلّة : كل نبت حلو.	01	.168
08	الشَثّ : من شجر الجبال .	01	.155
09	العرعر : شجر يعمل به القطران .	01	.155
10	العضاه : كل شجر له شوك.	01	.106
11	العنب .	01	.130
12	المتروّح : للشجر ، المتفطر بالورق .	01	.106
13	القضب : هو كل شجر طالت أغصانه.	01	.94
14	اليستعور : شجر تصنع منه المساويك .	01	.131

يلاحظ من جداول الحقول السابقة ما يأتي :

1) نلاحظ في الأعلام ورودا لافتا لزوجته سلمى الكنانية ؛ فقد تكرّر اسمها في شعره خمس عشرة (15) مرة : (07 سلمى ، سليمى) ، (04 أم وهب) ، (03 أم حسان) ، (01 أم منذر) كما نلحظ ورود الوالد والأخ ، إضافة إلى عَلَمين من أعلام قبيلته عبس هما : " قيس بن زهير" ، و" الربيع بن زياد" .

2) في الجسم وما يتصل به نلحظ توارد ألفاظ : الجوع (03 مرات) ، الطوى (02) ، القراح (03) ، إضافة إلى طائفة من أدوات الطعام : القدر (02) ، العُس (02) ، الحميت (02) وغيرها .

3) فيما يخص حياته الاجتماعية فقد لاحظنا تكرار بعض الألفاظ بشكل لافت : الحق (08) ، الحي "السكن" (08) ، الجار(06) ، الحي "الحياة" (04) ، الضيف (03) ، النادي (03) . إضافة إلى ألفاظ أخرى وردت بنسبة أقل : الطناب (02) ، الكنيف (02) ، المجزر(02) ، النسب (02) .

4) أمّا في الصفات والأخلاق فقد تكرّرت ألفاظ : الفقر ، والمال ، والمجد تسع (09) مرات . تلتها ألفاظ : الغنى ، السيادة ، والتعيير(عيّروني) سبع (07) مرات . إضافة إلى ألفاظ : الكـــــرم (05) ، القِـــــرى (03) ، المعروف (03) ، صعلوك (03) ، نزيعة (02) ، الحسب (02) ، الحفيظة (02) .

5) بعض الألفاظ المتكرّرة ترتبط بها طائفة أخرى من الألفاظ ، ومثال ذلك : لفظ "الكنيف" الذي تكرّر في شعره ارتبط به كل من "عريش" و "خباء" وكلها تدلّ نسبيا على نفس المعنى ، ولفظ "الكرم" الذي ارتبط به كل من "قرى" و"الهنء" و"مرزأ" . ومن ذلك : الحفيظة والحلم

، الضيف والطارق ، مقتر ومعسر ، المال والغنى والشبع ، الفقر والجوع والطوى ، وغيرها .

5) في حقل القبائل والأماكن تحضر قبيلته عبس وفروعها في المرتبة الأولى بثمانية (08) ألفاظ : عبس (01) ، بنو عوذ (02) ، بنو لبنى (02) ، بنو معتم وبنو زيد (01) ، بنو ناشب (01) . ثم يأتي أعداء بني عبس العامريون بأربعة (04) ألفاظ : عامر(02) ، جعفر(01) ، التخانق (01) . ويأتي بنو نهد أخواله بعد ذلك بـــثلاثة (03) ألفاظ . أما باقي القبائل المذكورة في شعره فقد توزّعت على ربوع الجزيرة من نجد و حجاز وشام ويمن وتهامة وعراق .

6) في حقل الحرب وعدّتها يحضر السيف في المرتبة الأولى بسبعة (07) ألفاظ : الأبيض ، الحسام ، الصارم ، المهنّد ... ثمّ الرمح بأربعة (04) ألفاظ: الأسمر، الخطي ، اللّدن ، إضافة إلى الدّرع ، والغزو بأنواعه .

7) في قسم الحيوان من حقل الطبيعة لاحظنا حضورا مكثّفا للإبل بأنواعها وصفاتها فاق العشرين (20) لفظا: البعير ، الحوار ، الصرماء ، النيّب ، الشّول ، الشارف... ثم جاءت بعدها الخيل بثمانية (08) ألفاظ : الأجرد ، الكريم ، الفرس ، الحصان ، الناقل ... إضافة إلى عدد من وحوش الصحراء من أسود وضباع ونعام وغزال وغيرها.

8) في حقل الأرض تزدحم مجموعة هائلة من الأسماء استغرقت الجبـــل والـــوادي والسهـــل والعـــرق : المفازة ، الثنيّة ، الروضة ، الفجّ ، اللّوى ، المعزاء ، المنبطح ، المنعرج ، الرباب ... أما حقل النبات فتقلّ ألفاظه التي لم تتجاوز في مجموعها أربعة عشر(14) لفظا .

في تحليلنا لما سبق من ملاحظات نقول :

1) حضور زوجته "سلمى" بذلك الزخم في شعره يدلّ على شدّة حبه لها وتعلّقه بها ؛ فتارة يذكرها باسمها ، وتارة أخرى يصغّر اسمها "سليمى" – ولا يخفى ما في التصغير من تحبّب وتودّد– ، وفي مرة ناداها باسم والدها " بنت منذر" ، ومرات بأبنائها " أم حسان" و" أم منذر". وهذا الشغف بـــ " سلمى" تكرّر كثيرا في مقدمات قصائده التي تُفتتَح بلوم العاذلة ، وهو لوم يظهر بأنه رافض له غير مصغٍ إليه ، لكنّه في المقابل يحب سماعه ، بل يتلذّذ بسماعه لأنه يبوح بحبها وتعلقها به وخوفها عليه ، وإلاّ ما كان كرّره بذلك الشكل .

ومن جانب آخر لاحظنا في شعره قصيدتين غزليتين في زوجته سلمى هما : " أرقت وصحبتي بمضيق عمق" ، و"عفت بعدنا من أم حسان غضور " . كما يتكرّر في شعره ندمه وحسرته على قبوله مفاداتها ، ولعلّ مما يدلّ على ذلك قولها له بعد مفاداتها : " يا عروة ، أما إنّي أقول فيك ، وإن فارقتك ، الحق : والله ما أعلم امرأة من العرب ألقت سترها على بعل خير منك ، وأغض طرفا ، وأقل فحشا ، وأجود يـــدا ، وأحمى لحقيقة... فارجع راشدا إلى ولدك وأحسن إليهم"[1] .

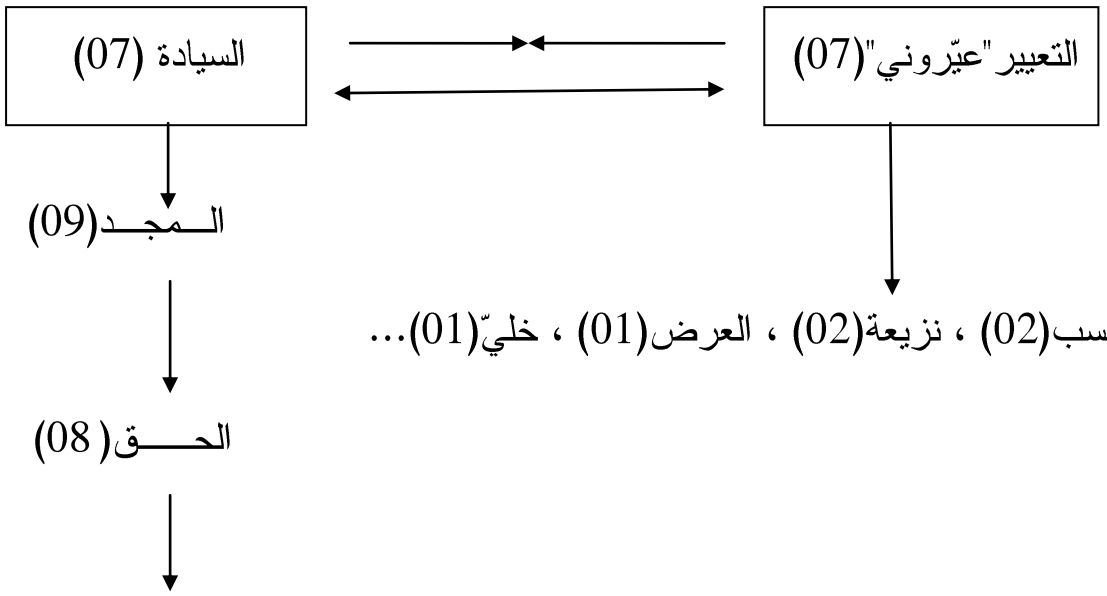
أما حديثه عن سادات عبس: " قيس بن زهير" ، و"الربيع بن زياد" ، ووالده " الورد بن حابس" ، وأخيه ، وجدّه الأوّل " قيس بن عيلان " فيشير إلى ما كنا تحدّثنا عنه من انتمائه القبلي واعتزازه بهذا الانتماء .

2) في الأقسام المتبقية من حقل الإنسان تتّضح نفسية عروة وفلسفته جليّتين ؛ فالأولى ارتكزت –أساسا– على قضية نسبه النهدي من جهة أمّه ، والثانية في قضية الغنى والفقر . وقبل الإسهاب في الحديث عن القضيّتين نقدّم هذين المخطّطين :

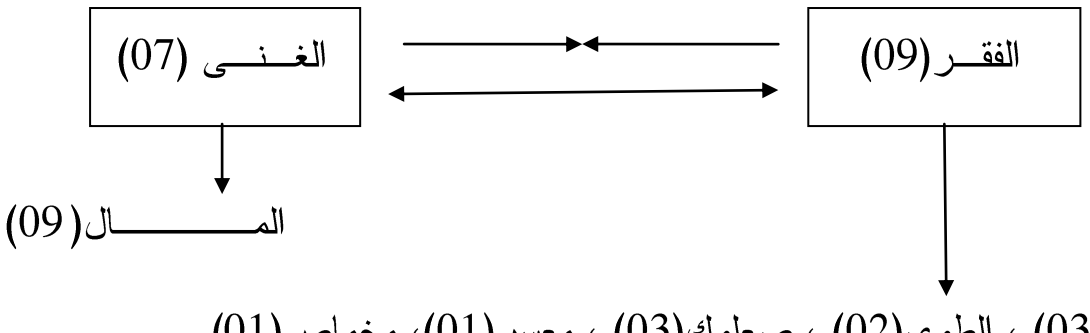
---

[1] : أبو الفرج الأصفهاني ، السابق ، ج3 ، ص 75–76 .

مخطّط01 :



مخطّط 02 :



في المخطّط الأوّل تظهر نفسية عروة الذي عانى تعيير وسخرية قومه بسبب أمّه النهدية النزيعة ، ومردّ ذلك أنّ اكتمال الشرف والسيادة – في العرّف القبلي– يكون بشرف الوالدين ، وقد تكرّر اللفظ الدال على ذلك سبع مرات ، وقد حزّ ذلك في نفسه حتى قال[1] :

– *مابي من عار إخال علمته ** سوى أن أخوالي إذا نسبوا نهد*

– *لا تلم شيخي فما أدري به ** غير أن شارك نهداً في النسب*

لكنّه يعود ويردّ على قومه بأنّ السيادة الحقيقية ليست في النسب ، وإنّما تكون في المجد . والمجد يكون في طلب الحق ، ويأتي تكرار ألفاظ السيادة والمجد والحق بذلك العدد دالا على ما يردّ بها على قومه[2]:

– *هُم عيّروني أنّ أُمّي غريبةٌ ** وهل في كريمٍ ماجدٍ ما يُعيَّر ؟*

وإذا اتضح أنّ الحق سبيل المجد الحقيقي فإنّه يعرض في شعره جملة من خصال وفضائل ذلك الحق من كرم وحفيظة ومعروف و تمام الرأي وحسن الجوار وغيرها . ولعلّ أفضلها وأقربها إلى نفسه هي فضيلة الكرم [3] ، والكرم من مآثر الفضائل التي تميّز بها العرب عن باقي الأمم الأخرى ، وهي فضيلة تصعب وتعزّ في بيئة فقيرة مجدبة كبيئة الجزيرة العربية، لذا فقد نال كرماؤهم حظوة عند الناس وذكرا على مرّ الزمان والمكان . وعند عروة الكريم ترد طائفة من الألفاظ التي تدور في فلكها ، إن في الصفات كالقرى ، وحبّ الضيف .

---

[1] : الديوان ، ص 113 ، 85 على الترتيب .

[2] : نفســـــه ، ص 163 .

[3] : قال عبد الملك بن مروان : " من زعم أن حاتما أسمح الناس فقد ظلم عروة ابن الورد " . الأغاني ، ج 3 ، ص 73 .

أو في وسائلها كالمجزر والقدر والعُسّ والحميت وغيرها . يقول عروة[1] :

*1) فِراشي فراشُ الضيفِ والبيتُ بيتُه ** ولم يلهني عنه غزال مقنّع*

*2) أُحدّثُه ، إنّ الحديثَ مِن القِرى ** وتعلم نفسي أنه سوف يهجع*

أمّا المخطّط الثاني فتظهر فيه فلسفة عروة ونظراته في قضية جوهرية في عالم الصحراء ، هي قضية الفقر والغنى ؛ والفقر في الصحراء كثير منتشر مبعثه الجدب وقلّة الماء وضنك العيش والنقص في الأنعام والأرزاق ، والناس تزهد في الإنفاق والبذل لضيق العيش وصعوبة تحصيل المال . وفي هذا الضنك تظهر حاجة الناس الماسة إلى القوت والزاد ، ويأتي الغنى ليكون الطريق الوحيد لسدّ حاجة المرء وعياله وعشيرته من جهة ، ولِيقِيهم من ذلّ السؤال ووقوف الخزي من جهة ثانية ، ولاستخدامه في وجوه الحق والخير ونيل الشرف والجاه والذكر الطيّب من جهة ثالثة . يقول عروة[2] :

*– دعِيني للغنى أسعى ، فإنّي ** رأيتُ الـناسَ شرُّهمُ الفقيـــرُ*

*– دعِيني أُطوّفْ في البلادِ لعلّني ** أُفِيدُ غِنًى فيه لذي الحقّ محمِلُ*

وإذا اتضحت أهميّة الغنى في الحياة العربية فإنّ طريقه تكون في الضرب في الأرض والغزو ونيله بحدّ السيف ، يقول الشاعر[3]:

*– خاطر بنفسك كي تصيب غنيمة ** إنّ القُعودَ ، معَ العِيالِ ، قبيح*

---

[1] : المرجع السابق ، ص 190 .

[2] : نفسه ، ص 174 ، 223 على الترتيب .

[3] : نفسه ، ص 110

فالفقر سبب ، والغنى غاية ، والغزو وسيلة في فلسفة عروة . والفقر تتعدّد وجوهه ومظاهره لذلك ألفينا عددا كبيرا من الألفاظ يرتبط به : الجوع ، الطوى ، الصعلكة ، العسر...، بينما وجه الغنى واحد ، هو المال ، لذا ألفينا الشاعر يستخدم له هذا اللفظ وحده . والجدير بالذكر هنا أنّ الفلسفة السابقة سعى عروة جاهدا ليلقنها إلى صعاليكه الفقراء . يقول[1] :

*– وقلتُ لأصْحابِ الكنيفِ : تَرَحّلوا ** فليس لكم في ساحة الدار مقعد*

4) ذكره لعبس وفروعها ، وهجاؤه لخصومها العامريين ، وذكر ما بينهم من أيام يؤكّد ما كنا تحدثنا عليه في قضية الانتماء التي تتجذّر في نفس عروة تجاه قومه . وما يلاحظ على هذا الانتماء أنّه متبادل ؛ فبنو قومه على على تقادم العهود بهم بقوا يذكرونه ويقدّمونه ، وقد مرّ الحديث عن الشاعر الحطيئة عندما سأله سيدنا عمر رضي الله عنه عن عبس وحروبها فقال: ... ونأتم بشعر عروة بن الورد [2] . أما باقي قبائل العرب المذكورة في شعره فتعكس معرفته بالجزيرة العربية لكثرة ضربه وغزوه .

5) في الحرب وعدّتها يظهر مدى تعلّقه بسيفه ؛ فهو يعدد أسماءه وصفاته ، كما يدلّ على فروسيته وشجاعته ومقارعته للأبطال في ساحات الوغى ؛ فعروة يرى سلاحه جزءاً منه ، فيتفنن في تصوير هذا الاعتزاز والتعبير عنه ، وأكبر ذكر له كان بالبياض (وأبيض من ماء الحديد ، وبيض خفاف ذات لون مشهر) ولعلّ البياض رمز للنقاء والعدل . وقد أتى السيف أوّلا لأنّه يحمل أكثر من غيره من أدوات الحرب لخفته وحجمه المناسب للحمل ، وهنا قد نتساءل عن عدم حديثه عن القوس على غرار بقية الصعاليك كالشنفرى وتأبط شرّا؟

---

[1] : المرجع السابق ، ص 121 .

[2] : ينظر: ص 11 من الأطروحة .

الإجابة تكمن في شخصيته ؛ لأنه لم يكن صعلوكا متخفيّا يفاجئ أعداءه ويأخذهم على حين غفلة في أوقات نومهم وغفلتهم ، بل كان فارسا معروفا يواجه أعداءه ويقارعهم ويأخذ ما يريده منهم دون أن يضع لهم حسابا . وبعد السيف يأتي حديث عن الرمح وصفاته بدرجة أقل ، وهو من أدوات الحرب المهمة التي يحتاجها الفارس .

6) في حقل الحيوان وردت الإبل بذلك الحضور الكثيف في شعره ؛ لأنها أهم الأنعام عند العربي ومبعث ذلك أنها : أكبرها ، وأثمنها ، وأنسبها للصحراء ، وأكثرها استخداما في السفر . وكما تستخدم في السلم تستخدم في الحرب . وقد أتى ذكر الخيل بعدها لأنّ الفارس المقاتل لا يستغني عن جواده أو فرسه في حلّه وترحاله ، وهي لازمة له كالسيف والرمح . أما باقي وحوش الصحراء المذكورة في شعره ، وأسماء التضاريس المنتشرة بكثرة في شعره فتعكسان هما الأخريان كثرة ضربه في الأرض ومعرفته الدقيقة بأرجاء وطنه . أمّا قلة ألفاظ النبات في شعره فمبعثها طبيعة الجزيرة العربية الصحراوية التي يقلّ نباتها لجدبها وشحّ موارد الماء فيها .

الخاتمة

في الأخير نقول: إنّ التجربة الشعرية في أساسها وحقيقة أمرها تجربة لُّغة قبل كل شيء وبعده ، لذا فإنّ الدراسة الأسلوبية الواعية و الجادة لأيّ عمل أدبي تُسهم – بشكل فعّال – في إضاءة جوانبه المختلفة ، هذا إن لم نقل أهمّ جوانبه . أما فيما يتصل بعروة بن الورد فإن أهم نتيجة خلصنا إليها من دراستنا لشعر ه هو أنه شاعر متصعلك وليس صعلوكا ، ومردّ ذلك طبيعة اللغة عنده التي تختلف عن الصعاليك ؛ فلغته لم تكن غريبة حوشية كباقي الصعاليك الذين عاشوا مستذئبين في الصحراء يعاشرون وحوشها ، وإنما عاش متّصلا بالمجتمع في قبيلته وأهله وجيرانه ، وهذا أدعى لتأثّر شعره بالأساليب الفنية للشعر العربي وقتذاك ، فمثلا: يشيع في شعره استخدام التمني والترجي اللذين يندران عند صعاليك آخرين كتأبط شراً و الشنفرى . ومن ذلك أنّه لم يتحدّث في شعره قطّ عن القوس مُخبرا أو واصفا ، وهي التي يشيع وصفها والتغني بها عند الصعاليك الآخرين . أما من ناحية مواضيع شعره فقد غلب على شعره الفخر ، واتصل بهذا الفخر غرضان آخران هما الحكمة والهجاء مما جعله من أبرز شعراء الحماسة العرب .

وهذه أهم نتائج الدراسة مختصرة وموزعة على البنى اللغوية المدروسة :

*** في البنية الإيقاعية:**

1) بحر الطويل غلب على شعر عروة بنسبة ثلاثة أرباع الأوزان ، ومردّ ذلك إلى أنه أغنى الأوزان إيقاعا ، وأجملها نغما ، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار ومن العواطف . أما بحر الوافر الذي احتل الجزء الثاني من قول عروة الشعري بنسبة فاقت خمس إجمالي ديوانه فهو ألين بحور الشعر وأنسبها للأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر، أو الحماسة ، أو في الرقة الغزلية والحنين . أما باقي الأوزان الشعرية في ديوان عروة لم تتجاوز نسبتها مجتمعة 05% .

2) في الأغراض الشعرية غلب الفخر على شعر عروة بن الورد ، واتصل بهذا الفخر غرضان آخران هما الحكمة والهجاء لتكوّنا معه أكثر من ثلاثة أرباع شعره مما يجعلنا نصنفه كواحد من أبرز شعراء الحماسة العرب . أمّا باقي الأغراض من مدح ووصف وغزل فتشير إلى عروة الإنسان الذي أحسن لزوجاته وعاملهن معاملة المحسن الكريم العفيف . كما تشير إلى علاقته بجيرانه وبقومه وانتمائه القبلي.

3) غلبت الحروف الذّلقية رويّا شعريّا في القافية لأنها تتّسم بالقوة والوضوح في السمع ، مما يبرز رغبة الشاعر في خلق إيقاع قوي لقصائده ، كما أنّه من –جانب آخر– تتّسع أبنية الكلام العربي بهذه الحروف . أما في المجرى لاحظنا أن عروة آثر القافية ذات الروي المضموم ، فذات الروي المكسور. وإيثار الضمة والكسرة على الفتحة شائع في الشعر العربي ؛ فطبيعة شعره الفخمة هي من جعلته ينحو نحو الضم . أمّا عن إيثار القافية المطلقة دون المقيدة فذلك يعود إلى أنّ الحركات الطويلة (حروف اللين) هي أقوى الأصوات إسماعا وتعلّقا بالنّبر.

4) في الصفات الجوهرية لإيقاع الأصوات المعزولة عن الألفاظ سيطرت الأصوات المجهورة على النتاج الشعري لعروة بنسبة فاقت الثلاثة أرباع ، وذلك يعود وهذه لقوتها ، ووضوحها ، وسهولة النطق بها . أما في الشدة والرخاوة فقد غلبت الأصوات المتوسطة بينهما على شعره مما يؤكد سلوكه نحو الإبانة السمعية . أما في الصفات المعبرة بصفة ثانوية اكتسبت الأصوات صلة عميقة بالمدلولات كما في التكرير أو الانحرا ف أو القلقلة أو الصفير أو غيرها . أما التكرار الصوتي فقد أحدث رنات صوتية امتد صداها إلى أعماق النص فامتزجت بالمعنى ، وشحنته بإيحاءات ورموز خاصة .

5) في إيقاع الأصوات المحصورة في الألفاظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة الصوتية والدلالة السياقية سواء استصحبنا الدّال والمدلول كما في التكرار ، أو استصحبنا الدّال

دون المدلول كما في الجناس فإننا نلاحظ بأنّ الترددات الصوتية المُتجسّمة في تكرار الألفاظ أو تجانسها كانت من لبنات إيقاع الشعر الأساسية . كما ارتبطت في سياقاتها بجوانب معنوية تتصل بنواحي العواطف من حب و مدح وذم ، أو للتوكيد وضرب الحكمة كما في التكرار، أو للتقارب والترادف كما في الجناس .

6) في إيقاع الإطار الدلالي الموسّع لاحظنا أن الشاعر ينزع إلى التقطيع العمودي لخلق إيقاع نغمي متميّز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة . كما أن هذا التقطيع فرض إيقاعا إضافيا موحّدا في إطار البحر الواحد والقافية الواحدة .

7) في المظاهر الإيقاعية الخاصة وجدنا القافية الداخلية التي تخضع لتقطيع متوازٍ (الترصيع) تكون قريبة من القافية فتعزّز إيقاعها وتقوّي جرسها ، وتسهم في درجة تنغيم البيت الشعري أو الأبيات التي ترد فيها . أما التصريع فقد ورد مرة واحدة في شعره في أطول قصيدة في الديوان ، وقلته فسّرناها بأنّ المقطوعات الكثيرة في شعره –ربما– قد تكون ضاعت منها مطالعها التصريعية .

*** في البنية الصرفية :**

8) في الأفعال غلب الفعل المضارع الذي ناسب غرض الحكمة . أما الفعل الماضي فقد جاء ثانيا مناسبا الطابع السردي في شعره . أما أفعال الأمر التي تقلّ في شعره وجدنا أنّها تحضر في قصائدَ بعينها ، وتضفي عليها كثافة ذات لون خاص . وفي قلّة الأفعال المبنية للمجهول نزعة واضحة من الشاعر في توظيف الفاعل.

9) كثرت المصادر وتنوعت في شعره مما يُظهر سعة البناء الصرفي عنده ؛ فقد أدّى تنوعها وتعدّدها إلى تنوع دلالاتها ومعانيها ، وهذا مما أكسب شعره زخما وغنىً أبعده

عن النمطية والابتذال . وقد غلبت غي شعره مصادر الأفعال الثلاثية وفي ذلك تحقيق لما هو معروف في اللغة العربية من اتساع أبنية مصادر الفعل الثلاثي ، والتي تعود لخفتها وسهولة النطق بها . أمّا المصدر الميمي الذي يرد بنسبة معتبرة فإنّه يحمل دلالة إبلاغية خاصة ، فهو أقوى من المصدر الصريح في تأكيد الحدث ودلالته .

10) تظهر قيمة المشتقات في أنها تؤدي دلالاتها المعجمية التي أُخذت منها ، إضافة إلى دلالات صرفية ناتجة عن صيغة البناء ؛ فلسم الفاعل قام بوظيفة دلالية مهمة في النص الشعري من خلال دلالته على كثرة الأحداث التي يعجّ بها شعره ، وعلى الفاعلين المحدثين لها . أما اسم المفعول فقد شابه اسم الفاعل في دلالته على الحدوث والذات التي وقع عليها الحدث ، إضافة إلى ما يضفيه من اقتصاد في البناء اللغوي . أما صيغ المبالغة واسم التفضيل اللذان يردان في قصائد بعينها فإنهما أفاضا من حيث لوّنا سياق الأبيات بالدلالات التي تفيدها صيغ أو صيغة كلّ منهما . كما كان لاسمي المكان والزمان أثرهما في الدلالة الانفعالية والإيحائية.

11) وفرة صيغ الجمع وتنوّعها وإيثارها على صيغ المفرد يعود إلى سعة المباني التي تتيحها للشاعر في نظم القريض بسبب ما تمتلكه من تعدد للصيغ وتنوعها وثرائها . أما غلبة صيغ جمع التكسير في شعره على صيغ الجموع الأخرى فذلك مرتبط بما كنّا تحدثنا عنه في ثرائها وتنوع أبنيتها ، واستثمار هذا الثراء في الجانب الإيقاعي للشعر ، وفي الدلالة على المعاني المختلفة .

12) في غلبة ضمائر الغائب في الديوان دلالة على الطابع السردي العام لقصائده . أمّا ضمير مفرد المتكلّم المذكّر الوارد بكثرة فدلّ على الطابع الشخصي لشعره ؛ فالشاعر مشدود إلى شخصه كثيرا يجعل نفسه في صميم الحديث فيها يصفه أو يتحدث عنه. أما ضمائر الخطاب بأنواعها المختلفة فتبرز نزوعه في كثير من القصائد إلى الخطابة ،

كما تبرز في قصائده الحوارية مع زوجته . وقد أدى الضمير في شعره جملة من الوظائف كالتقرير أو التعظيم أو التخصيص أو غيرها .

13) استخدمت بكثرة جملة من حروف المعاني مما جعلها تكون ظاهرة بارزة في شعره ككثرة النفي بـ"لا" التي تحضر فيها الأنا بقوّة ، والتي ترتبط بالفخر وبذات عروة الأبية وشدة اعتداد بنفسه . وفي كثرة الاستدراك بـ " لكن" التي ارتبطت بغرض الحكمة . أمّا استخدام "قد" بكثرة فقد أفاد التوكيد والتحقيق وإثبات المعاني .

*** في البنية النحوية :**

14) الأساليب الإنشائية – وبخاصة الطلبية منها– تمثل الجانب الحيوي المتحرّك في لغة الشعر ؛ فهي تسهم صوتيا بتلك النغمات المرتفعة والمنخفضة في التنبيه كما في النداء ، أو تحريك الذهن كما في الاستفهام ، أو استجابة للفعل كما في الأمر والنهي، وغيرها مما يجعل أفق الكلام في النص الشعري منفتحا إلى عوالم شتى من المعنى . كما تسهم في إبراز الجانب للنفسي للمتكلم من خلال عكسها لما في النفس من شعور أو رغبة أو حيرة كما في التمني والترجي والدعاء أو القسم . ونراها من جانب عقلي قد ساهمت في بناء الحكمة ؛ فهي تتجه إلى المستمع – نفسه– وتجعله طرفا أساسيا في بنية الكلام لا مجرّد مستقبل ، وذلك من خلال ندائه وأمره ونهيه واستفهامه ، فهي تبتعد عن التقرير والكلام القار كما في الأسلوب الخبري.

15) الحذف أقوى وأبلغ من الذكر لأنه من أساليب القول دون التفصيل ؛ فالشاعر يخرج الكلام من مجرد التقرير والإخبار إلى التحريك والإيحاء ، فالمسند إليه يكون أَظهرَ إذا لم يُظهَر ، والشاعر يكون أنطقَ إذا لم ينطق به . كما أن الكلام في ضوء هذا الأسلوب يتّسع لدوال شتى على خلاف الذكر الذي يتّسع لمدلول واحد .

16) التقديم والتأخير يتمّ بتغيير مواقع أجزاء الكلم داخل التركيب النحوي للجملة ، وكما يكون في العمد يكون في الفضلات . وترجع خصائص التغيير في ترتيب الوحدات اللغوية في الجمل إلى عاملين أساسيين : مقتضيات صوتية تتصل بالواقع الحسي للكلام، وأُخر معنوية تتمثّل في لطائف دلالية كان للتقديم والتأخير فضل في تأديتها ، ولم يستدعها عامل صوتي ظاهر كالتخصيص ، أو التشكي ، أو الإنكار.

17) الاعتراض هو إيراد كلام بين عنصرين مُتلازمين ، وقد دلّ على فصاحة الشاعر، وقُوّة نفسه ، وامتداد نفَسه كما يقول ابن جني . وقد استخدم هذا الأسلوب في تعزيز الإيقاع الشعري وضبطه ، وأضفى جملة من الأغراض المعنوية التي ارتبطت بالسياق الذي وردت فيه كما رأينا.

18) كثير من الأبيات في شعر عروة كانت تعدّ جملة واحدة من حيث التحليل النحوي ، وقد برع الشاعر بهذه الجمل الطويلة في نسج عناصر اللغة من أجل الوصف مستثمراً إمكاناته اللغوية من جهة ومرونة الجملة الشعرية . وهذا النوع من مد الجملة يكسب القصيدة لوناً من الوحدة الموضوعية ، وهو ، أيضاً ، يضفي على المقطع أو الأبيات صفة التشويق ، إذ يظل السامع يجمع أجزاء الصورة الشعرية من خلال جمعه لعناصر التركيب النحوي .

19) جاء شعر عروة مُخالفا للبناء التقليدي الذي دَأَبت عليه القصيدة الجاهلية في كثير من نماذجها ، وقدّم صورة حية لشخصية صاحبه وأسلوبه ، وفي هذا الصّدد لاحظنا بأنّ شعره تميّز بمجموعة من المظاهر التركيبية الخاصة خارج الانزياح ككثرة النعت وكثرة الجمل الشرطية .

*** في البنية الفنية :**

20) عبّرت الصورة الشعرية عند عروة بن الورد عن مواقفه البطولية من فروسية وعدتها وما اتصل بها من حرب وغارات ، ومن إباء وما اتصل به من كريم الأخلاق . كما مثلت بوضوح فلسفته في الحياة ونظرته لما يحيط به في جوانب مختلفة اجتماعية أوقبلية أو أسريّة . كما نجدها تعبر عن تجاربه النفسية من حبّ أو شوق أو أسى أوغضب أو تبرّم أو تهكم أو سخرية أو غيرها . أما من جانب فني فإنّ هذه الصور ربطت بين الحالة الشعورية للشاعر وبين الخطاب الشعري الذي حملها من جهة ، وبين هذا الخطاب ومتلقييه من جهة أخرى . وهذه أهم النتائج المتوصّل إليها من خلال دراسة محاور الصورة الثلاث :

21) التشبيه توارد بكثرة في شعره وتعدّدت صوره وأنواعه ، وأكثر أنواعه تواردا هو المرسل المفصل الذي يعدّ أكثرها وضوحا في دلالته على المعاني الصورة . أما التشبيهان المجمل والمؤكد فيتميّز أولهما بتعدّد تأويله الذي يجعله مثار اهتمام المتلقي ، والثاني يتخلّص من الحواجز المادية (الأدوات) القائمة بين المشبه والمشبه به فيلتحم الطرفان ليكونا شيئا واحدا . والتشبيه البليغ يجري فيه الجمع بين الطرفين دون توسط أداة ولا وجه شبه ، وغياب هذين الركنين يفتح الباب أمام الذهن ليتطلع إلى جميع وجوه اللقاء الممكنة بين الطرفين ، وذلك مدخل البلاغة فيه . أما التشبيه التمثيلي فيحتاج إلى عمليات ذهنية أطول وأكثر تعقيدا من تلك التي يتطلبها التشبيه المفرد ، وهو بذلك كان أكثر إمتاعا للمتلقي.

22) الاستعارة هي أقل الصور حظا في شعر عروة ومردّ ذلك إلى ابتعاده عن المجاز والإغراق في الخيال ، وتفضيله لخطاب العقل على خطاب القلب بسبب الطبيعة الحجاجية لشعره . وقد آثر الشاعر استخدام الاستعارة المكنية لوحدها رغبة منه في

الإيغال في عمق الصورة وفنيتها ، وقد أفادت صوره الاستعارية عديد المعاني كالمبالغة والتوكيد والاسترحام وغيرها .

23) في شعر عروة وردت الكناية بكثرة وهي في أغلبها سهلة المأخذ قريبة للأذهان لا تحتاج إلى بعد نظر، أو إلى جهد كبير لفهمها ومعرفة دلالاتها . أما أغراضها فكانت أوّلا لإيثار الأسلوب غير المباشر في الكلام لأنه أبعد أثرا وأكثر تأثيرا ، أو لمراعاة الجمال الفني للصورة ، أو لأنها تنبّه على ما لا ينبّه له اللفظ الصريح .

*** في البنية الدلالية :**

24) طغيان حقل الإنسان وما يتعلّق به على باقي الحقول المعجمية في شعر عروة يوحي بالنزعة الذاتية في شعره ؛ فهو مشدود إلى شخصه يجعل نفسه –غالبا– في بؤرة الحديث فيما يصفه أو يتحدث عنه . وذاتيته هذه جعلته يعتد بنفسه كثيرا ويحملها على ما يزينها ويرفع من قيمتها ، وهنا تحضر طائفة كبيرة من شيم الأخلاق ورفيع الفضائل تميّز بها هذا الرجل من جود ونجدة وحسن جوار ووفاء وإباء وغيرها .

25) في حقل الإنسان وما اتصل به من أعلام تتضح شخصية الشاعر ونفسيته ونظرته الاجتماعية وفلسفته في الحياة ؛ فهو رجل لم يُخلع أو ينسلخ من قبيلته وقومه ، ففي شعره تتردّد عبس وأحياؤها ورجالها ، بل إنّ دواعي الانتماء تصل به إلى القيسية جميعهم . وما يثار حوله بأنه صعلوك ليس صحيحا لأنه رجل شريف ذو نسب وجاه في قومه ، وقد مارس عروة الصعلكة لأسباب وجيهة ، وبالتالي فهو متصعلك وليس صعلوكا .

26) فلسفة التصعلك التي آمن بها عروة وسعى لتلقينها إلى صعاليكه جعلته يقودهم حاملا سيفه ورمحه ، ضاربا في أنحاء الجزيرة غازيا وسالبا ، وهذا ما أكسبه معرفة

دقيقة بجغرافيتها وتركيبتها البشرية ؛ ففي شعره تردّدت طائفة كبيرة من أسماء الأماكن والقبائل استغرقت تقريبا جميع نواحي جزيرة العرب .

27) حضور زوجته "سلمى" بذلك الزخم في شعره يدلّ على شدّة حبه لها تعلّقه بها . وهذا الشغف بـ " سلمى" تكرّر كثيرا في مقدمات قصائده التي تُفتتَح بلوم العاذلة . أمّا حديثه عن عبس وساداتها وفروعها ، وهجاؤه لخصومها ، وذكر أيام ها ، كله يؤكّد ما كنا تحدثنا عليه في قضية الانتماء التي تتجذّر في نفس عروة تجاه قومه . أما باقي قبائل العرب المذكورة في شعره فتعكس معرفته بالجزيرة العربية لكثرة ضربه وغزوه .

29) في الحرب وعدّتها يظهر مدى تعلّقه بسيفه ، فهو يعدد أسماءه وصفاته ، كما يدلّ على فروسيته وشجاعته ومقارعته للأبطال في ساحات الوغى . وبعد السيف يأتي حديث عن الرمح وصفاته بدرجة أقل ، وهو من أدوات الحرب المهمة التي يحتاجها الفارس . وفي حقل الحيوان وردت الإبل بذلك الحضور الكثيف في شعره لأنها أهم الأنعام عند العربي . وقد أتى ذكر الخيل بعدها لأنّ الفارس المقاتل لا يستغني عن جواده أو فرسه في حلّه وترحاله . أما باقي وحوش الصحراء المذكورة في شعره ، وأسماء التضاريس المنتشرة بكثرة في شعره فتعكسان هما الأخريان كثرة ضربه في الأرض ومعرفته الدقيقة بأرجاء وطنه . أمّا قلة ألفاظ النبات في شعره فمبعثها طبيعة الجزيرة العربية الصحراوية التي يقلّ نباتها لجدبها وشحّ موارد الماء فيها .

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .

1. المصادر:

– أ –

2) ابن الأثير (أبو الحسن):علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني ، الكامل في التاريخ ، تـح عبد الله القاضي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 02 ، 1415 هـ .

3) ابن الأثير (أبو الفتح) : ضياء الدين بن محمد بن عبد الكريم الموصلي ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاع ر ، تـح محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د– ط ، 1995 .

* الاستراباذي: رضيّ الدين محمد بن الحسن:

4) شرح الرّضيّ على الكافية ، ت ح يوسف حسن عمر ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، ليبيا ، ط 2، 1996.

5) شرح شافية ابن الحاجب ، تـح مجموعة من الأساتذة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د – ط ، د – ت .

* الأصمعي: أبو سعيد عبد الملك بن قُريب بن عبد الملك :

6) الأصمعيات ، تح عبد السلام هارون وأحمد محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة ، ط 03 ، د– ت .

7) فحولة الشعراء ، تـح ش. تورّي ، دار الكتاب الجديد ، ط 01 ، 1971.

8) الأصفهاني (أبو الفرج): علي بن الحسين بن محمد القرشيّ ، الأغاني ، تح سمير جابر ، دار الفكر ، بيروت ، ط 2 ، د – ت .

* الأصفهاني(الراغب): أبو القاسم الحسين بن محمد:

9) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ، د– تح ، دار مكتبة الحياة ، بيروت، د– ط ، د– ت .

10) المفردات في غريب القرآن ، تح محمد سيد كيلاني ، دار المعرفة ، بيروت ، د – ط ، د – ت .

11) امرؤ القيس ، الديوان ، شرح عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ، 2004 .

12) الأندلسي : أبو حيان محمد بن يوسف ، تفسير البحر المحيط ، تح عادل أحمد عبد الموجود و علي محمد معوض ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 01 ، 2001.

– ب –

13) البحتري: أبو عبادة الوليد بن عبيد ، الحماسة ، تح محمد إبراهيم حور وأحمد محمد عبيد ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي للثقافة والتراث ، د–ط ، 2007 .

14) أبو البركات الأنباري: عبد الرحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيدالله بن أبي سعيد ، أسرار العربية ، تح فخر صالح قدارة ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1995 .

15) البصري: صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن ، الحماسة البصرية ، تح عادل سليمان جمال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 01 ، 1999 .

16) البغدادي: عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، تح محمد نبيل طريفي وإميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د– ط ، 1998 .

– ت –

17) أبو تمام : حبيب بن أوس الطائي ، ديوان الحماسة ، تح أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 01 ، 1998 .

– ث –

18) ثعلب: أبو العباس أحمد بن يحي ، قواعد الشعر ، ت رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 2 ، 1995 .

– ج –

* الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر:

19) البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، 1998.

20) الحيوان ، تح عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، د– ط ، 1996 .

21) الجرجاني (الشريف): علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، تح إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1405 هـ .

* الجرجاني(عبد القاهر): أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد:

22) أسـرار البلاغة ، تح محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، د– ط ، د–ت .

23) دلائل الإعجاز ، تح محمد التنجي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط1 ، 1995.

24) الجرجاني(القاضي): أبو الحسن علي بن عبد العزيز ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، طبعة مصطفى الحلبي ، مصر ، د– ت .

25) الجزري: أبو السعادات المبارك بن محمد ، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح طاهر أحمد الزاوى و محمود محمد الطناحي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، د– ط ، 1979 .

26) ابن جعفر: أبو الفرج قدامة ، نقد الشعر ، تح محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د – ط ، د– ت.

27) الجمحي: محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، شرح محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، د – ط ، د– ت .

* ابن جني: أبو الفتح عثمان:

28) الخصائص ، تح محمد علي النجار، المكتبة العلمية ، ط2 ، د–ت .

29) سر صناعة الإعراب ، تح حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط1 ، 1985 .

30) اللُّمع في العربية ، تح فائز فارس ، دار الكتب الثقافية ، الكويت ، د – ط ، 1972 .

31) المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تح علي النجدي ناصف وآخرين ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، د–ط ، 1994.

32) المنصف– شرح كتاب التصريف للمازني– ، تح إبراهيم مصطفي وعبد الله أمين، دار إحياء التراث ، القاهرة ، ط 01 ، 1954 .

– ح –

33) حاتم الطائي ، الديوان ، ت عادل سليمان جمال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 02 ، 1990 .

34) الحموي (ابن حجة): تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، تح عصام شعيتو ، دار الهلال ، بيروت ، د – ط ، 1987 .

– خ –

35) الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة، تح عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، د–ط ، د–ت.

36) الخفاجي: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان ، سر الفصاحة ، د– تح ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982 .

37) ابن خلدون : ولي الدين عبد الرحمان بن محمد ، المقدمة ، ت ح عبد الله محمد الدرويش ، دار يعرب ، دمشق ، ط 1 ، 2004 .

– ذ –

38) ذي الرّمة ، الديوان ، تح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1996 .

– ر–

39) الرازي: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، تح محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 1995 .

40) الرازي (فخر الدين): أبو عبد الله محمد بن عمر ، التفسير الكبير (مفاتيح الغيب) ، د – تح ، دار الفكر، بيروت ، ط 1 ، 1981 .

41) الرماني: أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله ، رسالتان في اللغة ، تح إبراهيم السامرائي ، دار الفكر ،عمان ، 1984 .

- ز -

42) الزركشي : بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر ، البرهان في علوم القرآن ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط 1 ، 1957 .

* الزمخشري: جار الله أبو القاسم محمود بن عمر:

43) أعجب العجب في شرح لامية العرب ، تحقيق محمد عبد الحكيم القاضي ومحمد عبد الرزاق عرفان ، د- ط ، د- ت .

44) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، تح عبد الرزاق المهدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د - ط ، د - ت .

45) المفصل في صنعة الإعراب ، تح علي أبو ملحمة ، مكتبة الهلال ، بيروت ، ط1، 1993 .

- س -

46) السكاكي: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم ، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط 3 ، 1987.

47) السليك بن سلكة ، الديوان ، تح حميد آدم وكامل سعيد عواد ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط 1 ، 1984 .

48) سيبويه: أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر، الكتاب ، ت ح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 2 ، 1982 .

* ابن سيده: أبو الحسن علي بن إسماعيل:

49) المحكم والمحيط الأعظم ، تح عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د – د ، 2000 .

50) المخصّص ، تح خليل إبراهم جفال ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1996 .

* السيوطي: جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر:

51) الإتقان في علوم القرآن ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التراث ، القاهرة ، د– ط ، د– ت .

52) المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تح فؤاد علي منصور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1998 .

53) همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تح أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 01 ، 1998 .

– ش –

54) ابن الشجري: هبة الله بن علي بن حمزة العلوي ، الحماسة الشجرية ، تح عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، د– ط ، 1970.

55) الشنفرى ، الديوان ، تح أميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1996 .

– ط –

56) ابن طباطبا: محمد أحمد العلوي ، عيار الشعر، تح عبد العزيز بن ناصر المانع ، منشورات مكتبة الخانجي ، القاهرة د – ط ، د – ت .

57) الطبري : أبو جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي ، جامع البيان في تأويل القرآن (تفسير الطبري) ، ت ح أحمد محمد شاكر ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1 ، 2000 .

– ع –

58) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق يوسف بركات هبود ، دار الأرقم ، بيروت ، ط1 ، 1999 .

59) عروة بن الورد ، الديوان ، شرح سعدي ضناوي ، دار الجيل ، ببيروت ، ط 1 ، 1996 .

60) عروة بن الورد ، الديوان ، تح أسماء أبوبكر محمد ، دار الكتب العلمية ، بيروت، د – ط ، 1998 .

61) العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، الصناعتين – الكتابة والشعر– ، تح مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1981 .

62) العكبري: أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين ، اللّباب في علل البناء والإعراب ، تح غازي مختار طليمات ، دار الفكر ، دمشق ، ط 1 ، 1995 .

63) عنترة بن شداد ، الديوان ، تح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1992 .

- غ -

64) الغزالي: أبو حامد محمد بن محمد ، إحياء علوم الدين ، د - تح ، دار المعرفة، بيروت ، د-ط ، د-ت .

- ف -

65) ابن فارس: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تح أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1997 .

66) الفراهيدي: الخليل بن أحمد ، العين ، تح مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دار الهلال ، د- ط ، د-ت .

67) الفيروزآبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 8 ، 2005 .

- ق -

68) القالي: أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي ، الأمالي في لغة العرب ، د- تح ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د- ط ، 1978 .

* ابن قتيبة: أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري :

69) الشعر والشعراء ، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة ، د- ط ، د - ت .

70) المعاني الكبير في أبيات المعاني ، د- تح ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د- ط ، د- ت .

71) القرافي: أبو العباس أحمد بن إدريس الصنهاجي ، أنوار البروق في أنواء الفروق (الفروق) ، تح خليل المنصور، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د– ط ، 1998 .

72) القرطاجني: أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب بن خوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط 3 ، 2008 .

73) القرشي: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب ، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، تح علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر، القاهرة ، د – ط ، د– ت .

74) القزويني: الخطيب جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر، الإيضاح في علوم البلاغة ، تح بهيج غزاوي ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط 4 ، 1998.

75) القلقشندي: أحمد بن علي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، تح يوسف علي طويل ، دار الفكر ، دمشق ، ط 01 ، 1987 .

76) القيرواني: أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981 .

– ك –

77) الكفوي: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني ، الكلّيات ، ت ح عدنان درويش ومحمد المصري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 2 ، 1998 .

– م –

78) المالقي: أحمد بن عبد النور ، رصف المباني في شرح حروف المعاني ، تح أحمد محمد الخراط ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، د– ط ، د – ت .

79) المرادي: الحسن بن قاسم ، الجني الداني في حروف المعاني ، ت ح فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 01 ، 1992 .

80) ابن المعتز: أبو العباس عبد الله بن المعتز، البديع ، تح إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت ، ط 03 ، 1982 .

* المبرد: أبو العباس محمد بن يزيد:

81) الكامل في اللغة والأدب ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3 ، 1997 .

82) المقتضب ، تح محمد عبد الخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، وزارة الأوقاف ، مصر، القاهرة ، 1994.

83) ابن منظور: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ، لسان العرب ، تح مجموعة من الأساتذة ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، د – ت .

– ن –

84) النابغة الذبياني ، الديوان ، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، د – ط ، د– ت .

85) النويري: شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، تح مفيد قميحة وجماعة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 01 ، 2004 .

– ي–

86) ابن يعيش: موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش ، شرح المفصل ، د– تح، مطبعة المنيرية ، مصر، د–ط ، د–ت .

2. المراجع العربية:

– أ –

87) ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم العربي ، سوريا ، ط1 ، 1997.

* إبراهيم أنيس:

88) الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط4 ، 1971.

89) موسيقى الشعر، منشورات دار العلم ، بيروت ، ط4 ، 1972.

90) إبراهيم السامرائي ، الفعل زمانه وأبنيته ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط2 ، 1980.

91) أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب ، القاهرة ، د– ط ، د– ت .

92) أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتاب ، القاهرة ، ط 02 ، 1988.

93) أدونيس: علي أحمد سعيد ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1989.

94) الأزهر الزناد ، دروس في البلاغة العربية – نحو رؤية جديدة – ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط 1 ، 1992 .

95) أشواق محمد النجار ، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية ، دار دجلة ، الأردن ، ط 01 ، 2007 .

96) إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1991.

- ب -

97) بسيوني عبد الفتاح بسيوني ، علم المعاني – دراسة بلاغية ونقدية لمسائل علم المعاني– ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، د–ط ، د– ت .

98) بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت– الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 .

- ت -

99) تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، دار عالم الكتاب ، القاهرة ، ط 4 ، 2004.

100) توفيق الفيل ، بلاغة التراكيب ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د– ط ، 1991 .

- ج -

101) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت– الدار البيضاء ، ط 3 ، 1992 .

- ح -

102) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– بيروت، ط1 ، 2002 .

- خ -

103) خليل إبراهيم العطية ، في البحث الصوتي عند العرب ، منشورات دار الجاحظ ، بغداد ، د–ط ، 1983 .

104) خالد محمد الزّواوي ، تطوّر الصورة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية ، ط1 ، 2005 .

– ر –

105) راجي الأسمر ، المعجم المفصّل في الصرف ، مراجعة إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1993 .

– س –

106) سعيد الأفغاني ، الموجز في قواعد اللغة العربية ، دار الفكر ، بيروت ، د – ط، 2003 .

107) سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 01 ، 2001 .

108) سعيد حسن بحيرى ، علم لغة النص – المفاهيم والاتجاهات– ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، د– ط ، 2004 .

– ص –

109) صاحب خليل إبراهيم ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000.

110) صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، المكتب العربي الحديث ، الإسكندرية، د–ط ، د–ت .

* صلاح فضل:

111) شفرات النص : دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد "، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1999 .

112) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط 01 ، 1998 .

113) علم الأسلوب والنظرية البنائية ، دار الكتاب اللبناني– دار الكتاب المصري ، بيروت– القاهرة ، ط01 ، 2005 .

114) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري – دراسة تحليلية تطبيقية–، دار الأيام، الجزائر، ط1 ، 1996.

– ع –

115) عباس حسن ، خصائص الحروف العربية ومعانيها منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998 .

116) عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 15 ، د – ت .

117) عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د–ط ، د–ت .

118) عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ، ط 2 ، 1970 .

119) عبد الإله الصائغ ، الصورة الفنية معياراً نقدياً ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1 ، 1987 .

120) عبد الحليم حنفي ، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د– ط ، 1987 .

121) عبد الحميد محمد أبو سكين ، دراسات في التجويد والأصوات اللغوية ، مطبعة الأمانة ، القاهرة ، د–ط ، د–ت .

122) عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني ، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، دار القلم – الدار الشامية ، دمشق – بيروت ، ط 01 ، 1996 .

123) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، د– ط ، جويلية 1977 .

124) عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 5 ، 2001 .

125) عبد الفتاح ابراهيم ، مدخل في الصوتيات ، دار الجنوب ، تونس ، د – ط ، د–ت.

* عبد الملك مرتاض:

126) الأدب الجزائري القديم " دراسة في الجذور " ، دار هومة ، الجزائر، د –ط، 1995.

127) ألف ياء " تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي " ، دار الغرب للنشر، د – ط ، 2004 .

128) عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د – ط ، د– ت. العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري" بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر"، دار الأديب ، وهران ، الجزائر، د– ط ، 2005 .

129) علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري– دراسة في أصولها وتطورها– ، دار الأندلس ، بيروت ، ط 1 ، 1980 .

130) علي ناصر غالب ، لغة الشعر عند الجواهري ، د– نا ، د– ط ، د– ت .

– غ –

131) غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، منشورات المجمع العلمي، بغداد ، 2002.

132) غازي يموت ، علم أساليب البيان ، دار الأصالة ، ط 1 ، 1983 .

– ف –

133) فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ط1 ، 1993 .

134) فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية ، دار عمار ، عمّان ، الأردن ، ط 2 ، 2007 .

135) فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 2003 .

– ك –

136) كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1987.

– م –

137) محمد بن يحي ، محاضرات في الأسلوبية ، مطبعة مزوار ، الوادي ، الجزائر ، ط1 ، 2010 .

* محمد حماسة عبد اللطيف:

138) بناء الجملة العربية ، دار غريب ، القاهرة ، د– ط ، 2003 .

139) اللغة وبناء الشعر، دار غريب ، القاهرة ، د– ط ، د– ت .

140) الجملة في الشعر العربي ، دار غريب ، القاهرة ، د– ط ، 2006 .

141) محمد خان ، اللهجات العربية والقراءات القرآنية – دراسة في البحر المحيط – ، دار الفجر ، القاهرة ، د– ط ، 2002.

142) محمد سيد طنطاوى ، التفسير الوسيط للقرآن الكريم ، دار نهضة مصر، القاهرة، ط 1 ، 1997.

143) محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، د – ط ، 1984.

144) محمد عبد الله جبر ، الضمائر في اللغة العربية ، دار المعارف ، القاهرة ، د – ط ، 1980 .

145) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر ، بيروت– القاهرة ، ط 1 ، 1994 .

146) محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون ، الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط 1 ، 1992 .

147) محمد عكاشة ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة – دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية – ، دار النشر للجامعات ، ط 01 ، 2005.

148) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة / دار عودة ، لبنان ، د– ط ، 1973 .

149) محمد محمد أبو موسى ، دلالات التراكيب – دراسة بلاغية – ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط2 ، 1987 .

150) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، مجلد 20، 1981 .

151) مختار نويوات ومحمد خان ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ط1 ، 2005 .

152) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1995 .

153) مصطفى حميدة ، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 1997 .

154) مصطفى ناصف ، النقد العربي – نحو نظرية ثانية– ، عالم المعرفة ، الكويت ، مارس 2000 .

155) منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب سوريا ، ط 1 ، 2002 .

156) منقور عبد الجليل ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د – ط ، 2001 .

157) موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، ط 1 ، 2003.

– ن–

158) نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في تحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 .

– ي–

159) يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف ، القاهرة ، ط 03 ، د – ت .

3. المراجع المترجمة:

– ب –

160) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط 02 ، 1994.

– ج –

161) جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، 1986 .

162) جون كوين ، النظرية الشعرية – بناء لغة الشعر، اللغة العليا – ، تر أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، د–ط ، د–ت .

– ر–

163) رينيه ويلك و أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، د–ت .

– ف–

164) فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، 1950.

165) فيلي ساندريس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ترجمة خالد محمود جمعة ، المطبعة العلمية ، دمشق ، ط 1 ، 2003 .

– م –

166) ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحميداني ، منشورات دراسات سال ، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1993 .

4. الوسائل الجامعية:

– خ –

167) خالد جعفر مبارك ، التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتاك حتى نهاية العصر الأموي ، أطروحة دكتوراه ، تخصص اللغة العربية ، إشراف فاضل عبود خميس التميمي ، قسم اللغة العربي ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة ديالى، العراق، 2014 .

– ك –

168) كوثر هاتف كريم عبد الرضا الشيباني ، لغة الشعر في ديوان الأصمعيات ، أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها ، إشراف حاكم حبيب الكريطي ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، العراق ، 2011 .

–ع–

169) عادل محلو ، الصوت والدلالة في شعر الصعاليك ، أطروحة دكتوراه علوم ، تخصص علم اللغة ، إشراف عبد القادر دامخي وسعيد هادف ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر ، 2007 .

– م –

170) ميساء صلاح وادي السلامي ، لغة الشعر في المفضليات ، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، إشراف سعيد عدنان ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية للبنات ، جامعة الكوفة ، العراق ، 2006.

5. الدوريات:

– أ –

171) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، مجلة فصول ، المجلد 5 ،العدد 1 ، أكتوبر 1984 .

– ب –

172) باديس لهويمل ، نظرية الحقول الدلالية بين التراث العربي والفكر اللساني المعاصر، مجلة الممارسات اللغوية ، مخبر الممارسات اللغوية ، جامعة تيزي وزو ، ع 12 ، 2013 .

173) بلقاسم بلعرج، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)، مجلة اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر، عدد14 ، 2005 .

– ح –

174) حسام التميمي ، الصورة الشعرية في شعر القدسيات زمن الفتح 583 هـ ، مجلة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية ، مج 13 ، ع 02 ، 1999 .

–ع–

175) عبد القادر بوزيده ، دراسة ظاهرة أسلوبية : " التكرار"(في قصيدة السياب "رحل النهار") ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر، عدد14 ، ديسمبر1999.

176) عمار شلواي ، نظرية الحقول الدلالية ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، عدد 02 ، جوان 2002 .

– ف–

177) فوزية دندوقة ، ضمائر العربية: المفهوم والوظيفة ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، عدد 06 ، جانفي 2010 .

– م –

178) محمود طرشونة ، إشكالية المنهج في النقد العربي ، مجلة الأقلام ، ع 4 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999 .

179) محمد الربداوي ، قراءة في لاميات الأمم ، مجلة التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع83–84 .

– ن–

180) نور الدين السد ، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الريب ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر، ع 14، ديسمبر 1999 .

–هـ–

181) هادي نهر ، الكلمة في الشعر العراقي المعاصر (البنية الصرفية والدلالة) ، مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد السابع والثامن والتاسع ، 1997 .

فهرس الموضوعات

مـدخـــل: 01-32
1. الصعلكة والصعاليك: 02
أ. الصعلكة في اللغة..... 04
ب. الصعلكة في الاصطلاح 05
جـ. دواعي الصعلكة..... 06
د. الشعراء الصعاليك قبل الإسلام: 06
د.1 الشعراء المخلوعون (أغربة العرب) 06
د.2 الشعراء المنتمون إلى قبائلهم 06
2. عروة بن الورد: 07
أ. والده 07
ب. أمه 07
جـ. زواجه..... 08
د. حياته 08
هـ. صفاته..... 09
و. طبيعة شعره..... 10
ز. ديوانه 11
كـ. الطبعات المعتمد في الدراسة..... 12
3. الأسلوب والأسلوبية:..... 13
أ. الإطار التاريخي والمعرفي..... 13
ب. محدّدات الأسلوب: 16
ب.1 الأسلوب إضافة..... 17
ب.2 الأسلوب اختيار..... 18
ب.3 الأسلوب انزياح..... 18

ج. الاتجاهات الأسلوبية: 19
جـ.1 الأسلوبية التعبيرية 20
جـ.2 الأسلوبية النفسية 21
جـ.3 الأسلوبية الوظيفية 22
جـ.4 الأسلوبية البنيوية 24
د. علاقة الأسلوبية بالعلوم اللسانية: 25
د.1 الأسلوبية واللسانيات 26
د.2 الأسلوبية والبلاغة 27
د.3 الأسلوبية والنحو 28
د.4 الأسلوبية والنقد الأدبي 29
هـ. الأسلوبية والإحصاء 30
و. الأسلوبية بين العلم والمنهج 31
الفصل الأول: خصائص الأسلوب في البنية الإيقاعية..... 33–94
توطئة..... 34
1. الإيقـاع الخـارجي(إيقاع الإطار): 40
1.1 الـوزن:..... 40
أ. في خصائص استخدام الأبحر 44
ب. في توزيع الأغراض الشعرية 47
2.1 القـافية:..... 50
أ. الروي..... 52
ب. المجرى..... 56
2. الإيقـاع الداخلي (إيقـاع الحشو): 61
1.2 إيقاع الأصوات المعزولة عن الألفاظ: 62
1.1.2 الأصوات المعبرة بصفة جوهرية: 62
أ. الجهر والهمس 62
ب. الشدة والرخاوة 66

2.1.2 الأصوات المعبرة بصفة ثانوية: 68
أ. التكرير 68
ب. الانحراف..... 70
ج. الصفير 72
د. القلقلة..... 73
هـ. التفشي..... 75
و. التكرار الصوتي..... 77
2.2 إيقاع الأصوات المحصورة في الألفاظ: 79
1.2.2 التكرار:..... 80
أ. التكرار في مقام الغزل 81
ب. التكرار في مقام التأكيد 82
ج. التكرار في مقام المدح 83
د. التكرار في مقام الذم 84
هـ. التكرار في مقام الحكمة 85
2.2.2 الجناس:..... 86
أ. الجناس التام..... 86
ب. الجناس الناقص 86
ج. وظائف الجناس:..... 87
ج.1 في جانب الدوال 87
ج.2 في جانب المدلولات 88
3.2 إيقاع الإطار الدلالي الموسّع (التقطيع): 89
– التقطيع العمودي:..... 89
أ. التزام نفس التركيب في الصدور..... 89
ب. التزام نفس التركيب في الصدر والعجز..... 90

4.2 المظاهر الإيقاعية الخاصة: 91
أ. القافية الداخلية: 91
أ.1 القافية الداخلية بدون تقطيع متوازي 91
أ.2 القافية الداخلية مع التقطيع المتوازي 92
ب. التصريع 93
الفصل الثاني: خصائص الأسلوب في البنية الصرفية..... 96-154
توطئة..... 97
1. الأفعـال:..... 100
1.1 الفعل الماضي 101
2.1 الفعل المضارع 102
3.1 فعل الأمـر..... 103
2. المصـادر:..... 109
1.2 مصدر الثلاثي 109
2.2 مصدر الرباعي 110
3.2 مصدر الخماسي 111
4.2 أنواع المصادر: 111
أ. المصدر الميمي 111
ب. مصدر المرة 112
ج. اسم المصدر..... 112
3. المشتقات:..... 119
1.3 اسم الفاعل 119
2.3 اسم المفعول 120
3.3 الصفة المشبهة 120
3.4 صيغ المبالغة 121
3.5 اسم التفضيل 122

6.3 اسما الزمان والمكان 122
4. الجمــوع: 128
1.4 جموع التصحيح: 128
أ. جمع المذكر السالم 129
ب. جمع المؤنث السالم 129
2.4 جموع التكسير: 129
أ. جمـوع القلـة 130
ب. جمـوع الكثــرة 130
3.4 جموع أخرى: 132
أ. اسم الجمع 132
ب. اسم الجنس الإفرادي 132
ج. اسم الجنس الجمعي 132
5. الضمائر: 139
* وظائف الضمير: 145
أ. التقرير 145
ب. التعظيم 145
ج. التحقير 146
د. التخصيص 146
6. الحروف: 147
1.6 كثرة النفي بـ " لا " 147
2.6 كثرة الاستدراك بـ " لكن" 150
3.6 استخدام "قد" بكثرة 152
4.6 استخدام حروف العرض والتحضيض 153

الفصل الثالث: خصائص الأسلوب في البنية التركيبية..... 155- 237
توطئة: 156
1. في أساليب الكـــلام:..... 160
1.1 الإنشاء الطلبي:..... 163
أ. الأمـــر:..... 164
أ.1 في المعنى الحرفي 165
أ.2 في المعنى الحاف..... 166
ب. النـهـي:..... 169
ب.1 في المعنى الحرفي 169
ب.2 في المعنى الحاف 170
جـ. الاستفهام:..... 170
جـ.1 في المعنى الحرفي 171
جـ.2 في المعنى الحاف 171
د. النـداء:..... 178
د.1 في المعنى الحرفي 180
د.2 في المعنى الحاف 180
هـ. التمنـي..... 183
و. الترجي:..... 185
و.1 في المعنى الحرفي 185
و.2 في المعنى الحاف 186
ز. الدعاء:..... 186
ز1. في المعنى الحرفي 187
ز2. في المعنى الحاف 188
1.2 الإنشاء غير الطلبي:..... 189
* القسـم..... 190

2. الحذف: 193
1.2 الحذف في العمد: 194
أ. حذف المسند إليه في الجملة: 194
أ.1 في الجملة الاسمية 194
أ.2 في الجملة الفعلية 196
ب. حذف المسند في الجملة: 198
ب.1 في الجملة الاسمية 198
ب.2 في الجملة الفعلية 200
2.2 الحذف في الفضلات: 202
أ. حذف المفعول به 202
ب. حذف الاسم المجرور..... 203
ج. حذف القسم 205
د. حذف المنعوت 205
3.2 الحذف في الحروف: 206
أ. حذف حرف النداء 206
ب. حذف حرف الجر"ربّ "..... 207
4.2 الحذف في الجمل 208
3. التقديم والتأخير: 209
1.3 التقديم والتأخير في العمد: 211
أ . في الجملة الاسمية 211
ب . في الجملة الفعلية 213
* تأخير الفاعل 213
2.3 التقديم والتأخير في الفضلات: 213
أ. تقديم المفعول به 213
ب. تقديم النعت على المنعوت 215
ج. تقديم التوكيد على المؤكّد 215

د. تقديم الجار والمجرور..... 216
هـ. تقديم الظرف على متعلّقه 216
و. تأخير النعت على منعوته 217
3.3 التقديم والتأخير في الجُمل 217
4. الاعتراض:..... 218
1.4 الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية: 219
أ. الجملة الاسمية غير المنسوخة 219
ب. الجملة الاسمية المنسوخة 221
ب.1 جملة الفعل الناقص ومعموليه 221
ب.2 جملة الحرف المشبه بالفعل ومعموليه 222
2.4 الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية: 223
أ . الجملة المبني فعلها للمعلوم 223
ب . الجملة المبني فعلها للمجهول 225
3.4 الاعتراض بين العناصر النحوية الأخرى: 225
أ . الاعتراض بين النعت والمنعوت 225
ب . الاعتراض بين المعطوف والمعطوف عليه 225
5. مـدّ الجملـة:..... 226
6. مظاهر تركيبية خاصة بشعر عروة: 231
1.6 كثرة النعت 231
2.6 كثرة الجمل الشرطية 233
الفصل الرابـع: خصائص الأسلوب في البنيتين الفنية والدلالية 238-306
تـوطئـة:..... 239
1. الصورة الشعرية:..... 242
1.1 التشبيـه:..... 245
أ. التشبيه المرسل 247

ب. الحذف في التشبيه: 251
ب.1 التشبيه المجمل 251
ب.2 التشبيه المؤكد 253
ب.3 التشبيه البليغ 254
ج. في عمق التشبيه: 256
* التشبيه التمثيلي 256
2.1 الاستعارة: 259
* الاستعارة المكنية 260
3.1 الكنـايـة: 264
* أغراض الكنـاية 267
2. الحقول الدلالية: 273
أ. الإنسـان ومـا يتعلـق به: 278
أ.1 في الأعلام 278
أ.2 في الجسم وما يتصل به 280
أ.3 في الحياة الاجتماعية 282
أ.4 في الصفات والأخلاق 285
ب. القبائل والأماكن والأيام والجماعات 288
ج. الحرب وعدّتها وتوابعها 292
د. الطبيعة: 293
د.1 الأرض 293
د.2 الحيوان 295
د.3 النبات 299
خاتمة 308-317
قائمة المصادر والمراجع 318-341
الفهرس 342-351