جامعـــــة الأقصـــــى _غـــــزة
عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي
كليـــة الآداب والعلـــوم الإنســـانية
قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا
شـــــعبة الأدب والنقـــــد

التشكيل الجمالي
في شعر عمرو بن شأس الأسدي

إعداد الطالبة

حنين عزالدين إسحق كحيل

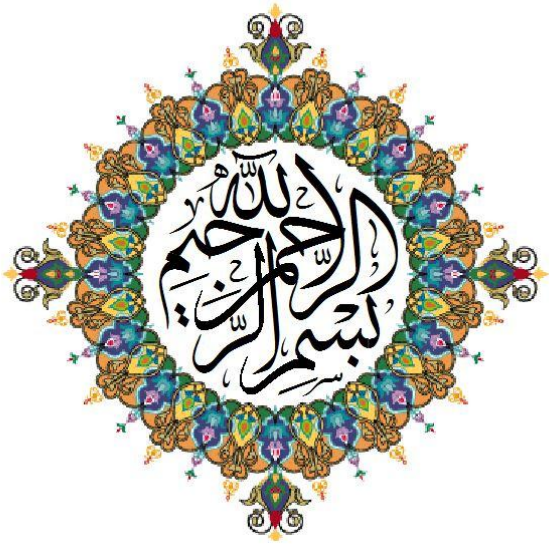
إشراف

أ.د. عبد الجليل حسن عبدالله صرصور

أستاذ الأدب والنقد بجامعة الأقصى

قدمت هذه الدراسة لاستكمال متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

١٤٣٧هـ - ٢٠١٥



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

(النمل : ١٩)

* إلى أطلال يافا التي تحيا بدماء الشهداء . .

* إلى من اشتقت من اسمها اسمي . .

أمي

* إلى من حفَّني بجناح طيبته . .

أبي

* إلى من كان حانياً عطوفاً كالغصن المياد،

وخط لي الطريقَ ولم ينتظر الثناء

أستاذي

* إلى من أسكنتهم قلبي

أهلي وأحبتي

إليهم جميعاً أهدي هذا الجهد المتواضع

الباحثة

أسطر كلمات شكري وعرفاني لأستاذين جليلين،

الأستاذ الدكتور: محمد صلاح زكي أبو حميدة – مناقشاً خارجياً حفظه الله ورعاه

الأستاذ الدكتور: أحمد جبر شعث – مناقشاً داخلياً حفظه الله ورعاه

حيث شاء الله أن ألتقي بهما مرة أخرى في المناقشة النهائية لرسالتي وإثرائها بتوجيهاتهما النقدية السديدة.

والشكرُ موصول إلى كَنفِ جامعتي الذي ترعرعت فيه قسم اللغة العربية، وأخص بالذكر أستاذي الدكتور: محمد إسماعيل حسونة عميد الدراسات العليا، وأستاذي الدكتور: أسامة عزت أبو سلطان، والدكتور: فضل محمد النمس، والدكتور: عماد حسن أبو دية، والدكتورة: نوال فرحات.

وأبعثُ شكري من أرض فلسطين إلى أساتذتي في خارج الوطن، الذين أفدت من آرائهم، وإمدادهم لي بالعديد من المصادر والمراجع العلمية، وأخص بالذكر

الأستاذ الدكتور: موسى سامح ربابعة حفظه الله ورعاه

والدكتور: سمير عباس القيسي حفظه الله ورعاه

وكما أتقدم ببالغ الشكر والامتنان لكل من ساندني وآزرني إلى أن حان قطاف بحثي.

الملخص

التشكيل الجمالي في شعر عمرو بن شأس الأسدي

إعداد الطالبة: حنين عز الدين إسحق كحيل

إشراف: أ.د/ عبد الجليل حسن عبد الله صرصور

تناولت هذه الدراسة التشكيل الجمالي في شعر عمرو بن شأس الأسدي، معتمدة على المنهج الأسلوبي الذي يسعى إلى كشف الإيحاءات، والدلالات التي منحت النص شعريته، وقد وقعت الدراسة في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، حيث شملت المقدمة عدة محاور تمثلت في: أهمية الدراسة، وأسباب اختيار الموضوع، وأهدافها، وحدودها، والدراسات السابقة، وأقسامها، أما التمهيد فتناول تعريفاً بالشاعر، ونتاجه الشعري.

وتضمن الفصل الأول دراسة المرأة بنوعيها المتخيلة، والواقعية، مع الاستعانة بآلية الإحصاء، وذلك من خلال الوقوف عند تحليل أبيات محددة.

وتحدث الفصل الثاني عن تكوين أبيات البطولة في الشعر مع الاستعانة بآلية الإحصاء؛ لتصنيف صور البطولة المختلفة التي تضمنت: البطولة الحربية، والبطولة الخُلقية، والبطولة النفسية، وتحليل نماذج مختلفة لكل نمط منها.

وتناولت في الفصل الثالث التشبيه وهو اللون البياني الأكثر تردداً في الشعر، بنوعيه المفرد، والمتعدد ضمن التطبيق الإجرائي في التحليل.

وعرض الفصل الرابع دراسة البنية الإيقاعية بقسميها حيث إيقاع الإطار الخارجي، المتضمن: الوزن، والقافية، أما القسم الثاني فتناول إيقاع الإطار الداخلي، المتمثل في التكرار بوصفه أكثر الظواهر الصوتية الأسلوبية دلالةً في الشعر، مستثمرة آلية الإحصاء في ذلك.

وانتهت الدراسة بالخاتمة التي تضمنت خلاصة الرسالة، وأهم نتائجها.

Abstract

Aesthetic Structures in Amr Bin Shas Alasadi's Poetry

Prepared by : Haneen Izzeldeen Ishaq Kuhail

Supervised by: Professor Abdel Jaleel Hasan Abdallah Sarsour

This study discusses the aesthetic structures in Amr Bin Shas Alasadi's poetry, based on a stylistic approach that aims to discover the connotations and semantics that make the text poetic. This study includes a preface, introduction, four chapters, and a conclusion. The introduction includes a number of main points: the importance of the study, reasons for choosing the topic, purpose, limitations, previous studies, and parts of the study. The preface includes a biography of the poet and his poems.

The first chapter includes a study of women both imaginative and realistic by analyzing specific verses, with the assistance of statistic tools.

The second chapter discusses the formation of heroic verses with the assistance of statistic tools, in order to categorize the different images of heroism which includes: heroism in war, moral heroism, and psychological heroism. It also includes an analysis of different samples for each style.

The third chapter deals with metaphors, both simple and complex, and is the most prevalent figurative language in poetry, by using procedural analysis.

The fourth chapter presents a study of the rhythmic structure using statistics tools, and it is divided into two parts. The first part deals with the outer rhythmic structure which includes meter and rhyme scheme. The second part deals with the inner rhythmic structure represented by repetition, which is the most connotative stylistic sound phenomena in poetry.

The study ends with a conclusion that includes a summary of the research and its significant findings.

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	ب
شكر وعرفان	ج
الملخص	د
ABSTRACT	ه
قائمة المحتويات	و
قائمة الجداول	ح
قائمة الأشكال	ح
مقدمة	ط
تمهيد	١
الفصل الأول: المرأة بين الواقع والخيال	
أولاً: المعشوقة (ليلى)	٧
ثانياً: الزوجة (أم حسان)	١٩
ثالثاً: المحبوبة (لهو)	٢٢
رابعاً: المحبوبة (أم نوفل)	٢٧
خامساً: المحبوبة (أم مالك)	٢٩
سادساً: المرأة المجهولة	٣٢
الفصل الثاني: التكوين البطولي	
أولاً: صورة البطولة الحربية	٤٠
ثانياً: صورة البطولة الخُلقية	٥٦
ثالثاً: صورة البطولة النفسية	٥٨
الفصل الثالث: أسلوبية البناء التشبيهي	
أولاً: التشبيه المفرد	٦٤
ثانياً: التشبيه المتعدد (اللوحات)	٧٧
اللوحة الأولى (الناقة)	٧٨
اللوحة الثانية (الناقة)	٨٩
اللوحة الثالثة (المجلس الخمري)	١٠١

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الرابع: البنية الإيقاعية	
أولاً: موسيقى الإطار الخارجي	١٠٧
أ- الوزن	١٠٧
ب-القافية	١١٦
ثانياً: موسيقى الإطار الداخلي	١٢١
- التكرار	١٢١
الخاتمة	١٣١
قائمة المصادر والمراجع	١٣٤

قائمة الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	رقم الصفحة
١	عدد الأبيات التي وردت فيها كل امرأة، والنسبة المئوية لكل منها	٧
٢	النسب الإحصائية لأبيات البطولة وأنواعها	٣٩
٣	عدد الأبيات المستعملة في البحور ونسبتها	١١٠
٤	الأنماط الشعرية في كل وزن	١١٠
٥	النمط الشعري من حيث العدد ونسبته المئوية	١١١
٦	أحرف الروي ونسبة استعمالها	١١٩
٧	مجرى الروي ونسبة استعماله	١٢١
٨	نسبة القوافي المطلقة والمقيدة وترددها في الشعر	١٢١

قائمة الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	رقم الصفحة
١	نسبة أبيات النساء وعددها في شعر عمرو بن شأس الأسدي	٧
٢	النسبة الإحصائية لأبيات البطولة في شعر عمرو بن شأس الأسدي	٤٠

مقدمة

الحمد لله حمداً يليق بجلاله، مبتدئاً به كتابه، حمداً خالداً خلوده، وأصلي وأسلم على أفصح من نطق بالضاد، على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد.

تمتاز الحركة النقدية في صيرورة حثيثة بمجاوزة المتوقع والمألوف، فتسبر أغوار النصوص الأدبية، ولا سيّما القديمة (الجاهلية) منها للولوج عميقاً إلى أسرار هذه النصوص، وفك شفرتها الشعرية والبوح عن مكنوناتها؛ فهي التي تعد المنهل الأول المغذي للشعراء، إنَّ المدقق لهذه الدراسات الإبداعية يلاحظ على أكثريتها، أنها تحتاج المزيد من الدراسة والتنقيب، والجدير بالذكر أن هناك بعض الدواوين والظواهر الشعرية التي لم تدرس بالمناهج النقدية الحديثة، ودرست بصورة نمطية تحوم حول الشعر ولم تقترب من كنهه، ومن الملاحظ أن شعر عمرو بن شأس الأسدي لم يحظ بدراسات نقدية حديثة، إذ إن شعره يتمتع بخصوصية وفرادة تميزه عن غيره، وليس هذا بأمرٍ غريب فجعله ابن سلام الجمحي في الطبقة العاشرة من الشعراء الجاهليين، فهو أكثر أهل طبقته شعراً، إذ تناول شعره معظم الأغراض الشعرية، متزامناً مع جزالة الألفاظ، وسبك المعنى، وحسن التشبيه، وغيرها من الظواهر الجمالية والفنية على حد سواء.

والجدير بالذكر أن هذه الدراسة جاءت لاستكمال الجهود المبذولة في الدراسات الأسلوبية، تدور حول شعر عمرو بن شأس الأسدي؛ لتضاف إلى الدراسات القديمة والحديثة في آنٍ واحد، وتشكل منطلقاً بحثياً؛ لأن الدراسات الأسلوبية بعيدة كل البعد عن الأحكام الانطباعية، حيث تمتاز بالدقة والموضوعية في تناول الظواهر الفنية.

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في تحقيق الإضافة النوعية بشكلٍ مزدوج من خلال المزاوجة ما بين النص الشعري القديم شعر عمرو بن شأس الأسدي، والمنهج الأسلوبي الحديث من خلال ملاحظة ورصد الظواهر الأسلوبية؛ لإحداث الدلالات التشكيلية في الشعر وإبراز قيمته الجمالية، كما أنها تزود القارئ بمعرفة إجرائية حول كيفية تحليل النص القديم بأدوات نقدية جديدة، وتضيء جوانب مهمة من شعر عمرو بن شأس الأسدي، دلالية وتركيبية، وإيقاعية.

أسباب اختيار الموضوع:

١. ندرة البحوث والدراسات النقدية الأدبية، – أو بالأحرى عدم وجودها – التي تناولت شعر عمرو بن شأس الأسدي دراسة حداثية.

٢. الميل إلى إعادة التنقيب في المصادر التراثية، والتقصّي لإظهار ما كان متخفياً منها وتسليط الضوء عليه وإبراز ما يتمتع به من خصائص فنية.

٣. الاستفادة من التقنيات الحداثية المتمثلة بشكلٍ متبلور في المنهج الأسلوبي، في دراسة شعر (عمرو بن شأس الأسدي)، وما يتمتع به هذا المنهج من قدرة فائقة تظهر بشكل جلي المقومات الجمالية للنص الشعري بأسلوب حداثي يعطي للنص كينونته المستقلة.

٤. الرغبة الجامحة في دراسة شعر عمرو بن شأس الأسدي؛ لما له من ميزات خاصة، ينفرد بها عن النصوص الأخرى، وما يحتويه من ظواهر أسلوبية من شأنها أن تميز هذا الشعر.

أهداف الدراسة:

- تسليط الضوء على شعر عمرو بن شأس الأسدي وإخراجه من بوتقة الاستتار؛ وإظهاره في ثوبٍ نقدي جديد يجمع بين أصالة الماضي وحداثة الحاضر.

- سبر أغوار النص الشعري القديم من خلال الكشف عن الظواهر الأسلوبية المتمثلة في ديوان شعر عمرو بن شأس الأسدي، في مستوياتها (الصوتية – التركيبية – الدلالية – المعجمية).

- إضافة لبنة إلى الدراسات النقدية الحديثة العامة، ودراسات الشعر القديم خاصة.

- قراءة النص الشعري القديم بأسلوب عصري حديث، من شأنه أن يذلل الصعوبات للقراء والباحثين وتقديمه في صورة جلية وواضحة.

حدود الدراسة:

اتخذت هذه الدراسة من شعر عمرو بن شأس الأسدي مجالاً رحباً لها، وذلك من خلال تحليل شعره وقراءته بصورة نقدية.

الدراسات السابقة:

من الواضح من خلال البحث في حدود معرفة الباحثة، أن شعر عمرو بن شأس الأسدي لم يلق الاهتمام والبحث الكافي فهو جدير بالدراسة، فلم أعثر إلا على رسالتين هما:

- عمرو بن شأس الأسدي (دراسة موضوعية فنية): وهي رسالة علمية تقدم بها الباحث/ جبار شمخي دعيم الظاهري، وذلك لنيل درجة الماجستير من جامعة بغداد، العراق، ٢٠٠٤، وتناولت هذه الرسالة حياة الشاعر والموضوعات الشعرية التي رصدت في شعره.

- شعر عمرو بن شأس الأسدي (دراسة نحوية صرفية): وهي رسالة علمية تقدم بها الباحث/ فتح عبده صالح، وذلك لنيل درجة الماجستير من جامعة القاهرة، مصر، ٢٠١٠، وتناولت هذه الرسالة الظواهر النحوية والصرفية التي خالف فيها عمرو بن شأس الأسدي قواعد النحويين والصرفيين ودراستها في ضوء سياقاتها بغية تفسيرها وتأويلها.

منهج الدراسة:

اعتمدت الباحثة في دراستها لشعر (عمرو بن شأس الأسدي) على المنهج الأسلوبي باعتباره منهجاً حديثاً أثبت نجاعته ونجاحه في تناول النصوص الأدبية؛ لأنه يتخذ من النسيج اللغوي منطلقاً للبحث والاستكشاف، حيث يمتاز بقدرة نوعية في تحسس طاقات العمل الأدبي، ولتقصِّي الظواهر الأسلوبية الكامنة بين أطيافه، باعتبارها تشكل شبكة من العلائق اللغوية المتلاحمة، ولهذا يعتمد المنهج على تجاوز البنية السطحية ويتعدى بأدواته إلى البنية العميقة للكشف عن القيم الجمالية الكامنة في النص الأدبي، وقد اقتضت طبيعة الدراسة إلى تقسيم فصولها على النحو الآتي:

أقسام الدراسة:

قد قسمت دراستي لشعر عمرو بن شأس الأسدي إلى مقدمة وتمهيد وأربعة فصول، وخاتمة، وجاءت على النحو الآتي:

- **المقدمة:**

وقد شملت على أهمية الدراسة، وأسباب اختيار موضوع الدراسة، وأهدافها، وحدودها، والدراسات السابقة، ومنهجها، وأقسامها.

- **التمهيد:**

تناول التعريف بالشاعر ونتاجه الشعري.

- **الفصل الأول:** المرأة بين الواقع والخيال:

تعرض هذا الفصل لدارسة أبيات المرأة بنوعيها المتخيلة والواقعية من خلال الوقوف على بعض النماذج الشعرية، فقد توقف عند المرأة المتخيلة والتي تعددت أشكالها، فمنها المعشوقة، وهي التي حازت على الكم الأكبر من الأبيات الشعرية، وقد تمثلت نموذج المرأة المثال، والمرأة المحبوبة التي نسج لها محطات شعرية مختلفة، وقد ظهرت صورة المرأة في اللوحة الطيفية، كما توقف عند المرأة الحقيقية كذلك.

- **الفصل الثاني:** التكوين البطولي (الشجاعة والإقدام):

تناول هذا الفصل التكوين البطولي (الشجاعة والإقدام) من خلال مقاربة أبيات البطولة المختلفة التي تضمنت: الحربية، والخلقية، والنفسية ذات الخصائص الأسلوبية المائزة لدى الشاعر، وتحليلها من خلال تجاوز ظاهرة النص والولوج إلى المعنى التحتي للدوال اللغوية للكشف عن جمالية النص الإبادعي.

- **الفصل الثالث:** أسلوبية البناء التشبيهي:

وتناول هذا الفصل دراسة التشبيه في الشعر بنوعيه المفرد والمتعدد ضمن تطبيق إجرائي تحليلي يكشف عن كنه علاقة المقارنة (المشابهة) بين المشبه والمشبه به في ضوء النشاط التفاعلي للسياق، واختلاف دلالات أدوات التشبيه إن أوجدها السياق، وتم تتبع الدلالات التكثيفية للشبيه المتعدد من خلال الوقوف عند جمالية كل لوحة، وإبراز الخصائص الأسلوبية.

- **الفصل الرابع:** البنية الإيقاعية:

وتضمن هذا الفصل دراسة البنية الإيقاعية بنوعيها، أولاً: موسيقى الإطار الخارجي والمتمثل في: الوزن، والقافية، وذلك من خلال رصد الخصائص الوزنية الخاصة بالشعر مستثمرة آلية الإحصاء، والالتفات إلى قضية مهمة وهي علاقة البحور بالأغراض الشعرية، أما القافية فتمحورت دراستها من حيث حرف الروي والتقييد والإطلاق، مع الاستعانة بالإحصاء من أجل الكشف عن بعض الخصائص الصوتية التي شكلت ملامح أسلوبية، وثانياً: موسيقى الإطار الداخلي الذي اقتصر على دراسة ظاهرة التكرار إذ تفشت بأشكالها المتعدد مثل: تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار البدايات، والتكرار النسقي، وهي ظاهرة تشد المتلقي نحو النص الشعري، كما تضفي على النص برمته صفة الدينامية؛ لاستكمال التفاعل النصي بكليته.

- **الخاتمة:**

تضمنت خلاصة الدراسة وأهم نتائجها.

تمهيد

اقتضت طبيعة البحث التنويه للتعريف بالشاعر ونتاجه الشعري، بوصفه شاعراً مغموراً مطبوعاً، حيث إن الأخبار التي اهتديت إليها الموجودة في المدونة الموروثة، لا تسعف أي باحث، في فهم ومعرفة ما أنتجه الشاعر؛ لذلك حاولت جاهدة توفير مادة أدبية للإحاطة بما يخص الشاعر وشعره.

ومن الملاحظ أن المصادر قد اتفقت حول نسب الشاعر، فهو عمرو بن شأس بن أبي بَلّي بن عبيد بن ثعلبة بن روبية بن مالك بن إلياس بن مضر بن نزار(١)، وينتمي الشاعر إلى قبيلة أسد، وهي قبيلة عدنانية عظيمة الشأن، ذات بطون متعددة(٢)، وتعد قبيلة الشاعر دودان بن أسد من أكثر البطون البارزة عدداً ومكانةً(٣).

(١) يُنظر: الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تح: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، ط٨، ١٩٩٠: ١١: ١٨٦، وسمط اللآلي: أبو عبيد البكري الأونبي، تح: عبد العزيز الميمني، دار الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ٢: ٧٥٠-٧٥١، والأعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠: ٥: ٧٩، والاستيعاب في معرفة الأصحاب: أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر القرطبي، تح: علي محمد معوض، وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥: ٣: ٢٦٣، وأسد الغابة في معرفة الصحابة: عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد الجزري، تح: علي محمد معوض، وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣: ٤: ٢٢٧، والإصابة في تمييز الصحابة: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، تح: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥: ٥: ١١٢، ومنتهى الطلب من أشعار العرب: محمد بن المبارك، بن محمد بن ميمون، تح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩: ٨: ٤٥.

(٢) يُنظر: اللباب في تهذيب الأنساب: عز الدين بن الأثير الجزري، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٨٠: ١: ٥٢ – ٥٣، والأنساب: أبو سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعاني، تقديم وتعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط١، ١٩٨٨: ١: ١٣٨- ١٣٩.

(٣) يُنظر: جمهرة أنساب العرب: أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، تح: لجنة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣: ١٩٠-١٩١، والعقد الفريد: أحمد بن محمد، بن عبد رَبُه الأندلسي، مكتب تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩، ٣: ٣٠٤-٣٠٥.

أما عن لقب الشاعر الذي اشتُهر به، وتناقلته المصادر فهو الأسدي[١]، ويكنى بأبي عرار[٢]، ولاقته المنية بعد معركة القادسية بسنوات عديدة سنة (٢٠هـ) كما ذكر الزركلي[٣].

ولقد كانت رحلتي البحثية مع شاعر فذ مخضرم كثير الشعر في الجاهلية، والإسلام، له علو في منزلته وقدره[٤]، فاض لسانه بكلمات شعرية لها وقعها على الذات، والقبيلة، فامتاز أسلوبه الشعري بالجزالة والرصانة في مختلف الموضوعات من (غزل، ووصف، وفخر وحماسة، ومديح وحكمة، وذكر لمجالس الخمر) التي جُمعت بين دفتي الديوان، وأجاد الشاعر في موضوعي (الغزل والحرب) [٥]، وأثنى العسكري على بعض أبياته الغزلية وعدها من "أحسن ما قيل في حث الشوق من قديم الشعر"[٦].

يقول الشاعر:

إذا نحنُ أدلَجْنَا وأنتِ أمامَنا ... كفَى لمطايانَا بريَّاكِ هاديَا
أليسَ يزيدُ العِيسَ خِفَّةَ أذرُعٍ ... وإنْ كُنَّ حَسْرى أن تكوني أماميا[٧]

---

(١) يُنظر: أسد الغابة في معرفة الصحابة: ٤: ٢٢٧، والاستيعاب في معرفة الأصحاب: ٣: ٢٦٣، والإصابة في تمييز الصحابة: ٥: ١١٢، وشرح حماسة أبي تمام: أبو الحجاج، يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم النحوي الشنتمري، تح: علي المفضل حمُودان، دار الفكر، ط١، ١٩٩٢: ٢: ٦٩، ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت: ٤: ٤١٨.

(٢) يُنظر: الأعلام: ٥: ٧٩، والإصابة في تمييز الصحابة: ٥: ١١٢، وسمط اللآلي: ٢: ١٧٥.

(٣) يُنظر: الأعلام: ٥: ٧٩.

(٤) يُنظر: طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجُمَحِي، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ١: ١٩٦، والأعلام: ٥: ٧٩، وسمط اللآلي: ٢: ١٧٥.

(٥) يُنظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي: تح: يحيى الجبوري، مطبعة دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨٣، ١٨.

(٦) ديوان المعاني: أبو هلال العسكري، تح: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٣، ١: ٤٥١.

(٧) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٨٤ .

وبخصوص نتاجه الشعري الذي وصل إلينا، فقد اعتمد محقق الديوان الدكتور/ يحيى الجبوري في تحقيقه للشعر، على ما وجده في منتهى الطلب من أشعار العرب، وهذه الأبيات عبارة عن تسع قصائد، بلغ مجموعها (٢٢٤) مائتين وأربعة وعشرين بيتاً شعرياً، وجدها في الجزء الخامس عام ١٩٧٣، والجزء الثالث من كتاب منتهى الطلب الذي اكتشفه في جامعة ييل (Yale) بالولايات المتحدة الأمريكية، وأضاف إليها ما وجده مبثوثاً في مصادر التراث القديم، وهي مقطوعات وأبيات قاربت التسعين بيتاً[١].

وبذلك فإن نتاج الشاعر بلغ (٣١٠) ثلاثمائة وعشرة أبيات شعرية .

(١) يُنظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٠.

الفصل الأول

المرأة بين الواقع والخيال

حظيت المرأة في المجتمع الجاهلي بمكانة عالية، فكان لها صدى في الشعر الجاهلي، فاقتربت في بعض الأحايين من التقديس، وقد احتفل الشعر بالمرأة بصورها المتباينة من خلال رسم النماذج المختلفة، فهي إما حقيقية أو متخيلة، فكان لهذا العنصر الأنثوي طاقة فاعلة في النصوص تتواشح عبر علائق متشابكة.

إن حركة (الشد والجذب) التي أوجدها الشاعر وتتصل بالمرأة في النسيج الشعري، تهدف بلا شك إلى توسيع الدلالة وإغنائها، وهذا ما جعل المرأة تحمل فضاءات ذات أبعاد لا متناهية تطورت وتحورت عبر العصور متجذرة بوتد عميق الغور لا تقلع بأي سيل جارف، فالمرأة هي موضع لا زال مستمراً بلا نفاد في شعر العصر الحديث مع أنه أخذ صورة مغايرة للعصر الجاهلي، وأميل لرأي الدكتور/ سعد دعبيس الذي يقول فيه: "وإذا كان المحدثون ما زالوا يدينون بأن المرأة (لغز) عسير الحل بعيد الغور، فقد كان أحرى بها أن تكون في نظم الجاهليين أعسر حلاً، وأبعد غوراً"(١).

والشاعر عمرو بن شأس الأسدي أحد الشعراء الجاهليين الذي احتلت المرأة حيزاً كبيراً في شعره، فشكلت حوالي ٣٦.١٢% من الديوان أي ما يعادل ثلث شعره، فكانت ذات إفراز دلالي مكثف في الصياغة الشعرية، وذات الرؤى الضاربة في الغموض الدلالي التي تقترب من القداسة حيناً عبر الخيال، وحيناً تبدو امرأة حقيقية عايشها الشاعر في حياته، ونسج لها شعراً من خلال تجربته، والأبيات الشعرية التي تختص بالمرأة حملت في رحمها هزات وتوترات للتركيب اللغوي، من شأنها أن تحدث إيحاءات مختلفة، فهي تشبه الإيقاعات الموسيقية في تأثيرها، فكل واحدة منها لها تأثير مختلف على آذان السامع، فمثلاً وجود إحدى هذه التوترات في سياق طلل المرأة، يختلف كلياً عن وجودها في تشبيهات المرأة، وتلك التوترات هي المنبهات الأسلوبية ويمكن القول بأن المرأة في شعرنا شكلت لُحمة في النسيج النصي، فهي ذات تلوينٍ طيفيٍ تحسه حين تقرأ أبيات المرأة، فلكل واحدة منهن تلوين في ديباجة النظم أدى إلى المغايرة الدلالية، فأنت أمام رؤى مختلفة، ونكهات شعرية ذات صبغة جمالية.

وسأتناول المرأة بسياقاتها المختلفة عبر بعض النماذج الشعرية، وترتيبها وفق استحواذها على النسبة الأكبر من الأبيات الكلية للمرأة التي بلغت (١١٢) مائة واثني عشرَ بيتاً شعرياً، وسأقف على كل واحدة منهن نظرة تفصيلية التحليل.

---

(١) تيارات معاصرة في الشعر الجاهلي: سعد دعبيس، دار الثقافة ، القاهرة، د.ط، د.ت،: ١٤٣.

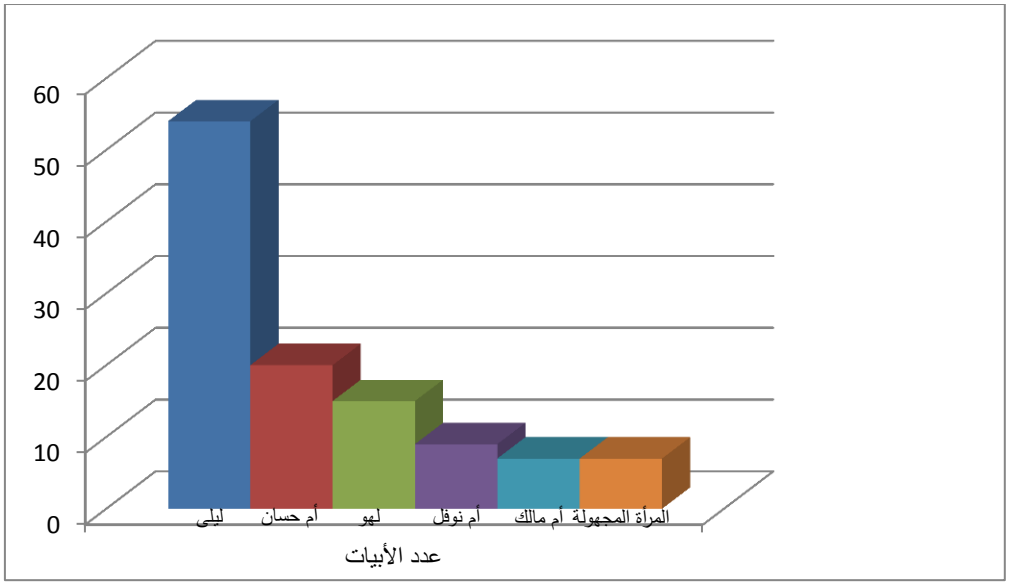
أولاً: المعشوقة (ليلى):

جاءت (ليلى) تختال بأبياتها الشعرية، فقد احتلت النسبة الأولى في عدد الأبيات من بين النساء اللائي ذكرهن عمرو بن شأس الأسدي في شعره، ولا شك أن ذلك يتناسب طردياً مع الإيحاءات الدلالية التي ستكشف عنها الصياغة الشعرية، وقبل الانغمار بالحديث عن التشكيل النصي لهذه المرأة أود الإشارة إلى نسبة أبيات المعشوقة (ليلى) بالنسبة لمثيلاتها إحصائياً؛ مراعية في ذلك الدقة للوصول إلى إفراز دلالي مبني على الموضوعية، بالنحو الآتي:

جدول رقم (١) يبين عدد الأبيات التي وردت فيها كل امرأة، والنسبة المئوية لكل منها

أسماء النساء	ليلى	أم حسان	لهو	أم نوفل	أم مالك	المرأة المجهولة
عدد الأبيات	٥٤	٢٠	١٥	٩	٧	٧
نسبتها المئوية	%٤٨.٢١	%١٧.١٥	%١٣.٣٩	%٨.٣	%٦.٢٥	%٦.٢٥

شكل رقم (١) يوضح نسبة أبيات النساء وعددها في شعر عمرو بن شأس الأسدي



وتجدر الإشارة إلى أن اسم (ليلى) كان له السبق في التردد على مدار الفضاء النصي، فقد ذكره الشاعر ست عشرة مرة، وسأقف على بعض منها عند التحليل في ضوء سياقاتها الشعرية، وأول هذه النماذج ما قاله الشاعر:

أتعـرِفُ مِـن ليلَـى رُسـومَ مُعـرَّسِ بَلَـينَ ومـا يقـدُمْ بـهِ العَهْدُ يَـدْرُسِ[1]

فقد شكل هذا البيت الشعري براعة استهلالية، اعتمد الشاعر فيها على تكثيف المصاحبات اللفظية التي تتصل بدورها عبر العلائق السياقية؛ حيث شكلت (ليلى) بؤرة مركزية أثارت عملية دينامية متنامية في التفكير المطلق عنده، فالشاعر يخاطب ذاتاً أخرى انشطرت من ذاته عبر التساؤل، وهذا الخطاب الموجه لتلك الذات عن باقي ديار المحبوبة مألوف في الشعر الجاهلي[2]، إلا أن الشاعر أعاد بناء هذا الخطاب بطريقة مغايرة، فعمد إلى تنامي الخطاب الموجه عبر خيوط خفية الاتصال في عتبات أخرى، لقصائد مختلفة؛ ليعمق هذه الرؤية[3]، وإمعاناً من الشاعر لإحداث هذا الوقع في نفسه، وفي نفس المتلقي، زاوج بين العنصرين: العنصر الأنثوي (المرأة)، وعنصر الجماد المتمثل في (الرسوم)، وتعميقاً للشعور المستمر الذي يدل على حيوية المداومة لجأ الشاعر إلى استخدام الأفعال المضارعة التي تمثلت في: (تعرف، يقدم، يدرس)، فالشاعر هنا أمام زمنين جمعهما في المعنيين:

الأول: الماضي، ويعادل (الواقع)؛ أي: ذهاب الرسوم ودرسها، والثاني: المضارع، ويعادل اللاواقع الذي يتمثل في إنكار ذهاب هذه الرسوم مع أنها درست منذ زمن؛ لأن صورتها ما زالت خالدة في عقله.

ويبدو أن الشاعر حاول جاهداً المزاوجة بين هذين الزمنين، وهما: (الواقع واللاواقع)؛ ليستجدي منفعة يحقق من خلالها وجوده الإنساني، وبأسلوب خفي يعطي شارة للمتلقي مفادها أن هذه الأطلال ما زالت حية عن طريق تشبث الشاعر بزمن (اللاواقع)، فالأطلال مؤشر حسي من شأنه أن يحدث طقساً نوعياً، فتلك الأطلال تستدعى _ عبر النظر إليها بالعالم المتخيل _ طيف المحبوبة، وإنزاله منزلة الحقيقة، واستحضار الذكريات مع المحبوبة عبر الارتداد الزمني ومعايشتها

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٥، ومِعرس: موضع التعريس، وهو النزُول في آخر الليل، يُنظر: لسان العرب: جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩، مادة (عرس): ٧: ١٣٢.

(٢) يُنظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، ١: ٧٤ – ٧٥.

(٣) يُنظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٩ – ٣٠، ٣٤، ٥١.

في أثناء لحظة التذكر، وكلتا الحالتين تبعثان الأمل المتجدد عند الشاعر؛ ليواصل حياته السعيدة.

ويتشبث الشاعر بالاستهلال الطللي لمعشوقته (ليلى) في قصيدة أخرى، كما في قوله:

متـى تَعْـرِفِ العَينـانِ أطـلالَ دِمْنَـةٍ ... لليلــى بــأعلَى ذِي مَعــارِكَ تــدمَعا
علــى النَّحْـرِ والسِّـربالِ حتَّـى تَبُلَّـهُ ... سَجُومٌ ولـمْ تَجْزَعْ إلـى الـدَّارِ مجزَعا
خَليلـيَّ عُوجـا اليـوم نَقْـضِ لُبَانـةً ... وإلاَّ تعوجَـا اليـومَ لا ننطَلِـقْ معَـا
وإنْ تُنْظرانِـي اليـومَ أتبعْكُمـا غـداً ... قِيـــادَ الجَنِيـــبِ أو أذلَّ وأطوعَـــا
وقـد زَعَمَـا أنْ قـد أمَـلَّ عليهمـا ... ثَـوايَ وقِيلِـي كُلَّمـا ارتحَـلا أرْبَعَـا
ومـا لَبْثَـةٌ فـي الحَـيِّ يومـاً وليلـةً ... بكافِيـكَ عمَّـا قلـتَ صَـيفاً ومَرْبَعـا
فجُـودَا لليلـى بالكَرامَـةِ منكُمـا ... ومـا شِـئْتُما أنْ تمنَعـا بَعْـدُ فامنَعـا
ومـا زالَ يُزجِـي حُـبُّ ليلَـى أمامَـهُ ... وَليـدينِ حتَّـى عُمْرُنـا قـدْ تَسَعْسَـعَا
تـــذكَّرْتُ ليلَـــى والمَطِـــيُّ كأنَّهَـــا ... قَطَـا مَنْهَـلٍ أَمَّ القِطَـاطَ فَلَعْلَعَـا[1]

فهو يستهل الشطر الأول بأسلوب شرط مستقبلي، فالسياق يحمل نغمات حزينة توجعية من أثر الفراق تنفلت من الشاعر من البيت الأول؛ لتهيم على الأبيات اللاحقة، فيبدأ الشاعر الشرط بأداة مخصوصة (متى)؛ لتحدد البعد الزماني، ولا تتحقق الإجابة عن فعل الشرط (تعرف) بصورة مباشرة؛ بل بطريقة احتيالية على المبدع نفسه في (اللاوعي)، فكان بمقدور الشاعر أن تكون الإجابة الشرطية في نهاية الشطر الأول أو بداية الشطر الثاني، بيد أنه عكف عن هذا الأسلوب؛ ليعطي المساحة الشعرية حيزاً واسعاً؛ ليعبر عما يجيش في داخله بدقة متناهية مشركاً المتلقي في ذلك الحدث.

أداة الشرط										الإجابة
متى	...	...	....	....	...	...	...	...	...	تدمعا

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٩– ٣١، الدمنة: آثار الناس وما سودوا ، وذو معارك: اسم موضع في ديار بني تميم، النحر: موضع القلادة من الصدر، السجوم: ما سال من الدمع، الجزع: الحزن الشديد، عاج بالمكان: عطف عليه ومال، وأقام فيه قليلاً أو كثيراً، واللبانة: حاجة النفس التي تهمها، أمل الأمر عليه: طال عليه حتى أبرمه، وأصغره، الثواء: طول الإقامة في المكان، ارتحل: وضع الرحل على بعيره وشده لكي يذهب، ربع يربع: انتظر وتأنى، المربع: زمن الربيع حيث يجتمعون في البادية طلباً للكلأ، تسعسع الرجل: إذا كبر وهرم واضطرب وأسن ولا يكون التسعسع إلا باضطراب مع الكبر، وقد تسعسع عمره، القطا: ضرب من الطير، المنهل: مورد الماء، القطاط: اسم موضع في ديار بني ضبه، لعلع: جبل، وقيل منزل بين البصرة والكوفة.

فالعين التي استخدمها الشاعر بطريقة جمالية فعالة، ترصد بدقة أماكن (ليلى)، وهي عند أعلى (ذي المعارك)، وكان رصدها بدقة ليس عبثياً؛ بل لارتباطها بالقلب الذي هو الهادي والدليل لها؛ حيث إن ذكر الشاعر لأسماء أماكن معينة دون غيرها يعني أن لهذه الأماكن أثرها العاطفي، فهي التي وردت إليها المحبوبة، و"لم يكتف الشعراء بذكر الأطلال مقترنة باسم الحبيبة؛ بل حددوا مواقعها تحديداً دقيقاً كأنما يرسمونها على الورق، أو كأنهم جغرافيون يخطون الخرائط والبلدان"(١).

وبعدما ذرفت عينا الشاعر الدموع، لا ينتهي الأمر؛ بل يحرص الشاعر على إطالة المشهد الدمعي من خلال خاصية أسلوبية، وهي تجزئة الجملة إذ يورد جزءاً منها في نهاية الشطر الثاني، ويكمله في بداية الشطر الأول من البيت اللاحق؛ إذ لجأ الشاعر من خلالها إلى إبطاء الزمن لجذب انتباه المتلقي، وتعميق الأثر الانفعالي عبر ترتيب الدوال اللغوية بتدرج مناسب في الشطر الشعري الأول الذي يتمثل في (على النحر والسربال حتى تبله) التي تؤول إلى تجويد الصورة الدمعية لإغناء الدلالة، فكون العينين تدمعان فهذه وظيفة فسيولوجية لكل العيون، ولكن انهمار الدمع بهذا الشكل حتى يبل السربال، هو الذي يكني فيه الشاعر عن كثرتها(٢) فدموع الشاعر ذات ازدواج دلالي تجمع الحسرة والشوق على ما حل في الديار لا على الأطلال والدمن.

ويجرد الشاعر في البيت الثالث من نفسه ذاتين اثنتين هما: خليليه، وجاء ظهورهما مترابطاً مع التسلسل الحدثي، فالعين تعرفت على الأطلال، واغرورقت بالدموع، ويوضح الشاعر عبر دواله أن الحزن كان على من في الديار، فلم يبقَ للشاعر إلا الاقتراب من المكان، فمنذ البدء يطلق "التسمية والتحديد إلحاح على حفظ المكان شعورياً وذهنياً، وليكون ذلك مواجهة لغيابه واقعياً وحقيقياً"(٣).

إن الإقامة في المكان تحقق للشاعر جزءاً في رأب الصدع العاطفي النفسي؛ لذا يستميل خليليه بإلحاح شديد على الإقامة، ويطرح الشاعر لهما خياراً غلفه تغليفاً عاطفياً عبر الدوال (قياد الجنيب، أذل، أطوعا) التي تدل على الاستسلام والخضوع.

---

(١) الغزل في العصر الجاهلي: أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط٣، د.ت: ٣٠١.

(٢) الصورة الدمعية للشاعر لم يكن فيها تهالك ومبالغة شديدة مثل بعض الشعراء كما ورد في قول امرئ القيس:

ففاضت دموعُ العين منِّي صَبابةً على النحرْ حتَّى بَلَّ مِحْمَلي

ديوان امرىء القيس: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٥، د.ت،: ٩.

(٣) قراءة في النص الشعري الجاهلي: موسى سامح ربابعة، دار الكندي، إربد، د.ط، ٢٠٠٢: ٢٢.

ويواصل الشاعر عبر أبيات الصراع الحليِّ، التشكيك بقول خليليه، فبدأ الصياغة بـ (قد) متلوة بالفعل (زعم)؛ ليدلل على تحقيق وقوع الشك في قلب الشاعر كما ادعى خليلاه بأنه يريد الإقامة، ويتناهى من خلال تباطئه في الارتحال معهما عندما يهيئان الحمول ويعزمان على الرحيل، وهذا الفعل أدى إلى التذمر الشديد لصاحبيه.

ويدحض الشاعر قولهما بتقدير الزمن الذي قضاه عبر ظرفي الزمان (يوماً وليلة)، وهو وقت بالنسبة للشاعر غير كافٍ لا يُشبع شغفه العاطفي، كما أنه يريد أن يستأنس بكل تفصيلات المكان الذي كانت فيه المعشوقة؛ ليتخيل حلولها فيه أمام عينيه، تلك الذكرى من شأنها أن تدخل السرور على قلبه.

وفي البيت السادس يرى الشاعر فيما بعد أن الانتظارَ إلى حلول الصيف أو الربيع أمرٌ مريرٌ، وهذه مدة زمنية طويلة سيقضيها الشاعر بعيداً عن الديار، ولكنه يأبى الاستسلام، فيتخذ من (ليلى) في البيت السادس حصناً عاطفياً منيعاً ليمكث في المكان حتى ينعم برؤيتها مراراً.

فقد سوغت الأبيات السابقة التهيئة للشاعر للإفصاح عن حبه لليلى في البيت السابع، فلم يكن اعتيادياً وليد اللحظة؛ بل هو حب قديم منذ الصبا دأب الشاعر في رعايته حتى استمر إلى أن وصل إلى الهرم، ثم يتوارد إليه في البيت الثامن ذكرى البين، فيشبه المطايا الراحلة بها ليلى في مشيتها بطائر القطا الذي يتثاقل في مشيته.

وتأخذ الصياغة منحىً آخرَ في التفصيل في تشبيه (ليلى) فقط دون المطي.

ويقول الشاعر:

وما جَأْبَةُ القَرْنَينِ أدمَاءُ مُخْرِفٌ تَرَعَّى بِذِي نَخْلٍ شِعَابَاً وأفْرُعَا

بِأبْعَدَ من ليلى نَوالاً فلا تكنْ بِذِكراكَ شيئاً لا يُواتيكَ مُولَعَا[1]

قبل اكتناه المعنى التحتي للبيتين لابد الإشارة إلى أن تشبيه المرأة بالظبية هو تشبيه مألوف في الشعر الجاهلي[2]، وما فعله شاعرنا أنه أعاد تركيب مفاصل الصورة من جديد في سياقه الشعري.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣١، جأبة القرنين: أي ظبية غليظة القرنين، أدماء: بيضاء، قال الأصمعي: والأدم من الظباء بيض تعلوهن جدد، فيهن غبرة تسكن الجبال، وقال: وهي على ألوان الجبال، مخرف: أي تنتج في الخريف، النوال: المنال، أي بأبعد منالاً من ليلى.

(٢) هناك الكثير من الشعراء من قاموا بتشبيه المرأة بالغزالة مثل:

امرؤ القيس قائلاً:

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئم ليس بفاحشٍ إذا هي نَصَّتْهُ ولا بمَعطَّل

ديوان امرؤ القيس: ١٦.

==

فالشاعر في البيت الأول يُسهب في تفصيل صفات الظبية وهيئتها، وتنتقل حركة المعنى في البيت الثاني باتجاه مختلف عن معنى البيت الأول فمن الظبية إلى المحبوبة (ليلى)، ولكن عند إمعان النظر والغوص إلى المعنى في قيعانه نجده ارتكز على البناء التشبيهي الماثل في البيتين السابقين.

إنَّ هناك علاقة وثيقة بين (الظَبْيَة) و(ليلى) تنطلق من وجه الشبه إلى بعد أغور منه، ووجه الشبه مكون من شقين هما (البعد والجمال)، حيث إن الشاعر صرح بجزء منه، وهو (البعد)، والجزء الثاني تركه للمتلقي؛ ليستكمله، وهو (الجمال)، فالظبية بتكويناتها التي ساقها الشاعر للمتلقي جميلة تماثل في جمالها (ليلى)، ويمكن القول إن الشاعر لجأ إلى الصورة التشبيهية ليس فقط ليحيط المتلقي علماً أن (ليلى) جميلة كالظبية التي تسر الناظر إليها، بيضاء في صباها ترعى بين شعاب الجبال، وتلك الظبية بعيدة جداً لا يستطيع أحد الوصول إليها، مثل (ليلى) ممنعة عنه، فإن الوصول إليها أمر صعب المنال، فقد استطاع الشاعر من خلال الصورة الاقتراب أقصى درجات التطابق بين (الظبية) و(ليلى)، فأقام علاقة شبه تماثلية بينهما فلا تقف عند حد (البعد والجمال)، "فلهذه العلاقة أبعاد مثولوجية"[1] فالظَبْيَة لم تكن مجرد حيوانٍ وقع عليه نظر الشاعر؛ ليقتبس منه صفتي (البعد والجمال) فحسب؛ بل إنه من المخلوقات التي لها قدسية تنأى عن المباشرة، "فهو من المعبودات العربية القديمة، وكان رمزاً للشمس، وشبهت المرأة بكل منها"[2].

وحديث الشاعر عن المرأة (ليلى) في السياق من خلال تشبيهها بالغزالة لم يكن في هذا البيت

ويقول أوس بن حَجَر:

وَقَــدْ لَهَــوْتُ بمثْــلِ الــرَّئم آنِسَــةٍ تُصْــبي الحلــيمَ عَــرُوبٍ غيــرِ مِكــلاحِ

ديوان أَوْس بن حجر: تح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩: ١٣.

ويقول النابغة الذبياني:

نظــرتْ بمقلــةِ شــادنٍ مُتربِّــبٍ أحــوى، أحــمِّ المقلــين مُقَلَّــدِ

ديوان النابغة الذبياني: تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، د.ط، ١٩٨٠: ٤٥.

ويقول قيس بن الخطيم:

وَجَيــدٍ كَجيــدِ الــريم صــافٍ يَزِينُــهُ تَوَقــد يــاقوتٍ وفَصْــلِ زَبَرْجَــدِ

ديوان قيس بن الخطيم: تح: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩١: ١٢٥.

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، د.ط، ١٩٧٦: ٨٣.

(٢) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري: مصطفى عبد الشافي الشورى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦: ٧٥.

فحسب[١]؛ بل ارتكن الشاعر عليه تأكيداً لتلك العلاقة الكامنة بين (الظبي وليلى)، فهناك صلة قربى بينهما أفصحت عنها الصياغة الشعرية، من خلال النظر إلى السياق الجزئي؛ وصولاً إلى السياق الكلي المختص بأبيات المرأة (ليلى)، وتعميقاً لرؤيته عمد الشاعر إلى خلخلة التركيب اللغوي عن طريق المنبه الأسلوبي، من خلال توزيع الجملة التي استفتح بها البيت الأول على أكثر من بيت، فالشاعر يورد جزءاً من أحد ركني الجملة في بداية البيت الأول المتمثل بلفظة (جأبة)، وجاء إعرابها اسم (ما) مرفوع ويتوقع المتلقي أن يجد خبرها في الشطر الشعري الأول؛ إلا أنه يتفاجأ بخلو الشطر الشعري من خبرها، وتوزيع الخبر في بداية البيت الثاني، فجاءت (أبعد) هي خبرها، وأراد الشاعر الخوض في تفصيلات الظبية بأكبر مساحة مكانية؛ حتى يحقق المعنى المراد، فـ (ليلى) امرأة نسجت في واقعه المتخيل، وأصبحت رمزاً له قدسية، كما سيتضح عبر التحليل الاستكمالي لبقية الأبيات التي تتحدث عن (ليلى)، ويختلف سير حركة المعنى في أبيات أخرى من الديوان من شأنه أن يخلق ثروة دلالية تجعلها أكثر عمقاً ووضوحاً كما في قول الشاعر:

لا هُـمَّ ربَّ النَّـاسِ إنْ كَـذَبتْ لَيلَـى فَعُـرَّ بِثَـدْيها تُكْـلُ[٢]

فالشاعر يستهل هذه الأبيات في صورة غير معهودة لجأ فيها بالدعاء على ليلى من فمه لا من قلبه بمعنى: إنه لا يريد أن تتحقق دعوته، وإن أخلفت المحبوبة موعدها، فيدعو عليها بدعاء غريب إلى حدٍ ما يمس بأنوثتها، فقد عدل عن التغزل بمحاسن جسدها، كالعديد من الشعراء[٣].

---

(١) تكرر تشبيه المرأة (ليلى) بالغزال في بيتين اثنين، هما:

قال الشاعر: **فـيهنَّ جازيـةٌ إذا بغمـتْ تخشـى السِّـباعَ غـذا لهـا طفْـلُ**

وقوله: ليـاليَ تسـتبيكَ بجيـدِ ريـمٍ وعينـيْ جـؤذرٍ يقـرُو الصَّـريما

شعر عمرو من شأس الأسدي: ٣٥ – ٥٢.

(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٣، عُرَّ بثديها، أي أصيب ثديها بالعر، وهو الجرب، والثكل: الموت والهلاك.

(٣) ومنهم امرؤ القيس الذي يشبه ثدي المحبوبة بالسجنجل حينما قال:

مهفهفَـةٌ بيضـاءُ غَيـرُ مُفَاضَـةٍ ترائبُهـا مصـقولةٌ كالسَّـجنجَلِ

ديوان امرؤ القيس: ١٥.

وقال عمرو بن كلثوم واصفاً الثدي:

وثـديا مثـل حـق العـاج رِخْصَـاً حصـاناً مـن أكـفِّ اللامسـينا

ديوان عمرو بن كلثوم: تح: أميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦: ٦٨.

وقول المنخل اليشكري بالبروز:

الْكَاعِـبِ الحسـناءِ تَـرْ فُـلُ فـي الـدِّمَقْسِ وفـي الحَرِيـرِ

الأصمعيات: أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، تح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٤، د.ت،: ٦٠.

==

وإن المتأمل فيما وراء هذه البنى يقترب من جدلية الحياة والموت، فالشاعر يريد أن تفقد (ليلى) – التي تهالك في حبها، وجعلها متربعة على عرش الجمال – أنوثتها وأن تُحرم من الأمومة، وتبطل سيرورة الحياة، وهي نتيجة حتمية؛ لأن حرمانها من الأمومة يشي بتوقف التوالد ليس لها فقط؛ بل للطبيعة الكونية جمعاء، ويمكن القول بأنه لا يريد في حياته إلا لقاءها، فهو مغذٍ وجداني يمنحه الحياة والأمل فيها، وإذا لم يحظَ باللقاء يدعو هذا الدعاء الذي يطيح بتضاريس الجمال ليس الأنثوي فحسب، بل الطبيعي فـ(ليلى) لها قدسية ترمز إلى مطلق الجمال.

إن هذه المرأة المعشوقة التي تفنن الشاعر عبر كلماته في التحايل على البقاء في أطلالها، وبعد ذلك تشبيهها بلوحة جمالية تغض بالنبض الجمالي الروحي الذي يستكلمها في أبيات لاحقة، ما يلبث أن يهدم ما شيده لها، ولعل الشاعر لجأ إلى ذلك، لأن تلك المرأة لم تصبح ملهمته فخيل له أنها رفضت الإتيان بخلده، ومعنى هذا هو التوقف عن الحياة بكافة أشكالها؛ لأن المحبوبة تعادل الحياة بالنسبة للشاعر، فلذلك دعا عليها فحطم النموذج الجمالي الذي لا يزال ماكثاً في قلبه، والدليل على ذلك ما أفصحت عنه الأبيات الظعنيَّة يقول فيهما الشاعر:

فـانْظُرْ خليلِـي هـلْ تـرى ظُعُنَـاً كالـدَّوْمِ أو أشـبَاهِهَا الأثْـلُ
يَنْظُـرنَ مـن خَلـلِ الخُـدُورِ كمـا نظَـرتْ دوامِـجُ أيكَـةٍ كُحْـلُ
فـيهنَّ جَازِيـةٌ إذا بغَمَـتْ تخشَـى السِّباعَ غَـذَا لهـا طِفْـلُ[1]

وينطلق الشاعر في رسم المراسم الظعنيَّة لمعشوقته (ليلى) بالاعتماد على خاصية التجريد؛ حيث جرد الشاعر خليلاً واحداً من نفسه ينظر معه أولاً لاستطلاع الظعائن، ومن ثم يمعن الرؤية حينما يتحقق من الظعائن؛ لأنها غايته وهدفه المنشود، فهي تشبه شجر الدوم أو الأثل في علوها وتزينها، ويُفَصِّل الشاعر في هيئة الظعائن؛ التي فيهن معشوقته في البيت الثاني، ويتخيل أن معشوقته تبادله الحب فهي تنظر من هودجها، وهي بنظرتها تشبه الظبية ذات العيون الكحيلة لجمالها، ويعمق الشاعر رؤيته التي أشار إليها في أبيات سابقة في تأكيد العلاقة ما بين الظبية وليلى، وكأن تلك النظرة التي لمح فيها الشاعر معشوقته التي لم يصرح بها، بمثابة بارقة أمل للشاعر في مواصلة الحياة، ويفصح الشاعر في البيت الأخير عن مقصده، فمراده ليس كل الظعائن؛ بل هي واحدة من بينهن التي عشقها معتمداً على منبه

ووصفه النابغة الذبياني بالثبات والبروز:

والـبطنُ ذو عُكَـنٍ لطيـفٌ طيُّـهُ والإتـبُ تنفُجُـهُ بثـدي مُقعـدِ

يُنظر: ديوان النابغة الذبياني: ١٤٥.

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٤ – ٣٥، الظعن: وهي جمع الظعينة، وهي المرأة في الهودج، الدوم: وهي شجر المقل جنس من الشجر من فصيلة النخليات، الخلل: الثقبة الصغيرة تكون في ستر الهودج تنظر منها النساء الراحلات، والخدور جمع الخدر، وهو الهودج.

أسلوبي، وهو التقديم تمثل في شبه الجملة (فيهن)؛ ليرسخ فيه الشاعر المعنى الدلالي الدال على تخصيص المقصود، مما يلفت المتلقي إليه مباشرة.

ويعدل الشاعر عن التجريد بكل صوره السابقة، وينحو منحىً مغايراً في هذه الأبيات بقوله:

أتَعْرِفُ منزِلاً من آلِ لَيلَى ... أَبَى بالثَّعلَبِيَّةِ أن يَرِيما
أرَبَّ بها من الأرْوَاحِ سَافٍ ... فغَيَّرْنَ المنازِلَ والرُّسُومَا
فَرُدَّا فيهِ طَرْفَكُما تُبينَا ... لليلَى منزِلاً أقْوَى قَدِيما
بواقيَ أبْصَرٍ ورمادَ دارٍ ... وسُفْعاً في مناكِبِها جُثُومَا
وقد تَغْنَى بها ليلَى زماناً ... عَرُوباً تُونِقُ المَرْعَ الحَلِيمَا
ليالِيَ تَسْتَبِيكَ بجيدِ رئْمٍ ... وعَينَيْ جُؤْذَرٍ يَقْرُو الصَّرِيمَا
وأنْفٍ مثلِ عِرْقِ السَّامِ حُرٍّ ... وتسمعُ منطِقاً منها رخَيمَا
بَرَهْرَهَةٌ يَحَارُ الطَّرْفُ فيها ... وتُبْدي واضحاً فَخْماً وَسِيمَا
وتَبْسِمُ عنْ شَتِيتِ النَّبتِ غُرٍّ ... عِذَابٍ تُبْرِئُ الدَّنِفَ السَّقِيمَا
تَبُذُّ الغَانِياتِ بِكلِّ أرضٍ ... إذا أخذتْ وِشَاحاً أو بَرِيمَا
وتملأُ عينَ مَن يلهُو إليها ... ولستَ بواجدٍ فيها مَذِيمَا[1]

وتزخر الصياغة الشعرية منذ البداية بالحوار التجريدي الموسع، فيبدأ البيت الأول محملاً باستفهام إنكاري، فَنَراه يثير تساؤلاً لذاته التي جردها من نفسه عن منزل معشوقته (ليلى)، ويضفي عليه صفة الرفض الشديد الممزوج بالألم الدفين، فأصبحت المنازل ذات مشاعر وأحاسيس وجدانية

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥١ – ٥٣، الثعلبية: من منازل طريق مكة بعد الشقوق، يريم: يبرح ويزول، أرب بها ساف؛ أي: دام عليها، والأرواح جمع ريح، والسافي: ما سفت الريح من التراب، أقوى: خلا، الأبصر: جمع البصر، وهي الحجارة، والسفع: جمع أسفع وسفعاء، وهو الأسود الذي يضرب إلى الحمرة وأراد حجارة الموقد، والجثوم: الجاثمة على الأرض، العروب: المرأة الضحاكة، المتحببة إلى زوجها، وتونق: تعجب، والحليم: ذو الحلم، أي: العقل، تستبيك: تذهب بعقلك، تصير كالسبي لها، والرئم: الظبي، والجؤذر: ولد البقرة الوحشية، يقرو: يتتبع، الصريم من الرمل: القطعة الضخمة منه تنصرم عن سائر الرمال، السام: عروق الذهب والواحدة سامة، المنطق: الكلام، الرخيم: رقيق شجي طيب النغمة، البرهرهة: البراقة الصافية اللون وقيل المرأة التي ترعد رطوبة، الطرف: النظر، وتبدى واضحاً، أي وجهاً واضحاً، وهو الأبيض، والفخم: المكسو من اللحم، ووجه وسيم: حسن السيما، تبسم عن شتيت النبت، أسنانه مفلجة لا متراكبة ولا لصَّاء، والغير: الأسنان البيض الحسان، العذاب العذب الطيب، تبرئ: تشفى، السقيم: مريض الحب، الدنف: الذي ثقل عليه المرض، تبذ الغانيات: تسبقهم وتغلبهم، والغانيات: جمع غانية، وهي التي غنيت بجمالها عن الزينة، الوشاح: ينسج من أديم عريضاً ويرصع بالجواهر وتشده المرأة بين عاتقيها وكشحيها، البريم: خيط فيه ألوان تشده المرأة على حقويها. المذيم: الشيء المعيب.

باستخدام الدال (أبى)، فاجتمع على هذا المنزل قوتان مدمرتان؛ الأولى فراق الحبيب، والثانية قوة الطبيعة، ويرفض المنزل الانهزام والزوال؛ حتى وإن كانت تلك القوى مجتمعة عليه، ثم تنحدر لحظة الإباء المطلقة في البيت الأول جزئياً بفعل تَدَخُّل عامل المواصلة التام من قبل الطبيعة المتمثلة بدال (الرياح)، فلم تستطع المنازل المقاومة والاستمرار؛ بسبب القوة التدميرية وتواصلها، فهناك أرواح تغير، وتطمس، وتمحي المنازل وأطلالها ورسومها.

ويصل الشاعر إلى مرحلة الانفجار الانفعالي، ويستعين بذاتين اثنتين جردهما من نفسه مرة أخرى في هذه الفاجعة، فإن لجوء الشاعر لمخاطبة ثلاث ذوات جردها من نفسه في مساحة شعرية لا تتجاوز ثلاثة أبيات يوحي بعمق الانكسار العاطفي والنفسي، فالشاعر لا يستطيع مواجهة الموقف المرير بنفسه، فاندثار الديار وتلاشيها، يشي بالفناء والانعدام والموت للإنسان، فالأطلال مشكلة وجودية، فالطلل قطعة من العمر ومرحلة من مراحله، فإنها تهرم مثلما يهرم الإنسان، فإن زوالها يعني زوال الإنسان(١)، وفي غمرة هذه الانفعالات يسيطر على قلبه شعور التشكيك في زوال منزل (ليلى)، ولا يصدق أن المنزل زال، ولا يريد أن يصدق ذلك، فيطلب من (الذاتين) إعادة إمعان النظر في منزل (ليلى)، فلعلهما يطفئان نار الشوق والعشق، ويريان (ليلى) في المنزل الخالي، وتومئ الذاتان إلى ما حل بالديار من الزمن القديم، ويأتي البيت الرابع في إجابة حتمية، تؤول إلى تبدل الأحوال فهو إرهاصٌ، أو دليلٌ للأمل الذي جاهد الشاعر في الحصول عليه وامتلاكه، فينثر الشاعر مفردات البيت الرابع، ويعتني بترتيبها فهناك آثار متبقية من الحجارة، وبدأ بها لأنها أساس عملية البناء، وينتقل إلى مفردة تحيل العقل إلى تساؤل كثيف، وهي (الرماد)، فالمعنى المألوف لها هو أن وجودها دليل على الكرم.

أما المعنى التحتي لها يشير إلى قوة أخرى تجابه القوى الطبيعية؛ لكي تتوالد من جديد، فالرماد خفيف الوزن يتطاير من أبسط النسمات، فكيف إذا كانت هناك أرواح عاتية، فمن المحتمل أن يكون انتقاء مفردة (الرماد) محل ذروة تكثيفية للمعنى.

فهو يعمد إلى تحريك الدلالة وزحزحتها؛ لتقترب من الطابع الأسطوري فمراد الشاعر من هذا الترتيب لم يكن لإشارات عبثية، فبدأ بالحجارة؛ لأنها الأساس، وأضاف عنصر التوالد المتمثل بوجود الرماد، وعدم تطايره ليغرس في المكان الخصوبة التي تؤول بوجود الحياة واستمرارها، ويدعم ذلك بضم مفردة (سفعاً) التي تغير لونها فأصبح يميل إلى الحمرة من كثرة إيقادها.

ويكثف الشاعر الدلالة الكلية، وتتفاعل فيما بينها باختياره دال (جثوما) إحدى صيغ المبالغة،

(١) يُنظر: نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٠: ٢٥٥.

وهي صفة لا يقتصر أثرها على (السفع)، وإنما يمتد لأول دال لغوي في البيت الرابع، وتمثل في (بواقي) الذي يوحي بالتشبث والتجديد والمقاومة، فكان له صدى عميق على أرجاء البيت الشعري، ويتخذ الشاعر من هذا البيت نقطة الانطلاق للولوج عميقاً إلى الأبيات اللاحقة، فالأطلال بمكوناتها المختلفة جاثمة متمسكة بالمكان انتقل لها إحساس الشاعر، فهي في مواجهة أكبر القوى المتمثلة بالطبيعة وتدميرها، فوجودها دليل على الاستمرار الإنساني الوجودي، وهي بذلك تمهد الطريق لظهور المحبوبة ليس ظهوراً نمطياً عادياً، وإنما راسخاً.

فيشير إلى بعض خصائص هذه المرأة الجسدية والمعنوية في محاولات إجمالية أحياناً، وأخرى تضرب في التفاصيل المتناهية في الدقة، فسير العملية التكوينية لها بعدان: البعد الأول إجمالي، أما البعد الثاني فاختزالي، يستفتحها الشاعر في البيت الخامس بضم المرأة للمنازل تأكيداً على وجود (ليلى) فيها؛ تلك المنازل ألفت (ليلى)، و(ليلى) ألفتها لطول العهد، وينتقل الشاعر بدفقة وجدانية تتضح فيها الملامح المعنوية تسير في إطار إجمالي بحت، فهي ضحاكة متحببة إلى زوجها دليل على رقتها وأنوثتها الكلية التي يستهويها قلب أي رجل، ويضاعف تأثيرها الجمالي الكامن ذو الأثر الانفعالي الذي يمتد ليصل إلى رجل يصعب إدراكه، وهو (الحليم)، فاقتحامها حمى الحليم دليل على جمالها المزدوج (حسي، معنوي) الفاتن اللامعهود، ويستكمل الشاعر وصف المعشوقة بصفات الجمال الأعلى، ويتحدث عن تفصيلات دقيقة، فيبدأ البيت بطريقة تسير باتجاه معاكس فيسبق التأثير قبل المؤثر، فالنتيجة الحتمية أن الشاعر يصبح أسير حبها كالسبي لها، وتعمل الصياغة الشعرية على تحديد البعد الزماني بدال (ليالي)، ويفصل بعد ذلك في المؤثر، فالناظر إليها يجد عنقها كالظبي يتلألأ لمعاناً وجمالاً، ولهذا الوصف بعد أسطوري أشرت إليه فيما سبق، وينتقل إلى وصف عينيها، فهي مثل عيني ولد البقرة الوحشية في سواده الذي خالط البياض ليزداد بروز جمال العين، ولا يكتفى بالإشارة الجمالية للعينين؛ بل يتعدى ذلك إلى قوتها في الترقب والنظر، وينحو منحى التفصيل فمن الملاحظ وجود ترتيب تدريجي في التشبيهات الجسمية للمرأة، فيبدأ (بجيد الرئم)، ثم (عيني الجؤذر).

وبعد ذلك يعود إلى أنف المحبوبة في البيت السابع فينتهي من الجيد، ويأخذ بتفصيل ملامح الجمال الوجهي مبتدئاً بالعينين ثم الأنف، فهو جزء بارز في الوجه، فيشبهه بالذهب، فقد أومأ الشاعر بهذه الصورة التشبيهية، والتي ستأتي لاحقاً، دلالات قدسية أضفاها على هذه المرأة (ليلى) في السياق الجزئي والكلي، فكأنه يتفنن في صنع تمثال جمالي للمرأة (ليلى)، وهذا ليس بعيداً، فكان الجاهليون ينحتون تماثيل من ذهب لها دلالات ترتبط بالإشراق واللمعان التي تتواشج مع الأبيات اللاحقة، وينتقل الشاعر في الشطر الثاني لبيان رخامة صوتها وجماله، وينحو إلى

الاختزال التكثيفي، ويتخذ الشاعر في البيت الثامن من المنبه الأسلوبي الحذف أساساً للبيت، فيحذف الضمير (هي)، وينوب عنه الخبر (برهرهة)، وهي صفة كلية (ليلى) تختزل الجسد كله، فهي صافية اللون تتصل مع تشبيهات الذهب، فهذه المرأة بكليتها جميلة توقع الناظر، إليها في حيرة من أمره، فلا يدري لأي جزء ينظر فهو جمال كلي غير قابل للتجزئة بالنسبة للناظر فيطمع باستمرار النظر إليها.

ويركز الشاعر في الشطر الثاني على صفات الوجه؛ لأنه الجزء البائن من الجسم، فهو حسن أبيض مكسو اللحم لا يشوبه أي تعكير، ويعود إلى التفصيل في الفم في البيت التاسع، وبالتحديد عند الابتسامة، فهي سبب جمال الفم، وينتقل بعد الابتسامة بترتيب منطقي إلى الأسنان، فهي أسنان بينها فرقة، وذات لون أبيض ناصع لمّاع كأنه يشع نوراً، متناسبة في تراصها وشكل الفم، ويعود في الشطر الثاني لإجمال كلي بأن الفم عذب طيب، ويُلمِح إلماحاً أن ريقها عذب، فالمتأمل لهذه الابتسامة يستدل على أن الشاعر دقق في التفاصيل الجزئية للفم كله، ويرصد الشاعر بدقة تأثير الابتسامة وصاحبتها على متلقيها، فتأثيرهما غير مسبوق، فهي كالدواء الذي يشفي من لا يُرجَى شفاؤه من داء العشق، فهي بابتسامتها تشفي من تثاقل عليه عشقها ومرض منه، فجاءت صفات (الدنف، السقيما) مصاحبة ملازمة لمن عشقها لا فكاك منها، فالشاعر يصور معشوقته تصويراً دقيقاً في حركتها وسكونها، في كليتها وتفصيلها، وفي جسدها، وفي روحها، ومع أن الشاعر فصَّل في جزئيات كثيرة إلا أنه لم يغطِ جميع الملامح الجمالية، فأراد أن يشرك المتلقي في الحدث الجمالي، ويستكمل هو باقي التفصيلات.

ويواصل الشاعر الحديث الغزلي عن معشوقته (ليلى)، فيستهل البيت (العاشر) الذي يزخر بدلالات متوهجة لها شعاع يشيع أثره إلى البيت اللاحق، فيبدأ بصيغة فعلية تنوب عن ذكر المعشوقة، فاستعاض عن اسمها، وذكر تأثيرها، فالفعل (تبذ) يتمركز في داخله قوة آسرة بنوعين جسدية ومعنوية، فهي تلغي الجمال الأنثوي، ويفنى ويزول؛ حيث إن (ليلى) أجمل الجميلات، فبمجرد أن تطأ أرضاً تنفرد بالحسن لوحدها، ويزداد جمالها، فتبدو أكثر تألقاً وبهاءً حينما ترتدي حلة تَزْيِنيَّةَ فعبر عنها الشاعر بدالين (وشاح، بريم)، فتغدو تمثالاً جمالياً اعتنى به صاحبه بكل ركن من تفصيلاته؛ يرصفه بنسيج مرصع بالجواهر، فيتكامل النموذج الفني الجمالي.

وتسير حركة المعنى باتجاه متصل بالبيت (الحادي عشر) عبر التعبير الكنائي، فكل من يقع عينه عليها يبهر بجمالها الأخاذ الآسر للقلوب، ويشعر بالامتلاء الجمالي، فتصبح عينه لا ترى جميلة إلا إياها، ويدرك تماماً أن هذا النموذج الجمالي لا يشوبه أي نقص، ويعمق ذلك باستخدام

النفي بـ (ليس) في السياق الشعري؛ وإن المدقق لتلك الأبيات يلمح غلبة الأفعال المضارعة في الأبيات فهي ذات حراك دائم في الموقف الغزلي؛ ليعطي دلالة الاستدامة على الصفات الجمالية لـ (ليلى).

وإن النظرة الكلية للسياق في رسم ملامح الأنوثة التي صنعها الشاعر لتلك المرأة، وتفردها بها، وإسباغها بالصفات الجمالية العليا التي تقترب بها من التقديس تشي بعدم وجود هذا النموذج واقعياً، فتلك المعشوقة نسجها من عالمه المتخيل؛ لتصبح مثالاً يتربع على عرش الجمال.

ويتغير مسار حركة المعنى فمن التشبيهات الجمالية إلى التذكر في بداية جديدة لقصيدة أخرى يقول فيها الشاعر:

تـــذكَّرَ حُـــبَّ ليلـــى لاتَ حِينـــا وأمسَـى الشَّـيبُ قـد قَطَـعَ القَرِينَـا
تـــذكَّرَ حُبُّهـــا لا الـــدَّهرُ فـــانٍ ولا الحَاجـــاتُ مـــن ليلَـــى قُضِـــينَا
وكانـــتْ نفســـهُ فيهـــا نفُوسَـــاً إذا لاقيتَهـــــا لا يَشْـــــتفينَا[1]

فقد كان لاستخدام الضمير الغائب (هو) منذ بداية القصيدة أثرٌ بالغٌ، إذ يوحي بالتغييب للشاعر في مرحلة الشباب التي انقضت، فهو عاجز عن امتلاك الزمن المنصرم الذي فيه معشوقته، وتبدو عبثية الزمن فاعلة بشدة، فيبتدئها (بالشيب) في البيت الأول، ويستكملها في لفظة (الدهر) في البيت الثاني، واستدعاء (الشيب) هنا في مطلع القصيدة يمثل إيذاناً بالانتهاء، والشعور بالعجز في مجابهة الواقع الماثل الذي لا مناص من تغيره، فالشاعر عَبْرَ البيت (الثالث) ينحو منحى مغايراً مستمداً من خلاله الأمل اليسير في الجزء المتبقي من حياته، وذلك عن طريق استخدام تقنية أثيرة لديه، وهي الارتداد إلى الزمن الماضي، وبشكل خاص في تذكر معشوقته (ليلى)؛ لإفراغ الشحنة العاطفية في لحظة التذكر، ويستعرض ما كان يحتويه قلبه من حب لها، ويقر أنه مصاب بداء حبها، ولا يُرجَى شفاؤه.

ثانياً: الزوجة (أم حسان):

واسمها حية بنت الحارث بن سعد[2]، فقد استحوذت على عشرين بيتاً شعرياً، واحتلت المرتبة

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٩، القرين: المقرون بحبل، أراد أن الشيب جعل الحبيبة تتركه وتبعد عنه، استشفى بنفسه؛ أي: احتضن بالشفاء، والشفاء البرء من حبها.

(٢) يُنظر: الأمالي: أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ٢: ١٨٨، ويُنظر: الأغاني: ١١: ١٨٦.

الثانية من حيث عدد الأبيات بعد المعشوقة (ليلى) على النحو الآتي:

أبيات أم حسان (الزوجة)	غير المباشرة	المباشرة	المجموع
	١٦	٤	٢٠

فمجيء (أم حسان) بعد (ليلى) مباشرة، وبهذا العدد الوفير مقارنة بالأخريات، مؤشر قوي أفصحت عنه الأبيات الشعرية أن حبها مكين في قلب الشاعر، وسأقف في التحليل على نموذجين اثنين، وهما:

النموذج الأول الذي يستفتحه بالموقف الطللي، ومنه قول الشاعر:

ديـارَ ابنـةِ السَّـعديِّ هِنْـدٍ تكلَّمـي بدَافِعَـةِ الحَوْمـانِ والسَّـفْحِ مـن رَمَـمْ
لَعَمـرُو ابنـةِ السَّـعديِّ إنِّـي لأتَّقـي خلائِـقَ تُـؤْتَى فـي الثَّـراءِ وفـي العَدَمْ
وقفـتُ بهـا ولـم أكـنْ قبـلُ أرتجـي إذا الحبلُ من إحدى حبابِيَ أنصرَمْ[١]

ويبدو أن الأوان قد آن للحنين للديار والوقوف بها، فالشاعر لم ينسَ زوجته، فينظم لها هذه الأبيات، وهو شيخ كبير طاعن في السن[٢]، فيعمد إلى الإسراع منذ البداية، فجاء المنادى (ديار) محذوفاً أداته؛ للوصول إلى الديار بسرعة قصوى ولا تحتل الأداة حيزاً مكانياً قبل الديار وليدلل على قربه من الديار، ويحددها بأنها هي (لابنة السعدي)، فينسبها لأهلها، وينعتها باسم مختلف عن اسمها، وهو (هند) لعله اسم آخر لها، فهو يعرف كل مسمياتها، وهذا المسلك مألوف عند الجاهليين، "وهم يخاطبون الزوجة بخير الألقاب وكنى التعظيم"[٣].

ويلجأ الشاعر إلى خلق التوازن اللغوي الذي يبكر به، فنادى الديار، وطلب منها الكلام مباشرة، وهذا إيحاء بسرعة الصياغة؛ لتبوح له عما حل بأهلها، فالشاعر أراد أنستها لتصبح بديلاً عن المجرد منه الذي اعتاد عليه في أغلب البدايات الاستهلالية للقصائد، فيبدأ في استنطاقها، ومعنى هذا: إنه دب فيها الحياة لتصبح أنساً له وتتكلم عن الأيام الخوالي التي قضاها مع زوجته أي (الذكريات) فتكون بمثابة بعث للحب من جديد الذي يمنحه الأمل، ليواصل ما بقي من عمره.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٥، الدافعة: التلعة من مسايل الماء تدفع في تلعة أخرى إذا جرى في صببٍ وحدور من حَدَبٍ، فترى له مواضع قد انبسط شيئاً واستدار، ثم دفع في أخرى أسفل منها، والحومان: موضع في طريق اليمامة من البصرة، الخلائق: جمع خليقة، وهي الطبيعة والشيمة، الثراء: الغنى، العدم: الفقر، الحبل: حبل الوصل والمودة، انصرم: انقطع.

(٢) يُنظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٤.

(٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلي: أحمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، ط٤، ١٩٦٢، ٢١٦.

ويحدد الشاعر مكان الديار تحديداً دقيقاً على الرغم من تعرضها للزوال بفعل الزمن، وينتقل الشاعر إلى البيت الثاني؛ لبيان أن علاقته مع زوجته ثابتة لا تأخذ طبيعة زئبقية (فشيمته ثابتة) في ثرائه وفقره.

وبعد مناداة الديار واستنطاقها لتحقيق الوقوف، وهو يدرك تماماً أنه لا جدوى منه، وعبر عن الديار بالجار والمجرور (بها) لشعوره المتيقن بأن هذا الوقوف هو وقوف الوداع النهائي، وكيف لا وآصرة الجمع بينه وبين زوجته انتهت بالانفصال القطعي، وفي الشطر الثاني هناك تهيؤ لوجود أكثر من امرأة في حياة الشاعر، فأرضية شعر عمرو بن شأس الأسدي كانت خصبة لإنبات نساء أخريات في القصائد اللاحقة، وعبر عنها بـ (إحدى حبايبي)، فزوجته ابنة السعدي لم تكن المرأة الوحيدة في حياته.

أما النموذج الثاني الذي سيفتتحه بالذكرى، ومنه قول الشاعر:

تــذكَّرَ ذِكــرى أُمِّ حسَّــانَ فاقْشَــعَرْ علــى دُبِــرٍ لمَّــا تبــيَّنَ مــا ائْتمَــرْ
فكِـدْتُ أذوقُ المـوتَ لـو أنَّ عاشِـقاً أمــرَّ بمُوسَــاهُ الشــواربَ فــانتحرْ
تــذكرتُها وهْنَــاً وقــد حــالَ دونَهــا رِعَـانٌ وقِيعَـانُ بهـا الزَّهْـرُ والشَّـجَرْ
فكنــتُ كــذاتِ البَــوِّ لمــا تــذكَّرتْ لهــا رُبَعَــاً حَنَّــتْ لمعهــدِه سَــحَرْ(١)

فتشيع رنة حزن عميقة مغلفة تغليفاً محكماً بالذكرى تلك الذكرى التي تركت هوة سحيقة في (أنا) الشاعر، التي غيبته تماماً في البيت الشعري الأول، فهناك راوٍ جرده يقص الحالة الشعورية لذات الشاعر قائلاً حينما تذكر زوجته أصيب جسده كله بقشعريرة وقت الذكرى، فالشاعر لا يزال يحبها، ومن الملاحظ أن الشاعر اجتمعت عليه مشاعر مختلفة تجاه زوجته تمثلت في: (الحزن واللوم والحب)، وإن سيطر عليها الحزن، فكأن راوي البيت هو شخصية ازدواجية من الشاعر، وهذا ما مكنه من رصد الإحساس الخارجي والشعور الداخلي الكامن في قلب الشاعر، وتظهر (أنا) الشاعر بوضوح في البيت الثاني حينما وصل إلى أعلى درجات الندم على طلاقه زوجته التي يعشقها فحالة الجزع واليأس بلغت ذروتها من فرط الشوق التي أدت به إلى الاقتراب من الموت، وحاله كالعاشق اليائس من لقاء الحبيب الذي يريد أن ينتحر.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦٧، ائتمر: عمل رأيه: أي لذكر أم حسان أخيراً فاقشعر حين تبين له خطأ ما فعل، الشوارب: عروق الحلق، وفي العبارة قلب: أي أمر موساه بالشوارب، رعان: جمع رعن (بالفتح) أنف يتقدم الجبل، والجبل الطويل، القيعان: جمع قاع أرض سهلة مطمئنة قد انفرجت عنها الجبال والآكام، البو: جلد ولد الناقة أو البقرة يحشى تبناً ونحوه ثم يقرب إلى أمه فتعطف عليه وتدر، الوهن: نحو نصف الليل، أو بعد ساعة منه، أو حين يدبر الليل.

وتستمر (الأنا) فاعلة على بقية الأبيات اللاحقة، فالتذكر الذي يحدث الآن فيه دلالة موسعة لا تقييد لها، فتختلف عن الذكرى التي كانت في البيت الأول، فـ (الأنا) هنا حاضرة بوجودها الفعلي أثناء الارتداد الزمني ويحدده الشاعر بدال (وهنا)، وتتدخل الطبيعة ببعض مكوناتها لتكون مانعة اللقاء، فهي حائل منيع بينهما، وتعتمد الصياغة الشعرية في البيت الرابع على البناء التشبيهي الذي يمثل منتهى معنى البيت؛ حيث إن الشاعر وجد لهذه الصورة أثراً بالغاً في البعد الحيواني وأراد أن يسقطها على نفسه، فحالته مثل حالة الناقة التي حُرمت من صغيرها بقسوة بالغة، فهي تظل تنادي عليه أملاً في عودته، وتشتد عاطفة الأمومة لدى الناقة في غلس الظلام في وقت السحر، وفي هذا الزمن بالتحديد يزداد خوفها عليه فتنادي عليه بأعلى صوتها مصحوباً بأنين على فقده فيكون لصوتها وقع خاص، وهي بهذه المعاناة بالغة الأثر تجبر صاحبها على نسج صورة مشابهة لفقيدها، فتخاله هو، وتعطف عليه، فالشاعر تخيل هذه الصورة المؤثرة؛ لينقل إلى المتلقي شعوره النفسي والوجداني شديد الألم عند تذكر زوجته.

ثالثاً: المحبوبة (لهو):

فقد توسطت المرأة (لهو) بين النساء اللائي ذكرهن عمرو بن شأس الأسدي في شعره، فكان ترتيبها الثالثة من حيث عدد الأبيات التي شكلت محطات مختلفة الدلالة متمثلة في الغزل والظعن والعذل، وجاءت على النحو الآتي:

المحطات الشعرية	عدد الأبيات
محطة الغزل	٦
محطة الظعن	٦
محطة العذل	٣
المجموع	١٥

أولاً: محطة الغزل:

واستحوذت هذه المحطة على ستة أبيات قال الشاعر فيها:

أتَصْـرِمُ لَهْـواً أمْ تُجِـدُّ لهـا وَصْـلا وما صَـرَمَتْ لَهْـوُ لِـذي خُلَّـةٍ حَـبْلا
ومـا الوَصْـلُ مـن لهـوٍ بباقٍ جَديـدُهُ ولا صَـــائرٍ إلاَّ المواعيـــدَ والمَطْـــلا
أباحَتْ فَلاةً من حِمى القلبِ لم تكنْ أُبِيْحتْ على عَهْدِ الشَّبابِ ولا كَهْلا
فـــإنْ تَـــكُ لهـــوٌ أقصَـــدَتْكَ فإنَّهَـــا تَـرِيشُ وتَبْـرِي لِـي إذا جِئْتُهَـا نَـبْلا

علــى أنَّنِــي لــم أبْــلُ قَــولاً عَلِمْتُــهُ لِغَانيــــةٍ إلاَّ وجــــدتُ لَـــهُ دَخْـــلا

... ...

... ...

تقــولُ فنَرضَـــى قولَهَـــا ونُعِينُهَـــا بِقَولٍ إذا مـا أخطَأ القائِلُ الفَصْلا[1]

يستهل الشاعر السياق الغزلي بخاصية أسلوبية أثيرة لديه ألحظها ماثلة في شعره في بعض أبيات القصائد بشكل ملموس، فالشاعر يجرد من نفسه ذاتاً أخرى تحمل كل المشاعر الدفينة في قلب الشاعر، فإنه لم يعد يحتمل هذا الوجع العشقي وحده، ولا يعني هذا انسلاخه العشقي عن (لهو)؛ بل التخفيف قليلاً عنه عبر المشاركة الوجدانية من قبل الذات الأخرى، فيتخذ الشاعر من الاستفهام التوجعي سبيلاً لقص الأحداث الماضية التي دارت بينه وبين المحبوبة (لهو).

فتشيع في الشطر الشعري الأول نغمة ترددية متذبذبة في (الصرم، والوصل)، فكأنه يخبر ذاته أتريد هجر (لهو) أم وصلها، والخطاب الموجه من الشاعر إلى (الأنت) قصدي فكان بمقدوره أن يتوجه "بالخطاب إلى نفسه مباشرة، فيقول أأصرم لهو أم أجد لها وصلاً... دون أن يؤثر ذلك على الوزن الشعري، ولكن الشاعر استخدم الخطاب، وبدت الذات وكأنها مفارقة لصاحبها، والاستفهام يتوجه للفعل لأن فاعل الفعلين (يصرم)، و(تجد) واحد، وهو ضمير مستتر تقديره أنت"[2]، وكان لتقديم الصرم وتأخير الوصل دلالة موحية على إدراك المصير المحتوم ستكشف عنه الأبيات اللاحقة، ويتجلى حضور الـ (أنت) في الشطر الثاني، فلا تستطيع الذات التي جردها الشاعر هجر (لهو)، ولا قطع المودة، وكان لخاصية التكرار الأفقي لمفردة (لهو) أثرٌ، فقد جاء اسمها ملاصقاً للصرم، ويوحي هذا القرب المكاني للمفردتين بانكشاف المشاعر العاطفية التي تحملها المحبوبة في قلبها، فهي لا تظهر حبها للشاعر، وتبدو متمنعة ألبسها جمالها ثوب الكبرياء العاطفي، فهي حتى وإن أحبت الشاعر لا تريد إظهار هذه المحبة، وتسعى جاهدة في كتمانها، وتعذيب المعشوق، فلفظة (لهو) الأولى للمرأة محل بيان حالتها (الصرم، والوصل) كما أسلف الشاعر خيارين كليهما صعب.

فالصرم سيؤول بالمحبوب إلى السقم الكلي، والوصل سيؤول بالمحبوب إلى الألم العشقي وعذاباته،

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٦ – ٣٧، ٤١، تصرم: تقطع وتهجر، الحبل: حبل المودة والوصل، المواعيد: جمع موعد، وأراد موعيد وصلها ولقائها الكاذبة، المطل: المماطلة والتسويف، الفلاة: الأرض الواسعة، الحمى: المكان الذي يُحمى ولا يُباح، أقصدتك، أي: قتلتك بسهام عينيها، تريش؛ أي: تنحتها وتصلحها وتعمل لها ريشاً لتصير سهاماً يرمى بها، لم أبل: لم أخبر، والغانية: المرأة التي غنيت بجمالها عن الزينة، الدخل: الفساد والريبة.

(٢) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي: حسني عبد الجليل يوسف، دار المختار للنشر، القاهرة ، د.ط، ٢٠٠١ : ١٢٥.

فهذا الحرمان لا ينطفئ بمجرد وصل جزئي بين الحين والآخر، أما لفظة (لهو) الثانية فهي بيان حالة (لهو) المعتادة وهي (الصرم) فقط، ولكن الشاعر يتخذ قرار الوصل وما يحمله من آلام؛ لأنه لا يستطيع قطع المودة لامرأة ملأ حبها قلبه، فذلك عسير على الشاعر، ثم يصف حالة الوصل الذي قام قلب الشاعر باختيارها، فهو مفرغ من محتواه العاطفي؛ لأن اللقاء الفعلي لا يحدث، فـ (لهو) تجيد أساليب الخداع العشقي؛ لأنها مماطلة لا تفي بوعودها، ويتكرر هذا المشهد مراراً، والدليل على ذلك وجود صيغة الجمع (المواعيد) التي تدل على كثرة المواعيد واللقاءات الخادعة، والشاعر مجبر على التصديق لعله يحظى بالشفاء العاطفي، ثم يصل الشاعر لهذا البيت وما يحمله من ثراء لغوي على مستوى (مفرداته)، فيصف حالته عندما وقع في أسر الحب، فأغلب مفردات هذا البيت الثالث تنتمي إلى سياق يوحي بالشدة والقوة مثل: (أباحت، حمى القلب، الشباب).

فشخصية الشاعر قوية ببعدين جسدي ومعنوي، فهو فارس من شجعان قبيلة بني أسد لا يستجيب للنساء؛ تلك القوة التي امتلكها الشاعر على نطاق واسع لم تثيب أمام المحبوبة، فهو وإن كان فارساً قوياً يُصيرُه حُبها إلى سقيم، فأثر المحبوبة موغل في التأثير عليه، فبعدما كان قلبه محمياً من الحب ولوعته يباح بطريقة مزدوجة في التأثير، والتمكين كماً وكيفاً، وتناسب مجاورة (القلب) بالإضافة لكلمة (حمَى) إحداث ذروة ثرائيه للمعنى، فالشاعر يريد أن يثور فكر المتلقي ويشركه معه في بنائية الصورة الاستعارية.

ومن الملاحظ أن الشاعر اعتمد على المعنى الحقيقي في رسم الصورة، وهيأ المعنى المجازي؛ إذ إن القلب محاط بضلوع حاضنة له تمثل حاجزاً منيعاً، وإذا استبيح هذا الحاجز هناك حاجز آخر، يتمثل في غشاء رقيق أملس يلتف حول القلب ليحميه، فالشاعر يجعل للقلب حمى تحيط عرينه، وكأن هذه الفتاة استطاعت أن تقتحم فيافي القلب، الذي لم يستطع أحد أن يقترب منها، ولا يعني قول الشاعر في هذا البيت إن قلبه لم يُبح في مرحلتي (الشباب والكهولة)، وإنما من قبيل المبالغة في حب الشاعر لها.

ويأتي البيت الرابع ليبين كيف تمكنت (لهو) من اقتحام قلب الشاعر عبر نظرتها التي تشبه السهم وقد تجوَّد صانعه بنحته، ويزيد الشاعر على ذلك بإضافات جمالية تفرده وتميزه تمثلت بإضافة الريش عليه، فتلك النظرة الآسرة التي وقع الشاعر من خلالها في حب (لهو).

وتسير حركة المعنى بشكل متصل في البيت (الخامس) من خلال تأكيد الشاعر على إخلاص حبه للمحبوبة، فتظهر (الأنا) في (ياء المتكلم) عَبْرَ دال (أنني)؛ لتحقيق النفي التام بعدم وجود حديث مع امرأة جميلة جداً التي عبر عنها بدال (غانية).

ويدعم الشاعر كلامه في البيت الختامي الأخير لمحطة الغزل بأن جعل قولها هو القول الفصل، ولا يرضى إلا به، وهذا البيت يثبت دلالياً البيت السابق، ويشد أزر المعنى بأنه لا يرضى إلا بها وبقولها.

ثانياً: المحطة الظعنية:

لقد بلغ عدد الأبيات الظعنية للمرأة (لهو) ستة أبيات، وهي تساوي الأبيات الغزلية، وسأقف عند تحليل ثلاثة أبيات، ويقول فيها الشاعر:

ورَدَّ جَـواري الحـيِّ لمَّـا تحمَّلُـوا لبَيْـنِهِمِ مِنَّـا مُخَيَّسَـةً بُـزْلا
فتبَّعْـتُ عَينـيَّ الحُمـولَ صَـبَابةٌ وشَوقاً وقد جَاوَزْنَ من عَالجٍ رمْلا
رَفَعْـنَ غـداةَ البـينِ خَـزَّاً ويُمْنَـةً وأكسِـيةَ الـدِّيباجِ مُبْطَنَـةً خمْـلا[1]

فقد جاءت الأبيات الظعنية تلو الغزلية، وهذا دليل على أن المعنى متصل يسير باتجاه (الصرم) باعتباره مفتاحاً للولوج إلى الأبيات، وهي الكلمة الأولى في عتبة الأبيات، فكثف الشاعر من معناها وجعلها ركيزة النص تتصل عبر علائق ظاهرة مرة، وأخرى خفية، فهؤلاء الجواري فيهن (لهو)، التي أرهقت قلب الشاعر كما أسلفت في المحطة الغزلية، وتستمر هي وصاحباتها في العناء العشقي للشاعر، فتأهبوا للرحيل عبر مطايا تنتظرهم ومذللة ليركبوها، واختيارهم (للبازل) من البعير يدل على وجود رغبة ملحة في الرحيل، لعله يكون هرباً من قوى الطبيعة، فهن يردن رحيلاً سريعاً، فلم يكن من الشاعر إلى أن تتبعت عيناه الرحيل الظعني، والفعل (تبعت)، فيه نوع من تشبث الشاعر بالمحبوبة الظاعنة فأخذ يمعن نظره متتبعاً سير الظعائن، وتنقلها بين الأماكن؛ حرصاً منه على سلامة (لهو) في الوصول إلى المكان المقصود، فحينما قال (الحمول) لا يقصد الإبل؛ بل يقصد ما علا الإبل، وسوغ هذا دال (صبابة) التي بدأ بها ليصف شعوره العاطفي باتجاهها؛ ليتناغم هذا الشعور، مع دال (شوقاً)، فالجواري وهن في هوادجهن أصبحن معزولات فلا يتمكن الشاعر من رؤيتهن، والذي يظهر من آثار الحدث الظعني الآن هو الحمول، ويدقق الشاعر النظر في الهوادج التي تحملهن فيجدها بالغة التزين.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٧، الجواري: جمع جارية، وتحملوا: ارتحلوا، والبين: الفراق والبعد، المخيسة: المذللة بالركوب، يعني الرواحل، البزل: جمع بازل، والبازل من الإبل: الذي له تسع سنين، وذلك وقت تناهي شبابه وشدة قوته، الحمول: الإبل التي تحمل هوادج النساء في الرحيل، عالج: موضع ينسب إليه رمل عالج، قيل إنه في ديار كلب، البين: الفراق، والخز: الحرير، اليمنة: ضرب من برود اليمن، الأكسية: جمع كساء وهو الغطاء، الديباج: ضرب من الثياب الحريرية، والخمل: القطيفة ذات الخمل.

وهذه لمحة تدل على أن التزين داخلي تمثل في تزيين النساء داخل الهودج، فالمرأة إذا لم تتزين فإنه بمثابة إعلان استسلام للواقع المرير الذي يأتي من خلال الرحيل، إن هذه الزلزلة النفسية والاجتماعية على حد سواء تتطلب من هذه المرأة الصبر في مجابهة الواقع، فهناك أمل مُلِح في قلبها في التغلب على مشكلة أرَّقت الجاهليين، وهي الحياة والموت، فإن تزينها، وتزين هودجها يعني الاستعداد والتهيئة لحياة جديدة، فالتزين في حد ذاته محاولة جادة للتغلب على عامل الانكسار القلبي، فهو بمثابة إثبات وجود العنصر الأنثوي، فيأتي لإعادة ردف المحبوبة ونفسيتها بالحياة التي تحتوي على إشباع الأمل العاطفي المتمثل في الحب، فيكون هناك أمل فلربما حظيت مصادفة الحبيب في أثناء هذه الرحلة الشاقة، والتزين هو بمثابة سعادة الأنثى، فمن اللامعقول أن تكون سعيدة، وهي ترحل عن الأرض والحبيب، ولكن السعادة هنا مستقبلية؛ أي لن تتحقق في هذه اللحظات؛ بل في الأيام القادمة، فالأمل ما زال يساهم في إبقاء العلاقة، ويحافظ على استمراريتها مهما تغيرت الظروف المحيطة بهم.

ثالثاً: محطة العذل:

تضمنت محطة العذل ثلاثة أبيات يقول فيها:

وعَاذِلَـــةٍ هَبَّـــتْ بليـــلٍ تلـــومُنِي فلمّا غَلَتْ في اللَّومِ قلتُ لها مَهْلا
ذَرِينـــي فـإنِّي لا أرى المـوتَ تارِكـاً بخـــيلاً ولا ذا جَـــودةٍ مَيِّتـــاً هَـــزْلا
متـى مـا أُصِبْ دُنيَـا فلستُ بكـائنٍ عليهـا ولـو أكثرتِ عـاذلتِي قُفْـلا[1]

فالشاعر اعتنى بالمرأة (لهو) اعتناءً بالغاً فلها محطة غزلية، وأخرى ظعنية، ثم يصبح هناك عاذلة تتشارك مع (لهو) الأبيات، ومن الملاحظ أن المحطة العذلية بنيت على الاحتدام والتصادم الفكري بين الشاعر والعاذلة، ويحدد الشاعر زمن العذل وهو الليل، وهذا الجو الليلي، وما فيه من سكون وهدوء يقابل بثورة عنيفة من المرأة، ظهر ذلك من استخدام الفعل (هبت)، فيحمل انتفاضاً وتأهباً لعملية اللوم، ولا يستجيب لها الشاعر، ولكن عند تنامي اللوم ووصوله إلى مرحلة لا يحتملها عبر عنها بالدال (غلت)، وهو فعل ماضٍ، ولكن ما زال أثره موجوداً وحاصلاً، وتكون ردة فعل الشاعر بدال (مهلاً)؛ أي التوقف، وهي كلمة مختزلة تقترن مع الأبيات اللاحقة في بيان أسباب رفضه باستدلال عقلي؛ لعله يقنع العاذلة بالتوقف عن لومه في إنفاق المال، ويبدو أن لتلك المرأة

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤١، ذا جودة: صاحب جودة، القفل: البخل.

العاذلة تأثيراً قوياً على الشاعر سوغ له باختيار الفعل (ذريني)، فالبيت السابق يوحي باحتدام الصراع الذي وصل أوجه، فجاء الفعل ملائماً للسياق، ثم يُقنع الشاعر العاذلة باستحضار (الموت) الذي لا يترك الغني والفقير، ويبدو أن لجوء الشاعر لاستحضار الموت يمثل إرهاصاً على قابلية الشاعر للإسلام، وتستمر حركة المعنى في البيت اللاحق لإقناع العاذلة بفكرته، وفي هذا البيت يلمح المتأمل للمعاني إشاعة نوع من الحكمة التي أراد الشاعر إيصالها ضمناً، فحتى لو أصبح غنياً فلن يدوم في هذه الدنيا الزائلة، وإن استمرت في اللوم، فاستمرارها لا فائدة مرجوة منه فلابد من العدول عما يدور في ذهنها.

رابعاً: المحبوبة (أم نوفل):

تميّزت الأبيات التي تحدث بها الشاعر عن (أم نوفل) باحتضانها لوحة طيفية دون غيرها من النساء، فذكرها صراحة في بيت شعري واحد، أما ذكرها بطريقة غير مباشرة، فقد ورد في ثمانية أبيات، وسأقف عند بعضٍ منها:

ومنه قول الشاعر:

قِفَا تَعْرِفَا بينَ الرَّحَى فقُرَاقِرٍ ... منازِلَ قد أقوَيْنَ من أُمِّ نوفَلِ
تَهادَتْ بها هُوْجُ الرِّياحِ كأنَّما ... أجَلْنَ الذي استُودِعْنَ منها بمُنْخُلِ
مَنَازلُ يُبكينَ الفتى فكأنَّما ... تَسُحُّ بغَرْبَيْ ناضِحٍ فوقَ جَدولِ
... ...
... ...
تَراءَتْ لنا جِنِّيَّةٌ في مَسَاجِدٍ ... وثَوْبَيْ حريرٍ فوقَ مِرْطٍ مرحَّلِ
وأهْلَلْتُ لمَّا إنْ عَرَفتُ بأنَّهُ ... على الشَّحْطِ طَيْفٌ من حَبِيبٍ مُؤَمَّلِ
وحلَّتْ بأرضِ المُنْحَنَى ثمَّ أصْعَدَتْ ... بعُقْدَةَ أو حَلَّتْ بأرضِ المكَلَّلِ[1]

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤٢ – ٤٣، الرحى: اسم موضع، وقراقر: اسم واد وقيل: ماء لقبيلة كلب، وأقوت المنازل: خلت من أهلها، تهادت بها: أي: بالمنازل، تهادت: تدافعت، الهوج: جمع هوجاء وهي الريح الشديدة الهبوب، كأن بها هوجاً يقتلع البيوت، أجلن: أزلن عن مكانه، بمنخل؛ أي: فنخلت عليها الريح التراب والحصى، تسح: تسيل، الغرب: الدلو المملوءة ماء، الناضح: البعير الذي يستقى عليه، تراءت: ظهرت وبدت، وجنية؛ أي: فتاة، وجعلها جنية لجمالها، مساجد: من سياق المعنى أنها الثياب، ولعله أراد ثياباً تشبه الطنافس، المرط: كساء من صوف أو حرير، مرحل: أي مزين، المنحنى وعقدة والمكلل: أسماء مواضع.

تبدأ الأبيات بفعل الأمر (قفا) الذي يرتكز على خاصية التجريد، فهو موجه من الشاعر إلى ذاتين جردهما من نفسه.

فهو يلجأ إلى تجريد ذاتين اثنتين جردهما من نفسه، فالذات الأولى تعود على العقل ووظيفتها تحديد المنازل، أما الذات الثانية، فهي تعود على القلب ووظيفتها مرتبطة بالتشبث في ذكريات المحبوبة، وإنزالها منزلة الحاضر، فالشاعر يعمل على رأب أي صدع عاطفي ووجداني باستحضار الذاتين؛ إلا أنه بعد هذه المحاولة التي بذل فيها قصارى جهده تجيء الصدمة القلبية الحادة بخلو المنازل من (أم نوفل) التي أخر – الشاعر – اسمها لنهاية البيت الشعري، لما لها من وقع عنيف على الشاعر، فهي لم تعد هناك، ويسترسل الشاعر في الوصف بتأنٍّ بالغ، فالطبيعة هنا تعمل ببعد واحد، وهو المتحرك منها الذي يتمثل بالرياح، فهي تدافعت بعنف شديد حتى إنها من شدتها كانت تتسابق في التدمير، وأكد ذلك باستدعاء دال (هُوج)، وعمق المعنى من خلال صورة الحركية التدميرية التي اعتمدت فيها على البناء التشبيهي، فالرياح تقوم باقتلاع البيوت ولا تكتفي بذلك؛ بل تتجاوز إلى إزالة كل الآثار المتبقية من الأطلال، وتواصل عملها في إزالة التراب والحصى المتبقي على الأرض.

ومما هو لافت للنظر توزيع الشاعر مفردة (منازل) على الأبيات الثلاثة الأولى، فالبيت الأول المنازل خلت من أهلها، وفي الثاني لم يصرح بكلمة (منازل)، وإنما التفت إليها عن طريق الجار والمجرور (بها)؛ لأن ما ألم بها أمر جَلَل، وبعد ذلك يعيد لفظها في الصدارة في البيت الثالث لما لها من تأثير بالغ على الشاعر، فقد أحب (أم نوفل)، وأحب كل ما يتعلق بها، وبهذا تتبع أهمية المكان بالنسبة للشاعر، فلم يعد جماداً أصم، بل أصبح ذا تأثير قوي على الشاعر يثير الشجون في نفسه والدموع الغزار، وتلعب الصورة الشعرية دوراً أولياً بارزاً في توسيع الدلالة وتكثيفها، فحال الفتى الذي يبكي فراغ المنازل من أهلها بما فيهم المحبوبة، وتنهال دموعه بغزارة عندما شاهد المنازل التي عصفت بها الرياح الهوج فكانت دموعه شبيهة بالماء المتدفق من الدلو المملوء بالماء في أثناء إخراجها من البئر، وهو بهذا حاول أن يشرك بعض عناصر الطبيعة ببعدها الصامت (البئر) والمتحرك (البعير) في همومه وآلامه[1].

ويستجدي الشاعر طيف (أم نوفل)، فهو بمثابة حبل النجاة له للخلاص من الواقع، وما يحمله

(١) يُنظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي (دراسة موضوعية فنية): أحمد عبد الحليم سعفان، دورية كلية الآداب، جامعة المنصورة، مصر، ع ١٥، ١٩٩٤: ٣٤٤.

من ألم دفين، ومن الملاحظ استئثار الشاعر في اللوحة الطيفية على عدد ليس بالقليل من الأفعال الماضية التي يبدأ بها المشهد الطيفي، وهي: (تراءت، أهللت، حلت، أصعدت، حلت)، وبالرغم من احتلال الأفعال الماضية اللوحة الطيفية؛ إلا أنها فرغت جزئياً من محتواها الأصلي؛ أي الماضوية إلى الآنية، وبذلك "يصبح الشاعر واقعاً بين هذين المتقابلين: شعوره بالانفصال عن الماضي الذي لن يعود، وقدرته اللغوية على استنفاذ حلمه من يد الزمن الثقيلة، فيتمسك بالماضي داخل الحاضر"(١)، فإن ظهور طيف (أم نوفل) أعاد للشاعر الحياة التي انطفأت، وتبدلت عوالمها؛ بسبب البين، ومن هنا يمكن تفسير شعور الشاعر لطيف (أم نوفل) على أنه مزيج من (الحقيقة، والخيال)، فالشاعر يعرف عقلياً أن هذا طيف، ولكن لا يريد أن يتسلل هذا الشعور إلى قلبه الذي ما زال نابضاً بحبه لها، ويأتي ظهور الطيف بعد المقدمة الطللية تعميقاً للشعور بالبعد والانفصال عن المحبوبة، وتتماز الأبيات باحتوائها على دفقات شعورية حيوية تتناسب والمشهد الطيفي الذي ألبس المحبوبة حُلة تزينية تزيد من جمالها الأصلي، ويتواصل المشهد بردة فعل غير متوقعة من الشاعر لما تيقن أنه طيف (أم نوفل)، فإنه صاح فرحاً، فالصوت المرتقب الآن فُجائي تتناغم فيه لحظات النشوة والفرح، مع طيف المحبوبة الذي ظهر رغم البعد فقدم شبه الجملة (على الشحط) على المبتدأ (الطيف)، لما للبعد من تأثير على النفس، وأشار إلى أن تلك اللحظة هي أمل مرتقب، وعبّر عنها بصيغة (مَفْعل)، وهي صيغة صرفية لاسم المفعول (مؤمل)، فالأمل وقع على الشاعر من ملاقاة الحبيب، ويلاحق الشاعر بنظره الطيف، فتارة عند الوادي، وأخرى عند المكان.

خامساً: المحبوبة (أم مالك):

لم يسر الشاعر على النظام المألوف في صوغ الشعر ونظمه عند الشعراء القدامى من وقوف على الطلل وتقديسه، فنحى منحى آخر متجهاً إلى المرأة التي ارتبط ذكرها بالطلل، كما في قول الشاعر:

إذا نحنُ أدلَجْنَا وأنتِ أمامَنا ... كفَى لمطايانَا بريَّاكِ هاديَا
أليسَ يزيدُ العِيسَ خِفَّةَ أذرُعٍ ... وإنْ كُنَّ حَسْرى أن تكوني أماميا
ذكرتُكِ بالدَّيرينِ يوماً فأشرَفتْ ... بناتُ الهوى حتى بَلَغْنَ التَّراقِيَا
أعدُّ الليالي ليلةً بعد ليلةٍ ... وقد عِشْتُ دهراً لا أعدُّ اللياليا
إذا ما طواكِ الدهرُ يا أمَّ مالكٍ ... فشأنُ المنايا القاضياتِ وشأنيا

(١) الطيف في الشعر الجاهلي: حسن البنا عز الدين، دار المناهل، بيروت، ط٣، ١٩٩٤: ٣٨١.

فما مسَّ جلدي الأرضَ إلا ذكرتُها وإلاَّ وجدتُ طيبَها في ثيابِيَا

ولولا اتقاءُ اللهِ والعَهْدُ قد رأى منيَّتَهُ مني أبوكِ اللَّياليَا(١)

تحدث الشاعر عن المحبوبة (أم مالك) بطريقة غير مباشرة في (ستة أبيات)، وأفصح عنها مباشرة في بيت واحد حينما ذكر اسمها صراحة، ولم يأتِ ذلك تلقائياً مهمَّش الدلالة؛ بل كان له أثرٌ في إغناء الدلالة الشعرية، فاستهل الأبيات بمنبه أسلوبي يقوم على وثبة تغييريه في الزمن، فالشرط منذ البداية غاير الزمن (الماضي) في الفعل (أدلج) إلى زمنين اثنين هما (الحاضر والمستقبل).

فالشاعر في البداية يستخدم أداة الشرط (إذا)؛ لتحديد زمن السير، وحينما تصبح المحبوبة قريبة منه، فهو يستخدم ظرف المكان (أمام)، فحضورها الآن هو حضور فعلي، وبالرغم من التضخيم في البعدين الزماني والمكاني في الشطر الأول، فإنه يقابل باختزال كثيف جداً متوهج الدلالة في الشطر الثاني باستخدام الفعل (كفي).

فالسياق يباغت المتلقي عن طريق إشاعة جو عطري؛ إذ إن الشاعر يهتدي إليها عن طريق رائحتها العطرة التي تفوح في الصحراء، فاستبدل الشاعر الرؤية البصرية بالحاسة الشمية التي تكمن في الرائحة العطرية المنبعثة من المحبوبة والتي بدورها تجذبه اتجاهها، ولا يعني ذلك تغييب جمالها الحسي والمعنوي، فصورتها حاضرة راسخة في ذهنه لا تغيب أو تتلاشى، فهذه المرأة جمالها مزدوج فهي جميلة وطريفة(٢).

فالعيس تليق أن تكون خلف المحبوبة فهي بيضاء ذات شقرة يسيرة تسر الناظر إليها، فيدرك الرائي لها أنها ليست مخصصة للحروب العنيفة؛ بل تناسب نوعها مع الموقف الغزلي، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يكتفِ في انتقاء هذا النوع من الإبل فقط؛ بل أضاف عليها صفة السرعة التي تخالف جِبِلَّة الإبل، وذلك ليتمكن من اللحاق بالمحبوبة وإدراكها، فالمشاركة لا تقصر على الإبل المدللة التي سبق الإشارة لها، فالمتعبة منها تشترك معه، فمراد الشاعر الذي أراد أن يصل إلى المتلقي هو أن النوق المتعبة المجهدة تلحق المحبوبة لتشارك الشاعر، فهي وإن أعياها التعب إلا أنها تصبر وتتحمل؛ لتخوض الرحلة.

ويحاول الشاعر التغلب على الواقع المعذب في الوصول إلى المحبوبة، فيسترجع الماضي في البيت الثالث، بقوله: (ذكرتك بالديرين) تلك اللحظة الراهنة التي تحشد فضاءات لا متناهية تتنامى

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٨٤ – ٨٥، حسرى: جمع حسير، الدابة المتعبة.

(٢) ينظر: الأغاني: ١١: ١٩١.

من جزئياتها التفصيلية المختصة بالمحبوبة، فيرفض الحاضر المتمثل بإفلات المحبوبة منه وضياعها، فلذلك يلجأ إلى تذكر موطنها (الديرين)، ويخيل له أنها هناك، فلما انتظرها ملياً، وهو يعلم يقيناً أنها لن تأتي حدث الصراع الداخلي والخارجي بين قلبه وعقله، فقلبه ينكر إنكاراً حتمياً غيابها وانقطاعها والعقل يرفض هذه الاحتمالية القلبية، فأساسها عاطفة خداعة مبنية على التخيل، أما الطبيعة بفرعيها الزماني والمكاني تأبى ذلك، فالمكان (الديرين) أصبح مقفراً من أهله والمحبوبة رحلت من المكان، ويتطاول الرحيل الزماني أيضاً، فيلجأ الشاعر لتحديد الزمن بكلمة (يوماً)، وهي مدة قليلة زمانياً، ويتغلب الشاعر على التحديد القليل للزمن المحدد باليوم، ونجده يكثيف الأحداث المتداخلة فيه، ويظهر فجأة منبه آخر في الموقف الغزلي يتمثل بتهافت (بنات الهوى) عليه، ويتخلص الشاعر من الموقف بالرفض التام، الذي أكده باستخدام حرف العطف (حتى) يفيد انتهاء الغاية الزمانية، فانتهى دورهن، ولم يكن انتهاءً عادياً؛ أي الانسحاب فقط؛ بل عزز الدلالة التكثيفية؛ لتصل إلى ذروتها عبر الدال (التراقيا)، فمراد الشاعر أن هؤلاء البنات أردن إغواء الشاعر لينسلخ عن المحبوبة؛ إلا أنه جاثم كجلمود صخر لا يثار عاطفياً؛ بل ظل واقراً مستكيناً يحمل في قلبه الحب العفيف.

وإذا ما أمعنا النظر في السياق الكلي منذ البداية مع السياق الجزئي لألفاظ الليل (الليالي، ليلة، ليلة، الليالي)، وتتبع المحبوبة؛ حتى وإن كانت النوق متعبة كما يذكرها حينما كان بالديرين، وما تبعثه في نفسه من حزن وألم عشقي في البيت (الرابع)، فهو مفتونٌ بها بات يعد الليالي التي مرت دون رؤيتها، ويباغت الشاعر المتلقي بعد التشويق في الأبيات السابقة؛ ليعلن في البيت الخامس عن اسم المحبوبة الذي أخفاه، وجاء هذا الإفصاح متزامناً مع وجود هاجس المحبوبة كان وما زال يلاحقه، فالشاعر الآن يتصارع مع الزمن؛ لأنه بمثابة قوة تدميرية لا يتوقف ألبتة، فالدهر بمكوناته الزمنية كفيل بأن يُخضع الشاعر للاستسلام ونسيان (أم مالك)، ويأبى الشاعر الخضوع تحت سطوة الزمن ويصرح أن نسيان (أم مالك) منوط بالموت المحقق، ويدعم ذلك من خلال صيغ الجموع، وهي (المنايا، القاضيات)، ولا يبالي من خلال لفظة (شأنيا)، وتتفاعل الأبيات بطريقة غير اعتيادية، فيركز الشاعر على الحاسة الشمية ذات العبق الطيب، فالقصيدة الشعرية تتواشج مع بعضها؛ لتغدو روضة تفوح رائحتها الطيبة، فيتصل البيت الأول من خلال التركيز على كلمة (ريَّاكِ) ليتمازج عطرياً مع البيت السادس، ويظل طيب المحبوبة ملتصقاً متعلقاً بثياب الشاعر، فلم يعد الأمر يقتصر على الاستنشاق فحسب؛ بل يتذكرها كلما لمس الأرض وجد طيبها فواحاً في ثيابه هو، وهذا دليل على الرائحة الطيبة المنبعثة من المحبوبة بمثابة حبل الوصال الذي يجمع بينهما.

وتبرز النبرة القوية في البيت الأخير بـ (لولا) التي تفيد الامتناع، وتنعكس على شخصية الشاعر، فاتقاء الله والعهد حال دون قتل أب المحبوبة الذي كان جاراً لهم ومنع الشاعر من الزواج

من ابنته، فموته محقق بدلالة (قد) مع الفعل الماضي التي أفادت التحقيق في السياق الشعري[١].

سادساً: المرأة المجهولة[٢]:

يبدو أن الشاعر عزف على أوتار مختلفة في حقل المرأة، فحيناً يذكر اسم المعشوقة أو كنيتها بعدد محدود له أثرٌ في إشباع الدلالة وتناميها في حديثه عن الأخريات، وحيناً آخر يسدل الستار، ويواري اسم المعشوقة لتصبح المرأة المجهولة، ولم تكن هذه التعمية بدعاً من الشاعر وإنما ألفها الشعراء الجاهليون.

ومن الملاحظ أن أبيات المرأة المجهولة كانت تجرها الندرة إلا أنها كثيفة الإيحاءات؛ لتصل بسهم نافذ إلى القلب، ولم أستطع نسبة الأبيات لواحدة من النساء اللواتي ذكرهن دون غيرها، فلا يوجد أي خيط يدلني على نسبة الأبيات لواحدة منهن، وهناك سبب آخر أن شعر عمرو الذي وصل إلينا، وقام المحقق بتحقيقه هو قليل جداً بالنسبة لشعره الذي وسمه الإمام ابن سلام الجمحي أنه "كثير الشعر في الجاهلية والإسلام، وأكثر أهل طبقته شعراً"[٣]، فمن المحتمل أن الشعر الذي ضاع، ولم يصلنا كان يتخلله أبيات كثيرة عن تلك المرأة، وإن تعميق الرؤيا في السياقات المختلفة للمرأة والغوص إلى المعاني الدفينة الغامضة يوحي بأن المرأة هنا هي غائبة حاضرة جمعت بين قطبين متنافرين متضادين، فأوجدت علاقة جديدة توحي بالاستغراب لأول وهلة، فتغييب اسم المعشوقة وعدم الإبانة عنه هو غياب اسمي فقط، وأما الحضور الموحي فيتجلى بتزاحم الضمائر والبنية الحوارية، وما يتخللها من حذف وظواهر أخرى فإن صورة هذه المرأة ومعها امرأة أخرى اسمها (أم مالك) احتلت المرتبة الأخيرة من حيث حظها في الأبيات الشعرية، وجاءت على النحو الآتي:

الأبيات	عددها	النسبة للمرأة	النسبة للديوان
المرأة المجهولة	٧	%٦.٢٥	%٢.٢٥

اكتنزت أبيات المرأة المجهولة بأربع شرائح كل منها يتمتع بدفق شعوري خاص، وفي نفس الوقت تتفاعل الشرائح؛ لتضفي على هذا النوع من المرأة تشكيلاً إبداعياً نوعياً، كما يوضح الجدول الآتي:

---

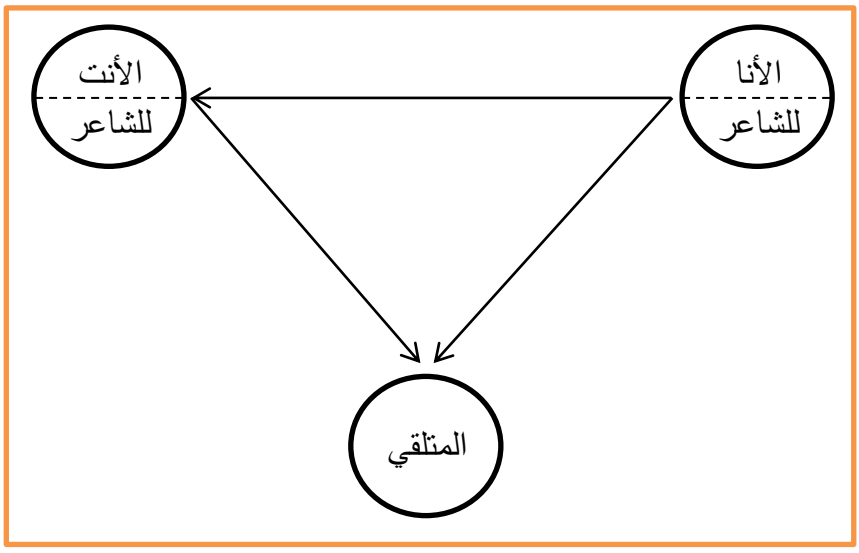
(١) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ١: ١٩٧.

(٢) المرأة المجهولة: هو نعت وعنوان للمرأة التي لم يذكر لها اسم صريح كمثيلاتها في الديوان، ومن المحتمل أن يكون الشاعر لا يعرفها فهي مجهولة بالنسبة له أيضاً، أو أنه يعرفها وأضمرها في نفسه وأراد أن تكون مجهولة للمتلقي.

(٣) طبقات فحول الشعراء: ١: ١٩٦.

الشرائح	عدد الأبيات
الأولى (الطلل)	٢
الثانية (تشبيهات المرأة)	٢
الثالثة (الظعن)	١
الرابعة (العاذلة)	٢
المجموع	٧

من الملاحظ اعتماد الشاعر على تقنيات فنية عالية تشي بنوعٍ من الدقة، فجاءت الشرائح متناسبة نوعاً ما في عدد أبياتها، وستقف الباحثة عند هذه الشرائح وهي: الشريحة الأولى الطلل، فمنذ البداية يستهل حديثه الطللي باستفهام يُصِر الشاعر على ما يثريه الأسلوب من تساؤلات متعددة الاتجاهات يشرك معه ذاتاً أخرى جردها من نفسه؛ ليشكل تلويناً خطابياً عبر زوايا خطابية تتمثل في (الأنا) التي تعود على الشاعر وذاته المتجردة من نفسه، وهي (الأنت)، والمتلقي لتمثل كالآتي:



قال الشاعر:

ألـــم تَرْبَـــعْ فتُخْبِـــرْكَ الرُّسُـــومُ علـــى فِرتَـــاجَ والطَّلَـــلُ القـــديمُ
تَحَمَّـــلَ أهلُهـــا وجَـــرَتْ عليهـــا رِيَـــاحُ الصَّـــيفِ والسَّـــبْطُ المُـــدِيمُ[1]

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤٩، تربع: تقف وتتحسس، الرسوم: واحدها رسم، ورسم الدار: ما كان من آثارها لاصقاً بالأرض ، والطلل: ما شخص من آثار الديار، فرتاج: موضع في بلاد طيئ، وقيل فرتاج: ماء لبني أسد، تحمل أهلها: رحلوا، ورياح الصيف: رياح حارة، السبط: المطر المتدارك السحّ، وسباطته سعته وكثرته.

يصر الشاعر على شخصنة (الرسوم) مع أن يدرك تماماً أنه الأمر انتهى، ولا جدوى من ذلك، بيد أنه استخدم الأساليب النحوية استخداماً مناسباً، فاستهل البيت باستفهام يتلوه حرف نفي (لم)، فالشاعر يحاول جاهداً التغلب على الزمن، ولذلك عمد لاستخدام (لم)؛ لأنها تقلب الفعل من زمن (المضارع) إلى زمن (الماضي)، وذلك ليطلب من الذات الأخرى المكوث في المكان، وبهذا يدل على الاستدامة والمواصلة؛ ليحقق المجازاة للذات الأخرى بفعل فاء الجزاء الواقعة في الجواب، وهي إخبار الرسوم للذات المتجردة من الشاعر بما حل بالديار وأهلها، واستحواذ البيت الأول على الرسوم وعجزه على الأطلال يوحي بالترتيب المتدرج الذي برع فيه، فرسم الدار هو ما كان آثاره لاصقاً بالأرض، ويتدرج بعد ذلك إلى الطلل، وهو ما شخص من آثار الديار، والطلل أكثر وضوحاً من الرسم، فأجاد الشاعر في الترتيب، فأراد أن يكون الإخبار أولاً من الرسوم وبعد ذلك من الأطلال، ويتوسطهما الماء الذي عبر عنه بلفظة (فرتاج)، وجاء مصحوباً بحرف الجر (على) ليفصل بين الفاعل ومعطوفه، ويشكل اعتراضاً له أثر في الدلالة، فأصل الجملة (فتخبرك الرسوم والطلل القديم على فرتاج)، فاعترض بين الرسم الأول الذي يشي بالدمار، والطلل الثاني الذي يشي بالخراب فوقع الماء بين طرفي افتقار ويأس، لدلالة عميقة يشرك معها البيت الثاني لاستكمال (اللوحة الطللية)، فالماء دليل على الخصب والنماء بصورة مجملة تعبير عن الحياة بصورها المختلفة؛ أي موطن قبيلة بني أسد محل استقرار لا يشوبه أي جفاف صحراوي يؤدي إلى الرحيل الذي حدث منذ زمن بعيد تأكيداً لذلك نعت الشاعر الطلل بصفة (القديم) المصاحبة له.

ويستفتح الشاعر باقي الشريحة بفعل يشي بالحركة الجماعية، وهو (تحمل)، وعند إطالة النظر في بنية الفعل ألاحظ إقحام الفعل بحروف زيادة تمثلت في التاء والميم المشددة؛ ليسلط الشاعر صفة الشدة التي حلت بالقوم أثناء الرحيل الذي لم يكن اختياراً إرادياً، وإنما كان قسرياً، فالرحيل كان بسبب الحرب للحفاظ على الحياة والتشبث في الوجود الإنساني برمته، وبعد الرحيل القهري انمحت الرسوم والديار بفعل الرياح التي طمست معالم المكان، فبعد الرياح يأتي المطر، وهو منعوت بصفة (المديم)؛ ليحقق ذلك صفتي الكثرة والاستدامة على المكان الذي رحلت عنه المحبوبة، وبذلك "تتحول المرأة إلى الذاكرة الأعمق للمكان؛ إذ هي الأكثر تجذراً في الوعي الجاهلي بما تحمله من رموز الأمل والخصب والعشق في مواجهة النفي الكوني؛ لذا اتصل رحيلها بخراب الديار، وما يعقبه من حالة النزوح الجماعي عن المكان"[1].

فالشاعر يضفي صفة الحياة أملاً برجوع المحبوبة وأهلها؛ ليتسنى له الرجوع هو وقبيلته إلى المكان.

---

(١) الوقفة الطللية بين القبول والتساؤل في رؤى بعض الشعراء الجاهليين: علي مصطفى عشا، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، م١، ع١، ٢٠٠٥: ١١٠.

الشريحة الثانية (تشبيهات المرأة):

يعد التشبيه وسيلة أثيرة لدى الشعراء قديماً وحديثاً، فهو يعمل على إثراء الدلالة بتوسيعها إلى مدارك أحياناً يصعب تخيلها، كما يعمل على إحداث التخيلات الجمالية في النص الشعري؛ حيث إنه يحتل "موقعاً حسناً في البلاغة – وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، ويزيد المعاني رفعة ووضوحاً ويكسبها توكيداً وفضلاً ويكسوها شرفاً ونبلاً"(١)، وتجلى ذلك في تشبيه عمرو بن شأس للمرأة كما في قوله:

وبيضٍ تَطَلَّى بالعبيرِ كأنَّما يَطأْنَ وإنْ أعنقْنَ في جُدَدٍ وَحْلا
لهونا بها يوماً ويوماً بشاربٍ إذا قلتَ مغلوباً وجدتَ له عَقْلا(٢)

وتمتد هذه الشريحة منذ بدايتها صفاء وإشراقاً؛ حيث إن الألوان بشاعريتها تتناغم؛ لتحقيق وظيفة جمالية فنية في هذا البيت تتمازج الصورة مع مكوناتها، والحديث يدور عن المرأة الرمز، وإن كان حديث الشاعر بصفة الجمع؛ لأن المألوف في النظام الجاهلي أو العرف أن يخاطبوا الواحد بالمثنى أو الجمع، وربما أن الشاعر أراد ذلك من باب رفع مكانة هذه المرأة، وتشبيه المرأة بالبيض لا يشير فقط إلى ما أسلفت إليه بل تتسع دلالته إلى معانٍ أغور مكنونة، فيتجلى في معنى التوالد والخصب(٣)، فالنساء اللاتي شبهن بالبيض عندما يتطيبن بالعبير مثل سيرهن السريع في ملامسة أرجلهن الوحل، الصورة الشعرية الماثلة في هذا البيت تضرب في عمق الغموض الدلالي، فتوحي بالدهشة لأول وهلة عند مطالعتها، فالمشترك الدلالي الجامع هو معنى تحتي، فالأنثى بعبيرها وجمالها تساوي ذلك الطين الرقيق الذي يمثل اختلاط التراب بالماء، وبمفهوم آخر تمثل أساس الحياة في الصحراء، وتناسب لفظ (تَطَلَّى) الفعل مع الاسم (الوحل)، فالمرأة رمز للخصب والنماء تماماً كالأرض التي تتوالد عليها جميع الكائنات الحية من نباتات وأشجار وحيوانات وإنسان، فالمرأة جزء منها اشتقت من رحم الأرض لتقوم بوظيفة التوالد والاستمرار عليها.

ثم تظهر نشوة من نوع مختلف في البيت الثاني، وهي الخمرة، فهذه المرأة سلبت عقله، تماماً كالخمر التي تسلب شاربها عقله.

---

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت،: ١٥٨.

(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٧٢، الإعناق: سير فسيح سريع، الجدد: الأرض الصلبة.

(٣) يُنظر: تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي): موسى سامح ربابعة، دار جرير، عمان، ط٢، ٢٠٠٥: ٤٩.

الشريحة الثالثة (شريحة الظعن):

ومع أن هذه الشريحة ليست سوى بيت شعري واحد؛ إلا أنها بنظم مفرداتها واحتوائها على صورة شعرية مثلت شريحة قائمة بذاتها، فكما أسلفت في الحديث عن الظعائن أنه ليس مجرد طقس موروثي؛ بل هو حدث رمزي، ولم يقصد الشاعر جميع الظعائن، وإنما عني بواحدة منهن هي التي أحبها وارتحلت معه، وإن لم يفصح عنها لفظياً فمن المستحيل أن يكون الشاعر أحب كل الظعائن المرتحلات، ومنه قول الشاعر:

ومـن ظُعُـنٍ كالـدَّومِ أشـرفَ فوقَهـا ظِبـاءُ السُّلَـيِّ واكِنَـاتٍ علـى الخَمْـلِ[1]

يستفتح البيت الشعري بخاصية أسلوبية تمثلت في التقديم للجار والمجرور (ومن ظعن) وهو محور الحديث في شريحة الظعن، فيشبه النوق حاملات الهوادج بشجر الدوم، وتزخر الصياغة بتزاحم الصور، وتشبيه النساء بالظباء طريقة مألوفة في الشعر الجاهلي.

ولكن ما أحدثه الشاعر هنا هو تغييب المحبوبة كلياً لتحل محلها الظباء عبر الاستعارة التصريحية، فذكر المشبه به (الظباء)، وحذف المشبه (النساء)، ولجوء الشاعر لهذا الحذف وإحلال الظبي مكانها يوحي بأن المحبوبة بعيدة المنال لا يستطيع الشاعر الوصول إليها وإدراكها، وإن كانت في الهوادج فهي متوارية عنه، ولكن ما يدركه تماماً صورتها الخالدة في ذهنه فهي جميلة كالظبية، وفي منزلتها المقدسة عندهم[2].

الشريحة الرابعة (العاذلة):

إن صورة المرأة العاذلة لها تكرار ملحوظ في الشعر الجاهلي[3]، ولا شك أن حضورها في ديوان شاعرنا كان محدداً في أبيات معدودة، ومن قول الشاعر:

وعاذلـةٍ تخشَـى الـردى أن يُصِـيبَنِي تَـرُوحُ وتَغْـدُو بالملامَـةِ والقَسَـمْ

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٧٥، السلي: موضع في بلاد يشكر، واكنات: جالسات؛ من باب الاستعارة للنساء، ونصبها على الحال، الخمل: الطنافس، الدوم: شجر المقل من فصيلة النخليات.

(٢) تحدثت عنه في بداية الفصل تشبيه الظعائن بالظباء.

(٣) يُنظر: العاذلة في الشعر الجاهلي: إبراهيم السنجلاوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ج٧، ع٢٨، ١٩٧٨: ٣٦، ويُنظر، أيضاً: العاذلة في الشعر العربي قبل الإسلام (دراسة في البنية الموضوعية والفنية): عبد الحسين طاهر، ومولود محمد زايد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، جامعة ميسان، البصرة، ٢٠٠٩، ج٢٨، ع١٠: ٤٢.

تقــولُ هلكنَــا إنْ هلكــتَ وإنَّمــا علــى اللهِ أرزاقُ العِبَـادِ كمـا زَعَـمْ[1]

يقدم الشاعر في هذه الشريحة العاذلة التي سبك معناه الشعري بها، فلم تعد مفردة لغوية استهل بها الشاعر هذه الشريحة؛ بل أضحت أداة فنية فاعلة أتاح لها الشاعر ظهور صوتها بشكل جلي عبر حضورها المكثف في الحدث في البيت الأول من خلال الأفعال المختصة بها، وهي (تخشى، تروح، تغدو)، وأيضاً حضورها الفعلي في البيت الثاني عبر البنية الحوارية الخارجية (الديولوج) Dialogue، وهي تقنية فنية أسهمت في إظهار صوت المرأة، وخفوت صوت الشاعر.

إن هذا التبادل الموقعي في الأصوات (صوت الشاعر، صوت العاذلة) بمثابة عملية خلاقة لإثراء الدلالة الشعرية، فالعاذلة تسير في اتجاه ثابت، فهي إمّا أن تلوم الشاعر على إنفاق المال أو تُقْسم عليه عدم إنفاقه بحجة بالغة وقوية خوفاً عليه من أن يلحق به الفقر والموت، وشعورها بالهلاك المحتم إن هلك الشاعر، فقد وعدها الشاعر باستمرارية الحياة؛ لأن متكفل الأرزاق هو الله وحده، وهنا تبدو بوضوح إرهاصات تنبئ بإسلام الشاعر.

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٨٣، زعم: وعد.

الفصل الثاني

التكوين البطولي

لقد كانت البلاد العربية ميداناً فسيحاً لحروب مستعرة، تلك البيئة الحربية التي كانت سبباً في تشكيل النواة البطولية، التي لم تقف على حد السيف المجلو، أو الرماح المسنة، بل "أمَدَّت الحروب الجاهلية الشعراء بمعين ثري، فهيأت لهم المجالات الواسعة للانطلاق بمواهبهم الشعرية بشتى نواحيها، ومختلف اتجاهاتها، فكانت حافزاً قوياً، ومصدراً خصباً من مصادر الإلهام، أثارت في نفوس الشعراء مختلف الأحاسيس، والعواطف، فانسابت على ألسنتهم أغانٍ عذبة، وأناشيد رائعة، وفي غمرة اصطلائهم بنيران الحروب، وغشيانهم بمعمعان الوغى تتفجر نفوسهم شعراً حماسياً بليغاً"(١)، فتأثير الكلمة عبر الشعر الذي هو وسيلتهم الإعلامية الأثيرة، وسجلهم المزين الذي يتفاخرون به بين القبائل، لا يقل عن تأثير السيف، وتبرز هنا أهمية الشاعر في القبيلة وتزداد، "إذا اجتمع الشعر، والفروسية في شخصٍ واحد فقد بلغ أرفع درجةٍ تنظر إليها القبائل بإعظام"(٢).

فقد كان عمرو بن شأس الأسدي يدافع بسيفه، ولسانه، فهو شاعر من أبطال قبيلة بني أسد، جاء شعره سجلاً حافلاً بالدور البطولي الذي أبلته قبيلته، فكأن الألفاظ في هذا الحقل تنتفض باحتوائها طاقات كامنة عبر السياق، التي تستقي معانيها من عاطفة جيَّاشة صادقة، امتزجت بقريحة الشاعر اللغوية، التي بدورها تستثير المتلقي عبر اللغة الحماسية، فتنساق مشاعره، ليصل إلى حالة التفاعل النَّصي.

واحتلت أبيات البطولة حيزاً كبيراً من شعره ، إذ بلغ عددها (١٠٦) مائة وستة أبيات، ما بلغ نسبته ٣٤.١٩% من الشعر، أي ما يقارب الثلث الثاني من الشعر، وتنوعت صور البطولة، فلم يقتصر شعره على البطولة الحربية، بل اتسعت معانيه الشعرية، لتشتمل على البطولة الخُلقية والبطولة النفسية(٣).

ويمكن تمثيل النسب الإحصائية لأبيات البطولة مع بيان نوعها كما جاءت في الشعر على النحو الآتي .

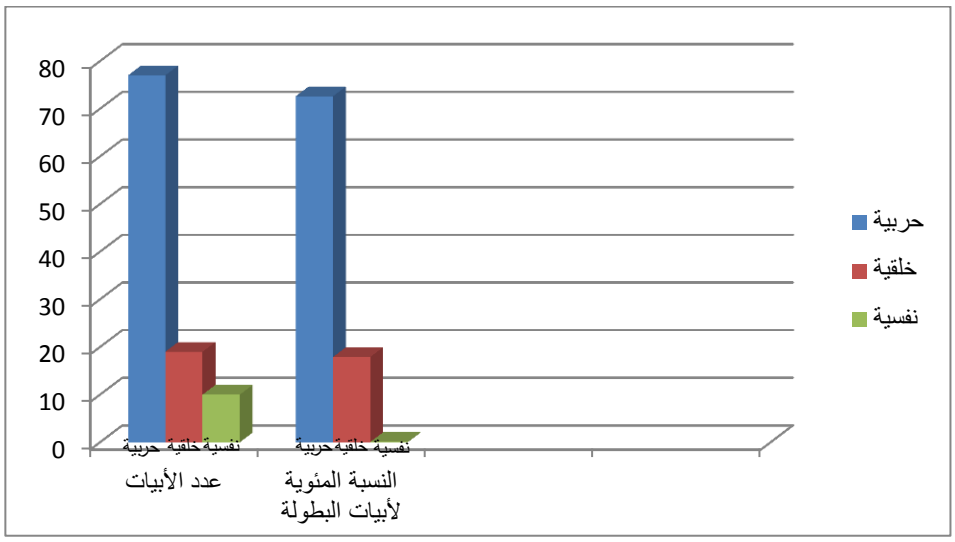
البطولة	حربية	خلقية	نفسية
عدد الأبيات	٧٧	١٩	١٠
النسبة المئوية لأبيات البطولة	٧٢.٦٤	١٧.٩٢	٠.٠٩

(١) شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري: نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦: ٥٧ – ٥٨.

(٢) الشعراء الفرسان: بطرس البستاني، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٤٤ : ١٢.

(٣) يُنظر: البطولة في الشعر الجاهلي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٧٠: ١٤.

شكل توضيحي رقم (٢) النسبة الإحصائية لأبيات البطولة في شعر عمرو بن شأس الأسدي



وسأقف على أنواع البطولة في شعر الشاعر، وقفة متأنية، تبعاً لاستحواذها على أعلى النسب من البطولة الكلية، والتي جاءت على النحو الآتي:

أولاً: صورة البطولة الحربية (الشجاعة والإقدام):

حازت أبيات البطولة الحربية على النسبة الأعلى من بين أبيات البطولة، حيث بلغت نسبتها ٧٢.٦٤%، وكان لها أثرٌ بارزٌ في إنتاجية الدِّلالة الشعرية، ولهذه الأبيات خصوصية في تكوينها البطولي، الذي نتج عن تعدد صور البطولة في عمرو بن شأس الأسدي، فمنها ما كان في العصر الجاهلي، ومنها ما كان في عصر صدر الإسلام، أما التي كانت في الجاهلية، فمنها كان مع قبائل أفصحت الصياغة الشعرية عنها، ومنها لم يذكرها شاعرنا في شعره، بل اكتفى بالإشارة إلى بطولة، وفروسية قومه، ويُعزى ذلك إلى قلة الشعر الذي وصلنا من شعره.

وأول النماذج البطولية التي سأقف على بعضٍ منها؛ الدور البطولي الذي أبلته قبيلة بني أسد ضد قبيلة كندة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن قبيلة بني أسد "كانوا قلة مستضعفين، ولذلك استطاع ملوك كندة من بني آكل المُرار، أن يحكموهم، ويذلوهم، وينزلوا فيهم شديد العقاب إذا ما تمردوا، لذلك سُمُّوا عبيد العصا، فلما كثر عددهم، وزادت قوتهم في النصف الأخير من القرن السادس، ثاروا بآل كندة، وقتلوا حُجر بن الحارث أبا امرئ القيس"[(١)]، وصور الشاعر بلغته الفنية تلك

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٧ ، ٨، ويُنظر: أيام العرب، وأثرها في الشعر الجاهلي : منذر الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦: ١٠٠.

الحادثة التي تتوج في سجل قبيلة بني أسد بأكاليل النصر، فقد استطاعوا الثورة على من تملك عليهم لظلمه الشديد، لما ذاقوه من ويلات منه، "وبهذا صارت الحرب معادلاً لرد الظلم، والأنفة من الذل والهوان"(١)، ولعظم هذا الحدث في البطولة الحربية الجاهلية، آثرت أن أتناوله في البداية، كما في قول الشاعر:

ومـن حُجُـرٍ قـد أمكنَـتْكُمْ رِماحُنَـا وقـد سَـارَ حـولاً فـي مَعَـدٍّ وأوضَـعَا
وكـائِنْ ردَدْنَـا عـنكمُ مـن مُتَـوَّجٍ يَجِـيءُ أمـامَ الألـفِ يَـردِي مقَنَّعَـا
ضَـربْنَا يدَيْـهِ بالسُـيوفِ ورأسَـهُ غَداةَ الـوغَى فـي النَّقـعِ حتَّـى تكَنَّعَا
بكُـلِّ رقِيـقِ الشَّـفرَتينِ مُهَنَّـدٍ حَميـدٍ إذا مـا مـاطِرُ المـوتِ أقلَعَـا(٢)

إن الشاعر في بداية حديثه عن بطولة قومه، يُحدث دفعة عبر النسق الصياغي للجملة، أدت إلى تقديم شبه الجملة (ومن حُجر) تلك الدفعة، والطاقة اللغوية تتناسب مع الثورة العارمة التي شنتها قبيلة بني أسد على النظام المألوف السائد الذي أتى من خلال تمليك حُجر الكندي عليهم، ولهذا التقديم دلالة أخرى، تتمثل في إحداث بروز قوي لما سيلاقيه حجر من فرسان بني أسد، فهم قاموا بتحين الفرصة المناسبة، وقتله باستخدام رماحهم، فقد أتى بفعل مشين عن طريق بث الفتنة، والفرقة بين العرب، التي كان من نتائجها إضرام الحروب، وإشعال نار الثأر بينهم.

ويستعرضُ الشاعر في البيت الثاني بطولات قومه بني أسد، فهم فرسان بواسل هزموا الملوك التي لا تقهر ولا ترهبهم الأقنعة، ولا التيجان.

ثم ينتقل الشاعر إلى البيت الثالث، واصفاً قتال أبطال بني أسد، فهم يشحذون السيوف، ويضربون بها أيدي المقاتلين من قبيلة كندة، ويُصر الشاعر على استخدام ضمير الجماعة في الحديث عن بطولات قومه، وهذه وتيرة مستمرة في شعره بصورة متلاحقة.

ومن الملاحظ أن الشاعر يقدم ضرب (اليد) على (الرأس)، وذلك لأن أيدي الفرسان هي التي

---

(١) الصورة البشعة للحرب في الشعر الجاهلي: كامل عبد ربه حمدان، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، ع٣، ٤، م٦، ٢٠٠٧: ١٣.

(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٢ – ٣٣، معد: قبيلة نسبة إلى معد بن عدنان، أوضع: أفسد، كائن: معناها معنى كم في الخبر والاستفهام، يردي: من الرديان، وهو أن يضرب فرسه الأرض بحوافره وهو يعدو، وهو ضرب من المشي فيه تبحتر، المقنع: يضع القناع على وجهه، الوغى: وقت الحرب، النقع: الغبار الذي يثور من ركض الخيل، تكنع: خضع ولان، المهند: السيف صنع في الهند، الحميد: الذي يحمد عمله وفعله، أقلع: كف.

تحمل السيوف، وتحمل أيضاً كل أنواع الأسلحة التي تكون سبباً في النصر، فالمعركة حامية الوطيس تحتوي على مشاهد حربية، تتمثل في الطعنات الموجعة التي تصوب بوجه التحديد إلى الأيدي، والأعناق، والدماء التي تتراشق هنا، وهناك، والغبار المتطاير في الهواء الذي يحجب الرؤية، كل تلك المشاهد تشي بعنف الجو الحربي.

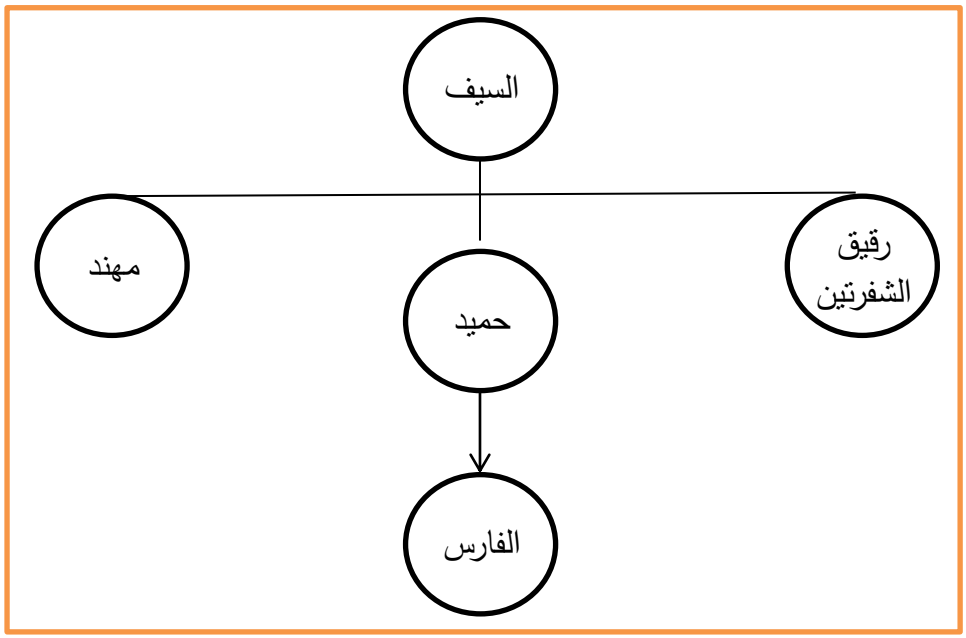
ويقدم الشاعر في البيت الرابع الذي يلج من خلاله عبر المنبه الأسلوبي، ألا وهو التقديم الذي تمثل في شبه الجملة (بكل) صفات يخلعها على سيوف فرسان بني أسد، ولا سيما أن "السيف في الأهمية القتالية، وفي دلالته على الشجاعة، فإنه يقترن باعتزاز البطل الفارس بما يملكه من خصائص القوة وإحكام الصنعة"[1]، والتي تمثلت بـ(رقيق الشفرتين، مهند، حميد) حيث شكلت سلسلة متواصلة النظم في محفل خطابي واحد، وهي ذات كثافة إيحائية في تفصيل غير منقطع للسيوف التي تتمثل في:

رقيق الشفرتين ← صفة ذاتية خالصة للسيف تدل على حدته، وسرعة قطعه.

مهند ← صفة تبين مكان صنع السيف، دليل على الجودة.

حميد ← صفة تجمع ما بين (السيف والفارس).

ويمكن تمثيلها على النحو الآتي:



(١) البطولة في الشعر العربي القديم: مؤيد اليوزبكي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٨: ٢٧٤.

ويبدو أن الشاعر يراعي ترتيب الصفات، فهو على عناية بالغة بها، فيختمها بـ (حميد) الذي يجمع كل الصفات التي تدل على جودة السيف، وفروسية صاحبه، وتبرز هنا "علاقة الفارس بسيفه علاقة روحية، وجسدية، ونفسية، لا يمكن الفصل بينهما لكونهما شيئاً واحداً، فلولا السيف لما أصبح الفارس فارساً، ولولا الفارس لَمَا قَطَع ذلك السيف رقاب الرجال"(١).

ولَمَّا كان حدث قتل حجر من أهم الأحداث العظيمة، والمهمة في قبيلة بني أسد، أجد أن شاعرنا يثبته بسياق شعري آخر.

كما في قوله:

وحُجْـــراً قتلَنَـــا عُنـــوةً فكأنَّمـــا هَـوى مـن حَفَـافَيْ صـعبةِ المتَنـزِّلِ
فمـا أفلحـتْ فـي الغَـزْوِ كِنْـدَةُ بعدَها ولا أدركـــوا مِثْقَـــالَ حبَّـــةِ خَـــرْدَلِ
سِـوى كَلِمَـاتٍ مـن أغـانِيِّ شـاعرٍ وقتلَـى تَمنَّـى قتلَهـا لـم تُقَتَّـلِ(٢)

إن آلية قتل (حُجْر) هي خرق للنظام العاتي الذي فرضه عليهم، فتلك الحالة، أدت إلى الخروج عن سلطوية اللغة عبر الاختراقات التركيبية في هذا السياق وفي السياق السابق كما أسلفت، فقدم الشاعر ما حقه التأخير إذ قدم (حُجْراً) المفعول به على الفاعل الذي يقع ضميراً متصلاً في الفعل (قتلنا)، ويُورد الشاعر بعده دالاً لغوياً وهو (عنوة) من شأنه أن يستدعي معاني ومدلولات توحي بالانتزاع بقوة، وشدة بالغة، فـ (حجر) كان محكم السيطرة عليهم، كأنه يقبض بيد من حديد على أعناقهم، فجميع الأفعال التي طغى بها (حجر) على قبيلة بني أسد، زادتهم قوة وشجاعة، فتمكن أبطال بني أسد من قتله، ويصور الشاعر عبر الصورة التشبيهية حدث القتل، فـ (حجر) عندما قُتل هوى صريعاً في مكان يصعب النزول إليه، واستخدام الشاعر للفعل (هوى) الذي يوحي بسرعة السقوط دليل على قوة الطعنات التي لاقاها حُجر من الفرسان.

ويَسْرد الشاعر في الأبيات اللاحقة، ما ترتب عن هذا الحدث، فكان من المتوقع أن تعلن قبيلة

---

(١) شعر الفرسان في العصر الجاهلي الوظائف والدلالة: رحيق الصالح، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، العراق، ٢٠١١ : ٥٦.

(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي : ٤٧ ، العنوة: القهر والغلبة، الحافة: الناحية، صعبة المتنزل: أراد رابية صعبة النزول، أراد أنهم قتلوا حجراً فسقط صريعاً، كما يهوي من رابية صعبة النزول، كندة: قبيلة امرئ القيس، أبو حي من اليمن وهو كندة بن ثور بن عفير بن عدي بن الحارث، الخردل: نبات يضرب فيه المثل للصغر، الواحدة خردلة، كلمات شاعر: يشير إلى هجاء ووعيد امرئ القيس.

كندة حالة التأهب، والنفير العام في كل رجئ من أرجاء القبيلة، وتُتكِل في قبيلة بني أسد، ثأراً على ملِكهم، إلا أن الشاعر يصور ردة فعلهم عبر كلماته الشعرية، التي تحمل بين طياتها الاستهزاء، والسخرية، فهم حصدوا فشلاً ذريعاً، فلم يتمكنوا من غزوِ بني أسد، ولا المساس بهم، ولكن ما استطاعوا فعله عبارة عن كلمات أطلقها شاعرهم امرؤ القيس، لا جدوى منها فشاعرنا يجرد قبيلة كندة من ملامح القوة الحربية، فهم عجزوا عن الغزو، والثأر، وجردهم أيضاً من القوة الشعرية، فأصبح شاعرهم لا يهتف شعراً يزلزل به نفوس بني أسد، وعبر عنه الشاعر في السياق بـ (أغاني شاعر)، فهدف شاعرنا هو التقليل من شأن خصمه، والإطاحة بهم، وإبراز الدور البطولي لفرسان قبيلته.

وتجدر الإشارة إلى أن امرأ القيس، يروي في شعره خلاف ذلك، فهو "يصور بني أسد عبيداً أرقاء لأبيه، وقد غزاهم امرؤ القيس بنفسه فاستباح ديارهم، وأوقع بهم شر وقعة، حتى سلخ جلودهم بأن أحمى الدروع في النار وألقاها عليهم وكحل عيونهم بمراود من نار، ولم يدَّخر حتى قتل النساء، فأباح ديارهم وأموالهم، وقد شفى غليله حتى شرب الخمر في جماجمهم، وقال يصور تنكيله بهم:

سَـائِلْ بَنِـي أَسَـدٍ بِمَقْتَـلِ رَبِّهِـمْ حُجْـرِ بـنِ أُمِّ قَطَـامِ جَـلَّ قَتِـيلا
إذا سَارَ ذو التَّـاجِ الهِجَـانِ بِجَحْفَـلٍ لَجِـبٍ يُجَـاوَبُ بـالفَلاةِ صَـهِيلا
حتـى أَبَـالَ الخَيْـلَ فـي عَرَصَـاتِهِمْ فَشَـفَى وَزَادَ علـى الشِّـفَاءِ غَلِـيلا
أَحْمَـى دُرُوعَهُـمُ فَسَـرْبَلَهُمْ بِهَـا والنَّـارَ كَحَّلَهُـمْ بهـا تَكْحِـيلا
وأقـامَ يَسْـقِي الـرَّاحِ فـي هَامَـاتِهِمْ مَلِـكٌ يُعَـلُّ بِشُـرْبِها تَعْلِـيلا
والبِـيْضَ قَنَّعَهَـا شَـدِيدًا حَرُّهُـا فَكَفَـى بـذلكَ لِلْعِـدَا تَنْكِـيلا[1]

ولا يقتصر فعل فرسان بني أسد البطولي على قتل (حجر)، بل تعداه إلى قتل العديد من زعماء كندة.

كما في قول الشاعر:

ونحـنُ قَتَلْنَـا الأجـدَلَيْنِ ومالِكـاً أبـا مُنْـذِرٍ والجَمْـعُ لـم يتزَيَّـلِ[2]

---

(١) ديوان امرؤ القيس : ٣٦٠ – ٣٦١.

(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤٧، الأجدلان: رجلان من كندة، وقيل من غسان، ومالك: هو ابن الحارث عم امرئ القيس، وقد ذكرهم عبيد بن الأبرص في بيت شبيه بهذا البيت:

ونَحـنُ قَتَلْنَـا الأَجْـدَلَيْن ومَالِكـاً أَعَزَّهُمـا فَقْـداً عَلَيْـكَ وهَالِكـا

ديوان عَبِيد بن الأبرص: تح: حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٩٥٧: ٩٣.

ومن الملاحظ أن الشاعر يركز على سرد الدور البطولي، لفرسان بني أسد في قتل الزعماء، ويوثق الشاعر أسماءهم في شعره؛ ليبرز شجاعتهم في الوصول إلى الزعماء، ويرهب كل من تسول له نفسه الاقتراب من حمى بني أسد، فأبطال بني أسد قتلوا (الأجدلين، ومالكاً، وقرصاً)، وهم يستعدون لقتل أي زعماء يتحالفون ضدهم، فهم أبطال بحق، يحكمون القبض على رماحهم، وتوجيهها بدقة، فرماحهم عندما أصابت (قرصاً)، طرحته أرضاً بسرعة، وقوة عاتية، ويدعم الشاعر المعنى بغرس الصورة التشبيهية في البيت الشعري.

والنموذج البطولي الثاني: قتال بني أسد مع الغساسنة، وكان السبب في حدوث تلك الحروب، هو وقوع قبيلة بني أسد بالقرب من حدود الغساسنة(١)، ويصور الشاعر القتال الذي دار بينهم وكيف أنهم استطاعوا قتل عدياً ابن أخت الحارث بن أبي شمر الغساني، الذي غزاهم من قبل(٢).

كما في قول الشاعر:

بَنِـي أسَـدٍ هـلْ تعلَمـونَ بلاءَنَـا ... إذا كـانَ يـومٌ ذا كواكـبَ أشـنعَا

إذا كانـتِ الحُـوُّ الطِـوالُ كأنَّمـا ... كسَـاها السِّـلاحُ الأُرْجُـوانُ المُضَـلَّعَا

نـذُودُ المُلـوكَ عـنكمُ وتَـذُودُنَا ... إلـى الموتِ حتَّـى يضبَعُوا ثمَّ نَضْبَعَا

وغَسَّـانَ حتَّـى أسـلَمَتْ سَـرَواتُنَا ... عَدِيَّاً وكانَ الموتُ فـي حيثُ أوقَعَا(٣)

لقد استطاع الشاعر عبر لغة تحميسية، إثارة الثورة في نفوس قومه، معتمداً على سياق شعري أثار فيه خلخلة على مستوى بنية الجملة، لإثارة المتلقي وإشراكه في المعنى الشعري، فقدم الشاعر ما حقه التأخير، فأصل الجملة (هل تعلمون بلاءنا بني أسد)، ولكن الشاعر أراد أن يخاطب قومه؛ ليؤصل في قلوبهم مفهوم النصر المحقق لمعارك آتية، واكتفى الشاعر عبر المنبه الأسلوبي، التقديم في بداية السياق الذي يقوم على تكثيف دلالي، مبني على اختزال لفظي تمثل في (بني أسد)، فالشاعر يوجه الخطاب إلى قبيلته بمختلف بطونها المتعددة(٤)، ومعنى ذلك أنه يخاطب جميع أفراد قومه، فتياناً

---

(١) يُنظر: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي: عفيف عبد الرحمن، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤: ١١٤.

(٢) يُنظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي: ١٣.

(٣) السابق: ٣١ – ٣٢، البلاء: الجد والسعي، الحو: جمع أحوى أي الخيل السود قد صبغت بدم الأعداء حتى صارت كالأرجوان، أشنع: قبيح، نذود: ندفع، ضبع: الضبع العضد، وضبعت الرجل مددت إليه ضبعي للضرب، أي: تمدون أضباعكم إلينا بالسيوف ونمد أضباعنا إليكم ،غسان: اسم ماء نزل عليه قوم من الأزد فنسبوا إليه منهم بنو جفنة رهط الملوك، وغسان اسم قبيلته، عدي: هو عدي بن الغساني ابن أخي الحارث بن أبي شمر.

(٤) يُنظر: اللباب في تهذيب الأنساب: ١: ٥٢ – ٥٣.

وشباباً، كهولاً وشيوخاً، ونساءً أيضاً، فهن أمهات الفرسان، أو زوجاتهم، ويثير الشاعر انتباه قومه عبر استخدام أداة الاستفهام (هل)، فالشاعر يُذكِر قومه ببطولاتهم عن طريق استحضار المشاهد الحربية في قتالهم مع الغساسنة التي اختزلها بدال (بلاءنا)، متزامناً مع ذلك، إثارة الهبة البطولية لهم.

ويصف الشاعر كيف كان الجو الحربي حينئذٍ، فيوم القتال من شدته، وهوله بدت الشمس "قد ضَعُفَ ضَوؤُها فظهرت الكواكب، كما تبدو إذا كسفت الشمس، وإذا اشتد الحر، وارتفع الغبار، فحجب الشمس كأنها كاسفة"(١)، فهو يوم عصيب على كلا الفريقين، ويوحي بقوة بني أسد، وقوة الغساسنة.

ويلجأ الشاعر في البيت الثاني إلى لغة تصويرية، اعتمد فيها على الصورة التشبيهية، فهي لم تكن مجرد زخرفة، أو صنعة من الشاعر بقدر ما تحمله من العمق، الذي يقف وراء المعاني الظاهرية(٢)، حيث شبه الشاعر الخيول، وهي في قلب المعركة، بأنها صبغت بالأرجوان، فيرتكز الشاعر على شاعرية اللون بشكل أساسي عند بناء الصورة، فدلالة اللون، تنطلق من الرؤية البصرية إلى ما يثيره من معانٍ ذهنية، "فاللون لا يتصل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضاً"(٣)، ويحمل اللون الأرجواني هنا دلالتين: الأولى منها إيجابية خالصة، تعود على بني أسد، تتمثل في أنها تدل بشكل أساسي على كثرة القتلى في صفوف الغساسنة، وهذا يتضمن إقدام الفرسان، وشجاعتهم، وتحفيزهم على مواصلة القتال.

ويعمق الشاعر هذه الدلالات، بوجود الفعل (كساها) في السياق، الذي يوحي بالامتلاء اللوني، على جسد الخيل، فالدم تراشق على أجساد الخيول من كثرة الطعنات المسددة من قبل أيدي فرسان بني أسد، وهنا بالتحديد يبرز الدور البطولي لهم.

أما الدلالة السلبية، فتتمثل في تراجع، وتقهقر فرسان الغساسنة، فدماؤهم تُسفك، وتتطاير على أجساد خيول بني أسد، فمصير كل معتدٍ الموت، كما صوره الشاعر في البيت اللاحق، فإن فرسان بني أسد يشمرون سواعدهم ويسحبون سيوفهم من أغمادها للقتال، حتى طالت سيوفهم أحد زعماء الغساسنة.

---

(١) شرح أبيات سيبويه: أبو محمد يوسف المزربان السيرافي، تح: محمد الريح هاشم، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، ١: ١٨٣.

(٢) يُنظر: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري: ٨٤.

(٣) تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي): ٥٢.

والنموذج البطولي الثالث: شجاعة بني أسد مع قبيلة بني عبس، كما في قول الشاعر:

غَـداةَ بنــي عَـبْسٍ بنــا إذْ تَنَــازلوا بكــلِّ رَقِيــقِ الحَــدِّ لــم يتفَلَّــلِ
مــن الحَــيِّ إذْ هَـرَّتْ معَـدٌّ كتيبــةً مُظَــاهِرةً نَسْــجَ الحديــدِ المُسَــرْبَلِ
إذا نزلــتْ فــي دارِ حَــيٍّ بَــرتْهُمُ وأحْمَـتْ علـيهمْ كُـلَّ مبـدًى ومَنْهـلِ
أقمنَــا لهــمْ فيهــا سَــنَابِكَ خيلِنَــا بضَــرْبٍ يَفُــضُّ الــدَّارِعينَ مُنكِّــلِ
إلـى اللَّيلِ حتَّـى مـا تـرى غيرَ مُسْلَمٍ قتيــلٍ ومجمــوعِ اليــدينِ مُسَلْسَــلِ[1]

يرسم الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى صورة لخصمه (بني عبس)، ويحدد الملامح الحربية لهم، فهم يغيرون بعد شروق الشمس في تأهب، وتعطش شديد، لخوض المعركة بينهم وبين بني أسد، حاملين في أغمادهم سيوفاً تجمع أجود الخصال وإن لم يذكرها الشاعر.

فقد لخصها بنفي صفة تكسرها في قوله: (لم يتفلل)، فتلك السيوف لجودتها تبقى محتفظة بصفاتها، فلا يشوبها أي تغير يطرأ عليها من كثرة المقارعة؛ بفعل فرسان تمرسوا أساليب القتال، وهؤلاء الفرسان، وضعوا الدروع على أجسادهم حتى أن الدروع أصبحت لباساً لهم لا تنفك عنهم؛ ليدلل الشاعر على شجاعتهم وكثرة حروبهم.

ويختم الشاعر الدور البطولي لـ (بني عبس) في آخر بيت من تصوير بطولتهم، حيث يحمل هذا البيت بروزاً دلالياً مكثفاً، تمثل في الإشادة بانتصارات سابقة لـ (بني عبس) بصوت الشاعر، فمراد الشاعر أن (بني عبس) لا تقاتل فقط من أجل أن (تقتل، وتأسر، وتسبي، وتغتنم) وتعود بهذه الغنائم إلى ديارها، بل فعلهم البطولي يتعدى كل ذلك؛ فهم لا يريدون لعدوهم أن تقوم له قائمة، فيسعون إلى كسر شوكتهم، واجتثاثهم من الأرض بلا رجعة، فهم عندما تنطفئ الحرب يصبح موطن القبيلة، وموردها ملكاً لهم، الذي لطالما تنقلت القبيلة في مختلف الأرجاء، لتستقر، وتُرسي قواعدها بعدما لاقت الكثير من الضنك الترحالي، فبنو عبس أسود كاسرة، يذيقون عدوهم أياً كان مرارة الحرب، والتشريد.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤٦ – ٤٧، تنازلوا: تقابلوا في الحرب، بنو عبس: قبيلة نسبة إلى عبس بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن غيلان، رقيق الحد: السيف، الفلّ: الثلم في السيف، وهو الكسر والضرب، هرت: كرهت وعافت، معد: هو معد بن عدنان، مظاهرة: مظهرة، نسج الحديد: أي الدروع المنسوجة والدروع المسربلة: التي سربلت: أي لبست، برتهم: أي حسرتهم وأبرتهم مثل بري القلم، أحمت: أي جعلت عليهم حمى، المبدي: خلاف المحضر، المنهل: مورد المياه، السنابك: وهو طرف الحافر، أي الخيل وفرسانها، منكل: مروع ينكل بأعدائهم.

ولعلَّ الشاعر لا يهدف من خلال تلك الأبيات إلى إنصاف (بني عبس)، فهو لا يقع موقع الحكم، بل هو فارس من فرسان القبيلة التي تعاديهم، فالشاعر عبَّر بتلك الأبيات التي تصور (بني عبس)؛ ليظهر من خلالها شجاعة قومه (بني أسد)، فهم لا يقاتلون إلا الفرسان الأقوياء، فمهما بلغت قوة وبأس خصمهم، فهم يتغلبون عليه، وليس معنى هذا أن المتلقي عندما يعايش المعاني الشعرية، ويمتزج بها يشعر بفجوة دلالية ما بين الأبيات الأولى، وهي بطولة (بني عبس)، والأبيات التالية لها، وهي بطولة (بني أسد)، بل يجد نفسه أمام لوحة شعرية متكاملة لا فاصل فيها.

وتسير حركة المعنى في البيت الأخير، ضمن البطولة الحربية كما أسلفت، إلا أن الاتجاه معاكس لما سبق عما ورد في الأبيات الأولى، فالشاعر الآن يصور بلاء قومه، حينما لاقوا (بني عبس) فقد صرح عنهم الشاعر في البيت الأول نصاً، أما الآن فهو يعبر عنهم بصيغة الجار والمجرور (لهم) ليومئ لنا بقوة قومه (بني أسد)، وضعف (بني عبس) عند احتدام المعركة، ويثبت ذلك ما أورده الشاعر في الشطر الثاني، والبيت التالي، فبنو أسد ثابتون، لا يتوانون في إيقاع ضرباتهم بسيوفهم البتارة، ولذلك آثر الشاعر اختيار صيغة المصدرية (ضرب) بدلاً عن الفعلية، فضرباتهم من شدتها تفرق فرسان (بني عبس) المدرعين.

ويتخذ الشاعر من المنَبه الأسلوبي التقديم (إلى الليل) في بداية البيت الخامس الآتي وسيلة؛ لإبراز رباطة جأش قومه (بني أسد) من ناحية، وإثارة المتلقي من ناحية أخرى، الأمر الذي يدفعه إلى متابعة تسلسل الأحداث الحربية، التي امتزجت فيها بطولة (بني عبس)، وبطولة (بني أسد) حتى طغت الثانية على الأولى في مساحة مكانية، لا تتجاوز خمسة أبيات، فالشاعر عَبْر هذا الانزياح التركيبي، يُعمق المعنى السابق، وهو ثبات الفرسان، وشجاعتهم اللامحدودة، فهم مستمرون في القتال بالرغم من الطول الزمني للمعركة، وشدتها، فلا يتسلل شعور التعب إليهم، لأنهم يقاتلون في استبسال لا محدود، حتى يوقعوا فرسان (بني عبس) الأقوياء ما بين قتيل وأسير، ولذلك اختار الشاعر الصيغة الصرفية (فعيل) لكلمة (قتيل)، وهي إحدى صيغ المبالغة؛ ليدلل على كثرة القتلى، وهو ما يعكس بدوره بطولة وشجاعة قومه.

النموذج البطولي الرابع: شجاعة قبيلة بني أسد مع قبيلة سُليم:

وكما في قول الشاعر:

نَفَيْنَا سُليماً عن تِهامَةَ بالقَنَا وبالجُرْدِ يَمْعَلْنَ السَّخَاخَ بنا مَعْلا
مُضَبَّرَةً قُبَّ البُطونِ ترى لها متوناً طِوالاً أُدْمِجَتْ وشَوًى عَبْلا
إذا امتُحِنَتْ بالقدِّ جاشَتْ وأزبدَتْ وإنْ راجَعتْ تَقْريبَها نَقلتْ نَقْلا

بكـلِّ فتـىً رَخْـوِ النِّجَـادِ سَـمَيْدَعٍ وأشْـيَبَ لـم يُخْلَـقْ جَبانـاً ولا وَغْـلا
بأيـديهِمِ سُـمْرٌ شِـدادٌ مُتُونُهـا مـن الخَـطِّ أو هِنْديَّـةٌ أُحْـدِثَتْ صَـقْلا
إذا مـا فَرَغْنَـا مـن قِـراعِ كتيبـةٍ صَرَفْنَا إلى أخرى يكونُ لهمْ شُغْلا(١)

يستهل الشاعر بطولة قومه (بني أسد)، بدال لغوي (نفينا) الذي يوحي بإحراز النصر المحقق، والشاعر الجاهلي من عادته أن يعلي من شأن الصوت الجمعي القبلي؛ فبطولة فرسان (بني أسد) هيأت لهم، إبعاد وإزاحة قبيلة سليم بقوة، وعنف حربي، بواسطة رماح موجهة إلى صدور فرسان قبيلة سليم، ويتعاضد استخدام السلاح مع خيول الفرسان، التي هي من نوع محدد انتقاها الأبطال بعناية شديدة، وعبر عنها الشاعر بدال (الجرد)، فهي تسير مسرعة نحو هدفها في قوة، وبأس.

ولما كان لها من الأهمية البالغة في تحقيق النصر، نرى الشاعر يعتني في إبراز صفاتها الجسدية؛ ليدلل على قوتها، وتفوقها الحربي، وينحو الشاعر منحى التفصيل الجسدي لها، بعدما أتى بدال لغوي؛ يدلل على استحواذها لأكثر الصفات المؤهلة لخوض المعارك، وعبر عن ذلك بدال (مُضبرة)، فهي خيول ضامرة البطون، تمتاز بسرعة ركضها، وإقدامها الحثيث في المعركة، ولا يكتفي الشاعر بوصفها بنفسه، وإنما يشرك المتلقي في عملية التخييل الوصفي، عبر الجملة الفعلية (ترى لها)، كما أنها تمتلك ظهوراً طويلة حتى تحمل فوارس أقوياء، أشداء، وتمتاز بقوائم غليظة؛ لتتحمل السرعة، والثقل.

وينتقل الشاعر في البيت الثالث، إلى وصف حالة الأفراس في الاستنفار الحربي، التي تعي ما يوعزه الفارس لها، فهي على أُهبة الاستعداد، لذا نجدها تثور، وتضطرب، وتتذمر، إذا ما امتحنها فارسها، فهي لا تحتاج إلى من يوقرها، ومع ذلك فإنها تبقى على اتصال شعوري وثيق بفارسها، مستعدة بانتظام، وتريث للهجوم الحربي.

إن الشاعر يتباهى في البيت الرابع، بشجاعة قومه بني أسد، التي عبر عنها في هذا السياق باستخدام لون بياني، يتمثل في الكناية، وقد أشار الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى بيان أهميتها في

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤٠، سليم: اسم قبيلة، ولعلها قبيلة سليم بن منصور بن عكرمة، القنا: الرماح، والواحدة قناة، والجرد: جمع أجرد وجرداء، والفرس الأجرد: القصير الشعر، وهو من علامات العتق والكرم، يمعلن: يسرعن ويعجلن، والمعل: السرعة في السير، مضبرة: موثقة الخلق، قب البطون: خيل ضوامر البطون، المتون: جمع متن: وهو الظهر، شوى عبل: أو عبل الشوى أي خيل غليظة القوائم، القد: سير يقد من جلد غير مدبوغ، النجاد: حمائل السيف، السميدع: السيد الموطأ الأكناف الشجاع، الوغل: النذل من الرجال، الخط: ساحل ما بين عمان إلى البصرة، وقيل الخط: هي مدينة البحرين اشتهرت برماحها.

السياق بقوله: "قد أجمع الجميع، على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"[1]، وتمثلت في قول الشاعر (رخو النجاد)، فالمعنى المجازي للكناية هنا، هو الشجاعة، فارتخاء حمالة السيف دليل على طول الرجل، وتلك الصفة، هي إحدى صفات الفارس الشجاع، ويتبعها الشاعر بدال (سميدع) الذي يؤكد من جلالة المعنى الكنائي، وتتضمن صفة الشجاعة أيضاً، شيوخ بني أسد، فهم كانوا فرسان غُرست فيهم الشجاعة، ولا تزال راسخة فيهم.

ويجمع البيت الخامس بين نوعين من السلاح، وهما (الرمح والسيف)، "ومن الطبيعي أن يكون السلاح عنصراً أساساً من عناصر الحرب؛ لأن في قوته قوة حامليه تتعدد النتائج، وفي حسن استخدامه، تتضح ملامح القدرة القتالية للمقاتلين"[2]، فأيدي الفرسان لا تفرغ منهما، وهذا مؤشر قوي على شجاعتهم، وكثرة قتالهم، فهم إما يقبضون على الرماح، أو يقبضون على السيوف.

فأما الرماح التي عبر عنها الشاعر بـ (سُمر) فهي قوية، وصفها الشاعر بصفة (شداد)، وألصقها إلى المتن بوجه التخصيص، وذلك لأن الفارس يتحكم بالرمح عن طريق إحكام السيطرة على المتن، وتوجيهه بدقة نحو الهدف.

ومن ناحية أخرى؛ ليدلل على إحكام الصنعة من قبل صانعها الذي اعتنى بها إلى أن وصلت إلى حد الشدة، وإذا كانت متون الرماح هكذا، فلابد أن تكون أسنتها ثاقبة، مسننة بدقة عالية لتخترق الأجساد.

وأما السيوف، فهي مسننة مجلوة، ليسهل الفتك بها، وإيقاع الخصم بضربةٍ منها، فتلك السيوف اجتمع فيها مهارة الفارس، وجودة السيف.

وينتقل الشاعر إلى وصف قومه، وهم في ساحة الوغى، فهم يقاتلون بشراسة، حتى يُخيل لنا من خلال بلائهم الحربي، أنهم لُيوث تزأر وتبرز مخالبها لتنقض على الفريسة، واحدة تلو الأخرى، فالبيت الشعري احتوى على حركتين حربيتين، تمثلت الأولى في الشطر الأول، وعبر عنها الشاعر بـ (قراع كتيبة)، والثانية التي عبر عنها الشاعر بشبه الجملة (إلى أخرى)، فهؤلاء الفرسان لا ينتابهم أي تخاذل، أو تعب، حتى إذا ما أجهزوا على كتيبة، انتقلوا إلى غيرها دون تردٍ، أو تعب.

ويختلف النموذج البطولي الخامس عن سابقيه، حيث إن الشاعر اكتفى برصد بطولات قومه،

---

(١) دلائل الإعجاز: مجد الإسلام أبو بكر عبد القاهر بن محمد الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، بيروت، ط٣، ١٩٩٢: ٧٠.

(٢) شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري: ٧١.

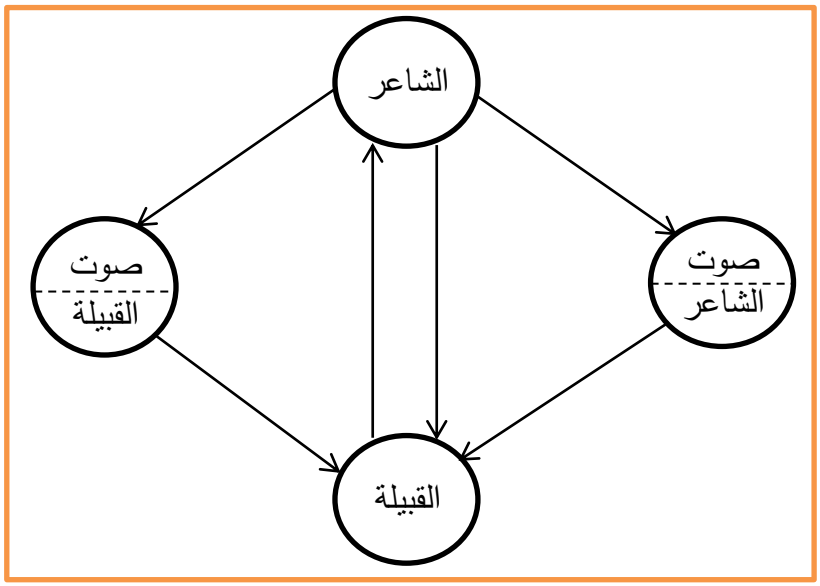
دون الإفصاح عن خصمه، وسأقف على بعض الأبيات الشعرية، كما في قول الشاعر:

وإنَّـــا النَّـــازلونَ بكـــلِّ ثَغْـــرٍ ولـــو لـــمْ تَلْقَـــهُ إلاَّ هَشِـــيما

تـــرَى فيهـــا الجِيـــادَ مسَـــوَّمَاتٍ مـــعَ الأبطـــالِ يعلُكْـــنَ الشَّـــكِيما

وجمعـــاً مثـــلَ ســـلمى مكفَهِـــرَّاً تُشَـــبِّهُهُمْ إذا اجتمعـــوا قُرُومَـــا(١)

يلـح الشـاعر علـى تخصـيص المفـازات المتواليـة لقومـه، مسـتخدماً فـي هـذا البيـت حـرف التوكيد (إن) الوارد في بداية البيت الشعري، فالشاعر أحد فرسان القبيلة، يحرص دائماً على مزج صوته بصوت القبيلة؛ لينتج صوتاً مركباً، يؤطر الشعور الجمعي، والذي بدوره لا ينفصل عن الصوت الفردي، ويمكن التمثيل عن ذلك الشعور بهذا الشكل:



إن بني أسد لا يكترثون بلقاء أعدائهم، فهم بجيادهم على الثغور، لا يهابون الموت، فجيادهم معروفة، وضعوا عليها علامات، لتمييزها كعادة العرب، ثم ينتقل الشاعر إلى وصف حال الجياد، فهي في أوج نشاطها، واستفزازها الحربي، فكأنك تسمع عبر لغة الشعر صوتها، وهي تلوك لجامها وتعدو بسرعة فائقة؛ لتنتقل من حالة الترقب إلى حالة تنفيذ الهجوم الحربي.

وعندما أراد الشاعر أن يشبه قومه، وهم مجتمعون في قلب المعركة، فإنه اختار أحد عناصر الطبيعة الصامتة وهو الجبل (سلمى)، لما له من أثر في فكر الجاهلي، وذلك يرجع إلى "أن الجبال في

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٣، الثغر موضع المخافة من العدو، الهشيم: المكسور، المسومات: جمع المسومة، وهي العلامة، الشكيم: جمع الشكيمة، وهي الحديدة المعترضة في فم الفرس، يعلكن: يمضغن، سلمى: أحد جبلي طيئ وهما أجأ وسلمى، مكفهراً: صلباً منيعاً قوياً غليظاً، القروم: جمع القرم، وهو السيد المعظم من الرجال.

نظر العرب، كانت مسكونة بالأرواح، التي قد تسبب الأذى لمن لا يعمل على اتقاء أذاها"[١]، فالشاعر لا يُقيد دلالات الصورة التشبيهية على ما تثيره من معانٍ تدل على (القوة، والشدة، والصلابة، والتحمل)، بل يضيف إليها معاني أسطورية، من شأنها أن توقع الرهبة، وتقذف الرعب في قلوب الأعداء، فمراد الشاعر القول أنهم يمتلكون قوى ليست عادية، تضاف إلى قوتهم الأصلية.

أما النموذج السادس، فيحتوي على أبيات يتيمة مبثوثة ، في ديوان الشاعر[٢]، أطلقت عليها عنوان (ومضات حربية)، فهذه الأبيات بمثابة جذوة مشتعلة في الحدث الحربي، الذي يبرز بدوره الدور البطولي للأبطال، وسأقف على بعض منها.

كما في قول الشاعر:

وأســـــيافُنَا آثـــــارهُنَّ كأنَّهـــــا مشَـافِرُ قَرْحَـى فـي مبَارِكِهـا هُـدْلٌ[٣]

يتخذ الشاعر في أول ومضة حربية له من السيف عنواناً لفروسيتهم، ويلفت الشاعر الأنظار عن طريق إضماره لصفات سيوف الأبطال، فهو لم يذكر شكل السيوف، وخصائصها، وبيان هيئتها، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، حيث إنه يتحدث عبر صورة شعرية موحية إلى تأثير هذه السيوف على نوق الأعداء، فهي لم تطل كل أجسادها، بل اكتفى فارسها بالتحديد بدقة التصويب نحو رأس النوق، وإثخان مشافرها بكل ضربة من ضربات السيف، حتى أصبحت مثل النوق المريضة المصابة بداء، التي لا تصلح لخوض المعارك، والحروب.

إن تلك الصورة لها تأثير بالغ على الأعداء، فنوقهم التي هي عدتهم في السلم، والحرب، تصارع الموت بضربات سيوف أبطال، موجهة بدقة إلى رأسها، وهو مؤشر أولي يدلل على أن بني أسد سيوقعون بهم شر هزيمة.

---

(١) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: أحمد إسماعيل النعيمي، سينا للنشر، ط١، ١٩٩٥: ١٦٨.

(٢) تجدر الإشارة إلى أن هذه الأبيات اليتيمة من المحتمل أن يكون لها باقٍ، لتصبح نتف أو قصائد، وذلك لأن شاعرنا كثير الشعر في الجاهلية والإسلام.

(٣) عمرو بن شأس الأسدي: ٦٩، المقرحة: الإبل التي بها قروح في أفواهها فتهدل مشافرها، وأخذ الكميت المعنى، فقال:

تُشَـــبَّهْ فـــي الهـــامِ آثارُهـــا مشـــافِرَ قَرْحَـــى أكلْـــنَ البريـــرَا

ديوان الكميت بن زيد الأسدي: تح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ١٥٣.

وسرق البعيث المعنى من عمرو بن شأس في قوله:

ونحَـــنُ مَنَعْنَـــا بِـــالكِلابِ نســـاءَنا بِضَـــرْب كـــأَفْواهِ المقرحـــةُ الهُـــدْلِ

شعر البعيث المجاشعي: تح: ناصر رشيد محمد حسين، دار الحرية، بغداد، د.ط، ١٩٧٤: ٢٠.

ومنه قول الشاعر:

وأفراسُـنَا مثـلُ السَّـعالى أصـابَها قِطَـارٌ وبَلَّتْهَـا بنافجَـةٍ شَـمْلٌ[١]

اعتمد الشاعر في هذه الومضة الحربية على تأجيج المعنى، بغلبة الطابع الأسطوري عليه، وذلك عن طريق وجود أحد أطراف الصورة التشبيهية، وهو المشبه به (السعالى)، وهي من المخلوقات المتخيلة الغيبية في تصورها عند العرب، وكثيراً ما ارتبطت في سياق الفخر[٢].

ويبدو أن بعض الشعراء عمق معناه الشعري، وكثف من أبعاد صورته الشعرية من خلال استحضار صورة السعلاة في الجو الحربي[٣]، ويحرص شاعرنا على إعادة هيكلة رسم صورته الشعرية، لتختلف عما سبقه من الشعراء، فأفراسهم هي مثال أعلى للقوة الحربية، "ولا يكاد الشاعر يقتصر على ما هو في نطاق الممكن بالنسبة للحركة المكانية، بل يجاوزها إلى أبعاد لا تدركها إلا الخيول الأسطورية، لكن الشاعر جعل وسيلته إلى بلوغ هذه الدلالة الصورة التشبيهية"[٤].

فأفراس بني أسد تشبه كائنات، لا يمكن تخيلها بهيئة معينة، اقترن حضورها بإثارة الرعب والفزع في نفوس الجاهليين ، فهي تمتلك قوة لا تقهر، تخرج بها عن العالم الحسي، ولا يكتفي الشاعر بذلك، فنراه يسخر قوى الطبيعة، من أجل الوصول إلى تشكيل جمالي محكم، فتلك الأفراس التي تشبه السعالى، أصابها مطر منهمر متتابع في الهطول بشدة، حتى وصلت إلى حد البلل منه، وحالتها لا تتغير لأنها ثابتة راسخة، لا تهاب الخطر، ويزيد الشاعر إيغالاً في الصورة عبر استدعاء ريح الشمال التي عادة ما تكون باردة، فالأفراس يصيبها المطر، والبرد ولا تتأثر، فما كان منها إلا أن أصبحت أشد قوة، وأكثر سرعة.

---

(١) عمرو بن شأس الأسدي: ٦٩، النافجة: السحابة الكثيرة المطر، وأصل النافجة أول كل شيء يبدأ بشدة، يقال: نفجت الريح إذا جاءت بقوة، شمل: ريح الشمال، السعالى: مفردها سعلاة، وهي الأنثى من الغيلان.

(٢) ينظر: المخلوقات الخرافية في الشعر الجاهلي: عبد الرزاق خليفة الدليمي، مجلة المورد، جامعة بغداد، العراق ج٢٦، ع٤، ١٩٩٨: ١٠.

(٣) من هؤلاء الشعراء المهلهل بن ربيعة التغلبي، كما في قوله:

سَـعالِياً يَحْمِلـنَ مِـنْ تَغْلِـبٍ فِتيـانَ صِـدْقٍ كَلُيـوثِ الطريـقْ

ديوان المهلهل: تح: أنطوان محسن القوَّال، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥: ٥٨.

وقول عبيد بن الأبرص:

نَحـنُ قُـدْنا مـن أهاضـيب المَـلا الـ خَيْـلَ فـي الأَرْسـانِ أمْثـالَ السَّـعالى

ديوان عَبيد بن الأبرص: ١١٦.

(٤) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: محمد عبد المطلب، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦: ١٧٧.

ومنه قول الشاعر:

مُـدْمجٌ سـابِغُ الضـلوعِ طويـلُ الشـ خصِ عِبْلُ الشَّوى مُمَرٌّ الأعـالي[1]

يحرص الشاعر في هذه الومضة على استغلال طاقة اللغة، بأسلوب فني بلاغي تمثل في استخدام التقسيم، فعين الشاعر ترصد بدقة بالغة، أوصاف فرسه الذي يمتطيه في المعركة، وهذه الأوصاف مع أنها وردت بصيغة المفرد على فرس الشاعر إلا أنها تعمم على جميع أفراس بني أسد، فهي محكمة الخلق، وغليظة القوام، وشديدة ولها طول تصل به الأعالي، تلك الأوصاف التي اتصفت بها تؤهلها؛ لإحراز النصر عبر فوارسها الأشداء في خضم المعارك.

وأما صورة البطولة الحربية في العصر الإسلامي، فلم تظفر أبيات شاعرنا، إلا بنموذج واحد فقط، وهو ما أبلاه أبطال بني أسد في معركة القادسية[2]، وهي أول معركة ظهر الأسديون فيها بشكلٍ واضح، فقدموا ببسالتهم، وهو اليوم الأول منها ما يسمى بيوم أرماث خمسمائة رجل[3].

ويصور الشاعر أحداث المعركة، عبر أنساق لغوية، ذات طبيعة سردية، اتخذت من الطابع القصصي الواقعي معيناً لها، كما في قول الشاعر:

جلبنَـا الخَيْـلَ مـن أكنَـافِ نِيـقٍ إلـى كِسْـرَى فوافَقَهـا رِعَـالا
تـركْنَ لهـم علـى الأقْسَـامِ شَـجْواً وبـالحَقْوَيْنِ أيَّامـاً طِـوَالا
وداعيـةٍ بفـارسَ قـد تركْنَـا تُبَكِّـي كُلَّمـا رأتِ الهِـلالا
قتلنَـا رُسْـتَماً وبنيـهِ قَسْـراً تُثِيـرُ الخيـلُ فـوقَهمُ الهِيَـالا
تركْنَـا مـنهمُ حيـثُ التقَيْنَـا فِئَامـاً مـا يُريـدونَ ارتِحَـالا
وفَـرَّ البِيـرُزَانُ ولـم يُحَـامِ وكـان علـى كتيبتـهِ وبَـالا

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٧٦، عبل الشوى: غليظ القوام، ممر: محكم شديد الخلق.

(٢) تعتبر معركة القادسية من أهم المعارك في الفتوح الشرقية، وهي التي فقد فيها المسلمون ثمانية آلاف شهيد، وكان قتلى الفرس ثلاثين ألفاً، وقد سجل أبطال المسلمين فيها شعراً حماسياً بليغاً. يُنظر: شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام: النعمان عبد المتعال القاضي، د.ن، مصر، د.ط، د.ت: ١٣٤.

(٣) يُنظر: تاريخ الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت، ٣: ٥٤٠. ويُنظر، أيضاً: تاريخ ابن خلدون: عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي المغربي، تصحيح: تركي فرحان المصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ٢: ٩٧ – ٩٨.

ونَجَّـــى الهُرْمُـــزَانَ حِـــذَارُ نَفْـــسٍ وَرَكْـضُ الخيـلِ موصِـلَةً عِجَـالا[1]

يستهل الشاعر المقطوعة ببيت شعري يحمل طاقة فاعلة، وصوتاً مجلجلاً، ظهر من خلال مفرداته التي تمثلت في (جلبنا، الخيل، رعالا)، فاحتوى البيت الشعري على أصوات مفعمة بالصخب الحربي، متوارية خلف المفردات آنفة الذكر، تمثلت في (صهيل الخيول، وصليل السيوف وقعقعتها، ونداءات الفرسان)، وغيرها من الأصوات التي تكون في ساحة الوغى.

إن الشاعر لا يهدف إلى التفصيل الدقيق في أحداث المعركة، بقدر ما يوظف طاقته الفنية في رصد الأحداث الكبرى، التي كانت سبباً في تحقيق النصر المؤزر، ويلمح المتلقي إشارات استهلالية في البيت الأول، تومئ بتوظيف بعض عناصر القصة، مثل ذكر بعض أسماء الأماكن التي دارت فيها أحداث المعركة، وهي في البيت الأول (نيق)، وذكر بعض الشخصيات الرموز مثل (كسرى)، ويكتفي الشاعر في البيت الثاني بذكر الجار والمجرور (لهم)، قاصداً الفرس؛ ليدلل على ضعفهم في أيام المعركة، وعلى قوة المسلمين فيها، فالشاعر لم يذكرهم نصاً في البيت الثاني؛ لأنه يسرد إنجاز المسلمين المتفاني، ضد جيش كان عنواناً لقوةٍ لا تقهر.

ويعود الشاعر لذكر الأماكن، ويحددها، فهي: (الأقسام، والحقوين)، ويحدد مقدار الزمن معتمداً فيه على التكثيف الزمني؛ ليؤكد على مرارة ما ذاقه الأعداء في تلك الأيام، من شدة بأس، وقوة المسلمين، حتى أصبحت (أياماً طوالاً)، فأمست نساؤهم في أيام المعركة ترتقب الهلال أملاً في رجوع الفرسان، مع أنهن يعلمن أن الفرسان لن يعودوا، بدلالة الفعل (تُبكي)، الذي يشي بالضعف والهزيمة.

وتسير حركة المعنى بتسلسل أحداث المعركة، فالشاعر يستمر بإظهار المواقف البطولية الغراء، في البيت الرابع، فالمسلمون قتلوا رؤوس الكفر وجهابذته، وهما (رستم وبنيه قسرا)، وقتلهم أوهن الأعداء، فتغلغل الخوف، والذعر في نفوسهم، وهو مؤشر قوي يبشر بهزيمتهم، فَقَتْلُ القادة هو تدمير، وتخاذل، وتقهقر حسي ومعنوي للجيش بأكمله.

وتظهر في البيت الرابع علاقة الأبطال بخيولهم، فهم كيان واحد، لا يمكن الفصل بينهما، "فتلك الخيول لا تخشى الحرب، ولا تنفر من مواجهة الأعداء، وقد ألفت عيونها مشاهدة منظر دماء الأعداء،

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٧٠ – ٧١، نيقٍ: عين ماء بأضم، وأضم جبل لأشجع وجهينة، وقيل واد لهم، وقيل واد دون المدينة، رعال: قطعات من الخيل، والإرعال: سرعة الطعن وشدته، الأقسام والحقوين: أسماء مواضع، الشجو: الهم والحزن، الهيال: التراب أو الرمل المنصب، الفئام: الجماعات من الناس، رستم والبيرزان والهرمزان: قادة الفرس يوم القادسية، الوبال: سوء العاقبة.

وهي تسيل من السيوف والرماح"[١]، فوظيفة الخيل غير عادية، فهي تشعر بما يشعر به الفارس، فلا تكتفي بمجرد العدو، وحمل الفوارس على ظهورها، بل تثير التراب على جثث القتلى، فكأنها تعي ما تفعل، وهي إشارة تومئ بالاستهزاء، رغبة منها في التخلص من تلك الجثث عبر الفعل (تثير)، ودليل على شدة سرعتها، وبطشها المتواصل، حتى أن التراب من تحت أقدامها، أصبح يتطاير بكثافة على الجثث، فهي لا تحتاج للزجر من قبل فوارسها، لحثها على المواصلة في القتال.

ويسلط الشاعر الضوء في البيت السادس مرة أخرى على أحد القادة وهو (البيرزان)، ويصف الشاعر حالة الجبن التي انتابته، فهو يلوذ بالفرار، عندما لاحظ تباشير النصر للمسلمين، انسحب هو وكتيبته، يحملون وسام الخزي والمذلة، ويتجرعون كأس الهزيمة.

وتتنامى وظيفة الخيل في البيت السابع والأخير، فهي لا تنتظر زجراً من فوارسها فهي تعرف خصمها، فعندما هرب قائد الفرس، (الهرمزان)، ركضت الخيل خلفه بسرعة لتتمكن من إدراكه، ولكنه نجا منها بصعوبة شديدة.

ثانياً: صورة البطولة الخُلقية:

إن شعر عمرو بن شأس الأسدي، جمع بين صور البطولة المختلفة، فلم يعد مضمون شعره البطولي قاصراً على صليل السيوف، وصهيل الخيول، وغمغمة الحروب، بل امتزج في شعره بعض معاني البطولة الخلقية، التي ترتكز على "صيانة الشرف، وعلى الكرم، والوفاء بالعهود وحماية الجار"[٢] وسأقف في التحليل على بعض النماذج، التي تمثلها أصدق تمثيل، ومنها قول الشاعر:

وإنْ يأتِنَا ذُو حاجةٍ يُلْفِ وسْطَنَا مجالسَ ينفِي فَضْلُ أحلامِها الجَهْلا

... ...

مَصَالِيتُ أيسارٌ إذا هَبَّتِ الصَّبَا نَعِفُّ ونُغنِي عن عشيرتِنَا الثِّقْلا[٣]

---

(١) الفروسية في الشعر بين أبي فراس الحمداني وأسامة بن منقذ (دراسة موازنة): منى بنت بخيت بن عويبد اللهيبي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية ٢٠٠٨: ١٥٦.

(٢) البطولة في الشعر العربي: ٥.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤٠ – ٤١، ذو حاجة: صاحبها، يلفى: يجد، فضل أحلامها: زيادتها، الأحلام: جمع حلم، هو العقل والأناة، المصاليت: جمع مصلت، وهو الرجل الماضي في الأمور، والأيسار: جمع اليسر، وهم أشراف الحي الذين ينحرون لهم في الجدب، ويطعمون بالميسر، الصبا: ريح باردة، الثقل: الثقل الذي تتحمله العشيرة وقت الشتاء من إطعام.

تتجلى لغة الشاعر الفنية في عرض قيمة الكرم بمنأى عن السطحية، فبنو أسدٍ عندما يأتيهم صاحب حاجة، فإنهم لا يكرموه فقط، بل يجالسوه، ويتبادلون الحديث معه في حلم وأناة، فكأنه يصبح واحداً منهم، وفي فعلهم، رد اعتبار للذات الإنسانية التي قهرها طلب الحاجة، والعوز، وأيضاً تذويب للفوارق القبلية، التي تصنع جداراً عازلاً بينهم، وبين السائل.

وتستمر حركة المعنى، ولكن تطرأ عليها متغيرات جديدة، آثر الشاعر أن يضعها في سياقه الثاني، تمثلت في تحديد وقت كرم رجال بني أسد، الذي يكون عندما تهب رياح الشتاء الباردة (الصبا)، فهم يتولون أمر قبيلتهم وقت الشدائد.

ومنه قول الشاعر:

إذا الشَّـولُ راحَتْ وهـي حُـدْبٌ حَـدَابِرٌ وهَبَّـتْ شَـمالاً حَرْجَفـاً تُحْفِـرُ الفحْـلا

رأيـــتَ ذوي الحاجـــاتِ يتَّبِعُونَنَـــا نُهينُ لهمْ فـي الحُجْرةِ المالَ والرَسْلا(١)

يلجأ الشاعر في هذه الأبيات، إلى وصف حالة النوق في وقت وصل فيه القحط، والجدب ذروته، واختيار الشاعر للنوق، لم يأتِ عشوائياً بل؛ ليدلل على أن النوق التي هي مثال للصبر والتحمل، آل بها الحال إلى أن أصبحت لا تقوى على السير، بفعل الصفات المتوالية التي ألصقها الشاعر عليها، وهي (حدب / حدابر)، فأصبحت ملازمة لها لا تنفك عنها، واجتمع عليها مع حالتها تلك هبوب الرياح الباردة جداً؛ ليثاقل عليها الأمر، فالشاعر استحضر للمتلقي، عبر سياقه الشعري ما حل بالنوق، ليترك للمتلقي مجالاً رحباً ليتخيل بنفسه كيف أصبح حال مالكي النوق، ويدعم ذلك المعنى، استخدامه الفعل (رأيت)، فالمخاطب هو (المتلقي)، وتأتي ردة فعل بني أسد باستخدام الفعل (نهين)، فإنهم يغدقون عليهم الأموال، والنوق، فكرمهم يزداد في وقت الشدائد.

ومن ذلك قول الشاعر:

وإنِّـــي لأشْـــوِي للصِّـــحَابِ مَطِيَّتِـــي إذا نزلـوا وحْشَـاً إلـى غيـرِ منـزِلِ(٢)

لم يتردد في شعر عمرو بن شأس الأسدي في هذا الفصل، ذكر للذات بصوتها الفردي الخالص، إلا في أبيات قليلة جداً؛ فالطابع السائد في شعره، هو الصوت الجماعي، ويظهر في هذا البيت الشعري الصوت الفردي للشاعر، حيث إنه قام بتضخيمه، بوجود الصيغة التخصيصية

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٩، الشول: الناقة التي خف لبنها، وارتفع ضرعها وأتى على نتاجها سبعة، أو ثمانية أشهر، الحدب: جمع أحدب وحدباء، يريد أنها تقوست من الهزال فاحدودبت، الحدابر: جمع حدبار، وهي الناقة التي بدا عظم ظهرها ونشزت حراقيفها من الهزال، الحرجف: الباردة شديدة الهبوب من الرياح، وتحفر الفحلا: أي تدفعه ليأكل الحفري، وهو نبت من أردئ المراعي، ذوي الحاجات: المحتاجين منهم، نهين لهم في الحجرة: أراد شدة الشتاء، والرِّسَل: الإبل.

(٢) السابق: ٤٤، المطية: الناقة تمتطى، الوحش: المكان الخالي.

التي تمثلت في (إني)، الواردة في بداية البيت الشعري وذلك؛ لإبراز الدور البطولي الذي قام به الشاعر، وهو بعض سجاياه العربية التي تمثلت في الكرم، فالشاعر يضحي بمطيته التي لطالما آزرته عناء السلم والحرب، الحل والترحال، في سبيل إطعام أصحابه الذين نزلوا أرضاً مقفرة.

ومن معاني البطولة الخُلقُية التي وجدت في شعره: حماية الجار، التي تمثلت في قول الشاعر:

أبَأْنَـــا لِقَـــاحَ الحَنْظَلَـــيِّ بمثلِهَـــا لِقاحَـاً وقلنـا دُونَـك ابـن مُكَـدّمِ[1]

يرسم الشاعر الدور البطولي لقبيلته بني أسد، الذي تمثل في إرجاع إبل الرجل الحنظلي، والإغارة على من سلب من هذا الرجل إبله، فحمايتهم لجارهم، أصلٌ من شمائلهم العربية الأصيلة، وإثبات لقوتهم، وإرهاب لكل من يحاول الاقتراب من حماهم، فحضور بني أسد، هو حضور قولي فعلي بطولي بلا ريب.

ثالثاً: صورة البطولة النفسية:

احتل هذا النوع من البطولة المرتبة الثالثة في شعر عمرو بن شأس الأسدي، فشكل عشرة أبيات، وتدور معاني هذا النوع من البطولة حول "احتمال الشدائد، والحلم، والحزم، والأنفة، والعزة"[2] وشكلت بعض أبيات الشاعر هذه المعاني الحقيقية التي ترتكز عليها.

كما في قول الشاعر:

ألا أيُّهـا المـرءُ الـذي لـيسَ مُنْصِـتَاً ولا قـائِلاً إنْ قـالَ حقًّـاً ولا عَـدْلا
إذا قُلـتَ فـاعلمْ مـا تقـولُ ولا تكـنْ كحَاطـبِ ليـلٍ يجمـعُ الـدِّقَّ والجَـزْلا
فلو طُفْتَ بينَ الشَّرقِ والغَرْبِ لم تَجِدْ لِقومٍ علـى قَـومي ولـو كَرمُـوا فَضْـلا
نُقِـيمُ بـدارِ الحَـزْمِ لـيسَ مُزِيلُنَـا مُقَاسَـاتُنَا فيهـا الشَّصَـائِصَ والأزْلا[3]

يستفتح الشاعر الأبيات بأداة استفتاحية، وهي (ألا) التي من شأنها أن تحدث تنبيهاً على مستوى الصياغة الشعرية، وذلك لأهمية ما يريد الشاعر إيصاله للمخاطب، فتقوم الكلمات الشعرية هنا مقام شحذ السيوف، فالشاعر يتحلى بقيمة الحلم، فيوجه الخطاب الشعري لكل من يتحدث في شأن قبيلته بني أسد، ويصفه بأنه شخص غير سوي، مضطرب في حديثه.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٧٩، أبأنا: من البواء، وهو المثل بالمثل، اللقاح: جمع لقوح وهي الحلوب من الإبل، ابن مكدم: الرجل الحنظلي.

(٢) البطولة في الشعر العربي: ٥.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٨ – ٣٩، رجل حاطب ليل: يتكلم بالغث والسمين، مخلط في كلامه أمره، لا يتفقد كلامه، الدق: الصغير، الجزل: اليابس غليظ، لو كرموا: لو كانوا كراماً، الفضل هنا الدرجة والرفعة، الحزم: المرتفع من الأرض، يقصد به: الشرف والعلو والرفعة والمنعة، الشصائص: الشدائد، الأزل: الضيق، والشدة.

ويمتد المعنى الشعري إلى البيت الثاني، فالشاعر يتخذ من الصورة التشبيهية أداة فنية استطاع من خلالها بلوغ أقصى درجات المعنى، فالذي يخوض في شأن قبيلته يجب عليه أن يعي ما يقول، وإلا سيؤول به المآل إلى حال من يجمع الحطب في الليل، فخلفية الصورة هنا هي ليلية، فجامع الحطب، يرى رؤية سوداوية، فهو يجمع أخلاط الحطب، جيدها، ورديئها من غير تميز، أو إدراك، تلك الرؤية تتناسب مع حال كل من تسول له نفسه أن يتحدث عن بني أسد بالسوء.

وينعطف الشاعر بلغته إلى تعميق معنى من معاني البطولة النفسية من خلال البيت الثالث، فالشاعر يعتز بقومه اعتزازاً، لا حد له مجذراً بلغته مبدأ (اللامثيل)، فقومه لهم مكانة تبلغ عنان السماء، لا ينازعهم فيها أحد في بلوغ العزة، حتى وإن كانوا أصحاب فضل، فهم يفوقونهم فضلاً، ويعمق الشاعر المعنى باستحضار الدالين (الشرق/ الغرب)، و"بهذا التضاد اللغوي تستطيع أن تثير تحركاً في الخيال ذا اتجاهين متنابذين، ولكنهما مندغمان في الحركة الواحدة"[1] على مستوى البيت الشعري.

ويمضي الشاعر في إرساء، وترسيخ مبدأ التمسك بالديار (الوطن)، رغم توالي النكبات عليها، فهم قومٌ يتحملون الشدائد، والصعاب مهما عصفت بهم الأهوال.

ومن الأبيات التي ظهرت فيها معاني البطولة النفسية كما في قول الشاعر:

ومـن لا تكُـنْ عادِيَّـةٌ يُهتَـدَى بهـا لوالـــدِهِ يُفْخَـــرْ عليـــه ويُفسَـــلِ

عَزِزنَـا فمـا للمجـدِ مـن مُتَحـوِّلٍ سِـوى أهلِـهِ مـن آخـرينَ وأوَّلِ[2]

يتخذ الشاعر من المعاني الشعرية سبيلاً؛ لطرح فلسفته ورؤيته التي تبناها في تحقيق المجد والعزة والسؤدد، التي تتأتى من خلال النسب العريق، والسير على منوال، ودرب الآباء، والأجداد.

ويثبت الشاعر في البيت الثاني، أن المجد لا يفارق قبيلته، فهو راسخ فيهم، وثابت، لا يتحول عنهم، لأن الشاعر جعل قبيلته أهلاً للمجد، لا أحد سواها.

---

(١) مقالات في الشعر الجاهلي: يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، ط٤، ١٩٨٥: ٣٣٨.

(٢) شعر عمرو بن شاس الأسدي: ٤٨، عادية: أراد مفخرة قديمة نسبة إلى عاد قوم هود النبي عليه السلام، وكل قديم ينسبونه إلى عاد، والعادية: المجد القديم، يُفسل: يرذل من الفسل، وهو الرذل النذل الذي لا مروءة له.

الفصل الثالث

أسلوبية البناء التشبيهي

الصورة الشعرية هي نبض النص وسر جماله، وبصمة شعرية لصاحبها، فبها تتمايز النصوص الأدبية[١]، وهي بؤرة القوة الجاذبة للمتلقي؛ لإحداث عملية التفاعل بين عناصر التكوين الإبداعي.

ولا شك أن التشبيه واحد من أثرى روافد الصورة الشعرية؛ بوصفه "عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة"[٢]، وهذا ما دفع المبرد إلى الإشارة إلى أن التشبيه أكثر كلام العرب تردداً وانتشاراً[٣].

ولا ريب أن ما منح التشبيه مكانته الرفيعة هو القرآن الكريم في صوره التشبيهية الإعجازية، فقد تحدث عنه السيوطي في كتابه الإتقان في علوم القرآن إذ رأى أنه أشرف أنواع البلاغة وأعلاها[٤]، وكأن مقصد السيوطي بيان منزلة التشبيه في التعبير القرآني، وكثرة وروده مقارنة مع الأساليب التصويرية الأخرى[٥].

ولما كان التشبيه أكثر الألوان البيانية تزاحماً، ودلالة إيحائية في الشعر، فأجبرني شاعرنا على ملاحقته والوقوف على جمالياته.

التشبيه بين اللغة والاصطلاح:

أولاً: التشبيه (لغةً):

مأخوذ من الجذر اللغوي شبه، والشَّبْهُ والشَّبَهُ: المثلُ، والجمع أشباه، وأشبه الشيء: ماثله، والتشبيه التمثيل[٦]، والشبه: ضربٌ من النحاس يلقى عليه دواء فيصفر، وقيل كذلك لأنه شبه بالذهب، وفي فلان شبه من فلان، وهو شُبهَه، أي: شبيهه[٧].

---

(١) يُنظر: الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١: ٣، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢: ١٠، والشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط٦، ٢٠٠٣: ١٠٩، والصورة في الشعر العربي: علي البطل، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١: ٣٠، وفن الشعر: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢، د.ت،: ٢٣٨.

(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق: عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني، الأردن، ط٢، ١٩٩٥: ٥٢.

(٣) يُنظر: الكامل في اللغة والأدب: أبو عباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد، تح: مجموعة من العلماء، مكتبة المعارف، بيروت، د.ط، د.ت، ٢: ٧٩.

(٤) الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، د.ط، د.ت، ٣: ١٢٨.

(٥) يُنظر: كيف نقرأ تراثنا البلاغي: محمد بركات حمدي، دار وائل للنشر، عمان، ط١، ١٩٩٩: ٧٣.

(٦) يُنظر: لسان العرب: مادة: (شبه) ٧: ٢٣.

(٧) يُنظر: كتاب العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ٣: ٤٠٤.

ثانياً: اصطلاحاً:

التشبيه مصطلح عند البلاغيين القدماء: لم يهتم النقاد القدماء بتعريف التشبيه اصطلاحاً بقدر اهتمامهم ببيان صوره وفروعه[١]، ومن الملاحظ أن التعريفات الاصطلاحية للتشبيه عند البلاغيين القدماء قد تعددت:

فيرى قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)أن: "التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتهما"[٢].

أما الرماني (ت٣٨٦هـ) ويعرفه بأنه: "العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل، ولا يخلو من أن يكون في القول أو في النفس"[٣].

وأما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) فيعرفه بقوله: "التشبيه هو الوصف بأن أحد الموصفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب"[٤].

ويحده ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) بقوله: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته"[٥].

أما السكاكي (ت٦٢٦هـ) فيرى أن "تشبيه مستعد طرفين مشبهاً ومشبهاً به، واشتراكاً بينهما من وجه وافتراقاً من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس"[٦].

فعلى الرغم من تعدد تعريفات النقاد القدماء للتشبيه، فإن التعريفات تتقاطع دلالة لا لفظاً، ويكمن الالتقاء في اتفاقهم على وجود التشابه المعقود بين طرفين، وعلته هي المقارنة التي تنشأ

---

(١) يُنظر: البيان في ضوء أساليب القرآن: عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت: ٢٣.

(٢) نقد الشعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العملية، بيروت، د.ط، د.ت: ١٢٤.

(٣) النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم): أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت: ٨٠.

(٤) الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤: ٢٦١.

(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١: ١: ٢٨٦.

(٦) مفتاح العلوم: أبو يعقوب بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مطبعة المصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٩٩٠: ١٨٤.

ما بين عمد البناء التشبيهي، وهما (المشبه والمشبه به)، المربوطان بأداة تشبيه وبوجه شبه، المرهون وجودهما بالسياق التشبيهي.

التشبيه مصطلح عند البلاغيين المحدثين: لا يبعد تصور النقاد المحدثين عن القدماء حول مصطلح التشبيه، فهو عندهم يستند بشكل جلي على وجود علاقة مقارنة[١]، فيرى جابر عصفور أن التشبيه "علاقة مقارنة بجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة مجموعة من الصفات والأحوال، فهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد يستند الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"[٢].

فقد تعارف عليه علماء البلاغة المحدثون في اصطلاح مشاركة أمر لأمر آخر في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه الظاهرة أو المقدرة، وتستوقف الباحثة علاقة المقارنة لبيان كنهها، إذ شكلت عصب البناء التشبيهي في هذا الفصل، وتجدر الإشارة إلى أن المقارنة الكائنة الأساسية بين ركني التشبيه هي المقارنة الفنية التي تخضع لتفاعل السياق النشط في ذاتها، وفي غيرها، فتستشعر حينئذٍ تجاوزاً للدلالة الوضعية لطرفي التشبيه[٣].

والجدير بالذكر أن طرفي البناء التشبيهي يرتبطان بواسطة أداة تشبيه أوجدها السياق أم لم يوجدها، ومع أنها ليست من عمد البناء التشبيهي إلا أنها تتمتع بدور مهم جداً في عملية المشابهة، منطلقة مما تحفل به أدوات التشبيه من طاقة فاعلة في النسق التشبيهي، وفي إنتاجه الدلالي[٤]، فقد حاولت الباحثة جاهدة استجلاء قدرتها في الكشف عن جمالية التشبيه.

---

(١) يُنظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٧٢٠، والبلاغة العربية (علم البيان): مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩: ٣٣-٣٤، ودروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة: الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٢: ١٥، والاستعارة في النقد الأدبي الحديث: يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧: ٧.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١٧٢.

(٣) يُنظر: البلاغة والأسلوبية عند السكاكي (ت٦٢٦هـ): محمد صلاح أبو حميدة، دار المقداد للطباعة، غزة ط٢، ٢٠١٢: ٢١٨.

(٤) يُنظر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣: ٢٦٩.

وقبل ذي بدء، يجب الإشارة إلى أن هذا التطبيق الإجرائي لا يهدف مطلقاً إلى تفتيت أجزاء الصورة، وتناثر عناصرها، وضياع سرها الكامن؛ بقدر ما يسعى إلى استجلاء معانيها المكتنزة؛ بغية الكشف عن تشكيلها الجمالي الذي يردف النص بشحنات لا متناهية من الحيوية الشعرية التي بدورها تميز كل نص عن الآخر.

ـ التطبيق الإجرائي ـ

أولاً: التشبيه المفرد:

وهي الصورة التي تكون منفصلة بتكوينها معنى، وليس حيِّزاً.

يقول الشاعر:

فإنَّـــا لَيْـــلُ مُـــذْ بُـــرِئَ اللَّيَـــالي بُرينـــا مـــن سَـــرَاةِ بنـــي أبِينَـــا[1]

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه بليغ.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** إنَّ علاقة (بني أسد) مع (الليل) في هذا البناء التشبيهي تصل إلى حد الذروة التي تتمثل في الاقتراب بين المشبه والمشبه به الذي يكاد يصل إلى حد التطابق على مستوى الفضاء المكاني النصي، والذي "يوهم اتحاد الطرفين، وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به، وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه"[2]، ولعل ذلك بسبب غياب أداة التشبيه بوصفها بنية لغوية تمثل حيزاً حصيناً على مستوى الجملة[3].

ويمكن تمثيل ذلك على النحو الآتي:

المشبه	أداة تشبيه مفروضة	المشبه
فإنا	(الكاف)	اللَّيل

أ. فإنا كالليل

ب. فإنا ليل

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦١، بُرئ الليالي: من البراء، وهي أول ليلة من الشهر، وفيها يتبرأ القمر من الشمس، برينا: قطعنا، السراة: جمع سري، وهو السيد.

(٢) علوم البلاغة: (البيان والمعاني والبديع): أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٣: ٢٣٣.

(٣) يُنظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤: ٣٣٣.

ولا شك أن الغياب المكاني لأداة التشبيه يتبعه حضور دلالي مكثف، فالعلاقة بين المستوى اللغوي والمستوى الدلالي في الصورة التشبيهية في قولنا: (فإنا ليل) يختلف عن سابقه بسبب استحضار الأداة؛ لأن هذا الغياب معلل بالدلالة.

ويقول ابن الأثير: "التشبيه المضمر أبلغ من التشبيه المظهر وأوجز، أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مُشَبهاً به من غير واسطة أداة فيكون هو إياه"(١).

وتختلف رؤية الدكتور/ عدنان قاسم في نظرته لحذف أداة التشبيه، فيقول: "وقد تحذف أداة التشبيه، ولكن حذفها أو ذكرها لا علاقة له ببلاغة الصورة التشبيهية؛ لأن بلاغتها لا تعود إلى ذكر الأداة أو حذفها، وإنما تعود بدرجة كبيرة إلى طبيعة موقعها في التركيب الشعري، وفنية استعمالها"(٢).

ويمكن القول: إنه بمجرد حذف الأداة حتماً ستختلف شعرية الصورة داخل النسق الجزئي والكلي، وتسير علاقة المشابهة في البيت الشعري بثلاث مراحل لغوية أفقية، تواشجت فيما بينها؛ لتشكيل الصورة التشبيهية، ويمكن تفصيلها فيما يأتي:

المرحلة الأولى (التكوين) ← (فإنا ليلُ)

وفي هذه المرحلة تكونت الصورة من عناصرها الأساسية، وهي: المشبه ← (إنا) والمشبه به ← (الليلُ).

المرحلة الثانية (الاكتمال) ← (مذ برئ الليالي)

فلعل الشاعر هدف في هذه المرحلة إلى هيمنة العنصر الزمني في البداية الذي تمثل في ظرف الزمان (مذ) الذي أفاد آنية اللحظة في زمن الحدوث؛ أي: بمجرد ولوج أول ليلة في الشهر التي تتميز عن سائر الليالي، وجاءت لفظة (الليالي) محلاة بأل التعريف لتخصيص تلك الصفة، وهي (البراء) على الليالي المعينة، فقوم الشاعر (بنو أسد) قد اختصوا بتلك الصفة التي لا يشاركهم فيها أحد، ولم يُقيّد الشاعر شهوراً محددة؛ لتختص بصفة براء الليالي؛ ليدلل على عموم الصفة على مدار العام كله.

---

(١) يُنظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم المعروف بـ ابن الأثير الموصلي، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٩٩٥، ١: ١٥٢.

(٢) التصوير الشعري: عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ط١، ١٩٨١: ٥٨.

المرحلة الثالثة (النضج) ←(بُرينا من سراة بني أبينا)

فقد مكّنت هذه المرحلة من وصول الصورة إلى الاستقرار الدلالي، وتبلور علاقة (المقارنة) المشابهة في مخيلة المتلقي وذهنه، فكان ذلك عن طريق تقييد للفظ (ليل) الذي يعج بالمدلولات الكثيرة ومن أبرزها (السواد)، وهو صفة ملاصقة له، وأصبح مدلولها يختلف باستكمال السياق، والوصول إلى نهاية البيت الشعري.

وقد التفت (صاحب نظرية النظم) إلى مثل ذلك في سياق شعري آخر، تمثل ذلك في قول النابغة:

فإنَّكَ كالليلِ الذي هو مُدْركي وإن خِلتُ أنَّ المُنْتَأَى عنك واسِعُ[1]

فإمام البلاغة يقر أن صفة المقارنة في بيت النابغة ليست سواد الليل، بل هي معنى أكثر غوراً يرتبط بالليل، وهو احتلال الحيز المكاني، فالليل يستطيع الوصول لأي مكان[2].

وفي سياق النص كان مدلول (الليل) يختلف، فإن وجود جملة (بُرينا من سراة بني أبينا) تنفي صفة السواد الليلي، وتخلق صفة أخرى تتلاءم مع السياق الصوري، وهي غير مدركة بالحواس، فبنو أسد يمتلكون نسباً واضحاً وثابتاً يمتد إلى ساداتهم من غير انقطاع، كأول ليلة تظهر في كل شهر.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** الأصل والعراقة.

يقول: الشاعر:

إذَا وَضَعَتْ بُرُودَ الْعَصْبِ عَنْهَا حَسِبْتَ كُشُوْحَهَا رِيطَاً مَصُونَا[3]

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مؤكد / مجمل.

---

(١) ديوان النابغة الذبياني: ٨٤.

(٢) يُنظر: أسرار البلاغة: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١: ٢٥٥.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦١، البرود: جمع برد، وهو ثوب موشّى، والعصب: ضرب من برود اليمن، يُشد ثم يصبغ فيأتي موشياً لبقاء ما عصب فيه أبيض، وقوله وضعت برود العصب؛ أي: خلعتها، الكشح: الخصر، والريط: جميع ريطة، وهو الثوب اللين الرقيق، ولا تكون الريطة إلا بيضاء، المصون: الذي وضع في وعائه الذي يصان فيه.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** قبل استكناه علاقة المقارنة (المشابهة) ما بين المشبه والمشبه به، لابد من الإشارة إلى أن الشاعر يتحدث في هذا البيت عن معشوقته (ليلى)، وهي تلك المرأة التي مثلت نموذج المثال الأعلى للجمال في مخيلة الشاعر؛ حيث إن الشاعر نسب لها أبياتاً كثيرة تمت الإشارة إليها، فقد احتوت على ملامح الجمال الأنثوي بعنصريه (الحسي والمعنوي)، ولكن ما حدث في هذا البيت هو تفرده باحتوائه شيئاً من متعلقات الجمال الأنثوي، ألا وهو عنصر تجمل المرأة الذي تمثل في ثيابها[1]؛ حيث شكل أحد عناصر تكوين البناء التشبيهي، وهو المشبه به (ريطاً مصوناً).

إن علاقة المشابهة ما بين المشبه (كشحها)، والمشبه به (ريطاً مصوناً)، في الشطر الثاني لم تأتِ فجائية، أي إن الشاعر أرهص لها منذ بداية الشطر الأول، فجملة: (إذا وضعت برود العصب عنها) كانت لها وظيفة أساسية في تهيئة المشبه (كشوحها)؛ لإيجاد علاقة المشابهة مع المشبه به (ريطاً مصوناً)، فإذا تجردت محبوبته من نوع التجمُل الأول، وهو (برود العصب)، أصبح كشحها كأنه نوع ثانٍ من ضروب الثياب، والذي أتبعه الشاعر بدال (مصون)؛ ليؤكد على أنه وضع في مكانه الصحيح.

وكأن الشاعر أراد إخبارنا بأنها من كثرة جمالها الفائق يحسبها الناظر إليها أنها متجملة بـ (الريط المصون)، مع أنها جُردت من تجملها.

وتتبع شعرية الصورة من تكثيف عنصر الخيال فيها إلى حدٍ كبير، حيث يعد أحد ينابيع تشكيل الصورة الشعرية، فالشاعر بدأ بتكوين الصورة من الخيال، وانتهى بنا إلى الخيال، ولكن ما ظهر منها، والذي يوهم المتلقي أنه تحدث عن تلك المرأة، وكأنها واقعية وجملها بثيابها، وهي في الحقيقة نسجها شاعرنا من عالمه المتخيل.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** تعددت صفات المقارنة، فكان منها: الجمال، والتناسق، والانسجام؛ فضلاً عن ظهور اللون الأبيض الذي يدل على الصفاء وعلى الجمال.

يقول الشاعر:

وماءٍ بموماةٍ قليلٍ أنيسُهُ كأنَّ بهِ من لونِ عَرْمَضِهِ غِسْلا[2]

---

(١) يُنظر: الغزل في العصر الجاهلي: أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط٣، د.ت،:٩٦.

(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤١، المومأة: الفلاة الواسعة، العرمض: الطحلب وهو الأخضر الذي يخرج من أسفل الماء حتى يعلوه، الغسل نبات الخطمي.

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل/ مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يتخذ الشاعر من الطبيعة الصامتة أداة فنية يطوعها في البناء التشبيهي، فهي تشكل ركني الصورة الأساسيين في العلاقة التشبيهية؛ ليغلف المعنى الشعري بالجمال الطبيعي.

وتسير علاقة (المقارنة) المشابهة بين المشبه الذي احتل الشطر الأول كله من البيت الشعري، والذي تمثل في: (وماء بموماةٍ قليلٍ أنيسُهُ)، ففيه يتضح اعتناء الشاعر بدوال المشبه، ولا سيَّما أنه أعطى وصفاً دقيقاً ومحدداً للمشبه، وهذا ليس اعتباطياً؛ بل له دور أساسي في عملية المشابهة، فهذا الماء لا يتواجد في أي بقعة في الصحراء، إنما في أرضٍ واسعة بعيدة، لا يستطيع أحد الوصول إليها بسهولة، وهو ما عبَّر عنه بدالَّيْن (قليل أنيسه)؛ ليتضافر المعنى مع بداية البيت، فالشاعر استهل البيت بحرف جر شبيه بالزائد، وهو (واو رب) التي أفادت التقليل[1]؛ بسبب قلة وجود الماء في الصحراء، وهذا المعنى أفصحت عنه الصياغة الشعرية.

إن بطولة شاعرنا هيأت له أن يطأ وناقته هذه الأرض، فتمكن – بما أوتي من قوة هو وناقته – من اجتياز الطرق المهلكة، ثم الوصول إلى الماء.

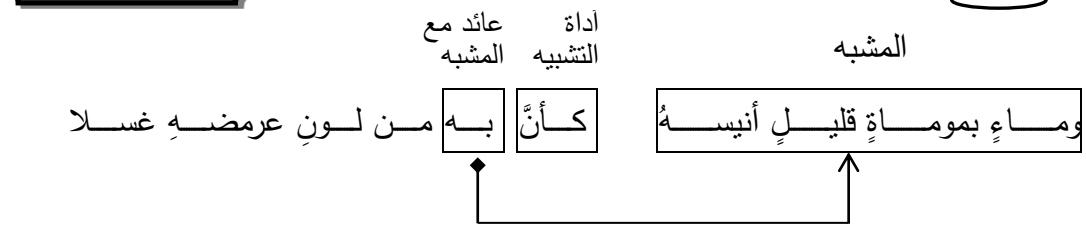
ولم يقف الشاعر على ذكر المشبه فقط في الشطر الأول كله؛ بل نراه يذكر المشبه مرة أخرى، بعد أداة التشبيه (كأن)، ولكن لم يكن ذكره صريحاً في السياق؛ إنما عبَّر عنه بالجار والمجرور (به)، ومن الملاحظ أن أسلوبية الصورة التشبيهية بدت في ترتيب حركة الفضاء التشبيهي على صعيد ترتيب أجزاء الصورة؛ لإيجاد علاقة المشابهة، فيبدأ الشاعر بالمشبه بألفاظ صريحة على مستوى الشطر الأول كله، ويعقد العلاقة التشبيهية عبر أداة التشبيه (كأن)، ويليها مباشرة مرة أخرى المشبه عبر عنه بالجار والمجرور (به)؛ محققاً المبالغة في التشبيه الناتجة عن الاعتناء بالمشبه[2] في السياق الشعري.

ويمكن تمثيله على النحو الآتي:

---

(١) يُنظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٢: ٣٤٧.

(٢) يُنظر: أدوات التشبيه ودلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم: محمود موسى حمدان، مطبعة الأمانة، مصر، ط١، ١٩٩٢: ٢: ٢١٣-٢١٤.



يشبه الشاعر الماء بأنه اكتسى حلة زيتية خضراء اللون، تغطي جميع سطحه، والتي عبر عنها المشبه به بدالَّيْن، وهما (عرمضه غسلا)، فهما مختلفان في النوع، أحدهما: طحلب أخضر، والآخر: نبات أخضر؛ ليضفي على السياق شاعرية اللون الأخضر.

فالمدقق للسياق الشعري يلاحظ براعة الشاعر في خلق الصورة البكر، والخروج عن المعتاد والمألوف في بنائها، وتعتبر أيضاً من الصور النادرة في الشعر الجاهلي؛ لاسيما أن بعض الشعراء قاموا بوصف الماء، وبيان شاعرية اللون الأزرق(١)التي تُبرز صفاءَه ونقاءَه(٢).

ولما امتاز به البناء التشبيهي من جودة فقد لاقى إعجاب الشاعر عمر بن أبي ربيعة، وتأثر به، وحاول تقليد معناه الشعري فقال:

ومـــاءٍ بمومـــاةٍ قليـــلٍ أنيسُـــهُ بَسَابسَ لَم يحدثْ بهِ الصيفَ مَحْضَرُ(٣)

مع ملاحظة أن الشاعر هنا لم يستخدم المعنى ضمن صورة فنية.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة)**: شاعرية اللون الأخضر المنتزعة من المشبه به التي تحمل معاني الجمال.

يقول الشاعر:

رجَعْـتُ إلـى صَـدْرٍ كجـرَّةِ حَنْـتَمٍ إذا قُرِعتْ صِفْراً من الماءَ صَلَّتِ(٤)

---

(١) ومنهم زهير بن أبي سُلمى، ويقول في وصف الماء:

فَلَمَّـــا وَرَدْنَ الْمَـــاءَ زُرْقـــاً جَمَامُـــهُ وَضَـــعْنَ عِصِـــي الحَاضِـــرَ المُتَخَـــيَّم

ديوان زهير بن أبي سُلمى: شرح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، د.ط، د.ت: ٦٧.

(٢) يُنظر: اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، (شعراء المعلقات نموذجاً): أمل محمود أبو عون، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٣: ٣٠.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة: شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢: ٢٠٥.

(٤) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦٥، حنتم: جرار خضر تضرب إلى الحمرة، صلت: صوتت.

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل/ مفصل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يصور الشاعر موقفه التوجعي الحزين تجاه زوجته معتمداً على البناء التشبيهي في البيت، ولكن قبل الاستفاضة في كنه الصورة تجدر الإشارة إلى بيان العلاقة بين الشاعر وزوجته (أم حسان)، وهي المرأة الحقيقية التي أحبها وتزوجها؛ ونظراً لاستحكام المشاحنات واستمرارها بينها وبين ابنه عِرار الذي كان من أَمَه سوداء اللون[1]، ولما رأى الشاعر ذلك حاول جاهداً أن يصلح بينهما؛ إلا أنه عاد بخفي حُنين، فقد قام بطلاقها وهو يحبها رغماً عنه[2].

وإن المتأمل لهذا البيت يجده شديد الصلة مع البيت الذي قبله؛ حتى إن المتلقي لا يستطيع بيان علاقة المشابهة إلا من خلاله، ولا سيما أن شاعرنا يذكر فيه اسم زوجته (أم حسان) صراحةً.

يقول الشاعر:

ألـم تَعْلَمِـي يـا أمَّ حسَّـانَ أنَّنِـي إذا عَبْـرَةٌ نَهْنَهْتُهـا فتخلَّـت[3]

فقد شكلت ألفاظ البيت ومعانيه مرحلة (تحضيرية أو تهيئة) للصورة قبل عقد علاقة المقارنة (المشابهة)، من خلال الاعتماد على (الصراع) الذي وقع بين الشاعر ونفسه، والذي تتكشف معالمه منذ بداية البيت عبر الاستفهام التوجعي الموجه إلى زوجته (أم حسان) التي نأت عنه واستحكم الفراق بينهما، ومع أنه هو الذي طلقها؛ أي: إنه مَنْ آثر الفراق والبعد، وأصر عليه، ولكنه لم يشعر بمرارة قراره إلا حينما أصبح تجربة حقيقية يعايشها بكل أبعادها، يستهلها شاعرنا بهذه (العبرة) التي تحمل معاني ممتزجة تمثلت في (الألم / التحسر) و(الحنين / الاشتياق)، ونجد الشاعر يكفكف العبرة، ويزيل أيَّ أثر لها، ولكن ما السبب الذي دفع الشاعر إلى إزالة الدموع وأثرها؟

يبدو أن الشاعر لم يجد العبرة قادرة على تحمل الانكسار العاطفي، أو التخفيف منه، لذا فإنه لا يظهر قوة تحمله وجَلَدِه، بقدر ما يسعى جاهداً إلى اللجوء لسياق آخر أكثر قوة في التأثير؛ ليعبر به عن عمق الانكسار العاطفي، والذي برز من خلال البناء التشبيهي.

فالعبرة تلاشت بإرادة الشاعر، ليُبرِزَ لنا صداها في منشئها ومركزها، فهو مكوِّن العواطف،

---

(١) يُنظر: الأغاني: ١١: ١٨٨.

(٢) يُنظر: رسائل الجاحظ، (الرسائل السياسية): أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب المعروف بالجاحظ، تقديم: علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، د.ط، د.ت،: ٥٥٥.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦٥، نهنهتها: كففتها، تخلَّى: طلب وجَهِد أن يصبح المكان خالياً.

وعبر عنه الشاعر بوصفه مشبهاً في السياق بدال (صدر) الذي يحتضن القلب.

وتسير علاقة (المقارنة) المشابهة من المشبه (صدر) عبر أداة التشبيه (الكاف) التي أفادت "التقريب ما بين الطرفين بحيث يستمد الطرف الأول قوة الوصف المشترك (وجه الشبه)، وهذا يعني أن المشبه قد ارتقى إلى مصاف المشبه به وأصبح نداً له"(١)، وهنا تبدو أسلوبية الصورة التشبيهية التي قدم الشاعر لها سابقاً، وبالتحديد التقديم كان (للمشبه)؛ ليخلق الشاعر فيما بعد التوازن الدلالي؛ لتحقيق الندية ما بين المشبه والمشبه به عَبْرَ أداة التشبيه؛ حيث إن الشاعر في أثناء عقد جملة التشبيه لم يذكر إلا المشبه (صدر) "فلا وجود للمشبه في خارج مساق التشبيه ألبته"(٢) وذكر الشاعر شيئاً من متعلقات المشبه، وتمثل في جملة (رجعت إلى).

أما المشبه به (جرة) الذي جاء ملاصقاً لأداة التشبيه (الكاف)، التي أدت وظيفة أخرى غير التقريب، وهي تهيئة المشبه به؛ لرصفه بدوال أخرى لها وظيفة أساسية في عملية (المقارنة) المشابهة، فالشاعر أراد إظهار غالبية صفات المشبه به (الجرة) الخارجية والداخلية، فهي نوع معين من الجرار عَبَّر عنها بدال (حنتم)، أما الداخلية فهي خالية من الماء عبر عنها بدال (صفراً).

فقد استطاع الشاعر عبر الصورة أن يعبر عن حالته النفسية الشعورية، وهي في قمة الأسى، بأسلوب تصويري فني راقٍ مؤثر، "وتحقيق التناغم والانسجام بين مستويين للصورة الدلالي والنفسي، ليس عملاً يسيراً يُتاح للشاعر المبدع في كل سياق"(٣)، فهي لحظة تمتزج فيها العوالم، وتتكسر فيها القيود، وتروم النفس الشاعرية إلى تحقيق ذاتها عبر البنى النصية، التي تحمل شحنات شعورية تتصل بعلائق ثابتة بين النص والمتلقي.

ولم يغفل نقادنا القدماء عن دور العامل النفسي في تشكيل الصورة الشعرية، وأشاروا إلى ذلك من خلال كتاباتهم أمثال الجرجاني (ت ٤٧١هـ) (٤)، والقرطاجني (ت ٦٨٤هـ)(٥).

---

(١) الصورة المجازية في شعر المتنبي: جليل رشيد فالح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، ١٩٨٥: ٥٣ – ٥٤.

(٢) الصورة الأدبية: ٥٩.

(٣) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤: ٥٨.

(٤) يقول عبد القاهر الجُرجَاني: "التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو بَرَزَت هي باختصار في مَعرِضه ونُقِلت عن صُورَها الأصلية إلى صورته، كساها أُبَّهة، وكَسبَها مَنْقَبة، ورفع من أقدارها، وشَبَّ من نارها، وضاعف قُواها في تحريك النفوس لها، ودعا القُلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابةً وكلفاً، وقَسَر الطِّباع على أن تُعطيها محبة وشغفاً". أسرار البلاغة: ١٠٠.

(٥) ويقول حازم القرطاجني: "يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدَّال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى مواقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته". منهاج ==

فشاعرنا في سياقه يشبه صدره بأنه جرة خاوية؛ ليدلل على حالة الخواء العاطفي التي أصابت ذاته، فأصبح قلبه خاوياً فارغاً يتردد في صدره صوت حزين هو صوت شجونه الداخلي الذي شبهه الشاعر بصوت النقر على الجرة، "والمعنى رجعتَ ومن نفسي إلى صدرٍ فارغٍ من الحزن كفراغ هذه الجرة التي تَصِل إذا لم يكن فيها شيء"[1] فإذا كان الشاعر لجأ في السياق إلى استيفاء عناصر البناء التشبيهي فإنه أراد أن ينزل المتلقي أمام جميع أبعاد الموقف التشبيهي بحذافيره؛ لإحداث التأثير، والاندماج الوجداني لديه.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** الصوت.

يقول الشاعر:

وخَــرْقٍ كأهْــدَامِ العَبَــاءِ قَطَعْتُــهُ بَعيــدَ النِّيَــاطِ بــينَ قُــفٍّ وأرْمُــلِ[2]

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل/ مجمل

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يصور الشاعر عبر البناء التشبيهي مدى شجاعته وفروسيته التي هيأت له؛ ليكون بطلاً من أبطال قبيلة بني أسد، وليس معنى هذا أن شاعرنا يقع ضمن أركان البناء التشبيهي، فهو ليس بمشبه أو مشبهاً به، وعلاقة المشابهة تسير ما بين (خرق) المشبه و(أهدام العباء) المشبه به، وبتوسط أداة التشبيه بينهما، وهي حرف (الكاف).

فقد اعتنى شاعرنا باختيار دوال الصورة في سياق تصوري يبرز عبر علاقته التفاعلية لجمالية الصورة وإبداعية العمل الأدبي.

فهذه الصحراء الموحشة التي تطمس الرياح فيها المعالم لا يقترب منها إلا من أوتي وسام البطولة، وكان على دراية بأسرارها.

البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني: تح: محمد الحبيب ابن الخوجَة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦: ١٧.

(١) ديوان المفضليات: أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، شرح: أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، عُني بطبعه: كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، د.ط، ١٩٢٠: ٩٠.

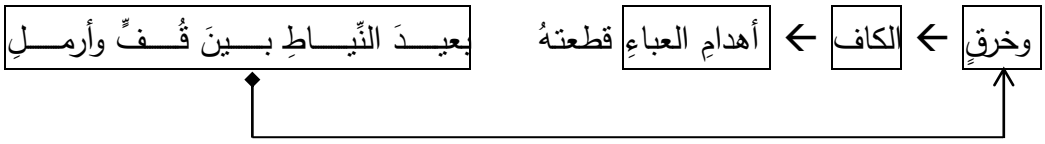
(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤٣، وخرق: الفلاة الواسعة التي تنخرق فيها الرياح، والأهدام: جمع هِدْم: وهو الثوب المرقع، وقيل هو الكساء الذي ضوعفت رقاعه، بعيد النياط: شديد البعد، ونياط المفازة بعد طريقها كأنها نيطت بمفازة أخرى لا تكاد تنقطع، القف: ما ارتفع من متن الأرض، وغلظ وصلبت حجارته.

وتستمد هذه الفلاة بوصفها مشبهاً صفات أخرى من المشبه به (أهدام العباء)، وذلك لأن قوة وجه الشبه تكمن في المشبه به أكثر من المشبه، الذي يرد في البيت بدوال الجمع (أهدام العباء) بغرض الزيادة الإيحائية لمعنى الصورة، فهذه الأثواب الواسعة المرقعة من قطع كثيرة ومختلفة لا يقترب منها أحد؛ لقدمها، وقلة لابسيها، وخوفهم منها، وهي التي شُبهت بالصحراء مترامية الأطراف، والتي لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها في طرقها المهلكة.

إذن الاتساع واقع في المشبه، وما أضيفت عليه هو أنها منذ القدم لا يقترب منها أحد تعج بمعاني الرهبة والخوف والفزع؛ إلا أن شاعرنا اقتحم الصعاب وطرقها المهلكة ووعورة مسالكها، واتضح هذا المعنى من خلال استكمال السياق الشعري عبر دوال (بعيد النياط)؛ أي: إنها لم تكن طريقاً اعتيادية، فهي من كثرة مشقتها لا تكاد تنتهي، وهي مليئة بالحجارة الغليظة، وعبر عن ذلك بدال (قف) الذي يوحي بشدة الطريق ووعورته، ولا سيما وجود الرمال الكثيرة التي عبر عنها بدال (أرمل).

ومن الملاحظ أن الشاعر يجيد فن حبك سياق الصورة، وشد أوصالها؛ ليسبكها في قالب شعري مميز، فنجد أن الشطر الثاني من البيت الشعري (بعيد النياط بين قف وأرمل) يتصل بالمشبه الذي يقع في بداية الشطر الأول، وجاء هذا الاتصال توضيحاً لبيان المشبه.

ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:



- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** الاتساع، وعدم التحديد، الخوف والفزع.

يقول الشاعر:

ويُضْحِي في فِنَائِكَ مُجْلَخِدّاً كما ألقيتَ بالمَتْنِ الوَضِيْنَا[1]

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٩، المجلخد: المستلقي الذي رمى بنفسه وامتد، متن البعير: ظهره، الوضين: بطان عريض غليظ منسوج بعضه على بعض من سيور يشد به الرحل على البعير، وقريب من هذا البيت قول عمرو بن أحمر:

يظلُ أمَامِ بَيتِكِ مُجْلخَداً كَمَا ألقَيتَ بالسندِ الوَضِيْنَا

عمرو بن أحمر الباهلي : تح: حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، د.ت،: ١٦٢.

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل/ مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** آثر الشاعر التعبير عن نفسه بصيغة صرفية عبر (اسم الفاعل) مثلت إحدى أركان الصورة، وهي (مجلخداً)، فالشاعر عَبْرَ المشبه يصور حالته الشعورية اتجاه امرأة تهالك في حبها حتى إنه تشبث بديارها عاكفاً لا يبرحها، كهيئة وضع رحل البعير على الأرض، وهذا هو المعنى الطافي على السطح الشعري.

إذ تشير علاقة المشابهة في اتجاه القراءة الاستبطانية للبناء التشبيهي، فثمة أمر يستدعي التأمل في الصورة، وهو أن المرأة التي هام قلب الشاعر بها هي معشوقة مثال لا وجود لها واقعياً.

وتنطلق علاقة المشابهة من المشبه (مجلخداً) بوصفه الطرف الأول للبناء التشبيهي إلى المشبه به، ويبدو أن المشبه يحتوي على علاقتين الأولى (ظاهرة)، والثانية (متخفية) وراء المعاني، وهي التي تنقل المعنى الظاهري إلى الدلالي.

ويمكن تمثيلها على النحو الآتي:

الشاعر ← المعشوقة. (الظاهرة)

الشاعر ← الأرض (الوطن). (المتخفية)

إن علاقة الشاعر بالمعشوقة المثال علاقة متخيلة لا وجود لها، وبالتالي فإن هذه المحبوبة ليس لها ديار يذهب إليها الشاعر، ويشتكي وجده، ولكنْ هناك وجود للأرض (الوطن)، ولربما عبّر الشاعر بهذه الصورة؛ ليدلل على مدى حبه لوطنه، وتمسكه بالديار من خلال افتراض معشوقة متخيلة، فهذه العلاقة تعكس مدى عمق الارتباط القوي بين الشاعر والأرض التي بدورها وثيقة الصلة بالطرف الثاني للبناء التشبيهي، وهو المشبه (المتن الوضين) عبر أداة التشبيه بينهما، وهي (الكاف).

فالجاهلي لا يضع بطان البعير ورحله على الأرض إلا عندما يريد أن يحلّ، ويقيم في المكان، فهو يتعمد إلقاء حمله الثقيل بفعلٍ قصدي؛ على الأرض، وهنا تبرز العلاقة ما بين الجاهلي والمكان، والـ (مجلخد) المشبه قام بفعل قصدي أي تشبث في الديار، وهو تعبير عن مدى تمسكه بوطنه شأنه في ذلك شأن إلقاء المتن على الأرض، والتصاقه بها، والذي يمتاز بثقل وزنه، وهو دليل على الإقامة الحلية في المكان.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** الثبات، البقاء، المكث، التمسك.

يقول الشاعر:

إذا الـثَّلجُ أضْـحَى فـي الـدِّيارِ كأنَّـهُ مَنَاثِرُ مِلْحٍ في السُهُولِ وفي الأكَمْ[1]

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل/ مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يتخذ الشاعر من البناء التشبيهي الماثل في البيت ركيزة أساسية اتكأ عليها؛ ليصف لنا مقدار حالة الجدب التي تزامنت مع شدة البرد القارس، حتى بدا المشبه (الثلج)، وهو يغطي أديم الأرض بسهولها ومرتفعاتها أنه (مناثر ملح).

فاللون الأبيض الذي وقع مشبهاً به في السياق يبهر الناظر إليه في صحراء مترامية الأطراف، فبقدر ما يحمل هذا اللون من صفاءٍ ونقاء ودلالات أخرى، تعكس شعور الارتياح الوجداني للنفس الإنسانية بقدر ما تلبث لحظات تزول في هذا السياق التصويري؛ ليحل محله شعور يوحي بقسوة الطبيعة التي تمثلت في شدة البرد غير المحتملة.

ولم يكن اختيار الشاعر للمشبه به (مناثر ملح) فقط؛ لدلالية اللون الأبيض، وتشابه بلوراته مع الثلج، وإنما ليومئ للمتلقي بطرفٍ خفي عبر المعنى الكامن في جوف الصورة بزوال الحدث العارض، وهو القحط والجدب، فالملح وإن كان مشبهاً به هنا فإنه يكون دالاً لغوياً يستدعي مدلولاً آخر يربط بالسياق الشعري، فوجود الملح في الطبيعة يعمل على إغنائها، وبالتالي تتخلص من الجو الجدبي؛ مما يدل على ذلك امتداد المعنى الشعري إلى البيت التالي لهذا البيت مباشرة، والذي ينبئ عبر سياقه بزوال الجدب.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** دلالة اللون الأبيض؛ فضلاً عن احتلال الحيز المكاني الذي يدل على الكثرة.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٦، مناثر: جمع منثر، مكان الانتثار؛ أي: كأن الثلج ملح منثور، الأَكَم: جمع أكام، ما ارتفع من الأرض ولم يبلغ أن يكون جبلاً.

يقول الشاعر:

عشــيَّةَ أرْمَــاثٍ ونحــنُ نَــذُودُهمْ ذِيادَ الهوافي عن مشَارِبها عِكْلا[1]

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه تمثيلي.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يصور الشاعر أحد المشاهد الحربية لأول يوم من أيام معركة القادسية، تلك الحرب الضروس التي استمرت ثلاثة أيام متتالية، واعتماد الشاعر على التصوير المشهدي يمنح النص بعداً جمالياً بالإضافة إلى إعطائه صفة الدينامية والديمومة.

وتسير علاقة المشابهة ما بين المشبه الذي احتل الشطر الأول كله، وتمثل في: (عشية أرماث ونحن نذودهم) وهو المشهد الأول في علاقة (المقارنة) المشابهة، فالمسلمون في أعلى درجات الجهوزية، إنهم متعطشون للقتال ولسفك دماء الفرس؛ ليرتوا بفرح الانتصار الذي يتأتى من سيادة الدين الحنيف، فلا ينتابهم أي تخاذل أو ركون؛ لأنهم يستندون إلى عقيدة صحيحة.

إن الشاعر – هنا – يركز على مشهد محدد، وهو حالهم عند الاقتراب من نهاية اليوم الأول الحربي، وهو ما يعرف باللقاء الختامي بين الفريقين في اليوم الأول، ولكونه اللقاء الأخير فهو لقاء حاسم، وهذا ما أفاده دال (عشية) في بداية المشهد الأولى.

وينتقل الشاعر من المشهد الأول إلى المشهد الثاني؛ لعقد (المقارنة) المشابهة، والذي احتل الشطر الثاني كله أيضاً، وتمثل في: (ذياد الهوافي عن مشاربها عكلا)، فحال المسلمين عندما قاموا بطرد الفرس عند أفول الجو الحربي هو نفسه حال سائق الإبل الذي يسوق نوعاً محدداً منها، وقد عبر عنها بدال (الهوافي)، ولهذه النوق خصوصية؛ إذ وصلت إلى أوج عطشها، فظهر عليها التعب والاضطراب، وتشتت عن بعضها بعض؛ لذا نجد سائقها يقوم بدفعها، وضم قواصيها، فاختيار هذا النوع من الإبل دون غيره في السياق الشعري، وعقد المشابهة بينه وبين الفُرْس فيه إشارة تحقيرية لشأن الفرس، ومن هنا عمد الشاعر إلى تجاوز المدلول المعجمي للدال (الهوافي).

وإن المتأمل لعلاقة المشابهة الماثلة في التشبيه يلاحظ أن هناك بوناً في تقريب العلاقة، أو

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٧١، أرماث: جمع رمث، اسم نبت بالبادية، كان أول يوم من أيام القادسية يسمونه يوم أرماث، وذلك في أيام عمر بن الخطاب ﷺ، وإمارة سعد بن أبي الوقاص، الهوافي: جمع الهافة، والهافة من النوق التي تعطش سريعاً، عكل: ساق الإبل وضم قواصيها، عكل السائق الخيل والإبل عكلا إذا حازها وساقها وضم قواصيها.

بمعنى آخر هناك بعد واضح ما بين التقريب في المشهد الأول للمشبه والمشهد الثاني للمشبه به، وهنا يكمن جمال التشبيه، "والصورة على الرغم من تباعد أطرافها إلا أنها حققت التفاتة مستشعرة في النص، وهذه الالتفاتة أعطت للتشبيه أثره الفعال، وللبيت غنىً صورياً ومن ثم عمقاً دلالياً"(١)، ويشير الجرجاني إلى وجود التباعد بين الشيئين في التشبيه، وما يثيره في نفس متلقيه، بقوله: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدْتَ التباعد بين الشيئين كلما كان أشدَّ كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوسُ لها أطرب، وكان مكانُها إلى أن تحدث الأريحيَّة أقرب"(٢).

فهذا البعد الشاسع بين المشبه والمشبه به من شأنه أن يحدث تثويراً عقلياً في فكر المتلقي واندماجاً وجدانياً، وهو ما يعرف بتحقيق (الإقناع والإمتاع).

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة)**: فالمعنى المنتزع من المشهد الأول أي (المشبه)، ومن والمشهد الثاني أي (المشبه به)، والذي تمثل في سرعة ضم حركة التخبط والاضطراب التي حملت بين معانيها التخاذل والهوان.

ثانياً: التشبيه المتعدد (اللوحات):

وهو عبارة عن توالي التشبيهات التي لها علاقة في المعنى وفي الحيز المكاني، والتي يروم المبدع إلى تشكيلها بتكوين لوحات جمالية متعددة.

ومن لوحات التشبيه التي جاءت في شعر عمرو بن شأس الأسدي لوحة الناقة؛ ذلك المخلوق الذي يدين له الجاهلي بحياته، ولا نبالغ حين نقول: إن الناقة هي سبب استمرارية وجود الجاهلي، في صحراءَ موحشة مارست فيها الطبيعة شتى مظاهر القهر البيئي، فالإنسان الجاهلي مدرك لهذا، فنراه يتخذ من الناقة رفيقة وأنيساً له في حله وترحاله، ولا ريب أنها كانت ملاذه في تلبية إحساسه بالجوع، وحماية له من برد قارس، "ولا عجب أن تشغل الناقة المكان الكبير عند شعراء الجاهليين، فتأثر بعناية العرب، وتستحوذ على جزء كبير من شعرهم"(٣)، والناقة بذلك تكون ذات وظيفة حياتية وإلهامية للشاعر؛ "لذلك ألهبت مشاعره، وكانت مصدراً ثرياً لإبداعاته الفنية، فأشاد بها في شعره، وبرزت المراتب الأولى من اهتمامات الشعراء، وظفرت بنصيب وافر من الشعر العربي"(٤)، ربما لم يظفر به حيوان آخر من حيوانات الصحراء.

---

(١) شعر أبي بحر التُجيبي دراسة أسلوبية: ابتهال تركي عبد الحسين الغزي، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة بغداد، العراق، ٢٠١٣: ١٣٢.

(٢) أسرار البلاغة: ١٣٠.

(٣) الطبيعة في الشعر الجاهلي: ٩٨.

(٤) شعر الراعي النميري دراسة أسلوبية: عبد الجليل حسن صرصور، مكتبة القدس، غزة، ط١، ٢٠٠٤: ٢٩٩.

ومن الجدير بالذكر أن عدد أبيات الناقة في شعر عمرو بن شأس الأسدي لا يتجاوز ثمانية أبيات في كل لوحة، ولعل مرد ذلك إلى ضياع الكثير من شعره الذي وصلنا.

ويمكن القول من خلال القراءات المتعاقبة في النسيج النصي، ووصولاً إلى القراءة المتأملة إن شاعرنا نسج لوحتين للناقة في قصيدتين مختلفتين، وسيتم إمعان النظر في كل واحدة منها بنظرات تفصيلية، معتمدةً بشكل أساسي على البناء التشبيهي في التحليل بوصفه أحد وسائل تشكيل الصورة الفنية الذي شكل هذه اللوحات، وسيتم تجزئة كل لوحة إلى أبياتها الشعرية؛ بغرض تركيز الرؤية على كل بناء تشبيهي، وبيان فاعليته في سياقه، ومن ثم فاعليته في السياق الكلي.

اللوحة الأولى (الناقة):

قال الشاعر:

لهـا عَجُـزٌ مِثْـلُ الرِّتـاجِ يَزِينُهـا إلـى قَـرِدٍ يُنْمِـي وليَّـةَ مَحْـبِسِ
وخَطْـمٌ كبِرطيـلِ القُيـونِ ومِشْـفَرٌ خَرِيـعٌ كنعلِ السُنْدُسِـيِ ابـن أقـوسِ
وعَـينٌ كمِـرآةِ الصَّـنَاعِ وهَامـةٌ كجندِلَـةِ الضَّـبِّ الأصَـمِّ المُجَـرَّسِ
تَـرَى أثَـرَ الأنسَـاعِ فيهـا كأنَّهـا مَـوائِحُ قـاعٍ ذي يَبِـيسٍ وعَضْـرسِ[1]

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٧، الرتاج: الباب المغلق، وعليه باب صغير، ولعله أراد ضخامة عجزها وقوته، وعجز مثل الرتاج: أي مكتنز اللحم عالٍ، القرد: الذي قد تجعد وبره وانعقدت أطرافه، ينمي: يرفع، الولية: البرذعة، والوَلية بفتح الواو: حلس يكون تحت الرحل يقي الظهر، محبس: داجنة كأنها حبست عن الرعي، خطمٌ: مقدم أنفها وفمها، والمخاطم: الأنوف، البرطيل: حجر أو حديد صلب وقد يشبه به خطم الناقة، القيون: الحدادون وواحدهم قين، المشفر: شفة الناقة، خريع: يقال لمشفر الناقة خريع إذا استرخى وتدلى، الصَّناع: الحاذقة بالعمل، الصانعة بيديها، التي لا تتكل على غيرها، الهامة: الرأس، الجندلة: الصخرة مثل رأس الناقة.
وحجرٌ أصَمُ، وصخرة صماءُ: صلب مصمت.
يُنظر: القاموس المحيط: الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٦: مادة (صمم)، ١٤٥٩.
المجرس: المدرب الذي جرب الأمور، الأنساع: جمع النسع، وهو سير يضفر وتشد به الرحال، أو يجعل زماماً للبعير، وقد تنسج عريضة للتصدير.
والمائح الذي ينزل البئر فيملأ الدلو وذلك إذا قل ماؤها.
يُنظر: تاج اللغة وصحاح العربية المسمى (الصحاح): أبو النصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تح: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩: مادة (ميح)، ١: ٣٥٧.
القاع: قاع البئر، على تشبيه آثار نسوعها في جسدها بآثار حبال الماتح على يديه، العضرس: نبات فيه رخاوة لونه إلى السواد، تسود منه جحافل الدواب إذا أكلته.

يرسم الشاعر في هذه اللوحة أوصافاً للناقة، دأب فيها إلى وصف الملامح الشكلية الظاهرية من خلال الاعتماد بشكلٍ أساسي على البناء التشبيهي الذي شكل مفاصل أساسية للوحة، وشاعرنا يقتنص بعض التشبيهات الظاهرية، ويُحملها مدال رمزية إضافية بجانب الدلالة التشبيهية الأساسية.

ولا شك أن لوحة الناقة أو صورة الناقة تداولها شعراء كثيرون، ولكن يبقى لكل شاعر منهم عالمه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره، "فالناقة إذاً محور شعري فني يعكس دورها الوجودي على قدر ما هي محور لغوي، ويؤيد هذا الثراء الشعري الذي تضيفه صورة الناقة في لوحات الشعر المختلفة"(١).

يستهل شاعرنا اللوحة بوصف عجُزُ الناقة بداية، وهو على غير المعتاد، فمنذ افتتاح اللوحة نجده يخالف شعراء عصره(٢).

يقول الشاعر:

لهـا عَجُـزٌ مِثْـلُ الرِّتـاجِ يَزِينُهـا إلـى قَـرِدٍ يُنْمِـي وليَّـةَ مَحْـبِسِ (٣)

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل/ مجمل.
- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يشبه الشاعر (عَجُز) ناقته في السياق الشعري باعتباره مشبهاً بالباب الموصد الذي عبر عنه بدال (الرتاج) باعتباره مشبهاً به.

وإذا كان كعب بن زهير قد شبه جنب ناقته بالصخرة(٤)، فلا عجب أن نجد شاعرنا يشبه ناقته بالباب الموصد، والذي يعد من الصور النادرة في الشعر الجاهلي.

---

(١) تقنيات اللغة في البناء الفني للشعر الجاهلي: نجيب عثمان أيوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩: ٩١.

(٢) من أمثال: عبيد بن الأبرص، والكميت الأسدي، والأقيشر الأسدي.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٧.

(٤) يصف الشاعر دف الناقة بالصخرة الملساء، ليدلل على صلابة الناقة وشدة تحملها، يقول كعب بن زهير:

ودُفٌ لهـا مثـلُ الصـفاةُ ومرفـقٌ عـن الـزورِ مَفتـولُ المشاشـةِ أفْتَـلُ

ديوان كعب بن زهير: أبو الحسن بن الحسين العسكري، قدم له: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٦٤.

وينظر: الصورة الشعرية عند شعراء الصنعة في الجاهلية والإسلام: ياسر عبد الحسيب رضوان، منشورات شبكة الألوكة عبر الإنترنت، www.alukah.net، ٢٠١٣: ١٧.

وتسير علاقة المشابهة بين المشبه والمشبه به، بواسطة أداة التشبيه الاسمية (مثل) التي تدل على المماثلة بين الطرفين، ويبدو أن وقوع المماثلة كان في الهيئة وفي الصورة فقط، ولعلّ مرجع ذلك إلى عدم الاتفاق بين الجنسين(١).

والمدقق للسياق يجد أن الشاعر حاول مراوغة المتلقي وتضليله في الوصول وفي معرفة أوجه الالتقاء بين المشبه والمشبه به، وذلك بإيراد دال (يَزينها)، وضمه إلى السياق، ويمكن تفصيل ذلك إلى معنيين هما:

إن الشاعر أراد القول في المعنَى الأولي السطحي: إن هناك مماثلة بين العجز والرتاج تلتقي في عنصر الجمال، فعجز الناقة ممتلئ وضخم ومكتنز لحماً مثل الباب الضخم، وهذا ما يزيد الناقة جمالاً.

أما المعنى الثاني العميق (المقصود) فهو أن الشاعر أراد القول إن هناك مماثلة بين (العجز) و(الرتاج)، وهي ثابتة راسخة تقع في القوة والصلابة، وقد أتى ذلك من خلال (الصورة)، ويقع هذا المعنى في (الهيئة)، وتمثَّل ذلك في علوها وارتفاعها، وكأن هذا العلو الجسدي له بعد في علو منزلتها ومكانتها عند الشاعر، وإيراد دال (يزينها) أتى من خلال تكوين الهيئة والصورة معاً.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** تمازجت صفات المقارنة فجمعت بين القوة والصلابة والرهبة؛ إضافة إلى العلو والارتفاع.

---

(١) وسأورد بعض الشواهد التي جاءت في الشعر الجاهلي للدلالة على الاتفاق في الصورة والهيئة مع الاختلاف في الجنس، على سبيل الاستئناس بها.

قال الأعشى يصف ناقته:

وَألـــواح رهـــب كـــأن النســـو ع أبَـــنّ فـــي الـــدفِ منهـــا سِـــطَارَا
ودأيـــا تلاحكـــن مثـــل الفـــؤو س لاحَـــمَ فيهـــا الســـلِيلُ الفقـــارا

ديوان الأعشى: ، تح: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، د.ط ، د.ت،:١١٣.

شبه حلق فقارها في صورته بالفؤوس الموضوعة بجوار بعضها، وليس بين الطرفين مماثلة في الجنس.

وقال عنترة يصف ناقته أيضاً:

أبقـــى لهـــا طـــولُ السَّـــفارِ مُقَرْمَـــداً سَـــنداً ومِثـــلَ دعـــائم المتَخـــيِّمِ

ديوان عنترة بن شداد، تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط٣، ١٩٨٠: ١٤.

يشبه ناقته في ضمورها ونحولها الظاهرين فوق أرجلها الطوال، بالخيمة ودعائمها، فكلمة (مثل) دلت على اتفاق أرجل الناقة ودعائم الخيمة في الهيئة والصورة.

يُنظر: أدوات التشبيه ودلالتها واستعمالاتها في القرآن الكريم: ٦١-٦٣.

ثم ينتقل الشاعر في البيت الشعري الثاني إلى وصف أجزاء أخرى من جسد ناقته مرتكزاً على البناء التشبيهي، فاستطاع بلغته الشعرية أن يُشْعِر المتلقي بفجائية الانتقال، فمن جسم الناقة (عجزها) إلى وجهها أي (خطمها ومشفرها)، وسيتم تفصيل ذلك في النظرة الكلية للوحة.

يقول الشاعر:

وخَطْمٌ كبِرطيلِ القُيونِ ومِشْفَرٌ خَرِيعٌ كَنعلِ السُنْدُسِيِ ابن أقوسِ[1]

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مفروق/ مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يعتمد الشاعر في البيت الشعري على تكثيف البناء التشبيهي من خلال نوع محدد من التشبيه، ألا وهو التشبيه المفروق، فنحن أمام صورتين مختلفتين لكلٍ منها أركانها الخاصة بها، وسيتم تناول كل بناء تشبيهي بنظرة تفصيلية.

أولاً: البناء التشبيهي الأول:

بيان علاقة المقارنة (المشابهة): تسير علاقة (المقارنة) المشابهة بين (خطم) الناقة الذي كان موقعه مشبهاً عبر أداة التشبيه (الكاف) إلى المشبه به (برطيل)، وشاعرنا يعتني، وينتقي دواله التي تتناسب، وتتلاءم مع البناء التشبيهي؛ لتكوين صورة لناقته وفق رؤيته الخاصة، فخطم ناقته يشبه الحديد الصلب الخاص بالحدادين، وعبر عن ذلك بدال (القيون)، ويحدد الشاعر أهل الصنعة بصفةٍ خاصة، لأنهم أَخْبَر بصنعتهم، وسيختارون أجود الحديد، ويعتنون به.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** القوة، والصلابة، والشدة.

ثانياً: البناء التشبيهي الثاني:

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يصور الشاعر جزءاً آخر من تفاصيل وجه الناقة تتمثّل في مشفرها، وموقعه من البناء التشبيهي مشبهاً؛ بالإضافة إلى ضمه لمتعلق معه – أي المشبه – في السياق؛ عبر عنه الشاعر بدال (خريع)؛ لمنح صفة محددة لشفة الناقة التي استقاها شاعرنا من هيئتها الحقيقية.

وتسير علاقة (المقارنة) المشابهة إلى المشبه به الذي عبر عنه الشاعر بدوال

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٧.

(نعل السندسي ابن أقوس) بواسطة حرف التشبيه (الكاف)، فاختيار الشاعر للمشبه به بهذا التحديد الاسمي الدقيق يثير تساؤلاً مهماً لابد من طرحه، هو: لماذا اختار الشاعر هذا الرجل الملقب بالسندسي ابن أقوس؟

إن الوصول إلى إجابة التساؤل بمثابة فك رموز البناء التشبيهي المغلق.

وفي حدود علم الباحثة فهي لم تتمكن من العثور على أي خيط يَدُلها على ترجمة لهذا الرجل أو حتى معرفة قبيلته التي ينتمي إليها، ويرى الدكتور/ أحمد سعفان أنه من المحتمل أن يكون هذا الرجل مشهوراً في عهد الشاعر بتدلي واسترخاء نعله(١)، وهذا الرأي اجتهادي، لأنه لم يعثر على ترجمةٍ له.

وبالعودة إلى التنقيب في تشبيه مشفر الناقة بالنعل في الشعر الجاهلي، حتى وإن اختلف السياق الشعري أو بعض أركان البناء التشبيهي، فهي محاولة للاستعانة على فهم التشبيه في شعر شاعرنا؛ للوصول إلى وجه الشبه، واستئناساً بالتشبيه نجد أن أحد شعراء المعلقات وهو طرفة بن العبد، يشبه مشفر الناقة بنعل الرجل اليماني، وذلك النعل الذي يشتهر باللين، واستقامته من القطع(٢)، فيقول:

وخــدٌّ كقِرطــاسِ الشــآمي ومِشْــفَرٌ كسِــبْتِ اليمــاني قَــدُّهُ لــم يُجَــرَّدِ(٣)

فنصوص الشعر تتلاقى وتتحاور وتتلاقح، فما النص الشعري إلا عبارة عن فسيفساء من النصوص تمازجت فيما بينها؛ لتشكل نصوصاً شعرية، تمنح كل مبدع سمتاً مميزاً خاصاً به، ومن هذا المنطلق، وبعد ذكر التشبيه السابق، يمكن القول إن شاعرنا كوّن بناءً تشبيهياً، وأضمر وجه الشبه؛ ليستدل المتلقي بنفسه عليه، فتتفتح له آفاق التأويل؛ ليلتقط معاني متعددة يشترك فيها طرفا البناء التشبيهي الأساسيان، ويبدو أن ما أورده الدكتور/ أحمد سعفان هو جزء من الشبه، فلابد من صفات مميزة متعددة لنعل الرجل السندسي.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** تعددت صفات المقارنة، فجمعت بين اللين والطول؛ فضلاً عن صفة الجودة التي تنمُّ عن السلامة من القطع المصحوبة بالتدلي والاسترخاء.

---

(١) يُنظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي دراسة موضوعية فنية: ٣٣.

(٢) يُنظر: جماليات وصف الناقة في معلقة طرفة دراسة بلاغية تحليلية نقدية: السعيد عبد المجيد النوتي، موقع جامعة أم القرى، مكة المكرمة، على شبكة الإنترنت: https://uqu.edu.sa/page/ar/١٩٨١٠٠.

(٣) ديوان طرفة بن العبد: شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧: ٢٣.

ويدقق الشاعر في تفاصيل وجه الناقة، فنراه لا يغادره إلا وقد وصف عين ناقته، وبعد ذلك هامتها، في بيت شعري آخر يقول فيه:

وعَـــينٌ كمِـــرآةِ الصَّـــنَاعِ وهَامـــةٌ كجندِلَـةِ الضَّـبِّ الأصَـمِّ المُجَـرَّسِ[1]

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مفروق/ مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يلحُّ الشاعر في استخدام التشبيه المفروق مرة أخرى في هذا البيت الشعري، وسيتم إبانة دلالته بعد تحليل البيت تفصيلاً كالسابق.

أولاً: البناء التشبيهي الأول:

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يصور الشاعر (عين) الناقة باعتبارها مشبهاً بواسطة حرف التشبيه (الكاف) بـ (بمرآة الصناع) باعتبارها مشبهاً به، فعين الناقة ليست مرآة عادية؛ بل هي مرآة تأنت وتروت فيها اليد التي صنعتها؛ لتكسبها صفات تميزها عن غيرها، فكان لدال (الصَّنَاع) أثر جلي في السياق، وتعتبر هذه الصورة من الصور التراثية لفظاً ومعنى، ولكن تكوين الصورة الذي في سياقه المتمم له أي بقية استكمال البيت جعلها تختلف في الدلالات التي وردت عند بعض الشعراء[2].

وقبل الانتقال إلى درجة المقارنة ثمَّ تساؤل يلحُّ على الباحثة، وهو ما الذي دفع الشاعر إلى تشبيه عين ناقته بالمرآة على منهج سابقيه؟ وفي ظن الباحثة أن التشبيهات تلاقحت؛ لتعميق فكرة الناقة (الرمز) التي ستتضح أكثر فيما بعد في شعر شاعرنا.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** تعددت صفات المشابهة، فجمعت بين الاستدارة، واللمعان، ورصد الحركة، والتقاطها بسرعة متناهية.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٧.

(٢) وردت الصورة عند بعض الشعراء مثل امرئ القيس:

وَعَـــينٌ كمِـــرْآة الصَّـــنَاعِ تُـــديرُها لمَحْجِرِهـــا مِـــنَ النَّصـــيفِ المنقَّـــبِ

ديوان امرىء القيس: ٤٨.

ووردت عند علقمة الفحل مع اختلاف نحوي، وتبقي الصورة كما هي:

بِعَـــينٍ كمْـــرآة الصَّـــنَاعِ يُـــديرها لِمَحجَرِهـــا مِـــن النَّصِـــيف المنقَّـــبِ

ديوان علقمة الفحل: شرح الأعلم الشنتمري، تح: لطفي الصقال، وروية الخطيب، دار الكتاب العربية، حلب، ط١، ١٩٦٩: ٨٦.

ثانياً: البناء التشبيهي الثاني:

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يشبه الشاعر رأس ناقته الذي عبر عنه بالمشبه (هامة) بواسطة أداة التشبيه (الكاف) بالصخرة الصماء التي هي عنوان للقوة والشدة والتحمل، وعبَّر عن ذلك بالمشبه به (جندلة)، ويعمد الشاعر إلى توسيع البناء التشبيهي وتناميه في البناء نفسه، وذلك برصفه وضمه إلى دوال أخرى في السياق، وهي (الضب الأصم المجرس)، فقد تمكن شاعرنا من اختيار مفرداته بدقة متناهية، وضمها عبر علاقات التركيب المتكاملة؛ لترفد النص بدلالات متعددة، فالشاعر اختار الصخرة التي تشبه رأس الناقة أي (هامتها)، وواصل المعنى وعمقه، فجعلها تشبه حيوان الضبّ الذي يمتاز بقوة جلده وصلابته، ومنحه الشاعر صفة معنوية أخرى، فهو مدرب مجرب للأمور، وتعود كل الصفات بدورها على المشبه (هامة الناقة).

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** تعددت صفات المقارنة، فجمعت بين القوة والشدة والصلابة، بالإضافة إلى صفة الدهاء.

وقبل الانتقال إلى آخر بيت في اللوحة، لابد أن أقف قليلاً عند البيتين السابقين؛ لوجود صفات مشتركة بينهما، أصبحت بمثابة وشائج قوية، تبرز بعضاً من جمالية النص.

يمكن تفصيلها فيما يلي:

أ . لجأ الشاعر إلى التشبيه المفروق في كلا البيتين؛ ليبني عبر أركان البناء التشبيهي (المشبه والمشبه به) نظاماً ثنائياً عن طريق الجمع بينهما، محدثاً توازناً تشبيهياً، فالبناء التشبيهي تردد مرتين في البيت الأول، ومرتين في البيت الثاني، فشاعرنا تمكن من إيجاد روابط وثيقة تمثلت في القرب الحقيقي في الحيز والمكان بين المشبهين في البيتين، ففي البيت الأول يقترب المشبه الأول (أنف الناقة) أي (خطمها) من المشبه الثاني (شفة الناقة) أي (مشفرها)، وعلى صعيد البيت الشعري الثاني، فإن المشبه الأول (عين) يقترب من المشبه في البناء الثاني (هامة).

وعلى صعيد العلاقة بين ثنائي التشبيه في البيت الأول وفي ثنائي التشبيه في البيت الثاني، فهناك قرب حقيقي في الحيز والمكان بين أجزاء الناقة في البيتين الشعريين.

ب . يجتمع في البيتين استخدام موحد لحرف التشبيه (الكاف)؛ ونظراً لأن هذا الحرف أخف أدوات التشبيه لفظاً، وأسرعها حركة في الانتقال من المشبه إلى المشبه به، فهو حرف واحد على مستوى

الحيز المكاني الصوتي؛ مما سمح للشاعر بتشكيل صوره بانسيابية عالية[١].

ج. تجاوز البناء التشبيهي بفعل حرف التشبيه (الكاف) طور المشابهة إلى الطابع التوضيحي في تشكله السياقي[٢] في إطار توضيح أجزاء جسد ناقته.

تتلاحق التشبيهات في الأبيات وصولاً إلى آخر البناء التشبيهي الماثل في آخر بيت شعري من لوحة الناقة؛ حيث يقول الشاعر:

تَـرَى أثـرَ الأنسَـاعِ فيهـا كأنَّهـا مَـوائِحُ قـاعٍ ذي يَبِـيسٍ وعَضْـرسِ[٣]

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل/ مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يتجاوز الشاعر تفاصيل وجه ناقته، ويصل إلى وصف جسدها، وما طرأ عليه من تغيير؛ معتمداً على البناء التشبيهي في إظهار ذلك.

فهو يصور جسد الناقة المتأثر من شد سيور الرحل عليه عبر المشبه (أثر الأنساع)، ولا سيما أن هذه الأنساع أحدثت نحولاً وتخفيفاً في وبر الناقة، وتغييراً في ملمس جلدها.

وتجدر الإشارة إلى أن الناقة لا تزال تتمتع بصفات القدرة والشجاعة والتحمل، ودليل ذلك ظهور أثر الأنساع؛ لكثرة أسفارها، وحملها الذي يعلو ظهرها، وجاء الشاعر بالبناء التشبيهي؛ ليدلل على شدة تحمل الناقة؛ حتى وإن تغير بعضٌ من شكل جسدها الظاهري.

فقد استطاع الشاعر زحزحة الدلالة وتحويرها عبر البناء التشبيهي، فكأن أثر أنساع الناقة، بمثابة وشوم طبيعية رسمها الشاعر عبر كلماته؛ ليضيف مسحة جمالية إلى الناقة، وإشارة دالة على تميز ناقته، وتفوقها.

وتسير علاقة المشابهة عبر أداة التشبيه (كأن) التي جمعت بين التشبيه والتأكيد إلى المشبه به (موائح قاع) تلك الأشطان التي تجمعت، وتداخلت فيما بينها في قاع البئر بالقرب من المائح

---

(١) يُنظر: شعر الأبيوردي دراسة أسلوبية: أكرم علي عنبر، أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠١١: ١٧٢.

(٢) يُنظر: المرجع السابق: ١٧٥، ويُنظر، أيضاً: التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة: إياد عبد الودود عثمان الحمداني، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٤: ٣٢، ١٣٨.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٧.

الذي كان ماتحاً عند فوهة البئر يمتح أشطانه مراراً وتكراراً بشدة، لعله يفلح في العثور على بعض الماء، إلا أن هذا البئر قل ماؤه، وبدت على يدي الماتح علامات شد الأشطان وآثاره التي هي بمثابة وشوم أخرى، تلتقي مع وشوم جسد الناقة.

وبعد يَئْسِ الماتح من وجود الماء في البئر، فما كان منه إلاَّ أن نزل إلى قاع البئر يمتح الماء، ونزوله في حد ذاته عمل شاق وعسير فيه خطورة على حياة الماتح، وعلى صعيد آخر اقترن البئر بالرهبة والخوف والموت في معتقدات الفكر الجاهلي الميثيوديني، فتضاف إلى رمز الحياة الذي يتصل بالبئر؛ لأنه مستودع الماء(١).

وأرادت الباحثة الإشارة إلى رمز البئر الميثوديني، لتبين مدى شجاعة الماتح، ومشقة العمل المحفوف بالخطورة والرعب والرهبة.

وتقودنا الدلالة التشبيهية إلى دلالة رمزية تكشفت معالمها وأبعادها من خلال عقد المشابهة بين أثر أنساع ناقته وأشطان حبال الماتح، والمائح القارة في قاع البئر؛ حيث إن الناقة تعادل البئر الذي يمنح الحياة، وبالتالي تصبح الناقة مانحة الحياة للشاعر.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** الظهور والرسوخ للعلامات التي تُنبئ عن صفات التحمل والصبر والشجاعة والقوة.

جمالية لوحة الناقة (الأولى):

١- عمد الشاعر إلى كسر المستوى القاعدي، وانتهاك السياق؛ الأمر الذي أدى إلى تفتيق الكثافة الدلالية التي تثري النص، وتثير انتباه المتلقي فتشده نحوها، وترغمه إلى الاندماج اللاشعوري.

ولعل من أبرزها:

أ- استهلال الشاعر لوحته بخاصية أسلوبية، وهي (التقديم والتأخير)، والتي طالت أحد أركان البناء التشبيهي، وهو المشبه، فقدم الشاعر خبر المبتدأ (لها) على المبتدأ المؤخر (عجُزُ)، فشاعرنا هدف إلى لفت النظر منذ البداية؛ للحديث عن الناقة، ومن ثم التفصيل في أجزاء جسدها.

(١) يُنظر: البئر بوابة العالم السفلي في الشعر الجاهلي: إحسان الديك، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، ع ٣٦، ٢٠٠٩: ٣٣.

ب- مثلت خاصية (التقديم والتأخير) في مفتتح اللوحة نقطة انطلاق لشيوع هذه الخاصية واستمرارها في أبيات لاحقة، وانبثاق لخاصية جديدة، وهي (الحذف) في ذات الأبيات، ولاشتراك الخاصيتين وتعالقهما في السياق سأفصلهما معاً.

ففي البيت الشعري الثاني من اللوحة في أول بناء تشبيهي وقع الحذف على الخبر المقدم (لها)، ووقع الذكر على المبتدأ المؤخر (خطمُ)، فأصل الجملة (ولها خطم)، وفي البناء التشبيهي الثاني في ذات البيت وقع الحذف على الخبر المقدم (لها)، ووقع الذكر على المبتدأ المؤخر (مِشفر)، فأصل الجملة (ولها مشفر).

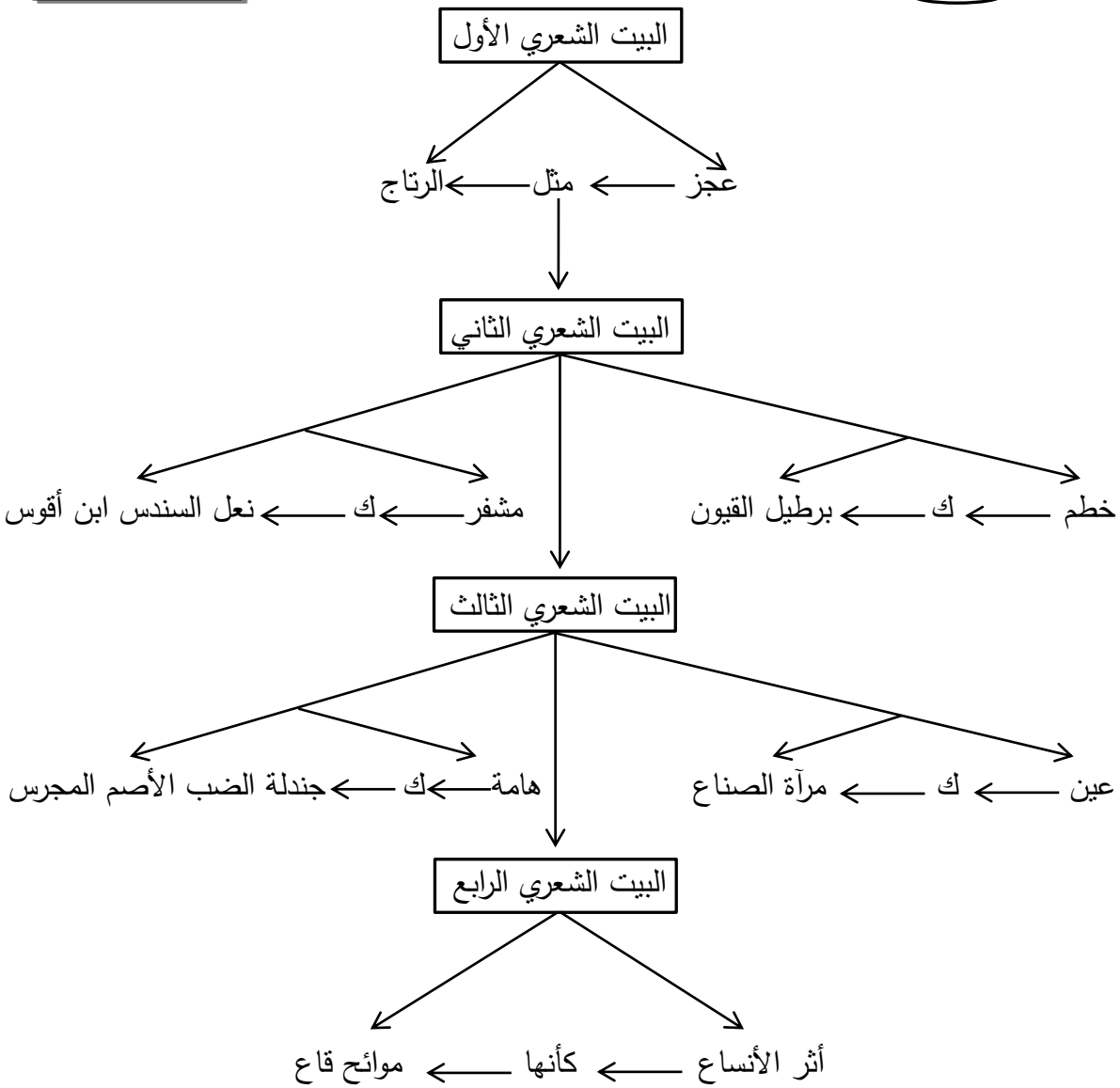
أما في البيت الشعري الثاني فقد وقع الحذف على الخبر المقدم (لها)، ووقع الذكر على المبتدأ المؤخر (عين)، فأصل الجملة (ولها عين)، وفي البناء التشبيهي الثاني في ذات البيت وقع الحذف على الخبر المقدم (لها)، ووقع الذكر على المبتدأ المؤخر (هامة)، فأصل الجملة (ولها هامةٌ).

إن المتأمل لهذه الانزياحات يجد أنها أمدَّت البناء التشبيهي بجمالية خاصة في سياقه، واتسعت لتشمل النص، فالشاعر في بداية اللوحة لفت الانتباه إلى الحديث عن الناقة، ومن ثم تدرج إلى إبراز كل جزء من أجزاء جسدها على حده، ووصفه بدقة، والناظر لعلاقات التركيب في الأبنية التشبيهية يلاحظ أن شاعرنا تمكن من الوصول بما يسمى بفاعلية التماسك النصي التي نتجت من خلال استراتيجية توزيع شبه الجملة (لها)، والتي تراوحت ما بين التجلي في البداية، والخفاء فيما بعد؛ ليحبك لنا المعنى، ويسكبه في قالبٍ تصوري إبداعي.

فقد غرس الشاعر حرف العطف (الواو) قبل كل بناء تشبيهي في البيتين الثاني والثالث قبل المشبه تمثل في: (وخطم، ومشفر، وعين، وهامة)، فهو بذلك يعطفها على البيت الأول، ثم يقطع العطف في البيت الرابع مشكلاً هزة وتوتراً للسياق الذي بدوره ينتقل إلى المتلقي، فالشاعر قطع العطف عن البيت الرابع؛ لأنه في البيت الأول والثاني والثالث كان يتحدث عن تفاصيل جسد الناقة دون أن ينتابها أي تغيير أو أثر خارجي، أما البيت الرابع فيتحدث عن جلد الناقة، وقد تغير بفعل أثر خارجي، وهو (أثر الأنساع).

٢- أضفى الشاعر اختراقات دلالية كانت بمثابة بطاقة دعوة للمتلقي، لينسجم ويتفاعل مع النص، ومن أهمها:

أ- تمكن الشاعر من تكثيف الدلالة الشعرية، وذلك بتحشيد، وتناسل، وتلاحق التشبيهات بطريقة متلاحمة متفاعلة في مساحة مكانية لا تتجاوز أربعة أبيات، شكلت صوراً يمكن تخيلها، جاء على النحو الآتي:



ب- التنويع الأدائي لأدوات التشبيه الذي لحقه تنوع دلالي في البناء التشبيهي بشكلٍ منفصل وتفشي أثره ليشمل اللوحة ككل.

ج- انتقاء الشاعر لأجزاء من تفاصيل جسد ناقته دون غيرها، وفي ذلك عدة احتمالات لعلّ منها:

- إما لأنها أي الأجزاء التي وصفها في شعره أعجب بها، فأثارت خياله، وحركت الملكة الشعرية لديه، وأخذ يرسمها في صور شعرية.
- اعتمد الشاعر على عنصر الاختيار؛ ليقع تساؤل ملح لدى المتلقي يدفعه إلى مواصلة التفاعل النصي، ويقع أسيراً في خيال الشاعر، وهو لا يدري.
- ليدفع الشاعر بالمتلقي إلى الانتقال إلى لوحة الناقة الثانية.

- ليترك الشاعر مجالاً تخيلياً رحباً للمتلقي في استكمال باقي أجزاء اللوحة بنفسه، وبذلك فإن المتلقي يشارك الشاعر في عملية التخييل، ولكنها هنا تكون على نطاق أوسع، تتعدى حدود الانطلاق من البناء التشبيهي.

د- عمق الشاعر الكسر الدلالي، فأضفى في بعض دلالاته التشبيهية دلالة رمزية، استقرت معالمها وأبعادها في البيت الشعري الأخير، فأصبحت ناقته رمزاً لحياته.

اللوحة الثانية (الناقة):

قال الشاعر:

فـــاقْطَعْ بلادَهـــمُ بناجِيَـــةٍ كالسَّـــيفِ زايـــلَ غِمْـــدَهُ النَّصْـــلُ
تَعْـــدُو إذا تَلَـــعَ النَّهـــارُ كمـــا قطـــعَ الجَفَـــاجِفَ خاضِـــبٌ هِقْـــلُ
حَمِـــشُ المَشـــاشِ عِفَـــارُهُ لُمْـــعٌ قَـــرِدٌ كـــأنَّ جِرَانَـــهُ حَبْـــلُ
وكأنَّمـــا بمَخَـــطٍّ مُنْسِـــمِهِ مـــن خَلْفـــهِ مِـــن خُفِّـــهِ نَعْـــلُ
تَهـدِي الرِّكـابَ إذا الرِّكـابُ علَـتْ مَـــوْراً كـــأنَّ جَديـــدَهُ سَـــحْلُ
فـانْظُرْ خليلِـي هـلْ تـرى ظُعُنَـاً كالـــدَّوْمِ أو أشـــبَاهِهَا الأثْـــلُ
يَنْظُـرْنَ مـن خَلـلِ الخُـدُورِ كمـا نظَـــرتْ دوامِـــجُ أيكَـــةٍ كُحْـــلُ
فـــيهنَّ جَازِيـــةٌ إذا بَغَمـــتْ تخشَـى السِّباعَ غَـذَا لهـا طِفْـلُ[1]

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٤ – ٣٥، الناجية: السريعة من الإبل، والنجاء: السرعة، زايل: فارق، الغمد: غلاف السيف، ونصل السيف: حديده، العدو: الحضر، تلع النهار: ارتفع، الجفاجف: جمع الجفجف وهو الغليظ اليابس من الأرض، خاضب: هو الظليم الذي أكل الربيع وأحمر ظنبوباه أو أصفر، هقل: الفتى من النعام، حمش المشاش: دقيق الساقين، وعفاره، ما تعفر من جلده من تراب، أي لونه الأبيض يخالطه لون يخالف سائر لونه، لمع: أي يلمع، القرد: الذي قد تجعد وبره وانعقد أطرافه، الجران: باطن العنق، منسم: خف البعير واستعمله هنا للظليم، قال الأصمعي: قالوا منسم النعامة كما قالوا منسم البعير، الركاب: الإبل الرواحل التي يُسار عليها، واحدتها راحلة، ولا واحد لها من لفظها، وتهدي الركاب؛ أي: ناقته التي تتقدمهم، والمور: الطريق، جديده؛ أي ما على وجه الأرض، سحل: الثوب الأبيض، الظعن: النساء، واحدتها ظعينة، وأصل الظعينة الراحلة التي يرحل عليها، ويظعن عليها أي يُسار، والظعينة: المرأة في الهودج، الدوم: شجر المُقِل، ويشبه النخل إلا أنه يثمر المُقِل، وهو جنس من فصيلة النخليات ساقه معشبة، الأثل: هو شجر طوال في السماء، الخلل: الثقبة الصغيرة تكون في ستر الهودج تنظر منها النساء الراحلات، والخدور: جمع الخدر وهو الهودج، والخدر خشبات تنصب فوق قتب البعير، والدوامج: جمع دامج: وشجر دامج: مجتمع متداخل بعضه في بعض، والأيكة: الشجر الكثير الملتف، وقد تكون الأيكة الجماع من كل شجر حتى من النخل، ودوامج أيكةٍ: أي: الظباء في كناسها، يقال دمج الرجل في بيته، والظبي في كناسه واندمج أي دخل، كحل: عيون كحل، وجازئة: أي ظبية استغنت بالرطب عن الماء، على تشبيه المرأة بالظبية، وبغمت: بغمت الظبية؛ أي: صاحت إلى ولدها بأرخم ما يكون من صوتها، وغذا لها: ربي لها، الطفل: ولدها، السباع: جمع السبع.

في هذه اللوحة الشعرية يرسم شاعرنا أوصافاً أخرى لناقته، أنتجت عبر دلالاتها العميقة حمولات دلالية متنوعة لامست السطح الظاهري للسياق الشعري، واختبأت في كيانها في عمق النص.

فيستهل شاعرنا لوحته في وصف صفة معنوية لناقته، يقول الشاعر:

فـــــاقْطَعْ بلادَهـــــمُ بناجِيَـــــةٍ كالسَّـــيفِ زايــلَ غِمْــدَهُ النَّصْــلُ[1]

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه تمثيلي.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يعقد شاعرنا علاقة (المقارنة) المشابهة بين مشهدين اثنين، وستقف الباحثة على كل مشهد نظرة تفصيلية.

استهلها بالمشهد الأول الذي احتل الشطر الأول كله بوصفه مشبهاً، وتمثل في (فاقطع بلادهم بناجيةٍ)، ويجمع السياق بين الفارس (الشاعر) المتمثل بدوال (فاقطع بلادهم)، وما يركبه الفارس المتمثل بـ دال (ناجيةٍ)، فقد تمكن الشاعر بلغةٍ فنيةٍ من تكثيف حضور دلالي لناقته؛ لإظهارها لما لها من دور كبير في عملية المشابهة، ومن ناحية أخرى على مستوى ترتيب حركة الفضاء التشبيهي فإن دال (ناجية) يليه مباشرةً حرف التشبيه (الكاف)، فالشاعر يتخطى الفلوات الواسعة في شجاعةٍ وإقدام عبر ناقته التي أطلق عليها (ناجية)؛ ليخلع عليها صفة معنوية لصيقة بها لا تنفك عنها، وهي السرعة، فالعلاقة بين الفارس والناقة علاقة تكاملية.

ويفرغُ الشاعر من المشهد الأول إلى المشهد الثاني بوصفه مشبهاً به، وتمثل به (السيف زايل غمده النصل) الذي احتل الشطر الثاني كله، عبر أداة التشبيه (الكاف)، فعلاقة المشابهة وقعت بين الناقة (ناجية) و(السيف)، فالشاعر وصف لنا بدقةٍ متناهية كيف يُسل سيف سريع الإمضاء من غمده، فالنصل المسن ببراعةٍ فارق جفنه بدقة وسرعة متناهية.

وفي تصور الباحثة أن شاعرنا أفسح المجال للمتلقي؛ ليتخيل بنفسه الموقف الذي دفعه، ليستل سيفه، وبذلك يكون المعنى الشعري جمع بين دقة الوصف، وسرعة الحدث.

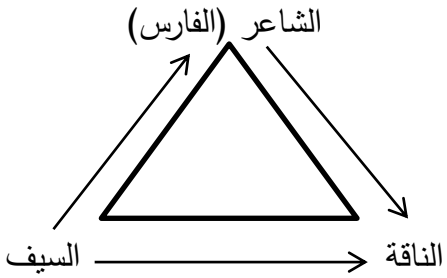
وكان لحرف التشبيه (الكاف) دلالة تُضم إلى الدلالة التشبيهية، فكان الحرف يحمل نوعاً من التقيد الزمني تمثَّل في لحظة مفارقة السيف لغمده، وبراعة الشاعر تكمن في جدةِ البناء التشبيهي.

ويمكن القول إن الشاعر في البناء التشبيهي كوَّن علاقة تجمع بين (الفارس، والناقة، والسيف)

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٤.

يمكن تمثيلها على النحو الآتي:



فهدف الشاعر خلق توازن تشبيهي بين الشطرين، فالشطر الأول عقد علاقة بين (الفارس والناجية) والشطر الثاني عقد علاقة بين (الفارس والسيف) مع تسليط الضوء على عنصرين اثنين هما (الناقة والسيف)؛ لإيجاد العلاقة التشبيهية التي عمقها بالطابع الرمزي، فالناجية التي تنجو بحياة صاحبها بسبب سرعتها وقوتها التي تشابه السيف بوصفه أداة قتال ملازمة للفارس مانحة له حياته، بما أن الناقة تعادل السيف؛ إذن الناقة رمز للحياة، وهي مثال للتحدي والصمود.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** المعنى المنتزع من المشهد الأول والثاني اللذين تمثلان في السرعة، والرشاقة، وحسن الهيكل، والقوة، واللمعان.

وفي بناء تشبيهي آخر يعضد شاعرنا البيت الشعري السابق عبر أقوى صفات المقارنة (المشابهة)، ولكنه يضيف في هذا البيت معانٍ جديدة لاستكمال لوحته، فيقول:

تَعْـــدُو إذا تَلَـــعَ النَّهـــارُ كمـــا قطـــعَ الجَفَـــاجِفَ خاضِـــبٌ هِقْـــلُ[1]

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه تمثيلي.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** لا يزال الشاعر متشبثاً بالصفات المعنوية لناقته التي يظهرها عبر علاقة (المقارنة) المشابهة، ففي البيت السابق نجد أنفسنا أمام حركتين بمشهدين مختلفين، الأولى وقعت في الشطر الأول، وتقابل المشبه، وتمثل في: (تعدو إذا تلع النهار)، فناقته مفعمة بالنشاط والحيوية في سيرها إلى رحلتها، وأكد لنا الشاعر بتحديد بداية انطلاقها عندما يرتفع النهار، وتضمن الشطر الأول أداة التشبيه (الكاف) المتصلة (بما المصدرية) التي أعطت للنسق التشبيهي دلالة محددة تركزت في الفعل الذي بعدها مباشرة، وهو (قطع)، فانصبت الدلالة

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٤.

التشبيهية على بيان حركة الفعل بين المشبه والمشبه به الذي احتل الشطر الثاني كله (قطع الجفاجف خاضبٌ هقل)، فقد منح الشاعر الظليم صفات محددة لها دور في إثراء عملية المشابهة، فناقته تشبه ظليماً يتنقل بين المرتفعات بخفة ورشاقة، وانسيابية عالية؛ حتى يُخيل للرائي أنه ينقل على أرضٍ مستوية من سرعته وخفته، وكان من آثار التنقل تغير لون ساقيته.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** السرعة والرشاقة، وسهولة التنقل، ومجاوزة الأرض المستوية والقوة.

ويتصل البيت الشعري الثالث في لوحة الناقة مع البيت الذي قبله اتصالاً وثيقاً يُعَمقُ من علاقة المشابهة على مستوى البيتين، فالظليم الذي وقع مشبهاً به في البيت الثاني في اللوحة يستكمل له الشاعر صفات ظاهرية، وعلى مستوى البيت الثالث فإن الشاعر اعتنى بشكل ملحوظ بهذه الدوال التي تمثلت بـ (حمش المشاش، وعفاره لمع قرد) التي تتعلق بالمشبه (جرانه)، وسيتم تفصيل ذلك في علاقة المشابهة في قول الشاعر:

حَمِشُ المَشاشِ عِفَارُهُ لُمْعٌ قَرِدٌ كأنَّ جِرَانَهُ حَبْلُ[1]

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل / مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يستهل الشاعر البيت الشعري قبل عقد جملة التشبيه بصفات أخرى للظليم الذي شابه ناقته التي بدورها تتعلق بالمشبه (جرانه)، والذي اقترن بالضمير العائد على الظليم في بداية البيت، وهذا التعلق كائن بوصف المشبه جزءاً من تفاصيل جسد الظليم، فتصبح جملة: (حمش المشاش عفاره لمع قرد) بمثابة تلاقي خلاق يتعلق بالمشبه به في البيت الثاني والمشبه الماثل في هذا البيت.

فتسير علاقة المشابهة من الأداة التشبيهية (كأن) التي يليها في البناء التشبيهي المشبه (جرانه)، فباطن عنق الظليم في شكله الظاهري يخيل للشاعر أنه (حبل) الذي وقع مشبهاً به.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** الطول والدقة.

ولا يزال شاعرنا يبرز لنا صفات الظليم الذي اقترن بناقته، فيقول:

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٤.

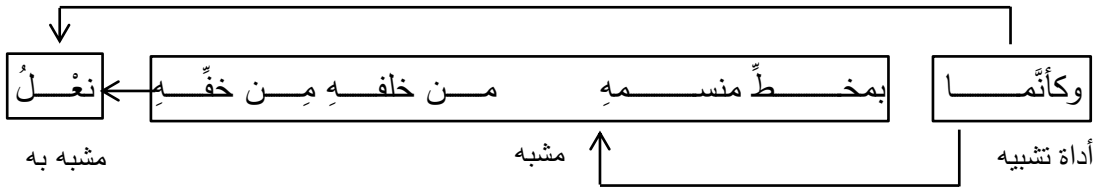
وكأنَّمـــــا بمَخَـــــطٍّ مُنْسِـــــمِهِ مـــن خَلْفـــهِ مِـــن خُفِّـــهِ نَعْـــلُ[1]

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل / مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** تتصدر أداة التشبيه (كأن) المتصلة بـ (ما) المصدرية علاقة المشابهة، ويليها مباشرة المشبه الذي اعتنى الشاعر بدواله، فاحتل الجزء الأكبر على مستوى الصياغة الشعرية، وتمثل في: (بمخط منسمه من خلفه من خفه)، ويرصد الشاعر عبر المشبه آنف الذكر حركة سير الظليم مع التركيز على بيان حركة ساقيه بخطواتٍ متصلةٍ سريعة؛ لذا فهي أهم جزء في عملية التنقل، ويتعلق المشبه بمتعلقات المشبه في البيت الذي قبله مباشرةً، فهذا الظليم يمتاز بدقة ساقيه؛ مما مكنه من تجاوز الطرق حتى المرتفعة منها بخفة وسهولة، ويتمثل ذلك في: (حمش المشاش)، وتتعلق الجملة ذاتها بالمشبه به في البيت الشعري الثاني من اللوحة؛ وتمثل ذلك في: (قطع الجفاجف خاضبٍ هقل)، فالشاعر يعمد على تصاعد الدلالة وتناميها؛ ليستكمل لوحته الجمالية بالاتكاء على البناء التشبيهي.

وإذا أمعنا النظر إلى تركيب البناء التشبيهي فإننا نجد أن المشبه به احتل دالاً لغوياً واحداً تمثل في (نعل)، فالظليم من سرعته أصبح كأنه يرتدي نعلاً، فالشاعر يهدف إلى إظهار المشبه لا المشبه به؛ لذا نجد له دوالاً أكثر من المشبه به، ويمكن تفصل البناء التشبيهي مع توضيح أركانه على النحو الآتي:



- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** السرعة، والخِفةَ، والرشاقة، وسهولة التنقل.

ويعود شاعرنا في البيت الخامس من اللوحة إلى الحديث عن ناقته، فيقول:

تَهـدِي الرِّكـابَ إذا الرِّكـابُ علَـتْ مَـــوْراً كـــأنَّ جَديـــدَهُ سَـــحْلُ[2]

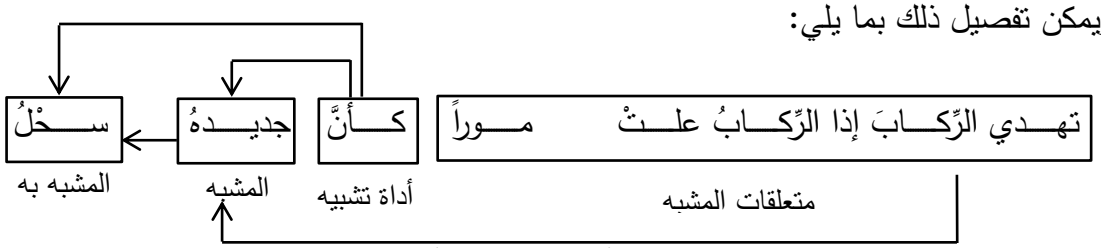
(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٤.

(٢) السابق: ٣٤.

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل / مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** بعدما تحدث الشاعر عن صفات ناقته المعنوية، وصفاتها الجسمية التي أسقطها الشاعر على الظليم نراه يتحدث عن صفات معنوية أخرى لها، فناقته تفوقت على الرواحل، التي ضلت طريقها، ومن الملاحظ أن شاعرنا اعتنى بالمشبه، واستهل البيت الشعري بجملة تعد من متعلقات المشبه تمثلت في: (تهدي الركاب إذا الركابُ علت موراً)، ويمكن تفصيل ذلك بما يلي:



وتسير علاقة (المقارنة) المشابهة من أداة التشبيه (كأن) إلى المشبه الذي عبر عنه الشاعر بدال (جديدة)، فناقته تتقدم الرواحل، وتعرف الطرق وأسرارها، وتهتدي إلى وجهتها بسهولة ويسر، وتنتقل علاقة المشابهة إلى المشبه به الذي عبر عنه الشاعر بدال (سحلُ)، فالشاعر أراد أن يبرهن على قوة الناقة وسرعتها من خلال البناء التشبيهي، فاستبدل لون طرق الصحراء المهلكة بالثوب ذي اللون الأبيض؛ ليدلل على أن ناقته تتمتع برؤية واضحة جداً في السير مباشرة؛ إذ إنها على معرفة تامة ويقين راسخ بخط السير.

إن ناقة الشاعر تتمتع برؤية ثاقبة، فهي تسير إلى هدف محدد بسرعة وقوة ونشاط في الصحراء دون تلكؤ أو تعب؛ لتدرك هدفاً محدداً هو الوصول إلى الظعائن، فهناك علاقة وثيقة بين الشاعر ومعشوقته التي يريد اللحاق بها؛ لأنها تمثل بعثاً جديداً لحياته، وعليه فالناقة أصبحت معادلاً موضوعياً للحياة ورمزاً لها.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** السهولة واليسر في مجاوزة الطرق؛ إضافةً إلى وضوح الرؤية التي انبثقت من شاعرية اللون الأبيض.

ويقول الشاعر:

فـانْظُرْ خليلِـي هـلْ تـرى ظُعُنَـاً كالـدَّوْمِ أو أشـبَاهِهَا الأثْـلُ[1]

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٤.

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل / مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يستهل الشاعر البناء التشبيهي بمتعلقات المشبه، وتمثل ذلك في جملة: (فانظر خليلي هل ترى)، ولا يعني هذا الاستهلال إظهار المشبه أكثر من المشبه به، بل العكس، فالشاعر عبْر أداة التشبيه (الكاف) يقوم بإبراز دور المشبه به أكثر من المشبه في نسج البناء التشبيهي؛ ولذا نجد المشبه احتل دالاً لغوياً هو (ظعناً)، بينما المشبه به احتل دوالاً لغوية تمثلت في (الدوم أو أشباهها الأثل)، ويمكن تمثيل ذلك:

متعلقات المشبه	المشبه	أداة تشبيه	المشبه به
فانظرْ خليلي هلْ ترى	ظعناً	كـ	الدَّومِ أو أشباهِها الأثْلُ

وعند النظر إلى علاقة (المقارنة) المشابهة نجد الشاعر عَبَّر عن المشبه بدال لغوي واحد تمثل في (ظعناً) – كما أسلفت – هذا الدال الذي يحمل تكثيفاً دلالياً تمثل في مظهر النساء، وهن يعتلين هوادجهن في أبهى حلةٍ تزيينية في رحلتهن المجهولة.

ويبدو أن الشاعر لجأ إلى الاختزال عبر المشبه على مستوى اللفظ لا المعنى؛ لأن هذا المشهد من المشاهد المألوفة التي اعتاد عليها المتلقي الجاهلي؛ حتى أصبحت بمثابة طقس تقليدي يوازي الطقس الطللي.

إن النظرات التي تنطلق من عيني الشاعر وخليله إلى الظعائن ما هي إلا تعبير عن الألم والشوق العشقي، فالظعائن أصبحت شجر الدوم الأخضر المزين بثمره الأحمر، وأصبحت شجر الأثل الأخضر المزين بثمرة الأحمر كذلك، عبر علاقة المشابهة، وشاعرنا دقيق في اختيار دواله، فكلا النوعين من الشجر يمتاز بلون ثمره الأحمر والتقاطع التشبيهي بين المشبه والمشبه به واقع في صفات معنوية وأخرى حسية، فالشجر بثباته وطوله وعلوِه يومىء عبر المشابهة بالعزة والكبرياء والشموخ، أما الصفات الحسية فهي واقعة في لون الثمر الأحمر، وكثيراً ما كان يستخدم هذا اللون في تزيين الهوادج للنساء الظاعنات، فيضيف هالة من الإثارة المصحوبة بالجمال اللافت للرائي.

ولم يكن البناء التشبيهي من ابتكار شاعرنا؛ بل سبقه إليه شعراء آخرون[1]، وما فعله الشاعر

---

(١) من الشعراء الذين سبقوا الشاعر في تشبيه الظعائن بشجر الدوم:

يقول امرؤ القيس:

فشَبَّهتُهُمْ في الآل لَمَّا تكمَّشوا حَدائقَ دَوْمٍ أو سَفِيناً مُقَيَّرا

ديوان امرىء القيس: ٥٧.

==

في هذا البناء هو إعادة ترتيب دواله ورصفها بدوال أخرى؛ ليحمل البناء التشبيهي العبق الموروثي، والخصوصية الجمالية.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** العزة والكبرياء والشموخ، بالإضافة إلى شاعرية اللون الأحمر المتوارية في السياق التي تمثلت في التزين الجمالي.

ويستكمل الشاعر المشاهد الظعنية واحدة تلو الأخرى، فيقول:

يَنْظُـرْنَ مـن خَلـلِ الخُـدُورِ كمـا نظَـرتْ دوامِـجُ أيكَـةٍ كُحْـلُ[1]

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه تمثيلي.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يحتوي البيت الشعري على مشهدين نسجهما الشاعر بواسطة البناء التشبيهي، وزرع في منتصف البيت الشعري أداة تشبيه تمثل حلقة الوصل بين المشبه والمشبه به، وتسير علاقة (المقارنة) المشابهة ما بين المشبه أي المشهد الأول تمثل في (ينظرن من خلل الخدور)، ويرصد الشاعر حركة النساء الظاعنات وهن داخل هوادجهن؛ حيث يتلقى الشاعر نظرات عشقية تمنت المحبوبة ألاَّ تكون نظرة الوداع النهائي، – وإن لم تظهر ذلك – فهي ما زالت تلبس ثوب المكابرة العاطفية، وتتنقل معشوقة الشاعر وصاحباتها من خلل الخدور؛ لتحيط برؤيتها كل الاتجاهات في تكوين صورة واضحة للشاعر الذي يلاحقها عبر ناقته.

إن هذا المشهد يغض بالحركة الخفية المتوارية عن الأنظار، ولكن الشاعر تمكن من معرفتها؛ لأنه على بعد مكاني قريب، ولأنه أيضاً يتفحص بنظراته أدق التفصيلات الخاصة بالظعائن التي من بينهن معشوقته (ليلى).

ويربط الشاعر المشهد الأول بالمشهد الثاني بأداة التشبيه (الكاف) المتصلة بـ(ما) المصدرية، فشاعرنا يختار دواله بدقة متناهية، ويختار أداة التشبيه الملائمة للسياق التي تردف البناء التشبيهي بدفقات دلالية جمالية تستمد وجودها من سياقها، و"الحقيقة أن دخول (الكاف) على (ما) المصدرية منح النص جمالاً تصويرياً ما كان ليكون لو كانت الصيغة على هيئة المصدر الصريح، فإنها

كذلك المرقش الأكبر قال:

لِمَـــنِ الظُّعْـــنُ بالضُّـــحى طَافيـــاتٍ شِـــبْهُها الـــدَّومُ أو خَلايـــا سَـــفِينِ

ديوان المرقشين: تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٧٨.

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٥.

حينئذٍ ستفقد عنصراً مهماً، وهو هذه الحركة المستحضرة بالمصدر المؤول، لأنه باعث على التحريك، بينما الثبوت صفة لصيقة بالمصدر الصريح الذي يحدُّ من تدفق الصورة"[1].

وتنتقل علاقة المشابهة عبر أداة التشبيه إلى المشهد الثاني الذي يمثل المشبه به، ويحتل الشطر الثاني كله على مستوى البيت الشعري تمثل في: (نظرت دوامج أيكةٍ كُحلُ)، فنظرات النساء الظاعنات من خلال خدورهن أصبحت نظرات ظباء تترقب بحيطةٍ وحذر عبر عيونها الكحيلة المتوارية بين الشجر المتداخل.

فالشاعر يجيد تعميق الأواصر الدلالية إلى أعلى درجاتها، فيعقد صلات قربى بين ركني البناء التشبيهي الأساسيين بفعل الحركة المشهدية الكامنة في المشبه والمشبه به، في عالمٍ شعري تذوب فيه الفوارق، وتتقارب فيه المدلولات؛ ليصل المتلقي باندماجه إلى لذَّة النص عبر التحليق في أفق الخيال المنبعث من البناء التشبيهي.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** المعنى المنتزع من المشبه والمشبه به الذي تمثل في التنقل الحركي للعيون الجميلة.

إن شاعرنا تحدث في البيت السادس عن بداية المشهد الظعني، وتحدث بالتحديد عن المشهد الخارجي للظعائن، وتحدث في البيت السابع عن الظعائن ومشهدها داخل خدورها، وخصص آخر بيت في اللوحة للحديث عن حالة المرأة المعشوقة (ليلى) من بين الظاعنات بقوله:

فـــيهنَّ جَازِيـــةٌ إذا بَغَمـــتْ تخشَـى السِّـباعَ غَـذَا لهـا طِفْـلُ[2]

تحليل بنية التشبيه

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه بليغ.

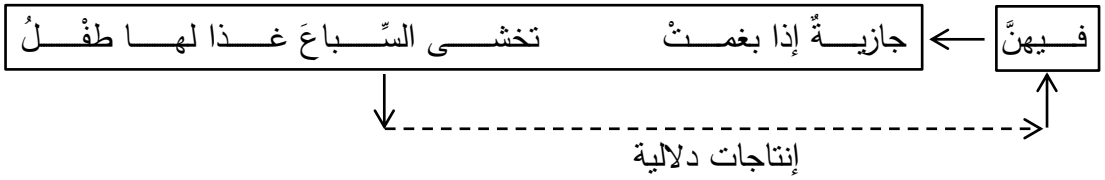
- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** تسير علاقة المقارنة من المشبه الذي تمثل في دال (فيهن) العائد على الظعائن إلى المشبه به الذي احتل باقي أجزاء البيت كله، وتمثل في: (جازيةٌ إذا بغمت... تخشى السباع غذا لها طفل)، فكان الانتقال من المشبه إلى المشبه به دون اللجوء إلى ما يمكن تسميته بـ (نقطة العبور) التي تمثل أداة التشبيه، مما سمح بانتقال علاقة المشابهة بخفة وسرعة دون الوصول إلى درجة التطابق التي تُنتج علاقة التفاعل.

---

(١) شعر الأبيوردي دراسة أسلوبية:١٧٦ – ١٧٧.

(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٥.

وتبدو أسلوبية البناء التشبيهي في الاعتناء البالغ بدوال المشبه به، ليس لإظهاره هو، وإنما لترتد الدلالة محملة بإنتاجات دلالية إلى المشبه الذي تمثل في المرأة المعشوقة، ويمكن تمثيل ذلك على النحو الآتي:



وعلى صعيد المشبه به، فإن دواله تجمع بين قوتين متضادتين هما (الحركة والسكون)؛ كأن لهما أثراً في إحداث ذبذبات اهتزازية، فالانفعال المعنوي الذي يتصل بشكلٍ وثيق بطبيعة العلاقة بين الشاعر والمعشوقة، فالحركة ← تكمن في ← ملاحقة المحبوبة.

أما قوة السكون تكمن في ←الاستسلام إلى واقع الرحيل، وعند تتبع القوتين القارتين في المشبه به، نجد أن الشاعر عمد إلى إحداث اتزان في البيت الشعري، فضمن كل شطر شعري قوة استمدت وجودها من بنياتها، يمكن تمثيلها على النحو الآتي:

..... إذا بغمتْ | تخشى السِّباعَ .....

إن الظبية تتعطف على وليدها بأحن صوت لديها، لتشعره بالأمان والطمأنينة، تقابل هذه القوة العاطفية بقوة مضادة لها في الشطر الثاني، وهي السكون والخفوت اللذان نتجا من خوفها من سماع السباع لصوتها فتهاجمها هي ووليدها.

ومن الملاحظ أن الشاعر لم يسع إلى إبراز جمال صوت الظبية بقدر ما جهد إلى تعميق فكرة الأمومة بين الظبية ووليدها التي تكافئ الخصوبة والحياة، فالمرأة تعادل الحياة بالنسبة للشاعر، "والتشبيه يمثل انتقالاً من مستوى المطابقة إلى مستوى الإيحاء للمدلول؛ إذ ترتفع فيه الكلمات من أنها مجرد علاقات لغوية إلى أنها كائنات حية ذات جمالية خاصة"(١)، ومن منظور مختلف فإن شاعرنا ألحَّ على ترسيخ التشاكل الرمزي بين المرأة والغزالة (الظبية)، فكانت كل منهما مقدسة في الموروث القديم (الجاهلي)؛ مع العلم أن هذه المرأة شكلت نموذج المثال في شعر شاعرنا.

ومن خلال ذلك يمكن القول إن الشاعر جمع في آخر بيت في لوحة الناقة، وعبر الارتكاز بشكل أساسي إلى التشبيه معاني متنوعة، أثراها بفعل الارتداد إلى المشبه وإظهاره، فجمعت الجمال والقداسة، والأمومة، والخصوبة.

---

(١) رسائل ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) دراسة أسلوبية: أسماء أديب عباس، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، العراق، ٢٠١٣: ١٥٠.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** الولوج من خلال عنصر الجمال، وبالتحديد رخامة الصوت إلى معانٍ رمزية أخرى مثل: القداسة، والخصوبة التي تنم عن الحياة ومواصلتها.

جمالية لوحة الناقة (الثانية):

من أبرز جمالية لوحة الناقة:

١- ما أضفاه الشاعر على النسق الشعري من توترات وهزات للمستوى القاعدي كان لها فيض دلالي على البيت الشعري نفسه وعلى اللوحة بكليتها، فشاعرنا قام بشد الصياغة الشعرية وإحكامها وإثرائها بواسطة هذه التوترات والتي تحددت معالمها فيما يلي:

أ- وقع أول اختراق قاعدي في البيت الأول من اللوحة عبر خاصية (التقديم والتأخير)، فقدم الشاعر المفعول به (غمدَهُ) على الفاعل (النصلُ)؛ ليضعنا بصورة مشهدية في سرعة حدوث المفارقة بين النصل والغمد، ولينقل المتلقي مباشرة بواسطة الضمير المتصل إلى الفاعل (النصل).

ب- لا يزال الشاعر يلحّ على خاصية (التقديم والتأخير) حتى في البيت الثاني، فقد قدَّم المفعول به (الجفاجف)؛ ليبين لنا قدرة الظليم الذي يشابه ناقته في مجاوزة الطرق المرتفعة، فقدمه على الفاعل (خاضب) فجاء السياق الشعري ليدلَّ على متأخر تمثل في (هقل) التي وقعت صفة لخاضب.

ج- ويتفاجأ المتلقي بأن في البيت ذاته عدولاً عن المطابقة، فخرج تشبيه ناقته بالمؤنث الذي هو من جنسها، فشبهها بالظليم وهو مذكر.

د- يستثمر الشاعر خاصية أسلوبية أخرى، وهي (الحذف) في البيت الخامس، فحذف الضمير (هو)، ووقع (حمش) خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو؛ وذلك لأن الشاعر لا يريد التكرار الرتيب، وأراد إظهار صفات جديدة لذكر النعام، فالسياق معروف أنه للحديث عن ذكر النعام وخصوصاً أنه قدم له في نهاية الشطر الثاني.

هـ- وفي البيت الشعري الثامن يحذف الشاعر جواب الشرط الذي يمكن تقديره في الفعل (تدلهم)، وذلك لأن المعنى للجواب يُفهم ضمناً من فعل الشرط المذكور، فناقة الشاعر تتقدمهم، وتدلهم على الطريق الصحيح من غير مشقة، فإذا فهم معنى جواب الشرط، فإن جواب الشرط يحذف ويقدر تقديراً، وهذا يدل على أن الناقة تسبق صاحبها إلى المرأة المعشوقة، فهي تشعر بشعور فارسها.

و- يغرس الشاعر في البيت الشعري التاسع خاصية أسلوبية أخرى، وهي (الفصل

والاعتراض)، والتي يمكن تمثيلها على النحو الآتي:

فانظر ← خليلي ← هل ترى ظعناً

(جملة فعلية) (فصل واعتراض) (جملة الاستفهام)

ولم يكن مجيء (الفصل والاعتراض) ينأى عن الدلالة الشعرية، فشاعرنا حينما رحلت عنه المحبوبة عبر مسيرتها الظعنية، شعر بالتهدم العاطفي، وتبعها، وأراد أن يستأنس بخليله المجرد في الموقف الانفعالي العصيب على قلبه، وشكل وجود خليل الشاعر فصلاً اعتراضياً على مستوى الصياغة الشاعرية.

ز- في البيت الشعري الأخير من اللوحة والمشهد الختامي للظعائن، يستثمر الشاعر خاصية (التقديم والتأخير)، فيقدم شبه الجملة (فيهن) على المبتدأ (جازيةٌ)، وذلك لأن الشاعر يقصد معشوقته (ليلى) دون الظاعنات.

٢- ضمن الشاعر لوحته اختراقات دلالية، رفدت النص بوثبات دلالية غير دلالتها الأساسية. وكان من أهمها:

أ- تعميق المعنى التشبيهي في البيت الأول، وزحزحته إلى الطابع الرمزي، وشيوعه إلى سائر اللوحة الشعرية، فناقة الشاعر أصبحت مثالاً للقوة والسرعة، ورمزاً للحياة ومواصلتها.

ب- انتقل الشاعر من مقام الحديث الوصفي للناقة إلى مقام الحديث الوصفي لذكر النعام (الظليم)؛ ليسبغ صفات معنوية وحسية على ناقته، دون أن يُشعر المتلقي بأن هناك فصلاً في لوحة الناقة، وليوسع الدلالة إلى أقصى درجاتها من خلال العودة للحديث عن ناقته في البيت الخامس، ولتفصح الصياغة الشعرية في البيت أن ناقته لقوتها وهيبتها تتقدم الرواحل، وتدلهم على الاتجاه الصحيح، فهي بذلك مؤهلة لتدرك الظعائن التي فيهن معشوقته، فالناقة ترمز لبعث الحياة في نفس الشاعر.

ج- عودة الصياغة الشعرية على مقصود واحد في بعض الأبنية التشبيهية؛ لتحقيق التماسك والترابط والانسجام الدلالي، اللذان يبرزان جلياً في البيت الثاني حينما استخدم الشاعر الفعل (تعدو) الذي يعود على الناجية في البيت الأول، والفعل (تهدي) الذي يعود على الناجية أيضاً.

د- التنويع الأدائي لأدوات التشبيه الذي يتزامن مع التنويع الدلالي الذي يثري النص.

هـ- كان لبعض الأبنية التشبيهية حركة مفعمة طافية على الصياغة الشعرية منحت التشبيه بعداً حيوياً يمكن استشعاره من خلال انتقاء الشاعر لأفعال محددة من جذرٍ واحد، ففي البيت السادس من اللوحة بدأ الشاعر أول المشاهد الظعنية باستخدام الفعل (انظر)، وفي

البيت السابع تنتقل النظرات من خليل الشاعر الذي جرده من ذاته إلى الظعائن عبر الفعل (ينظرن)، وإلى الظبية عبر الفعل (نظرت)، "فليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة العاطفية أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها"(١)، إذ إن ترديد الأفعال لجذرٍ واحد أمد الصياغة بنغمة موسيقية تتناسب مع السياق الظعني، وشاعرنا عَبْرَ هذه النظرات التي كانت جزءاً من عملية المشابهة زاوج فيها بين عوالم مختلفة(٢)، في ساحة مكانية لا تتجاوز أبيات الثلاثة.

اللوحة الثالثة (المجلس الخمري):

الخمر شراب الجاهلي المقدس الذي يشربه من غير ارتواء، والذي تتفاخر فيه العرب، فهي عندهم "من دواعي الفخر والفتوة، ومن دلائل الجود"(٣)، ولشغف الجاهليين بالخمر انبرى عدد كبير من الشعراء في التغني بالخمر بشعرهم، فراحوا يصفونها، ويتحدثون عن أجودها، وعن تأثيرها الخيالي في الشعور بالمتعة(٤)، فحقاً كانت جزءاً أساسياً وعنصراً مهماً في حياة الجاهلي.

انمازت لوحة المجلس الخمري عن سائر اللوحات في شعر شاعرنا، باحتوائها على بيتين اثنين بنيت دلالتهما على علاقة (المقارنة) المشابهة، ولما كان المعنى الشعري يتوافد في سائر الأبيات التي لم تبن على التشبيه، وإنما لحقها المعنى، أو قدّمت له باعتبارها احتوت على عناصر كان لها دور في تكوين المجلس الخمري ونهوضه(٥)، فنجده يقول:

ونَــدمَانٍ يَزيــدُ الكــأسَ طيبــاً ... سَــقَيْتُ إذا تغَــوَّرتِ النُّجُــومُ
رَفَعْــتُ برأسِــهِ فكَشَــفْتُ عنــهُ ... بمُعْرَقَــةٍ مَلامَــةَ مَــن يلــومُ
ولمَّــا إنْ تنبَّــهَ قــامَ خِــرْقٌ ... مــنَ الفِتْيَــانِ مُخْتَلَــقٌ هَضُــومُ
إلــى وَجْنَــاءَ ناجيــةٍ فكاسَــتْ ... وهَــى العُرقُــوبُ منهــا والصَّــمِيمُ(٦)

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، د.ط، ١٩٦١: ٨٩.

(٢) العوالم المختلفة التي تضمنتها الأبيات الشعرية الثلاث الأخيرة تتمثل في: (المجرد، والنباتي، والأنثوي، والحيواني).

(٣) يُنظر: شعر اللهو والخمر (تاريخه وأعلامه): جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت: ١٠.

(٤) يُنظر: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم): حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٩٥: ٢٤٦.

(٥) تحددت عناصر المجلس الخمري في اللوحة بـ (النديم، الخمرة، الساقي، النساء).

(٦) شعر عمرو بن شأس الأسدي:٤٩ – ٥٠.

إن وجود النديم في المجلس الخمري يمنحه الاستمرار الوجودي، فشارب الخمر لا يتمكن من الجلوس إلا برفقته؛ لذا لجأ الشاعر إلى تقديمه، وبيان تأثيره على الخمرة، وعَبَّر عن ذلك بجملة فعلية لها طابع التدويم والاستمرارية تمثلت في: (يزيد الكأس طيباً)، فيحدد الشاعر بداية الزمن الخمري الذي تحدد بأسلوب الشرط (إذا تغورت النجوم)، فغالباً ما كان الزمن المثالي لشرب الخمر هو عند إدبار النهار.

وينتقل شاعرنا في البيت الآتي إلى بيان نوع الخمرة التي يقوم عليها المجلس، وعبر عنها بدال (معرقة)؛ ليدلل على جودتها وتأثيرها وقوة إسكارها، ويختم الشاعر المشهد الخمري حينما ذبح أحد الفتيان الكرام ناقته الوجناء.

ومن الملاحظ أن المشهد الخمري الأول اختزل صفات كثيرة للخمر، وافتقد لعناصر أساسية من مكوناته، ومع ذلك فقد حقق بداية للوحة الخمر، لتتصل بوشائج مع باقي أبيات اللوحة.

ويعيد الشاعر إحياء وإشاعة الجو الخمري من جديد في مشهد خمري آخر، فيقول:

فأَشْبعَ شَرْبَهُ وجَرَى عليهمْ بإبْريقَيْنِ كأسَهُمَا رَذُومُ
تَرَاهَا في الإنَاءِ لها حُمَيَّا كُميتَاً مِثْلَ ما فقَعَ الأدِيمُ
تُرَنِّحُ شَرْبَها حتَّى تَراهُمْ كأنَّ القَوْمَ تَنْزِفُهمْ كُلومُ[1]

إن شاعرنا يعيد إحياء المجلس الخمري، فيُبرز عنصراً آخر من عناصر تكوين المجلس في البيت الشعري الأول، ألا وهو ساقي الخمر، فكلما واصل السقاية زاد في تدويم عملية الإسكار لشاربي الخمر، واستمرار الجو الخمري إلى بزوغ الفجر الجديد.

فالساقي يقوم بعمله بإتقان، فيعيد سقاية الخمر، وملئها في الكؤوس؛ حتى فاضت على أيدي شاربيها.

ويستكمل الشاعر المعنى الشعري في تفصيل الخمرة ذاتها التي تحدث عنها في المشهد الخمري الأول في بداية اللوحة، ولكنه في هذا البيت الشعري الذي يُبنى على علاقة المشابهة يوزع مفردات جديدة تضاف إلى الحقل الدلالي ذاته.

يقول الشاعر:

تَرَاهَا في الإنَاءِ لها حُمَيَّا كُميتَاً مِثْلَ ما فقَعَ الأدِيمُ[2]

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي:٥٠، رذوم: تسيل من امتلاءها، حُميا: إسكارها وحدتها وأخذها بالرأس، الكميت: من أسماء الخمر فيها حمرة وسواد، والأديم: الجلد ما كان، وقيل الأحمر، وقيل هو المدبوغ، ترنح: تمايل من السكر وغيره، والكلم: الجرح، والجمع كلوم.

(٢) السابق: ٥٠.

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تشبيه مرسل / مجمل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يستهل الشاعر البيت الشعري بجملة من متعلقات المشبه يحمل دوالاً (تراها في الإناء لها حمياً) فالخمرة تمتاز بشدة إسكارها، وتلك علامة مميزة لجودتها، وعبر عن ذلك بدال (حميا).

وتنتقل علاقة المشابهة من المشبه (كميتاً) وهو اللون الذي تتمتع به الخمرة الحمراء المائلة إلى السواد، وهي علامة أخرى على قوة إسكارها وجودتها وارتفاع ثمنها، إلى أن تصل علاقة (المقارنة) المشابهة إلى المشبه به الذي احتل دوال (ما فقع الأديم) بواسطة أداة التشبيه الاسمية (مثل) التي تمثل الدرجة العالية من درجات التشابه بين المشبه والمشبه به[1]، فلون الخمر الكميتي أصبح لون الجلد المدبوغ الذي اشتدت حمرته فنصع وأبهر الرائي له.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** شاعرية اللون الأحمر القاني.

وينحو الشاعر منحى آخر في البيت الشعري الثالث، فيرصد تأثير الخمر على شاربيها.

يقول الشاعر:

تُـــرَنِّحُ شَـــرْبَها حتَّـــى تَـــراهُمْ كـــأنَّ القَـــوْمَ تَنْـــزِفُهمْ كُلـــومُ[2]

تحليل بنية التشبيه:

- **آلية المقارنة (التخيلية):** تمثيلي / مرسل.

- **بيان علاقة المقارنة (المشابهة):** يعقد الشاعر علاقة (المقارنة) المشابهة بين مشهدين اثنين، تمثل المشهد الأول في المشبه، وعبر عنه الشاعر بدوال (ترنح شربها حتى تراهم) يصور المشهد الأول شاربي الخمر الذين شربوا مراراً حتى سرت الخمرة في عروقهم، ودب دبيبها في أجسادهم، وبدا ذلك ظاهراً عليهم، فتثاقلت أطرافهم، وأصبحوا يتمايلون في مشيتهم في ضعفٍ واضطراب؛ تلك الحركة التي تدفعها تأثير الخمرة، فترمي بشاربيها، وتجعلهم يتخبطون في جسدهم تارةً، وأخرى تهوى بهم إلى الأرض صرعى.

---

(١) يُنظر: البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي: محمود البستاني، دار الفقه للطباعة والنشر، إيران، ط١، د.ت،: ٩٤.

(٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٠.

ويرتبط المشهد الأول بالمشهد الثاني بواسطة أداة التشبيه (كأن) التي كان لها دورٌ جليٌ في حبك الربط بين ركني التشبيه فهي "تحمل معنى التخيل فلها من القوة ما يكفيها؛ ليجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف فمعها تخطو خطوة نحو التسوية بين العنصرين الأساسيين"[(١)]، وتمتاز أداة التشبيه (كأن) في قدرتها الفذة التي تكمن في وصولها إلى أقوى درجات التشابه المشهدي بين المشبه والمشبه به[(٢)] الذي تمثل في المشهد الثاني، واحتل دوال (القوم تنزفهم كلوم)، فشاعرنا حينما استحضر (المشبه به) في علاقة المشابهة ربط بين ركنين استحكم البعد بينهما، فالأول: شاربو الخمر حتى الثمالة المتمايلون من أثر الوهن، والركن الثاني: الجرحى الذين نزفوا نزفاً شديداً، فلطخو بالدماء، فشق عليهم المشي، وتثاقلت أقدامهم من شدة الألم، وتبدو فاعلية أداة التشبيه (كأن) في إضفائها على السياق طابعاً من القوة الخيالية المستحضرة في سياق التشبيه التي أوجدت صلات قربى بين الرؤيتين المشهدية الكامنة في المشبه والمشبه به، فلم يعد المتلقي يقف حائراً بين المشهدين؛ بل دأب في رسم الصورة بمعالمها الثابتة والمتحركة في مخيلته؛ لتحقيق أسمى درجات حوارية النص التي تعبر عن الوصول إلى الحالة الشعورية والاندماج التام حينما قال المبدع كلماته الشعرية.

إن الشاعر زاوج بين متناقضين هما: (اللذة) الكامنة في المشبه، و(الألم) الكامن في المشبه به، والمدقق للبناء التشبيهي يلاحظ أن الشاعر مزج بينهما في سياق شعري انصهرت فيه الدوال، وتلاقت فيه المدال؛ لتكوين جمالية الصورة.

- **أقوى صفات المقارنة (المشابهة):** الصورة المنتزعة من المشهدين، والتي تمثلت في التمايل والتثاقل في المشي التي كان منشأها وهن الجسد والعقل.

ويصل شاعرنا إلى ختام لوحته، ويستعرض بأبياته الأخيرة نتائج يتبناها لمجلسه الخمري غير متوقعة تفاجئ المتلقي، وتدفعه إلى التأمل في معانيها، حيث يقول:

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، ١٩٨١: ١٤٧.

(٢) وجاء في البرهان: "وقال الإمام في (نهاية الإيجاز): "اشترك (الكاف) و(كأن) في الدلالة على التشبيه، و(كأن) أبلغ"، وبذلك جزم حازم في (منهاج البلغاء) وقال: "وهي إنما تستعمل حيث يقوى الشبه". يُنظر: البرهان في علوم القرآن: الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ٢: ٤٠٨.

فَبِتْنَـــا بـــينَ ذاكَ وبـــينَ مِسْـــكٍ فيـــا عَجَبـــي لعَـــيْشٍ لـــو يـــدومُ
نَطَـــوِّفُ مـــا نُطَـــوِّفُ ثـــمَّ يـــأوي ذَوُو الأمـــوالِ منَّـــا والعـــديمُ
إلـــى حُفَـــرٍ أســـافِلُهنَّ جُـــوْفٌ وأعلاهُـــنَّ صُـــفَّاحُ مَقِـــيمُ
وقُمْنَـــا والرِّكَـــابُ مُخَيَّسَـــاتٌ إلـــى فُتُـــلٍ مـــرافِقُهنَّ كُـــوْمُ(١)

إن الشاعر يعي تماماً أن الملذات تتلاشى، ولا سبيل لاستمرارها في الحياة التي يعيشها الإنسان، فيرسخ الشاعر بكلماته الشعرية مبدأ المساواة في ما بعد الموت، فالغني يجاور الفقير في مكانٍ واحد وهو القبر، وتتكشف رؤية شاعرنا الفلسفية التي تقترب من فلسفة أبي العلاء المعري في داليته التي يقول فيها:

رُبَّ لحـــدٍ قَـــدْ سَـــارَ لَحْـــداً مـــراراً ضَـــاحكٍ مِـــنْ تَـــزَاحمِ الأضْـــدَادِ(٢)

ويختم الشاعر الأبيات في الإفاقة من الخمر التي تتحقق بالرحيل على إبل قوية، وكأن هذا الرحيل أو الانتقال هو دعوة إلى التحرر من شرب الخمر التي توهن العقل والجسد معاً.

- **جمالية لوحة المجلس الخمري الكامنة في التشبيه:**

١- شكلت أبيات التشبيه في اللوحة مراكز إنتاجية للدلالة تردف اللوحة بطاقة شعرية هائلة.

٢- غرس الشاعر هذه الأبيات في منتصف اللوحة؛ ليتسع ويمتد أثرها على النص كله، وتمنحه صفة الحيوية الشعرية.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٠، المسك: ضرب من الطيب مذكر، وقد أنثه بعضهم على أنه جمع، وواحدته مسكة، وأراد بين نساء ينضحن بالمسك، وأراد أنهم قضوا ليلهم بين الخمر والنساء المعطرات بالمسك، العديم: المعدم الفقير، أراد أنهم يطوفون البلاد ويلهون وبعدها يأوي الجميع، الأغنياء منهم والفقراء إلى قبرو، الحفر: جمع حفرة وهي ما يحفر في الأرض، وأراد القبور، والجوف: جمع جوفاء وهي الواسعة الجوف، الصفاح: العريض من الحجارة، الواحدة صفاحة، الركاب: الإبل الرواحل التي يسار عليها، واحدتها راحلة، والمخيسات: جمع المخيسة، وهي المذللة من الإبل، والفتل: جمع فتلاء، والفتلاء الذراعين: الناقة البعيدة المرفقين من الإبطين، فلا يكون حاز ولا ضاغط ولا ناكت، والكوم: جمع كوماء، وهي الناقة العظيمة السنام.

(٢) سِقط الزند وضوءُهُ: أبو العلاء المعري، رواية الأصفهاني، تح: السعيد السيد عبادة، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣: ٣٩٣.

الفصل الرابع

البنية الإيقاعية

امتاز الشعر القديم بعموديته الموسيقية، التي هي المَعْلَم الأساسي لتميزه، والموسيقى في الشعر تتعدى وظيفة الزخرفة الخارجية، لتنفذ إلى خلجات النفس، لما تمتاز به من قوة التعبير، وعمق التأثير وسرعة الإيحاء[١]، وهي بذلك "تزيد من انتباهنا، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه، كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلاً عملياً واقعياً، هذا إلى أنها تهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة، والجلال، وتجعله مصقولاً مهذباً، تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه"[٢]، ولا ريب أنه بمجرد رؤية الشكل الهيكلي للشعر القائم على وحدة البيت المتكون من (صدر وعجز) يتبادر إلى أذهاننا أنه شعر قديم، إنَّ هذه الخصوصية لم تنمُ بمعزل عن المعاني (المدلولات)، فهناك تلاؤم، وتآلف، وانسجام بين الألفاظ وقالبها الإيقاعي.

ويعرف الإيقاع بأنه: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات، والسكنات على نحو منتظم"[٣]، إن الترتيب، والانتظام المتناسق يجعل من شعرنا شعراً غنائياً، وإذا ما عدنا إلى حد الشعر، نجده بأنه: "كلام موزون مقفى، يدل على معنى"[٤]، وعلى الرغم من شهرة التعريف الواسعة التي اكتسبها بين النقاد، وما يعتريه من إجمال اختزالي كثيف، يكاد يقترب من السطحية، إلا أنه أعلا من قيمة الموسيقى الشعرية.

وأَستهل دراستي بالنوع الأول من الموسيقى، وهو إيقاع الإطار الخارجي الذي يركز بشكل أساسي على الوزن والقافية.

أولاً: موسيقى الإطار الخارجي:

أ- الوزن:

الوزن أحد العناصر المهمة، والمميزة التي ينهض بها الشعر، ويعرف الوزن بأنه: "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[٥]، ولا شك أن الوزن يبث في الشعر صفة التنظيم الرنان عبر توالي الحركات، والسكنات، "ويبدو أن الحركة المنتظمة للوزن، شبيهة بالحركة المنتظمة لإيقاع الموسيقى؛ لأن كلاً منهما يقوم على نفس المبدأ،

---

(١) يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢: ١٥٤.

(٢) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨١: ١٦.

(٣) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت: ٤٣٥.

(٤) نقد الشعر: ٦٤.

(٥) النقد الأدبي الحديث: ٤٣٦، ويُنظر، أيضاً: في الميزان الجديد: محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت: ٢٢٥.

وهو تناسب حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم الرنان"[١]، كما أن حركة الوزن في الأبيات الشعرية، تؤدي دوراً تنبيهياً للمتلقي، ينتج عن توقع مقاطع صوتية معينة تنسجم مع الشعر[٢]، فتمنح النص جمالاً تألفه القلوب، وتصغي لأجله الآذان.

ولا تقتصر فاعلية الوزن على أنه "صفة شكلية للشعر فحسب؛ بل إنه يتعدى الشكل إلى المضمون، فيؤثر في اختيار الشاعر للألفاظ، وتأليفها مع بعضها البعض، ويبعث في الكلمة، أو العبارة المألوفة روحاً من الإيحاء، والتأثير ما لا يكون لها في النثر"[٣].

وترى الباحثة أن الوزن بوصفه أحد أعمدة الموسيقى الخارجية، ولا يعني ذلك أن الوزن له الدور الوحيد في موسيقى الشعر، وإنما له دور أساسي، وفعال في الموسيقى الشعرية[٤]، فإنه يُشكل شبكة تنظيمية متوارية حيزاً، مشعة أثراً، تتلاحم، وتتآزر مع العناصر الأخرى في نسج اللغة الإبداعية، ومن الملاحظ أن "نجاح الوزن وتأثيره متصل اتصالاً وثيقاً بالحركة النفسية الداخلية؛ بل إن صداه ليبدو عندئذٍ ذا ترجيع مؤثر في أعماق النفس"[٥]، وهو بذلك يعد مقياساً "لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً، وذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية، لها مظاهر جسيمة تبدو على الإنسان الغاضب، أو الفرح، أو الحزين فإذا به مضطرب ثائر، أو مبتهج طروب، أو متخاذل يبكي، وإذا لقلبه نبض خاص غير طبيعي، ولأنفاسه ترديد غريب"[٦].

وبعد تتبع شعر شاعرنا بنظراتٍ فاحصة من أجل الوقوف على بعض الخصائص الوزنية الخاصة بشعره، وبالاعتماد على الإحصاء لتحري الدقة في الرصد، وذلك لأن المنهج الأسلوبي

---

(١) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط٥، ١٩٩٥: ٢٩٦.

(٢) يُنظر: شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد علي محمد، أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها، جامعة الموصل، العراق ٢٠٠٥: ١٥٢.

(٣) شعر الفتنة الكبرى دراسة موضوعية فنية: عبد الجليل حسن صرصور، مكتبة القدس، غزة، ط١، ٢٠٠٣: ٤١٤.

(٤) حيث أشار الباحث إلى أن مرجع الموسيقى لا يرد للوزن فقط، وإنما لتوالي الكلمات أثر موسيقي، وللنظام تركيب العبارة قيمة موسيقية، وللحروف بطبيعتها أهمية موسيقية. يُنظر: شعر عَبِيد بن الأبرص دراسة أسلوبية: طارق سعد إسماعيل شلبي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، مصر، ١٩٩٤: ٧٦.

(٥) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٩٩٧: ٣٢١.

(٦) أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٤: ٢٩٩.

يعتمد على الموضوعية في إبراز الظواهر الأسلوبية، وَجدت الباحثة أنَّ النتاج الشعري للشاعر بلغ: (٣١٠) ثلاثمائة وعشرة أبيات شعرية عزفها الشاعر على بحور شعرية متنوعة بلغ عددها: (٧) سبعة بحور، لكل بحر نسبة مختلفة كما هو مبين في الجدول الآتي:

جدول (٣) يوضح عدد الأبيات المستعملة في البحور ونسبتها

الوزن	الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	٢١٣	% ٦٨.٨
الوافر	٦١	% ١٩.٧
الكامل	٢٣	% ٧.٤
البسيط	٦	% ١.٩
مشطور الرجز	٤	% ١.٣
الخفيف	٢	% ٠.٦
المتقارب	١	% ٠.٣
المجموع	**٣١٠**	**%١٠٠**

وشاعرنا نوَّع في بحوره، ووزعها على أنماط مختلفة في شعره، فتضمنت القصائد والمقطوعات والنتف ثم الأبيات اليتيمة، كما هو موضح في الجدول الآتي:

جدول (٤) يبين الأنماط الشعرية في كل وزن

الوزن	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد النتف	الأبيات اليتيمة	المجموع للأبيات
الطويل	٨	٣	٦	١١	٢١٣
الوافر	٤	–	–	–	٦١
الكامل	١	–	–	–	٢٣
البسيط	–	١	–	–	٦
مشطور الرجز	–	١	–	–	٤
الخفيف	–	–	١	–	٢
المتقارب	–	–	–	١	١

ويوضح الجدول (٥) الخامس النمط الشعري من حيث العدد ونسبته المئوية.

الوزن	عدد القصائد	نسبتها	عدد المقطوعات	نسبتها	عدد النتف	نسبتها	عدد الأبيات اليتيمة	نسبتها
الطويل	٨	%٦١	٣	%٦٠	٦	%٨٦	١١	%٩٢
الوافر	٤	%٣١	–	–	–	–	–	–
الكامل	١	%٨	–	–	–	–	–	–
البسيط	–	–	١	%٢٠	–	–	–	–
مشطور الرجز	–	–	١	%٢٠	–	–	–	–
الخفيف	–	–	–	–	١	%١٤	–	–
المتقارب	–	–	–	–	–	–	١	%٨

وتبين للباحثة من خلال الجداول الإحصائية السابقة، بعد تحليلها، أن شعر عمرو بن شأس الأسدي كغيره من الشعراء، يمتاز بخصائص وزنية موسيقية تأتي بنسب معينة، وشاعرنا استخدم (٧) سبعة بحور، وهي: (الطويل، الوافر، الكامل، البسيط، مشطور الرجز، الخفيف، المتقارب) وهي من مجموع (١٦) ستة عشر بحراً، حدد الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٥) خمسة عشر بحراً منها، وأطلق عليها مسمى بحر، تشبيهاً لها بالبحور الحقيقية التي لا تنتهي بالأخذ منها، وأضاف عليها تلميذه الأخفش بحر المتدارك[1]، وبعد الوقوف على نتائج الجداول الإحصائية، وجدت الباحثة أن بحر الطويل احتل المرتبة الأولى، فاستحوذ على (٢١٣) مائتين وثلاثة عشر بيتاً شعرياً، وبلغت نسبته من مجموع الديوان (٦٨.٨%)، وهي نسبة كبيرة، وزعها الشاعر بين جميع الأنماط الشعرية المنتشرة في الديوان التي تشمل (القصائد، المقطوعات، النتف، الأبيات اليتيمة)، كان أعلاها درجة القصائد إذ بلغت (٨) ثماني قصائد من مجموع قصائد الديوان الذي بلغ (١٣) ثلاث عشْرة قصيدة، وكانت نسبتها (٦١%).

وإذا ما طرحنا هذا التساؤل الذي يثير الفكر وهو لماذا نظم الشاعر في بحر الطويل على نمط القصائد بأعلى نسبة؟ يبدو أن شاعرنا يستثمر قريحته الشعرية، وموهبته الفذة، وثراءه المعجمي بالتزامن مع تفعيلات البحر المزدوجة (فعولن مفاعيلن)، فإذا ما أطلق العنان لنفسه الشاعرية فإنها تنساق بشكل متصل ومتلاحق؛ ليصل إلى تكوين القصيدة، وهذا ينم عن طول نفسه الشعري، وقدرته الإبداعية.

(١) يُنظر: موسيقى الشعر: ٥١.

وبلغ عدد النتف ستة (٦) ما نسبته (٨٦%) من عدد النتف، في حين بلغ عدد المقطوعات ثلاثاً (٣) وما نسبته (٦٠%) من عدد المقطوعات، ثم الأبيات اليتيمة احتلت المرتبة الأخيرة في بحر الطويل، فبلغ عددها (١١) أحد عشر بيتاً ما نسبته (٩٢%) من عدد الأبيات اليتيمة ، ولا ريب أن يحتل بحر الطويل هذا الحيز الكبير، فالشاعر يسير على نهج سلفه من الشعراء، فهو البحر الذي "نُظم فيه ما يقرب ثلث الشعر العربي"(١)، كما أن من مميزاته أنه تام، فلا يأتي مشطوراً، أو منهوكاً(٢)، ويعود إطلاق اسم الطويل على البحر وذلك "لمعنيين: أحدهما أنه أطول الشعر؛ لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلاً"(٣).

وتستوقفني قضية لابد من طرحها، وهي علاقة البحور بالأغراض الشعرية.

فهناك إشارات للنقاد قديماً، فابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) يرى أن الشاعر: "إذا أراد بناء قصيدة مخضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدَّ ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يَسلِسُ له القول عليه(٤).

ويرى قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) أن: "اللفظ والمعنى، والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معانٍ يتكلم فيها"(٥).

أما أبو هلال العسكري فإنه يُقر أن للمعاني الشعرية: "وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى"(٦).

إن المتأمل لسياقات القدماء، يلمح التفات القدماء للربط بين الوزن، وعلاقته بالغرض الشعري والمعنى.

أما النقاد المحدثون، فينقسمون إلى قسمين، القسم الأول: يؤكد وجود علاقة ثابتة بين الوزن، والغرض الشعري، ومغزى كلامهم أنهم يقيدون البحور بأغراض شعرية محددة، ومن هؤلاء الدكتور/ أحمد الشايب؛

---

(١) موسيقى الشعر: ١٩١.

(٢) يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية : صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧: ٤٣.

(٣) الوافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦: ٣٧.

(٤) عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت: ٤٣.

(٥) نقد الشعر: ٦٩.

(٦) الصناعتين: ١٥٧.

إذ يقول في البحور الشعرية إن: "الطويل يتسع لكثير من المعاني وإكمالها، فلذلك يكثر في الفخر، والحماسة، والوصف والتاريخ، والبسيط يقترب من الطويل، وإن كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه؛ للتصرف بالتراكيب مع تساوي أجزاء البحرين، ولكنه يفوقه رقة وجزالة..." (١).

وأما الدكتور/ عبد الله الطيب، فإنه يربط بحر الطويل بالمعاني الشعرية التي يحملها البحر دون غيره بقوله: "ولأمر ما فضل من الشعراء الأولين بحر الطويل على غيره في باب القصص المتصل بماضيهم، وأخبارهم وأساطيرهم، وملاحم قبائلهم في الأزمان السالفة، فإن حظه من ذلك هو الأوفر بالنسبة إلى غيره من البحور، ومنحى الشعراء فيه يناسب معاني التغني بجلالة الماضي، وعنصر القصص، والنعت فيه من الطراز الذي يدعو السامع لأن يصغي، ويتفهم قبل أن يهتز، ويرقص"(٢).

وأمّا الدكتور/ إبراهيم أنيس فإنه يبرر سبب إيثار القدماء لبحر الطويل دون غيره، ويشير إلى الأغراض المرتبطة به، فيقول: "إنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجلية الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة، والمهاجاة، والمناظرة"(٣).

وأما القسم الثاني من النقاد الذين يرفضون وجود علاقة تقيد البحر الشعري بغرض محدد، ولهم آراء في ذلك، فالدكتور/ عز الدين إسماعيل يرفض فكرة تقيد الوزن بحالات انفعالية معينة(٤)، ويقول: "ذائع ومستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه بحراً بعينه، وإنما يتحرك مع أفاعيل نفسه، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان"(٥).

وأما الدكتور/ محمد هدارة، فإنه يلح على ضرورة اتحاد عناصر التشكيل الشعري لإعطاء القصيدة لونها(٦)، ويقول: "والحقيقة إن محاولة تثبيت لون واحد لوزن من الأوزان جهد ضائع؛ لأن

---

(١) أصول النقد: ٣٢٢.

(٢) يُنظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٣، ١٩٨٩: ١: ٤٥٠.

(٣) موسيقى الشعر: ١٩١.

(٤) يُنظر: التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط٤، د.ت: ٥١-٥٢.

(٥) الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة): عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، ١٩٩٢: ٣١٦.

(٦) يُنظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: محمد هدارة، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٦٣: ٥٣٨.

الوزن وحده لا يمكن أن يضفي على الشعر لوناً معيناً"[١].

ويذهب الدكتور/ عبد الكريم راضي جعفر مذهب النقاد السابقين، فهو لا يقر "بالربط بين الحركة الإيقاعية للأوزان الشعرية، وبين معاني، أو موضوعات مخصوصة"[٢].

وأختم برأي الدكتور/ إبراهيم عبد الرحمن الذي يقول: "وقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يُخرج من البحور أنغاماً موسيقية مختلفة، تتنوع بتنوع عواطفه، وأحاسيسه، وتعبر في انسجام صوتي متسق عن هذا التوتر الدائب الذي قلنا أن حياة الجاهلي كانت مشغولة به، إذن فالموسيقى التي تنبعث من الطويل، أو غيره من البحور في هذه القصيدة غير موسيقاه في القصيدة الأخرى؛ بل نستطيع أن نذهب إلى القول بأن موسيقى هذا البحر، أو ذاك في القصيدة الواحدة تختلف من بيت إلى بيت، أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر طبقاً لما يطرأ على عواطف الشاعر وأحاسيسه من تغير، وهذه النظرة إلى الأوزان الشعرية التي ترى فيها أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة، والمختلفة في وقت واحد، تحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة، التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة، وبين معانٍ وموضوعات شعرية بعينها"[٣].

وترى الباحثة: أنه إذا ما سلمنا بحتمية الربط بين البحور الشعرية، والأغراض، فإن شعرنا الذي أثار عقول وقلوب الملأ، ولا زال سيصبح قوالب تميل إلى الجمود في عملية الحصر ضمن إطار محدد، وسيجد المتلقي نفسه محاصراً إزاء خيار إجباري، مما يؤدي إلى تكبيل مساحة الفكر، والتأويل لديه، فإذا كان المبدع (الجاهلي) قد أزاح هذا التقييد، وترك نفسه الشاعرية على سجيتها المطلقة دون تكلف، وانطلاقاً من عمق إحساس الشعراء الجاهليين، وصدق تجربتهم، فقد جاء إبداعهم الشعري يتناسب مع الوزن الذي بُني عليه، ومن يطالع الشعر القديم يجد أن للقصيدة وزناً واحداً تضمن أطيافاً من الأغراض الشعرية المختلفة، وهذا ما لمسته في شعر عمرو بن شأس الأسدي، من خلال الوقوف على شعره، فإن بحر الطويل حظي باستيعاب أغراضاً شعرية مختلفة، وهي: (الغزل، والفخر، والحماسة، والوصف، والحكمة، والهجاء) بنسب متفاوتة، ولضيق المقام ترى الباحثة أن تكتفي بمثال واحد فقط، وهي أبيات من قصيدة نظمها الشاعر على بحر الطويل ضمت أغراضاً مختلفة، منها: (الغزل، الفخر والحماسة، الحكمة).

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ٥٣٩.

(٢) رماد الشعر: عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط٢، ٢٠١٤: ٤٦٠.

(٣) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية: إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، د.ط، د.ت: ٢٥٩.

يقول الشاعر: [من الطويل]

ظَعـائِنُ مـن لَيْـثِ بـنِ بكْـرٍ كأنَّهـا	**دُمَى العِيْنِ لم يُخْزِينَ عَمَّاً ولا بَعْلا**
/ /ه / | / /ه /ه / | / /ه / / | / /ه / /	/ /ه / | / /ه /ه / | / /ه / / | / /ه /ه /
فعــول | مفــاعيلن | فعــولن | مفــاعلن	فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن
هِجَانٌ إذا استيقَظْنَ من نومةِ الضُّحَى	**قَعَدْنَ فباشَـرْنَ المَسـاوِيكَ والكُحْـلا**
/ /ه / | / /ه /ه / | / /ه / / | / /ه / /	/ /ه / | / /ه /ه / | / /ه / / | / /ه /ه /
فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن	فعـول | مفـاعيلن | فعـولن | مفـاعيلن
... ...	... ...
... ...	... ...
نَفَيْنَـا سُـليماً عـن تِهامَـةَ بالقَنَـا	**وبـالجُرْدِ يَمْعَلْـنَ السَّـخَاخَ بنـا مَعْـلا**
/ /ه / | / /ه /ه / | / / | / /ه / /	/ /ه / | / /ه /ه / | / / | / /ه /ه /
فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن	فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعيلن
مُضَـبَّرَةً قُـبَّ البُطُـونِ تَـرَى لَهَـا	**مُتُونـاً طِـوالاً أُدمْجَـتْ وشَـوىً عَـبْلا**
/ /ه / | / /ه /ه / | / / | / /ه / /	/ /ه / | / /ه /ه / | / / | / /ه /ه /
فعـول | مفـاعيلن | فعـول | مفـاعلن	فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعيلن
... ...	... ...
... ...	... ...
ذَرِينـي فـإنَّي لا أرى المـوتَ تَارِكـاً	**بخـيلاً ولا ذا جَـودةٍ مَيِّتـاً هَـزْلا**
/ /ه / | / /ه /ه / | / /ه / / | / /ه / /	/ /ه / | / /ه /ه / | / /ه / / | / /ه /ه /
فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن	فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن
متـى مـا أَصِـبْ دُنيَـا فلسـتُ بكـائنٍ	**عليهـا ولـو أكثـرتِ عـاذلتِي قُفْـلا**[1]
/ /ه / | / /ه /ه / | / / | / /ه / /	/ /ه / | / /ه /ه / | / / | / /ه /ه /
فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن	فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعيلن

اتخذ شاعرنا من بحر الطويل ثنائي التفعيلة (فعولن مفاعيلن) وتراً يعزف عليه أغراضاً شعرية

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٨ – ٤١، ليث بن بكر: بطن من كنانة، وهو ليث بن بكر بن عبد مناة بن كنانة، الدمى: جمع دمية، وهي الصورة المنقوشة المزينة فيها حمرة كالدم، ولم يخزين: أي لم يفضحن، هجان: نساء بيض كرام.

متنوعة في قصيدة واحدة جاء منها: (الغزل والفخر والحماسة والحكمة)، فقد أتاحت موهبة الشاعر الشعرية له الفرصة؛ ليستثمر فاعلية الوزن، فبحر الطويل من البحور التي تتمتع بمقاطع كثيرة؛ إذ يبلغ (٢٨) ثمانية وعشرين مقطعاً؛ مما هيأ للشاعر امتداداً للمعنى الشعري الذي ينم عن طول نفسه الشعري، ففي الإطار الغزلي يرصد الشاعر بعينه، وقلبه المشاهد الظعنية باتزان رزين يتناسب والبحر الشعري.

وينتقل الشاعر مستثمراً النغم القوي في مقام الفخر والحماسة، فيحرص على تصوير المشاهد الحربية بتفصيلاتها؛ وذلك لأهميتها في حياة الجاهلي، ومبيناً فيها دور قبيلته البطولي ضد قبيلة بني سُليم، فبحر الطويل يستوعب عاطفة حماسية جياشة، تستلزم إطالة في الإنشاد التي تمتزج مع رنة موسيقية سريعة، تلائم السرعة في الأحداث الحربية المتتالية.

وفي النموذج الأخير من الأبيات التي ضمنها غرض الحكمة وجد الشاعر بحر الطويل يتسع لطرح رؤيته في الحياة، التي تنص على مبدأ التساوي في الموت.

وهكذا فإن المتلقي يستشعر وجود تناسب، وتلاؤم واضحين بين البحر، والغرض الشعري المتضمن له، ويلاحظ استيعاب البحر للتنويع الانفعالي.

ويحتل المرتبة الثانية من تردد البحور الشعرية في الديوان، بحر الوافر بتفعيلته (مُفَاعَلتُن)، إذ بلغ عدد أبياته الشعرية (٦١) واحداً وستين بيتاً، ونسبة شيوعة في الديوان بلغت: (١٩.٧%)، وسمي الوافر بهذا الاسم؛ لتوفر حركاته، فليس في الأجزاء أكثر حركات من (مُفاعَلتُن)، وقيل لوفورة أجزائه[١]، ولم ينظم شاعرنا على هذا البحر إلا القصائد؛ إذ بلغت (٤) أربع قصائد ما نسبته (٣١%) من قصائد الديوان التي بلغ عددها: (١٣) ثلاث عشرة قصيدة.

ويأتي في المرتبة الثالثة بحر الكامل بتفعيلته (مُتَفَاعِلُن)؛ إذ بلغ عدد الأبيات التي نُظمت عليه ثلاثة وعشرون (٢٣)، أي ما نسبته: (٧.٤%) من نسبة شيوعه في الديوان، وسمي الكامل لتكامل حركاته التي تبلغ ثلاثين حركة، ويكمن الفرق بين الوافر، والكامل أن الثاني توفرت حركاته وجاء على أصله، أما الوافر توفرت حركاته ولم يجيء على أصله[٢]، وبحر الكامل مثل الوافر فإن شاعرنا لم ينظم عليه إلا نمطاً واحداً، وهو القصائد، ونظم الشاعر قصيدة واحدة على هذا البحر بلغت نسبتها (٨%) من مجموع قصائد الديوان التي تبلغ (١٣) ثلاث عشرة قصيدة.

---

(١) يُنظر: الوافي في العروض والقوافي: ٧٨.

(٢) يُنظر: السابق: ٦٩

أما بحر البسيط بتفعيلته المزدوجة (مستفعلن فاعلن)، فقد احتل المرتبة الرابعة، فبلغ عدد أبياته الشعرية (٦) ستة أبيات ما نسبته: (١.٩%) من الديوان، وسمي البسيط بهذا الاسم؛ لأن "الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، فَحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي بسيطاً، وقيل: سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه"[١]، ونظم الشاعر البحر على نمط واحد، وهي مقطوعة واحدة إذ بلغت نسبتها (٢٠%) من مجموع المقطوعات التي بلغت (٥) خمس مقطوعات.

أما مشطور الرجز بتفعيلته (مستفعلن)، فقد احتل المرتبة الخامسة، فبلغت أبياته (٤) أربعة أي: ما نسبته (١.٣%) من الديوان، ووقعت الأبيات ضمن مقطوعة واحدة فقط، وبهذا فإن نسبته تطابق نسبة البسيط التي بلغت (٢٠%) من مجموع المقطوعات.

وجاءت مرتبة بحر الخفيف بتفعيلته المزدوجة (فاعلاتن مستفعلن) السادسة، فبلغ (٢) بيتين شعريين ما نسبته (٠.٦%) من مجموع الديوان في نتفةٍ واحدة بلغت نسبتها: (١٤%) من مجموع النتف.

واحتل المتقارب بتفعيلته (فعولن) المرتبة السابعة، والأخيرة في بيتٍ شعري واحد، بلغت نسبته (٠.٣%) من الديوان، وهذا البيت اليتيم بلغت نسبته (٨%) من مجموع الأبيات اليتيمة التي بلغ مجموعها (١٢) اثني عشرَ بيتاً شعرياً.

ب- القافية:

تعد القافية العنصر الثاني المهم من عناصر الإيقاع الخارجي، ولا تقل مكانة القافية عن الوزن في كونها خاصية لازمة للشعر، وهذا ما دفع صاحب العمدة إلى القول إنها: "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[٢]، وأما عن تعريف القافية عروضياً، سأعتمد على التعريف الدقيق، والمتداول للقافية بين العلماء، وهو للخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يقول فيه: " إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[٣].

وبذلك تكون القافية مجموعة من (الصوامت، والصوائت) بانتظام حدده المصطلح السابق.

إن المدقق للقافية يجد أن "وظيفتها العروضية في كونها تنبئ بنهاية البيت الشعري، وتنظيم أنساق المقطوعات الشعرية، وأحياناً تكون القافية هي المنظم الوحيد لذلك"[٤]، فهي بمثابة ضابط ختامي لكل

---

(١) الوافي في العروض والقوافي: ٥٤.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١: ١٥١.

(٣) السابق: ١: ١٥١.

(٤) نظرية الأدب: رنيه وليك، وأوستن وآرن، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، د.ط، د.ت: ٢١٦.

بيت من الأبيات لا يقف دورها على الإيقاع النغمي الرنان، فلا يجب علينا التهوين في دور القافية الوظيفي، وحصره في إصدار الرنة الموسيقية المنتجة بفعلها، التي تتحدد بجزئين، الأول: ما تحدثه من غلق محكم للإيقاع على مستوى البيت الشعري، والثاني: تنامي الإيقاع بتتابع متزن في نهايات الأبيات ككل، وتناسي دورها الوظيفي الدلالي، وعلاقته مع المعنى الجزئي، والكلي، فالشاعر المبدع حقاً يأتي نظامه القافوي متشابكاً متشاركاً مع مقومات العمل الشعري جميعاً.

ويرى حازم القرطاجني: أن القافية لها أهمية، ومكانة بالغة، فهي: "حوافر الشعر أي عليها جريانه، واطراده، فهي موافقة فإن صحت استقامت جريته، وحسنت موافقه ونهاياته"(١).

ولقد استطاع قدامة بن جعفر أن يحدد شروطاً صوتية موسيقية تتوفر في القافية تتحدد في: "أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج، وأن نقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها"(٢)، فالقافية بذلك تعمل على ترسيخ البنية الإيقاعية المعنوية، التي تتراسل في الخلق الشعري مع باقي بنى النص.

وسأقوم بدراسة القافية من حيث حرف الروي، والتقيد، والإطلاق، مع الاستعانة بالإحصاء من أجل الكشف الدقيق عن بعض الخصائص الصوتية التي شكلت ملامح أسلوبية.

أ- حرف الروي:

ينبثق حرف الروي من القافية، فهو أحد حروفها، ويعرف الروي بأنه: "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية، أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولابد لكل شعر قل، أو كثر من روي"(٣)، ويسهم حرف الروي في إشاعة جو تكراري موسيقي ثابت في أجواء القصيدة، وهو بذلك ملمح تميزي، لأنه "النقرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت، سواء أكان ذلك في البيت ككل، أم في القافية، إنه الترجيعة الضابطة التي تتوقع مجيئها"(٤).

والشاعر اختار حروفاً لرويه معينة، ضمنها أنماط شعره المختلفة كما هو موضح بالجدول الآتي:

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٧١.

(٢) نقد الشعر: ٨٦.

(٣) الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي: تح: الحساني حسن عبدالله، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، د.ت: ١٤٩، ويُنظر: الجامع في العروض والقوافي: أبو الحسن، أحمد بن محمد العروضي، تح: زهير غازي زاهد، وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ٢٦٦.

(٤) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٩: ٢٩١.

جدول رقم (٦) يوضح أحرف الروي ونسبة استعمالها

الروي	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد النتف	عدد الأبيات اليتيمة	المجموع للأبيات	النسبة المئوية
اللام	٥	٢	٤	٩	١٤٥	%٤٧
الميم	٤	١	٢	١	٦٨	%٢٢
السين	١	–	–	–	٢٦	%٨.٣
النون	١	–	١	١	٢٤	%٧.٧
العين	١	–	–	–	٢٢	%٧
الراء	١	–	–	–	١١	%٣.٥
الياء	١	–	–	–	١١	%٣.٥
التاء	–	–	١	١	٣	%١

يتبين من خلال الجدول السابق أن الشاعر اختار أحرف روي معينة من الحروف الهجائية، وبلغ عددها (٨) ثمانية حروف، وهي: (الميم والسين والنون والعين والراء والياء والتاء)، واحتل فيها روي (اللام) المرتبة الأولى في تردده في الشعر، وبلغ عدد أبياته (١٤٥) مائة وخمسَة وأربعين بيتاً شعرياً، ما نسبته (٤٧%) من المجموع الكلي، و(اللام) هو "صوت لثوي جانبي غير محتك"[١]، يمتاز بالسهولة في النطق كما أن (اللام) "تشترك مع الراء والنون في نسبة الوضوح الصوتي"[٢].

وأتاحت قدرة الشاعر الشعرية له أن يستخدم روي (اللام) في جميع الأنماط الشعرية التي احتلت القصائد الصدارة فيه، فتردد في (٥) خمس قصائد من بينها أطول قصيدة في الديوان، حيث بلغ عدد أبياتها (٤٤) أربعة وأربعين بيتاً شعرياً، فشاعرنا يمتلك نفساً شعرياً، وقدرة إبداعية، وتردد روي (اللام) في مقطوعتين، بينما تردد في (٤) أربع نتف شعرية، وتردد (٩) تسع مرات في الأبيات اليتيمة.

ويأتي روي الميم في المرتبة الثانية، حيث بلغ عدد أبياته الشعرية (٦٨) ثمانية وستين بيتاً،

(١) علم اللغة العام الأصوات: كمال محمد بشر، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت: ٩٨.

(٢) يُنظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، مصر، د.ط، د.ت: ٥٥.

ما نسبته (٢٢%) من المجموع الكلي، وهو "صوت شفوي أنفي مجهور"[١]، ولصوت الميم عذوبة تتحدد في الغنة، التي تصدر منه، كما يمتاز بقوة الوضوح السمعي[٢]، وتردد روي (الميم) بين الأنماط الشعرية المنتشرة في الديوان، مثل روي (اللام)، فبلغ أعلى تردد له في القصائد؛ إذ بلغ عددها (٤) أربع قصائد، بينما تردد في مقطوعة واحدة، وكان مجموع تردده في النتف في (٢) بيتين شعريين، وتردد في (١) بيت يتيم واحد.

ومن الملاحظ أن حرفي (اللام والميم) هما الأكثر شيوعاً في شعر الشاعر، وعلى غرار ذلك فإن شاعرنا يتفق مع بعض حروف الروي الأكثر شيوعاً في أشعار الشعراء، وهي "الباء والدال والراء واللام والميم والنون"[٣].

وأما مجموعة الحروف التي جاءت متوسطة الشيوع في نتاجه الشعري هي: (السين والنون والعين)، واحتل روي (السين) المرتبة الثالثة بعد روي الميم، وبلغ تردده (٢٦) ستة وعشرين بيتاً شعرياً، ما نسبته (٨.٣%) من المجموع الكلي، وهو صوت لثوي أسناني، تردد في قصيدة واحدة، يخالف الشاعر بذلك مجموعة الحروف الأكثر تردداً روياً في شعر الشعراء.

ويأتي في المرتبة الرابعة روي (النون)، وبلغ تردده (٢٤) أربعةً وعشرين بيتاً شعرياً، ما نسبته (٧.٧%) من المجموع الكلي، وهو صوت أسناني لثوي مجهور[٤]، يمتاز بالرنين ذي الوقع النغمي على أذن المتلقي، وتردد في قصيدة واحدة.

وأما مجموعة الحروف التي جاءت نادرة الشيوع في شعره هي، (الراء، والياء، والتاء)، فروي (الراء) مرتبته السادسة إذ بلغ تردده (١١) أحدَ عشرَ بيتاً شعرياً، ما نسبته (٣.٥%) من المجموع الكلي في قصيدة واحدة.

ويتفق روي (الياء) مع روي (الراء) في المرتبة، فتردد في (١١) أحدَ عشرَ بيتاً شعرياً، ما نسبته (٣.٥%) من المجموع الكلي للديوان في قصيدة واحدة.

ويأتي روي (التاء) في المرتبة الثامنة، والأخيرة في روي الشعر عنده، وبلغ تردده في (٣) ثلاثة أبيات شعرية، ما نسبته (١%) من المجموع الكلي للديوان في نتفة واحدة، وبيت يتيم واحد.

---

(١) علم الأصوات: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٠: ٣٤٨.

(٢) يُنظر: السابق: ٣٦٦.

(٣) موسيقى الشعر: ٢٤٨، ويُنظر، أيضاً: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥.

(٤) يُنظر: علم الأصوات: ٣٤٨.

ولما كان لمجرى الروي (الفتحة، والكسرة، والسكون، والضمة) أهمية خاصة تتحدد فيها نوع القافية إلى مطلقة، أو مقيدة آثرت الباحثة على تتبعه.

جدول رقم (٧) يوضح مجرى الروي، ونسبة استعماله

مجرى الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الفتحة	١٢٥	%٤٠.٥
الكسرة	٨٤	%٢٧
السكون	٥٤	%١٧.٣
الضمة	٤٧	%١٥.٢

أنواع القافية:

أما القافية فتأتي على نوعين تبعاً لمجرى الروي كما في الجدول السابق، فإما تكون مطلقة، أو مقيدة.

أولاً: القافية المطلقة: وهي التي يكون فيها الروي متحركاً بإحدى الحركات الآتية (الكسرة، الفتحة، الضمة).

ثانياً: القافية المقيدة: وهي التي لزم فيها مجرى الروي حركة واحدة، وهي السكون[١].

الجدول رقم (٨) يوضح نسبة القوافي المطلقة، والمقيدة وترددها في الشعر

نوع القافية	المطلقة	المقيدة
عدد الأبيات	٢٥٦	٥٤
النسبة المئوية	%٨٢.٥	%١٧.٥

يتضح لنا من خلال الإحصاء السابق: أن الشاعر يؤثر القافية المطلقة في شعره، فقد بلغ عدد أبياتها (٢٥٦) مائتين وستة وخمسين بيتاً شعرياً، ما نسبتها (٨٢.٥%)، بينما بلغ عدد أبيات القافية المقيدة (٥٤) أربعة وخمسين بيتاً شعرياً ما نسبتها (١٧.٥%).

(١) يُنظر: موسيقى الشعر: ٢٨٨.

ومن الملاحظ أن شاعرنا يتفق مع الشعراء في إيثارهم القافية المطلقة، أما القافية المقيدة فهي قليلة الحضور في الشعر العربي[١].

واحتلت القافية المفتوحة المرتبة الأولى، فكانت أكثر دوراناً، وشيوعاً في الشعر؛ إذ بلغ عدد أبياتها (١٢٥) مائة وخمسةً وعشرين بيتاً شعرياً، ما نسبتها (٤٠.٥%) من المجموع الكلي، ومن دلالات الفتحة التي تتناسب مع شعرنا أنها توحي بالقوة، والضخامة[٢].

وتأتي القافية المكسورة في المرتبة الثانية، إذ بلغ عدد أبياتها (٨٤) أربعةً وثمانين بيتاً شعرياً، ما نسبتها (٢٧%) من المجموع الكلي، وجاءت القافية المضمومة في آخر رتبة، إذ بلغ عدد أبياتها (٤٧) سبعة وأربعين بيتاً شعرياً، ما نسبتها (١٥.٢%) من المجموع الكلي.

وعند التأمل في شعر عمرو بن شأس الأسدي لدراسة موسيقى الإطار الداخلي، وجدت الباحثة أن هناك ظواهر صوتية موسيقية متعددة، كان من أبرزها التكرار، حيث إنه شكل ملمحاً أسلوبياً، له إنتاج دلالي في الشعر.

ثانياً: موسيقى الإطار الداخلي:

- التكرار:

يعد التكرار أحد المنبهات الأسلوبية، الذي يحمل في جوانحه المزج بين اللفظ، والمعنى، وهو بذلك يعني: "الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية، تفوق مجرد وروده اللغوي"[٣]، فيعتبر منبعاً خصباً يردف النص بالإيقاعية؛ حيث إن التكرار يتمتع بجاذبية خفية، تشد المتلقي نحو النص؛ لاستكمال التفاعل النصي بكليته، وذلك عن طريق عنصر المباغتة الذي يفاجأ المتلقي به، فيقع في ذهنه مجموعة التساؤلات التي يدأب في تفسيرها، ولم يكن التكرار وليد الحداثة، وإنما يضرب بجذوره إلى أبهى صورة وصلت من الشعر الجاهلي، ألا وهي المعلقات، ليمتد بعد ذلك، ويشمل نماذج مختلفة من الشعر القديم؛ لتصل خيوطه إلى الشعر الحديث، وبذلك يصبح "من أبرز الظواهر التركيبية الماثلة في بنيته"[٤]؛ ليضفي على النص برمته صفة الدينامية، ومن الملاحظ أن إبداع الشاعر عمرو بن شأس الأسدي في استخدم أنواع التكرار المختلفة في نصه الشعري بصورة ماثلة.

---

(١) يُنظر: موسيقى الشعر: ٢٨٨.

(٢) يُنظر: في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية): محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر، د.ط، ١٩٨٩: ٧٤.

(٣) ظواهر أسلوبية في شعر شوقي: صلاح فضل، مجلة فصول، مصر، م١، ع٤، ١٩٨١: ٢١٠.

(٤) الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية: محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة دار مقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠: ٣٠٠.

وجاء التكرار على النحو الآتي:

الأول: تكرار الحروف.

الثاني: تكرار الكلمات.

الثالث: تكرار البداية.

الرابع: التكرار النسقي.

أولاً: تكرار الحروف (تراكم الحروف)[١]:

إن للصوت اللغوي أهمية في تكوين بنيات النسيج النصي، ويختص كل صوت بخصائص، وصفات يتميز بها دوناً عن الآخر، فكل صوت منها تبعاً للسياق الوارد فيه قادر على إنتاج دلالة ذات إيحاءات مميزة، لذا "فللصوت دورٌ هامٌ في إبداع المعنى، لما يملكه من قيم دلالية، باعتباره دالاً على مدلول، فالحروف في اللغة العربية لها قيمتها الدلالية البارزة"[٢] وكيفية حدوث هذا التكرار يتمثل في تكرار حرف، أو مجموعة حروف في بيت شعري واحد، أو مقطوعة كاملة كما سيتضح عن طريق تطبيق هذه الاختيارات على نص عمرو بن شأس الأسدي.

تكرار صوت النون:

قال الشاعر:

وأســـــيافُنَا آثـــــارهُنَّ كأنَّهـــــا مَشَـافِرُ قَرْحَـى فـي مَبَارِكِهـا هُـدْلُ[٣]

وأسيافنا آثارهن كأنها مشافر قرحى في مباركها هدل

صوت النون هو من الأصوات الرنانة، ذات النغم، حيث إنه يشترك مع الميم، والراء، واللام، في خاصية مهمة، وهي قوة الوضوح السمعي[٤]، ومن الملاحظ أن هذا الحرف تكرر بصورة بائنة خمس مرات، ليتناسب طردياً مع صوت الرنة التي تحدث من أثر هذه السيوف، التي تتسابق في إحداث الضربات الموجعة، وكان أيضاً لتكرار حرف (الراء) أربع مرات وقعاً بارزاً؛ فإن ضربات السيوف المتكررة المتلاحقة، تتناسب مع كيفية حدوث هذا الصوت الترديدي الذي ينطق عن طريق ضربات متتالية من اللسان، ترفرف لتصل أصول الثنايا العليا، إن تكرار ضربات السيوف ينسجم

---

(١) يُنظر: الشعرية العربية: جمال الدين بن الشيخ: ترجمة: مبارك حنون، ومحمد الوالي، ومحمد أوراغ، دارتوبقال للنشر، ط١، ١٩٩٦: ١٩٥.

(٢) شعر الراعي النميري دراسة أسلوبية: ٤٢٥.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦٩، المقرحة: الإبل التي بها قروح في أفواهها فتهدل مشافرها.

(٤) يُنظر: علم اللغة العام الأصوات: ١٣١.

مع تكرار صوت الراء، الذي يمتاز بصفة تميزه عن باقي الحروف، وهو التردد، وتوالي هذه الضربات، توحي بالشجاعة المطلقة في معركة حامية الوطيس، وصفة هذه السيوف تُوقِع وتُوجِع باستمرار، ويتناسب تساوي حرف الهاء مع الراء فورد أربع مرات؛ ليتلاحم مع السياق البطولي، فالهاء كما وصفها القدماء بأنها صوت مهتوت[١]، وتخرج مع الزفير دون أي عارض، وهذه السرعة العنيفة التي تكونت من خلال تراكم السيوف، تتطلب برهة من الزمن لخروج هذا الزفير مع صوت الهاء، ومن اللافت للنظر أن هذه الحروف مثلت بحق ما يسمى بالصدى الصوتي للمعنى، أو التمثيل الصوتي للمعنى[٢].

من خلال الجدول الآتي:

الحرف	التكرار
النون	٥ مرات
الراء	٤ مرات
الهاء	٤ مرات

تكرار صوت الميم:

قال الشاعر:

متى يبلغُ البُنيانُ يوماً تمامَهُ إذا كنتَ تَبْنِيهِ وآخَرُ يهْدِمُ[٣]

متى يبلغ البنيان يوما تمامه إذا كنت تبنيه وآخر يهدم

إن حرف الميم الذي ينطق عن طريق حبس الهواء في الفم، وإطباق الشفتين تماماً، ثم بعد ذلك انفتاح الفم، وخروج الهواء من الفم والأنف، وهو بذلك يجمع بين صفتي الشدة، والرخاوة ويعد من الأصوات المتوسطة، ومن الملاحظ أن هذا الحرف تكرر في البيت الشعري خمس مرات؛ لأن هذا البناء سواء كان مادياً، أو معنوياً يتطلب مشقة، وعنت، وليس بالأمر الهين؛ فإن الشاعر

(١) يُنظر سر صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان بن جني، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩٣، ١: ٦٤.

(٢) يُنظر: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي: حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨: ٦١.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٧٩.

أرصف الشطر الأول الذي يتلاءم مع البناء بأربعة حروف من الميم، ولسهولة حدوث الأمر الثاني الذي يتلازم مع الهدم، ذكر الحرف مرة واحدة في آخر البيت، وهو حرف الروي، ليعلن بذلك أن هذا الأمر لم يعد له وجود، ودرست آثاره تماماً.

تكرار الحروف (الواو) العاطفة و(لا) النافية:

قال الشاعر:

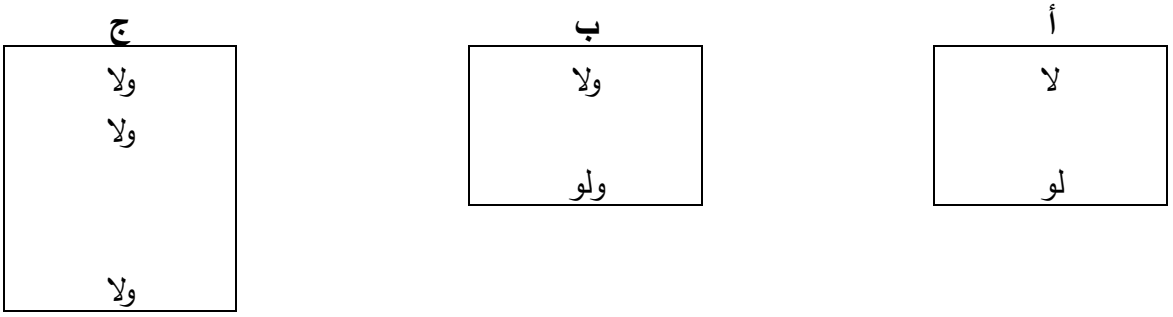
إيّـــاكَ إيَّـــاكَ أن تُمنَـــى بداهيـــةٍ رَقْشَـاءَ لـيسَ لهـا سَـمْعُ **ولا** بَصَـرُ
لا يَنْبُـتُ العُشـبُ فـي وادٍ تكـونُ بـهِ **ولا** يُجاوِرُهَـــا جِـــنٌ **ولا** بشَـــرُ
خَشْـــناءَ شـــائكةِ الأنيـــابِ ذابلـــةٍ ينبو من اليُبْسِ عن يافوخِهَا الحَجَرُ
لـــو سُـرِّحت بالنـدى مـا مسَّـها بلَـلٌ **ولـــو** تكنَّفَهـا الحـاوونَ مـا قَـدروا
قـد جاهروهـا فمـا قـام الرُقَـاةُ لهـا وخَاتَلوهـــا فمـــا آبُـــو **ولا** ظَفَـــرو
تقصـــر الـــورلَ العـــادي بضَـــرْبَتِها نَكْـزَاً ويهـربُ عنهـا الحيَّـةُ الـذَّكَرُ[1]

إن المدقق لهذه الأبيات يلاحظ تساوي تكرار الحروف (الواو العاطفة)، و(لا النافية) الذي بلغ خمس مرات، بينما بلغ تكرار (لو) مرتين، ليصبح التكرار على النحو الآتي:

الحرف	التكرار
ولا	أربع مرات
لا	مرة واحد
ولو	مرة واحد
لو	مرة واحدة

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦٦، رقشاء: الحية المنقطة بسواد وبياض، اليافوخ: الموضع الذي يتحرك منه الرأس، تكنف: أحاط وحجز، الحاوون: جمع حاوٍ؛ وهو الذي يمسك الحيات، جاهر: ظهر، الرقاة، جمع راقٍ: وهو المنتمي للطبقة الرفيعة، خاتله: خدعه عن غفلة، آبُو: رد، ظفر: نال وفاز، الورل: حيوان من الزحافات، طويل الأنف والذنب، دقيق الخصر، هو أطول من الضب وأقصر من التمساح.

ويمكن تمثيل التكرار من خلال المخطط الآتي:



رسم الشاعر من خلال هذه الأبيات لوحة هندسية لتكرار الحروف رصينة في معماريتها، تنم عن القدرة الإبداعية في التشكيل الهندسي؛ لينأى تماماً عن نضوب الدلالة، إذ عمد الشاعر إلى تكرار الواو العاطفة مع (لا) النافية في الشطر الثاني في المجموعة (جـ) بطريقة رأسية شبه متوالية، ليحقق النفي الجازم عن بعض الصفات التي وسمها (للحية)، المتمثلة في نفي (السمع، والبصر، والمجاورة للجن والإنس، والنوال، أو الظفر منها).

ويضع الشاعر المتلقي باختيارات ليست موجودة؛ من شأنها أن تثير فكر المتلقي، فذكر (لو) مرتين لتكثيف هذه الاختيارات وأيضاً لنفيها عنها، وامتناعها، إن هذا الترتيب الموضح أعلاه لم يأتِ اعتباطياً؛ بل جاء ليلتحم مع السياق في إنتاج الدلالة، فكما أسلفت في المجموعة (أ) يبدو أن الشاعر تنبه إلى فاعلية الحروف، وأشرك المتلقي في هذا التفاعل، فجاءت الحروف في المجموعة (أ) بمعزل عن حرف الواو، الذي يفيد العطف، في حين اقترن هذا الحرف مع الحروف في المجموعة (ب ، ج)، ويصل الشاعر إلى البيت الأخير، ليصف بدقة سرعة الحية، وهجومها على فريستها.

ثانياً: تكرار الكلمات:

مع أن هذا النوع من التكرار يميل إلى السهولة في تكوينه، إلا أنه في الواقع يحمل عمقاً في إنتاج الدلالة بفعل تواشج التأثير الصوتي لهذه الكلمات والسياق التعبيري للوحدة الشعرية.

لقد تفشى تكرار الكلمات، أو ما يسمى بالتكرار اللفظي بصورة ملحوظة في ديوان عمرو بن شأس الأسدي، وسأتطرق إلى دراسة ظاهرة معينة، كان لها السبق في شحن النص بالدلالة، وهي بنية التجاور بنوعيها الأفقي، والرأسي.

أولاً: التكرار الرأسي:

لم ينتشر هذا النوع من التكرار في الشعر بصورةٍ ملحوظة، وسأقف على مثال واحد.

قال الشاعر:

أرادتْ (**عِـــرارا**) بـــالهَوانِ ومـــن يُـــرِدْ عِـــراراً لعَمـــري بـــالهَوانِ فقـــدْ ظلـــمْ

فـإنَّ (**عِـرَاراً**) إنْ يكـنْ غيـرَ واضـحٍ فـإنِّي أُحِـبُّ الجَـوْنَ ذَا المنكِـبِ العَمَـمْ

وإنَّ (**عِـرَاراً**) إن يكـنْ ذا شكيمـةٍ تُقاسِـينَها منـه فمـا أملِـكُ الشِّـيَمْ[١]

بلغ ترديد بنية (عرار) في الأبيات السابقة أربع مرات، وتفشى التكرار الرأسي لهذه الكلمة فبلغ ثلاث مرات، وفي الشطر الأول حيث "إن التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية، التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث يطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"[٢]، ومما يثير الانتباه أن دال (عرار) في كل بيت من الأبيات تختلف دلالته، ففي البيت الأول تجاور مع الزوجة بفعل ضمير الغائب، ويجسد البيت الأول "إحساس عمرو بن شأس الأسدي بالمهانة، واستفظاعه، لهول ما لحق من هذه المرأة دفعه إلى استبعادها، وتغيبها من مجاله اللغوي، أي جعلها غائبة"[٣].

أما في البيت الثاني فينحرف الخطاب فيما يلبث أن يصبح موجهاً إلى (عرار) والشاعر فقط، ويتباهى الشاعر بصفات (عرار)، وإن لم تكن تعجب الزوجة، ويختلف دال (عرار) في البيت الثالث ليصبح بفعل الزوجة من سوء معاملتها له ذا شكيمة، فيشكل (عرار) والزوجة ثنائية ضدية لا تتقاطع في الأبيات.

التكرار الأفقي:

وتقع فيه الكلمتان المتجاورتان ملتصقتين، أو منفصلتين، وترد فيه اللفظتان متجاورتين إما في صدر البيت، أو في عجز البيت، أو كليهما.

مثل قوله:

إذا افتـرشَ (**العَـوالِيَ**) بـ(**العَـوالِي**) وكـان القَـومُ فـي الأبـدانِ جُوَنـا[٤]

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٧، عرار هو ابن الشاعر، الهوان: الأذى والذل، الواضح: أبيض اللون، الجون: الأسود المشرب حمرة، العمم: الطويل القائمة الخلق الممتلئ، الشكيمة: أي صارماً حازماً لا ينقاد، الشكيمة: الإباء والأنفة، الشيم: جمع شيمة، وهي الطبيعة والسجية.

(٢) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧: ٢٤٢- ٢٤٣.

(٣) تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم: عبد الرحيم الرحموني، ومحمد بوحمدي، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٩٠: ١٣.

(٤) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦١، العوالي: أعالي الرماح، الأبدان: الدروع القصيرة، الجون: السود.

يوحي هذا البيت باحتدام المعركة، فإن لفظة (العوالي) كان عليها المعول في التشكيل، فكانت الرماح تُسدد في الرمي بالتعاضد مع السرعة، والكثرة المفرطة لها، لتصبح فيما بعد غطاء للأرض، فأجاد الشاعر في تكرارها، حيث وضع المتلقي في قلب الجو الحربي، حيث إن وضع الرماح بجانب الرماح كان شيئاً وجيهاً لافتراش الأرض أي: تغطيتها بالرماح، فلو لم يذكر الشاعر كلمة (العوالي) مرة ثانية، لم يتسنَّ لهذا الأمر الحدوث بهذا الإبداع.

ومنه قول الشاعر:

تَهدِي (**الرِّكابَ**) إذا (**الرِّكابُ**) علَتْ مَوْراً كأنَّ جَديدَهُ سَحْلُ[1]

إن تكرار الشاعر للبنية التجاورية (الركاب)، جاء ليبرهن على العلاقة التعانقية بين الشاعر، والحيوان، فإن الناقة تقوم بصفة الهداية للطريق، فجاءت في اللفظة الأولى بصيغة عامة لكل الرواحل، وأما اللفظة الثانية، فجاءت للتحديد؛ أي تهدي من ضلت الطريق.

ومنه قوله:

ولكنَّها من (**رِيَّةٍ**) بعدَ (**رِيَّةٍ**) معتَّقَةٍ صَهباءَ رَاووقُهَا رَدِمْ[2]

يدور المعنى العام لهذا البيت إلى وصف الخمرة التي تصل في الجود إلى منتهاه، فهي ليست كأي خمر، فتأثيرها على شاربها يختلف، ويتنوع في اللذة للوصول إلى المتعة، فإن ما تحدثه (الرية) الأولى، ليس هو ما تحدثه (الرية) الثانية المجاورة لها، وفي كلتيهما النشوة.

ويقول الشاعر:

بأيديهمُ هنديَّةٌ تَختَلي الطُلَى كما فَضَّ جَاني (**حَنْظَلٍ**) نَضْرَ (**حَنْظَلِ**)[3]

قام الشاعر بتطويع البنية اللفظية المتجاورة في قوله (حنظل)؛ ليرفد الصورة الشعرية بالإيحاءات المتلاحقة التي تدل على السرعة في الحدث، فالأدوات الحربية تقطع الرقاب بسرعة بواسطة أيدي الفرسان، وكرر الشاعر لفظة (حنظل)؛ ليوحي للمتلقي بسرعة الانتقال، فجاني الحنظل يلقي بالواحدة تلو الأخرى.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٣٤.

(٢) السابق: ٥٦، الرية: الشربة، المعتقة: الخمر التي عتقت زمناً، صهباء: معصورة من عنب أبيض، الرواق: الذي يروق فيه، ويصفى، ردم (بالتحريك) اسم من الامتلاء وصف به.

(٣) السابق: ٤٨، تختلي الطلي: تقطع الرقاب، الحنظل: الشجر المر.

يقول الشاعر:

ونحـنُ قُعـودٌ فـي الجلاميـدِ بعـدَما مضَى نِصْفُ **(ليلٍ)** بعدَ **(ليلٍ)** مُلَيَّلِ[1]

يوظف الشاعر (الليل) بطريقة متأنية تستوقظ عقل المتلقي؛ ليحقق الإقناع الذي بدوره يسير بجانب الإمتاع، فإنه لا يحصر الليل في إطار زمني بحتي خالص، وإنما ليدلل على شجاعة قبيلته التي تتأتى من خلال الترقب، والاستنفار في هذا الليل في اللفظة الأولى، وهذا السواد المدلج يزداد بتكرار كلمة (ليل) الثانية، التي تفيد الاستمرار في الصمود بالاستبسال، وإن تطاول الليل عليهم " وكأن الليل هو ساحة البطولات الفذة التي تجلب الإعجاب، والتقدير"[2]، ويختم البيت بلفظة مشتقة من الليل لِيُنهِيَ المشهد الليلي بصفة تحقق الثبات في الظلام الدامس.

ويختلف الليل السابق عن الليل الرامز إلى التشوق لمحبوبته، ولُقيَاها.

يقول الشاعر:

بـأنْعَمِ منَّـا **(ليلـةً)** نزلـتْ بنَـا تُلِـمُّ وأُخـرى **(ليلـةً)** بـالمُغَلَّسِ[3]

لم يعد الليل يرمز إلى الجو البطولي، فتغيرت معالمه، وأصبح ليل عشاق فإن ما تحدثه الليلة الأولى من سعادة "يحس الشاعر إزاءها أن ليله هذا أنيس وَدُود"[4] ليخصص فيما بعد أن (الليلة) الثانية كانت في غلس الظلام ليختلف تقدير موعد الليلة الأولى عن الثانية التي تكون بها الفرصة سانحة ليلتقي الشاعر مع محبوبته.

ومنه قوله:

أعـدُّ **(الليـالي)** **(ليلـةً)** بعـدَ **(ليلـةٍ)** وقد عِشْتُ دهراً لا أعـدُّ **(الليـاليـا)**[5]

يتشوق الشاعر للقاء محبوبته، فراح ينتظر (الليالي) بصفة العموم، وبعد ذلك الليلة تلو الأخرى؛ ليكون في (الليلة) الأولى مشتاقاً، وفي (الليلة) المكررة أكثر شوقاً، وهياماً، وأما تكراره للفظة (الليالي) فجاء به؛ ليعمق المشهد الليلي الموحي بالاشتياق.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٤٤، الجلاميد، جمع جلمود، وهو الصخر، مليل: شديد الظلمة.

(٢) الليل في الشعر الجاهلي: جليل رشيد فالح، مجلة آداب الرافدين، العراق، ع٩، ١٩٧٨: ٥٣٨.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٥.

(٤) الليل في الشعر الجاهلي: ٥٣١.

(٥) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٨٤.

ثالثاً: تكرار البداية أو الاستهلال:

ورد هذا النحو من التكرار في شعر عمرو بن شأس الأسدي بصورة محدودة، أحدث بعداً دلالياً للنص؛ ليميط اللثام عن المعاني الخبيئة في نفس المبدع، "ويكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً متلاحماً، إذ كل تكرار من هذا النوع، قادر على إبراز التسلسل، والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه"(١).

ولا تقتصر وظيفة التكرار الاستهلالي على إضفاء السمة الجمالية للشعر، بل "وظيفة هذا التكرار كما يبدو من تأمل نماذجه أن الشاعر يتخذ من العبارة المكررة مرتكزاً، يبني عليها في كل مرة معنى جديداً، وبهذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف، وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء"(٢).

يقول الشاعر:

(وإنِّـــي) لَمُــزْرٍ بــالمَطِيِّ تنقُلِــي عليــهِ وإيقــاعُ المُهَنَّــدِ بالعِصَــمْ
(وإنِّـــي) لأُعْطِــي غَثَّهــا وسَــمينَها وأسْرِي إذا ما الليلُ ذو الظُلْمةِ ادْلَهَمْ(٣)

إن استخدام تكرار البداية المتمثل في (وإني لـ) يعطي المعنى العام للبيت وقفة شعورية دلالية، وذلك "لشحذه النص بدفق غنائي متواصل بهم بشكل فعال في تقوية النبرة الخطابية"(٤) فالمحور العام الذي تردد فيه الأبيات هو الفخر، وقام الشاعر عن طريق التكرار الاستهلالي بلفت نظر المتلقي، ويدعوه إلى التمحور حول معنى واحد، وهو الفخر بالشاعر، وشيمته، وقيامه باستخدام أسلوب التخصيص من شأنه أن يحدث التفرد بهذه الصفات للشاعر التي تنم عن بطولته.

ويختلف شعوره السابق السابع الذي نتج من التكرار الاستهلالي عن هذا الشعور المتمثل في قوله:

(تــذكَّرَ حُــبَّ) ليلــى لاتَ حِينــاً وأمسَــى الشَّــيبُ قــد قَطَــعَ القَرِينــا

---

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر، عمان، ط١، ٢٠١٠: ٣٧ – ٣٨.

(٢) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين، وإبداع الشعراء: شفيع السيد، مجلة إبداع، مصر، ع٦، ١٩٨٤: ١٥.

(٣) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٥، مزر بالمطيّ: مستخف متهاون، العصم: القلائد، واحدتها عصمة، والمراد موضعها، يريد أنه كثير الأسفار كثير الإغارة، الغث: الرديء، أسري: أسير ليلاً.

(٤) نسيج التكرار بين الجمالية، والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجاً: عبد اللطيف حني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ع٤، ٢٠١٢: ٥١٢.

(تـــذكَّرَ حُبُّهـــا) لا الــدَّهرُ فَــانٍ ولا الحَاجــاتُ مــن ليلَــى قُضِــينَا[١]

إن الحقل الدلالي الذي يردد فيه هذا النوع من التكرار هو المرأة، فالشاعر يريد (تذكر حب) ليلى باستمرار، مع أنه هو هنا مغيب، والدليل على ذلك أن الفاعل هنا ضمير غائب، إلا أنه يواصل تذكر الحب الذي شغف به على مدار سنين طوال، للتأكيد على وفائه لها.

رابعاً: التكرار النسقي[٢]:

من أنماط التكرار النادرة عند عمرو بن شأس الأسدي، وهو الذي "تستبدل فيه الكلمات ويبقى النمط التركيبي قائماً، ويكتسب هذا النمط من التكرار أهميته، من أنه تتولد عنه مقاطع موسيقية متناغمة، ومتساوية تطرب له أذن المتلقي"[٣]، ولم يرد في شعر عمرو بن شأس الأسدي إلا نموذج واحد كما سيتضح في قوله:

تَـرَى زَهَـرَ الحَـوْذَانِ حـولَ رِيَاضِـهِ يُضِـيءُ كَلـونِ الأتحمِـيِّ المُـوَرَّسِ[٤]

... ...

تَـرى أثَـرَ العَـافينَ حـولَ جِفَـانِهِمْ كمـا اختلفـتْ وِرْداً مناسِـمُ هُمَّـلِ[٥]

يكرر الشاعر النسق التركيبي كما هو ملاحظ في صدر كل بيت، ويبدأ كل شطر بجملة فعلية ليكون التركيب كالآتي:

فعل + مفعول به + ظرف مكان + مضاف إليه + مضاف.

وتبدو فاعلية هذا النسق قد جاءت من كونه يبدأ بالفعلية التي تدل على الاستمرارية في مواصلة الحدث.

---

(١) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٥٩، القرين: المقرون مع آخر بحبل، أراد أن الشيب جعل الحبيبة تتركه وتبتعد عنه، فانقطع حبل المودة الذي يقرن بينهما، الحاجات: جمع حاجة، وهي الرغبة في النفس.

(٢) يُنظر: الأنساق والبنية: كمال أبو الديب، مجلة فصول، مصر، م١، ع٤، ١٩٨١: ٨٩.

(٣) الخطاب الشعري عند محمود درويش: ٣٢٠.

(٤) شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٢٨، الحوذان: نبت نوره أصفر، الأتحمي: ضرب من البرود، المورس، المصبوغ بالورس، والورس نبت أصفر يكون باليمن.

(٥) السابق: ٤٦، العافون: طلاب المعروف، الجفان، مفرداها جفنة؛ وهي القصعة، الورد: طلب الماء، مناسم: أخفاف البعير، همل: الإبل التي ترعى بلا راعٍ.

الخاتمة

وبعد التطواف في فصول الدراسة خرجت الباحثة بمجموعة من النتائج أهمها:

- شغلت المرأة حيزاً كبيراً في شعر عمرو بن شأس الأسدي، واتضح ذلك من استقصاء الأبيات وتتبعها إيثار الشاعر لأبيات المرأة التي احتلت المرتبة الأولى في شعره، والتي بلغ عدد الأبيات التي تناولتها (١١٢) مائة واثني عشر بيتا شعريا، ونسبتها حوالي (٣٦.١٢%) من الديوان أي ما يعادل ثلث شعره.
- اتكأت الدراسة في حقل المرأة، على ظواهر أسلوبية كان من أبرزها (التجريد، والاستفهام، والتقديم والتأخير).
- كشفت الدراسة من خلال تحليل النصوص الشعرية عن نوعين من النساء، النوع الأول: صورة المرأة في المخيال الشعري الخاص بالشاعر، والنوع الثاني: صورة المرأة الواقعية التي عايشها الشاعر حقيقة في حياته.
- كانت الأوفر حظاً في الشعر، المرأة المعشوقة المتخيلة، فقد رسم لها الشاعر لوحات جمالية تضم الجمال بنوعيه الحسي والمعنوي.
- ظفرت المعشوقة المتخيلة (ليلى) بمكانة سامقة عند شاعرنا، فكانت البنى النصية الخاصة بها، ذات إفرازات دلالية تنبئ على أن لها خصوصية، حيث إنها مثلت رمزاً لمثال الجمال الأعلى، الذي اعتنى فيه صاحبه، ليخرجه إلى المتلقي عبر كلماتٍ إبداعية.
- لم يخرج شاعرنا في نسجه لأبيات المرأة عن منهج الشعراء الجاهليين، وذلك لأن صورة المرأة المتخيلة والواقعية وُجدت في شعرهم، ولكن ما فعله الشاعر هو خلق سياقاته الخاصة به، التي تنتظم في قالبها عبر علاقات التركيب المختلفة، وهذا ما يميز كل نص عن الآخر، ويعطيه فرادة وخصوصية، وهو جوهر الدرس الأسلوبي.
- أضافت الدراسة عنواناً في حقل المرأة، وهو المرأة المجهولة، وفي حدود علم الباحثة لم تلحظ تدوين هذا العنوان بشكل مستقل عند الباحثين السابقين، مع أنه كان موجوداً في نماذج الشعر القديم.
- احتلت أبيات البطولة المرتبة الثانية في نتاج الشاعر، حيث بلغ عددها (١٠٦) مائة وستة أبيات شعرية، وبلغت نسبتها (٣٤.٩١%)، وتوزعت على صور البطولة المختلفة التي تمثلت في: (الحربية، والخلقية، والنفسية).
- سلط الشاعر الضوء عبر لغته الفنية ، لعناصر مهمة في الحدث البطولي الحربي مثل (الخيل والسلاح).
- حظيت أبيات البطولة الحربية بالنصيب الوافر من التكوين البطولي، إذ شكلت في تكوينها نماذج بطولية مختلفة مع قبائل عربية، تمثلت في: (كندة، بني عبس، سُليم، الغساسنةَ).
- تناثرت أبيات يتيمة في الشعر، كانت بمثابة جذوة مشتعلة في الحدث الحربي.
- اتسعت الدلالة الحربية في بعض الأبيات؛ لتحمل معاني أسطورية من شأنها أن تكثف الدلالة الشعرية.

- حفلت أبيات البطولة الحربية بتسجيل أول أثر إسلامي في شعر عمرو بن شأس الأسدي، في معركة القادسية.
- اتسمت لغة الشاعر بالجزالة والوعورة التي امتصها من البيئة الجاهلية.
- سجل لنا الشاعر أحداثاً حربية مهمة، شكلت وثيقة يمكن الرجوع لها عند الدراسة التاريخية.
- تمايز التشبيه عن سائر الألوان البيانية في النتاج الشعري، فقد كان له حضورٌ واسعٌ، مقياساً للاستعارة والكناية والمجاز.
- اتجهت الدراسة إلى طريقة حداثية في التحليل، عنيت بشكلٍ أساسي إلى استكناه البناء التشبيهي، استناداً إلى علاقة المقارنة (المشابهة) التي تقع ضمن النشاط التفاعلي للسياق بأشكالها المختلفة.
- أثرى الشاعر دلالاته التشبيهية، عن طريق التشكيل الجمالي والمتنوع في الأبنية التشبيهية.
- أفرز التشبيه المتعدد اللوحات حمولات دلالية كثيفة ومتنوعة مقارنة بالتشبيه المفرد.
- تمكن الشاعر في بعض سياقاته من خلق أبنية تشبيهية مبتكرة.
- لم يكن التشبيه صنعة أو زخرفة أُعجب بها الشاعر وأراد أن يزينها في شعره، وإنما كان يأتي به استرسالاً مع سجيته الشاعرية، التي تنم عن صدق العاطفة والإبداع الشعري.
- نظم الشاعر نتاجه الشعري، على سبعة بحور وهي: (الطويل، والوافر، والكامل، والبسيط، ومشطور الرجز، والخفيف، والمتقارب)، أبرزها استخداماً في الشعر بحر الطويل.
- استوعب بحر الطويل أطياف الأغراض الشعرية المختلفة.
- تعددت الأنماط الشعرية في نتاج الشاعر فشملت: (القصائد، والمقطوعات، والنتف، والأبيات اليتيمة).
- تفشي نمط القصائد في شعره، وهذا يدل على طول نفس الشاعر الشعري.
- تناولت الدراسة القافية من حيث حرف الروي، والإطلاق، والتقييد بالاعتماد على الإحصاء من أجل الكشف عن الخصائص الصوتية التي شكلت ملامح أسلوبية.
- أظهرت الدراسة ميل الشاعر لاستخدام حروفاً لرويه دون غيرها شاعت في الشعر، كان من أبرزها حرفا (اللام والميم).
- خلصت الدراسة للنظام القافوي إلى ميل الشاعر وإيثاره للقافية المطلقة أكثر من المقيدة، تأتي القافية المفتوحة أولاً، وتليها القافية المكسورة ثم القافية المضمومة وفقاً لمجرى رويها.
- شاع التكرار من بين الظواهر الصوتية الأسلوبية للإيقاع الداخلي.
- تردد التكرار في أنماط مختلفة في الشعر، مما أدى إلى تنوع الدلالات الإيحائية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، د.ط، د.ت.

٢. الاستيعاب في معرفة الأصحاب: أبو عمر يوسف، بن عبد الله، بن محمد بن عبد البر القرطبي، تح: علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٣. أسد الغابة في معرفة الصحابة: عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد الجزري، تح: علي محمد معوض، وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣.

٤. أسرار البلاغة: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

٥. الإصابة في تمييز الصحابة: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، تح: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٦. الأصمعيات: أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، تح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٤، د.ت.

٧. الأعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠.

٨. الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تح: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، ط٨، ١٩٩٠.

٩. الأمالي: أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

١٠. الأنساب: أبو سعد عبد الكريم، بن محمد، بن منصور التميمي السمعاني، تقديم وتعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط١، ١٩٨٨.

١١. البرهان في علوم القرآن: الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.

١٢. تاج اللغة وصحاح العربية المسمى (الصحاح): أبو النصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تح: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

١٣. تاريخ ابن خلدون: عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي المغربي، تصحيح: تركي فرحان المصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

١٤. تاريخ الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت.

١٥. الجامع في العروض والقوافي: أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، تح: زهير غازي زاهد،

وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
١٦. جمهرة أنساب العرب: أبو محمد علي بن أحمد، بن سعيد بن حزم الأندلسي، تح: لجنة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
١٧. دلائل الإعجاز: مجد الإسلام أبو بكر عبد القاهر بن محمد الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.
١٨. ديوان الأعشى: تح: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، د.ط ، د.ت.
١٩. ديوان الكميت بن زيد الأسدي: تح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
٢٠. ديوان المرقشين: تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
٢١. ديوان المعاني: أبو هلال العسكري، تح: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٣.
٢٢. ديوان المفضليات: أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، شرح: أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، عُني بطبعه: كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، د.ط، ١٩٢٠.
٢٣. ديوان المهلهل: تح: أنطوان محسن القوَّال، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
٢٤. ديوان النابغة الذبياني: تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، د.ط، ١٩٨٠.
٢٥. ديوان امرىء القيس: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٥، د.ت.
٢٦. ديوان أَوْس بن حجر: تح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.
٢٧. ديوان زهير بن أبي سُلمى: شرح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، د.ط، د.ت.
٢٨. ديوان طرفة بن العبد: شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
٢٩. ديوان عَبِيد بن الأبرص: تح: حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٩٥٧.
٣٠. ديوان علقمة الفحل: شرح الأعلم الشنتمري، تح: لطفي الصقال، ورية الخطيب، دار الكتاب العربية، حلب، ط١، ١٩٦٩.
٣١. ديوان عمر بن أبي ربيعة: شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٣٢. ديوان عمرو بن كلثوم: تح: أميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
٣٣. ديوان عنترة بن شداد: تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.
٣٤. ديوان قيس بن الخطيم: تح: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩١.
٣٥. ديوان كعب بن زهير: أبو الحسن بن الحسين العسكري، قدم له: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
٣٦. رسائل الجاحظ، (الرسائل السياسية): أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب المعروف

بالجاحظ، تقديم: علي بو ملحم دار ومكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة، د.ت.
٣٧. سر صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان بن جني، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩٣.
٣٨. سِقط الزند وضوءُهُ: أبو العلاء المعري، رواية الأصفهاني، تح: السعيد السيد عبادة، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
٣٩. سمط اللآلي: أبو عبيد البكري الأونبي، تح: عبد العزيز الميمني، دار الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
٤٠. شرح أبيات سيبويه: أبو محمد يوسف المزربان السيرافي، تح: محمد الريح هاشم، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.
٤١. شرح حماسة أبي تمام: أبو الحجاج، يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم النحوي الشنتمري، تح: علي المفضل حمُودان، دار الفكر، ط١، ١٩٩٢.
٤٢. شعر البعيث المجاشعي: تح: ناصر رشيد محمد حسين، دار الحرية، بغداد، د.ط، ١٩٧٤.
٤٣. شعر عمرو بن شأس الأسدي: تح: يحيى الجبوري، مطبعة دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨٣.
٤٤. الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
٤٥. الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
٤٦. طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت.
٤٧. العقد الفريد: أحمد بن محمد، بن عبد رَبُه الأندلسي، مكتب تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩.
٤٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.
٤٩. عمرو بن أحمر الباهلي : تح: حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، د.ت.
٥٠. عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.
٥١. القاموس المحيط: الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٦.
٥٢. الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، تح: الحساني حسن عبدالله، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، د.ت.
٥٣. الكامل في اللغة والأدب: أبو عباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد، تح: مجموعة من العلماء، مكتبة المعارف، بيروت، د.ط، د.ت.
٥٤. كتاب العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي،

مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٨٨.
٥٥. اللباب في تهذيب الأنساب: عز الدين بن الأثير الجزري، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٨٠.
٥٦. لسان العرب: جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩.
٥٧. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم المعروف بـ ابن الأثير الموصلي، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٩٩٥.
٥٨. مفتاح العلوم: أبو يعقوب بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مطبعة المصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٩٩٠.
٥٩. منتهى الطلب من أشعار العرب: محمد بن المبارك، بن محمد بن ميمون، تح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
٦٠. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن الخوجَة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.
٦١. نقد الشعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العملية، بيروت، د.ط، د.ت.
٦٢. النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم): أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت.
٦٣. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
٦٤. الوافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦.
٦٥. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.

ثانياً: المراجع:

١. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: محمد هدارة، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٦٣.
٢. أدوات التشبيه ودلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم: محمود موسى حمدان، مطبعة الأمانة، مصر، ط١، ١٩٩٢.
٣. أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي: حسني عبد الجليل يوسف، دار المختار للنشر، القاهرة، د.ط، ٢٠٠١.
٤. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧.

٥. الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة): عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، ١٩٩٢.
٦. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٩٩٧.
٧. الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: أحمد إسماعيل النعيمي، سينا للنشر، ط١، ١٩٩٥.
٨. الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، مصر، د.ط، د.ت.
٩. أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٤.
١٠. البطولة في الشعر الجاهلي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٧٠.
١١. البطولة في الشعر العربي القديم: مؤيد اليوزبكي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٨.
١٢. البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي: محمود البستاني، دار الفقه للطباعة والنشر، إيران، ط١، د.ت.
١٣. البلاغة العربية (علم البيان): مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩.
١٤. البلاغة والأسلوبية عند السكاكي (ت٦٢٦هـ): محمد صلاح أبو حميدة، دار المقداد للطباعة، غزة، ط٢، ٢٠١٢.
١٥. البيان في ضوء أساليب القرآن: عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
١٦. تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم: عبد الرحيم الرحموني، ومحمد بوحمدي، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٩٠.
١٧. تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي): موسى سامح ربابعة، دار جرير، عمان، ط٢، ٢٠٠٥.
١٨. التصوير الشعري: عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ط١، ١٩٨١.
١٩. التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة: إياد عبد الودود عثمان الحمداني، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٤.
٢٠. التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط٤، د.ت.
٢١. تقنيات اللغة في البناء الفني للشعر الجاهلي: نجيب عثمان أيوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩.
٢٢. التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي: حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨.
٢٣. تيارات معاصرة في الشعر الجاهلي: سعد دعبيس، دار الثقافة ، القاهرة، د.ط، د.ت.
٢٤. الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم): حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٩٥.
٢٥. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت.
٢٦. الحياة العربية من الشعر الجاهلي: أحمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، ط٤، ١٩٦٢.

٢٧. خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، ١٩٨١.
٢٨. الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية: محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة دار مقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠.
٢٩. دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة: الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٣٠. رماد الشعر: عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط٢، ٢٠١٤.
٦٦. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.
٦٧. الشعر الجاهلي تفسير أسطوري: مصطفى عبد الشافي الشورى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦.
٦٨. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية: إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، د.ط، د.ت.
٦٩. شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري: نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
٧٠. شعر الراعي النميري دراسة أسلوبية: عبد الجليل حسن صرصور، مكتبة القدس، غزة، ط١، ٢٠٠٤.
٧١. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط٦، ٢٠٠٣.
٧٢. شعر الفتنة الكبرى دراسة موضوعية فنية: عبد الجليل حسن صرصور، مكتبة القدس، غزة، ط١، ٢٠٠٣.
٧٣. شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام: النعمان عبد المتعال القاضي، د.ن، مصر، د.ط، د.ت.
٧٤. شعر اللهو والخمر (تاريخه وأعلامه): جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.
٧٥. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، د.ط، ١٩٦١.
٧٦. الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي: عفيف عبد الرحمن، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
٧٧. الشعراء الفرسان: بطرس البستاني، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٤٤.
٧٨. الشعرية العربية: جمال الدين بن الشيخ: ترجمة: مبارك حنون، ومحمد الوالي، ومحمد أوراغ، دارتوبقال للنشر، ط١، ١٩٩٦.
٧٩. الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١.
٨٠. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤.
٨١. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.
٨٢. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، د.ط، ١٩٧٦.
٨٣. الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق: عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني،

الأردن، ط٢، ١٩٩٥.
٨٤. الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٩.
٨٥. الصورة في الشعر العربي: علي البطل، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١.
٨٦. الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي، دار الإرشاد للنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٠.
٨٧. الطيف في الشعر الجاهلي: حسن البنا عز الدين، دار المناهل، بيروت، ط٣، ١٩٩٤.
٨٨. علم الأصوات: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٠.
٨٩. علم اللغة العام الأصوات: كمال محمد بشر، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
٩٠. علوم البلاغة: (البيان والمعاني والبديع): أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.
٩١. عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢.
٩٢. الغزل في العصر الجاهلي: أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط٣، د.ت.
٩٣. فن التقطيع الشعري والقافية : صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧.
٩٤. فن الشعر: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢، د.ت.
٩٥. في الميزان الجديد: محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
٩٦. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر، عمان، ط١، ٢٠١٠.
٩٧. قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: محمد عبد المطلب، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦.
٩٨. قراءة في النص الشعري الجاهلي: موسى سامح ربابعة، دار الكندي، إربد، د.ط، ٢٠٠٢.
٩٩. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧.
١٠٠. كيف نقرأ تراثنا البلاغي: محمد بركات حمدي، دار وائل للنشر، عمان، ط١، ١٩٩٩.
١٠١. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٣، ١٩٨٩.
١٠٢. مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط٥، ١٩٩٥.
١٠٣. مقالات في الشعر الجاهلي: يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، ط٤، ١٩٨٥.
١٠٤. موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨١.
١٠٥. نظرية الأدب: رنيه وليك، وآوستن وآرن، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض د.ط، د.ت.
١٠٦. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣.
١٠٧. النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

ثالثاً: الأبحاث المنشورة في المجلات العلمية المحكمة:

١. أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين، وإبداع الشعراء: شفيع السيد، مجلة إبداع، مصر، ع٦، ١٩٨٤.
٢. الأنساق والبنية: كمال أبو الديب، مجلة فصول، مصر، م١، ع٤، ١٩٨١.
٣. البئر بوابة العالم السفلي في الشعر الجاهلي: إحسان الديك، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، ع ٣٦، ٢٠٠٩.
٤. شعر عمرو بن شأس الأسدي (دراسة موضوعية فنية): أحمد عبد الحليم سعفان، دورية كلية الآداب، جامعة المنصورة، مصر، ع ١٥، ١٩٩٤.
٥. الصورة البشعة للحرب في الشعر الجاهلي: كامل عبد ربه حمدان، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، ع٣، ٤، م٦، ٢٠٠٧.
٦. ظواهر أسلوبية في شعر شوقي: صلاح فضل، مجلة فصول، م١، ع٤، ١٩٨١.
٧. العاذلة في الشعر الجاهلي: إبراهيم السنجلاوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ج٧، ع٢٨، ١٩٧٨.
٨. العاذلة في الشعر العربي قبل الإسلام (دراسة في البنية الموضوعية والفنية): عبد الحسين طاهر، ومولود محمد زايد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، جامعة ميسان، البصرة، ٢٠٠٩.
٩. الليل في الشعر الجاهلي: جليل رشيد فالح، مجلة آداب الرافدين، العراق، ع٩، ١٩٧٨.
١٠. المخلوقات الخرافية في الشعر الجاهلي: عبد الرزاق خليفة الدليمي، مجلة المورد، جامعة بغداد، ج٢٦، ع٤، ١٩٩٨.
١١. نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجاً: عبد اللطيف حني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ع٤، ٢٠١٢.
١٢. الوقفة الطللية بين القبول والتساؤل في رؤى بعض الشعراء الجاهليين: علي مصطفى عشا، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، م١، ع١، ٢٠٠٥.

رابعاً: الأطروحات والرسائل العلمية:

١. رسائل ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) دراسة أسلوبية: أسماء أديب عباس، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، العراق، ٢٠١٣.
٢. شعر الأبيوردي دراسة أسلوبية: أكرم علي عنبر، أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠١١.
٣. شعر أبي بحر التُجيبي دراسة أسلوبية: ابتهال تركي عبد الحسين الغزي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، العراق، ٢٠١٣.
٤. شعر الفرسان في العصر الجاهلي الوظائف والدلالة: رحيق الصالح، رسالة ماجستير، جامعة

ذي قار، العراق، ٢٠١١.
٥. شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد علي محمد، أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها، جامعة الموصل، العراق، ٢٠٠٥.
٦. شعر عَبِيد بن الأبرص دراسة أسلوبية: طارق سعد إسماعيل شلبي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، مصر، ١٩٩٤.
٧. شعر عمرو بن شأس الأسدي (دراسة نحوية صرفية): فتح عبده صالح، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، مصر، ٢٠١٠.
٨. الصورة المجازية في شعر المتنبي: جليل رشيد فالح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، ١٩٨٥.
٩. عمرو بن شأس الأسدي (دراسة موضوعية فنية): جبار شمخي دعيم الظاهري، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، العراق، ٢٠٠٤.
١٠. الفروسية في الشعر بين أبي فراس الحمداني وأسامة بن منقذ (دراسة موازنة): منى بنت بخيت بن عويبد اللهيبي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، ٢٠٠٨.
١١. اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، (شعراء المعلقات نموذجاً): أمل محمود أبو عون، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٣.

خامساً: المواقع: الإلكترونية:

١. جماليات وصف الناقة في معلقة طرفة دراسة بلاغية تحليلية نقدية: السعيد عبد المجيد النوتي، موقع جامعة أم القرى، مكة المكرمة، على شبكة الإنترنت: https://uqu.edu.sa/page/ar/١٩٨١٠٠.
٢. الصورة الشعرية عند شعراء الصنعة في الجاهلية والإسلام: ياسر عبد الحسيب رضوان، منشورات شبكة الألوكة عبر الإنترنت، www.alukah.net، ٢٠١٣.