الجامعـــــــة الإســـلاميـة – غـزة
شئون البحث العلمي والدراسات العليا
كليـــــــــــــــــــــة الآداب
دكتـــوراه اللغـــــة العربيـــــة

The Islamic University–Gaza
Research and Postgraduate Affairs
Faculty of Arts
PhD. of Arabic Language

جَمْهَرةُ أَشْعَارِ العَرَبِ دِرَاسَةٌ أُسْلُوْبِيْةٌ

The Collection of the Arab Poetry Stylistic Study

إِعدَادُ البَاحِثِ

سعد عودة حسن عدوان

إشراف

الأستاذ الدكتور
نبيل خالد أبو علي

الأستاذ الدكتور
محمد مصطفى كلاب

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الدكتوراه في الأدب والنقد

بكلِّيَّة الآداب فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

ذو القعدة 1438هـ/ أغسطس2017م

إقـــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

جمهرة أشعار العرب دراسة أسلوبية

The Collection of the Arab Poetry Stylistic Study

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism ،and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis ،unless otherwise referenced ،is the researcher's own work ،and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	سعد عودة حسن عدوان	اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:		التاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية غزة
The Islamic University of Gaza

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم: ج س غ/35/ Ref:

التاريخ: 2017/9/16م Date:

نتيجة الحكم على أطروحة دكتوراة

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ **سعد عودة حسن عدوان** لنيل درجة الدكتوراة في **كلية الآداب/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

جمهرة أشعار العرب دراسة أسلوبية

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم السبت 25 ذو الحجة 1438هـ، الموافق 2017/9/16م الساعة العاشرة صباحاً في قاعة مؤتمرات مبنى طيبة، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. نبيل خالد أبو علي	مشرفاً و رئيساً	.....
أ.د. محمد مصطفى كلاب	مشرفاً	.....
أ.د. محمد شعبان علوان	مناقشاً داخلياً	.....
أ.د. ماجد محمد النعامي	مناقشاً داخلياً	.....
د. محمد اسماعيل حسونة	مناقشاً خارجياً	.....
د. أسامة عزت أبو سلطان	مناقشاً خارجياً	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الدكتوراة في **كلية الآداب/قسم اللغة العربية.**

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق ،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. مازن اسماعيل هنية

الملخص

يدرس هذا البحث أبرز الظواهر الأسلوبية في جمهرة أشعار العرب، وهي دراسة تطمح إلى الإفادة من معطيات الاتجاهات الحديثة ممثلة بالدرس الأسلوبي، رغبة في الكشف عن الخصائص الأسلوبية المميزة لشعر الجمهرة ؛ فتناولتُ تلك النصوص بالدراسة والتحليل، وتتبع أهمية هذه الدراسة من القيمة الأدبية الكبيرة التي حظي بها كتاب الجمهرة، وما تضمنه من كنوز الشعر العربي كما تضمنت قصائد تفردت بروايتها لم ترد في غيرها، وهذا مما دفعني لاختياره مجالاً للبحث، إضافة إلى إيماني بحاجة هذا الديوان إلى دراسة أسلوبية، وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى خمسة فصول فضلاً عن المقدمة التي تليها دراسةٌ تمهيديةٌ تحدد منطلقات الدراسة، ومسالكها، والأدوات المعرفية التي بها ينضبط البحث الأسلوبي.

ثم يأتي **الفصل الأول:** المعنون بـ(الأسلوبية المصطلح والمفهوم)، ودرس الباحث في **الفصل الثاني**(الخصائص الصوتية)،وذلك من خلال مبحثين : المبحث الأول دار حول(المبنى الخارجي للإيقاع)، أما الثاني فتناول (المبنى الداخلي للإيقاع)، والتفت **الباحث في الفصل الثالث** إلى (الظواهر التركيبية)، درس التراكيب الإنشائية الطلبية، والتقديم والتأخير، والنفي، والتوكيد، وخصص **الفصل الرابع** لدراسة (المستوى الدلالي) درس ألفاظ الطبيعة، وألفاظ الموت، وألفاظ الزمن، وألفاظ الألوان، وألفاظ المرأة، وألفاظ الحرب والقتال، وتناول في **الفصل الخامس** (المستوى الجمالي) تحدثت فيه عن مفهوم الصورة الشعرية، ثم الصورة المحسوسة بأنواعها (البصرية، والسمعية، واللمسية، والذوقة، والشمية)، ثم تحدثت حول التناص (الديني، والأدبي، والتاريخي) ثم جاءت الخاتمة، والنتائج التي توصل إليها الباحث، كان من أبرزها :

1-مال شعراء الجمهرة إلى الأوزان الطويلة الكثيرة المقاطع لانسجامها مع الموقف الشعري، وكسر الرتابة والنمطية عبر توظيف الزحافات التي أظهرت النفسية المضطربة لشعراء الجمهرة.

2- احتوت الجمهرة على معجم شعري فيّاض ينمُّ عن قدرة شعرائها على انتقاء القيم اللغوية الواسعة والكثيفة، وقد تضمن ألفاظ ندر استخدامها، وقد تعددت حقول المعجم الشعري فى الجمهرة مما يعكس سعة ثقافة شعرائها .

3- شكّلت الصورة الحسية أساساً مهماً في شعر الجمهرة تقوم عليه معمارية القصيدة، وقد جاءت الصورة الحسية مستوحاة من الطبيعية، وقد بنيت على الحواس الخمس بتفاوت بينها مما أكسب بنية القصيدة تجدداً وتنوعاً في تشكيل الصورة .

وقد أوصت الدراسة الباحثين بإجراء دراسات أخرى على الجمهرة تتناول ظواهر أخرى، مستخدمين مناهج نقدية حداثية .

Abstract

This study investigates the most notable stylistic phenomena in the popular Arab poetry. This is a study that seeks to benefit from the modern trends inputs represented by the stylistic aspects in order to reveal the stylistic characteristics of the popular Arab poetry through analyzing the relevant literature and texts. Importance of this study comes from the great importance of the popular Arab poetry book ،and its unique content including unprecedented narrated poems. This led the researcher to choose this field of research ،where a stylistic study has been carried out on this book. The nature of the study required the division of the thesis into five chapters ،in addition to an introduction followed by a preliminary study that defines the basis of the study ،its course ،and the cognitive tools that are used to fulfill the research methodology.

The first chapter is entitled "the stylistic phenomenon as a term and concept". The second chapter investigated the issue of acoustic characteristics through two sections: the external structure of rhythm ،and the internal structure of the rhythm. In the third chapter ،the study addressed the structural phenomena ،including the demanding structural syntheses ،bringing forward and delay ،and negation and emphasis. The fourth chapter was allocated for studying the "semantic aspects". This included investigating the words of nature ،death ،time ،colors ،women ،and war and fight. The fifth chapter addressed the "aesthetic aspects". This included investigating the concept of poetical image ،and the different types of perceived image including the visual ،auditory ،tactile ،gustatory and olfactory images. This was followed by an investigation of inter-textual aspects including the religious ،literary ،and historical ones. This last chapter was followed by the conclusion ،which addressed the research findings. The most important ones were as follows:

- The popular poets tended to use the long poetry balances that were based on many syllables. This created the required poetical harmony ،which satisfied the poetic position and helped avoiding the monotonous pattern. The latter point was also achieved through employing poetry balance variations to manifest the delightful nature of the popular poets.
- The popular poetry contains a rich collection of poetry vocabulary ،which reflects the ability of poets to choose the broad and dense linguistic values. This included words that were rarely used ،and a variety of vocabulary fields ،which reflects the capacity of the popular poets.
- The sensory image formed an important basis in the popular poetry on which the poem architecture was based. The sensory image was inspired by nature. It was built on the five senses in different levels. This gave the structure of the poem a renewed and varied ability to shape the poetical image.

The study recommended that researchers carry out further studies on the popular Arab poetry to address additional phenomena using the modern critical approaches.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ﴾

[النمل: 19]

ٱلإِهدَاْءُ

﴿ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾

إليهما اعترافاً بفضلهما علي

إلى من جعلها الله سكناً لي وجعل بيننا مودة ورحمة

إلى من جعلهم الله قرة عين لي ولها

إلى أشقائي وشقيقاتي

إلى أصدقائي الكرام

إلى طلبة العلم

شكرٌ وتقديرٌ

انطلاقًا من قول الرسول ﷺ: " ومَنْ لا يشكر النَّاس لا يشكر الله"[1]، أتوجه بالشكر والحمد لله تبارك وتعالى وهو شكرٌ لا يقاربه شكر على ما أسدى عليّ من نعمائه، فلله الحمد ملءُ السماوات وملءُ الأرض وملءُ ما شاء من شيء بعد، فكم يعيش الإنسان في ظلال نعمة الله وتحت عفوه وغفرانه فهو الموفق والهادي إلى سواء السبيل .

وأمّا شكري بعد الله ﷻ فأتوجه به إلى الجامعة الإسلاميَّة –بغزة–، صرحُ العلم والعلماء، كما أتقدَّم بالشُّكر لعمادة الدِّراسات العليا، وأتقدَّم بالشُّكر أيضًا لكلِّيَّة الآداب، وأخصُّ قسم اللُّغة العربيَّة، كما وأتوجَّه بالشُّكر والامتنان العظيمين للأساتذة الكرام الَّذين تولّوا مهمَّة تدريس المساقات التَّمهيديَّة الَّتي أضاءت لي طريق البحث والمعرفة ؛ وأتوجَّه بالشكر الكامل إلى الأستاذ الدُّكتور: **نبيل خالد أبو علي**، والأستاذ الدكتور : **محمد مصطفى كلاب**، اللذين تفضلا بالإشراف على هذا البحث، فلم يبخلا عليَّ يومًا بتوجيهاتهما الخيرة، وتصويباتهما النيِّرة، فكانا نعم الموجِّهين والمرشدين، ولقد غمراني بتواضعهما الجم، وصبرهما الكبير، أشكرهما لمَا بذلاه في سبيل إنجاز هذا العمل، فكان ثمرةَ طيبة من ثمار غراسهما الطيِّب، فجزاهما الله عنَّي وعن طلاب العلم خير الجزاء.

كما أتقدَّم بالشُّكر الجزيل إلى الأستاذين الفاضلَين: الدكتور: **محمد علوان**، والدكتور: **ماجد النعامي** –عضوَيْ لجنة المناقشة الداخلية– والأستاذين: الدكتور: **أسامة أبو سلطان**، والدكتور، **محمد حسونة**، على ما بذلوه مِنْ جهد مشكور في تفضُّلهما بالاطِّلاع على محتويات هذه الرِّسالة ومناقشتها، وما يتفضَّلان به مِنْ توجيهات تكمِّل البحث وتزيده إشراقًا ونورًا بإذن الله ﷻ راجيًا الله ﷻ أنْ أكون أهلًا للإفادة مِنْ علمهما.

ولا يفوتني أن أتوجَّه بالشكر الجزيل لكلِّ من وقف بجانبي وأخص بالذكر زوجتي العزيزة التي أقدم لها خالص شكري وامتناني على ما قدمته لي من دعم، ولما تحملته من عناء وجهد في سبيل إتمام هذا البحث، والشكر موصول لكل من شارك أو ساهم، ولو بشطر كلمة في إنجاز هذا العمل ؛ أقدم لهم جميعاً حباً ووفاءً .

أسأل الله ﷻ أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجه الكريم، ويتقبله عملًا جاريًا إلى يوم القيامة، إنّه وليُّ ذلك والقادر عليه.

الباحث / سعد عودة عدوان

---

(1) الترمذي، سنن التِّرمذيّ (ج505/3).

فهرس المحتويات

إقـــــرار.....أ
نتيجة الحكم.....ب
الملخص.....ت
ألإهدَاْءُ.....ح
شكرٌ وتقديرٌ.....خ
فهرس المحتويات..... د
المقدِّمة.....1
أولاً: أسباب اختيار البحث..... 1
ثانياً: أهمية البحث 2
ثالثاً: أهداف البحث..... 2
رابعاً: منهج دراسة البحث 3
خامساً: الدراسات السابقة لموضوع البحث 3
سادسًا: الصعوبات التي واجهت الباحث أثناء البحث..... 4
سابعًا: مصادر البحث 4
ثامناً: هيكليَّة البحث..... 4
تمهيد.....7
أولاً : مؤلف جمهرة أشعار العرب 7
ثانياً : وفاته 8
ثالثاً : منهج أبي زيد القرشي في تأليف الجمهرة 9
الفصل الأول: الأسلوبية المصطلح والمفهوم.....16
المبحث الأول : الأسلوب..... 17
مفهوم الأسلوب.....17
الأسلوب في المباحث العربية الحداثية.....23
الأسلوب في المباحث الغربية القديمة والحديثة.....26
المبحث الثاني: الأسلوبية النشأة والمفهوم والاتجاهات..... 32
1- نشأة الأسلوبية.....32
2- مفهوم الأسلوبية عند الغرب.....33
3- مفهوم الأسلوبية عند العرب.....35
المبحث الثالث: اتجاهات الأسلوبية..... 37
1- الأسلوبية التعبيرية.....37
2- الأسلوبية البنيوية.....38

3- الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب)..... 39
4- الأسلوبية الإحصائية..... 41
5- الأسلوبية الصوتية..... 42
المبحث الرابع : علاقة الأسلوبية بالعلوم المجاورة 44
الفصل الثاني: الخصائص الصوتية في ديوان الجمهرة..... 54
تمهيد **55**
مفهوم الإيقاع..... **57**
المبحث الأول: المبنى الخارجي للإيقاع 61
أولاً: الوزن الشعري..... 61
البحور الشعرية أنواعها ودلالاتها..... 62
خصائص أهم البحور المستعملة ووظيفتها الأسلوبية..... 66
1- بنية التشكيل الإيقاعي للطويل..... 66
2- بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط..... 72
3- بنية التشكيل الإيقاعي للكامل..... 75
4- بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الوافر..... 79
5- بنية التشكيل الإيقاعي في بحر الخفيف..... 81
ثانياً: القافية أنماطها وحروفها ووظيفتها الأسلوبية..... 85
تعريف القافية..... 85
مكانة القافية..... 86
1- حرف الروي..... 88
2- الإطلاق والتقييد..... 102
أ- القافية المطلقة..... 102
ب- القافية المقيدة..... 106
المبحث الثاني: المبنى الداخلي للإيقاع..... 109
التكرار صوره ووظيفته الأسلوبية..... 111
أولاً: التكرار في إطار البيت، ومن أبرز صوره ما يلي:..... 112
1- الجناس..... 112
2- تكرار الحرف..... 114
ثانياً : التكرار في إطار القصيدة..... 118
1- تكرار الألفاظ..... 118
2- تكرار الصيغ..... 123

ثالثاً: التوازن الإيقاعي، ومن أبرز صوره..... 125
1- التصريع..... 125
2- رد الأعجاز على الصدور..... 128
3- التوازن الصرفي..... 130
4- لزوم ما يلزم..... 132
5- التدوير..... 134
6- الضرورة الشعرية..... 136
الفصل الثالث: الظواهر التركيبية في ديوان الجمهرة..... 140
تمهيد..... 140
المبحث الأول: التراكيب الإنشائية الطلبية..... 143
أولاً: الاستفهام..... 143
ثانياً: الأمر..... 151
ثالثاً: النهي..... 158
المبحث الثاني : تراكيب أخرى 165
أولاً : التقديم والتأخير..... 165
ثانياً : النفي..... 174
ثالثاً: التوكيد..... 181
الفصل الرابع : المستوى الدلالي في ديوان الجمهرة..... 191
المبحث الأول : المستوى الدلالي..... 191
أولاً : المعجم الشعري **..... 191**
ثانياً: نظرية الحقول الدلالية **..... 193**
المبحث الثاني: حقل ألفاظ الطبيعة..... 197
أولاً: ألفاظ الطبيعة الصامتة..... 198
1- ألفاظ الطبيعة الأرضية (التضاريس)..... 198
2- ألفاظ الطبيعة السماوية..... 204
أ- الليل..... 205
ب- النجوم..... 210
ج- البرق..... 211
د- ألفاظ الريح، والرياح..... 212
ه- الأمطار..... 214
3- ألفاظ النبات..... 217
ثانياً : الطبيعة الحية (المتحركة)..... 225
أولاً: ألفاظ الحيوانات..... 225

ثانياً: الطيور 250
ثالثاً: الزواحف والحشرات 254
المبحث الثالث : حقل ألفاظ الموت 257
1- لفظ الموت 261
2- لفظ (المنية – المنون – المنايا) 265
المبحث الرابع : حقل ألفاظ الزمن 268
1- لفظ اليوم 269
2- الدهر 273
3- الغد 274
المبحث الخامس : حقل ألفاظ الألوان 275
1- اللون الأسود **276**
2- اللون الأبيض 281
3- اللون الأحمر 285
4- اللون الأصفر 288
5- اللون الأزرق 289
6- اللون الأخضر 290
المبحث السادس: حقل ألفاظ المرأة 291
1- ألفاظ المرأة الجسدية 291
2- ألفاظ الصفات والفضائل النفسية 294
3- ألفاظ الزينة 296
4- أسماء النساء 297
المبحث السابع: حقل ألفاظ الحرب والقتال 299
1- ألفاظ القتال 300
2- ألفاظ أدوات الحرب وعدتها 302
أ- السيف 302
ب- الرمح 303
ج- القوس 304
د- السهم 305
الفصل الخامس : المستوى الجمالي 309
المبحث الأول: جماليات الصورة الشعرية 309

أولاً: الصور المحسوسة 312
1- الصورة البصرية 313
أ- الصورة البصرية الساكنة 313
ب– الصورة البصرية المتحركة 317
3- الصورة اللمسية 324
4- الصورة الذوقية 326
5- الصورة الشمية 329
ثانياً: الصور المتقابلة 332
ثالثاً : الصورة الممتدة 337
المبحث الثاني: الصور المتناصة 341
أولاً: التناص الديني **343**
ثانياً: التناص التاريخي **352**
1- التناص مع الممالك والملوك 353
2– التناص مع الأحداث التاريخية وأيام العرب 356
ثالثاً: التناص الأدبي **359**
1- التناص الشعري 359
2- التناص مع الأمثال 361
الخاتمة والنتائج 367
التوصيات 375
المصادر والمراجع 376
فهرس الآيات القرآنية 396
فهرس الأحاديث 397
فهرس الشواهد الشعرية 398

المقدِّمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على من أوتي جوامع الكلم وبدائع الحكم، وفصل الخطاب، سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – خير ولد عدنان، وعلى آله وصحبه الهادين المهديين ومن تبعهم بإحسان وفضل إلى يوم الدين، **أمَّا بعدُ:**

كان الشعر الجاهلي وما يزال منبعاً ثرياً ومعيناً لا ينضب للدراسة والبحث، لما ينطوي عليه من لغة فنية، وكثافة دلالية، وتناغم إيقاعي بين وحدادته المكونة له، وانتقاء متميز لمفرداته وتراكيبه وصوره، ولعلّ هذا ما أثار في نفسي دراسة النص الجاهلي دراسة تطبيقية للمنهج الأسلوبي على شعر جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، التي تُعد من أقدم المجموعات الشعرية التي وصلت إلينا، وجمعها أبو زيد القرشي المتوفى في أوائل القرن الرابع الهجري، وقد تبوأت الجمهرة مكانة مرموقة في الدراسات الأدبية والنقدية القديمة والحديثة، كما مثلت الحياة الجاهلية، ووصفتها وحاورتها، ودارت مع الأيام والأحداث، وعلاقات القبائل مع بعضها البعض، وبملوك الحيرة والغساسنة، ومثّلت الحياة الاجتماعية خير تمثيل، وكشفت عن البيئة الجغرافية .

وتمثل جمهرة أشعار العرب إحدى المنتخبات الشعرية المهمة في تراث العرب الشعري؛ فهي من أقدم المجموعات الشعرية في الشعر العربي التي مثّلت روح ذوق ذلك العصر، لذا كان اهتمام القدامى بها كبيراً، وذلك بالنظر في تلك الدواوين الشعرية واختيار جيد النصوص فيها بحثا عن القيمة الفنية والجمالية وإبقائها حية مدى الأزمان، والعصور سعيا منهم في الحفاظ على تراثهم الأدبي متبعين طريقة التنقيب و التلقي و القراءة في اختياراتهم سواء أكانت هذه المناهج قائمة على الذوق أو على الغرض الشعري.

وكتاب الجمهرة هو أحد تلك المنتخبات التي اتبعت المنهج التاريخي والفني واللغوي للارتقاء بالنصوص نحو الأفضل واستنطاق ما جاءت فيها من جماليات على اختلاف الزمن لتلك القصائد والملاحظ أنّ كتب المختارات تصور البعد الفكري والذوقي لدى أصحابها لاختيار النصوص المتماسكة في أنساقها و ترابط أجزائها .

أولاً: أسباب اختيار البحث

1– القيمة الأدبية لديوان الجمهرة فهو مصدر أدبي أصيل يسد فراغاً في المكتبة العربية، وذلك لما تضمنه من قصائد تفرد في روايتها، ولم ترد في غيره من المجمّعات الشعرية.

2- عزوف كثير من طلاب الدراسات العليا عن دراسة أدبنا الجاهلي إما لصعوبة مادته ونصوصه، أو رغبة في سرعة الإنجاز وسهولة البحث، لذلك آثرت أن أغامر وأخوض لجج النص الجاهلي، رغم مشاقِّ هذا المسلك، وقد وجدت في ديوان جمهرة أشعار العرب منارة أنطلق منها لدراسة نص جاهلي قديم، حيث وجدته مشبعا بالدلالات المتعددة، والجماليات الفريدة التي تأسر لب القارئ وتزيده إمتاعا لذلك آثرت أن أغامر وأخوض لجج النص الجاهلي، رغم مشاقِّ هذا المسلك لكن وفق منهج من المناهج الحديثة.

3- حاجة ديوان الجمهرة إلى دراسة أسلوبية تكشف عن جماليات النص الشعري، من خلال سبر أغواره، وتشريح نصوصه، وفك رموز تأثير بنياته ذات الهيمنة الأسلوبية على بقية بنيات النص الأخرى، فالدراسات الأسلوبية خير وسيلة لتجلية قيمة النص الأدبي .

4- ضرورة إعطاء أدبنا وتراثنا النقدي أهمية فائقة تليق بمقامه من خلال دراسته وتحليله، واستخراج أهم أفكاره سعيا في إحياء التراث و موضوعاته.

5- قلة الدراسات الأسلوبية في المختارات الشعرية عامة وكتاب الجمهرة خاصة، ومن الطبيعي أن تلعب المختارات دوراً هاماً في الحركة الأدبية والنقدية.

ثانياً: أهمية البحث

تنبع أهمية هذه الدراسة من القيمة الأدبية الكبيرة التي حظي بها ديوان جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، وما تضمنه من ذخائر الشعر العربي في عصوره الذهبية، الخصبة التي تظل تدغدغ مشاعر النقاد والقراء حتى وقتنا هذا، وتغريهم بجاذبيتها – وإن قلَّ عشاقها – فهي مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفياضة، لذلك وجدت كثيرا من كبار النقاد يعكفون على دراسة النص الجاهلي بطريقة حداثية تعكس جماليات فيه كانت تستشعر ولا ترى، فأبرزوها بصورة استأثرت بنفوس المتلقين وإعجابهم.

ثالثاً: أهداف البحث

1- الوقوف المتأني أمام مادة متراكمة لشخصية مهمة كشخصية أبي زيد القرشي.
2- كشف النقاب عن أصحاب قصائد الجمهرة والتعريف بهم وبأحوالهم وكشف بعض الحقائق الخاصة بالجمهرة.
3- ربط النسيج اللغوي بقيمته التعبيرية من خلال استخدام المنهج الأسلوبي، وذلك لتعدد مستويات نصوص الجمهرة فهي بحاجة إلى تحليل واحصاء تراكيبها.

4- استنطاق النصوص الشعرية بهدف الوقوف على شيء من تطور الفكرة والموقف والأسلوب.

5- الخروج عن النمط التقليدي في معالجة النصوص الشعرية القديمة وسلكت منهجا نقديا حديثا ينزع إلى العلمية، ويحاول تأصيلها.

رابعاً: منهج دراسة البحث

لقد اخترت المنهج الأسلوبي في تناول ديوان جمهرة أشعار العرب لأبعثه من جديد، ولأعيده إلى شاشة النقد والتحليل بشكل طازج وجديد مرة أخرى، وكانت الفكرة أن أتناول نصا قديما بمنهج نقدي حديث، ذلك لأنّ الأسلوبية تنظر في النص الأدبي ككيان مستقل تبرز ما فيه من ظواهر أسلوبية، وقيم تعبيرية وجمالية بعيداً عن الانطباعية السريعة، وذاتية المواقف، فتقوم بعملية اختيار وانتقاء للظواهر الأسلوبية الكامنة في بنية النص، والتي تلعب دوراً هاماً في تشكيل أسلوب المؤلف، ثم تقوم بوصفها وتحليلها، ومعرفة وظيفتها داخل العمل، وكيف استطاع المؤلف أن يحقق لها هذه الوظيفة، من أجل الوقوف على النظام الكلي الذي يحكم بنيته، فالدراسات الأسلوبية إبحار في عالم النص للوقوف على تميز مبدعه، وتفرده في الأداء عن وعي واختيار، كما أنها تمتلك القدرة على إبراز الدلالات المختلفة التي يشحن بها المبدع خطابه، كما وتتعامل مع النص الأدبي ككل شامل تنسج سماته في وشاح متماسك.

خامساً: الدراسات السابقة لموضوع البحث

من خلال البحث والتنقيب تبين للباحث أنّ الجمهرة لم تُدرس أسلوبياً من ذي قبل، وهذا لا يمنع أنّ هناك دراسات سابقة قد تعين الباحث وتساعده في خوض غمار هذا البحث وأذكر منها :

1- قضايا الملحمات السبع في جمهرة أشعار العرب، للباحث، أيمن دراوشة، ماجستير 1997م، الجامعة الأردنية .

2- قضايا المجمهرات السبع في جمهرة أشعار العرب، للباحثة أروى المومني، ماجستير، 1995م، الجامعة الأردنية .

3- المشوبات في جمهرة اشعار العرب دراسة أدبية نقدية، للباحثة عبلة محمد، ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية.

4- المراثي في جمهرة أشار العرب دراسة تحليلية موازنة، للباحث محمد علي الشهري، ماجستير، 2005م، السعودية، جامعة أم القرى .

5- التشبيه في شعر الجمهرة لأبي زيد القرشي، للباحث سيدي محمد حملة الحاج أحمد، دكتوراه، 1992م، كلية اللغة العربية بالقاهرة جامعة الأزهر .

سادسًا: الصعوبات التي واجهت الباحث أثناء البحث

إنّ الصعوبات التي قد تواجه الباحث كثيرة ومتنوعة، لأنه لا يخلو بحث من صعوبات وعراقيل، لكن الباحث الماهر هو الذي يتعالى على الصعاب ويتجاوزها ويستطيع أن يذلل الصعاب، لكنني أذكر منها، عدم التطرق لقضايا أبي زيد في كتب النقد بتوسع وتوضيح، وندرة الكتب الدّارسة للجمهرة، بل كانت كلها إشارات فقط، وتبعثر المادة العلمية في بطون المؤلّفات وبعض الرسائل العلمية .

سابعًا: مصادر البحث

لقد اعتمدّت في دراستي على كتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام لأبي زيد القرشي، تحقيق الدكتور محمد علي الهاشمي، الطبعة الأولى لسنة 1979م، وقد كان هذا الكتاب المصدر الرئيس الذي بنيت عليه دراستي، علماً بأنّ الكتاب قد حققه علي محمد البيجاوي .

ثامناً: هيكليَّة البحث

اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى خمسة فصول فضلاً عن المقدمة التي تحدد منطلقات الدراسة، ومسالكها، والأدوات المعرفية التي بها ينضبط البحث الأسلوبي، تليها دراسة تمهيدية أوجزت فيها الحديث حول تاريخ وحياة أبي زيد القرشي، والعصر الذي عاشه، ومنهجه في الجمهرة وتقسيماته.

ثم يأتي **الفصل الأول:** المعنون بـ (الأسلوبية المصطلح والمفهوم) متكئاً على مبحثين: المبحث الأول تمثل في الحديث عن مفهوم الأسلوب في المباحث العربية التراثية والحديثة، ومفهومها في المباحث الغربية القديمة والحديثة، أما المبحث الثاني فتحدث عن الأسلوبية النشأة والمفهوم والاتجاهات.

ودرس الباحث في **الفصل الثاني** (الخصائص الصوتية)، متناولاً بالدراسة العناصر الإيقاعية، وذلك من خلال الاتكاء إلى مبحثين:

- مبحث المبنى الخارجي للإيقاع المتمثل : بالوزن والقافية .
- مبحث المبنى الداخلي للإيقاع المتمثل : بالتكرار، والتوازن الإيقاعي .

أما **الفصل الثالث** فتحدث عن دور الظواهر التركيبية في شعر الجمهرة، وذلك بالنظر فيما وراء الاستخدامات اللغوية في دلالات عميقة، من خلال الوقوف عند كل من : الإنشاء الطلبي، والتقديم والتأخير، والنفي، والتوكيد .

وخصص **الفصل الرابع** لدراسة المستوى الدلالي وما فيه من ألفاظ الطبيعة، وألفاظ الموت، وألفاظ الزمن، وألفاظ الألوان، وألفاظ المرأة، وألفاظ الحرب والقتال .

وتناول في **الفصل الخامس** (المستوى الجمالي) تحدثت فيه عن مفهوم الصورة الشعرية، ثم الصورة المحسوسة بأنواعها (البصرية، والسمعية، واللمسية، والذوقة، والشمية)، ثم تحدثت حول التناص (الديني، والأدبي، والتاريخي) .

ثم جاءت الخاتمة، وأبرز النتائج التي توصل إليها الباحث في هذه الدراسة .

ولأن هذه الرسالة حاولت أن تعالج جزئية جديدة مما له علاقة ببعض ما قدمه الباحثون السابقون ؛ فهي –بإذن الله– حلقة من سلسلة طويلة سيشتغل بها البعض من اللاحقين أيضاً .

وفي الختام أرجو من الله – العلي القدير– أن يتقبل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وأن يتجاوز عن زلّاتي فالكمال لله وحده، وما كان من صوابٍ فمن الله فهو المنعم الجواد، وما كان من خطأ فمن نفسي المقصِّرة والشيطان، وأسأل الله أن يكون هذا البحث ضمن أبحاث ترفع من قدر العربية المرفوع قدرها بالقرآن، وأن يساهم في نشر قواعد العربية وترسيخها في عقول المخلصين وأسأله أن يهيئ لنا من أمرنا رشداً، فمنه أستمد الصواب، والتوفيق إلى ما يُحْظيني لديه بجزيل الثواب .

هذا ما بدا لي فإن أصبت فمن الله، وله الحمد على فضله وتوفيقه، وإن أخطأت فمن نفسي، وأستغفره من ذنبي، وحسبي في هذا العمل نيتي وقصدي، ولكل امرئ ما نوى... راجياً من الله أن ينفع به، وأن يهيئ له القبول، إنه واهب الرشد ومانح التوفيق، والحمد لله رب العالمين .

التمهيد

تمهيد

لم يتضح تدوين الشعر العربي تدويناً منهجياً قائماً على الضبط والتدقيق إلا عند أوائل الرواة، وأهمهم المفضل بن محمد الضبي (ت178هـ) وأبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي (ت261هـ) في كتابيهما " المفضليات " و " الأصمعيات " وهما أقدم كتابين من كتب المختارات أو المنتخبات الشعرية .

ويلي هاذان الكتابان كتاب " **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام** " لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، والذي جمع فيه عدداً من الشعراء الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين، حيث يعد منهلاً من مناهل الأدب العربي، وسجلاً ضخماً حافلاً من تراث العرب وحياتهم وأيامهم وخلائقهم، كما أنه كتابٌ فريدٌ في تقسيمه وتبويبه، وهو من أهم كتب التراث الجديرة بالرعاية والإحياء التي حفظت لنا نخبةً من القصائد، تُعدُّ من عيون الشعر العربي القديم.

أولاً : مؤلف جمهرة أشعار العرب

هو أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي راوية وعالم بالشعر صنف " جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام " [1]، وبالرغم من الشهرة التي حظي بها كتاب الجمهرة من بين كتب المختارات الشعرية، إلا أنّ هناك غموضاً حول ترجمته فقد قال عنه محقق الجمهرة محمد علي الهاشمي في مقدمة التحقيق أنه " رجل مغمور مجهول لم يُعرف سوى بجمهرته هذه، وليس له وجود في كتب الطبقات والرجال، فقد سكتت عن ترجمته كتب التراجم على اختلاف أنواعها، فلم يرد له ذكر أو إشارة في كتب تراجم المحدثين ورواة الحديث، ولا في تراجم اللغويين والنحويين، ولا في تراجم الشعراء والأدباء، ولا في تراجم مؤلفي الكتب وجامعي الدواوين" [2].

كما أنّ هناك خلافاً كبيراً دار حول العصر الذي عاش فيه مؤلف الجمهرة، حيث لم يُعرف القرشي إلا حين أشار إليه ابن رشيق (ت 463هـ) في كتابه العمدة فقد ذكره ثلاث مرات في باب المشاهير من الشعراء، وباب في القطع والطويل باسم محمد بن أبي الخطاب مرة، ومرتين بابن أبي الخطاب حيث نسب الجمهرة إلى محمد بن أبي الخطاب [3]، ونقل عنه

---

(1) ينظر، ابن رشيق، العمدة، (ج96/1)، والبغدادي، خزانة الأدب، و الزركلي، الأعلام، (ج114/6) .

(2) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، مقدمة التحقيق، (ص13) .

(3) ينظر، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، (ج96/1، 97، 190).

السيوطي (ت911هـ) ذلك بنصه في كتابه المزهر في سياق باب المشاهير من الشعراء [1]، كما ذكره عبد القادر البغدادي (ت 1093هـ) في خزانته ست مرات مرتين باسمه وأربع بكنيته، وينسب الجمهرة إليه في موطنين [2] .

ثانياً : وفاته

تباينت الآراء حول وفاة القرشي بسبب عدم توفر مادة وافية تدلنا على ولادته وحياته ووفاته، وقد ناقش محمد علي الهاشمي محقق الجمهرة هذه المسألة نقاشاً مستفيضاً، حيث عرض آراء القدماء والمحدّثين والمعاصرين حول هذه المسألة، " فهم فريقان : فريق جعل وفاته تتراوح بين القرن الثالث والقرن الخامس، وفريق ذهب إلى أنه توفي سنة 170للهجرة " [3] .

وبعد عرضه لآراء الفريقين وأدلة كل منهما، خرج بدليلين داخلياً وخارجياً ليثبت وفاة القرشي، أما الدليل الخارجي فمن خلال دراسة الأسانيد التي وردت في مقدمة الجمهرة حيث اتخذها دليلاً للوصول إلى سنة وفاته على سبيل التقريب، وتبدى له أنه توفي ما بين سنة 300هـ-310هـ، وأما دليله الخارجي فقد اعتمد على أن أول من ذكر القرشي وجمهرته هو ابن رشيق القيرواني كما أسلفنا الحديث وابن رشيق مولود سنة 390هـ، ومتوفى سنة 456هـ أو 463هـ، وبذلك يكون الكتاب قد ألف قبل عصر ابن رشيق، فالقرشي من رجال القرن الثالث ومطلع القرن الرابع ووفاته ما بين سنة 300-310هـ تقريباً [4]، وترجيح الهاشمي جاء منسجماً مع ما سبقه إليه ناصر الدين الأسد [5] وشوقي ضيف [6] أن القرشي من رجال القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع الهجري .

وبعد هذا العرض المقتضب يكون الرأي الراجح لدى الباحث هو أنّ صاحب الجمهرة هو أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، وهو من رجال القرن الثالث ومطلع القرن الرابع الهجري، وأنّ وفاته ما بين سنة 300-310هـ أو ما يقاربها، كما يرى الباحث أن إشكالية حياة القرشي سوف تبقى قائمة على الرغم مما توصل إليه الباحثون من نتائج ودلائل منطقية حول

---

(1) ينظر، السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، (ج2/406، 408).

(2) ينظر، البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، (ج1/126، 2/197، 5/462، 7/481، 9/531).

(3) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، (ص15).

(4) ينظر، المرجع السابق، ، ص23-28.

(5) ينظر، الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، (584-588).

(6) ينظر، ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، (ص178).

عصر القرشي، والمجال هنا لا يتسع للخوض في هذا الموضوع لأنّه يحتاج إلى دراسة أخرى منفصلة حتى نستطيع حل هذه الإشكالية، وكشف الغموض حول حياة هذا الرجل المجهول، والذي لم يعرف سوى بجمهرته هذه، وعسى أن تكشف الأيام عن وثائق أكثر دقة لحل هذا اللغز.

ثالثاً : منهج أبي زيد القرشي في تأليف الجمهرة

الجمهرة في اللغة تعني الرمل الكثير الْمُتَرَاكِمُ الْوَاسِعُ وجُمهورُ كُلِّ شَيْءٍ: معظمُه، وَقَدْ جَمْهَرَهُ. وجُمهورُ النَّاسِ: جُلُّهُم. وجَماهير الْقَوْمِ: أَشرافهم وجَمْهَرْتُ القومَ إِذا جَمَعْتَهُمْ، وجَمْهَرْتُ الشَّيْءَ إِذا جَمَعْتَهُ [1] .

من هنا جاءت تسمية الكتاب ب "جمهرة أشعار العرب"، أي مجتمعها فكأن كل هذه المعاني كانت ماثلة في ذهن القرشي، وأراد أن يقول لنا أنه قد جمع مجموعة من الشعر الكثير المشهور عند العرب، حيث ضم كتاب الجمهرة بين دفتيه تسعاً وأربعين قصيدة كاملة، لتسعٍ وأربعين شاعراً، ثلاثة وعشرون شاعراً من الجاهليين، وستة عشر شاعراً من المخضرمين، وعشرة شعراء من الإسلاميين ولعل أبا زيد القرشي قد تأثر بجمهرة ابن دريد (ت321هـ)، ويبدو لي أن هذا الاسم ليس جديداً في ميدان التأليف، بل كان سائداً ومتداولاً عند الكثير من المصنفين قبل أبو زيد القرشي وبعده مثل جمهرة النسب لأبي المنذر هشام بن محمد الكلبي (ت202هـ)، وجمهرة اللغة لابن دريد المتوفى سنة (321هـ) .

وواضح أن " جمهرة أشعار العرب " بتسميتها وبمحتواها تجمع بين دفتيها طائفة من أشعار العرب متخيرة منتقاه من جمهور شعر العرب وعيونه [2] .

وقد تميزت جمهرة القرشي عن المجموعات الشعرية التي صنفت قبلها –" المفضليات " و " الأصمعيات "– بأنها تشكلت من شقين، شق نقدي وآخر شعري، وقد اشتمل الجانب النقدي على بعض القضايا المحورية التي تتعلق بالشعر العربي القديم :

1– المقدمة النقدية المسهبة والتي تضمنت الأقسام التالية

1– ما وافق القرآن من ألفاظ العرب وأشعارهم.
2– أخبار الشعراء وأول من قال الشعر منهم .
3– النبي والشعر، والصحابة والتابعين والشعر، وما روي عنهم.

---

(1) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (ج149/4).
(2) ينظر، القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، (ص35).

4- في قول الجن الشعر على ألسنة العرب.

5- أخبار أصحاب السموط " المعلقات "، وما قيل في تفضيل بعضهم على بعض .

وقد اشتملت هذه المقدمة على فوائد لغوية وأخبار أدبية ونقدية نافعة، ولكنها حفلت في القسمين الثاني والرابع بأخبار تسودها الأسطورة، وبشعر مصنوع لا يصح منه شيء كالشعر المنسوب لآدم وإبليس وجبريل والعمالقة وعاد وثمود والجن، وكله من الشعر المصنوع الذي رده أهل العلم من القدماء، ونبهوا عليه محذرين من قبوله [1] .

يقول ابن سلام معلقاً على تلك الأشعار الأسطورية : " وَكَانَ مِمَّن أفسد الشّعْر وهجنه وَحمل كل غثاء مِنْهُ مُحَمَّد بن إِسْحَاق بن يسَار ... فَكتب فِي السّير أشعار الرِّجَال الَّذين لم يَقُولُوا شعرًا قطّ وأشعار النِّسَاء فضلا عَن الرِّجَال ثمَّ جَاوز ذَلِك إِلَى عَاد وَثَمُود فَكتب لَهُم أشعارا كَثِيرَة وَلَيْسَ بِشعر إِنَّمَا هُوَ كَلَام مؤلف مَعْقُود بقواف أَفلا يرجع إِلَى نَفسه فَيَقُول من حمل هَذَا الشّعْر وَمن أَدَّاهُ مُنْذُ آلَاف من السنين وَالله تبَارك وَتَعَالَى يَقُول {فَقطع دابر الْقَوْم الَّذين ظلمُوا} أي لَا بَقِيَّة لَهُم وَقَالَ أَيْضا {وَأَنه أهلك عادا الأولى وَثَمُود فَمَا أبقى} وَقَالَ في عَاد {فَهَل ترى لَهُم من بَاقِيَة} وَقَالَ {وقرونا بَين ذَلِك كثيرا} وَقَالَ {ألم يأتكم نبأ الَّذين من قبلكُمْ قوم نوح وَعَاد وَثَمُود}" [2] .

ويعلق على ذلك عز الدين إسماعيل بقوله : " توشك السبع أن تكون من مستوى شعري متقارب وإذا كان بين بعضها وبعض فروق فنية حقاً فهي فروق في منتهى الدقة والرهافة، وليت القرشي تجشم عناء الكشف عنها" [3].

وبرجوعنا إلى المقدمة النقدية نجد أن ذكر أخبار الشعراء وشعرهم وموقف الرسول – صلى الله عليه وسلم – والصحابة والتابعين من الشعر ينسجم مع محتوى الكتاب، لكن (ما وافق القرآن من ألفاظ العرب وأشعارهم) تبدو مقحمة عن قصد لأن جل الكتاب مخصص لرواية الشعر لكن في هذا الجزء يتحدث أبو زيد عن مقارنة، فمضمون الكتاب لا علاقة له بتلك المقارنة، لأن معظم الكتاب في رواية الشعر، فلماذا قارن أبو زيد بين لغة الشعر ولغة القرآن في كتاب مخصص لرواية الشعر " لا شك في أنّ اللغة تشكّل أول مظاهر الهوية أيّاً كانت، فالشعر العربي والقرآن الكريم يعدّان في فكر أبي زيد أبرز مظاهر الهوية العربية التي باتت في

---

(1) ينظر، القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، (ص35).

(2) ابن سلاّم، طبقات فحول الشعراء، (ج1/7-8).

(3) إسماعيل، المصادر الأدبية في التراث الشعري، (ص86).

القرن الثالث مهددة بوفود ثقافات مختلفة، لذلك نزع أبو زيد إلى الماضي اللغوي المشكّل للهوية العربية "[1] .

إذن غيرة أبي زيد القرشي وحرصه على اللغة العربية بشعرها ونثرها، وانحيازه إلى الشعر القديم على حساب الشعر المحدث الذي ظهر على يد بشار وأبي نواس وغيرهم، كان الدافع لإقحامه هذا الباب، والذي يبدو للوهلة الأولى ألّا علاقة له بمضمون الكتاب، فالقرشي يحمل مشروعاً فكرياً يرسّخ من خلاله الهوية العربية من خلال اللجوء إلى الشعر القديم، والاعتزاز به، وجعله نموذجاً للشعراء الذين أتو بعدهم لمحاكاتهم، والسير على هداهم " فكانت الجمهرة تمثل إلى درجة بعيدة إعادة قراءة للتراث من أجل كشف رؤاه المركزية وتناسقه التقليدي ووحدته المتماسكة "[2].

2- تقسيم الجمهرة

حيث جعلها في تقسيم سباعي تفرد به القرشي عن سابقيه من أصحاب كتب الاختيارات فهي تقع في سبع مجموعات، كل مجموعة سبع قصائد لسبعة شعراء على النحو التالي :

المجموعة الأولى : السموط " المعلقات " وأصحابها : امرؤ القيس، وزهيرُ بن أبي سُلمى، والنابغة الذبياني، والأعشى، ولبيد، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بن العبد .

المجموعة الثانية :المجمهرات وأصحابها:عبيد بن الأبرص،وعنترة، وعدي بن زيد العبادي، وبشر بن أبي خازم،وأمية بن أبي الصَّلت، وخداش بن زيد العبادي، والنَّمِر بن تَولب .

المجموعة الثالثة : المنتقيات وأصحابها: المسيب بن عَلَس، والمرقش الأصغر، والمتلمِّس، وعُروة بن الورد، والمهلهل، ودُريد بن الصِّمة، والمتنخِّل اليَشكُري .

المجموعة الرابعة: المذهبات وأصحابها: حسان بن ثابت،وعبد الله بن رواحة،ومالك بن عجلان،وقيس بن الخطيم،وأُحيحة بن الجلاح،وأبو قيس بن الأسلت،وعمرو بن امرئ القيس .

المجموعة الخامسة : المراثي وأصحابها: أبو ذؤيب الهذلي، ومحمد بن كعب بن سعد الغنوي، وأعشى باهلة، وعلقمة الحميري، وأبو زبيد الطائي، ومتمم بن نويرة، ومالك بن الريب .

المجموعة السادسة : المشوبات وأصحابها: نابغة بني جعدة، وكعب بن زهير، والقطامي، والحُطيئة، والشَّماخ، وعمرو بن أحمر، وتميم بن مقبل .

---

(1) الحبار، لغة العرب ولغة القرآن قراءة نقدية في جمهرة أشعار العرب، (ص275).

(2) أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (البنية والرؤيا)، (ص676).

المجموعة السابعة : الملحمات وأصحابها هم : الفرزدق، جرير، والأخطل، والراعي النميري، وذو الرُّمَّة، والكُميت، والطِّرِمَّاح .

" وهذه الأسماء التي أطلقها مؤلف الجمهرة على هذه القصائد إنما هي صفات لها، فالسُّموط هي القلائد التي تُعلق، ومن ثم رادفت المعلقات .

والمجمهرات هي في الأصل النوق القوية المداخلة الخَلق، كأنها جمهور الرمل، ولعله شبه بها هذه القصائد، أي أنها عالية الطبقة، محكمة السبك، قوية النسج . والمنتقيات، أي المختارات . والمذهبات، أي التي تستحق أن تكتب بماء الذهب لجودتها . والمشوبات هي التي شابها، أو شاب أصحابها، الكفر والإسلام، والملحمات، ولعله أراد بهذه التسمية الإشارة إلى إحكام نظمها وإلحام شعرها " [1] .

وبالنظر إلى التقسيم السباعي الذي اختطه القرشي لجمهرته نجده شائعاً في بيئة الدرس الشعري قبل القرشي ؛ فالمعلقات السبع أو "السبع الطوال" عُرفت بهذا الاسم عند راويها الأول حماد الراوية المتوفى سنة (164هـ)، أما بقية مجموعات الجمهرة فيرجع الرأي في تقسيمها إلى هذه المجموعات إلى المفضل بن عبد الله بن المجبر المتوفى سنة (260هـ) شيخ أبو زيد القرشي، ومما يؤكد هذه نسبة هذا التقسيم إلى المفضل قول القرشي في مقدمته " وقال المفضل: هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السموط، فمن قال: إن السبع لغيرهم، فقد خالف ما أجمع عليه أهل العلم والمعرفة، وقد أدركنا أكثر أهل العلم يقولون:إن بعدهن سبعاً ما هن بدونهنّ، ولقد تلا أصحابهن أصحاب الأوائل، فما قصروا، وهن المجمهرات ... "[2] .

كما يتضح من النص السابق أنّ التقسيم السباعي لهذه المجموعات عُرف قبل القرشي حيث يقول القرشي " وقد أدركنا أكثر أهل العلم يقولون .." فمن الواضح أن قصائد المجموعة الثانية كانت محددة كذلك بسبع قصائد .. .

ولم تكن من اختيار القرشي ابتداءً وقد انتهى إلى هذا القول عز الدين إسماعيل [3]، ويؤيد هذا الرأي أمجد الطرابلسي ويرجح معرفة هذه الألقاب قبل ظهور هذه المجموعات إلى حيز الوجود وأن القرشي أخذها عن أساتذته[4]، ويميل الباحث إلى هذا الرأي لكن لماذا حُصرت

---

(1) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، مقدمة التحقيق، (ص37).

(2) المرجع السابق، ص37.

(3) ينظر، إسماعيل، المصادر الأدبية في التراث الشعري، (ص84).

(4) ينظر، الطرابلسي، نظرة على حركة التأليف عند العرب، (ص111).

كل مجموعة من مجموعات الجمهرة في الرقم " سبعة " ثم قصائد كل مجموعة سبعة، فما هو سر رقم سبعة ؟.

مما لا شك فيه أن العدد سبعة له مكانته في الفكر البشري، وهو رقم تمتع بمنزلة خاصة عند الكثير من الأمم والشعوب على اختلاف أخبارها وألوانها ومعتقداتها، وسجلت له تاريخية وحقائق علمية لا يمكن إنكارها وإذا نظرنا إلى تاريخ الفكر الإنساني وجدناه حافلاً بالرقم سبعة، لكني أجد أنه من الصعب الحديث في هذا الموطن عن الرقم سبعة وجذوره، ومدى صلته وشيوعه في اللغات السامية القديمة، وعند الكثير من شعوب العالم القديم، كما ارتبط هذا الرقم بالكهانة والسحر عند الشعوب الوثنية كالبوذيين واليابانيين وغيرهم .

لكن لا مانع من إلقاء نظرة سريعة على هذا الرقم في حضارتنا الإسلامية ؛ فقد اهتمت بهذا العدد ومدلولاته التي توحي بالتكريم والقداسة من ذلك ما ورد في أهم النصوص الإسلامية، وهو القرآن الكريم فقد تكرر هذا الرقم بطريقة لافتة للنظر، حيث بلغ أربعة وعشرين موضعاً مضافاً إلى مشاهد الكون كالسموات والأرض، أو إلى أقسام الزمن كالسنين والأيام والليالي، أو إلى الحيوانات كالبقر أو النباتات، أو إلى مشاهد أخرى كالبحار، أو الأشياء المصنوعة كالأبواب[1].

كما ارتبط ببعض المناسك الإسلامية كأشواط الطواف والسعي بين الصفا والمروة ورمي الجمرات في الحج، وكذلك كان نزول القرآن الكريم على سبعة أحرف كما في الحديث الشريف ... إلخ .

وبذلك نستطيع القول أنه ليس غريباً ولا بدعاً أن يتسرب الرقم سبعة وتداعياته إلى عالم الشعر المليء بالخيال والسحرية، ويرى الباحث أن صاحب الجمهرة قد خضع في تقسيمه السباعي لآلية قديمة معروفة لدى القدماء .

على أن الناظر لهذا التقسيم السباعي المحكم يلمح أثر المنهجية التي سار عليها مؤلف الجمهرة " وتتجلى هذه المنهجية في ضم القصائد التسع والأربعين في مجموعات متجانسة، تجمعها الشهرة التي عرفت بها كما في السموط التي اشتهرت بالمعلقات، أو وحدة نسب الشعراء كما في المذهبات الخاصة بشعراء الأوس والخزرج، أو وحدة الزمن الذي قيلت فيه كما في المشوبات الخاصة بالشعراء المخضرمين، أو وحدة الغرض الشعري كما في المراثي "[2] .

---

(1) ينظر، عطية الله، القاموس الإسلامي، (ج3/236).

(2) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، (ص38).

كما يلاحظ مراعاة القرشي في تقسيمه العامل الزمني ؛ فأصحاب القسم الأول وهو السموط هم من الجاهليين في حين أن أصحاب القسم الأخير" الملحمات " هم من الإسلاميين ويتخلل الأقسام الأخرى عدد من الشعراء الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين .

كما بين القرشي منهجه وطريقته في تأليف الجمهرة حينما قال في مقدمته : " ونحن ذاكرون في كتابنا هذا ما جاءت به الأخبار المنقولة، والأشعار المحفوظة عنهم، وما وافق القرآن من ألفاظهم، وما روي عن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، في الشعر والشعراء، وما جاء عن أصحابه والتابعين من بعدهم، وما وصف به كل واحد منهم، وأول من قال الشعر، وما حفظ عن الجن "[1]، ومما يلاحظ في الجمهرة أنه لا يوجد فيها تميزاً لقسم على قسم أو تقدماً لشاعر على آخر، لكن اللافت للنظر أنه يوجد في الجمهرة بعض الملامح النقدية الطبقية حيث قسم القرشي أصحاب السموط إلى طبقات، جعل أعلاها امرأ القيس، وأدناها طرفة بن العبد حيث يقول : " والقول عندنا ما قال أبو عبيدة: امرؤ القيس ثم زهير والنابغة والأعشى ولبيد وعمرو وطرفة "[2]، كما نجد هذه الاشارات النقدية في كلام القرشي عن السموط والمجمهرات حيث يقول : " هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السموط، فمن قال: إن السبع لغيرهم، فقد خالف ما أجمع عليه أهل العلم والمعرفة، وقد أدركنا أكثر أهل العلم يقولون: إن بعدهن سبعاً ما هن بدونهن، ولقد تلا أصحابهن أصحاب الأوائل، فما قصروا، وهن المجمهرات "[3]، وقد روى صاحب الجمهرة القصائد كلها كاملة، ولم يورد للشاعر سوى قصيدة واحدة فقط هي في الغالب من أجود قصائده، كما اشتملت الجمهرة على تسع قصائد مشهورة، ولم توجد في أي مصدر من مصادر التراث سواها [4]، كما حفظت الجمهرة إحدى عشرة قصيدة لشعراء ضاعت دواوينهم فلا نجد شعرهم سوى في كتب الأدب واللغة والاختيارات والتاريخ .

وقد اعتبر أبو زيد القرشي شعر الشعراء الجاهليين والإسلاميين هو الأصل والنموذج الأمثل، وكان مقياسه في الاختيار هو الجانب الفني القائم على جودة مختاراته وإن شذ عن القاعدة في اختياره لمجموعة المراثي التي تميزت بوحدة الموضوع الشعري حيث أن باقي المجموعات الشعرية اختيرت على أساس المستوى الفني بشكل عام .

---

(1) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، ص110.

(2) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، (ص218).

(3) المرجع السابق، ص219.

(4) هذه القصائد هي: رائية خِداش بن زهير، ولامية المسيَّب بن علس، ودالية عبد الله بن رواحة، وفائية مالك بن العجّلان، ولامية أحيحَة بن الجلاح، وعينية علقمة ذي جَدَن الحميري، ورائية عمرو بن أحمر، ولامية الراعي، وبائية الكميت .

الفصـل الأول

الأسلوبية المصطلح والمفهوم

الفصل الأول: الأسلوبية المصطلح والمفهوم

لقد كثرت الأقاويل واختلفت الآراء حول هذا المصطلح وتفرعت عنه الاتجاهات والمدارس، حتى أصبح من العسير الإلمام بكل تلك الآراء والاتجاهات، فقد أُلفت في هذا المجال كتبٌ كثيرةٌ جداً ترى كثيراً منها متفقاً إلى حد التكرار أو التطابق، وتجد أخرى مختلفة كثيراً إلى حد التناقض والتدابر.

ويحضرني في هذا المقام الإحصاء الذي أجراه (هاتزفيلد) حول المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من القرن العشرين، حيث وصل في إحصائه إلى ألفي (2000) مؤلف[1].

هذا الأمر جعلني في بداية بحثي حول الأسلوب والأسلوبية أشعر بسعادة غامرة لتوفر روافد بحثي، لكن سرعان ما بدأت أشعر بالملل من كثرتها الكاثرة واختلافها الشديد!

لكن كان لا بدّ لي من خوض غمار تلك المعركة، على أنني لن أتطرق إلى قضايا الأسلوبية كلها، وذلك لـ "دقة مسالكها وجدّة مقولاتها، وتداخل حقولها تصوراً واصطلاحاً..." [2].

وليس في وسعي أن أخرق الأرض أو أن أبلغ الجبال طولاً!! كما أنني أريد –في بحثي هذا– أن أمهد لدراستي التطبيقية بالدرجة الأولى، فكان لا بد لي من الإحاطة بعلم الأسلوب قبل الشروع في العمل التطبيقي، حيث تسهل علينا عملية الولوج إلى عالم النص الشعري، وتقصي السمات الأسلوبية فيه والخروج بنتائج موضوعية.

---

(1) ينظر: درويش، الأسلوب والأسلوبية، (ص63).

(2) المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، (ص13).

المبحث الأول : الأسلوب

مفهوم الأسلوب

يُعد الأسلوب ميدان الدراسة للأسلوبية، كما يُعد مفهومه نقطة الانطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية حيث تعمد الأسلوبية إلى إبراز الأسلوب، والكشف عن خصائصه المميزة معتمدة في ذلك على مجموعة من الأدوات الإجرائية في تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بشكل دقيق، لذلك سأعرض موجزاً لمصطلح الأسلوب عند العرب وعند الغرب على اعتبار أنّه ميدان الأسلوبية، حيث تعددت مفاهيمه عند العرب والغرب، وهنا سأتعرض لأبرز الآراء النقدية التي تناولته.

1- الأسلوب في المباحث العربية التراثية

لقد اهتم الأدباء والنقاد العرب القدامى بدراسة الأسلوب بشكل من الأشكال، ويتضح لنا ذلك من خلال الموروث النقدي الضخم الذي خلفوه لنا في الشروح والتفاسير والكتب البلاغية والنقدية والفقهية والأصولية والكلامية والفلسفية، ولا سيما الجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني، والباقلاني، والقرطاجني، وابن منظور ...، ومن النادر أن تجد عالماً من القدماء لم يتحدث عن الأسلوب، لكن بمصطلحات مختلفة كالنظم والبناء والصياغة والطريقة، والضرب، والبيان ... لكن كان هناك غياب للدراسة الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً .

ولأنّ المقام لا يتسع لتتبع من تحدثوا عن الأسلوب بالتفصيل، سأذكر أبرز العلماء الذين برز لديهم مصطلح الأسلوب بشكل واضح، وفي البداية لا بدّ من إلقاء نظرة مختصرة على الجذور الأولى لهذا المصطلح في تراثنا النقدي والبلاغي، لكي نتمكن من تتبع مراحل تطوره، فكلمة (أسلوب) تمتد جذورها العربية إلى العصور الأدبية الأولى حيث وردت في العديد من الكتب التراثية اللغوية والأدبية والمعجمية، وكذلك كتب النقد والبلاغة، وتطورت هذه الكلمة عبر الأزمنة تطوراً دلالياً متعدد المعاني والمفاهيم لدى النقاد والعلماء والدارسين في مجال علوم اللغة والبلاغة العربية كلٌ بحسب تصوراته الخاصة.

* **ابن منظور**[1] فقد جاءت كلمة أسلوب في لسان العرب ضمن الجذر (سلب) الذي يحمل معانٍ عدّة مشتقة من أسماء وأفعال وصفات، وقد اقترن هذا الجذر في البداية بالاختلاس والأخذ

---

(1) هو جمال الدين ابن منظور صاحب (لسان العرب)، ولد بمصر سنة630هـ، وتوفي فيها سنة 711 هـ . ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج108/7).

بالقوة حيث يقول ابن منظور: "والاستلابُ: الاختلاس. والسَلْب: ما يُسلَب"[1]. كما نراه يقترن باللباس؛ في التعرية تارة وفي الارتداء تارة أخرى: "وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب. والفعل: سلبته، أسلبه سلباً إذا أخذت سَلبه، سلب الرجل ثيابه"[2]. ويقال كذلك للشجرة: "وشجرة سليب: سُلبت ورقها وأغصانها. شجرة سُلبٌ: إذا تناثرت ورقها"[3].

ويصل ابن منظور في اشتقاقه للجذر (سلب) إلى لفظة: أسلوب حيث يقول: "ويقال للسطر من النخيل: أسلوبٌ. وكل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سُوء؛ ويجمع أساليب. والأسلوبُ: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضم: الفنُّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[4].

وإذا تأملنا تعريف ابن منظور لكلمة أسلوب بالشكل الظاهر الحقيقي؟ فهو الطريق المستقيم والممتد، وإذا نظرنا له مجازياً فهو بمعنى الطريقة التي يسلكها الإنسان في أعماله وتصرفاته وسلوكاته، أو هو الوجه الذي تظهر به.

إذن فالأسلوب يحمل معنى الطريق، فإذا قلت سلكت أسلوب شخص ما، أي اتبعت طريقته في الكتابة، فلكل أديب أسلوبه الخاص الذي يؤثّر به في المتلقي ويترك فيه بصمات واضحة .

* **الزمخشري**[5] لم يبتعد الزمخشري في كتابه أساس البلاغة كثيراً عن ابن منظور حيث يقول: "سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى. وسلكت أسلوب فلان: طريقته. وكلامه على أساليب حسنة، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب..." [6].

* **الفيومي**[7] في المصباح المنير : " الأسلوب، بضم الهمزة، الطريق، والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم، أي على طريق من طرقهم " [8].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، (ص471).

(2) المرجع السابق، ص471.

(3) المرجع نفسه، ص472.

(4) ابن منظور، لسان العرب (ص473).

(5) هو محمود بن عمر الخوارزمي من أئمة العلم بالدين والتفسير واللغة والآداب أشهر كتبه (الكشاف) في تفسير القرآن ولد في زمخشر سنة 467هـ، وتوفي في مكة 538هـ . ينظر، الزركلي، الأعلام، (178/7).

(6) الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (سلب)، (ص468).

(7) هو إبراهيم بن موسى الفيومي، شيخ الجامع الأزهر ولد سنة 1062هـ، وتوفي في 1137هـ. ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج76/1).

(8) الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، (ج284/1).

وكما نرى أنّ الأسلوب له معانٍ كثيرة كلها تصب في حقل دلالي واحد هو: "التآلف المفضي إلى الانسجام والنسق المفضي إلى حسن الانتظام. والامتداد المفضي إلى طول النفس، ووراء معنى الأسلوب –بالضم– معنى الفن ومعنى السمو. وكلاهما من مولدات التآلف والنسق والامتداد"[1].

ومن خلال هذه التعاريف اللغوية السابقة لمصطلح أسلوب يظهر بأن معناه: الطريقة والكيفية .

الأسلوب في الاصطلاح

ختم ابن منظور تعريفه المعجمي لكلمة (أسلوب) بمفهوم يقارب المعنى الاصطلاحي لهذه اللفظة حيث يذكر "والأسلوب، بالضم: الفن. يقال أخذ فلان أساليب من القول أي أفانين منه"[2].

وبذلك ربطه بعملية التلفظ والأداء الكلامي، كما عرّفه بالفن الذي يقصد به طريقة التعبير التي ترتقي بالكلام العادي إلى كلام ذي صفة فنية، وبذلك يتميز متكلم عن آخر، فيأتي بالعجيب والغريب في طريقته، والتي بالتالي تميزه عن أساليب غيره في القول، وبذلك يكون ابن منظور قد اقترب كثيراً من المعنى الاصطلاحي، وسنعرض فيما يلي إلى أبرز تعاريف العلماء القدامى لهذا المصطلح.

نبدأ بالجاحظ[3]، عمر بن بحر(ت:255هـ)

تحدث الجاحظ عن الأسلوب بمقولته المشهورة والتي تناقلها معظم الأدباء والنقاد والباحثين على مر العصور يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التصوير"[4].

---

(1) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (ص20).

(2) ابن منظور، لسان العرب، (ج1 /473).

(3) هو عمرو بن بحر، أبو عثمان، كبير الأدباء، ورئيس الجاحظية من المعتزلة. مولده ووفاته في البصرة (163 – 255 هـ). من تصانيفه " الحيوان، و " البيان والتبيين" . ينظر، الزركلي، الأعلام (ج74/5) .

(4) الجاحظ، الحيوان، (ج67/3).

يريد الجاحظ أن يقول أنَّ المعاني والدلالات معروفة لدى الجميع من كتاب وشعراء، فلا فضل فيها ولا تمايز، وإنما تكمن قوة الشعراء في كيفية إظهار المعاني وتبنيها، كما أن النظم عنده بمعنى الأسلوب، والملاحظ أن الجاحظ لم يستخدم مصطلح (الأسلوب)، وإنما أثار فكرةَ اختلاف مستويات الأداء اللغويّ، وسببه تفاضل الناس أنفسهم في طبقات، وتحدث عن النظم، وقصد به النسق الخاص في التعبير، وتجده في كتابه (البيان والتبيين) يتحدث عن خصائص الأسلوب في كلام الهنود[1]، مما يدلل على أنّ أقدم إشارة للأسلوب وأهميته في الكلام كان مصدرها الجاحظ.

ابن رشيق[2] أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت463هـ)

يبدو أن مفهوم الأسلوب اتضح أكثر بآراء ابن رشيق حيث يرى في مفهوم الأسلوب على أنه الطريقة العامة للتأليف والأداء، حيث يورد كلاماً للجاحظ يشاطره فيه الرأي ويستحسنه، ويرى أن العملية الإبداعية كل متكامل يقول: "قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً؛ فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان. وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه، فإذا كان متنافراً متبايناً عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء"[3].

عبد القاهر الجرجانيّ[4] (ت:471هـ):

الجرجاني هو أول من تحدث عن الأسلوب حين ربطه بنظم الكلام وجعل مزية الألفاظ "بسبب المعاني والأغراض التي يوضع بها الكلام، ثم بحسب موقعها بعضها من بعض واستعمال بعضه مع بعض"[5].

فالجرجاني يرى أنّ الأسلوب يكمن في تركيب الألفاظ بعضها مع بعض بحيث تؤثر في السامع، وضرب لذلك مثالاً بالأصباغ التي تعمل ومنها الصور والنقوش والتي يختارها

---

(1) ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، (ص92).

(2) هو الحسن بن رشيق القيرواني، أديب، ولد في المغرب سنة390هـ، وتوفي في صقلّيّة سنة 463هـ من كتبه العمدة في صناعة الشعر ونقده. ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج191/2).

(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، (ص257).

(4) واضع أصول البلاغة، من كتبه "أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز". ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج49/4).

(5) الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، (ص122).

صاحبها بعناية، فيجيء تصويره أعجب وأغرب، وكذلك يكون حال الشعراء في توخيهم لمعاني النحو ووجوهه التي تعد محصولاً لتلك النظم[1].

وعلاقة النظم بالأسلوب عنده هي كعلاقة الجزء بالكل، ويتحقق النظم عنده بواسطة إدراك المعاني النحوية، وتوظيفها في حسن الاختيار والتأليف، وكان يقصد من طرحه لقضية النظم معالجة النسق اللغوي، والسلامة النحوية، والجمع بينهما، وتجده يقوم بتحليل الآيات القرآنية والأبيات الشعرية من حيث التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والإضمار، والتكرار وغيرها[2].

ابن الأثير[3] ضياء الدِّين (ت:637هـ)

الناظر إلى كتاب ابن الأثير يلاحظ انتشار مفهوم الأسلوب والأسلوبية في كتابه بشيء ملفت للنظر، والأساليب عنده هي طرق التعبير عن المعنى الواحد، وبالتصرف في المعنى، وتحدث عن خاصية أسلوبية هي الالتفات، يقول: " لأن الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه فإن ذلك دليل على أنَّ السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره"[4].

ويربط ابن الأثير مفهوم الأسلوب لطرق التعبير المختلفة عن المعنى الواحد حيث يقول: " والذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب؛ لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك لفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها لا تحدّ بحدّ، ولا تضبط بضابط، لكن يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها؛ فإنا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعّب شعبا كثيرة لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه"[5].

---

(1) ينظر، الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، (ص122، 123).

(2) يُنظر، الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، (ص45- 46)، وما تلاها، (ص418-419) وما تلاها.

(3) هو نصر الله بن محمد الشيبانيّ، أبو الفتح، من العلماء الكتاب المترسلين. ولد سنة 558هـ، ومات ببغداد سنة 637هـ ومن تآليفه "المثل السائر في أداب الكاتب والشاع". ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج31/8).

(4) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ج136/2).

(5) المرجع السابق، ج4/2.

حازم القرطاجنِّي [1] (ت: 684هـ):

وكان القرطاجني من أوائل العلماء الذين عالجوا مفهوم الأسلوب الاصطلاحي، وقد وظف مصطلح الأسلوب للدلالة على أسلوب الشاعر حيث أطلق عليه اسم: منازع الشعراء، أي أساليبهم يقول: "إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبداً، ويذهبون به إليه، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها"[2].

وقد يُعنى بالنزع عند القرطاجني أيضاً طريقة نظم الشاعر للصيغ والعبارات حتى يتميز شاعر عن آخر بطريقته التي يُعرف بها عن غيره من الشعراء[3].

كما يشير القرطاجني إلى إمكانية اقتفاء الشاعر لشاعرٍ آخر في منازعهم وبذلك تكون طريقته مركبة. كما أشار إلى أنّ الأسلوب ينتسب إلى المعاني في هيئة تأليفها وإيرادها مثلما ينتسب النظم إلى الألفاظ يقول: "ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة ومن مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الإطراء من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة"[4].

نلاحظ أن القرطاجني قد ربط الأسلوب بمفهوم النظم والتأليف للألفاظ، وهو بذلك يكون قد اقترب كثيراً من مفهوم النظم الذي بلوره عبد القاهر الجرجاني.

ابن خلدون[5] (ت808هـ) عبد الرحمن بن محمد

لقد فصل ابن خلدون في مفهومه للأسلوب فرأى أنّ: المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه الكلام، وأن لكل فن أساليب تختص به ولا تصلح لغيره، وأنَّ المقامات

---

(1) أديب من أهل قرطاجنة هاجر إلى مراكش، ومنها إلى تونس وتوفي بها سنة684هـ. من كتبة (سراج البلغاء). ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج159/2).

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص365).

(3) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص366).

(4) المرجع السابق، ص366.

(5) هو عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون الفيلسوف المؤرخ، أصله من إشبيلية، اشتهر بكتابه (العبر وديوان المبتدإ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر توفي سنة 808هـ. ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج320/3).

مختلفة ولكل مقام أسلوب يخصه [1]، كما يرى أنّ جمال الأسلوب يكمن في الألفاظ، أما المعاني فموجودة عند كل واحد ويستطيع الإنسان التعبير عنها كيف شاء، والمزية في الصياغة يقول " جودة اللّغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد. والمعاني واحدة في نفسها وإنّما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللّسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة المقعد الّذي يروم النّهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه "[2].

وواضح أنّ الأسلوب عند ابن خلدون متعلق بالمعنى لكونه يعبر عن المنهج الفني للغة.

وبعد هذا العرض نلاحظ أنّ معاني الأسلوب القديمة لا تعرض للأسلوب بالدرس والتحليل وإنما جاء ضمنياً في بحوثهم، ويُرى أن أغلب النقاد والبلاغيين القدامى أشاروا إلى مصطلح الأسلوب، فلم "تقم نظرية أسلوبية عربية، وفي ظننا أن البلاغة العربية القديمة كانت تلبي حاجة عصرها لملء المفاهيم المرتبطة بفن القول والتعبير "[3].

كما أنَّ تعريف الأسلوب كمصطلح لم يحددّ إلّا في الدراسات الحديثة مع شارل بالي[4] ومن جاء بعده " فمنذ سنة 1902م كدنا نجزم مع بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية"[5]، ولكن رغم ذلك إلا أننا نجد في تراثنا العربي القديم ما يوحي بقيام مدرسة لعلم الأسلوب الذي يحسبه بعضهم وريثاً للبلاغة العربية "فإنا نعتقد أنَّ كثيراً من النظريات النقدية الحديثة تلقي لها جذوراً وأصولاً أو على الأقل إشارات وإرهاصات في الفكر النقدي العربي القديم، ولكن لا حق لأحد أن يقزم هذا الفكر النقدي"[6].

الأسلوب في المباحث العربية الحداثية

اتفقنا في الصفحات السابقة على أنَّ العرب القدامى قد بذلوا جهوداً مضنية، وقدموا مباحث أسلوبية شتى، من حيث كيفية أداء المعنى، ثم التمايز بين الأدباء في الأسلوب

(1) ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب، (ص782).

(2) ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب ، ج795/1.

(3) الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، (ص20).

(4) لساني سويسري ولد بجنيف ومات بها (1865-1947)، أرسى قواعد الأسلوبية الأولى. ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص241).

(5) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص20).

(6) مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، (ص10).

والطريقة، لكنَّ ذلك كلّه لم يتم بلورته وفق نظرية أسلوبية متكاملة في المجالين النظري أو التطبيقي.

ويلخص محمد عبد المطلب مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم بقوله: "ارتبط الأسلوب في تراثنا القديم بعدة مسارات، فهو يدل على طرق العرب في أداء المعنى، أي الخواص التعبيرية التي تتناسب وكيفية أداء المعنى المقصود... كما يرتبط مفهوم الأسلوب بالنوع الأدبي... فللشعر طرقه وللنثر أساليبه..." [1].

وفي العصر الحديث وجدنا أحاديث كثيرة للأدباء والنقاد العرب المحدثين عن الأسلوب ضمن دراسات أدبية أو بلاغية، ودراسات تتعلق بالإعجاز القرآني، ومن أبرز الدارسين نذكر:

* **حسين المرصفي** في كتابه (الوسيلة الأدبية)، وأمين الخولي في كتابه (فن القول)، وأحمد الشايب في كتابه (الأسلوب).

حاول **أحمد الشايب** توضيح مفهوم الأسلوب منطلقاً من التراث البلاغي حيث ربطه بنظرية النظم، كما أورد **الشايب** تعريفات لكلمة أسلوب في كتابه "الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"، والذي يعد من البواكير الأولى للأسلوبية في المباحث العربية منها[2]:

1- الأسلوب فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، تشبيهاً أو مجازاً أو كفاية، تقريراً أو حكماً أو أمثالاً.

2- طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.

3- الأسلوب هو الصورة اللفظية التي تعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني.

نلاحظ من خلال تعريفات الشايب أنه حصر معنى الأسلوب في التعريف الأول على أنه نوع من الأنواع الأدبية، بينما في التعريف الثاني جعله طريقة نظم الألفاظ والعبارات هادفة إلى التأثير في المتلقي، وفي الثالث نراه لا يبتعد عن التعريف الثاني.

كما نلاحظ أن أحمد الشايب قد حاول إضفاء التراث البلاغي على تعريفه للأسلوب وذلك حينما ربطه بنظرية النظم.

---

(1) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، (ص17).

(2) ينظر، الشايب، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، (ص41-46).

وحينما عرّف **أحمد أمين**، الأدب جعل الأسلوب إحدى مكوناته الأساسية الأربعة، وغاية الأمر لديه أن بعض الأنواع الأدبية قد تحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر، مما يحتاجه نوع آخر[1].

ويعرّفه **محمد عبد المطلب** بأنه: "تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع"[2] .

أما **عبد السلام المسدِي** فينطلق في تعريفه من خلال ثلاث ركائز[3]:

1- المخاطِبْ: وهو صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصية.

2- الخطاب: رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها إلّا من أُرسلت إليه.

3- المخاطَب: وهو المتلقي الذي يحتضن الخطاب ويتأثر به.

كما يرى المسدّي في الأسلوب أنه من خصائص انتظام المركبات اللغوية ككل في الخطاب الأدبي، فهو مرتبط بالكل وليس بالجزء[4].

وتحدث **مازن الوعر** عن الأسلوب الذي يستحق الدراسة فعلاً فقال: "فهو الأسلوب الحقيقي الانتقائي الاختياري الذي يختار الفرد فيه ما يناسب الخطاب أولاً، والمتلقي ثانياً، والسياق ثالثاً"[5].

ويرى **نور الدين السَّد**: أن الأسلوب هو: "ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته، إنه سجنه وعزلته، العنصر الذي لا يحده التعقل والاختيار الواعي"[6].

وتعد التعاريف التي تناولت الأسلوب بالكثرة التي يصعب معها الإلمام بها، لذلك قدّم **صلاح فضل** طريقة صنف من خلالها تعريفات الأسلوب الكثيرة والمختلفة تتمثل في مراعاة المراحل الأساسية لعملية التوصيل الأدبية[7].

ويرى **فضل** أنَّ هناك تعريفات للأسلوب تعتمد على ربطه بمنشئه فتعمد إلى تحليل الأسلوب من خلال عملية إبداعه، ويسمى هذا الاتجاه بالاتجاه التوليدي[8].

---

(1) ينظر، أمين، النقد الأدبي، (ص22-24).

(2) عبابنة،اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، (ص227).

(3) ينظر،المسدِي، الأسلوبية والأسلوب، (ص84).

(4) ينظر،المسدِي، الأسلوبية والأسلوب، (ص86).

(5) ينظر،الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسة الأسلوبية، (ص141).

(6) السّد،الأسلوبية وتحليل الخطاب، (ص23).

(7) فضل،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص93).

(8) ينظر،فضل، علم الأسلوب، (ص101).

وهذا يعني أنَّ الأسلوب طابع فردي، وانعكاس لخيال وأسلوب الإنسان تتجلى على صورة خطاب أدبي.

ويؤكد هذه الفكرة **المسدّي** بأنّ النظريات التي تحدد الأسلوب كلها اعتمدت على إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة[1].

يقصد بالركائز الثلاث (الباث والمتقبل والناقل).

الأسلوب في المباحث الغربية القديمة والحديثة

يُعد مصطلح الأسلوب سابق في الظهور على الأسلوبية، وقد بدأ استعمال مصطلح الأسلوب مع بداية القرن الخامس عشر[2].

وترجع كلمة أسلوب في اللغات الأوروبية المختلفة إلى " كلمة (Stylas) بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب" [3].

كما ورد مشتقاً من الأصل اللاتيني (Stilus) وهو بمعنى ريشة أو من الإغريقي (Stylos) وتعني عموداً، ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معان أخرى مجازية تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية الدالة على المخطوطات ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية[4].

وفي العصور الوسطى ارتبط الأسلوب "بطبقات المتكلمين فقيل الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي"[5].

ويمثل الأسلوب البسيط طبقة الرعاة، أما الأسلوب المتوسط، فيمثل طبقة الفلاحين، والأسلوب السامي يمثل الطبقات الاجتماعية العليا.

كما تحدث اليونانيون القدامى عن الأسلوب في دروسهم البلاغية وجعلوه "ثمرة الجهد الذي يبذله الكاتب في صنعه للكتابة ومن ثم درسوه من حيث علاقته بالمبدع ثم في علاقته بالمضمون الذي يحمله العمل الأدبي"[6].

كما تحدث أرسطو عن البلاغة وربطها بدرجة الإقناع التي يحتويها الخطاب الأدبي، إشارة صريحة لمدى أهمية الأسلوب في تحقيق تلك الغاية، وهي إقناع المتلقي بما يريد الكاتب

---

(1) المسدِي، الأسلوبية والأسلوب، (ص57).

(2) ينظر، أبو علي، البحث الأدبي واللغوي، (ص70).

(3) عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، (ص185).

(4) ينظر، فضل، علم الأسلوب، (ص93).

(5) درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، (ص17).

(6) ابن ذريل، 70 لغة والأسلوب، (ص151).

توصيله فيدرس بذلك تلك الحجج في علاقتها بالمبدع ومدى تكيفها مع الجمهور من جهة، ثم يدرس نظام أجزاء الخطاب وطرق صياغته من جهة أخرى[1] .

ويعني الأسلوب عند الغرب: "وجه لجماليات التعبير الأدبي، أي بمعزل عن اللغة العامية، تلك اللغة البسيطة التي لا تتجاوز كونها أداة للإيصال، في حين يرى أن آخرين كانوا ينظرون إليها على أنها منتجة للمعنى، ويرى بعضهم أنّ الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير ويبحث آخرون لتحديد القوى الغامضة التي تكون اللغة في اللاشعور"[2] .

ويشير هنا إلى تعدد الأساليب بتعدد الكتّاب والمؤلفين، وباختلاف الأنواع الأدبية وفنونها، وعصورها .

ويرى جوته " الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط الرفيع الذي يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادته والكشف عنه " [3] .

ويرى سيدلر أنّه " طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية " [4]

وهناك تعريفات كثيرة ومختلفة عن بعضها البعض بحسب اختلاف اتجاهات ومفاهيم أصحابها، وسأحاول الولوج إلى أهم تلك المفاهيم مبرزاً منطلقات أصحابها في ذلك ومنها:

1- من زاوية المخاطِب

يقول بيفون[5]: يمثل الأسلوب عند بيفون الشخصية الكاملة للإنسان التي تلتصق به دون غيره، حيث يقول: "الأسلوب فهو الإنسان نفسه. ولذا لا يمكنه أن ينتزع، أو يحمل، أو يتهدم"[6]؛ فالأسلوب ثابت لدى الفرد لأنه لا يتمثل في المظاهر الخارجية للإنسان، بل في عمق تفكيره الذي يكشف لنا عن رؤيته الخاصة فهو عبارة عن "خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه"[7].

---

(1) ينظر، ابن ذريل، 70 لغة والأسلوب ، ص152.

(2) جيرو، الأسلوبية، (ص11) .

(3) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص97).

(4) المرجع السابق، ص98.

(5) عالم في الطبيعيات وأديب عاش بين سنتي 1707-1788، من أبرز مؤلفاته: "مقالات في الأسلوب"، ينظر، المسدِي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، (ص244).

(6) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص37).

(7) المرجع السابق ، ص96.

2- من زاوية المخاطَب

ينطلق بعض منظرو الأسلوب في تحديده من خلال ربطه بالمخاطَب أي المتلقي، فيعرفه بأنه "ضغط مسلط على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب إلّا وقد تهيأت فيه العناصر الضاغطة ما يزيل عن المتقبل حرّية الفعل لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها"[1].

إن الضغط المسلط على المتلقي هو مدى التأثير الذي يتركه أسلوب الخطاب على المتلقي، لذلك فإن تلون الخطاب بلون الأسلوب هو المحفز للمتلقي، كما ينقله إلى حالة رد الفعل فيبدي فعل الإقناع أو فعل الإمتاع.

إنّ الأسلوب موجه للمتلقي، والكاتب المبدع هو من يستطيع إقناع المتلقي والتأثير في نفسه، يقول فاليري[2]: "الأسلوب سلطان العبارة "[3].

ويقول ستاندال[4]: "الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[5].

ويقول ميشال ريفاتير[6]: الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها"[7].

3- من زاوية الخطاب

هناك من حاول تعريف الأسلوب منطلقاً من النص ذاته ومن هؤلاء فرديناند دي سوسير[8]، مؤسس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية، حيث قدّم بحوثاً في هذا المجال، وقد فرق بين

---

(1) المسدِي، الأسلوبية والأسلوب، (ص77).

(2) أديب فرنسي (871-1946)، اهتم بقضايا اللغة والنقد، عُين أستاذاً بكلاج فرنسا سنة 1937م، ينظر: المسدِي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، (ص250).

(3) ابن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، (ص44).

(4) أديب فرنسي (1783-1842) تغنى بحساسية الجمال وحرارة العاطفة، وصور عبثية المواصفات الاجتماعية، ينظر: المسدِي، الأسلوبية والأسلوب، (ص248).

(5) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (ص37).

(6) أستاذ بجامعة كولومبيا، اختص بالدراسات الأسلوبية، ينظر: المسدِي، الأسلوبية والأسلوب، (ص247).

(7) أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، (ص162).

(8) سوسير، (1857-1913)، درس في جنيف واستقر بباريس فدرس النحو المقارن، ثم عاد إلى جنيف فدرس بها اللغة السنسكريتية ثم اللسانيات ودروسه هي التي نشرها تلاميذه بعنوان "دروس في اللسانيات العامة، ينظر، المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص248).

اللغة المعجمية، واللغة حين تخرج إلى مجال الاستخدام وتنقل الأفكار وتوصل الأحاسيس وبذلك يبرز العمل الأدبي، والتي تُبين لنا فطنة صاحبها وذكائه وموهبته.

وقد قسم سوسير النظام اللغوي إلى قسمين: اللغة والخطاب، ورأى بأن الخطاب يشتمل على مستويين من الاستخدام، الخطاب العادي النفعي والخطاب الأدبي الفني [1]، وقد انطلق (شارل بالي) في تعريفه للأسلوب بربطه أيضاً بالخطاب، حيث قصره على "تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود"[2].

نلاحظ أنَّ بالي قد تعامل مع اللغة "على مستويين، الأول ساكن يتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، والآخر متحرك ويقصد به اللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحوي من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كي تؤدي بوظيفتها الإخبارية[3].

بمعنى أن تتفاعل العناصر اللغوية للقيام بوظيفتها، والملاحظ في جميع التعريفات المنطلقة من الزوايا الثلاثة، هو اعتبار الأسلوب استعمالاً خاصاً للغة يقوم على بعض الإمكانات المتاحة، يقوم المبدع بنسج عباراته وألفاظه بعناية منطلقاً من منظور لغوي يختلف عن المعنى الأصلي التي وضعت له، وهو ما يطلق عليه الانحراف أو الانزياح عن المعيار الموجود أو الخروج عن القاعدة اللغوية.

وخلاصة التعريفات السابقة المنطلقة من الزوايا الثلاث سابقة الذكر هو أن الأسلوبيين قد تناولوا هذا المصطلح من زاوية المتكلم وهو الأسلوب المفصح عن فكر صاحبه، أما زاوية المتلقي، فيحقق الأسلوب غايتين هما: الإقناع والإمتاع، أما زاوية الخطاب أنه ذلك التميز في انتقاء الأدوات التعبيرية والانحراف عما هو معروف في اللغة.

ويرى الباحث أن هناك أهمية كبيرة للمتلقي في تلقي الرسالة الأدبية، فالأديب عندما ينتج عملاً فنياً يرسله إلى المتلقي من أجل توصيل رؤيته المشحونة بالمشاعر والأحاسيس مستخدماً عناصر اللغة الملائمة من أجل إيصال رسالته.

لذلك يمكن تعريف الأسلوب بأنه طريقة الكاتب في صنع المادة اللغوية الناتجة عن عملية إبداعية تبدأ في ذهن الكاتب، وتنتهي بانتهاء النص الأدبي تاركة أثراً فاعلاً على المتلقي،

---

(1) سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (ص15-16).

(2) المسدي، النقد والحداثة، (ص15-16).

(3) سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (ص15-16).

وهناك تعاريف أخرى نحت في تعريفها للأسلوب مناحي مغايرة لما ذكرناه سابقاً، حيث لم ترتبط بأي عناصر التخاطب ومن تلك التعاريف:

1- الأسلوب إضافة

يرى ستاندال أنَّ : " الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[1]، وبذلك يكون ستاندال قد ربط الأسلوب بإحداث التأثير مجرداً إياه من الوظيفة الجمالية.

2- الأسلوب اختيار

ينظر بعض الغربيون إلى أن الأسلوب اختيار للمكونات اللغوية المتنوعة كالألفاظ والتراكيب والصيغ والعبارات، بما يتناسب مع المقام، كما ارتبط مفهوم الأسلوب المستند إلى الاختيار بنظرية التواصل، حيث أن هناك أربعة أنماط من الاختيار : اختيار غرضه التوصيل، وآخر غرضه الكلام، وثالث الشفرة اللسانية على مستوى تعدد اللغات واللهجات، واختيار نحوي على مستوى الأبنية اللسانية الخاضعة لقواعد نحوية [2] .

ويرى أوهمان أنّ الأسلوب " اختيار بين مجموعة من البدائل والإمكانيات " [3]، ويعد هذا التعريف منتشر بشكل كبير جداً عند المدرسة التوليدية والتي ترى الأسلوب بأنّه " قدرة الشاعر على اختيار صيغ معينة تشترك مع صيغ أخرى في التعبير عن مضمون شعوري أو فكري معين " [4] .

ويكون هذا الاختيار واعياً بعيداً عن العشوائية أو العبثية، وقد ذكر الباحثون في(الظواهر الأسلوبية النقدية) أن تعريف الأسلوب بأنه (اختيار) مِنَ التعريفات الشائعة في الدراسات الأسلوبية، لكن السؤال المطروح هل المبدع يكون حرًا فيما يختار؟

وهل يكون كل اختيار يقوم به المبدع يعدُّ أسلوبًا، وغيرها من الإشكاليات، فـ(بالي) مثلًا يعرف الأسلوب بأنه : "إضافة ملمح تأثيريٍّ إلى التعبير، ذي محتوىً عاطفيٍّ"[5].

---

(1) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص99).

(2) ينظر، فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص116-117).

(3) المرجع السابق، (ص115-116).

(4) قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، (ص109).

(5) فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، (ص75).

3- الأسلوب انزياح

ومن أهم القائلين بهذا المصطلح (لو سبيتزر) [1]، وقد عرَّف الأسلوبيون الانزياح بقولهم: هو الخروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو الخروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عَفْوَ الخاطر، لكنّه يخدم النّص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة [2].

ينطلق تودوروف[3] في تعريفه للأسلوب من مبدأ الانزياح، ويتوافق بذلك مع رؤية ريفاتير للأسلوب على أنه " انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه "[4].

ويبدو أن تعريف الأسلوب بأنه انزياح أو انحراف من أكثر المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية، كما يعتبر "الأسلوبيون أنه كلما تصرّف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمّة الإخبارية إلى السمة الإنشائية"[5].

وقد كان لمصطلح الانزياح حضور في تراثنا العربي عُرف باسم العدول، وأطلق عليه ابن جني الانحراف[6]، كما عُرف عند البلاغيين "بخلاف مقتضى الظاهر" أو تلقي المخاطب بغير ما يترقب.

إذن هناك تصورات كثيرة في تحديد الأسلوب أُعتمدت في تعريف الأسلوب فنجدها قد "استندت إلى العلاقة بين المؤلف والخطاب نفسه وأمّا نظرية الأسلوب بوصفها مجموعة من الاستجابات صادرة عن القارئ بفعل الضغط المسلط من الخطاب من خلال سماته الأسلوبية فاستندت إلى علاقة الخطاب بالقارئ، وهناك وجهات نظر أخرى استندت في تعريف الأسلوب على عزل الخطاب من مؤلفه وقارئه، واستندت إلى اعتبار الأسلوب انزياحاً أو إضافة أو تضمناً"[7].

---

(1) سبيتزر، نمساوي النشأة، ألماني التكوين، فرنسي الاختصاص، عاش بين سنتي (1887 و 1960م)، وهو من علماء اللسانيات، من مؤلفاته: "دراسات في الأسلوب"، ينظر، المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص248).

(2) عزّام، الأسلوبية منهجًا نقديًّا، (ص164).

(3) بلغاري، ولد سنة (1993م)، درس الأدب ثم هاجر إلى فرنسا (1963م)، من أهم أعماله "نظرية الأدب"، ينظر، المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص244).

(4) المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص99).

(5) المرجع السابق، ص163.

(6) ابن جني، الخصائص، (ص267-268).

(7) ناظم، البنى الأسلوبية، دارسة في أنشودة المطر للسياب، (ص19).

المبحث الثاني: الأسلوبية النشأة والمفهوم والاتجاهات

1- نشأة الأسلوبية

يعود استخدام مصطلح الأسلوبية إلى النصف الثاني من القرن العشرين، حيث طرأ تطور على علم اللغة، وخاصة الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير في مجال الدرس اللغوي والذي أثَّر فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية، فأخذت المناهج العلمية التجريبية تزحزح المنهج التاريخي عن مكانه، وبدأت مقاربة الأعمال الأدبية على نحوٍ وصفي محض، وقد رفضت مجموعة من اللغويين "اعتبار اللغة جوهراً مادياً خاضعاً لقوانين العالم الطبيعي الثابتة إذ أنّها خلق إنساني ونتاج للروح البشري تتميز بدورها كأداة للتواصل ونظام من الرموز المخصصة لنقل الفكر، فهي مادة صوتية لكنها ذات أصل نفسي واجتماعي"[1].

وبعد أن وضع سوسير حجر الأساس في مجال الدراسات الألسنية توالت الدراسات التي تأثرت بأفكاره، وفي مقدمتهم تلميذه (شارل بالي) والذي يعد " أول المؤسسين للدراسات الأسلوبية"[2]، وقد ظهرت آراؤه من خلال كتابه "الأسلوبية الفرنسية" سنة 1920م، ثم أتبعه بعد ذلك بدراسات أخرى أسس بها علم أسلوب التعبير فيعرفه على أنه "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[3].

وقد رأى بالي أنَّ اللغة تتكون من نظام لأدوات التعبير، وأنَّ مهمتها لا تتوقف عند مجرد نقل الأفكار بل تتجاوز ذلك إلى نقل المشاعر والأحاسيس أيضاً، حيث أنها وعاء الفكر والعاطفة.

وقد عدّ بالي علم الأسلوب فرعاً من علم اللغة ورأى بأنّ مهمة العالم اللغوي هي البحث عن تلك القوانين اللغوية التي تحكم عملية اختيار المبدع، أما وظيفة المحلل الأسلوبي عنده فهي القبض على القوانين الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي[4].

وهكذا ارتبطت الأسلوبية عند بالي بالعلم الذي يُعنى بتحليل اللغة والكلام على نحو خاص، ثم تطورت وعُدت منهجاً يهدف إلى البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة.

---

(1) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص10).

(2) أبو علي، البحث الأدبي واللغوي، (ص72).

(3) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص22).

(4) ينظر: قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، (ص40).

وبعد آراء بالي جاء جاكبسون[1] الذي ألقى محاضرة حول اللسانيات سنة 1960م بجامعة إنديانا المتحدة الأمريكية خلال ندوة عالمية "وكان محورها (الأسلوب)، بشر يومها بسلامة إقامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب"[2].

ثم أصدر تودوروف بعد ذلك أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية، وأكد ستيفين أولمان[3] استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي حيث يقول: "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد. ولسنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معاً"[4].

فإذا كانت ألسنية سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي فإن هذه الألسنية نفسها قد ولدت الهيكلية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معاً شعرية جاكبسون وإنشائية تودوروف وأسلوبية ريفاتير.

2- مفهوم الأسلوبية عند الغرب

تعددت مفاهيم الأسلوبية وتنوعت مدارسها واتجاهاتها وغاياتها لدى النقاد واللغويين الغربيين، حتى بات من العسير حصر آراء علماء الأسلوبية، وسأقوم بالإشارة إلى أصحاب العلامات البارزة والجهود المتميزة، والذين كان لهم دور في تحديد مفهوم لهذا المصطلح **وأبرزهم:**

- **شارل بالي:** يعد بالي المؤسس والرائد لهذا العلم الجديد، والذي ربطه باللسانيات، فيعرفه بقوله: "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[5]، ونلاحظ هنا أن بالي قد ربط مفهوم الأسلوبية بالجانب العاطفي للغة، علماً بأن أسلوبية بالي أسلوبية تعبيرية، وهي الرائدة في الاتجاهات الأسلوبية الحديثة المختلفة الرؤى.

---

(1) جاكبسون، ولد بموسكو سنة (1896م)، واهتم باللغة واللهجات وأسس "النادي اللساني بموسكو" وتولدت عنه مدرسة الشكلانيين الروس. ينظر، المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص245).

(2) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص23).

(3) انجليزي ولد سنة (1914م)، لساني مختص بالرومانية، ألف "مبادئ علم الدلالة"، ينظر، المسدي، (ص240).

(4) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص24).

(5) المرجع السابق، ص18.

- **ميشال ريفاتير:** يرى ريفاتير أنّ الأسلوبية كل شيء مكتوب وفردي قُصد به أن يكون أدبًا ويعرف الأسلوبية بقوله "علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية... تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزاً خاصاً؛ أي دراسة النص في ذاته ولذاته... وتمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً"[1].

نلاحظ في تعريف ريفاتير استخدم المنهج العلمي في دراسته لتحديد مفهوم الأسلوب والأسلوبية، وانتهى إلى أن الأسلوب علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، تنظر إلى النص بوصفه بنية لغوية تتحاور مع السياق المضموني تحاورًا خاصًا .أما الأسلوبية فتُعَنى بالنص في ذاته، بمعزل عن الاعتبارات التاريخية والاجتماعية والنفسية، وهي تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكًا نقديًا، مع الأخذ في الحسبان ما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية . وغاية الأسلوبية – عند ريفاتير – تخليص النقد الأدبي من المقاييس الخطابية والجمالية، لأنها مقاييس معيارية تستند إلى أحكام قبلية [2].

- **ميشال أريفاي**[3]

عرف الأسلوبية بأنها: "وصف للنص الأدبي، حسب طرائق منتقاه من اللسانيات"[4]، وقد عدَّ أريفاي الأسلوبية من اللسانيات العامة تأخذ طرق تحليلها للنص الأدبي منطلقة من المعايير التي أرسى دعائمها العالم اللغوي سوسير.

والملاحظ في التعريفات السابقة أن العامل المشترك أو نقطة الالتقاء بين تلك التعريفات تكمن في اعتبار الأسلوبية طرحاً موضوعياً للنصوص الأدبية يستهدف تتبع الظاهرة الأسلوبية للعمل الإبداعي ،وهناك تعريفات أخرى لعلماء غرب كثر نذكر منهم :

سايدلر

عرّف الأسلوبية بقوله: "الأسلوب تأكيد تعبيريٌّ أو تأثيريٌّ أو جمالي يُضاف إلى المعلومات المنقولة من خلال تركيب لغويّ دون أي تغيير في المعنى"[5].

---

(1) الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، (ص15).

(2) ينظر، المسدي، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، (ص13).

(3) من مواليد 1936، مبرز في النحو ودكتور في الآداب، أستاذ في جامعة باريس، مختص في علامية الأدب . ينظر، المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص239).

(4) خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، (ص23).

(5) شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، (ص58).

جاكبسون ،يرى أنها: "بحث عما يتميز به الكلام الفنيُّ عن بقية مستويات الخطاب أولًا، وعن سائر أجناس الفنون الإنسانية ثانيًا"[1].

ليو سبتزر ،عرفّها بقوله: "الأسلوبية استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة استخدامًا منظمًا يُمكّن من كشفه الانحرافُ الأسلوبيّ أو الفرديّ أو العدول عن الاستعمال العاديّ"[2].

3- مفهوم الأسلوبية عند العرب

سار النقاد العرب المحدثون في المنهج الأسلوبي، وقد تعرفوا على الأسلوبية الغربية، فكان توجههم نحو القديم محاولة لاستكشاف معاني الأسلوبية الحديثة في الطرح القديم، وهذا أجده في كثير من تعبيرات النقاد المحدثين، حين يشيرون إلى صورة أسلوبية اصطلاحية في القديم، فإنهم يقولون على سبيل المثال:" وهذه النظرية تجد ما يقابلها في أسس النظرية الأسلوبية الحديثة"[3] ،وأعتقد أن هذه النظرة، قد انطلقت من حرص النقاد العرب لإثبات مدى أصالة الدرس الأسلوبي العربي، وأنه ليس مجرد أن يكون درساً تابعاً للغرب، أو خالياً من المضامين النقدية ،علماً بأنّ الأسلوبية قد ظهرت عند العرب بعد مرور حوالي نصف قرن على ظهورها عند الغرب، وقد حاول اللغويون العرب إرساء قواعد هذا العلم في الدرس اللغوي العربي، وسبر أغواره متحرين الدقة في التأليف والترجمة، وقد اختلف العديد من الأسلوبيين العرب حول تعريف الأسلوب باختلاف مشاربهم الثقافية، نذكر منهم:

عبد السلام المسدي

عرّف الأسلوبية انطلاقاً من محاور ثلاثة: المخاطِب(صاحب الأدب)، والمخاطَب(متلقي الأدب)، والخطاب(النص الأدبي). يقول الأسلوبية "علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية"[4].

الهادي الطرابلسي

يعرفها على أنها "ممارسة قبل أن تكون علماً أو منهجاً أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميز النصوص وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلف مدروس... ولا بد فيها من فحص

---

(1) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص37).

(2) يُنظر، عبد اللطيف، محمد حماسة، منهج في التحليل النصي للقصيدة، (ص112).

(3) عبدالجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، (ص64).

(4) المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص33).

للنصوص وتمثل لجوهرها وإجراء التحليل في نماذج بيانية تختار منها على قواعد ثابتة لتكون للدارس صوراً واضحة وكلية عند النصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيها"[1].

منذر عياش

عرف الأسلوبية على أنها "علم يدرس نظام اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها– أيضاً– علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس؛ ولذا، كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات "[2] وبالرغم من الملاحظة الظاهرة على تعريف العياشي للأسلوب مركزاً على عنصر الخطاب، إلا أنه لا ينفي تعدد مستويات الأسلوبية.

نور الدين السد

وقد تحدث عن الأسلوبية وعرفها بأنها "علم وصفي تحليلي، تهدف إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، ذلك لأنها مناهج متعددة ومتداخلة الاختصاص"[3].

وبالنظر في التعاريف السابقة نجد أنها متقاربة إلى حد كبير، ويكمن وجه الاختلاف في أنَّ كل باحث قدم مفهومه من زاوية معينة.

ولأن المقام لا يتسع لعرض آراء الأسلوبيين جميعاً الغرب منهم والعرب على تنوع اتجاهاتهم ومدارسهم، والتي بلغت بحسب احصائية هانزفيلد[4] إلى ألفي مؤلف لهم مؤلفات وكتب وآراء حول الأسلوبية، وإنني إذ أكتفي بهذه الرؤى العربية، أود أن أبين أن الرواد العرب اقتربوا كثيراً من الغرب في تعريفاتهم تصل ببعضهم إلى حد التبني، وهذا لا يعيبهم، بل كان اطلاعهم على ما استجد في الساحة الغربية على مستوى الدراسات اللغوية، واللسانية، والصوتية، والنقدية، حافزاً إلى العودة إلى التراث العربي الأصيل، انطلاقاً من الحس المرهف، الذي تلمّس في هذا الوافد الجديد، روح الآباء والأجداد، الذين أرسوا دعائم علوم اللغة، والبلاغة، وإن لم يسجلها التاريخ المعاصر باسمهم. فكان الجهد في البحث في بطون التراث مجدياً، حين أثبتت الدراسات وجود ملامح الدرس الأسلوبي عند النقاد العرب القدامى.

---

(1) الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، (ص9).

(2) عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (ص27).

(3) السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (ص7).

(4) ينظر، درويش، الأسلوب والأسلوبية، (ص63).

المبحث الثالث: اتجاهات الأسلوبية

أخرج الدرس اللساني الذي وضع حجر أساسه العالم دي سوسير دراسة اللغة من اعتمادها الأساليب القديمة لتحليل النصوص إلى الدراسة الوصفية، وهو بذلك فتح مجالاً واسعاً أمام النقاد والباحثين لظهور فروع أخرى لعلم اللغة أقرب إلى الإطار العلمي والموضوعي في مناهجها واتجاهاتها، وفي أوائل القرن العشرين ظهرت مناهج جديدة في إطار علم اللغة الحديث، فتطورت دراسة الأسلوب إلى منهج له أدواته وإجراءاته وأهدافه ونظرياته واتجاهاته.
وسأعرض فيما يلي أهم اتجاهاتها :

1- الأسلوبية التعبيرية

يُعرف بيرجيرو الأسلوبية التعبيرية بأنها :" هي دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة " [1] .

من خلال التعريف السابق يتضح لنا بأن الشحنات التعبيرية التي تبثها العناصر اللغوية داخل النص الأدبي هي محور العمل الرئيس وهي المرتكز الأساسي في عملية التحليل للخطاب الأدبي فلا يُنظر إلى ما دون ذلك، فالمضمون الوجداني للغة هو موضوع الأسلوبية.

يُعدُّ (شارل بالي) المؤسس الرائد لعلم الأسلوبية التعبيرية، حيث ربط مجالها بوقائع التعبير اللغوية من ناحية مضامينها الوجدانية الذي تحمله عناصر اللغة، وهو الذي تجب دراسته [2]، وتتم دراسته –حسب بالي – من خلال " العبارة اللغوية، مفرداتها وتراكيبها " [3].

وتقوم الأسلوبية التعبيرية " على دراسة علاقة الشكل مع التفسير ... على أنها لا تخرج عن إطار الحدث اللساني المعبر في نفسه أو المقدر في ذاته، وتنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي " [4] .

فهدف الأسلوبية اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة والعاطفية ويحدد بالي مهمة علم الأسلوب الرئيسة في "البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء"[5].

---

(1) جيرو، الأسلوبية، (ص34).
(2) المرجع السابق، ص34.
(3) ابن ذريل، اللغة والأسلوب، (ص16).
(4) الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، (ص16-17).
(5) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص21).

أي أن هناك علاقة قوية بين التعبير في منبعه الذهني، وبين التعبير في عناصره اللغوية ومستوياته المختلفة، بمعنى دراسة علاقة الشكل مع تفسيره، ويتضح ذلك أكثر من خلال الأفكار والرؤى التي جاء بها بالي والتي تبقي هذا الاتجاه في مجاله المحدد حيث يرى أن اللغة "سواء نظرنا إليها من زاوية المتكلم، أو من زاوية المخاطب، حيث تعبر عن الفكرة... بالوسائل اللغوية، تمر لا محالة بموقف وجداني من مثل الأمل أو الترجي أو الصبر"[1] ،فهذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يمثل عند (بالي) الموضوع الأساسي للأسلوبية في نظره.

كما قسم بالي الخطاب اللغوي إلى نوعين[2]:

أ- منه ما هو حامل لذاته وغير مشحون بشيء.

ب-منه ما هو حامل للعواطف والانفعالات.

وكما أسلفنا أن موضوع الأسلوبية لدى (بالي) هو الجانب الوجداني المشحون بالعاطفة و"براعة الكاتب تكمن في إدخال تلك الشحنات في تفاعل مع بعضها، ذلك أن اللغة في حد ذاتها مجموعة شحنات معزولة بعضها عن بعض"[3].

ويرى الباحث أنَّ بالي اهتم بالمحتوى الوجداني للغة، على حساب الجمالية للعمل الأدبي، بل إنه لا يعيرها اهتماماً في دراسته، فيركز على الكلام المنطوق كما ابتعد عن التوظيف الأدبي للأسلوب، وجعل جُل اهتماماته حول القدرات "الكامنة أو المثارة في اللغة، ودراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية لها"[4].

2- الأسلوبية البنيوية

تعد الأسلوبية البنائية من أكثر المناهج الأسلوبية شيوعاً، ويُعرف أيضاً باسم الأسلوبية البنائية أو الوظيفية، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أنَّ اللغة "نظام، أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمتها من العلاقات المتبادلة فيما بينها، فضمن البنى تتعدد وظيفتها"[5]، وبالتالي يمكن لأي عنصر الانفصال عن بقية العناصر الأخرى، وذلك ضمن بنية لغوية متكاملة تحكمها علاقات مختلفة تعطي القيمة الأسلوبية داخل النظام[6].

---

(1) ابن ذريل، اللغة والأسلوب، (ص135).

(2) ينظر، ابن ذريل، اللغة والأسلوب، (ص136).

(3) ابن ذريل، اللغة والأسلوب، (ص137).

(4) تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (ص179).

(5) جيرو، الأسلوبية، (ص62).

(6) ينظر: تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد، (ص185-186).

وتعد الأسلوبية البنيوية امتداداً مباشراً للسانيات الحديثة التي كان رائدها دي سوسير حيث يرى أنَّ اللغة "منظومة نحوية موجودة بالقوة في كل دماغ... إنها منظومة من العلاقات التي لا أهمية فيها لغير الوحدة بين المعنى والصورة السمعية... اللغة منظومة من العلاقات التي تعبر عن فكر"[1]. وبذلك يؤكد دي سوسير على أنَّ اللغة بنية متماسكة من عناصر فكرية وصوتية.

كما تبلور هذا الاتجاه من خلال ما جاءت به جهود الشكلانية الروسية ،منها مباحث رومان جاكبسون' حيث حمل جاكبسون التحليل الأسلوبي إلى مستوى (البنية) واعتبر القواعد اللغوية هي الوسائل الأسلوبية في اللغة التي يتمخض عنها التعبير الشعري، وذلك من خلال تعلق الوحدات اللغوية بعضها ببعض في الخطاب الشعري[2].

ثم جاء ميشال ريفاتير الذي أدرج عنصراً إضافياً في التحليل الأسلوبي وهو القارئ، حيث قال بأن الواقعة الأسلوبية تدرك "عبر علاقة جدلية بين النص والقارئ وليست في النص وحده أو في القارئ وحده"[3].

لقد ركز ريفاتير على القارئ، ولم يرد بذلك القارئ العادي إذ إنّ الأدب لا يوجه إلى شخص عادي وحسب، وإنما إلى متأمل وناقض ومحلل، وبذلك عدّ ريفاتير القارئ مشاركاً في العمل الإبداعي.

3- الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب)

يعد النمساوي ليو سبيتزر رائد هذا الاتجاه الأسلوبي، وهو يرى أن الفرد الذي يستعمل اللغة غير ملتزم بالتقيد بقواعدها المتعارف عليها، فهو يأخذ منها ويبتدع تركيباً لغوياً جديداً يتميز به عن غيره، ويصبح ذلك بمثابة أسلوبه الخاص.

كما رفض سبيتزر الفصل بين اللغة والأدب أو التفرقة بينهما، ورأى أن مجال دراسة هذا الاتجاه هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة، وعلاقة هذا التعبير بالمتحدثين، كما ركز في دراسته على الأسلوب الفردي للكاتب أو أسلوب مجموعة من الأفراد ينتمون إلى أمة واحدة، ليصل بعد ذلك إلى العلاقة التي تجمع اللغة بالأدب[4].

---

(1) دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، (ص25-27).

(2) ينظر، ابن ذريل، اللغة والأسلوب، (ص141).

(3) ناظم، البنى الأسلوبية (ص74-75).

(4) تاويريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، (ص180).

نلاحظ أن سبيتزر قد وجه التحليل الأسلوبي إلى المؤلف الفرد من جهة وإلى التذوق الشخصي للمحلل من جهة أخرى، والسؤال الجوهري الذي يفرض نفسه هنا "هل نستطيع أن نتعرف على كاتب معين من خلال لغته الخاصة"[1]، لعلنا نستطيع أن نربط بين شخصية المبدع وبين لغته الشعرية للتعرف على قصيدة له، وذلك انطلاقاً من مبدأ الحدس، ويشير إلى ذلك عبد السلام المسدي بقوله: "الحدس الفني لا يترك مجالاً للشك في إمكانية تميز أسلوب ما عن أسلوب آخر، ولا في إمكانية تفرد أسلوب شخص عن أسلوب شخص آخر[2].

وقد بنى سبيتزر دراسته الأسلوبية على الحدس "فما لا يتحقق في العبارة لا يعد حدساً بل هو طبع، فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبر، وأن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدي أبداً إلى الجمع بينهما.." [3].

وفي هذا الصدد يذكر صلاح فضل أن "منهج سبيتزر أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي، الذي يعتمد على التذوق الشخصي، لكنه يحرص على أن يعكس المثيرات، التي تصل من النص إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس، لذا يُطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيولوجية"[4].

وهذا يدل على أنَّ دراسة سبيتزر قد تأثرت بالأبحاث السيكولوجية، والتي تسعى إلى التعمق في نفسية الكاتب وتفردها بالتجربة الأدبية.

ويمكن تلخيص منهج ليوسبتزر في البحث الأسلوبي فيما يلي[5]:

1- ينطلق البحث الأسلوبي من خلال العمل الأدبي، لأنه كيان لغوي قائم بذاته .

2- حلقة الوصل بين تاريخ الأدب وبين علم اللغة هو البحث الأسلوبي .

3- الانزياح هو ما يميز العمل الأدبي للكاتب عن الاستعمال التقليدي للغة وهذا ما يسمى الظاهرة الأسلوبية .

4- اللغة تعكس شخصية الكاتب، ومن خلالها يستطيع الكاتب الوصول للمتلقي، والمبدع هو من يجعل النص متماسك من الداخل .

5- التعاطف مع الكاتب هو السبيل لبلوغ العمل الأدبي .

---

(1) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص57).

(2) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص60).

(3) تاويريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، (ص182).

(4) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص59).

(5) ينظر، ابن ذريل، اللغة والأسلوب، (ص138-139).

وخلاصة ما يهدف إليه سبتزر هو الوصول إلى نفسية المبدع وميوله ونوازعه "لأن روح المبدع هي بمثابة النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله"[1]، وهي دعوة إلى التعمق في نفسية الكاتب .

4- الأسلوبية الإحصائية

يعد البعد الإحصائي من المعايير الموضوعية المستخدمة في تشخيص وقياس الخصائص الأسلوبية " وترجع أهمية الاحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات او الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً " [2] .

يعنى هذا الاتجاه بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص، ويبني أحكامه بناءً على نتائج هذا الإحصاء. ويهتم بتتبع السمات الأسلوبية ومعدل تواترها وتكرارها للعناصر الصوتية والمعجمية والنحوية في النص الأدبي، ويرى نبيل أبو علي أنها تقوم غالباً على دراسة ذات طرفين "أولهما إحصاء التعبير بالحدث، أي الكلمات والجمل التي تعبر عن الحدث، الأفعال والجمل الفعلية، وثانيها إحصاء التعبير بالوصف، أي الكلمات التي تعبر عن صفة"[3].

كما يعد هذا الاتجاه "ذروة ما توصلت إليه الأسلوبية في مجال تحقيق الموضوعية، والاقتراب من منهج العالم التجريبي والرياضي، والابتعاد بالمسافة نفسها عن دائرة الذاتية والانطباعية التي تتسم بها الأحكام النقدية غالباً"[4].

ويعد تشخيص السمات الأسلوبية بالإحصاء عملاً موضوعياً ومنطقياً، لأنه يمدنا بعدد تكرارات الخاصية، ونسبتها في العمل الأدبي كله، كما أنه يفيد الدارس اللغوي على تمييز "الخصائص الأسلوبية العامة أو المشتركة في اللغة الواحدة، وكذلك بيان الخصائص الفارقة أو المميزة للهجات المتفرعة عن لغة واحدة، كما يعينه في تشخيص أساليب الكُتاب والشعراء"[5].

ويرى الباحث أنَّ هذا الاتجاه لا يفي الجانب الأدبي حقه بمفرده، لأنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص المهيمن على العمل الأدبي، لذا يحسن أن يكون مكملاً ووسيلة بالإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد.

---

(1) تاويريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، (ص184).

(2) مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ، (ص51) .

(3) أبو علي، البحث الأدبي واللغوي، (ص81).

(4) شفيع، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، (ص175).

(5) شفيع، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، (ص176).

5- الأسلوبية الصوتية

تتشكل اللغة الشعرية في نسيج صوتي متميز يختلف عن تشكل اللغة الاعتيادية مما يجعل النص زاخراً بالإشارة الجمالية، ومشحوناً بالدلالة الإيحائية التي صنعها الاتساق الإيقاعي بين الوحدات اللغوية، ذلك أن "الشعر تشكيل خاص منقولٌ بموسيقى الإيقاع واللفظ، فهو يولد أولاً كإيقاع قبل أن ينتظم في جملٍ وتعابير" [1].

والأسلوبية الصوتي تهتم بثلاثة فروع " أولها دراسة الأصوات مجردة، وثانيها دراسة الإيقاع وتأثيره الجمالي في القصيدة، وثالثها : دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى "[2] .

كما تهتم بتحليل الجانب الصوتي فهي " تبرز خصوصية العمل الأدبي بوصفه وسيلة توصيل رمزية تثير معناً ادراكياً من خلال التركيب الصوتي"[3] .

ويتم ذلك من خلال تتبع الأثر الصوتي النابع عن الانتظام بين الأنساق المكوّنة للنص الشعري، فهي " تدرس جروس الألفاظ والحروف وتهتم بالنغمة والتكرار، ورد الكلام بعضه على بعض، وإشاعة أنواع التوازن المختلفة " [4]

فتكرار حرف الراء –على سبيل المثال – يوحي بالحركة ،كقول امرئ القيس في وصفه لحركة فرسه في اقباله وادباره يقول :

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَعــاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[5]

وقد أطلق الكثير من الباحثين المحدثين مصطلح التوازي على التوافقات الصوتية الداخلية [6]، وهو "عبارةٌ عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية "[7] .

ويهدف التوازي بجانب جماليته في النسق الأدائي . مقروءاً ومسموعاً . إلى ضمان دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة [8]، وإلى تحقيق مبدأ التناسب والانسجام فيها [9].

---

(1) البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، (ص188).

(2) خليل، إبراهيم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، (ص153).

(3) هلال، الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، (ص68) .

(4) خليل، إبراهيم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، (ص154).

(5) القرشي، الجمهرة، (ص264).

(6) ينظر، جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، *قضايا الشعرية*، (ص47)، ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، (ص231)، فضل، وبلاغة الخطاب وعلم النص، (ص215).

(7) ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، (ص2030) .

(8) فضل، وبلاغة الخطاب وعلم النص، (ص215).

(9) ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، (ص2031).

إنّ كل ما يتصل بالواقع الحسي في الكلام يعد من المقتضيات الصوتية فالكلام لا يقال إلا ليسمع فيدرك وإدراكه لا يصل إلا بعد تصور جرسه، و اللغة " لا تعيش على ألسن الناس عناصر صوتية مبعثرة، بل كلاماً حيّاً تتألف عناصره في كل لغة من اللغات وفق نواميسها الصوتية الخاصة بها . فما ائتلف من العناصر الصوتية أُخذ، وما اختلف نُبذ، والمأخوذ تتشكل منه نسيج الألفاظ، والمنبوذ يبقى أمشاجاً مقطعة غير مستعملة، كما تلقي نكاثة الخيوط غير الصالحة للنّسج"[1]. وتتمثل هذه العناصر في الأصوات اللغوية التركيبية، والفونيمات غير التركيبية، والمقاطع الصوتية .

كما أن لهذه العناصر وظيفتها الفنية الجمالية المهمّة، فتستطيع اللغة أن تستخدم هذه العناصر لغايات أسلوبية في نصوصها، بمقدار ما يكون لها من حرية التصرف بهذه العناصر في السلسلة الكلامية [2] .

وتكمن أهمية الدراسة اللغوية لأي نص أدبي –شعراً أو نثراً – في الكشف عن وظيفة تلك اللغة داخل النص، من خلال البحث عن الوحدات اللغوية، صوتاً وكلمة وجملة، ثم يتم بعد ذلك ربط تلك الوحدات اللغوية بدلالة النص العامة، وبناءً على ذلك يمكن القول بأنّ الهدف من تحليل النصوص هو"إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات فيها"[3] .

ويكمن اهتمام الدراسة الصوتي – الوظيفية – في معرفة الدور الذي تلعبه الأصوات في المعنى، وهذا ما يسمى " بالفونولوجيا "، كما تركز على الايقاع أو الموسيقى الداخلية للنص المشتملة على مظاهر صوتية متعددة، ويعرف لنا محمود عكاشة علم الأصوات الوظيفي بقوله هو " دراسة وظيفة الصوت اللغوي في الكلام عن طريق زيادة في الكلمة مثل العناصر الصرفية ومن ناحية تقسيم الكلمة إلى مقاطع صوتية وصفات كل مقطع، أو عن طريق أدائه صوتياً وما ينتج عن ذلك من نبر وتنغيم ووقفات، ووظيفة الصوت وكل العناصر الصوتية التي تشارك في الدلالة وتؤثر في المتلقي " [4] .

---

(1) طليمات، في علم اللغة، (ص156)

(2) ينظر، جيرو، الأسلوبية، (ص7–15–18).

(3) شوشة، مجلة مجمع اللغة العربية، (ص117) .

(4) عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، (ص13).

المبحث الرابع : علاقة الأسلوبية بالعلوم المجاورة

من المعلوم أنه ليس ثمة علم قائم بذاته، ولكن لا بد له من علاقات تربطه بالعلوم الأخرى التي أثّرت في تشكله وانبثاقه وتطوره، وعلم الأسلوب لم يكن بمنأى عن ذلك ؛ فهو كباقي العلوم وقع ما بين التأثير والتأثر ؛ فعلم الأسلوب قد انبثق من عدة أصول متداخلة مع العديد من العلوم الأخرى، حيث استقت منها أبرز المعايير الموضوعية التي اعتمدتها في دراستها التطبيقية، فاتخذت من اللغة المنهج اللساني الذي تسير وفقه، ومن البلاغة طرق تنسيق الكلام وكيفية رصف الكلمات، وجماليات النص الأدبي، ومن النقد الدقة والموضوعية إبان الحكم على نص أدبي معين. وفي الصفحات القادمة سألقي الضوء على تلك التداخلات بشيء من التفصيل.

1- علاقة الأسلوبية بعلم اللغة

لقد اتفق الدارسون على أنَّ علاقة الأسلوبية باللسانيات هي علاقة نشأة ووجود، فقد ارتبط ظهور الأسلوبية بنشأة الدراسات اللسانية وتطورها على يد مؤسسها دي سوسير، لكن هناك اختلاف في وجهات النظر حول طبيعة هذه العلاقة، فهناك اتجاه يرى أنَّ الأسلوبية فرع من اللسانيات، بينما يرى اتجاه آخر أنَّ الأسلوبية مستقلة عنها، ولنفصل القول في ذلك.

الاتجاه الأول: الأسلوبية فرع من اللسانيات

يرى أصحاب هذا الاتجاه بأنَّ الأسلوبية فرع من اللسانيات وتنتمي إلى عباءتها، وذلك لأنّ الأسلوبية تستقي أدواتها من اللسانيات، فهي لا تعدو أن تكون فرع من فروع شجرة اللسانيات لذلك فأي "مقاربة أسلوبية لا يمكن أن تؤتي ثمارها إلّا إذا استندت إلى تكوين لساني دقيق"[(1)].

فالمحلل الأسلوبي – في نظر هذا الاتجاه– يجب أن يمتلك المعرفة باللسانية لكي يتمكن من الولوج في النص بثقة.

ويرى دولاس أن "الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[(2)]. أما ميشال أريفي[(3)] فإنه يؤكد على الطبيعة اللسانية للأسلوبية بقوله "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج

---

(1) ابن خوية، مقدمة في الأسلوبية، (ص92).

(2) المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص48).

(3) من مواليد سنة 1936م، مبرز في النحو ودكتور في الآداب، أستاذ بجامعة باريس من مؤلفاته (لغات جار: محاولة في عالمية الأدب). ينظر، المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص239) .

لساني"[1]. ويعزز هذا القول رومان جاكبسون بقوله: "إن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات"[2]، وينتهي ريفاتير إلى "اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[3].

وبذلك يتضح لنا أنَّ الأسلوبية هي وليدة لسانيات سوسير، على يد تلميذه بالي.

الاتجاه الثاني: استقلال الأسلوبية على اللسانيات

يرى أصحاب هذا الرأي أنّ الأسلوبية "ليست مجرد فرع من اللسانيات بل هي أهم علم موازٍ يقوم بفحص الظواهر نفسها من وجهة نظره الخاصة"[4].

وصحيح أنَّ الأسلوبية قد استفادت من اللسانيات، لكن ذلك لا يعيبها، ولا يقلل من شأنها كما أنّه لا يفقدها استقلاليتها، علماً بأنَّ هناك فروقاً جوهرية واختلافاً كبيراً من حيث المجال الذي تشتغل فيه كلٌ من الأسلوبية واللسانيات فعلم اللغة "هو الذي يدرس ما يقال، في حين أنّ الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد"[5].

كما أنَّ هناك فروقاً أخرى حيث أنَّ "علم الأسلوب لا يحفل بالعناصر اللغوية في ذاتها، وإنّما بقوتها التعبيرية"[6].

ويلخص نور الدين السد الفرق بين اللسانيات والأسلوبية في الملاحظات الآتية[7].

اللسانيات	الأسلوبية
1- تعنى أساساً بالجملة. 2- تعنى بالتنظير للغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة. 3- تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.	1- تعنى بالإنتاج الكلي للكلام. 2- تتجه إلى الحدوث فعلاً. 3- تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.

(1) المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص48).
(2) المرجع السابق ، ص47.
(3) المرجع نفسه، ص49.
(4) أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، ، (ص22).
(5) أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، (ص40).
(6) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص159).
(7) ينظر، السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (ص46).

الواضح من الجدول السابق أنَّ اللغة هي العنصر المشترك بين الطرفين، لكنَّ الاختلاف يكمن في منطلق كل علم ونتائجه. فاللسانيات تنطلق في عملية التحليل من الجملة وبالتالي يتم التعامل مع النص على أنه مجموعة من الجمل، بينما الأسلوبية تنطلق من النص باعتباره وحدة كلية وهذا بالتأكيد يؤدي إلى نتائج مختلفة.

كما أنّ الأسلوبية تبحث في اللغة عن السمات البارزة في الخطاب الأدبي، بينما اللسانيات تعني باللغة من حيث هي عناصر في ذاتها.

لكن هذا الاستقلال للأسلوبية لا يعني الانفصال الكلي والقطيعة التامة مع اللسانيات بل إنه "يعني بدرجة أولى اتصالاً منهجياً واستقلالاً غائياً"[1].

2- علاقة الأسلوبية بالبلاغة

تبحث البلاغة في طرق تنسيق الكلام ورصفه في الخطاب الأدبي بأسلوب يستميل القارئ ويؤثر فيه، وهذا جعلها تدخل في علاقة وطيدة مع علم الأسلوب، لذلك يرى بيير جيرو أنَّ الأسلوبية وريثة البلاغة وأنها بلاغة حديثة[2].

كما ذهب بعض الدارسين العرب إلى أنَّ علم الأسلوب له جذور عربية فيقول شكري عيَاد: "إن دراسة الأسلوب تكاد تجنح إلى ما عالجته البلاغة القديمة وإن كان ذلك يتم تحت مسميات جديدة ورؤية جديدة"[3] بل يعتبرها "ذات نسب عريق في الدراسات اللغوية القديمة وأنَّ أصولها ترجع إلى علم البلاغة"[4]، ورغم تلك الصلة الوثيقة التي تربط كلاً منهما بالآخر إلّا أنَّ هناك فرقاً بين العلمين من جوانب عدة[5].

ويرى نبيل أبو علي أنَّ الأسلوبية بديل ووريث شرعي للبلاغة العربية القديمة، وذلك لأن البلاغة وقفت في دراستها عند حدود التعبير ومعاييره، ووضعت مسمياتها وتصنيفاتها وتجمدت ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي من جميع جوانبه، أما الأسلوبية فقد أوجدت الحلول المناسبة لتجاوز الدراسة الجزئية القديمة وتعاملت مع الإبداع العملي بصورة كاملة[6].

---

(1) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (ص48).

(2) ينظر: أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (ص24-25).

(3) عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، (ص179).

(4) عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، (ص62).

(5) ينظر، أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (ص65)، (ص73)، (ص78).

(6) ينظر، أبو علي، البحث الأدبي واللغوي، (ص70).

في حين يرى عبد السلام المسدي أن علاقة الأسلوبية بالبلاغة علاقة تنافر واختلاف حيث أنه إذا أتاحت" للأسلوبية والألسنية أن تتواجدا، أما الأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تواجد آنيّ في تفكير أصولي موحد، والسبب في ذلك يُعزى إلى تاريخية الحدث الأسلوبي في العصر الحديث "[1].

ويرى محمد عبد المطلب أنَّ "المزالق التي وقعت فيها البلاغة أتاح للأسلوبية أن تكون الوريث الشرعي لها"[2].

وهناك جوانب عدة قد فرقت بين العلمين يمكن إجمالها في النقاط التالية:

1- البلاغة علم معياري يصدر الأحكام التقيمية وهدفه تعليمي، وأما الأسلوبية فتنأى بنفسها عن المعيارية، وتحجم عن إصدار الأحكام، وغايتها ليست تعليمية.

2- اعتمدت البلاغة الفصل بين الشكل والمضمون في الخطاب الأدبي، والأسلوبية ترفض الفصل بين الدال والمدلول[3].

3- أغفلت البلاغة المخاطِب واعتنت بالمخاطَب، ومن ذلك حديث العلماء المفصل عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال، بينما اهتمت الأسلوبية بالمخاطِب وحالته النفسية والاجتماعية لأنه أحد العناصر الثلاثة المشكِّلة للعملية الإبداعية[4].

والخلاصة أن منحى البلاغة متعالٍ بينما الأسلوبية اتجاه اختياري، كما أن المحرك للفكر البلاغي قديماً يتسم بتصور " ما هي " بموجبه تسبق ماهيات الأشياء وجودها، بينما التفكير الأسلوبي تصور وجودي، فلا ماهية للأشياء سوى بوجودها [5] .

وبالرغم من أوجه الاختلاف السابقة إلّا أنّه يوجد ما يجمع بين العلمين

1- علم الأسلوب يستقي مادته التي يبني عليها أحكامه النقدية من البلاغة، فعلم الأسلوب قائم على جذور لغوية وبلاغية[6].

---

(1) المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص52).

(2) عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، (ص259).

(3) ينظر، المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص53).

(4) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (ص63).

(5) ينظر، المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص54).

(6) المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص80).

2- محور العلمين البحث في الأدب ومواطن الجمال فيه، فالمبدع يستخدم أشكالاً بلاغية تستميل السامعين "فالبلاغة والأسلوبية تقدمان صوراً مختلفة من المفردات والتراكيب والأساليب وقيمة كل منها الجمالية والتأثيرية"[1].

ويرى الباحث أنّ الاختلاف بين الأسلوبية والبلاغة هو اختلاف في المنهج والهدف، ولكنَّ ذلك كما قلنا لا يعني القطيعة الكاملة بين العلمين. حيث تستثمر الأسلوبية الكثير من المباحث البلاغية ولكن برؤية أسلوبية حداثية مستفيدة من أدوات لسانية بعيداً عن الدراسة المعيارية الحكمية التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما أصابها بالجمود والقصور في معالجة الظاهرة الأدبية.

3- علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبيِّ

علمنا سابقاً أنّ الأسلوبية من المناهج الحديثة التي تركز على دراسة ومقاربة النص الأدبي معتمدة على التحليل والتفسير في حدود نسيجها اللغوي ليس إلا، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، وبذلك يقتصر عمل المحلل الأسلوبي على دراسة البنيات الأسلوبية الماثلة في نسيج الخطاب الأدبي، وأما النقد فإنّه أشمل وأوسع من ذلك حيث لا تقتصر عملية دراسة الخطاب الأدبي في حدوده اللغوية، بل يتعدى ذلك إلى دراسة عناصر أخرى خارج الخطاب، ولا شك في أنّ هناك نقاط التقاء بين الأسلوبية والنقد الأدبيِّ، لكنّها غير متكاملة مما أدى إلى التنافر بينهما؛ لعدة أسباب، منها: المبالغة في استخدام المصطلحات الرياضية، ومنها: ادعاء الدقة العلمية، ومنها: النظر بريبة إلى كل ما هو ذاتيٌّ وانطباعيٌّ خارج عن اللغة[2]، ويمكن حصر علاقة الأسلوبية بالنقد في اتجاهين:

الاتجاه الأول

يرى هذا الاتجاه أن الأسلوبية شيء؛ والنقد الأدبيَّ شيء آخر أي أنه مغاير ومختلف عنها، وهي ليست وريثة له؛ ويرى هذا الاتجاه أن سبب ذلك يرجع إلى أن اهتمام الأسلوبية ينصب على لغة النص ولا يتعداها(وجهة لغوية)، فهي تحجم عن إصدار الأحكام في شأن الأدب، كما لا تتخطى عملية التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، وأما النقد فاللغة هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبيِّ، وتكمن رسالته في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ؛ ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه، كما أنّ النقد

(1) المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ص88).

(2) يُنظر، فاولر، نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، (ص93).

ينظر إلى ما هو خارج النص قبله وبعده، وما هو مكون لذاتية النص، أما الأسلوبية فهي معيار آني [1].

وبذلك يمكن القول أن الأسلوبية " تركز على العمل الأدبي من خلال لغته، وليس من وظيفتها أن تتناول أهداف الأدب ورسالته، كما أنه ليس من وظيفتها إصدار أحكام في شأن الأدب وتقييمه، إنما يتسع مجال ذلك إلى اتجاهات نقدية أخرى " [2].

وبناء على هذا الرأي فإن النقد هو ممارسة أوسع نطاقا من الأسلوبية، حيث تتوقف الأسلوبية عند المواصفات اللغوية للخطاب الأدبي، وهي محكومة برؤيتها وأدواتها الإجرائية وأما النقد فإنه يتسع إلى دراسة عناصر أخرى خارج النص .

الاتجاه الثاني

وهذا الاتجاه قائم على ضرورة التكامل والتعاون بين الأسلوبية والنقد، فكلاهما يمكنه أن يفيد الآخر بمعارف وخبرات استقاها من مجال دراسته "فالنقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العملية الإبداعية إلا إذا هشّم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي، أو مطّ الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه [3]

ويري أصحاب هذا الاتجاه أن العلاقة بين الأسلوبية والنقد علاقة جدلية، قائمة على ما يمكن أن يقدمه كلٌّ طرف للآخر، فكلاهما يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة أخذها من مجال دراسته.

كما يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النقد والأسلوبية يلتقيان من حيث مجال دراستهما وهو النص الأدبي غير أن الأسلوبية " تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها، أما النقد فلا يغفل في أثناء دراسته تلك الأوضاع المحيطة به " [4]

كما أنّ التقارب بين الأسلوبية والنقد يتم من خلال التعاون على الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب واللغة والموسيقى، فإذا كانت الأسلوبية قد أُوكل لها مهمة البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في النظام اللغوي فإن النقد قد تجاوز ذلك إلى العلل

---

(1) يُنظر، المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ص119).

(2) عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، (ص379).

(3) ينظر، عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، (ص30).

(4) سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (ص36).

والأسباب ؛ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه[1].

ومن الملاحظ أيضاً أنّ نظرة الناقد إلى النص الأدبي تكون نظرة فاحصة يستدعي فيها مختلف الأدوات الفنية المتوفرة مثل اللغة والذوق الفني، والتاريخ ...، ثم الحكم على الأثر الفني بالجودة والرّداءة انطلاقاً من تلك المعطيات، في حين تكون النظرة الأسلوبية نظرة جمالية تبحث عن مواطن الجمال في العمل الأدبي من خلال الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية والإيقاعية[2].

فالأسلوبية يمكنها أن تفيد النقد في دراسته النص الأدبي من حيث لغته، بل عدّها بعض الدارسين مكملة له، وذلك من خلال استخدامها لوسائل نقدية تسهم في إبراز أفكار الكاتب وآرائه، وإظهار ما في النص الأدبي من جمال، كما أن الدارس الأسلوبي يمكنه أن يفيد من اتجاهات نقدية مختلفة، نفسية و اجتماعية و جمالية بغية استكمال دراسة الأسلوب في مستويات اللغة.

والملاحظ أنه ليس ثمة أحقية لأحد العلوم على الآخر، فالأسلوبية والنقد يسيران على خطين متوازيين بالرغم من وجود نقاط التقاء إلا أنّه لا يعني وجود تمازج كامل ولا افتراق نهائي فكلاهما يفيد من الآخر [3].

يرى بعض الباحثين أن النقد الحديث أصبح نقدًا للأسلوب، وصار فرعاً من فروع علم الأسلوب الأخرى، ومهمته أن يمِدَّ هذا العلم بتعريفات ومعايير جديدة[4].

وبإمكاننا التعرف على الفرق بين الأسلوبية والنقد من الأدوات والأهداف؛ فإذا كانت أدوات الأسلوبية تتوقف عن اللغة فحسب، فإن النقد بعينه يعد اللغة إحدى أدواته، وإذا كان الهدف الذي تنشده الأسلوبية هو الكشف عن البناء اللغوي من انزياحات عن القاعدة المعيارية، فإن الهدف عند النقد هو الإجابة عن أسئلة فحواها (كيف) و(لماذا) مستعينًا بكل ما يراه من أدوات تخدم هدفه [5].

---

(1) ينظر، أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، (ص184).

(2) ينظر، أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية ابق، (ص185).

(3) ينظر، سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (ص38).

(4) يُنظر: المرجع السابق (ص31-32).

(5) ينظر، أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص38).

ويعتقد الكثير مِنَ الدارسين أن الأسلوبيِّة الأدبية تهتم بدراسة الوسائل الأسلوبيَّة في النصوص الأدبيَّة، وأنها أضحت نظريةً نقدية متكاملة بفضل العالم النمساويِّ (ليو سبيتزر) الذي حصر خطوات المنهج النقديِّ في الخطوات التالية:

1- أن ينبثق النقد مِنَ العمل الأدبيِّ، وألَّا يعتمد على آراء مسبقة، وعلى الناقد أن يستخلص كل مقولاته مِنَ العمل الأدبيِّ ذاته.

2- العمل الأدبيُّ وحدة متكاملة، وروح المبدع هي مركزها، وهي المسؤولة عن التماسك الداخليِّ لعناصر العمل؛ لذلك على الناقد أن يبحث عن التماسك الداخليِّ؛ لكي يتمكن مِنَ الكشف عن الطابع الغالب على جميع تفاصيل ذلك العمل.

3- ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى مركز العمل الأدبي، لكي نتمكن من رؤية جميع التفاصيل، ومن خلال إحدى تفاصيله قد نصل إلى مفتاح العمل كلِّه.

4- إن الحدس هو وسيلة الناقد للنفاذ إلى محور العمل الأدبيِّ، وذلك من خلال قراءات متعددة للعمل الأدبيِّ تمكنه مِنَ الملاحظة والاستنتاج، وإن توسيع نطاق الملاحظات لتشمل العديد مِنَ الأعمال قد تؤدي إلى الوصول إلى خصائص إبداع عصر مِنَ العصور أو إقليم مِنَ الأقاليم.

5- يشكل أيُّ ملمح لغويِّ في النص نقطة انطلاق لدراسة أسلوبية، وإن انطلاق البداية من أيِّ خاصية أدبية أخرى – كالأفكار أو العقدة أو التشكيل – يعني إقامة جسر بين اللغة وتاريخ الأدب.

6- إن أيَّ ملمح لغويٍّ متميز يشكل انحرافًا أسلوبيًا فرديًا؛ لأنه يمثِّل طريقةً خاصة تختلف عن الاستخدام العادي المألوف للتعابير اللغوية.

7- ينبغي أن يكون النقد الأسلوبيَّ نقدًا تعاطفيًا؛ لأن العمل الأدبيَّ كلٌّ متكامل يُنظر إلى جزئياته الداخلية كما يُنظر إليه بشكل كليٍّ متكامل، الأمر الذي يقتضي تعاطفًا معه ومع مبدعه[1].

(1) فضل، علم الأسلوب، (ص69-71).

الفصـل الثانـي
الخصائص الصوتيـة فـي
ديوان الجمـهرة

الفصل الثاني: الخصائص الصوتية في ديوان الجمهرة

تمهيد:

المبحث الأول: المبنى الخارجي للإيقاع

أولاً : البحور

ثانياً : القوافي

المبحث الثاني: المبنى الداخلي للإيقاع

أولاً : التكرار بأنواعه

أ- التكرار في اطار البيت

1-الجناس

2-تكرار الحرف

ب- التكرار في إطار القصيدة

1- تكرار الألفاظ

2- تكرار الصيغ

ثانياً : التوازن الإيقاعي

1-التصريع

2-رد الأعجاز على الصدور

3-التوازن الصرفي

4-لزوم ما لا يلزم

5-التدوير

6- الضرورة

تمهيد

إن ما يميز الشعر عن الفنون المختلفة هو بناؤه الصوتي الموسيقي بالدرجة الأولى، فالإيقاع عنصر مهم من عناصر البناء الشعري، وقد عدّه النقاد العرب القدماء الركيزة الأساسية له، يقول ابن رشيق القيراواني: "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية"[1]، ويضيف ابن خلدون: "كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينة، وكان الكُتّاب والفضلاء من الخواص يأخذون بأنفسهم به حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه"[2]. فثمة التحام كبير بين الشعر والغناء.

ويرى ابن طباطبا العلويّ أنّ الشعر الموزون " إيقاعٌ يَطْرِبُ الفَهْمُ لصَوابِه وَمَا يَرِدُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَرَكيبهِ واعتدالِ أَجزائهِ ... "[3] يظهر لنا من كلام ابن طباطبا أنه جمع بين الإيقاع والوزن، كما ربط الإيقاع بالشعر الموزون، ثم أضاف له حسن التركيب، واعتدال الأجزاء، بمعنى اتساق الكلمات والحروف .

وقد فرضت تلك النظرة نفسها على المناهج الحديثة كالأسلوبية، والبنيوية، والسيميائية فالشكلانيون الروس يرون بأنّ "العامل المكون للبيت الشعري، أي العنصر الذي يغير ويحول كل المكونات الأخرى ويمارس تأثيراً على مستويات اللغة الشعرية، والدلالية والصرفية والصوتية، هو الهيكل الإيقاعي"[4].

كما تمثل البنى الصوتية جزءاً لا يتجزأ من هيكلية القصيدة، وهي بمثابة نقطة الانطلاق عند الشروع في وصف أي عمل شعري، ومن الملاحظ أنّ هناك اهتماماً واسعاً من العلماء بعلم الأصوات في هذا العصر، وليس أدلّ على ذلك من إنشاء المؤسسات العلمية المتخصصة التي تهتم بدراسة الأصوات .

ومن الجدير بالذكر أنّه كان لظهور الأجهزة الحديثة المتطورة دور في مساعدة العلماء في القيام بالأبحاث والدراسات المتصلة بالمجالات الصوتية على مستوى الـ(Phonetics) أو مستوى الـ(Phonology). حيث وصل العلماء من خلال تلك الأجهزة إلى نتائج دقيقة[5].

---

(1) ابن رشيق، العمدة، (ج141/1).

(2) ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر، (ج764/1).

(3) ينظر، ابن طباطبا، عيار الشعر، (ج21/1).

(4) ايرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، (ص72).

(5) ينظر، الجوارنه، التنغيم ودلالته في العربية، (ص5).

ويلعب الصوت دوراً كبيراً في الكشف عن الانفعالات النفسية والطاقات الشعورية، ذلك لأنّ الصوت هو "مظهر الانفعال النفسي وأنّ هذا الانفعال إنّما هو سبب في تنويع الصوت. بما يخرجه فيه، مداً أو غنّة أو شدّة وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس"[1].

وسأحاول في هذا الفصل الوقوف عند البنى الصوتية والتي تمثل جزءاً من هيكلية القصيدة –لتجلية– مكامن الإبداع في النص الأدبي واكتشاف أبرزها وإزاحة النقاب عن دلالتها داخل النظام اللغوي، مستفيداً مما قدمه النقاد الغربيون، وكذا أسلافنا اللغويون العرب القدامى الذين تنبهوا منذ القدم إلى العلاقة التي تربط الأصوات بالمعاني وبينوا أثرها في الأسلوب[2]. وذلك في إطار استقراء أسلوبي إيقاعي (لجمهرة أشعار العرب) لأبي زيد القرشي من أجل الكشف عن الوحدات الدلالية الناتجة عن الترديدات الصوتية، وتحسس إيقاعاتها النابضة بالبعد الدلالي.

وذلك لأن الإيقاع في النص الأدبي متجدد الدلالة ومنفتح على فضاءات إيحائية "متنوعة تشمل كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازيات لا متناهية، كالتجانس والتكرار بنوعيه الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة، والمعجمي بما قد يثيره من توافقات أو تقابلات دلالية"[3].

وتكتسب الأصوات قيمتها الأسلوبية من خلال التنوع المشحون بالدلالة مستجيبة "لمعطيات النص أو تعدد زوايا الالتقاط ليكون متناظراً مع المنطلق الداخلي للقصيدة، إذ أضحى التنوع بمثابة الشحنة التي تولد شحنة أخرى مماثلة لها في الموقف"[4].

فالبنية الصوتية ركيزة مهمة في الخطاب الشعري، ويعكس هذه القيمة العناية الكبيرة التي توليها البحوث الأسلوبية لها، ذلك لأنّ التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري يكشف لنا –من خلال مقاربته الصوتية– عن نتائج مثيرة ومدهشة تتجلى " في ما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعاني، وهذا التكشف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة، إنّما هو حصيلة بناء الأصوات"[5].

---

(1) الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، (ص149).

(2) ينظر، صابر، دراسات أسلوبية وبلاغية، (ص19).

(3) كنوني، دراسة في شعر حميد سعيد، (ص22).

(4) فرحان، مظاهر التنافر الصوتي والإيحائي في شعر البريكان، (ص52).

(5) قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، (ص166).

وتقوم الأصوات بدور مهم في تصوير الحالات الانفعالية للمبدع، لذلك تتوجه عناية الشاعر باختيار ما يلائمه من أصوات تترجم مشاعره الراقدة "تحت البناء الشعري الذي يبنيه، ويعضد الخيال من خلال المساهمة بدور فاعل في عمليات الانتقاء والتأليف"[1].

وقد أدرك الشعر العربي منذ القدم القيمة الدلالية الجمالية للوحدات الصوتية فاستثمرها في ابداعه الشعري بغية إحكام بناء قصائده، وإحداث التأثير المراد في المتلقي، الأمر الذي أسهم في الحفاظ على تراثنا الشعري .

مفهوم الإيقاع

جاء في لسان العرب أنَّ "الميقَعُ والميقعة كلاهما المطرقة... والميقعة: خشبة القصّار التي يدور عليها... والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[2].

نلاحظ أنّ التعريف اللغوي لابن منظور قد ربط كلمة الإيقاع بالفنون الموسيقية والغنائية.

وجاء في المخصص لابن سيدة "حركات متساوية الأدوار لها عَوْدات متاولية"[3]، وفي العين "الوقع: وقعت الضرب بالشيء. ووقْعُ المطر، ووقْعُ حوافر الدابة، يعني: ما يُسمعُ من وقعه"[4]، وذكر الفيروز أبادي في محيطه أنّه "إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[5]، ومن خلال الاستقراء السابق لدلالات الفعل (وقع) في المعاجم العربية القديمة نصل إلى أنّ هناك سمة جوهرية متضمنة في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الاصطلاحي.

إن السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل "وقع هي الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين ينقض أحدهما الآخر بالتناوب"[6].

وهذا المعنى اللغوي للإيقاع يقترب من معناه الاصطلاحي فهو يعني ذلك "التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون..." [7].

---

(1) ينظر، لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، (ص71).

(2) ابن منظور، لسان العرب، (ج8/407-408).

(3) ابن سيدة، المخصص، (ج4/9).

(4) الفراهيدي، كتاب العين، (ج2/176).

(5) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (ج1/773).

(6) ينظر، إسماعيل، يوسف، بنية الإيقاع الشعري، (ص5).

(7) وهبه والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (ص71).

وهو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[1].

ويعرّفه محمد صابر عبيد بقوله: "نظام أمواج صوتية ومعنوية وشلكية"[2] وهذا مبني على علاقات التعارض والتناغم والتوازي والتداخل.

ويتخذ الإيقاع أشكالاً كثيرة منها: الإيقاع الزمني ويقابله في الشعر إيقاع الوزن أو التفاعيل، وإيقاع النغم، ويعتمد على النغمة الخاصة بكل وتر من أوتار الآلة الموسيقية، ويقابله في الشعر والنثر الإيقاع الناشئ من جمع حروف ذوات قيمة إيحائية وتكرارها [3].

ومن الواضح أن الإيقاع هو الموسيقى التي توفرها البحور، فضلاً عن الموسيقى التي تنتجها الأصوات اللغوية داخل البيت، لذا عدّ (الوزن والقافية) عنصرين أساسيين لإيقاع الشعر العربي.

ويتجلى ذلك من خلال تعريف ابن قدامة للشعر بأنه "قول موزون مقفّى يدل على معنى"[4]، فالقدماء العرب نظروا إلى الفرق بين الشعر والنثر يكون بالوزن والقافية ويؤكد ابن رشيق على ذلك في قوله أنَّ الشعر "لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[5].

والإيقاع من الفنون الأدبية التي لا تقتصر على فن معين، فقد يكون في الشعر أو في النثر، بيد أنه في الشعر أكثر حضوراً، وأشد ارتباطاً، ويرجع ذلك إلى أن الترتيب المقطعي في النثر عفوي عارض في حين الترتيب المقطعي في الشعر مقصود " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"[6].

أما في النقد الحديث فقد توسع مفهوم الإيقاع في الشعر، ليشمل ما يتصل بالوزن والقافية، وهذا يسمى الإيقاع الخارجي، ومنها ما يتصل بالانسجام الصوتي الداخلي النابع من التوافق الموسيقي بين الكلمات، وهذا يطلق عليه الإيقاع الداخلي والذي يشمل التكرير والتصريع والترجيع، ولزوم ما لا يلزم وغير ذلك، ويتميز هذا النوع من الإيقاع بـ "تناغم الحروف واختلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك،

---

(1) هلال، النقد الأدبي الحديث، (ص462).

(2) عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (ص18).

(3) ينظر، مطلوب، معجم النقد العربي القديم، (ج257/1).

(4) ابن جعفر، نقد الشعر، (ص64).

(5) ابن رشيق، العمدة، (ج128/1).

(6) أنيس، موسيقى الشعر، (ص17).

مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه "[1]، وبهما تكتمل صورة القصيدة ليشكلا في النهاية ملمحاً أسلوبياً داخل النص الأدبي، ويبرز الإبداع الشعري لدى الشاعر.

ويحسب للنقد الحديث في هذا المضمار أنه استثمر المظاهر البديعية (الإيقاع الداخلي) في دراسة إيقاع الشعر، وتنبه إلى وظيفتها في "إرهاف الشكل حتى يكون أكمل حملاً للمضمون وأجود انسجاماً مع ظلاله الدقيقة وأقدر على إثارته في وجدان قارئ الآداب إثارة سليمة صحيحة لا سقم فيها"[2].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام هو أنّ النقاد يميزون بين مصطلحي الوزن والإيقاع، والمصطلحان لا يفهمان دون بعضهما البعض والسؤال المهم الذي يطرح نفسه في هذا السياق: هل الوزن هو الإيقاع؟ أم يختلف الوزن عن الإيقاع؟ أم أنَّ الوزن هو أحد عناصر الإيقاع؟.

لقد لقيت دراسة الإيقاع عناية خاصة من النقاد والباحثين وعدّوه مرادفاً للوزن في كثير من الدراسات[3].

في حين يُعرّف الإيقاع في كتب العروض الحديثة بأنّه "مجموعة أصوات تنشأ في المقاطع الصوتية بما فيها من حروف متحركة وساكنة"[4].

ووفق هذا المفهوم يحقق الإيقاع من خلال تكرار المقاطع الصوتية وفق آلية معينة تنشأ عنها إيقاعات مترددة وأنغام منسجمة متآلفة، وهذا التعريف يجعل مفهوم الإيقاع واسع جداً يتعدى الشعر إلى كل كلام اشتمل على مقاطع صوتية متناغمة موسيقياً فيما بينها، وهو بذلك يكون أشمل وأعم من الوزن.

ويتضح هذا الأمر أكثر من خلال تعريف عز الدين إسماعيل للإيقاع بأنه "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية"[5].

وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه لذلك نجد أن الإيقاع

---

(1) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (ص63).

(2) عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، (ص36).

(3) ينظر، أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، ونافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، والبحراوي، دراسات أدبية : العروض وإيقاع الشعر العربي .

(4) أنيس، موسيقى الشعر، (ص70).

(5) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، (ص376).

يختلف في القصيدتين المتفقتين في الوزن، وذلك لأن كل قصيدة تنفرد بإيقاعها لاختلاف الألفاظ اللغوية المستخدمة في كل منهما، والحروف المعينة التي يتكون منها كل لفظ وانتظام هذه الحروف بتواليها في المقطع بعد المقطع [1].

وبذلك يكون الإيقاع هو حيوية الأصوات الباطنة التي لا تخضع للتقطيع العروضي، كما أنَّ الإيقاع يمنح الشاعر حرية الخروج عن القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان.

ويرى عيادي أنَّ الوزن ليس إلا قسماً من الإيقاع ويعرّف الوزن بأنه حركة منتظمة متساوية ومتشابهة تقوم على دعامتين من الكم والنبر، مهما اختلفت وظيفة كل منهما [2]، كما يرى محمد غنيمي أنّ الوزن هو "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[3].

وبهذا المعنى فإن الإيقاع ظاهرة صوتية أعم وأشمل من الوزن؛ ذلك لأن الوزن ليس إلا نوعاً من الإيقاع، وعنصر من عناصره، وهو أحد عنصري قيام القصيدة العربية، فالوزن جزء من الإيقاع، وهو مقيد بالإيقاع، ولا يتقيد الإيقاع بالوزن.

وبعد هذه التوطئة أرى أنّ المقام لا يحتمل الاستغراق في الحديث حول الإيقاع ومفهومه قديماً وحديثاً، وتطور البناء الإيقاعي للقصيدة العربية، وإرهاصات تحديث القصيدة العربية، ومراحل التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث، ذلك لأن هذا الحديث يحتاج بحثاً خاصاً هذا من ناحية، ثم أنّني أردت أن أمهد لحديثي حول الإيقاع من ناحية أخرى.

وقد ارتأت الدراسة تقسيم الإيقاع الشعري إلى مستويين (الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي) في جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي وللكشف عن مظاهرهما الإيقاعية، ومعرفة خصائصهما الأسلوبية، ومزاياهما التعبيرية، وستبدأ الدراسة بأبرز نوعي الإيقاع، وهو الإيقاع الخارجي، ثم أتبعه بالحديث عن الإيقاع الداخلي.

---

(1) ينظر، النويهي، الشعر الجاهلي، (ج41/1).

(2) عياد، موسيقى الشعر العربي، (ص57).

(3) هلال، النقد الأدبي الحديث، (ص435) .

المبحث الأول: المبنى الخارجي للإيقاع

يعد الإيقاع الخارجي من ألزم خصائص الشعر العمودي ، وأهم مقوماته، فهو "عصب الشكل الشعري أو الصفة الخاصة التي لا بد من توافرها حتى يكون الكلام أمامنا شعراً، وليس مجرد كلام"[1]، ويحكم المبنى الخارجي للإيقاع عنصران، الوزن والقافية.

ويمثل الوزن دعامة مهمة وركيزة أساسية في موسيقى الشعر، فهو كما يقول ابن رشيق: "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجلب لها ضرورة"[2].

والوزن هو الذي حافظ على القصيدة العربية من الضياع والفناء فهو بمثابة "الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، والوسيلة التي تمكن الكلمات من أن تؤثر بعضها في الآخر على أكبر نطاق ممكن"[3].

وبصياغة أخرى فإنّ الإيقاع الخارجي يمثل حالة من تنظيم التوتر الانفعالي الكامن في لغة القصيدة.

أولاً: الوزن الشعري

يعد الوزن من أهم مقومات الشعر وضوحاً في أسلوبه، ذلك لأنه يميز الخطاب الشعري عن غيره، ويقيه من التلاشي، كما أنّه من الحدود التي تفصل بين النثر والشعر، لأنّه خاصية جوهرية في الشعر لا يمكن الاستغناء عنه، وهو "وحدة أساسية وجوهرية ضمن الجزئيات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري"[4]، وتُحفظ القصيدة لجمال وزنها، وكم من نغمة تحدث في المتلقي أبلغ التأثير "فالعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء، ويقوي من شأن التصوير"[5].

والوزن هو المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره، والوزن يمثل صورة منضبطة من الإيقاع، ذلك لأنّ كل عمل شعري هو بالأساس عبارة عن سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى.

---

(1) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (ص65).

(2) ابن رشيق، العمدة، (ج134/1).

(3) عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، (ص16).

(4) بومزبر، أصول الشعرية العربية، (ص110).

(5) هلال، النقد الأدبي الحديث، (ص376).

البحور الشعرية أنواعها ودلالاتها

لقد تنوعت الموسيقى في شعر الجمهرة بتنوع الأغراض والمشاعر والعواطف التي تتحكم بها اللحظة الانفعالية للشاعر، والتي لها دور في توجيه الشاعر لاختيار بحر بعينه بما يتوافق وحالته النفسية، وهناك تفاعل وثيق بين موقف الشاعر وتجربته الانفعالية من جانب، والتشكيل الإيقاعي للنص من جانب آخر.

وقد أثار النقاد القدامى قضية الأوزان الشعرية وعلاقتها بالغرض وبالحالات النفسية والشعورية وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي من أوائل من أشار إلى ذلك[1] ومن النقاد القدامى من وجد أنّ هناك ارتباطاً وثيقاً بين أغراض الشعر وأوزانها ومن هؤلاء ابن طباطبا[2] وأبو هلال العسكري[3] وغيرهم.

لكن هذه القضية لم تحظ بدراسة مستفيضة إلى أن جاء حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري وتحدث عنها بإسهاب حيث يقول: "لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان فيها ما يقصد به الحد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة... وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان... فإذا قصد الشاعر الفقر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك ما يناسبه من الأوزان..." [4].

وقد أثارت هذه القضية – طبيعة العلاقة بين الغرض والوزن– نقاشاً واسعاً في النقد الحديث، وقد أفضى هذا النقاش إلى اتجاهين مختلفين:

الأول : يقر بوجود علاقة بين الأغراض والأوزان ثم بين الوزن والعاطفة الإنسانية، فالشاعر في حالة الحزن "يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه"[5].

الثاني: ينكر وجود علاقة بين البحور الشعرية المختلفة وبين معانٍ وموضوعات شعرية بعينها، فهي " تختلف من غرض إلى غرض آخر ... طبقاً لما يطرأ على عواطف الشاعر وأحاسيسه من تغير . ومعنى ذلك أيضاً أنّ الشاعر القديم قد استطاع أن يعبر من خلال هذه الأنغام المتغيرة والمنبثقة من وزن بعينه ... عن معانيه وأحاسيسه المتناقضة التي يمتلئ بها

---

(1) ينظر، إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، (ص51).

(2) ينظر، ابن طباطبا، عيار الشعر، (ص14).

(3) ينظر، العسكري، الصناعتين، (ج135/1).

(4) القرطاجني، منهاج البلغاء، (ص86).

(5) أنيس، موسيقى الشعر، (ص177).

عالمه النفسي الواقعي وتجد صداها في عالمه الشعري" [1]، وهنا يتساءل جمال الدين الشيخ "على أي شيء نعتمد لنؤكد أن الطويل يناسب الانفعالات الهادئة... نعتمد على عدد المقاطع القصيرة والطويلة فحسب أم على تنظيمها "[2].

وبعيداً عن أدلة كل طرف، فإننا لا نستطيع أن نتخذ أياً منها قانوناً صارماً في العمل الشعري "فالشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية، وإنما يأتي هذا طواعية أحاسيسه وانفعالاته"[3].

ومن خلال استقراء شعر الجمهرة تبين للباحث أنّ أشعار الجمهرة في أبوابها المختلفة لم تتخذ إطاراً إيقاعياً من بحر بعينه، فكل باب منها يحتوي على أكثر من بحر، كما أنّ البحر الواحد يتجلى في مواضيع مختلفة، كما أنّ البحر الواحد يتجلى في القصيدة الواحدة إطاراً إيقاعياً للتعبير عن موقفين نفسيين متغايرين، فبحر الطويل الذي اتخذه الشاعر طرفة بن العبد[4] إطاراً إيقاعياً في مقام الغزل ووصف صفات محبوبته في قوله :

لِخَولَـــةَ أَطْـــلاَلٌ بِبُرْقَـــةِ ثَهْمَـــدِ تَلُـوُح كبـاقي الوَشْـمِ فـي ظـاهرِ اليَـدِ

وُقُوفـاً بهـا صَـحبي عَلَـيّ مَطِـيَّهُمْ يَقُولـونَ لا تَهلِـكْ أَسـىً وَتَجلّـدِ

وفـي الحَـيّ أَحْوَى يَنفُضُ المَرْدَ شادنٌ مُظـاهِرُ سِـمطَيْ لُؤلُـؤٍ وَزَبَرْجَـدِ

وَوَجـهٌ كَـأَنَّ الشّـمسَ حَلَّـتْ رِدَاءَهـا عَلَيْـهِ، نَقـيُّ اللّـونِ لَـمْ يَتَخَـدّدِ[5]

يبدأ قصيدته بذكر محبوبته (خولة)وذكر المكان الذي كانت تسكن فيه قبل رحيلها والآثار التي تركتها وكادت تنمحي، وهو حزين على فراق محبوبته، ثم يتحدث عن غزال جميل أسمر الشفتين يتطاول بعنقه إلى شجرة الأراك فينفضها ويتساقط ثمر الأراك حول عنقه كعقد اللؤلؤ، وهذه الصورة التي يراها الشاعر تذكّره بخولة التي ترتدي عقدين من لؤلؤ فتذكّر وجهها المشرق الذي يخلو من العيوب والحبوب والشامات وكأنّ الشمس أعارته أشعتها المشرقة التي تكون بلون واحد نقي ،وليس فيه أدنى تجاعيد أو غضون لأنها شابة يافعة في ريعان الشباب،

---

(1) محمد، الشعر الجاهلي، (ص227).

(2) الشيخ، الشعرية العربية، (ص270).

(3) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، (ص74).

(4) طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد شاعر، جاهلي، من الطبقة الأولى، توفي 86 ق هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج414/1)، والزركلي، الأعلام، (ج225/3).

(5) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص420-423).

هو البحر نفسه الذي اتخذه الشاعر إطاراً إيقاعاً في القصيدة ذاتها في مقام ذكر الرحلة ووصف الناقة حيث يقول :

وَإنــيّ لأُمضِــي الهَــمّ عِنْــدَ احْتِضــارِهِ بِعَوجَــاءَ مِرقــالٍ تَــرُوحُ وَتَغْتَــدِي
أَمُــــونٍ كــــأَلواحِ الإِرَانِ نَسَــــأْتُها علــى لاحِــبٍ، كَأَنّــهُ ظَهْــرُ بُرْجُــدِ
تبــاري عِتاقــاً ناجِيــاتٍ، وَأَتبَعَــتْ وظيفــاً وَظيفــاً فَــوقَ مَــوْرٍ مُعَبَّــدِ
لهــا فَخِــذانِ أُكْمِــلَ الــنَّحضُ فِيهِمــا كأَنّهُمــا بابــا مُنيــفٍ مُمَــرَّدِ[1]

وهو البحر نفسه الذي اتخذه الشاعر إطاراً إيقاعاً في القصيدة ذاتها في مقام ذكر الرحلة ووصف الناقة، حيث أنه يقضي همه على ناقة ضامرة سريعة تقطع به الصحارى فتنسيه الهموم ويستمتع بسرعتها ونشاطها في الصباح والمساء، ثم يمضي الشاعر بوصف ناقته الآمنة العثار الشديدة ثم يقرر أنّه على مثل هذه الناقة القوية والنشيطة ارتحل إذا ضاق صدره بالهموم والأحزان .

ثم ينتقل الشاعر إلى غرض آخر وهو الفخر بنفسه مستخدماً نفس البحر يقول :

إذا القــومُ قــالوا مَــن فتــىً؟ خِلــتُ أَنَّنــي عُنيــتُ، فَلَــمْ أَكْسَــلْ ولــم أَتَبَلَّــدِ
ولَسْــتُ بِحَــلاَّلِ الــتِّلاعِ مَخَافَــةً ولكِــنْ متــى يَســتَرْفِدِ القــومُ أَرفِــدِ
وإنْ يَلتَــقِ الحَــيُّ الجَميــعُ تُلاقِنــي إلــى ذِرْوَةِ البَيــتِ الرَّفِيــعِ المُصــمَّدِ[2]

نلاحظ أنّ الشاعر قد خرج هنا إلى غرضٍ آخر حيث أنّه يفخر بنفسه فهو الذي يستطيع دفع الأذى والشر عن قومه دون كسل ولا بلادة، وهو لا يستتر في التلاع مخافة الضيف، كما أنّه أعلى الناس شرفاً وأعز مكانة .

والجدير بالذكر في هذا المقام أن هناك أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أُحصي من الشعر وهي: الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط، وثمة أوزان أربعة لم يقل القدماء فيها على الإطلاق، وهي: (المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك)، وذلك لأنها لم يكن لها وجود حقيقي ولكنها أُستخرجت استخراجاً من دوائر الخليل[3]، ولدراسة المستوى الصوتي الخارجي لجمهرة أشعار العرب ارتأى الباحث أن يعمد أولاً إلى جداول إحصائية يبين بها أنواع البحور الشعرية المستعملة مع تحديد المهيمن منها بالنسبة إلى عدد القصائد حيث اشتمل كتاب

---

(1) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص423-426).
(2) المرجع السابق ، (ص434-435).
(3) شكري، موسيقى الشعر العربي، (ص13).

الجمهرة على **تسع وأربعين قصيدة لتسعة وأربعين شاعراً**، ثلاثة وعشرون شاعراً من الجاهليين، وستة عشر شاعراً من المخضرمين، وعشرة شعراء من الإسلاميين، وفيما يلي إحصاء الدراسة أوزان قصائد الجمهرة، وتحدد نسبة تواتر كل وزن منها، بيد أنَّ هذا الإحصاء ليس غاية تنتهي إليها الدراسة. لكنه وسيلة تساعد على تحديد المظاهر الإيقاعية البارزة في شعر الجمهرة، وتضفي قدراً من الموضوعية في مناقشة العلاقة بين المظاهر الإيقاعية والدلالات العامة لشعر الجمهرة، وقد نظم شعراء الجمهرة قصائدهم على تسعة بحور شعرية مختلفة أولها البحر الطويل الذي كان له النصيب الأعظم في التعبير عن حالاتهم الشعورية ثم تلاه البحر البسيط ثم الكامل ثم الوافر فالخفيف ثم السريع ثم المنسرح ثم المتقارب وأخيراً مخلع البسيط.

وكما يبينه الجدول الآتي: جدول رقم (1)

شعر الجمهرة				
الرقم	**البحر**	**عدد القصائد**	**عدد الأبيات**	**النسبة**
1	**الطويل**	**19**	**971**	**38.78**
2	**البسيط**	**8**	**487**	**16.33**
3	**الكامل**	**7**	**436**	**14.29**
4	**الوافر**	**5**	**225**	**10.20**
5	**الخفيف**	**3**	**199**	**6.12**
6	**السريع**	**3**	**83**	**6.12**
7	**المنسرح**	**2**	**41**	**4.08**
8	**المتقارب**	**1**	**29**	**2.04**
9	**مخلع البسيط**	**1**	**44**	**2.04**
المجموع	**تسعة أبحر**	**49**	**2515**	**%100**

يتضح لنا من خلال عرض الجدول السابق

1- أنَّ القرشي لم يختر قصائده في مجموعها من بحور الشعر الستة عشر كلها، فقد عزف عن سبعة بحور لم يختر منها بيتاً واحداً وهي : (المديد، المتدارك، المقتضب، المضارع، المجتث، الرجز، الهزج) .

وبذلك فإنّ الإطار الإيقاعي لشعر الجمهرة في مجموعه يتألف من تسعة بحور تتفاوت في نسبة تواترها، حيث جاء حظ بعضها في الحضور أوفر من البعض الآخر.

2- كثرة البحور الطويلة يقابلها قلة في البحور القصيرة وهذا يؤكد على أنّ الجمهرة كادت تمثل الشعر الجاهلي في كثافة البحور الطويلة وندرة البحور القصيرة والمجزوءة، ولعل هذا يرجع إلى أمور كثيرة من أبرزها:

أ- حرص الشاعر على إتمام المعنى، والعناية بوحدة البيت، سوغ له اختيار تلك البحور.

ب-شيوع ظاهرة السرد القصصي في شعر الجمهرة، فالأعاريض الطويلة تستوعب السرد التفصيلي للوقائع الحربية، وليالي السمر، ورحلات الصيد، لا سيما البحر الطويل والذي بدوره "يعطي إمكانيات للسرد، وللبسط القصصي، والعرض الدرامي، ولهذا نجده يكثر في أشعار السير والملاحم واحتواء الأساطير"[1].

ج- حالة الشاعر الشعورية من حزن ويأس وجزع وحنين للوطن والأحبة أو بكاء المفقودين، دافع لاستعمال هذه البحور، وذلك لقدرتها على منح الشاعر قدراً كبيراً ومساحة واسعة من التحرك عبر مسافة موسيقية طويلة قادرة على استيعاب السيل المتدفق من المشاعر والأحاسيس.

خصائص أهم البحور المستعملة ووظيفتها الأسلوبية

1- بنية التشكيل الإيقاعي للطويل

يعد هذا البحر خضماً يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، فهو يتسع لمعظم الأغراض الشعرية كالفخر والحماسة والسرد ووصف الأحوال"[2] ،وقد كان القدماء يؤثرونه على غيره، وكانت العرب تسميه بالركوب "لكثرة ما كان يركبونه في أشعارهم" [3]،لأنه يتكون من ثمان وأربعين حرفاً لم يبلغها بحر آخر، كما يقول أهل العروض[4]، كما يتميز بتفعيلات ذات بطء وتثاقل ،كما أنه من البحور التي يُعد النظم فيها دليل الرقي[5] ذلك لأن النظم فيه يحتاج إلى دقة ومهارة عاليتين ،وهذا جعل الشعراء يختارونه لإثبات مقدرتهم وفحولتهم، في حين نجد أن الشاعر الذي ينظم الرجز يعد راجزاً لا شاعراً.

وبالرجوع إلى الجمهرة – ومن خلال الاستقراء الإحصائي- نجد أن بحر الطويل قد حاز على أكبر نسبة حضور في الجمهرة قياساً مع باقي البحور، فقد ورد بواقع (تسع عشرة)

---

(1) بدوي، دراسات في النص الشعري، العصر العباسي، (ص116).

(2) عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، (ص59).

(3) محمود، تبسيط العروض، (ص109).

(4) ينظر، العمري، الوافي بحل الكافي في علمي العروض والقوافي، (ص76).

(5) ينظر، عياد، موسيقى الشعر، (ص191).

قصيدة أي بنسبة (38.78%) ،وبذلك يكون للبحر الطويل المرتبة الأولى حضوراً في الجمهرة، وهو بحر مزدوج التفعيلة، وسمي بهذه التسمية لمعنيين كما يقول التبريزي: "أحدهما أنه أطول الشعر لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره، والثاني أنَّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب"[1]. ويأتي هذا البحر تاماً فلا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، ويعد أكثر البحور وروداً في الشعر العربي ؛ إذ جاء ما يقارب من ثلثي الشعر القديم على هذا الوزن وكذلك وسيطه وحديثه[2] وهو على ثمانية أجزاء:

فعــولنْ مفــاعيلن فعــولن مفــاعلُن فعــولُنْ مفــاعيلُن فعــولن مفــاعلُن

ولـه عـروض واحـد وثلاثـة أضـرب، وعروضـه أبـداً مقبوضـة[3] مـا لـم يصـرع، ووزنهـا مفاعلن[4]، وهذا يمنح النص سمة المرونة الإيقاعية الناجمة عن التنويعات الطارئة على التفعيلة الأصلية (فعولن – فعول)، كما أنَّ زحاف القبض قد تكفل بالعروض وجرى مجرى العلة فيها (مفاعلن) فكان الصدر أكثر موسيقى بفعل توافر الحركات وتدفقها، أما العجز فقد ارتكز على سـواكن، وإن حـاول بقـبض (فعـولن – فعـول) إحيـاء موسـيقاه، ولكـن الضـرب يضـرب بهـذه الموسيقى معيداً البحر إلى أصله[5] ،ومن أشهر الزحافات التي أصابت بحر الطويل في أشعار الجمهرة هو القبض من ذلك قول زهير بن أبي سلمى[6] في معلقته:

وَمَــنْ هــابَ أَســبابَ المَنايــا يَنَلْنَــهُ وَلَــو رَامَ أَسْــبَابَ السَّــماءِ بِسُــلَّمِ [7]

ومـن هـا بأسـبابل منايـا ينلنهـو وإن ير قأ سبابس سماء بسللمي

//o/o //o/o/o //o/o o//o// o/o// o/o/o// /o// o//o//

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعــولن مفــاعيلن فعــولُ مفــاعلن

---

(1) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (ص37).

(2) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، (ص36).

(3) القبض، هو حذف الخامس الساكن، كما في (فعولن) فتصبح (فعول).

(4) ينظر، ابن جني، كتاب العروض، (ص63)، وعتيق، علم العروض والقافية، (ص28) .

(5) عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، (ص78).

(6) هو ربيعة بن رياح المزني، حكيم الشعراء في الجاهلية، وأخته الخنساء، أشهر شعره معلقته، توفي سنة (13 ق هـ) ينظر، البغدادي، خزانة الأدب، (ج375/1)، والزركلي، الأعلام، (ج52/3).

(7) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص297).

نلاحظ هنا أن عروض هذا البيت هي "مفاعلن" (وهي مقبوضة) وضربه كذلك، وهكذا يسير زهير في جميع أبيات معلقته من أولها إلى آخرها، كما نلاحظ في هذا البيت أنَّ التفعيلة السابعة الواقعة في حشو البيت (فعولن) دخلها القبض فأصبحت "فعولُ" بتحريك اللام .

ومن ذلك أيضاً قول دريد بن الصمة[1].

وبانَـتْ، ولـم أحمـد إليـك وصـالها	**ولـم تـرجُ فينـا ردَّة اليـومِ أو غَـدِ**[2]
وبانـت ولـم أحمـد إليـك وصـالها	**ولـم تـر جفينـارد دقليـو م أوغـدي**
٥//٥// ٥/٥/// /٥// ٥//٥//	/٥// ٥/٥/// ٥/٥// ٥//٥//
فعولن مفاعيلن فعـــول مفـــاعلن	**فعولن مفاعيلن فعولن مفـــــاعلن**

نلاحظ هنا أنَّ تفعيلة (فعولن) أصابها زحاف القبض في حشو البيت لتصبح (فعول) وقبضت تفعيلة (مفاعيلن) فأصبحت (مفاعلن) ،لقد أكسب زحاف القبض الإيقاع انسيابية ومرونة، نحس بها حينما ننشد البيت، ومن الجدير ذكره في هذا المقام أنَّ العروضيين قد استحسنوا هذا الزحاف، وذلك لأنه يحدث تنويعاً في بنية الوزن ويبعده عن الرتابة، وقد أكد ذلك ابن رشيق القيراواني حيث يقول: " ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة، مثال ذلك مفاعيل في عروض الطويل التام تصير مفاعلن في جميع أبياته، وهذا هو القبض"[3] ،وهكذا يستطيع الشاعر التخلص من السواكن ليحصل على درجة كبيرة من الحرية تسمح له التنقل عبر الفواصل الموسيقية للتعبير عما يجول في خاطره ،ومن ذلك أيضاً قول متمم بن نويرة [4] في رثاء أخيه يقول :

لَعَمْـري، ومـا دهـري بتـأبِينِ هَالـكٍ	**وَلاَ جَزِعـاً مِمّـا أَصَـابَ، فَأَوْجَعَـا**[5]
لعمري وما د هري بتأبيـ نها لكن	**ولاج زعنن مما أصاب فَأَوْجَعَـــا**
٥//٥// ٥/٥/// ٥/٥// ٥//٥//	/٥// ٥/٥/// /٥// ٥//٥//
فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن	**فعول مفاعيلن فعول مفـــــاعلن**

---

(1) هو دريد بن الصحة الجشمي البكري، شاعر معمر في الجاهلية، أدرك الإسلام ولم يسلم، وقتل يوم حنين سنة (8هـ)، ينظر، البغدادي، خزانة الأدب، (ج4/446)، والزركلي، الأعلام، (ج2/339).

(2) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص597).

(3) ابن رشيق، العمدة، (ج1/138).

(4) هو متمم بن نويرة اليربوعي، شاعر فحل، صحابي، أشهر شعره رثاؤه لأخيه مالك، ومات سنة (30هـ)، ينظر، البغدادي، خزانة الأدب، (ج1/236-238)، والزركلي، الأعلام، (ج5/274).

(5) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص747).

نلاحظ أنّ متمم بن نويرة قد غيّر "مفاعيلن" في حشو البيت إلى " مفاعلن "، وهذا التغيير مقبول عند العروضيين، كما أنّه صبغ البيت بصبغة موسيقية متموجة مقبولة .

ومثله في الرثاء أيضاً كذلك قصيدة مالك بن الريب[1] الذي يقول فيها :

أَلاَ لَيْـــتَ شِـــعري هَـــلْ أبيـــتَنّ ليلـــةً بجَنبِ الغَضَا، أُزجي القِلاص النّواجِيا [2]

ألا لـي تشـعري هـل أبيـتن ن ليلـتن بجنبــل غضــا أزجــل قلاصــل

٥//٥/ /٥/٥// /٥// ٥//٥ /٥// /٥/٥// /٥// ٥//٥

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعــولن مفــاعلين فعــولن مفــاعلن

نلاحظ أنّ العروض قد جاءت مقبوضة "**مفاعلن**" وكذلك الضرب مقبوضاً، كما قبضت تفعيلة "**فعولن**" في بعض الأبيات فأصبحت "**فعول**" وهذا يتوافق مع القواعد العروضية، التي تفضل عدم إثبات القبض في "**فعولن**" حيث من المستحسن أن تأتي مقبوضة في بعض الأبيات فقط .

نلاحظ في مثالي الرثاء السابقين أنّ بحر الطويل قد ساعد شعراء الرثاء في التعبير عن أحزانهم، فهي قصائد مليئة بأبيات العزاء والتأبين، كما منحهم المدى الواسع لسرد ما حلّ بهم من مصائب لأن بحر الطويل " يعطي إمكانيات للسرد والملاحم واحتواء الأساطير " [3]، وهو بحر مناسب للمراثي المطولة ومناسب للتعبير عن التجربة الحافلة بالحزن والشجن، والتدفق العاطفي والوجداني ،ومنه أيضاً قول امرئ القيس[4] في معلقته:

إذا قامَتَـــا تَضَـــوَّعَ المِسْـــكُ مِنْهُمـــا نَســـيمَ الصَّـــبا جـــاءَتْ بِرَيَّـــا القَرَنْفُـــلِ

إذا قـا متـا تضـو وع المـس كُ منهمـا نسيم الـ صبا جاءت بري لـ قرنفلـي

٥/٥// ٥//٥/ /٥// ٥//٥ /٥// ٥//٥/ /٥// ٥/٥//

فعــولنْ مفــاعلن فعــولن مفــاعلُن فعــولُنْ مفــاعيلُن فعــولن مفــاعلُن

---

(1) هو مالك بن الريب المازني، شاعر من الظرفاء الأدباء الفتاك، حينما أحسَّ بالموت رثا نفسه بقصيدة مشهورة، ومات في(60هـ)، ينظر، البغدادي، الخزانة ، (ج317/1)، والزركلي، الأعلام، (ج260/5-261).

(2) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص759).

(3) صابر، موسيقى الشعر العربي، (ص108).

(4) هو امرؤ القيس بن مجر، أشهر شعراء العرب على الإطلاق، يماني الأصل، توفي سنة (80 ق هـ)، ينظر: الزركلي، الأعلام، (ج11/2).

وَيـــومَ عَقَـــرْتُ للعَـــذَارَى مَطِيَّتَـــي فَيـــا عَجَبـــاً مِـــنْ رَحْلِهـــا المتَحَمَّـــلِ [1]

ويـوم عقـرت للـ عـذارى مطييتـي فيـاع جـبن مـن رح لهـا لمـ تحمملـي

//o// //o// o//o// //o// o//o// //o// o//o// //o//

فعـــول مفـــاعلن فعـــولن مفـــاعلن فعـــول مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلن

نلاحظ أن تفعيلة (مفاعلن) قد وقعت في حشو البيت، وقد عدّها إبراهيم أنيس "صورة نادرة لا تستريح إليها الآذان"[2] رغم أنَّ تلك الصورة مقبولة لدى أهل العروض، كما أنه وردت في معلقة امرئ القيس عشر مرات ،وهناك عّلة أخرى تصيب بحر الطويل هي (الحذف) [3] ويظهر ذلك في مرثية محمد بن كعب الغنوي[4] في قوله:

تَقُـولُ ابْنَـةُ العَبْسِـيِّ: قَـدْ شِـبْتَ بَعْـدَنا وَكُـلُّ امـرىءٍ بَعْـدَ الشّـبَابِ يَشِـيبُ[5]

تقـول بـ نـة لعبسـي يقـد شـب تبعدنا وكـل لمـ رئـن بعـد ش شـباب يشـيبو

o//o// //o// o//o// //o// o//o// //o// o//o//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن

نلاحظ هنا أن مرثية الغنوي قد جاء عروضها مقبوضة إلا أن الضرب لم يوافقها بل جاء محذوفاً "مفاعي" الذي ينتقل إلى "فعولُ" ونلاحظ أنّ هذه التفعيلة التي تسبق الضرب كثيراً ما تأتي مقبوضة "فعولُ" وهذا مناسب للضرب المفروق.

ومنه قول المرقش الأصغر [6] في حائيته:

غَـــدَوْنَا بِضَـــافٍ كَالعَسِـــيبِ مُجَلَّـــلٍ طَوَيْنَـــاهُ حَتَـــى عَـــادَ، وهُـــوَ مُلَـــوَّحُ

---

(1) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص248-249).

(2) أنيس، موسيقى الشعر، (ص58).

(3) هو حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة وتدخل في ضربه فتصير(مفاعيلن لمفاعي) وتحول إلى فعولن المساوية لها بالحركات والسكنات، ينظر: التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (ص22).

(4) هو محمد بن كعب بن سعد الغنوي، شاعر إسلامي من التابعين، ينظر، البغدادي، خزانة الأدب، (ج621/3).

(5) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص701).

(6) هو ربيعة بن سفيان بن مالك، شاعر جاهلي، أشهر شعره حائيته، توفي سنة (50 ق هـ)، ينظر، البغدادي، خزانة الأدب، (ج515/3)، والزركلي، الأعلام، (ج16/3).

فعـــولنْ مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلُن فعـــولُنْ مفـــاعيلُن فعـــولن مفـــاعلُن

أسِـــيلٌ نَبِيـــلٌ لَـــيْسَ فِيـــهِ مَعَابَـــةٌ كُمَيْـــتٌ كَلَـــوْنِ الصِّـــرَفِ أَرْجَـــلُ أَقْـــرَحُ

فعـــولنْ مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلُن فعـــولُنْ مفـــاعيلُن فعـــول مفـــاعلُن

عَلَـــى مِثْلِـــهِ تَـــأْتي النّـــديَّ مُخَـــايِلاً وَتغْمِـــزُ سِـــرّاً أَيُّ أَمْرَيْـــكَ أَفْلَـــحُ

فعـــولنْ مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلُن فعـــولُ مفـــاعيلُن فعـــول مفـــاعلُن

وَتَسْـــبِقُ مَطْـــرُوداً، وَتَلْحَـــقُ طَـــارِداً وَتَخْـــرُجُ مِـــن غَـــمّ المَضِـــيقِ وَتَمْـــرَحُ

فعـــول مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلُن فعـــولُ مفـــاعيلُن فعـــول مفـــاعلُن

تَـــرَاهُ بِشِـــكّاتِ المُـــدَجَّجِ، بَعْـــدَما يُقَطّـــعُ أَقْـــرَانُ المُغِيـــرَةِ، يَجْمَـــحُ[1]

فعـــولنْ مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلُن فعـــولُ مفـــاعيلُن فعـــول مفـــاعلُن

في هذه الأبيات يصف الشاعر رحلته للصيد بفرس صافي اللون طويل الذيل، ثم يستطرد الشاعر بوصف ذلك الفرس فهو طويل غليظ كالخمر الصافية، (أرجل) أي محجل إحدى رجليه ومطلق الثلاثة، وهو فرس سريع في السبق والمطاردة في أي أرض كانت جبالاً أو سهولاً أو مغمورة بالماء والحصى، كما أنّ الفرس مرتبط بفارسه .

والناظر لهذه الأبيات يشد انتباهه الهندسة الإيقاعية حيث يجد حضوراً واضحاً لزحاف القبض، الذي كسر الرتابة الإيقاعية، وعمل على تنوع الإيقاع الداخلي من خلال دخول زحاف القبض على العروض أو الضرب .

وهذا بدوره يشكل مفتاحاً دلالياً لفضاء الوحدة الشعرية، حيث شكّل الزحاف منبهاً أسلوبياً للبنية الإيقاعية المتولدة من "تجمع عنصري الحركة والتنظيم معاً، بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي أو الحيوي، والتنظيم عنصره الذهني أو الروحي"[2].

وبعد هذا العرض لنماذج من جمهرة أشعار العرب التي اشتملت على زحاف القبض (فعولن ومفاعيلن) التي في حشو البحر الطويل.

تبين لنا سعة استعمال شعراء الجمهرة لهذا الزحاف، وذلك لما فيه من إمكانية حصول التمييع الصوتي في الوزن وكسر الرتابة بأن يتخلص من السواكن، والتي تأتي لتؤدي دورها في تشكيل الحركة الداخلية لموسيقى النص، والجدير بالذكر أنّ هذا الزحاف كان له أثر إيجابي في

---

(1) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص565 – 567).

(2) قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، (ص42).

تلوين الإيقاع صعوداً أو هبوطاً مما دفع شعراء الجمهرة إلى الحذف في السواكن، حيث قُبضت (فعولن) تارة، وأخرى (مفاعيلن)، وقد أرجع أحدهم أمر الزحاف بسبب "أن بحر الطويل كثر النظم فيه منذ العصر الجاهلي وقلّت على وزنه القصائد الطوال ولكنه لم يخل في فترات العهد الجاهلي والإسلامي أحياناً من بعض الهنات العروضية"[1].

وتخلص الدراسة إلى القول أنَّ بحر الطويل يمتلك مقاطع كثيرة، وأجزاء تامة تمنح الشاعر فرصة التحرك عبر مسافة موسيقية طويلة، قادرة على استيعاب مشاعره وانفعالاته، ذلك لأنه يتكون من أربع تفعيلات في كل شطر منه أي أنه طويل النغم كما أنَّ البحر الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك والوتد أطول من السبب ولهذا سمي طويلاً[2].

ولقد وظف شعراء الجمهرة بحر الطويل بشكل ينسجم إيحائياً مع الحالة النفسية للشاعر، كما جاء منسجماً والإحساس الداخلي للشاعر ذلك لأنه تعبير عن "العاطفة المعتدلة الممزوجة من التفكير والتملي سواء أكانت حزناً هادئاً لا صراخ فيه أم كانت سروراً هادئاً لا صخب فيه..." [3] ،وقد تبين للباحث بأن بحر الطويل يمتاز برحابة إيقاعية وموسيقى متدفقة تساعد على الاسترسال وطول العبارة، وهذا الأمر دعا الشعراء إلى الإكثار من استعماله في أشعارهم، كما أنَّ كثرة المقاطع ذات الاتساع الإيقاعي سمحت للشاعر أن يتنقل بشكل مريح، فيعرض أفكاره، ويعبر عن نفسه، أو يخاطب متلقيه كما يحلو له.

2- بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط

البحر البسيط، وهو ما كانت عروضه مخبونة (فاعلن / فعِلن) بكسر العين، وضربه مقطوع (فاعلن / فعْلن) بسكون العين[4].

وإيقاعه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِل

ويعد هذا البحر من "أحفل البحور بالجلال والرصانة والعمق"[5]، وقد استماله الشعراء للتعبير عن تجاربهم الذاتية فهو "بحر راقص يتصف بنغماته العالية وتغيير حركي موجي

---

(1) الحنفي، العروض تهذبه وإعادة تدوينه، (ص178).

(2) ينظر، التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (ص22).

(3) النويهي، الشعر الجاهلي، (ج61/1).

(4) القطع: هو حدث ساكن الوتد المجموع، وإسكان ما قبله في نحو (فاعلن) فتصير (فاعلْ)، وتنقل إلى (فِعْلن)، ينظر، الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، (ص18).

(5) عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، (ص107).

ارتفاعاً وانخفاضاً، حتى أنّ إيقاعه يتعلمه بيسر كل من لم يألف العروض، لأنّ سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعه نغمياً"[1].

وقد جاءت على بحر البسيط في الجمهرة ثماني قصائد ،ما نسبته 16.33%، وطبيعة هذا البحر "تتفق مع الشجن والتذكر والحنين وهو يكثر في الشعر الفصيح والشعبي"[2].

ومن ذلك نذكر على سبيل المثال قصيدة الأعشى الباهلي[3] الذي يرثي فيها أخاه، وهي من البسيط التام حيث جاءت عروضه تامة مخبونة، والضرب مثلها أيضاً تاماً مخبوناً "فعلن" يقول:

إنّـــي أَتَتنـــي لِســـانٌ لا أُسَـــرُّ بهـــا	**مـن عُلـوَ لا كَـذِبٌ فِيهَـا ولا سَـخَرُ**[4]
إنني أتت ني لسا نن لا أسر ربها	منعولا كذبن فيها ولا ســــــــخرو
/o//o/o /o//o /o///o /o//o/o /o//o/o /o/// o///	
مســتفعلن فــاعلن مســتفعلن فَعِلُــن	**مســتفعلن فَعِلُــن مســتفعلن فَعِلُــن**

نلاحظ من خلال الأبيات السابقة مدى التناسق بين تفعيلات هذا البيت، وهذا يتناسب مع هذه القصيدة من حيث غرضها "الرثاء" حيث يعبر فيها الأعشى عن حزنه العميق على موت أخيه المنتشر .

ومن ذلك أيضاً قول كعب بن زهير[5]:

بَانَــتْ سُــعَادُ، فَقَلْبــي اليَــوْمَ مَتْبُــولُ	**مُتــيَّمٌ إثرَهــا، لَــمْ يُجْــزَ، مَكْبــولُ**
بانت سعا د فقلْ بليوم متْ بولو	متيمن إثرها لــم يغـد مـك بولـو
/o//o/o /o/// /o//o/o /o/ o/	//o/// /o//o /o//o/o /o/ o/
مســتفعلن فَعِلُــنْ مســتفعلن فَعْلُــنْ	**مســتفعلن فــاعلن مســتفعلن فَعْلُــنْ**

(1) علي، العروض والقافية، (ص109).

(2) عبد الدايم، موسيقى الشعر، (ص108).

(3) هو عامر بن الحارث، شاعر جاهلي، وقد اشتهر بمرثيته هذه، ينظر: البغدادي، الخزانة،(ج9/1)، والزركلي، الأعلام، (ج250/3).

(4) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص714).

(5) هو كعب بن زهير المازني، شاعر عالي الطبقة، كان ممن اشتهر في الجاهلية، ولما ظهر الإسلام هجا النبي، فأهدر النبي دمه، فجاءه كعب مستأمناً وقد أسلم، فأنشده لامية المشهورة، ينظر: القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص789)، والزركلي، الأعلام، (ج226/5).

ومـــا سُـــعَادُ، غَـــدَاةَ البَـــيْنِ، إذ رَحلـــوا	**إلاّ أغـنُّ غضِـيضُ الطَّـرْفِ، مَكحـول**
وما سعا د غدا ة لبين إذ رحلو	إللا أغن نغضي ضططرفمك حولُ
٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ ///٥	/٥/٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ /٥/٥
مســـتفعلن فَعِلُـــنْ مســـتفعلن فَعِلُـــنْ	**مســـتفعلن فَعِلُـــنْ مســـتفعلن فَعْلُـــنْ**
هَيْفَـــاءُ مُقْبِلـــةً، عَجْـــزَاءُ مُـــدْبِرَةً	**لا يُشـــتكي قِصَـــرٌ مِنْهَـــا، ولاَ طُـــولُ**
هيفاءمق بلتن عجزاء مد برتن	لا يشـتكي قصـرن منهـا ولا طـول
٥/٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ ///٥	/٥/٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ /٥/٥
مســـتفعلن فَعِلُـــنْ مســـتفعلن فَعِلُـــنْ	**مســـتفعلن فَعِلُـــنْ مســـتفعلن فَعْلُـــنْ**
تجلـو عـوارِضَ ذي ظَلَـمٍ إذا ابتسَـمَتْ	**كأنّـــه مُنْهَـــلٌ بـــالرّاحِ مَعْلُـــول[1]**
تجلو عوا رضـ ذي ظلم إذ ب تسمت	كأننهو منهلن بـــرراح معـــ لولـــو
/٥/٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ ///٥	//٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥
مستفعلن فَعَلن مستفعلن فَعَلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلـــــــن

من خلال الأمثلة السابقة يتضح أنّ إيقاع البحر البسيط قد لائم الحالة الشعورية التي عاشها الشعراء حيث ساعدهم في نقل انفعالاتهم وشعورهم لتوصيل الرسالة الشعرية، بطريقة جذّابة إلى المتلقي، فأوصلوا معانيهم وأحاسيسهم ومشاعرهم الوجدانية في سياق لفظي تنتظم فيه الحركات والسكنات عبر التفعيلات الطويلة، فضلاً عن ذلك التناسق الدلالي، والتناغم الموسيقي للمقطوعات الشعرية، كما أنّ الشعراء استطاعوا من خلال العروض والضرب أن يجسدوا انسياباً صوتياً في الموسيقى المؤداه بواسطة الوحدات اللفظية المتراوحة ما بين الفاصلة الصغرى (فَعِلن) [2] والسببين الخفيفين (فَعْلن).

كما استساغ الشعراء الوحدة الإيقاعية (فَعِلُن / فعْلن) أكثر من التفعيلة الأصلية (فاعلن)، وذلك لشغلها حيزاً زمنياً أقصر من كل تفعيلة سواها، والقصر أو الإيجاز رديف السرعة والعجلة، وهما بدورهما يكثفان حركية الإيقاع، وفيهما دليل على إيقاعات نفسية صاخبة، تنتاب الشاعر عندما يتذكر تلك الأيام التي عاشها مع أخيه قبل موته أو عندما يذكر محبوبته

---

(1) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص789-790).

(2) الفاصلة الصغرى: تتألف من ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن (///٥)، مثل (رحلوا).

سعاد وصفاتها الخَلَقية والخُلقية، لذلك فقد انماز هذا البحر بحذف الساكن الثاني من تفعيلية (فاعلن) من جزأي العروض والضرب، وبهذا قلل نسبة السواكن وزاد المتحركات ومن خلاله حقق الشاعر قدراً من التدفق والتناغم لذا وُصِفَ بأنَّ له "سباطة وطلاوة"[1].

لذلك يلجأ الشاعر أحياناً إلى مثل هذه الوحدات الإيقاعية، لتزود القارئ بدفقات إيقاعية معتمدة على البنية العروضية للبحر على تفعيلته البطيئة (مستفعلن)، رغم أنّ وجود تلك الإيقاعات وتكرارها وفق نسيج يحفظ لها وحدتها ويمنحها الجو الموسيقي، وذلك أعطى للشاعر أن يختار منها ما يتناسب مع انفعالاته أو يجسد معانيه، وهذا ما يجعل حالة الموسيقى الشعرية متطابقة مع الحالة النفسية التي يعكسها التدفق الإيقاعي المتشابه.

3- بنية التشكيل الإيقاعي للكامل

يأتي البحر الكامل في المرتبة الثالثة بين الأوزان المستعملة، فقد نظم عليه سبع قصائد أي بنسبة 14.29%، وبحر الكامل يضم –من دون سائر بحور الشعر العربي– ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب، فهو يمتد على مساحة واسعة من التشكيلات الإيقاعية التي تفضي إلى حرية الحركة الانفعالية التي تستقطب ما هو متناسب منها، أو ما يقترب من النفس[2].

لذلك تجد الشعراء قد ركزوا على هذا الوزن واختاروه إيقاعاً مناسباً لقصائدهم بوصفه "أكثر بحور الشعر العربي غنائية، ولينا، وانسيابية، وتنغيماً واضحاً إلى جنب كونه يتألف من وحدة إيقاعية مفردة، مكررة"[3].

وهو من أكثر البحور دوراناً في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وسماه الخليل كاملاً "لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر" [4]، وقيل سمي الكامل لتكامل حركاته، وقيل لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة، وذلك باستعماله تاماً، أو لأن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، إذ ليس بين البحور بحر له تسعة أضرب [5] .

وبحر الكامل مبنيٌ على تفعيلة واحدة هي (متفاعلن) تتكرر ثلاث مرات في كل سطر.

ووزنه:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن

---

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص269).

(2) ينظر، جعفر، رماد الشعر، (ص342).

(3) علي، العروض والقافية، (ص38).

(4) ابن رشيق، العمدة، (ج136/1).

(5) حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، (ص227).

ويدخله كثيراً زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، وبذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين ووتد مجموع مثل "مستفعلن: وقد يدخله "الطي" وهو حذف الرابع الساكن ولكن ذلك نادر جداً"[1].

وقد قام شعراء الجمهرة باستعمال زحاف الإضمار المتمثل في تسكين الحرف الثاني من هذه التفعيلة، ما يسهم في تسريع الإيقاعات لتكوّن وحدات صوتية مساوية "مستفعلن" في الحركات والسكنات ،من ذلك قول عنترة بن شداد[2] في معلقته:

هَــلْ غَــادَرَ الشّــعراءُ مِــنْ مُتَــرَدَّمِ؟ أَمْ هَــلْ عَرَفْــتَ الــدّارَ بَعْــدَ تَــوَهّمِ؟

هـل غـادرش شـعراء مـن متردمـي أم هـل عـرف تـداربع دتـوهمي

o//o/o/ o//o/// o//o/// o//o/o/ o//o/o/ o//o///

متْفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

إلاّ رواكِــــدَ بَيْــــنَهُنّ خَصــــائِصٌ وبَقيّــــةٌ مِــــنْ نُؤيِهــــا المُتَقــــدِّم

إلاّروا كــد بيــنهن ن خصائصــو وبقييتن مـن نؤيـهل متقدمي

o//o/o/ o//o/// o//o/// o//o/o/ o//o/// o//o///

متْفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن

يــــا دارَ عَبلَــــةَ بــــالجِواءِ تَكَلّمــــي وَعِمــي صَـباحاً دارَ عبلـةَ واسـلَمي[3]

يـا دار عبـ لتـة بـالجوا ء تكللمـي وعمي صبا حن دار عبـ لة واسلمي

o//o/o/ o//o/// o//o/// o//o/o/ o//o/// o//o///

متْفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن

يبدو أنَّ في استعماله هذا الوزن وهذا النوع من الزحاف أراد فيه أن تكون قصيدته أكثر ملاءمة لحالته النفسية حيث يقف على الأطلال فيتذكر محبوبته والأماكن التي يشتم منها عبق الذكريات، وهذا يتطلب تنظيماً إيقاعياً معيناً، وباعثاً للتأثير في المتلقي.

---

(1) عتيق، علم العروض والقافية، (ص59).

(2) هو عنترة بن شداد العبسي، أشهر فرسان العرب في الجاهلية، ومن شعراء الطبقة الأولى، توفي سنة 22 ق هـ، ينظر، البغدادي خزانة الأدب، (ج62/1)، والزركلي، الأعلام، (ج91/5).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص481-482).

ومن ذلك أيضاً قول أبو ذؤيب الهُذليّ[1] حيث مات له سبعة أولاد، أصابهم الوباء في دمشق في زمان الخليفة عمر –رضي الله عنه–، وفي رواية أنهم شربوا من لبن شربت منه حية، ثم ماتت فيه، فهلكوا في يوم واحد يقول راثياً لهم :

أَمِـــنَ المَنُـــونِ، وَرَيبِهـــا، تَتَوَجَّـــعُ؟	**والــدّهْرُ لَــيْسَ بِمُعْتِــبٍ مَــنْ يَجْــزَعُ**
أمــن المنــون نوريبهــا تتوججــع	والــددهر ليــ ســبمعتبن مــن يجزعــو
٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥///	٥//٥/// ٥//٥/// /٥/٥/٥// ٥//٥/٥
متفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن	**مســتفعلن متفــاعلن مســتفعلن**
قَالَــتْ أُمَيْمَــةُ: مــا لِجِسْــمِكَ شَــاحِباً	**مُنْــذُ ابْتُــذِلْتُ وَمِثْــلُ مَالِــكَ يَنْفَــعُ**
قالت أمي مة ما لجس مك شاحبن	منذ ابتذل ت ومثل ما لــك ينفعــو
٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥///	**/٥/٥//٥ ٥//٥/// /٥/٥//٥**
متْفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن	**مســتفعلن متفــاعلن متفــاعلن**
أَمْ، مَــا لِجِنْبِــكَ لاَ يُلاَئِــمُ مَضْــجَعاً	**إلاّ أَقَــضّ عَلَيْــكَ ذَاكَ المَضْــجَعُ ؟**
أم مـا لجنـ بـك لا يـلا ئـم مضـجعن	إلـلا أقـض ضـعليك ذا كلمضـجعي
/٥/٥//٥ ٥//٥/// ٥//٥///	**٥//٥/// /٥/٥//٥ ٥//٥/٥**
متْفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن	**مســتفعلن متفــاعلن مســتفعلن**
أَوْدَى بَنَــــيّ، فَــــأَعْقَبُوني حَسْــــرَةً	**بَعْــدَ الرُّقَــادِ وَعَبْــرَةً مَــا تُقْلِــعُ**[2]
أودي بني ي فأعقبو نــــي حســــرتن	بعد ررقا دو عبــــرتن مــــا تقعلــــو
/٥/٥//٥ ٥//٥/// /٥/٥//٥ ٥//٥/٥	**٥//٥/٥ /٥/٥//٥ ٥//٥/// /٥/٥//٥**
متْفــاعلن متفــاعلن مســتفعلن	**مســتفعلن متفــاعلن مســتفعلن**

يشعر المتلقي من خلال الأبيات السابقة بالتدفق العاطفي، ويرجع سبب ذلك إلى صدق العاطفة الشعرية، لقسوة التجربة التي مرَّ بها الشاعر، وقد منح بحر الكامل الشاعر فرصة أكبر وحرية أوسع لكي يعبر لنا عما يدور في خلده من مشاعر وأحاسيس تجاه من يحب، كما ساعد

---

(1) هو خويلد بن خالد بن محرث، من هذيل، شاعر فحل مخضرم، مات بمصر سنة 27هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج203/1)، والأعلام، الزركلي، (ج325/2).

(2) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص683–684).

طول هذا الوزن واتساع تفعيلاته في مرونة التعبير الذي عكس لنا حالة الشاعر وموقفه، فهو يعاني من القلق والاضطراب النفسي جراء الحدث الجلل الذي ألمّ به، وهو موت أبنائه السبعة .

ولا بد لي أنّ أذكر أنّ الشاعر قد أفاد من الزحاف الذي اشتمل عليه هذا البحر وهو الإضمار بتسكين الثاني لتفعيلة (متفاعلن) لتصبح (متْفاعلن) أو (مستفعلن) ليكسب من خلاله مساحة أكبر وإيقاعاً أوسع للتعبير عما يجول في خاطره، وما يختلج في نفسه، فوقف راثياً أبناءه بحالة نفسية منكسرة حزينة، فتطلّب ذلك تنغيماً وإيقاعاً معيناً بحيث يكون الحزن طابعاً مميزاً لها، كما يلاحظ أنّ زحاف الإضمار يزداد مع انفعال الشاعر، ومن الجدير ذكره أن لجوء الشاعر لهذا الزحاف هو لجوء واعٍ أو من دون وعي، وذلك يعطي للتفعيلة تسارعاً إيقاعياً واضحاً.

ومن الممكن أن نسلط الأضواء أكثر على زحاف الإضمار من خلال شعر النقائص، حيث يظهر لنا هذا الزحاف بصورة أوضح وأكبر ذلك لأن التهديد والوعيد الذي يسيطر على جو النص، والانفعالات اللامحدودة مدعاة لاستعمال مثل هذا الزحاف ونأخذ مثالاً على ذلك للشاعر جرير[1] في إحدى نقائضه، يرد فيها على الأخطل[2] الذي كان قد هجاه بنقيضة مماثلة يقول جرير:

قَـــبَحَ الإلـــهُ وُجُـــوهَ تَغْلِـــبَ، كُلَّمـــا	**لَبَّـــى الحجـــيجُ، وهَلَّلُـــوا إهْلالهـــا**
قبح لإلا هوجوهتغـــــــ لبكللمـــــــا	**لبلحجيـ جوهللـــــــو إهـــــــلالا**
///٥ ///٥ ///٥	/٥//٥ /٥//٥ /٥//٥
متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن	**مســتفعلن متفــاعلن مســتفعلن**
أنْبِئْـــتُ تغلـــبَ يَنْكِحـــونَ بنـــاتِهِمْ	**وَتَـــرَى كُهـــولهمُ الحَـــرَامَ حَـــلَالا**
أنبئـــت تغـــ لبينكحـــو نبنـــاتهم	**وتـــرى كهـــو لهملحـــرام محـــلالا**
///٥ ///٥ ///٥	٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥///
متْفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن	**متفاعلن متفـــاعلن متفاعـــلْ**

(1) هو بلال بن جرير بن عطية بن الخطفي، شاعر من الهجائيين، توفي سنة 140هـ، ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج72/2).

(2) غياث بن غوث شاعر، مصقول الألفاظ، تهاجى مع جرير والفرزدق، توفي سنة 90هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج219/1)، والزركلي، الأعلام، (ج123/5).

المُعْرِسُـــونَ إذا انْتَشَـــوْا بِبِنَـــاتِهِمْ	**وَالـــدّائِبونَ إجَـــارَةً وَسُـــؤالا** [1]
المعرســـو نإذنتشـــو ببنـــاتهم	**وددائبو ن إجـــارتن وســـؤالا**
٥/٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/	٥//٥/// ٥//٥/٥/
متْفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن	**مســـتفعلن متفـــاعلن متفاعـــلْ**

يوحي الإضمار بحالة الغضب التي انتابت الشاعر، وهو يصف خصومه بأقبح الصفات وأقذعها، وأظنّ أنّ هذا الزّحاف قد كثر في هذه القصيدة بسبب الحالة النفسية المضطربة التي تسيطر على الشاعر نتيجة الغضب الشديد، وهذا الاضطراب والقلق قد أثّر على نتاجه الشعري مما أدّى لزحاف الإضمار.

والخلاصة أنَّ بحر الكامل من الأبحر الصافية[2] غير الممزوجة، التي يستطيع الشاعر أن يتجاوب معها بحرية أكبر مما يعطيه فرصة لتنويع موسيقاه وإيقاعه بما يلائم حالته النفسية.

4- بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الوافر

سمي البحر الوافر بهذا الاسم لوفور أوتاد أجزائه، وقيل لوفور حركاته، لأنه ليس في أجزاء الأوزان المختلفة حركات أكثر مما في أجزائه، وهو من أكثر البحور مرونة، يشتد ويرق كيفما شاء الشاعر، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء[3] ووزنه:

مفاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن مفاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن

وزحاف هذا البحر هو العصْب[4]، وهو تسكين الحرف الخامس في (مفاعَلَتُن) فتصبح (مفاعَلْتُن) [5] ،كما إنّ وفرة حركات تفعيلاته قد أكسبته سمة نغمية فيها سرعة وتتابع[6] وهذه السرعة النغمية منسجمة مع الأداء العاطفي سواء أكان في الغضب أو الحنين[7] لأن تفعيلاته

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص909).

(2) أي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة، وهذه الأبحر هي (الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك)، ينظر، الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (ص150-151).

(3) ينظر: خلوصي، فن التقطيع والقافية، (ص84).

(4) العصب، تسكين الخامس المتحرك في (مفاعلتن) لتصبح (مفاعيلن) المساوية لها في الحركات والسكنات، ينظر، العمري، الوافي بحل الكافي في علمي العروض والقوافي، (ص94).

(5) ينظر، عتيق، العروض والقافية، (ص54).

(6) الظاهر، المنهل الصافي في العروض والقوافي، (ص28).

(7) ينظر، المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (ج358/1).

تشتمل على كثير من أصوات اللين وذلك حين يعصبها الشاعر وبذلك تنتقل (مفاعَلَتُن) إلى (مفاعَلْتُن)، وهذا يحصل تطابق بين هذا الصدى وصدى (مفاعيلن) في الطويل أو الهزج، وهذا كثير في الوافر، وقد وظّفه شعراء الجمهرة في أغراض (الفخر، والنقائض، والسرد القصصي)، إلّا أنَّ غرض الفخر قد مثل أكثر سياقات الوافر.

أما بالنسبة للجمهرة فقد جاء بحر الوافر في المرتبة الرابعة بعد الكامل، وقد جاءت على هذا البحر خمس قصائد من الجمهرة ،ما نسبته 10.20%،وبحر الوافر هو مقلوب الكامل تقريباً، كما أنه يشترك معه في تأسيس الدورة الإيقاعية لدائرة (المؤتلف) [1] .

ومن ذلك قول المتنخل الهذلي[2] مفتخراً بكرمه وشجاعته يقول :

وَأَحْفَظُ مَنْصِبي وَأَصُونُ عِرْضِي	**وَبَعْضُ القَوْمِ لَيْسَ بِذِي احْتِياطِ**
وأحفظ منـ صبي وأصو نعرضي	وبعضلقو م ليس بزيحـ تياطي
//o/// //o/// o/o// //o/	//o/o/o// //o/// o/o// //o/
مفاعلن مفاعلن فعولن	مفاعلْن مفاعلن فعولن
وَأَكْسُو الحُلّةَ الشَّوْكَاءَ خِدْني	**وَبَعْضُ القَوْمِ في حُزَنٍ وَرَاطِ**
وأكسولحلـ لة ششوكا ءخدني	وبعضلقو م في حزنن وراطي
//o/o/o// //o/o/o// o/o//	//o/o/o// //o/// o/o//
مفاعلْن مفاعلْن فعولن	مفاعلْن مفاعلْن فعولن
فَهَذَا، ثُمّ قَدْ عَلِموا مَكَاني	**إذا قَالَ الرّقِيبُ : ألا يَعَاطِ**
فهاذا ثم مقد علمو مكاني	إذا قالر رقيب ألا يعاط
//o/o/o// //o/// o/o//	//o/o/o// //o/o/o// o/o//
مفاعلْن مفاعلن فعولن	مفاعلْن مفاعلْن فعولن
فَأُبْنَا بالسيوفُ مُفَلَّلاتٌ	**بِهِنّ لَفَائِفُ الشَّعَرِ السِّباطِ**[3]

(1) سميت بهذا الاسم لإتلاف أجزائها السباعية (مفاعلتن ومتفاعلن) ويفك منها بحران مستكملان هما (الوافر والكامل) وثالث مهمل (المتوافر)، والوافر أصل الدائرة، ينظر، علي، موسيقى الشعر قديمه وحديث، (ص27).

(2) هو مالك بن عويمر الهذلي، شاعر من نوابغ هذيل، ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج264/5).

(3) القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص611-612).

فأبنـــا بالســـ ســـيوف مضـــا للاتـــن بهنن لفا ئفشعرس ســـــــباطي

/ /٥/٥/ //٥///٥ //٥/ //٥///٥ //٥/٥/ //٥/

مفاعلْتن مفـــــــاعلْتن فعـــــــولن مفاعلْتن مفـــــــاعلْتن فعـــــــول

لقد استثمر الشاعر هذا البحر لكي يعبر عما يختلج في نفسه من الفخر والعزة بنفسه مظهراً مناقبه، ومبيناً الفرق بينه وبين القوم الآخرين، وقد وفر هذا البحر للشاعر مجالاً لسرد مناقب، وقد ساعده على ذلك سرعة النغم (التفعيلات) حيث أنها اشتملت على الكثير من أصوات اللين.

ومنه قول عمرو بن كلثوم [1] في معلقته:

أَلاَ هُبّـــــي بِصَـــــحْنِكِ، فَاصـــــبَحينا وَلاَ تُبقـــــي خُمُـــــورَ الأنـــــدَرِينَا

ألا هبـــي بصـــحبتك فـــص بحينـــا ولا تبقى خمور لأن درينـــــــا

//٥/٥/ //٥///٥ //٥/ //٥/٥/ //٥/٥/ //٥/

مفـــاعلْتن مفـــاعلْتن فعـــولن مفـــاعلْن مفـــاعلْن فعـــولن

مُشَعْشَـــعَةً، كَـــأَنَّ الحُـــصَّ فيهـــا إذا مـــا المـــاءُ خَالطَهَـــا سَـــخينَا[2]

مشعشعتن كأنلحص صـــفيها إذا ملما ءخالطها ســـــــخينا

//٥///٥ //٥/٥/ //٥/ //٥/٥/ //٥///٥ //٥/

مفـــاعلْتن مفـــاعلْتن فعـــولن مفـــاعلْن مفـــاعلْن فعـــولن

لقد وفرّ بحر الوافر مجالاً أرحب للشاعر ليضمّن انفعالاته، أو ما استطاع منها في أوزانه، من خلال كثرة المقاطع القصيرة، وجاء (العصب) ليحدث سمة إيقاعية متصفة بالإسراع والتتابع، ولعل لهذا السبب أكثر الشاعر من هذا الزحاف.

5- بنية التشكيل الإيقاعي في بحر الخفيف

أما بحر الخفيف فقد احتلّ المركز الخامس في شعر الجمهرة فقد أورد القرشي ثلاث قصائد من بحر الخفيف أي بنسبة 6.12% من مجموع البحور المستعملة، وهو وزن له صفات تجعله قريباً من وجدان الشاعر وعاطفته، ووزنه هو:

---

(1) عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتّاب، من بني تغلب، شاعر جاهلي من الطبقة الأولى، وهو الّذي قتل الملك عمرو بن هند، مات سنة 40 ق هـ، ينظر: الزركلي، الأعلام، (ج84/5).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص388-389).

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويدخل عليه زحاف الخبن فتصبح (فاعلاتن ومستفع لن) (فاعلاتن ومتفع لن)، كما يدخل التشعيث وهو حذف العين من "فاعلاتن" فتصبح "فالاتن"، كما يدخله زحاف الكف وهو حذف السابع الساكن من "فاعلاتن" فتصير " فاعلات " [1].

ويجنح بحر الخفيف تجاه الفخامة قياساً مع السريع، وسر ذلك وضوح النغم والتفعيلات، ويتكون هذا البحر من " اجتماع بحر الرمل، والرجز، وبذلك يكون قد أخذ من الرمل هدوءه ورزانته وبطئه (فاعلاتن) مرتين، كما أخذ من الرجز ترنيمه وسرعته وخفته (مستفعلن)" [2].

وهو من البحور التي تتسم بجزالته ورشاقته، وهو بحر صالح للحوار "بقال وقلت، ويصلح للجدل وللترديد والسرد، ويمتلئ بالروح الملحمي، وهو بحر يكثر في البيئات المتحضرة، وقد قيل أنه أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع"[3].

ومن ذلك نذكر مرثية لأبي زبيد الطّائي[4] يقول فيها:

إنّ طُـــولَ الحيـــاةِ غَيْـــرُ سُـــعودِ	**وَضَـــلالٌ تأميـــلُ نيـــلِ الخلـــودِ**
إنـن طولـل حيـاة غـي رسـعودي	وضـــلالن تـــأميلني للخلـــودي
٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥///	٥/٥/// /٥//٥/ ٥/٥//٥/
فاعلاتن متفـــع لـــن فعلاتـــن	فعلاتـــن مســـتفع لـــن فـــاعلاتن
كـــلَّ يَـــوْمٍ تَرْمِيـــهِ مِنْهَـــا بِرِشْـــقٍ	**فَمُصِـــيبٌ، أَوْصَـــافَ غَيْـــرَ بَعِيـــدِ**
كلل يومن ترميه من هابرشـــــــقن	فمصيبن أوصاف غير بعيـــدي
٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/	٥/٥/// ٥//٥/٥/ ٥/٥///
فاعلاتن مستفع لن فـاعلاتن	فعلاتن مستفع لن فعلاتـــن
كُـــلَّ ميـــتٍ قـــد اغْتَفَـــرْتُ، فَـــلا أَف	**جـــعُ مِـــنْ والـــدٍ وَلا مَوْلـــودِ**
كلـــل ميـــتن قـــد غتفـــر تفـــلا أفـــْ	جعمن و لدن ولا مولودي

(1) ينظر: عتيق، علم العروض والقافية، (ص98-99).

(2) علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، (ص237).

(3) بدوي، دراسات في النص الشعري، (ص165).

(4) هو حرملة بن المنذر، شاعر معمر، عاش في الجاهلية والإسلام، وهو نصراني، توفي سنة 62هـ، ينظر، القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص732)، والزركلي، الأعلام، (ج174/2).

٥/٥//٥/ //٥// ///٥/ ٥//٥/	٥/٥/٥/ //٥// ٥/٥/ /٥/٥/
فاعلاتن متفـــع لـــن فعلاتـــن	فعلاتن متفع لن فـــالاتن
غَيْـــرَ أَنّ اللّجْـــلاَحَ هَـــدّ جَنَـــاحي	**يَـــوْمَ فَارَقْتُـــهُ بِـــأَعْلى الصَّـــعيد**
غير أنن ل لجلاجهد دجنـــــــاحي	يوم فارق تهوبأ علصعيد
٥/٥//٥/ /٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ///٥/٥	٥/٥//٥/ //٥// ٥/٥//٥/ /٥/٥//٥/
فاعلاتن فـــــاعلاتن فعلاتـــــن	فاعلاتن متفع لـن فـاعلاتن
فـــي ضَـــرِيحٍ عَلَيْـــهِ عِـــبْءٌ ثَقِيـــلٌ	**مِـــنْ تُـــرَابٍ، وَجَنْـــدَلٍ مَنْضُـــود**[1]
في ضريحن عليه عب ءن ثقـــــيلن	مـن تـرابن وجنـدلن منضـودي
٥/٥//٥/ //٥// ٥/٥//٥/ ٥//٥/	٥/٥//٥/ //٥// ٥/٥//٥/ /٥/٥/
فاعلاتن متفـــع لـــن فـــاعلاتن	فاعلاتن متفـع لـن فـالاتن

نلاحظ في الأبيات السابقة سيطرة واضحة للإيقاع الهادئ على القصيدة بل زائد في البطء والأناة، قياساً مع بحر الرجز الذي يتساوى معه بحر الخفيف في احتواء كل منهما على ثلاثة مقاطع قصيرة وتسعة طويلة، وهذا يجعل البحر الخفيف صالحاً لحمل عواطف رزينة هادئة، لا يصلح لها الرجز، كما نلاحظ أن الشاعر يتجه نحو السرعة أحياناً لإحداث توتر إيقاعي يتناسب مع التوتر الدلالي للقصيدة .

ونلاحظ أن الشاعر قد بدأ مرثيته بأسلوب التوكيد، ليعكس لنا استمرارية الإيقاع وتصعيده، فالشاعر يرى أنّ طول الحياة ليس فيه سعادة كما أنّ الخلود ليس من سيم البشر، رغم أنّ الإنسان يتأمل دائماً ويرجو البقاء، لذلك نلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم زحاف الخبن في كلمة (الحياة)، وذلك ليسرّع لنا الإيقاع موحياً في ذات الوقت أنّ الحياة قصيرة، فحذف لنا الثاني الساكن من "مستفع لن" لتصبح "متفع لن" كما نلاحظ أنّه استخدم زحاف الخبن في هذه التفعيلة بواقع خمس مرات في الأبيات السابقة، وهي نسبة كبيرة، كما استخدم الشاعر الخبن في تفعيلة (فاعلاتن) لتصبح (فعلاتن)، حيث استخدمها سبع مرات ليخدم نفس الغرض، وهو تسريع الإيقاع ليلفت انتباهنا أنّ الحياة قصيرةٌ، وأنّ الموت لا بد لنا أنّ نتجرع مرارته فلا أحد معافى منه، وبذلك يصبح تكرار زحاف الخبن اثنتا عشرة مرة، وهي نسبة كبيرة في خمسة أبيات، مما أحدث انزياح نسقي للتفعيلة شكّل موسيقى متشابهة.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص732-733).

كما نلاحظ أنّ الشاعر استخدم إيقاعات ذات طابع هادئ، وكان من أهم عناصر الهدوء الإيقاعي في النص السابق طول التفعيلة، وتفاعيل البحر المركبة[1] من تفعيلتين سباعيتين (فاعلاتن) و(مستفعلن)، بالإضافة إلى كثرة السواكن في التفعيلات، حتى الإيقاعات السريعة التي ذكرناها آنفاً كانت تتجه نحو السرعة لتعبر عن حالة التوتر الإيقاعي المقابل للتوتر النفسي، ولنفس الغرض نرى الشاعر قد استخدم زحاف (التشعيث) مرتين في الأبيات الخمسة في تفعيلة الضرب، وبذلك يكون الشاعر قد استخدم تلك الزحافات ليعبر لنا عن حالته النفسية .

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أنّ (غوستاف فون غرنباوم) قد عدّ زحاف التشعيث من مظاهر التطور الفني في هذا الوزن[2]. كما أنّ هذا الزحاف عند الخليل "ملحق بالحسن، وقال الزجاجي إنّما حسن التشعيث في الخفيف مع أنّه زحاف وتد والأوتاد لا تزاحف لأنّ الخفيف شعر مبني على الغناء، واستعماله يولد النفوس طرباً لا يولده غيره من الأوزان، فاحتمل من قبيل الزحاف ما لا يحتمله غيره" [3].

لقد كشف لنا النص السابق عن حالة شعورية ممتلئة بالحزن والألم، وقد جاء الوزن متجاوباً مع حالة الشاعر ساعة الانفعال، فكان موافقاً للعلاقة بين الصورة والحدث ليبرز حالة الشاعر وهو يتحدث عن يوم حدث فيه الفراق بينه وبين ابن أخته اللّجلاج والذي كان من أحب الناس إليه مستخدماً موسيقى نغمية أسهم بها الوزن وما يحوي من تفعيلات واسعة للتعبير عن تجربته.

وبعد هذا العرض المقتضب لأبرز البحور الشعرية التي استخدمها شعراء الجمهرة، يظهر للباحث أنّ تنوع البحور الشعرية عند الشاعر إنّما هو استجابة طبيعية وتلقائية لأحاسيس ومشاعر داخلية، ذلك لأنّ الشاعر هو من يختار الوزن الشعري في لحظة انفعالية تثور فيها عواطفه الجياشة، فيلجأ إلى الوزن القريب من عواطفه، وبالتالي يستطيع أنّ يوصلها للقارئ بنفس الدرجة العاطفية فيضع القارئ في تجربة الشاعر وبالعاطفة التي سيطرت عليه.

كما أنّ للبحور الشعرية وظيفة، حيث أنّها جزء مهم من الدلالة التي تجسدها اللغة، وبذلك ترتبط البحور الشعرية بشكل مباشر مع مشاعر الشاعر وأحاسيسه وهواجسه وأفكاره،

---

(1) البحر المركب، هو الذي يتكون البيت فيه من تفعيلتين بانتظام.

(2) ينظر، غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، (ص267).

(3) العمري، الوافي بحل الكافي في علمي العروض والقوافي، (ص192).

وهكذا تبقى العلاقة قائمة بين التجربة الشعرية والوزن علاقة " آنيّة، فبمجرد أن يتم التفريج عن أول خطوة لانبثاق القصيدة، يكون الوزن قد تلّبس التجربة اللغوية تلبساً لا فكاك منه"[1].

كما تبين للباحث أنّ شعراء الجمهرة قد فضلوا البحور الطويلة على غيرها، لأنّها تستطيع أنّ تستوعب معانٍ كثيرة، كما أنّ فيها مجال فسيح للتعبير عن حالة الشعراء الانفعالية المختلفة، والتي يمتزج فيها الخيال بالعاطفة، لأنّ الوزن بدوره "يجعل الشعر أكثر عاطفة وأقوى في إثارة الانفعال"[2].

كما أظهر شعراء الجمهرة تنوعاً واضحاً في استعمالهم للبحور الشعرية، مما يدلل على براعتهم الشعرية حيث أنّهم طوعوا الإيقاعات الموسيقية بما يتلاءم مع حالتهم النفسية، فقد نظموا على بحور الشعر الأساسية وهي (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر...) لاحتوائها على تفعيلات كثيرة مما يفسح لهم المجال للتعبير عن تجاربهم الشعرية وعواطفهم، كما نلاحظ أنّ الشعراء استخدموا البحر الواحد لأغراض متعددة مما يدلل على عدم ارتباط البحر بالغرض لكن لا ننفي في الوقت ذاته ارتباط البحر بالعاطفة كما لا ننكر أنّ البحر يخدم بعض الأغراض بشكل أكبر مما يخدمه بحر آخر.

ثانياً: القافية أنماطها وحروفها ووظيفتها الأسلوبية

تعريف القافية

القافية في اللغة من: قفاه واقتفاه، تبعه واختفى أثره، وقافية كل شيء آخره ومنه قافية بيت الشعر[3].

وفي الاصطلاح : عرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها تبدأ " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[4]، ويعلق ابن رشيق على هذا التعريف بقوله: "والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[5].

---

(1) جعفر، رماد الشعر، (ص332).

(2) النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، (ص31).

(3) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (ج3708/5).

(4) ابن رشيق، العمدة، (ج151/1).

(5) ينظر، المرجع السابق، ج151/1.

والصحيح أنَّ القدماء لم يستقروا على تعريف واحد للقافية وذهبوا مذاهب شتى، يطول فيها البحث ،فالأخفش يرى أنها "آخر كلمة في البيت"[1]. وجعل الفراء من حرف الروي قافية[2]. لكن التعريف السابق للفراهيدي يحظى بقبول واسع لدى الدارسين، كما يعد الأقرب للدقة والصحة.

وترجع دقة هذا التعريف إلى اقترابه من تصور المحدثين له حيث اعتمدوا المقطع في تحديد القافية بقولهم "القافية هي المقطعان الطويلان في آخر البيت وما بينهما، أو المقطع الأخير المتناهي في الطول"[3].

أما إبراهيم أنيس فقد عرفها بأنها "عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها"[4]. وبذلك يقر أنيس أنّ للقافية وظيفة إيقاعية، وأخرى موسيقية ويندهش شكري عياد من فطنة الخليل فقال: "ولنا أن ندهش؛ لأنّ الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها؛ لأصبح تعريف القافية عنده: أنّها المقطع الشديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره، مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة"[5].

مكانة القافية

وتشكل القافية المحور الآخر لإيقاع القصيدة فهي مكملة للوزن، وهي التي تتكرر في الأبيات الشعرية، وذلك التكرار هو الجزء الهام من الموسيقى الشعرية لأنّ السامع يستمتع بأصوات تتكرر وكأنها فواصل موسيقية يتوقع ترددها.

والقافية تكسب الكلام الشعري جمالاً وبهاءً من خلال الموسيقى المتوافقة مع الألفاظ والمنسجمة مع الأصوات.

ويذكر ابن رشيق مكانة القافية في صناعة الشعر فيقول: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[6].

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، (ص688).

(2) ينظر ،ابن رشيق، العمدة، (ج151/1).

(3) عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، (ص6).

(4) أنيس، موسيقى الشعر، (ص244).

(5) عياد، موسيقى الشعر العربي، (ص99).

(6) ابن رشيق، العمدة، (ج151/1).

والقافية عند القرطاجني: "حوافر الشعر، عليه جريانه، واطراده، وهي مواقفه، فإن صمت استقامة جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"[1].

وتعد القافية الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، وهي جزء إيقاعي بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر، ولازمة من لوازم البناء الشعري وقد اتفق القدماء –رغم تفاوت نظراتهم للقافية– على أنّ الشعر يقوم أساساً على الوزن، ولا نعجب حين نرى بعض العرب يقول لبنيه: "اطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده"[2]، وتمثل القافية "نسقاً من الأصوات التي تتكرر في نهايات الأبيات، وهي بذلك تشبه الفاصلة الموسيقية التي تتردد فتؤثر في المتلقي، وتعمق الإحساس بإيقاع الشعر"[3].

ولا ينحصر دور القافية في تكثيف الإيقاع، بل يتعدى ذلك إلى البحث عن ارتباط القافية بدلالة البيت، لذلك نجد النقاد قد حثوا الشعراء على حسن اختيار القوافي بحيث تكون معها أشد اطراداً[4]، وقد ربط النقد القديم بين القافية والمعنى ويظهر ذلك في قول قدامى بن جعفر الذي اشترط في القافية "أن تكون القافية معلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمة لما مر فيه"[5]، ووجد أنّ من القبح عندما تكون القافية "مستدعاه قد تكلف في طلبها فاشتغل معنى سائر البيت بها"[6]، كما أشار إلى ذلك بشر بن المعتمر قبله إلى ضرورة تناسب القافية وائتلافها مع معنى البيت الشعري[7]، والشاعر القديم التزم وزناً واحداً وقافية واحدة في القصيدة.

إنّ أهمية القافية في الشعر تأتي من أهمية الدور الذي تسهم به في بناء النص الشعري، فوظيفتها لا تقتصر على ما تحققه تماثلاتها الصوتية المتكررة في نهاية الأبيات من جِرس موسيقي يدعم إيقاع الوزن، ويبعث في المتلقي المتعة، ولكنّها إلى جانب ذلك تحقق رابطاً نغمياً بين أبيات القصيدة فتشد القصيدة بعضها إلى بعض من خلال التماثل الصوتي .

تنبع أهمية القافية من كونها ذات قيمة موسيقية، وقيمة دلالية معاً، وتكمن فاعليتها الموسيقية في تردد أصوات بعينها على فترات زمنية منتظمة تطرب المتلقي وتؤثر فيه.

---

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء، (ج87/1).

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء ، (ج87/1).

(3) يوسف، علم القافية، (ص3).

(4) ينظر، هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، (ص246).

(5) ابن جعفر، نقد الشعر، (ص62).

(6) المرجع السابق، (ص88).

(7) الجاحظ، البيان والتبيين، (ج130/1).

وتكمن قيمتها الدلالية من كونها أصواتاً متكررة تسهم في تأليف كلمات تدل على معانٍ تخدم موضوع القصيدة ذلك لأنّ "الوظيفة الأساسية للقافية لا تظهر إلّا في علاقتها بالمعنى"[1].

فالكشف عن القيمة الأسلوبية للقافية يكمن في ربطها بالإيقاع العام لبنية النص، لأنّ "دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها، بما أنّ المعنى هو بلا شك العامل المهيمن في اختيار الشاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يحدثها"[2]، وبعد فإن ما يهمنا في هذا المقام دراسة القافية كونها عنصراً إيقاعياً صوتياً من جهة وعلاقتها بالدلالة من جهة أخرى، لذا سأسلط الضوء على القافية من جوانبها على النحو الآتي:

1-حروف الروي

يعد الروي أهم وحدة صوتية في القافية، ذلك لأنه موضع التوقف، وآخر ما يطرق الأذن من البيت، ، وهو أساسي ترتكز عليه القافية، ويعرفه بعض النقاد أنّه " الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه... وهو ذلك الصوت الذي لا بد أن يشترك فيه كل قوافي القصيدة"[3]، فلا يكون الشعر مقفى إلّا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات[4]، وللروي حضوره في الشعرية القديمة فهو في حدود الشعر الضمنية التي ترتفع به شعرية الملفوظ أو تنخفض[5]، وقد جرت العادة عند العرب أن تنسب القصيدة إلى حرف الروي، فيقال لامية العرب ودالية النابغة، وميمية زهير، وسينية البحتري...الخ، ولا يخرج حرف الروي عن حروف الهجاء المتعارف عليها في اللغة العربية. فمعظمها مما يمكن أن يقع رويّاً ولكنّها تختلف في نسبة شيوعها، ويلقى الدارس للشعر العربي بعض الحروف أكثر تواتراً من البعض الآخر " فوقوع الراء رويّاً كثير شائع في الشعر العربي، فحروف (الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال) جاءت بكثرة، في حين أنَّ (التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الخاء، الفاء، الياء، الجيم) جاءت بنسبة متوسطة، أما (الضاد والطاء والهاء) جاءت قليلة و(الذال، الفاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الطاء، الواو) حروف نادرة المجيء" [6]، ويظل هذا الروي بتكراره العمودي هو الامتداد الطولي للقصيدة، والممثل لوحدتها، والرابط بين أبياتها، كما

---

(1) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، (ص74).

(2) عياد، موسيقى الشعر العربي، (ص138).

(3) سليمان، الأسلوبية والصوفية، (ص46).

(4) ينظر، أنيس، موسيقا الشعر، (ص245).

(5) ينظر، الورتلاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، (ص305).

(6) ينظر، أنيس، موسيقى الشعر، (ص246).

أنَّ الروي يمنح القصيدة بعضاً من صفاته من حيث القوة أو الضعف، والشاعر يعكس على هذا الصوت عواطفه وأحاسيسه ومشاعره، فمعرفة هذا الصوت تكشف لنا بعضاً من نفسية صاحبه، ويمثل الروي بؤرة القافية ومركزها، وهو يقع في موضع تمركز القيمة الصوتية للبيت، وقد حَرِصَ الشعراء العرب على المحافظة على احكامه وانسجام نغماته، وقد استخدم شعراء الجمهرة خمس عشرة حرفاً في روي قصائدهم وهي مرتبة بحسب نسب تواترها في الجمهرة، ولدراسة نظام القوافي في الجمهرة ارتأى الباحث أن يوظف جدولاً إحصائياً، يبين كثافة حرف الروي الموظف من الشعراء في الجمهرة، وكذا نسبته المئوية، وبذلك يتم تحديد الحروف المهيمنة، ومزاياها الإيقاعية، والدلالية، ويتضح ذلك من خلال الجدول التالي، والذي يظهر النتائج على النحو التالي :

جدول رقم (2)

حرف الروي	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	صفة الروي
ل	10	20.41	536	21.31	مجهور
ر	7	14.29	316	12.56	مجهور
د	6	12.24	285	11.33	مجهور
ب	5	10.20	343	13.64	مجهور
م	4	8.16	284	11.29	مجهور
ع	4	8.16	159	6.32	مجهور
ن	3	6.12	191	7.59	مجهور
ف	3	6.12	151	6	مهموس
ز	1	2.04	52	2.07	مجهور
ي	1	2.04	51	2.03	مجهور
ض	1	2.04	41	1.63	مجهور
ط	1	2.04	40	1.59	مجهور
ق	1	2.04	36	1.43	مجهور
خ	1	2.04	17	0.68	مهموس
س	1	2.04	13	0.52	مهموس
الإجمالي	49	%100	2515	%100	

وقبل أن نشرع في استنطاق هذا الجدول، وتحليل النتائج التي تترتب على ذلك، فإنني سوف أستعين بتقسيم إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر[1] لحروف الهجاء التي تقع روياً ؛ لنتبين على هديها موقع أصوات الروي عند شعراء الجمهرة، وبناءً على هذا التقسيم يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية :

1- يلتقي شعراء الجمهرة في استخدامهم الحروف الشائعة روياً بنسبة 100%، أما الحروف المتوسطة فبنسبة 50%، بينما في الحروف القليلة بنسبة 66.6%، والحروف النادرة بنسبة 22.2%.

2- نلاحظ سيادة بعض الحروف على الروي، وندرة بعضها، فاحتلّ حرف اللام المرتبة الأولى في شعر الجمهرة ثم يأتي حرف الراء ثم الدال فالباء[2] ثم الميم والعين فالباء والفاء ثم باقي الأحرف حصلت على المرتبة الأخيرة، وهذا يكشف لنا تنوعاً في حرف الروي لدى شعراء الجمهرة، وعدم انغلاقه صوتياً.

3- نلاحظ أنَّ طبيعة الأصوات التي استخدمها شعراء الجمهرة روياً نجد أنّ معظمها من الأصوات المجهورة، حيث استخدم الشعراء –كما هو واضح في الجدول السابق– خمسة عشر حرفاً روياً لقصائدهم التسع والأربعين، فبلغ منها المجهور اثني عشر حرفاً .

ويرجع ذلك إلى أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة مما يعني رغبة الشاعر في نقل مشاعره وأحاسيسه بنبرة تشد انتباه المتلقي، وتحدث في نفسه تأثيراً قوياً، وهذا ما لمسناه في أغلب قصائد الجمهرة، في حين جاءت الحروف المهموسة في ثلاثة حروف (السين والخاء والفاء) .

فالأصوات المجهورة أوضح من الأصوات المهموسة وأوقع في السمع، كما أنّها تمنح القافية نغمة موسيقية صافية، ومن جهة أخرى يدل ذلك على غلبة السمة البدوية التي تميل إلى الجهر دون الهمس.

---

(1) صنف إبراهيم أنيس حروف الهجاء – التي تقع روياً – إلى أقسام أربعة، حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :حروف تجيء روياً بكثرة (الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال) في حين أنَّ (التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم) جاءت بنسبة متوسطة، أما (الضاد والطاء والهاء) جاءت قليلة و(الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو) حروف نادرة المجيء، ينظر، أنيس، موسيقى الشعر، (ص264) .

(2) ملاحظة : حظي حرف الباء على المرتبة الرابعة من حيث عدد القصائد، لكن من حيث عدد الأبيات حصل على المركز الثاني، بمعنى أنه حظي بحضور كبير .

4- شيوع حروف الذلاقة (ر، ل، ن، ف، ب، م)، حيث بنى عليها 65.28% من شعر الجمهرة، ولعل سبب ذلك يرجع إلى سهولة نطقها لأن "الذلاقة في المنطق إنّما هي بطرف أسلة اللسان والشفتين، وهما مدرجتا هذه الأحرف الستة " [1] ومخارج هذه الأصوات قريبة من الشفتين والصوت كلما كان قريباً من الشفتين كثر استعماله.

5- تناسب الحروف المجهورة مع الشفوية التي عُرف بها الشعر العربي، فهي تحتاج إلى وضوح وقوة ورنين، فضلاً عن بعد المسافة، واتساع الرقع المكانية وانعدام الحواجز التي من شأنها أن تصد الصوت[2].

كما أنَّ الصوت "في حالة الجهر يعبر عن انفعال سريع في الغالب... إذ إنّ الاهتزاز يتم بسرعة نتيجة شد الوترين، والسرعة تعني التعامل المباشر بين المرسل والمستقبل، وهذا بدوره يتطلب التأثير والاستجابة من المستقبل للمرسل"[3].

6- افتقار شعر الجمهرة إلى روي (الثاء، الخاء، الذال، الشين، الصاد، الظاء، الغين، الكاف، الهاء الأصلية، الواو غير المشبعة عن الضم، التاء، الهمزة، الجيم)، لأنّها من الأصوات التي يتحاشاها الشعراء، كما يلاحظ أنّ ابتعاد شعراء الجمهرة عن النظم على هذه الحروف يشايع الاستعمال العربي السائد الذي "ابتعد عن استعمال الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في ألفاظ نادرة جداً"[4] .

والجدير بالذكر أن أبا العلاء المعري قد نصح الشاعر في رسالة الغفران بالابتعاد عن الحروف النافرة في قافيته مثل (الغين والطاء والظاء)، وذلك لأنها متكلفة تقع على الأذن وقعاً سيئاً، وبالتالي فإن مردودها في النفس لا يكون مستملحاً[5].

7- إن تباين حروف الروي وتنوعها في شعر الجمهرة أدى إلى تباين القيم الصوتية بين حروفها.

8- أما بالنسبة لروي الصوت المهموس، والذي جاء حضوره ضعيفاً قياساً مع روي الصوت المجهور، فهو "الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع رنين حين النطق به"[6].

---

(1) الفراهيدي، العين، (ج12/1).

(2) ينظر، أنيس، في اللهجات العربية، (ص100).

(3) السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، (ص68).

(4) الشيخ، الشعرية العربية، (ص209).

(5) ينظر، المعري، رسالة الغفران، (ص375-376).

(6) السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، (ص67).

9- استخدم شعراء الجمهرة ثلاثة أصوات مهموسة هي (الخاء، السين، الفاء)، وذلك للتعبير عن المشاعر الحزينة تارة، أو المدح تارة أخرى أو رداً على أصحابه وخلانه الذين خذلوه، وبذلك تزداد أبياته الشعرية رنيناً تستحوذ على القلوب فتأخذ بمجامعها، كما أنّ هذه الأصوات تجسيداً للألم والمعاناة.

هذه كانت أبرز السمات الأسلوبية الإحصائية التي تناولت حروف الروي التي جاءت عليها أشعار جمهرة أشعار العرب.

ومما سبق يخلص الباحث إلى أنّ شعراء الجمهرة قد تخيروا روي قافيتهم من الحروف التي تتصف بالوضوح السمعي، هادفين من وراء ذلك أن يضفوا على قافيته قدراً من الرنين الإيقاعي، والوضوح الصوتي الذي يمكّنهم من إيصال صوته إلى نفوس سامعيه في صورة واضحة يستطيع الشاعر من خلالها جذب اهتمام السامعين للتفاعل مع أحاسيسه ومشاعره ورؤاه وأفكاره التي يسعى إلى إيصالها وترسيخها في أذهانهم، ونشرها للأجيال المتلاحقة، لتلقى قَبُولاً عندهم، فتنزل في نفوسهم منزلةً عظيمةً.

إذاً نستطيع أن نقول أنّ الروي يقوم بوظيفة أسلوبية تنسجم ورؤية الشاعر التي تتجسد في النّص الشعري، ولتوضيح ذلك سأتناول بعض النماذج الشعرية من الجمهرة، ومن خلال عملية الاستقراء السابقة القائمة على الجدول السابق يظهر لنا أنّ حرف اللام قد جاء روياً لعشر قصائد، وقد بلغ عدد أبياتها خمس مائة وستاً وثلاثين بيتاً (536)، من ألفين وخمس مائة وخمسة عشر بيتاً (2515)، وهي مجموع عدد أبيات الجمهرة أي بنسبة 21.31%، وهي أعلى نسبة حضور قياساً مع باقي حروف الروي، وقد اختلفت موضوعاتها؛ فدارت حول معظم الأغراض الشعرية المعروفة، مثل المدح والغزل والوصف والسرد القصصي أو في تسجيل واقعة معينة.

من ذلك قول أُحَيْحَة بن الْجُلَاح [1]، وقد كانت عنده إحدى نساء بني عدي، وهي سلمى بنت عمرو، ولما عزم أُحَيْحَة الإغارة على قومها، وكانت سلمى في حصنه فعمدت إلى حيلة جعلت أُحَيْحَة ينام طويلاً ثم انطلقت وأنذرت قومها، فأخذ قومها حذرهم، وقد علم أُحَيْحَة بأنها خدعته فقال قصيدته هذه يقول أميمة من بحر الوافر:

لهوْتُ عَنْ الصّبَا، واللهّوُ غُوْلُ وَنَفْسُ المَرْءِ، آونةٌ، فَتُولُ

وَلَو أَنّي أَشَا لَنَعِمْتُ بَالاً وَبَاكَرَني صَبُوحٌ، أَوْ نَشِيلُ

(1) شاعر جاهلي من دهاة العرب وشجعانهم، ينظر: البغدادي، الخزانة، (ج23/2)، والزركلي، الأعلام، (ج277/1).

وَلاَعَبَنِـــي علـــى الأنْمَـــاطِ لُعْـسٌ علـــــى أفـــــواهِهِنّ الزّنْجَبيـــــلُ
وَلَكِنّـــــي جَعَلْـــتُ إزايَ مَـــــالي فَأُقْلِـــلُ بَعْـــدَ ذَلِـــكَ، أَو أُنِيـــلُ
نـــؤومٌ، لاَ يُقَلِّـــصُ مُشْـــمَعِلاً عَـــنِ العَـــوْرَاتِ مَضْـــجَعُهُ ثقيـــلُ
تَبُـــوعٌ للحَلِيلَـــةِ حَيْـــثُ كَانَـــتْ كَمَـــا يَعْتَـــادُ لِقْحَتَـــهُ الفَصـــيلُ
إذا مـــا بِـــتُّ أَعْصُـــبُهَا، فَبَاتَـــتْ عَلَـــيّ، مَكَانَهـــا، الحُمّـــى النَّشُـــولُ[1]

لقد وظف الشاعر حرف اللام روياً، وهو صوت ذلقي متوسط بين الشدة والرخاوة، يتكون من مرور الهواء بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتين فيتخذ مجراه في الحلق على جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء خفيفاً ضعيفاً عند مروره به[2]، كما أنه صوت يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق، كما أنّ طريقة النطق بصوت (اللام) تماثل الأحداث التي يتم فيها الالتصاق بما يجيز تصنيفها في فئة الحروف الإيمائية التمثيلية، كما أنّ طريقة النطق بصوت (اللام) تماثل الأحداث التي تتم فيها[3].

لقد اختار الشاعر في لاميته صوت اللام روياً للقصيدة وتكراره إحدى وعشرين مرة روياً وثمانٍ وخمسين مرة في الحشو، وبالتالي مجموع وروده هو تسع وسبعون مرة، علماً بأنّ القصيدة تتكون من إحدى وعشرين بيتاً، بمعنى أنّ حرف اللام انماز بحضور مكثف فالألفاظ (غول، فتول، نشيل، أفول، ثقيل ...) قد أسهمت في الخاصية الشعرية والأسلوبية للقصيدة حيث أنّ صوت اللام ذو الصفة الجهرية متوسط الشدة، فهو من أصلح الأصوات للتعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر نتيجة خيانة زوجية له بهروبها من قلعته، وإبلاغ قومها نيته بالإغارة عليهم، فانفعال الشاعر العنيف وشعوره بخيبة الأمل وإصراره على الانتقام منها متوعداً إياها في نهاية القصيدة بموت إخوانها أو أبنائها الذين مهما كثروا فلن يدفعوا عنها ثكلاً يقول :

سَـــتَثْكُلُ، أَوْ يُفَارِقُهَـــا بَنُوهَـــا سَـــرِيعاً، أَوْ يَهِـــمّ بِهِـــمْ قَبِيـــلُ [4]

وقد يعمد الشاعر إلى صلة القافية بألف الإطلاق ليمد الصوت، ويزيد البعد الدلالي، معبراً بذلك عما يريد .

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص657-666).
(2) ينظر، أنيس، الأصوات اللغوية، (ص59) .
(3) ينظر، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (ص79).
(4) القرشي، الجمهرة، (ص661).

يقول الحطيئة[1] في مدح أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه معتذراً في ذات الوقت من هجائه للزبرقان[2] :

وَلَيْـــلٍ تَخَطّيْـــتُ أَهْوَالَـــهُ إلـــى عُمَـــرٍ أَرْتَجيـــهِ ثِمـــالا

طَوَيْـــتُ مَهَالِـــكَ مَخْشِـــيّةً إليـــكَ، لِتُكْـــذِبَ عَنـــي المَقَـــالا

بِمِثْـــلِ الحَنـــيّ طَوَاهَـــا الكَـــلاَلُ فَيَنْضُـــــونَ آلاً وَيَـــــرْكَبْنَ آلا

إلـــى حـــاكمٍ عَـــادِلٍ حُكْمُـــهُ فَلَمّـــا وَضَـــعْنَا لَدَيْـــهِ الرِّحـــالا

أَمـــينُ الخَلِيفَـــةِ، بَعْـــدَ الرّسُـــولِ وَأَوْفَـــى قُـــرَيْشٍ جَمِيعـــاً حِبـــالا

أَطْـــوَلُهم فـــي النّـــدى بَسْـــطَةً وَأَفْضَـــلُهُمْ حِـــينَ عُـــدُّوا فَعَـــالا[3]

في هذا الجزء من القصيدة يرجو الحطيئة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب الذي سجنه لهجائه الزبرقان، وهو يطلب الغوث منه، كما أنّه يمدحه بأنه الحكم العادل في حكمه حتى في سجنه إياه، لهذا فقد وظف الشاعر قوافيه منسجمة مع معاني المدح التي تدور حولها القصيدة، حيث جاءت لفظة "حكم عادل"، و" أوفى قريش" "أطولهم في الندى" " أفضلهم" حاوية جميع دلالات المدح والثناء التي تضمنتها القصيدة.

أما حرف الراء الذي استخدمه شعراء الجمهرة روياً في سبع قصائد، وقد بلغ عدد الأبيات الشعرية التي استخدم فيها الشعراء حرف الراء روياً (316) ثلاث مائة وستةَ عشر بيتاً أي بنسبة 12.56%، وهي النسبة الثانية بعد حرف اللام، وقد اختلفت موضوعاتها؛ ودارت حول المدح والشكوى والرثاء والفخر بالشجاعة والغزل والوصف، والراء من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة، وهو حرف مجهور، يتكون باندفاع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه، وهو طرف اللسان ملتقياً بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء. والصفة المميزة للرّاء هي تكرر طرق

(1) هو جرول بن أوس العبسي، شاعر مخضرم، كان هجاءاً عنيفاً، ينظر: الأعلام، (ج118/2).

(2) هو صحابي من رؤساء قومه، اسمه الحصين، ولقب بالزبرقان لحسن وجه، وكان فصيحاً شاعراً، ينظر: البغدادي، الخزانة، (ج531/1)، والزركلي، الأعلام، (ج41/3).

(3) ينظر، القرشي، جمهرة أشعار العرب، (ص819-820).

اللسان للحنك عند النطق بها[1]، وهو من أوضح الأصوات الصامتة وأكثرها أثراً على السمع وقد استعمله شعراء الجمهرة في موضوعات مختلفة من ذلك قول أعشى باهلة[2] في رثاء أخيه:

إنّـي أَتَتَنـي لِسـانٌ مَـا أُسَـرُّ بهـا ... مـن عَلـوَ لا كـذب فِيهَـا ولا سَـخَرُ

فَبِـتُّ مُكْتَئِبـاً حَيْـرَانَ أَنْدُبُـهُ ... وَلَسْـتُ أَدْفَـعُ مـا يَـأْتِي بِـهِ القـدَرُ

تَـأْتِي علـى النّـاسِ لا تُلـوي علـى ... حتـى أَتَتْنَـا، وَكَانَـتْ دُونَنَـا مُضَـرُ

فَجَاشَـتِ الـنّفْسُ لَمّـا جَـاءَ جَمْعُهُـمُ ... وَرَاكِـبٌ جَـاءَ مِـنْ تَثْلِيـثَ، مُعْتَمِـرُ[3]

يتحدث هنا أعشى باهلة عن مآثر أخيه جاهراً بحزنه ومصابه العظيم، واختار الشاعر الراء روياً لهذه القصيدة، وهو صوت ذو جِرس قوي فرضه موقف الفخر بأخيه (المنتشي)، كما ساهم الرنين الإيقاعي لصوت الراء في إبراز مآثر المرثي ومناقب، والإشادة بصفاته وحسناته.

وقد يستعمل الشاعر حرف الروي (الراء) لأغراض متعددة ومختلفة كما في قصيدة النابغة الذبياني[4] الذي استهل قصيدته بالغزل والوقوف على الأطلال ثم انتقل إلى وصف الناقة والارتحال، وختمها بالموضوع السياسي، وهو نهي قومه عن النزول في وادٍ لبني مرّة كان يحتميه النعمان بن الحارث الغساني[5]، لكيلا يتعرضوا لبطشه[6].

يقول النابغة في مستهل قصيدته بالوقوف على الأطلال:

عُوجُـوا فحَيّـوا لِـنُعْمٍ دِمْنَـةَ الـدَّارِ ... مَـاذَا تُحَيَّـونَ مِـنْ نُـؤْيٍ وأَحْجَـارِ؟

أَقْـوَى وَأَفْقَـرَ مِـنْ نُعْـمٍ، وَغَيَّـرَهُ ... هُـوْجُ الرِّيـاحِ بِهَـابيْ التُّـربِ مَـوَّارِ

وَقَفْتُ فيهـا، سَراةَ اليَـومِ، أَسْـأَلُها ... عَـنْ آلِ نُعْـمٍ، أَمُونـاً، عَبْـرَ أَسْـفَارِ[7]

ثم ينتقل لغرض التغزل :

---

(1) ينظر، أنيس، الأصوات العربية، (ص66).

(2) هو عامر بن الحارث الباهلي، من همدان: شاعر جاهلي يكنى (أبا قحفان) أشهر شعره رائية له، في رثاء أخيه لأمه (المنتشر بن وهب)، ينظر، القرشي، الجمهرة، (ص713)، والزركلي، الأعلام، (ج250/3).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص714-715).

(4) هو زياد بن معاوية بن ضباب الذبيانيّ الغطفانيّ المضري، أبو أمامة: شاعر جاهلي، من الطبقة الأولى، كانت تضرب له قبة من جلد أحمر بسوق عكاظ فتقصده الشعراء فتعرض عليه أشعارها ينظر: البغدادي، الخزانة، (ج287/1)، والزركلي، الأعلام، (ج55/3).

(5) هو من ملوك الغسانيين في أطراف الشام، ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج36/8).

(6) ينظر، القرشي، الجمهرة، (ص303).

(7) القرشي، الجمهرة، (ص304).

رَأَيْتُ نُعْماً وَأَصْحابي على عَجَلٍ والعَيْسُ لِلْبَيْنِ قَدْ شُدَّتْ بِأَكْوَارِ
فَارِتاعَ قَلْبِي، وكَانَتْ نَظْرَةً عَرَضَتْ حَيْناً، وتَوْفِيقَ أَقْدارٍ لأَقْدَارِ
بَيْضَاءُ كَالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعُدِهَا لَمْ تُؤْذِ أَهْلاً وَلَمْ تُفْحِشْ على جارِ[1]

ثم ينتقل لوصف الناقة والارتحال يقول:

وَمَهْمَهٍ نازِحٍ تَعْويْ الذِّئَابُ بِهِ نائي المِياهِ عَنِ الوُرَّادِ، مِقْفارِ
جَاوَزْتُهُ بِعَلَنْدَاةٍ مُنَاقِلَةٍ وَعْرَ الطَّرِيقِ على الحُزّانِ، مِضْمَارِ
تَجْتَابُ أَرْضاً إلى أَرْضٍ بِذِي زَجَلٍ ماضٍ على الهَوْلِ، هادٍ غيرِ مِحْيَارِ[2]

وأخيراً يتحدث النابغة عن الموضوع الأساسي وهو تحذير قومه من النزول في ذلك الوادي يقول:

لَقَدْ نَهَيْتُ بَنِي ذُبْيَانَ عَنْ أُقُرٍ وَعَنْ تَرُبُّعِهِمْ في كُلِّ أَصْفَارِ
فَقُلْتُ: يَا قَوْمُ إنَّ اللَّيْثَ مُفتَرِشٌ على بَرَاثِنِهِ لِوَثْبَةِ الضَّارِي
لاَ أَعْرِفَنْ رَبْرَباً حُوراً مَدَامِعُهَا كَأَنَّهُنَّ نِعاجٌ حَوْلَ دُوَّارِ[3]

بنظرة تأملية للقصيدة نجد حضوراً مكثفاً لحرف الروي الراء، حيث ورد روياً إحدى وستين مرة، ومائة وتسع عشرة مرة في الحشو أي أنه ورد في القصيدة مائة وثمانين مرة، وهذا الحضور المكثف للحرف في القصيدة روياً وحشواً، قد ساعد على زيادة النغم الصوتي، وزاد من النبضات الإيقاعية ضمن البيت الواحد.

فتكرار حرف (الراء) وتردده المصحوب باستمرارية حركة اللسان فيه إيحاء بإشاعة الشاعر أوصاف محبوبته بين الناس، وترديدها بينهم باستمرار، فحرف الراء كما هو معروف حرف لثوي مكرر مجهور، وتكرار الشاعر له في القصيدة ليؤكد بأنّ الشاعر مشغول طوال القصيدة بترديد تحذيره لقومه من النزول في الوادي، وهو الغرض الأساسي للقصيدة، لكنّ مطلع القصيدة من طلل وغزل كما هو معروف أنّه تقليد وصنعة لدى الشعراء الجاهليين.

وقد شاعت في القصيدة أجواء التحذير ويظهر ذلك في مفردات كثيرة منها (خطّار، نظّار، محيار، مضمار، مقفار، القار، ضار، نعّار، كرّار...) نلاحظ أنّ هذه المفردات قد غلبت عليها وصف للوادي وبيان المخاطر المحدقة بقومه عند نزولهم للوادي.

---

(1) القرشي، الجمهرة ، ص306.
(2) المرجع السابق ، ص310.
(3) المرجع نفسه ، ص315.

إنّ الصوت وهو يتكرر يمثل وسيلة بلاغية تعمل على تصوير الموقف وتجسيمه، فضلاً عن الإيحاء بما يدل عليه ذلك الصوت ضمن الألفاظ من خصائص صوتية وطاقة تنغيمية مما يساهم في إبراز وتأكيده المعنى المراد [1].

وبما أنّ صوت الراء هو صوت تكراري مجهور فقد تناسب مع المعطيات الدّلالية التي تجسد حالة الغزل والوصف والتحذير، فقد أعطى إمكانيات إيحائية في التعبير عن المعاني النفسية المختلفة.

أما حرف الباء فقد كان المركز الرابع من نصيبه، من حيث وروده روياً في الجمهرة، فقد كان حضوره في خمس قصائد، وبلغت أبياته (343) ثلاث مائة وثلاثةً وأربعين بيتاً أي ما نسبته 13.63%، والملاحظة هنا أنّ حرف الباء رغم أنّه جاء في المركز الرابع من حيث عدد القصائد، إلا أنّه حظي بالمركز الثاني حضوراً من حيث عدد الأبيات الشعرية لذلك كانت نسبة حضور أبياته في الجمهرة أكبر من نسبة حضور حرفي (الراء والدال) الذي حظي بست قصائد، والراء الذي حظي بسبع قصائد، وهذا يدل على أنّ استخدامه في الجمهرة أكثر من حيث عدد الأبيات الشعرية.

وحرف الباء مجهور شديد، وهو يوحي بالانبثاق والظهور، ورغم بساطة صوت هذا الحرف، فهو متعدد الوظائف والخصائص الصوتية. بعضها إيمائي تمثيلي، وبعضها الآخر إيحائي[2].

وتتمحور الموضوعات التي جاء رويها حرف الباء حول الرثاء والوصف والعتاب والمديح، من ذلك قول ذي الرّمة[3] وهي قصيدة متعددة الأغراض تبدأ بالوقوف على الأطلال ثم ينتقل لوصف الطريق والناقة والحمار والأتن الوحشية والثور...، يقول:

زارَ الخيالُ لِمَيٍّ هاجعاً لَعِبَتْ ... به التنائفُ، والمَهريّةُ النُّجُبُ

مُعرِّساً في بَيَاضِ الصّبْحِ وَقْعَتُهُ ... وَسَائِرُ اللّيْلِ إلاّ ذَاكَ مُنْجَذِبُ

أَخَا تَنَائِفَ أَغْفَى عِنْدَ سَاهِمَةٍ ... بِأَحْلَقَ الدّفّ من تَصْدِيرِهَا جُلَبُ

تشكو الخَشاشَ ومجْرى النّسعتَينِ ... يشكو المريضُ إلى عُوّادِهِ الوَصَبُ

---

(1) نخلة، لغة القرآن الكريم في جزء عم، (ص346-347).

(2) ينظر، عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (ص101).

(3) هو غلان بن عقبة بن نهيس، شاعر أموي، ينظر: القرشي، الجمهرة، (ص949).

كَأَنّهـا جَمَـلٌ وَهْـمٌ، ومـا بَقِيَـتْ إلاّ النّحيـــزَةُ والألـــواحُ والعَصَـــبُ

لاَ تُشْـتَكي ســقطةٌ منهــا، وقــد بِهَا المعاطشُ، حتى ظهْرُها حَدِبُ[1]

في هذه الأبيات يحدثنا الشاعر عما رآه في نومه ورؤيته لمن يهوى في الأرض المقفرة البعيدة التي لا أنيس بها حيث يرى فيها "النجب" وهي الجمال السريعة العدو. ثم يصف لنا ناقته الضامرة، وهذه الناقة تشكو (الخشاش) وهو حلقة موضوعة في عظم أنف الناقة، كما تشكو لصاحبها من الحبل المشدود على صدرها، وهو كناية عما أصاب تلك الناقة من المرض وشدة التعب، ويقول بأن خلقة هذه الناقة خلقة جمل، وما بقي بها من بقية، فلقد أذابها السير والتعب، فقد أصابها الهزل والحدب.

ومن الوصف أيضاً نذكر الشاعر قيس بن الخطيم[2] وقصيدته في وصف المعارك التي دارت بين الأوس والخزرج يقول:

أَرِبْـتُ بِـدَفْعِ الحَـرْبِ حتـى رَأَيْتُهـا علـى الـدّفْعِ، لا تَـزْدَادُ غَيْـرَ تَقَـارُبِ

فَلَمّـا رَأَيْـتُ الحَـرْبَ حَرْبـاً تَجَـرّدَتْ لَبِسْـتُ مَـعَ البُـرْدَيْنِ ثَـوْبَ المُحـارِبِ

رجَـالٌ مَتَـى يُـدْعَوا إلـى المـوت، كمشي الجمَالِ المشعلات المصاعب

إذَا فَزِعوا مَـدّوا إلـى المـوت فـاخراً كَمَـوْجِ الأتـيِّ المُزْبِـدِ المُتَرَاكِـبِ[3]

يسجل لنا الشاعر في هذه القصيدة وصف واقعة دارت بين الأوس والخزرج، حيث يقرر أنه لم يرد تلك الحرب، ولكنها قد فُرضت عليه فكان لزاماً أن يكون مقداماً بها، وهو يتوعد خصومه برجال لا يهابون الموت.

ونلاحظ هنا الشدّة التي أضفتها قافية حرف (الباء) على القصيدة لأنه من الأصوات المجهورة، وهو من أفضل وأصلح الأصوات التي تمثل الأحداث التي تدل معانيها على الاتساع والفخامة والارتفاع والشدة، فانفعال الشاعر وزهوه بنفسه وبرجاله تماهى مع الشدة التي يوفرّها له حرف الباء.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص955).

(2) هو قيس بن الخطيم بن عدي الأوسي، أبو يزيد: شاعر الأوس، وأحد صناديدها، في الجاهلية. أول ما اشتهر به تتبعه قاتلي أبيه وجده حتى قتلهما، وقال في ذلك شعرا، وقُتل قبل أن يدخل الإسلام، ينظر، القرشي، الجمهرة، (ص645)، والزركلي، الأعلام، (ج205/5).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص647-648).

وقد يعمد الشاعر إلى صلة القافية بألف الإطلاق ليمد الصوت ويزيد من بعده الدلالي، معبراً بذلك عن خلجاته، وقد يعمد إلى صلة القافية (الباء) مع (الهاء) الساكنة، وكما هو معروف أنَّ حرف الباء صوته شديد مجهور انفجاري، فلا يستطيع الشاعر الوقوف عليه إلا بالضغط على موقع خروجه حابساً النفس المندفع مع الرئتين، أما (الهاء) فهي وصل وهو "صوت رخو مهموس عند النطق به، يظل المزمار منبسطاً دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكنّ اندفاع الهواء يُحدث نوعاً من الحفيف يُسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[1]، والهاء صوت مأساوي، إذ يُلفظ الهاء "باهتزازات رخوة مضطربة أوحى بمشاعر إنسانية من حزن أو يأس وضياع وبما يحاكيها من الأصوات الرقيقة[2].

فكيف بنا لو اجتمع حرف الباء، وجاء بعده صلة الهاء ثم ألف الإطلاق، كما في قول الكميت[3] معاتباً قريش مادحاً لها في ذات الوقت :

رَمَتني قُرَيشٌ عن قِسيٍّ عداوَةٍ وَحِقْدٍ كَأَنْ لم تَدْرِ أنّي قريبُها

تُوقِّعُ حَوْلي تَارَةً وَتُصيبُني بِنَبْلِ الأذى عَفْواً، جَزَاها حَسيبُها

رَمتْني بالآفاتِ من كلّ جانبٍ وبالذَّربيّا مُرْدُ فِهْرٍ وشِيبُها

بلا ثَبَتٍ إلاّ أُقاويلُ كاذبٍ يُحرِّبُ أُسدَ الغابِ كَفْتاً وُثُوبُها[4]

لقد أوحت لنا روي (الباء) في هذا السياق المتصلة بالهاء والألف وصلاً – بمعنى الاضطراب النفسي– حيث أخذ يسجل لنا الشاعر الاتهامات التي رمته بها قريش بشكل دقيق، لكنه في الوقت ذاته يذّكّرهم بصلة القرابة التي بينه وبينهم لعلّهم يرجعون عن اتهاماتهم كما أنّه يحاول في عتابه أن يبرئ قريش من تلك الاتهامات، وذلك بتحميل مسؤولية العداوة التي حدثت بينه، وبين قريش إلى الأعداء والواشين والحاسدين الذين وجدوا من قريش آذاناً صاغية لهم ولأكاذيبهم، واتصال حرف الهاء بقافية الباء، وبعده ألف الإطلاق، يشعرنا بامتداد العذاب والوجد لما في صوت الألف من امتداد واستطالة، كما أنّ هاء الوصل مثّلت لنا زفرة مكتومة في صدر

---

(1) أنيس، الأصوات اللغوية، (ص77).

(2) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (ص193).

(3) هو الكميت بن ثعلبة الفقعي الأسدي، شاعر مخضرم، عاش في الجاهلية، وأسلم في زمن النبي ﷺ ولم يجتمع به، وعُرف بالكميت الأكبر، ينظر: البغدادي، خزانة الأدب، (ج523/7)، والزركلي، والأعلام، (ج233/5).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص981–982).

الشاعر، ثم جاء بعدها الألف لتشعرنا بطول العذاب وامتداده، وقد مثّلَ ذلك شكلاً من التماسك والانسجام الصوتي، وهذا يؤكد على أثر القافية في إيصال المعنى المراد، فحرف الباء بما يحمله من شدة، استعمله الشاعر لبيان ثقل التجربة التي مرّ بها، وحرف الهاء باهتزازه العميق في باطن الحلق يوحي بالاضطراب النفسي وعمق التجربة، كما أنّه صوت غنائي وهو " أشجى الأصوات وأبلغها في التعبير عن مشاعر اليأس والبؤس والهجران " [1].

أما حرف (الميم) الذي استعمله شعراء الجمهرة روياً لأربع قصائد، بنسبة 8.16%، وبلغت أبياته التي جاءت روياً على حرف الميم (284) مائتين وأربعةً وثمانين بيتاً، ما نسبته 11.29% من أبيات الجمهرة.

وحرف الميم "صوت مجهور لا هو بالشديد ولا الرخو، بل مما يسمى بالأصوات المتوسطة"[2].

ويحصل صوت هذا الحرف "بانطباق الشفتين على بعضها بعضاً في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس"[3].

وقد اختلفت موضوعات قصائد هذا الروي (الميم) فقد كانت تدور حول الهجاء، والفخر، والمدح، وقصيدة ذات أغراض متعددة، نذكر منها قصيدة عنترة بن شداد، وتُعد قصيدته متعددة الأغراض حيث يبدؤها كعادة الشعراء القدماء بالوقوف على الأطلال ثم الغزل فالوصف فالفخر بنفسه وبفروسيته وشجاعته يقول:

يـــا عَبْـــلَ لَـــوْ أَبْصَـــرْتِني لرأيتنـــــي فـي الحـربِ أُقـدِمُ كـالهزْبرِ الضّـيغمِ[4]

وفي موطن آخر يقول :

إذْ يتّقُـــونَ بـــيَ الأسِـــنّةَ لَـــمْ أَخِـــمْ عَنْهَـــا، ولكنّـــي تَضـــايَقَ مُقَـــدَمي

لَمّـــا رأَيْـــتُ القَـــوْمَ أَقْبَـــلَ جَمعُهُـــمْ يَتَـــذامَرُونَ كَـــرَرْتُ غَيْـــرَ مُـــذَمَّمِ

يَـــدْعُونَ عَنْتَـــرَ، والرّمَـــاحُ كأنّهـــا أَشْـــطانُ بِئْـــرٍ فـــي لَبَـــانِ الأدْهَـــمِ

فـــازْوَرّ مِـــنْ وَقْـــعِ القَنَـــا بلَبَانِـــهِ وشَـــكَا إلـــيّ بِعَبْـــرَةٍ وتَحمْحُـــمِ [5]

---

(1) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (ص192).

(2) أنيس، الأصوات اللغوية، (ص48).

(3) عباس، خصائص الحروف اللغوية ومعانيها، (ص72).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص485).

(5) المرجع السابق، ص485-500.

يسجل عنترة بعد الوقوف على الأطلال، وبعد تغزله بعبلة واقعة حربية تناول فيها القتال، ووصف المعركة بخيولها وسيوفها ورماحها وغبارها.

ولأن حرف الميم يفيد حدة إيقاعية في الخطاب الشعري فقد اختاره الشاعر روياً يخدم أغراضه، ففي الفخر يحمل معاني القوة والشدة المتناسبة مع جو المعارك، فتكرر حرف الميم في الروي والحشو بشكل لافت للنظر مما وفّر قوة نغمية تفيد غرض الفخر والاعتزاز بالنفس وبأخلاقه وشجاعته وفروسيته، وقد شاع في القصيدة هذا الجو من خلال مفردات كثيرة مثل **(أَخِمْ، مُقَدَمي، مُذَمَّمِ، الأدْهَمِ، وتَحمْحُمِ)** مما جعل القارئ يعيش هذا الجو النفسي ويشتم رائحة غبار المعركة ويحس بآلام الأدهم .

كما استخدم الشعراء حرف الميم لغرض المدح كقول زهير بن أبي سلمى يقول:

فَأَقْسَمْتُ بِالبيْتِ الذي طَافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وجُرْهُمِ

يَمينـاً لَنِعْمَ السَّيدَانِ وُجِدْتُمَا لدى كُلِّ أمرٍ : مِنْ سَحيْلٍ وَمُبْرَمِ

تَدَارَكْتُما عَبْساً وذُبْيَانَ بَعْدَما تَفَانَوْا وَدَقّوا بَيْنَهم عِطرَ مَنْشَمِ

وَقَد قُلْتُما إنْ نُدرِكِ السّلمَ واسِعاً بِمَالٍ وَمَعْرُوْفٍ مِنَ الأمرِ نَسْلَمِ

فَأَصْبَحْتُمَا مِنْها على خَيرِ مَوْطِنٍ بَعيدَيْنِ فيها مِنْ عُقُوقٍ وَمَأثَمِ

عَظِيْمَينْ في عُليا مَعَدٍ وغيرِها وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنزاً مِنَ المَجْدِ يَعْظُمِ[1]

لقد جاء المديح تالياً لوصف الرحلة ذلك لأنّ الرحلة تنتهي إلى الممدوح، كما نلاحظ أنّ المديح خالٍ من المغالاة والاصطناع حيث أنّه يصوّر مناقب الرجلين الذين استطاعا تحقيق الصلح والسلام، تصويراً يملأ النّفس العربيّة بهجة بالمُثل الخلقية العليا، وهذا بدوره يخلق استحساناً في المتلقي.

كما نلاحظ أنّ الميم روياً موصولة بحرف إشباع (الياء) خالية من الردف، كما نلاحظ في الفقرة السابقة أنّ حرف الميم ورد فيها ثلاث وثلاثين مرة، في الأبيات الستة المختارة من القصيدة، وهذا يمثل حضوراً لافتاً للنظر، مما شكل تناغماً إيقاعياً واضحاً، تماشى مع قوة الألفاظ ودقة العبارات .

ويأتي توظيف الشاعر في هذه المقطوعة الميم روياً، وذلك لما يحمله من قوة نغمية وجرس موسيقي استدعاه موقف المدح لأن هذا الحرف يتميز بأن صوته "يوحي بذات

(1) القرشي، الجمهرة، (ص287).

الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقها على بعضها بعضاً، من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة"[1].

وبعد...، فقد كانت هذه نظرة مقتضبة على أبرز حروف الروي، ويظهر للباحث أنّ شعراء الجمهرة قد استعملوا حروف الجهر أكثر من الهمس، ذلك لأنها تتميز عن غيرها من الحروف بالسهولة والوضوح السمعي، كما أنّ الطبيعة التكوينية للبادية كان لها دورٌ في انتشار الحروف المجهورة.

2-الإطلاق والتقييد

تنقسم القافية إلى قسمين بحسب حركات الروي التي اعتمدها الشعراء في قصائدهم والجدول الآتي يوضح ذلك:

توزيع القوافي في شعر الجمهرة

جدول رقم (3)

نوع الروي	حركة الروي	عدد القصائد	النسبة إلى عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة إلى عدد الأبيات
المطلقة	الكسرة	18	36.73	940	37.38
	الضمة	19	38.78	959	38.13
	الفتحة	10	20.41	554	22.03
المقيدة	السكون	2	4.08	62	2.47
المجموع		49	%100	2515	%100

أ- القافية المطلقة

من المعلوم أنّ تقيد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الرويّ أو حركته فالقافية المطلقة هي "ما كانت متحركة الروي"[2].

وبالنظر إلى الجدول السابق نجد أنّ القافية المطلقة هي الكثرة الكاثرة في الجمهرة، حيث بلغت سبعاً وأربعين قافية مطلقة في شعر الجمهرة من مجموع القوافي التي عددها تسعٌ وأربعون قافية، أي ما نسبته 95.91%، وهي نسبة كبيرة تدل على حب شعراء الجمهرة للانطلاق وإطالة الصوت .

---

(1) عباس، خصائص الحروف العربية، (ص72).

(2) عتيق، علم العروض والقافية، (ص165).

كما نلاحظ أنّ شعراء الجمهرة لم يكتفوا بالقافية المطلقة لانطلاقهم وإطالة صوتهم بل لجأوا إلى زيادة المد من خلال بعض حروف القافية مثل ألف التأسيس، والوصل، فالقافية المطلقة تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة، فهي تمثل نهاية موجة إيقاعية، ثم يبدأ بعدها البيت الشعري، ويظهر للباحث أنّ القافية المطلقة هي التي كانت سائدة في الشعر الجاهلي، لأنّ حركتها ما بين الكسر والضم والفتح تمثّل حركة العربي المستمرة الدائم الترحال عبر الصحراء بحثاً عن الماء.

وهذا ما ذهب إليه إبراهيم أنيس –وفق احصائيته– في كتابه موسيقى الشعر حيث يقول " لذلك بلغت القافية المطلقة 90% من الشعر الجاهلي عامة"[1].

إنّ هذا الحضور المكثف للروي المتحرك يتناغم مع طبيعة الشعر الجاهلي الذي يهتم بالإيقاع المتصاعد والموسيقى الصاخبة التي تحاكي أهواء المعارك والحروب حيث تتطلب حركة دائمة وصراع متواصل، فالروي المطلق " أوضح في السمع وأشد أسراً للأذن! لأنه يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حروف مد، ومن المقرر في علم الأصوات أنّ حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى" [2].

ومما يجدر ذكره أنّ إيقاع القافية في شعر الجمهرة جاء اختيارياً؛ حيث حرص شعراء الجمهرة على إبراز وظيفتها الجمالية بتشكيلها من حروف عدة وذلك تحقيقاً لكمال الموسيقى، فهي تسهم في إظهار وحدة النص وجماليته، كما أنّ لها أثراً واضحاً في إغراء القارئ على متابعة النغم.

ومن الملاحظ من خلال الاستقراء السابق أنّ النسبة الأكبر من القوافي المطلقة جاءت مضمومة حرف الروي، في تسع عشرة قصيدة، أي بنسبة 38.77% من قصائد الجمهرة، وهي نفس نسبة عدد الأبيات الشعرية تقريباً، حيث جاء تسع مئة وتسع وخمسون بيتاً مضموم القافية.

والضمة "حركة تشعر بالأبهة والفخامة"[3] .

وهذا يدل على ميل شعراء الجمهرة إلى فخامة الإيقاع، كما أنّه يوقع في الأذن شدة، لأنّ الضمة تعد من " أثقل الحركات " [4]، لذا فما تسبغه على الحرف من القوة تجعلها أكثر تمكناً وثبوتاً من غيرها.

---

(1) أنيس، موسيقى الشعر، (ص255).

(2) المرجع السابق، ص281.

(3) المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (ج71/1).

(4) ينظر، ابن جني، الخصائص، (ج59/1).

من ذلك قول محمد بن كعب الغنوي[1] في رثاء أخيه:

أَخِـي مـا أَخِـي لا فـاحِشٌ عِنْـدَ بَيْتِـهِ وَلاَ وَرَعٌ عِنْـــدَ اللِّقَـــاءِ هَيُـــوْبُ

أَخـي كـانَ يَكْفِينـي، وَكَـانَ يُعِينُنـي علـى نَائِبَـاتِ الـدَّهْرِ، حِـينَ تَنُـوبُ

حَلِـيمٌ، إذا مـا سَـوْرَةُ الجَهْـلِ أَطْلَقَـتْ حُيِـيٌ إذا، الـنَّفْسُ اللَّجُـوجِ غَلُـوبُ

هُـوَ العَسَـلُ المـاذيّ حلمـاً وَنَـائِلاً وَلَيْـثٌ، إذا يَلْقَـى العُـدَاةَ، غَضُـوبُ

هَـوَتْ أُمُّـهُ، مَـا يبعـثُ الصبحُ غادياً وماذا يـوارى الليـلُ حِـينَ يـؤوبُ[2]

يرثي الشاعر هنا أخاه أبا المغوار، يذكر لنا مناقبه ومن الملاحظ أن حرف الروي المضموم قد صنع إيقاعاً مرتفعاً في بنية الصوت، حيث يتجاوب ذلك مع نفسية الشاعر لإظهار حزنه على فقدان أخيه، ونلاحظ أن الضمة قد أسبغت القصيدة بالقوة والفخامة، وبذلك تناسب الروي المضموم للقافية المفتوحة مع تجربة الشاعر الحزينة، فكونت صورة فنية متكاملة الأجزاء .

ثم تأتي القافية المكسورة في المرتبة الثانية بواقع ثماني عشرة قصيدة، ما نسبته 36.73% من عدد قصائد الجمهرة، وجاء عدد أبياتها (940) تسعمائة وأربعين بيتاً، ما نسبته 37.37%، والكسرة تقابل الضمة أي "بينهما نوعاً من ضدية، والكسرة تشعر بالرقة واللين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الرويّ في الغالب" [3]، من ذلك قول الشاعر أبي زبيد الطائي[4] يرثي بها ابن أخته الذي كان من أحب الناس إليه يقول:

إنّ طُـولَ الحيـاةِ غَيْـرُ سُـعودِ وَضَـــلالٌ تأميـلُ طُـولِ الخلـودِ

عُلِّـلَ المَـرْءُ بِالرّجـاءِ، وَيُضْـحي غَرَضـاً للمَنُـونِ، نَصْـبَ العُـودِ

كـلَّ يَـوْمٍ تَرْمِيـهِ مِنْهَـا بِسَـهْمٍ فَمُصِـيبٌ، أَوْ صَـافَ غَيْـرَ بَعِيـدِ

مِـنْ حَمِيمٍ يُنْسِي الحَيَاةَ جَلِيدَ ال قَـوم، حتّـى تَـرَاهُ كَـالمَلْبودِ[5]

---

(1) محمد بن كعب الغنوي من بني غنيّ: شاعر جاهلي أشهر شعره " بائيته " هذه في رثاء أخيه، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج621/3)، والزركلي، الأعلام، (ج227/5).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص702-703).

(3) المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (ج88/1).

(4) حرملة بن المنذر الطائي شاعر معمر. عاش في الجاهلية والإسلام، توفي 62هـ، ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج1/2).

(5) القرشي، الجمهرة، (ص732)، و (الملبود) هو الذي ضاع حياؤه أو عقله، وهو البليد .

يرى الشاعر أن طول الحياة ليس به سعادة لأنّ الحياة إذا طالت صار الإنسان إلى الهرم والضعف، لذلك لا يبكي الإنسان كثيراً على الدنيا، والإنسان يعلل نفسه بطول البقاء وهو منصوب أمام الموت كالعود يرميه برشقه منه، فالشاعر هنا حزين لموت ابن أخته لكنه في ذات الوقت يعزي نفسه ويهون عليه الألم بأنّ طول الحياة ليس فيه سعادة وأن كأس المنون حتماً سيشربه كل الناس.

ونلاحظ هنا أنّ القافية المكسورة قد عبرت عن حالة الشاعر النفسية المكسورة، فتضافر عنصري الصوت والمعنى مما أدى إلى خلق جو دلالي وإيقاعي.

كما كشفت لنا القافية المكسورة عن حالة الانكسار النفسي ودللت على عمق الحزن، وصدق العاطفة.

أما الفتحة فقد جاءت في المرتبة الثالثة والأخيرة بواقع عشر قصائد، ما نسبته 20.40% من عدد قصائد الجمهرة، وجاء عدد أبياتها (554) خمسمائة وأربعةً وخمسين بيتاً، ما نسبته 22.02% من عدد أبيات الجمهرة.

وتعد الفتحة من أخف الحركات السابقة، كما أن الشعراء لا يكثرون منها قياساً مع صاحبتيها، الكسرة والضمة[1].

من ذلك قول الشاعر مالك بن الريب التميمي[2] في مرثيته الشهيرة، التي قالها وهو يحتضر، فرثى نفسه ذاكراً مرضه وغربته واشتياقه لرؤية أصحابه وأحبابه لحظة احتضاره يقول:

صَـرِيعٌ علـى أيْـدِي الرّجَـالِ بِقَفْـرَةٍ ... يُسَـوَّوْنَ لحـدي، حَيْـثُ حُـمّ قضـائيا

وَلَمّـا تَـرَاءَتْ عِنْـدَ مَـرْوٍ مَنيّتـي ... وَحَـلَّ بِهَـا سُـقْمي، وَحَانَـتْ وَفَاتِيـا

أَقُـولُ لأصْـحابي ارْفعـوني لأنّنـي ... يَقِـرّ بِعَيْنـي أن سـهَيلٌ بَـدَا لِيـا

و يـا صـاحبَي رحلـي! دنـا المَـوْتُ فَـأنزلا ... بِرابِيَـةٍ، إنّـي مُقِـيمٌ لَيَاليـا

أَقيمـا علـيّ اليَـوْمَ، أو بَعْـضَ ليلـةٍ ... ولا تُعْجِلانـي قـد تبـيّنَ مـا بِيـا

وَقومـا، إذا مـا سُـلَّ روحـي، فهيّئـا ... لـيَ السـدر والأكفـانَ، ثُـمّ ابكيـا ليـا[3]

---

(1) ينظر، المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (ص88).

(2) مالك بن الريب بن حوط بن قرط المازني التميمي: شاعر من الظرفاء الأدباء الفتاك، توفي سنة 60هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج 1/ 317-321)، و الزركلي، الأعلام، 261/5، والقرشي، الجمهرة، (ص759).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص762).

لقد عبّرت القافية المفتوحة تلتها ألف الإطلاق عن التجربة الشعرية التي مرّ بها الشاعر، وعن حالته النفسية المأزومة، واتضح لنا صدق عاطفته، فليس هناك أصدق من عاطفة شاعر يرثي نفسه بنفسه، وقد استخدم قافية تنتهي بألف المد ليقوي بها وحدة النص وروعة الإيقاع، وبذلك يتولد للقافية نغمة مؤثرة في أذن المتلقي، وهذا أدى لخلق جو دلالي وإيقاعي كشفت لنا بدورها عن حالة اليأس والانكسار النفسي كما دللت على عمق الحزن فالشاعر يشاهد حتفه أمام ناظريه، وهو يشكو همومه وحزنه، فهو يعاني من سكرات الموت ليس ذلك فقط، بل إنّه بعيد عن الأهل والأحباب مما يعمّق من حزنه ويأسه لأنّه سيدفن في مكان قفر، وهو يرجو وصال أحبابه ويطلب من رفقائه في السفر أن يرفعوه باتجاه الديار حتى تقر عينه بالنظر صوبهم، وهذا بدوره يعكس لنا ما في نفسية الشاعر من حزن وانكسار.

ب- القافية المقيدة

القافية المقيدة هي "ما يكون حرف الرويّ فيه ساكناً"[1]، بمعنى أنّ الشاعر يأتي بحركة حرف الرويّ ساكنة بغض النظر عن حالته الإعرابية، وبذلك يمكن للشاعر أن يتحرر "من حركات الإعراب في آخر القافية"[2].

وهذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي القديم حيث أنه "لا يكاد يجاوز 10%، وهو في شعر الجاهليين أقل من شعر العباسيين، وذلك لأنّ الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم"[3].

ومن خلال الجدول السابق رقم (3) تبين للباحث أنّ القوافي المقيدة قد وردت في قصيدتين أي بنسبة 4.08% من عدد قصائد الجمهرة، وجاء عدد أبياتها (62) اثنين وستين بيتاً، ما نسبته 2.46% من عدد أبيات الجمهرة، وهي نسبة قليلة إذا ما قورنت بالقافية المطلقة، وربما يرجع زهد شعراء الجمهرة في هذه القافية لثقلها، أو لربما لأنها تخدش قواعد اللغة، ذلك لأنّ الأصل في القافية حركة الروي، فإذا سكّنَ الشاعر كأنّه جمع الأضداد في تسكينه، ولكن رغم ذلك ؛ فنلاحظ أنّ شعراء الجمهرة قد استعملوا القافية المقيدة، وكانوا موفقين في اختيارهم حيث وظفوها بشكل ملائم لحالة الشاعر النفسية والشعورية التي تنتابهم إثر مواقف تدفعهم للنظم، وبالذات حالات الحزن الشديد، أو الغضب والذي ينتج عنه التهديد والوعيد كما سنرى في

---

(1) المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (ج53/1)، وعتيق، علم العروض والقافية، (ص164).

(2) خلوصي، من التقطيع الشعري والقافية، (ص217).

(3) أنيس، موسيقى الشعر، (ص258).

الأمثلة، وقد جاءت القصيدتان بموضوعين مختلفين فكانت إحداهما غرضها الرثاء، والثانية التهديد والوعيد، وسأذكر مثالاً لكل واحدة منهما:

أولاً: قصيدة المهلهل[1] التي قالها في تهديد بني بكر، متوعداً إياهم بالثأر، والانتقام لمقتل أخيه[2] يقول:

جَارَتْ بَنُو بَكْرٍ، وَلَمْ يَعْدِلُوا ... وَالمَرْءُ قَدْ يَعْرِفُ قَصْدَ الطّرِيقْ

حَطّتْ رِكَابُ البَغْيِ من وائلٍ ... في رَهْطِ جَسّاسٍ، ثِقَالِ الوُسُوقْ

يَا أَيّهَا الجَاني على قَوْمِهِ ... جِنَايَةً لَيْسَ لَهَا بِالمُطِيقْ

جِنَايَةً لَم يَدْرِ مَا كُنْهُهَا ... جَانٍ، وَلَمْ يُصْبِحْ لَهَا بِالخَلِيقْ[3]

في هذه الأبيات يصور الشاعر الفجيعة بالمقتول، حيث يصف لنا أثرها البالغ في النفوس، ويذكر الشاعر صفات المقتول الحميدة، مهدداً ومتوعداً الذين قتلوه، وهنا يقطع الشاعر كل أمل في الصلح، ولم يبق أمامه سوى الحرب والتي عدّها الشاعر السبيل الوحيد لحلّ هذا النزاع واسترداد كرامتهم التي هُدرت وبالتالي حفظ شرفهم.

الناظر للنص يلاحظ أنّ لجوء الشاعر إلى القافية المقيدة متعاضدة مع حرف الروي (القاف) وهو صوت انفجاري، "للمقاومة... يفيض إلى أحاسيس لمسية من القساوة والصلابة والشدة"[4]، مما يمنح موضوع النص الشعري بكل ما فيه من انفعالات واضحة يمنحه نوعاً من التسكين، وبالتالي نجد أنّ الشاعر لجأ إلى السكون ليقطع كل أمل في التسوية أو الصلح، ولا يبقي سوى الحرب بوصفها السبيل الوحيد لتهدأ النفوس، وبذلك يكون قد تناسب هذا الموقف مع القافية المقيدة بالسكون مع حرف القاف الانفجاري.

لقد كان الشاعر موفقاً في اختياره للقافية المقيدة، فهي ملائمة للموقف الذي يحياه وللحالة النفسية والشعورية التي يعاني منها إثر مقتل أخيه فدفعه ذلك إلى النظم في تلك القافية بإيقاعها المؤثر في النفوس، وهذه الصورة تعكس لنا الأذن الموسيقية المرهفة للشاعر واهتمامه بقوافي أشعاره.

---

(1) هو عدي بن ربيعة، شاعر جاهلي، ينظر: القرشي، الجمهرة، (ص587)، والزركلي، الأعلام، (ج220/4).

(2) ينظر، القرشي، الجمهرة، (ص587).

(3) المرجع السابق، ص588.

(4) عباس، خصائص الحروف العربية، (ص144).

ثانياً:

قصيدة علقمة ذو جدن الحميري[1] وهي في الرثاء يقول:

لِكُلّ جَنْبٍ، ما احْتَنَى، مُضْطَجَعْ وَالمَوْتُ لاَ يَنْفَعُ مِنْهُ الجَزَعْ

فَالنّفْسُ لاَ يُحْزِنْكَ إتْلاَفُها لَيْسَ لَهَا مِنْ يَوْمِهَا مُرْتَجَعْ

وَالمَوتُ مَا لَيْسَ لَهُ دَافِعٌ إذا حَمِيمٌ عَنْ حَمِيمٍ دَفَعْ

لَو كَانَ حَيٌّ مُفلِتاً حَينَهُ أَفْلَتَ مِنْهُ فِي الجِبَالِ الصَّدَعْ[2]

في هذه الأبيات يبيّن لنا الشاعر بأنّ الموت سيجري على كل إنسان فالجزع لا ينفع، كما أنّ الموت ليس له دافع، فجميعنا مصيرنا إلى الموت ولن ينجو أحد منه ملك كان أو غيره، وهذه حكمة تعوّد شعراء الرثاء بدء مرثياتهم بها.

وبنظرة سريعة للنص نجد أنّ الشاعر قد لجأ إلى القافية المقيدة بالسكون متعاضدة مع حرف (العين) وهو صوت حلقي "متوسط الشدة" [3]، وقد اعتمد الشعراء كثيراً حرف العين في قصائد الرثاء لأنّه يعبر عن موقف تحمل الحسرة واللوعة، واجتماع هذا الروي (العين)، وهو حرف حلقي كما قلنا مع السكون يدل على انتهاء الأجل، ففيه دلالة واضحة على التسكين، فلجأ الشاعر إلى التسكين مع حرف حلقي ليقطع كل أمل في الحياة وليقول لنا بأنّ الموت لا مردَّ له وأنّه لن يفلت أحد منه.

وبذلك نرى أنّه قد تناسب هذا الحرف (الروي) مع السكون فكان بذلك الشاعر موفقاً في اختياره لمثل هذه القافية (المقيدة) كما تناسب ذلك مع الغرض الشعري (الرثاء).

وبالنظر إلى هذه القافية نلاحظ أنّها جاءت منسجمة مع معاني الأبيات كما أنّها مرتبطة بها ارتباطاً عضوياً، فهي لم تأت لتؤدي وظيفة الإيقاع وحسب، لكنّها جاءت بوظائف دلالية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية .

وبالرغم من مجيئها مقيدة بالسكون إلا أنّ الشاعر قد حرص على إظهارها من خلال اتخاذه حرف العين روياً، حيث أنّه يمتاز بقوة إسماعيه دلالية.

---

(1) هو ابن شرحبيل بن مالك، شاعر جاهلي، ينظر: القرشي، الجمهرة، (ص725).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص735-736).

(3) عباس، خصائص الحروف العربية، (ص211).

المبحث الثاني: المبنى الداخلي للإيقاع

لا بد من التنويه في بداية هذا المبحث أنّ الفصل بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، إنّما هو من متطلبات الدراسة ليس إلّا، ذلك لأنّهما في الأصل متكاملان؛ حيث أنّه لا وجود لأحدهما بعيداً عن الآخر، فالموسيقى الداخلية تأتي متفاعلة مع الموسيقى الخارجية مكملة لها ومتحدة معها لإبراز جماليات النص الشعري، كما أنّ "أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص"[1].

فإذا كنا سندرس كل سمة على حدة، فهذا لا يعني انفصالهما عن بعضهما البعض، بل هي منسجمة متكاملة تقف جنباً إلى جنب خادمة للنص.

فالإيقاع الداخلي هو "كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر"[2].

فالإيقاع الداخلي أخص مزايا لغة الشعر. كما أنّه عنصرٌ مهمٌ فليس "الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تُؤلَف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الشعر"[3] إذاً فالإيقاع الداخلي مكمل لعمل الإيقاع الخارجي، لأنّه يحقق للنص تنغيماً مؤثراً يشده من الداخل ويجعله وحدة موسيقية ينسجم مع موسيقى الإيقاع الخارجي.

وتتمثل الموسيقى الداخلية في "الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر، أو قل الانسجام الصوتي الذي تحققه الأساليب الشعرية من خلال النظم وجودة الرصف"[4].

وتكمن أهمية الموسيقى الداخلية كونها تثري إيقاعية الشعر وتعمل على تكثيف موسيقاه "وذلك لأنّ الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافي تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان"[5]، هذا بالإضافة إلى أنّها تعمل على إنتاج الدلالة وانفتاح المعنى.

---

(1) شوشة، لغتنا الجميلة، (ص165).

(2) الكيلاني، بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية، (ص27).

(3) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، (ص19).

(4) محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، (ص226).

(5) أنيس، موسيقى الشعر، (ص226).

كما أنّ دارسة الموسيقى الخارجية –الوزن والقافية– تبقى ناقصة وغير كاملة "ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص"[1].

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أنّ موسيقى النص لا تتوقف على الإيقاع الذي يصاحب دخول الوزن والقافية عليه[2].

وهذا ما دللت عليه البحوث اللغوية حيث أثبتت أن لها دلالات أخرى تفوق دلالاتها المعجمية تسهم في خلق إيقاع داخلي زائد عن الإيقاع الخارجي، سواء أكانت حروفها مفردة أو مجتمعة[3].

ويحضرني في هذا المقام قول الجاحظ عن الصوت بأنه "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً أو منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف"[4]، وذلك لأنّ الصوت يحتوي على طاقة إيحائية تحقق جانباً جمالياً في النص أو في التركيب، ينشئ ائتلافها عدة معاني لها دلالتها في النص الشعري.

وقد تتشكل الموسيقى الداخلية من الحروف لأنّ "إعادة الأصوات المتماثلة قادرة على ترسيخ الإيقاع في نفس المتلقي، وتثير لديه تساؤلات عن جدوى مثل هذه الصنعة الماثلة في موسيقى الكلمة"[5]، وقد تتشكل من الألفاظ التي تشترك في وزن صرفي واحد...الخ.

والجدير بالذكر أنَّ الموسيقى الداخلية، من أقرب الإيقاعات إلى الشعرية، فهي لا تأتي مفروضة على التجربة الشعرية كالموسيقى الخارجية التي تعد نظاماً رتيباً، بينما الموسيقى الداخلية إنّما هي " تنبع من داخل التجربة الشعرية، فهي تمثل إيقاعاً اختيارياً، يتفاضل به الشعراء، وتتجلى قدراتهم على الإبداع، وذلك من خلال خلق الموسيقى المنسجمة مع المعاني والصور فتكون عاملاً فعالاً في استجابة المتلقي لتلك المعاني، وفي تجسيد تلك الصور وإبرازها شاخصة تكاد تتمثل أمام العين كمثلاً واقعياً"[6].

---

(1) حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، (ص13).

(2) هنى، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، (ص248).

(3) ينظر، المرجع السابق، ص248.

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، (ج12/1).

(5) ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، (ص18) .

(6) البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، (ص189).

من هنا كان لزاماً على الدارس للشعر أن يأخذ بعين الاعتبار دراسة الموسيقى الداخلية، ذلك لفوائدها في التعمق في خفايا النص، والكشف عنها، علماً بأنّ " العرب القدماء تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام، حتى يكون لها نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه .. كما يدل على مهارتهم في نسج الكلمات ترتيبها وتنسيقها، والهدف من هذا هو العناية بحسن الجِرس، بحيث يصبح البيت الشعري أو الجملة من الكلام أشبه بفاصلة موسيقية، متعددة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها دليل المهارة والقدرة الفنية"[1].

وفيما يلي ستقف الدارسة على مظاهر الإيقاع الداخلي في شعر الجمهرة من حيث هي ظواهر إيقاعية لها دورها الوظائفي المميز لها عن موسيقى الإيقاع الخارجي، وشعر الجمهرة امتاز بألوان إيقاعية مختلفة أسبغت على تراكيبها نغمات إيقاعية ناتجة من تناغم صوتي خاص بين الكلمات تستهوي المتلقي وتحرك مشاعره، وللإيقاع الداخلي صور كثيرة سنسلط الضوء على إبرازها.

التكرار صوره ووظيفته الأسلوبية

ويعرف بأنه "دلالة اللفظ على المعنى مراراً "[2] بمعنى الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة داخل النص الشعري، والتكرار يمنح النص الشعري ثراءً موسيقياً وتجدداً دلالياً، ومناط ذلك مدى حسن استعمال الشاعر، وتكمن أهمية إبراز التكرار في النص الشعري بأنّها تمكن المتلقي من التعرف على الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر لحظة الإبداع الفني، بمعنى أنّ التكرار يساعد على نقل تجربة المبدع إلى المتلقي.

ويسعى الشاعر من خلال التكرار إلى تحقيق قدر من التناغم والتآلف (الموسيقي) اللذين يثيران الجوانب الإيقاعية والدلالية للقصيدة أو النص الشعري ؛ فالتكرار "أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير... واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنّما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار"[3].

لقد لاحظ النقاد العرب القدماء ظاهرة التكرار وأخذوا يفسرونها شأنها بذلك شأن أية ظاهرة فنية شعرية أخرى، نذكر منهم.

---

(1) شوشة، لغتنا الجميلة، (ص165).

(2) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (ص410).

(3) السيد، التكرير بين المثير والتأثير، (ص136).

الفراء الذي يبين لنا الغرض من التكرار حيث يقول: "والكلمة قد تكررها العرب على التغليظ والتخويف"[1]، بينما نجد الجاحظ قد سمى التكرار بالترداد وغرضه عنده البيان والإفهام للعوام والخواص[2]، كما تحدث عنه ابن فارس بقوله: "من سنن العرب التكرير والإعادة وإرادة الإبلاغ بحسب العناية"[3]، أما ابن رشيق فقد استحسنه في مواطن، ومواطن لم يستحسنه يقول: "وللتكرار مواضع يُحَسن فيها، ومواضع يُقَبح... فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب"[4]، وهناك الكثير من العلماء القدامى قد تحدثوا باستفاضة عن ظاهرة التكرار لكنّ المجال هنا لا يتسع للاستفاضة أكثر، وربما هذا الموضوع يحتاج إلى بحث منفصل حول التكرار عند النقاد العرب القدماء.

ولا بد أن ننوه في هذا المقام أنّ التكرار قد ازدهر في ظل الدراسات القرآنية "وقد ذكره الطاعنون في كتاب الله، فكان لزاماً على من تصدى للرد أن يدرس هذا الأسلوب، وأن يبين أسراره وأن يشير إلى نظيره في كلام العرب، وقد فعلوا ذلك"[5]، وانطلاقاً مما سبق لا بد لنا من الإشارة إلى أنّ التكرار قد ورد في الجمهرة بوجوه متنوعة، لا بدَّ لنا من الوقوف عليها والخوض فيها، ومن يتصفح أشعار الجمهرة يجد أنواعاً كثيرة لصور التكرار، كما يجد توزيعاً منظماً عمل على ربط عناصر القصيدة بعضها ببعض، وهذا بدوره شكّل نغمة داخلية منسجمة وحالة الشاعر النفسية، ومن أبرز هذه الأنواع ما يلي:

أولاً: التكرار في إطار البيت، ومن أبرز صوره ما يلي:

1- الجناس

الجناس في اللغة: جاء في لسان العرب "الجنس الضرب من كل شيء"[6].

اصطلاحاً: عرّفه السكّاكي تعريفاً موجزاً فقال: "هو تشابه الكلمتين في اللفظ"[7]، ويعد الجناس عنصراً مهماً من عناصر البنية الإيقاعية في الخطاب الشعري والأدبي، ويظهر بصورة جلية في الخطاب الشعري، وتكمن خاصية الجناس في إعادة أصوات بعينها لتوليد موسيقى داخل النص

---

(1) الفراء، معاني القرآن، (ج287/3).

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، (ج105/1).

(3) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، (ص158).

(4) ابن رشيق، العمدة، (ج73/2-74).

(5) أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، (ص123).

(6) ابن منظور، لسان العرب، (ج43/6).

(7) السكاكي، مفتاح العلوم، (ج421/1).

الشعري، ونقف هنا على بعض ما جاء من تجنيس في شعر الجمهرة من ذلك قول نابغة بني جعدة [1]:

خَليليّ قد لاقَيْتُ ما لمْ تُلاقِيا وَسيّرتُ في الأحياءِ ما لم تُسيِّرا[2]

الجناس بين **(لاقَيْتُ تُلاقِيا)** وبين **(سيّرتُ و تُسيِّرا)**

ومنه قوله أيضاً:

فَأَمْسَى عَلَيْهِ أَطْلَسُ اللّوْنِ شَاحِياً شَحيحاً تُسمّيهِ النّباطيَّ، نَهسرَا [3]

الجناس بين (شاحياً وشحيحاً)، ومنه قول كعب بن زهير بن أبي سلمى :

ضَخْمٌ مُقَلَّدُها، فعْمٌ مُقَيَّدُها في خَلْقِها، عن بَناتِ الفَحْل، تفضِل[4]

الجناس بين **(مقلدها ومقيدها)**

ومنه قول الحطيئة :

وَتَرْمِي الغُيُوبَ بِمَاوِيّتَي نِ أَحْدَثَتا بعد صَقْلٍ صِقالا[5]

الجناس بين **(صقل – صقالاً)**

ومنه قول عمرو بن أحمر[6]:

طَافَتْ، وَسَافَتْ قَلِيلاً حَوْلَ مَرْتَعِهِ حَتَّى انْقَضَى مِنْ تَوَالي إلْفِهَا الوَطَرُ[7]

الجناس بين **(طَافَتْ – سافت)**، ومنه قول تميم بن مقبل[8] :

وَمقربـاتٍ عناجيجاً مُطهَّمةً مِن آلِ أَعْوَجَ مَلْحوفاً وملْبونَا[9]

---

(1) قيس بن عبد الله الجعديّ، أبو ليلى شاعر مفلق، صحابي. اشتهر في الجاهلية. وسمي " النابغة " لأنه أقام ثلاثين سنة لا يقوم الشعر ثم نبغ فقاله، توفي سنة 50هـ، ينظر، والزركلي، الأعلام، (ج209/5).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص774).

(3) المرجع السابق، ص776.

(4) المرجع نفسه، ص792.

(5) المرجع نفسه، ص818.

(6) شاعر مخضرم من شعراء الجاهلية، وأسلم له مدائح في عمر وعثمان وعليّ وخالد، توفي سنة 65هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، 38/3، والزركلي، الأعلام، (ج73/5).

(7) القرشي، الجمهرة، (ص845).

(8) شاعر جاهلي مخضرم، أدرك الإسلام وأسلم. عاش نيفاً ومئة سنة . وكان يهاجي النجاشي الشاعر، توفي سنة بعد 37هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج113/1)، والزركلي، الأعلام، (ج87/2).

(9) القرشي، الجمهرة، (ص867).

الجناس في **(ملحوفاً وملبوناً)**.

وبعد هذا العرض لبعض الشواهد التي احتوت على الجناس، يظهر لنا بأنّ شعراء الجمهرة، قد استخدموا الجناس بكثرة في أشعارهم، مما أحدث تأثيراً إيقاعياً حسّن الجرس الموسيقي من خلال استخدام الألفاظ المتجانسة، وهذا يبرز لنا مدى مهارتهم في إحداث التأثير الإيقاعي و التماثل الصوتي بشكل متناسق غير مخل وغير متكلف، كما جاء الجناس متناغماً مع موقف الشاعر وتجاربه، كما صبّ الشاعر فيها أفكاره وأحاسيسه، فكان لهذا الجِرس الموسيقي والتنغيم المتكرر دورٌ في إبراز تلك المشاعر الكامنة دون قصد التكلف، وكما يقول الجرجاني: أن" أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم"[1].

فالجناس يمثل "مقوماً مماثلاً للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية مع فارق هو أنّ التجنيس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت"[2].

كما أنّ الشاعر حين يلجأ للجناس يكون ذلك لأجل إيقاعيته أو لأجل دلالته التوكيدية أو لأجلهما معاً.

2- تكرار الحرف

قد تتوفر الإيقاعات الصوتية من خلال تكرار حروف بعينها في البيت الشعري الواحد، وقد يكون هذا التكرار بحروف من جنس حرف الروي، أو من حروف متكررة تخالفه وربما في إطار القصيدة بأكملها، ولمّا كان تكرار الحروف زيادة في النغم، وتقوية في الجِرس، فهو يوازي حسن أداء المعنى، فالشعر لا يحقق موسيقيته بالإيقاع فقط "بل يحققها أيضاً" أولاً "بالإيقاع الخاص لكل كلمة..."، ثانياً "بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعلمة وتوالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعلمة"[3].

وفيما يتعلق بأسلوبية الصوتيات يرى بالي أنّ المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، " فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة " [4]، وهذا بدوره يبين حرص شعراء الجمهرة

---

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، (ج18/1).

(2) كوهن، بنية اللغة الشعرية، (ص82).

(3) النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دارسته وتقويمه، (ج39/1).

(4) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص27).

على توافره في أشعارهم ؛ فتتكرر بعض الأصوات في البيت الواحد بما ينسجم مع الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، والمعنى الذي يهدف إلى إبرازه. ومن ذلك :

قول امرئ القيس متحدثاً عن حصانه:

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَعــاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[1]

يقوم البيت السابق على إيقاع هادر ومميز، وهذا الإيقاع ناتج عن خصائص الأصوات المستعملة فيه، وعن كيفية توزيعها على مساحة البيت، فنلاحظ تكرر كل من حرف الميم والراء بشكل لافت للنظر، وهذا أدى إلى إثارة نغمة قوية أو جرس موسيقي قوي (متصاعد) تناسب مع قوة الحصان وسرعته، وكأنّ حركة النّطق بالراء يشابه حركة الفرس في الكر والفر، وطرق حوافره في الأرض، كما أنّ حرفي الراء والميم وهما صوتان مجهوران يصوران لنا جو المعركة الهادر.

ومن تكرار الحروف التي تطرد في أغلب أبيات القصيدة وتتفق مع حرف الروي قول أبي ذؤيب الهذلي، في قصيدة يرثي فيها أبناءه السبعة، وقد كرر في هذه القصيدة حرف "العين" الذي يعد مفتاحاً صوتياً لقصيدته التي يقول في مطلعها:

أَمِــنَ المَنُــونِ، وَرَيبِهــا، تَتَوَجَّــعُ؟ والــدّهْرُ لَــيْسَ بِمُعْتِــبٍ مَــنْ يَجْــزَعُ

أَوْدَى بَنَــيّ، فَــأَعْقَبُوني حَسْــرَةً بَعْــدَ الرُّقــادِ وَعَبْــرَةً مَــا تُقْلِــعُ

فَــالعَيْنُ بَعْــدَهُمُ كَــأَنّ جُفُونَهــا سُــمِلَتْ لِشَــوكٍ فَهِــيَ عُــورٌ تَــدْمَعُ

وَلَيَــأْتِيَنّ عَلَيْــكَ يَــوْمٌ مَــرّةً يُبْكَــى عَلَيْــكَ مُقَنَّعــاً لا تَسْــمَعُ

كَمْ مِنْ جَمِيعي الشّمل ملتئمي الهوى كَــانُوا بِعَــيْشٍ نَــاعِمٍ، فَتَصَــدّعُوا

فَكَأَنّهــا بِــالجِزْعِ جِــزْعِ يُنَــابِعٍ فَــأُولاتِ ذي العرَجَــاء نَهــبٌ مُجْمَــعُ

فَأَبَــدّهُنّ حُتُــوفَهُنّ، فَظَــالِعٌ بِذَمَائِــهِ، أَوْ سَــاقِطٌ مُتَجَعْجِــعُ

يَعْثُــرْنَ فــي عَلَــقِ النَّجِيــعِ كَأَنّمَــا كُسِــيَتْ بُــرُودَ بَنــي يَزِيــدَ الأَذْرُعُ[2]

نلاحظ أنه لم يخل بيت من الأبيات السابقة أو القصيدة ككل من تكرار حرف (العين)، فنجد لصوت (العين) صدى واسعاً في هذه القصيدة، حيث تكرر حرف (العين) مئة وخمسين مرة، وصوت (العين) من الأصوات المجهورة الحلقية الاحتكاكية الصامتة فهو "من الأصوات

(1) القرشي، الجمهرة، (ص264).

(2) المرجع السابق، (ص683-691).

المتوسطة بين الشدة والرخاوة... وهو صوت مجهور"[1]، وتكرير هذا الحرف يدل على رغبة الشاعر في التعبير عن مكنونات نفسه، كما أنّ استخدام حرف العين يحقق تناغم صوتي مع طبيعة النفس التي ترغب دائماً للتعبير عن أحاسيسها ومشاعرها المكتومة، وهذا الحرف يخدم غرض القصيدة الرثائي فهو يعبر عن الحسرة واللوعة وشدة الجزع وأي جزع أشد من فقد الشاعر لأبنائه السبعة مرة واحدة.

كما اختار الشاعر حرف (العين) روياً لقصيدته، وهذا يتماشى مع قوة ألفاظها، لتعبر عن صدق العاطفة، فالمعاني خارجة من صميم إحساسه وشعوره فجاءت الألفاظ مع الجرس الموسيقي الذي أحدثه حرف (العين) متسقة وحالة الحزن والألم التي تخيم على صدر الشاعر. فنجد حرف العين له أثراً موسيقياً في القصيدة. كما أنّ مخرج حرف العين من وسط الحلق، ليتماهى ذلك مع الغصة التي أحدثها موت أبنائه.

لقد عمد الشاعر إلى التكرار بشكلٍ واعٍ، هادفاً من وراء ذلك إلى الوصول إلى غرضه الذي يصبو إليه، فبتكرار الشاعر للحروف صنع إيقاعاً موسيقياً داخلياً، إلى جانب الإيقاع الذي أحدثه البحر، وهذا بدوره يدلل على نغمة انفعالية قصدها الشاعر، ومنه قول الشاعر محمد بن كعب الغنوي:

تَقُولُ ابْنَةُ العَبْسِيِّ: قَدْ شِبْتَ بَعْدَنا ... وَكُلُّ امرىءٍ بَعْدَ الشَّبَابِ يَشِيبُ

فَقُلْتُ، وَلَمَ أَعِيَ الجَوَابَ، وَلَم أَبُحْ ... وَلِلْدَّهْرِ فِي الصُّمِّ الصِّلابِ نَصِيبُ

أَخِي ما أَخِي لا فَاحِشٌ عِنْدَ رِيبَةٍ ... وَلاَ وَرَعٌ عِنْدَ اللِّقَاءِ هَيُوْبُ

حَلِيمٌ، إذا ما سَوْرَةُ الجَهْلِ أَطْلَقَتْ ... حَيِيٌّ، إذا النَّفْسِ اللَّجُوجِ غَلُوبُ

هو العَسَلُ المَاذيّ حلماً وَنَائِلاً ... وَلَيْثٌ، إذا يَلْقَى العُدَاةَ، غَضُوبُ

كَعَالِيَةِ الرُّمْحِ الرُّدَيْنِيِّ لَمْ يَكُنْ ... إذا ابْتَدَرَ الخير الرِّجالُ، يَخِيبُ

إذا قَصَّرَتْ أَيْدِي الرِّجالِ عَنِ العُلَى ... يحاول أَقْصَى المَكْرُمَاتِ، كَسُوبُ

حَلِيمٌ، إذا ما الحِلْمُ زَيَّنَ أَهْلَهُ ... مَعَ الحِلْمِ، في عَيْنِ العَدُوِّ، مَهِيبُ [2]

من خلال الاستقراء لأحرف القصيدة بكاملها نجد أنّ هناك حرفاً يتردد أكثر من غيره من الحروف في القصيدة، وأزعم أنّ هذا التكرار لا يمكن أن يكون دون وظيفة تنسجم مع

(1) أنيس، الأصوات اللغوية، (ص75).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص701-707).

السياق العام للقصيدة، فنجد أنّ حرف اللام كان أكثر الحروف حضوراً حيث تكرر (251) مئتين وإحدى وخمسين مرة، في حين أنّ حرف الياء تكرر (206) مئتين وستاً، والميم (151) مئة وإحدى وخمسين مرة، ويأتي بعده الباء (144) مئة وأربعاً وأربعين، ثم النون (141) مئة وإحدى وأربعين مرة، والواو (135) مئة وخمساً وثلاثين مرة، وفي ظني أنّ هذا الحضور لم يكن هامشياً بل إنّ هذا التكرار قد خلق نغمة موسيقية انسجمت مع الموقف النفسي الذي عاشه الشاعر، كما يبرز لنا الانفعال العميق من خلال الأنات والزفرات التي نفثها الشاعر من خلال تلك الحروف المجهورة في أغلبها مظهراً مدى توجعه وتألمه على موت أخيه أبا المغوار، "لأن الصوت يمثل الإحساس ويجعل السامع يستشعر المعنى بطريقة مباشرة"[1].

بينما نجد أنّ حضور حرف الواو كان الأقل بالنسبة لأكثر الحروف حضوراً، وحرف الواو حرف "جوفي، للانفعال المؤثر في الظواهر، وهو يوحي بالبعد إلى الأمام"[2].

وحرف الواو خفيف يمثل تكاملاً إيقاعياً في مستوى الجرس الموسيقي، وذلك لأجل المد الذي يفيد الحروف المجهورة السابقة، فالشاعر وهو يأسف لفراق الأحبة استخدم حرف الواو ليزيد من جمالية امتداد الصوت عبر الواو فهو يكرره في البيت الواحد خمس مرات في بعض الأحيان، كما أنّه لم يخل بيت من هذا الحرف، وذلك يؤدي إلى زيادة البعد الصوتي يحمل في طياته انسجاماً وتوائماً في الإيقاع الصوتي في القصيدة مناسباً لمشاعر الأسف واللوعة، وهذا بدوره يؤدي إلى إيصال الحالة النفسية التي عاشها الشاعر لذهن المتلقي.

فقد احتوت القصيدة على أكثر من ظاهرة إيقاعية بثها إلى المتلقي تناغم صوتي نتج من ترديد اللام حيث اقترن حرف اللام بكم كبير من الكلمات مثل (**حَلِيمٌ، اللَّجُوجِ، غَلُوبُ، العَسَلُ، لِيناً، وَنَائِلاً، وَلَيْثٌ، حِلْمُهُ، كَعَالِيَةِ الرُّمْحِ، حَلِيمٌ، الحِلْمُ** ...) لقد تردد حرف اللام في كلمات كلها تحمل معاني المدح لأخيه .

أما صوت النون فيمتاز بقوة الوضوح السمعي، فعمد الشاعر إلى إيصال رسالته الشعورية إلى المتلقي من خلال تكراره الحرفي (النون) مثل (**يَكْفِيني، يُعِينَني، نَائِبَاتِ، لِيناً، وَنَائِلاً، النَّدى، لِعانٍ، غَنِينَا** ...) أو الصوتي الظاهر في الكلمات المنونة مثل (**حَلِيمٌ، وَلَيْثٌ، حَبِيبٌ، لِعانٍ، سَنَدٍ، صِدْقٍ، وَغِبْطَةٍ، جَائِياً، شَاحباً، لِيناً، وَنَائِلاً** ...) .

لقد أعطى التنوين صوتاً إيقاعياً واحداً متناسقاً مع مشاعر الألم ،والتوجع فأضاف تماثلاً صوتياً مكرراً، وهذا الترديد أعطى القصيدة قيمة أسلوبية .

---

(1) ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، (ص22).

(2) عباس، خصائص الحروف العربية، (ص97).

لقد وظف شعراء الجمهرة التكرير الصوتي هادفين من وراء ذلك إلى خلق متعة جمالية يشعر بها المتلقي من خلال تكرير حروف بعينها، وهذا بدوره يزيد نغمة الأبيات والقصائد مما يهيئ المتلقي للدخول في أعماق الشاعر.

ثانياً : التكرار في إطار القصيدة

1-تكرار الألفاظ

يعد تكرار الكلمة أكثر وضوحاً من تكرار الأصوات، من حيث فاعليته في ترابط الأبيات وتماسكها، وهو بدوره يعين على إبراز الفكرة التي يسعى الشاعر إلى إيصالها، كما يبين من خلالها الأحاسيس والمشاعر التي تسيطر عليه.

والتكرار اللفظي أو البسيط[1]، وهو من أسهل أنواع التكرار وأبسطها إذا تم استخدامه في موضعه، "وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة" [2].

وبناءً على ذلك يجب أن تكون الكلمة المكررة لغاية دلالية يسهم الإيقاع في إنتاجها "لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[3].

وقد اتخذ الشاعر العربي من ظاهرة تكرار الكلمات تقانة صوتية تسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري وتظهر هذه الفاعلية في إنتاج الدلالة أحياناً، وأحياناً في إنتاج الإيقاع الخالص، أو المزج بين الإيقاع والدلالة معاً[4].

وبنظرة سريعة إلى علماء العرب القدماء نجد أنّ هذا الموضوع قد استوقفهم، فوقفوا عنده ودرسوه، من بين هؤلاء العلماء نذكر ابن رشيق، وقد تحدث ابن رشيق عن مواضع يحسن فيها التكرار ومواضع يقبح، ثم بين أن تكرار الاسم يجب أن يكون "على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"[5].

ومن أنواع تكرار اللفظة تكرار الاسم، وقد حفل شعر الجمهرة بمثل هذا التكرار، ووظفه الشعراء في سياقات متعددة لغرض ما، سنتبينه خلال السطور القادمة .

---

(1) ينظر، الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (ص264).

(2) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (ص264).

(3) العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (ص83).

(4) ينظر، عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، (ص404).

(5) ابن رشيق، العمدة، (ج74/2).

ومن أمثلة ذلك تكرار اسم "نعم" في معلقة النابغة الذبياني من البحر البسيط يقول:

عُوجُــوا فحَيّــوا لِــنُعْمٍ دِمْنَــةَ الــدَّارِ ... مَــاذَا تُحَيَّــونَ مِــنْ نُــؤْيٍ وأَحْجَــارِ؟

أَقْــوَى وَأَفْقَــرَ مِــنْ نُعْــمٍ، وَغَيَّــرَهُ ... هُــوْجُ الرِّيــاحِ بِهَــابيْ التُّــربِ مَــوَّارِ

دارٌ لــنعمٍ، مــن الحمّــاءِ قــدْ درســت ... لــم يبــق إلا رمــادٌ بــين أظْــآرِ

وَقَفْــتُ فيهــا، سَــراةَ اليَــومِ، أَسْــأَلُها ... عَــنْ آلِ نُعْــمٍ، أَمُونــاً، عَبْــرَ أَسْــفَارِ

فَاسْــتَعْجَمَتْ دَارُ نُعْــمٍ مــا تُكَلِّمُنــا ... والــدَّارُ لَــوْ كَلَّمَتْنَــا ذاتُ أَخْبَــارِ

وَقَــدْ أَرَانِــي وَنُعْمــاً لاَهِيَــيْنِ بهــا ... وَالــدَّهْرُ والعَــيْشُ لَــمْ يَهْمُــمْ بِــإِمْرارِ

أَيَّــامَ تُخْبِرُنــي نُعْــمٌ وأُخْبِرُهــا ... مــا أَكْتُمُ النَّــاسَ مِــنْ حــاجي وأَسْرارِي

لَــوْلاَ حَبَائِــلُ مِــنْ نُعْــم عَلِقْــتُ بهــا ... لأَقْصَــرَ القَلْــبُ عَنْهَــا أَيَّ إِقْصــارِ[1]

كرر الشاعر في هذه المقطوعة اسم محبوبته ثماني مرات، وفي القصيدة ثلاث عشرة مرة بلفظها (نُعْم)، وتكرار الشاعر لكلمة معينة يزيد من الانتباه والتركيز على هذه الكلمة، كما أنّ هذا التكرار بتلك الكثافة يدل على أنّه يمثل النقطة المركزية التي تتمحور حولها فكرة الأبيات، كما أنّ هذا التكرار يمثل قيماً شعورية متأصلة في أعماق الشاعر، وهو تكرار اسم محبوبته وكأنّه يشبع حاجة داخلية في نفسه، كما أنّه يساعد الشاعر على التعبير عما يجول في خاطره من مشاعر مكبوتة يسمح لها الشاعر بالظهور عبر هذا التكرار الممتزج بالتناغم الصوتي للألفاظ.

إنّ تكرار اسم (نُعم) بهذه الكثافة قد شكل مفتاحاً لأحاسيس الشاعر النائمة أو المنومة، كما يعكس الشعور المسيطر على الشاعر، فأصبحت نعم ديدنه، فأحدث تكرار اسم (نُعم) نغمة موسيقية، كما إنّ لهذا التكرار "وظيفة أخرى وهي خلق نوع من التواشج بين الأبيات في إطارها البنائي"[2].

فهذا التكرار لم يكن هامشياً بل شكل محوراً أساسياً في القصيدة خصوصاً مقدمتها الطللية، إذ يضع القارئ في الجو النفسي للشاعر، حيث يظهر لنا أنّ الشاعر فاقد الأمل لرؤية المحبوبة وهو شعور يوحي بالقنوط واليأس فالشاعر" يريد التمسك بشيء لا أمل له به إطلاقاً، لذلك فهو يحاول أن يعوض عن هذا الفقد بالإلحاح المتمثل في التكرار" [3].

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص304-305).

(2) ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، (ص30).

(3) المرجع السابق، ص31.

لقد استخدم الشاعر نغمة حزينة لتنقل لنا إحساسه، ولتدلل على عمق مأساته التي يعانيها، وهذا يدلل على إيقاع موسيقي منسجم شكّل انفعال الشاعر تجاه ما يعانيه من شوق وحنين وتعلق بالمحبوبة، لذلك يلجأ الشاعر إلى مثل الترديد الصوتي الذي أعطى المقطوعة إيقاعاً حزيناً هادئاً منسجم مع شعور وإحساس الشاعر.

وهناك مثال آخر يعزز تكرار اسم المحبوبة خصوصاً عند وقوف الشاعر الجاهلي على أطلال محبوبته، كقول عنترة بن شداد:

يـــا دارَ عَبلَـــةَ بـــالجِواءِ تَكَلّمـــي ... وَعِمـــي صَـباحاً دارَ عبلـةَ واسـلَمي

وتَحُـــلّ عَبلـــةُ بـــالجواءِ، وأَهْلُنـــا ... بـــالحَزْنِ فالصَّـــمّانِ فَـــالمُتَثَلَّمِ

وَتَظَـــلّ عَبْلَـــةُ فـــي الخُـــزُوزِ تَجُرّهـــا ... وَأَظَـــلّ فـــي حَلَـــقِ الحَديـــدِ المُـــبْهَمِ

يـــا عَبْـــلَ لَـــوْ أَبْصَـــرْتِني لرأيتنـــي ... فـــي الحـــربِ أُقـــدِمُ كـــالهِزْبرِ الضّـــيغمِ

وحَشـــيّتي سَـــرْجٌ علـــى عَبْـــلِ الشَّـــوَى ... نَهـــدٍ مَراكِلُـــهُ، نَبيـــلِ المَحْـــزِمِ[1]

لقد وظف الشاعر التكرار في إبراز المعنى كما قام بمزجه بالتناغم الصوتي للألفاظ، حيث كرر اسم محبوبته تسع مرات على مستوى القصيدة، حيث ذكرها بلفظ **(عبلة)** خمس مرات وبلفظ **(عبل)** أربع مرات، وهذا إنما للتحبب.

إنّ هذا التكرار لاسم المحبوبة بهذا الشكل المكثف إنما يضفي تناسقاً صوتياً وانسجاماً نتج عنه تموجاً في سعة الأصوات الموسيقية في الألفاظ، حيث تلعب الأصوات الناتجة من جرس الألفاظ دوراً رئيسياً في خلق الإيقاع ذلك لأن "موسيقى الشعر الكامل لا تنشأ من الوزن العروضي فقط بل تنشأ أيضاً من الإيقاع الداخلي الخاص بالكلمات كوحدات لغوية لها كيان مستقل ومن تفاعل الإيقاع والجرس في إصدار النغم"[2].

لقد فرضت طبيعة الموقف الذي يعيشه الشاعر من فراق محبوبته إلى أن يكرر اسمها في مقدماته الطللية كما رأينا، وقد استدعى الرثاء أيضاً تكرار اسم المرثي. لأنّ الحالة الشعورية والوضع النفسي الذي يعشه الشاعر قد فرض عليه ذلك، ومن ذلك رثاء الشاعر متمم بن نويرة اليربوعي لأخيه مالكاً:

بِمَثْـــلِ الأيـــادي ثُـــمّ لَـــمْ تُلْـــفِ مَالِكـــاً ... لَـدَى الفـرْث يَحْمِـي اللَحْـمَ أَن يتمزَّعَـا

أعَيَنَـــيَ هـــلا تبكيـــان لمالـــكٍ ... إذا أَذرتْ الـــرِّيحُ الكَنِيـــفَ المُرَفَّعـــا

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص482-485-489).

(2) النويهي، الشعر الجاهلي، (ص53).

وللشَّـــربِ، فـــابْكي مالكـــاً ولبُهمـــةٍ شـــديدٍ نواحيـــهِ علـــى مَـــنْ تَشَـــجّعَا

سَـــقَى اللّـــهُ أرضـــاً حلّهـــا قبـــرُ مالـــكٍ ذِهـــابَ الغَـــوادي المُـــدْجِناتِ فَأَمْرَعـــا[1]

الملاحظ في هذه المرثية أنّ الشاعر قد كرر اسم المرثي أربع مرات، مما يدل دلالة قاطعة على شدة التوجع والألم الذي أصاب الشاعر لفقده أخيه، فهو لا يفتأ يذكر اسم أخيه في كل جزء من القصيدة، فالشاعر يحس باللوعة خصوصاً أنّ أخاه مات مرتداً على الكفر بعد أن كان مسلماً؛ فتكرار اسم (مالك) تمثيلاً حقيقياً للانفعال النفسي الذي يبرز حدة المأساة والمصيبة، التي عاش لوعتها الشاعر.

ولعل ابن رشيق من القدماء الذين تنبهوا إلى التكرار في باب الرثاء وجعله من أوليات التكرار حيث يقول: "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع" [2].

كما كرر الشاعر في ذات القصيدة لفظة (فتى) التي يقصد بها أخاه كقوله:

فَتـــىً كَـــانَ مِجـــذاماً إلـــى الـــرَّوعِ ركضُـــهُ سَـــريعاً إلـــى الـــدّاعي إذا هُـــوَ أَفْزَعـــا

فتـــىً كـــانَ أَحْيَـــا مـــن فَتـــاةٍ حَييّـــةٍ وأشـــجَعَ مـــنْ لَيْـــثٍ إذا مـــا تمنّعـــا[3]

لقد كرر الشاعر لفظة (فتى) الدالة على أخيه (مالك) وسبب ذلك افتخار الشاعر بأخيه وبفروسيته وشجاعته التي تفوق الأسود، كما تغنى بحيائه الشديد.

من خلال استقراء شعر الجمهرة نجد أنّ تكرار الاسم في الغزل وفي الرثاء كثير. غير أنّه في المديح أقل منه وربما كان سبب ذلك كما يرى موسى ربابعة أنه " يعود إلى طبيعة الموقف، فالحالة الشعورية أو الموقف الشعوري الذي يصدر عن الشاعر في الرثاء ليس هو الموقف الشعوري الذي يصدر عنه في المديح، لأنّ التكرار أكثر ارتباطاً بالرثاء والنسيب من المديح"[4].

إنّ التكرار الذي يستخدمه الشاعر يزيد من التناغم الصوتي، أو موسيقى الكلام التي تعتمد على اللفظة التي تشكل "البنية الأساسية لأي عمل أدبي، وبمقدار ما ينجح الشاعر في

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص750-753).

(2) ابن رشيق، العمدة، (ج76/2).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص750-753).

(4) ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، (ص32).

تخير اللفظ المناسب الملائم للمعنى، بقدر ما يقدم فناً أدبياً، ذا مستوى جيد ولكل لفظ خاصية في الاستعمال"[1].

لذلك نجد الشعراء قد عنوا بترديد عباراتهم وألفاظهم، لأنّ ذلك يزيد من القيمة التعبيرية للأداء اللغوي كما يزيد في تقوية النغم لأداء الغرض المراد، كما نلاحظ أنّ التكرار لم يشعرنا بالرتابة أو الملل في القصيدة، بل زاد في المعنى وفي النغمة.

ومن صور التكرار الذي جاء في إطار القصيدة هو تكرير الضمير، وتكرير الضمير يمنح القصيدة قيمة فنية وتعبيرية، حيث يكون الضمير محور دلالي وإيقاعي، فقد كرر شعراء الجمهرة ضمائر مثل (أنا، نحن، هم...) بشكل لافت للنظر، ونلحظ هذا التكرار بكثرة في مقام الفكر، وذلك كقول عمرو بن امرئ القيس[2]:

نَحْـــنُ بِمَـــا عِنْـــدَنَا، وأَنْـــتَ بِمَـــا عِنْـــدَكَ رَاضٍ، والـــرَّأْيُ مُخْتَلِـــفُ

نحـــنُ المَكيثُـــونَ حَيْـــثُ نُحمَـــدُ بـــال مُكـــثُ، وَنَحْـــنُ المَصَـــالِتُ الأُنُـــفُ[3]

نلاحظ هنا أنّ الشاعر قد كرر الضمير (نحن)، فالشاعر يقول أنّ كل واحد منا متمسك برأيه، ثم يفخر في البيت الثاني بصبرهم ورزانتهم، كما يفخر بشجاعتهم وبعدم خشيانهم شيء، كما أنه يفتخر بسرعتهم في اتخاذ القرارات في جميع أمورهم.

ومنه قول أمية بن أبي الصَّلْت[4]:

بأنّـــا النّـــازِلُونَ بِكُـــلِّ ثَغْـــرٍ وأَنّـــا الضّـــارِبُونَ إذا التَقَيْنَـــا

وأنّـــا المَـــانِعونَ إذا أَرَدْنـــا وأنّـــا المُقْبِلُـــونَ إذا دُعينـــا

وأنّـــا الحـــامِلُونَ، إذا أَنَاخَـــتْ خُطُـــوبٌ فـــي العَشـــيرَةِ تَبْتَلِينَـــا

وأنّـــا الرّافِعُـــونَ علـــى مَعَـــدٍ أَكُفّـــاً فـــي المَكَـــارِمِ مـــا بَقِينَـــا[5]

نلاحظ في هذه القصيدة أنّ أمية بن أبي الصَّلْت قد كرر الضمير (نا) بشكل لافت للنظر، وهذا ينمُّ عن البراعة اللُّغوية التي امتلكها هذا الشاعر، حيث استخدم الشاعر الضمير

---

(1) نافع، الصورة الفنية في شعر بشار، (ص81).

(2) من بني الحارث بن الخزرج شاعر جاهلي عاصر حرب الأوس والخزرج، وتوفي سنة، 50ق هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج191/2)، والزركلي، الأعلام، (ج73/5).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص675).

(4) شاعر مخضرم، من أهل الطائف قرأ كتب أهل الكتاب ورغب عن عبادة الأوثان، مات 2هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج119/1)، والزركلي، الأعلام، (ج23/2).

(5) القرشي، الجمهرة، (ص528).

(نا) ليخدم غرض (الفخر) بمآثر قومه، وقد شكّلت الأصوات الناتجة عن هذا التكرار تنغيم موسيقي انسجم مع موسيقى البحر (الوافر)، لذا فقد ساعده التكرار بالإضافة إلى البحر المستخدم بأن يفخر ويتغنى بأمجاد قومه العظيمة؛ فالشاعر لم يفخر بنفسه أو بفارس معين، بل كان الفخر جماعياً .

لذلك استخدم الشاعر الضمير (نا) ذلك لأن مقام الفخر جماعي، وهذا قد أسبغ على القصيدة نغمة وجِرس موسيقي وإيقاعاً جميلاً نتج عن التكرار للضمير(نا) مما جعل النفس تطرب لها، كما أنّ مخاطبة الجماعة أو العشيرة والفخر بها يتطلب وضوحاً تاماً في العبارة بدون أي مجاز أو غموض، كما أنّها تتطلب قوة في النغمة والجرس الموسيقي لتتظافر كلها مع الألفاظ ذات الدلالات الجماعية التي ينتقيها الشاعر .

2-تكرار الصيغ

تعكس تكرار الصيغ الحالة النفسية للشاعر، حيث تكشف عن المعاني وتفصح عن المشاعر والعواطف الكامنة في نفس الشاعر، وقد عمد شعراء الجمهرة إلى تكرير صيغ بعينها وذلك لخصائصها الإيقاعية والدلالية، فالشاعر عندما يكرر صيغة معينة إنّما يريد من وراء ذلك لفت نظر المتلقي إلى معنى معين، ومن ذلك تكرار زهير بن أبي سلمى يقول:

وَمَنْ لَم يُصانِعْ في أُمُورٍ كَثيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَأْ بِمَنْسِمِ

وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ، فَيَبْخَلْ بِفَضلِهِ على قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

وَمَنْ لا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لاَ يَظْلِمِ النّاسَ يُظْلَمِ

وَمَنْ هابَ أَسْبابَ المَنايا يَنَلْنَهُ وَلَو نالَ أَسْبَابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ[1]

نلاحظ هنا أنّ الشاعر قد اعتمد فاعلية التكرار التي تمثلت بصيغة أسلوب الشرط (مَنْ)، كما نلاحظ أنّ كل بيت من الأبيات السابقة يصلح لأن يكون حكمة مستقلة، قائمة في ذاتها بدلالتها الخاصة، بالإضافة إلى أنّ هذا التكرار أعطى النص بعداً إيقاعياً واضحاً، وقد هدف الشاعر من وراء هذا التكرار إلى تحفيز المتلقي ولفت انتباه، فتكرار صيغة الشرط بالأداة (مَنْ) في الأبيات السابقة أربع مرات وفي القصيدة عشر مرات، لم يكن مجيئه اعتباطياً بل هدف إلى استفزاز المتلقي لتلك النصائح التي يريد أن يوجهها له، فقد منح ذلك النص بعداً نفسياً، ودلالة شعورية جعلت المتلقي يعيش الجو النفسي للشاعر، حيث يبدو أنّ الشاعر

(1) القرشي، الجمهرة، (ص279-298-299).

حريص على أن يبلور لنا عصارة خبرته في الحياة متكئاً على أسلوب الشرط المستخدم حيث يكرر كل مرة أسلوب الاستفهام لكن بنصيحة غير السابقة، وقد تنوعت النصائح.

لقد أفرغ الشاعر الزخم النفسي والانفعال الشعوري الذي فاضت به نفسه من خلال تكراره لصيغة الشرط، حيث حاول فيها نقل التأثير العاطفي الذي يحسه ويسعى لخلقه في نفس متلقيه، ويظهر لنا ذلك جلياً إذا علمنا المناسبة التي قيل فيها النص "قالها في قتل ورد بن حابس العبسي، ويمدح بها هرم بن سنان والحارث بن عوف، لأنهما احتملا ديته في مالهما"[1].

وفي دائرة التكرار الصيغي، يظهر لنا جلياً تكرار صيغة (اسم الفاعل) في معلقة عمرو ابن كلثوم بشكل لافت للنظر ومن ذلك يقول:

بِأَنَّـــا العاصِـــمُونَ، إذا أُطِعنـــا ... وَأَنَّـــا العـــازمُونَ، إذا عُصِـــينَا

وَأَنّـــا المُنْعِمُـــونَ، إذا قَـــدَرْنَا ... وَأَنّـــا المُهْلِكُـــونَ، إذا أُتِينَـــا

وَأَنّـــا الحـــاكِمُونَ بمـــا أَرَدْنـــا ... وأَنّـــا النّـــازِلونَ بِحَيْـــثُ شَـــينَا

وَأَنّـــا التّـــارِكُونَ لِمَـــا سَـــخِطنا ... وَأَنّـــا الآخِـــذُونَ لِمَـــا هَوِينَـــا

وَأَنّـــا الطّـــالِبونَ، إذا نَقَمنـــا ... وأَنّـــا الضّـــارِبُونَ، إذا ابتُلِينَـــا

وأَنّـــا النّـــازِلُونَ بِكُـــلّ ثَغْـــرٍ ... يَخَـــافُ النّـــازِلُونَ بِـــهِ المَنُونَـــا[2]

نلاحظ في المقطوعة السابقة تكررا صيغة اسم الفاعل بشكل لافت للنظر حيث كررها الشاعر اثنتا عشرة مرة وهي تصب في قالب صرفي واحد أعطت تماثلاً من نوع خاص زاد من وقع الإيقاع، وذلك لأنها امتلكت موقعاً ثابتاً في صدر البيت أو عجزه.

وقد أغنى تكرار اسم الفاعل الإيقاع الموسيقي الداخلي وذلك بسبب توالي حروف المد في اسم الفاعل، والذي بدوره يشكل علواً في النغمة الموسيقية، خصوصاً أنّ صيغة اسم الفاعل جاءت مقترنة بالواو والنون الدالة على الجمع المذكر السالم مما يزيد الإيقاع قوة ليعبر عما في صدر الشاعر من فخر واعتزاز بقومه، فأصبحت هذه الصيغة بما تحمله من حروف المد وحروف الجمع تشبه الزفرة التي تخرج من صدر الشاعر ليفرج لنا عما في داخله من مشاعر وأحاسيس، كما أنّ تلك الصيغ تحمل بين ثناياها عنصر التأكيد على الصفات التي ذكرها الشاعر لقومه مثل (العاصمون – العازمون – المنعمون – المهلكون – الحاكمون – النازلون – التاركون – الآخذون – الضاربون...)

---

(1) القرشي، الجمهرة ، ص279.

(2) القرشي، الجمهرة، (ص710-411).

يظهر تكرار الصيغة المتساوية في الوزن هنا التعاقب والتسلسل الذي يبين لنا مدى إصرار الشاعر على التأكيد على امتلاك هذه الصفات القوية بقومه، وهي في ذات الوقت تحدث رابطاً قوياً بين الأبيات حيث أنّ كل صيغة تقدم صفة من صفات قومه، فحضورها المكثف ساعد على تماسك الأبيات، كما ساهم في بنائها بشكل جميل، كما نلاحظ أن تكرار صيغ (بأنا وأنا) مرتين في كل بيت عدا البيت الأخير مرة أي بواقع إحدى عشرة مرة، يدلل لنا على تمسك الشاعر الشديد بوجود تلك الصفات في قومه، وهذا بدوره أدى إلى زيادة سعة الصوت فالشاعر يريد أن يفصح ويؤكد لنا وجود تلك الصفات في قومه، وبذلك يظهر لنا أنّ هذه اللغة جاءت معبرة عن روح الشاعر بشكل مميز يدل عليه ذلك التلاحق الواضح لـ (بأنا وأنا) وصيغ اسم الفاعل والذي بدوره يعلم على جذب انتباه السامع للمعنى المراد كما يفضي إلى تعميق القيم الدلالية كما أحدث تناغماً صوتياً أجاد وأبدع فيه الشاعر.

ثالثاً: التوازن الإيقاعي، ومن أبرز صوره

1- التصريع

يعد التصريع ظاهرة صوتيه وإيقاعية مؤثرة في السمع، كما كَثُرت في مطالع القصائد الجاهلية، وهو أن يجعل الشاعر قافية صدر البيت (العروض) على قافية عجزه (الضرب)، وقد عرفه ابن رشيق بقوله: "فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعه لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[1].

أما قدامة بن جعفر[2] فقد جعل التصريع من سمات "الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين... ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[3].

كما يرى قدامة أن من يستخدم التصريع هم الشعراء المطبوعون المجيدون "لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[4].

---

(1) ابن رشيق، العمدة، (ج173/1).

(2) قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج: كاتب، من البلغاء الفصحاء المتقدمين في علم المنطق والفلسفة يضرب به المثل في البلاغة، توفي في بغداد سنة 337هـ، ينظر، ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، (ج 297/3)، والزركلي، الأعلام، (ج191/5).

(3) ابن جعفر، نقد الشعر، (ص86).

(4) المرجع السابق، ص90.

فالتصريع دليل على قدرة الشاعر وسعة بحره وقوة طبعه، كما يشبه مقدمة موسيقية خفية قصيرة تلهب إحساسنا وتهيئنا لاستماع قصيدته[1].

ويبين لنا ابن رشيق سبب لجوء الشاعر للتصريع بقوله: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه"[2].

وهذه النماذج من هذا الضرب وفيرة جداً في الشعر الجاهلي، وسأدلل على ذلك من خلال معلقة امرئ القيس فيقول:

قِفـا نَبْـكِ مِـنْ ذِكـرَى حبيـبٍ ومنـزِلِ بِسِقطِ اللِّوى، بينَ الدَّخُولِ، فحَوْمَلِ[3]

هنا يبدأ الشاعر بالوقوف على الأطلال كما هي عادة الشعراء الجاهليين الوقوف على الأطلال والبكاء عند تذكر الحبيب الذي فارقه ومنزله الذي خرج منه.

ثم بعد الوقوف على الطلل يدخل في غرض آخر فيقول:

أفـاطِمَ، مَهْـلاً، بَعْـضَ هـذا التَّـدَلُّلِ وإن كُنْتِ قد أَزْمَعتِ صَرْميَ فاجْملي[4]

ثم يقول بعد بيت واحد:

أَغَـرَّكِ منّـي أنّ حُبَّـكِ قـاتلي وأنَّـكِ مَهمـا تـأْمُري القَلـبَ يَفعَـلِ[5]

ثم يقول:

أَلا أَيُّهـا اللّيـلُ الطّويـلُ ألا انْجَـلِ بِصُبْحٍ، ومـا الإصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ[6]

في هذه المعلقة استخدم امرئ القيس التصريع أربع مرات حيث أنّ الشاعر لم يصرع اعتباطاً، ولكن كلما أراد أن ينتقل من موضوع إلى موضوع آخر كان يلجأ إلى التصريع، وقد

---

(1) ينظر، مقلد، فن الإلقاء، مكتبة الفيصلية، (ص208-209).
(2) ابن رشيق، العمدة، (ج174/1).
(3) القرشي، الجمهرة، (ص244).
(4) المرجع السابق ، ص252.
(5) المرجع نفسه، ص252.
(6) المرجع نفسه، ص262.

كان امرؤ القيس من أكثر الشعراء استخداماً للتصريع كما ذكر ذلك قدامة بن جعفر حيث يقول: "وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله في الشعر"[1].

"وقد جاء التصريع في ديوانه في ثلاث وعشرين قصيدة من مجموع قصائد ديوانه الأربع والثلاثين، فتبلغ القصائد التي صرعت مطالعها (سبعاً وستين بالمائة) 67% من مجموع قصائده"[2] ،ومثله قول لبيد في معلقته يقول:

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا بِمنىً تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا

فَمَدَافِعُ الرّيّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلاَمُهَا

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلاَلُهَا وَحَرَامُهَا

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النّجُومِ، وَصَابَهَا وَدْقُ الرّواعِدِ، جَوْدُهَا ورِهَامُهَا

والوحش سَاكِنَةٌ على أطلائِهَا عُوذاً، تَأَجَّلُ بالفَضاءِ بِهَامُهَا[3]

نلاحظ هنا أنّ الشاعر قد شاكل بين العروض (آخر المصراع الأول من البيت) والضرب (وهو آخر المصراع الثاني من البيت)، وهذا التجانس بين شطري البيت الواحد "دليل على قدرة الشاعر وسعة بحره وقوة طبعه"[4].

وكأنّي بالشاعر يحاول أن يجعل لكل بيت مصرّع قافيتين داخلية وخارجية حيث يصنع بذلك ارتفاعاً صوتياً بين مقطعين متقاربين هادفاً من وراء ذلك إلى أن يجعل لشعره قيمة صوتية، كما يحدث التصريع وقوعاً عذباً في السمع، وليس هذا فحسب بل إنّك لتلاحظ الاستقلال الدّلالي بشكل واضح في كل شطر بمعناه، لكنّه يبقى متعلق بالشطر الأول بوشيجة دلالية ،ومنه قول الطرماح بن حكيم الطائي[5]:

قلّ في شَطّ نَهروانَ اغْتماضي ودعاني هوى العيون المراض[6]

---

(1) ابن جعفر، نقد الشعر، (ص86).

(2) حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، (ص153).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص348-358).

(4) مقلد، فن الإيقاع، (ص208).

(5) هو الطرماح بن حكيم بن الحكم، من طيِّئ: شاعر إسلامي، مات 125هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج418/3)، والزركلي، الأعلام، (ج225/3).

(6) القرشي، الجمهرة، (ص995).

ومنه قول الكميت بن زيد:

أَلاَ لا أَرى الأيّـــامَ يُقضَـــى عَجِيبُهـــا لطولٍ، وَلاَ الأحداثَ تُفْنـى خُطُوبُهـا[1]

نلاحظ أنّ هناك إيقاعاً هادئاً، قد تولّد يعكس لنا انفعال الشاعر كما أنّه يزيد من موسيقية الشعر، وأغنت إيقاعه دون تكلف أو تصنّع، مما يشد انتباه السامع فالتصريع يُكسب الأبيات الشعرية قيمة موسيقية، تضاعف التنغيم الإيقاعي للقصيدة، لذلك لاحظنا أنّ شعراء الجمهرة قد عنوا بتصريع مطالع قصائدهم قاصدين بذلك جذب انتباه المتلقي وإحداث تشويق وإثارة لديه من خلال تكرير مفردات صوتية داخل البيت الشعري الواحد.

والأمثلة في الجمهرة تطول حيث ورد التصريع في (38) ثماني وثلاثين قصيدة (من أصل تسع وأربعين (39) ما نسبته 77%)، ومعظم التصريع في مطلع القصائد ذلك لأنّ "للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها " [2] .

وهذا بدوره يخلق إيقاعاً متناسقاً يجعل الأسماع مشدودة إلى ذلك النغم، وهذا ما يذهب إليه الشعراء المطبوعون المجيدون، وهو دلالة " على سعته في فصاحته، واقتدار منه في بلاغته "[3] .

2- رد الأعجاز على الصدور

وهو "أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني"[4].

بمعنى أن توافق آخر كلمة في البيت كلمة وردت به سابقة لها، وهو لون إيقاعي يضفي على الشعر جمالاً وجرساً موسيقياً ونغمياً مؤثراً في السمع، وقد سماه قدامة بن جعفر بالتوشيح وهو " أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلقاً به، حتى أنّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته " [5].

أما ابن رشيق فقد سماه باب التصدير وهو "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص979).

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء، (ج91/1).

(3) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، (ج19/3).

(4) الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، (ج4/ 649).

(5) ابن جعفر، نقد الشعر، (ص63).

البيت الذي يكون فيه أبّهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"[1] ،وقد سماه ابن منقذ "ترديداً" و" تصديراً " يقول: "باب الترديد ويسمى التصدير، اعلم أن الترديد هو رد أعجاز البيوت على صدورها أو ترد كلمة في النصف الأول في النصف الثاني"[2].

ولسنا بصدد الخوض في معترك المصطلح وتسمية القدماء أو المحدثين، لأنّ المقام لا يتسع إلى تناول هذا الموضوع والذي يهمنا في هذا المقام هو البعد الفني الذي يضفيه هذا اللون الفني على البيت الشعري وما يُحدثه من انسجام صوتي وموسيقى منتظم ونغماً كالصدى، والجرس الموسيقي في البيت ،وقد رد شعراء الجمهرة القوافي على الصدور في مواطن كثيرة ومتعددة من ديوان الجمهرة، نذكر منها على سبيل المثال قول أبو ذُؤيب الهذلي[3]:

أَمْ، مَـــا لِجِسْـــمِكَ لاَ يُلاَئِـــمُ مَضْـــجَعاً إلاّ أَقَـــضّ عَلَيْـــكَ ذَاكَ المَضْـــجَعُ[4]

ومنه قول عنترة بن شداد:

إنّـــــي عَـــــداني أَنْ أَزورَكِ فـــــاعْلَمي ما قَدْ عَلِمتِ وبعضَ ما لم تَعْلَمي[5]

ومنه قول عبيد بن الأبرص[6]:

وكـــــــلّ ذي غَيْبَـــــــةٍ يَـــــــؤُوبُ وغائِـــــبُ المَـــــوْتِ لا يَـــــؤُوبُ[7]

ومنه قول علقمة ذى جدن الحميري[8]:

وَالمَـــوتُ مَـــا لَـــيْسَ لَـــهُ دَافِـــعٌ إذا حَمِـــيمٌ عَـــنْ حَمِـــيمٍ دَفَـــعْ[9]

يلاحظ في الأبيات السابقة أن التصدير قوي المعنى فضلاً عن إحداث تناعم صوتي جميل، حيث توافقت الكلمة في عجز البيت مع صدره من ناحية الصوت كما في (مضجعاً

---

(1) ابن رشيق، العمدة، (ج3/2).

(2) ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، (ص51).

(3) شاعر فحل، مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام. وسكن المدينة. واشترك في الغزو والفتوح توفي سنة 27هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج 203/1)، والزركلي، الأعلام، (ج324/2).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص684).

(5) المرجع السابق، ص485.

(6) شاعر، من دهاة الجاهلية وحكمائها عاصر أمرأ القيس، توفي سنة 25ق هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج323/1)، والزركلي، الأعلام، (ج188/4).

(7) القرشي، الجمهرة، (ص472).

(8) لم أقف على ترجمته .

(9) القرشي، الجمهرة، (ص726).

والمضجع) و(فاعلمي وتعلمي) و(دافع ودفع)، وقد تتوافق الكلمة في الصوت والحركة الإعرابية والوزن الصرفي والدلالي كما في (يؤوب ويؤوب) وبذلك أعطت سمتاً إيقاعياً واضحاً.

كما نلاحظ أنّ شعراء الجمهرة قد حققوا جمالاً موسيقياً وجرساً إيقاعياً هادفين من وراء ذلك جعل المتلقي أشد حضوراً مع الشاعر وأكثر إنصاتاً، وبذلك يتحقق التأثير في المتلقي.

واللافت للنظر من خلال الأمثلة السابقة أنّ هذا اللون الإيقاعي قد جاء عفوياً غير متكلف نابع من إحساس الشاعر المرهف ليضفي على البيت الشعري موسيقى داخلية وجرساً صوتياً خفياً قريب من نفس المتلقي.

3- التوازن الصرفي

يعد التوازن الصرفي وسيلة من وسائل التلوين الموسيقي والتي اهتم بها الشعراء، وعمدوا إلى إسباغ (لغة) قصائدهم به، والتوازن الصرفي هو "تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع، يسكت فيها اللسان أو يستريح، أثناء الأداء الإلقائي"[1]، وهو "أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قِسماً منها"[2]، من ذلك قول محمد بن كعب الغنوي في مرثيته:

مُفيـــدٌ، مُلْقـــى الفائـــداتِ، مُعَـــاوِدٌ لِفِعْـلِ النّـدَى وَالمَكرُمَـاتِ، نَـدُوبُ [3]

نلاحظ هنا ظهور الأثر الإيقاعي للتقسيم واضحاً خصوصاً في مثل هذه الحالات الشعورية حيث أنّ الشاعر يرثي أخاه، فيظهر لنا ما يعاني من ألم ووجع من خلال تعداد مناقب أخيه، وهي تنبئ عن صدق انفعالي وعاطفي، ويظهر لنا التوازن الإيقاعي في قوله: (مفيد ملَقّى الفائدات، معاود لفعل الندى والمكرمات كسوب).

كما نلاحظ أنَّ التضاد قد ساند التوازن الصرفي ويظهر ذلك في لفظتي (الجهل والحلم)، وهو مظهر لغوي عكس لنا مشاعر وآلام الشاعر بإيقاع مؤثر، ويسمى هذا الطباق الإزدواجي حيث "عمد الشاعر إلى تأكيد معنىً بعرض مناقضه إلى جواره، وليس غرضه من غرض المناقض إلّا إظهار المعنى الأول"[4]، من ذلك أيضاً قول أعشى باهلة:

ضَـخْمُ الدّسِـيعَةِ، مـتلافٌ، أَخُـو ثِقَـةٍ حَـامِي الحَقِيقَـةِ، مِنْـهُ الجُـودُ والفَخَـرُ

مُهَفْهَـفٌ، أَهْضَـمُ الكَشْـحَينِ، مُنْخَـرِقٌ عَنْـهُ القَمِـيصُ، لِسَـيْرِ اللّيْـلِ مُحْتَقِـرُ

---

(1) الطيب، المرشد إلى أشعار العرب، (ج303/2).

(2) ابن جعفر، نقد الشعر، 139.

(3) القرشي، الجمهرة، (ص705).

(4) الطيب، المرشد إلى أشعار العرب، (ص280).

عِشْـــنَا بِـــهِ بُرْهَـــةً صـــلْتاً، فَوَدّعَنـــا كَـــذَلِكَ الـــرِّمْحُ ذُو النّصْـــلَيْنِ يَنْكَسِـــرُ

فـــإنْ جَزَعْنَـــا، فمثـــلُ الشّـــرّ أَجْزَعَنَـــا وَإنْ صَـــبَرْنَا، فَإنَّـــا مَعْشَـــرٌ صُـــبُرُ[1]

تُظهر لنا الأبيات السابقة الأثر الإيقاعي للتوازن الصرفي بشكل جلي، ذلك لأن مثل هذه الحالات الشعورية التي يعانيها الشاعر يغلب عليها طابع الصدق الانفعالي، وذلك لشعوره بالأسى لمقتل أخيه، فأخذ يعدد مآثره وفضائله ومحاسنه وبسالته وإقدامه في المعارك.

"وهذه أوصاف مراد بها نعوت للفضائل، ورمز وإشارة إليها. وقد كان الجاهليون أكثر شيء استعمالاً للرموز في شعرهم، لما كان لديهم من تفرغ ذهني"[2].

كما كان للطباق دورٌ في صنع جرس موسيقي مؤثر، ويظهر ذلك بين كلمتي (عشنا، ودعنا) و(جزعنا وصبرنا) فقد شكل الطباق إيقاعاً موسيقياً كان له أثر بالغ على سمع المتلقي.

ومن ذلك أيضاً قول لبيد في معلقته:

عَفَـــتِ الـــدِّيَارُ مَحَلُّهـــا فَمُقَامُهـــا بِمنـــىً تَأَبّـــدَ غَوْلُهـــا فَرِجَامُهَـــا

دِمَـــنٌ تَجَـــرَّمَ بَعْـــدَ عَهْـــدِ أَنِيسِـــها حِجَـــجٌ خَلَـــوْنَ حَلاَلُهـــا وَحَرامُهَـــا

رُزِقَـــتْ مَرَابِيـــعَ النّجـــومِ، وَصَـــابَهَا وَدْقُ الرّواعِـــدِ، جَوْدُهَـــا فَرِهَامُهـــا

مِـــنْ كُـــلِّ سَـــارِيَةٍ وَغَـــادٍ مُـــدْجِنٍ وَعَشِـــيّةٍ مُتَجَـــاوِبٍ إِرْزَامُهَـــا

فَعَـــلا فُـــرُوعِ الأَيْهقـــانِ، وَأَطْفَلَـــتْ بِـــالجَلْهَتَينِ ظِباؤُهـــا وَنَعَامُهَـــا

مِـــنْ كُـــلّ مَحْفُـــوفٍ، يُظِـــلُّ عِصـــيَّهُ زَوْجٌ عَلَيْـــهِ كِلّـــةٌ وَقِرَامُهَـــا

بَـلْ مَـا تَـذَكّرُ مِـنْ نَـوَارَ، وَقَـدْ نَـأَتْ وَتَقَطّعَـــتْ أَسْـــبابُهَا وَرِمَامُهَـــا[3]

نلاحظ من خلال الثنائيات السابقة (المحل والمقام) (الحلال والحرام) (الجود والرهام) (السارية والضاري) (الظباء والنعام) (الكلة والقرام) (الأسباب والرمام) يظهر لنا التوازن الصرفي من خلال التناسق الصيغي في تلك الثنائيات المتضادة، وما تثيره في نفس المخاطب، حيث أنها تعكس التقابل الواضح بين الماضي والحاضر، بين ما كان وما هو كائن، بين الخيال والذكريات والطلل وبين الحقيقة الواقعة، بين ما كان داراً وأصبحت طللاً، بين الأمل في اللقاء واليأس بعد الرحيل.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص718-720).

(2) الطيب، المرشد إلى أشعار العرب، (ج315/2).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص348-355).

إن الثنائيات السابقة تجلّي لنا مدى القلق النفسي والروحي الذي ألمّ بالشاعر عند وقوفه على الطلل، كما أنّها تعكس لنا المشاعر الجياشة التي انتابت الشعر، حيث جعلت القارئ يعيش التجربة الشعورية والموقف النفسي الذي عاشه الشاعر، فقد أظهر الطباق قيمة دلالية اقتضته التجربة الشعورية، فضلاً عن الدلالة الصوتية، فقد جاءت الألفاظ المتضادة تحمل صفة التناسب من حيث الوزن أو الصيغة الصوتية مما زاد من قوة الإيقاع فالتناعم الصوتي الذي يحدثه الطباق هو أخفى من تكرار الأصوات نفسها، كما أنني لا أظن أنَّ الشعراء يعمدوا إلى الطباق عمداً بل إنه يجيء عفوياً وتلقائياً.

وبعد نلاحظ أنَّ التوازن الصرفي يستطيع أن يعبر عن صدق المشاعر، فارتبطت موسيقى الشعر بتجارب وانفعالات الشعراء، كما حمل نغماً صوتياً جسد انفعالات وخبايا النفس عند شعراء الجمهرة.

4- لزوم ما لا يلزم

"هو الإعنات أو الالتزام أو التضييق أو التشديد، وقد سماه كذلك معظم البلاغيين" [1]. وهو " أن يلتزم الناثر في نثره، أو الناظم في نظمه، بحرف قبل حرف الروي أو بأكثر من حرف، بالنسبة إلى قدرته مع عدم التكلف"[2].

بمعنى أن يبني الشاعر قوافيه على حرف روي لا يعدل عنه في القصيدة كلها، ويرى ابن الأثير أنه من "أشق هذه القصيدة الصناعة مذهباً، وأبعدها مسلكاً، وذلك لأنّ مؤلفه يلتزم ما لا يلزمه"[3]. فالشاعر يقيد نفسه ويلزمها، "من دون أن تكون الصناعة ملزمة لهم بذلك"[4] ،وقد استخدم شعراء الجمهرة هذا الجرس الموسيقي في قصائدهم لكي يلبسوها وقعاً نغمياً مؤثراً لكن بعيداً عن التكلف من ذلك قول الطرماح بن حكيم الطائي:

قــلّ فــي شَــطّ نَهــروانَ اغْتماضــي ورمــاني هــوى العيــون المــراض

فَتَطَرّبْــــتُ للصِّــــبا ثــــم أَوْقَفــــ ـت رضـا بـالتقى، وذو البـر راضـي

وأرانــي المَلِيــكُ رُشْــدي، وقــد كُنْــ ـت أخــا عنجهيــة واعتــراض

(1) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، (ص575).

(2) ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، (ج433/2).

(3) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ج261/1).

(4) الطيب، المرشد إلى أشعار العرب، (ج53/1).

غيــرَ مــا رِيبــةٍ سِــوى رِيِّــقِ الغُــ ـرة، ثــم ارعويــت عنــد البيــاض[1]

نلاحظ هنا أنَّ الشاعر قد استخدم حرف الضاد قافية لقصيدته، وتُعد الضاد من الحروف "قليلة الشيوع"[2] في الشعر العربي القديم والحديث بحسب إحصائية ابراهيم أنيس[3].

كما نلاحظ أن الشاعر قد التزم حرف (الألف) قبل حرف الروي (الضاد) حتى نهاية قصيدته، مما أسبغ على القصيدة جرساً موسيقياً جميلاً متناسباً مع الألفاظ، ويجب أن نلفت الانتباه هنا إلى أنَّ الشاعر لم يكن مجبراً على التزامه لكنه ألزم نفسه بنفسه، وأظن أنه يحاول أن يظهر لنا براعته اللغوية في التزامه ما لا يلزم، ومثله قول الشاعر الأخطل:

تَغَيّــرَ الرّسْــمُ مــن سَــلمى بِأَحْفَــارِ وَأَقْفَــرَتْ مــن سُــليمى دِمْنَــةُ الــدّارِ

وَقَــدْ تكــونُ بهــا سَــلمى تُحــدّثُني تَسَــاقُطَ الحَلْــي، حاجــاتي وأَسْــراري

ثُــمّ اسْــتَبَنّت بِسَــلْمَى نِيّــةٌ قَــذَفٌ وســيرُ مُنْقَضِــبِ الأَقْــران مِغْــوَارِ

كَــأَنّ قلبــي، غــداةَ البــينِ، مُقْتَسِــمٌ طَــارَتْ بــه عُصَــبٌ شــتّى لأمصــارِ[4]

امتلأت الأبيات السابقة بالنغم الإيقاعي، حيث أحسن الشاعر اختيار أداة إيقاعية (لزوم ما لا يلزم) أعطت القصيدة جرساً موسيقياً متناغماً، حيث ألزم الشاعر نفسه بحرف (الراء) روياً مسبوقاً بحرف (الألف) من أول القصيدة حتى نهايتها، وذلك بدوره أسبغ القصيدة بنغمة إيقاعية خاصة، وجرساً موسيقياً متناغماً، أظهر لنا مدى تمكن الشاعر من أدواته اللغوية والموسيقية، وذلك بدوره يعمل على شد انتباه السامع من خلال الانسجام الصوتي الحاصل من أداة ايقاعية –لزوم ما لا يلزم– لا يمتلكها الكثير من الشعراء.

5– التدوير

يعد التدوير "من ألقاب الأبيات، فالبيت المدور، ويقال له المداخل: هو ما اشترك شطراه في كلمة واحدة"[5].

وهو مصطلح عروضي قديم، وقد سماه ابن رشيق المداخل أو المدمج حينما قال: "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص995–996).

(2) أنيس، موسيقى الشعر، (ص246).

(3) المرجع السابق، ص264.

(4) القرشي، الجمهرة، (ص918).

(5) مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، (ص109).

واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع في الأعاريض دليل على القوة إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين ، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك"[1].

وتكمن فائدة التدوير في نظر نازك الملائكة في "أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته..."[2].

كما أنّ استعمال التدوير في القصيدة يبرز لنا بعضاً من النواحي النفسية التي عاشها الشاعر، وذلك من خلال الوصل والوقف، فوصل الشطرين بعضهما ببعض له دلالات سنحاول أن نكشفها من خلال أشعار الجمهرة، ومن ذلك قول الطرماح بن حكيم مفتخراً بقومه :

إنّنـــا مَعْشَـــرٌ شـــمائلُنا الصّبـــ ـــبر، إذا الخـوف مـال بالأحفـاض

نُصَّـــرٌ للـــذلّيل فـــي نَـــدوةِ الحـــ ـــي، مرائيـــب للثـــأى المنهـــاض

لـــم يفُتْنَـــا بـــالوِتْرِ قـــومٌ، وللضّيْـــ ـــيم رجـــال يرضـــون بالإغمـــاض

فَسَـــلي النّـــاسَ إن جَهلْـــتِ وإنْ شئْـــ ـــت قضـــى بيننـــا وبينـــك قـــاض

هـــل عَـــدَتْنا ضَـــعِينَةٌ تَبتغـــي العِـــ ـز من الناس في السنين المواضي

كـــم عَـــدُوّ لنـــا قراســـيةِ العِـــ ـــز تركنـــا لحمـــا علـــى أوفـــاض

وَجَلَبْنَـــا إلـــيهِمُ الخَيْـــلَ، فاقِتيـــ ـض حماهم، والحرب ذات اقتياض[3]

نلاحظ في هذه المقطوعة أنَّ الشاعر قد لجأ إلى التدوير مفتخراً بشمائل قومه في الصبر ونصرتهم للذليل وإصلاحهم للفساد، وسبقهم للأقوام بفضائلهم، فالشاعر مسترسل في بيان فضائل قومه وصفاتهم الحسنة، فلم يقف في وصفه عند نهاية الأشطر بل نجد نفسه مستمر بشكل متواصل ودقيق، كما نلاحظ أن التدوير قد اشتمل على معظم هذه القصيدة المكونة من واحد وأربعين (41) بيت، منها واحدٌ وثلاثون بيتاً مدوراً، ونلاحظ أنَّ الشاعر قد استخدم بحر الخفيف، الذي يتميز بالرشاقة والجزالة.

وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام التدوير في بعض الأغراض الشعرية مثل الرثاء، حيث يعمد الشاعر فيه إلى إطالة نفسه الشعري لضيق قد حل في صدره، فيعمد إلى إلغاء الوقفة بين صدر البيت وعجزه، ويمد الشطرين ليعبر عن الحالة النفسية المأزومة التي يعيشها الشاعر

---

(1) ابن رشيق، العمدة، (ج1/177-178).

(2) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (ص90).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص1002).

نتيجة المصيبة التي حلّت به، وها هو أبو زبيد الطائي[1] يرثي اللجلاج ابن أخته والذي كان أحبّ الناس إليه بقوله (من الخفيف) :

مِــنْ حَمــيمٍ يُنْســي الحَيَــاةَ جَلِيــدَ ال ... قـــوم، حتّـــى تَـــرَاهُ كَـــالمَلْبودِ

كُــلَّ ميــتٍ قــد اغْتَفَــرْتُ، فَــلا أَفــج ... عُ مِـــــنْ والـــــدٍ وَلا مَوْلـــــودِ

عَــنْ يَمــينِ الطّريــقِ عِنْــدَ صَــدَى حَــرّ ... ان، يــدعو بالليــل، غَيْــرَ مَعُــود

رُبّ مُسْـــتَلْحِمٍ، عَلَيْـــهِ ظِـــلالُ ال ... مــوتِ، لَهْفَــانَ، جَاهِــدٍ، مَجْهُــود[2]

لقد استخدم الشاعر التدوير في هذه المقطوعة، وذلك ليمد الصوت ويطيله معبراً عن الألم الشديد المنبعث من صدره، فالشاعر مفجوع بموت عزيز على نفسه حتى أنّ المصيبة قد أذهبت عقله، حتى أنّه لن يفجع بعد موت اللجلاج لأنّه لا مصيبة أعظم من موت اللجلاج عند الشاعر.

فالشاعر حاول أن يغير في نغم القصيدة الثابت من خلال تدويره لبعض الأبيات، والتي بدورها منحت القصيدة إيقاعاً مختلفاً بعيداً عن الرتابة، وبذلك تظهر لنا براعة الشاعر في استخدامه للتدوير وخلقه جرساً موسيقيا متناسباً مع غرض الرثاء، فيقرأ البيت بنفس واحد، من أجل إيصال الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر إلى القارئ فيعيش القارئ التجربة الشعورية للشاعر وبذلك يكون الشاعر قد أبدع في إيصال الحالة النفسية للقارئ.

لقد لجأ الشاعر إلى هذا اللون الإيقاعي من أجل تجسيد حادثة معينة ونقلها شعورياً إلى القارئ الذي يقرأ البيت بنفس واحد مما يُكسب الأبيات موسيقى خاصة بإيقاع انفعالي دلالي متناسب مع الموسيقى العامة للقصيدة.

6- الضرورة الشعرية

الضرورة في اللغة: اسم لمصدر الاضطرار؛ تقول: حملتني الضرورة على كذا، والاضطرار: الاحتياج إلى الشيء، والضرائر: المحاويج [3].

والضرورة الشعرية عبارة عن رُخص مُنحت للشعراء عند نظم أشعارهم، حيث أنّهم يخرجون عن قواعد اللغة، لكن ليس كل خروج عن قواعد اللغة مقبولاً، وقد فرّق القدماء بين تلك

---

(1) حرملة بن المنذر شاعر معمر، عاش في الجاهلية والإسلام توفي 26هـ، ينظر، والزركلي، الأعلام، (ج174/2) .

(2) القرشي، الجمهرة، (ص732-733).

(3) ينظر، ابن منظور، اللسان،(ج483/4).

الضرورات حيث أنّهم جعلوا بعضها مقبولاً والبعض الآخر غير مقبول، وقد سأل ابن جني أستاذه أبا علي قائلاً "هل يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب فقال: كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم. فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرته عليهم حظرته علينا، وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم. فليكن من أحسن ضروراتنا، وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا"[1].

من خلال هذا النص يظهر لنا محددات القبول والرفض للضرورة الشعرية، حيث أنهم جعلوا ما جاز للقدماء من الضرورة هو المعيار لجواز ضرورة المحدثين.

ويُرجع ابراهيم أنيس سبب تلك الضرورات إلى "خطأ في الرواية، أو اختلاف اللهجات العربية، أو الصبغة العروضية"[2].

ولسنا في هذا المجال بصدد بحث الضرورة الشعرية بحثاً مستفيضاً، لأننا قد نخرج عن نطاق البحث الذي حددناه، والذي يهمنا في هذا المضمار أنَّ الشاعر عندما يبوح بما يختلجه في أحاسيس ومشاعر في إطار موسيقي مؤثر، قد لا يتمكن أحياناً من الحفاظ على الوزن دون إجراء تغيير أو تبديل على الكلام، وهو ما يطلق عليه "الضرورة الشعرية ".

إذن الشاعر قد يحتاج للضرورة لاستقامة الإيقاع والنغم الموسيقي، فالإيقاع هو الذي سوّغ للشاعر مخالفة اللغة المطردة المألوفة، ولقد قرر الخليل بن أحمد الفراهيدي ذلك حينما قال بأن الشعراء "أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويُحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل..."[3].

لكنَّ أمر الضرورة الشعرية ليس على الاطلاق كما أسلفنا لأنّ هناك ضرورة مستقبحة وأخرى مقبولة "فالقبيحة ما كانت غير مألوفة الوقوع... والمقبولة ما كانت مألوفة الوقوع"[4].

---

(1) ابن جني، الخصائص، (ج325/1).

(2) أنيس، موسيقى الشعر، (ص299).

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ج46/1).

(4) مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، (ص109).

وقلنا سابقاً أنّ ابن جني قد جعل ضرورات الشعراء الأوائل هي المعيار الذي يقاس عليه ضرورات الشعراء اللاحقين، كما قرر الشاطبي في شرحه لألفية ابن مالك أنَّ "الضرورة الشعرية إنما تعد ضرورة إذا لم يمكن تحويل العبارة إلى ما ليس بضرورة"[1].

والخلاصة أنّ الضرورة الشعرية هي تعديلات وتغييرات على اللفظ يضطر إليه الشاعر لأجل استقامة الوزن الشعري، بمعنى أنّها رخص أعطيت للشاعر أجازت له مخالفة قواعد اللغة، وأصولها المألوفة، والضرورات منها حسن ومنها قبيح، ولا ينبغي على الشاعر الولوغ في الضرورات حتى لا يشين القصيدة، فهي كأكل لحم الخنزير للمضطر، فلا يحق له أن يملأ بطنه أو أن يشبع بل يأخذ ما يقيه من الهلاك.

ومن تلك الضرورات التي وردت في جمهرة أشعار العرب قول امرئ القيس في معلقته:

ويَــومَ دَخَلــتُ الخِــدْرَ، خِــدْرَ عُنَيــزَةٍ فقالــتْ: لَـكَ الـوَيلاتُ إنَّـكَ مُرْجِلـي[2]

والضرورة في (عنيزةٍ) والأصل أن يقول (عنيزةَ) لأنّها ممنوعة من الصرف (للعلمية والتأنيث والختم بالتاء)، فصرفها للضرورة الشعرية، وقد أجاز سيبويه هذا النوع من الضرورة الشعرية حينما قال "اعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفاً"[3].

وقد يميل الشعراء في شعرهم نحو كسر آخر الكلمة إذا كان ساكناً، لأن الساكن إذا حُرك في اللغة العربية حُرك بالكسر لأنّها الحركة الأقرب إلى السكون، وهذا خاص بالروي فقط، ومثال ذلك قول عنترة بن شداد:

وَلَقَــدْ شَــفَى نَفْســي وأذهــب غلّهــا قِيْـلُ الفَـوارِسِ: وَيـكَ عَنْتَـرَ أَقْـدِمِ[4]

ونلاحظ هنا أنَّ الشاعر قد كسر ميم (أقدم) رغم أنها فعل أمر مبني على السكون، وذلك للضرورة الشعرية، فقد اقتضى الإيقاع إلى تغيير بنية الكلمة، لأن (أقدم) لو وُضعت على أصلها لتعثر الإيقاع، لكن عنترة الذي اشتهر بشجاعته وتمرده على قوانين العشيرة، قد تمرد على قواعد اللغويين، فهو من أمراء القول بحسب وصف الخليل للشعراء، فعمد عنترة إلى كسر فعل الأمر (أقدم) بدل أن ينكسر الوزن لديه، وهنا نلاحظ مدى اهتمام الشعراء بموسيقى شعرهم، حيث يعمدوا إلى وسائل صوتية تقوي الجانب الموسيقي، رغم معارضتها لجوانب اللغة.

---

(1) الشاطبي، المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، (ج489/1).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص250).

(3) سيبويه، الكتاب، (ج26/1).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص503).

وقد يكسر الشاعر آخر الكلمة لالتقاء الساكنين، وذلك مثل قول لبيد في معلقته:

عَفَـــتِ الـــدِّيَارُ مَحَلُّهـــا فَمُقَامُهـــا بِمنـــىً تَأَبّـــدَ غَوْلُهـــا فَرِجَامُهَـــا[1]

وهنا نلاحظ أنَّ الشاعر قد كسر تاء التأنيث الساكنة في (عفت) لالتقائها بألف (ال) التعريف الساكنة، وقد اقتضت الضرورة الشعرية ذلك.

وقد يلجأ الشاعر إلى ترخيم المنادى، إذا كان علماً غير مركب، زائداً على ثلاثة أحرف، كقول امرئ القيس في معلقته :

أفـــاطِمَ، مَهْـــلاً، بَعْـــضَ هـــذا التَّـــدَلُّلِ وإن كُنْتِ قد أَزْمَعتِ صَرْميَ فاجْملي[2]

نلاحظ هنا أنَّ الشاعر قد رخم المنادى المختوم بتاء (أفاطم)، للضرورة الشعرية.

مما تقدم يتضح لنا أنَّ شعراء الجمهرة قاموا بتغيير في بنى الكلمات حفاظاً منهم على الإيقاع، وحرصاً منهم على عدم كسر الجرس الموسيقي لقصائدهم، فلجأوا إلى الضرورات معلنين تمردهم على القواعد التي وضعها النحاة، وليس ذلك على إطلاقه، ولكنه ضمن الحدود التي رسمها لهم أهل اللغة، فحافظوا على الوزن من الكسر والاضطراب، وهنا تبرز براعة هؤلاء الشعراء الذين أبدوا عناية فائقة بموسيقى شعرهم، مستفيدين من الحدود التي رسمها لهم علماء اللغة بلغة الشعر من الترخيم، وصرف الممنوع، وتحريك الساكن، وغيرها .

---

(1) المرجع السابق، ص348.

(2) القرشي، الجمهرة ، ص252.

الفصـل الثالث

الظواهر التركيبية في ديوان الجمهرة

الفصل الثالث: الظواهر التركيبية في ديوان الجمهرة

تمهيد

تمتلك اللغة الشعرية خصائص فنية ومزايا تعبيرية، تميزها عن اللغة العادية في بنائها وتراكيبها، حيث ترتقي بها من الحيز النفعي إلى الأثر الجمالي، والشاعر أو المبدع هو من يقوم بهذا الدور ليعبر عن تجربته الشعرية، وعما يجول في وجدانه من انفعالات بطريقته الخاصة.

وعملية الكشف عن هذه الخصائص الفنية في اللغة الشعرية تكون من خلال معناها النابع من تراكيبها في الجملة، وعلاقاتها بغيرها من المفردات، ذلك لأن مزايا اللغة الشعرية وخصائصها الفنية مرتبطة بالمعاني النحوية ارتباطاً وثيقاً.

وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم حينما قال: "واعلم أنّ ليس النّظم، إلّا أنْ تضعَ كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها"[1]، إذن مزايا اللغة الشعرية وخصائصها الفنية مرتبطة بالمعاني النحوية ارتباطاً وثيقاً.

وتعتمد الأسلوبية في دراستها للتراكيب على الجانب النحوي و" كل أسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة"[2]، ذلك لأنَّ النّحو بمعناه التركيبي يمثل مركز التقاء الدراسات الأسلوبية، حيث تتحرك الأسلوبية من وراء النحو بحرية؛ لأنّ النحو يحدد لنا أساليب تكوين الجمل، ومواضع الكلمات ووظائفها من حيث قدرتها على ضبط قوانين الكلام[3].

لذلك نجد التراكيب النحوية الأصلية أو الانزياحية ترتبط بقوانين النحو، حيث أنّه لا يمتاز التركيب بالإبداع دون أن يخضع لقواعد اللغة المعيارية، لأنّ تغيير مواقع الكلمات بطريقة عشوائية يفسد التركيب، ويصعب فهمه على المتلقي، لذا علينا التفريق بين الانزياح الذي يخدم النص، والانزياح الذي يخرج عن معيارية التركيب النحوي ويخل بترتيبه[4]، فلا نكاد نعرف له معنى، والمبدع في عمله الفني ينزاح عن النظام اللغوي، ويُعمل ذهنه بطريقة دقيقة في انتقاء المفردات وبناء التراكيب التي تعبر عن أحاسيسه وانفعالاته بطريقة تنسجم مع طبيعة المقام.

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، (ج92/1).

(2) المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، (ص56).

(3) ينظر، عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، (ص195).

(4) ينظر، مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (ص69-79).

فدراسة التراكيب تستند إلى البحث عن القيم التعبيرية أو السمات الأسلوبية ذات القيم التعبيرية أو التأثيرية، ذلك لأن التركيب النحوي إذا افتقد مثيراته الأسلوبية أُفقد قيمته الدلالية والجمالية، فالمفردة خارج التركيب النحوي لا تشكل قيمة معنوية، أما إذا جاءت في تركيب نحوي، فإنها تؤدي معنى جديداً تكسبه من وظيفة رتبتها في بنية التركيب النحوي، وذلك مثل الفاعلية والمفعولية، والإضافة والحالية..، وغيرها[1].

والجدير بالذكر أنَّ العلاقة بين مفردات التراكيب النحوية ليست علاقة عفوية، بل هي نتيجة خضوع اللغة لنظام خاص "يتحقق من خلال رصد حجم الجمل طولاً وقصراً، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء، والنفي والاستفهام؛ ذلك أنَّ حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية"[2].

كما أنَّ الجملة العربية تمتاز بالمرونة فلا حتمية في ترتيب أجزائها، وذلك لا يعني أنّ التقديم والتأخير –على سبيل المثال– لا يخضعان لأي قيد أو شرط، بل نجد للنحاة وجهة نظر معيارية قائمة على القول بالجواز أو عدم الجواز، يقول ابن جني في ذلك: "وذلك على ضربين: أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار"[3]، ثم يتحدث ابن جني عن مواطن جواز التقديم والتأخير، وما لا يجوز وتأباه اللغة العربية، مقدماً شواهد شعرية مهمة.

وفي هذا الفصل يتجه اهتمام الباحث، إلى دراسة البنية التركيبية للجمهرة، بهدف فحص الوحدات اللغوية التي تشف عن المثيرات الأسلوبية، وتسهم في إبراز القيم الجمالية للنص، وتكشف عن الأثر المتولد من تواشيح التراكيب والدلالة، بما يمنح الأسلوب الشعري تميزه عن غيره من الأساليب خاصة أنّ دراسة الأسلوب هو دراسة " للإبداع الفردي، وتصنيف للظواهر الناجمة وتتبع للملامح المنبثة منه " [4].

والتركيز على فعالية البنى التركيبية وتجلياتها الأسلوبية، يستند إلى التحليل النحوي، الذي يقوم بتتبع صلات البنية النحوية للجملة، ويقوم بالكشف عن القيم الدلالية والجماليةللبنى النحوية في النص، ويبحث عن سبب استخدام الشاعر بنية نحوية بعينها دون غيرها، وصلة

---

(1) ينظر، سلمان، دراسات في اللغة والنحو، (ص27–33).

(2) عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، (ص207).

(3) ابن جني، الخصائص، (ص382).

(4) فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (ص179).

ذلك بما يريد أن يحمله من دلالات[1]، وهذا يعني أنَّ التحليل اللساني للتراكيب اللغوية يقتضي مراعاة السياق، وما يكمن فيه من طاقات إيحائية كما يرى ريفاتير[2].

فدراسة التراكيب تفضي إلى الكشف عن البعد الدلالي والجمالي للنص، وما يكمن في مثيراته الأسلوبية من ثراء دلالي وعمق في الرؤية الشعرية انطلاقاً من الجملة دون قطعها من سياقها، فالباحث الأسلوبي عليه أن يدرس تموضع الجملة في النص، بمعنى أنه يدرس النص في ضوء الجمل الواردة فيه، أو الجمل في ضوء النص بأكمله.

وفيما يلي ستتناول الدراسة البنية التركيبية في شعر الجمهرة ممثلة بأبرز المثيرات الأسلوبية اللافتة فيه، وستحاول الكشف عن خصوصيتها التركيبية، ومدى فاعليتها في إنتاج الدلالة وإبداعها، من خلال دراسة نماذج من نصوص شعر الجمهرة.

---

(1) ينظر، زاهر، بنية القصيدة، (ص227).

(2) ينظر، ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، (ص54).

المبحث الأول: التراكيب الإنشائية الطلبية

ينقسم الكلام من حيث معناه إلى خبر وإنشاء .

والخبر عند البلاغيين هو ما يصح أن يقال لقائله، إنه صادق فيه أو كاذب، فإن كان الكلام مطابَقا للواقع كان قائله صادِقا، وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذبًا[1] .

والإنشاء عند البلاغيين هو "كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته؛ أي ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه " [2] .

إذن تختلف دلالة الإنشاء عن دلالة الخبر أن الأخير كما سلف الذكر يحتمل الصدق أو الكذب، أما الإنشاء فيقصد بدلالته إنشاء معنى يحرّك خيال المتلقي دون النظر إلى أنه يتطابق مع الواقع الخارجي أو لا يتطابق.

والأُسلوب الإنشائي ينقسم إلى قسمين : إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، " ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، ومنه أفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، ... ويقسم إلى تسعة أقسام : أمر، ونهي، واستفهام، ودعاء، وعرض، وتحضيض، وتمن، وترج، ونداء "[3] .

والإنشاء غير الطلبيّ هو" ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلاً وقت الطلب " [4] .

ويكون بصيغ المدح والذم، وصيغ العقود والقسم، والتعجب والرجاء، وكذا يكون بربّ ولعلَّ، وكم الخبرية [5] ،وما يهمنا في هذه الدراسة هو الأساليب الإنشائية الطلبية، والتي سأحاول دراستها، وتسليط الضوء عليها من خلال شعر ديوان الجمهرة .

أولاً: الاستفهام

الاستفهام في اللغة مشتق من الفهم معناه: العلم والمعرفة بالقلب، يقال فهمت الشيء أفهمه بكسر العين في الماضي وفتحها في المضارع –فهْماً وفَهما– وفهامة[6].

اصطلاحاً: "هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأدوات خاصة"[7].

---

(1) ينظر، عتيق، علم المعاني والبيان والبديع، (ص43).

(2) مطلوب، أحمد، والبصير، كامل حسن، البلاغة والتطبيق، (ص121).

(3) هارون، عبد السلام، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، (ص13).

(4) المرجع السابق، ص13.

(5) ينظر، الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (ص69).

(6) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (ج459/2).

(7) عرفة، من بلاغة النظم العربي، (ج93/2).

فالاستفهام أسلوب إنشائي طلبي له قيمته الإيحائية في بنية النص، كما أنّه يضفي جمالاً وبهاءً على الشكل الذي يظهر فيه ذلك لأنّ الاستفهام "أوفر أساليب الكلام معاني وأوسعها تصرفاً وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً ولذا نرى أساليبه تتوالى، في مواطن التأثر... وإذا صح القول أنّ الكلام قمة عليا في البلاغة كان أسلوب الاستفهام محتلاً أعلى مكان في تلك القمة"[1] ،والأدوات الموضوعة للاستفهام هي:

(الهمزة، هل، من، ما، أي، كيف، متى، أيان، أين، أنى، كم)

وبواسطة هذه الأدوات يتحول الكلام من معناه الخبري إلى المعنى الاستفهامي، حيث تشكل هذه الأدوات جزء أساسي في عملية تحويل التركيب من صيغته الإخبارية إلى صيغته الاستفهامية، من خلال توظيفها بشكل فاعل ومتنوع بعيداً عن الرتابة والملل، فيثير في نفس المتلقي مشاعر مختلفة هي " ألصق بتصوير الأحوال النفسية من الألم والحسرة والتعجب والتوجع"[2] ،وقد يخرج الاستفهام إلى معانٍ أخرى تستفاد من السياق، وهذه المعاني كثيرة كالنفي والتقرير والاستبطاء والتهكم والسخرية...، وما يهمنا في هذا المقام الاستفهام في الجمهرة والمعاني التي خرج إليها، وكيفية توظيف شعراء الجمهرة للاستفهام حتى أصبح ظاهرة أسلوبية لها خصوصيتها في ديوان الجمهرة .

وتتضح أهمية الاستفهام في ديوان الجمهرة من خلال المساحة الواسعة التي يحتلُّها في أغراضهم الشعرية المختلفة، فاستخدموا عدداً كبيراً من أدوات الاستفهام بشكل متفاوت من أداة إلى أخرى، كان أكثرها حضوراً **(متى – هل – أنّى)**، في حين لم يكثر شعراء الجمهرة من استخدام **(الهمزة – كم – كيف – أين)** كما قلّ استخدام **(ما – من – أي)** في حين لم أجد أثراً لـ **(أيان)** ،كما يلاحظ الباحث أنَّ أسلوب الاستفهام كثر في مقدمات القصائد، وخصوصاً الوقوف على الأطلال، وذلك يدلل على التشوق والتوجع إثر فراق المحبوبة، ومن صورها في وصف الديار المقفرة قول عدي بن زيد[3]:

أَتَعْـرِفُ رَسْـمَ الـدّارِ مِـنْ أُمّ مَعْبَـدِ؟ نَعَـم! فرَمَـاكَ الشّـوْقُ بعـد التّجلُّـدِ[4]

---

(1) حسين، من البلاغة، (ص144).

(2) السامرائي، في لغة الشعر، (ص59).

(3) هو علي بن زيد حماد بن زيد العبادي التميمي: شاعر، من دهاة الجاهليين مات 35 ق هـ، ينظر، البغدادي، خزانة الأدب، (ج 184/1)، والزركلي، الأعلام، (ج220/4).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص508).

فلم يبقَ من آثار أمِّ معبد وديارهم إلّا الرسوم، لكن الشوق والحنين هو الذي دفع الشاعر للذهاب لبقايا ديار المحبوبة بعد الصبر، لذلك يتساءل الشاعر في حيرة مظهراً شوقه وألمه الشديد، ومثله قول عنترة بن شداد في معلقته:

هَــلْ غَــادَرَ الشّــعراءُ مِــنْ مُتَــرَدَّمِ؟ أَمْ هَــلْ عَرَفْــتَ الــدّارَ بَعــدَ تَــوَهّمِ؟

إلاّ رواكِــــدَ بَيْــــنَهُنّ خَصــــائِصٌ وبَقيّــــةٌ مِــــنْ نُؤيِهــــا المُــــتَقِّم[1]

يتساءل الشاعر باستفهام يفيد معنى الإنكار ويقول هل أبقى لأحد معنى إلّا وقد سبقونا الشعراء إليه، بمعنى أنه لم يترك الشعراء شيئاً يصاغ فيه شعر إلّا صاغه أحدهم، فالسابقون لم يتركوا لمن بعدهم، ثم يتساءل الشاعر في الشطر الثاني مستنكراً هل عرفت المنزل بعد التغير الذي أصابه فهو لم يعرفه إلّا توهماً أنّه هو الدار التي كان يعرفها من ذي قبل.

والملاحظ أنَّ الشاعر قد استخدم أدواة الاستفهام (هل) في هذا البيت مرتين ذلك "لأنّ هل ضعفت في حروف الاستفهام فأدخلت عليها أم"[2] .

ومثله قول بشر بن أبي خازم في مستهل قصيدته:

لمَــــنِ الــــدّيَارُ غَشَــــيْتَها بــــالأنْعُمِ تَغْــــدو مَعالِمُهــــا كَلَــــوْنِ الأزْقَــــمِ

لَعِبَــتْ بِهَــا رِيــحُ الصَّــبا فَتَنَكّــرَتْ إلاّ بَقِيّــــةُ نُؤْيِهَــــا المُتَهَــــدِّمِ[3]

وقف الشاعر هنا ليصف شوقه وحنينه، باثاً آلامه وشجونه، متسائلاً ليجذب بذلك اهتمام المتلقي إلى أهمية الفكرة التي يسعى إلى ترسيخها، فالشاعر وجد ديار محبوبته قد أصبحت قفراً لا أثر لها، وقد كنت فيها وهي منعمة، وهي تبدو الآن مثل الأرق، أي الحية التي بها سواد وبياض، فالديار ليس فيها من آثارها السابقة فالريح قد عاثت فيها حتى تغيرت، ولم يبقَ فيها غير النؤى أي الحاجز الذي يمنع الماء من دخول البيت، فالرياح قد غيرت معالم الدار، ولم يبقَ منها سوى بقية من نؤيها المتهدم، لذلك بدأ الشاعر يتساءل وقد بدت عليه معالم الحيرة تارة والشوق والتوجع تارة أخرى.

إنّ هذه التساؤلات التي يطرحها الشعراء في مطالع قصائدهم إنّما الهدف منها جذب انتباه المتلقي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ترسيخ الفكرة التي يروم حولها الشاعر بشكل عام، فالاستفهام ساعد على خلق حالة من التنبيه والإثارة، كما دلّت التراكيب الاستفهامية في

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص482).

(2) الشيباني، شرح المعلقات التسع، (ج216/1).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص518).

بدايات الأبيات على إظهار مدى التشوق والتوجع الذي أصاب الشاعر من خلال الأدوات (الهمزة، وهل، وأم)، فعمد الشاعر على إشراك سامعيه بطريقة تمكنه من لفت انتباههم إليه، حتى يتفاعلوا معه، رغم أنَّ الشاعر لا يريد إجابة من أحد لكنّه يريد توضيح فكرته للسامع.

ومثله قول الشاعر زهير بن أبي سلمى في مقدمة معلقته التي عبّر من خلالها عن الحيرة، بما آلت إليه ديار الأحبة، وما تثيره الأطلال من ألم وعبرة أظهرته من خلال صمتها الرهيب، يقول متسائلاً :

أَمِـــنْ أُمِّ أَوْفَـــى دِمْنَـــةٌ لـــم تَكلّـــمِ ... بِحَوْمَانَـــــةِ الـــــدّرَاجِ فـــــالمُتَثَلَّمِ

ودار لهـــــا بـــــــالرَّقْمَتَينِ كَأَنَّهـــــا ... مَرَاجِيْـعُ وَشْـمٍ فـي نَواشِـرِ مِعْصَـمِ

بِهَـــا العِـــينُ والأَرْآمُ يَمْشِـــينَ خِلفَـــةً ... وَأَطْلاؤُهـا يَنْهَضْـنَ مِـنْ كُـلِّ مَجْـثَمِ

وَقَفْـتُ بِهَـا مِـنْ بَعْـدِ عِشـرِينَ حِجَّـةً ... فَلأْيـاً عَرَفْـتُ الـدّارَ بَعْـدَ تَـوَهُّمِ

أَثَـــافيَّ سُـــفْعاً فـــي مُعَـــرَّسِ مِرْجَـــلٍ ... وَنُؤيـاً كَجِـذْمِ الحَـوضِ لـم يَتَـثَلَّمِ

فَلَمّـــا عَرَفْـــتُ الـــدّارَ قُلْـــتُ لِرَبْعِهَـــا ... أَلاَ انْعِـمْ صَـبَاحاً أَيُّهَـا الرَّبْـعُ واسْـلَمِ

تَبَصَّـرْ خَليلـي هَـلْ تَـرَى مِـنْ ظَعَـائِنٍ ... تَحَمَّلْـنَ بالعَليـاءِ مِـنْ فَـوْقِ جُـرْثُمِ[1]

يتساءل الشاعر عن أثر من آثار زوجته **(أَمِنْ أُمِّ)**، وقف عليها في مكانين في نجد اسمه **(حَوْمَانَةِ الدّرَاجِ)** و**(المُتَثَلَّمِ)** ولم يجيباه عن تساؤله ذلك لأنّ زوجته قد هجرته، وقد جاء هذا التساؤل " في معرض الشك ليدل بذلك على أنّه لبعد عهده بالدمنة وفرط تغيرها لمْ يعرفها معرفة قطع وتحقيق"[2]، ويتذكر الشاعر ما في هذه الدار من بقر وحشي واسعات العيون وظباء بيض، لكنّ الشاعر عرف الدار بصعوبة لأنّه مضى على فراقه لها عشرين سنة، وقد استدلّ على الدار من الحجارة السود التي تنصب عليها القدر ومن خلال أصل الحوض، فلما عرفها حيّا الدار ودعا لها بطيب العيش، ثم يعود يتساءل مرة أخرى من شدة ولهه ووجده يسأل خليله هل ترى بالأرض العالية من نساء على الهودج، يقصد أنَّ " الوجد برّح به والصبابة ألحت عليه حتى ظنَّ المحال لفرط ولهه، لأنّ كونهن بحيث يراهنّ خليله بعد مضي عشرين سنة محال"[3].

إنّ التساؤلات التي أطلقها الشاعر في قوله **(أَمِنْ أُمِّ** أوفى...**)** ثم قوله في نهاية الوقوف على الطلل **(هل ترى من ظعائن...)** قد ضاعف من طاقات النص الإيحائية، وأشارت إلى

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص280-281).

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ج133/1).

(3) الزوزني، شرح المعلقات السبع ، (ج136/1).

مركز النص الذي تركز فيها النظر نحو الفكرة التي يروم حولها الشاعر، والتي يود إيصالها إلى ذهن المتلقي، فالفكرة هي مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف لأنهما احتملا دية قتل ورد بن حابس.

ومن الأدوات التي حظيت بحضور وافر في الجمهرة (هل) وهي حرف "لا تطلب به إلّا التصديق"[1]، "وهل تدخل في الأصل على الأفعال فإذا دخلت على الاسم كان ذلك لاعتبار بلاغي"[2].

من ذلك قول عمرو بن أحمر:

بَـانَ الشَّـبَابُ وَأَفْنَـى ضُـعْفَهُ العُمُـرُ ... للَّـهِ دَرُّكَ أَيَّ العَـيْشِ تَنْتَظِـرُ؟

هَـلْ أَنْـتَ طَالِـبُ وِتْـرٍ لَسْـتَ مُدْرِكَـهُ؟ ... أَمْ هَـلْ لِقَلْبِـكَ عـن أُلاَّفِـهِ وَطَـرُ؟

أَمْ كُنْـتَ تَعْـرِفُ آيـاتٍ، فَقَـدْ جَعَلَـتْ ... آيـاتُ إِلْفِـكَ بِالوَدْكَـاءِ تَـدَّثِرُ؟

أَمْ لاَ نَـزَالُ تُرَجِّـي عِيْشَـاً أُنُفـاً ... لَـمْ تُـرْجَ قَـطُّ، وَلَـمْ يُكْتَبْ بِهـا زُبُـرُ؟[3]

بدأ الشاعر قصيدته بحكمة، فالشباب قد انتهى، والزمن أفنى أناس كُثُر فأي عيش تنتظر بعد ذهاب الشباب، فالشاعر يتساءل متعجباً من نفسه أي عيش منتظر، ثم يتساءل الشاعر مستنكراً، هل تطلب من هذه الدنيا شيء لم تدركه بعد غير ألافه، وهذا الاستفهام يرسلنا إلى الفكرة التي يدور حولها النص، وهو الشكوى من ظلم السعاة حيث رفع الشاعر هذه الشكوى إلى **(يحيى بن الحكم بن أبي العاص)**.

فالقصيدة تدور حول فكرة الظلم الموجه من الحاكم إلى الرعية لذلك بدأ الشاعر قصيدته بالحكمة ثم أتبعها بالاستفهام، وكأنّه يريد أن يقول بأنّ الشباب بقوته وعنفوانه سوف يذهب وينتهي من الجميع، كما أنّ الملك والعرش سيذهب وينتهي، فالاستفهام هنا تضمن معنى التعجب من ظلم هؤلاء الحكام وغطرستهم وهم يعلمون شبابهم سوف يفنى وقوتهم سوف تضعف، لذلك تتجلّى القيمة الفنية الشعرية للاستفهام في الإجابة عن السؤال في قوله:

أَمْ كُنْـتَ تَعْـرِفُ آيـاتٍ، فَقَـدْ جَعَلَـتْ ... آيـاتُ إِلْفِـكَ بِالوَدْكَـاءِ تَـدَّثِرُ؟[4]

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، (ص308).

(2) العتيبي، الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة، (ص130).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص842).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص842).

والمعنى هلّا جعلت موت أُلّافك آية لك، كما تبرز القيمة الفنية للاستفهام من خلال التكرار، حيث كرر الشاعر أسلوب الاستفهام في الأبيات (هل أنت – أم هل – أم كنت – أم لا) وقد سعى الشاعر من وراء تكراره لأسلوب الاستفهام إلى إثارة ذهن المتلقي والتأكيد على فكرة الفناء، ليصل من خلالها إلى بؤرة النص المرجوة وهي الشكوى من ظلم الحكام.

ومنه قول دريد بن الصمة :

فهَـلْ أَنَـا إلاّ مِـنْ غَزِيّـةِ إنْ غَـوَتْ غَوَيْـتُ وإنْ تَرْشُـدْ غَزِيّـةُ أَرْشُـدِ[1]

يقول الشاعر أنّه من (غزيّة) وهو رهط الشاعر وأحد أجداده، وهل هنا خرجت عن معنى الاستفهام الحقيقي إلى غرض بلاغي آخر خرجت له وهو النفي، كأنّه قال: ما أنا إلا من غزية في حالتي الغي والرشاد، فإن عدلوا عن الصواب عدلت معهم، وإن اقتحموه اقتحمت بهم ؛ فالشاعر يقول أنا شريك لقومي في جهلهم وغوايتهم كما كنت شريكاً لهم لو رشدوا، فالشاعر هنا يظهر نفسه بدون إرادة منقاد لقومه، وكأنّه يريد أن يبرر لنا مقتل أخيه في المعركة، وأنّه لم يكن يريد الدخول في المعركة، لكنه لم يستطع منع أخيه أو قومه من دخول تلك المعركة، فانقاد الشاعر لرأي قومه حتى وهو يعلم أنّهم على خطأ، لذلك يقول الشاعر في الأبيات السابقة :

أَمَـرْتُهُمُ أَمْـرِي بِمُنْعَـرَجِ اللِّـوَى فَلَـمْ يَسْتَبينوا النّصْحَ إلاّ ضُحَى الغَدِ

فَلَمّـا عَصَـوْني كُنْـتُ مِـنْهُم، وَقَـدْ أَرَى غَـوَايَتَهُمْ؛ وأَنّـي بهـم غيـرُ مُهْتَـدِي[2]

فالشاعر أظهر نفسه وكأنه مسلوب الإرادة، فيقول بأنني أمرتهم بعدم خوض تلك المعركة لكنهم لم يسمعوا لي إلا بعد فوات الأوان، ورغم عصيانهم لي إلا أنني بقيت معهم، ولن أتبع غيرهم ، ومنه قول عروة بن الورد :

أَقِلّـي علـيّ اللّـوْمَ يـا ابنَـةَ مُنْـذِرِ ونامي، فإن لم تَشْتَهِي النّوْمَ فاسْهَرِي

ذَرِينِـي أُطَـوّفْ فـي الـبِلاَدِ لَعَلّنـي أُخَلّيكِ أو أُغنيكِ عن سوءِ محضرِي

فـإنْ فَـازَ سَـهْمٌ للمَنِيّـةِ لَـمْ أَكُـنْ جَزوعـاً، وهـل عـن ذاكَ مـن مُتَـأَخِّرِ؟

تَقُـولُ لَـكَ الـوَيْلاتُ هَـلْ أَنْـتَ تَـارِكٌ ضُـبُوءاً بِرَجْـلٍ تَـارَةً وَبِمُنْسِـرِ؟[3]

توجه الشاعر بالخطاب في هذه القصيدة إلى امرأته سلمى، قبل الذهاب للمعركة، وقد كانت تلومه على المخاطرة بنفسه فهي متخوفة عليه من الهلاك بتصميمه على مواصلة

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص600).

(2) المرجع السابق، (ص600).

(3) القرشي، نفسه ، (ص579).

المغامرة، وإدمانه الغزوات والغارات في أحياء العرب، فرد عليها قولها بأنّه إنّما يبغي بذلك المجد وجمع المال لها ليكفيها بعد موته، لكن الشاعر يقرر أنّه لا يبالي بالموت ولا يتأخر عنه ويقول لها إن قتلت عدوي و سلمت سأكفيكم حياة المهانة، وجلوسكم بعيدا عن الناس، لكن الزوجة المحبة لزوجها لا تنظر إلى كل ذلك بل تقول له بصيغة الاستفهام **(هَلْ أَنْتَ تَارِكٌ ضُبُوءاً بِرَجْلٍ تَارَةً وَبِمُنْسِرِ)**، ونلاحظ أن الاستفهام قد خرج إلى معنى بلاغي آخر وهو الأمر بمعنى اترك هذا الأمر فكم تقاسي من الغارات والشدائد .

ومن الأدوات التي كان لها حضور لافت للنظر **(متى)** التي يقول فيها القزويني: "وأما متى فللسؤال عن الزمان"[1]، وقد جاء الاستفهام بـ "متى" في مواضع عدة في شعر الجمهرة، من ذلك قول عمرو بن كلثوم في معلقته:

بِأَيِّ مَشيئَةٍ عَمرَو بنَ هِنْد ... ترى أنّا نكون الأرذلينا

بِأَيِّ مَشيئَةٍ عَمرَو بنَ هِنْدٍ ... نَكُونُ لِقَيْلكُمْ فيها قَطينَا

بأَيِّ مَشيئَةٍ عَمرو بنَ هِنْدٍ ... تُطيعُ بِنا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا

تُهَدّدُنَا وتُوعِدُنا، رُوَيداً ... متى كنّا لأُمِّكَ مَقتَوِينَا؟![2]

تجلى في الأبيات السابقة على أربعة أساليب استفهام (أي) ثلاث مرات و(متى) مرة، وقد جاء توزيع أدوات الاستفهام في هذه الأبيات ليعزز دلالته التي يريد الشاعر التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي بأسلوب مشوّق يثير في نفس المتلقي تشويقاً وانفعالاً عاطفياً، ففي الأبيات الثلاثة الأولى يكرر الشاعر نفس السؤال حيث جاء الاستفهام بـ (أي) وهو استفهام استنكاري يتضمن معنى النفي، فيتساءل الشاعر كيف تشاء يا عمرو بن هند أن نكون الأقل منكم، وكيف تشاء أن نكون خدماً للملوك، وكيف تشاء أن تطيع الوشاة وتحقرنا وتقصّر بنا، فأي شيء دعاك إلى هذه المشيئة؟ بمعنى أنّه لم يَظْهَرْ منا إذلالاً لأنفسنا، ولم يَظْهَرْ منّا ضعف أو هوان حتى تطمع فينا.

ثم أعقب هذه الاستفهامات الثلاثة باستفهام أخير مستخدماً (متى) وهو استفهام يفيد الاستنكار والنفي فيقول ترقّق في تهديدنا ووعيدنا فمتى كنا نخدم أمك، فنحن لا نعبأ بتهديدك لأنّنَا لم نكن في يومٍ من الأيام خدماً لأمك، ومثله قول طرفة بن العبد في الفخر بنفسه :

ولَسْتُ بِحَلاَّلِ التّلاعِ مَخَافَةً ... ولكِنْ متى يَسترْفِدِ القومُ أَرفِدِ

---

(1) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، (ج67/3).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص402).

فـإنْ تَبغنـــي فـــي حَلَقَـــةِ القَـــوْمِ تَلْقَنـــي وإنْ تلتَمسْـنـي فـي الحَوانيـتِ تَصـطدِ

متـــى تـــأتِيني أُصْـــبَحْكَ كَأْســـاً رَوِيّـــةً وإنْ كنـتَ عَنْهَـا غانِيـاً فـاغْنَ وازْدَدِ[1]

يتفاخر الشاعر في الأبيات السابقة بنفسه حيث طفت صيغة **(الأنا)** بشكل لافت للنظر في قوله **(لستُ – أرفد– تقتني – تلتَمسْني – أُصْبَحْكَ)**، كما نلاحظ أنّ الشاعر استخدم صيغة الاستفهام بالأداة **(متى)** في قوله **(متى يَسترْفِدِ، متى تأتِين)** والتي خرجت عن الاستفهام الحقيقي لتحمل في طياتها معنى التوكيد متلائماً بذلك مع صيغة الاعتزاز والافتخار بالنفس المتمثلة بصيغة **(الأنا)**، كما نلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم صيغ أخرى ليوضح الفكرة التي رام حولها ويؤكدها، وذلك بنفي الضد في قوله **(ولَسْتُ بِحَلاَّلِ التّلاعِ)** أي أنني لا أستتر في الأماكن العالية لأتوارى عن الناس حتى لا يراني ابن السبيل والضيف، ولكني أنزل إلى السهل، وأعين من استعانني، كما استخدم أسلوب الشرط ليخدم الغرض ذاته في قوله **(فإنْ تَبغني في حَلَقَةِ القَوْمِ تَلْقَني) (وإنْ تلتَمسْني في الحَوانيتِ تَصطدِ)** يقول إنني موجود في حلق المشورة لأنني صاحب رأي، حتى في الحوانيت تجدني أشرب وأسقي من يحضرني .

ومن أدوات الاستفهام التي كان لها حضور مميز في شعر الجمهرة (كم) الاستفهامية، وهي من أكثر الأدوات قدرة على الإحاطة بمدلول الكثرة من أجل تعظيم الموقف المراد نقله إلى المتلقي، وقد أشار السيوطي إلى ذلك بقوله: "كم على وجهين خبرية بمعنى كثير واستفهامية بمعنى أي"[2]، وتجلى ذلك في قول القطامي[3]:

كـــم نَـــالَني مِـــنْهُمُ فضـــلٌ علـــى عَـــدَمٍ إذ لا أكـــاد مـــن الإقتـــار أحْتَمِـــلُ

وكـم مـن الـدّهر مـا قـد ثبّتُـوا قَـدَمي إذْ لا أَزَالُ مـــع الأعـــداءِ ننتضِـــلُ[4]

لقد أفادت كم معنى الكثرة أي كم نالني منهم فضلٌ كثيرٌ بعد أن أصابني العدم حتى لم أعد أطيق وأحتمل، وكم ثبّتوا قدمي كثيراً أمام الأعداء بمعنى أنهم نصروني على الأعداء مراراً.

ونلاحظ أن الشاعر كرر (كم) في هذين البيتين في غرض المدح حيث بيّن كثرة الفضل الذي ناله الشاعر من هؤلاء القوم كما بيّن كثرة نصرتهم له في الشدائد، وقد جاء هذا

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص435).

(2) السيوطي، همع الهوامع، (ج602/2).

(3) هو عمير بن شُييم بن عمرو بن عباد كان من نصارى تغلب في العراق، وأسلم، توفي سنة 62هـ، ينظر: البغدادي، الخزانة، (ج 370/2)، والزركلي، الأعلام، (ج88/5).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص811).

المعنى المجازي لأداة الاستفهام (كم) متناسقاً مع نسق القصيدة وطبيعة المقام الذي وردت معه، حيث جاءت القصيدة في غرض المدح فالتلاحم الحاصل بين السياق ومعنى الاستفهام قد أوجد خصيصة أسلوبية ذات قيمة تعبيرية مهمة، عملت على تكثيف المعنى ليظهر مليئاً بالإيحاء.

ثانياً: الأمر

الأمر في اللغة: الأمر نقيض النهي[1] وهو طلب فعل على جهة الاستعلاء أو كما يقول العلوي في طرازه: "هو صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[2]، ويأتي الأمر لطلب الفعل بمعنى الإلزام، بحيث يكون طالب الفعل عادة أعلى منزلة ممن يطلب منه تنفيذه[3].

ويؤكد البلاغيون في تعريفهم للأمر على أنْ يكون على جهة الاستعلاء. وهذا قيدٌ مهم في التعريف "لأنّه يضع الحد الفاصل بين استعمال الأمر على حقيقته واستعماله على غير حقيقته، فإذا كان الأمر على جهة الاستعلاء فهو على حقيقته، وإذا كان على غير جهة الاستعلاء فالمقصود به غرض ما يحدده السياق"[4]، وللأمر أربع صيغ هي: (فعل الأمر المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر).

وقد احتفى شعراء الجمهرة بأسلوب الأمر في خطابهم الشعري، واستعملوه على نحوٍ مكثفٍ، وذلك لأهميته في التعبير عن حالة الشاعر النفسية والشعورية المتنوعة ومزاجه النفسي المتقلّب، كما أنّ لأسلوب الأمر فعاليته على اجتذاب المتلقي ولفت انتباهه، وتحريك مشاعره، له دور في إثراء المعنى وتعميق الدلالة.

وقد أسهمت صيغة الأمر في بناء اللغة الشعرية لشعراء الجمهرة، وحسبنا في تبيين ذلك من خلال تأمل أسلوب الأمر في مفتتح قصائد شعراء الجمهرة ونأخذ على سبيل المثال معلقة امرئ القيس حيث ابتدأها بصيغة الأمر يقول:

قِفــا نَبْــكِ مِــنْ ذِكــرَى حبيــبٍ ومنــزِلِ بِسِقطِ اللِّوى، بينَ الدَّخُولِ، فحَوْمَلِ[5]

يقول الشاعر لصاحبيه أن قفا وأعيناني على البكاء عند تذكر الحبيب الذي فارقته والمنزل الذي خرجت منه، ونلاحظ هنا أن الأمر قد خرج عن معناه الأصلي إلى معنى بلاغي آخر هو

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، (ج26/4).

(2) العلوي، الطراز، (ج155/3).

(3) ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم، (ص318).

(4) شادي، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، (ص193).

(5) القرشي، الجمهرة، (ص244).

الالتماس، ذلك لأن الشاعر يوجه الأمر إلى صاحبيه المساويان له في الرتبة، ولقد تجلى ذلك في مطلع قصيدة عمرو بن كلثوم:

أَلاَ هُبّـــي بِصَـــحْنِكِ، فَاصـــبَحينا وَلاَ تُبقـــي خُمُـــورَ الأنـــدَرِينَا[1]

استهلّ الشاعر قصيدته بصيغة الأمر لأم عمرو – وهي أم الشاعر– فيقول لها: "استيقظي من نومك أيتها الساقية وأسقينا الصبوح بقدحك العظيم، ولا تدخري خمر هذه الفرى"[2]، لكنّ هذا الأمر غير حقيقي لأنّ أم عمرو هي صاحبة سلطة السقايا وسلطة اختيار المنحى التوزيعي للكأس، والتحكم فيه، مع خضوع الشاعر التام لذلك، ويدلُّ على ذلك قول الشاعر في موطن آخر من القصيدة:

صـــرفت الكـــأسَ عَنّـــا، أُمَّ عَمـــرٍو وكـــانَ الكـــأسُ مَجراهـــا اليَمِينَـــا

وَمَـــا شَـــرّ الثّلاثَـــةِ أُمَّ عَمـــرٍو بصـــاحبِكِ الـــذي لا تَصـــبَحينَا

فَمَـــا بَرِحَـــتْ مَجـــالَ الشَّـــرْبِ حتـــى تَغالَوهـــا، وقـــالُوا قـــد رَوِينَـــا[3]

يقول صرفت الكأس يا أم عمرو، وكان مجراها اليمين فأجريتها على اليسار، ولستُ شرَّ أصحابي، فكيف أخرت سقيي، وأبقيت مجال الشرب عند القوم دوني، إذن الأمر (هبّي ،واصبحينا) خرج من معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي وهو (الالتماس)، ذلك لأنهما متساويان في الرتبة دونما استعلاء أو إلزام، ويتجلى ذلك أيضاً في قول زهير بن أبي سلمى في معلقته:

تَبَصَّـرْ خَليلـي هَـلْ تَـرَى مِـنْ ظَعَـائِنٍ تَحَمَّلْـنَ بالعَليـاءِ مِـنْ فَـوْقِ جُـرْثُمِ[4]

يخاطب الشاعر خليليه قائلاً لهم انظرا هل تريا في الأرض العالية من فوق هذا الماء نساء في هوادج الإبل، وهذا يدل على أنّ الشوق قد ألمّ بالشاعر حتى لم يعد يطيق، فَظَنَّ أشياءً محال أن تُرى لأنّه من المستحيل أن يراهنّ خليلاه بعد مضي عشرين سنة .

ومن الواضح أنّ الأمر في هذا البيت لا يراد به معناه الحقيقي الاستعلائي، وإنّما أفاد الالتماس، لأنّ الشاعر يوجه الأمر إلى خليليه المساويين له في الرتبة.

ومثله قول عنترة بن شداد:

أثنـــي عَلـــيّ بِمَـــا عَلِمـــتِ، فـــإنّني ســـمحٌ مخـــالقتي إذا لـــم أظْلَـــمِ[1]

---

(1) المرجع السابق، ص388.

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ج215/1).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص390).

(4) المرجع السابق، ص282.

يوجه الخطاب عنترة إلى محبوبته عبلة ويطلب منها بصيغة الأمر، ملتمساً منها بأن تثني عليه بما علمت من صفاته ومناقبه الحميدة، فإنه سهل المخالطة والمخالقة إذا لم يظلم، وبناءً على أن عنترة يوجه الأمر إلى حبيبته فالمعنى المستفاد في هذه البيت هو محض الالتماس.

ومثله قول امرئ القيس يخاطب فيه محبوبته قائلاً:

فقُلْتُ لها: سِيري وأَرْخي زِمامَهُ ولا تُبعِديني مِنْ جَنَأكِ المُعَلَّلِ

دَعي البَكرَ لا تَرثي لهُ من رِدافِنا وهاتي أذِيقينَا جَنَىً كالسفرجلِ

أفاطِمَ، مَهْلاً، بَعْضَ هذا التَّدَلُّلِ وإن كُنْتِ قد أَزْمَعتِ صَرْميَ فاجْملي[2]

استثمر الشاعر في هذا المقطع الشعري المثيرات الأسلوبية لصيغة الأمر المتمثلة في الأفعال **(سِيري، وأَرْخي، دَعي، وهاتي، أذِيقينَا، فاجْملي)**.

والتي تكشف عن مدى تعلق الشاعر بمحبوبته حيث يأمرها بأن تسير وترخي زمام البعير، وألّا تبتعد عنه، ثم يطلب منها ترك بعض هذا التدلل حتى، وإن كنت قد عزمت على قطيعتي وهجري فترفقي، واحسني إليّ، وبذلك يتجلّى لنا أنّ الأمر في هذه الأبيات مجازي، وليس حقيقياً، لأنّ الشاعر لا يريد تكليفاً ولا يقصد إلزاماً، إنّما يلتمس من محبوبته، ويتودّد إليها بأن لا تبعده عنها، وأن تكف عن بعض دلالها، فالشاعر هنا يخاطب حبيبته المساوية له في الرتبة، فواضح أنّ الأمر هنا يدل على الالتماس، وصيغة الأمر إذا صدرت من رفيق لرفيقته أو من ند إلى نده كان المراد بذلك محض الالتماس والتودد.

مما سبق يتضح لنا أن الأمر قد يخرج عن معناه الأصلي الاستعلائي إلى معانٍ أخرى كالالتماس، وقد يخرج الأمر عن معناه الأصلي فيراد به **(النصح والإرشاد)** دون الاستعلاء أو إلزام من ذلك قول امرئ القيس:

وُقُوفاً بها صَحبي عَليّ مَطِيَّهُمْ يَقُولونَ لا تَهلِكْ أَسىً وَتَجلّدِ

ودع عنك شيئاً قد مضى لسبيله ولكنْ على ما غالك اليوم أقْبلِ[3]

يقول أصحاب الشاعر له اصبر ولا تهلك أسى وحزناً وتجمّل، ولا تحزن على ما فاتك، وأظهر بعض التجلد ولو تكلفاً، فالشاعر استخدم صيغ الأمر في قوله **(تَجلّدِ، دع، أقْبل)**، ولكنَّ

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص493).

(2) المرجع السابق، ص250-252.

(3) المرجع نفسه، (ص246).

صيغة الأمر هنا لا يراد بها معناها الأصلي، وإنّما هي من باب النصح والإرشاد، ذلك لأنّ أصحاب الشاعر يريدون نصحه وهدايته إلى الطريقة الصحيحة والمثلى في الحياة.

ومثله قول طرفة بن العبد:

وُقُوفــاً بهــا صَــحبي عَلَــيّ مَطِــيَّهُمْ يَقُولــونَ لا تَهلِــكْ أَســىً وَتَجلّــدِ[1]

في هذا البيت يأمر أصحاب الشاعر طرفة بالصبر والتجلد وينهونه عن الحزن، لذلك خرج الأمر من معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي ليفيد النصح والإرشاد، ذلك لأنَّ أصحاب الشاعر يحاولون توجيهه إلى الطريقة المثلى والصحيحة للحياة، دون قصدهم إلزامه بشيء، وهذا ما عبر عنه لبيد في قوله :

فــاقطَعْ لُبانَــةَ مَــنْ تَعَــرّض وَصْــلُهُ وَلَشَــرُّ وَاصِــلِ خُلّــةٍ صَــرَّامُهَا

واحْــبُ المُحَامِــلَ بِالجَميــلِ، وَصَــرْمُهُ بــاقٍ، إذا ظَلَعَــتْ وَزَاغَ قِوَامُهَــا[2]

يوجه الشاعر نصحه للمخاطب بأن يقطع حاجته مما كان وصله معرضاً للزوال والانتقاص، ثم يذم من كان وصله معرض للانتقاص، وفي البيت الثاني يواصل الشاعر نصحه ؛ فيقول أحبَّ من جاملك وصانعك بود كامل وإن تغير المجامل عن هذا العهد فأنت قادر على قطيعته.

وقد استثمر الشاعر القيم الدلالية والجمالية لخروج **(فاقطَعْ، واحْبُ)**، من معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي ليفيد دلالة تتناغم مع غرض الشاعر وقصده من نصح وإرشاد ؛ فلا تقتضي الإلزام بتنفيذ الطلب على وجه الاستعلاء، وإنّما حملت دلالات أوحى بها السياق، وهي النصح والإرشاد، لأنّه وجّه الأمر إلى المخاطب دون أن يقصد به تكليفاً ولا استعلاءً وهو من باب الحِكَمِ المبثوثة في شعر لبيد.

ومن المعاني التي خرج الأمر إليها في شعر الجمهرة **(التهكّم والاستهزاء)**، ويراد به الحط من قيمة المخاطب ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

أَبــا هِنــدٍ، فَــلا تَعْجَــلْ عَلَينــا وَأَنْظِرْنــا نُخَبِّــرْكَ اليَقينَــا[3]

يخاطب الشاعر هنا عمرو بن منذر (أبا هند)، ويطلب منه ألا يتعجل بالتهديد والوعيد، فيقول له انظرنا حتى نخبرك باليقين من أمر شرفنا ومجدنا، وواضح أنّ الأمر هنا قد خرج إلى

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص420).

(2) المرجع السابق، ص357.

(3) المرجع نفسه، ص395.

معنى بلاغي آخر وهو الاستهزاء والتهكم، لأنّ الشاعر لم يُرد حقيقة الأمر بل أراد أن يبين له عدم اكتراثه بوعيده وتهديده، وليس أدلّ على ذلك إلّا الأبيات التي تليها حيث يقول:

تَهَـــــدَّدنَا وَأَوْعِـــــدْنَا رُوَيْـــــدًا مَتَـــى كُنّـــا لأُمّـــكَ مَقْتَوِينَـــا[1]

يخاطب عمرو بن كلثوم، عمراً بن هند، ويقول له: ترفق في تهديدنا، فنحن لم نكن في يوم من الأيام خدماً لأمك حتى نكترث بتهديدك ووعيدك، ويظهر لنا أن الأمر في هذا البيت في قوله **(تَهَدَّدنَا، وَأَوْعِدْنَا)** قد أفاد معنى التهكم والاستهزاء، لأنّ الشاعر أراد أن يعبر عن استخفافه بتهديد عمرو بن هند، وبيان عدم مبالاته بتهديده ووعيده.

ومن ذلك أيضاً قول لبيد:

مِـــنْ مَعشَـــرٍ سَـــنَّتْ لَهُـــمْ آبـــاؤُهُمْ ولِكُـــلّ قَـــوْمٍ سُـــنّةٌ، وَإِمَامُهَـــا

لا يَطبَعُـــونَ، ولا يَبُـــورُ فِعَـــالُهُمْ إِذْ لاَ تَميـــلُ مـــعَ الهَـــوَى أَحْلاَمُهَـــا

فَبَنَـــوْا لَنَـــا بَيتـــاً رَفيعـــاً سَـــمْكُهُ فَسَـــمَا إِلَيـــهِ كَهْلُهـــا وغُلامُهَـــا

فَـــاقنَعْ بِمَـــا قَسَـــمَ المَلِيـــكُ، فإنّمـــا قَسَـــمَ المعـــايش بَيْنَنَـــا عَلاّمُهَـــا [2]

يفتخر الشاعر في هذه الأبيات بنسبه لقوم سنّت لهم أسلافهم كسب المعالي، فهم قوم لا تتدنس أغراضهم بعار ولا تفسد أفعالهم، فبنوا لهم الآباء بيتاً رفيعاً، وبعد هذا الاستعراض يختم الشاعر بصيغة الأمر **(فاقنَعْ)** أي فاقنع أيها العدو بما قسم الله تعالى قسم لكلٍ ما استحقه من كمال ونقص ورفعة وصنعة"[3]، وتقدير صيغة الأمر في البيت الأخير هو التهكّم والاستهزاء بالعدو، لأنّ هدف الشاعر بعد الافتخار بقومه، وإسكات الخصم، وبيان بلوغ قومه ذروة سنام المجد، لذلك يجب أن يرضى العدو بهذه الحقيقة، ويقنعوا بما قسم الله لهم.

ومن المعاني التي خرج إليها الأمر في ديوان الجمهرة **(الدعاء)** للمخاطب كقول زهير بن أبي سلمى:

فَلَمّـــا عَرَفْـــتُ الـــدّارَ قُلْـــتُ لِرَبْعِهَـــا أَلاَ انْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْـعُ واسْلَمِ[4]

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص403).

(2) المرجع السابق ، ص381.

(3) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ج200/1).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص282).

تتجلى أفعال الأمر في هذا البيت متمثلة في قوله **(انْعِمْ، واسْلَمِ)** حيث أنّها قد انزاحت عن دلالاتها الأصلية، وهي طلب الأمر على جهة الاستعلاء إلى دلالة جديدة تتماهى مع انفعالات الشاعر وأحاسيسه، فالشاعر وقف على الأطلال لمدة طويلة جداً، وبعد جهد كبير عرف الدار من حجارة القدر السود، فلما عرفها قال لربعها ملقي عليهم التحية ومودعهم قائلاً: طاب عيشك في صباحك وسلمت من كل سوء، وبالتالي يتضح لنا أنَّ الأمر في هذا الموضع قد خرج من معناه الأصلي إلى معنى الدعاء لأنّ الشاعر أراد الدعاء للدار بالسلامة من كل سوء، ومثله قول عنترة بن شدّاد:

يـــا دارَ عَبلَـــةَ بـــالجِواءِ تَكَلّمـــي وَعِمـي صَباحاً دارَ عبلـةَ واسلَمي[1]

يخاطب الشاعر دار المحبوبة ويقول لها أخبريني عن أهلك ما فعلوا، ثم يقول لها طاب عيشك في صباحك وسلمت يا دار الحبيبة، وقد استخدم الشاعر صيغة الأمر **(واسلَمي)** بمعنى الدعاء، لأنّ الشاعر لم يقصد إلزام الدار بأي تكليف، وإنّما يدعو لها بالسلامة، ومثله قول عنترة في موطن آخر:

وَلَقَـــدْ شَـــفَى نَفْســـي وأَذْهـــبَ غلّهـــا قِيْـلُ الفَـوارِسِ: وَيـكَ عَنْتَـرَ أَقْـدِمِ[2]

يُظهر لنا عنترة في هذا البيت سعادته الغامرة باستنجاد الفوارس به وقولهم **(أَقْدِمِ)**، ومن الواضح أنَّ الأمر هنا ليس أمراً حقيقياً إنّما هو من باب الدّعاء، ذلك لأنّ استنجاد الفوارس الشجعان بعنترة، وتعويلهم عليه عند اشتداد المعارك يدلُّ دلالة واضحة على شجاعة عنترة وشدّته وبلائه الكبير في ساحة المعركة مما دفعهم إلى الدعاء لعنترة لنزول المعركة وهو ما أسعد عنترة وشفى صدره.

ومن الصور التي خرج إليها أسلوب الأمر في شعر الجمهرة **(الإباحة)**، وهو ما كان فيه المأمور به مأذوناً به مسموحاً به كأنّه مطلوب، من ذلك خطاب طرفة بن العبد لصاحبه قائلاً:

متـــى تـــأتني أصـــبحك كأســـاً رَوِيَّـــة وإن كنت عنها ذا غنـىً فاغْنَ وازدَدِ[3]

يتغنى الشاعر في هذا البيت بكرمه وجوده ؛ فيقول لصاحبه أنك متى تأتني تجدني قد أخذت خمراً كثيراً، لأشرب وأسقي من حضرني، وإن كنت غنياً عن هذه الخمر فاغْنَ بما عندك

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص482).

(2) المرجع السابق ، ص503.

(3) المرجع نفسه ، ص436.

واطلب المزيد على ما أعطيتك، وقد استخدم الشاعر صيغة الأمر **(ازدَدِ)** بمعنى الإباحة لأنّ الشاعر لم يقصد إلزام المخاطب وتكليفهُ بشيء، وإنّما أذن له بالزيادة وأباح له بها.

ومثله قول امرؤ القيس:

وإنْ كُنــتُ قَــدْ سَــاءَتْكَ منّــي خَليقَــةٌ فَسُــلّي ثِيــابي عــنْ ثيابِــكِ تَنْسُــلِ[1]

يخاطب الشاعر هنا محبوبته، ويقول لها إن كان فيّ خُلُقٌ لا ترضينه فاستخرجي ثيابي من ثيابك بمعنى فارقيني كما تحبين، فأنا أختار ما تختارين حتى ولو اخترت فراقي سوف أختاره، وإن كان في ذلك هلاكي وموتي، والثياب هنا كناية عن القلب، أي إن كرهت صفة من صفاتي، وأبيت إلا أن تفارقيني ؛ فردي علي قلبي الذي أسرتيه أفارقك، إن كان في ذلك سرورك وارتياحك.

وقد استثمر الشاعر القيمة الدلالية الأسلوبية المتمثلة في صيغة الأمر **(سُلّي)** للإيحاء بالإباحة في الموقف الذي طلبه من محبوبته، وهو الفراق لذلك طلب منها أن تسلّ ثيابه من ثيابها على وجه التكيف والإلزام، بل أراد من ذلك الإباحة لمحبوبته بأن تفعل ما تحب وتهوى، وإن كان ذلك على حساب سروره وارتياحه، ومن الصور التي يخرج إلها الأمر في شعر الجمهرة **(الإنذار والتهديد)**، من ذلك قول مالك بن عجلان[2]:

أَبْلِــغْ بنــي جُحجَبَــى، فقــد لَقِحَــتْ حَــرْبٌ عَــوانٌ، فهــل لَكُــمْ سَــدَفُ[3]

يوجه الشاعر خطابه في هذا البيت إلى خصومه، وقد استخدم صيغة الأمر منذراً إياهم من الحرب إذا نشبت فإنّها ستكون شديدة، وقد خرج الأمر من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي آخر وهو الإنذار والتهديد .

وقد تجلى ذلك في قول تميم بن مُقبل[4]:

أَبْلِــغْ خــديجاً بــأنّي قَــدْ كرِهْــتُ لَــهُ بَعْــضَ المَقَالَــةِ يَهْــدينا، فَتَأْتِينَــا[5]

---

(1) القرشي، الجمهرة ، ص252.

(2) هو شاعر جاهلي كان سيد الأوس والخزرج في الجاهلية بيثرب، ينظر: القرشي، الجمهرة، 637، والزركلي، الأعلام، (ج263/5).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص640).

(4) هو تميم بن أبيّ بن مقبل، من بني العجلان شاعر جاهلي، أدرك الإسلام وأسلم، توفي بعد عام 37هـ، ينظر: البغدادي، الخزانة، (ج113/1)، والزركلي، الأعلام، (ج87/2).

(5) القرشي، الجمهرة، (ص864).

في هذا البيت يهدد الشاعر وينذر خديجاً وهو أخو النجاشي الذي قام بهجاء ابن مقبل والشاعر، فيرد عليه ابن مقبل متوعداً إياه، وقد استثمر الشاعر الطاقات الدلالية والجمالية لفعل الأمر **(أَبْلِغْ)** الذي انزاح من معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي وهو الإنذار والتهديد، ليوحي بقوة التهديد الذي أرسله الشاعر إلى خديجاً أخو النجاشي .

ومن صور الأمر التي خرج إليها **(التمني)**، وهو ما كان فيه الأمر موجهاً إلى ما لا يُعقل، وذلك مثل قول امرئ القيس:

أَلا أَيُّهـــا اللّيـــلُ الطّويـــلُ ألا انْجَـــلِ بِصُبْحٍ، ومـا الإصْبَاحُ فيـك بِأَمْثَلِ[1]

يخاطب الشاعر هنا الليل بأن ينكشف ويتنحّ ويزول ظلامه بضياء الصبح، وليس الصبح بأفضل منك لأنني أقاسي وأعاني الهموم ليلاً ونهاراً.

والظاهر في هذا البيت أنّ الشاعر استخدم صيغة الأمر وقد أراد بها التمنّي، وذلك لأنّ أسلوب الأمر إذا كان موجهاً إلى غير العاقل قصد منه التمني، وكثيراً ما يدل "على فرط الوله وما يوجب حزناً وكآبة ووجداً وصبابة"[2]، ومثله قول عنترة مخاطباً دار محبوبته عبلة:

يـــا دارَ عَبلَـــةَ بـــالجِواءِ تَكَلّمـــي وَعِمـي صَباحاً دارَ عبلـةَ واسلَمي[3]

انزاح الشاعر في استثمراه لصيغة الأمر **(تَكَلّمي)** من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي ليوجه الأمر إلى دار المحبوبة، وقد دلت صيغة الأمر على (التمني)، لأنّ الشاعر لا يريد أن يكلف الدار أن تتكلم ذلك لأنّ كلامها مستحيلاً، وإنّما جاء ذلك من باب تمني الشاعر الكلام للدار.

ثالثاً: النهي

وهو خلاف الأمر، يقال: نهاه نهياً فانتهى وتناهى، أي كفّ[4].

والنهي " قول ينبئ عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء، كقولك لا تفعل، ولا تخرج " [5].

وهو " طلب ترك الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، وله صيغة واحدة، هي الفعل المضارع المقترن بلا الناهية"[6].

---

(1) المرجع السابق، ص262.

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ج60/1).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص482).

(4) ابن منظور، لسان العرب، (ج343/15).

(5) العلوي، الطراز، (ج156/3).

(6) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (ص667).

ويتفق النهي مع الأمر في أنَّ كل واحد منهما لا بد فيه من اعتبار الاستعلاء، وأنهما جميعاً يتعلقان بالغير، فلا يمكن أن يكون الإنسان آمراً لنفسه أو ناهياً لها، ويختلفان في الصيغة، كما يختلفان في كون الأمر دال على الطلب والنهي دال على المنع[1].

وقد انزاح النهي عن معناه الأصلي إلى معانٍ ودلالات مجازية يقتضيها السياق الذي ترد فيه، ومن الجدير بالذكر أنّ صيغة النهي لا تدل على زمن معين لأنها مجرد كف عن فعل يطالبه المتكلم من المخاطب، فاشتراك عنصرين في عملية الطلب بصيغة واحدة ويجعل لها زمنين، زمن الطلب وزمن الابتعاد عن هذا الطلب، في حين يتغير هذا الأمر إذا وجدت قرينة لفظية أو معنوية، وقد وردت صيغة (لا الناهية) مع الفعل المضارع في شعر الجمهرة خمس وعشرين مرة، ومن الدلالات التي خرج إليها النهي :

أ- **الدعاء**، وذلك مثل قول كعب بن زهير:

لا تأخُـــذَنّي بـــأقْوَالِ الوُشـــاةِ، وَلـــم أُذْنِبْ، وإن كَثُرَتْ عني الأقَاوِيلُ[2]

يخاطب كعب بن زهير في هذا البيت النبي ﷺ يقول: لا تعاقبني بأقوال الوشاة فيّ، فما لي ذنب أستحق به العقوبة بقولهم، وإن كثروا، وقد استخدم الشاعر في هذا البيت صيغة النهي **(لا تأخُذَنّي)**، والشاعر أقل منزلة من النبي ﷺ إذن النهي هنا لم يكن على جهة الاستعلاء والإلزام، وإنما انزاح عن من معناه الأصلي إلى معنى الدّعاء، والنّهي إذا كان صادراً من الأدنى منزلة إلى الأعلى يكون على سبيل التضرع والدعاء.

ومنه استعطاف الحطيئة مخاطباً لأمير المؤمنين عمر بن الخطابﷺ، عندما أمر بحبسه إثر هجاءه الزبرقان، فكتب له يقول:

فَجِئْتُـــــكَ مُعْتَـــــذِراً رَاجِيـــــاً لِعَفْـــوِكَ أَرْهَـــبُ مِنْـــكَ النَّكـــالا

فَـــلاَ تَسْـــمَعَنْ بِـــيَ قَـــوْلَ الوُشَـــاةِ ولاَ تُـــؤكِلَنّي، هُـــدَيْتَ، الرّجـــالا[3]

يخاطب الحطيئة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ﷺ، أنّه قد جاءه يرجو عفوه خائفاً من عقابه، ثم يقول لا تستمع لقول الوشاة عنّي، ولا تكل أمري إليهم وتطعمهم بي، ونلاحظ هنا أنّ الحطيئة قد استخدم أسلوب النهي في هذا البيت مرتين **(فَلاَ تَسْمَعَنْ، ولاَ تُؤكِلَنّي)**، وهنا خرج النهي من معناه الحقيقي، وهو طلب المنع على جهة الاستعلاء والإلزام، إلى معنى آخر وهو

---

(1) ينظر، العلوي، الطراز، (ج3/285-286).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص796).

(3)القرشي، الجمهرة ، (ص820).

الدعاء والتضرع، ذلك لأن الحطيئة أدنى منزلة من أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، كما أنّه سجين لديه يرجو عفوه ورضاه.

ب- **النصح والإرشاد** وهو من الدلالات التي خرج إليها النهي في شعر الجمهرة، ومن ذلك قول عدي بن زيد العبادي[1]:

إذا مـا امـرُؤٌ لـم يَـرْجُ منـكَ هَـوَادَةً ... فَـلاَ تَرْجُهـا منـه ولا دَفـعَ مَشْـهَدِ

إذا أنـتَ فاكَهْـتَ الرّجـالَ فـلا تُلِـعْ ... وقُـلْ مِثـلَ مـا قـالوا، ولا تَتَزَيّـدِ

عَنِ المَرءِ لاَ تَسْأَلْ وأبصر عَنْ قَرِينِـهِ ... فـإنّ القَـرِينِ بالمُقَـارِنِ يَقْتَـدِي

إذا أنـتَ طالَبْـتَ الرّجَـالَ نَـوَالُهمْ ... فَعِـفَّ، ولا تـأتي بجَهْـدٍ فَتُنكَـدِ

فَـلاَ تُقَصّـرَنْ عـن سَـعي مَـن قـد وَرِثْتُـه ... وَمَـا اسْتَطَعْتَ مـن خَيرٍ لنفسكَ فـازْدَدِ

وبالعـدلِ فـانطِقْ إن نطَقـتَ، ولا تَلُـمْ ... وذا الـذّمّ فاذمُمـهُ، وذا الحمـدِ فاحمَـدِ

ولا تَلْـحِ إلاّ مَـنْ أَلامَ ولا تَلُـمْ ... وبالبَـذْلِ مـن شَـكوَى صَـديقِكَ فافتَـدِ[2]

اشتملت هذه المقطوعة الشعرية على مجموعة كبيرة من صيغ النهي، ضجت بها الأبيات، وكلها جاءت من باب النصح والإرشاد، ومن خلال رصد هذه الظاهرة في هذه القصيدة نلحظ أنّها ذات تردد كبير، وإذا علمنا أنَّ معاني القصيدة تدور حول مصاير الناس وحياتهم وسلوكهم بمعنى أنّ غرضها الرئيس يدور حول الحكمة، إذا ما علمنا ذلك انجلى لنا سبب كثرة ترداد الشاعر لأسلوب النهي الذي انزاح عن معناه الأصلي الاستعلائي الإلزامي إلى معنى آخر وهو النصح والإرشاد، وقد كان لهذا الترداد دورٌ بالغٌ في إنتاج الدلالة ووجود القيمة الجمالية وتحققها.

والمتأمل لهذه الأبيات يرى ظهوراً واضحاً لبنية النهي من خلال التراكم الواضح في استخدام أداة النهي (لا) والتي مثلت بؤرة النص ويظهر ذلك في قوله **(فَلاَ تَرْجُها – فلا تُلِعْ – ولا تتزيّد – لا تسأل – لا تأتي – فلا تقصرنّ – ولا تلح – ولا تلم)**.

يتجلى أسلوب النهي في المقطوعة السابقة بالانزياح عن دلالة الاستعلاء والإلزام، إلى دلالة جديدة يجلوها السياق، ويدلُّ عليها طبيعة الموقف الشعوري للشاعر، وهي دلالة النصح

---

(1) هو علي بن زيد حماد بن زيد العبادي التميمي: شاعر، من دهاة الجاهليين، توفي بعد عام 35 ق هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج 184/1)، والزركلي، الأعلام، (ج220/4).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص510-512).

والإرشاد، فقد بدا لنا الشاعر في الأبيات السابقة في مقام الناصح الخبير، والعليم العارف المجرّب، وهدفه وغايته استنهاض همة المخاطب، وتحفيزه على لمقارعة الخطوب ومواجهة النوائب، فالشاعر صاحب خبرة واسعة في الحياة، لذلك فهو يقدّم لنا عصارة خبرته في الحياة من خلال استخدامه لأسلوب النهي، ففي البيت الأول يقول لنا لا ترجُ اللين والهوادة من أحد حتى يرغب فيها ويرجوها منك، وفي البيت الثالث ينهانا عن الجزع والغضب، وفي الرابع ينهانا عن السؤال عن المرء بل أن نسأل عن قرينه، وهكذا نرى الشاعر يقدّم لنا النصح والإرشاد من خلال أسلوب النهي.

واللافت للنظر في هذه الفقرة تعاضد أسلوب النهي مع أسلوب الأمر ليفصح لنا عن رسالة الشاعر، وليؤكدها في نفس المتلقي ويظهر ذلك من خلال استخدامه لأفعال الأمر **(عدّ – اعلمْ – ابعدْ – فعفّ – فازدد – فانطق – فازحمه)** .

فإذا كان أسلوب الأمر يحثُّ على بعض الفضائل والسلوكيات الحسنة والجميلة، ويدعو إلى التحلّي بالقيم النبيلة وما دار في فلكها، فإنّ أسلوب النهي يؤكد على تلك القيم ويعمقها في نفس المتلقي عن طريق دعوته إلى اجتناب نقائضها ؛ وقد تجلى ذلك في قول نابغة بني جعدة:

خليليّ عُوجا ساعَةً، وَتَهَجَّرا ولُوما على ما أَحْدثَ الدهرُ، أَوْ ذَرَا

ولا تَجْزَعا إنّ الحياةَ قصيرةٌ فَخِفّا لِرَوْعاتِ الحوادثِ، أو قرا

وإنْ جاءَ أَمْرٌ لا تُطيقان دَفْعَهُ فَلاَ تَجْزَعا ممّا قضىَ اللَّهُ، وَاصْبِرا[1]

يوجه الشاعر نصائحه في هذه الأبيات لرفقائه في الرحلة وينهاهم عن الجزع ذلك لأنّ الحياة قصيرة، كما ينهاهم عن الجزع عند حدوث المصيبة ويأمرهم بالصبر، وقد استخدم الشاعر في هذه الأبيات صيغة النهي في قوله **(ولا تَجْزَعا، فَلاَ تَجْزَعا)** لكنّ النّهي لَمْ يكن من باب الاستعلاء ولكنّه انزاح إلى معنى بلاغي آخر وهو النصح والإرشاد.

ج- **الالتماس** وهو من الأغراض البلاغية التي خرج إليها النهي في شعر الجمهرة، ويكون الالتماس صادراً من أخ لأخيه، أو صديق إلى صديقه، أو محبوب إلى محبوبته، وقد عبر عنه السكّاكي بقوله: "وإن استعمل في حق المساوي الرتبة على سبيل الاستعلاء سمي التماساً"[2] فغرض الالتماس يقع بين النظراء في المنزلة أو القرابة أو بين الأصدقاء وأمثالهم .

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص774).

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، (ج320/1).

من شواهد ذلك في شعر الجمهرة قول مالك بن الريب في مرثيته التي يرثي فيها نفسه يقول:

أَقيمـــا علـــيّ اليَـــوْمَ، أو بَعْـــضَ ليلـــةٍ ولا تُعْجِلانـــي قـــد تبـــيّنَ مـــا بِيـــا

ولا تحسُـــداني، بـــاركَ اللَّـــهُ فيكمـــا من الأَرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعاليا

ولا تَنْسَـــيا عَهْـــدي، خَليلـــيّ، إنّنـــي تَقَطَّـــعُ أوصـــالي، وَتَبْلـــى عِظامِيَـــا

يقولـــون: لا تَبْعُـــدْ، وهُـــم يـــدفِنونني وأيْـــنَ مَكـــانُ البُعْـــدِ إلاّ مَكانِيـــا؟[1]

يخاطب مالك بن الريب في هذه الأبيات صاحبيه اللذان رافقاه في رحلة العودة إلى الديار بعدما أصابته حية بسمها واقترب أجله، لذلك يطلب منهم بأن يقيما معه ليلة أو بعض ليلة بعد دفنه وألاّ يتعجلا بعدما اتضح ما به من أمر، كما يطلب منهم بألا يحسداه ويقوما بتوسيع قبره، كما يوصيهم بعدم نسيان عهده .

وهكذا نرى أنّ الشاعر قد استخدم صيغ النهي في قوله **(لا تُعجلاني- ولا تحسداني، ولا تنسيا...)**، لكي يوصل الفكرة التي يروم حولها، ونلاحظ أنّ صيغ النفي قد انزاحت عن غرضها الأصلي من حيث الاستعلاء والإلزام، ذلك لأنّ الخطاب موجه من الشاعر إلى صاحبيه اللذان هما في نفس منزلته، لذلك خرج النهي إلى غرض بلاغي آخر وهو الالتماس؛ فالشاعر يحتضر وليس من المنطق أن يكون خطابه استعلائي، بل يلتمس منهم أن يفعلوا وصاياه وإن جاءت بأسلوب النهي لأنّ غرضها الالتماس.

ومما جاء في إطار هذا الغرض متمم بن نويره[2]:

قَعِيـــــدُكِ ألا تُســـــــمعيني مَلامَـــــةً ولا تنكئـــي قَـــرْحَ الفـــؤادِ فيجعـــا [3]

(قَعِيدُكِ) تعني قسم للعرب يحلفون بها، فالشاعر يقسم على زوجته بألا تسمعه بأي ملامة ولا تنكأ الجراح، وقد استخدم الشاعر صيغة النهي في قوله **(ألا تُسمعيني، ولا تنكئي)** والنهي هنا جاء بغرض الالتماس .

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص762-763).

(2) متمم بن نويرة بن جمرة بن شداد اليربوعي التميمي، شاعر فحل، صحابي، من أشراف قومه، اشتهر في الجاهلية والإسلام، توفي بعد عام 35 ق.هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج236/1)، والزركلي، الأعلام، (ج274/5).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص753).

ومثله قول امرئ القيس:

ويَــومَ دَخَلــتُ الخِــدْرَ، خِــدْرَ عُنَيــزَةٍ فقالــتْ: لَـكَ الـوَيلاتُ إنَّـكَ مُرْجِلــي

تَقــولُ، وَقَــدْ مــالَ الغَبِــيْطُ بنــا مَعــاً عَقَرْتَ بَعيرِي، يا امَرأ القيسِ، فانْزِلِ

فقُلــتُ لهــا: سِــيري وأَرْخــي زِمامَــهُ ولا تُبعِــديني مِــنْ جَنَــاكِ المُعَلَّــلِ

دَعــي البَكــرَ لا تَرْثــي لــهُ مــن رِدافِنــا وهــاتي أَذِيقِينَــا جَنَــاةَ القَرَنْفُــلِ[1]

في هذه الأبيات يصف لنا امرؤ القيس رحلته مع محبوبته، ونلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم صيغ النهي في قوله **(لا تُبعِديني – لا تَرثي)**، فالشاعر يطلب من المحبوبة بأن لا تبعده مما ينال من العناق والتقبيل، ثم يدعوها بألا تكترث لتعب الناقة التي تحملهما معاً.

وهنا نلاحظ أنَّ النهي قد انزاح عن من معناه الأصلي إلى معنى بلاغي آخر وهو الالتماس، فالشاعر يلتمس من محبوبته بأن تبقيه معها في الهودج لينال منها ما يريد.

د- التهديد والوعيد وهو من الأغراض البلاغية التي يخرج إليها النهي كقول زهير بن أبي سلمى:

فَلاَ تَكْتُمُنَّ اللَّهَ ما في نُفُوسِكُمْ لِيَخْفَــى وَمَهْمَــا يُكْــتَمِ اللَّــهُ يَعْلَــمِ[2]

يقول الشاعر لا تخفوا ما تضمرون من الغدر ونقض العهد ليخفى على الله، لأنه مهما يكتم المرء من شيء يعلمه الله، فالله عالم بالخفيات والسرائر، فلا تضمروا الغدر ونقض العهد، فقد استخدم الشاعر صيغة النهي **(فَلاَ تَكْتُمُنَّ)** وقد خرج إلى معنى التهديد.

مثله قول عمرو بن كلثوم:

أَبــا هِنــدٍ، فَــلا تَعْجَــلْ عَلَينــا وَأَنْظِرْنــا نُخَبِّــرْكَ اليَقِينَــا[3]

يخاطب الشاعر عمرو بن هند بن المنذر مهدداً إياه ومتوعداً بأن لا يعجل في حكمه عليه حتى يخبره باليقين من أمره وشرفه، ذلك لأنّ عمرو بن هند حاول التقليل من شأن وشرف الشاعر.

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص250).

(2) المرجع السابق، ص289.

(3) المرجع نفسه ، ص395.

ومثله قول حسان بن ثابت يرد على قصيدة قالها قيس بن الخطيم في يوم التقى فيه الأوس والخزرج، فرد عليه حسان بقصيدة مماثلة فيهدده ويتوعده قائلاً له:

فَـلاَ تَعْجَلَـنْ يَـا قَـيْسُ، وارْبَـعْ، فَإنّمـا قُصـاراكَ أَنْ تُلْقَـى بِكُـلِّ مُهَنّـدِ[1]

يخاطب الشاعر قيس بن الخطيم ناهياً إياه عن العجلة وأن يكف، لأن جهده وغايته وآخر أمره أن تلقى بالسيوف، وقد خرج النهي إلى غرض التهديد والوعيد.

ومما سبق نخلص بأنّ النهي في شعر الجمهرة قد جاء منزاحاً عن دلالته الأصلية، والتي تقوم على الإيجاب والإلزام، إلى دلالات مختلفة وأكثر هذه الدلالات حضوراً، ما أفصح عنها السياق السابق، وهي النصح والإرشاد، والدعاء، والالتماس والتهديد.

ومع أهمية أسلوب النهي، ودوره في التشكيل الجمالي للصياغة الشعرية، وفاعليته في التعبير عن مقاصد الشاعر وغاياته، إلّا أنّ شعراء الجمهرة لم يستخدموه إلّا قليلاً قياساً مع باقي الأساليب.

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص624).

المبحث الثاني : تراكيب أخرى

أولاً : التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية شائعة في اللغة العربية، وهي من أهم الظواهر اللغوية التي تسهم في بناء النص الأدبي والارتقاء به للوصول إلى الطابع الفني الجمالي، وهي تمثل انزياح عن القوالب المألوفة وهو "تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى آخر"[1] بمعنى أنّه تغيير للنسق المثالي للجملة، حيث يقدم ما حقه التأخير، أو يؤخر ما حقه التقديم لغايات جمالية ومعنوية، وهو بهذا يُمثل "خروجاً عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"[2].

ومعلوم أنَّ الأصل في الجملة العربية أن تخضع لترتيب ينظم تتابع أجزائها في الهيكل الأساسي للبناء اللغوي، فتقديم المبتدأ على الخبر والفعل على الفاعل، والفاعل على المفعول من مقتضيات النظام اللغوي إلّا أنّ أغراضاً بلاغية أو جمالية تقتضي عكس ذلك، كما تسهم ظاهرة التقديم والتأخير في إكساب الشعر الأدبية أو الشعرية التي تميزها عن اللغة العادية .

كما يمنح التقديم والتأخير المبدع آفاقاً واسعة في التعبير، فالكاتب يعمل على تحريك المفردات إلى أماكن جديدة في الصياغة معبراً بذلك عن حالته النفسية والفكرية التي يعيشها.

وبالرجوع إلى تراثنا النقدي نجد اهتماماً كبيراً بتلك الظاهرة، حيث أشار إليها معظم النّقاد والبلاغيين[3] ،فابن رشيق قد جعل التقديم والتأخير شرطاً لتقدم الشاعر عن غيره حين يقول: "ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلّا أن يكون في شعره التقديم والتأخير"[4].

أما الجرجاني فقد جعله دليل على تمكن الشاعر في الفصاحة وملكتهم في الكلام، كما أنَّ له في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق[5] .

---

(1) عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، (ص331).

(2) المرجع السابق، ص329.

(3) ينظر، المبرد، الكامل في اللغة والأدب، (ج 112/2)، وابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ج 35/2)، وابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (ج261/1)، والنويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، (ج54/7)... وغيرهم.

(4) ابن رشيق، العمدة، (ج261/1).

(5) ينظر، الجرجاني، دلائل الإعجاز، (ج233/3).

كما اهتم النقاد والبلاغيون المحدثون بهذه الظاهرة حيث تناولوه في دراساتهم ومؤلفاتهم[1].

كما أظهر النحاة اهتماماً كبيراً بالتقديم والتأخير، بل يُحسب لهم فضل السبق، ومن أوائل النحاة سيبويه الذي تنبه لهذه الظاهرة، كما حاول أن يقدم تعليلاً لها بقوله: "كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أغنى، وإن كانا جميعاً يُهمّانهم ويعنيانهم"[2].

نلاحظ أنَّ سيبويه علل التقديم والتأخير بالاهتمام والعناية، فكل لفظة تُقدم عن موضعها لعلّة بيانية اقتضاها النّظم، وقد أنكر عبد القاهر الجرجاني الاكتفاء بهذا التعليل بقوله: "وقد وقع في ظنون الناس أنّه يكفي أن يقال إنّه قدم للعناية ولأن ذكره أهم من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية وبم كان أهم، ولتخيلهم ذلك صغُر أمر التقويم والتأخير في نفوسهم، وهوّنوا الخطب فيه، حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضرباً من التكلف"[3].

والتقديم والتأخير صيغة جماليّة تحقق أغراضاً دلالية، لا تتحقق بالترتيب النمطي لأجزاء التركيب، وهو ميزة انمازت بها اللغة العربية وخصوصاً القرآن الكريم، يقول ابن فارس: "ومن سنن العرب تقديم الكلام، وهو في المعنى مؤخر، وتأخيره وهو في المعنى مقدم"[4].

وتُعد العربية من اللغات التي تتخذ في ترتيب أجزاء تراكيبها ترتيباً واحداً لا يُحاد عنه، فمنها ماله رتب محفوظة، ومنها ما لم تحفظ اللغة رتبته، ومن الرتب المحفوظة في التركيب العربي أن يتقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، ويتأخر البيان عن المبين والمعطوف بالنسق على المعطوف عليه، ومن الرتب المحفوظة أيضاً تقدم حرف الجر على المجرور، والمضاف على المضاف إليه، والفعل على الفاعل أو نائب الفاعل، ومن الرتب غير المحفوظة في النحو رتبة المبتدأ والخبر ورتبة الفاعل على المفعول به، ورتبة الحال والفعل المتصرف ورتبة المفعول به والفعل"[5].

وبناءً على ذلك فإنّه من الضروري معرفة السياق الذي ورد في إطاره التقديم والتأخير، وهذا بدوره يكتسب أهمية كبيرة في فهم الغاية التي يتوخاها المبدع من وراء هذه الظاهرة.

---

(1) ينظر على سبيل المثال، أبو موسى، خصائص التراكيب، وشيخون، أسرار التقديم والتأخير في لغة القرآن الكريم، وعبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب... وغيرهم كثير.

(2) ينظر، سيبويه، الكتاب، (ج34/1).

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، (ج76/1).

(4) ابن فارس، في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، (ص412).

(5) تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، (ص207).

وبالنظر إلى شعر الجمهرة نجد أنَّ ظاهرة التقديم والتأخير قد شكّلت حضوراً بارزاً في بناء جمله وتراكيبه، لذلك ستقف الدراسة على أهم مظاهرها للتعرف على إمكانيات شعراء الجمهرة التعبيرية، ومعرفة غاياتهم من وراء ذلك .

وللتقديم أسرار دقيقة وصور متعددة، عمد إليها الشعراء في استعمالاتهم اللغوية، ومن تلك الاستعمالات:

1- تقديم المسند إليه

إنّ "المألوف في الجملة الإسمية أن يتقدم المبتدأ، ويأتي بعده الخبر، كما أنَّ المألوف في الجملة الفعلية أن يتقدم الفعل، ويتبعه الفاعل"[1]، لكن الأدباء والشعراء يخالفون هذا المألوف، وذلك بهدف إضفاء أفكار زائدة على المعنى الأصلي، ولتحقيق الأدبية من خلال الانزياح عما هو مألوف.

وما يعنينا من أحوال المسند إليه هو تقديمه على الخبر الفعلي، أي فيما كان فاعلاً في الأصل وقد تقدم على فعله لغرض بلاغي يوحي به التركيب ويدل عليه السياق.

لم يلتزم شعراء الجمهرة في تناولهم للجملة الإسمية شكلاً ثابتاً، لكنهم عمدوا إلى تغيير عباراتهم الشعرية لكن دون أن يخل بسياق المعنى، ومعلوم أنَّ تقديم المسند إليه هو الأصل في اللغة العربية، فموقعه أن يتقدم على المسند في الجملة من ذلك قول الفرزدق [2] :

هُمُ يعدلون الأرْضَ، لـولاهمُ التقـت على النّاسِ، أَوْ كادت تَمِيلُ وَتُنْسَفُ[3]

فالضمير (هم) مسند إليه متقدم، وهو في أصل المعنى فاعل والفاعل مسند إليه أيضاً، ولكنه تقدم فأصبح مفيداً حيث خصص هذه المعرفة بالمتحدث عنه، كما أفاد تقوية الحكم وتقريره في نفس السامعين.

وقد يكون تقديم المسند إليه لغرض بلاغي كتنظيم ما حلَّ بوضع المسند إليه كما في قول محمد بن كعب الغنوي:

هُـوَ العَسَـلُ المـاذيّ حلمـاً وَنَـائِلاً وَلَيْـثٌ، إذا يَلْقَـى العُـدَاةَ، غَضُـوبُ[4]

---

(1) عرفة، من بلاغة النظم العربي، (ص174).

(2) هو همَّام بن غالب شاعر صاحب الأخبار مع جرير والأخطل، ومهاجاته لهما أشهر من أن تذكر، توفي سنة 110هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج 1/105-108)، والزركلي، الأعلام، (ج93/8).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص900).

(4) المرجع السابق، ص703.

هنا جاء المسند إليه (هو) متقدماً، وقد أراد الشاعر تخصيص الخير لأخيه الميت وهو العسل، وقد قصره على العسل، وهذا يشعر السامع بأنّ المعنى جاء متساوقاً مع التقديم الذي أراده الشاعر، فذكر المرثي أولاً قبل العسل لكي يخصص هذه الصفة للمرثي.

ومثله قول الأعشى[1] :

هُــوَ دَانَ الرَّبَــابَ، إذْ كَرِهُــوا الــدِّيْ نَ دِرَاكــاً بِغَــزْوَةٍ، واحْتِيَــالِ[2]

وقد جاء الضمير هنا (هو) متقدم، وهو المسند إليه، والغرض أيضاً التخصيص، والتوكيد، فالشاعر يقصد إبلاغ السامع بأنّ الممدوح يحمل قومه على الطاعة ولو كرهوا ذلك، فهو دان الرباب أي موحد القبائل الخمس، فقد خصّ الشاعر الممدوح بتلك الصفة دون غيره .

ومثله قول النابغة الذبياني:

والطِّيــبُ يَــزْدَادُ طِيْبــاً أَنْ يَكُــونَ بِهَــا فــي جِيْـدِ وَاضِـحَةِ الخَـدَّينِ مِعْطَـارِ

تَسْقِي الضَّجيعَ، إذا اسْتَسْقى، بذي أَشرٍ عَذْبِ المَذاقـةِ، بَعْدَ النَّـومِ، مِخْمَـارِ[3]

يتغزل النابغة بمحبوبته فهي بيضاء الخدين تتعهد نفسها بالطيب وتكثر منه، كما أنَّ لأسنانها بريق واضح.

يتجلى جمال التقديم والتأخير في البيت الأول حيث قدم المسند إليه (الطيب) الفاعل في المعنى على الخبر الفعلي (يزداد) وترك مكانه ضميراً مستتراً يقوم مقامه، فخرج الترتيب الإسنادي عن أصله الترتيبي، لغاية فنية أرادها الشاعر، وأوحى بها من خلال السياق، وهي ازدياد الطيب طيباً إذا كان بمحبوبته، وقد اختصت محبوبته بتلك الصفة عن غيرها من باقي النساء.

2- تقديم المسند

يأتي المسند في الجملة العربية بعد المسند إليه، ولكن قد "يؤتى بالمسند مقدماً على المسند إليه لأغراض بلاغية"[4]، ويتجلى ذلك في قول النابغة الجعدي:

وعلقمــــةَ الجعفــــيّ أَدْرَكَ رَكْضُــــنَا بِـذي النّخْـل، إذ صَـامَ النهـارُ وَهَجّـرا

---

(1) هو ميمون بن قيس بن جندل من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية، وأحد أصحاب المعلقات، توفي سنة 7 هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج1/84-86)، والزركلي، الأعلام، (ج7/341).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص337).

(3) المرجع السابق، ص307.

(4) عرفة، من بلاغة النظم العربي، (ج1/264).

وكـــلُّ مَعَـــدّ قَـــد أَحَلّـــتْ سُـــيُوفَنَا جَوَانِـبَ بَحْـرٍ، ذي غَـوَارِبَ، أَخْضَـرا[1]

إنَّ القراءة المتأنية للأبيات السابقة تكشف لنا عن انزياحات تركيبية، وتحولات رُتبية استخدمها الشاعر في هذا النّص حيث استخدم تقنية التقديم والتأخير ليفيد منها في غرض الفخر بشجاعة قومه وبسالتهم، كما كشف لنا عن السيل الدافق من الاعتزاز بالنفس.

والحديث في الأبيات السابقة عن يوم من أيام العرب عُرف بيوم (علقمة الجُعفيّ) الذي أصبح مدار حديث الناس، وقد فخر النابغة الجعدي بيوم علقمة وهو من رؤوس بني جعف، حيث أغار علقمة على بني عقيل بن كعب وأصاب سبياً وإبلاً كثيرة، فتبعه بنو كعب –قوم الشاعر– حتى وردوا عليهم النخيل في يومٍ قائظ، فأوقعوا بهم[2].

فالشاعر يفخر هنا بشجاعة قومه وبسالتهم، وبالعودة إلى الانزياح التركيبي الذي استخدمه الشاعر والمتمثل في التقديم والتأخير في البيتين، حيث قدم الشاعر المفعول به على الفعل والفاعل، ففي البيت الأول قدم المفعول به (كل) على الفعل (أحلت) والفاعل (سيوفنا) كما قدّم (علقمة) وهو المفعول به على الفعل (أدرك) والفاعل (ركضنا)، وقد أثرّ هذا الانزياح التركيبي تأثيراً إيجابياً في إيصال الفكرة التي رام حولها الشاعر كما أحدث متعة لدى القارئ .

ومثله قول زهير بن أبي سلمى:

بِهَـــا العِـــينُ والآرامُ يَمْشِـــينَ خِلفَـــةً وَأَطْلاؤُهـا يَنْهَضْـنَ مِـنْ كُـلِّ مَجْـثَمِ[3]

ويقول في موطن آخر:

لَـــدَى أَسَـــدٍ شـــاكي السِّـــلاحِ مُقَـــذَّفٍ لَـــهُ لِبَـــدٌ أَظْفَـــارُهُ لَـــمْ تُقَلَّـــمِ[4]

نلاحظ أنَّ الشاعر قدم الجار والمجرور (بها) في البيت الأول وهو خبر مقدم على (العين) المسند إليه وهو المبتدأ، ولو أخّره فقال "العين بها" لأوهم أنَّ الجار والمجرور صفة، والجملة بعدها خبر، وهذا لا يتفق مع الغرض المروم، لأنّ الشاعر يريد تقديم الخبر (بها) للاهتمام بالخبر وتخصيصه بالذكر.

وفي البيت الثاني يتحدث الشاعر عن أسدٍ مُسن على ظهره شعر مُتلبدّ وأظفاره لم تقلم كناية عن تمامها واكتمالها وهذا تمثيل يصف فيه شدة الحرب، ومعنى شاكي السلاح أي

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص784–785).

(2) ينظر، المرجع السابق ، ص784.

(3) المرجع نفسه، ص280.

(4) المرجع نفسه، ص293.

لسلاحه شوكة أي حدّة، والشاهد في البيت قوله "له لبدٌ" فقدم شبه الجملة "له" وهو خبر مقدم على المبتدأ (لبد) وذلك للتخصيص أي تخصيص المسند بالمسند إليه، كما قدم تقديم "له" وقعاً حسن في الكلام لا يتم لولا وقوعه.

ومثله قول عروة بن الورد[1]:

تَقُـولُ لَـكَ الـوَيْلاتُ هَـلْ أَنْـتَ تَـارِكٌ ضُـبُوءاً بِرَجْـلٍ تَـارَةً وَبِمُنْسِـرِ[2]

فقد قدّم الخبر المكون من الجار والمجرور (لك) على المبتدأ (الويلات) لقصرها على المخاطب وتوكيده به، ومثله قول نابغة بني جعدة:

لَهَـا حَجَـلٌ قُـرْعُ الـرّؤُوسِ، تَحَلَّبَـتْ على هَامِـةٍ، بالصّيْفِ، حتى تموّرا[3]

فقدم هنا الخبر (لها) المكون من الجار والمجرور على المبتدأ (حجل) للتخصيص أي تخصيص المسند بالمسند إليه؛ فالشاعر يقع على عاتقه مهمة الإبداع والجدة، حيث يسعى إلى ابتكار علاقات جديدة بين الألفاظ والتراكيب، والشاعر المتمكن هو الذي يسعى إلى إضفاء صفة التغيير والتجديد المستمر للغة بغية الوصول إلى ما يريد.

3-تقديم المفعول به

معلومٌ أنَّ ترتيب الجملة الفعلية في العربية هي أن يذكر الفعل فالفاعل فالمفعول به في حال كان الفعل متعدياً، لكنَّ الأديب قد يخرج على هذا النظام، فيعمد إلى كسره وخرقه، من خلال تقنية التقديم والتأخير، وذلك من أجل إكساب الجملة خصوصية وتميزاً.

ومن سياقات تقديم المفعول به على الفاعل قول الشاعر محمد بن كعب الغنوي في رثاء أخيه:

سَـقَى كـلَّ ذِكـرٍ جَاءَنَـا مِـنْ مُؤمَّـلٍ على النّأيِ، زَحّافُ السّحَابِ سَكُوبُ[4]

يمثل هذا البيت خاتمة لمرثية الشاعر حيث أنّه يدعو بالسُقية لأخيه، ونلاحظ هنا أنَّ الشاعر قدّم المفعول به (كلَّ) على الفاعل (رجّافُ) وأصل الكلام (سقى رجّاف السحاب كُلَّ ذكرٍ) وقد أفادت هذه الصياغة دلالة الحصر والاختصاص، حيث أراد الشاعر أن يخص المرثي بالخير ويحصره عليه، فكل إنسان بعيد يأمل العطاء والخير (رجَّاف السحاب) أي كثير

---

(1) من شعراء الجاهلية وفرسانها وأجوادها. كان يلقب بعروة الصعاليك، مات 30ق هـ، ينظر، ، والزركلي، الأعلام، (ج227/4).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص580).

(3) المرجع السابق، ص782.

(4) المرجع نفسه، ص710.

الحركة وهو كناية عن المرثي، وكأنّ الشاعر قد حصر وقصر الخير في المرثي لأنّ كل إنسان بعيد يأمل بالعطاء لا يجد له سوى أخيه الميت، كما عمل تقديم المفعول به على الفاعل على تشويق السامع إلى ذلك الممدوح، لأنّ السامع يبقى مشدود الذهن إلى الشاعر متعلقاً به إلى أن يعرف من هو المقصود.

ومثله قول الشاعر أبو ذؤيب الهذلي[1] :

أَكَــلَ الجَمِــيمَ، وَطَاوَعَتْــهُ سَــمْحَجٌ مِثْــلُ القَنَــاةِ، وَأَزْعَلَتْــهُ الأَمْــرُعُ

بِقَــرَارِ قِيعَــانٍ سَــقَاهَا صَــيّفٌ وَاهٍ، فَــأَثْجَمَ بُرْهَــةً مــا يُقْلِــعُ[2]

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن (السمحج) وهو الأتان الطويلة الظهر، وقد أكلت (الجميم) وهو النبات الذي طال، ويظهر لنا التقديم فيه (طاوعته سمحج) حيث قدم المفعول به المتمثل في الضمير المتصل (الهاء) على الفاعل سمحج، وفي البيت الثاني، يظهر لنا التقديم في (سقاها صيفٌ) فقدّم المفعول به (الهاء) على الفاعل صيف، وجاء ذلك لغرض التخصيص.

ومنه قول الكميت:

وَلاَ عِبَــرَ الأَيّــامِ يَعْــرِفُ بَعْضَــها بِــبَعْضٍ مِــنَ الأَقْــوَامِ إلاّ لَبِيبُهــا[3]

نلاحظ في هذه الأبيات أنَّ الشاعر قدّم في البيت المفعول به (بعضها) على الفاعل (لبيبها) فقدّم (بعضها) مع أنّ أصله التأخير، وفق نظام الجملة الفعلية "ولكن نظام الدفقات الشعورية الذي يحكم العملية الإبداعية لا يعترف بمثل هذا الترتيب اللغوي، فجاء الانزياح التركيبي معبراً وخادماً للمعنى" [4].

ذلك لأنّ في تقديمه للمفعول به تكثيف بالإيحاء لما يشكله من مركز جمالي ودلالي لافت في القصيدة.

---

(1) خويلد بن خالد بن محرّث، أبو ذؤيب من مضر: شاعر فحل، مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، مات 27 هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج 203/1)، والزركلي، الأعلام، (ج325/2).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص687).

(3) المرجع السابق، ص981.

(4) الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، (ص314).

4- التقديم في المتعلقات (الظرف أو الجار والمجرور)

الأصل عند النحاة في الجملة الفعلية التزام الترتيب حيث يذكر الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به ثم باقي المتعلقات، لكن الشعراء لا يلتزمون بهذا الترتيب، ويتجاوزونه، فيقدم المتعلقات على الفعل تبعاً لما في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس ورؤى.

وهناك أسباب كثيرة يمكن أن نعلل بها سبب تقديم المتعلقات غير كونها مناط اهتمام الشاعر، فهذا سبب عام، وهناك أسباب كثيرة منها الاهتمام والعناية بالعنصر المقدم، وبالنظر إلى جمهرة أشعار العرب نجد فيها شواهد على تقديم الظرف أو الجار والمجرور كثيرة جداً نأخذ منها على سبيل المثال قول أعشى باهلة:

عَلَيْـــهِ أَوّلُ زَادِ القَـــوْمِ، قَـــدْ عَلِمـــوا ثُـمَّ المَطـيَّ، إذا مـا أَرْمَلـوا، جَـزَرُ[1]

نلاحظ هنا أنَّ الشاعر قدم خبر شبه الجملة (عليه) المتصل بالضمير العائد على المرثي، وذلك لكي يخصص صفة الكرم في شخصية المرثي، وأصل الكلام (أول زاد القوم عليه)، ومثله قول ذو الرمة[2]:

عَلَيْـــــهِ زادٌ، وَأَهْـــــدامٌ، وأَخْفِيـــــةٌ قَـدْ كَـادَ يَجْتَرّهَـا عَـنْ ظَهْـرِهِ الحَقَـبُ[3]

يتحدث الشاعر هنا عن قوة جمله الذي يستطيع أن يحمل الزاد والأكسية، وهنا قدم الشاعر خبر شبه الجملة (عليه) المتصل بالهاء العائدة على الجمل، وذلك لكي يخصه بصفة القوة والتحمل والصبر.

ومثله قول عمرو بن كلثوم في معلقته:

ومنّـــا حـــاتمٌ يُنـــدي نـــداه بجُـــودٍ فـــوق جـــودِ الجيّـــدينا

عَلَينـــا البَـــيْض واليَلَـــبُ اليَمـــاني وأَســـيافٌ يَقُمْـــنَ وَيَنْحَنِينَـــا

إذا بَلَـــغَ الفِطَـــامَ لَنـــا وَليـــدٌ تَخِـــرُّ لَـــهُ الجَبـــابرُ ســـاجِدِينَا[4]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص715).

(2) غيلان بن عقبة بن نهيس بن مسعود العدوي، من مضر، أبو الحارث، ذو الرمة: شاعر، من فحول الطبقة الثانيـة فـي عصـره، مـات 117 هـ، ينظـر، البغـدادي، الخزانـة، (ج 1/51-53)، والزركلـي، الأعـلام، (ج124/5).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص971).

(4) المرجع السابق، ص407-409-414.

يبرز الشاعر في هذه المقطوعة تقنية التقديم والتأخير في أكثر من موضع، مما يدل على براعته، وقدرته اللغوية في الصياغة الأسلوبية، حيث أنّ الألفاظ قد انسابت بين يديه فطوّعها لتخدم غرضه الأساسي الذي يسعى إليه، حيث عمد على تقديم شبه الجملة في البيت الأول (منا) وهو خبر مقدم على المبتدأ (حاتم)، والأصل أن يقول حاتم منا، ولكنه قدّم شبه الجملة (منا) لتأكيد الاهتمام بالمتقدم، وأنّه محور حديثه، ولكي يوجه ذهن المتلقي إلى أنَّ قومه موطن الكرم، فالشاعر يفاخر كون (حاتم الطائي) المعروف بالكرم من قومه.

وفي البيتين الثاني والثالث قدم شبه الجملة (علينا) المتصل بالضمير (نا) العائد على قوم الشاعر، وذلك ليخصص الصفات المذكورة فيما بعد، وهي كلها صفات تدل على شجاعة قومه وتدل على بأسهم الشديد في القتال فهو يقول علينا الحديد والدروع المصنوعة في اليمن والأسياف التي تنصب عند الضرب بها، فإذا ضربوا انحنت، وعلينا الدروع الطويلة المحكمة.

وفي البيت الرابع قدّم الشاعر (لنا) على الفاعل (وليد)، وقدم (له) على الفاعل (الجبابرة)، لقد نجح الشاعر في جذب انتباه السامع من خلال تقديم شبه الجملة **(منا – علينا – لنا – له)**، حيث شكّل شبه الجملة محور اهتمام الشاعر وبؤرة انفعالاته، كما أنه انطوى على دلالات متعددة ومختلفة، كتخصص تلك الصفات بقومه، إنَّ هدف التقديم لدى الشاعر هو رغبة الشاعر منه في تجسيد ما يختلج داخل نفسه من مشاعر الفخر والاعتزاز بقومه، وهكذا نلمح في هذا النص صوراً عديدة لتقديم المتعلقات، ومن شواهد تقديم الظرف قول بشر بن أبي خازم[1]:

غَضِبَتْ تَمِيمٌ أَنْ تُقَتَّلَ عَامِرٌ يَوْمَ النِّسَارِ، فَأَعْتَبُوا بالصَّيْلَمِ

وَلَقَدْ حَبَوْنَا عَامِراً مِنْ خَلْفِهِ يَوْمَ النِّسَارِ، بِطَعْنَةٍ لَمْ تُكْلَمِ[2]

فقد قدم الشاعر ظرف الزمان (يوم) على الفعل (فأعتبوا) وذلك لأهمية ذلك اليوم، وهذا تهكم من الشاعر حيث أنّه يتحدث عن يوم الجفار الذي أوقعت فيه أسد بني تميم، وفي هذا اليوم فرّ بنو تميم وثبت حلفاؤهم فأصابهم قتل شديد فغضب بنو تميم لحلفائهم فلاقوا بني أسد يوم الجفار وأحدثت فيهم قتلاً شديداً، فذلك قول بشر بن أبي خازم متهكماً: "**فأعتبوا بالصليم**"، أي كان إرضاؤهم بما هو أدهى وأمر، ومما تقدم نستطيع القول أنَّ ظاهرة التقديم والتأخير تُعد مفصلاً صياغياً مهماً في الجمهرة، حيث أنّه كسا لوحات الشعراء بحلّة فنية شعرية، حيث أنَّ

---

(1) عمرو بن عوف الأسدي، أبو نوفل: شاعر جاهلي فحل من أهل نجد، مات 22 ق هـ، ينظر، البغدادي، الخزانة، (ج2/262)، والزركلي، الأعلام، (ج2/54).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص519).

شعراء الجمهرة يقدّمون الأهم على المهم والأخص على الخاص، وهذا يدل على بلاغتهم وتمكنهم من أدوات اللغة وقوة شاعريتهم.

ثانياً : النفي

النفي في اللغة: وردت كلمة النفي في مادة (نفي)، يقال: نفاه، وينفيه، أي: نحاه[1]، فهي تفيد معنى الطرد والإخراج .

النفي في الاصطلاح: الإخبار عن ترك الفعل[2]، والنفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقد وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب[3] وقد أفضى التأمل والاستقراء لشعر الجمهرة إلى رصد الملامح الأسلوبية ضمن البناء التركيبي، مع ضرورة الاعتماد على الجانب الإحصائي، ذلك لأنّ البعد الكمي يعطي إشارات ودلالات، وقد أفضى الإحصاء إلى وجود طاقات شعرية خصبة، فكان النفي فيها موجود بدرجة عالية من الكثافة، فقد بلغ تردده (494) أربعمائة وأربعة وتسعين مرة، عبر الأدوات التالية: (لا، لم، ليس، ما، لن) وكانت الغلبة فيها للأداة (لا) التي ترددت (293) مائتين وثلاث وتسعون مرة، ثم يليها (لم) التي ترددت (122) مائة واثنتين وعشرين مرة، ثم يليها (ليس) التي ترددت (42) اثنتين وأربعين مرة، ثم يليها (ما) التي ترددت (26) ست وعشرين مرة، ثم (لن) التي وردت (11) احدى عشرة مرة.

والجدول الآتي يمثل أدوات النفي في شعر الجمهرة

أداة النفي	عدد الورود	النسبة
لا	293	59.31
لم	122	24.70
ليس	42	58.50
ما	26	5.26
لن	11	2.23
الإجمالي	494	%100

يتضح من خلال قراءة الإحصائية السابقة أنّ أعلى نسبة ترددت لأسلوب النفي كان بأداة النفي لا، ما نسبته 59.31% من مجموع التردد، وهذا يعكس لنا نفسية شعراء الجمهرة

(1) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (ص1726).

(2) ينظر، الجرجاني، أسرار البلاغة، (ص273).

(3) المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، (ص246).

المضطربة والرافضة للواقع، وسأقوم في هذه الدراسة بالاستشهاد بنماذج تبين استخدام شعراء الجمهرة لهذه الأدوات، وسأهتم بأبرز الصيغ المهيمنة على شعر الجمهرة.

أ- لا

معناها هو النفي المطلق، ويأتي بعدها الأفعال، وكذلك الأسماء فهي مع الفعل المضارع تكون مهملة أي لا تعمل فيه وكذلك الماضي، ويأتي بعدها الأسماء، فتارة تكون للجنس فتعمل في الاسم النكرة بعدها، مثل عمل إنّ بشروط، وقد تعمل (لا) عمل ليس بشروط كأن يكون اسمها وخبرها نكرتين، وألا يتقدم الخبر على الاسم وإن تقدم لا تعمل فيه، وألا ينتقض نفيها بـ "إلّا" [1]، ويتجلى ذلك في قول الكميت:

أَلاَ لا أَرى الأيّـــامَ يُقضَـــى عَجِيبُهـــا ... بِطـولٍ، وَلاَ الأحـداثَ تُفْنـى خُطُوبُهـا

وَلاَ عِبَـــرَ الأيّـــامِ يَعْـــرِفُ بَعْضَـــها ... بِـــبَعْضٍ مِـــنَ الأقْـــوَامِ إلاّ لَبِيبُهـــا

وَلَـــمْ أَرَ قَـــوْلَ المـــرءِ إلاّ كَنَبْلِـــهِ ... بـــهِ وَلَـــهُ مَحْرُومُهَـــا وَمُصِـــيبِها

وَمَـــا غُـــبِنَ الأُقْـــوَامَ مِثْـــلُ عُقُـــولُهمْ ... ولا مِثْلُهـــا كَسْـــباً أَفَـــادَ كَسُـــوبُها

وَمَـــا غُيّـــبَ الأقْـــوَامُ عـــن مِثْـــلِ خُطّـــةٍ ... تَغَيّـــبَ عَنْهَـــا يَـــوْمَ قِيلَـــتْ أَرِيبُهـــا

وَلا عَـــنْ صَـــفَاةِ النِّيـــقِ زَلّـــتْ بِنَاعِـــلٍ ... تَرَامـــى بِـــهِ أَطْوَادُهـــا وَلُهُوبُهـــا[2]

لقد عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى نسق النفي فاستخدم صيغة النفي ثماني مرات، هادفاً من وراء ذلك إلى تكثف الدلالة وتأكيد الغرض، وقد ظهرت بنية النفي واضحة من خلال التراكم الواضح في استخدام الأداة (لا)، والتي مثّلت بؤرة النص والمرتكز الأساسي لدلالة الرفض، حيث أنّه كررها خمس مرات في الأبيات السابقة مما أعطى الشاعر مساحة أكبر في التعبير، كما ساعدته على تكوين بنيته التركيبية، حيث أنّها أوصلته إلى الفكرة التي يدور حولها وهي عدم انقضاء حوادث الدهر ونوبه ومصائبه، وقد استعان الشاعر بالمكونات اللغوية لتحقيق غايته، حيث دخلت (لا) على الأسماء والأفعال وتكررها لتوكيد النفي، كما استخدم الشاعر أداة النفي (لم) و(ما) لكي يدعم بنية النفي التي تدور حولها الأبيات.

ونلاحظ في البيت الأول أن الشاعر قد نفي انتهاء الأحداث والمصائب، كما حاول الشاعر أن يؤكد على الفكرة ذاتها في البيت الثاني، فالأيام لا يعرفُ عبرها إلا اللبيب، ثم حاول

---

(1) ينظر، المرادي، الجنى الدّاني في حروف المعاني، (ص290) وما بعدها.

(2) القرشي، الجمهرة، (ص979-980).

الشاعر في البيت الثالث أن يعطي صفة الزمن الماضي للفعل المضارع الدال على الحاضر عبر إدخال الأداة الجازمة (لم) عليه، وهي "حرف جزم لنفي المضارع و قلبه ماضياً " [1]، ويبدو أنّ العودة من الحاضر إلى الماضي هو ارتداد على الذات المنكسرة، الحزينة، ثم يقول أنّ أكبر خسار وأكبر مصيبة تصيب القوم في عقولهم، مشيراً بذلك إلى موقف قريش منه أنّه كان بسبب تلك العقول البسيطة وغياب العقلاء يوم اتهام قريش للشاعر بالسوء .

فالشاعر يعاتب قومه قريش وهو يشعر بالغربة رغم أنه بينهم، ذلك لأنّ قريش عاملته بقسوة وحقد شديدين، ويظهر ذلك من خلال تعابيره الدالة على الألم والحسرة، كما أظهر تكرار أسلوب النفي بهذه الكثافة عن نفسية الشاعر المضطربة الرافضة للواقع الأليم .

ومثله قول الشاعر أعشى باهلة:

لاَ يَتَــأرّى لِمَــا فــي القِــدْرِ يَرْقبُــهُ ولا يَعَــضُّ علــى شُرسُــوفِهِ الصَّــفَرُ

لاَ يَغْمِــزُ السّــاقَ مِــنْ أَيْــنٍ ولا نَصَــبٍ وَلاَ يَــزَالُ أَمَــامَ القَــوْمِ يَغْتَفِــرُ

يَكْفِيــهِ فِلْــذَةُ لَحْــمٍ إنْ أَلــمّ بِهَــا مِــنَ الشِّــواءِ، وَيَــروي شُــرْبَهُ الغُمَــرُ

لاَ يَــأْمَن النّــاسُ مُمْسَــاهُ وَمُصْــبَحَهُ فــي كــلّ أَوْبٍ، وإنْ لَــمْ يَغْــزُ يُنْتَظَــرُ [2]

في هذه المقطوعة التي جاءت في غرض الرثاء، نلاحظ أنّ الشاعر قد عمد إلى استخدام صيغة النفي في مدح أخيه الميت، وذكر مناقبه، حيث أنّه ينفي عنه الصفات السيئة ليثبت لنا صفاته الحسنة، ويظهر ذلك لنا من خلال تكراره لأداة النفي (لا) كقوله: **(لا يتأرى لما في القدر)** بمعنى أنه لا يهتم ولا ينبهر لما في القدر من طعام وقصد بذلك أنّه صبور على الجوع، فهو يمدحه بأنّ همته ليست في المطعم والمشرب، وإنّما همته تكون في طلب المعالي، فلا يرقب نضج ما في القدر إذا همّ بأمر له شرف، بل يتركها ويمضي.

وكقوله: **(لا يغمز الساق مِنْ أَيْنٍ ولا نَصَبٍ)** ينفي هنا غمزه للساق ليمتدح جلده وصبره على تحمل المشاق، فهو يمشي أمام القوم لكي يدلهم على الأثر وطريق السير، لا يصيبه الفتور .

وكقوله: **(لا يأمن الناس...)** أي لا يأمن الناس أن يغيرَ عليهم في الصباح أو في المساء، فهو يمتدح فيه صفة الشجاعة والإقدام.

ومثله قول لبيد في مدح قومه:

---

(1) ابن هشام، مغني اللبيب، (ج528/1).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص718-719).

مِـــنْ مَعشَـــرٍ سَـــنَّتْ لَهُـــمْ آبـــاؤُهُمْ ... ولِكُـــلّ قَـــوْمٍ سُـــنّةٌ، وَإمَامُهَـــا

إنْ يَفْزَعُـــوا تُلْـــقَ المَغَـــافِرُ عِنْـــدَهُم ... والسِّـــنُّ تَلْمَـــعُ كَالكَواكـــبِ لاَمُهَـــا

لا يَطبَعُـــونَ، ولا يَبُـــورُ فِعَـــالُهُمْ ... إذْ لاَ تَمِيـــلُ مـــعَ الهَـــوَى أَحْلاَمُهَـــا

فَبَنَـــوْا لَهَـــا بَيتـــاً رَفِيعـــاً سَـــمْكُهُ ... فَسَـــمَا إلَيـــهِ كَهْلُهَـــا وغُلامُهَـــا[1]

يتخذ الشاعر القافية المضمومة سبيلاً للإفصاح عن حالته النفسية التي يسودها الفخر والاعتزاز بقومه، والمتأمل إلى هذه الأبيات يرى قدرة الشاعر على اختيار التراكيب التي تلائم نفسيته، وهذا التظافر لعنصري الصوت والمعنى أوحى بجوٍ دلالي وإيقاعي منسجم إلى حد بعيد، فكشفت لنا عن حالة الافتخار الشديد الذي تناسب تماماً القافية المضمومة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نرى أنّ الشاعر قد استخدم أسلوب النفي الذي يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة، وتنطلق تلك الدلالات من دخول عنصر النفي على الأفعال **(يطبعون، ويبور وتميل)**، وواضح أنّ الشاعر يفخر بقومه فيقول أنّه من قوم سنت لهم أسلافهم كسب المعالي واغتنامها فهم قوم "لا تتدنس أعراضهم بعار ولا تفسد أفعالهم إذ لا تميل عقولهم مع أهوائهم"[2].

ب- لم

وهو حرف جزم للفعل المضارع، ينفي الفعل ويقلب زمنه إلى الماضي[3]، بمعنى أنه حرف مختص بنفي الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع دون غيرها.

وقد وردت (لم) النافية الجازمة للفعل المضارع في ديوان الجمهرة في نحو: (122) مائة واثنتين وعشرين مرة، أي أنّها تقع في المرتبة الثانية من حيث التكرار في شعر الجمهرة بعد حرف النفي (لا) .

ومن الأمثلة التي وردت فيها (لم) قول المهلل بن ربيعة [4] السريع :

جَـــارَتْ بَنُـــو بَكْـــرٍ، وَلَـــمْ يَعْـــدِلُوا ... وَالمَـــرْءُ قَـــدْ يَعْـــرِفُ قَصْـــدَ الطّريـــقْ

---

(1) القرشي ، الجمهرة، (ص381).

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ج200/1).

(3) ابن عقيل، شرح ابن عقيل، (ج364/2).

(4) هو عديّ بن ربيعة بن مرة بن هبيرة شاعر، من أبطال العرب في الجاهلية. من أهل نجد. وهو خال امرئ القيس الشاعر، لقب مهلهلا، لأنه أول من هلهل نسج الشعر، أي رققه، ينظر، الزركلي، الأعلام، (ج220/4).

حطّـــت رِكَـــابُ البَغْـــيِ مـــن وائـــلٍ ... فـــي رَهْـطِ جَسّـاسٍ، ثِقَـالِ الوُسُـوقْ

يَـــا أَيّهـــا الجَـــاني علـــى قَوْمِـــهِ ... مـــا لـــم يكـــن كـــان لـــه بـــالخليق

جِنَايَـــةً لـــم يَـــدْرِ مـــا كُنْهُهَـــا ... جَـــانٍ، وَلَـــمْ يُصْـــبِحْ لَهَـــا بـــالخَلِيقْ

كَقَـــــاذِفٍ يَوْمـــــاً بِأَجْرَامِـــــهِ ... فـــي هُـــوَّةٍ، لَـــيْسَ لهـــا مـــن طَرِيْـــقْ

إنّ رُكُـــوبَ البَحْـــرِ، مَـــا لَـــمْ يَكُـــنْ ... ذا مَصْـــدَرٍ، مِـــنْ مُهْلِكَـــاتِ الغريـــقْ

لَـــيْسَ امـــرُؤٌ لَـــمْ يَعْـــدُ فـــي بَغْيِـــهِ ... غَـــدَا بِـــهِ تَخْرِيـــقُ رِيـــحٍ خَرِيـــقْ[1]

تتجلى في هذه الأبيات التهديد والوعيد والثأر؛ فالمهلهل يهدد ويتوعد بني بكر، ويتوعدهم بالثأر لأخيه، وقد استخدم الشاعر بنية النفي والتي تظهر جلياً من خلال التكرار الواضح لها، وقد مثلت بذلك مرتكزاً مهماً للدلالة على الرفض الواضح لجريمة قتل أخيه، ويظهر ذلك من خلال التراكيب **(لم يعدوا، لم يكن، لم يدر، لم يصبح، لم يعد)**.

إنّ هذا الحضور المكثف لأسلوب النفي بالأداة (لم)، يدل على الحالة النفسية التي كان يعاني منها الشاعر إثر مقتل أخيه، فأوحت صيغة (لم يفعل) بنفي الحدث في الزمن الماضي دلالة على عدم التوقع بحصوله، فكان نفياً قاطعاً لا توقع للرجعة فيه، كما أفادت لم نفي الحدث في الماضي المستمر إلى زمن التكلم به، فبين الشاعر أن بنو بكر لم تعدل بل جارت، وذلك باعتدائها على أخيه وقتله مما أشعل حرباً بين القبيلتين، كما نلاحظ أنّ الشاعر قد عمد إلى استخدام أدوات أخرى تفيد النفي مثل قوله: **(ليس لها، ليس امرؤ)** وذلك بهدف التأكيد على النفي المطلق.

وفي غرض الرثاء نجد أنّ الشاعر يستخدم أسلوب النفي (بلم) من أجل نفي الخصال الذميمة، أو الصفات التي يريد أن يجرد منها المَرْثِي، وبالتالي وبشكل غير مباشر يثبت له الصفات الإيجابية من خلال نفي نقيضها، وبالذّات صفات الكرم والشجاعة والأخلاق الفاضلة. ومثله قول محمد كعب بن سعد الغنوي في رثاء أخيه:

إذا مـــا تَرَاءتـــهُ الرِّجَـــالُ تَحَفَّظُـــوا ... فَلَـــمْ تُنْطَـــقُ العَـــوْرَاءَ، وَهُـــوَ قَرِيـــبُ

كَـــأَنّ أَبَـــا المِغْـــوَارِ لَـــمْ يُـــوفِ مَرقبـــاً ... إذا مـــا رَبَـــا القَـــوْمَ الغُـــزَاةَ رَقِيـــبُ

وَلَـــمْ يَـــدْعُ فِتْيانـــاً كِرامـــاً لِمَيْسِـــرٍ ... إذا اشْـتَدّ مـن ريـحِ الشّـتَاءِ هُبُـوبُ[2]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص582-589).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص706-708).

فالشاعر هنا لم يشر بصراحة إلى أنّ المرثي شجاع أو كريم، إنّما لجأ إلى نفي نطق الرجال للكلام السيئ والقبيح بمجرد ما يظهر لهم، وذلك مهابةً منه.

ومثله قول أعشى باهلة يرثي أخاه المنتشر:

لـم تَـرَ أرضـاً ولـم تَسْـمَعْ بِسـاكِنِها إلّا بهـا مـن نـوادي وَقْعِـه أَثَـرُ[1]

فالشاعر أراد أن يثبت للمرثي صفات خلقية بعينها، فاستخدم أسلوب النفي (بلم) لكي ينفي نقيضها. كما استخدم شعراء الجمهرة أسلوب النفي (بلم) في غرض الحكمة، ومن ذلك قول عدي بن زيد:

وَسـائِسُ أمـرٍ لَـمْ يَسُسْـهُ أَبٌ لَـهُ وَرَائِـمُ أَسـبابِ التـي لـمْ يُعَـوَّدِ

وَرَاجِـي أُمُـورٍ جَمّـةٍ لَـنْ يَنَالَهـا سَتُشْـعِبُهُ عَنْهَـا شَـعُوبٌ لِمُلْحَـدِ

ووارِثُ مَجْـدٍ لَـمْ يَنَلْـهُ، وماجِـدٍ أَصَـابَ بِمَجْـدٍ طَـارِفٍ غَيْـرِ مُتْلَـدِ[2]

هذه المقطوعة الشعرية من قصيدة تدور معانيها حول مصائر الناس وحياتهم وسلوكهم في إطار من الحكمة، وفي هذه الأبيات نرى أنّ الشاعر قد عمد إلى استخدام أسلوب النفي ليثبت لنا أمراً يروم، وهو أنّ الأمور لا تأتي كما يريد الإنسان، فربّ رجل سعى لأمر لم يمهد له أبوه الطريق إليه من قبل، وربّ رجل طمحت نفسه إلى أشياء لم يسبق له أن نالها أو اعتاد عليها، وربّ رجل يسعى إلى أمور لن ينالها، وفي النهاية تفرقه عنها القبر، وربّ وارث مجدٍ لم يكتب له أن يستمتع به، وربّ رجل ماجد أحدث لنفسه مجداً غير موروث، والشاعر يريد من هذه الأبيات أن يحث المرء إلى عدم الرضا بما ورثه من الآباء بل عليه أن يسعى إلى ما استطاع من خير لنفسه.

ج- ليس

وهي فعل جامد لا يتصرف على وزن (فَعِلَ) بكسر العين، هذا بإجماع جمهور النحاة[3]، وهي كلمة تختص بنفي الحال، أي انتفاء الصفة عن الموصوف في الحال[4] وهي تستخدم لنفي الحال أو لمطلق النفي أي للنفي في جميع الأزمنة وذلك حسب الجملة الواقعة

(1) المرجع السابق، ص716-720.

(2) المرجع نفسه، ص511.

(3) ينظر، ابن هشام، مغني اللبيب، (ص387).

(4) ينظر، القرشي، الجمهرة ، (ص376).

بعدها، وقد وردت (ليس) في شعر الجمهرة بواقع (42) اثنتين وأربعين مرة، من ذلك قول المرقش الأصغر:

أَسِـــيلٌ نَبِيـــلٌ لَـــيْسَ فِيـــهِ مَعَابَـــةٌ كُمَيْـتٌ كَلَـوْنِ الصِّـرَفِ أَرْجَـلُ أَقْـرَحُ[1]

وهنا جاءت (ليس) لمطلق النفي، فالشاعر ينفي أي عيب بحصانه نفياً مطلقاً الآن وفي المستقبل، فهو يكره إلّا أن يكون فيه وضع يميزه، ولذلك مدحه هاهنا بأنه (أقرح)، من القرح وهي الغرة الصغيرة، كما أنه طويل و غليظ أملس مستوي، ولونه ليس بأشقر ولا أدهم فكأنه خلا من كل العيوب ؛ كما يتجلى ذلك في قول المهلهل:

لَـــيْسَ أَخُـــوكُمْ تَارِكـــاً وِتْـــرَهُ وَلَـيْسَ علـى تَطْلاَبِكُـمْ بِـالمُفيقْ[2]

وهنا أيضاً استخدم الشاعر ليس للنفي المطلق، فقد نفى الشاعر ترك الثأر لأخيه من قاتليه، كما نفى عن نفسه الإقلاع عن المطالبة بدم أخيه، ونلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم صيغة (تفعال) وهي للكثرة، فالتراكيب **(ليس أخوكم تاركاً)**، **(وَلَيْسَ على تَطْلاَبِكُمْ)** وتكرار النفي **(بليس)** يفيد التوكيد والإصرار من الشاعر على عدم ترك ثأره، أو المطالبة بالثأر، فالشاعر لم، ولن تهدأ نفسه أبداً حتى يأخذ بثأر أخيه، والجدير بالذكر أنّ القصيدة قيلت في تهديد بني بكر، وتوعدهم بالثأر لمقتل أخيه لذلك امتلأت القصيدة بألفاظ التهديد والوعيد ، ومنه قول علقمة ذي جدن الحمير في مرثيته يقول فيها:

لِكُـلّ جَنْـبٍ، مـا اجْتَنَـى، مُضْـطَجَعْ وَالمَـــوْتُ لاَ يَنْفَـــعُ مِنْـــهُ الجَـــزَعْ
فَـــالنّفْسُ لاَ يُحْزِنْـــكَ إتْلاَفُهـــا لَـــيْسَ لَهَـــا مِـــنْ يَوْمِهَـــا مُرْتَجَـــعْ
وَالمَـــوتُ مَـــا لَـــيْسَ لَـــهُ دَافِـــعٌ إذا حَمِـــيمٌ عَـــنْ حَمِـــيمٍ دَفَـــعْ
لـــو كـــان حـــيٌ مُفلِتـــاً حَينُـــهُ أَفْلَـتَ مِنْـهُ فـي الجِبـالِ الصَّـدَعْ[3]

اشتملت هذه الأبيات – وهي مطلع القصيدة– على الحكمة والتفكّر في الأيام وصروف الزمان، وبدء القصيدة بمقدمة طللية وسيلة استخدمها الشعراء من أجل الهروب من واقعهم المؤلم والحزين، وكأنّ الشاعر يحاول أن يهون الأمر على نفسه، فالموت لا ينفع معه الجزع، والنفس ليس لها مرتجع، والموت ليس له دافع، ولن يفلت أحد من الموت، فاستخدم الشاعر تراكيب النفي المتعددة **(ليس له دافع، ليس لها من يومها مرتجع)** كما استعان الشاعر بأدوات

---

(1)القرشي، الجمهرة ، (ص566).
(2) المرجع السابق ، ص594.
(3) المرجع نفسه، ص725-726.

أخرى للنفي مثل **(لا يحزنك، لا ينفع)** وذلك ليؤكد على النفي المطلق، ولينفي بقاء أوخلود أي مخلوق على هذه الأرض، كما نلاحظ أنّ الشاعر قد لجأ إلى القافية المقيدة فسكون القافية يأتي ليقطع كل أمل في التسوية أو الصلح، ولا يبقي سوى الثأر بوصفه السبيل الوحيد لتهدأ نفس الشاعر الملتهبة والغاضبة، وبذلك يكون قد تناسبت صيغة النهي مع القافية المقيدة بالسكون مع حرف القاف الانفجاري الذي يوحي بالقسوة والصلابة والشدة .

ثالثاً: التوكيد

التوكيد لغة : أكد العهد والعقد لغة في وَكّده، والتأكيد لغة في التوكيد، وقد أكدت الشيء و وكدته[1]، والتوكيد هو التأكيد، قال الأشموني: "وهو بالواو أكثر"[2]، وأضاف الصبان: "وهي الأصل والهمزة بدل"[3] ، وبالواو جاء القرآن الكريم في قوله تعالى: "﴿لَا تَنقُضُواْ ٱلۡأَيۡمَـٰنَ بَعۡدَ تَوۡكِيدِهَا ﴾[4]، وهو في اللغة يعني الإحكام والتثبيت، وهو لفظ تابع لما قبله يقويه، ويزيل عنه ما قد يتوهمه المتلقي سامعاً كان أو قارئاً من احتمالات أو تردد أو تشكيك في قبوله، فالكلام يؤكد لإزالة الشك أو الاحتمال، أو التردد عن المتلقي[5].

اصطلاحاً: قال العلوي: " التأكيد تمكين الشيء في النفس وتقوية أمره وفائدته إزالة الشكوك إماطة الشبهات عما أنت بصدده " [6].

والعرب لا تؤكد إلّا ما تهتم به، فإنّ من اهتم بشيء أكثر ذكره، وكلما عظم الاهتمام كثر التأكيد، وكلما خفّ الاهتمام خف التأكيد[7].

وللتوكيد أدوات تفيد الدلالة عليه منها ما هو خاص بالجملة الإسمية مثل: (إنَّ، أنّ)، ومنها ما هو خاص بالجملة الفعلية مثل: (قد ونون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة)، ومنها ما هو مشترك بينهم مثل: (إنما، واللام) [8]، إلّا أنَّ استعمال شعراء الجمهرة لهذا الأسلوب قد تباين،

---

(1) ينظر، ابن منظور، لسان العرب،(ج74/3).

(2) الصبان، حاشية الصبان شرح الأشموني على ألفية ابن مالك مع شرح الشواهد للعيني، (ج107/3).

(3) المرجع السابق، ج107/3.

(4) [النحل: 91].

(5) عطية، الأساليب النحوية عرض وتطبيق، (ص148).

(6) العلوي، الطراز، (ج76/2).

(7) الهلالي، الحروف العاملة في القرآن الكريم بين النحويين والبلاغيين، (ص40).

(8) ينظر، النادري، نحو اللغة العربية، (ص623).

وذلك بسبب تباين مشاعرهم وأحاسيسهم التي أرادوا الكشف عنها وتوضيحها، كما أنَّ للموقف النفسي دوراً في تباينها.

وسيقتصر الحديث هنا على أنماط التوكيد التي شكّلت ظاهرة أسلوبية وحضوراً لافتاً للنظر، في شعر الجمهرة .

أ- التوكيد المعنوي

وهو تكرار الكلمة بمعناها وله ألفاظ خاصة تحفظ ولا يقاس عليها مثل (النفس، والعين، وكلا، وكلتا، وكل، وجميع، وأجمعون)، وتأتي بعد المؤكد الذي ينبغي أن يكون معرفة، وتطابقه في الإعراب، وتضاف لضمير يعود إلى المؤكد[1].

من ذلك قول مالك بن الريب:

وَسَـــلّمْ علـــى شـــيخيّ مِنـــيّ كِلَيْهِمـــا كَثيراً، وعمـي، وابْنَ عمّـي، وخَاليـا[2]

لفظة كليهما من التوكيد المعنوي (لشيخي)، فقد عمد الشاعر إلى ذلك لكي يؤكد على مرافقيه في الرحلة بأن يسلموا على شيخيه .

ومثله قول زهير بن أبي سلمى:

فَتُنْـــتِجْ لَكُـــمْ غِلْمَـــانَ أَشْـــأَمَ كُلُّهُـــمْ كَـأَحْمَرِ عَـادٍ ثُـمَّ تُرْضِـعْ فَـتَفْطِمِ[3]

هذا البيت من معلقة زهير التي قالها يمدح هرم بن سنان الذي دفع دية المقتول ومنع حرباً أكيدة بين القبيلتين، والشاعر يتحدث عن أحوال الحرب التي أوشكت على الإستعار والاشتعال، فهي حرب مذمومة، وهذه الحرب لن تنتج لكم إلّا غلمان "كل واحد منهم يضاهي في الشؤم عاقر ناقة ثمود، ثم ترضعهم الحروب وتفطمهم، أي تكون ولادتهم ونشوؤهم في الحروب فيصبحون مشائيم على آبائهم"[4] .

وقد استخدم الشاعر التوكيد المعنوي المتمثل في لفظة (كلهم) لكي يؤكد لنا بشاعة الحرب التي أوشكت على الوقوع ،ومنه قول حسان بن ثابت:

لِسَـــاني وسَـــيْفي صَـــارِمَانِ كِلاَهُمَـــا وَيَبْلُـغُ، مـا لاَ يَبْلُـغُ السّيفُ، مِذْوَدِي[5]

---

(1) ينظر، ابن عقيل، شرح ابن عقيل، (ج3/206-209).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص766).

(3) المرجع السابق، ص290.

(4) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ج1/144).

(5) القرشي، الجمهرة، (ص622).

يمدح هنا الشاعر لسانه وسيفه فهما صارمان، لكن لسانه يصل إلى ما لا يصل إليه سيفه، و(المذود) هو اللسان وسمي بذلك لأنه يذاد به عن العرض، فالشاعر يقول بأنّ لسانه ينال من أعدائه ما لا يناله بالسيف، وأكد على ذلك بالمؤكد المعنوي (كلاهما).

ب- التوكيد اللفظي

"ويكون بإعادة اللفظ، أو إعادة مرادفة، سواء أكان اسماً، أم فعلاً، أم حرفاً، أم جملة، أم شبه جملة"[1].

"وفائدة التوكيد اللفظي تقرير المؤكد لدى من يوجه الكلام، وتمكينه من نفسه، وإزالة ما لديه من شُبه"[2].

وقد جاء التوكيد اللفظي في شعر الجمهرة بأغلب مساراته، فنجد تكرير الأداة واللفظ وتكرير الجملة، ومما جاء من تكرير الأداة قول النابغة الذبياني في معلقته:

لا يَخْفِضُ الصّوت عَنْ أَرْضٍ أَلَمَّ بِهَا ولا يَضِلُّ على مِصْبَاحِهِ السَّارِي[3]

يفاخر الشاعر في هذا البيت بجيش قومه، فهو جيش منيع واثق بكثرته، وهو لا يخفض صوته مخافة أن يشعر بمكانه، ونيرانه كثيرة، فالساري يهتدي بضوئها، ووصفه بكثرة النار، لأنّه منيع عزيز، فيشهر نفسه ولا يبالي من شعر به، ولو كان جيشاً ضعيفاً لخفض صوته ولأخمد ناره مخافة أن يراه العدو فيوقع به، وقد استخدم الشاعر تقنية التوكيد اللفظي بتكراره لأداة النفي (لا) ومنفيها (يخفض ويضلّ) لتأكيده على دلالة الشجاعة التي يمتلكها قومه وعدم خوفهم من أحد، ومما جاء في تكرير الصيغة قول زهير بن أبي سلمى :

وَمَنْ لا يُصانِعْ في أُمُورٍ كَثيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَأْ بِمَنْسِمِ

وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ، فَيَبْخَلْ بِفَضلِهِ على قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

وَمَنْ لا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لاَ يَظْلِمِ النّاسَ يُظْلَمِ

وَمَنْ هابَ أَسبابَ المَنايا يَنَلْنَهُ وَلَو نالَ أَسْبَابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ

ومَنْ يَعصِ أَطْرَافَ الزِّجاجِ، فإنَّهُ يُطيعُ العَوَالي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ

---

(1) الدمشقي، البلاغة العربية، (ج465/1).

(2) المرجع السابق، ج109/2.

(3) القرشي، الجمهرة، (ص317).

وَمَـنْ يُـوفِ لا يُـذْمَمُ وَمَـنْ يُفْـضِ قَلْبُـه إلـــى مُطْمَـــئِنِّ البِـــرِّ لا يَـــتَجَمْجَمِ

ومـن يجعـل المعـروف مـن دون عرضـه يَفِـرْهُ ومـــن لا يتَّـــقِ الشـــتم يُشـــتمِ

ومـن يجعـل المعـروف فـي غيـر أهلـه يَعُـــدْ حَمْـــدُهُ ذَمّـــاً عليـــه ويَنْـــدمِ

وَمَـنْ يَغْتَـرِبْ يَحْسَـبْ عَـدُوّاً صَـدِيْقَهُ وَمَـــنْ لا يُكَـــرِّمْ نَفْسَـــه لا يُكَـــرَّمِ

وَمَـنْ لا يَـزَلْ يَسْـتَرْحِلُ النّـاسَ نَفْسَـهُ وَلاَ يُغْفِهـا يومـاً مـن الـذُّلّ يُسـأمِ[1]

اشتملت هذه الأبيات على (الحكميات) وهي صيغ تركيبية متشابهة، حيث نشعر بالتعادلات النحوية، فنرى تواتراً لجمل شرطية متكررة تحمل نفس الفكرة وهي تقديم ثمرة خبرة الشاعر في الحياة على هيئة نصائح تستوجب أفعال شرط وأجوبتها، على مستوى البيت أو على مستوى الشطر، ففي عشرة أبيات تردد خمسة وثلاثون فعلاً، أي بمعدل ثلاثة إلى أربعة أفعال في البيت الواحد، وهي بذلك تمثل حالة نفسية منفعلة للشاعر، بفعل عاملي التكرار والإيقاع المتواتر والنفس المنتظم، مما يضفي على النص خطابية واضحة، كما تتسم الأبيات السابقة بالتعادل –كما لاحظنا– على مستوى المعجم والتركيب النحوي، فكلها تكرار وتمطيط لجملة واحدة مكونة لأسلوب الشرط المكون من (الأداة – فعل الشرط – جواب الشرط) وما عدا ذلك فلا قيمة تركيبية له، كما نجد في هذه التعادلات انتظام تركيبي مطرد على الرغم مما يبدو في الظاهر من اختلاف وتنوع حيث لم تخرق القاعدة النحوية مطلقاً.

أراد الشاعر في هذه الأبيات أن يؤكد على مجموعة من الوصايا هي عبارة عن عصارة تجربة حياة ثمانين عاماً عاشها فاكتسب من خلالها خبرة واسعة يقدمها لنا الشاعر على هذه الهيئة، وقد يأتي التوكيد اللفظي بتكرار الجملة على نحو ما يتجلى في قول عمرو بن كلثوم :

بِـــأَيِّ مَشـــيئَةٍ عَمـــرَو بـــنَ هِنْـــد تـــرى أنّـــا نكـــون الأرذلينـــا

بِـــأَيِّ مَشـــيئَةٍ عَمـــرَو بـــنَ هِنْـــدٍ نَكُـــونُ لِقَـــيْلِكُمْ فيهـــا قَطِينَـــا

بـــأَيِّ مَشـــيئَةٍ عَمَـــرو بـــنَ هِنْـــدٍ تُطيـــعُ بِنـــا الوُشَـــاةَ وَتَزْدَرِينَـــا[2]

(1) القرشي، الجمهرة، (ص298–299).

(2) المرجع السابق، ص402.

نلاحظ أنّ الشاعر قد كرر صدر البيت في الأبيات الثلاثة ليؤكد لنا الفكرة التي رام حولها الشاعر، وهي استغراب، واستنكار الشاعر لتقليل عمرو بن هند من شأن عمرو بن كلثوم رغم أنّه ذو فضل وشرف ومن أصل عريق بين العرب .

وهناك أمثلة كثيرة لتكرار الألفاظ والصيغ، والجمل، والأدوات، وغيرها، ولكني أكتفي بهذا القدر، لأنني قد استوفيت هذا الموضوع في مبحث التكرار من الفصل الثاني.

ج- التوكيد بالأداة

1- بناء أساليب التوكيد بـ (قد)

ويقصد بقد الحرفية "المختصة بالفعل المتصرف الخبري المثبت المجرد من جازم وناصب وحرف تنفيس وهي معه كالجزء فلا تنفصل عنه بشيء"[1].

وهو حرف "يصحب الأفعال، ويُقرّب الماضي من الحال...، ويؤثر التقليل في فعل الاستقبال... وإذا دخلت على المضارع، فهي للتوقيع وإذا دخلت على الماضي فهي للتحقيق"[2].

وأشهر معاني "قد" التحقيق أي التوكيد، وقد استعمل شعراء الجمهرة " قد" للدلالة على التوكيد مصحوبة بالفعل الماضي، على الرغم من أنَّ الفعل الماضي يدل على الزمنية وحصول الحدث، فقد أكد الفعل الماضي بالحرف (قد)، وذلك ليزيد من قوة وقوع الفعل وحدوثه وتوكيداً من الشعراء على الحدث.

وقد استثمر شعراء الجمهرة هذا الحرف في تأكيد معانيهم وخدمة أغراضهم، بشكل لافت للنظر في صدور الجمل وفي بداية الشطر الأول والثاني وحشوها، وبالنظر إلى شعر شعراء الجمهرة، وجد الباحث أنّ أكثر الشعراء استخداماً لـ " قد" هو الشاعر عمرو بن كلثوم في معلقته، حيث بلغ استخدامه لها ثلاث عشرة مرة، ومن ذلك قوله:

وَقَــدْ هَــرّتْ كِــلابُ الحَــيّ مِنّــا وَشَــذَّبْنا قَتَــادَةَ مَــنْ يَلِينَــا

وَرِثْنــا المَجــدَ، قــد عَلِمــتْ مَعَــدٌّ نُطــاعِنُ دُونَــهُ حتــى يَبِينَــا[3]

جاءت هذه الأبيات في اطار خطاب الشاعر إلى لعمرو بن هند ملك الحيرة متفاخراً بشجاعة قبيلته ونكايتها لأعدائها في الحروب، فيقول هنا أننا لبسنا الأسلحة حتى أنكرتنا الكلاب وهربت لإنكارها إيانا وخوفها منا، وقد هزمنا أعداءنا، وأذهبنا شوكتهم فأصبحوا بمنزلة "القتادة"

(1) ابن هشام، مغني اللبيب، (ج227/1).
(2) المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، (ج255/1).
(3) القرشي، الجمهرة، (ص396-397).

وهي الشجرة ذات الشوك التي قطعت أغصانها، فصاروا عبرة لمن يلينا أي من يقرب منا، وفي البيت الثاني يفاخر الشاعر بالمجد الذي ورثه عن أجداده، وسنظل نقاتل من أجل الحفاظ على هذا المجد.

في الأبيات السابقة يفخر الشاعر بقبيلته، وفي الفخر عادة يكون المتلقي أو المخاطب –الذي يفتخر عليه– في مقام المنكر لما سيلقى إليه من مضامين، لذلك يحتاج المفْتَخِر ما يقوي به المعاني التي يود إيصالها للمتلقي، كما أنَّ الملاحظ في الأبيات السابقة أنَّ الحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر تتسم بالتوتر والانفعال، ذلك لأنّ أحداً ما يحاول سلبه تلك الفضائل، لذلك تراه يقول: (قد علمت.. قد هرت)، فجسّد الشاعر الانفعال النفسي المسيطر عليه بمعاني الفخر والتعالي والأنفة والاقتدار.

وبالنظر لقصيدة السابقة نجد أنّ الشاعر قد استخدم أسلوب التوكيد بـ "قد" ثلاث عشرة مرة، ولم يذكر معها الفعل المضارع مستخدماً الفعل الماضي بعد قد، على الرغم من دلالة الفعل الماضي على حصول الحدث إلّا أنّ الشاعر قد أكد الفعل بـ "قد" لتزيد من قوة وقوع الفعل، وتوكيد حدوثه في الزمن الماضي، وبذلك يكون الشاعر قد أكد الإخبار عن المعنى المراد، ومثله قول عبد الله بن رواحة في الفخر :

وَمَـــا نَبْغِـــي مِـــنَ الأحْـــلاَفِ وَتَـــراً ... وَقَـــدْ نِلْنَـــا المُسَـــوَّدَ والمَسُـــودَا

وَرَهْـــطَ أَبـــي أُمَيّـــةَ قَـــدْ أَبَحْنَـــا ... وَأَوْسَ اللَّـــهِ أَتْبَعْنَـــا ثَمُـــودَا

وَقَـــدْ رَدّوا الغـــرائم فـــي طَرِيـــفٍ ... وَنَحَّـــامٍ وَرَهْـــطِ أَبِـــي يَزِيـــدَا[1]

في هذه الأبيات نرى حضوراً واضحاً لدلالة التوكيد من خلال استخدام الشاعر لأداة التوكيد (قد) وتكرارها في كل بيت، ذلك لأنّ الشاعر في حالة نفسية موتورة، وليس أدلّ على ذلك من مناسبة القصيدة فقد جاءت ردّاً من عبد الله بن رواحة على قصيدة قيس بن الخطيم التي يفخر فيها بقبيلته الأوس على الخزرج، وقد سعى الشاعر لإثبات الفضل والمجد لقبيلته ويظهر ذلك جلياً في التراكيب (**وَقَدْ نِلْنَا، قَدْ أَبَحْنَا، وَقَدْ رَدّوا**)، فاستخدم الشاعر قد مع الفعل الماضي ليزيد من دلالة التوكيد، فيقول وما نريد من الثأر من الأوس وقد نلنا من سادتهم وأتباعهم، وقد أهلكنا قبائل الأوس مثلما هلكت قوم ثمود، وقد ردوا لنا كل ما سلبوه منا

ومثله قول محمد بن كعب الغنوي في الرثاء :

لَقَـدْ أَفْسَـدَ المَـوْتُ الحَيَـاةَ، وَقَـدْ أَتَـى ... علـــى يَوْمِـــهِ عِلْـــقٌ عَلـــيَّ حَبِيـــبُ

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص632).

فَـــإنْ تَكُـــنِ الأيَّـــامُ أَحْسَـــنَّ مَـــرَّةً إلـــيّ، فَقَـــدْ عَـــادَتْ لَهُـــنّ ذُنُـــوبُ[1]

تُظهر لنا هذه الأبيات مدى الضيق والتذمر لدى الشاعر لموت أخيه، وقد استخدم تراكيب التوكيد بقد **(لَقَدْ أَفْسَدَ، وَقَدْ أَتَى، فَقَدْ عَادَتْ)**، وقد دخلت قد على الفعل الماضي للدلالة على التحقيق، والشاعر هنا يؤكد على أنّ الموت قد أفسد الحياة ذلك لأنه يعني عندهم الارتحال الأبدي، ويبدو على الشاعر الضيق والتذمر لأن الأيام إن أحسنت له مرة تعود لسوئها مراراً .

2- بناء أساليب التوكيد بـ "أنّ، إنّ":

وتعد هذه الأداة أماً لباب التوكيد، وذلك لكثرة التوكيد بها، وتدخل على التراكيب الإسمية، وتأتي (إنّ) المكسورة المشددة على وجهين "أحدهما أن تكون حرف توكيد تنصب الاسم وترفع الخبر... والثاني أن تكون حرف جواب بمعنى نعم"[2].

أما أنَّ المفتوحة المشددة فتعمل عمل "إنّ"، ومعناها التأكيد، لكنها تفارق مكسورتها في كل موضع وجب فيه فتح أنّ، وتقلب معنى الجملة إلى الإفراد وتصبح في مذهب المصدر المؤكد[3]، أما عن استخدام شعراء الجمهرة لأداة التوكيد (إنّ – أنّ) فقد وردت في أشعارهم بكثرة فهي أماً لباب التوكيد . من ذلك قول عمرو بن كلثوم:

أَلاَ هُبّـــي بِصَـــحْنِكِ، فَاصـــبَحينا وَلاَ تُبقـــي خُمُـــورَ الأنـــدَرِينَا

وَإنّـــا سَـــوْفَ تُـــدْرِكُنا الْمَنَايَـــا مُقَـــدَّرَةً لَنـــا ومُقَـــدَّرِينا

وَإنّ غَـــدًا وإنّ اليـــومَ رَهْـــنٌ وَبَعْـــدَ غَـــدٍ بِمَـــا لَا تَعْلَمِينَـــا[4]

لقد عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى توكيد الفكرة التي يروم حولها بأداة التوكيد (إنّ)، وهي أنّ الموت مقدر لنا، ونحن مقدرون له، وأنّ الأيام مرتهنة بالأقدار فهي توافينا من حيث لا نعلم، فالشاعر قد علّق قلبه بامرأة والأقدار تأتي ولا يدري ما يكون من أمرها.

وهذه الأبيات مرتبطة بمقدمة القصيدة "هبّي بصحنك" والمعنى فأصبحينا قبل حضور الأجل، ويظهر في هذه الأبيات قلق الشاعر وخوفه مما يخبئه القدر له فهو لا يعلم أنّه إذا أمسى سيصبح، لذلك أكد الشاعر في هذه الأبيات على فكرة الموت المحتوم؛ فيطلب الشاعر

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص708) .

(2) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، (ج1/55-56).

(3) ينظر، ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، (ج1/334-336).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص391).

من محبوبته أن تقوم من نومها، وتصب لهم الخمر ولا تبقي منها شيئاً لغيره لأنّه لا يضمن حياته بعد ذلك، فهو يرغب في التلذذ والاستمتاع بتلك اللحظات الجميلة قبل أن يأتيه القدر.

ونلاحظ في هذه الأبيات حضوراً مائزاً لأدوات التوكيد فقد كرر أداة التوكيد ثلاث مرات، وقد ساعد اجتماع المؤكدات على تصعيد دلالة حقيقة الموت المفاجئة لذا وجب الاستمتاع بكل لحظة يعيشها في يومه، والمتأمل لهذه الأبيات يستشف من خلالها الحالة النفسية المتوقدة بالانفعالات حتى أصابت الشاعر بالتوتر والقلق، لذا نجد أنَّ القصيدة قد بُنيت في معظمها على أسلوب التوكيد بأنماط مختلفة وأدوات متنوعة، فقد استعمل قد –كما قلنا في الصفحات الفائتة– ثلاث عشرة مرة، وهنا نراه يستخدم (أنّ وإنّ) أربعاً وعشرين مرة، وقد أراد الشاعر من وراء هذا الحضور المكثف لأسلوب التوكيد إثبات صدق عاطفته.

إنّ تكرار هذه الأدوات في النّص، فيه زيادة تأكيد أبلغ من الإتيان بها مرة واحدة، حيث أنّه رغم أنّ هذه الأدوات واحدة في كل مرة تذكر إلّا أنّ تكرارها يكسب السياق تأكيداً ناتجاً من تكرار دلالاتها في كل بيت، ومثله قول حسان بن ثابت:

وَإنّـــي لَمُـــزْجٍ للمَطـــيّ علـــى الـــوَجَى ... وَإنـــيّ لَتَـــرّاكٌ لِمَـــا لَـــمْ أُعَـــوَّدِ

وَإنـــيّ لَقَـــوّالٌ، لَـــدَى البَيْـــتِ، مَرْحَبـــاً ... وَأَهـــلاً، إذا مـــا ريـــعَ مـــن كـــلّ مَرْصَـــدِ

وَإنـــيّ لَيَـــدْعُونِي النّـــدَى، فَأُجيبُـــهُ ... وَأَضْـــرِبُ بَـــيْضَ العَـــارِضِ المُتَوَقِّـــدِ[1]

نلاحظ في هذه المقطوعة حضوراً لافتاً للنظر للشاعر، ويتمثل ذلك بضمير المتكلم، ، من خلال الألفاظ (**إنّي**) مكررة أربع مرات، وفي قوله (**ترّاك، قوّال، يدعوني، فأجبه، وأضرب**)، وهذا الحضور المكثف للأنا (الشاعر) يعكس لنا حالته النفسية الانفعالية المنتشرة في فضاء الأبيات السابقة .

ونلاحظ أنَّ الأبيات تتحرك بجملها على نغمة التوكيد، والشاعر يؤكد على الفكرة التي يروم حولها من خلال الإخبار عن نفسه فهو (مزج للمطي) أي الفراش الممهدة، كما أنّه يحتفي بالضيف في وقت الشدة إذا فزع، وسدت في وجهه السبل، كما أنّ الناس يسمونه (الندى) كناية عن السخاء والكرم، فهو ينثر عطاءه على المحتاجين كالمطر المنهمر في السحاب الملتمع بالبرق، وهذا كله كناية عن كرمه وجوده.

لقد بالغ الشاعر في استعماله لأدوات التوكيد في المقطوعة السابقة واستعمل التوكيد بـ (**إنَّ**) أربع مرات، ولم يكتفِ بذلك بل ردفها بمؤكدات أخرى فاستخدم (لام التوكيد) أربع مرات

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص623).

(مرتين) منها ظهرت في أفعال على وزن (فعّال) **(لَتَرَاكٌ، لَقَوَّالٌ)** التي تدل على صيغة المبالغة، ومرتان بلام التوكيد **(لَمُزْجٍ، لَيَدْعُونِي)**، وقد ساعد هذا الحضور المكثف لتلك المؤكدات على تصعيد دلالة الكرم والجود التي حرص الشاعر على إبرازها لذاته وشخصه.

لقد عمد الشاعر إلى حشد كل تلك المؤكدات، ذلك لأنّ قوة المعنى تطّرد مع عدد المؤكدات الظاهرة في السياق لتؤكد على المعنى المراد.

الفصل الرابع

المستوى الدلالي في ديوان الجمهرة

الفصل الرابع : المستوى الدلالي في ديوان الجمهرة

المبحث الأول : المستوى الدلالي

لم يحظ مجال الحقول الدلالية بالاهتمام إلّا حديثاً، وبخاصة في تطبيق هذه النظرية على الأدب النثري والشعري، ويأتي هذا الفصل لإلقاء الضوء على أهمية معظم الحقول الدلالية في تحليل النص الشعري، وتطبيق نظرية الحقول الدلالية على ديوان الجمهرة، وقبل البدء في تحليل النصوص الشعرية لا بدَّ لنا من إلقاء نظرة خاطفة على مفهوم المعجم الشعري و نظرية الحقول الدلالية .

أولاً : المعجم الشعري

يعد المعجم الشعري أحد المكونات البنيوية الرئيسة في النّص، وهو عنصر مهم في بنية الخطاب الشعري الذي يستند أساساً على التحام الجمل النحوية فيما بينها داخل بنية النص الكلية، كما يحدد المعجم الشعري لنا هوية الشاعر، ويكشف عن مستواه الثقافي والاجتماعي، فدراسة المعجم يتيح لنا فهماً أكثر وأعمق للنّص.

والمعجم الشعري لُحمة أي نص، والمخزون اللغوي الكامن في ذهن المبدع، ولكل شاعر معجمه الخاص الذي يتفرد به عن باقي الشعراء، ويعكس المعجم الشعري " أبرز الخواص الأسلوبية الدّالة عليه، والمبنية عن سر صناعة الإنشاء عنده، لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية كما تظهر في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب "[1].

وغاية لجوؤنا إلى المعجم الشعري هو فرز النص، لأنَّ المعجم هو "وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب ولغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنّها هي مفاتيح النّص أو محاوره التي تدور عليها " [2].

ويتم دراسة المعجم الشعري للنص حسب الموضوعات، وذلك بإحصاء الوحدات المعجمية، بهدف تحديد المكونات الدلالية الأساسية، والجدير بالذكر في هذا المقام، أنّ هناك انتقادات لاذعة قد وجهت لهذا الطريقة، ذلك لأنّها تعزل الكلمة عن البناء السياقي للنّص، وتتعامل معها كوحدة مستقلة بعيدة عن علاقاتها مع ما قبلها وما بعدها[3]، لكن بإمكاننا القول

---

(1) مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، (ص89).

(2) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجيته التناص، (ص58).

(3) ينظر، مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجيته التناص، (ص59).

أنَّ التصنيف الإحصائي المجدول قد يوحي بتحديد المحاور الدلالية والموضوعية الرئيسة للنص.

وتقتضي دراسة المعجم تفتيت النص ثم تصنيفه إلى وحدات، دون أن ننسى وظيفتها في سياقها، فبه تتحد دلالاتها، لكنّنا لن نقوم بدراسة جميع كلمات النّص بل سأكتفي ببعضها، ذلك لأنّ المعجم المزمع دراسته لا بدّ أن " يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنّها مفاتيح النّص أو محاورها الذي يدور حولها "[1].

ويعتمد تميز المعجم الشعري وتفرده على حجم الثروة اللفظية، فالألفاظ هي أساس تكوين الخطاب الشعري، ويعكس تنوعها أحد الخواص الأسلوبية والتي" يعتمد فيها المبدع على مخزونة الثقافي وسعة اطلاعه، تلك الثقافة التي تمنح الشاعر ركاماً لغوياً يختزنه في ذاكرته، ويستدعي منه ما يناسب عاطفته وتجربته الشعرية وقت ولادة القصيدة "[2].

وغاية الباحث من دراسة المعجم الشعري عند المبدع تتمثل في:

- التعرف على حجم الثروة اللفظية عند المبدع والكيفيات التي يتصرف بها في ثروته اللفظية.
- المساعدة على " فهم عالم الشاعر وتحديد ثقافته وأيدلوجيته ورؤيته لما حوله، ويتجلى هذا في قدرة المبدع على تشعير الكلمات وشحنها بطاقات جديدة قادرة على انعكاس عالمه لدى القارئ"[3].

إنَّ الحديث عن الحقول الدلالية في شعر الجمهرة له علاقة وطيدة بالمعجم الشعري، فهي تعتمد على عدد مهم من الألفاظ، وليس لنا أن نبحث في شعرية المفردات، لكن سيكون التركيز على الثراء الإيحائي والتنوع في الحقول الدلالية، وقد وقع اختيارنا في هذا الفصل على حقل الألفاظ الدالة على (الموت، والزمان، والمرأة، والحماسة، والطبيعة، والحيوانات، والألوان)، والأسلوبية تتجه دلالياً إلى دراسة هذه الألفاظ بوصفها ممثلة لجوهر المعنى، ذلك لأنّ الحقل الدلالي هو الشكل النهائي لما يتلفظ به الشاعر، ويصبح بذلك لكل شاعر حقله الدلالي، وبذلك نستطيع التفريق بين خطاب وآخر.

وقد سلكت في هذه الدراسة، الطريقة المعتادة التي درجت عليها معظم الدراسات التي تعرضت إلى المعاجم الشعرية، بمعنى تتبع المفردات المتواترة والمكررة في النص الأدبي، ثم تجميع الألفاظ المتشاكلة دلالياً في مجموعات تتباين المجموعة الواحدة عن الأخرى، باختلاف

---

(1) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (ص58).

(2) الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، (ص184).

(3) المرجع السابق، ص187.

الحقول الدلالية، ولو أمعنا النظر في بنية المعجم الشعري لشعراء الجمهرة، فإنّه يمكن تصنيف أبرز الحقول الدلالية المستخدمة في الجمهرة على النحو التالي :

1- حقل ألفاظ الطبيعة .

2- حقل ألفاظ الموت .

3- حقل ألفاظ الزمن .

4- حقل ألفاظ الألوان .

5- حقل ألفاظ المرأة .

6- حقل ألفاظ الحرب .

وسأولي الحديث عنها بعد حديثي حول نظرية الحقول الدلالية .

ثانياً: نظرية الحقول الدلالية

لقد تبلورت فكرة الحقول الدلالية في العشرينات من القرن الماضي على أيدي علماء أمثال (إسبن)، و(جولز)، و(ترير)، وكان من أهم تطبيق هذه النظرية دراسة (ترير) للألفاظ الفكرية في اللغة الألمانية[1].

وتقوم هذه النظرية على فكرة الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي، بمعنى أنه يوجد في اللغة مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها مع بعضها البعض، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً، فبمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي[2]. وذلك مثل ألفاظ القرابة حيث توضع تحت مصطلح واحد يضمها هو ألفاظ القرابة: أب، أم، أخ، عم، خال...، وقد أورد الباحث أحمد مختار عمر تعريف "ستيفن أولمان" للحقل الدلالي بقوله "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية تعبّر عن مجالا معين من الخبرة"[3].

فالحقل الدّلالي إذن يشكل حيزاً لغوياً لمجموع كلمات تدور في فلك معنى عام يضمّها، والباحث يبدأ أولاً بجمع المادة اللغوية، ثم تصنيفها وفق حقولها الدّلالية، ثم دراسة العلاقة الدّلالية بين كلمات كل حقل.

---

(1) عمر، علم الدلالة، (ص71).

(2) ينظر، المرجع السابق، ص79.

(3) المرجع نفسه، ص79.

إذن المعنى هو الأساس الذي يقوم عليه علم الدلالة فمعنى اللفظة هو الذي يخضع للتحليل الدقيق، وهدف الحقول الدلالية هو جمع الألفاظ التي تخص حقلاً معيناً، ومن ثمّ الكشف عن الصلة التي تربطها ببعض، وبالمصطلح العام.

والحقل الدلالي له جانبان: حقل تصوري، وحقل معجمي، ومدلول أي كلمة يرتبط بالكيفية التي تعمل بها مع الكلمات الأخرى في الحقل الدلالي ذاته، بمعنى أنّ السياق له دور كبير في عملية التحليل الدلالي، ذلك لأنّ قيمة اللفظة تظهر من خلال المكان التي أُستعملت فيه[1] ويتحدد معنى الكلمة يتحدد ويتضح على أساس علاقاتها مع الكلمات الأخرى المجاورة لها.

والحقل الدلالي يتكون من مجموعة من المعاني أو المفردات التي تجمعها عناصر دلالية مشتركة، فالكلمة لا معنى لها إذا كانت بمفردها، ولكنها تكتسب معناها في ضوء علاقاتها بالكلمات الأخرى[2].

المبادئ التي تقوم عليها النظرية

1- لا بدّ أن تنتمي كل وحدة معجمية إلى حقل معين.
2- لا وجود لوحدة معجمية عضو في أكثر من حقل دلالي واحد.
3- لا يصح إبعاد السياق الذي ترد فيه الكلمة.
4- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي[3].

العلاقات بين مفردات الحقل الدلالي

لقد توافق أصحاب هذه النظرية على أنَّ العلاقات داخل الحقل الواحد تتمثل في الآتي:-

1- علاقة الترادف:

والترادف هو "أنْ يدُّلَ لفظان أو أكثر على معنىً واحد"[4] بمعنى أن يكون هناك دلالة واحدة لألفاظ عدة والمترادفات ألفاظ متحدة المعنى، وقابلة للتبادل فيما بينهما في أي سياق.

---

(1) لاينز، اللغة والمعنى والسياق، (ص94).
(2) حسام الدين، التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه،(ج911/1).
(3) ينظر، محمد، في علم الدلالة، (ص47)، وعمر، علم الدلالة، (ص80).
(4) الزيدي، فقه اللغة العربية، (ص168).

وقد اشتهر عن اللغة العربية كثرة ترادفاتها، لذلك حريٌّ بدارسي اللغة إيلاء هذه الظاهرة اهتماماً أكبر في درسهم اللغوي، والجدير بالذكر أنَّ هذه الظاهرة كانت حاضرة في الدرس اللغوي العربي قديماً، وقد عبّر عنه بألفاظ عدّة، فسمّاه بعضهم (ترادفاً)، وسمّاه البعض (الألفاظ المترادفة)، وآخرون (تكافؤاً) وغيرهم (ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه) [1].

وقد أحدثت هذه الظاهرة خلافاً بين اللغويين قديماً، حيث انقسموا إلى مُقر ليها ومُنكر "فالرأي السائد أنَّ بين اللغويين قديماً وحديثاً ينكر وجود الترادف الكامل، على حين يميل إلى أنَّ الترادف ليس إلّا ضرباً من تقارب الدلالة بسبب وجود تشابه المدلولات"[2]، أما "المطابقة الكاملة بين دلالة كلمة ودلالة أخرى فضرب من المبالغة"[3].

أما الفريق الآخر فيقر بوجود الظاهرة، فإبراهيم أنيس يقول: "مهما حاول بعض الاشتقاقيين من علماء اللغة كابن دريد وابن فارس، وأمثالهم، ... مهما حاول هؤلاء إنكار وقوع الترادف في ألفاظ اللغة العربية، فليس يغير هذا من الحقيقة الواقعة شيئاً، فالترادف قد اعترف به معظم القدماء، وشهدت له النصوص"[4].

يُعد الترادف في نظرية الحقول الدلالية من أهم العلاقات بين الألفاظ في المجموعة الواحدة، ويمكن أن نتبين ذلك في ألفاظ البحث وفي جميع الحقول الدلالية.

2- علاقة الاشتمال

تُعدُّ علاقة (الاشتمال) من أهم علاقات في علم الدلالة التركيبي ويختلف الاشتمال عن الترادف في أنّه تضمُّنٌ من طرفٍ واحدٍ. يكون فيه (أ) مشتملاً على (ب) حين يكون (ب) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي، مثل (الشجر) الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى هي (النبات)، فالشجر متضمن لمعنى النبات لاشتماله عليه[5].

ويوضح ذلك أيضاً محمد علي الخولي بقوله: " الاشتمال هو أن تتضمن كلمة أخرى أو كلمات أخرى، وبالرموز هكذا: س > ص، لاحظ أنّ ص لا تشتمل (س)" [6]، علامة > تعني (تشتمل على) حيث لو اشتملت ص على س أيضاً لتحولت إلى علاقة ترادف.

---

(1) ينظر، الزيدي، فقه اللغة العربية، (ص168).
(2) قدور، مبادئ اللسانيات، (ص310).
(3) حجازي، مدخل إلى علم اللغة، (ص145).
(4) أنيس، دلالة الألفاظ، (ص211).
(5) ينظر، عمر، علم الدلالة، (ص99).
(6) الخولي، مدخل إلى علم اللغة، (ص132).

3- علاقة الجزء بالكلّ

وهي " كعلاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة...، فاليد ليست نوعاً من الجسم، ولكنها جزء منه"[1]، ويكمن الفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتمال أو التضمين هي أنّ اليد ليست نوعاً من الجسم، ولكنّها جزء منه، بخلاف الإنسان الذي هو من الحيوان، وليس جزء منه ومثلها الثانية، فهي جزء من الدقيقة وليست نوعاً منها، إذن كلٌ منهما متميز من الآخر.

4- علاقة التضاد

يؤكد بالمر على أنَّ التضاد ملمح مطرد وطبعي للغاية في اللغة، ويبين أنه إذا كانت اللغات ليس بها حاجة واقعية إلى المترادفات الحقيقية، فإنها بحاجة إلى التضاد ويعرف، بالمر التضاد بقوله: "يستخدم مصطلح (التضاد) في الدلالة على (عكس المعنى)" [2].

وقد ذكر أحمد مختار أنواع متعددة للتضاد، منها التضاد الحاد، والتضاد المتدرج، والتضاد العكس... [3].

5- علاقة التنافر

ترتبط علاقة التنافر بفكرة النفي، وهو عدم التضمن من الطرفين مثل علاقة خروف وفرس وقط وكلب و"هي إحدى العلاقات التي تربط بين كلمات الحقل الدلالي الواحد، وقد ذهب Leech إلى أنه يمكننا أن نقرر أن اللفظين متنافران إذا كان أحدهما يشتمل على ملمح دلالي Feature –على الأقل– يتعارض مع ملمح آخر في اللفظ الآخر، وعلى ذلك فإنّ كلمة (امرأة) –مثلاً– تتنافر مع كلمة طفل، وذلك بسبب وقوع تعارض بين ملمح (البلوغ) في المرأة وعدمه في الطفل"[4].

---

(1) عمر، علم الدلالة، (ص101).

(2) بالمر، علم الدلالة، (ص122).

(3) ينظر، عمر، علم الدلالة، (ص102).

(4) جبل، في علم الدلالة دراسة تطبيقية في شرح الإبياري للمفضليات، (ص116).

المبحث الثاني: حقل ألفاظ الطبيعة

تُعد الطبيعة من مكونات الحالة الشعرية لدى الشاعر، وهي من المقومات الأساسية لعملية الإبداع الشعري، فالطبيعة هي التي تعطي الشاعر أدوات الإبداع، فهي التي تجعله يحسُّ بالجمال والعاطفة، والتي بدورها تشكّل شخصية الشاعر، فكانت الطبيعة ولا زالت ملهماً مؤثراً في نفسية الشاعر، لذلك نجد الشعراء الأوائل قد صوّروا، وتمثلوا كل صغيرة وكبيرة في شعرهم " فهم يصورون فلواتها بكثبانها ورمالها وغدرانها وغيثها وسيولها وخصبها وجَدْبها ونباتها وأشجارها وحيوانها وطيرها وزواحفها وهواجرها، وما قد ينزل ببعض مرتفعاتها وأطرافها من البرد وقوراصه " [1].

وقد أبدع شعراء الجمهرة في تمثيل الطبيعة التي عاشوا فيها، فنقلوها لنا بكل دقة وبراعة، حتى كأنّك تقف على أطلالها، وتشتم عبق زرعها، وتلهو في مجالسهم، ومحافلهم، وهذا يدلُّ على روعة الوصف ودقة الأسلوب.

فالطبيعة حملت بين طياتها ذكرياتهم الجميلة ففي ربوعها عاشوا، وتحت سمائها مضوا، وفي برّها وبحرها تنقلوا، وبين جبالها وصحرائها وبطحائها التقوا مع من أحبوا، ففي كل حركة وسكنه لهم بها ذكريات عاشوها بحلوها ومرّها.

فوصف شعراء الجمهرة كل ما وقعت عليه أعينهم من ليل، ونهار، ونجوم، وقمر، وشهب، ورياح، وأمطار، وسيول، وجبال، وأشجار، وحيوانات، وطيور، وزواحف، فرسموا صورتها كما رأتها أبصارهم، وانعكست أخيلتهم، ووجدانهم وقلوبهم، في شعرهم بشاعرية وذوق رفيع، وشعر الطبيعة "هو الشعر الذي يمثل الطبيعة، وبعض ما اشتملت عليه من جو طبيعي يزيده جمالاً على خيال الشاعر ورفاهة حسه"[2]، كما يعرّفه عبد العزيز عتيق بقوله: " شعر الطبيعة هو الشعر الذي يتخذ من عناصر الطبيعة الحية والطبيعة الصامتة مادته وموضوعاته"[3].

وقد مثّلت الألفاظ الدلالية المعبرة عن الطبيعة حقلاً خصباً للدراسات الدلالية، حيث أنّها تعرّفنا بالبيئة الطبيعية السائدة آنذاك، ومن خلال دراسة نسبة شيوع الألفاظ الدالة على الطبيعة تستطيع التعرف على البيئة الجغرافية، والحياة الطبيعية الجامدة والحية، وأهمية هذا الشيوع ودلالته، وقد ارتأى الباحث أن يقسم هذا الحقل الدلالي إلى (الطبيعة الصامتة والطبيعة الحية).

---

(1) حنيف، العصر الإسلامي، (ص386).

(2) الركابي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، (ص5).

(3) عتيق، الأدب العربي في الأندلس، (ص284).

أولاً: ألفاظ الطبيعة الصامتة

شكّلت الطبيعة الجامدة حضوراً واضحاً في شعر الجمهرة، فقد استحوذت على كيانهم وأحاسيسهم، كيف لا وهي التي تحيط بهم من كل جانب بجبالها ووديانها وسهولها ونجومها وكواكبها، وسيولها، وغيثها...، فصور شعراء الجمهرة تلك الطبيعة بتأنٍ وتأمل، فحازت على مكانة واسعة في شعرهم، فاستمد الشاعر منها موضوعاته، فتأثر بها تأثيراً أدى انعكاس ذلك على إبداعه، ومن أهم ألفاظ الطبيعة الصامتة ما يلي :

1- ألفاظ الطبيعة الأرضية (التضاريس)

وهي ألفاظ الأرض وما يتعلق بها، من بلدان، ومواضع، وجبال وسهول ووديان، وقد رسم شعراء الجمهرة صوراً شتى لتضاريس الطبيعة التي عاشوا في ظلها تلك الفترة، فتعددت المسميات في الجمهرة حيث بلغت (197) مائة وسبعة وتسعين، من ذلك **(سقط اللوى، الدخول، حومل، توضح، المقراة، ضرغد، راكس، ثعيلبات، الذنوب، القليب، محلوب، عردة الدراج، المتثلم، الجواء، عنيزتين، الغيلم، ذي العشيرة، دحرض، ماء الرداع، الصفار، نخلة، الجفر، سويقية، العراجين، جو، النواصف، الخبر، الأسلة، عاقبة، العيص، شواحط، أزنم، الأنعم، برقة، وادي المياه، الندى، أنجل، السلهمة، العراق، الغميس، بادولي، الخّال، السفح، الكثيب، ذا قار، الكثيب، روض، القفا، منى، الريان، الأندرينا، ينابيع، توضح، ماشن، شعر، مأسل، وادي المسلهمة، الشجناء، أجدث، عناق عرق، عالز، ذات الصفا، أكناف رلينة، الزنابير، الكور، أعشاش، نهروان، رباب، صوائق، فطنة، حاف، مأسل، تيماء)** [1]، وقد وضع محمد الهاشمي محقق الجمهرة فهرس للبلدان والمواضع الواردة في الجمهرة [2]

يتجلى من خلال الألفاظ السابقة عمق اهتمام شعراء الجمهرة بألفاظ الطبيعة، وحسن استثمارهم لمعطياتها الدلالية والجمالية التي تجلت من خلال رسم تضاريس طبيعة المجتمع العربي في تلك الحقبة، فصاغوا قصائدهم على وحيها، فحملت صورهم الفنية أريج الأرض، ورسوخ الجبال، وذكريات الأماكن، وانحدار الهضبات وانسياب السهول، فتناولوا هذه المفردات،

---

(1) ينظر، القرشي، الجمهرة، (ص244)/ بيت1، 1/244، 2/245، 84/445، 9/471، 9/471، 10، 8/471، 10/471، 42/492، 42/492، 26/529، 1/533، 2/534، 2/534، 6/535، 3/534، 19/537، 22/538، 23/538، 1/517، 2/542، 2/542، 3/542، 12/574، 4/323، 40/491، 5/323، 5/323، 1/348، 1/2،388/348، 27/688، 1/533، 1/542، 3/542، 39/491، 3/598، 1/1،823/607، 7/5،857/856، 995/882،1/529،485/1،356/25،248/15،273/19،89/11 .

(2) ينظر، المرجع السابق، ص1220.

وعبروا من خلالها عن فرحهم وحزنهم، وخوفهم وأمنهم، واشتياقهم، وثأرهم، وفخرهم ورثائهم، فكانت ألفاظ التضاريس بمثابة ركائز في القصيدة.

ومن الملاحظ أنَّ المواضع أو الأماكن – والتي تمثل ديار ومنازل الأحبة –، قد حازت على المساحة الأوسع من اهتمام شعراء الجمهرة، سواء عند حديثهم عن الأطلال أو عبر الحديث عن الغربة والحنين أو عبر الفخر أو المدح أو الهجاء، والتي تخللتها الإشارة إلى الديار والمنازل.

كما نلاحظ أنَّ هذه التضاريس لم ينظر إليها الشاعر على أنها مكان بل نظر ما تحمله من معانٍ خلدتها ذاكرته، وبذلك تكون قد انتقلت من المفهوم الضيق للمكان إلى مفهوم أوسع فحملت في طياتها قيم كبيرة دللت على العلاقة الحميمة التي ربطت الشاعر بدياره.

وسأقوم في الصفحات التالية بالتمثيل لبعض ألفاظ التضاريس التي كان لها حضور بارز في شعر الجمهرة.

أ- ألفاظ الأماكن والمواضع

حظي المكان اهتماماً خاصاً عند شعراء الجمهرة، واستحوذ على مساحات كبيرة في أشعارهم، والسبب في ذلك يكمن في ترابط هؤلاء الشعراء بذلك المكان، فوظفوها في أشعارهم بما يتناسب ورؤاهم الشعرية، متجاوزين بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن، إلى تشكيلها الروحي والمعنوي، يضج بالحركة والحيوية، فاستنطقوها عبر أشعارهم، فكان ذلك تعويضاً لمام عانوه من فقد وهجران، يعتبر المكان صدى لتصورات الشاعر يساعد على تطوير الدلالة والصورة، وقد حشد شعراء الجمهرة اعداداً كبيرة للأماكن والمواضع تدل على ارتباط الشاعر ببيئته وتأثره بها.

وقد مثّلت ألفاظ الأماكن والمواضع حضوراً بارزاً في شعر الجمهرة، ذلك لأنّها مثّلت في مجملها ديار ومنازل الأحبة، فحملت في طياتها ذكريات جميلة، كما، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس :

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكرَى حبيبٍ ومنزِلِ ... بِسِقطِ اللِّوى، بينَ الدَّخُولِ، فحَوْمَلِ

فتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعفُ رَسْمُها ... لَما نَسجَتْها مِن جَنُوبٍ وشَمأَلِ

خلاءً تَسُحُّ الرّيحُ فيها كأنَّما ... كَساها الصَّبا سَحْقَ المُلاءِ المُذَيَّلِ

تَرَى بَعَرَ الآرامِ في عَرصَاتِها ... وَقيعانِها، كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

وُقُوفاً بها صَحْبي عَليَّ مَطِيَّهُمْ ... يَقولونَ : لا تَهلِكْ أَسىً، وتجَمَّلِ

كـــأنّي غَـــداةَ البَـــينِ، يَـــومَ تَحَمَّلُـــوا لـــدَى سَـــمُراتِ الحَـــيِّ نـــاقِفُ حَنظَـــلِ[1]

لقد أثارت مواضع الأحبة وأماكنها الأسى واللوعة في وجدان الشاعر فيخاطب امرئ القيس صاحبه قائلاً: قفا يا صاحبي نبكي الحبيب، فقد كان ينزل في هذا المكان، والذي لم يلمح أثره بعد رغم طول الزمان، والرياح التي مرت عليه من الجنوب والشمال فغطت تلك المعالم، فحب هذه الأماكن لا زال في قلبي رغم ما صنعت به الرياح ورغم تقادم الزمن عليه، وها أنت ترى بعر الظباء منتشراً في السهول مثل حب الفلفل، لكن صاحبيه يطلبان منه التجلد والصبر وما علما أنَّ شفائه –كما يقول – في إسالة الدموع.

نلاحظ في هذه اللوحة المليئة بالحنين والشوق العارم أنَّ الشاعر قد ذكر خمسة أمثلة هي: **(سقط اللوى، والدّخول، وحومل، وتوضح، والمقراة)**، لكنّ سقط اللوى هو المكان الرئيس الذي يعنيه الشاعر بذكرياته الجميلة ولحظاته السعيدة الحافلة بالحب، وهو واقع بين المواضع الأربعة ؛ فسقط اللوى هو حلقة الوصل بين المواضع الأربعة، على أنَّ هذه الأمكنة المذكورة قد تجاوزت الحد الجغرافي المجرد إلى ما يسميه باشلار " إنَّ سمات المأوى تبلغ حداً من البساطة، ومن التجذر العميق في اللاوعي، يجعلها تُستعاد بمجرد ذكرها أكثر مما تُستعاد من خلال الوصف الدقيق لها "[2]، فالمكان تعدى الحد الجغرافي إلى الخيال اللامتناهي.

لقد وصف لنا الشاعر دار المحبوبة وصفاً دقيقاً، وكأنّه يتلذذ بهذا الوصف ليبين لنا موطن حبه، وذكرياته، كما أنَّ المكان يمثل للشاعر مصدر إلهام ؛ فيطلق لسانه بالوصف من خلال استمطار الذكريات، واستنطاق المكان، فيرسل ذاكرته إلى الزمن الجميل لينسج مقطوعته الجميلة.

واللافت للنظر في هذه المقطوعة أنَّ الشاعر يؤكد لنا أنَّ هذه الديار كانت مأهولة مأنوسة بأصحابها وكانت خصبة الأرض، فكيف يغادرها أهلها، وقد كانت أرضها خصبة ووديها معشب تحلو فيها الأيام والليالي، فوقف الشاعر في حيرة من أمره لا يعلم سبب رحيلهم رغم أنّه يتوفر لهم من الأشياء التي ترتحل وراءها القبائل.

ثم يعبر لنا الشاعر عن يوم الرحيل والذي مثّل ذروة الحزن والبكاء، حيث شبه نفسه (بناقف حنظل) لأنَّ ناقف الحنظل تدمع عيناه لحرارة الحنظل، فربط بين البكاء وبين (ناقف الحنظل) تارة وبين البكاء وحب الفلفل تارة أخرى لما يفعله في العيون لشدة حرارته.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص244–247).

(2) باشلار، جماليات المكان، (ص42).

أما زهير بن أبي سلمى؛ فيقول في مقدمة معلقته:

أَمِـــنْ أُمِّ أَوْفَـــى دِمْنَـــةٌ لـــم تَكلّـــمِ ... بِحَوْمَانَـــــةِ الـــــدّرَاجِ فـــــالمُتَثَلَّمِ

ودِارٌ لهـــــا بـــــــالرَّقْمَتَينِ كَأَنَّهـــــا ... مَرَاجِيْـعُ وَشْـمٍ فـي نَواشِـرِ مِعْصَـمِ

بِهَـــا العِـــينُ والآرامُ يَمْشِـــينَ خِلفَـــةً ... وَأَطْلاؤُهـا يَنْهَضْـنَ مِـنْ كُـلِّ مَجْـثَمِ

وَقَفْـتُ بِهَـا مِـنْ بَعْـدِ عِشـرينَ حِجَّـةً ... فَلأْيَـــاً عَرَفْـــتُ الـــدّارَ بَعْـــدَ تَـــوَهُّمِ

أَثَـــافيَّ سُـــفْعاً فـــي مُعَـــرَّسِ مِرْجَـــلٍ ... وَنُؤيـــاً كَجِـــذْمِ الحَـــوضِ لـــم يَتَـــثَلَّمِ

فَلَمّـــا عَرَفْـــتُ الـــدّارَ قُلْـــتُ لِرَبْعِهَـــا ... أَلاَ انْعِـمْ صَـبَاحاً أَيُّهَـا الرَّبْـعُ واسْـلَمِ

تَبَصَّـرْ خَلِيلـي هَـلْ تَـرَى مِـنْ ظَعَـائِنٍ ... تَحَمَّلْـنَ بالعَلْيـاءِ مِـنْ فَـوْقِ جُـرْثُمِ[1]

تتجلى ألفاظ التضاريس في الكلمات **(حومانـة الدراج، المتثلم، الرقمتين)**، وقد صمتت واحجمت هذه الديار عن الحديث، لذلك شكّ الشاعر في هذه الديار هل هي لأم أوفى أم لا، ثم يتحدث الشاعر عن بقر الوحش ذات العيون الواسعة والظباء التي تمشي أفواجاً داخل هذه الديار، وهو يراها من خلال ذاكرته الحاضرة، يراها أمامه تروح وتجيء، وهي صورة تدل على الحركة والحياة، وهي معاكسة لصورة الديار الصامتة التي لا تتكلم، فهو يربط بين الحاضر والماضي من خلال علامات الدار الماثلة أمامه، لكنّه وقف بدار أم أوفى عشرين سنة حتى عرف الدار بعد جهد ومشقة، وقد عرفها من الحجارة السود التي ينصب عليها القدر، ومن النؤى، فبعد أن عرفها ألقى عليها التحية داعياً لها بطيب العيش في الصباح والمساء.

يبدو أنَّ ألفاظ المكان الآنفة الذكر قد أعطت بعداً دلالياً من خلال حركة الظباء وحركتها داخل الطلل والتي تعطي شعوراً وإحساساً بالحياة، فالأماكن تنقل المتلقي من الحقيقة الواقعية إلى الحقيقة المختزلة في نفس الشاعر، وبذلك تتضح لنا حقيقة المكان في بعده التاريخي، فكلما ازداد ذكر ألفاظ التضاريس الأرضية والأماكن التي يستحضرها الشاعر، كلما تجلت لنا حقيقة المكان.

(1) القرشي، الجمهرة، (ص280-282).

ب- ألفاظ الجبال

اهتم شعراء الجمهرة بذكر الجبال طولاً وعرضاً، فذكرها الشعراء بالعلو والرفعة، والصلابة، والأنفة، فشكّل الجبل محط اهتمام لدى شعراء الجمهرة بشكل لافت للنظر، وقد ذكروا أسماء معظم الجبال التي في طبيعتهم نذكر منها على سبيل المثال **(يذبل، شراء، الستار، قطن، يذبل، القنان، ثبيرا، المجيمر، القنان، الصمان، قفا حبر، الرجام، الغول، ثهمد، خزاري، ذات فرقين، متالع، رباب، اليمامة، القهر، طلخام، القطبيّات، الذنوب)** [1].

وقد حظيت ألفاظ الجبال بحضور واضح في شعر الجمهرة، فتحدث الشعراء عن الجبال في أثناء حديثهم عن ديار الأحبة ومواضع سكناهم، وأشاروا إلى مواضع الجبال وأماكنها، وقد تجلى ذلك في قول النمر بن تولب:

تأَبّــدَ مِــنْ أطــلالِ عَمْــرةَ مَأْسَــلُ ... وَقَــدْ أَقْفَــرَتْ مِنْهَــا شِــراءٌ فَيَــذْبُلُ

فَبُرْقَــةُ أَرْمَــامٍ فَجَنْبَــا مُتَــالِعٍ ... فَــوَادي الميــاه فالنَّــديُّ فَأَنْجَــلُ

ومِنْهَــا بِــأَعْرَاضِ المَحَاضــرِ دُمَيَــةٌ ... ومِنْهَــا بِــوادي المُسَــلَهِمّةِ مَنْــزِلُ[2]

يحدثنا الشاعر في مستهل قصيدته عن أطلال الأحبة فيذكر لنا ثلاثة جبال **(شراء، يذبل، مقالع)** وهي أماكن ارتبطت في ذهن الشاعر بذكريات الأحبة.

كما تحدث الشعراء عن الجبال والأماكن أثناء حديثهم عن رحلة الصيد فجاء في إطار الوصف والتأمل في جمال الطبيعة، من ذلك قول امرئ القيس:

قَعَــدْتُ وأَصْــحَابِي لَــهُ بَــيْنَ ضَــارِجٍ ... وبَــيْنَ العُــذَيْبِ، بُعْــدَما مُتَــأَمَّلي

عــلا قَطَنــاً بِالشَّــيْمِ أَيْمَــنُ صَــوْبِهِ ... وأَيْسَــرُهُ علــى السِّــتَارِ فَيَــذْبُلِ[3]

لما فرغ الشاعر من وصف الفرس، أخذ يصف (البرق والمطر والجبال)، فيخاطب صاحبه بأن ينظر إلى البرق ولمعانه وسط السحاب المتراكم، هذا المنظر الجميل جعل الشاعر يجلس ويتأمله مع أصحابه بين موضعين **(ضارج والعذيب)**، وهنا نجد أن أسماء المواضع قد

---

(1) ينظر، القرشي، الجمهرة، 1/542، 85/271، 12/284، 90/274، 91/274، 88/273، 7/483، 10/471، 1/348، 1/420، 8/471، 9/471، 2/542، 25/529، 23/394، 19/356، 67/407 .

(2) المرجع السابق ، ص542.

(3) المرجع نفسه، ص271.

جاءت في إطار الوصف والتأمل، فأخذ الشاعر يتأمل ويراقب البرق والمطر وجمالهما من مكان بعيد، ثم يأتي بذكر جبلين في ذات الغرض (الوصف والتأمل) فيقول أنّ يمين هذا السحاب **(قطن)** وأيسره جبال **(الستار ويذبل)**، وقد جاء ذكر الجبال في إطار الوصف، حيث أراد الشاعر أن يبين عظم السحاب وغزارته، وشدة المطر لدرجة أنه لا يكاد يرى تلك الجبال الثلاثة، فأخذ المطر ينصب من الجبال فيقلع الشجر من شدته وغزارته ؛ ثم يكمل لنا الشاعر لوحته الفنية بذكر جبال أخرى في ذات المضمار فيقول:

كَـــأَنَّ ثَبِيـــراً فـــي عَـــرَانِينِ وَبْلِـــهِ كَبِيـــرُ أُنَـــاسٍ فـــي بِجَـــادٍ مُزَمَّـــلِ

كَـــأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيمِـــرِ غُـــدْوَةً مِـنَ السَّـيلِ والغُثّـاءِ فَلْكَـةُ مِغْـزَلِ[1]

ذكر لنا الشاعر في هذين البيتين جبلين آخرين هما **(ثبيرا والمجيمر)**، ليكمل لنا الصورة الفنية السابقة، وهي بيان شدة المطر والغيث من خلال ربطها بالجبال، وقد غطّى المطر جبل **(ثبير)** الكبير فلم يبدو منه غير رأسه، فأصبح وكأنه شيخ معمم .

وقد يأتي ذكر الجبال في إطار فخر الشاعر بنفسه ويتجلى ذلك في قول عمرو بن كلثوم:

وأعرضـــت اليمامـــةُ، واشـــمخرت كأســـيافٍ بأيـــدي مســـلطينا[2]

يقول الشاعر أنَّ اليمامة وهي جبل، قد ظهرت لنا وبانت في أعيننا كأسياف بأيدي رجال مسلولة، كما تذكر الجبال عمرو بن كلثوم بوقعة بين قومه وبين أعدائهم :

وَنَحْـــنُ غَـــداةَ أُوقِـــدَ فـــي خَـــزازَى رَفَـــدْنَا فَـــوقَ رِفْـــدِ الرّافِـــدينَا

ونحـــــنُ الحابِســـــونَ بـــــذي أُراطٍ تَسِـــفُّ الجِلّـــةُ الخُـــورُ الـــدَّرِينَا[3]

تجلى ذكر الجبل (خزازي) – وهو جبل بين الكوفة والبصرة – في إطار الفخر، فالجبل يذّكر الشاعر بوقعة كليب واليمن، فأشار الشاعر لهذا اليوم التي أوقدت فيه نار الحرب في خزار، ويتفاخر بقبيلته حيث أنّهم أعانوا قوم بني نزار في محاربتهم اليمن فوق إعانة المعينين لأعدائهم بمعنى أنّهم جاءوا بجيش كبير.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص274).

(2) المرجع السابق ، ص394.

(3) المرجع نفسه، ص407.

وبعد هذا العرض لألفاظ التضاريس المنبعثة من حقل الطبيعة الصامتة نخلص إلى أنّ هذه المواضع على اختلاف ضروبها جاءت محملة بدلالات تجاوزت مجرد الدلالة النمطية للبعد الجغرافي الفيزيائي، فغدت التضاريس المرتبط بالذاكرة وبالماضي تشكّل إطاراً ينبض بالحياة، ويشع بالإيحاءات، فانطلق الشاعر من ضيق المكان الفيزيائي إلى سعة المكان المرتبط بالذاكرة وبالماضي، فاستحضر من الماضي آلامه وأحزانه وأفراحه، وبطولاته، فأضفى على النفسي طاقة فنية مميزة.

2- ألفاظ الطبيعة السماوية

شكلت الظواهر الجوية حضوراً واضحاً في شعر الجمهرة، وقد تكدس بها المعجم الشعري في الجمهرة من **(كواكب ونجوم وسحب، وبرق، ورعد، ورياح، ومطر، وسيل، وشمس، وليل...)** وقد جاءت هذه الألفاظ ممتزجة مع مشاعر وأحاسيس شعراء الجمهرة، ولا أبالغ إن قلتُ أنّ ذكر ألفاظ الطبيعة السماوية كانت في كل صفحة من صفحات ديوان الجمهرة، وقد انتشرت بشكل متفاوت، ومن تلك الألفاظ **(السموم (ريح)، السحاب الأرقم، الشمس، العارض المتوقد، سماء، غمامة، العيوق، الكواكب، الشهاب، النجوم، السنا، الشعرين (نجمين)، الليل، الصبح، السماك، الثريا، شمأل، جنوب، ريح الصبا، ريح خريق (شديد)، الحرجف النكباء، ريح الشتاء، سنا برق، النجم، نسيم الصبا، الشهب، مرابيع النجوم، الرواعد، مرابع، أوائل المطر، الودق، المطر القطر، ودق الرواعد، السحاب، سارية، سحابة، صهباء(سحابة)، الشمس، ليل، سماء، الصبح، الغر(السحاب الأبيض)، غيث، البرق، أمطار، كواكب، ريح الخزامى)** [1] .

وبالنظرة الأولية لهذ الألفاظ نلاحظ ما يلي :

أ- تمحورت ألفاظ الظواهر الجوية لدى شعراء الجمهرة حول (الليل، النجوم، البرق، الرياح، الأمطار) وهذه الألفاظ كان لها حضور بارز في ديوان الجمهرة، لذلك سيقوم الباحث بتناولها بالتفصيل في الصفحات القادمة.

---

(1) ينظر، الجمهرة، القرشي، 19/308، 85/501، 9/423، 12/624، 33/254، 57/297، 29/887، 3/646، 29/689، 6/515، 14/582، 19/308، 20/751، 6/825، 55/262، 19/308/57، 35/312، 4/906، 58/262، 2/245، 2/518، 94/343، 7/589، 16/610، 39/708، 56/742، 3/246، 2/304، 79/409، 10/248، 5/390، 4/349، 4/349، 4/349، 4/394، 5/350، 24/358، 15/590، 15/590 .

ب- لفتت المظاهر الجوية نظر شعراء الجمهرة فأثارت دهشهم، وسحرتهم بجمالها وعظمها، ففجرت فيهم مشاعر غامضة تموج بالإعجاب والإثارة، فتعاملوا معها على أنه جزءاً مهماً، وعنصراً متميزاً من عناصر الطبيعة، وقد شكّلت المظاهر الجوية – بكل ما تحمله من دلالات ومعانٍ- ملاذاً كبيراً ليعبر من خلاله الشعراء عما يدور في خلجاتهم ونفوسهم من عواطف ومشاعر وأحاسيس، كما أنّه غدت مرتبطة بحياتهم ارتباطاً وثيقاً في حلهم وترحالهم.

ت-تلونت الظواهر الجوية في التجربة الشعرية لدى شعراء الجمهرة بانفعالات الشعراء ورؤاهم، فأصبح حضورها متعدد الألوان والسمات والدلالات النفسية المتنوعة، بحسب الحالة الشعورية التي يحياها الشاعر من مواقف ومشاعر.

ث-لقد جاءت ألفاظ المظاهر الجوية في مواضع متباينة، فنراها في المقدمات الطللية، وفي الغزل، والمدح والرثاء، والفخر والحماسة، والوصف...

أ- الليل

يعد الليل من المظاهر الطبيعة الصامتة التي أولاها شعراء الجمهرة اهتماماً خاصاً لما تمثله هذه الظاهر من إثارة للجوانب النفسية كيف لا والليل يُمثل الهدوء والسكينة، كما يمثل القلق والخوف.

ومن خلال استقراء النصوص الشعرية لليل تبين أنّه يحمل صور شتى فهو ليل الرهبة، وليل الألفة وليل الزمن، وليل الشوق والحنين، ولعلي لا أبالغ إذا قلت أنَّ هذه الدراسة لم تولِ ظاهرة الليل – وهي أبرز ظواهر الطبيعة الصامتة حضوراً- اهتماماً يذكر، سوى نتف من الإشارة والتلميح، ذلك لأنّ المقام لا يتسع للحديث المطول والمفصّل حول هذه الظاهرة وما تمثله من حضور مائز في الجمهرة خاصة، وفي الشعر الجاهلي عامة، لكني سأحاول أن أقف بالقدر الذي تسمح لي صفحات هذا البحث، وسأتحدث بشكل مقنن حول هذه الظاهرة، وقد جاء ذكر الليل في شعر الجمهرة (69) تسع وستين مرة، وتتنوع ملامح الليل في شعر الجمهرة وتتباين صوره وتختلف دلالاته، وسبب ذلك اختلاف الحالة النفسية والتجربة الشعرية، والمواقف لدى الشاعر، وقد ارتبط الليل لدى شعراء الجمهرة بعدة صور منها :

1- ليل الأنس والهوى

ارتبط الليل لدى بعض شعراء الجمهرة بالمتعة، ومعاقرة الخمر، والخلوة بالنساء لأن الليل يستر تلك المغامرات، ويتجلى ذلك في امرؤ القيس صاحب تلك الغزوات حيث يتجاوز الحراسات ويخاطر من أجل الوصول للمحبوبة وقضاء الليل معها يقول :

وبَيضَـــةِ خِـــدْرٍ لا يُـــرامُ خِباؤُهـــا تَمَتَّعْتُ مِـن لَهـوٍ بهـا، غَيـرَ مُعجَـلِ

تَجـــاوَزْتُ أَحْرَاســـاً إلَيهـــا ومَعشَـــراً علـــيَّ حِرَاصـــاً لـــو يُسِـــرُّونَ مَقتَلـــي

إذا مـــا الثُّرَيّـــا فـــي السَّـــماءِ تَعَرَّضَـــتْ تَعَـــرُّضَ أَثنَـــاءِ الوِشَـــاحِ المُفصَّـــلِ

فَجِئْـــتُ، وقـــد نَضَّـــتْ لنَـــوْمٍ ثِيابَهَـــا لَـــدَ السِّـــترِ إلاّ لِبْسَـــةَ المُتَفَضِّـــلِ[1]

جاء ذكر الليل في هذه المقطوعة ضمناً، فالشاعر يتحدث عن امرأة جميلة في خدرها، تجاوزت في ذهابه إليها الحراس الذين لو ظفروا به لقتلوه، وقد ذهب إليها مع ظهور النجوم أي في جنحة الليل، وقد كانت في انتظاره وهي في ثوب نومها .

وقد سار المرقش على إثر امرؤ القيس، حيث يأتي محبوبته خلسة في ظلمة الليل، فيجد من فيها رائحة طيبة :

بِأَطْيَـــبَ مـــن فيهـــا إذا جِئْـــتُ طَارِقـــاً مِـنَ اللّيـلِ، بـل فُوهـا أَلَـذّ وَأَنْضَـحُ[2]

أما لبيد فيتغنى بكثرة الليالي التي طابت له واستلذ قضاها في الهوى والأنس :

بَـــلْ أَنْـــتِ لاَ تَـــدْرِينَ كَـــمْ مِـــنْ لَيْلَـــةٍ طَلْـــقٍ لَذِيـــذٍ لَهْوهَـــا وَنِـــدَامُهَا

قَـــدْ بِـــتُّ سَـــامِرَها، وغَايَـــةَ تَـــاجِرٍ وَافَيْـــتُ، إذ رُفِعَـــتْ، وَعـــزّ مُـــدَامُهَا[3]

لقد تجاوزت مفردة الليل دلالاتها المألوفة والمتداولة لتأخذ بعداً رمزياً أوحى الشاعر من خلاله بأحاسيسه وانفعالاته ليرمز من خلاله لليالي الفرح والمرح والراحة ؛ فالليل رمز للراحة والمرح والأنس ومحل الهوى ؛ فيقول لمحبوبته أنت لا تدرين كم ليلة هادئة قضيتها في مسامرة ندمائي وأنا ألهو معهم، فأنت تجهلين كثرة الليالي الطيبة والجميلة التي استلذذت فيها مع جلسائي، وهنا وظف الشاعر الليل في الأنس والمرح والهوى.

لقد جسد الليل في الشواهد السابقة مسرحاً لقضاء الشهوة بعيداً عن أعين الناس مستغلين ظلمة الليل الذي يخفي في أستاره نلك الملذات والمتع .

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص255).

(2) المرجع السابق، ص565.

(3) المرجع نفسه، ص371.

2- ليل الألم والشوق

ما إنْ يسدل الليل أساره إلا ويبدأ الحنين والشوق والهوى، فالسكون الناتج عن الليل، يهيء للإنسان الخلوة مع الذات بعيداً عن الأصحاب و الخلان، وتبدأ الذكريات بالتداعي فتتملك الإنسان وتسيطر عليه ؛ فيجافي النوم العيون، ويكسر القلب الحنين والشوق فيتمنى المرء لو أنّ الليل ينتهي ويقبل النهار، لكنّ نهار ليس ببعيد عن ذلك الليل البهيم، وقد تجلى ليل الألم والشوق لدى امرؤ القيس فرسم لنا لوحة فنية غاية في الروعة :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ عليّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فقلتُ لهُ لمّا تمطّى بصلبه وأردفَ أعجازاً ونَاءَ بكلكلِ

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي بصُبْحٍ، وما الإصْبَاحُ منْكَ بأمثَلِ

فيا لكَ منْ ليْلٍ كأنَّ نُجُومَهُ بكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدّتْ بيَذْبُلِ

كأنّ الثُّرَيّا عُلّقَتْ في مَصابِها بأمراسِ كَتّانٍ إلى صُمّ جَنْدَلِ[1]

بثّ الشاعر في هذه اللوحة الفنية آلامه وهمومه، ليكشف لنا أن ليله أرخى عليه سدول الهم والحزن التي هيمنت على عالميه الداخلي والخارجي ؛ فالليل هنا يعني الخوف والرهبة والهموم والابتلاء واليأس وليس ليل الرومانسية أو ليل الأنس والهوى والحب .

وهذا الليل -بكل مدلولاته السابقة- قد هيمن على عالم الشاعر النفسي والخاص، وكذلك العالم المحيط به، فالليل مَثَّل أمواج البحر اللامتناهية في توحشها وغموضها، وقد أرخى ستور ظلامه مع أنواع الأحزان والهموم، فالشاعر يصور الليل بسواده كأنه أمواج من الأحزان والهموم، السؤال هنا ما العلاقة الدلالية بين الليل وأمواج البحر، إنّه الخوف، واللانهائي ؛ فكما أنّ موج البحر لا نهاية له فليل الأرق لا صباح له.

وفي البيت الثاني يخاطب الليل عندما أفرط طوله، وازدادت تأخراً، وطول الليل هنا دليل على كثرة معاناة الشاعر النفسية، وعلى الشدائد والهموم والأحزان التي أحاطت بالشاعر، لذلك لم يستطع النوم بل كان السهر رفيقه، فليل المهموم يطول، بينما ليل الفرح والسرور ينقضي سريعاً.

ثم ينادي الشاعر الليل سائلاً إياه أن ينكشف عن صبح، لكن سرعان ما يستدرك الشاعر نفسه؛ ذلك لأن الصبح ليس بأفضل من الليل، فهموم الشاعر دائمة مستمرة ليلاً ونهاراً، وخطاب الشاعر لغير العاقل "يدل على فرط الوله وشدة التحير"[1].

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص261).

ثم يتعجب الشاعر من طول الليل، فنجومه شُدَّت بحبال متينة من الكتان إلى صخور صلبة في جبل (يذبل)، فالنجوم لا تزول من مكانها ولا تغرب، فالليل بهيم أسود لا ينجلي بنور، فليس هناك ثمة بارقة أمل لانتهاء تلك الهموم.

إنَّ الهموم التي يعاني منها الشاعر ليست بالهموم العابرة، بل هي هموم كثيرة بعضها فوق بعض لا متناهية، فالليل بحر متلاطم الأمواج عميق مظلم، به من الأهوال والصعاب ما به، ذلك ليشعر السامع بالجو النفسي الرهيب الذي يعاني منه الشاعر، لذلك جعلنا الشاعر نحس برهبة الليل البهيم من خلال البحر.

إنّ صورة الليل في هذه اللوحة الفنية، هي صورة حقيقية تعكس الحالة النفسية التي سيطر عليها تكالب الألم والهم والحزن والوحدة، أما ليل عنترة بن شداد فهو ليل الفراق والهجر ويتجلى ذلك في قوله :

إن كُنـــتِ أَزْمعـــتِ الفِـــراقَ، فإنّمـــا زُمّـــتْ رِكـــابُكُمُ بِلَيْـــلٍ مُظلـــمِ

مـــا راعَنـــي، إلاّ حَمُولَـــةُ أهلِهـــا وَسْطَ الـدِّيارِ تَسَـفُّ حَـبَّ الخِمخِـمِ[2]

يقول عنتر لمحبوبته عبلة إن كنت عزمت على الفراق، فقد شعرت بزمكم إبلكم في الليل المظلم، وقد أنذرني بارتحالك انقضاء مدة الارتحال.

وواضح في الأبيات السابقة حزن عنترة الشديد إزاء ارتحال الحبيبة، والحزن يجعل الحياة ملونة بالقتامة والرهبة، وقد تماهي صورة الليل مع الإحساس المتلون بالقتامة والرهبة والكآبة، علماً بأنّ الارتحال قد يكون في وضح النهار لكنّ الشاعر قد استخدم صورة الليل المظلم لتناسبها مع إحساس الشاعر الحزين، كما أنَّ ذكر الليل يتناسب مع تفجر المشاعر والأحزان التي تجيش بها جوانح الشاعر.

أما ليل متمم بن نويرة ؛ فهو ليل المعاناة والهموم ويتجلى ذلك في قوله:

إذا شَـــارِفٌ مِـــنْهُنّ حَنّـــتْ فَرَجّعَـــتْ مِنَ الليل أبكَى شجْوُها البَرْكَ أجمعَا [3]

لقد جسد الشاعر حزنه وحنينه على فقد الأحبة من تجسيده لمعاناة الإبل وحنينها للأهل والأحبة تلك الناقة الجسورة التي تجتاح الصحراء القاحلة بليلها البهيم، وبمصاعبها النفسية

---

(1) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ج60/1).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص486).

(3) المرجع السابق، ص754.

والمادية وتتحمل كل المشاق، ليرمز بها إلى معاناته وآلامه التي سببتها بعده عن الأحبة، ففي هذا الليل الدامس يشتعل الشوق والحنين للأحبة.

3- ليل الجمال

ويقترن الليل بصورة المرأة المحبوبة، فيكون الليل معياراً، ومقياساً مهماً من معايير الجمال، كما يكون مدخلاً لتغني الشعراء بالمرأة والتعرض لأوصافها الجميلة ويتجلى ذلك في قول نابغة بني ذبيان:

أَقُــولُ والــنَّجْمُ قَــدْ مَالَــتْ أَوَاخِــرُهُ إلــى المَغِيــبِ: تَثَبّــتْ نَظْــرَةً حَــارِ
أَلْمَحــةٌ مِــنْ سَــنَا بَــرْقٍ رَأَى بَصَــري أَمْ وَجْــهُ نُعْــمٍ بَــدَا لــي، أَمْ سَــنَأ نَــارِ
بَــلْ وَجْــهُ نُعْــمٍ بَــدَا، واللّيــلُ مُعْتَكِــرٌ فَــلاَحَ مِــنْ بَــيْنِ أَثْــوَابٍ وَأَسْــتَارِ (1)

يقول الشاعر أنَّ النجم عندما قرب إلى المغيب يسأل صديقه حارث أن ينظر في الأفق جيداً، ويتساءل هل رأى بصري لمحة من ضوء البرق، أم هذا وجه محبوبتي (نَعْم) أم هل هو ضوء نار، ثم يجيب مستخدماً (بل) التي تفيد الإضراب، بمعنى أنها تثبت ما بعدها وتنفي ما قبلها، ويؤكد أن هذا الضوء الخاطف هو وجه نعم الذي ظهر والليل في أشد ظلامه، فالشاعر قد استخدم صورة الليل في أشد ساعات ظلمته الشديدة ليظهر لنا جمال محبوبته، حيث بدا وجهها كسنا البرق أو النار.

لقد حشد الشاعر في هذه اللوحة الليلة الموحية عناصر متعددة لمظاهر الجمال والإشراق، فصور مجيء المحبوبة في ليلٍ شديد الظلام والسواد بسنا البرق، الذي يكاد أن يخطف الأبصار، وبسنا النار.

وبعد هذا العرض يتجلى لنا أنّ الليل قد تجاوز دلالاته المعجمية ليحمل دلالات سياقية خاصة تعبر عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته، وبذلك تنوعت دلالات الليل بحسب تنوع السياق؛ فالليل رمز للتفكر والتأمل، والليل رمز للحزن والمعاناة، والليل رمز للتلاقي والمحبة .

ب- النجوم

التفت العرب إلى النجوم والكواكب منذ القدم، وأظهروا اهتماماً واضحاً بها، ذلك لأنها تهديهم إلى أماكن ترحالهم وحاجاتهم، كما أنهم أطلقوا على بعضها تسميات خاصة، " كما

(1) القرشي الجمهرة، (ص308).

دخلت النجوم في معتقداتهم، وقد ركنوا كثيراً إلى المنجمين في معرفة مستقبلهم " [1]، ومع بزوغ فجر الإسلام جعل حداً فاصلاً لتلك الأمور فقد قال الرسول ﷺ في الحديث القدسي: " إنّ الله عز وجل يقول: أصبح من عبادي مؤمن بي وكافر؛ فأما من قال: مُطرنا بفضل الله ورحمته، فذلك مؤمن بي كافرٌ بالكوكب، وأما من قال: مُطرنا بنوء كذا وكذا فذلك كافرٌ بي مؤمن بالكواكب " [2]، وقد وردت ذكر النجوم في مواضع عدة من جمهرة أشعار العرب فجاءت لتدل على الخير والبركة ويتجلى ذلك في قول لبيد:

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النّجومِ، وَصَابَهَا وَدْقُ الرّواعِدِ، جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ وَعَشِيّةٍ مُتَجَاوِبٍ إرْزَامُهَا[3]

يدعو الشاعر لديار المحبوبة بأن ترزق (مرابيع النجوم) والمرابيع أوائل المطر وبكرها، وأصابها مطر مرضياً لأهله، كما جاء ذكر النجوم في غرض المدح كما في قول طرفة بن العبد :

نَدامايَ بِيضٌ كَالنُّجومِ، وَقَيْنَةٌ تَرُوحُ عَلَينا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجسَدِ[4]

التفت الشاعر إلى لمعان النجوم وارتفاعها، فوصف جلساءه بياض النجوم دلالة على أنهم أحرار وليسوا عبيد، كما جاء لفظ بيض مع النجوم للدلالة على نقائهم من العيوب.

ومثله قول أبو زيد الطائي:

مِنْ رِجَالٍ كَانوا جَمَالاً نُجُوماً فهُمُ اليَوْمَ صَحْبُ آلِ ثَمُود[5]

فقد استعار الشاعر لفظة النجوم ليدلل على جمالهم وعلو مكانتهم فهم مثل النجوم.

وتأتي النجوم بألفاظ أخرى مثل (الثريا) كما في قول امرئ القيس:

تَجاوَزْتُ أَحْرَاساً إلَيها ومَعشَراً عليَّ حِرَاصاً لو يُسِرُّونَ مَقتَلي

إذا ما الثُّرَيّا في السَّماءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثناءِ الوِشاحِ المُفصَّلِ[6]

---

(1) التميمي والخالدي، القيم الجمالية للطبيعة الصامتة، (ص1144).

(2) البخاري، صحيح البخاري، (ج203/1).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص349).

(4) المرجع السابق، ص436.

(5) المرجع نفسه، ص737.

(6)المرجع نفسه ، ص254.

يصف امرؤ القيس ذهابه إلى محبوبته ليلاً، حيث أنه قد تجاوز أهوالاً كثيرة، لأنّ قومها يحرسونها وهم حريصون على قتلي سراً لأنهم لا يتجرؤون على مقابلتي جهاراً، يقول فذهبت إليها عند ظهور الثريا في الأفق الشرقي.

ج- البرق

شاع ذكر البرق في الشعر الجاهلي، فقد شدهم بريقه الساطع، تحرك في نفوس الشعراء الأحاسيس والمشاعر التي تُرجمت شعراً، وتكمن أهمية البرق في أنّه بشير الغيث وسقوط المطر. وعليه يقررون الارتحال حيث مواضع الماء.

وقد ارتبط ذكر البرق في شعر الجمهرة بعدة معانٍ منها أنه ذكر كرمز للجمال كقول القطامي:

فقُلتُ للركبِ، لما أنْ عَلاَ بِهِمُ مِنْ عنْ يمين الحُبَيّا نظرةٌ قَبَل

ألمحَةٌ منْ سَنا بَرْقٍ رأى بصري أَمْ وَجْهُ عاليَةَ اختالَتْ بِهِ الكِلَلُ (1)

يخاطب الشاعر الركب ويتساءل هل رأى ضوء البرق أم هذا الضوء الخاطف وجه تلك المرأة، ويظهر في هذا البيت الدهشة الشديدة التي وقع فيها الشاعر لمشاهدته وجه تلك المرأة، والذي يشبه البرق في لمعانه من شدة جماله .

كما ويأتي ذكر البرق في المعارك الضارية تحت وقع السهام والسيوف كما في قول عنترة:

كَيْفَ التّقَدّمُ والسهام كَأَنّها رقع الجراد على كثيب أيهم

كَيْفَ التّقَدّمُ والسّيوفُ كَأَنّها بَرْقٌ تَلألأ في السّحَابِ الرّكّمِ (2)

يتساءل عنترة عن كيفية التقدم في المعركة والسهام منهمرة عليه مثل الجراد التي تستر وجه الأرض وكأنها ترقعها، ثم يشبه السيوف في لمعانها بالبرق الذي يتلألأ في السحاب المتراكم بعضه فوق بعض، ويأتي ذكر البرق للدلالة على سرعة الإبل كما في قول عمرو بن أحمر:

ثُمَّ ارْعَوتْ في سَوَادِ اللَّيلِ وادَّكَرَتْ وَقَدْ تَمزَّع صَادٍ لَحْمُهُ دَفِرُ

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص809).

(2) المرجع السابق ، ص501.

ثُـمَّ اسْـتَمَرّتْ كَبَـرْقِ اللَّيْـلِ، وانْحَسَـرَتْ عَنْـها الشَّـقَائِقُ مـن نَبْهَانَ، والظُّفُرُ[1]

يضيف الشاعر جري الإبل وهي تنتهب الأرض كالبرق، وسرعان ما اجتازت أرض الشقائق والظفر من نبهان.

د- ألفاظ الريح، والرياح

حظيت ألفاظ (الريح، والرياح) بحضور لافت للنظر في شعر الجمهرة حيث أنها قد وردت بلفظ (ريح) (24) أربعة وعشرون مرة، وبلفظ (الرياح) (8) ثماني مرات، وهذا يدل على اهتمام الشعراء بهذه الظاهرة الكونية، كيف لا، وهي من الأنواء التي يعاني منها من يعيشون في العراء، يتعرضون لحرارة الصيف، وبرودة الشتاء، وقد تولدت لديهم معتقدات مختلفة بشأن (الرياح أو الريح) فمنها ما كان يحمل معه الخير ومنها ما كان يحمل الشر.

وقد " وضعت العرب لكل ريح اسماً يختلف باختلاف مناطق هبوبها، فالتي تهوى من مطلع الشام هي الشمال، لأنّ مهبها من بلاد العرب فيما يلي الشام، والتي تهوى من مطلع الشمس، أطلقوا عليها الصبا " [2].

وقد ذكر شعراء الجمهرة أسماء متعددة للريح منها (ريح الشمال، ريح الصبا، ريح الشتاء، ريح مريضة، ريح ساكتة، ريح شامية، ريح عاصفة...)، ونجد شاعرنا امرؤ القيس قد وظّف الريح في صورة جمالية حيث يقول:

إذا قامَتَـا تَضَـوَّعَ المِسْـكُ مِنْهُمـا نَسيمَ الصَّبا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ[3]

ذكر الشاعر في هذا البيت النسيم وهو الريح الطيبة، فيقول إذا قامت أم الحويرث وأم الرباب فاحت رائحة المسك منهما مثل نسيم الصبا إذا جاءت بعرف القرنفل، فقد شبه طيب رائحتهما بطيب نسيم هبّ على قرنفل وأتى برائحة جميلة، كما وظف لبيد الرياح في صورة رمزية تدل على الجود والكرم، ويتجلى ذلك في قوله:

وَغَـدَاةِ رِيـحٍ قَـدْ وَزَعْـتُ، وَقِـرّةٍ إذْ أَصْـبَحَتْ بِيَـدِ الشَّـمالِ زِمَامُهَـا

وَيُكَلِّلُـونَ، إذا الريـاحُ تَنَاوَحَـتْ خُلُجـاً، تُمَـدّ شَـوَارِعاً أَيْتَامُهَـا[4]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص845).

(2) القيسي، الطبيعة في الجهر الجاهلي، (ص53).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص248).

(4) المرجع السابق، ص372- 379.

يتحدث لبيد هنا عن ريح الشمال، حيث كان هبوبها نذيراً بالقحط والجدب، والجدير بالذكر في هذا المقام أنّ لبيد كان "من الأجواد المشهورين، وكان شريفاً في الجاهلية والإسلام، وكان قد نذر أن لا تهب الصبا إلّا نحر وأطعم" [1]، لذلك فقد وجدوا الكرم عند هبوب تلك الريح مكرمة يفتخرون بها.

يقول لبيد متغنياً بكرمه وجوده، إذا اشتد البرد كففته بإطعام الطعام وإيقاد النيران، وغداة ريح هي أبرد الرياح، وفي البيت الثاني يشير الشاعر إلى أنّهم يقومون بمد اللحم للفقراء والمساكين والجيران إذا تقابلت الرياح في شدة الشتاء، ونصنع لهم المرق المملوءة بكسور اللحم، وقد شبه المرق (بالخلج) وهو النهر الصغير، دلالة على الكرم والجود.

ومثله قول محمد بن كعب الغنوي في رثاء أخيه:

كَـأَنّ أَبَـا المِغْـوَارِ لَـمْ يُـوفِ مَرقَبـاً ... إذا مـا رَبَـا القَـوْمَ الغُـزَاةَ رَقِيـبُ

وَلَـمْ يَـدْعُ فِتْيانـاً كِرامـاً لِمَيْسِـرٍ ... إذا اشْـتَدّ مـن ريـحِ الشّـتَاءِ هُبُوبُ[2]

يمدح الشاعر أخاه بأنه قد حاز على المكان العالي فلم ينافسه أحد، حتى أنّه من شدة كرمه لم يترك مجالاً لمن يتقامرون بضرب القداح على الجزر، حتى يقسمونها على المحتاجين في الشتاء البارد الذي تشتد فيه معاناة الفقراء، وهذا فيه إشارة على أنّه مبادر لا ينتظر سؤال أحد، بل يندفع نحو إطعام الفقراء في البرد القارس.

وها هو الأخطل يوظف صورة جمالية للرياح تبشر بالخير والنماء، فقد كانت الرياح عنده مقرونة بالمطر والخير وما يتبع ذلك من الخير والبركة يقول:

يـأوي إلـى جنـب أَرْطـاةٍ تُكَنّفُـهُ ... رِيـحٌ شَـآميّةٌ، هَبّـتْ بِأَمْطـار

يَجُـولُ لَيْلَتَـهُ وَالعَـيْنُ تَضْـرِبُهُ ... مِنْهـا بِغَيْـثٍ أَجَـشٍّ الرعـدِ نثـار[3]

يتحدث الأخطل هنا عن الريح الشامية، وهي ريح بركة وخير يأتي بعدها المطر النثار وهو شديد القذف للقطر.

وهذه الصورة الجمالية تدل على ذكاء الشاعر والتفاته إلى كيفية تشكّل السحب الممطرة، فقد ذكر الرياح الشامية التي تأتي من ناحية الشام، والتي تحرك السحاب ثم ينشأ من بعده المطر الشديد، وقد ربط لنا الشاعر صورة سمعية بمشهد تحرك الغيوم وتدافع الرياح ليتشكل

---

(1) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ص153).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص708).

(3) المرجع السابق، ص920.

المطر وكلمة **(أَجَشّ)** تمثل الصورة السمعية لأنّها تدل على الصوت الغليظ، ثم زاوج ذلك بصورة مرئية، فصور الكيفية التي يتشكل المطر منها، حينما قال: " **نثار** " وهو المطر شديد القذف للقطر.

هـ- الأمطار

عشق العرب المطر، لأنّه مبعث الحياة الخصب وبه يأتي الحصول على معايشهم من رعي وسقي وزرع، فتتبعوا مواقع المطر، وتعلقوا به، فهو مصدر السقي الوحيد لتلك البيئة الصحراوية، ولا شكّ أنّ فرحتهم بنزول المطر عظيمة، وقد تمثلت هذه الفرصة في وقفات الشعراء الطويلة، مع المطر، عبّروا بأشعارهم عما في خلجاتهم من حُب ونشوة وفرح، وخوف، فتتبعوا نزول المطر بدقة واهتمام كبيرين منذ أن كان ودقاً إلى أن يصبح سيولاً تغطي الآكام والوهاد، فوصفوه وصفاً دقيقاً، ونقشوا له لوحات فنية غاية الروعة والجمال، ورصدوا جميع مراحل وعوامل تكوينه، من سحاب ورياح وبرق ورعد.

وهناك مسميات أُضيفت إلى أسماء المطر التي عرفها العرب قديماً وقد وظفوها في وصفهم وغزلهم، فأطلقوا عليها (الديمة) ويتجلى ذلك في قول لبيد:

بَاتَتْ، وَأَسْبَلَ وَاكِفٌ مِن دِيمَةٍ يُرَوي الخَمَائِلَ، دَائِماً تَسْجَامُهَا[1]

الديمة "مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة"[2]، يتحدث الشاعر عن البقرة التي فقدت ولدها وقد باتت في مطر دائم مستمر الهطلان.

ومن أسماء المطر أيضاً (الودق والجود)، كقول لبيد:

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النّجُومِ، وَصَابَهَا وَدْقُ الرّوَاعِدِ، جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا[3]

الودق " المطر، وقد ودقت السماء تدِق ودقاً إذا أمطرت، والجود، المطر التام العام، وهو المطر الذي يرضي أهله "[4].

يتحدث الشاعر هنا عن ديار الأحبة داعياً لها، أن يسقيها الله مرابيع السحاب، وأمطار الأنواء الربيعية، وأعشبت، وأصابها مطراً تاماً وكاملاً.

---

(1) القرشي، الجمهرة ، ص365.

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ص187).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص349).

(4) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ص172).

وقد تعاقب شعراء الجمهرة على ذكر المطر فصوروه في لوحات شعرية غاية في الروعة والجمال، وقد كان من أبرزهم الشاعر امرؤ القيس، فقد كان من أكثر شعراء الجمهرة ذكراً للمطر، وقد تغنى امرؤ القيس بالمطر وسجل له في معلقته لوحة فنية غاية في الإبداع والروعة، ويتجلى ذلك في قوله:

أَصَـــاحِ تَـــرَى بَرْقـــاً أُرِيـــكَ وَمِيْضَـــهُ ... كَلَمْـــعِ اليَـــدَيْنِ فـــي حَبـــيٍ مُكَلَّـــلِ

يُضِـــيءُ سَـــنَاهُ، أَوْ مَصَـــابيحُ رَاهـــبٍ ... أَهَـــانَ السَّـــلِيطَ بِالـــذُّبَالِ المُفْتَّـــلِ

قَعَـــدْتُ وأَصْـــحَابِي لَـــهُ بَـــيْنَ ضَـــارِجٍ ... وبَـــيْنَ العُـــذَيْبِ، بُعْـــدَ مـــا مُتَـــأَمَّلِي

علـــى قَطَـــنٍ بِالشَّـــيْمِ أَيْمَـــنُ صَـــوْبِهِ ... وأَيْسَـــرُهُ عـــالى السِّـــتَارِ فَيَـــذْبُلِ

فَأَضْـــحَى يَسُـــحُّ حَـــوْلَ فيقـــه ... يَكُـــبُّ علـــى الأَذْقَـــانِ دَوْحَ الكَنَهْبُـــلِ

كَـــأَنَّ مَكَـــاكِيَّ الجِـــواءِ غُدَيَّـــةً ... صُـــبِحْنَ سُـــلافاً مِـــن رَحِيـــقٍ مُفَلْفَـــلِ

وَمَـــرَّ علـــى القَنَـــانِ مِـــنْ نَفَيَانِـــهِ ... فَـــأَنْزَلَ مِنْـــهُ العُصْـــمَ مِـــن كـــلّ مَوئِـــلِ

وَتَيْمَـــاءَ لَـــمْ يَتْـــرُكْ بِهَـــا جِـــذْعَ نَخْلَـــةٍ ... وَلاَ أجمـــــاً إلاّ مَشِـــــيْداً بِجَنْـــــدَلِ

كـــأَنَّ ثَبِيـــراً فـــي عَـــرَانِينِ وَبْلِـــهِ ... كَبِيـــرُ أُنَـــاسٍ فـــي بِجَـــادٍ مُزَمَّـــلِ

كَـــأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيمِـــرِ غُـــدْوَةً ... مِـــنَ السَّـــيلِ والغُثَّـــاءِ فَلْكَـــةُ مِغْـــزَلِ

كَـــأَنَّ السِّـــباعَ فيـــهِ غَرْقَـــى عَشِـــيَّةً ... بِأَرْجَائِـــهِ القُصْـــوَى أَنَـــابِيْشُ عُنْصُـــلِ

فـــأَلْقَى بِصَـــحْرَاءِ الغَبِـــيْطِ بَعَاعَـــهُ ... نُزُولَ اليَمَانِيْ ذي العِيَابِ المُحَمَّلِ[1]

يقدم امرؤ القيس صورة كاملة لرحلة المطر من السماء إلى الأرض، وأول محطة من هذا المشهد هو البرق، فيصف البرق وومضه اللامع كلمع اليدين أو مثل مصابيح الرهبان، فتحريك البرق مثل تحريك اليدين وضوء البرق مثل ضوء مصباح الراهب، وهذا البرق عبارة عن بشارة بقدوم بما يحمله سحابه من مطر غزير كالطوفان، لذلك قد جذبه هذا المنظر الجميل فأخذ يراقبه مع أصحابه عن كثب، وإذا نظرنا إليه كان أيمنه جبل (قطن) وأيسره جبلي (الستّار ويذبل)، فيصف لنا عظم السحاب وغزارته فهو لا يرى الجبال من عظمه، وما لبثت أن انهمرت الأمطار بشدة وقوة، تنصب من الجبال، حتى غدت سيلاً عنيفاً اكتسح كل شيء فقلع الشجر العظيمة، وسحب هذا الغيث معه الأوعال، وهذا يدل على هول المطر الذي نزل على الجبال

(1) القرشي، الجمهرة، (ص270-276).

فشكل وادياً يسحب في طريقه كل شيء بل (يسحّ) أي يقش وجه الأرض لشدته، ولم يترك شيئاً من جذوع النخل بقرية تيماء ولا شيئاً من القصور والأبنية –إلّا المتينة– فقلع الأشجار وهدم الأبنية، وقد غطت هذه الأمطار بغثائها جبلي (ثبيرا والمجيمر)، كما أنَّ السباع قد غرقت في هذا السيل وأصبحت ملطخة بالطين مثل أصول البصل البري، وأكثر من يفرح بهذا السيل هو صحراء (الغبيط)، وقد عمها الخصب وأنواع النباتات والزهر، فأصبحت كأنَّ تاجر يماني قد نشر ما في جعبته من أنواع المتاع والطيب.

واضح أنّ الشاعر يشعر بالغبطة والسرور إزاء هطول المطر؛ فقد رسم لوحة فنية غاية في الروعة والإبداع الفني، حتى أنّه جعل المتلقي يرى وميض البرق، وكثافة السحاب وسيل المطر المنهمر من أعالي الجبال، فتسمع صوت اقتلاع الأشجار من جذورها وهي يجرفها التيار بلا هوادة ورحمة، وأصبح المتلقي يرى السباع الملطخة بالطين وهي غرقى في هذا السيل، فأيقظ الشاعر لدى المتلقي حواس السمع والبصر، والخيال، وهذه العناصر المتحركة تشبه (فلماً وثائقياً) يتحدث عن ظواهر الطبيعة الكونية الصامتة، وقد جمعت هذه اللوحة الفنية بين طياتها صور متعددة للطبيعة الصامتة، والطبيعة الحية، وتمثلت البيئة الصامتة في (الأماكن، والبرق، والجبال، والمطر، والشجر، والنباتات)، ومثلت البيئة المتحركة ذكره (للحيوانات والطيور).

أما عنترة فقد جاء لفظ الغيث عنده متجلياً في غرض الغزل يقول:

إذْ تَستَبيكَ بذي غُرُوبٍ واضحٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ، لَذيذِ المَطعَمِ

وكأنّ فارَةَ تاجِرٍ بقَسيمَةٍ ... سَبَقَتْ عَوارِضَها إليَكَ من الفَمِ

أو رَوضَةً أُنُفاً تَضَمّنَ نَبتَها ... غَيثٌ قليلُ الدِّمنِ، لَيسَ بمعلَمِ[1]

يصف عنترة في هذه الأبيات ارتحال المحبوبة ونظرتها الأخيرة إليه وهي راحلة، حيث تأسرك بثغرٍ براقٍ أبيض، وحين رحيلها ابتسمت فخرجت من فمها رائحة المسك، كما تخرج رائحة المسك من فارة المسك إذا فُتحت، أو كطيب ريح روضةٍ ناضرةٍ بها نباتات وهذه النباتات رطبة مبللة مغسولة بمطر وليس فيها روث ولا يعرف مكانها البشر، فينقص طيب ريحها، ولا طئتها الدواب فينقص نضرتها وطيب ريحها، وكأن هذه الروضة محمية طبيعية بعيدة عن أيدي الدواب والبشر فنضرتها طبيعية، وجمالها لم تمسسه يد .

(1) القرشي، الجمهرة، (ص487).

ثم يقول عنترة:

جـــادَتْ عَلَيـــهِ كـــلُّ بِكْـــرٍ حُـــرّةٍ فَتَـــركنَ كـــلّ قَـــرارَةٍ كالـــدّرْهَمِ[1]

يقول مطرت على هذه الروضة كل سحابة غزيرة المطر يدوم أياماً ويكثر ماؤه ويتجمع على شكل دوائر، وانعكاس الضوء عليه كأنه امرأة أو درهم من الفضة ؛ فتخيل منظر الروضة التي أمطرت عليها غيوم غزيرة المطر وتركت هذه الغيوم بقعاً متجمعة من ماء المطر لامع حين تنظر إلى هذه البقع تراها مثل دراهم الفضة المنثورة على أرض الروضة.

فيتضح أنه بعد نزول المطر بمدة يغير معالم الأرض لا سيما الصحراء منها من كثرة الماء التي تسقط على الصحراء.

وبعد هذا العرض المقتضب لألفاظ الطبيعة الصامتة في شعر جمهرة أشعار العرب يتضح لنا أن شعراء الجمهرة قد اهتموا بوصف الطبيعة الصامتة، فأمعنوا في وصف مظاهرها بمختلف الأوصاف، فصورها بشكل مفصل حتى أنّك تكاد تراها أمام عينيك في لوحات فنية جميلة، معتمدين على قوة خيالهم فوصفوا الليل، والسماء والنجوم، والبرق، والأمطار، والرياح، والشمس... .

وقد تنوعت ملامح الليل ودلالاته، فجاء تارة يحمل دلالات الخوف والرعب والقلق، وتارة يحمل دلالة الحب والهيمان والصبابة والاقتران بصورة المحبوبة.

3- ألفاظ النبات

ارتبطت النباتات بحياة العرب قديماً، فهي تدخل فيما يأكلون وما يبنون، وما يصنعون من أدوات الطعام أو القتال، لذلك فلا عجب إذا وجدنا لها حضوراً واضحاً في شعر الجمهرة، حيث أنها قد عجت أشعارهم بذكر الأشجار والنباتات في أغراضهم الشعرية المتعددة، كما أننا نجد لتوظيف النباتات في شعرهم دلائل كثيرة، فالنبات يعني الوطن، والمحبوبة، والحب، والفراق، والألم، والحنين، ومرارة الحرب، وغير ذلك من الدلالات التي تنوي الدراسة عن كشفها، ومن النباتات التي ورد ذكرها في شعر الجمهرة **(فلفل، حنظل، السمرات، القرنفل، السفرجل،**

(1)القرشي ، الجمهرة ، (ص487).

النخلة، السقي، الإسحل، الكنهبل، العنصل، حب الخمخم، العلقم، الرخامي، الأراك، عرعر، العضاه، الحماط، الغضى، الأرطى، الأيهقان، الأثأب (النخيل)[1].

وبالنظرة الأولية للكلمات السابقة نستطيع القول أنَّ شعراء الجمهرة قد وظّفوا ألفاظ النبات في أغراض متعددة منها:

1- ألفاظ النبات وصورة المرأة

لقد مثلت المرأة – ولا تزال- موضوعاً أساسياً وبارزاً في كل الآداب والفنون، وفي هذه الأسطر سأتحدث عن الكيفية التي نظر بها شعراء الجمهرة إلى المرأة من خلال النباتات، خصوصاً وأنَّ المرأة قد احتلت مساحة كبيرة من الشعر العربي القديم.

لقد تمثلت في عقلية العربي اقتران صورة الأنثى بالنبات، بما يمثلانه سوياً من حياة الخصب والتكاثر والاستمرار.

وأول من يطالعنا من شعراء الجمهرة امرؤ القيس، حيث رسم صورة جميلة للنبات مرتبطة بالمرأة حيث يقول:

إذا قامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُما نَسيمَ الصَّبا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ [2]

يقول امرؤ القيس إذا قامت أم الحويرث وأم الرباب فاحت منهما ريح المسك مثل نسيم الصبا إذا جاء برائحة القرنفل، فالشاعر قد شبه طيب ريحها بطيب النسيم الذي هبَّ على القرنفل وأتى برائحة طيبة ويقول في موطن آخر:

وفَرْعٍ يَزينُ المَتنَ أَسْوَدَ فاحِمٍ أَثيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

وكَشْحٍ لَطيفٍ كالجَديْلِ مُخَصَّرٍ وَسَاقٍ كأُنْبوبِ السَّقيِّ المُذَلَّلِ[3]

يصف الشاعر محبوبته بأن شعرها طويل يزين ظهرها عندما ترسله عليه، كما أنّه شبه ذؤابتيها بقنو نخلة، ثم يصف الشاعر وسطها أنّه دقيق ضامر، وساقها فيه صفاء لونه مثل أنابيب النخل المسقي المذلل أغصانه من كثرة حمل الثمار.

---

(1) ينظر، المرجع السابق، 4/246، 13/248، 13/248، 12/248، 22/251، 44/258، 46/258، 48/259، 86/271، 92/275، 17/486، 48/493، 32/476، 7/535، 18/583، 23/829، 40/615، 1/759-2-3، 41/692، 4/598 .

(2) القرشي، الجمهرة، (ص248).

(3) المرجع السابق، ص258.

وتظهر لنا قيمة التشبيه في الكثرة التي احتوتها قنوان النخلة، من التُمور، فقد عني الشاعر هنا بالكثرة الدالة على الخصوبة والنماء.

وفي صورة أخرى تمثل النبات لجمال المرأة من خلال استخدامها لعود الآراك، وهو من زينة المرأة في الجاهلية، وحرصهنّ على جمال أسنانهنّ، لأن إظهار الثغر وحسن بياضه من أسرار جمال المرأة، ويتجلى ذلك في قول الفرزدق:

دعــونَ بِقُضْــبَانِ الأرَاكِ التــي جَنَــى لهـا الرَّكْـبُ مـن نَعْمَـانَ أيّـامَ عَرَّفُـوا

فَمِحْــنَ بِــهِ عَــذْبَ الثَنَايَــا رُضَــابُهُ رِقـاقٌ، وأعلـى حَيْـثُ رُكّـبنَ أَعجـفُ[1]

يصف الشاعر استخدام المرأة لعود الأراك وما يُحدثه من لمعان وبريق لأسنانها التي في مقدمة الفم، وربما كان امرؤ القيس أجرأ في وصفه للنبات مرتبطاً بالمرأة حيث يقول:

دَعـي البَكـرَ لا تَرثـي لـهُ مـن رِدافِنـا وهــاتي أذِيقينَــا جَنَــاةَ القَرَنْفُــلِ

بِثَغــرٍ كَمِثــلِ الأُقحُــوانِ مُنَــوِّرٍ نَقــيِّ الثّنايــا أشــنَبٍ غَيــر أثْعَــلِ

وفَــرْعٍ يَــزينُ المَــتنَ أَسْــوَدَ فــاحِمٍ أَثيــثٍ كَقِنْــوِ النّخْلَــةِ المُتَعَثْكِــلِ[2]

تضمنت اللوحة الفنية السابقة على عدة أنواع من النباتات، فقرن كل عضو منها بغصن أو زهرة أو نخلة، فالمحبوبة، فارعة في استقامة النخلة، ولثة ثغرها مثل لون الأقحوان، وشعرها أسود فاحم يشبه في كثافته ونقوشه قنو النخلة المتداخلة المثقلة بالثمر.

أما كعب بن زهير فيصف لنا محبوبته سعاد أثناء مرورها أمامه بقوله:

تُمِــرّ مِثْــلَ عَسِــيبِ النّخْــلِ، ذا خُصَــلٍ بغــارزٍ لَــمْ تَخَوَّنْــهُ الأحَالِيــلُ[3]

يصف الشاعر مرور المحبوبة من أمامه وهي وثوبها يجر من خلفها لطوله، مثل عسيب النخل وهي جريدة لم ينبت عليها الخوص.

2- ألفاظ النبات والوقوف على الأطلال

لقد ارتبط الطلل في الشعر القديم بالطبيعة الصامتة والمتحركة على حد سواء، والوقوف على الأطلال مرآة للحالة النفسية في ذهن الشاعر، من ذكريات، وحنين، وألم، وفراق، وهجر، لكن رغم ذلك فإن الأمل لا زال ماء الحياة، وهو البلسم الشافي للشاعر، فإذا كان الرسم الدارس

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص884).

(2) المرجع السابق ، ص251-258.

(3) المرجع نفسه، ص793.

والآثار البالية قد مثلت الموت، فإن ذكر النبات وما به من خضرة وثمار، قد مثل الحياة والأمل في الغد، فبعد أن صور الشاعر الديار الخربة بعد رحيل الأحبة، جعل الحياة تدب في الديار بفضل النباتات ونموها واخضرارها، وبالتالي تعود الحياة مرة أخرى إلى المكان.

لقد صور شعراء الجمهرة الأمل في صورة نباتات خضراء، والأخضر رمز للحياة والخير، وأول من يطالعنا من شعراء الجمهرة امرؤ القيس يقول:

تَـرَى بَعَـرَ الصـيران فـي عَرصَـاتِها وَقيعانِهـا، كأنَّـهُ حَـبُّ فُلْفُـلِ[1]

وكقول لبيد:

فَعَـلا فُـرُوعِ الأيْهقَـانِ، وَأَطْفَلَـتْ بِـالجَلْهَتَينِ ظِباؤُهـا وَنَعَامُهَـا [2]

ومثله قول خداش بن زهير:

أَمِـنْ رَسْـمِ أَطْـلاَلٍ بِتُوضِـحَ كَالسّـطْرِ فَمَـا شِـنَ مِـن شَـعْرٍ فَرابِيـةَ الجَفْـرِ

إلـى النّخْـلِ فـالعَرجَينِ حَـوْلَ سُـوَيقَةٍ تأبـد فـي الأُدمِ الجَـوَازِيءِ والعُفْـرِ؟ [3]

ومثله قول النمر بن تولب:

يُشَـنّ عَلَيْهَـا الزّعْفَـرانُ كَأَنّـهُ دَمٌ قَـارِتٌ تُعلَـى بِـهِ ثـمّ تُغسَـلُ[4]

ومثله قول: المسيب بن علس:

وَلَقَـدْ أَرَى ظُعُنـاً أُخَيَّلُهـا تُحْـدَى، كَـأَنّ زُهَاءَهـا نَخْـلُ

فـي الآلِ يَرْفَعُهـا وَيَخْفِضُـهَا رَيْـعٌ كَـأَنّ مُتُونَـهُ سُـحْلُ[5]

لقد تضمنت الأبيات السابقة أنواع متعددة من النباتات وهي **(حب الفلفل، الأيهقان، النخل، الزعفران، نخل)**، وقد أكسب ذكر هذه النباتات الطلل خلقاً جديداً وبثت فيه الحياة من جديد بعد ذكر الرسم الدارس والديار المقفرة، فلم يعد الطلل، ولا الرسوم دارسة، ولا الديار مقفرة، بل إنّ شعراء الجمهرة قاموا ببعث المكان من جديد، وبث حياة أخرى متجددة بتجدد سيقان النبات وأوراقه، فهو ميلاد جديد لحياة مستمرة ومتجددة، تنبئ بعودة أهل الديار والمحبوبة إلى المكان من جديد، وهي صورة توحي بالبقاء، وفي المقابل هناك صورة تقف أمامها على النقيض

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص246).
(2) المرجع السابق ، ص350.
(3) المرجع نفسه ، ص534.
(4) المرجع نفسه ، ص543.
(5) المرجع نفسه ، ص558.

تماماً، وهي صورة تجمع في طياتها ما قد مضى وانتهى ولم يبقَ منه سوى الأثافي والنؤى ومواقد النيران، وآثار الحيوانات، وفي هذه الصورة المعتمة تظهر ألفاظ توحي بالفناء والموت مثل (**عفت الديار، الرسم الخالي، أقفرت، خلاء**، خلون...).

لقد تضمنت الأشياء الدارسة إشارة إلى الموت، بينما النباتات إشارة واضحة إلى مقاومة الفناء، فالنبات عنصر الحياة، وبذلك يكون الشعراء قد أقاموا مفارقة واضحة بين خلو الديار من أهلها، ووجود النباتات الكثيرة.

ويرى امرؤ القيس في (السمرة) ملاذاً آمناً لهمومه وأحزانه التي تتقاذفه ويتجلى ذلك في قوله:

كـــأنّي غَـــداةَ البَـــينِ، يَـــومَ تَحَمَّلُـــوا لـــدَى سَـــمُراتِ الحَـــيِّ نـــاقِفُ حَنظَـــلِ[1]

يصور الشاعر حيرته عند رحيل المحبوبة مثل من ينقف الحنظل ليستخرج منها حبها، وكأنّ الشاعر يحس بالغربة والحرمان فذهب يستظل بظل (السَّمُرة) وهي شجرة الصمغ المقدسة لدى الجاهليين، فشبه الشاعر ما جرى من دمعة لفقد أهل الدار بما يسيل من عين ناقف الحنظل، وقد خص ناقف الحنظل، لأنّه لا يملك سيلان دمعه كما لا يملكه من اشتد شوقه وحزنه، وهذا يكشف لنا حجم القلق الروحي، الذي يعانيه الشاعر.

3- صور أخرى للنبات

وقد ارتبطت صورة النبات في شعر الجمهرة بأغراض أخرى مثل التهديد والوعيد، وذلك مثل قول عنترة بن شداد:

فـــإذا ظُلِمـــتُ فـــإنَّ ظُلمَـــيَ باسِـــلٌ مُـــرٌّ مَذَاقَتُـــهُ كَطَعْـــمِ العَلْقَـــمِ [2]

يتوعد عنترة من يظلمه بأنّ ظلمه كريه، مذاقه مرة كطعم العلقم، فعنترة يهدد من يظلمه بأنه سوف يعاقبه عقاباً كبيراً يكره طعمه كما يكره طعم العلقم، والعلقم هو الحنظل.

ومثله قول بشر بن أبي خازم الأسدي:

حتـــى سَـــقَيْنَاهُمْ بِكَـــأْسٍ مُـــرّةٍ مَكْرُوهَـــةٍ، حَسَـــواتُها كَـــالعَلْقَمِ [3]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص244-247).

(2) المرجع السابق ، ص493.

(3) المرجع نفسه ، ص522.

يتحدث الشاعر هنا عن موقعة دارت بين قومه وبين أعداءه، ويقول أننا سقينا أعداءنا كأساً مرةً ملء الفم مثل العلقم، دلالة على مرارة الهزيمة التي لاقاها أعداءه ،كما نجد أن نبات الغضى عند الشاعر مالك بن الريب قد ارتبطت بمعانٍ مختلفة ودلالات متعددة لذات اللفظة والتي حملت في طياتها إيحاءات مختلفة يقول:

أَلاَ لَيْـتَ شِـعري هَـلْ أبيـتَنّ ليلـةً بجَنبِ الغَضَا، أُزجي القِلاص النّواجِيا

فَلَيـتَ الغَضَـا لـم يقطَـعِ الركـبُ عَرضَـهُ وليـتَ الغَضَـا مَاشـىَ الركـابَ لَياليـا

لقد كان في أهل الغضا، لو دنا الغضا مـزارٌ، ولكـنّ الغضـا لـيْسَ دانيـا[1]

والغضى هو شجر يذوب في الرمل، ولا يكون غضى إلّا في رمل[2] ؛ فيتمنى الشاعر في هذه الأبيات أن يعود إلى الأحباب بوادي الغضى فيبيت فيه ليلة يسوق النياق السريعة، كما يتمنى لو أنَّ الغضا مشي معهم، وهم مسافرون، وأهل الغضا أحباب مخلصون لو كانوا قريبين منا لواصلونا وزارونا ولكنهم للأسف بعيدون ،نلاحظ أنَّ الشاعر قد كرر ذكر نبات الغضى ست مرات في ثلاثة أبيات وهي نسبة كبيرة، وقد استحضر الشاعر هذا النبات الصحراوي محاولاً الهروب من العجز الملازم له في لحظة احتضاره ،كما يأتي ذكر النبات في غرض الرثاء كقول أبو ذؤيب في رثائه لأبنائه:

وإذا المَنِيّـــةُ أَنْشَـــبَتْ أَظْفَارَهـــا أَلْفَيْـــتَ كُـــلَّ تَمِيمَـــةٍ لا تَنْفَـــعُ

فَـــالعَيْنُ بَعْـــدَهُمُ كَـــأَنّ جُفُونَهـــا سُـمِلَتْ لِشَـوكٍ فَهِـيَ عُـورٌ تَـدْمَعُ[3]

أظهر الشاعر كثرة دموعه وبكائه على أولاده، فانتقى من جميع أنواع النبات أكثرها إيضاحاً لهذا المعنى، وهو الشوك، لأن الشوك إذا أصاب العين لا تقف عن ذرف الدموع، ولا تقف إلّا بعد طول عناء ومشقة، وأبو ذؤيب الذي فقد خمسة من أولاده لا يبالغ في هذا التصوير فحقاً له أن تذرف عيناه الدموع دون توقف، كما أنَّ ذكر نبات الشوك يتماها مع الحزن الشديد الذي ألمّ بالشاعر ،ويأتي ذكر النبات في غرض المدح كما في قول عنترة :

بَطَـــلٍ كـــأنّ ثِيَابَـــهُ فـــي سَـــرْحَةٍ يُحـذَى نِعـالَ السِّـبتِ لَـيْسَ بِتَـوْأَمِ[4]

---

(1) القرشي، الجمهرة ، ص759.

(2) ينظر، المرجع السابق، ص759.

(3) المرجع نفسه، ص684.

(4) المرجع نفسه، ص498.

السرحة الشجرة العظيمة[1]، يشبه الرجل بطوله كأنّ ثيابه ألبست شجرة عظيمة، من طول قامته واستواء خلقه، وقد اتخذ من جلود البقر المدبوغة بالقرظ مقالاً له، ولم تحمل أمه معه غيره، وقد بالغ الشاعر في وصف هذا الفارس بالشدة والقوة وامتداد قامته وضخامة أعضاءه ،كما وظف شعراء الجمهرة النبات في غرض الغزل كقول عنترة:

إذْ تَستَبيكَ بذي غُرُوبٍ واضحٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ، لَذيذِ المَطعَمِ

وكأنّ فارَةَ تاجِرٍ بقَسيمَةٍ ... سَبَقَتْ عَوارِضَها إليَكَ من الفَمِ

أو رَوضَةً أُنُفاً تَضَمّنَ نَبتَها ... غَيثٌ قليلُ الدِّمنِ، لَيسَ بمعلَمِ

جادَتْ عَلَيهِ كلُّ بِكْرٍ حُرّةٍ ... فَتَركنَ كلّ قَرارَةٍ كالدّرْهَمِ

سَحّاً وتَسكاباً، فكُلَّ عَشِيّةٍ ... يَجري عليها المَاءُ لَمْ يَتَصَرّمِ

خَلا الذُّبابُ بها، فَلَيسَ ببارِحٍ ... غَرِداً كَفعلِ الشّارِبِ المُتَرَنِّمِ [2]

يصف عنترة ثغر عبلة بالجمال وطيب الرائحة والنشر، ونلاحظ أنّ الشاعر قد جمع في هذه اللوحة عناصر مختلفة، هي **(الفم، والروضة، والمطر، والذباب)** ونجده قد صور الروضة الغناء في أفضل حالاتها وأطيب رائحتها لحظة نزول الغيث عليها من السماء، تسكب كل أحمالها قبل وصول أي قدم على أرضها حتى لا يفسد طيبها وشذاها، ورائحة هذا الثغر مثل رائحة روضة موفورة النبات والأزهار، وتسقى سقياً خفيفاً، دون أن يضير استمرار الماء النبات بشيء، ولا ينال من جمالها، ولا يعبث أحد بأرضها أو أزهارها، فهي روضة نستطيع أن نسميها (محمية طبيعية) بتعبير الحاضر فلم تعبث بها أيدي أي بشر،لقد برع عنترة في رسم هذه اللوحة الفنية وأبدع أي إبداع، ومما يلفت الانتباه أنّ عنترة قد رمز بالروضة البكر التي لم يطأها إنسان إلى عبلة، فهي مصونة نقية من كل سوء لم يمسها بشر،وقد وظف شعراء الجمهرة النبات في شعر الحرب والحماسة والتحريض على القتال والأخذ بالثأر، والإشادة بالانتصارات، والتغني بأمجاد المعارك السابقة، وتصوير البطولة والتغني بها،لقد كان للنبات دورٌ رئيس في شعر الحرب والحماسة والفخر، وقد يكون النبات ذاته سبباً في حروبهم، حيث أنّهم كثيراً ما كانوا يتنازعون على المراعي، كما كان المقاتلين إذا أرادوا الحرب "جعلوا معهم الحنوط، واستبسلوا في القتال، وكان الحنوط خليطاً من الغسل والمسك ويتكون الغسل من الخطمي وورق السدر" [3].

---

(1) الزوزني، شرح المعلقات، (ص260).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص487-488).

(3) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، (ص252).

من ذلك حديثهم عن شجر النبع الذي يتخذون من أغصانه القسي كقول الأعشى:

فَـرْعُ نَبْـعٍ يَهْتَـزُّ فـي غُصُـنِ المَـجْ دِ، غَزِيـرُ النَّـدى شـديدُ المِحـالِ[1]

والنبع، شجر صلب ينبت في قمة الجبل، يقول الأعمش أنَّ الممدوح نبت في منبت كريم، ومثلهُ قول الشماخ بن ضرار:

وَحَلأَّهَـا عَـن ذي الأراكَـةِ عَـامِرٌ، أَخُـو الحُضْـرِ يَرْمـي حَيْـثُ تُكْـوَى النَّـواجِزُ

مُطِـلاً بِـزُرْقٍ مَـا يُـدَأوَى رَمِيُّهَـا وَصَـفْرَاءَ مِـنْ نَبْـعٍ عَلَيْهَـا الجلاَئِـزُ

تَخَيَّرَهَـا القَـوَّاسُ مِـنْ فَـرْعِ ضَـالَةٍ لَهَـا شَـذَبٌ مِـنْ دُونِهَـا، وَحَزَائِـزُ

نَمَـتْ فـي مَكَـأنٍ كَنَّهـا، فاسـتَوَتْ بِـهِ وَمَـا دُونَهَـا مِـنْ غِيلِهَـا مُتَلاَحِـزُ

فَمَـا زَالَ يَنْحُـو كـلَّ رَطْـبٍ وَيَـابِسٍ وَيُنْغِـلُ حَتّـى نَالَهـا، وهـو بَـارِزُ[2]

يتفاخر الشاعر بقوته حيث منع الأعداء من الوصول إلى الماء، في موضع ويسمى "ذّو الأراكة"، والذي منعهم "عامر" وهو أحد المحاربين المهرة في رمي القسي، وهو يرمي الأعداء في رقابهم أي في مقتل فلا يخطئ رميته، وقد ذكر الشاعر (النبع) وهو شجر يؤخذ من فروعه القسي، فالفارس المذكور ممسك بالقوس يرتقب وصول الأعداء، وقد اختبأ هؤلاء الرماة عند شجرة السدر ذات العيدان المقطوعة، وهي أشجار ملتفة دخل بعضها في بعض، ومما يلفت النظر في النص السابق أنَّ شجر النبع، شجر اختص باتخاذ القسي منه، ثم يُظهر الشاعر اهتمامه وتعهده لهذه القوس منذ أن كانت غصناً في شجرة متوارية عن الأنظار محاطة بحراس شداد من أشجار الشوك حتى أخذها الفارس ثم حصل عليها، وتركها فترة طويلة في الظل حتى يجف ماؤها ويصلب عودها، ثم يقوم بعد ذلك بتهذيبها وصقلها، كقول عمرو بن كلثوم:

وَقَـدْ هَـرّتْ كِـلابُ الحَـيّ مِنّـا وَشَـذَّبْنا قَتَـادَةَ مَـنْ يَلِينَـا[3]

يقول الشاعر لقد لبسنا الأسلحة واختبأنا لأعدائنا في الحرب، حتى أنكرتنا الكلاب وصاتت دون تنبح من خوفها منهم، وقد كسرنا شوكة أعدائنا وانتصرنا عليهم.

إنّ المعنى المعجمي (للقتاد) أنه شجر ذو صلابة وشوك، لكنَّ الشاعر قد وظفها في سياق الحرب، وقصد بها الافتخار والتباهي على الأعداء.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص332).

(2) المرجع السابق، ص829.

(3) المرجع نفسه ، ص396.

ثانياً : الطبيعة الحية (المتحركة)

تمهيد

إنَّ الصلة بين الإنسان والطبيعة المتحركة قديمة قدم الإنسان على هذه الأرض، وبتقادم الزمن تعمقت هذه العلاقة، فهما يتنازعان حيناً ويتعاونان حيناً آخر.

وقد زخر شعر الجمهرة بتلك المعاني التي تعبر عن العلاقة الوطيدة بين الإنسان، وبين الطبيعة المتحركة بما فيها من (حيوان، وطيور، وزواحف)، وقد كان لها دور بارز في أشعارهم بمختلف الأغراض الشعرية، فوصفوها وصفاً دقيقاً في حركاتها وسكناتها وعاداتها وصراعها، ولا تكاد تخلو قصيدة إلّا ويأتي فيها ذكر أحد عناصر الطبيعة المتحركة، وفيما يلي سأقوم بالحديث عن عناصر الطبيعة المتحركة في شعر الجمهرة والمتمثلة في:

1- الحيوانات.

2- الطيور.

3- الزواحف والحشرات.

أولاً: ألفاظ الحيوانات

لقد شغل الحيوان جانباً مهماً من شعر الجمهرة، وقد كان للأليف منه والوحشي دورٌ بارزٌ، وحضور مائز لدي شعراء الجمهرة، وقد زخر شعرهم بالمعاني التي تعبر عن تلك الأواصر الوطيدة بينهم، فالعرب " كغيرهم من الأقوام الذين تعلقوا بحب هذه الحيوانات فقربوها وعززوها، ومنحوها رعايتهم وعطفهم، ولم تكن ظروفهم في جزيرتهم قادرة على أن يعيشوا بمعزل عنها "[1].

وقد وصف شعراء الجمهرة أكثر الحيوانات التي عرفها العرب في صحرائهم الأليف منها والوحشي، ووقفوا عندها وقفة تأمل، وصوروها بصور دقيقة لمكانتها عندهم لا سيما الناقة والخيل، فضلاً عن الحيوانات الأخرى كحمار الوحشي، والثور، والبقرة الوحشي، والظليم، وكلب الصيد، والأسد، والحية...، وسوف أعرض في هذه الصفحات إلى أكثر الحيوانات شيوعاً في شعر الجمهرة.

1- الإبل

الإبل من أكثر الحيوانات تحملاً للبيئة الصحراوية، ذلك لأنّها تمتاز بالصلابة والصبر على تحمل مشاق الصحراء، فهي سفينة البدوي في حله وترحاله، لتبلغ بأصحابها أماكن لم

(1) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، (ص95).

يكونوا بالغيها إلّا بشق الأنفس وقد أحب العرب الناقة لأنّه تُغَذّيه بلبنها، وتكسوه من وبرها، وتطعمه من لحمها، فهي غذاء وكساء، كما أنّها تجلو همومهم، فتذهب ببواعث الألم والضيق منها.

"والواقع أنّ فكرة الناقة من أكثر الأفكار تنوعاً، فالناقة منبت كل ما أهم وأقلق وأحزن الشاعر الجاهلي، أو هي التي تخلق الأفكار التي ترفع الإنسان من رتبة الحيوان، الأفكار العالية التي لا تتصل بإشباع الحاجات الأولية " [1].

لقد ارتبطت حياة العرب عامة والجاهليّ خاصة بالإبل في شتى المجالات، فهي التي يركبونها في السفر، ويحملون عليها أمتعتهم في الرحلات، ويقدمونها طعاماً لضيوفهم، ويقدمونها مهراً لزوجاتهم، ويدفعونها دّية لحوادث القتل، ويبيعونها في السوق ليشتروا بثمنها ما يحتاجون، إذن لا تقوم الحياة العربية والجاهلية قديماً بعيداً عن الإبل، كما اتخذوا وبرها غطاءً لبيوتهم تقيهم المطر والبرد.

وقد وقف شعراء الجمهرة متأملين في أعضاء الإبل بالوصف عضواً عضواً ؛ فوصفوا خدها، وظهرها، وبطنها، وقوّتها، وصلابتها، وشدتها، وسرعتها، وقدرتها على اجتياز المفاوز بل وعمرها ولونها...، وقد انبعث ذلك من قوة الملاحظة التي يتمتع بها شعراء الجمهرة، فقد صوروا ذلك تصويراً دقيقاً وكأنك تشاهدها من خلال فلماً وثائقياً، وقد ذكروا لها أسماءً متعددة منها (إبل، شارف، البرك، شدقم، أم سقب، الحمول، الإحفاض، الجلّة، الخور) [2] .

وقد تحدث شعراء الجمهرة عن إجلاء الهم، وإزاحة العلة، والتسلية من أجل البعد عن الهموم، بحديثهم عن سرعة الناقة، وهذه التسلية تمنح الشاعر تنفيساً عما أصابه من الحزن والهم والكآبة بعد وقوفه على أطلال الأحباب، فنازعت الشاعر رغبة في تفريج همه، لذلك وجد ضالته في تلك الناقة السريعة التي تنطلق به في الصحراء الفسيحة، لتبعده عن الكآبة والحزن، وتنقله إلى جو نفسي آخر من ذلك قول طرفة بن العبد:

وَإنـــيّ لأُمضِـــي الهَـــمّ عِنْـــدَ احْتِضـــارِهِ بِهَوجَـــاءَ مِرقَـــالٍ تَـــرُوحُ وَتَغْتَـــدِي

أَمُـــــونٍ كَـــــأَلواحِ الإِرَانِ نَسَـــــأْتُها علـــى لاحِـــبٍ، كَأَنّـــهُ ظَهْـــرُ بُرْجُـــدِ

جَمالِيَّـــةٍ، وَجَنـــاءَ تَـــرءدي كَأَنَّهـــا سَـــفَنَّجَةٌ تَبـــري لأَزْعَـــرَ أَرْبَـــدِ

---

(1) ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، (ص115).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص472)، وبيت الشعر 15، 38/754، 6/930، 24/394، 22/308، 35/397، 68/704.

تُبـــاري عِتاقـــاً ناجِيـــاتٍ، وَأَتبَعَـــتْ وظيفـــاً وَظيفـــاً فَـــوقَ مَـــوْرٍ مُعَبَّـــدِ

تَرَبّعَـــتِ القُفَّـــينِ فـــي الشَّـــوْلِ تَرتَعـــي حَـــــدائِقَ مَـــــوليٍّ الأسِـــــرّةِ أَغْيَـــــدِ

تَريـــعُ إلـــى صَـــوتِ المُهيـــبِ، وَتَتَّقـــي بـــذي خُصَـــلٍ رَوْعَـــاتِ أَكْلَـــفَ مُلْبِـــدِ[1]

رسم الشاعر لوحته الفنية التي كانت مخرجاً للحالة النفسية المأزومة التي تعرض لها منذ مطلع القصيدة حيث عانى فراق الأحبة وقد تذكرهم لحظة وقوفه على طللهم فكانت هذه اللوحة الفنية خروجاً من الحالة الشعورية التي يمر بها راكباً على ظهر ناقته يعدو بها مسرعة وتبدو الناقة نشيطة العدو، موثوقة المجلس، مأمونة العثار، مجلسها كالتابوت الضخم، قوية الجسم، مكتنزة اللحم، كالنعامة في سرعتها ترعى في مكان خصب بين نوق خفت ضروعها، وقلت ألبانها، تبتعد عن الذكور حيث تجعل ذيلها على دبرها لتمنع الذكور منها حفاظاً على جسدها من الحمل لتظل خفيفة سريعة، ولعل هذه مقدمة لا بد منها تمهيداً لحديث الشاعر عن أعضائها التي تساعدها على السرعة وضخامة الرأس وصلابة الجمجمة، وباقي الصفات من الخد والآذان... .

يمضي طرفة همّه عندما يسيطر عليه، ويبلغ ذروته عند ناقة نشيطة سريعة تصل الليل بالنهار، ورغم سرعتها في سيرها إلّا أنه يؤمن عثارها، ذلك لأنّ عظامها كألواح التابوت العظيم، فهو يمضي همه بناقة يؤمن عثارها، وهي ناقة تشبه الحمل مكتنزة اللحم تعدو كأنّها ذكر النعامة من شدة سرعتها، وهي تسابق الإبل السريعة في الطريق المعبد، فهي ناقة قوية سريعة كانت ترعى أيام الربيع في مرعى اعتاد نزول المطر، وهي ناقة ذكية ترجع لراعيها، وهي ناقة لا تلقح فلا يصل إليها الفحل، لذلك اجتمع فيها عناصر القوة والسير والعدو، وكما أنَّ لها ذنب مثل جناحي النسر الأبيض، فتضرب بهذا الذنب تارة عجزها وتارة تضرب به درعها.

لقد جاءت هذه الصورة التي نسجها لنا الشاعر مفعمة بمعاني السرعة والفتوة والقوة والقدرة الفائقة، وهي سرعة مليئة بالحيوية والنشاط، والشباب، وتمثل ذلك في ألفاظ مثل (عوجاء، مرقال، تروح، تغتدي، أمون، نسأتها، تباري، جناحي مضرحيّ).

هذه الصورة المليئة بالشباب والفتوة، تقابلها صورة الحزن والتوتر العميق الذي كشف عنه الشاعر منذ اللحظة الأولى في قصيدته إبّان وقوفه على الأطلال، وكأن الشاعر وجد في ركوبه الناقة السريعة متنفساً لهمه وحزنه جراء بقايا المحبوب التي وقف عليها، فالناقة قد مثلت الحضن الدافئ، والبيت الآمن فهي كما وصفها :

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص423).

أَمُـــونٍ كـــأَلواحِ الإرَانِ نَسَـــأْتُها علــى لاحِــبٍ، كَأَنّــهُ ظَهْــرُ بُرْجُــدِ[1]

لقد تعمقت العلاقة بين الشاعر والناقة حتى أصبحت الملاذ الأخير الآمن لدى الشاعر فهي كما وصفها (كألواح الأران) والأران التابوت العظيم، فهي قبر لطرفة، فالناقة إذن تحمل إشارات عميقة في ذات الشاعر لاذ إليها الشاعر، فهي ملاذه في السراء والضراء في حزنه وفرحه.

وقد تحدث أبي قيس بن الأسلت عن سرعة الناقة في قوله:

فَتِلْـــكَ أَفْعَـــالي، وقـــد أَقْطَـــعُ ال خَـــرْقَ، عَلـــى أَدْمَـــاءَ هِلْـــوَاعِ

ذَاتِ شَقَاشِـــــــــقٍ جَمَالِيّـــــــــةٍ زِينَـــــتْ بِحِيـــــرِيٍ وَأَقْطَـــــاعِ

تَمْطُـــو علـــى الزّجْـــرِ، وَتَنْجُـــو مِـنَ السَّـوْطِ، أَمُـونٌ، غَيْـرُ مِظْـلاَعِ

أَقْضِـــي بِهَـــا الحاجـــاتِ، إنّ الفتـــى رَهْـــنٌ لِـــذي لَـــوْنَيْنِ خَـــدّاعِ[2]

يتحدث الشاعر مفتخراً بأفعاله في الحرب فهو يقطع الأرض الشاسعة بناقة بيضاء سريعة حديدية، وهي تشبه الجمل السريع وتخرج من فيها سائل يدل على هيجانها، وهي ناقة تسير بسرعة دون حاجتها إلى السوط بل تكتفي بزجر صاحبها لها، ولا تحتاج للضرب، وبها يقضي الشاعر حوائج أخرى في الحرب.

ومثله قول الأعشى:

وَعَسِـــيرٍ أَدْمَـــاءَ حَـــادِرَةِ العَـــيْ نِ خَنُـــوفٍ عَيْرَانَـــةٍ شِـــمْلاَلِ

مِـنْ سَـرَاةِ الِهجَـانِ صَـلَّبَها العُـضُّ وَرَعْـيُ الحِمَـى، وَطُـولُ الحِيـالِ

لَـمْ تَعَطَّـفْ علـى حُـوَارٍ، وَلَـمْ يَـقْ طَـعْ عُبَيْـدٌ عُرُوقَهـا مِـنْ خُمـالِ

قَـد تَعَلَّتْهُـا، علـى نَكَـظِ المَـيْ طِ، وَقَـدْ خَـبَّ لاَمِعَـاتُ الآلِ

عَنْتَـرِيسٌ، تَعْـدو، إذا حُـرِّكَ السَّـوْ طُ، كَعَـدْوِ المُصَلْصِـلِ الجَـوَّالِ[3]

يصف الشاعر ناقته بأنّها ناقة معسرة لم يركبها أحد، وهي بيضاء حسنة العين، وهي ناقة (شملال) أي سريعة تضرب برأسها من النشاط، وهي من أفضل الهجان الأبل البيض، وهي ترعى في أماكن مليئة بالحشائش والأشجار، لذلك فهي طويلة الوبر دقيقة الخصر، كما

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص423).

(2) المرجع السابق، ص769-670.

(3) المرجع نفسه، (ص326).

أنّها لا زالت بكر لم تلقح ولم تنتج لبناً لذلك هي أصلب وقد ركبتها مرة بعد مرة على عجلة وقت الضحى، فإذا بلغ مجهودها لم تتعب بل تزداد نشاطاً على نشاطها.

ثم يختم الشاعر لوصفها بأنّها **(عنتريس)** وهي من الصفات الدالة على سرعة الناقة، فهي صلبة شديدة كثيرة الجولان.

وقد جعل الشعراء الناقة محلاً لتشبيهاتهم، ذلك لأنّ الناقة تمثل لديهم عنصراً من عناصر الجمال فقال عمرو بن كلثوم:

ذِراعَـــيْ عَيْطَـــلٍ أَدْمَـــاءَ بِكْـــرٍ هجـان اللـون لـم تقـرأ جنينـاً[1]

يتحدث الشاعر هنا عن محبوبته، وقد شبهها بالناقة (العطيل) وهي الناقة طويلة العنق بيضاء (بياضاً خالصاً) بكر لم تحمل قط، فهذه المحبوبة إذا زرتها تريك ذراعين ممتلئتين لحماً كذراعي ناقة طويلة بيضاء لم تحمل قط، فقد جاء ذكر الناقة في إطار الغزل.

ويقول عمرو بن كلثوم في موطن آخر وقد عانى الجوى الذي خلفه فراق الحبيبة:

فَمَـــا وَجَـــدَتْ كَوَجـــدي أُمُّ سَـــقبٍ أَضـــلَّتْهُ، فَرَجَّعَـــتِ الحَنينَـــا[2]

يقول الشاعر إنني لم أحزن حزناً مثل حزن الناقة التي أضلت ولدها، فأخذت تردد صوتاً يظهر توجعها في طلبه، بل كان حزني أكثر من تلك الناقة لفراق المحبوبة.

وقد تذكر الإبل في إطار الفخر والحماسة لقول عمرو بن كلثوم أيضاً:

وَنَحْـــنُ إِذَا عِمَـــادُ الْحَـــيِّ خَـــرَّتْ عَلـى الأَحْفَـاضِ نَمْنَـعُ مَـنْ يَلِينَـا[3]

يقول إذا وقعت الخيام على (الأخفاص) –وهي الإبل– نمنع ونحمي جيراننا إذا هرب غيرنا حمينا غيرنا.

وقد تعرض شعراء الجمهرة لصفات الناقة الجسمية لكنَّ هذا التعرض كان بشكل متباين، كما كانت نظرتهم لها بشكل مختلف، ولكنهم جميعاً أجمعوا على مدح الضامرة.

ويشير استقراء شعراء الجمهرة في وصف الناقة أنّ ناقة طرفة آية في المثالية والوصف الدقيق والعميق للناقة تصل إلى درجة المبالغة حتى استغرق وصفه للناقة في قصيدته إلى أكثر من (28) ثمانية وعشرين بيتاً " ألم بها إلماماً شاملاً متناولاً كل عضو من أعضائها، مقارناً ذلك بما تهيأ له من الصور والتشبيهات التي وقعت تحت حسه " [4].

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص392).

(2) المرجع السابق، ص394.

(3) المرجع نفسه، ص397.

(4) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، (ص341).

وفيما يلي سنعود مرة أخرى إلى ناقة طرفة حيث يعرض صفات ناقته الجسدية، وكأنّك تشاهد فلماً وثائقياً، لا تمل من تكراره، فيصف كل أعضائها التي تساعدها في مهامها الصعبة، من ضخامة الرأس، وصلابة الجمجمة، وصفاء العيون، ودقة نظرها، والخد الأبيض، والأذنان الحادتان في السمع، والعنق الطويل وظهرها الصلب، وضلوعها المنحنية، والفخذان الممتلئان باللحم، واليد المفتولة، والمرفقان المتباعدان، والذنب القوي الذي تدفع به الذكور، فلم يترك طرفة عضواً إلّا وتحدث عنه، وهذه اللوحة الفنية التي رسمها " تعتبر أجمع لوحة شعرية عرفها الشعر الجاهلي، صوّر فيها ما وقع من أعضاء ناقته تحت بصره، متخذاً من بعض الصور الخارجية الحسية أو المادية أوجه شبه للمقارنة " [1] ،يقول طرفة

لهـا فَخِـذانِ أُكْمِـلَ الـنَّحضُ فِيهِمـا ... كأَنّهُمـا بابـا مُنيـفٍ مُمَـرَّدِ

وطَـيُّ مَحـالٍ كـالحَنيّ خُلُوفُـهُ ... وأجْرِنَـةٌ لُـزّتْ بـدأيٍ مُنَضَّـدِ

كَـأَنّ كِناسَـيْ ضَـالَةٍ يَكْنُفانِهـا ... وَأَطْـرَ قِسـيٍ تَحْـتَ صُـلبٍ مُؤَيَّـدِ

لَهَـا مِرْفَقَـانِ أَفْـتَلانِ كَأَنَّهـا ... أمُـرًّا بِسَـلْمَيْ دالِـجٍ مُتَشَـدِّدِ

كَقَنْطَـرَةِ الرّومـيّ أَقْسَـمَ رَبُّهـا ... لَتُكْتَـنَفَنْ حتـى تُشَـادَ بِقَرْمَـدِ

صُـهابيّةُ العُثْنُـونِ، مُوجَـدَةُ القَـرَا ... بَعيـدَةُ وَخْـدِ الرِّجـلِ، مَـوّارَةُ اليَـدِ

أُمِـرّتْ يَـداها فَتـلَ شَـزْرٍ وأُجنِحَـتْ ... لَهَـأ عَضُـداها فـي سَـقيفٍ مُسَـنَّدِ

جَنُـوحٌ دِفـاقٌ عَنْـدَلٌ ثُـمّ أُفْرِعَـتْ ... لَهَـا كَتِفاهـا فـي مُعـالىً مُصَـعَّدِ

كَـأنّ نـدوب النِّسْـعِ فـي دَأَيَاتِهـا ... مَـوَارِدُ مـن خلقـاء فـي ظهـرِ قَـرْدَدِ

تَلاقَـى، وأَحيانـاً تَبـينُ، كأنّهـا ... بَنـائِقُ غُـرٍّ فـي قَمـيصٍ مُقَـدَّدِ

وَأَتْلَـعُ نَهَّـاضٌ، إذا أتلعـت بِـهِ ... كسُـكّانِ بُوصـيّ، بِدِجلَـةَ مُصـعِدِ

وجُمجُمَـةٌ مِثْـلُ العَـلاةِ، كَأنّمـا ... وَعَـى المُلتَقَـى منهـا إلـى حَـرْفِ مِبـرَدِ

وَخَـدٌّ كَقِرْطَـاسِ الشّـامي ومِشْـفَرٌ ... كَسِـبتِ اليَمـاني قَـدُّهُ لَـمْ يُجَـرَّدِ

وعَينـانِ كالمَـاوِيّتَينِ، اسـتَكَنَّتَا ... بكَهْفَـيْ حِجَـاجَيْ صَـخْرَةٍ قَلَـتِ مَـوْرِدِ

طَحُـورانِ عُـوّارَ القَـذَى، فَتراهُمـا ... كَمَكحُـولَتَيْ مَـذعورَةٍ أُمِّ فَرْقَـدِ

وصـادِقَتا سَـمعِ التّـوجّسِ بالسُّـرَى ... لِهَمْـسِ خَفـيٍ، أَوْ لِصَـوْتٍ مُنَـدِّدِ

---

(1) المرجع السابق، ص342.

مُؤَلَّلَتَـــانِ، تَعـــرِفُ العِتْـــقَ فيهِمـــا كَسَـــامِعَتَيْ شـــاةٍ بِحَوْمَـــلَ مُفـــرَدِ
وَأَرْوَعُ نَبّـــاضٌ، أَحَـــذُّ، مُلَمْلَـــمٌ كَمِـرْداةِ صَـخْرٍ فـي صَـفيحٍ مُصَـمَّدِ
وَأَعلَـمُ مَخـرُوطٌ مِـنَ الأنـفِ مَـارِنٌ عَتيـقٌ متـى تَـرْجُم بـه الأرضَ تَـزْدَدِ
وإن شِـئْتُ سـامَى واسـطَ الكُـورِ رأسُـها وعامَـتْ بضَـبيعَيها نَجـاءَ الخَفَيْـدَدِ
وإن شـئتُ لـم تُرْقِـلْ وإن شِـئْتُ أَرْقَلَـتْ مَخَافَـةَ مَلـوِيٍ مِـنَ القَـدّ مُحَصَـدِ[1]

لقد أخذت الناقة لبّ طرفة بن العبد، وسيطرت على عواطفه وأحاسيسه ومشاعره، فهي ملاذه في رحله وترحاله، في سرائه وضرائه، ويكمل طرفة لوحته الفنية وفلمه الوثائقي بوصف فخذيها المكتنزين لحماً، وفقرات ظهرها المتراصف دلالة على قوتها، ولها عنق صلب شديد، وظل هذه الناقة مثل ظل الشجرة الكبيرة، أما مرفقاها فهما أفتلان واسعان مثل الذي يمشي بالدلو من البئر إلى الحوض، ثم شبه الناقة في تراصف عظامها وتداخل أعضائها بقنطرة تبنى لرجل رومي، وشعر ذقنها لونه أبيض يخالطه حمرة، وهي صلبة الظهر سريعة في الذهاب والإياب، ثم ينتقل ليديها وهما مفتولتان بعيدتان عن مقدم صدرها، ثم يعود لوصف سرعتها فهي شديدة الميلان عن الطريق لنشاطها الكبير في السير السريع، تجنح براكبها من شدة سرعتها، وهي ضخمة الرأس سريعة السير، كما أنّ ظهرها به أثر من حبال الأحمال هذا الأثر مثل صخرة ملساء في أرض غليظة، ثم يذهب لوصف عنقها الطويلة والذي يشبه ذنب السفينة، وهو عنق طويل سريع النهوض، ثم ذهب بعد ذلك لاستكمال لوحته الفنية الإبداعية إلى الصورة العلوية من جسد الناقة، فيصف جمجمتها الصلبة كأنها قطعة واحدة، ولها خد أملس لين، وعيناها مثل المرآة في صفائها ونقائها وبريقها، وحاجبيها مثل الصخرة الصلبة، ثم يصف العينيين بأنهما مثل عيني بقرة الوحش التي لها ولد وقد فزعت، ثم يذهب لوصف أذنيها وهما صادقتا الاستماع في الليل لا يخفى عليهما السر الخفي، ولا الصوت الرفيع، وقد شبه الأذنين بأذني ثور وحشي يقض محترز، أما قلبها ينبض لكل شيء لذكائها الشديد، هذا القلب سريع الحركة صلب يشبه صخرة صلبة، وأما شفتها فمشقوقة الشفة العليا وأنفها مثقوب، فهي عندما ترمي أنفها ورأسها أرضاً تزداد سرعة في سيرها، وهي مذلَّلة مروضة إنْ شئت أسرعت في سيرها، وإن شئت لم تسرع.

هذه هي مواصفات الشاعر للناقة التي يمضي بها مخترقاً الصحراء مواجهاً الأعداء، وبهذا يكون الشاعر قد رسم لنا الصورة المثالية لناقته التي يجوب بها الصحراء، فهو فارس

(1) القرشي، الجمهرة، (ص426-433).

مغوار لا يرتضي بأقل من تلك المواصفات في هذه الناقة ركوباً له، فنحت لنا وصور، ومثّل بشكل بارع حتى أصبحت وكأنّك ترى تلك الناقة أمام عينيك، ويظهر ذلك من خلال الصفات الكثيرة التي أرادها بناقته مثل **(عوجاء – مرقاله – أمون – صهابية – موجدة – جنوح – دفاق – عندل)** ؛ فالناقة التي أرادها الشاعر مكتملة الخلق، قوية، سريعة، تؤدي مهامها بنشاط متواصل ليلاً ونهاراً، لا تمل ولا تكل، ولا تعرف الكسل، وهي مثل الجمل القوي، جسمها متين مكتنزة اللحم، رأسها ضخم، جمجمتها صلبة، أطرافها صلبة قوية، عيناها كالمرآة حادتا النظر، وأذناها دقيقتا السمع، وخدودها بيضاء، مشافرها طويلة، عنقها طويل ممشوق، ظهرها صلب، وفخذها مكتنز اللحم، مرفقاها بعيدان، ذنبها قوي، أكول، حذرة، قلبها قوي، أنفها جميل، طوع صاحبها، تسير في السهول والجبال، تثير الغبار، لا تتعثر، أسرع من غيرها... إنّها ناقة طرفة بن العبد.

لقد جمع الشاعر صورة سمعية، وبصرية، وحركية للناقة المرجوة وكأنّ تلك الناقة ضرباً من الخيال، فقد عظم الشاعر من شأن الناقة لأنها أصبحت جزءاً منه، فهو يرى نفسه بها كبيراً وعظيماً، فعلاقة الشاعر بالناقة علاقة حميمية كيف لا وهي معه في كل أحواله وفي حلّه وترحاله، فلا يجوز أن تكون ضعيفة أو مثل باقي النوق، لكنها يجب أن تكون أسطورية.

ومن الملاحظ في الأوصاف التي ذكرها طرفة أنه لم يذكر تلك الصفات مرتبة بحسب ترتيب أجزاء الجسم فتارة يصف جزء من الرأس (الوجنتان) أولاً ثم ينزل للذيل، ثم يذهب للفخذين ثم الأضلاع فالمرفقين، فاليدين ثم يعود للرأس ويصف العيون، ويبدو لي أن طرفة كان يصف ما يجذب انتباهه أولاً، أو قد يكون يصف الأهم ثم المهم من حيث الجمال، والذي يعنينا أنّ هذا الوصف لم يكن مجرد من العاطفة بل كان وصف محب يهتم بكل عضو من أعضاء ناقته "وكأنه يريد أن يصنع من هذا الوصف تمثالاً يحفره حفراً في أذهان العرب، الذين كانوا يعجبون بنوقهم إعجاباً لا حد له"[1].

لقد أظهر النص براعة رسام، وجمال نحات، وتفوق مصور، وقدرة كبيرة على الوصف، ويظهر ذلك من خلال اختيار اللفظة وذكر كل عضو بتعاريجه وخطوطه وآثاره.

وبالرجوع إلى شعراء الجمهرة نجد أنهم قد تفاوتوا في وصف الناقة فمنهم من وصفها وصفاً دقيقاً مثل طرفة الذي وقف على أعضائها وأجزائها، وطائفة من الشعراء مدحوا فيها قوتها وصلابتها وسرعتها وقدرتها على اجتياز المفاوز، وتقريبها للبعيد مثل: الأعشى، ومنهم من ذكرها في إطار تفاخره بنفسه مثل: (أبي قيس بن الأسلت) الذي تحدث عن أفعاله في الحرب

---

(1) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، (ص342).

فهو يقطع الصحراء الشاسعة بناقته البيضاء، ومنهم من ساق ذكر الناقة في وصفه لمحبوبته وجمالها حيث شبه المحبوبة بالناقة الطويلة العنق البيضاء بياضاً خالصاً مثل: (عمرو بن كلثوم)، وأما عنترة فيقول:

هَـــلْ تُبلِغَنّـــي دارَهـــا شَـــدَنِيَّةٌ ... لُعِنَـــتْ بِمَحْـــرُومِ الشّـــرابِ مُصَـــرَّمِ

خَطّـــارَةٌ غِـــبَّ السُّـــرَى، زَيّافَـــةٌ ... تَطِـــسُ الإِكَـــامَ بـــذاتِ خُـــفٍ مِيـــثَمِ

وكأنّمـــا أقِـــصُ الإِكـــامَ عَشِـــيّةً ... بقَريـــبِ بَيـــنض المَنسِـــمَينِ مُصَـــلَّمِ[1]

جاء ذكر الإبل في إطار الشوق والحنين لديار المحبوبة فالشاعر هنا يتساءل، هل تبلغني دار الحبيبة ناقة شدنية[2] ملعونة، وقد دُعي عليها بأن يقطع لبنها، أي لا تنجب بمعنى أنها تبتعد عن اللقاح، ذلك لتكون أقوى وأسمن وأصبر على شدائد الأسفار، لأن كثرة العمل ودرُّ اللبن يضعف ويوهن ويُهزل الحيوان، ثم يأتي عنترة لوصف ذنبها المرفوع أثناء السير دلالة على نشاطها، رغم أنها قد سارت الليل كلّ إلّا أنها لا زالت في قمة نشاطها وحيويتها، ثم يتحدث عن سرعة سيرها في الليل ووصفها بالظليم لسرعتها.

وإذا تركنا شعراء العصر الجاهلي نذهب سريعاً لشعراء العصر الأموي (وحديثهم عن الناقة) وفي طليعتهم (ذو الرمة)، الذي سار على نهج الشعراء الجاهليين فوصف ناقته مثلما وصفها السابقون فكان "جاهلياً فيها أكثر من الجاهلين، إلّا أنّه أضاف إضافات عدّة تجلت فيها، قدرته اللغوية، وعمق التأثير النفسي لصوره، وقدرته على التلوين والتكثيف الصوريين"[3].

يقول:

زارَ الخيـــالُ لِمَـــيٍّ هاجعـــاً لَعِبَـــتْ ... بـــه المَفـــاوِزُ، والمَهرِيّـــةُ النُّجُـــبُ

أَخَـــا تَنَـــائِفَ أَغْفـــى عِنْـــدَ سَـــاهِمَةٍ ... بِـــأَحْلَقَ الـــدّفّ مـــن تَصْـــدِيرِهَا جَلَـــبُ

تشـكو الخَشـاشَ ومجْـرى النّسـعتَينِ كمـا ... أنّ المـــريضَ إلـــى عُـــوّادِهِ الوَصَـــبُ

كَأَنّهـــا جَمَـــلٌ وَهْـــمٌ، ومـــا بَقِيَـــتْ ... إلاّ النّحيـــزَةُ والألـــواحُ والعَصَـــبُ

لاَ يَشْـتَكي سـقطةً منهـا، وإن رَقَصَـتْ ... بِهَـا المعـاطسُ، حتـى ظَهْرُهـا حَـدِبُ

كَـــأَنّ راكِبَهـــا يَهْـــوي بِمُنْخَـــرِقٍ ... مِـنَ الجَنُـوبِ، إذا مـا ركبهـا شَـحَبوا

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص489).

(2) شدنية، قبيلة تنسب الإبل لها، ينظر: الزوزني، شرح المعلقات، (ص251).

(3) الكبيسي، ذو الرّمة دراسة ونقد، (ص155).

تُصْــغي إذا شــدّهَا بــالكُور جانِحَــةً حتـى إذا مـا اسْـتَوى فـي غَرْزِهَـا تَثِـبُ

وَثْــبَ المُسَــحَّجِ، مِــنَ عَانَــاتِ مَغْقَلَــةٍ كأنّــه مســتبانُ الشّــكّ، أَوْ جُنُــبُ[1]

يظهر لنا مطلع هذا النص تعلق الشاعر بالناقة فهي لا تفارقه أبداً لدرجة أن خيالها قد طاف به وهو نائم، فقد استخدم الشاعر لفظة الخيال التي تساق لتدلل على أنَّ ما رآه النائم جاء في صورة من يهواه، فيقول رأيت في نومي أرضاً مقفرة بها، إبلاً وجمالاً منسوباً لقبيلة مهرة، وهي ناقة ضامرة ذهب وبرها يظهر عليها جروح ناتجة عن الحبال، وهي تشكو من الحلقة الموضوعة في أنفها، كما تشكو من الحبل المشدود على صدرها، وتشكو من هذا الألم كما يشكو المريض التعب الشديد، وهي بذلك تشبه الجمل الضخم الذي لم يبقَ منه بقية، فلقد أذابها السير والتعب فهي ليست على طمأنينة في السير فهي تقمص في سيرها كما أنَّ بها حدب أي هزل وضعف واعوجاج، وهي عطشى لأنها تمشي بأرض لا ماء بها، ثم يصف الشاعر طريق سيرها وهو ممر ريح الحبوب، ثم يذكر نوع آخر رآه في المنام، وهي ناقة بيضاء سريعة غير الناقة الضعيفة التي ذكرها في السابق، وهي ناقة مطيعة إذا شدها بالرحل فتدنو ملتصقة بالأرض حتى إذا أرادها أن تنهض وثبت مثل الحمار فهي النشاط متأهبة دائماً، كما أنّها تشبه الأتان التي لم تحمل قط.

يفصح لنا النص السابق عن صورتين متناقضتين للناقة قد رآهما الشاعر في منامه لقبيلة مهرة، وهما نوعان من النوق، ناقة ضامرة عليها جروح، وتشكو من آلام متعددة دلل على تعبها ونصبها بألفاظ مثل **(ساهمة، أخلق الدف، الجلب، تشكو الخشاش، وقعت بها المعاطش، ظهرها حدب، نصبوا)**، والناقة الثانية ناقة سريعة بيضاء دلل على سرعتها وقوتها بألفاظ منها **(نجب، العيس، ينحزن، تنسل، الخبب، تصغى، جانحة)**، ثم شبهها ببعض الحيوانات السريعة والقوية كقوله **(المسحج، عانات)** وهي الحمار القوي، وقطيع حمر الوحش.

لقد جسد الشاعر حالة التعب والمشقة والمعاناة التي ألمت بالناقة، حيث شاعت ألفاظ وعبارات تدل على المشقة والعناء، ليوكد المأساة والواقع الأليم الذي لم يبقَ من الناقة الشاكية غير النحيزة والألواح والعصب، والتي تشكو طول المسير بأرض قفر، ورغم ذلك فهي تصل في النهاية إلى هدفها المنشود بإصرار لبلوغ الهدف، فالشاعر يحاول أن يجسد قوة الإرادة والعزيمة رغم الألم، فهذه الناقة بها ثنائية متناقضة هي **(الضعف والقوة)** في ذات الوقت، يسيران في نفس الطريق فعندما قالا **(احدودب)** لفظ دال على الضعف قال **(راكبها يهوي بمنخرق إذا ركبوا نصبوا)** فكلمة نصبوا توحي بالقوة، وهي دائمة المسير رغم التعب والمشقة، وكأنّ الشاعر

(1) القرشي، الجمهرة، (ص955-956).

يقول أنّه رغم ما ألم به من شدائد إلّا أنّه يرفض الاستسلام للواقع " فالناقة والشاعر هما شخص واحد، ومن ثمّ فإنّ كثيراً من الإشارات التي أظهرتها صورة الناقة... ظلّت تمثل معادلاً شعرياً يعكس عليها كثيراً مما يجيش في دواخله من المواقف والرؤى، فالناقة محفل أمين لاستبطان أدق مشاعر صاحبها"[1].

وقد حاول شعراء الجمهرة مقابلة النوق بالحيوانات الأخرى القوية والسريعة كالثور الوحشي، والحمار الوحشي، ذلك لسرعتها وشدتها، ولتأكيدهم على صفة السرعة التي سعوا إلى إثباتها في نوقهم من ذلك قول الشماخ بن ضرار:

كَـــأَنّ قَتُـــودي فَـــوْقَ جَـــأْبٍ مُطـــرَّدٍ مِـنَ الحَقْـبِ، لاَحَتْـه الجِـدادُ الغَـوَارِزُ

طَوَى ظَمْأَهَـأ فـي بَيْضَـةِ الصّيْفِ، بَعْدَمَا جَرَى فـي عَنَـانِ الشِّعْرَيَينِ الأمـاعِزُ[2]

يتحدث عن الحمار الوحشي التي تطارده الرماة، وهنا قد شبه راحلته بحمار وحشي صلب غليظ أحقب، أهزله ضاربه لهذه الأتن، ومواصلة الجري بهن في طلب الماء، وقد زاد من ظمئها أنّها جرت في وقت اشداد الحر وتلهبه.

ونلاحظ أنّ شعراء الجمهرة يجمعون على وصف نوقهم بالشدة والصلابة والسرعة واللحم المكتز والبنية القوية، والعقم، والبعد عن الفحول لأنّ ذلك أصلب لهم.

وبعد، أظن أنني قد أسهبت في الحديث رغم أنني لو حاولت استقصاء كل ما قالوه شعراء الجمهرة لطال بنا القول، ولضاقت بنا الصفحات، وظني أنّ دراسة منفصلة حول الإبل في شعر الجمهرة، قد تؤتي أُكلها، وتشفي غليل الباحث الناهم، كما أرى أنّ شعراء الجمهرة قد امتازوا بقدرة تصويرية غاية في الروعة والأناقة والإحساس المرهف والتصوير الناضج، وأزعم أنّ ناقة طرفة التي قدمها في فلمه التسجيلي، في ظني أكمل الصور وأشملها ذلك لأنّه لم يترك صغير ولا كبيرة ولا موضع إصبع إلّا فصّل فيه القول في هذا الحيوان العجيب، الذي وقف أمامه الشاعر الجاهلي بصفة خاصة وباقي شعراء الجمهرة بصفة عامة وقفة تأمل وحيرة وإعجاب، ولست أعجب من ذلك ؛ فقد دعاهم الله عز وجل إلى التأمل في الإبل بقوله " أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ "[3] ففي هذه الآية قد خصّ الله الإبل بالتأمل من بين مخلوقاته الحية وجعل في الآية النظر إليه قبل رفع السموات ونصب الجبال وتسطيح الأرض

---

(1) العنكبي، سعيد، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، (ص358-359).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص824-825).

(3) [الغاشية: 17].

وهذا النظر والتأمل مدخل للإيمان، ومعلوم أنّ التقديم عادة ما يكون للأهمية فذكر التأمل في الإبل على باقي المخلوقات دليل على أنَّ فيها آيات عظيمة وجليلة.

2- الخيل

شكّل لفظ الخيل حضوراً واضحاً في مفردات الطبيعة المتحركة ذلك لأنّها حظيت بعناية شعراء الجمهرة واهتمامهم، فقد وردت بلفظ الخيل (35) خمس وثلاثين مرة، وبلفظ (الجرد) خمس مرات، و(مهر) مرتين، و(مشعلة) مرتين، و(صفون) مرتين، و(فرس) مرة، و(صائغ) مرة، و(أدهم) مرتين، أما عن صفاتها فهي أكثر من أن تعد، وسأتعرض لها من خلال الأمثلة التي سأذكرها، كما تحدثوا عن ألوانها وتباهوا بسرعتها وخفتها ورشاقتها، ونسبها، لقد كان للخيل وألفاظها وصفاتها حضور بارز في شعر الجمهرة، ذلك لأنّ العرب قد أحبت الخيل قديماً لمنافعها الكثيرة، " فنراهم يخلدون ذكرها وصفاتها في قصائدهم ومقطوعاتهم، وقد عكف فريق من العلماء، كالأصمعي وأبي عبيدة وغيرهما على تدوينها تدويناً منظماً"[1].

وقد كانت العرب " تخصّها وتكرّمها وتؤثرها على الأهلين والأولاد، وتفخر بذلك في أشعارها " [2].

وقد نبع اهتمام الشاعر العربي قديماً بفرسه لعلاقته النفعية والجمالية والروحية به، فهو مطيته ورفيقه في حلّه وترحاله، ورديفه في الحرب، كما أنه رمز كبريائه.

ويرى كامل الدقس أنَّ سبب اهتمام العرب بالخيل: " أنَّ العرب أرباب حروب وغارات، يغيرون أو يُغار عليهم، فلا بدّ من قرب الخيل منهم؛ لأنّها حصونهم الحصينة التي يلجؤون إليها، ومعاقلهم التي يحتمون بها، فالفرس عُدّة الفارس في الحروب والغزوات، وحصنٌ حصين له من الأعداء في الغارات " [3].

إذن الخيل عصب الحياة عند العرب في الجاهلية والإسلام، وقد وصف شعراء الجمهرة الخيل وصفاً دقيقاً، وأول من يطالعنا من شعراء الجمهرة امرؤ القيس، الذي اهتم بوصف فرسه اهتماماً بالغاً، يصل إلى اهتمام طرفة في وصف ناقته، فامرؤ القيس وصف أجزاء جسم الحصان ولونه وحركاته في الأرض، وعدوه، ولونه، وضخامته وانتقاله، وضموره، وقوته، وسرعته التي ألحّ امرؤ القيس على إبرازها، ورشاقته وسنقف عند لوحة امرؤ القيس التي رسمها بدقة فائقة وبمهارة عجيبة يقول:

---

(1) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، (ص106).

(2) ابن اللكبي، أنساب الخيل، (ص23).

(3) الدقس، وصف الخيل في الشعر الجاهلي، (ص15).

وقــد أغتَــدي والطّيــرُ فــي وُكُناتِهــا ... بمُنجَــردِ قَيْــدِ الأوابِــدِ هَيْكَــلِ

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَعــاً ... كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّـهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كُمَيــتٍ يَــزِلُّ اللِّبْــدُ عــن حــاذِ مَتْنِــهِ ... كَمَــا زَلَّــتِ الصّــفْوَاءُ بِــالمُتَنَزِّلِ

علــى العَقْــبِ جَيَّــاشٍ كــأَنَّ اهْتِزامَــهُ ... إذا جــاشَ فيــهِ حَمْيُــهُ غَلْــيُ مِرْجَــلِ

مِسَــحٍّ إذا مــا السَّــابِحَاتُ علــى الــوَنَى ... أَثَــرْنَ غُبَــاراً بالكَدِيــدِ المُرَكَّــلِ

يُــزِلُّ الغُــلامَ الخِــفَّ عَــنْ صَــهَواتِهِ ... ويُلْــوي بــأَثوابِ العَنيــفِ المُثَقَّــلِ

دَريــرٍ كَخُــذْرُوفِ الوَليــدِ أَمَــرَّهُ ... تَتَــابُعُ كَفَّيْــهِ بِخَــيْطٍ مُوَصَّــلِ

لَــهُ أَيْطَــلا ظَبْــيٍ وَســاقَا نَعَامَــةٍ ... وإرْخَــاءُ سِــرْحانٍ وتَقْرِيــبُ تَتْفُــلِ

ضَــليعٍ إذا اســتدبَرْتَهُ سَــدَّ فَرجَــهُ ... بِضَــافٍ فُوَيــقَ الأرضِ لَــيسَ بِــأَعْزَلِ

كــأنّ سَــراتَهُ لــدَى البَيــتِ قَائمــاً ... مَــداكُ عَــرُوسٍ أَوْ صَــلايَةُ حَنْظَــلِ[1]

في هذه اللوحة الفنية الرائعة يتغنى امرؤ القيس بفروسيته ؛فيذهب للصيد مبكراً قبل نهوض الطير من أعشاشها على فرس قصير الشعر لا تستطيع الوحوش إدراكه من شدة سرعته، ثم يصف سرعة هذا الفرس، بثلاث صفات (السرعة، الضخامة، خفة الشعر)، وهي كلها صفات محمودة تدل على جودة الفرس، ثم يصف حصانه بأنّه سريع في الكر والفر، ومراوغ، لكن كيف يكر الفرس ويفر في ذات اللحظة والجواب يدل على قوة الملاحظة الشديدة عند الشاعر فالحصان أثناء جريه تكون رجلاه الخلفيتين تتقدم في نفس اللحظة التي تتأخر فيه رجلاه الأماميتان، وعندما تبدأ رجلاه الأماميتان في التقدم تتحول رجلاه الخلفيتين إلى التأخر، وهكذا يقبل ويدبر في ذات الوقت، " كجلمود صخر " فالحصان يتحرك ككتلة واحدة تماماً، فبرغم كره وفره وإقباله وإدباره في ذات الوقت إلا أنّه يتحرك في النهاية باتجاه واحد مثل الصخرة، وهذا دليل على قوته، لكن كيف "حطه السيل من علٍ" فكيف يجري الحصان في طريق أفقي كصخرة تسقط من أعلى، والجواب أنّ الحصان في لحظة سرعته القصوى تكون حوافره الأربعة كلها في الهواء بمعنى أنّها غير ملامسة للأرض في آن واحد، ففي كل دورة حركية يسقط الحصان كله من أعلى مرة واحدة، أو ربما أنَّ " الكر والفر والإقبال والإدبار

(1) القرشي، الجمهرة، (ص264-267).

مجتمعة في قوته لا في فعله، لأنّ فيها تضاداً، ثم شبهه في سرعة، وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عالٍ إلى الحضيض " [1].

ثم يستأنف وصف حصانه فيقول وهذا الفرس لونه بين الأحمر والأسود، وظهره كالصخرة الملساء لاكتناز اللحم عليه وانملاس ظهره، وفي آخر عدوه تبقى سرعته كما هي، فكيف يكون أول عدوه، وهذا الفرس يجيء بجري بعد جري لا يملّ ولا يتعب إذا تعبت الخيول، بمعنى أنّه كثير الجري، كما ينزلق عن ظهره من لم يكن جيد الفروسية عالماً بها ويرمي بأثواب الماهر الحاذق في الفروسية لشدة عدوه وجريه، وفي ذلك إشارة إلى مدح نفسه بأنّه أمهر الفرسان بركوبه هذا الحصان، ثم يعود مرة أخرى ليتحدث عن سرعة هذا الحصان فيشبهها (بالخذروف) وهي حصاة مثقوبة يجعل الصبيان فيها خيطاً فيديرها الصبي، فشبه سرعة الفرس بسرعة دوران الحصاة، فحصانه يديم ويواصل الجري، أما خاصرته فهي مثل الظبي في الضمور وساقيه مثل ساقي النعامة في الانتصاب والطول، وعدوه مثل الذئب، وسيره مثل سير ولد الثعلب، وهو عظيم الأضلاع منتفخ الجنبين ذنبه طويل، وظهره مثل الحجر الذي يُسحق به الطيب أو مثل الحجر الذي يدق عليها حب الحنظل دلالة على صلابته وبريقه.

مما سبق يظهر لنا أنّ جواد "امرئ القيس" به سماته ميّزته عن سواه، فرسم له الشاعر صورة خالدة جعل الشعراء من بعده يقتفون أثره في وصف الفرس، وتكمن تلك الصفات في :

1- السرعة، فجعله مرة (خذروفاً) كمثل أعلى للسرعة، السرعة، وقد ألحّ "امرؤ القيس" على إبراز سرعة فرسه كثيراً، فجعله مثل الوحوش والطرائد السريعة، كما أنه يدرك مقدمة الطرائد الهاربة ويقيدها أثناء الصيد دلالة على سرعته الفائقة .

2- اللون، فهو ليس بأشقر ولا أدهم، وهذا اللون يوحي بالمهابة والقوة فهو فرس كميت "والفرس الكميت من أصلب الخيل جلوداً وحوافر"[2].

3- الضخامة، فقد أظهر حصانه ضخماً، فشبهه بالهيكل وهي كلمة يقصد بها المعبد، المرتفع البنيان، وقد أضفى بهذا الوصف نوعاً من القداسة على الحصان، كما بين أنّ أضلاعه عظيمة كبيرة، مكتنزة اللحم.

4- الانصقال، فهو مثل الصخرة الملساء، أو ومداك العروس وصلابة الحنظل وهي حجارة قوية ومنصقلة.

---

(1) الزوزني، شرح المعلقات، (ص64).

(2) الدرّة، فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، (ص127).

5- الضمور، فقد تغنى بضمور حصانه وهو عكس السابق من حيث الضخامة والاكتناز لكنه أراد ضمور البطن للدلالة على شدة الجهد جراء تتابع الجري، كما أنه يوحي بتناسق جسم الفرس.

6- القوة، ودلل عليها بشدة نشاطه رغم تعبه وجهده وضموره، وكثرة العرق الذي بلل ظهره، وصوته الذي شبهه بغليان القدر، وحين تفتر الخيل يبقى سريعاً شديد النشاط، وهو عنيف في حركته يخشى السقوط عنه الفارس القوي، كما صوره بالحجر الذي يرميه السيل من مكان عالٍ، ثم بين إقباله وإدباره في نفس اللحظة،

7- الرشاقة، فشبه حصانه بالظبي، وساقيه بالنعامة وسيره بإرخاء الذنب، وعدوه بقفز ولد الثعلب وهي حيوانات تضرب بها المثل للدلالة على الرشاقة.

لقد كان امرؤ القيس أكثر الشعراء افتتاناً بالخيل، وعشقاً لها، ولعله يجد لنفسه وصورته في صورتها، ولا عجب فهو فارس وملك ابن ملك، لذلك تراه يرسم صورة بها كل الصفات الحميدة لفرسه من شجاعة وإقدام وجمال وخفة وسرعة وقوة.

وإذا تركنا امرؤ القيس نذهب إلى عنترة بن شداد الفارس والمقاتل الشرس لنرى حصانه وما به من صفات :

وحَشــيّتي سَــرْجٌ علــى عَبْــلِ الشَّــوَى نَهــدٍ مَراكِلُــهُ، نَبيــلِ المَحْــزِمِ[1]

يقول أنّ متكئي ومجلسي على فرسٍ غليظ القوائم والأطراف صخم الجنبين سمين موضع الحزام، فهو يحب جلوسه على الفرس كما يحب غيره الجلوس على متكأ حُشي بقطن أو صوف، فهو يلازم ركوب الخيل لزوم غيره الجلوس على هذا المتكأ والاضطجاع عليها، وفي موطن آخر يوضح حال ميدان القتال وما يحلُّ بحصانه وأهوال الحرب والقتال يقول:

هَــلاّ سَــأَلْتِ الخَيْــلَ يــا ابنَــةَ مالِــكٍ إنْ كُنْــتِ جاهِلَــةً بِمَــا لَــمْ تَعْلَمــي

يُخْبِــرْكِ مَــنْ شَــهِدَ الوَقيعَــةَ أنّنــي أَغشَــى الــوَغَى، وأَعِــفُّ عنــدَ المَغْــنَمِ

إذْ لا أزالُ علــــى رِحَالَــــةِ ســــابِحٍ نَهــدٍ، تعــاوَرُهُ الكُمــاةُ مُكَلَّــمِ[2]

يتفاخر الشاعر أمام محبوبته عبلة ليظهر لها شجاعته في القتال فيقول لها معاتباً إياها لعدم سؤالها عن بلائه في الحروب، ومتابعتها لمكانته في الوغى، وكيف أنّ الخيل كانت تعرفه، والفرسان كانت تخشاه لشجاعته واستبساله في الحروب، فالكل يعلم شأن عنترة، وأنت يا عبلة

(1) القرشي، الجمهرة، (ص489).

(2) المرجع السابق، ص495-496.

تتجاهلين ذلك، هل سألت الفرسان عن حالي في قتالي إن كنتِ جاهلة بها، سيخبرك الفرسان بأنّي كريم عالي الهمة أقدم على الحرب وأعف عن الغنائم والأموال، ولا أزال على سرج فرسي ضخم تناوب الفرسان في جرحه، دلالة على شدة المعركة، وفي موطن آخر يتحدث عنترة عن ضراوة المعركة وشكوى حصانه له من كثرة السهام التي ترمى عليه يقول:

يَـــدْعُونَ عَنْتَـــرَ، والرّمَـــاحُ كأنّهـــا ... أَشْـــطانُ بِئْـــرٍ فـــي لَبَـــانِ الأدْهَـــمِ

وإذا اشْـــتَكَى وَقْـــعَ القَنَـــا بِلَبَانِـــهِ ... أَدْنَيْتُـــهُ مِـــنْ كـــل عَضْـــبٍ مَخْـــذَمِ

فـــازْوَرّ مِـــنْ وَقْـــعِ القَنَـــا بلَبَانِـــهِ ... وشَـــكَا إلـــيّ بِعَبْـــرَةٍ وتَحمْحُـــمِ

لـــو كـــانَ يَـــدْرِي مـــا المُحَـــاوَرَةُ اشْـــتَكَى ... ولَكـــانَ لـــو عَلِـــمَ الكَـــلامَ مُكَلّمـــي

مـــا زِلْـــتُ أَرْمـــيهِم بِغُـــرّةِ وَجْهِـــهِ ... ولَبَانِـــهِ حتـــى تَسَـــرْبَلَ بالـــدّمِ[1]

يصف عنترة في هذه الأبيات حال حصانه بعدما دعاه قومه للنزول لأرض المعركة واستنجادهم به، فكانت رماح الأعداء توجه ناحية صدرُ فرسه، وهي متواصلة مثل حبل البئر، وإذا اشتكى فرسي من وقع الرماح بصدره، دفعت به إلى مقارعة السيوف البتارة، فمال الفرس مما أصابه من رماح الأعداء حتى شكا إلي بنظراته ناحيتي وحمحمته، ولو أنَّ حصاني استطاع الكلام لتحدث لي بما يعانيه، ولم أزل أرمي الأعداء بعجز فرسي حتى جرح وتلطخ بالدم حتى عمّ جسده الدماء.

ويصف المرقش الأصغر فرسه مبرزاً محاسنه وجماله ليقول:

أَسِـــيلٌ نَبِيـــلٌ لَـــيْسَ فِيـــهِ مَعَابَـــةٌ ... كُمَيْـــتٌ كَلَـــوْنِ الصِّـــرَفِ أَرْجَـــلُ أَقْـــرَحُ

عَلَـــى مِثْلِـــهِ تَـــأْتي النّـــديَّ مُخَـــايِلاً ... وَتَغمـــزُ سِـــرّاً أَيَّ أَمْرَيْـــكَ أَفْلَـــحُ

وَتَسْـــبِقُ مَطْـــرُوداً، وَتَلْحَـــقُ طَـــارِداً ... وَتَخْـــرُجُ مـــن غَـــمّ المَضِـــيقِ وَتَجْـــرَحُ

تَـــرَاهُ بِشِـــكّاتِ المُـــدَجَّجِ، بَعْـــدَما ... يُقَطّـــعُ أَقْـــرَانُ المُغِيـــرَةِ، يَجْمَـــحُ

يَجِـــمُّ جُمـــومَ الحْسِـــيِ جـــاشَ مَضِـــيقُهُ ... وَجَـــرّدَهُ مِـــنْ تَحْـــتُ غِيْـــلٌ وَأَبْطُـــحُ

شَـــهِدْتُ بِـــهِ عَـــنْ غَـــارَةٍ مُسْـــبَطِرّةٍ ... يُطَاعِنُ بَعْضُ القَوْمِ والبِعْضُ طُوِّحوا[2]

يبين لنا الشاعر صفات حصانه فيقول أنّه طويل، غليظ صافي كالخمر محجل إحدى رجليه ومطلق الثلاث، له غرة صغيرة، وإذا كنت على صهوة هذا الجواد وطوردت سبقت، وإذا

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص501-507).

(2) المرجع السابق ، ص566-567.

طاردت لحقت، وإذا ما ضاق عليك الأمر في السبق خرجت منه إلى الزهو والمرح، وترى هذا الفرس بعدما يغيرون عليه، تراه يجمح لنشاطه، ففيه بقية قوة ونشاط بعد التعب، ونشاط هذا الفرس مثل نشاط الشاب من الظباء، وهو طويل برجله واسع بين الخطوتين فهو واسع الجري.

لقد " تفنن الشعراء الفرسان في أوصاف خيولهم في جميع حالاتها، صوروها فيها تصويراً رائعاً دقيقاً، فقد صوروا استعدادها للحرب، واشتراكها في الموقعة، ودورها فيها، وحركاتها وهي تروح وتجيء، وتكر وتفر، أو تعلو وتهوي في تداخل واختلاط، وكأنّ العين تتبعها صعوداً وهبوطاً، يمنة ويسرة، فلم تقتصر أوصافهم على أعضائها الظاهرة، بل تحدثوا كذلك عن أجزاء باطنية لا تراها العين، وتحدثوا عن إحساسهم، رفعوها إلى درجة إنسانية راقية " [1].

وإذا ذهبنا إلى لبيد نجده يفاخر بأنّه يحمي الحي (بفرط) وهي الفرس السريعة يقول:

وَلَقَدْ حَمَيتُ الخَيْلَ تَحْمِلُ شِكّتي ... فُرْطٌ وِشاحي، إذ غَدَوْتُ، لِجَامُهَا

أَسْهَلْتُ وانْتَصَبَتْ كَجِذْعِ مُنِيفَةٍ ... جَرْدَاءَ يَحْصَرُ دُونَهَا جُرّامُهَا

رَفَّعْتُهَا طَرَدَ النَعامِ، وَفَوْقَهُ ... حَتّى إذا سَخِنَتْ وَخَفّ عِظَامُهَا

قَلِقَتْ رِحَالَتُهَا، وَأَسْبَلَ نَحْرُهَا ... وابْتَلّ مِنْ زَبَدِ الحَمِيمِ حِزَامُهَا[2]

فقد حمى الشاعر قبيلته بفرسٍ سريع، يُلقي لجام الفرس على عاتقه كأنه وشاح حتى إذا سمع صراخ ألجم الفرس وركبها سريعاً، وفي البيت الثاني يصف فرسه بأنّ عنقها في الطول مثل نخلة طويلة عالية، ثم يتحدث عن عدوها الذي مثل النعامة كناية عن السرعة المفرطة، والشاعر هنا يحث فرسه على الجري كما تجري النعام حتى يصل بها إلى ذروة طاقتها وقدرتها حين تسخن وتخف وتصبح مثل الطائر الذي لا يعبأ بوزنه وحين ذلك يتحرك سرجها ويتصبب عرقاً من نحرها حتى يبتل حزامها منه ثم تشد فهي مثل الطائر الذي يرد من الماء ثم يتحفز من جديد للطيران.

نلمح من خلال هذا الوصف فرساً خيالية خرافية ذات قوى خارقة، فالفرس ترافق الشاعر بطولاته ومغامراته.

ومن خلال العرض السابق نجزم بأهمية الفرس لحياة العرب قديماً في الصحراء، كما نلمح اهتماماً كبيراً به فوصفوه من حيث الشكل والمضمون، فهو وسيلة للحرب والصيد ومتنفس إذا ضاقت بهم الدنيا، أو زينة لهو وفروسية.

---

(1) الدقس، وصف الخيل في الشعر الجاهلي، (ص144).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص373-375).

3- الحيوان الوحشي

حظيت الحيوانات الوحشية بحضورٍ واضحٍ في شعر الجمهرة وقد وصف شعراؤها **(الثيران الوحشية، والبقر الوحشي، والحمر الوحشية)**، ومن خلال استقراء شعر الجمهرة يتضح لي أنَّ هذه الحيوانات لم توصف بذاتها لذاتها، بل جاء ذكر وصفها أثناء وقوفهم على الطلل، أو في غزلهم، أو لبيان سرعة نوقهم، وخيولهم، "وهذا يعني أنَّ وصفهم لها لم يكن غاية مباشرة، بل كانوا يستطردون إليها استطراداً، ليظهروا من خلال ذلك قوة هذه الرواحل وسرعتها"[1]، وقد حظي صراع الثور الوحشي مع الصياد وكلابه اهتماماً واضحاً في شعر الجمهرة، وكان الثور فيها ضحية للصياد الذي اعتمد على الحصان والكلب في مطاردته، من ذلك صراع امرؤ القيس مع الثور الوحشي، وقد ذكر صراعه مع الثور الوحشي بعد وصفه المستفيض لحصانه من حيث سرعته وقوته ورشاقته...، وهذه الإشادة بالحصان فيها مدح غير مباشر للشاعر لأنّ الحصان لا يستطيع امتطاءه غير فارس متمرس، ويبدأ الصراع عند بروز سرب البقر الوحشي على مسرح الحدث فالشاعر يحاول إشباع رغباته، والحيوان يحاول الفرار من الموت، فيقول:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ ... عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ

فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ ... بِجِيْدٍ مُعَمٍ فِي العَشِيرَةِ مُخَوَلِ

فَأَلْحَقَنَاهُ بالهَادِيَاتِ وَدُونَهُ ... جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تَزَيَّلِ

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ ... دِرَاكاً ولَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ[2]

تظهر في هذه اللوحة قطيع من بقر الوحش كأنّه نساء عذارى يطفن حول صنم، فهربن مثل الخرز اليماني، فلحقت بها بفرسي حتى وصل أوائل الوحش من سرعته؛ فأدركها قبل أن يعرق دون معاناة أو مشقة فصاد ثوراً ونعجة.

إنّ مجيء لوحة الصيد بعد صراع الشاعر مع الليل الطويل، جاءت تروّح عنه ما عاناه من طول الليل وعدم انجلائه، فقتل البقر الوحشي عبارة عن تجديد للحياة، وشعور بالحيوية والفتوة والاشتهاء.

---

(1) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، (ص131).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص267-269).

4- البقر الوحشي

جاءت صورة البقر الوحشي في الصيد من أكثر الصور وضوحاً، وتفصيلاً ؛ فلبيد في وصفه للبقر الوحشي جاء بصورة مليئة بعاطفة الأمومة والصراع يقول:

أَفَتِلْـــكَ؟ أَمْ وَحْشِـــيّةٌ مَسْـــبُوعَةٌ؟ خَـذَلَتْ؛ وَهَادِيَـةُ الصِّـوَارِ قِوَامُهَـا

خَنْسَـاءُ ضَـيّعَتِ الفَرِيـرَ، فَلَـمْ يَـرِمْ عُـرْضَ الشّـقَائِقِ، طَوْفُهَـا وَبُغَامُهَـا

لِمُعَفَّـــرٍ قَهْـــدٍ، تَنَـــازَعَ شِـــلْوَهُ غُـبْسٌ كَوَاسِـبُ مَـا يُمَـنّ طَعَامُهَـا

بَاتَـتْ، وَأَسْـبَلَ وَاكِـفٌ مِـن دِيمَـةٍ يُـرَوي الخَمَائِـلَ، دَائِمـاً تَسْـجَامُهَا

تَجْتَـافُ أَصْـلاً قَالِصـاً، مُتَنَبِّـذاً بِعُجُـوبِ أَنقَـاءٍ، يَمِيـلُ هُيَامُهَـا

وَتُضِـيءُ فِـي وَجْـهِ الظّـلامِ مُنِيـرَةً كَجُمَانَـةِ البَحْـرِيّ سُـلَّ نِظَامُهَـا

حَتّـى إذا انْحَسَـرَ الظّـلامُ، وَأَسْـفَرَتْ بَكَـرَتْ تَـزِلُّ عَـنِ الثَّـرَى أَزْلاَمُهَـا

عَلِهَـتْ تَبَلَّـدُ فِـي نِهَـاءِ صَـعَائِدٍ سَـبْعاً تُؤامـاً كَـاملاً أَيّامُهَـا

حتّـى إذا يَئِسَـتْ، وأَسْـحَقَ حَـالِقٌ لَـمْ يُبْلِـهِ إرْضَـاعُها وَفِطَامُهَـا

وَتَسَـمْعَتْ رِزَّ الأنِـيسِ، فَرَاعَهَـا عَـنْ ظَهْـرِ غَيـبٍ، والأنِـيسُ سَـقَامُهَا

فَغَـدَتْ، كِـلا الفَـرجَينِ تَحْسِـبُ أَنّـه مَـوْلى المَخَافَـةِ، خَلْفُهَـا وَأَمَامُهَـا

حَتّـى إذا يَـئِسَ الرّمَـاةُ، وأَرْسَـلُوا غُضْـفاً دَوَاجِـنَ، قَـافِلاً أَعْصَـامُهَا

فَلَحِقْـنَ، واعْتَكَـرَتْ لَهَـا مَدَرِيّـةٌ كالسَّـمْهَرِيّةِ حَـدُّها وَتَمَامُهَـا

لِتَـذُودَهُنّ، وَأَيقَنَـتْ إنْ لَـمْ تَـذُدْ أَنْ قَـدْ أُحَـمَّ مَـعَ الحُتُـوفِ حِمَامُهَـا

فتَقَصّـدَتْ منهـا كَسَـابٍ، فضـرِّجتْ بِـدَمٍ، وَغُـودِرَ فِـي المَكَـرّ سُـخَامُهَا[1]

تظهر البقرة الوحشية في هذه الأبيات بائسة حزينة لافتراس السباع ولدها وقد ضيعته حتى صادته السباع فطلبته طائفة وصائحة فيما بين الرمال، فأسرعت تجد في البحث عنه وهي تصيح بأعلى صوتها، وقد ظلت على هذا الحال طول النهار حتى جنّ الليل وجاء معه الظلام والمطر والبرد والعاصفة، تستّرت من البرد والمطر بأغصان الشجر والتي لا تقيها من البرد والمطر، ووسط هذا الجو المعتم، والملبد بهموم تلك البقرة، يتغزل الشاعر بجمال تلك البقرة

(1) القرشي، الجمهرة، (ص363-369).

حيث تضيء هذه البقرة في أول ظلام الليل كدرة الصدف البحري ؛ فشبه البقرة في تلألؤ لونها بالدرة، فهي تتحرك ولا تستقر–لما بها من هم وغم لفقد ولدها– كما تتحرك وتنتقل الدرة التي اختلّ نظامها الكوني، وإنما شبهها بها لأنها بيضاء متلألئة .

وما أن انجلى الليل، إلا وبكرت من مأواها مواصلة البحث مرة أخرى عن ولدها في كل المواضع واستمر بحثها سبع ليالٍ بأيامها دون كلل أو ملل، حتى سمعت صوتاً لم تر صاحبه فخافت، فغلبت غريزة الدفاع عن النفس غريزة الأمومة، والحرص على الحياة، وهي لم تعلم موطن الصوت أمامها أم خلفها فغدت فزعة مذعورة تعدو بسرعة حتى أيأست الرماة، لكنّها لم تأمن بعد، لأنَّ كلاب الصيد حاضرة فأرسلوها إليها، فما كان من البقرة إلّا أن واجهت خوفها ووقفت أمام الكلاب وطعنتهم بهذا القرن الذي يشبه الرماح لترد وتطرد الكلاب عن نفسها فقتلت **(كساب وشحام)** وهي أسماء كلاب.

لقد استطاع الشاعر نسج أبعاد المعركة والتعبير عن أطراف الصراع كاشفاً أغوار عميقة لدى حياة الكائن الحي، ونلاحظ أنّ هذه اللوحة قد استغرقت خمس عشرة بيتاً، وذلك يكشف عن الأسلوب السردي الذي تميز به الشاعر فزاد الأحداث تعقيداً مما يدل على بصيرة نافذة تؤثر وتهز مشاعر القارئ.

5- حمار الوحش

لم تختلف كثيراً صورة الحمار الوحشي عن سابقها من الثور الوحشي أو البقرة الوحشية، فقد ذكر الشعراء أوصافها، وقد جاء ذكر الحمار الوحشي ضمن وصفهم لنوقهم من حيث غلظتها وصلابتها، وسرعة عدوها وشدتها، لكنّ لبيد قد حاول أن يظهرها بصورة مغايرة بعض الشيء، فأظهره في إطار الغيرة والحرص والمنافسة.

وقد شبه لبيد ناقته بالأتان التي تنافسها الفحول، وتكاثروا عليها، وألحوا في طلبها؛ حتى حظي بها أحدهم، لكنّ الغيرة قد أصابته ففضل حياة العزلة، فيمضيا سوياً حتى يجدا مكاناً مناسباً لهما بعيداً عن أعين الحاسدين[1].

كما يأتي ذكر الحمار الوحشي ضمن غرض الرثاء، ويتجلى ذلك في مرثية أبو ذؤيب حيث يتأمل فجيعة الموت التي حصدت أبناءه السبعة بعدما أصابهم الوباء في دمشق في زمان عمر رضي الله عنه يقول:

وَالـــدّهْرُ لا يُبقـــي علـــى حَدَثَانِـــهِ جَـــوْنَ السَّـــرَاةِ لـــه جَدَائـــدُ أَرْبَـــعُ

(1) ينظر، القرشي، الجمهرة، الأبيات من (24 إلى 35)، (ص358–363).

صَـــخْبُ الشّـــوَارِبِ، لا يَـــزَالُ كَأَنّـــهُ ... عَبْـــدٌ لآلِ أَبـــي رَبيعَـــةَ مُسْـــبَعُ

أَكَـــلَ الجَمِـــيمَ، وَطَاوَعَتْـــهُ سَـــمْحَجٌ ... مِثْـــلُ القَنَـــاةِ، وَأَزْعَلَتْـــهُ الأَمْـــرُعُ

بِقَـــرَارِ قِيعَـــانٍ سَـــقَاهَا صَـــيِّفٌ ... واهٍ، فَـــأَثْجَمَ بُرْهَـــةً لاَ يُقْلِـــعُ

فَمَكَـــثْنَ حِينـــاً يَعْـــتَلِجْنَ بِرَوْضِـــهِ ... فَيَجِـــدُّ حِينـــاً فـــي العِـــلاَجِ وَيَشْـــمَعُ

حتـــى إذا جَـــزَرَتْ مِيَـــاهُ رُزُونِـــهِ ... وَبـــأَيِّ حَـــينٍ مَـــلاَوَةٍ يَتَقَطّـــعُ

ذَكَـــرَ الـــوُرُودَ بِهَـــا، وَسَـــاوَمَ أَمْـــرَهُ ... سَـــوْماً، وَأَقْبَـــلَ حَيْنَـــهُ يَتَتَبّـــعُ[1]

لم يتأس أبو ذؤيب بفقد أولاده بذرف الدموع، بل أسقط أحاسيسه ومشاعره في تلك الصورة التي رسمها، وتعد قصيدته أنموذجاً فريداً في بنائها الشعري عند شعراء الجاهلية، فبعد حديثه عن حقيقة الموت الفاجعة، وحتميتها تحوّل إلى صورة مكثفة لقصة **(جون السراة)** وهو حمار الوحش، والجدير بالذكر أنّ مجيء صورة الحمار الوحشي لم تكن ضمن غرض وصفي آخر كالسابق، بل جاء منفرداً، دون لجوئه إلى نمطية التكرار كسابقيه، كما أنّه اختار حيوان معمّر عُرف عنه أنه يعيش حوالي مائتي سنة أو ما يزيد ؛ فهذه الصورة بها تجلٍ واضح لزمن الحيوية وطراوة الحياة التي يعيشها حمار الوحش مع أتانه الأربع، فراح الشاعر يصور نشاط الحمر وشدة فرحتها بما تراه من خصب العشب، وحمار الوحش يجمع صغاره هنا، ويفرّقها هناك، وهم في غمرة من السعادة والفرح، ثم ترد تلك الحمر الماء في آخر الليل حين طلوع العيوق فوق الجوزاء، وكل ما في هذه الصورة يوحي بحياة الطراوة التي ينعم بها حمار الوحش وأتنه، لكن هذا الجو الهادئ، وهذه الحياة الرغيدة لم يُكتب لها البقاء، لأنّ لحظات السعادة والهناء قصيرة، وأرى أنّ الشاعر في نسجه لتلك القصة إنّما أراد المقايسة بين حياته الهانئة والرغيدة قبل موت أبناءه، وبين حياة ذلك الحمار الوحشي المعمّر، ثم أراد أن ينقل تجربته الداخلية إلى تجربة العالم الخارجي ثانياً، وهذا نوع من التكثيف والاتساع في المعنى، واللافت للنظر في صورة حمار الوحش وأتنه، أنه يتصرف بوحي إنساني صرف، وقد فصّل الشاعر في وصف تلك الحياة الرغيدة التي يحياها حمار الوحش ليعكس الشاعر لنا ما كان يحياه مع أبناءه من حياة هانئة ؛ لحمار الوحش وأتنه الصغار، يعيشون بين الينابيع، والمراعي ممتلئة، والأشجار الملتفة لكن الساعدة لا تدوم، ثم تأتي اللحظة الحاسمة التي تنهي تلك الحياة الرغيدة في لحظة هي من أسعد لحظات الأم وحولها أبنائها الصغار:

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص686).

فَـوَرَدْنَ والعَيُّـوقُ مَجْلِـسَ رَابِـيء الـرُّ ... قبـــاءِ فَـــوْقَ الـــنّجْمِ لاَ يَتَتَلّـــعُ

فَشَـــرَعْنَ فـــي حَجَـــراتِ عَـــذْبٍ بَـــارِدٍ ... حَصِـبِ البِطَـاحِ تَسِـيخُ فِيـهِ الأَكْـرُعُ

فَشَـــرِبْنَ ثُـــمّ سَـــمِعْنَ حِسّـــاً دُونَـــهُ ... شَـرَفُ الحِجَـابِ، وَرَيْـبَ قَـرْعٍ يُقْـرَعُ

وَهَمَاهِمـــاً مِـــنْ قَـــانِصٍ متلطـــف ... فـــي كَفّـــهِ جَـــشءٌ أَجَـــشُّ وأَقْطَـــعُ

فَنَكَرْنَـــهُ فَنَفَـــرْنَ، وَامْتَرَسَـــتْ بِـــهِ ... هَوْجَـــاءُ هَادِيَـــةٌ وَهَـــادٍ جُرْشُـــعُ

فَرَمَـــى، فَأَنْفَـــذَ مِـــنْ نَحُـــوصٍ عَـــائِطٍ ... سَـــهْماً، فَخَـــرّ وَرِيشُـــهُ مُتَصَـــمِّعُ

وَبَـــدَت لَـــهُ أَقْـــرَابُ هَـــذَا رَائِغـــاً ... عَجِـلاً، فَعَيّـثَ فـي الكِنانَـةِ يُرْجِـعُ

فَرَمَـــى فَـــأَلْحَقَ صَـــاعِدِيّاً مِطْحَـــراً ... بِالكَشْـحِ، فاشْـتَمِلت عَلَيْـهِ الأَضْـلُعُ

فَأَبَـــدّهُنّ حُتُـــوفَهُنّ، فَظَـــالِعٌ ... بِذَمَائِـــهِ، أَوْ سَـــاقِطٌ مُتَجَعْجِـــعُ[1]

تأتي المنية لهذه الأسرة في لحظات سعيدة عند السحر، تمد الحمير أعناقها لتشرب من عذب بارد، وهي لا تعلم أنها تمد عنقها لتشرب آخر شربة ماءٍ لها في الحياة، وتصل إلى أسماع حمار الوحش صوت أوتار القوس ويظهر الصائد، وقد تحزم استعداداً للصيد، فأمسك بقوسه ليطلق نباله التي تنهي سعادة تلك العائلة، ويرمي الصائد سهمه فينفذ في آتان طويلة فيخر السهم وريشه، وقد انضم بعضه إلى بعض منفرط الدماء، وتموت الأتان، ولم يكتفِ الصياد بذلك بل يمد يده إلى كنانته ليأخذ سهماً أخر ليرميه به، وتتفرق أسهمه في الحمر ليأخذ كل منهم نصيبه من الموت، ومن نجا منها فهو يلعق جراحه، ومنها من مات بعد صراع مع الموت، وبذلك يكون الشاعر قد أكمل لوحتي الحياة والموت.

وهكذا أصبحت لحظة ارتواء حمار الوحش وأتنه هي ذاتها لحظة النهاية ففي قوله **(فشرعن في حجرات عذبٍ بارد...، فشربن ثم سمعن حساً دونه...)** وهي نهاية مستمدة من تجربة الشاعر الشخصية وفقده لبنيه بعدما كانوا هانئين فقدم الشاعر هنا نموذج رائع يمثل تجربته الشخصية، حيث يؤكد في نهاية تلك اللوحة يقدم العزاء لنفسه على موت أبناءه الصغار بأنّ الدهر لا يبقي شاباً ولا شيخاً .

وَالـــدّهْرُ لا يُبقـــي علـــى حَدَثَانِـــهِ ... جَـوْنَ السَّـرَاةِ لـه جَدَائِـدُ أَرْبَـعُ [2]

(1) القرشي، الجمهرة، (ص687-691).

(2) المرجع السابق، ص691.

كانت هذه أبرز الحيوانات حضوراً في شعر الجمهرة لكنّهم تحدثوا عن حيوانات أخرى مثل:

أ- الظباء

حظيت الظباء بحضورٍ واضحٍ في شعرة الجمهرة (فقد وردت بلفظ (ظباء) ثماني مرات، وبلفظ (آرام) خمس مرات، وبلفظ (ظبية) مرتين، وقد ذكروا أوصافها وطول عنقها ونصاعة لونها، وتناسق أعضائها وخفتها، كما ذكروها عند وقوفهم بالأطلال ويتجلى ذلك في قول امرؤ القيس:

تَـــرَى بَعَـــرَ الآرامِ فـــي عَرصَـــاتِها وَقيعانِهـــا، كأنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ[1]

يقول أنظرت هذه الديار فقد كانت مأهولة وخصبة، فكيف أقفرت وسكنت رملها الظباء، ونثرت بعرها في ساحاتها حتى تراه كأنّه حبُّ الفلفل.

أما زهير بن أبي سلمى فيقول :

بِهَـــا العِـــينُ والآرامُ يَمْشِـــينَ خِلفَـــةً وَأَطْلاؤُهـا يَنْهَضْـنَ مِـنْ كُـلِّ مَجْـثَمِ[2]

يقول بهذه الدار بقار الوحش واسعات العيون والظباء بيض يمشين بها خالفات بعضها بعضاً، وتنهض أولادها من مرابضها لترضعها أمها.

كما وجد شعراء الجمهرة في الظبي جمالاً وخفةً ورشاقةَ المحبوبة فشبهوها بها، ويتجلى ذلك في قول الأعشى:

ظَبْيَـــةٌ مِـــنْ ظِبـــاءِ وَجْـــرَةَ أَدْمَـــا ءُ تَسُـفُّ الكَبَـاثَ تَحْـتَ الهَـدَالِ[3]

يصف الظبية البيضاء تأكل من ثمر الأراك، لونها مشرب بسواد ؛ كما جاء ذكر الظباء في غرض الرثاء ويتجلى ذلك في قول مالك بن الريب:

ودَرُّ الظِّبـــاءِ السّـــانِحاتِ عَشِـــيّةً يُخَبِّـرْنَ أنّـي هالِـكٌ مِـن وَرَائِيـا[4]

لقد وجد شعراء الجمهرة في الظباء مثالاً للجمال يشبهون به كل جميل وكل شيء أحبوه، لذلك وصفوا المحبوبة بها.

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص246).

(2) المرجع السابق ، ص280.

(3) المرجع نفسه ، ص325.

(4) المرجع نفسه، ص761.

ب- الأسد

تحدث شعراء الجمهرة عن الأسد كثيراً فقد ورد بلفظ (أسد) ثماني مرات، وبلفظ (ليث) خمس مرات، وبلفظ (أسود) ثلاث مرات.

وقد كان حديثهم عن الأسد في أغراض عدة، وعلى الرغم من كثرة وروده في شعر الجمهرة إلا أنني لم أجد نصاً يذكر الأسد بأوصافه كباقي الحيوانات سابقة الذكر، لكن جاء ذكره مدحاً لمن يريدون مدحه من الفرسان الشجعان، وقد جاء ذكر الأسد مجازاً في أقوال الشعراء، من ذلك قول زهير بن أبي سلمى يصف ممدوحه بالشجاعة فيقول:

لَـدَى أَسَـدٍ شـاكي السِّـلاحِ مُقَـذَّفٍ لَـهُ لِبَـدٌ أَظْفَـارُهُ لَـمْ تُقَلَّـمِ

جَـرِيءٍ مَتَـى يُظْلَـمْ يُعَاقِـبْ بِظُلْمِـهِ سَـرِيعاً وإلاّ يُبْـدَ بـالظُّلْمِ يَظْلِـمِ[1]

يصف زهير ممدوحه بالشجاعة ؛ فهو أسد تام السلاح يصلح للحروب، لا يعتريه ضعف ولا عيب، وهو شجاع متى ظلم عاقب الظالم بظلمه سريعاً، وإن لم يظلمه أحد ظلم الناس إظهاراً لقوته.

وقد يأتي لفظ الأسد من باب الندم والهجاء كقول عنترة:

أُسْـدٌ عَلَـيَّ وفـي اللقـاء أَذِلّـةٌ هـذا لَعَمـرُكَ فِعْـلُ مـولى الأَشْـأَمِ

إنْ يَفْعَـلاَ فَلَقَـدْ تَرَكْـتُ أَباهُمـا جَـزَرَ السّـباعِ، وكـلِّ نَسْـرٍ قَشْـعَمِ[2]

يذم عنترة من يُظهر قوته على أخيه، وفي لقاء العدو ذليل ؛ فهذا عمل عبد السوء، لكنّ عنترة لا يستغرب فعلهم وإنذارهم دمه، ذلك لأنه قتل أباهما، وتركه للسباع تنهشه .

وقد يأتي ذكر الأسد في غرض الرثاء، ويتجلى ذلك في قول متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكاً، مادحاً إياه بأنه كان أشد حياءً من الفتاة، وأشجع من الليث :

فتـىً كـانَ أَحْيَـا مـن فَتـاةٍ حَييّـةٍ وأشـجَعَ مـنْ لَيْـثٍ إذا مـا تمنّعـا[3]

ومن المدح أيضاً قول حسان بن ثابت حيث يشبه أبطال قومه بالأسود لدى أشبالها مبالغة في وصفهم بالشجاعة، ذلك لأن أشد حالاتها ضراوة عندما تدافع عن أولادها.

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص293).

(2) المرجع السابق ، ص504.

(3) المرجع نفسه ، ص753.

أُســودٍ لــدى الأشــبالِ تَحمــي عَرينَهــا مَـداعِيسُ بـالخَطّيّ فـي كـلّ مَشْـهَدِ[1]

ومثله قول مالك بن عجلان:

يَمْشُــونَ مَشْــيَ الأُسُــودِ فــي رَهْــجِ ال مــــوْتِ إلَيْــــهِ، وَكُلّهُــــمْ لَهَــــفُ[2]

يمتدح الشاعر فرسان قومه وهم يلبسون على رؤوسهم حديداً كالخوذة للوقاية في الحرب، ويمشون في غبار المعركة في حرقة وتلهف للقاء الأعداء، كما يتجلى ذلك في مدح عنترة لنفسه حينما قال:

يــا عَبْــلَ لَــوْ أَبْصَــرْتِني لرأيتنــي فــي الحربِ أُقْدِمُ كالهزْبرِ الضّيغمِ[3]

ينادي عنترة على محبوبته بالترخيم حيث أنّه لا ينتظر منها جواباً فيقول لها لو أنّك أبصرتني في الحرب أُقْدِمُ مثل (الهزبر) وهو الأسد القوي، و(الضيغم) وهو الأسد الواسع الشدق.

ثانياً: الطيور

جاء ذكر الطيور في شعر الجمهرة بدرجة أقل من الحيوانات، وقد يكون سبب ذلك يكمن في الطبيعة الصحراوية التي فرضت قلة الرياض التي تمثل موطناً للطيور، لكن رغم ذلك ذكروا العديد من الطيور المتنوعة، حيث جاءت معبرة عن آلامهم وآمالهم، وقد ألهم بعضها الشعراء الأمل، وبعضها التطير، وبعضها القوة والسيطرة ؛ فعبّروا عن هذه المعاني في أشعارهم، وقد تتبعوا حياتها وخصالها وأشكالها ؛ فأوردها في قصائدهم مشبهين بها واصفين إياها، وسأقوم في الصفحات التالية بإلقاء الضوء على أكثر الطيور حضوراً في شعر الجمهرة كما سأعمل على تجلية دلالاتها.

ومما يظهر مكانة الطير لدى العرب أنّه قد سمى بعض أولاده بأسماء الطير فكان بينهم القطامي "الصقر"، واليعقوب "ذكر الحجل" والهيثم "فرخ العقاب" وعكرمة "الحمامة" وغير ذلك[4]، كما اهتموا بصوته وجعلوا لكل صوت اسم، واهتموا بمكانه وأمكنته التي يألفها، وتناولوا ذلك في أشعارهم، وقد جاء ذكر الطير كعلامة دالة على البكور ؛ فالطيور تستيقظ مبكراً، لكن امرؤ القيس يصحو قبلها لطلب الرزق مادحاً نفسه بالنشاط والبكور، وهما من عادات الفرسان حين ذهابهم للصيد أو للمعارك، يقول امرؤ القيس:

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص624).

(2) المرجع السابق ، ص639.

(3) المرجع نفسه ، ص485.

(4) ابن قتيبة، أدب الكاتب، (ص70-71-72-73).

وقــد أغتَــدي والطّيــرُ فــي وُكُناتِهــا بمُنجَــردِ قَيْــدِ الأوابِــدِ هَيْكَــلِ[1]

فالشاعر يخرج لطلب الرزق والصيد مبكراً، وهو على فرسه حتى أنّه يسبق الطير بالخروج وهي ما تزال في أعشاشها.

كما جاء ذكر الطير دالاً على شدة المعركة، فالطيور دائماً ترغب الأماكن الهادئة لكنّ ضراوة المعركة وصليل السيوف، وتطاير الأشلاء جعل الطيور الجالسة على فراخها الصغار تضج من هول الموقف وتهرب من ذلك المكان غير مكترثة بغريزة الأمومة، والتي غلبتها غريزة حب الحياة وعدم الرغبة في الموت يقول عنترة :

أيْقَنْــتُ أَنْ سَــيكُونُ عِنْــدَ لِقَــائِهِمْ ضَـرْبٌ يَطيـرُ عـنِ الفِـراخِ الجُـثَّمِ[2]

1- الحمامة

زخر الأدب العربي والإسلامي بالحديث عن الحمام، وكرس الأدباء والشعراء رصيداً ضخماً له في أشعارهم وحكاياتهم، وعرف العرب الحمام؛ لأنّه ملأ سهولهم وجبالهم وفضاءهم[3]، وأكثر ما ذكر الشعراء الحمامة في باب التشبيه بسرعتها، ومن أمثلة ما قالوه شعراء الجمهرة في باب السرعة قول لبيد:

تَرْقَــى وَتَطْعَـنُ فــي العِنَــانِ، وَتَنْتَحــي وِرْدَ الحمامَــةِ، إذْ أَجَــدَّ حَمَامُهَــا[4]

يتحدث لبيد عن سرعة فرسه حيث يقول أنّها ترفع عنقها نشاطاً ثم شبه سرعة عدوها بسرعة طيران الحمائم إذا كانت عطشى، وقد تذكر العرب القطاة وتريد الحمامة، والحمامة وتريد القطاة ويتجلى ذلك في قول عبيد الراعي:

جَلَســوا علــى أَكْوارِهــا، فَتَرَادَفَــتْ صُـخْبَ الصّدى، جُـرعَ الرعـانِ رحـيلا

مُلْــسَ الحصــىَ بَاتَــتْ تَــوَجَّسُ فَوْقَــهُ لَغَــطَ القَطــا، بــالجَلهتين نُــزولا [5]

يقول بأنّ الإبل تتابعت مجتازة مكان ضخم الصدى خشن المسلك صلباً، وفي هذا المكان تسمع صوت القطا أي الحمام .

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص264).

(2) المرجع السابق، ص500.

(3) ينظر: الحازمي، أحلى الكلام فيما قيل عن الحمام، (ص203).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص375).

(5) المرجع السابق، ص935.

وقد تمثل شعراء آخرون الحمام، وجاء ذكره أثناء حديثهم عن المرأة، حيث أثار صوت الحمام ذكرياتهم، وينشدون فيها المرأة الراحلة، يقول النابغة:

إذا تَغَنَّـــى الحَمَـــامُ الـــوُرْقُ هَيَّجَنـــي ولـــو تعزيـــت عَنْهَـــا أُمِّ عَمَّـــارِ[1]

مثّل غناء الحمام الذي يشبه لونه لون الرماد، عزاءً للشاعر الذي تذكر محبوبته أم عمّار التي تغربت عنه، ويأتي ذكر الحمام في إطار الخوف من المجهول ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص:

يـــــا رُبّ مـــــاءٍ وَرَدْتُ آجِـــــنٍ سَـــــبِيلُهُ خَـــــائِفٌ جَـــــدِيبُ

رِيـــشُ الحَمَـــامِ علـــى أَرجائِـــهِ للقَلْـــبِ مِـــن خَوفِـــهِ وَجيـــبُ[2]

يقول ربّ ماءٍ متغير الريح واللون في منطقة موحشة لا شجر فيها ولا نبت، وريش الحمام على أرجائه، فالقلب يرتجف خوفاً من هذا المكان الموحش.

كما جاء ذكر الحمام إبان وقوف الشعراء على الأطلال، وهذه الحمائم تبعث في النفس الشجن والحزن، فوصفوا الأثافي بها، وكيف كشفت عنها الريح فتظهرها سوداء كلون هذا الحمام ومن ذلك قول أمية بن أبي الصلت:

فَـــأَبْقَيْنَ الطّلُـــولَ ومجثمـــات ثَلاثـــاً، كالحَمَـــائِمِ، قَـــدْ طلِينـــا

وَسَـــافَرَتِ الرّيَـــاحُ بِهـــنّ عُصْـــراً بأذيـــالٍ يَـــرُحْنَ وَيَغْتَـــدِينَا[3]

يقول لم تبقَ الرياح العاصفات من معالم الدار سوى الطلول والأثافي السود التي بدت كحمامات ثلاث، وقد أضحت بقايا الديار مسرحاً للرياح تهب عليها في الغداة والعشي.

2- الغراب

ارتبط الغراب في ذهن الكثيرين بالتشاؤم، فهو طائر خشن الصوت يأكل الجيف، أما صوت الغراب فيسمى نغيقاً ونعيقاً " يقال نعق الغراب ينغق، وينعب نعيباً... فإذا مرت عليه السنون غلظ صوته قيل شحج يشحج شحيجاً " [4].

وقد برز حضور الغراب في شعر الجمهرة بشكل واضح ويتجلى ذلك في قول عنترة:

إن كُنـــتِ أَزْمعـــتِ الفِـــراقَ، فإنّمـــا زُمّـــتْ رِكـــابُكُمُ بِلَيْـــلٍ مُظلـــمِ

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص309).

(2) المرجع السابق، ص474.

(3) المرجع نفسه ، ص526.

(4) الجاحظ، الحيوان، (ج433/3).

مـــا راعَنـــي، إلاّ حَمُولَـــةُ أهلِهـــا وَسْـطَ الـدِّيارِ تَسَـفُّ حَـبَّ الخِمخِـمِ

فيهـــا اثنَتـــانِ وأَرْبَعُـــونَ حَلُوبَـــةً زُمّـــتْ رِكـــابُكُمُ بِلَيْـــلٍ مُظلـــمِ[1]

تتحدث هذه الأبيات عن الفراق فيقول عنترة، لم أشعر بالفراق لأنّ الأحباب قد رحلوا بليل، فكان ذلك أشد وقعاً على نفس الشاعر، وقد جاء ذكر الغراب في هذا الموطن لأنّه يوحي بالشر والفراق أو البين عن الديار، فموقف الرحيل المتخفي بالليل قد راع الشاعر وأذهله؛ لذلك تشاءم الشاعر بكل شيء، فتشاءم بالنوق وقد ساواها بالغراب، فجعلها مثل خافية الغراب الأسود، وهو بذلك يصف ما في نفسه ساعة الرحيل، أكثر مما كان يصفها واقعاً.

3- العقاب

وهي من الطيور الجارحة التي تهابها الطيور وتتيبس قلوبها لرؤيتها، لكثرة ما تصيد منها، وهذا الشعور هو ما جعل الشعراء يضمّنون أشعارهم هذا المعنى.

وقد جاء ذكر العقاب عند وصف الشعراء لحيواناتهم، ثم ينتقلون إلى وصفها وإبراز ما يريدون تصويره منها من قوة وشدة وبطش، وقد حاول شعراء الجمهرة مطابقة صورة هذا الطائر مع الصورة المرسومة في أذهانهم كقول عبيد الأبرص:

كَأَنّهـــــا لِقُـــــوَةٌ طَلُـــــوبُ تحـــنٌ فـــي وَكْرِهـــا القُلُـــوبُ

باتَـــــتْ علـــــى أرض رابيـــــة كَأَنّهـــــا شَـــــيْخَةٌ رَقُـــــوبُ

فأَصْـــبَحَتْ فـــي غَـــدَاةِ قِـــرّةٍ يَسْـــقُطُ عـــن رِيشِـــها الضّـــرِيبُ

فأبصَـــــرَتْ ثَعْلَبـــــاً بعيـــــداً ودونَـــــهُ سَبْسَـــــبٌ جَـــــدِيبُ

فَنَفَضَـــــتْ رِيشَـــــهَا وانتفضـــــت وهـــــي مِـــــنْ نَهْضَـــــةٍ قَرِيـــــبُ

فاشـــتالَ وارْتَـــاعَ مـــن حَســـيسٍ وَفِعْلَـــــهُ يَفْعَـــــلُ المَـــــذْؤُوبُ

فَنَهَضَـــــتْ نَحْـــــوَهُ حَثِيثَـــــةً وَحَـــــرَدَتْ حَـــــرْدَهُ تَســـــيبُ

يـــــدَبّ مِـــــنْ خوفهـــــا دَبيبـــــاً والعَـــــيْنُ حِمْلاَقُهـــــا مَقْلُـــــوبُ

فأَدْرَكَتْـــــــــهُ، فَطَرّحَتْـــــــــهُ فكـــــدحت وجهـــــه الحبـــــوب

يضـــــغو ومخلبهـــــا فـــــي دقّـــــة لا بـــــدّ حيزومـــــه منقـــــوب[2]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص485-486).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص476-478).

في هذه اللوحة جاء لفظ (لقوة) بمعنى العُقاب، وسميت بذلك لأنّها سريعة التلقي لما تطلبه، وفي البيت الأول يشبه الشاعر فرسه بالعقاب في سرعته عند انقضاضه على فريسته، ثم يسترسل الشاعر في وصف العقاب الواقف على أرض عالية يراقب طرائده، وقد شبهها بالعجوز الثكلى التي لا تأكل ولا تشرب، يمنعها الثكل من الطعام والشراب، وقد أصبحت في غداة يوم بارد يسقط الثلج عن ريشها من شدة البرد، وحين رأت الصيد في الغداة نفضّت الجليد والثلج عن ريشها، وانتفضت مستعدة للطيران، ولمّا رآها الثعلب – الطريدة – انقلب جفن عينه إلى الحمرة، فأصبح مثل المذؤوب، وهو الذي أصابه الذئب، فألقته وقذفت به الأرض وخدشت وجهه في الأرض الغليظة، وقد أوغرت مخلبها في صدره فراح يصيح من الألم لكنه استطاع أن يهرب في النهاية، فالشاعر يتحدث عن سرعة فرسه، ثم انتقل إلى تشبيهه بالعقاب التي رأت طريدتها، فانقضت عليها تعمل فيها أظفارها ثم تمكن هذه الفرسية من الهرب بعدما تركته مخالبها ثقوباً في جسد الفريسة.

ثالثاً: الزواحف والحشرات

1- الحية

ارتبط ذكر الحية عند العرب بالأيام والوقائع غالباً، فنجدها في يوم الفجار، ويوم عاقل، ويوم البردان، ويوم داحس والغبراء[1] ،وقد جاء ذكر الحية في شعر الجمهرة في إطار مدح الذات والفخر بها، ويتجلى ذلك في قول طرفة بن العبد:

أَنــا الرَّجــلُ الضَّــربُ الــذي تَعرِفُونَــهُ خَشــاشٌ كَــرأسِ الحَيّــةِ المُتَوَقِّــدِ[2]

يفخر الشاعر بنفسه وبخفة لحمه لأنّ كثرتها داعية إلى الكسل والثقل ويمنع من الإسراع في دفع الملمات، ثم شبه ذكاء ذهنه ونباهته وسرعة البديهة لديه بسرعة حركة رأس الحية وشدة توقده ،ومثله قول خداش بن زهير:

وإنّــا إذا مــا الخَيْــلُ أَدْرَكَ رَكْضُــهَا لَبِسـنا لهـا جِلَـدَ الأسَـاوِدِ والنَّمْـرِ[3]

يقول إذا ما أغارت علينا الخيول قابلناها بشدة وضراوة تشبه شدة الأساود، وهي الثعابين ومثل النمور، فقد جاء ذكر الحية في إطار الفخر والتهيؤ للحرب والاستبسال فيها بلباس الأساود وجلود النمور.

---

(1) ينظر: أبو عبيدة، أيام العرب، (ص205-206).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص446).

(3) المرجع السابق ، ص537.

وقد جاء ذكر الحية في الطلل حيث يشبهون لون الطلل بها كقول بشر بن أبي خازم:

لمَـــنِ الـــدّيَارُ غَشَـــيْتَها بـــالأنْعُمِ تَغْـــدو مَعضـــالِمُها كَلَـــوْنِ الأرْقَـــمِ[1]

يتساءل الشاعر عن صاحب هذه الديار لأنّها قد تغيرت ملامحها فلم يعرف دياره، كما شبه معالمها بلون **(الأرقم)** والأرقم هو السواد والبياض معاً، فما في الديار من آثار تشبه الوشم وشبه هذه الآثار بلون الحية المنقط الملون ،وقد جاء ذكر الحية في إطار المدح كقول عنترة:

يَحمـــي كَتيبَتـــه ويَســـعَى خَلفَهَـــا يَفـــري عَواقِبَهـــا كَلَـــذْعِ الأَرْقَـــمِ[2]

يقول يطوف عمرو بكتيبته متنقلاً مسرعاً بين أول الكتيبة وآخرها كما يسرع الأرقم حين يسعى إلى لدغ الفريسة .

2- الجراد

شكّل الجراد صورة الفناء والدمار في ذهن العربي، فقد سميت الأرض التي لا نبت فيها بأنّها جرداء نسبة إلى الجراد، كما أنّ الجراد يتميز بالكثرة الكاثرة لذلك أخذ الشعراء منه تلك الصفة وتمثلوها في شعرهم، ويتجلى ذلك في قول عنترة الذي يصف شدة المعركة، وكثرة سيوفها ورماحها بقوله:

كَيْـــفَ التّقَـــدّمُ والســـهام كَأَنّهـــا رقـــع الجـــراد علـــى كثيـــب أهـــيم[3]

يتساءل عنترة كيف التقدم في المعركة والسهام كأنّها جموع حاشدة من الجراد، فشبه السهام المنهمرة عليه بجموع الجراد التي تستر وجه الأرض، فكأنّها ترقعها من كثرتها.

وقد جاء ذكر الجراد في إطار الغزل كقول النمر بن تولب:

أَنَـــاةٌ، عَلَيْهَـــا لُؤلُـــؤٌ وَزَبَرْجَـــدٌ وَنَظْـــمٌ كَـــأَجْوَازِ الَجـــرادِ مُفَصَّـــلُ[4]

يصف محبوبتهُ بأنّها فتاة متأنية مكسال، وقد حُلي جيدها باللؤلؤ والزبرجد، وهو منتشر في يدها انتشار الجراد ،وقد تذكر لبيان شدة المعارك والغارات كقول نابغة جعدة:

تـــلألأُ كالشِّـــعري العَبـــورِ، تَوَقّـــدَتْ وكـــانَ عمـــاءً دونَهـــا فَتَحَسّـــرا[5]

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص517).

(2) المرجع السابق ،ص504.

(3) القرشي، الجمهرة ، (ص501).

(4) المرجع السابق، ص542.

(5) المرجع نفسه ، ص779.

يتحدث الشاعر عن الغارة التي شنها الأعداء على قبيلته، وهي مثل الجراد في الانتشار، وكيف واجهها بفرس مثل الذئب قليل لحم العجز وعظيم الصدر.

وقد جاء ذكر الجراد في باب الفخر كقول الفرزدق:

وَلاَ عِـــزّ إلاّ عِزُّنَـــا قَـــاهِرٌ لَـــهُ وَيَسْـأَلُنا النَّصْـفَ الـذّلِيلُ فَنُنْصِـفُ

أُلُـوفُ أُلُـوفٍ مِـن رجـالٍ وَمِـنْ قَنـاً وَخَيْـلٌ كَرَيْعَـانِ الجَـراد، وَحَرْشَـفُ[1]

يتفاخر الشاعر بقومه فيقول إنّنا أعزاء وجيشنا ألف مؤلفة من الفرسان الأشداء ومن السهام والخيل مثل مجموعات الجراد، لأنّ الجيش يأتي على هيئة أسراب عظيمة تسد الأفق مثل الجراد، والظاهر من خلال الأمثلة السابقة أنّ الجراد جاء في باب الدلالة على الكثرة الكاثرة.

3- الذباب

يدلُّ وجود الذباب على الحياة والربيع والخضرة، والرياض، وكان الذباب يمثل للشعراء الحياة الزاهية المليئة بالعطر وأسباب البقاء، لذلك نجدها مقترنة بالرياض والزهور كما سمّوا طنينه غناء كقول عنترة بن شداد يصف روضة غنّاء :

جـــادَتْ عَلَيـــهِ كـــلُّ بِكْـــرٍ حُـــرّةٍ فَتَـــركنَ كـــلّ قَـــرارَةٍ كالـــدّرْهَمِ

سَـــحّاً وتَســـكاباً، وكُـــلَّ عَشِـــيّةٍ يَجـري عليهـا المَـاءُ لَـمْ يَتَصَـرّمِ

وخَـــلا الـــذُّبابُ بهـــا، فَلَـــيسَ ببـــارِحٍ غَـــرِداً كَفعـــلِ الشّـــارِبِ المُتَـــرَنِّمِ

هَزِجـــاً يَحُـــكُّ ذِراعَـــهُ بذِراعِـــهِ قَـدْحَ المُكِـبِّ علـى الزّنَـادِ الأجْـذَمِ[2]

يصف عنترة روضة قد تمطر عليها كل سحابة لا برد معها، ومطرها يدوم أياماً ويكثر ماؤه، حتى تركت كل حفرة كالدرهم، وقد نزل عليها المطر حبّاً وسكباً دون انقطاع، ثم تأتي صورة الذباب فيصور لنا حكّ الذباب إحدى ذراعيه بالأخرى فيلوي الذباب ذراعاً على ذراع، مثل رجل أجذم مقطوع اليد يقدح النار من الزندين.

---

(1) المرجع نفسه، ص893.

(2) القرشي، الجمهرة ، ص488.

المبحث الثالث : حقل ألفاظ الموت

لقد سيطر هاجس الموت على أفكار شعراء الجمهرة، ووقفوا أمامه في حيرة وذهول، ولكنّهم سرعان ما انتهوا إلى أنّ الموت حقيقة محتومة، وطريق لا بد من سلوكه، فالموت لا يخطئ أحداً أبداً، سوف يأتيه عاجلاً أم آجلاً، وها هو طرفة بن العبد يحصد الكل الكريم والبخيل ؛ فالموت لا يخطئ أحد يقول طرفة :

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمَالِهِ ... كَقَبْرِ عَوِيٍ فِي البِطَالَةِ مُفْسِدِ

تَرَى جُثْوَتَينِ مِنْ تُرابٍ، عَلَيهِما ... صَفائحُ صُمٌّ مِنْ صَفيحٍ مُنَضَّدِ

أرى المَوتَ يَعتامُ الكِرامَ ويَصطَفي ... عَقيلَةَ مالِ الفاحِشِ المُتَشَدِّدِ

أَرَى المَوْتَ أعْدَادَ النّفوسِ ولا أَرَى ... بعيداً غداً ما أَقْرَبَ اليَوْمَ من غَدِ

أَرى العمر كَنزاً ناقصاً كلَّ لَيلَةٍ ... وما تَنْقُصِ الأيَّامُ والدَّهرُ يَنفَدِ

لَعَمرُكَ! إنَّ المَوتَ ما أَخطأَ الفتى ... لكالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنياهُ باليَدِ[1]

فنظرة طرفة للموت أنّه لا يفرق بين البخيل والجواد بعد الوفاة لأنّ قبورهم واحدة لا فرق بينها فهما عبارة عن كومتين من التراب عليها حجارة عراض صلاب، وهو يرى الموت كالماء الذي لا تنقطع مادته، فكلّ أحد يرده، فلا أحد ينجو منه أبداً، والعيش صائر إلى النفاذ لا محالة، ويختم مقطوعته بقسم بحياته أنَّ الموت لا يخطئ أحد حتى وإن طال به الأمد، فمتى شاء الموت قاده لهلاكه، وفي موطن آخر يؤكد طرفة على أنَّ الموت لا يبقي ذي جلالة حتى وإن كان عزيزاً في الدنيا.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص441-442).

أَرى المـوتَ لا يرعـى علـى ذي جلالـةٍ وإنْ كـان فـي الـدُّنيا عزيـزاً بِمقْعَـدِ[1]

وقد سار على هذا الفهم علقمة ذو جدن الحميري فرأى أنّ الموت لا يمكن لأي قوة أن تدفعه شيء يقول:

وَالمَـــوتُ مَـــا لَـــيْسَ لَـــهُ دَافِـــعٌ، ... إذا حَمِـــيمٌ عَـــنْ حَمِـــيمٍ دَفَـــعْ[2]

فالموت عند علقمة حقيقة محتومة، ومشرعٌ لا بد من وروده وإن طال العمر، وقد مثّلت مرثيته كلها هذا المعنى، حيث بيّن فيه حقيقة الموت التي لا ينفع معها جزع ولا ألم، لأنّه يلاحق الجميع، فهو حقيقة ثابتة لا شكّ ولا ريب فيها، وقد تتبع آثار السابقين، وما كانوا فيه من نعمة وما كانوا فيه من علو وملك وسمو، ثم زال كل ذلك، وبذلك برهن الشاعر على جبرية الموت وعدم تفريقه بين أحد.

وقد فهم ذلك أبو ذؤيب، ولكنّه نظر للموت نظرة عداء وسخط حيث أنّه يصور الموت بصورة بشعة له أظفار ومخالب ينشبها في كل حي ليلقيه صريعاً فلا تنفع معه تمائم ولا تعاويذ:

وَلَقَـــدْ حَرَصْـــتُ بِـــأَنْ أُدافِـــعَ عَـــنْهُمُ وَإذا المَنِيّـــــةُ أَقْبَلَـــــتْ لاَ تُـــــدْفَعُ

وإذا المَنِيّـــــةُ أَنْشَـــــبَتْ أَظْفَارَهـــــا أَلْفَيْـــتَ كُـــلَّ تَمِيمَـــةٍ لا تَنْفَـــعُ[3]

حاول الشاعر أن يدفع الموت عن أبنائه لكنّه لم يفلح لأن الموت إذا أقبل لا يرجع، كما ينبه أبو ذؤيب إلى أنَّ الإنسان يواجه الموت بقوة نفسه فقط، وأنّ التمائم ولا أي قوة خارجية تنفع لردعه .

وقد تيقن زهير بن أبي سلمى من حقيقة الموت ويتجلى ذلك في قوله :

وَمَـــنْ هـــابَ أَســـبابَ المَنايـــا يَنَلْنَـــهُ وَلَـــو نـــال أَسْـــبَابَ السَّـــماءِ بِسُـــلَّمِ[4]

يقول ومن خاف أسباب الموت نالته ولو رام الصعود إلى السماء فراراً منها.

وبمثل هذا المعنى يقول عمرو بن كلثوم أنّ الموت مقدر لنا.

وإنـــــا ســـــوف تـــــدركنا المنايـــــا مقـــــــدرة لنـــــــا ومقـــــــدرينا[1]

---

(1) المرجع السابق، ص452.

(2) المرجع نفسه، ص726.

(3) القرشي، الجمهرة، (ص684).

(4) المرجع السابق ، ص297.

يقول أن مقادير موتنا حتماً ستدركنا، وقد قدّرت تلك المقادير لنا وقدرناها، لا مفر منه ولا مهرب.

وبعد هذا العرض يتضح لنا أنّ شعراء الجمهرة قد رسخت لديهم فكرة حتمية الموت، فكانت نظرتهم الاستسلام والخضوع للقدر والدهر.

هذا الاتجاه الأول وفقاً لنظرة شعراء الجمهرة للموت تتلخص في الاستسلام التام، وعجز من الوقوف أمامه، وإظهار الحسرة والألم والبكاء، والتعزي عن فقدهم بموت السابقين حكام وسلاطين وملوك وفقراء.

أما الاتجاه الثاني ؛ فقد نظر نظرة تمرد واستخفاف بالحياة والموت، واستغلال كل لحظة في الحياة من أجل التمتع بها، لأنّ الموت لا بدَّ أن ينزل بهم، لذلك فلم لا يستمتع الإنسان بحياته حتى آخر لحظة، وهذا ما فعله طرفة بن العبد حينما قال:

ألا أيّهـــذا اللاّئمـــي أحْضُـــرَ الـــوَغَى ... وَأَنْ أحْضُرَ اللَّذاتِ هل أنتَ مُخلدِي

فـــإنْ كُنْـــتَ لا تَسْـــطيعُ دَفـــعَ مَنيَّتـــي ... فَـــذرني أُبادِرُهَـــا بِمَـــا مَلَكَـــتْ يَـــدِي

فَلَـــوْلا ثَـــلاثٌ هُـــنَّ مـــن عِيشَـــةِ الفَتـــى ... وَجَـــدِّكَ لـــم أَحْفِـــلْ متـــى قـــامَ عُـــوَّدي

فَمِـــنْهُنَّ سَـــبقي العـــاذلاتِ بشَـــرْبَةٍ ... كُمَيـــتٍ متـــى مـــا تُعْـــلَ بالمـــاءِ تُزْبِـــدِ

وَتقصِـيرُ يـوم الـدَّجنُ والـدَّجنُ مُعْجِـبٌ ... بِبَهكَنَـــةٍ تَحْـــتَ الطُّـــرافِ المُعَمَّـــدِ

كَـــأَنّ البُـــرِينَ والـــدَّماليجَ عُلّقَـــتْ ... علـــى عُشَـــرٍ، أَو خِـــرْوَعٍ لـــم يُخَضَّـــدِ

وَكَـــرّي إذا نـــادى المُضـــافُ مُحَنَّبـــاً ... كَسِـــيْدِ الغَضـــا نبَّهْتَـــهُ المُتَـــوَرِّدِ[2]

يحاول امرؤ القيس الانتصار على حقيقة الموت بالانغماس في الملذات، فيقول لمن يلومه على حضور الحرب هل تكف الموت عني إذا أنا كففت عن حضور الحرب، فإن لم تستطع دفع موتي عني فدعني أبادر الموت بخوض الحروب، فلولا ثلاث خصال هي ألذ ما في الحياة ما عشتُ لحظة من عمري، ولم أبال متى مت، إحداها شرب الخمر قبل ذهابي للعواذل، والثانية إغاثة المستغيث، وإعانة اللاجئ، والثالثة التمتع بالنساء.

---

(1) المرجع نفسه، ص391.

(2) القرشي، الجمهرة، (ص438-440).

وهو غير مكترث بالموت يطلب من ابنة أخيه وأخوه معبد، إذا مات أن يشيعوا خبر موته بثنائه الذي يستحقه وأن تشق عليه الجيوب يقول:

فــإنْ مُــتُّ فــانعَيني بمــا أنــا أهلُــهُ وشُقِّي عَلـيَّ الجَيـبَ يـا ابنَـةَ مَعبَـدِ[1]

يعلن الشاعر تحديه للموت وعدم اكتراثه، ويكفيه ذكر صفاته، وترديدها على الألسن والتغني بأمجاده وفعاله.

وبعد هذا الوصف المختصر لنظرة شعراء الجمهرة تجاه الموت يأتي حديثنا عن تلك النظرتين، وفق المعجم الشعري للجمهرة، حيث أنّه قد حفلت بهاتين النظرتين، بل وامتلأ حقل الموت بألفاظ هذين الاتجاهين.

ومن خلال استقصاء المفردات الدالة على الموت في جمهرة أشعار العرب نجد أنَّ هذه المفردات قد شكلت حيزاً كبيراً، فجاء لفظ الموت بمسميات مختلفة ومتباينة بتنوع استعمال الشعراء، فجاءت مسميات الموت منحصرة بين **(الموت، الممات، المنية، المنايا، الحتوف، الهلك، شعوب، حمامها، الردى، المنون)**.

ويطلق الموت في كلام العرب على السكون، يقال ماتت الريح، إذا سكنت[2]، ولا تطلق لفظة الموت إلّا على الأحياء كالإنسان والحيوان والنبات، أما الفناء فقد اختص بالجمادات، وقد يقال للحي " إنه فانٍ إذا أشبه الجماد، فيقال للشيخ الهرم الذي أشرف على الموت أنّه: فانٍ"[3]، وقد جاءت ألفاظ الموت كما هو موضح في الجدول التالي:

اللفظ	عدد الورود	النسبة
1- الموت	30	41.67
2- المنية	11	15.28
3- المنايا	8	11.11
4- الهلك	6	8.33
5- شعوب	5	6.94
6- الردى	5	6.94

(1) المرجع السابق، ص450.

(2) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (ج218/13).

(3) ابن منظور، لسان العرب، (ج238/10).

7- المنون	**3**	**4.17**
8- حمامها	**2**	**2.78**
9- الحتوف	**2**	**2.78**
المجموع	**72**	**%100**

وبنظرة سريعة إلى الجدول السابق يتضح لنا أنَّ ألفاظ الموت قد وردت (72) اثنتين وسبعين مرة، وقد كان نصيب لفظة الموت النصيب الأكبر من الحضور حيث وردت (30) ثلاثين مرة أي ما نسبته 41.6% من إجمالي ألفاظ الموت، ويليها لفظة المنية بواقع (11) إحدى عشرة مرة، ما نسبته 15.7%، ثم يليها لفظة المنايا، ثم الهلك، ثم شعوب...، .

وفيما يلي سيكون حديثنا حول أبرز تلك الألفاظ وأكثرها حضوراً من أجل استنطاقها، ومعرفة دلائلها في مواضع ذكرها:

1- لفظ الموت

لقد وردت هذه اللفظة في ثلاثين موضعاً من الجمهرة من إجمالي ألفاظ الموت ما بنسبة (41.6%)، وهي أعلى نسبة حضور قياساً مع باقي ألفاظ الموت، وقد دارت هذه اللفظة في ستة أقسام من أقسام الجمهرة بحسب تقسيم أبو زيد القرشي كما هو موضح في الجدول التالي:

الطبقة	العدد
المراثي	13
المعلقات	8
الملحمات	3
المذهبات	2
المشوبات	2
المجمهرات	2
المنتقيات	صفر

نلاحظ من خلال الجدول السابق أنَّ لفظ الموت قد هيمن على طبقة المراثي، وهذا شيء طبيعي أن تكثر تلك الألفاظ في هذه الطبقة، ذلك لأنّ قصائد هذا القسم لم تخلُ من

الحديث عن الموت، والميت، وما حلّ بأهله من بعده، ثم بيان موقف شعراء المراثي من تلك المصيبة، وتكاد المراثي تشترك جميعاً في أفكارها ورؤاها ونظرتها للموت، ومحاولة تفسير ذلك اللغز تارة، أو الوقوف حائرين أمامه تارة أخرى، أو التسليم بهذا الأمر ثالثة، كما نراهم أحياناً يفتخرون بوقوفهم غير مكترثين به، وأنّهم سوف يمضون حياتهم متجلدين بالصبر، وفي المقابل نرى انهيار آخرون حيث انّهم وركنوا إلى البكاء والعويل .

وقد كان حضور لفظة الموت في المعلقات بواقع ثماني مرات ثم الملحمات فالمذهبات فالمشوبات فالمجمهرات، وخلت المنتقيات من ذكر لفظ الموت، وقد ورد لفظ الموت في المواضع سابقة الذكر لدى (15) خمسة عشر شاعراً من التسع والأربعين شاعراً ما نسبته (31%).

وقد صور شعراء المراثي الموت بصور مختلفة ومتعددة، فهو أمر لا مفرّ منه، لكنّ وقته غير معلوم، وهو لا يستثني أحد مهما كان وأينما كان، وفي هذا المعنى يقول أعشى باهلة:

تَـأْتِي علـى النّـاسِ لا تُلـوي علـى أَحَـدٍ حتـى أَتَتْنَـا، وَكَانَـتْ دُونَنَـا مُضَـرُ [1]

يبدو القلق على الشاعر، فهو دائم التفكير خائف، لأنّ الموت لا ينفع معه الهرب أو الحذر، وهو كذلك من حالة الترقب حتى جاءه نبأ موت أخيه.

ويؤكد علقمة الحميري على أنَّ الموت لا يعجزه أحد يقول كل عظيم وحقير كبير وصغير، ملك وعبد، فكلٌ إلى زوال:

لِكُـلّ جَنْـبٍ، اجْتَنَـى، مُضْـطَجَعْ وَالمَـوْتُ لاَ يَنْفَـعُ مِنْـهُ الجَـزَعْ

فَـالنّفْسُ لاَ يُحْزِنْـكَ إتْلاَفُهـا لَـيْسَ لَهَـا مِـنْ يَوْمِهَـا مُرْتَجَـعْ

وَالمَـوتُ مَـا لَـيْسَ لَـهُ دَافِـعٌ إذا حَمِـيمٌ عَـنْ حَمِـيمٍ دَفَـعْ

لـو كـان حـيٌ مُفلِتـاً حَينَـهُ أَفْلَـتَ مِنْـهُ فـي الجِبـالِ الصَّـدَعْ

أَوْ مَلِـكُ الأَقْـوَالِ ذُو فَـائِشٍ كَـانَ مَهيبـاً جَـائِزاً مـا صَـنَعْ

أَوْ تُبّـعٌ أَسْـعَدُ فـي مُلْكِـهِ لا يَتْبَـعُ العـالَمَ بَـلْ يُتّبَـعْ

وَقَبْلَـهُ يَهْبـرٌ ذُو مَـارِدٍ طَـارَتْ بِـهِ الأَيّـامُ حَتّـى وَقَـعْ

وَذُو جَليـلٍ كَـانَ فـي قَوْمِـهِ يَبْنِـي بنـاءَ الحَـازِمِ المُضـطَلَعْ

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص714).

ومِـــثْلُهُمْ فـــي حِمْيَـــرٍ لـــم يَكُـــنْ كَمِـــــــــثْلِهِم والٍ، ولا مُتَبَـــــــعْ

فَاسَـــأَلْ جَميـــعَ النّـــاسِ عَـــنْ حِمْيَـــرٍ مَـــنْ أَبْصَـــرَ الأَقْـــوَالَ أَوْ مَـــنْ سَـــمَعْ

يُخْبِـــرْكَ ذو العِلْـــم بِـــأَنْ لَـــمْ يَـــزَلْ لَهُـــمْ مِـــنَ الأَيّـــامِ يَـــوْمٌ شَـــنَعْ[1]

يستمد الشاعر رثاءه، من موت العظماء من الناس كالملوك والأمراء والقادة وذوي الشأن من الذين قضوا في هذه الحياة، كما يعزي نفسه بذكر أطلال القصور التي خلفها أولئك الملوك والسلاطين، وما خلّفوه وراءهم من ممالكهم الزائلة، فنوبات الدهر لا ينجو منها أحد، ويُظهر الشاعر نظرة تأملية لحياة الملوك الذين شيدوا القصور والحصون والأسوار، وزرعوا الجنان، وذاع صيتهم أرجاء المعمورة، وقهروا الناس وأرعبوهم، ولكنهم لم يستطيعوا قهر الموت، فأصبحوا خبراً مجرداً .

والشاعر يهدف من رواء ذكر الغابرين اعتباراً واستشعاراً لعظمة الموت، وتأكيداً منهم على حقيقة الفناء واستحالة الخلود، كما أنّهم يسلون أنفسهم بذكر تلك القصص حتى يقارن مصابه بصاب الأمم السابقة من الملوك والقادة .

لقد تمرّس شعراء المراثي طعم الموت فأصبح لا يحزنه موت والد أو مولود، يقول أبو زيد الطائي:

إنّ طُـــولَ الحيـــاةِ غَيْـــرُ سُـــعودِ وَضَـــلالٌ تأميـــلُ طُـــولِ الخلـــودِ

عُلِّـــلَ المَـــرْءُ بِالرّجـــاءِ، وَيُضْـــحي غَرَضـــاً للمَنُـــونِ، نَصْـــباً كعُـــودِ

كـــلَّ يَـــوْمٍ تَرْمِيـــهِ مِنْهَـــا برشـــق فَمُصِـــيبٌ، أَوْ صَـــافَ غَيْـــرَ بَعِيـــدِ

كُـــلَّ ميـــتٍ قـــد اغْتَفَـــرْتُ، فَـــلا أَف جـــعُ مِـــنْ والـــدٍ وَلا مَوْلـــودِ[2]

يقول الشاعر أنّ طول الحياة لا سعادة فيه لأنّه لا خلود، والموت هو القدر المحتوم لكل شيء وعلى هذه البسيطة، ولن يفلت منه أحد، والمرء منصوب كالعود للرمي، وكل فقيد هان خطبه عليّ، حتى المصيبة بالوالد والولد لا تفجعني بجانب فجيعتي باللجلاج أخيه.

والجدير بالذكر في هذا المقام أنّ الإسلام قد صحح النظرة إلى الموت، فدخلت ألفاظ ومعاني إسلامية نابعة من إيمان الإنسان المؤمن بالقضاء والقدر والتسليم به، ولم أجد تلك

---

(1) المرجع السابق، ص726– 729.

(2) القرشي، الجمهرة، (ص732).

المعاني في شعراء المراثي سوى عند (مالك بن الريب) في قصيدته التي يرثي بها نفسه في آخر أيامه، فيقول:

أَلَــمْ تَرَنَــي بِعــتُ الضّــلالةَ بالهُــدى وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا[1]

فالشاعر قد باع الضلال والطريق المظلم، بالهدى والنور المنزل من عند الله، وأصبح مجاهداً غازياً في سبيل الله مع صحابة رسول الله ﷺ وتابعيهم، ثم يحدثنا الشاعر عن إحساسه بقرب موته فيقول:

صَــرِيعٌ علــى أيْــدِي الرّجَــالِ بِقَفْــرَةٍ يُسَوَّوْنَ لحدي، حَيْثُ حُمّ قضائيا

وَلَمّــا تَــرَاءَتْ عِنْــدَ مَــرْوٍ مَنيّتــي وَحَــلَّ بِهَــا جِسْـمي، وَحَانَــتْ وَفَاتِيــا

أَقُــولُ لأصْــحابي ارْفعــوني لأنّنــي يَقِــرّ بِعَيْنــي أن ســهَيلٌ بَــدَا لِيــا[2]

إن الشعور بالموت، والاستسلام لقضاء الله لأنّه لا رادّ له، وعندما جاءت ساعته، تذكر من يبكي عليه فلم يجد سوى سيفه ورمحه بجانبه فأخذته الحسرة والحزن على مصيره، كما أنه يبدي خوفاً مما هو مجهول عندما يذهب عنه صاحباه ويبقى وحيداً في ذلك المكان البعيد.

وإذا تركنا شعراء المراثي سنرى أنَّ الموت قد جاء في إظهار التهديد والوعيد كقول طرفة:

وإنْ يَقــذِفوا بالقَــذْعِ عِرْضَــك أَسْــقِهِمْ بشرْب حِياضِ المَوتِ قبلَ التّهدّدِ[3]

يقول وإن أساء الأعداء القول فيك وأفحشوا الكلام، أوردتهم حياض الموت قبل أن أهددهم، بمعنى أنّه لا يتكلم ولا يهدد بل يفعل مباشرة، فهو لا يشتغل بتهديدهم بل يشتغل بإهلاكهم، كما جاء ذكر الموت في إطار التفاخر والمباهاة، ويتجلى ذلك في قول كعب بن زهير:

لاَ يَفْرَحُــــونَ، إذا نَالَــــتْ رِمَــــاحُهُمُ قَوْمــاً، وَلَيْسُــوا مَجَازيعــاً، إذا نِيلــوا

لا يثبــت الطّعْــنُ إلاّ فــي نُحُــورِهِمُ وما لَهُمْ عنْ حِياضِ المَوْتِ تَهْلِيل[4]

---

(1) المرجع السابق، ص760.

(2) القرشي، الجمهرة، (ص762).

(3) المرجع السابق ، ص444.

(4) المرجع نفسه، ص799.

يمتدح قومه بأنّهم لا يبطرون إذا انتصروا، ولا يجزعون إذا نكبوا، وهم يواجهون القتال وموارد الموت، ولا يفرون إنما يواجهون القتال، وقد يصبح الموت لديهم غاية وهدف يسعون إليه، وتدفعهم الحمية إلى ذلك كقول، عمرو بن امرئ القيس:

نَمْشـــي إلـــى المَـــوْتِ مِـــنْ خَفَائِظِنـــا مَشْـــياً ذَرِيعـــاً، وَحُكْمُنَـــا نَصَـــفُ[1]

لقد أدرك الشاعر الجاهلي حتمية الموت مهما طال به العمر، كما أنّ الموت لا تستطيع أي قوة الوقوف أمام خطاه .

2- لفظ (المنية – المنون – المنايا)

والمنية مأخوذة من المن، والمن هو الإعياء والفترة، وجمعها منون: والمنون: الموت؛ لأنه يمنُّ كل شيء أي يضعفه ويقطعه، والمنون: الدهور[2]، وقد نوّع شعراء الجمهرة في استعمال المنية والمنون والمنايا، عاكساً بذلك سيطرة فكرة الموت على أذهان الشعراء، لكنّها لم تبتعد عن المضمون الذي رام حوله الشعراء في لفظ الموت، فهي بالنسبة لهم المجهول الذي يحمل في طياته الخوف والرعب ،ويتجلى ذلك في قول طرفة بن العبد :

لَعَمـــرُكَ مـــا أَدري وإنّـــي لَواجِـــلٌ أَفـــي اليَـــومِ إقْـــدامُ المَنيّـــةِ أَمْ غَـــدِ
فـــإنْ تَـــكُ خَلفـــي لا يَفُتُهـــا سَـــوادِيا وإنْ تَـــكُ قُـــدّامي أَجِـــدْها بِمَرْصَـــدِ[3]

لا يعلم الشاعر متى مصيره، وهو خائف من هذا الانتظار، والموت دائم الترصد للإنسان يعدو خلفه ليمسك بتلابيبه، وإن كان أمامه فهو مترصد له لا محالة يظفر به ،أما عروة بن الورد ؛ فيعتبر نفسه في سباق مع الموت إن فاز الموت لم يجزع من مجيء أجله، وإن فاز حظه أغنى أهله يقول:

ذَرينـــي أُطَـــوّفْ فـــي الـــبِلاَدِ لَعَلّنـــي أُخَلّيكِ أو أُغنيكِ عن سوءِ محضرِي
فـــإنْ فَـــازَ سَـــهْمي للمَنِيّـــةِ لَـــمْ أَكُـــنْ جَزوعـاً، وهـل عـن ذاكَ مـن مُتَـأَخِّرِ
وَإنْ فَـــازَ سَـــهْمي كفَّكـــم عـــن مَقَاعِـــدٍ لَكُـمْ خَلْـفَ أَدْبَـارِ البُيُـوتِ وَمَنْظَـرِ [4]

(1) المرجع نفسه، ص676.
(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (ج415/13).
(3) القرشي، الجمهرة، (ص453).
(4) المرجع السابق، ص580.

يطلب الشاعر من زوجته أن تدعه يطوف في البلاد حتى يغنيها أو يتركها ويموت، ذلك لأنّها كانت كثيرة اللوم عليه لخروجه للحروب، وكثرة خوضه للمعارك، وهو غير مكترث بالموت ولا جزع لأنّ الموت لا يتأخر عمن حانت منيته، وإن غلب الموت وفاز في المعركة بالغنائم أغناهم عن سؤال وطلب الناس ،كانت هذه أبرز ألفاظ الموت والتي تم تداولها في شعر الجمهرة، وبجانب ما سبق نجد شعراء الجمهرة قد استخدموا ألفاظاً أخرى للموت منها **(أم قشعم، مصرع، حَينة، فَقْدُ، نعيك، التفرق، فانياً، صريع، قضائيا، الخطوب، صريع)**.

وقد عبّر شعراء الجمهرة من خلال تلك الألفاظ عن إحساسهم بالموت، وتصوير فاجعتهم مظهرين الأسى والحزن الذي ألمّ بهم، فنقلوا إحساسهم بالمحنة والشعور بالفقد إلى قوالب فنية صيغت على هيئة قصائد نقلت إحساسهم ومشاعرهم، ولم تقتصر ألفاظ الموت على الأسماء، بل كان للأفعال حضور منها **(مات، مُت، تمته، متنا)**، ونلاحظ أنّها جاءت على صيغة الفعل الماضي، فهي تدل على انقضاء الحدث، لكنّ ظلاله حاضرة متمثلة في الحزن المخيم على ذوي الميت ،كما ظهرت أفعال أخرى على لوحة الموت منها **(تصدعوا، تخرموا، فودعوا، أودى، تولو، شَعَبته، فأخضعا، استل روحي...)**، وهي أفعال مليئة بشحنات الفقد، فالموت قد فرقهم، وشتت شملهم وجمعهم ،ويتجلى ذلك في قول أبو ذؤيب الهذلي:

أَوْدَى بَنِـــيّ، فَـــأَعْقَبُوني حَسْـــرَةً بَعْـــدَ الرُّقَـــادِن وَعَبْـــرَةً مَـــا تُقْلِـــعُ

سَـــبَقُوا هَـــوَيَّ، وأَعْنَقَـــوا لِهَـــوَاهُمُ فَتَخَرَّمـــوا، ولكـــلّ جَنْـــبٍ مَصْـــرَعُ

كَـمْ مِـنْ جَمِيعـي الشّـمل ملتئمـي الهـوى كَـانُوا بِعَـيْشٍ نَـاعِمٍ، فَتَصَـدّعُوا[1]

نلاحظ أنَّ هذا المشهد الشعري قد زخرت بألفاظ الموت مثل **(أودى، الرقاد، هواي، تخرموا، فتصدعوا)**، وهي ألفاظ توحي بهول المصيبة التي ألمت بالشاعر، فقد هيمنت ألفاظ الموت على المعجم الشعري للشاعر لتجسد حجم المعاناة والآلام التي عاناها لفقده أولاده، وانظر إلى كلمة تصدعوا التي توحي بالتصدع والتحطيم والانهدام ،ولم يقتصر حقل الموت على هذه الكلمات فقط، فلقد تكدس المعجم الشعري في شعر الجمهرة بألفاظ الموت، وما انعكس عنه من بكاء، وعويل، ودموع، تجسدت في ألفاظ البكاء والتي تجاوزت ثلاثة وعشرين موضعاً جاءت بحسب الجدول التالي:

ألفاظ البكاء

(1) القرشي، الجمهرة، (ص684-685).

اللفظ	عدد وروده
بكاء	3
عويل	1
دمع	6
دموع	2
يبكي	4
ندب	3
أبكي	4

وقد وجد شعراء الجمهرة أنَّ البكاء سفاهة ولا يليق بالرجال فهو الحلم، وأصله الخفة والطيش يقول أبو ذؤيب الهذلي:

وَلَقَـــدْ أَرَى أنّ البُكَـــاءَ سَـــفَاهَةٌ وَلَسَـوْفَ يُولَـعُ بِالبُكَـا مَـنْ يُفْجَـعُ

وَليَـــأْتِيَنّ عَلَيْـــكَ يَـــوْمٌ مَـــرّةً يُبْكَـى عَلَيْـكَ مُقَنَّعـاً لا تَسْـمَعُ[1]

يرى الشاعر أنّ البكاء من الخفة والطيش، لأنّه سوف يأتيك يوم يُبكى عليك وأنت مدفون تحت الثرى لا تسمع من يبكون عليك، وقد أكد على مثل هذا المعنى نابغة بني جعدة حين يقول:

تَهـيجُ لـذي البخـل النّدَامَـةَ بعـد أن تُغيّـر شَـيئاً، غَيْـرَ مـا كـان قُـدّرا[2]

فالدموع والبكاء والندامة لا تغير شيئاً غير ما كان قدّرا.

وقد جاءت الأفعال **(يبكي، يُبكى، تبكي، نبك)** بصيغة المضارعة لتفيد وتدلل على تجدد واستمرار الحزن والأسى لتنهمر الدموع كلما طاف خيال الأحباب، كلما عَنَّت على النفس ذكراهم، فالبكاء يطفئ نار الفراق والحزن الذي أشعل القلوب المشتاقة للأحباب.

وقد طلب بعض الشعراء من عينه بأن تجود بالدموع الغزيرة لتخفف وتطفئ نار الحزن ولوعة الفقد والفراق ويتجلى ذلك في قول متمم بن نويرة اليربوعي:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص685).

(2) المرجع السابق، ص774.

أعَيَنـــــيَ هـــــلّا تبكيـــــان لمالـــــكٍ إذا أَذرتْ الــرِّيحُ الكَنِيــفَ المُرَبعــا[1]

يطلب الشاعر من عينيه أن تبكيان لمالك في ذلك الوقت لشدة الخلّة وإطعامه للناس.

وبعد هذا العرض لحقل الموت بكل ما فيه من ألفاظ الموت المتنوعة، يتضح لدينا وضوح فكرة الموت في أشعار الجمهرة، حيث أنها قد سيطرت على أفكارهم ورؤاهم، فبرزت حلية واضحة بالصورة التي عرضناها.

المبحث الرابع : حقل ألفاظ الزمن

شهد الشعر الجاهلي حضوراً واضحاً للزمن، والزمن والزمان " اسم لقليل من الوقت وكثيره "[2]، وقد شكّل الزمن تساؤلاتٍ عدة، لدى شعراء الجمهرة ؛ فقد أرخى الزمن سدوله على أيامهم ولياليهم، فأصابهم بأنواع الهموم والابتلاءات، فتمنوا أن ينجلي بصباح يأتي بخير لكن صباحه ليس مختلفاً عن ليله، فإن كان امرؤ القيس قد شدّ ليله بنجومه، فإنّه قد حيّر الشعراء من بعده كيف يشدونه حتى أنهك قُواهم، وقد تضمنت قصائد الجمهرة صراعاً واضحاً مع الزمن، ذلك لأنّ الشاعر يحاول إعادة الزمن الماضي، ويحاول أن يشتم عبقه ليمثل له اكسير الحياة يستطيع من خلاله أن يواصل أيام حياته، فيعيد الماضي ليعيشه حتى لو كان ذلك طللاً يقف عليه، يتلمس من خلاله الذكريات وأيام اللهو، ومن خلال استقراء شعر الجمهرة يظهر لنا وجود نظرتين للزمان:

النظرة الأولى ،نظرة التسليم لقضاء الزمن والدهر، وما تحدثه الأيام، لكن لا بد من مواصلة الحياة رغم تلك الآلام.

النظرة الثانية ،هي نفس الأولى، بيد أنّ أصحاب تلك النظرة انفلتوا من قبضة الشعور بالضعف والاستكانة إلى الانغماس في الملذات، وقد بزرت ألفاظ الزمان في شعر الجمهرة وكثرت بشكل لافت للنظر ومن هذه الألفاظ **(الليل، اليوم، الدهر، الصباح، المساء، الغد، النهار)**، والجدول التالي سيوضح لنا نسب ورودها في شعر الجمهرة:

---

(1) المرجع نفسه ، ص749.

(2) ابن منظور، لسان العرب، (ج199/13).

ألفاظ الزمن		
الكلمة	عدد ورودها	النسبة
اليوم	95	36.25
الليل	69	26.34
الدهر	40	15.27
الصباح	30	11.45
المساء	13	4.96
الغد	8	3.05
النهار	7	2.67
المجموع	262	%100

يتضح لنا من خلال الجدول السابق أنَّ لفظ اليوم حظي بالنسبة الأكبر من الحضور، حيث ورد (95) خمساً وتسعين مرة من (262) مائتين واثنتين وستين مرة هي مجموع ألفاظ الزمن، بواقع 36.25%، ثم كان لفظ الليل في المرتبة الثانية من نسبة الحضور حيث ورد تسعاً وستين مرة ما نسبته 26.33%، وقد أسهبت الحديث حول لفظ الليل في مبحث ألفاظ الطبيعة من هذا الفصل، ولعلني قد استوفيت عرضه، ثم يأتي بعده لفظ الدهر وقد جاء ذكره في (40) أربعين موضعاً، ما نسبته (15.26%)، ثم يليه لفظ الصباح فالمساء ...، وسأتحدث في الصفحات التالية عن أبرز ألفاظ الزمن حضوراً في جمهرة أشعار العرب .

1- لفظ اليوم

لقد حظي لفظ اليوم بالنسبة الأكبر من حيث وروده في شعر الجمهرة في حقل الزمن، فقد جاء في (95) خمسة وتسعين موضعاً دارت حول ألفاظ **(يوم، اليوم، أيام، يومه، يومها...)**، ما نسبته (36.25%) من مجموع ألفاظ الزمن، وهي أعلى نسبة حضور في حقل الزمن، وقد جاء لفظ اليوم في دلالات مختلفة ومتعددة ومتباينة، وأول ما يطالعنا من شعراء الجمهرة امرؤ القيس، حيث أنّ لفظ اليوم قد حمل عنده دلالات عدّة متباينة، ففي مطلع قصيدته يبدي حزنه وحيرته عند رحيل الأحبة، لكن أصحابه ينصحونه بأن لا يهلك من شدة الأسى ويتجمل بالصبر يقول:

وُقُوفــاً بهــا صَــحْبي عَلــيَّ مَطِــيَّهُمْ يَقولــونَ : لا تَهــلِكْ أَســىً، وتجَمَّــلِ

ودَعْ عَنــكَ شَــيئاً قَــد مَضَــى لسَــبيلِهِ ولكِــنْ علــى مــا غالــكَ اليَــوْمَ أقبِــلِ

كـــأنّي غَـــداةَ البَـــينِ، يَـــومَ تَحَمَّلُـــوا لـــدَى سَـــمُراتِ الحَـــيِّ نـــاقِفُ حَنظَـــلِ[1]

ثم يبدأ يتذكر الماضي بأيامه الجميلة ولهوه وعبثه يقول:

أَلا رُبَّ يَـــومٍ صـــالحٍ لـــك منهـــا ولا سِـــيّما يـــومٍ بِـــدَارةِ جُلْجُـــلِ

وَيـــومَ عَقَـــرْتُ للعَـــذَارَى مَطِيَّتـــي فَيـــا عَجَبـــاً مِـــنْ رَحْلِهـــا المتَحَمَّـــلِ

ويَـــومَ دَخَلـــتُ الخِـــدْرَ، خِـــدْرَ عُنَيـــزَةٍ فقالـــتْ: لَـــكَ الـــوَيلاتُ إنَّـــكَ مُرْجِلـــي[2]

يتذكر الشاعر الأيام الجميلة التي فاز فيها بوصل النساء، وظفر بلقياهنّ، فكان ذلك اليوم أحسن الأيام التي عاشها ولا سيما يوم قضاه بداره جلجل وهو موضع في بطن الهضب، وبعد تفضيل يوم دار جلجل، يفضل أيضاً يوم عقر مطيته للأبكار ؛ ثم يوم دخل خدر عنيزة واليوم الذي قضاه مع محبوبته على الرمل الكثير، وقد أبت محبوبته تشدداً والتواءً ثم حلفت بأن تهاجره على سائر الأيام الصالحة التي فاز بها من أحبائه، فامرؤ القيس يستدعي الأيام والذكريات الجميلة التي قضاها مع أحبابه، فنلاحظ أن يوم امرئ القيس قد انقسم إلى نوعين، يوم به آلام الفراق على ضياع الأحبة، واليوم الثاني هو اليوم العابث المغامر، حيث أنّه يقتنص الفرصة ويتحسس اللحظات التي يستغلها لمتعته.

أما يوم عمرو بن كلثوم فهو مختلف عن يوم امرئ القيس فهو يوم معاناة وقسوة ويوم كريه يقول:

قِفـــي قَبْـــلَ التّفَـــرّقِ، يـــا ظَعينـــاً نُخَبّـــرِكِ اليَقـــينَ وَتُخْبِرِينَـــا

بِيَـــوْمٍ كَرِيهَـــةٍ ضَـــرْباً وَطَعْنَـــاً أَقَـــرَّ بِـــهِ مَوالِيـــكِ العُيُونَـــا[3]

يطلب الشاعر من محبوبته أن تقف قبل أن تمضي ليخبرها بما عاناه وبما لاقاه، في يوم حرب كثر فيه الضرب والطعن، حتى أقرّ بنو أعمامك عيونهم في ذلك اليوم، ففازوا بمناهم وقهروا الأعداء، فيوم عمر بن كلثوم هو يوم المغامرة والتباهي بقهر الأعداء.

وإذا انتقلنا إلى يوم شاعر آخر، وهو قيس بن الخطم الأوسي نراه يفاخر بأيام الوقائع بينه وبين أعداءه وكيف أنّ قومه أذاقوهم مرارة الهزيمة يقول:

لَقِيـــتكُمُ يَـــوْمَ الحـــدائق حَاسِـــراً كَـــأَنّ يَـــدَي بالسّـــيْفِ مِخْـــرَاقُ لاَعِـــبِ

وَيَـــوْمَ بُعَـــاثٍ أَسْـــلَمْتَنَا سُـــيُوفُنا إلـــى حَسَـــبٍ فـــي جَـــذْمِ غَسّـــانَ ثَاقِـــبِ

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص244-247).

(2) المرجع السابق، ص248.

(3) القرشي، الجمهرة، (ص391).

يُجَــرِّدنَ بِيضــاً كُــلَّ يَــوْمٍ كَرِيهَــةٍ ويَغْمِـدْنَ حُمْـراً خَاضِـباتِ المَضَـارِبِ

قَتَلْنَــاكُمُ يَــوْمَ الفَجَــارِ وَقَبْلَــهُ وَيَـوْمُ بُعـاثٍ كَـانَ يَـوْمَ التّغَالُـبِ[1]

يفخر الشاعر بالأيام التي لقن فيها أعداءه درساً وهي **(يوم الحدائق، ويوم بعاث، ويوم الفجار، ويوم بعاث، ويوم التغالب)**، وهي وقائع حدثت بين الأوس والخزرج قبل الإسلام كان فيه قتل كبير بين الجانبين.

ومن خلال استقراء شعر الجمهرة يتضح لي أنَّ أيام شعراء الجمهرة قد انحسرت في ثلاثة دلالات وهي :

الدلالـة الأولـى لليوم، يوم يتذكره الشاعر ليفخر به على أعدائه، وهو اليوم الذي كبدوا الأعداء خسائر كبيرة، وقد سموا هذا اليوم بأسماء المواضع التي حدثت فيها المعارك مثل **(يوم الدجن، يوم النسار، يوم بعاث، يوم الفجار، يوم التغالب...)**، وقد حظي ذكر هذا اليوم بالنسبة الأكبر من ألفاظ اليوم في الجمهرة.

فجاء هذا اليوم ليتفاخر به الشعراء بالأمجاد والبطولات، ويتجلى ذلك في قول عمرو بن أحمر الباهلي:

لا تَـنْسَ يَـوْمَ أبــي الــدَّرْدَاءِ مَشْــهَدَنا وَقَبْــلَ ذلــكَ أيّــامٌ لَنَــا أُخَــرُ[2]

كما يتجلى في قول عمرو بن كلثوم:

وَأَيَّــــامٍ لَنَــــا غُــــرٍ، طِــــوالٍ عَصَـينا المَلْـكَ فيهـا أَنْ نَـدينَا[3]

استحضر الشاعر الأيام (الغر) وقد شبهها مثل الخيل المحجلة، وهي أيام طوال على الأعداء، مدللاً بذلك على أيامه التليدة، والتي يمدح بها قومه بأنّهم قد عصوا فيها أمر الملك كراهية أن نطيعه ونتذلل له، وهي أيام مشهورة مثل الخيل الغرّ، فالشاعر يفخر بتلك الأيام بما فيها من انتصارات وبطولات، يستعرض بها، ونلاحظ أنّ لفظ أيام جاءت نكرة وهي جمع تكثير ليدلل على أنّ هناك أيام غير يوم أبي الدرداء، وغير الأيام التي عصى فيه قوم عمرو الملك.

في حين أنّ جرير جعل يوم التفاضل يزن كل أحساب تغلب حين يقول:

لَــوْ أَنّ تَغْلِــبَ جَمّعَــتْ أَحْسَــابَهَا يَـوْمَ التّفاضُـلِ، لـم تَـزِنْ مِثْقَـالا[1]

---

(1) المرجع السابق، ص652.

(2) القرشي، الجمهرة، (ص849).

(3) المرجع السابق، ص395.

يدعو جرير تغلب بأن تجمع أحسابها ومفاخرهم ويأتوا ليوم التفاضل الذي يجمع الناس للمفاضلة، ويحكم فيه لمن السبق والريادة، فإن أحساب تغلب ومفاخرهم لا تزن شيء مقارنة بغيرها.

الدلالة الثانية لليوم، يوم يتذكر فيه الصبابة والهوى والعبث مع المحبوبة، وهو اليوم الذي تسلل فيه خلسة وخفية ولقى المحبوبة على هضبة أو على بطحاء أو تحت شجرة أو في خدرها، حتى نال منها ما يحب ويشتهي، فيظل يتذكر صبابة هذا اليوم طوال حياته، ولعلّ ما دفع شعراء هذا اليوم للانغماس في الملذات عدم علمهم بيوم منيتهم غداً أو بعد غدٍ لذلك أرادوا أن يظفروا من هذا اليوم بما لذ وطاب، لذلك ترى عدي بن زيد يقول في قصيدة تعد من شعر الحكمة يقول:

أَعَـــاذِلُ مـــا يُـــدْرِيكِ أَنَّ مَنِيّتَـــي إلى ساعةٍ في اليَوْمِ أَوْ في ضُحى الغد

ذَرِيني وخُلقي ليس ليَ غير ما مضَى أَمَـامِيَ مـن مـالي إذا خَـفّ عُـوّدِي[2]

يخاطب الشاعر محبوبته متسائلاً، ما يدريك متى تحين منيتي اليوم أو غد، فذريني فليس لي إلّا اليوم وما مضى من الأمس، فالشاعر يطلب من محبوبته أن تدعه وما جبل عليه من خليقة الكرم، لأنني ليس لي من حطام هذه الحياة إذا حانت منيتي سوى ما قدمت من نفقة وبذل وجود، وقد سار على مثل هذا المعنى أكد زهير بن أبي سلمى، ويتجلى ذلك في قوله :

وأَعْلَـمُ مَـا فـي اليَـوْمِ وَالأَمْـسِ قَبْلَـهُ وَلَكِنَّنِـي عَنْ عِلمِ مـا فـي غَدٍ عَمِ[3]

فعلم الشاعر محصور في اليوم والأمس، لكن الغد مجهول، ومثله قال عمرو بن كلثوم:

وإنـــا ســـوف تـــدركنا المنايـــا مقـــــدرة لنـــــا ومقـــــدرينا

وَإنّـــا غَـــداً، وإنَّ اليَـــوْمَ رَهْـــنٌ وَبَعْـــدَ غَـــدٍ بِمَـــا لا تَعْلَمِينَـــا[4]

يقول لصاحبته أصبحينا قبل حضور الأجل وهُبّي بصحنك وأسقينا الخمر، فإن الموت مقدر لنا ونحن مقدرون له، ومعنا هذا البيت مرتبط بأول القصيدة الذي يقول فيه :

أَلاَ هُبّـــي بِصَـــحْنِكِ، فَاصـــبَحينا وَلاَ تُبقـــي خُمُـــورَ الأنـــدَرِينَا

---

(1) المرجع نفسه، ص914.

(2) القرشي، الجمهرة، (ص509).

(3) المرجع السابق، ص297.

(4) المرجع نفسه، ص391.

فيطلب الشاعر من محبوبته أن تقوم من نومها، ولا تبقي خمور الأندرينا لغيرنا، كما أنّ غد يأتيك بما لا تعلمين من الحوادث، فالأيام مرتهنة بالأقدار، فهي توافينا من حيث لا نعلم، فالشاعر يريد أن يعيش يومه فقط ويتذكر أمسه الجميل.

أما **اليوم الثالث** الذي ورد في الجمهرة ؛ فأتي في إطار الماضي الحزين الذي فرّق الموت بينه وبين أحبابه من ذلك قول أبو زيد الطائي:

كـــلَّ يَـــوْمٍ تَرْمِيـــهِ مِنْهَـــا بِسَـــهْمٍ فَمُصِـــيبٌ، أَوْ صَـــافَ غَيْـــرَ بَعِيـــدِ

غَيْـــرَ أَنّ الجُـــلاَحَ هَـــدّ جَنَـــاحي يَـــوْمَ فَارَقْتُـــهُ بِـــأَعْلى الصّـــعيد[1]

فكل يوم ترمي المنية فيه بسهامها فتصيب به أحد، فاليوم الذي فارق فيه اللجلاج هو يوم حزين قد أصابته سهم القدر التي لن تخطئ أحد .

ومثله متمم بن نويرة في قوله:

فـــإنْ تَكُـــنِ الأيـــامُ فَـــرّقْنَ بَيْنَنَـــا لقـدْ بـانَ مَحْمُـوداً أخـي، يـومَ وَدّعـا

بِأَوْجَـــد مِنّـــي، يَـــوْمَ فَارَقْـــتُ مالِكـــاً وَقَـامَ بِـهِ النّـاعي الرّفيـعُ، فأسْـمعا[2]

يقول الشاعر أنّ اليوم الذي فارق فيه من يحب ليس أوجع منه يوم، فجاء هذا اليوم ليشكل الماضي الحزين بما فيه من شجن، وضيق وضجر على ما فعلته تلك الأيام بالأحباب.

2- الدهر

الدهر هو الأمد المدود، وقتل الدهر ألف سنة، وجمع الدهر أدهر ودهور، وكان العرب قبل الإسلام ينسبون النوازل إلى الدهر، وكانوا يذمون الدهر، ويسبونه عند الحوادث والنوازل التي تنزل بهم من موت وهدم، فيقولون: أصابتهم قوارع الدهر وحوادثه وأبادهم الدهر، فيجعلون الدهر الذي يفعل ذلك فيذمونه [3]، وقد ذكر الله تبارك وتعالى ذلك في كتابه العزيز حينما قال: ﴿وَقَالُواْ مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَآ إِلَّا ٱلدَّهْرُۚ وَمَا لَهُم بِذَٰلِكَ مِنْ عِلْمٍۖ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ﴾ [4] .

---

(1) المرجع نفسه ، ص732.

(2) القرشي، الجمهرة ، (ص752-754).

(3) ابن منظور، لسان العرب، (ج292/4).

(4) [الجاثية: آية 24].

لقد كان للفظ الدهر حضور مائز في شعر الجمهرة، فقد جاء ذكره في (40) أربعين موضع بنسبة 15%، وقد جاء لفظ الدهر حاملاً في طياته دلالات مختلفة ومتباينة، منها ما جاء ليدلل على فكرة الفناء من ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي :

وَالـــدّهْرُ لا يُبقـــي علـــى حَدَثَانِـــهِ جَـــوْنَ السَّـــرَاةِ لـــه جَدَائـــدُ أَرْبَـــعُ

وَالـــدَّهْرُ لاَ يَبْقَـــى عَلَـــى حَدَثَانِـــهِ شَـــبَبٌ أَفَزَّتْـــهُ الكِـــلاَبُ مُـــرَوَّعُ

وَالـــدَّهْرُ لاَ يَبْقَـــى علـــى حَدَثَانِـــهِ مُسْتَشْـــعِرٌ حَلَـــقَ الحَدِيـــدِ مُقَنَّـــعُ[1]

فالدهر يفني كل شيء لا يبقي حمار الوحش والأسود والأتن قليلة اللبن وهو الشاب القوي، ولا المسن من الثيران، ولا لابس لدرع الصدر ولا درع الرأس، لذا لا نستغرب حينما شبه أحيحة بن الحلاج الدهر بالغول في قوله:

لهـــوت عَـــنْ الصّـــبَا، واللهـــو غُـــوْلُ وَنَفْـــسُ المَـــرْءِ، آونِـــةً، فتُـــولُ[2]

فوصف أحيحة الدهر بأنّه غول يجسد من خلال تلك الكلمة كل معاني الخوف من الدهر، وقد يحمل الدهر معنى اللهو، ويتجلى ذلك في قول نابغة بني ذبيان :

وَقَـــدْ أَرَانِـــي وَنُعْمـــاً لاَهِيَـــيْنِ بهـــا وَالـــدَّهْرُ والعَـــيْشُ لَـــمْ يَهْمُـــمْ بِـــإِمْرارِ[3]

ومثله قول ذي الرمة:

لَيـــاليَ الـــدّهْرُ يَطْبِينـــي، فأَتْبَعُـــه كـــأنّني ضـــاربٌ فـــي غَمْـــرَةٍ لَعِـــبُ[4]

يتحدث الشاعر هنا عن عُمرة الشباب أو ميعة الشباب ؛ فلياليالي الدهر يدعوني وتميل بي وأنا سابح في ماء كثير، يريد أنّ الشباب قد سحبه إلى لياليالي الدهر اللاهية المليئة بالملذات والشهوات وقد استجبت لها وسبحت فيها حتى غمرتني بشهواتها، ومن المعاني التي جاء بها لفظ الدهر، الوعظ والزهد كقول عبيد بن الأبرص:

لا يَعـــظُ النّـــاسُ مـــن لا يعـــظُ ال دَّهْـــرُ، ولا يَنْفَـــعُ التَّلبِيْـــبُ[5]

يقول أنّه من لم يتعظ بالدهر فإنّ النّاس لا يقدرون على عظته ولا ينفع معه التعليم، بمعنى من لم يعلمه الدهر لا ينفع معه التعليم ،ومثله قول عدي بن زيد:

كَفَـــى زَاجـــراً للمَـــرءِ أَيّـــامُ دَهْـــرِهِ تَـــرُوحُ لَـــهُ بالوَاعِظَـــاتِ وَتَغْتَـــدِي[1]

---

(1) القرشي، الجمهرة، ص686-691-694.

(2) القرشي، الجمهرة ، (ص658).

(3) المرجع السابق، ص305.

(4) المرجع نفسه، ص954.

(5) المرجع نفسه ، ص478.

3- الغد

هو اليوم المرتقب وفي اللغة هو " اليوم الذي يأتي بعد يومك " [2]، وقد جاء لفظ الغد في شعر الجمهرة في ثمانية مواضع دارت في معظمها حول الشيء الغامض والمجهول، الذي لا يستطيع أحد التكهن به، ويتجلى ذلك في قول زهير بن أبي سلمى:

وأَعْلَمُ مَا فِي اليَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَهُ وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلمِ ما في غَدٍ عَمِ[3]

وبمثل هذا المعنى جاء عمرو بن كلثوم في معلقته، ويظهر ذلك في قوله :

وَإِنّا غَداً، وإنَّ اليَوْمَ رَهْنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لا تَعْلَمِينَا[4]

المبحث الخامس : حقل ألفاظ الألوان

إنَّ استقراءً واعياً لديوان جمهرة أشعار العرب يكشف لنا بصورة جلية عمّا تحفل به قصائدها، من ألفاظ تتصل بالألوان، حتى لا تكاد تخلو قصيدة أو غرض من ذكر هذه الألفاظ، وهذا يعطينا إشارة جلية بأن اللون من الدعائم الأساسية في شعر الجمهرة، ذلك لأنّها تؤدي دلالة تعكس الحالة النفسية لانفعال الشاعر.

لذلك كان اللون محوراً فنياً في عملية الإبداع والخلق الشعريين، وهي واحداً من أسس البناء الفني لشعر الجمهرة، ذلك لأنّ اللون يوحي بعدة دلالات ومعاني تتناسب مع التجربة الشعرية.

إنّ الظهور اللافت للنظر للون في شعر الجمهرة، قد واكبه ظهور لافت للنظر في المستوى اللغوي والمعجمي، وهذا يدلل على أهمية اللون في النص الشعري لشعر الجمهرة، وقد استثمر شعراء الجمهرة دلالة الألوان **(الأسود، والأبيض، والأحمر، والأصفر...)** وكانت ذات حضوراً واضحاً في شعرهم، " ذلك لأنّ اللون هو الإطار الخارجي والغطاء الصبغي الذي يظهر للعين المجردة، فهو التأثير الفسيولجي الناتج عن شبكية العين سواء أكان هذا اللون مادة صباغية أم ضوءاً ملوناً " [5].

وقد كثرت ألفاظ الألوان وتشعبت في الشعر العربي حتى أنّنا نجد للون الواحد ألفاظاً لونية متعددة تتدرج مع اختلاف نسبي تبعاً لاختلاف درجاته، وقد تحدث علماء العربية قديماً

---

(1) المرجع نفسه، ص509.

(2) ابن منظور، لسان العرب، (ج117/15).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص297).

(4) المرجع السابق، ص391.

(5) علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، (ص19).

باستفاضة عن ألفاظه وقسموه إلى ألفاظ لونية أساسية محددة تجمع تحتها هذا الكم الهائل، وهي **(الأبـيض، والأسـود، والأحمـر، والأصـفر، والأخضـر)**، وبـاقي الألـوان الأخـرى تـرد إلـى هـذه الأصول[1] .

وسيتخذ الباحث الألوان السابقة كأساس لكي أجري عليها حقل الألوان، حيث حفلت جمهرة أشعار العرب بتلك الألوان الأساسية .

وقد جاء حقل الألوان في الجمهرة فيما يقرب من (150) مائة وخمسين موضعاً، في سياقات وأغراض متعددة، وبدلالات متباينة كما هو موضح بالجدول التالي:

اللون	عدد المرات	النسبة المئوية
الأسود	**66**	**44.00**
الأبيض	**46**	**30.67**
الأحمر	**27**	**18.00**
الأصفر	**5**	**3.33**
الأزرق	**4**	**2.67**
الأخضر	**2**	**1.33**
المجموع	**150**	**%100**

وبنظرة سريعة إلى الجدول السابق يتضح لنا أنَّ اللون الأسود قد حظي بنصيب الأسد من الحضور في شعر الجمهرة، ثم كان الأبيض، فالأحمر...، وقد جاء ذكر الألوان في معظم الأغراض الشعرية التقليدية من **(فخر، ومدح، وغزل...)**، وسأقوم في الصفحات التالية بتسليط الضوء على أبرز تلك الألوان حضوراً في شعر الجمهرة.

1- اللون الأسود

للون الأسود دلالات متعددة ومتباينة، فتارة يعد مصدر جمال وقوة، وأخرى مصدر حزن وتشاؤم، وتارة يدعو للفخر والاعتزاز، وقد نعت العرب الجاهلي كل شيء بغضته نفوسهم بلون

(1) ينظر، علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، (ص53).

الأسود فعبروا عن الحقد بأنّه أسود ووصفوا الأكباد الحاقدة بالسواد، " يقولون سود الأكباد، يريدون العداوة " [1].

وهو أكثر الألوان المحببة في الشعر والعين، ومن مظاهر القبح إذا كان في البشرة، ومن سمات الحزن إذا كان في الثياب.

إذن نستطيع القول أنّ اللون الأسود مرتبط بالموروث الذهني لدى العرب كالموت والدمار والفناء والشر...، وقد يكون سبب ذلك ارتباطه بظلمة الليل الذي يحمل بين طياته الخوف والقلق والأرق، والحزن، لذلك فقد أصبح لوناً مأساوياً.

وقد تعددت ألفاظ اللون الأسود ودلالاته في شعر الجمهرة، بل تعداها إلى دلالات أخرى، وأجزم أنّ دلالة اللون تتغير وفق الحالة الشعورية والنفسية لدى الإنسان، وقد تعددت ألفاظ اللون الأسود وتباينت فجاء شعر الجمهرة مليء بألفاظ اللون الأسود ومنها **(أسود، سمر، السود، حون، ورق، القار، الأكم، الأقتم، سحماء، عفر، أسفع، أغير، أعفر، أطلس، أسطع)**، وقد جاء اللون الأسود ومشتقاته في (66) ستة وستين موضعاً، ما نسبته 44% من مجموع حقل الألوان الـ(150) موضع، وقد جاءت تلك الألفاظ ضمن سياقات وأغراض مختلفة ومتباينة حاملة في طياتها دلالات مختلفة بحسب الموضع الذي جاءت فيه، ومنها لوحة المرأة، فقد شكّل اللون الأسود في لوحة المرأة جانباً من جوانبها الجمالية، وذلك حينما يتغزل في شعرها، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

وفَــرْعٍ يَــزينُ المَــتنَ أَسْــوَدَ فــاحِمٍ أَثيــثٍ كَقِنْــوِ النَّخْلَــةِ المُتَعَثْكِــلِ[2]

يصف الشاعر لون شعر محبوبته المرسل على ظهرها، فهو أسود فاحم أي شديد السواد وهو كثير مثل قنو النخلة التي أخرجت قنوانها.

أما طرفة بن العبد فقد اعتبر أجمل الشفاه الشفة السوداء، ويتجلى ذلك في قوله:

وفـي الحَـيّ أَحْـوَى يَـنفُضُ المَـرْدَ شـادنٌ مُظــاهِرُ سِــمطَيْ لُؤلُــؤٍ وَزَبَرْجَــدِ

خَــذُولٌ تُراعــي رَبْرَبــاً بِخَميلَــةٍ تَنَــاوَلُ أَطْــرَافَ البَريــرِ وَتَرْتَــدِي[3]

يقول في الحي حبيب يشبه ظبياً أحوى – والأحوى الذي في شفتيه سمرة –، في كحل العينين وسمرة الشفتين، هذا الظبي يمد عنقه ليأكل ثمر الأراك فيظهر عنقه الجميل، وفي البيت

---

(1) الجاحظ، الحيوان، (ج120/3).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص258).

(3) المرجع السابق ، ص422.

الثاني يقول أنَّ هذا الحبيب تبسم عن ثغر ألمى، – والألمى سواد الشفتين– هذا الثغر كأنه أقحوّان فشبه بياض الثغر ببياض نور الأقحوان، فقد جعل طرفة سواد الشفة معياراً للجمال.

يظهر اللون الأسود في اللوحة الفنية السابقة في كلمتي **(أحوى، ألمى)** وهما تدلان على سواد الشفاه، وهو يوحي بجمال المحبوبة، فجاء اللون الأسود هنا في إطار التغني بجمال المحبوبة، وقد يأتي اللون الأسود في لوحة أخرى، وهي إظهار الشجاعة والبطولة، ويتجلى ذلك في قول أبو زبيد الطائي:

بَـــدّلَ الغَـــزْوُ أَوْجُـــهَ القَـــوْمِ سُـــوداً وَلَقَـــد أَبْـــدأُوا، وَلَيْســـتْ بِسُـــود[1]

يقول أنّ وجوه القوم تغير لونها من الجهد وقلة الطعام وغاضت نضارتها وأصبحت سوداء مما عانوه في تلك المعركة، فأصبحت وجوههم سوداء بعد ما كانت بيضاء ناصعة من شدة الغبار الذي ملأ الأفق، وهذا يدل على شدة ضراوة المعركة التي خاضها القوم فدلل اللون الأسود على شدة المعركة، كما دلل على بطولة قومه وشجاعتهم، وبمثل هذا المعنى جاء عمرو بن كلثوم في قوله:

عَلَينـــا البَـــيْض واليَلَـــبُ اليَمـــاني وأَســـيافٌ يَقُمْـــنَ وَيَنْحَنِينَـــا

علَينـــا كُـــلُّ ســـابِغَةٍ دِلاصٍ تخـال علـى النظـاق لهـا غُضـونَا

إذا وُضـــعَتْ عَـــنِ الأبطـــالِ يومـــاً رَأَيـــتَ لهـــا جُلُـــودَ القَـــوْمِ جُونَـــا

كَـــأنَّ غضُـــونَهُنّ مُتُـــونُ غُـــدرٍ تُصَـــفّقُها الرّيـــاحُ إذا جَرينَـــا[2]

ذكر الشاعر هنا بعض أدوات الحرب التي يفتخر بارتدائها الفرسان فيلبسون الحديد والدروع ويمتشقون السيوف الطويلة، كما يلبسون الدروع الواسعة براقة ومحكمة إذا خلعها الأبطال رأيت جلودهم سوداً للبسهم إياها، فأصبح سواد جلد الأبطال ملمحاً يشيرُ إلى ضراوة القتال .

أما أبي ذؤيب الهذلي ؛ فقد رام حول نفس المعنى حيث يقول:

حَمِيَـــتْ عَلَيْـــهِ الـــدِّرْعُ، حَتّـــى وَجْهُـــهُ مِـــنْ حَرِّهَـــا، يَـــوْمَ الكَرِيهَـــةِ، أَسْـــفَعُ[3]

---

(1) المرجع نفسه، ص741.

(2) القرشي، الجمهرة ، (ص409).

(3) المرجع السابق ، ص695.

أصبحت وجوه الأبطال **(أسفع)** أي سود من سخونة الدروع الناتجة عن ضراوة المعركة، هذه السخونة حولت لون جلد وجهه إلى سواد، ليست وجوه المقاتلين وجلودهم ودروعهم سوداء فقط؛ بل امتد السواد ليشمل أدوات الحرب كالرماح كقول عمرو بن كلثوم:

نُطاعِنُ ما تَراخَى النّاسُ عنّا ونَضرِبُ بالسّيوفِ، إذا غُشينَا

بسُمرٍ مِنْ قَنَا الخطيّ لُدْنٍ ذَوابِلَ، أَو بِبِيض يَعْتَلِينَا[1]

يفخر الشاعر بقومه فيقول أنّنا نطاعن من تباعد عنا، ونضربهم بالسيوف إذا قربوا منا، أو نطاعنهم برماح سمر، وتوصف الرماح بالسمرة، ذلك لأنّ سمرتها دالة على نضجها في منابتها، والأمثلة على ذلك كثيرة في شعر الجمهرة لا يتسع لها المجال في هذا المقام[2].

وإذا تركنا أدوات الحرب ننتقل إلى الطبيعة وما شكله اللون الأسود إطاراً لونياً بشكل جلي، والأمثلة في الجمهرة كثيرة جداً، فالأسود لون الجمال، وثور الوحش، وبقر الوحش، والغراب، والذئب، والحمام، وكلب الصيد، ونستطيع القول أنّ اللون الأسود قد شارك معظم عناصر الطبيعة المتحركة من ذلك قول عبيد بن الأبرص:

كَأَنَّها مِنْ حَمِيرِ غاب جَوْنٌ بِصَفْحَتِهِ نُدُوبُ[3]

رأى شعراء الجمهرة جمال الناقة في السواد الملون بالأبيض، فشبه الناقة بالحمر الجون، و(الجون) مكون أبيض وأسود في هذا الفلك قد دار الأخطل حيث يقول:

أَمّا السَّراة، فمِنْ دِيباجَةٍ لَهَقٍ وَفي القَوَائِمِ مثلُ الوشم بالقار[4]

يتحدث عن الناقة كأنّ على ظهرها حلّة منقشة مزينة شديدة البياض وقوائمها بها نقط سود مثل الوشم، أما ذو الرمة فيصف لنا ظبية بقوله :

لَمْيَاءُ في شَفَتَيْها حُوّةٌ لَعَسٌ وَفي اللِّثاتِ، وفي أنيابها شَنَبُ

كحْلاءُ في دَعَجٍ، صَفْراءُ في بَرَجٍ كَأَنّها فِضّةٌ قد شَابَها ذَهَبُ[5]

---

(1) المرجع نفسه، ص398.

(2) كقول أبي زيد الطائي، (الذبل السمر) وهي الرماح، ينظر، (ج 48/740)، وقوله أيضاً: (سمر العوالي) أي الرماح السمر، ينظر، (ج 12/733)، ومن أدوات الحرب كذلك الترس الأسود كقول أبي قيس بن الأسلت (ومارن أسمر) وهو الترس الأسود، ينظر، القرشي، الجمهرة، (ج9/667).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص475).

(4) المرجع السابق ، (ص920).

(5) المرجع نفسه، ص953.

يصف الشاعر الظبية بأنّها **(لمياء)** أي سمراء الشفة، وأنّها كحلاء وهو سواد العين، **(والدعج)** شدة سواد العين وشدة بياضها، تعمد وصف الشاعر بأنّها سمراء الشفة وهي شديدة سواد العين، دلالة على جمالها، لذا فقد استخدم الشعراء اللون الأسود لوصف جمال الحيوانات والأمثلة على هذا كثيرة جداً [1].

كما جسد اللون الأسود –إضافة إلى ما سبق– لون النوق فقد وصفها نابغة بن جعدة **(بالدهم)** وهي الإبل السود[2]، أما كعب بن زهير فجعل قوائمها سمراء[3].

أما الصورة لدى عنترة فقد كانت سوداء قاتمة مظلمة سحماء.

إن كُنـــتِ أَزْمعـــتِ الفِـــراقَ، فإنّمـــا زُمّـــتْ رِكـــابُكُمُ بِلَيْـــلٍ مُظلـــمِ

مـــا راعَنـــي، إلاّ حَمُولَـــةُ أهلِهـــا وَسْـطَ الـدِّيارِ تَسَـفُّ حَـبَّ الخِمخِـمِ

فيهـــا اثنَتَـــانِ وأَرْبَعُـــونَ لبونـــةً سُـوداً كخافيَـةِ الغُـرابِ الأسْـحَمِ[4]

نلاحظ أنّ اللوحة السابقة مليئة بالسواد، ذلك لأنّ محبوبة عنترة عزمت على الرحيل، فانعكس ذلك على مشاعر عنترة وانعكس السواد على هذه اللوحة وسيطر عليها بشكل تام، فالليل مظلم وزاده ظلمه أنّه كان موعد الفراق، ولم يكتف بوصفها بالسواد، ولكنّه أضاف إليها صورة محسوسة ليؤكد على قتامته، فهي كناصية الغراب الأسحم ليزيد الصورة سواداً على سوادها.

كما وصف نابغة جعدة الذئب بالسواد، وعمر بن أحمر نعت الفرس بإحدى درجات السواد، وهو لون الحمام عند النابغة[5]، وقد سيطر سواد الليل على الكثير من شعراء الجمهرة، فسواد الليل قد ارتبط بالأرق والسهر والسهاد والمحنة والفراق...، وقد أشبعنا هذا الموضوع عند حديثنا عن حقل الزمن لكنّني أخصص هنا سواد الليل في الحديث، ويتجلى ذلك في قول عمر بن أحمر:

فَلَـمْ تَجِـدْ فـي سَـوَادِ اللَّيْـلِ رَائِحَـةً إلاَّ سَـمَاحِيقَ مِمّـا أَحْـرَزَ العَفَـرُ

---

(1) ينظر، المرجع نفسه، 36/957، 88/967.

(2) ينظر، المرجع نفسه، 44/782.

(3) ينظر، المرجع نفسه، 28/794.

(4) القرشي، الجمهرة ، ص486.

(5) ينظر: المرجع السابق ، 18/776، 21/847، 24/309.

ثُـمَّ ارْعَـوتْ فـي سَـوَادِ اللَّيـلِ وادَّكَـرَتْ وَقَـدْ تَمـزَّع ضـارٍ لَحْمُـهُ ظفِـرُ [1]

يتحدث الشاعر عن محنة البقرة التي فجعت على ضياع ولدها، ولا تعلم عن مصيره شيء، وهي خائفة ؛ فلم تجد في سواد الليل غير رائحة ولدها، ولم تر بقايا إهابه المُقَطَّع المختلط بالتراب، وقد ذكر الشاعر سواد الليل في البيت الثاني ليؤكد على مأساوية المشهد الذي عاشته تلك البقرة الباحثة عن ولدها، لتكتشف أخيراً أنّ ذئباً ضارٍ، متعد على الصيد قد فاز به وقطّع لحمه وفرقّه، ولحظتها ترعوي وتكف عن البحث.

لقد شكّل سواد الليل إطاراً مأساوياً لصورة البقرة الباحثة عن ولدها، وهذه السوداوية التي تكوّن المشهد تضاعف محنة البقرة المفجوعة لتقتلها الوحدة وسط الظلام، وأمواج الليل اللانهائية، فاستحكم الليل وظلمته عليها وانفرد بها بعدما عرفت حقيقة موت ولدها المرة.

2- اللون الأبيض

حمل اللون الأبيض دلالات متنوعة في شعر الجمهرة، فهو رمز للنقاء، والصفاء، ومؤشر للجمال والنظافة، وفي ذات الوقت قد يحمل دلالة الشؤم والضجر، وهو للمرأة صفة جمال وطهارة، وللرجل نقاء وصفاء، وشرف، ونسب، وللموت لون ثياب الميت (الكفن) .

وقد جاء ذكر اللون الأبيض في القرآن الكريم حاملاً معنى الطهارة والنقاء والإيمان والصفاء، ويوم القيامة تصبح وجوه الصالحين بيضاء لامعة لقول الله عز وجل: ﴿ وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِى رَحْمَةِ ٱللَّهِ هُمْ فِيهَا خَـٰلِدُونَ ﴾ [2].

فهو لون التجرد من الزيف، والتخلص من دنيا الألوان، ولون الملائكة والقديسين، ولون ثياب المؤمنين، ووجوههم في الجنة حين يبدون في صفاء نوراني، وكأنّما تجرّدوا من المادة، وكل ما يذكر بها[3].

والأبيض هو مصدر الألوان " فالأصل في الألوان البياض، وبياض النهار ضوءه المنعكس على تضاريس الأرض من نور الشمس والليلة البيضاء التي يطلع فيها القمر من أولها إلى آخرها " [1].

---

(1) المرجع نفسه، ص845.

(2) [آل عمران: 107].

(3) ينظر: علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، (ص130).

وقد جاء اللون الأبيض في شعر الجمهرة في المرتبة الثانية من حيث نسبة الورود وعددها، حيث جاءت في (46) ست وأربعين موضعاً من إجمالي (150) مائة وخمسين مرة، بنسبة 30.6%، وقد شكل اللون الأبيض لوحات عدة منها:

1- الأبيض في المرأة

وظف شعراء الجمهرة اللون الأبيض لوصف المرأة الجميلة، ومن أوائل الشعراء امرؤ القيس:

وبَيضَـــةِ خِـــدْرٍ لا يُـــرامُ خِباؤُهـــا تَمَتَّعْتُ مِـن لَهـوٍ بهـا، غَيـرَ مُعجَـلِ

مُهَفهَفَـــةٌ بَيضـــاءُ، غَيـــرُ مُفَاضَـــةٍ تَرائِبُهـــا مَصْـــقُولَةٌ كالسَّـــجَنْجَلِ

كَبِكْـــرِ الْمُقانـــاةِ البَيَـــاض بصُـــفْرَةٍ غَـذَاها نَمِيـرُ الْمَـاء غيـرُ الْمُحَلَّـلِ[2]

شبه الشاعر المرأة ببيضة النّعام لصفائها ولينها، وفي البيت الثاني يصفها بأنّها مستوية بيضاء، وفي البيت الثالث يرجع لوصفها مرة أخرى بأول بيضة تبيضها النعامة، وقد جسد الشاعر في هذه اللوحة أروع صفات الجمال الناطقة، حيث شبه المرأة التي لزمت خدرها كالبيض في الصون، والسكر وصفاء اللون ونقائه، وفي بياضها المشرب بصفرة لملازمتها خدرها، وفي البيت الثاني يقول هي المرأة دقيقة الخصر ضامرة البطن بيضاء، وصدرها برّاق اللون متلألئ الصفاء كتلألؤ المرأة، وفي البيت الثالث يشبهها بأول بيضة باضتها النعامة، وهي بيضاء خالطها صفرة، وهو أفضل ألوان النساء عند العرب، ولم يكتف بذلك بل قال أنّها حسنة الغذاء صافية من الشوائب، غذاؤها الماء النقي لم يحل عليه أحد.

وقريب من هذا المعنى قول النابغة:

بَيْضَـاءُ كَالشَّـمْسِ وَافَـتْ يَـوْمَ أَسْـعَدِهَا لَـمْ تُؤْذِ أَهْلاً وَلَـمْ تُفْحِشْ على جارِ[3]

فهي بيضاء ناصعة البياض مثل الشمس التي تطلع في **(برج السعود)** لا غيم وقتام، فأخذ من الشمس صفاءها وضوءها، واستثنى حرارتها المؤذية في قوله **(لم تؤذ أهلاً)** و**(لم تفحش)** فلا تنطق بكلمة فاحشة ،كما استخدم شعراء الجمهرة اللون الأبيض لوصف أسنان المرأة، ويتجلى ذلك في قول بشر بن أبي خازم الأسدي :

---

(1) الخريشة، إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، (ص59).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص254-257-260).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص306).

دارٌ لِبَيضَـــــاءِ العَـــــوَارِضِ طَفْلَـــــةٍ مَهْضُـومَةِ الكَشْـحَينِ رَيّـا المِعْصَـمِ[1]

يصف الشاعر محبوبته بأنّها بيضاء العوارض، وبالليونة، واعتدال القد، والامتلاء من غير ضخامة.

2- الأبيض في الحيوان

تدور دلالة اللون الأبيض في الحيوان حول الرّقة واللين، أو تأتي في إطار الرحلة، والسفر، أو الوقوف على الأطلال، أو تأتي في إطار وصف المحبوبة بلون تلك الحيوانات، من ذلك قول لبيد في وصف البقرة الوحشية:

وَتُضـــيءُ فـــي وَجْـــهِ الظّـــلامِ مُنيـــرَةً كَجُمَانَـــةِ البَحْـــريّ سُـــلَّ نِظَامُهَـــا[2]

يقول أنّ هذه البقرة تضيء في أول ظلام الليل مثل درة الصدف البحري، فشبه البقرة في تلألؤ لونها بالدرة، وقد جعل خدّاش بن زهير العامري الظباء أدماً حينما قال :

إلـــى النّخْـــلِ فـــالعَرجَينِ حَـــوْلَ سُـــوَيقَةٍ تأبـد فـي الأُدمِ الجَـوَازيءِ والعُفْـرِ؟ [3]

والأدم الظباء المشرب لونها بياضاً، وفي ذات المعنى يقول تميم بن مقبل:

كَـــــأَنَّهُنَّ الظِّبـــــاءُ الأُدمُ أَسْـــــكَنَها ضَـــالٌ بِغُـــرّةَ أَمْ ضـــالٌ بِـــدارينا[4]

وقول المتنخل بن عويمر الهذلي:

يُقَـــالُ لَهُـــنّ، مِـــنْ كَـــرَمٍ وَعِتْـــقٍ ظِبَـــاءُ تَبَالَـــةَ الأُدْمُ العَـــوَاطي[5]

وصف الشاعر الظباء (بالأدم)، والأدم من الإبل البيض ومن الظباء بيض تعلوهن جدد، فإن كانت خالصة البياض فهي الآرام، فالبياض لون الظباء، تبدو بيضاء ناصعة وهي تسير في ليالي الصحراء.

3- البياض في أدوات الحرب

جاء اللون الأبيض ضمن لوحة أدوات الحرب، فوصفها شعراء الجمهرة بالبياض مشكلين بذلك بعداً فنياً على لوحاتهم من ذلك قول عمرو بن كلثوم:

---

(1) المرجع السابق، ص517.
(2) المرجع نفسه، ص366.
(3) القرشي، الجمهرة ، (ص534).
(4) المرجع السابق ، ص863.
(5) المرجع نفسه ، ص608.

بسُـــمرٍ مِـــنْ قَنَـــا الخطـــيّ لُـــدْنٍ ذَوابِـــلَ، أَو بِبِـــيض يَعْتَلِينَـــا[1]

وقول المتنخل الهذلي:

شَـــرِبْتُ بِجَمّـــهِ وَصَـــدَرْتُ عَنْـــهُ وَأَبْـــيَضُ صَـــارِمٌ ذَكَـــرٌ إبـــاطيّ[2]

وقول الفرزدق: (81).

قَرَينـــاهُمُ المـــأثورَةَ البِـــيضَ قَبْلَهـــا يُـــثِجّ العُـــرُوقَ الأيزنـــي المُثَقَّـــفُ[3]

وقول قيس بن الخطيم:

يُجَـــرِّدنَ بِيضـــاً كُـــلَّ يَـــوْمٍ كَرِيهَـــةٍ ويَغْمِدْنَ حُمْراً خَاضِباتِ المَضَارِبِ[4]

لقد تضمنت الأبيات السابقة وصف السيف بالبياض، فهو كالبرق في لمعانه، وحاد بتار يقطع الأعداء، يُطاعَن به الأعداء، ويُدافَع به عن العرض والشرف.

كما جاء لفظ البياض دالاً على كتيبة الجيش كقول قيس بن الخطيم:

صَـــبَحْنَاهُمُ بَيْضَـــاءَ يَبْـــرُقُ بَيْضُـــها تُبِـــينَ خَلاَخِيـــلَ النّســـاءِ الهَـــوَارِبِ[5]

وقد عني الشاعر بلفظ بيضاء وهي الكتيبة الشهباء والبيضاء إذا كانت صافية الحديد، والبياض هو لون الدروع السابغة كقول كعب بن زهير:

بِـــيضٌ سَـــوابِغُ قَـــدْ شُـــكّتْ لهـــا حَلَـــقٌ كأنّهـــا حَلَـــقُ القَفعـــاءِ، مَجْـــدول[6]

4- الأبيض في الأصحاب والرفقاء

جاء اللون الأبيض لوصف الرفقاء والندامى بالبياض كناية عن إشراق ألوانهم في الأندية والمقامات، فلم يلحقهم عار يعيرونه به، ووصفهم بالبياض لنقائهم من العيوب، كقول طرفة بن العبد:

نَـــدامايَ بِـــيضٌ كَـــالنُّجومِ، وَقَيْنَـــةٌ تَـــرُوحُ عَلَينـــا بَـــيْنَ بُـــرْدٍ وَمُجسَـــدِ[7]

---

(1) المرجع نفسه، ص398.

(2) المرجع نفسه، ص613.

(3) المرجع نفسه، ص896.

(4) المرجع نفسه، ص651.

(5) القرشي، الجمهرة، (ص650).

(6) المرجع السابق، ص799.

(7) المرجع نفسه، ص436.

وقول المتنخل الهذلي:

أَجَـــزْتُ بِفِتْيَـــةٍ بِـــيضٍ خِفـــافٍ لهُـمُ عـدوٌ علـى ظهـر الـبلاط[1]

يقول أنّه قطع تلك المفازة الرهيبة بفتية بيض خفاف سريعي الحركة والعدو، ولفظ البياض دلالة على شرفهم ومكانتهم ومنزلتهم العالية بين الناس، ومثله وقول عمرو بن امرئ القيس:

إنّـــي لأُنمِـــي، إذا انْتَمَيْـــتُ، إلـــى عُـــزٍ منيـــعٍ، وَقَوْمُنـــا شَـــرَفُ

بِـــيضٌ جِعَـــادٌ، كَـــأَنَّ أَعْيُـــنَهُمْ يُكْحِلُهـا فـي المَلاَحِـمِ السَّـدَفُ[2]

يريد الشاعر أن وجوههم نقية من العيوب مشرقة، يقول البغدادي أنَّ " العرب تمدح السادة بالبياض من اللون، وإنّما يريدون النّقاء من العيوب، وربما أرادوا به طلاقة الوجه، لأنّ العرب تجعل العبوس سواداً في الوجه"[3].

3- اللون الأحمر

يُعد اللون الأحمر من أغنى الألوان دلالة، ذلك لأنّه يحمل في طياته العديد من الدلالات المختلفة باختلاف الموطن الذي ترد فيه، فهو يرد في وصف الإنسان والحيوان والسماء، والزينة، وهو لون الحب الملتهب والتفاؤل والقوة والشباب.

واللون الأحمر من أسرة الألوان الساخنة التي تذكر بوهج الشمس واشتعال النار والحرارة والدم، وهو لون يثير روح الهجوم والنّار، وله خواصه العدوانية، ويرتبط بالنّشاط الجنسي، والرغبات العدائية[4].

وقد جاء اللون الأحمر في الجمهرة في (27) سبعةٍ وعشرين موضعاً، ما نسبته 18%، وقد ذُكر الأحمر إما مباشراً، أو بما يدل عليه، أو درجة من درجاته منها **(العندم، ورد، وراد، أصبح، كميت، قانئ، كلون القسطلاني، أشقر، أرجوان، صهباء، تمغرت، مصطحر)**.

ويظهر اللون الأحمر عادة في الموضوعات ذات الصلة بالشراسة والحرب والمعارك، وتطاير الدماء والأشلاء والقتلى، ويتجلى ذلك في قول زهير بن أبي سلمى:

---

(1) المرجع نفسه، ص615.

(2) المرجع نفسه، ص676.

(3) البغدادي، خزانة الأدب، (ج278/4).

(4) ينظر، علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، (ص57-58).

فَتَعْـــرِكُكُمْ عَـــرْكَ الرِّحَـــى بِثِفَالِهـــا وَتَلْقَـــحْ كِشَـــافاً ثُـــمَّ تُنْـــتَجْ فَتُتْـــئِمِ

فَتُنْـــتِجْ لَكُـــمْ غِلْمَـــانَ أَشْـــأَمَ كُلُّهُـــمْ كَـــأَحْمَرِ عَـــادٍ ثُـــمَّ تُرْضِـــعْ فَـــتَفْطِمِ[1]

صور زهير الحرب في صورة قميئة، فهي إن تُبعث تكون ذميمة وهي مثل النار تزداد اشتعالاً، وهي مثل الرحى التي تطحن الحب، وهي تلقح في السنة مرتين وتلد توأمين، وهي تولد أبناء أثناء تلك الحروب يضاهون في شؤمهم قاتل ناقة قوم عاد، ثم ترضعهم الحروب وتفطمهم فيصبحون مشائيم على آبائهم، وفي لوحة أخرى لزهير بن أبي سلمى في نفس القصيدة يظهر اشمئزازه من اللون الأحمر متمثلاً في الدم يقول:

سَـــعَى سَـــاعِيَا غَـــيْظِ بْـــنِ مُـــرّةَ بَعْـــدَمَا تَبَـــزَّلَ مَـــا بَـــيْنَ العَشِـــيرةِ بِالـــدَّمِ

رعَـوا مـا رَعَـوا مِـنْ ظِمـئِهِم ثُـمَّ أوردوا غمـــاراً تفـــري بالســـلاح وبالـــدم

لَعَمْـــرُكَ مَـــا جَـــرَّتْ عَلَـــيْهِمْ رِمَـــاحُهُمْ دَمَ ابـــنِ نَهَيْـــكٍ أَوْ قَتِيـــلِ المُـــتَلَّمِ

ولا شَـــارَكَتْ فـــي القتـــل فـــي دَمِ نَوْفـــلٍ ولا وَهَـــبٍ منهـــا ولا ابـــنِ المُخَـــزَّمِ[2]

جاءت هذه اللوحة لتعكس الصورة الدموية التي كانت ترهب زهير وتخيفه لو لم يحصل الصلح بين القبيلتين، فقد سعى الحارث بن عوف وهرم بن سنان في حرب داحس والغبراء، فأصلحا بينهم وردوا إراقة الدماء.

أما عنترة فيتفاخر لإراقته الدماء، ويظهر ذلك في قوله:

وحَليـــلِ غَانِيَـــةٍ تَرَكْـــتُ مُجَـــدَّلاً وحَليـــلِ غَانِيَـــةٍ تَرَكْـــتُ مُجَـــدَّلاً

سَـــبَقَتْ يَـــدايَ لَـــهُ بِعَاجِـــلِ ضَـــرْبَةٍ وَرَشَـــاشِ نافِـــذَةٍ كَلَـــونِ العَنْـــدَمِ[3]

يقول متفاخراً أنّه قتل زوج امرأة جميلة وألقاه أرضاً، وقد طعنه طعنةً في عجلة ترش دماً مثل لون الشجر الأحمر الذي تصبغ به الثياب، فشبه حمرة الدم بحمرة العندم، فلون الأحمر عند عنترة لون دم القتلى .

أما عمرو بن كلثوم فإنه يورد رايات الحرب بيضاً ويصدهنَّ حمراً:

بِأَنّـــا نُـــورِدُ الرّايـــاتِ بِيضـــاً ونُصْـــدِرُهنّ حُمـــراً قَـــد رَوِينَـــا[1]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص290).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص286-293-294).

(3) المرجع السابق، ص494.

مثّل الشاعر هنا الرايات بالإبل، والدم بالماء، وكأن الرايات ترجع وقد وريت من الدم، كما ترجع الإبل وقد رويت من الماء، دلالة على شدة المعركة وضراوتها، وكثرة الدماء التي أريقت، ويقول في موطن آخر:

كَـــأَنَّ ثِيابَنـــا مِنّـــا وَمِـــنْهُم خُضـــبْنَ بـــأُرْجُوانٍ أَو طُلِينَـــا[2]

يقول كأن ثيابنا وثياب أعدائنا خضبت بأرجوان أو طليت به، والأرجوان صباغ أحمر دلالة على كثرة القتلى والدماء المتناثرة.

ويأتي ذكر اللون الأحمر في لوحة الصيد ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

كـــأنّ دِمـــاءَ الهادِيَـــاتِ بِنَحْـــرِهِ عُصـــارَةُ حِنَّـــاءٍ بِشَـــيْبٍ مُرَجَّـــلِ[3]

يقول الشاعر كأنّ دماء أوائل الصيد والوحش على نحر هذا الفرس عصارة حناء، فقد شبه الدم الجامد على نحر الحصان من دماء الصيد بما جف من عصارة الحناء عن مشعر الأشيب ،ويأتي اللون الأحمر ليدلل على الفرح والسرور والبهجة المصحوبة بذبح الهدايا كقول الأخطل التغلبي:

وَبِالهـــدايا، إذا احمـــرّتْ مَـــدَارِعُها فـــي يـــوم ذَبْـــحٍ وَتَشـــريقٍ وَتَنْحـــارِ[4]

جاءت صورة الدم واللون الأحمر في هذه الأبيات مصاحباً لأداء طاعة في يوم فرحة المسلمين بذبح الأضاحي وهو يوم عيد الأضحى الذي تظهر فيه الابتسامات تعلو وجوه المسلمين، فتذبح الذبائح تقرباً إلى الله ،كما جاء اللون الأحمر لوصف الخيل ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

كُمَيـــتٍ يَـــزِلُّ اللِّبْـــدُ عـــن حـــاذِ مَتْنِـــهِ كَمَـــا زَلَّـــتِ الصّـــفْوَاءُ بِـــالمُتَنَزِّلِ[5]

يقول هذا الحصان (الكميت) – وهو ما كان لونه ما بين الأحمر والأسود– مكتنز لحمه وملمسه صلب، ومثله قول المرقش الأصغر:

أَسِـــيلٌ نَبِيـــلٌ لَـــيْسَ فِيـــهِ مَعَابَـــةٌ كُمَيْـتٌ كَلَـوْنِ الصِّـرَفِ أَرْجَـلُ أَقْـرَحُ[1]

---

(1) المرجع نفسه، ص395.

(2) المرجع نفسه، ص399.

(3) القرشي، الجمهرة، (ص267).

(4) المرجع السابق، ص925.

(5) المرجع نفسه، ص264.

ومالك بن الريب يقول :

وَأَشْـــقَرَ خِنْذِيـــذٍ يَجُـــرّ عِنَانَـــهُ إلى الماء، لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا[2]

في الأبيات الثلاثة السابقة جاء لفظ (كميت) ليدلل على الحمرة الضاربة إلى السواد، وهو من ألوان الخيل المحببة لدى العرب ،وقد جاء اللون الأحمر لوصف الطبيعة الصامتة، من ذلك وصف السماء ويتجلى ذلك في قول الفرزدق:

إذَا احْمَـــرَ آفَـــاقُ السّـــماءِ، وَهَتَّكَـــتْ كُسُـورَ بُيـوتِ الحَـيّ نَكْبَـاءُ حَرْجَـفُ[3]

جاء اللون الأحمر في البيت السابق ليدلل على المَحْلِ وقلة المطر، واحمرار السماء إيذاناً بهبوب ريح تقتلع الأخضر واليابس، فيحل الجدب ،كما جاء اللون الأحمر كمظهر جمالي للحيوانات، من ذلك قول عبيد بن الأبرص في وصف ناقته:

مُضَـــــبَّرٌ خَلْقُهـــــا كميـــــث يَنْشَـــقُّ عَـــنْ وَجْهِهـــا السّـــبيبُ[4]

والتضبير في الناقة مثل الكميت في الفرس، ومن ذلك أيضاً قول عبيد الرالي:

طرقـــا، فتِلْـــكَ هَمَـــاهِمٌ، أَقْرِيهِمـــا قُلُصـــاً لَـــواقِحَ كالقســـيِّ، وَحُـــولا
شُـــمَّ الحـــوارك جُنّحـــاً أَعْضـــادُها صُـــهْباً تُنَاسِـــبُ شَـــدْقماً وَجَـــديلا[5]

والصهب هو التعبير الذي يخالط بياضه حمرة، كما جاء اللون الأحمر في وصف الخمر وستجلى ذلك في قول المرقش الأصغر:

وَمَـا قَهْـوَةٌ صَـهْبَاءُ، كَالمِسْـكِ رِيحُهـا تطـال علـى النّـاجُودِ طَـوراً وَتُنـزَحُ[6]

وكقول الأخطل:

صَـهْبَاءُ قَـدْ كلِفَـت مـن طـولِ مـا خُبِّئَـتْ فـي مُخْـدَعٍ، بَـيْنَ جَنّـاتٍ وَأَنْهَـارِ[7]

4- اللون الأصفر

الأصفر من الألوان الساخنة، يحمل بين طياته الدفء والنشاط والحيوية، والسطوع والنورانية، كما يعبر عن الحقد، والحسد، والضغينة والغيرة [8]،وقد جاء اللون الأصفر في خمسة

---

(1) المرجع نفسه، ص566.
(2) المرجع نفسه، ص761.
(3) المرجع نفسه ، ص890.
(4) المرجع السابق، ص476.
(5) المرجع نفسه، ص930.
(6) المرجع نفسه، ص565.
(7) المرجع نفسه، ص924.
(8) علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، (ص95-96).

مواضع في جمهرة أشعار العرب، وهي نسبة حضور ضعيفة قياساً مع الألوان السابقة، وقد جاء ذكر اللون الأصفر في مجال القوس، والسهم والشمس، والمرأة ويتجلى ذلك في قول طرفة بن العبد في وصفه للسهم:

وأَصـــفَرَ مَضـــبُوحٍ نَظَـــرتُ حِـــوارَهُ علـى النَّـارِ واسـتوْدَعتُه كَـفَّ مُجمِـدِ[1]

ومثله قول المتنخل في وصف قوسه:

وَصَـــفْراءُ البِرايـــةِ فَـــرَعُ قـــانٍ كَوَقْـــفِ العـــاجِ عَاتِكَـــةُ اللِّيـــاطِ [2]

وقد جاء اللون الأصفر في وصف زجاجة الخمر كقول عنترة:

وَلَقَـــدْ شَـــرِبْتُ مِـــنَ المُدَامَـــةِ بَعْـــدَمَا رَكَـــدَ الهَـــواجِرُ بِالمَشُـــوفِ المُعَلَّـــمِ

رَكَـــدَ الهَـــواجِرُ بِالمَشُـــوفِ المُعَلَّـــمِ قُرِنَـــتْ بِـــأَزْهَرَ فـــي الشِّـــمالِ مُفَـــدَّمِ[3]

يقول أنّه شرب الخمر بعد اشتداد الحر من زجاجة صفراء عليها خطوط بيضاء، كما جاءت الصفرة كلون جمالي للمرأة، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

كَبِكْـــرِ المُقانـــاةِ البَيـــاضِ بِصُـــفْرَةٍ غَـذاها نَميـرُ المَـاءِ غَيـرُ المُحَلَّـلِ[4]

فوصف المرأة بأنّها بيضاء يخالط بياضها صفرة فهي ليست بخالصة البياض، وهذا اللون من أفضل ألوان المرأة الجميلة لدى العرب .

5- اللون الأزرق

وقد جاء ذكر اللون الأزرق على استيحاء، في شعر الجمهرة، وقد يكون سبب ذلك غرابة هذا اللون عند العرب أو كرههم له، وقد جاء لفظ الأزرق في أربعة مواضع الأولى منها دلت على الصفاء والنقاء، ويتجلى ذلك في قول زهير بن أبي سلمى :

فَلَمّـــا وَرَدْنَ المـــاءَ زُرْقـــاً جِمامُـــهُ وَضَـعْنَ عِصـيَّ الحاضِـرِ المُتَخَـيِّمِ[5]

يقول لما وردت هؤلاء الظعائن الماء زرقاً – والزرقة هي شدة الصفاء–، عزمن على الإقامة في هذا المكان، وقد جاء اللون الأزرق ليدلل على العداوة والانتقام ويظهر ذلك في المواضع الثلاثة الباقية، من ذلك قول الشماخ بن ضرار:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص450).
(2) المرجع السابق، ص613.
(3) القرشي، الجمهرة ، (ص615).
(4) المرجع السابق، ص260.
(5) المرجع نفسه، ص285.

مُطِـــلاً بِـــزُرْقٍ مَـــا يُـــدَأوَى رَمِيُّهَـــا وَصَـفْرَاءَ مِـنْ نَبْـعِ عَلَيْهَـا الجلاَنِـزُ[1]

وقول ذي الرمة:

يَسْـــعَى بِـــزُرْقٍ هَـــدَتْ قُضْـــباً مُصَـــدَّرَةً مُلسَ البطونِ حَدَاها الرّيشُ والعَقَبُ[2]

لقد أضفى الشاعر اللون الأزرق على السهام لصفاء لونها لكنّ هذه الزرقة وهذا الصفاء يحمل في طياته الموت والهلاك لمن تستهدفه تلك السهام ،وفي موطن آخر لذي الرمة يضفى اللون الأزرق على كلب الصيد في قوله:

هَاجَـــتْ لـــــهِ جُـــوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّـــرةٌ شَـــوازِبُ لاحَهـــا التّقرِيـــبُ والخَبَـــبُ

جـــــرد مُهْرَتـــــهُ الأشْـــــدَاقِ ضَـــــارِيَةٌ مِثْـلُ السّراحِينِ فـي أَعْنَاقِهـا العَـذَبُ[3]

لقد وصف الشاعر كلب الصيد باللون الأزرق، ذلك لأن الكلاب تنظر لفريستها بعيون زرقاء مقلبة من شدة الغضب، ونلاحظ أن اللون الأزرق يوحي بالعنف والقسوة في مجال الصراع حيث النصال والأسنة بزرقتها التي تحمل الموت، وتارة يوحي بالطمأنينة والسكينة في وصف المياه الصافية الساجية.

6- اللون الأخضر

أما اللون الأخضر فكان حضوره ضعيف جداً حيث أنّه ورد في موضعين من شعر الجمهرة، أحدهما جاء في وصف أمواج البحر كما في قول النابغة:

بَلَغْنَـــا السّـــما مَجْـــداً وَجُـــوداً وَسُـــودَداً وإنّـــا لَنَرْجـــو، فَـــوْقَ ذَلِـــكَ، مَظهـــرا

وكـــلُّ مَعَـــدّ قَـــد أَحَلّـــتْ رماحنـــا جَوَانِـبَ بَحْـرٍ، ذي غَـوَارِبَ، أَخْضَـرا[4]

والموضع الثاني نعت السواك بالأخضر، كقول الفرزدق:

بِأَخْضَـــرَ مِـــنْ نَعْمَـــانَ ثُـــمّ جَلَـــتْ بِـــهِ عِـــذَابَ الثّنَايـــا طَيّبـــاً يَتَرَشَّـــفُ[5]

وبعد هذا العرض لحقل الألوان في شعر الجمهرة، يتضح لنا أنَّ اللون قد كان له حضور واضح في شعر الجمهرة، كما شكل عنصراً جمالياً، فقد ساهم في تجسيد المعنى وتكثيفه، كما أنّه عمل على تعميق الصورة في ذهن السامع من خلال تمثل الصورة.

---

(1) المرجع نفسه ، ص829.

(2) المرجع نفسه ، ص960.

(3)القرشي، الجمهرة ، (ص960).

(4) المرجع السابق، ص785.

(5) المرجع نفسه، ص884.

كما أنَّ شعراء الجمهرة قد استخدموا اللون استخداماً رمزياً، عكست الحالة النفسية التي يحملها في اتجاه الأشياء.

المبحث السادس: حقل ألفاظ المرأة

حظيت المرأة بحضور واضح في شعر الجمهرة، بل وكانت عنصراً فاعلاً، ومؤثراً في حياة الشعراء، كيف لا وقد " عاشت إلى جانب الرجل العربي، وشاركته عيشه في السلم، والحرب، والدعة، والاضطراب، وقاسمته الحياة في السراء، والضراء، في عيش قاسٍ عنيف من حرب ضد الطبيعة، وضد بني الإنسان، فاصطلى جسدها بنيران الحرب، والقتل، واضطرم قلبها بنيران الحب والهوى" [1].

وقد تجلت المرأة في شعر الجمهرة بصورة كبيرة، بوصفها أماً وبنتاً وزوجة، وحبيبة، وصاحبة، فجاءت صفاتها الجسدية والنفسية مبثوثة في قصائد الجمهرة، وأول ما يطالعنا في وصف المرأة مطالع القصائد، فقد كان الشاعر يولي المرأة الأفضلية فيمن يتحدث إليهم، وهي جديرة بأن يقف فنه الشعري عليها، فودعها بمشاعره الرقيقة، وعبّر عن إعجابه بجمالها ليكشف عن لوعته، وذكريات شبابه، لذا فقد اعتنى بجمالها أشد عناية، فهي معه في رحله وترحاله تنشر المسك حتى في نومها، وهي عطرة دائماً، ينضح من فمها الطيب مليئة بالسحر والجمال، والصفاء والطهر، فكانت المدخل الفني لموضوعاتهم المختلفة.

وقد أظهر شعراء الجمهرة اهتماماً فريداً لبدن المرأة، وتعقبوا جزئياته وتفاصيله، فقد شدهم هندسة شكلها، حتى أصبح الجسم محوراً للتذوق الجمالي، وبذلك نجد معجم المرأة قد عجّ بأوصافها الجسدية والنفسية، وما يتعلق بها من صفات وأفعال، وقد ركزّ شعراء الجمهرة على

---

(1) الدهان، الغزل منذ نشأته حتى صدور الدولة العباسية، (ص11).

صفات المرأة الجسدية، ورسموا بأخيلتهم نموذجاً جمالياً فريداً، وقد اقتضت الدراسة أن يقسم حقل المرأة إلى أقسام متعددة حسب استقراء تلك الألفاظ، وقد أفضى الاستقراء إلى التقسيمات التالية:

1- ألفاظ المرأة الجسدية

رسم شعراء الجمهرة جسد المرأة الجميل، كما عنوا بنحت أعضائها نحتاً تجسيدياً خصوصاً في شعر الجمهرة ما قبل الإسلام فوصفوها (من الذراعين، والساقين، والثديين إلى النحر، والكشح، والعجيزة، والشعر، والجيد...) فلم يتركوا شيئاً إلّا وقد وصفوه بأبهى صور وأجملها فعنقها كجيد الغزال، وشفتاها كأوراق الورد، وعيناها كعيني البقرة الوحشية، تجمع بين السواد والليل، وحديثها يخرج من فمها كالعسل، وأسنانها كأوراق الأقحوان، وهكذا نجد أنّ الشعراء شبّهوا جسد المرأة بأجمل ما في طبيعتهم من حيوانات ونباتات وعطور.

وقد عج (معجم) الجمهرة بتلك الصفات لدرجة أنّك تعجز عن حصرها وإحصائها، وكأن الشعر خُلق من أجل المرأة، وقد انصرف وصف المرأة في هذا الحقل الدلالي إلى أعضاء جسدها، فوصفوا (شعرها، وعينيها، وثغرها، وأسنانها، وشفتيها، وجيدها، ونحرها، ونهديها، وكشحها، ومتنها، وبشرتها، وقامتها، وبنانها، وساقيها، وذراعيها، وكحلها، وخديها، وبطنها، وتمايلها، ومشيتها المهترئة، وثدييها مثل العاج، وثغرها، وريقها، بيضاء كالشمس، مهضومة الكشحين، هيفاء، عجزاء، ممكورة، خمصانة، هضيم الكشح، ريّا المخلل، مهفهفة، غير مفاضة، بيض العوارض، ارب، أسيل، حور، كواعب، صلت، عذراء، شمطاء، عاطية، كحلاء، ملساء...).

هذه بعض صفات المرأة الجسدية التي ذكروها، وقد جعلوا فيها نموذجاً للمرأة الجميلة، فهي صورة غاية في المثالية.

ويعد امرؤ القيس من الشعراء الذين افتتنوا بجسد المرأة ؛ فرسم لها صورة غاية في المثالية، حتى أنّها في قيامها وحركتها فاح منها ريح طيبة، وحديثها لذيذ كثمر الشجر، يقول في وصف المرأة الجسدي:

وبَيضَـــةِ خِـــدْرٍ لا يُـــرامُ خِباؤُهـــا تَمَتَّعْتُ مِن لَهوٍ بها، غَيرَ مُعجَلِ[1]

فهي مثل البيض في سلامتها من الافتضاض، والصون والستر وصفاء اللون ونقائه، وهي كالبيض في لونها المشرب بصفرة يسيرة جراء ملازمة خدرها.

ويقول في موطن آخر :

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص254).

مُهَفْهَفَـــةٌ بَيضـــاءُ، غَيـــرُ مُفَاضَـــةٍ ... تَرَائِبُهـــا مَصْـــقُولَةٌ كالسَّـــجَنْجَلِ

تَصُـــدّ وتُبْـــدي عَـــنْ أَسِـــيْلٍ وَتَتّقـــي ... بنـــاظِرَةٍ مـــنْ وَحـــشِ وَجـــرَةَ مُطْفِـــلِ

وَجِيْـــدٍ كَجِيْـــدِ الـــرِّيمِ لـــيسَ بِفـــاحِشٍ ... إذا هـــيَ نَصَّـــتْهُ، ولا بمُعَطَّـــلِ

وفَـــرْعٍ يَـــزينُ المَـــتنَ أَسْـــوَدَ فـــاحِمٍ ... أَثيـــثٍ كَقِنْـــوِ النَّخْلَـــةِ المُتَعَثْكِـــلِ

غَـــدائِرُهُ مُسْتَشْـــزِراتٌ إلـــى العُـــلاَ ... تُضِـــلُّ المـــدارَى فـــي مُثَنّـــىً ومُرْسَـــلِ

وكَشْـــحٍ لَطيـــفٍ كالجَـــديْلِ مُخَصَّـــرٍ ... وَسَـــاقٍ كـــأُنْبوبِ السَّـــقيِّ المُـــذَلَّلِ

ويُضـــحي، فُتِيْـــتُ المِســـكِ فـــوقَ فِراشِـــها ... نَـــؤُومُ الضُّـــحَى لـــم تَنتَطِـــقْ عـــن تَفَضُّـــلِ

وتَعطُـــو بـــرَخْصٍ غيـــرِ شَـــنَئْنٍ كأنَّـــهُ ... أَســـاريعُ ظَبـــيٍ أو مَسَـــاويكُ إسْـــحِلِ

كَبِكْـــرِ الْمُقانـــاةِ البَيَـــاض بصُـــفْرَةٍ ... غَـــذَاها نَمِيـــرُ الْمَـــاء غيـــرُ الْمُحَلَّـــلِ

تُضـــيءُ الظّـــلامَ بالعِشـــاءِ كأَنَّهـــا ... مَنـــارَةُ مُمْسَـــى رَاهـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ

إلـــى مِثْلِهـــا يَرنُـــو الحَلـــيمُ صَـــبابَةً ... إذا مـــا اســـبَكَرَّتْ بـــينَ دِرْعٍ ومِجْـــوَلِ[1]

يقدم لنا الشاعر في هذه اللوحة صورة امرأة قد نحتها من خياله حيث أنّه شبهها بكل ما هو جميل حوله، وقد جمع لها من الصفات التي تعجز أن تتوافر في امرأة واحدة فقيامها مسك، وحديثها طيب مثل تمر الشجر، بيضاء مثل البيضة التي لم تدنس بلمس أحد، ضامرة البطن، ممتلئة لحم الساق، ريّا المخلل، مهفهفة بيضاء، غير مفاضة، ترائبها مصقولة كالسجنجل، رقيها مسك، صدرها برّاق اللون متلألئ الصفاء كتلألؤ المرآة، خدها أملس، عينيها كالظباء، عنقها كعنق الظبي الأبيض خالص البياض، شعرها تام شديد السواد، وخصرها ضامر، ساقها لونه كساق الشجر الصافي، وبياضها مائل على صفرة مثل بياض أول بيضة تبيضها النعامة .

وبعد أن سرد الشاعر صفات محبوبته يوجه نصيحة لكل عاشق محب أنّه ينبغي النظر إلى مثل هذه المرأة، فالعاقل من يرنو إلى مثلها، فقد رسم امرؤ القيس لوحة مكتملة جمعت في طياتها صورة متكاملة للمرأة، محاسن جسدها برؤية واعية، ومزاج قائم على اللذة، وقد قامت فكرة الجمال لدى الشاعر –أقصد الجمال الشكلي والجسدي– وفق حُسن المظهر، وتناسق أجزاء الجسد وفق سمات جمالية خاصة بكل جزء من أجزاء جسدها مثل:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص256–260).

- **البياض:** حيث أنّ الشاعر جعل اللون الأبيض معياراً للجمال، فالوجه الأبيض، والبشرة البيضاء التي تخالطها صفرة فتزيده جمالاً، والعنق الأبيض الذي يشبه لون عنق الظبي خالص البياض، وكذلك ساقها الممتلئ الأبيض.
- **السواد:** فسواد شعر المرأة وطوله وكثافته، وغزارته، أما جمال العينين يكمن في نظرتها التي تشبه نظرة الظباء التي ترسلها لابنها بما فيها من حنان وحب.
- ثم تتابع المعايير التي رسمها الشاعر من ضمور الكشح والخصر والبطن، وهو الذي يظهر مدى تناسق الجسد، ثم الدقّة والبعد عن الترهل، ثم الاكتناز في الساقين، والانصقال وحسن الاستواء، وأخيراً النعومة بلطف ملمسها، ولينها وتكمن في الخد الطويل الناعم، والأصابع والكشح اللينان، كل ذلك يأتي ليظهر جمال القوام بطول قدّها واستواء قامتها.

لقد اهتمت القصائد التي قيلت قبل الإسلام[1] في تصوير المرأة بناءً على شكلها الهندسي الخارجي لجسدها.

أما عمرو بن كلثوم فلم يبتعد كثيراً عن امرؤ القيس بل سار على منواله في وصفه لجسد المرأة حين قال:

تُرِيـــكَ، إذا دَخَلَـــتَ علـــى خَـــلاَءٍ ... وَقَـــدْ أَمِنَـــتْ عُيُـــونَ الكاشِـــحينَا

ذِراعَـــيْ عَيْطَـــلٍ أَدْمَـــاءَ بِكْـــرٍ ... هجـــان اللـــون لـــم تقـــرأ جنينـــا

وَثَـــدْياً مِثْـــلَ حُـــقِّ العـــاجِ رَخْصـــاً ... حَصَـــاناً مـــن أَكُـــفّ اللامِسِـــينَا

وَنَحْـــراً مِثْـــلَ ضـــوْءِ البَـــدْرِ وَافَـــى ... بِأَتمـــــامٍ أَنَاســـــاً، مُـــــدْلَجينَا

وَمَتْنَـــيْ لَدْنَـــةٍ طَالَـــتْ وَنَالَـــتْ ... رَوادِفُهَـــا، تَنُـــوءُ بِمَـــا يَلِينَـــا

وسَـــــالِفَتَيْ رُخَـــــامٍ، أَوْ بِلَـــــنْطٍ ... يَـــرِنُّ خَشَـــاشُ حَلْيِهِمـــا رَنِينَـــا[2]

---

(1) ملاحظة هامة: قلت قصائد قيلت قبل الإسلام، لأنّ قصائد الجمهرة في معظمها جاهلي وإن كان صاحبها قد عُدّ مخضرم أو إسلامي، لكنّ قصيدته التي أوردها القرشي قيلت في الجاهلية أي قبل إسلامه، أمثال عبد الله بن رواحة، وحسان بن ثابت وغيرهم، لذلك كان تصنيفي بناءً على الزمن الذي قيلت فيه القصيدة وليس على تصنيف الشاعر.

(2) القرشي، الجمهرة، (ص392-394).

يقول إذا دخلت على هذه المرأة بعيداً عن عيون الأعداء ترى منها جمالاً فتاناً، ثم ينصب الشاعر في وصف جمال هذه المرأة الحسي، فلها ذراعان ممتلئتان لحماً مثل ذراعي الناقة الطويلة التي لم تلد بعد، فهي سمينة مثل تلك الناقة، كما أنها طويلة العنق، بيضاء، وثدييها مثل حق العاج بياضاً واستدارة، أما نحرها فهو مثل البدر في تمامه يضيئ طريق السالكين في الظلمة، لينة الروادف، وصفحتا عنقها مثل الرخام البيض.

ونلاحظ هنا أنَّ عمرو بن كلثوم كان أكثر صراحة من امرئ القيس في وصفه، حيث أنّه ركّز على مفاتن جسد محبوبته أكثر وراح يصفها وصف الرائي المطلع.

2- ألفاظ الصفات والفضائل النفسية

رسم شعراء الجمهرة مظاهر المرأة وأفعالها الحسية، ومظاهر جسدها المعنوية، والتي تتعلق بالبناء النفسي للمرأة، الكامن في فعلها وسلوكها المباشر، وقد نعتوها بجملة من الصفات والفضائل النفسية، منها **(لم تؤذ أهلاً، لم تفحش على جار، حصاناً عن أكف اللامسينا، أناة، غير حهم، غضيض الطرف، بيضة خدر، فرط الحياء، موانع للأسرار، وَيُخلِفنَ مَا ظَنَّ الغَيُورُ، رقاق...)**.

هذه بعض الألفاظ الموحية بصفات وفضائل المرأة النفسية بعيداً عن وصفها الجسدي المجرد، والجدير بالذكر أنّ الشعراء الذين وصفوا المرأة في جسدها وبالغوا في ذلك كان في طيات حديثهم ألفاظ توحي بصفاتها النفسية وفضائلها، ويظهر ذلك في اللوحتين اللتين ذكرتهما في معرض حديثي عن الملامح الجسدية، فلوحة امرئ القيس رغم ما بها من وصف دقيق لجسد المرأة إلّا أنّه قد تعرض لصفاتها وفضائلها النفسية كقوله **(بيضة خدر)** فقد شبهها بالبيضة في صونها وسترها عن أعين الناس، وملازمتها خدرها، أما عمرو بن كلثوم فحين وصف ثديها قال عنها **(حصان عن أكف اللامسينا)** وهي التي تحصنت بزوجها فلم يلمس ثديها لامس.

أما نابغة بني ذبيان فيقول:

بَيْضَاءُ كَالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعَدِهَا لَمْ تُؤْذِ أَهْلاً وَلَمْ تُفْحِشْ على جارِ[1]

تضمنت اللوحة السابقة ألفاظ توحي بفضائل المرأة النفسية ويظهر ذلك في قوله **(لم تؤذ أهلاً، لم تفحش على جار)** فهي ودودة لا تؤذ أحد ولا يخرج من لسانها فاحش القول فمنطقها

(1) القرشي، الجمهرة، (ص308).

حسن، أما كعب بن زهير فقال عنها أنّها **(غضيض الطرف)** [1]. فصوتها فاتر غير مرتفع، وهي حيية تغض الطرف ولا تنظر إلّا لزوجها.

أما الفرزدق فيقول:

تَــرَاهُنّ مِــــن فَــرْطِ الحيــــاءِ، كَأَنّهـــا ... مــــراضُ سُــــلالٍ، أو هوالــــكُ نُــــزَّفُ

وَيَبْــذُلْنَ بَعْــدَ اليــأسِ مِــن غَيــرِ رِيبَــةٍ ... أَحاديــثَ تَشْــفي المُــدْنَفِينَ وَتَشْــغَفُ

إذا هُــــنّ ســــاقطنَ الحــــديثَ حَسِــــبْتَهُ ... جَنَــى النحــل، أو أَبكَــارَ كــرْمٍ تُقَطَّــفُ

مَوَانِــــــعُ لِلأسْــــــرارِ، إلاّ لأهْلِهــــــا ... وَيُخلِفنَ مَـا ظَـنَّ الغَيُـورُ المُشَفْشِـفُ[2]

فالناظر لتلك النسوة يعتقد أنهنَّ مريضات من كثرة الحياء بل إنّ الدم يهرب منهنّ لدرجة أنّك تعتقد أنهنّ أموات، ويتحدثن معك بعد ما تيأس من أنهنّ سوف يتحدثن، وإذا تحدثن يشفين العليل الذي أوشك على الموت والهلاك، وهي لا تتكلم حتى تسكت أنت فلا تقاطع حديثك، فإذا تحدثن خلت كلامهن مثل العسل أو باكورة العنب، فكلامهن مثل العسل أو العنب في أول قطافه، وهنّ لا يتزوجن إلّا الأكفاء.

3- ألفاظ الزينة

ظهر في شعر الجمهرة ألفاظ تدل على الزينة من (ملابس وحلي وعطر، ومظاهر للتنعم)، وقد شكّلت ملمحاً في حقل المرأة، فقد كانت المرأة في الجاهلية ترتدي الملابس الفاتنة في المناسبات، كما كنّ يتزينّ بكل وسائل الزينة آنذاك، ومن تلك الألفاظ الدالة على ذلك **(ملاء مذيّل، لبسه المتفضل، الدرع، المجول، ثياب النوم، المرط المرهل، البرد، المجد، أذيال السحل الممدد، البرجد)** وهذه الألفاظ تدل على صفات الملابس التي كنَّ يرتدينها، وهي ملابس تدل على سعة العيش وعلى مظاهر التنعم، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

فَعَــــنَّ لَنَــــا سِــــرْبٌ كَــــأَنَّ نِعَاجَــــهُ ... عَــــذَارَى دَوَارٍ فــــي مُــــلاءٍ مُــــذَيَّلِ[3]

فشبه هنا سرب النعاج بالعذارى اللائي يرتدين (ملاءة)، والملاءة هي شقة من شقتي الثوب، كما نعت الثوب بالمذيل وهو الذي أطيل ذيله وأرخي.

وفي موطن آخر يصف امرؤ القيس الثوب القميص الصغير والكبير بقوله:

---

(1) المرجع السابق، ص790.

(2) المرجع نفسه، ص883.

(3) القرشي، الجمهرة، (ص267).

إلـــى مِثْلِهـــا يَرنُـــو الحَلـــيمُ صَـــبابَةً إذا مـا اسـبَكَرَّتْ بـينَ دِرْعٍ ومِجْـوَلِ[1]

كما جاء في شعر الجمهرة ألفاظ تدل عل الزينة والتزين مثل **(السجنجل، الحناء، الماوتيين (المرآتين)، الكحل، الوشم) وهناك ألفاظ تدل على حلي المرأة مثل (الشنوف، القلائد، خلاخيل، القرط، لؤلؤ، زبرجد، الدماليج، الأساور)**، ويتجلى ذلك في قول طرفة بن العبد:

وفـي الحَـيّ أَحْـوَى يَـنفُضُ المَـرْدَ شـادنٌ مُظـــاهِرُ سِـــمطَيْ لُؤلُـــؤٍ وَزَبَرْجَـــدِ[2]

يصف محبوبته أنّها تشبه ظبياً في كحل عينيها وسمرة شفتيها، وهي تلبس عقدين من لؤلؤ وزبرجد، وهي بذلك تشبه الظبية إذا مدت عنقها لتأكل ثمر الأراك، وقد كانت عادات النساء العربيات في الجاهلية يضعن عقدين مختلفين في جيدهن وذلك يضفي عليهن جمالاً إضافياً، ذلك لأنّ جيدها طويل يسمح بوجود عقدين، وهذا أيضاً دلالة على جمالها من حيث طول عنقها.

كما اشتملت الجمهرة على ألفاظ العطر والتعطر منها **(فارة تاجر، معطار، ريا القرنفل، المسك، مداك، صلاية، شذى)**.

وقد تغنى عنترة برائحة محبوبته الطبيعية حيث أنها مثل أنبوبة العطر إذا فتحت فيقول:

وكـــأنّ فـــارَةَ تـــاجِرٍ بقَســـيمَةٍ سَـبَقَتْ عَوارِضَـها إليَـكَ مـن الفَـمِ[3]

فكأنّ نكهة فمها العذب تفور منه رائحة العطر إذا مرت من أمامك أو اقتربت منها، كما جاء امرئ القيس بمعنى مقارب لهذا حيث يصف عطر أم الحويرث، وأم الرباب، عندما تنهضا حيث يقول :

إذا قامَتَـــا تَضَـــوَّعَ المِسْـــكُ مِنْهُمـــا نَسـيمَ الصَّـبا جـاءَتْ بِرَيَّـا القَرَنْفُـلِ[4]

فإذا قامت أم الحويرث وأم الرباب فاحت منهما ريح المسك كنسيم الصباح إذا جاء محملاً برائحة القرنفل.

4- أسماء النساء

---

(1) المرجع السابق، ص261.

(2) المرجع نفسه، ص421.

(3) القرشي، الجمهرة، (ص487).

(4) المرجع السابق، ص248.

كان لأسماء النساء وكنياتهن حضور في شعر الجمهرة، وقد ذكروا تلك الأسماء والكنيات صراحة أو تلميحاً، أثناء وقوفهم على الأطلال فيذكروا أيام الحب والصبابة، والهدوء والسكينة، وربما ذكروا تلك الأسماء أثناء الرثاء أو في خضم المعارك والغبار وتطاير الأشلاء كما فعل عنترة، كيف لا والمرأة هي الرفيقة في كل محفل من محافل الحياة العربية قديماً، لكن هل كانت كل أسماء النساء تلك حقيقية ؟؟، والصحيح أنَّ بعضها حقيقي والآخر خيالي أو رمزي، وهذا ما أشار إليه صاحب العمدة في قوله: "وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو أفواههم، فهم كثير ما يأتون بها زوراً " [1].

ولم تكن تلك الأسماء والكُنى اعتباطياً، وإنّما جاءت في إطار الحالة النفسية المأزومة التي عاشها الشاعر حين يستحضر صورة الماضي بمحافله الجميلة، هذا من جانب ومن جانب آخر جاء ذكر أسماء النساء من باب الصنعة والتقليد، لأنّه تعارف أنّ مقدمات القصائد تكون وقوف على الأطلال، أو غزل وتذكر لأيام المحبوبة الجميلة، وما قصيدة " كعب بن زهير" عنا ببعيد فقد عمل قصيدة " البردة " ذائعة الصيت، بقصد الاعتذار للنبي " ﷺ " طمعاً بعفوه، افتتحها بغزل على طريقة الشعراء الجاهليين، في حين أنّ تلك القصيدة تحمل روح جديدة، وهي روح الإسلام تحمل رؤى العقيدة، ويتجلى ذلك في قوله :

بَانَتْ سُعَادُ، فَقَلْبي اليَوْمَ مَتْبُولُ ... مُتَيَّمٌ إثْرَها، لَمْ يُجْزَ، مَكْبُولُ

وما سُعَادُ، غَدَاةَ البَيْنِ، إذ رَحلوا ... إلاّ أغَنُّ غضِيضُ الطَّرْفِ، مَكحول

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةٌ، عَجْزَاءُ مُدْبِرَةٌ ... لا يشتكي قِصَرٌ مِنْهَا، ولاَ طُولُ[2]

في حين يرى أحد الباحثين أنَّ " سعاد تجسيد للإحساس بالماضي الذي يدبر عنه متمثلاً في حياة الجاهلية التي انتهت بانتصار الإسلام، فسعاد تشبه أن تكون من باطل حياة الجاهلية المدبر " [3].

وقد زخرت الجمهرة بأسماء النساء حيث أنّها بلغت (24) أربعة وعشرون اسماً في حوالي (61) موضع، ومن هذه الأسماء (**نعم، ليلى، سلمى، سليمى، نوار، أميمة، عبلة، سعاد، عزة، عنيزة، منسم، جبيرة، خولة، عالية، زينب، عليّة، أمامة، حدراء، خليدة، خليد، لبيني، اجتنى، فاطم**)، كما جاءت أسماء النساء على هيئة كُنى في خمسة عشر موضع (**أم الحويرث، أم الرباب، أم أوفى، أم قشعم، أم عمار، أم صبار، أم غزال، أم عمرن، أم عمرو،**

---

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، (ج122/2).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص790).

(3) قليمة، كعب بن زهير شاعر البردة، (ص18).

أم الهيثم، أم معبد، أم رافع، أم حسان، أم ذميمة، أم مالك) كما جاءت مصورة بابنة **(ابنة معبد، ابنة مخرم، ابنة مالك، ابنة منذر، ابنة العبسي، ابنة العمري)**.

المبحث السابع: حقل ألفاظ الحرب والقتال

كان العرب – قبل الإسلام– يتقاتلون على أقل الأسباب، حتى أصبحت الحرب سمة في حياتهم، وقد سميت الحرب حروبها أياماً " وقد أحصاها بعض الرواة القدماء فبلغت ألفاً وسبعمائة يوم " [1]، وتعتبر أيام العرب في الجاهلية مصدراً خصيباً من مصادر التاريخ، وينبوعاً صافياً من ينابيع الأدب، ونوعاً طريفاً من أنواع القصص؛ بما اشتملت عليه من الوقائع والأحداث وما روي في أثنائها من نثر وشعر" [2].

لذلك حظى الشاعر بمنزلة رفيعة في قبيلته، فهو الذي يمتدح الأبطال في المعارك، وهو الذي يتغنى بالانتصارات، وهو الذي يهجو الأعداء، وهو الذي يحفظ تلك الأيام ليتفاخر بها، لذلك نجد شعر جمهرة أشعار العرب قد عجّ بتجسيد تلك البطولات، وذكر تلك الأيام، والتفاخر بها، ولم تقع يدي في ديوان الجمهرة على نص شعري يبين حقيقة الحرب، ووجهها الحقيقي غير نص غاية في الروعة لزهير بن أبي سلمى الذي صبغ أبياته بالحكمة داعياً إلى السلام بين القبائل، ويتجلى ذلك في قوله :

وَمَا الحَرْبُ إلاّ مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بالحَديثِ المُرَجَّمِ

---

(1) الألوسي، بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، (ج68/1).

(2) المولى وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، صفحة (ط) في المقدمة.

متـــى تَبْعَثُوهـــا تَبْعَثُوهَـــا ذَمِيْمَـــةً وَتَضْـــرَ إذا ضَـــرّيْتُمُوها فَتَضْـــرَمِ

فَتَعْـــرِكُكُمْ عَـــرْكَ الرِّحَـــى بِثِفَالِهـــا وَتَلْقَـــحْ كِشَـــافاً ثُـــمَّ تُنْـــتَجْ فَتُتْـــئِمِ

فَتُنْـــتِجْ لَكُـــمْ غِلْمَـــانَ أَشْـــأَمَ كُلُّهُـــمْ كَـــأَحْمَرِ عَـــادٍ ثُـــمَّ تُرْضِـــعْ فَـــتَفْطِمِ

فَتُغْلِـــلْ لَكُـــمْ مـــا لا تُغِـــلُّ لأَهْلِهَـــا قُـــرىً بِـــالعِراقِ مِـــنْ قَفِيْـــزٍ وَدِرْهَـــمِ[1]

يقول ليست الحرب إلّا ما جربتموها وعلمتموها، ومارستم كراهتها، فمتى تبعثوا تلك الحرب تُذّمون على إثارتها، ومتى هيجتموها هاجت، وهو بذلك يحثهم على الصلح، ويعلمهم سوء إيقاد نار الحرب، فهي إذا قامت تعككم عرك الرحى التي يطحن فيها الحب، ثم يتولد منها الشر، ثم تنتج لكم غلمان كل واحدٍ منهم يضاهي عاقر الناقة في الشؤم، ويتولد عن تلك الحرب مضار تفني ما تعتقدون أنه منافع منها، وهذا حث منه للقوم على الاعتصام بحبل الصلح، وزجرهم عن نقضه.

وقد كانت هذه النظرة للحروب يتيمة في الجمهرة حيث أنه جاء معجم ألفاظ الحرب والقتال ممتلئاً بألفاظها، ويمكن تقسيم ألفاظ الحرب والقتال إلى عدة أقسام:

1- ألفاظ القتال

وقد جاء اللفظ الذي يدل على الحرب والقتال بعدة ألفاظ تدل عليه مثل **(القتال، الحرب، الوقيعة، الغارة، الغزوة، الهيجاء، الكريهة، الرحى، يوم كريهة، يوم التغالب، اللقاء، حروب، فأزق، يوم الروع)**، هذه بعض الأسماء التي تحمل معاني القتال، وكل لفظ له مدلوله، فلفظة عوان على سبيل المثال جاءت لتدل على الحرب التي قوتل فيها مرة بعد مرة من ذلك قول مالك بن عجلان حيث يتفاخر بقومه:

أَبْنَـــاءُ حَـــرْبِ الحُـــرُوبِ ضَرّسَـــنا أَبْكَارُهـــا، والعَـــوَانُ والشُّـــرُفُ

مـــا مثـــلُ قَـــوْمِي قـــومٌ، إذا غَضِـــبُوا عِنْـــدَ قِـــرَاعِ الحُـــرُوبِ، تَنْصَـــرِفُ

يَمْشُـــونَ مَشْـــيَ الأُسُـــودِ فـــي رَهْـــجِ ال مـــوْتِ إلَيْـــهِ، وَكُلّهُـــمْ لَهَـــفُ

مَـــا قَصّـــرَ المَجْـــدُ دُونَ مَحْتِـــدِنَا بـــل لَـــمْ يَـــزَلْ فـــي بُيوتِنَـــا يَكِـــفُ

أَبْلِـــغْ بنـــي جُحجَبَـــى، فقـــد لَقِحَـــتْ حَـــرْبٌ عَـــوانٌ، فهـــل لَكُـــمْ سَـــدَفُ[2]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص289-291).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص639).

يقول نحن أبناء أعظم الحروب شدة وضراوة، فقد خضبناها ونشأنا في لهيبها، وعرفنا أنواعها، وتعودنا على خوض غمراتها، فقومي ليس مثلهم أحد في الحرب إذا غضبوا، فهم يقبلون على الموت مثل الأسود، وهم متلهفون إلى لقاء العدو والموت، لأننا نحمل لواء المجد فهو لا يزال عاكفاً في بيوتنا، ويوجه الشاعر هذا الخطاب المبطن بالتهديد إلى **(بني جُحجَبَى)** وهم حي من الأوس أن الحرب قد نشبت شديدة، وهي حرب عوان، والعوان التي قوتل فيها مرة بعد مرة .

ويحدثنا قيس بن الخطيم عن حربه التي خاضها في يوم حاطب[1] وقد كرر لفظة الحرب فيها ست مرات يقول:

دَعَـوْتُ بَنِـي عَـوْفٍ لِحَقْـنِ دِمَـائِهِمْ ... فَلَمّا أَبَوا، سامحتُ في حَرْبِ حَاطِبِ

وَكُنْـتُ أَمـرأً لا أَبْعَـثُ الحَـرْبَ ظالِمـاً ... فَلَمّا أَبَوْا أَشْعَلْتُها مـن كـلّ جَانِـبِ

أَرِبْـتُ بِـدَفْعِ الحَـرْبِ لَمّـا رَأَيْتُهـا ... عـن الـدّفْعِ، لا تَـزْدَادُ غَيْـرَ تَقَـارُبِ

فَلَمّـا رَأَيْـتُ الحَـرْبَ حَرْبـاً تَجَـرّدَتْ ... لَبِسْتُ مَـعَ البُـرْدَيْنِ ثَـوْبَ المُحـارِبِ[2]

يحدثنا الشاعر أنّه قد دعا بنو عوف لحقن الدماء فأبوا فسمح بحرب حاطب، ويقول أنّه لا يبعث الحرب ظلماً، ولكنّهم عندما أصروا عليها أشعلها في كل الأنحاء، ويقول حاولت أن أدفعها ولكن كلما دفعتها اقتربت أكثر، فلما دنت الحرب لبست ثياب الحرب ولأمتها.

ثم يعدد لنا قيس بن الخطيم الأوسي أسماء الأيام التي خاضها في حربه ضد أعدائه يقول:

فَهَـلاّ لَـدَى الحَـرْبِ العَـوَانِ صَـبِرْتُمُ ... لَوَقْعَتِنَـا، والبـأس صَـعْبُ المَرَاكِـبِ

ضَـربنَاكُمُ بِـالبِيضِ حَتّـى لأَنْـتُمُ ... أَذَلُّ مَـنْ السُّـقبانِ بَـيْنَ الحَلاَئِـبِ

لَقِيـتهُمُ يَـوْمَ الحـدائق حَاسِـراً ... كَـأَنّ يَـدَي بالسّـيْفِ مِخْـرَاقُ لاَعِـبِ

وَيَـوْمَ بُعَـاثٍ أَسْـلَمَتْنَا سُـيُوفُنا ... إلـى حَسَـبٍ فـي جَـذْمِ غَسّـانَ ثَاقِـبِ

---

(1) حاطب سيد الأوس، سميت الحرب باسمه حيث أجار رجلاً، فخرج هذا الرجل يوماً إلى السوق، فحرض رجلاً من الخزرج يهودياً فضربه، فنادى على حاطب هذا فجاء الاثنين، ثم قتلت الخزرج حاطب سيد الأوس، وهكذا اشتعلت الحرب، ينظر: القرشي، الجمهرة، (ص645).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص647).

يُجَـــرِّدنَ بِيضـــاً كُـــلَّ يَـــوْمِ كَرِيهَـــةٍ ويَغْمِـدْنَ حُمْـراً خَاضِـباتِ المَضَـارِبِ

قَتَلْنَـــاكُمُ يَـــوْمَ الفَجَـــارِ وَقَبْلَـــهُ وَيَـوْمُ بُعـاثٍ كَـانَ يَـوْمَ التّغَالُـبِ[1]

نلاحظ أنّ الشاعر قد أورد مجموعة من أيام الحروب والقتال مجتمعة وهي **(الحرب، العوان، البأس، يوم الحدائق، يوم بعاث، يوم كريهة، يوم الفجار، يوم التغالب)** داعياً قومه بأنّ يصبروا على الحرب العوان، وهي التي قوتل فيها مرة بعد أخرى، لأنّ البأس صعب ولقاء العدو ليست هين، ثم يتباهى على أعدائه أنّه عند هجومهم على أعدائهم أصبح الأعداء مثل ولد الناقة، ثم يعدد الشاعر الوقعات التي واجه بها أعداءه وكانت لقومه الغلبة، وقد سميت تلك الوقعات بالأماكن التي حدثت فيها.

فهذه الحرب كما عبروا عنها في أشعارهم عوان، قتلت الأبطال مرة بعد مرة، وهي غول ذات أوجاع، لكنّهم كانوا يتباهون لدخولهم الحرب، كعنترة الذي يخبر عبلة بأنّه يقدم في الحرب مثل الهزبر.

2- ألفاظ أدوات الحرب وعدتها

استلزم حديث الشعراء عن الحرب أن يذكروا أدواتها من سلاح وعّدة وعتاد، وقد جاءت الألفاظ الدالة على السلاح في الجمهرة بصورة كبيرة منها **(السيف، الرمح، القوس، السهم، الدرع، النبل، السربال، البيضة، القنا، الضارب، الفوانس، سيوفنا متراصة، موضونة، حسام، أقطع، الكنانة، عضب، سنان، السوابغ، الشوفي، ذو النصلان، الترس، صارم، سيوف الهند، مسلول، سرابيل، زرق، عاتق، خرصان، الأسنة، القسي...)**.

هذه بعض أدوات الحرب وعدتها التي عجّ بها شعر الجمهرة، لكنّي سأكتفي بالوقوف عند أكثرها وروداً، وأهمية في ذات الوقت :

أ- السيف

يعد السيف من الأسلحة الرئيسة التي حرص العربي على اقتنائها، واستعمالها، والسيف "مشتق من قولهم ساف ماله، أي هلك فلمّا كان السيف سبباً للهلاك سُمِّيَ سيفاً " [2].

وقد كثر ورود لفظ (السيف) في الجمهرة حيث جاء بلفظ **(سيف، سيوف، أسياف)** في (29) تسعةٍ وعشرين موضعاً، وقد جاء ذكر لفظ السيف في غرض الفخر والحماسة كقول عمرو بن كلثوم:

---

(1) المرجع السابق، ص650-652.

(2) ابن سيده، المخصص، (ج3/2).

نُطـــاعِنُ مـــا تَراخَـــى النّـــاسُ عنّـــا ونَضـــرِبُ بالسّـــيوفِ، إذا غُشـــينَا

كَـــــأَنَّ سُـــــيُوفَنا فِينَـــــا وَفِـــــيهِمْ مَخَـــــاريقٌ بِأَيْـــــدي لاعِبِينَـــــا[1]

يقول أننا نطاعن الأبطال وقت تباعدهم عنا، ونضربهم بالسيوف إذا أتونا، وكنا نضرب بعضنا بعضاً بسرعة شديدة مثل حجارة الألعاب في أيدي اللاعبين.

صحيح أنّ السيف قاطع وحادّ، لكن قد يصل اللسان ما لا يصله السيف، وقد يؤلم اللسان أكثر من السيف، فما بالك لو اجتمع حدة اللسان والسيف في رجل واحد، ويتجلى ذلك في قول حسان بن ثابت:

لِسَـــاني وسَـــيْفي صَـــارِمَانِ كِلاَهُمَـــا وَيَبْلُـغُ، مـا لاَ يَبْلُـغُ السّيفُ، مِـذْوَدِي[2]

يتفاخر حسان بأنّ لسانه وسيفه صارمان ؛ فهو فارس وشاعر، لكنّ لسانه ينال من أعدائه ما لا يناله السيف منهم، وربما كان وقع اللسان أقوى من وقع السيوف على النفوس.

كما جاء في الجمهرة أسماء عدّة للسيف مثل **(حسام)** ورد ست مرات، و**(صارم)** ورد أربع مرات، و**(مضارب)** مرة واحدة، كما جاء ذكر ألفاظ تدل على صفات السيف مثل **(أبيض، صقيل، عضب، شنار، مرهف، قضب، مأثور، ماض، صليم...)** وهناك ألفاظ دلت على أجزاء السيف مثل **(نصل، خلل، ذباب، حد، معابل)**.

ب-الرمح

وهو الآلة الثانية الحربية التي استخدمها العربُ في معاركهم وحروبهم "والرمح من الأسلحة الهامة الثقيلة، ولكنه ليس بسلاح شخصي، بل يغلب استخدامه في الحروب " [3]، وقد كان حضوره أقل من السيف في جمهرة أشعار العرب، فقد جاء بلفظ **(رمح)** ست مرات، أما لفظ **(رماح وأرماح)** فقد جاء في عشرين موضعاً، ، ويتجلى ذلك في قول عنترة بن شداد:

فشَـــكَكْتُ بـــالرّمْحِ الأصَـــمّ ثِيابَـــهُ لَـــيْسَ الكَـــريمُ علـــى القَنَـــا بِمُحَـــرَّمِ

فَطَعَنْتُـــهُ بـــالرّمْحِ، ثـــمّ عَلَوْتُـــهُ بِمُهَنَّـــدٍ صـــافي الحَديـــدةِ، مِخـــذَمِ[4]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص398-399).

(2) المرجع السابق، ص622.

(3) الخطيب، فن الوصف في الشعر الجاهلي، (ص53).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص496-497).

يقول عنترة أنّه طعن عدوه طعنة أنفذت الرمح في جسمه وثيابه كلها، ثم جاء بلفظ آخر للرمح هو **(القنا)**، فيقول أنّ الرماح تحب الكرام لحرصهم على الإقدام .

أما أعشى باهلة، فقد أورد ذكر الرمح لكن بطريقة مختلفة حيث أنه جاء ليخدم غرض الرثاء، ويتجلى ذلك في قوله :

عِشْـــنَا بِـــهِ بُرْهَـــةً صـــلتاً، فَوَدّعَنـــا كَـذَلِكَ الـرِّمْحُ ذُو النّصْـلَيْنِ يَنْكَسِـرُ [1]

يواسي الشاعر نفسه في موت أخيه، فقد عاش الشاعر معه حقبة من الزمن الماضي، حتى الرمح ذو النصلتين ينكسر، وقصد بالنصلتين (السنان) وهو الحديدة العليا من الرمح، (والزُّجَّ) وهو الحديدة السفلي، فكل شيء يهلك حتى الرمح المطعم من أعلاه ومن أسفله بالحديد –كناية عن قوته– يهلك أيضاً.

وقد ورد في الجمهرة أسماء للرمح مثل **(الثقاف)** ورد مرتين، و**(أسمر)** ورد مرتين، و**(مطرد)** ورد خمس مرات، و**(مرّان)** مرة واحدة، و**(خرصان)** مرتين، كما جاء شعراء الجمهرة بصفات للرمح مثل **(ذوابل، نحيض، صَدْف، جرد)**، كما ورد ذكر أماكن صنع تلك الرماح مثل **(الخطيّ)**، وهو المصنوع في البحرين وعُمان و**(الردينـي)**، نسبة إلى امرأة يقال لها ردينة كانت تعمل الرماح، و**(السمهري)** وهو الرمح الصلب، نسبة إلى سمهر مكان الصنع.

ج– القوس

وهي آلة نصف دائرية تستخدم في المعارك آنذاك، وهي مصنوعة من فروع أشجار خاصة، ويُرمى السهام والنبال منها، ولقد تحدث شعراء الجمهرة عنها في معرض التهديد والفخر والوصف، والغزل...، وكان معظم حديثهم يدور حول الخشب الذي صنعت منه، كما أنّ القوس قد ارتبط ذكره غالباً بالسهم، فحديثهم عن السهم مرتبط في الغالب بالحديث عن القوس " وقد كانت للسهام أهمية قصوى في حياة العرب، وكانوا يهتمون بالتدريب على رميها والقنص بها حتى أصبحت هوايةً عند بعضهم ارتفعت إلى حد الاحتراف " [2].

وقد ورد لفظ القوس في الجمهرة مرة واحدة، أما لفظ (قسيّ) فقد ورد خمس مرات، وقد جاء ذكره في أغراض متعددة غير التي عهدناها في أدوات الحرب السابقة، فقد جاء ذكره في إطار اللوم والعتاب، ويتجلى ذلك قول الكميت :

رَمَتنـــي قُـــرَيشٌ عـــن قِســـيٍّ عـــداوَةٍ وَحِقْـدٍ كَـأَنْ لـم تَـدْرِ أنّـي قريبُهـا

---

(1) المرجع السابق ، ص720.

(2) الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، (ص231).

رَمتْنـــي بالآفـــاتِ مـــن كـــلّ جانـــبٍ وبالـــذّربيا مُـــرْدُ فِهْـــرٍ وشِـــيبُها

بـــــلا ثَبَـــــتٍ إلاّ أُقاويـــــلُ كـــــاذبٍ يُحـرِّبُ أُسـدَ الغـابِ كَفْتـاً وُثُوبُهـا[1]

يبدو أنّ الشاعر متألم لأنّ قومه قد قذفوه بتهم ليست فيه، وقد شبه الشاعر ألسنة القوم بالقسي دلالة على شدة الكلام وقوته، والقسي لا ترمي الّا سهام تخترق أجساد القوم، فوقع الكلام الذي رمته به قوسين أشد عليه من تلك السهام، فكما أنّ السهام تنطلق في المعارك من كل جانب فإنّ أقاويل واتهامات قريش قد أطلقت على الشاعر من كل جانب .

أما عنترة فقد ذكرها في وعثاء القتال:

طَـــــوراً يُجَـــــرَّدُ للطَعـــــانِ وتـــــارَةً يَـأْوي إلـى حَصِـدِ القِسـيّ عَرَمْـرَمِ[2]

يتغنى عنترة بشجاعته واقدامه، فهو ينضم للجبهة التي يرى فيها ضعفاً كي يقوي شوكتهم فتارة يقاتل مع حاملي السيوف، وتارة أخرى مع جيش كثير القسيّ، فهم رماة كثر .

د- السهم

وهو من الأدوات الحربية في العصر الجاهلي، وهو ما يرمى به الهدف عن بعد دون أن تصل الأعداء، وهو من " الأغصان تقطع فهي حينئذ قداح... يتخذ منه سهم... فإذا أخرجت قشورها ونحتت... فهي خشب... فإذا صليت بالنار حتى تلين فتلك التصلية " [3].

وقد تحدث شعراء الجمهرة في ثنايا حديثهم عن أدوات القتال فذكروا السهم في ثمانية مواضع، وقد استخدموها في سياق الفخر والحماسة، كما كان سرعتها مجالاً خصباً لتشبيه كل شيء سريع بها كالخيول والجمال...، ويتجلى ذلك في قول عروة بن الورد حيث يرد على زوجته التي تلومه على المخاطرة بنفسه، وإدمانه الغزوات والغارات في أحياء العرب فقال لها:

ذَرِينـــي أُطَـــوّفْ فـــي الـــبِلاَدِ لَعَلّنـــي أُخَلّيكِ أو أُغنيكِ عن سوءِ محضرِي

فـــإنْ فَـــازَ سَـــهْمي للمَنِيّـــةِ لَـــمْ أَكُـــنْ جَزوعـاً، وهـل عـن ذاكَ مـن مُتَـأَخِّرِ

وَإنْ فَـــازَ سَـــهْمي كفَّكـــم عـــن مَقَاعِـــدٍ لَكُـمْ خَلْـفَ أَدْبَـارِ البُيُـوتِ وَمَنْظَـرِ [4]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص981).

(2) المرجع السابق، ص495.

(3) ابن سيدة المخصص، (ج33/2).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص580).

يطلب الشاعر من زوجته أن تتركه يطوف في البلاد لعله يموت، أو يجد لها ما يغنيها من الغنائم، ثم جاء ذكر لفظ السهم دلالة على السرعة ؛ فيقول لها إن فاز سهمي للمنية لم أجزع، فوجه الشبه بين سهم القوس وسهم المنية هو السرعة، فأجل الإنسان يأتيه بأسرع ما يتخيل، فلفظ سهم هنا جاء بمعنى الموت.

وإذا ذهبنا إلى الشماخ بن ضرار التغلبي نجده قد رسم لوحة فنية غاية في الروعة في قصيدته التي يصف فيها القوس والحمر، حيث يتحدث عن قوسه التي استجلبها من شجرة صلبة، وقد اهتم بصناعتها، وأخذ يتعهدها بالرعاية لمدة عامين ثم تبدأ قصته حينما عرضها للبيع في موسم البيع لما أصابه من العوز، وبينما يصل إلى اتفاق مع المشتري على ثمنها، إلا أنّ القوس لم تهن عليه، فلا يزال متردداً في بيعها، ويتجلى ذلك في قوله :

فَلَمّـــا شَـــرَاهَا فَاضَـــتِ العَـــيْنُ عَبْـــرَةً وَفـي الصَّـدْرِ حُـزَّازٌ مِـنَ الوَجْـدِ حَـامِزُ

وذَاقَ، فَأَعْطَتْـــهُ مِـــنَ اللِّـــينِ جَانِبـــاً كَفَـى وَلَهـاً أن يُغْـرِقَ السَّـهْمَ حَـاجِزُ

إذَا أَنْـــبَضَ الرّامُـــونَ فِيهَـــا تَرَنَّمَـــتْ تَـــرَنُّمَ ثَكْلَـــى أَوْجَعَتْهـــا الجَنَـــائِزُ

هَتُـوفٌ، إذا مـا خَـالَطَ الظبـيَ سَـهْمُهَا وَإنْ رِيـعَ مِنْهَـا أَسْـلَمَتْهُ النّـوافِزُ[1]

لم يستطع الشاعر أن يتحمل فراق قوسه وسهامه التي تعهدهما عامين من الرعاية والاهتمام، ففاضت العين بالدموع، ووجد ضيقاً في قلبه محرقاً، وأخذ المشتري يجرب تلك القوس يجرّها إليه فلانت قليلاً، فجذب وترها ليختبر لينها من شدتها، فهي ذات جانبين أحدهما لين والآخر صلب حتى لا تؤذي يد الرامي.

وإذا جذبها الرّامون لها صوت (الثكي) بمعنى أنّ صوتها في الجذب والانطلاق مرتفع جداً، هذا الصوت الناتج عن شدة قذف السهم مفزع، فأنت تسمع لها صوتاً إذا أصاب سهمها الظبي، وإذا ما فزع الظبي من صوتها أسلمته قوائمه فسقط.

إنّ هذه اللوحة التي رسمها الشاعر تظهر مدى اهتمام العرب بقسيهم وسهامهم، ومدى اعتنائهم بها وتعهدهم لها سنين، ثم بينت تلك اللوحة العلاقة الحميمية التي تطورت مع مرور الزمن بين صاحب القوس وبين قوسه، فأصبحت وكأنّها أحد أفراد أسرته وظهر ذلك عندما فاضت العيون دمعاً لحظة بيعها، وسبقها لحظة تردده في البيع، وقد ورد في شعر الجمهرة أسماء أخرى للسهم مثل **(النبل)**.

---

(1) المرجع السابق، ص832.

كانت هذه أبرز أدوات القتال التي حظيت بحضور واضح في شعر الجمهرة، وقد جسدت ما يدور في الحروب من محاور مختلفة، كما جسدت الصراع الطويل بين القبائل المتناحرة على أبسط الأمور والأشياء، فتعالت ضربات السيوف وسط صهيل الخيول، وكرها وفرها، وشجاعة الفرسان وهروب الجبان، والغدر والخيانة.

هكذا جاء معجم ألفاظ القتال والحرب مليء بالألفاظ التي عبّرت عما يدور في رحى الحرب، فشكلت بذلك ملمحاً من ملامح الحياة العربية في الجاهلية والإسلام فجاء المعجم الشعري ليعبر عن تلك الحقبة بكل دقة وموضوعية.

وبعد هذا العرض المجمل للمعجم الشعري في جمهرة أشعار العرب يتضح لنا ما يلي:

1- تضمن المعجم الشعري للجمهرة ألفاظ الطبيعة الصامتة والمتحركة وألفاظ الموت والزمن واللون والمرأة والحرب، وقد جسدت تلك الألفاظ طبيعتهم التي عاشوا فيها، كما جسد المعجم الشعري قيمهم وعاداتهم وطباعهم وثقافاتهم.

2- تعددت حقول المعجم الشعري في الجمهرة مما يعكس لنا ثقافاتهم الواسعة، فجاءت الجمهرة ناطقه وراسمه وناحته بشتى موضوعات الحياة، حيث عكست انطباعات الحياة عليهم.

3- في حقل الطبيعة الصامتة حظيت الظواهر الجوية بالحضور الأكبر والمميز قياساً مع ألفاظ التضاريس، فوصفوا الليل وأطالوا الوصف فيه والنجوم والبرق والرياح والأمطار حيث جسدوا لها صوراً ولوحات فنية غاية في الإبداع.

4- جاءت ألفاظ التضاريس المنبعثة من حقل الطبيعة الصامتة محملة بدلالات تجاوزت مجرد الدلالة النمطية للبعد الجغرافي الفيزيائي، فغدت التضاريس المرتبط بالذاكرة وبالماضي تشكّل إطاراً ينبض بالحياة، ويشع بالإيحاءات، فانطلق الشاعر من ضيق المكان الفيزيائي إلى سعة المكان المرتبط بالذاكرة وبالماضي، فاستحضر من الماضي آلامه وأحزانه وأفراحه، وبطولاته، فأضفى للمكان النفسي طاقة فنية مميزة.

5- في حقل الطبيعة المتحركة كان حضور الحيوانات أكبر من الطيور والزواحف فوصفوا الإبل والخيل والحيوان الوحشي والبقر الوحشي والحمار الوحشي والظباء والأسد...، وذلك لأن العرب قد أولعوا بالصيد، لذلك انعكس ذلك في شعرهم.

6- كما جسدت الجمهرة ألفاظ الموت الذي فرقهم عن أحبابهم، والزمان الذي عاشوا يومه بكل ملذاته ولم يفكروا في الغد لأنه حمل المجهول لديهم، أما اللون فقد جاء ليصبغ حياتهم بالبياض الذي مثّل الجمال، والجمهرة التي مثلت الدم والقتل، والسواد الذي مثل الجمال حيناً والموت حيناً آخر، والأخضر الذي مثل كل شيء جميل حولهم، أما حقل المرأة فقد مثلت

ألفاظها الطيف الذي يلهثون حولها فجاءت ألفاظها ما بين الجسدية والمعنوية، وأما ألفاظ الحرب فمثلت بطولاتهم وأيامهم وانتصاراتهم التي طالما تغنوا بها، وتفاخروا بها على بعضهم البعض.

7- وظف شعراء الجمهرة مفردات معجمهم الشعري لخلق صور ومعانٍ هزوا من خلالها النفوس واستمالوا القلوب، فمثلت المفردات قيم جمالية متنوعة.

8- اتسم المعجم الشعري في الجمهرة بالغرابة والبداوة في جانب كبير منه، وقد جاءت تلك الألفاظ في أغراض شعرية شتى، وقد ظهر مدى تأثير الطبيعة الصحراوية على تلك الألفاظ الصعبة والوعرة.

9- اتبع معظم شعراء الجمهرة شعراء الجاهلية في تعاطيهم مع الأغراض الشعرية من حيث الوقوف على الأطلال ووصف المرأة ثم الفرس والناقة، وفي الصيد، وفي وصفهم لأدوات الحرب خصوصاً القوس الذي شكل لوحات فنية متعددة وغاية في الجمال والتصوير، فنجد أنّ معجم الشعراء الجاهليين كان له الأثر الأكبر على معجم شعراء المراحل التالية له.

الفصل الخامس

المستوى الجمالي

الفصل الخامس : المستوى الجمالي

المبحث الأول: جماليات الصورة الشعرية

أولاً: مفهوم الصورة الشعرية

أ- المفهوم اللغوي

يدور المفهوم اللغوي لكلمة "الصورة" حول الشكل الخارجي، والجمع صور، وتستعمل بمعنى النوع والصفة[1]، أما ابن منظور فيقول: أنّ الصورة " حقيقة الشيء رهينته وصفته " [2].

فالصورة عند هؤلاء تعني الشكل الخارجي، ولا تدل على الجانب المعنوي فيه، ويؤكد هذا المعنى علي صبح بقوله: " فمادة الصورة بمعنى الشكل. فصورة الشجرة شكلها وصورة المعنى لفظه وصورة الفكرة صياغتها... وعلى ذلك تكون الصورة الشعرية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى وتجسم الفكرة فيها " [3].

ب-المفهوم الاصطلاحي

- **في النقد القديم**

لقد تحدث الكثير من القدماء عن الصورة الشعرية وعلى رأسهم الجاحظ الذي بلغه استحسان عمرو الشيباني لبيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عباراته فقال الجاحظ: " ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[4].

فالشعر عند الجاحظ صناعة ونوع من النسيج المترابط قائم على التصوير "ويبدو أنّه يقصد بالتصوير الصياغة الحاذقة التي تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً، وتشكيله على نحو تصويري... لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة"[5].

---

(1) ينظر، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (ص73).

(2) ابن منظور، لسان العرب، (ص304).

(3) صبح، الصورة الأدبية، تأريخ ونقد، (ص3).

(4) الجاحظ، الحيوان، (ج67/3).

(5) صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، (ص21).

ويعني الجاحظ أنَّ الشعر يصنع من علاقة الكلمات بعضها ببعض ما يشبه عملية النسيج التي تبدأ من ربط مواد أولية ثم تخرج بشيء جديد، أو شكل دال لم يكن موجوداً في الأصل.

وقد حاول العديد من البلاغيين والنقاد العرب الذين جاءوا بعد الجاحظ البناء على صلب فكرته في جانب التصوير[1]، لكنهم أدركوا أنّ الشعر أداء خاص، وقد قيل للخليل بن أحمد الفراهيدي "مالك لا تقول الشعر؟ قال: الذي يجيئني لا أرضاه، والذي أرضاه لا يجيئني"[2].

أما العسكري ؛ فيقول: "والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة؛ لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسم بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى[3]، فالعسكري نظر للصورة من خلال عباراتها وحسن إخراجها.

أما الجرجاني فكان أكثر دقة في تناول الصورة ممن سبقه حيث يقول: "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"[4]، ويدل مصطلح الصورة عند الجرجاني على كيفية تشكيل الخطاب الأدبي بحسن نظم المعاني المرتبة في النفس وتجسيدها في شكل صور، فجمال الصورة لا يقاس باللفظ أو المعنى، وإنما بارتباطه بالسياق الكلي.
ويقول: "واعلم أنّ قولنا الصورة إنّما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[5]، وبذلك تكون الصورة عنده هي الشكل الذي تتشكل فيه المعاني سواء أكانت حقيقية أم مجازية فتصوير المعاني عنده يعني أن يصوغها الأديب أو ينظمها ويشكلها على هيئات معينة هي أساس التفاضل والتمايز.

كانت هذه بعض الإشارات عند النقاد القدماء حول الصورة، والتي لم تتضح لديهم كمصطلح نقدي لكنّهم أدركوا الدور الملقى على عاتقها في الشعر وأثرها على المتلقي، فالنقد القديم " اهتم بوسائلها الفنية أو أشكالها البلاغية فعالج التشبيه والاستعارة والكناية، إلّا أن علاجه لها على أساس جزئي لا يتعدى الجملة إلى البيت أو البيت إلى القصيدة، فلا تنفصل

---

(1) ينظر، الصايغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، (ص107-124).
(2) الجاحظ، الحيوان، (ج67/3).
(3) العسكري، كتاب الصناعتين، (ص10).
(4) الجرجاني، دلائل الإعجاز، (ص254).
(5) المرجع السابق، ص255.

الصورة عندهم كثيراً عن (Form) معنى الشكل الأدبي العام بالإضافة إلى أنهم ظلوا محافظين على ارتباط الصورة الوثيق بالصيغة الخاضعة لمنطق العقل والواقع"[1].

- **في النقد الحديث**

ظهرت محاولات لإعطاء الصورة الشعرية تعريفاً يحدد ملامحها، ويبرز معالمها متجاوزاً بذلك الأشكال البلاغية القديمة، فنجد أحمد حسن الزيات يرى أنّ الصورة الشعرية تتمثل في "إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة، والصورة الشعرية خلق المعاني والأفكار المجردة والواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديداً " [2] ؛ فالصورة الشعرية –بحسب الزيات– تبرز من خلال ذات المبدع ووجهة نظر خاصة به.

ويرى سيد قطب أن الصورة في أبسط دلالتها الفنية تعبير "بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني، والطبيعة البشرية"[3].

أما علي البطل فيرى أنّها خلق جديد " يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"[4]، ويرى أحمد الشايب أنَّ الصورة الشعرية "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يتجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"[5]. فمقياس الصورة الشعرية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمان ودقة.

أما محمد غنيمي هلال فقد أورد تعريفات عدة منها قوله: " أن ندرس الصورة في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلّا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي وإلى موقف الشعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة من ثوبها الشعري"[6].

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (ص15).
(2) الزيات، دفاع عن البلاغة، (ص62).
(3) قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، (ص34).
(4) البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، (ص30).
(5) الشايب، أصول النقد الأدبي، (ص248).
(6) هلال، النقد الأدبي الحديث، (ص287).

من خلال التعريفات السابقة يظهر للباحث أنّ الصورة الشعرية هي الأداة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته وأساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص يعطي دلالات جديدة منسجماً مع العاطفة، وهي تعبير عن نفسية الشاعر، كما أنّها تعين على كشف معنى أعمق من المعاني الظاهرة.

وتعد الصورة من الوسائل المهمة التي يستخدمها الشاعر ليعبر من خلالها عن تجربته الشعرية، وهي التي تضفي على القصيدة الحياة والحراك، فهي عنصر أساسي لنقل الأفكار والرؤى والمشاعر والأحاسيس.

وهي ليست "مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر... إنما تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص هو –تلقائياً– خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب"[1].

وتكمن أهمية الصورة الشعرية في أنها مرآة تعكس نفسية الشاعر، وليست مجرد تصوير جامد لا حياة فيها، وهي تمكننا من الولوج في نفسية الشاعر لتكشف عن خباياها وما يموج بها من مشاعر وأحاسيس .

ومن خلال استقراء شعر جمهرة أشعار العرب، نلاحظ أنّ بنية الصورة الشعرية قد جاءت ثرية بمحاور مختلفة شكلت قالبها الفني الذي ينبئ بتجربة شعراء الجمهرة، الممزوجة بمشاعرهم ورؤاهم، فجاءت الجمهرة حافلة بأنماط الصورة الشعرية، التي تنم عن ثقافاتهم ومجتمعاتهم وحياتهم، وهو ما سنتحدث عنه في الصفحات القادمة .

أولاً: الصور المحسوسة

هي الصورة القائمة على إدراك الأشياء عن طريق إحدى الحواس، سواء كانت هذه الأشياء من الأمور المحسوسة أو الوجدانية [2]، والحس قائم على خمس حواس هي: البصر، السمع، الذوق، الشم، اللمس، "غير أنّ الصور الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنّما تتطلب نوعاً من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فنحذف منها أشياء ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكل أشكالها المألوفة " [3]، والشاعر حين يوظف الكلمات الحسية يقصد من خلالها تمثيل تصور ذهني له دلالته وقيمته الشعورية.

---

(1) عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (ص280).

(2) الحديدي، الصورة الفنية في شوقيات حافظ، (ص228).

(3) كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (ص29).

وقد استثمر شعراء الجمهرة كل ما وقع عليه حسهم وبصرهم في بناء صورهم وتشكيلها الفني، سواء أكانت من بيئاتهم أو من بيئة أخرى، شاهدوها أو سمعوا عنها، فطافت أعينهم بما حولها من المبصرات المتحركة والساكنة والمضيئة والمتلونة، والتقطت أذنهم كل ما سمعت من أصوات، وشعروا وتلمسوا كل ما وقع على جسدهم من حرارة الصيف وبرودة الشتاء، ونعومة الربيع، وخشونة العيش، فوظفوا كل حواسهم بدرجات متفاوتة، والصور القائمة على هذه الحواس تؤدي إلى إبراز المعنى وإظهاره في صور محسوسة مؤثرة في المتلقي.

1- الصورة البصرية

عُرّفت الصورة البصرية بأنّها "التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر"[1]، وترجع أهمية الصورة البصرية إلى أهمية حاسة البصر نفسها حيث يسخرّها الشاعر في التأثر والتأمل في مشاهد الكون، كما أنّ الشاعر يرى ما لا يرى غيره بإدراكه المرهف، وحسه المميز.

إنّ من أبرز الخصائص التي تميز الشعر عامّة والجاهلي خاصة (الانطباع البصري)، فالشاعر يحاول أن يجعل المتلقي يبصر الشيء الموصوف بواسطة الكلمة، التي يحقق من خلالها غرضه الفني، لذلك استطاع شعراء الجمهرة أن يستعينوا بحاسة البصر في رسم صور فنّية رائعة، وهي الأكثر شيوعاً في شعرهم، فالتقطت أعينهم ما وقع تحت نظرهم من حركات وسكنات وألوان، ومرئيات متنوعة، لذا تجد الصورة البصرية هي الأكثر شيوعاً وسيطرة؛ ولا غرابة فهو الأوسع في المجالات الحسية لنقل ما حولنا، وقد اعتمد شعراء الجمهرة على أبصارهم في نقل وبناء صورهم، فجاء المشهد البصري حاضراً في شعرهم بشكل لافت للنظر، وتتبلور الصورة البصرية في شعر الجمهرة في عدة أقسام :-

أ- الصورة البصرية الساكنة

وهي كل صورة اعتمدت في جزئياتها على حاسة البصر، لكنها خلت من الحركة أو أن الحركة ليست ماثلة[2]، وأول ما يطالعنا امرؤ القيس حين يبدأ وصفه للعاصفة الممطرة حيث يقول:

أَصَـــاحِ تَـــرَى بَرْقـــاً أُرِيـــكَ وَمِيْضَـــهُ كَلَمْـــعِ اليَـــدَيْنِ فـــي حَبـــيٍ مُكَلَّـــلِ[3]

---

(1) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، (ص203).
(2) المرجع السابق، ص210.
(3) القرشي، الجمهرة، (ص270).

يصرّح الشاعر بغرضه الفني بوضوح، فهو يخاطب صاحبه في رحلته خاصة، كما يخاطب كل من يسمع شعره، قائلاً: أنت ترى هذا البرق الذي سأتحدث عنه وسأصفه لك، فقد استخدم فعل (ترى) والرؤية تكون بالبصر، ثم عزز ذلك بفعل آخر (أريك) لتأكيد غرضه، وكأنّه يقول لصاحبه أنّك ترى هذا المنظر رؤية سطحية أو عادية وليست عميقة لكنّ الشاعر أراد أن يريه هذا المشهد برؤية أعمق وأدق، رؤية الشاعر المرهفة والحسّاسة، فيقول له سأريك لمعانه وتلألؤه وتألقه في سحاب متراكم صار أعلاه كالإكليل لأسفله، وهو يشبه، وهكذا يمضي الشاعر في رسم لوحته الحسية بحيث يجعل سامعه يرى ما يصفه لهذه النظرة العميقة والدقيقة، كما شبه تألق البرق ولمعانه بحركة اليدين إذا أشير بهما.

وإذا ذهبنا إلى لوحة الطلل لدى شعراء الجمهرة نجد أنّهم يستخدمون الفعل (ترى، يرى، انظر...) محاولين بذلك إحياء الماضي وتجديده، وبث الحياة فيه من جديد، من خلال نقل صورة بصرية حية، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

تَـــرَى بَعَـــرَ الآرامِ فـــي عَرصَـــاتِها وَقيعانِهـــا، كأنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ[1]

ينقل الشاعر صورة بصرية معتمداً على حاسة العين التي التقطت هذا المشهد؛ مشكلاً بذلك صورة بصرية من خلال منظر بعر الظباء التي سكنت ديار الأحبة بعد هجرانهم لها، لكنّ زهير بن أبي سلمى لم يقنع بهذا الرحيل، فهو يُصر على خليليه بأن يمعنا النظر، ولعلهما يريا ظعائن الأحبة، ويتجلى ذلك في قوله :

تَبَصَّـرْ خَليلـي هَـلْ تَـرَى مِـنْ ظَعَـائِنٍ تَحَمَّلْـنَ بالعَليـاءِ مِـنْ فَـوْقِ جُـرْثُمِ[2]

فالوجد الذي أصاب الشاعر شكّل صورة بصرية في خياله استمدت لقطاتها من ذكريات الماضي، فهي جاثمة أمام عينيه رغم أن صاحبيه لا يشاهدان شيء لكنه مصرّ عليهما بأن يمعنا النظر، وذلك لأنّ الشاعر يرى ما لا يرونه من خلال خياله المطبوع بالذكريات التي انهالت عليه لمجرد وقوفه على أطلال الأحبة، فيقول لهما انظرا يا خليلي هل تريا بالأرض العالية من فوق هذا الماء نساء في هوادج على إبل؟

لقد برّج الوجد والشوق على الشاعر، وتشكلت صور الماضي الجميل أمام ناظريه فنقل صورة حسية بصرية تجسد مرارة البعد والفراق التي ألمت بالشاعر لذلك ظنّ المحال والسراب حقيقة يراها بعد مضي عشرين سنة.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص246).

(2) المرجع السابق، ص280.

أما القطامي فقد صور الطلل معتمداً على البصر مجسداً ما حلّ به، ويتجلى ذلك في قوله:

إنّــا مُحيّــوكَ، فاســلَم أَيُّهــا الطَّلَــلُ ... وإن بَلِيــتَ، وإن طالــتْ بــكَ الطِّــوَلُ

أنّــى اهتَــدَيْتَ لتســليمٍ علــى دِمَــنٍ ... بــالغَمر، غيّــرهُنّ الأعْصُــرُ الأُوَلُ

صــافَت، تُمَعَّــجُ أَعْنــاقُ الســيول بــه ... مــن بــاكِرٍ سَــبَطٍ، أو رائــحٍ يِبــلُ

فَهُــنّ كالحُلَــلِ الموشــيّ ظاهِرُهــا ... أو الكتــابِ الــذي قَــدْ مَسَــهُ بَلَــلُ[1]

يقول الشاعر لنفسه إنّي اهتديت له فعرفته وهو لا يعرف من أنا، فالشاعر قدّم صورة بصرية للطلل، حيث أنّه يقدم التحية لهذا الطلل رغم أنّه قد بكى وطال به العمر، لكنّه رغم طول المدة قد عرفه واهتدى إليه من خلال أثر الرماد والموقد وآثار الأبعار، وأعناق السيول المتتابعة الملتوية، وقد اعتمد على الصورة البصرية في معرفته لديار الأحبة.

أما الأعشى فيرسم لنا صورة بصرية في مدحه للأسود بن المنذر اللحمي حيث يقول:

يَهَــبُ الجِلّــةَ الجَراجِــرَ كَــالبُس ... تــانِ، تَحْنُــو لــدَرْدَقٍ أطفــالِ

والبَغَايَــا يَرْكُضــنَ أَكْسِــيَةَ الإض ... رِيــح وَالشّــرعَبيَّ ذا الأذْيــالِ

وَالمَكَاكيــكَ والصِّــحافَ مِــنَ الفِــضَّ ... ةِ وَالضّــامزاتِ تَحْــتَ الرِّحــالِ

وجِيــاداً كأَنّهــا قُضــبُ الشَّــوْ ... حَــطِ يَحْمِلْــنَ بِــزّةَ الأبْطَــالِ

وَدُرُوعــاً مِــنْ نَسْــجِ دَاوُدَ فــي الحَــرْ ... بِ، وُسُــوقاً يُحْمَلْــنَ فَــوْقَ الجمَــالِ[2]

يقدم الشاعر صورة بصرية لعطايا ممدوحه المتعددة، فممدوحه يهب النوق العظيمة التي تشبه القصر في ضخامتها، مصحوبة بأولادها الصغار، فأعطاهم ما يسد فراغ أمعائهم، كما أنّ عطاياه تمتد لأكثر من ذلك فهو يعطيهم الجواري المنعمات، ثم يصف لنا تلك الجواري في صورة بصرية تجعلك وكأنك تنظر إليهن، فهنَّ منعمات يلبسن أفضل الثياب وأفخم أنواع الحرير لكي يدافعوا عن أنفسهم، فعطايا الممدوح متعددة ومتنوعة تدل على كرمه وجوده، وقد اعتمد الشاعر في رسم تلك العطايا على الصورة الحسية البصرية.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص804).

(2) المرجع السابق، ص336.

أما لبيد فيصف لنا محبوبته في صورة حسية بصرية في قوله:

وفـي الحَـيّ أَحْـوَى يَـنفُضُ المَـرْدَ شـادنٌ مُظــاهِرُ سِــمطَيْ لُؤلُــؤٍ وَزَبَرْجَــدِ[1]

يقدم الشاعر صورة بصرية مفصلة لمحبوبته معتمداً على حاسة البصر فهي تشبه الظبي في كحل العينين وسمرة الشفتين لحظة التقاط الظبي ثمر الآراك، وهو يمد عنقه، وقد لبست محبوبته عقدين أحدهما من اللؤلؤ والآخر من الزبرجد، فمحبوبته تشبه الظبي في كحل العينين وسمرة الشفتين وحسن الجيد، متحلية بعقدين من لؤلؤ وزبرجد.

وقد يذهب شعراء الجمهرة إلى تشخيص الأشياء الجامدة وبث الحياة والحركة فيها، كما فعل لبيد بن ربيعة العامرة، لإبراز صورة الريح، حيث أضفى صفة من الصفات الإنسانية عليها باثاً فيها الحياة والحركة والأمل، ويتجلى ذلك في قوله:

وَغَــدَاةِ رِيــحٍ قَــدْ وَزَعــتُ، وَقِــرّةٍ إِذْ أَصْـبَحَتْ بِيَـدِ الشَّـمالِ زِمَامُهَـا[2]

في هذا البيت قد شخص الشاعر الشمال حيث جعل له يداً وللغداة زمام، فقد تخيل الشاعر للريح يداً مبالغة في الأمر وتعبيراً عن الكرم والسخاء في يوم الشمال وهي أبرد الرياح، فكف الممدوح البرد عن الناس بنحر الجزر لهم.

أما امرؤ القيس فقد صور الليل المجرد إلى تشخيصات مادية ذات صورة بصرية مرئية ويتجلى ذلك في قوله:

ولَيــلٍ كَمَــوجِ البَحْــرِ أَرْخَــى سُــدولَهُ عَلَــيّ بِــأَنْواعِ الهُمُــومِ لِيَبتَلِــي

فَقُلْــتُ لَــهُ لمّــا تَمَطَّــى بِصــلبه وَأَرْدَفَ أَعْجــازاً ونَــاءَ بِكَلْكَــلِ

أَلا أَيُّهــا اللّيــلُ الطّويــلُ ألا انْجَلِــي بِصُبْحٍ، ومـا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ[3]

فشبه الليل الصامت بأمواج البحر المتحركة في توحشه، وعدم انتهائه، وفي مده وجزره الذي لا ينتهي، وإذا نظرنا للموج وجدنا أنه يغمر منطقة رملية من الشاطئ، والسيطرة عليها فترة وجيزة كما يغمر الليل الشاعر بأفكار وهموم تروح وتأتي كموج البحر بشكل مستمر لا نهاية له.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص422).

(2) المرجع السابق، ص372-379.

(3) المرجع نفسه، ص261.

ومن الصور التي تجسم المجرد أو المعنوي الصورة التي قدمها لنا أبو ذؤيب الهذلي حين صور المنية وكأنها وحش ذو مخالب قابلة للإنشباب، مما يجعلنا قادرين على تلمس الفكرة بأصابع اليد، ويتجلى ذلك في قوله:

وإذا المَنِيّـــــةُ أَنْشَـــــبَتْ أَظْفَارَهـــــا ألْفَيْـــتَ كُـــلَّ تَمِيمَـــةٍ لا تَنْفَـــعُ[1]

فقد جسد الشاعر الموت حتى أصبح وحشاً كاسراً له أظفار كسائر الوحوش، كيف لا وقد بطش بخمسة أبناء دفعةً واحدة دون أن يجد من يدفعه أو يرد هيجانه حتى التمائم لم تعد ينفع سحرها، وهذا التصوير يعكس نفسية الشاعر نحوها، فقوة المنية لا حدود لها ولا رحمة، فهي تفتك بالحيوان أيضاً ولو كان قوياً مثل الثور الوحشي والحمار الوحشي، ولن يفلت أحد من مخالب الموت ولو تحصن بالدروع والسلاح.

ب-الصورة البصرية المتحركة

وتكون الحركة عاملاً أساسياً مشكلاً لها، وهي كل صورة بصرية غلبت الحركة على أجزائها وتراكيبها[2]، وقد عجت الجمهرة بالصور البصرية الحركية فجاءت في وصف الطبيعة المتحركة بشكل دقيق فصوروا المرأة المحبوبة والمعشوقة في أبهى صور، كما صوروا الحيوانات والطيور تصويراً دقيقاً وكأنك تراها أمام ناظريك، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس في وصفه لسرعة حصانه:

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُـــدْبِرٍ مَعـــاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّـهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كُمَيـــتٍ يَـــزِلُّ اللِّبْـــدُ عـــن حـــاذِ مَتْنِـــهِ كَمَـــا زَلَّـــتِ الصّـــفْوَاءُ بِـــالمُتَنَزِّلِ

علـــى العَقْـــبِ جَيَّـــاشٍ كـــأَنَّ اهْتِزامَـــهُ إذا جـاشَ فيـهِ حَمْيُـهُ غَلْـيُ مِرْجَـلِ[3]

يقول أنّ هذا الفرس سريع لدرجة أنه يفر إذا أراد فارسه منه الفرار وهو في حالة الكر، وهذا يدل على سرعة بديهته وعلى قوته الجسمانية وصلابته التي تشبه صلابة حجر عظيم القاه السيل من مكان عالٍ إلى الحضيض.

ثم جاء البيت الثاني لينسج لنا صورة حسية بصرية حركية أخرى تتجلى في وصف ظهره الأملس الذي يزل عن ظهره الفارس كما يزل الحجر الأملس المطر النازل عليه، وفي

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص684).

(2) ينظر، الجني، الصورة الفنية في المفضليات، (ص204).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص264-267).

البيت الثالث تظهر صورة حركية أخرى تتمثل في وصفه لسرعة ذلك الخيل الفائقة مجسداً هذه الصورة من خلال تصويره لمشهد الصيد حيث ظلّ الحصان يعدو خلف الطريدة سريعاً، في صورة بصرية غاية في الجمال والروعة مشبهاً إياها بالقدر الممتلئ ماءً على نار مستعرة تغلي فيه حرارة نشاطه رغم ذلول خلقه وضمر بطنه، وكأن تكسر صهيله في صدره غليان قدر ممتلئ ماءً على نار مستعرة، وبذلك قدم الشاعر صورة بصرية لتمثيل سرعة فرسه في إطار فني جميل.

ومثله قول قيس بن الخطيم:

رِجَالٌ مَتَى يُدْعَوا إلى الحَرْبِ، يسرعوا كمشي الجمال، المشعلات المَصَاعِبِ

إذَا فَزِعوا مَدّوا إلى الموت فاخراً كَمَوْجِ الأتيِّ المُزْبِدِ المُتَرَاكِبِ

تَرَى قِصَدَ المُرّانِ فيها كَأَنّها تَذَاريعُ خِرْصَانٍ بِأَيْدِي الشّواطِبِ[1]

يرسم الشاعر في هذه اللوحة البصرية صورة قومه يمتدح فيها شجاعتهم وسرعتهم في إجابة دعوة الداعي للحرب مثل إسراع الجمال القوية الهائجة؛ فيسيرون للحرب بسرعة لا يعيقهم عائق، مثل موج البحر المتتابع في كثرته وقوته وسرعته وعنفه، ثم يكرس المشهد البصري في ساحة المعركة حيث الرماح تتكسر وتتطاير وكأنها جريد النخل المتطاير، من شدة المعركة.

ويصور امرؤ القيس الدموع وهي تسيل عندما تذكر أم الحويرث وأم الرباب، ويتجلى ذلك في قوله:

فَفَاضَتْ دُموعُ العَينِ منِّي صَبابةً على النَّحْرِ حتَّى بَلَّ دَمعيَ مِحمَلي[2]

تظهر لنا الصورة الحسية البصرية المتحركة من خلال هذه الصورة الشعرية المفعمة بالحركة، حيث يرسم الشاعر صورة فيضان الدمع في مشهدٍ ماثل أمام العين، نجد فيه الدموع تفيض أمامنا وتنهل انهلال المطر، فسالت دموع عيني الشاعر من شدة وجده وشدة حنينه إليهما حتى بلّ دمعه حمالة سيفه، فهذه صورة متعددة الحركة، فنحن نتابع حركات الدموع وفيضانها كالسيل النازل من مكان عالٍ؛ ذلك ليقنع المتلقي مدى حزنه ووجده على فراق أحبابه مما يؤدي إلى تفاعل المتلقي أكثر مع أحزان الشاعر.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص648).

(2) المرجع السابق، ص249.

لقد أعطت الحركة الصورة بعداً جمالياً واسع المدى؛ لأن " للنشاط الحركي مهمة كبرى في التصوير، وبخاصة التصوير الفني في الشعر، وذلك لأن الحركة هي أهم ما يميز الصورة الشعريّة عن سائر اللوحات الفنيَّة"[1].

ج- الصورة البصرية اللونية

وهي كل صورة غلب اللون على جزئياتها فكان هو المراد منها، إنّ أهم ما تعتمد عليه الصورة الحسية البصرية هو اللون ذلك أنّه " أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزاً في أشياء هذا العالم " [2]. كما أنَّ الألوان تمثل " وسيلة الشاعر في إحداث التوترات التي تصاحب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسية " [3]، ولأنّ " التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة " [4]، وهذا ما يسمى المبدع في إيصاله إلى المتلقي.

وقد أخذت الصورة البصرية اللونية حظاً وافراً في شعر الجمهرة، وقد جاءت في معظم الأغراض الشعرية، من ذلك قول عمرو بن كلثوم مفتخراً بقومه:

نُطاعِنُ ما تَراخَى النّاسُ عنّا ... ونَضرِبُ بالسّيوفِ، إذا غُشينَا
بسُمرٍ مِنْ قَنَا الخطيّ لُدْنٍ ... ذَوابِلَ، أَو بِبِيضٍ يَعْتَلِينَا
نَشُقّ بها رُؤوسَ القَومِ شَقّاً ... ونخليها الرّقابَ فَيَخْتَلِينَا
تَخَالُ جَماجِمَ الأبطالِ مِنْهُمْ ... وُسُوقاً بالأماعِزِ يَرْتَمِينَا
نَجُذّ رُؤوسَهُم، في غَيرِ وِترٍ ... ولا يَدرُونَ ماذا يَتّقُونَا
كَأَنَّ ثِيابَنا مِنّا وَمِنْهُم ... خُضِبْنَ بأُرْجُوانٍ أَو طُلِينَا[5]

تتجلى الألوان في الصورة البصرية السابقة، ويظهر ذلك في الألفاظ (**سمر، بيض، أرجوان**)، وقد أسبغت الألوان على الصورة دلالات مختلفة، حيث صورت الصورة السابقة جانباً من الصراع الدموي في معركة حربية، يفتخر الشاعر فهيا ببطولات قومه، ويظهر ذلك من استخدامه للضمير (نا)، يقول فنحن نطعن من لا تناله سيوفنا برماح سمر لينة، أو نضاربهم

(1) الخضيري، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث، (ص207).
(2) كوهن، بنية اللغة الشعرية، (ص127).
(3) كندي، الرمز والقناع، (ص28).
(4) عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (ص32).
(5) القرشي، الجمهرة، (ص398-399).

بسيوف بيض قاطعة حادة، وسمرة الرماح دالة على نضجها في منابتها والسيوف البيض الحادة نشق بها رؤوس الأعداء شقاً، ونقطع رقابهم حتى سُبغت ثيابنا بلون الأرجوان.

لقد تجلت الألوان **(الأسود والأحمر والأبيض)**، فاصطبغ بهما اللوحة الفنية السابقة وقد حملت في طياتها صورة بصرية تحمل الموت فجاء الأسود نذير للشؤم والخوف كما يحمل القوة والصلابة، أما اللون الأحمر (الأرجوان) فقد حمل لون الدم الذي خضبت به ثيابهم نتيجة شق الرؤوس وقطع الرقاب فتناثرت الدماء في كل مكان، حتى صبغت الثياب باللون الأحمر، ومثل هذا المعنى قد حمله عنترة في قوله:

فَطَعَنْتُـــهُ بـــالرّمْحِ، ثـــمّ عَلَوْتُـــهُ بِمُهَنَّـــدٍ صـــافي الحَديـــدةِ، مِخـــذَمِ

عَهـــدي بِـــهِ مَـــدَّ النّهـــارِ، كَأنّمـــا خُضِـــبَ البَنـــانُ ورأسُـــهُ بـــالعِظْلِمِ[1]

تتجلى الصورة البصرية اللونية في صورة القتيل المخضب بالدماء حيث ألقاه عنترة من على ظهر فرسه ثم أجهز عليه بسيف مهند صافي الحديد سريع القطع، وقد رأيته طوال النهار بعد قتلي إياه وقد جف الدم عليه كأن بنانه ورأسه مخضوبان بهذا النبات، وبذلك ظهرت الصورة البصرية ملونة بالدماء، كما تظهر الصورة البصرية اللونية في غرض الغزل، ويتجلي ذلك في قول امرئ القيس:

وبَيضَـــةِ خِـــدْرٍ لا يُـــرامُ خِباؤُهـــا تَمَتَّعْتُ مِـن لَهـوٍ بهـا، غَيـرَ مُعجَـلِ

مُهَفْهَفَـــةٌ بَيضـــاءُ، غَيـــرُ مُفَاضَـــةٍ تَرائِبُهـــا مَصْـــقُولَةٌ كالسَّـــجَنْجَلِ

كَبِكْـــرِ الْمُقانـــاةِ البَيَـــاض بصُـــفْرَةٍ غَـذَاها نَمِيـرُ الْمَـاء غيـرُ الْمُحَلَّـلِ

وفَـــرْعٍ يَـــزينُ المَـــتنَ أَسْـــوَدَ فـــاحِمٍ أَثيـــثٍ كَقِنْـــوِ النّخْلَـــةِ المُتَعَثْكِـــلِ[2]

يصف الشاعر محاسن محبوبته، وقد وظف اللونين الأبيض والأسود حيث شبهها كالبيضة في صفاء لونها وفي طهارتها، وهو بياض به صفرة يسيرة، وهو بياض كلون بيض النعام، وهذا اللون تحبه العرب، ثم جاء اللون الأسود ليبرز جانباً آخر من جمال تلك المرأة، التي تبدي شعرها الطويل الذي يزين ظهرها إذا أرسلته، وهو بذلك يشبه أغصان النخلة المتشابكة، والذوائب تشبه العناقيد السوداء، وبذلك يكون الشاعر قد منح الصورة البصرية اللونية

(1) القرشي، الجمهرة، (ص496-497).

(2) المرجع السابق، ص254-257-260.

زخم التشكيل اللوني، وقد شكلا اللونين الأسود والأبيض محورين أساسيين، فظهرت في زخرفة لونية غاية في الإبداع والجمال.

أما زهير بن أبي سلمى فجاءت الصورة البصرية اللونية عنده لِتُظهر بشاعة الحرب، وما ينتج عنها من دمار وخراب، ويتجلى ذلك في قوله:

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ[1]

وبعد هذا العرض نخلص إلى أنَّ الصورة البصرية بحركاتها، وسكونها وألوانها، قد منحت شعر الجمهرة سمة فنية بارزة ومتنوعة في ألفاظها، وعباراتها، كما بثت الحياة في لوحاتها الفنية، وأضفت عليها جمالاً ونعومة أحياناً، وقسوة وبشاعة حيناً آخر، وقد امتزجت عناصر الصورة البصرية (المتحركة والساكنة واللونية) في نسيج العمل الشعري، وأصبحت عنصراً لا ينفصل عن عناصر التجربة الشعرية.

2- الصورة السمعية

يعد الصوت من العناصر التي تشكّل الصورة الشعرية السمعية، ذلك لأنّ الصوت يمتاز بقدرة كبيرة في تشكيل المعنى، وقد جعل منه شعراء الجمهرة عنصراً إبداعياً هاماً، يقوم بالدرجة الأولى على السمع، "ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه"[2].

وقد جاءت الصورة السمعية في المرتبة الثانية من حيث الشيوع في شعر الجمهرة، لكنّ الصورة السميعة تتميز عن الصورة البصرية بأنها أكثر اتساعاً، فلا حدود تمنعها، ولا تحتاج إلى الضوء، فهي تعمل ليلاً ونهاراً، بينما المرئيات لا تُدرَك إلّا بتوافر الضوء، ومن هنا يتميز السمع عن البصر، وقد مثّل شعراء الجمهرة الصورة السمعية في شعرهم من زوايا متنوعة ومتعددة فها هو صوت الحمام يذكّر النابغة الذبياني، بصورة المحبوب الظاعنة أم عمار، ويتجلى ذلك في قوله:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص289-291).

(2) إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، (ص21).

إذا تَغَنَّـــى الحَمَـــامُ الـــوُرْقُ هَيَّجَنـــي ولـــو تعزيـــت عَنْهَـــا أُمَّ عَمَّـــارِ[1]

فالصورة السمعية المجسدة بصوت الحمام، قد شكلت ركناً هاماً استعان به الشاعر في نسج لوحته الفنية، فذكره صوت الحمام بالذكريات وبالليالي الجميلة التي قضاها في وصل الحبيب، لكن في ذات الوقت شكّل هذا الصوت الألم والوجع لأنه قد أشد به الشوق، وأصبح صوت الحمام يشكل عنصر الصوت لدى الشاعر، وأصبح مثيراً ومستجلباً للذكرى والألم لدى الشاعر.

وتأتي الصورة السمعية لتعبر عن رهافة سمع الناقة حتى أنها تسمع الأصوات الخافتة الهامسة، ويتجلى ذلك في قول طرفة بن العبد:

وصـــادِقَتا سَـــمعِ التّـــوجّسِ بالسُّـــرَى لِهَمْـــسٍ خَفـــيٍ، أَوْ لِصَـــوْتٍ مُنَـــدِّدِ[2]

في هذه الصورة السمعية، يصف الشاعر ناقته بأن لها أُذُنان صادقتا الاستماع في حال سير الليل، لا يخفى عليها حتى السر الخفي ولا الصوت الرفيع، ويرسم تميم بن مقبل صورة سمعية جسد فيها ما حلّ بالدار بعد رحيل الأحبة عنه، ويتجلى ذلك في قوله:

فـــي ظَهْـــرِ مَـــرْتٍ عَسَـــاقِيْلُ السَّـــرابِ بـــهِ كَـــأَنَّ وَغْـــرَ قَطَـــاهُ وَغْـــرُ حَادِينَـــا

كَـــأَنَّ أَصْـــوَاتَ أَبْكَـــارِ الحَمَـــامِ بِـــهِ فـــي كـــلِّ محنِيَـــةٍ مِنْـــهُ يُغَنِّينَـــا

أَصْـــوَاتُ نِسْـــوانِ أَنْبَـــاطٍ بِمَصْـــنَعَةٍ يُجِـــدْنَ للنَّـــوحِ، وَاجْتَـــبْنَ التّبابِينَـــا

فـــي مُشْـــرِفٍ لِـــيطَ الـــبَلاَطُ بِـــهِ كَانَـــتْ لَسَاسَـــتِه تجبـــى قَرَابِينَـــا

صَـــوْتُ النـــواقِيسِ فِيـــهِ، مـــا يفرِّطـــهُ أَيْـدي الجُـلاَذي، وجُـونٌ مـا يغفّينـا[3]

يصف الشاعر الطريق المؤدي لديار الأحبة أنّه أصبح قفر لا نبات فيه، وأصوات القطا في هذا الطريق القفر مثل أصوات رجال حادين، بعدما كانت أصوات أفراخ الحمام تغني في كل زاوية من زوايا هذا الطريق، وهذه الأصوات التي تصدر عن الحمام تشبه أصوات نساء من النبط مثاكيل اجتمعن للنوح، ومن حسن ذلك الموضع وأنسه كان فيها معبد للنصارى يتعبدون فيها ويهدى إليهم القرابين وتوقد فيه المصابيح وتضرب فيه النواقيس، وفي هذا المعبد صوت

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص309).

(2) المرجع السابق ، ص433.

(3) المرجع نفسه، ص859.

النواقيس يدق بين الحين والآخر لا ينطفئ، وهي تشبه أصوات العيدان التي تضرب بها النحل لتنفر.

وفي هذه اللوحة قدّم الشاعر فيها صورة سمعية جعلت المكان تدب فيه الحياة من جديد، وأصبح وكأنه خلية نحل بعدما كان قفراً، فأصوات طير القطا وأبكار الحمام، وأصوات النساء النائحات، وصوت النواقيس، وصوت العيدان التي تضرب بها النحل، كل تلك الأصوات تظافرت وتكاثفت لتشكل لنا صورة سمعية جعلت من المكان القفر مكان تدب فيه الحياة والجديد، فقد عمد الشاعر على بعث المكان من جديد من خلال تلك الأصوات.

وقد أتى الصوت ليرسم الشاعر من خلاله صورة سمعية تحمل بين طياتها الخوف والألم والحسرة والضياع، ويتجلى ذلك في صورة البقرة الوحشية الحزينة التي أضاعت ولدها حتى اصطادته السباع يقول لبيد:

خَنْسَاءُ ضَيّعَتِ الفَرِيرَ، فَلَمْ يَرِمْ عُرْضَ الشّقَائِقِ، طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا[1]

تصيح البقرة بأعلى صوتها وهي تبحث عن ولدها الذي أضاعته فاصطادته السباع، وقد ظلت رحلة البحث طوال النهار حتى جنّ عليها الليل، فقد بنى لبيد صورته الفنية معتمداً على صوت البقرة المفجوعة بفقد ولدها.

وقريباً من هذا المعنى نجد أبي ذؤيب قد رسم لوحة فنية غاية في الجمال والروعة، حيث وصف حياة حمار الوحش مع آتنه الصغار الهانئة الآمنة المطمئنة منعمين بالعيش حيث الماء الوافر والمراعي ممتلئة والأشجار الملتفة، وفي وسط تلك السعادة الغامرة تأتي يد الغدر لتنهي كل معاني السعادة يقول:

فَشَرِبْنَ ثُمّ سَمِعْنَ حِسّاً دُونَهُ شَرَفُ الحِجَابِ، وَرَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ

وَهَمَاهِماً مِنْ قَانِصٍ متلطف فِي كَفّهِ جَشءٌ أَجَشُّ وأَقْطَعُ

فَنَكَرْنَهُ فَنَفَرْنَ، وَامْتَرَسَتْ بِهِ هَوْجَاءُ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشُعُ

فَرَمَى، فَأَنْفَذَ مِنْ نَحُوصٍ عَائِطٍ سَهْماً، فَخَرّ وَرِيشُهُ مُتَصَمِّعُ[2]

لقد رسم أبو ذؤيب صورة سمعية تحمل في طياتها الخوف والرعب الذي ينذر بالموت حيث تمد الحمير أعناقها لتشرب، فتسمع صوت أوتار القوس ليظهر لهم الصياد وقد تحزم

(1) القرشي، الجمهرة، (ص363) .

(2) المرجع السابق، ص687-691.

قوسه ليطلق عليهم نباله، وتتوالى أصوات الأوتار ثم تخرج السهام بصوت ينذر بالموت والهلاك ليفرغ ما في جعبته من سهام.

نترك صورة الخوف والرعب لنذهب إلى صورة سمعية أخرى قد شكلها عمر بن كلثوم من خلال صوت حلي محبوبته يقول:

وسَـــــالِفَتَيْ رُخـــــامٍ، أَوْ بِلَـــــنْطٍ يَـــرِنُّ خَشَـــاشُ حَلْيِهِمـــا رَنِينَـــا

تَـــذَكّرْتُ الصِّـــبا، واشْـــتَقْتُ لمّـــا رَأَيـــتُ حُمُولَهـــا أُصُـــلاً حُـــدِينَا[1]

جاء الصوت في هذه الأبيات ليبرز مظهراً جمالياً من محبوبة الشاعر، فبالإضافة لصفاتها الخلقية من ضخامة وركها وكشحها الجميل، وساقين كأسطوانتين من عاج أو رخام، يأتي صوت الحلي يرنُّ رنيناً ليجسد كل معالم الجمال السابقة جالباً بصوته الأنظار.

كما جاء الصوت في صورة سمعية أخرى لتظهر جودة ومتانة القوس حينما يشد أوتاره الرامي فيترنم مثل الثكلى التي مات أقربائها، ويتجلى ذلك في قول الشماخ بن ضرار:

إذَا أَنْـــبَضَ الرّامُـــونَ فِيهَـــا تَرَنَّمَـــتْ تَـــرَنُّمَ ثَكْلَـــى أَوْجَعَتْهـــا الجَنَـــائِزُ

هَتُـــوفٌ، إذا مـــا خَـــالَطَ الظبـــيَ سَـــهْمُهَا وَإنْ رِيـــعَ مِنْهَـــا أَسْـــلَمَتْهُ النّـــوافِزُ[2]

رسم الشاعر صورة سمعية من خلال صوت القوس المرتفع الذي يشبه صوت الثكلى المتوجعة لموت ذويها، فصوت القوس مفزع، وإذا سمعه الظبي وهو منطلق فإن قوائمه تستسلم ويسقط.

3- الصورة اللمسية

لقد استعان شعراء الجمهرة بحاسة اللمس في تشكيل صورهم من الناحية التي لا يستطيع غيرها القيام بها، وهي قليلة قياساً مع سابقتيها من الصور السمعية والبصرية، وقد عبّر شعراء الجمهرة من خلال حاسة اللمس عن إحساسهم بما يدور حولهم، فأدركوا الخشن والناعم، واصطدمت أجسادهم وجلودهم بحرارة الشمس ولسعات البرد القارص، ومن الصور اللمسية التي ذكرها شعراء الجمهرة تأتي في سياق الغزل، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص392-394).

(2) المرجع السابق، ص832.

وتَعطُــو بــرَخْصٍ غيــرِ شَــنَئْنٍ كأنَّــهُ أَســاريعُ ظَبــيٍ أو مَسَــاويكُ إسْــحِلِ[1]

يصف الشاعر نعومة محبوبته فهي تتناول الأشياء بأصابع لينة ناعمة غير غليظة، وهي تشبه نوع من المساويك مأخوذ من شجر مخصوص، ومثل هذا يصف ذو الرمة وجه محبوبته بقوله:

تُريــكَ غــرة وَجْــهٍ غَيــرَ مُقرِفــةٍ مَلْســاءَ لَــيْسَ بهــا خــالٌ ولا نَــدَبُ[2]

في هذه الصورة اللمسية يظهر الشاعر وجه محبوبته أملس ليس به فقط سوداء ولا ندب، فهو صافٍ متلألئ مكتمل الجمال.

وفي صورة أخرى تأتي الصورة اللمسية لتحمل معنى الموت والهلاك والدمار، ويتجلى ذلك في وصف مالك بن عجلان لعدة الحرب في قوله:

وَالبِــيضُ يَغْشَــى العُيُــونَ رونقهــا مُلســاً، وَفِينَــا الرِّمــاحُ والجُحَــفُ[3]

يصف الشاعر السيوف في لمعانها وملمسها الناعم الذي يأخذ العيون من صفائه وحسنه، لكنّ هذه النعومة وهذا الصفاء يحمل في طياته الموت الزؤام.

أما متمم بن نويرة اليربوعي فقد جاء بالصورة اللمسية في إطار الحزن والأسى على موت الأحبة ويتجلى ذلك في قوله:

تَقُــولُ ابْنَــةُ العَمــرِيّ: مَــا لَــكَ بَعْــدَما أَرَاكَ قــديماً نــاعمَ الوَجْــهِ أَفرعــا

فقلــت لهــا: طــولُ الأســى، إذ ســألتِني ولوعــةُ حُــزْنٍ تتــرك الوجــةَ أسـفعا[4]

تتساءل زوجة الشاعر عن سواد وجهه بعدما كان ناعم الوجه كثيف شعر الرأس، فتتساءل زوجته عن سبب شحب وتغير وجهه بعد أن كان منذ قريب ناعم البال أفرع فقال لها أن طول الأسى ولوعة الحزن على موت أخي هو سبب ذلك، فقد نسج الشاعر صورة لمسية للوجه في نعومته أو في شحوبه ليدلل على الحالة النفسية التي عاشها الشاعر إثر موت أخيه مالك، كما تأتي الصورة اللمسية حاضرة وفي وصف الخيل، ويظهر ذلك في قول امرئ القيس:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص259).

(2) المرجع السابق، ص953.

(3) المرجع نفسه، ص639.

(4) المرجع نفسه، ص753.

كُمَيـتٍ يَـزِلُّ اللِّبْـدُ عـن حـاذِ مَتْنِـهِ كَمَـا زَلَّـتِ الصّـفْوَاءُ بِـالمُتَنَزِّلِ[1]

يصف الشاعر فرسه يزل الفارس عن ظهره لانملاس ظهره واكتناز لحمه، وهي صفات تحمد في الفرس، كما يُزل الحجر الصلب الأملس المطر النازل عليه، فمتن الفرس ناعم لدرجة تجعل الفارس ينزلق عن ظهره.

أما الشماخ فقد جاءت الصورة اللمسية عنده بشكل مختلف حيث يظهر حزنه الشديد على اضطراره بيع قوسه التي لانت في يد مشتريها لتظهر جودتها وحسن صنعتها مما يزيد المشتري تمسكاً في شرائها ويتجلى ذلك في قوله:

فَلَمّـا شَـرَاهَا فَاضَـتِ العَـيْنُ عَبْـرَةً وَفـي الصَّـدْرِ حُـزَّازٌ مِـنَ الوَجْـدِ حَـامِزُ
وذَاقَ، فَأَعْطَتْـهُ مِـنَ اللِّـينِ جَانِبـاً كَفَـى وَلَهـاً أن يُغْـرِقَ السَّـهْمَ حَـاجِزُ[2]

يبكي الشاعر على بيعه قوسه وسهامه التي تعهدها لسنوات، وأخذ المشتري يجرب تلك القوس يجرها إليه حتى لانت قليلاً، فهي ملساء لينة ناعمة لا خشونة فيها، فقد عانى صاحبها كثيراً في رعايتها حتى وصلت لهذه الدرجة من الرقة واللين.

أما عبيد بن الأبرص فجاءت الصورة اللمسية عنده أثناء وصفه لفرسه فهي ناعمة العروق والملمس دلالة على صحتها فهي ليست ناتئة العروق ويتجلى ذلك في قوله:

زَيْتِيّـةٌ نـائِمٌ عُرُوقُهـا وَلَـيّنٌ أَسْـرُها رَطِيـبُ [3]

4- الصورة الذوقية

اتخذ شعراء الجمهرة حاسة الذوق وسيلة في بناء صورهم، فجعلوا للأشياء –المعنوية والمادية– أذواقاً خاصة على سبيل الخيال، وقد جاءت الصورة الذوقية في إطار أغراض متعددة، أبرز تلك الأغراض صورة المرأة، وما يتعلق بها من طعم فيها لحظة تقبيلها أو ابتسامتها، ويتجلى ذلك في قول النابغة الذبياني:

تَسْـقِي الضَّـجيعَ، إذا اسْتَسْـقى، بـذي أَشَـرٍ عَـذْبِ المَذاقـةِ، بَعْـدَ النَّـومِ، مِخْمَـارِ
كَـأَنَّ مَشْـمُولَةً صِـرْفاً بِرِيْقَتِهَـا مِـنْ بَعْـدِ رَقْـدَتِهَا، أَوْ شَـهْدَ مُشْـتَارِ[4]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص264).
(2) المرجع السابق، ص832.
(3) المرجع نفسه، ص476.
(4) المرجع نفسه، ص307.

تتجلى الصورة الذوقية في الأبيات السابقة في صورة المحبوبة النائمة التي تسقيك من ريق فيها عذب المذاق بعد النوم، لأن الفم يخلف بعد النوم، فإذا كان عند ذلك عذباً، فهو أطيب ما يكون دون نومها، وهذا الريق بارد الطعم إذا ضربته ريح الشمال، وهو مثل العسل الأبيض، وطعمه مثل خمر صرف خالصة بلا مزاج، ومثل هذا المعنى نجده عند عنتر حيث يقول:

إِذْ تَســـتَبيكَ بـــذي غُـــرُوبٍ واضـــحٍ عَـــذْبٍ مُقَبَّلُـــهُ، لَذيـــذِ المَطعَـــمِ[1]

رسم عنترة صورته الذوقية في لحظة هيجان عاطفي نتيجة مغادرة المحبوبة لديار الأحبة فهو فزع لحظة ارتهالها حين تستبيك بثغر ذي حدة واضح عذب موضع التقبيل منه ولذيذ المطعم، فيستعذبك تقبيله وتستلذ طعم ريقه.

لقد جعل عنترة من فم محبوبته ذا تركيبة خاصة تسبي من يلامسه أو يقبله، فهو عذب لذيذ لا تمل من ملاصقته، أما المرقش الأصغر فيقول:

وَمَـا قَهْـوَةٌ صَـهْبَاءُ، كَالمِسْـكِ رِيحُهـا تطـال علـى النّـاجُودِ طَـوراً وَتُنْـزَحُ

ثَـوَتْ فـي سَـوَاءِ الـدّنِّ عِشْـرِينَ حِجّـة يُطـانُ عَلَيْهَـا قَرْمَـدٌ، وَتُـرَوَّحُ

بِأَطْيَـبَ مـن فيهـا إذا جِئْـتُ طَارِقـاً مِـنَ اللّيـلِ، بـل فُوهـا أَلَـذّ وَأَنْضَـحُ[2]

يصف لنا الشاعر في هذه الصورة الذوقية الخمر في أجمل صورها فهي صهباء كالمسك والصهباء الشقراء أو الحمراء المصفاة، وهي أبهى صور الخمر وأجملها وأطيبها مذاقاً وعذوبة وصفاءً، كما أضفى عليها جمال الرائحة وعبقها المنعش فهي مثل المسك رائحة لأنها معتقة مكثت عشرين حجة وقد أقام على صنعتها وتخزينها رجال مدمنون خبراء، وهي في منطقة (جيلان) المشهورة بجودة الخمر، لكي يربحوا من بيعها.

لقد حشد الشاعر في الصورة السابقة أفضل صورة توصف فيها الخمر فهي (صهباء، كالمسك ريحها، قام على صنعها رجال مدمنون خبراء، قاموا بتخزينها عشرين حجة فهي معتقة بمعنى أنها أجود حالاتها، هدفهم الربح) هذه الصورة الذوقية التي أظهرها الشاعر ليضعها في حالة مقارنة ومفاضلة بين الخمر وفم محبوبته، فبرغم فضائل الخمر من حيث اللون والرائحة والطعم والأيدي الصانعة، إلّا أننا نجدها قاصرة فقيرة إذا ما قورنت بفم محبوبته فهو ألذ وأطعم وأجمل وأكثر انتشاراً لرائحته حتى إذا قل الريق؛ لأنه إذا كان قليل الريق خبت ريحه.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص486).

(2) المرجع السابق، ص565.

أما محمد بن كعب الغنوي فجاءت الصورة الذوقية لديه مختلفة عن سابقيها من الصور، حيث يصف الموت الذي جاء لينهي حلو العيش ويسبغه بطعم المرار، ويتجلى ذلك في قوله:

أَتَــى دُونَ حُلــوِ العَــيْشِ حَتّــى أَمَــرَّهُ نُكُــوبٌ علــى آثــارِهِنّ نُكُــوبُ[1]

لقد جاءت الصورة الذوقية لتعطي طعماً مختلفاً، إنه طعم الموت الذي يُذهب مذاق الحياة، ومثل هذا المعنى قد جاء به أبو ذؤيب الهذلي الذي يصف حياة حمار الوحش الهانئة في حجرات يشربن الماء البارد إلّا أنّ الموت قد جاء في تلك اللحظة ليجسد كل معاني الألم والمعاناة يقول:

فَشَــرَعْنَ فــي حَجَــراتِ عَــذْبٍ بَــارِدٍ حَصِبِ البِطَاحِ تَسيخُ فِيهِ الأَكْرُعُ[2]

اما عنترة فجاءت الصورة الذوقية عنده مليئة بالمرار والعلقم، ويتجلى ذلك في قوله:

فــإذا ظُلِمــتُ فــإنَّ ظلمَــيَ باسِــلٌ مُــرٌّ مَذَاقَتُــهُ كَطَعْــمِ العَلْقَــمِ

وَلَقَــدْ أَبِيــتُ علــى الطّــوَى وأَظَلُّــهُ حَتّــى أَنَــالَ بِــهِ لَذِيــذَ المَطْعَــمِ[3]

تتجلى الصورة الذوقية في طعم الظلم الكريه المر كطعم العلقم، بمعنى أنّ الذي يظلمه يعاقبه عقاباً بالغاً يكرهه كما يكره طعم العلقم، وفي البيت الثاني تظهر الصورة الذوقية في تمنع عنترة عن تناول الطعام تحت وطأة الذل والمهانة، فيقضي ليله جائعاً لا يتذوق الطعام حتى يتاح له المطعم الكريم دون ذلة ولا إهانة، وتأتي الصورة الذوقية في إطار الفخر على الخصم وتذكيرهم بالأيام والمواقع التي أذاقوهم فيها ويلات القتال، ويتجلى ذلك في قول حسان بن ثابت:

فَقَــدْ ذَاقَــتِ الأَوْسُ القِتَــالَ، وَطُــرِّدَتْ وَأَنْــتَ لَــدى الكُنَّــاتِ فــي كــلِّ مَطْــرَدِ[4]

يسخر حسان من خصمه قيس بن الخطيم فيقول له: لقد ذاق قومك في الحرب طعم الأهوال وأجلو عن منازلهم وأنت مختبئ عند النساء، ومثله قول أبي قيس بن الأسلت:

مَــنْ يَــذُقِ الحَــرْبَ يَجِــدْ طَعْمَهــا مُــرّاً، وَتَحْبِسْــهُ بِجَعجــاعِ[5]

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص708).
(2) المرجع السابق، ص690.
(3) المرجع نفسه، ص493.
(4) المرجع نفسه، ص624.
(5) المرجع نفسه، ص666.

تأتي الصورة الذوقية لتبين مرارة طعم الحرب، منفراً بذلك من الاقتراب منها والخوص فيها، وقريب من هذا المعنى قول تميم بن مقبل العامري في تهديد الشاعر خديج بن عمرو يقول:

فَاقْصِدْ بِزَرْعِكَ واعْلَمْ لو تُجامِعُنَا أَنّا بَنُو الحربِ نَسْقِيها وَتَسْقِينَا[1]

يهدد الشاعر خصمه بأن ينجو بنفسه، لأننا بنو حرب نذيقكم طعمها ومرارتها، ومثل هذا المعنى قول بشر بن أبي خازم:

وَلَقَدْ خَبَطْنَ بَنِي كِلابٍ خَبْطَةً أَلْصقتهُمْ بِدَعَائِمِ المُتَخَيِّمِ

وسَلَقْنَ كَعْبَاً قَبْلَ ذَلِكَ سَلْقَةً بِقَنَاً تَعَاوَرُهُ الأكُفّ مُقَوَّمِ

حتى سَقَيْنَاهُمْ بِكَأْسٍ مُرّةٍ مَكْرُوهَةٍ، حَسَواتُها كَالعَلْقَمِ[2]

تظهر الصورة الذوقية في هذه الأبيات في غرض الفخر والتعالي على الخصم، فيقول الشاعر أنّ خيولنا داستهم حتى ألصقتهم بأعمدة بيوتهم، وعثنا فيهم قتلاً وطعناً، وقد سقيناهم كأساً مرّة طعمها كريه مثل العلقم، وهو طعم الهزيمة، وقد ملأنا أفواههم من تلك الكأس.

بمعنى أن خسارتهم كانت فادحة، ومرارة الهزيمة كانت بالغة فقد شربوا منها رغم مرارتها حتى أترعوا، وبذلك يكون الشاعر قد رسم صورة ذوقية تنسجم مع مرارة وقبح الهزيمة فهي كالعلقم، كما أنّ الحرب في ذاتها والقتال وملاقاة العدو، كلها تحمل معاني المرارة، وهي صورة ذوقية صنعها الشاعر مجازاً.

5- الصورة الشمية

هي التي "تعتمد على ما يمكن استقباله بحاسة الشم، ومجالها الروائح وما يدل عليها من كلمات مثل الطيب والأريج والعنبر والعطور وما شابه ذلك حين تبنى الصورة على ما يمكن شمه"[3]، والشم أحد الحواس الخمس التي يدرك الإنسان من خلالها الفرق بين الروائح، وقد وظف شعراء الجمهرة هذه الحاسة في تشكيل صورهم الفنية من خلال استخدام مفردات الروائح.

وها هو امرؤ القيس يرسم صورة شمية لمحبوبته ويتجلى ذلك في قوله:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص865).

(2) المرجع السابق، ص522.

(3) خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، (ص53).

كَـــدَأْبِكَ مِـــنْ أُمِّ الحُـــوَيْرِثِ قَبلَهـــا وَجارَتِهـــا أُمِّ الرَّبـــابِ بِمَأْسَـــلِ

إذا قامَتَـــا تَضَـــوَّعَ المِسْـــكُ مِنْهُمـــا نَسيمَ الصَّبا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ[1]

يبرز الشاعر هذه الأبيات الصورة المشمومة لزوجتيه أم الحويرث وأم الرباب، فإذا قامتا فاحت ريح المسك منهما كنسيم الصبا إذا هبّ مُحَملاً برائحة القرنفل، فطيب رياهما يشبه طيب النسيم المحمّل برائحة القرنفل، وفي موطن آخر يقول امرؤ القيس في وصف محبوبته:

ويُضحي، فُتِيْتُ المِسكِ فوقَ فِراشِها نَؤُومُ الضُّحَى لم تَنتَطِقْ عن تَفَضُّلِ[2]

يرسم الشاعر صورة لمحبوبته المنعمة إذا قامت من نومها يُشم على فراشها رائحة فتات المسك، أما النمر بن تولب فيقول:

يُرَبِّبُهَـــا التّرعيـــبُ والمَحـــضُ خِلفَـــةً وَمِسْـــكٌ وَكَـــافُورٌ وَلُبْنَـــى تُؤَكّـــلُ

يُشَـــنّ عَلَيْهَـــا الزّعْفَـــرانُ كَأَنّـــهُ دَمٌ قَـارِتٌ تُعلَـى بِـهِ ثـمّ تُغسَـلُ[3]

يظهر الشاعر صورة شمية لمحبوبته فرائحة المسك والكافور تفيض عنها، كما أنّ الزعفران يصب عليها بغزارة وكثافة لذلك تجد أنّ رائحة الطيب تفيض منها في غدوها ورواحها.

وأما النابغة الذبياني فيرسم صورة شمية لمحبوبته ممتزجة بصورة ذوقية ليظهر محبوبته في أبهى صورة يقول:

والطِّيـبُ يَـزْدَادُ طِيْبـاً أَنْ يَكُـونَ بِهَـا فـي جِيْدِ وَاضِحَةِ الخَـدَّينِ مِعْطَـارِ[4]

تتجلى الصورة الشمية لدى الشاعر في ألفاظ (الطيب، معطار) فالطيب في عنقها يزداد طيباً وعبقاً، فهي امرأة معطارة وتتعهد نفسها بالطيب وتكثر منه، ومعطارة صيغة مبالغة تدل على أن التطيب من عادتها، أما عنترة فيصف ارتحال المحبوبة في صورة شمية تفيض منها الروائح العطرة، ويتجلى ذلك في قوله:

إذْ تَســتَبيكَ بـــذي غُـــرُوبٍ واضـــحٍ عَـــذْبٍ مُقَبَّلُـــهُ، لَذيـــذِ المَطعَـــمِ

وكـــأنّ فـــارَةَ تـــاجِرٍ بقَســـيمَةٍ سَـبَقَتْ عَوارِضَـها إليَـكَ مـن الفَـمِ

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص248).

(2) المرجع السابق، ص259.

(3) المرجع نفسه، ص543.

(4) المرجع نفسه، ص307.

أو رَوضَـــةً أُنُفـــاً تَضَـــمّنَ نَبتَهـــا غَيـثٌ قليـلُ الـدِّمنِ، لَـيسَ بمعَلَـمِ[1]

يرسم عنترة صورة لابتسامة محبوبته لحظة رحيلها تخرج من فمها رائحة المسك كما تخرج رائحة المسك من فارة المسك إذا فتحت، أو مثل طيب ريح روضة ناضرة بها نباتات، هذه النباتات رطبة مبللة مغسولة بمعطر لم تعبث يد فيها فينقص طيب ريحها، ففي هذه اللوحة قدم الشاعر صورة غزلية قائمة على حاسة الشم حيث يصف الشاعر ابتسامتها بأنها معطرة بعطر نادر الوجود، لشدة حلاوة ثغرها الطيب كما وظف الشاعر حاسة التذوق لتتعاضد مع حاسة الشم مبرزاً بذلك طيب رائحة فمها وطيب طعمه، فجمع لفم محبوبته عذوبة الطعم وعبق الرائحة، أما ذو الرمة فقد وظف حاستي البصر والشم ليظهر مفاتن محبوبته يقول:

والقِـــرْطُ فـــي حُـــرّةِ الـــذِّفرَى مُعَلَّقَـــةٌ تَبَاعَـدَ الحبـل فيـه، فهـو يضْـطَرِبُ

إذا أخـــو لَـــذّةِ الـــدّنْيا تَبَطّنَهَـــا وَالبَيْـتُ فَوْقهمـا باللّيـلِ مُحْتَجَـبُ

ســـافَتْ بطيّبَـــةِ العِـــرْنِينِ مارِنُهَـــا بالمِسْكِ وَالعَنْبَرِ الهِنْدِيّ مُخْتَضَبُ[2]

يستعرض ذو الرمة جمال محبوبته حيث تلبس القرط المتباعد عن عنقها لطوله، وهو مظهر جمالي، ثم يضفي صورة أخرى لرائحتها العطرة، فهي مخضبة بالعنبر الهندي ذي الرائحة النفاذة، نلاحظ من خلال اللوحات الفنية السابقة أنّ الصورة الشمية اقتصرت على رائحة المحبوبة العطرة، لكنّ المرقش الأصغر رسم صورة شمية للخمر، ويتجلى ذلك في قوله:

وَمَـا قَهْـوَةٌ صَـهْبَاءُ، كَالمِسْـكِ رِيحُهـا تطـال علـى النّـاجُودِ طَـوراً وَتُنـزَحُ[3]

ومثله قول الأخطل:

كَأنّمـــا المِســـك نُهْبَـــاً بَـــيْنَ أَرْجُلِنـــا مِمّـا تَضَـوّعَ مِـنْ ناجودهـا الجـاري[4]

يصف الشاعر رائحة الخمر التي تشبه المسك في انتشارها وعذوبتها.

وبعد هذا العرض للصورة الحسية بكل تجلياتها، في شعر الجمهرة نستطيع القول بأنّ الصورة الحسية قد شكلت أساساً مهماً في شعر الجمهرة تقوم عليه معمارية القصيدة، وقد جاءت الصورة الحسية مشبعة ومكتنزة بالمؤشرات الاجتماعية، كما جاءت مستوحاة من الطبيعية – الساكنة والمتحركة–، كما نلاحظ أنّ الصورة المحسوسة قد بنيت على الحواس الخمس بتفاوت

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص487).

(2) المرجع السابق، ص953.

(3) المرجع نفسه، ص565.

(4) المرجع نفسه، ص925.

بينها، لكنّ جميعها حظيت بحضور وافر، وقد دارت في معظم الأغراض الشعرية كما أكسبت بنية القصيدة تجدداً وتنوعاً في تشكيل الصورة مما زاد في جمالها وتشويقها.

ثانياً: الصور المتقابلة

المقابلة **في اللغة** من قابل الشيء بالشيء: مقابلة وقبالاً: عارضة، والمقابلة: المواجهة والتقابل مثله[1].

أما **في الاصطلاح** فيعرفها أبو هلال العسكري بقوله: هي " إيراد الكلام ثم مقابلته في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[2].

ويقصد بالصورة المتقابلة، هو مقابلة صورة بأخرى عن طريق مباينة إحدى الصورتين للأخرى نحو السلب أو الإيجاب[3]، ويعمل التقابل على إظهار وتوضيح الشكل العام للصورة كما يراها الشاعر.

وقد ظهر التقابل في شعر الجمهرة بشكل لافت للنظر، وظهر في صور شتى وفي أغراض متعددة، فاستعرضوا صورتين متباينتين مضيفين لها أبعاداً فنية، ويتجلى ذلك في قول غرض الرثاء حيث تظهر صورة الحياة والموت، فالحياة إيجاب والموت سلب، قوة وضعف، أمل ويأس، صبر وجزع، وهي صور ظهرت في غرض الرثاء، من ذلك قول أعشي باهلة:

فـــإنْ جَزَعْنَـــا، فـــإنّ الشّـــرّ أَجْزَعَنَـــا وَإنْ صَـــبَرْنَا، فَإنَّـــا مَعْشَـــرٌ صُـــبُرُ[4]

رسم الشاعر في هذا المشهد صورة شعرية قائمة على التقابل بين الجزع والصبر، والجزع يمثل جانب السلب بما فيه من ضعف ويأس، وفي المقابل يمثل الصبر جانب الإيجاب بما فيه من قوة وتماسك، فالصبر صفة راسخة من صفات قومه، لكنَّ الجزع أمر طارئ على قومه ،أما عنترة فيعرض لنا صورتين متقابلتين، الأولى صورة محبوبته المنعمة، وصورته في ساحات القتال، ويتجلى ذلك في قوله:

وتَحُـــلّ عَبلـــةُ بـــالجواءِ، وأَهْلُنـــا بـــالحَزْنِ فالصَّـــمّانِ فَـــالمُتَثَلَّمِ

وَتَظَـــلّ عَبْلَـــةُ فـــي الخُـــزُوزِ تَجُرّهـــا وَأَظَـــلّ فـــي حَلَـــقِ الحَديـــدِ المُـــبْهَمِ[5]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، (ج540/11).

(2) العسكري، الصناعتين، (ص337).

(3) القرشي، الصورة الشعرية في شعره بشر بن أبي خازم الأسدي، (ص217).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص720).

(5) المرجع السابق، ص484.

يقول الشاعر أنّ عبلة بمنطقة الجواء التي يكثر فيها النخيل والبساتين ؛ فهي منعمة ونحن نازلون في مكان بعيد عنها ؛ فمزارها بعيد، وفي البيت الثاني يصف الشاعر الصورة المنعمة لعبلة فهي تتقلب في النعيم تجر أذيال الثياب المصنوعة من الصوف والحرير، أما أنا في كرب وضيق، وشدة تعضني حلق الحديد الذي أتسربله فلا أكاد أنزعه عن جسمي، وهي صورة متناقضة تظهر النعيم الذي تحياه عبلة مقابل صورة الحبيب داخل أجواء المعركة.

ويمتد هذا التشكيل التقابلي عند عنترة ليرسم ملامح صورة أخرى تؤكد المعنى الذي أوحى به في الصورة السابقة، ويتجلى ذلك في قوله:

تُمسي وتُصبِحُ فَوقَ ظَهرِ حَشِيّةٍ ... وَأَبيتُ فَوقَ سَراةِ أَدْهَمَ مُلْجَمِ

وحَشيّتي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوَى ... نَهدٍ مَراكِلُهُ، نَبيلِ المَحْزِمِ[1]

تظهر الصورة المتقابلة لعبلة المنعمة في فراشها، وعنترة الذي يبيت على ظهر فرسه، وفراشي على فرس غليظ القوائم والعظام كثير العصب، فحشيه عنترة مختلفة عن حشية عبلة، أما عروة بن الورد فيعقد موازنة بين صورتين للصعلوك ويتجلى ذلك في قوله:

لَحَا اللَّهُ صُعلوكاً إذا جَنّ لَيْلُهُ ... مشى في المُشَاشِ آلِفاً كُلَّ مَجْزَرِ

يَعُدّ الغِنى، مِنْ نَفْسِهِ، كلَّ لَيْلَةٍ ... أَصَابَ قِرَاها من خليلٍ مُيَسَّرِ

يَنَامُ عِشَاءً، ثُمّ يُصْبِحُ قَاعِداً ... يَحُثّ الخطا عن جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ

يُعِينُ نِسَاءَ الحَيّ ما يَسْتَعِنَّهُ ... فيُمْسي طَلِيحاً كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ

ولله صُعْلُوكاً، صَفِيحَةُ وَجْهِهِ ... كَضَوْءِ شِهَابِ القَابِسِ المُتَنَوِّرِ

مُطِلاً على أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ ... بِساحَتِهِمْ، زَجْرَ المَشِيحِ المُشَهَّرِ

فَذَلِكَ إنْ يَلْقَ المَنِيّةَ يَلْقَهَا ... حَمِيداً، وإنْ يَسْتَغْنِ يَوْماً فَأَجْدِرِ

وإن بَعُدُوا لا يَأمَنُونَ اقْتِرابَهُ ... تَشَوُّفَ أَهْلِ الغائِبِ المُتَنَظَّرِ

فَيَوْماً على نَجْدٍ وَغَارَاتِ أَهْلِهَا ... وَيَوْماً بِأَرْضٍ ذَاتِ شَثٍ وَعَرْعَرِ[2]

نلاحظ أن الشاعر قد رسم في هذه اللوحة الفنية صورتين لحياة الصعاليك، يوضحها الشكل التالي :

---

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص489).

(2) المرجع السابق، ص581-583.

الصعلوك	
خامل	**نشيط**
قبيح الوجه	مشرق الوجه
ذل وهوان	شجاعة وعزة
كسول	نشيط
ملازم للدار	متنقل بغزواته
جبان متخاذل	شجاع
لا يذكره أحد	سيرته خالدة

فالصورة الأولى تتحدث عن صعلوك خامل يقول قبحه ولعنه الذي إذا جنّ الليل لازم مواطن الطعام وتساقط الفضلات، لا يفكر سوى في قوت ليله الذي إذا حصل عليه من خليله عده غنى، ولم يبال ما رواءه من عياله وقرابته، وهو كسل يكثر النوم ولا يطلب معيشته الكريمة، وهو ملازم للدار مع النساء ولا يسعى لرزقه فهو جبان متخاذل.

وفي الصورة المقابلة تظهر صورة للصعلوك النشيط فهو مشرق الوجه صافي اللون، لا يتذلل لفقره إذا أثّر الدهر فيه، فكأن صفحة وجهه في تألقها شهاب لامع، وهو مشرف على أعدائه، غازياً لهم، وظلّوا حذرين منه متهيئين له، وهو إن مات مات مغدوراً، وإن عاش عاش حميداً، وأعداؤه لا يأمنوا وإن بعدوا منه، وهم ينتظرونه كما ينتظر أهل الغائب غائبهم، وقد اقتربت عودته، وهو متنقل بغزواته ما بين بين أرض البادية ونواحي نجد، وتبقى سيرته خالدة ومحامده حاضرة بين الناس تتناقلها الأجيال.

أما عبد الله بن رواحة، فتأتي الصورة المتقابلة عنده في غرض الفخر والحماسة فجاء بصورة يظهر فيها تفوقه على خصومه فيقول:

زَعَمْتُمْ أنما نِلْتُمْ مُلوكاً وَنَزْعُمُ أنما نِلْنَا عَبِيدَا

وَمَا نَبْغِي مِنَ الأحْلاَفِ وَتَراً وَقَدْ نِلْنَا المُسَوَّدَ والمَ[1]

تأتي الصورة المتقابلة في هذه اللوحة ليظهر الشاعر من خلالها تفوقه على خصومه وتعاليه عليهم، فيقول إنكم تعترفون أن ما توقعونه بنا من قتل أو أسر، إنما تنالون به ملوكاً

(1) القرشي، الجمهرة، (ص632).

أعزة، أما نحن فلا نرى أن نوقع بكم أننا نلنا سوى عبيد أذلة، كما أننا لسنا بحاجة إلى أن نحالف أحد لأننا قد لنا الثأر بقتل السادة منكم والأتباع.

أما الأعشى فقد جاءت صورة المقابلة عنده ليبرز قوة ومكانة ممدوحه وصفاته وفعاله، ويتجلى ذلك في قوله:

إنْ يُعَاقِــبْ يَكُــنْ غَرَامــاً، وإنْ يُــعـ طِ جَــزِيلاً فإنّــهُ لا يُبــالي[1]

نسج الأعشى صورتين متقابلتين ليمتدح بهما ممدوحه؟ فعقابه موجع أليم، وفي المقابل عطاءه جزيل لا يُبالي إذا أعطى الفقير، فعطاؤه ممتد، كما أنّ عقابه شديد متتابع.

وفي موطن آخر يرسم الأعشى لممدوحه صورة متقابلة أخرى لمن أنعم عليهم بالعطايا والخيرات، وفي مقابل من سقاهم الموت وعاقبهم فهم في حروب مستمرة لا نهاية لها، ومن أطاعه فإن منزلته تكون عالية، يقول:

رُبَّ رَفــدٍ هَرَقْتَــهُ، ذَلــكَ اليَــو مَ، وَأَسْــرَى مــن مَعْشَــرٍ ضــلاّلِ

وَشُــيُوخٍ حَرْبَــى بِشَــطٍّ أَرِيــكٍ وَنِســاءٍ كَــأَنّهُنّ السَّــعالي

وَشَــرِيكَينِ فــي كَثيــرٍ مِــنَ المَــا لِ، وكَانَــا مُحَــالِفَيْ إقــلالِ

قَسَــمَا الطّــارِفَ المفــاد مــنَ الغُــن مِ فآبَــا كِلاهُمَــا ذو مَــالِ

رُبَّ حَــيٍّ سَــقَيْتَهُم جُــرَعَ المَــوْ تِ وحــيٍّ سَــقَيْتَهُمْ بِسِــجالِ

وَلَقَــدْ شُــبّتِ الحُــرُوبُ، فَمَــا غُمّــرْ تَ فيهــا، إذْ قَلَّصَــتْ عَــنْ حِيــالِ

هَــؤُلاءِ ثــمّ هَولَئــكَ أَعْطَــيْ تَ نِعــالاً مَحْــذُوّةً بِمِثَــالِ

وَأَرَى مَــنْ عَصَــاكَ أَصْــبَحَ مَحْــرُو بــاً وَكَعْــبُ الــذي يُطِيعُــكَ عــالي[2]

يرسم الشاعر في هذه اللوحة صورتين متقابلتين يبين فيهما فعال ممدوحه، فالصورة الأولى تتجلى في معاملته لأعدائه حيث أنَّه قتل عدواً له وهو سيد لقبيلته، وأسر منهم بعض الرجال، فأصبح حالهم مثل الغيلان من الضر وسوء الحال الذي أصابهم، وفي مقابل تلك الصورة يذكر حال أصحابه الذين استغنوا بعد أن كانوا مقلين، فاشتركا فيما غنما من المال وكان تليداً أي قديماً موروثاً عند أصحابه، فأصبح جديداً مستحدثاً عند أصحابه، ثم يأتي بصورة

(1) القرشي، الجمهرة، (ص334).

(2) المرجع السابق، ص338-340.

أخرى متقابلة حيث يصور حال القوم الذين سخط عليهم وسقاهم كأس المنون، وقوم قد رضي عنهم فأفضى عليهم من خيره الغزير، فالحرب قد لقحت بعد أن كانت لا تلقح بمعنى أنها قد طالت، فمن أطاعني جزيته بطاعته، ومن عصاني جزيته بعصيانه، ويقول أنه قد عاقب أعداءه بأن أحمى لهم الأحجار وسيرهم عليها حتى تساقط لحم أقدامهم.

أما عمرو بن كلثوم فتتجلى الصورة المتقابلة في إطار فخره بقومه، مقارناً بينهم وبين غيرهم من الأقوام ليبين من خلال تلك المقابلة أفضلية وعلو كعب قومه على غيرهم من الأقوام، ويتجلى ذلك في قوله:

فكُنّـــــا الأيْمَنـــــينَ إذا ألتَقَينَـــــا ... وكـــانَ الأيسَـــرينَ بَنُـــوا أَبِينَـــا

وكـــان القلـــب مـــن عـــكٍّ تـــراهم ... كأمثـــال الأســـود مـــدججينا

فَصـــالُوا صَـــوْلَةً فـــيمَنْ يَلـــيهِمْ ... وصُـــلنا صَـــوْلَةً فِـــيمَنْ يَلينَـــا

فـــآبُوا بالنِّهـــابِ وبالسّـــبَ ... وأُبْنَـــا بـــالمُلُوكِ مُصَـــفَّدِينَا

إلَـــيْكُمْ يـــا بَنـــي بَكـــرٍ إلـــيكُم ... أَلَمّـــا تَعلَمُـــوا مِنّـــا اليَقينَـــا[1]

رسم الشاعر في هذا المشهد الشعري صورة درامية للحرب التي دارت حرباً دارت بين قومه وبين بني تغلب، يوضحها الشكل التالي :

الحرب	
بني تغلب	**بني بكر**
الجهة اليمنى	الجهة اليسرى
رجعوا بملوك أعدائهم مقيدين	رجعوا بالغنائم والسبايا
شجاعة وجرأة في المعركة	وضاعة وخسة في المعركة

حيث يظهر صورة متقابلة لأفعال كلا الفريقين، أظهر من خلالها الشاعر تميز قومه على أعدائهم، فبني تغلب كانوا على الجهة اليمنى بينما أعداءهم بني بكر كانوا على الجهة اليسرى، وكان قوم الشاعر أصحاب التقدم في المعركة، ثم حمل كلا الفريقين على الآخر والتحم الفريقان، فرجع بنو بكر بالغنائم والسبايا ورجع قوم الشاعر بملوكهم مقيدين، فالأعداء أخذوا

(1) القرشي، الجمهرة، (ص408).

الأموال بينما قوم الشاعر أسروا الملوك، ثم يخاطب الشاعر بني بكر بأن يتنحوا ويبتعدوا عن مساماتنا ومباراتنا، فقد علمتم أن بأسنا أشد منكم فلا تتعرضوا لنا.

فالشاعر قد عقد هذه المقابلة لصورة قومه وفعالهم الغراء في الحرب، وأخلاق الفرسان التي تَحَلَّو بها، فقد رجعوا وملوك الأعداء وأشرافهم أسرى لديهم، وهذا يدل على شجاعتهم وجرأتهم في المعركة، بينما الأعداء قد رجعوا بالأموال والنساء والسبايا التي أخذت خلسة، مظهراً في ذلك وضاعة أعدائه وخستهم.

وبعد هذا العرض للصور المتقابلة في جمهرة أشعار العرب يتضح لنا أنّ المقابلة بين مكونات الصورة الشعرية أضفت على النص طابعاً درامياً وجمالاً فنياً، وأبرزت صور شعراء الجمهرة في ثوب جديد جذب أذهان القارئ، وقد تنوعت صور المقابلة فجاءت في أغراض الرثاء، والغزل، والفخر، والمدح، والوصف.

ثالثاً : الصورة الممتدة

وهي التي تظهر فيها الصورة بتفصيلاتها المتعددة، لتكون من مجموع هذه التفصيلات صوراً متشعبة، وهي " التي تبنى بناءً طولياً، فتتحرك جزئياتها بشكل ممتد من أول الصورة إلى نهايتها، معتمدة على الحركة الزمنية كأساس فني يمنح الصورة حيويتها وامتلائها، ومن أبرز خصائص هذا النوع من الصور أنّ الحركة الزمنية غير محددة، بحيث يمكن أن نتلمس الأبعاد الزمانية الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل في وحدة واحدة " [1]، فالصورة الممتدة تشمل مجالاً واسعاً من المشهد، وقد يستغرق الشاعر في تفاصيل هذا المشهد بيتين أو ثلاثة، وقد يمتد حتى يشمل أغلب أبيات القصيدة، وهذا النوع من الصور يتطلب دفقة شعورية عميقة، تمكنه من إطالة بناء الصورة ومده مداً متماسكاً، والّا جاءت صوراً سطحية، وجاء البناء مهلهلاً، وفي شعر الجمهرة نلمس حضوراً واضحاً للصورة الممتدة، ونلمس ذلك في صورة المطر التي قدمها امرؤ القيس [2]، وفي صورة الغزل التي قدمها عنترة [3]، وفي صورة ناقة طرفة بن العبد[4]، وصورة فرس امرئ القيس[5]، وصورة البقر الوحشي عند لبيد[1]، وغيرها من الصور الممتدة، وسأولي الحديث في هذه الصفحات حول بعض الصور الممتدة، ويتجلى ذلك في قول الأعشى:

---

(1) محمود، تنمية الأدب كمدخل لتعليم اللغة العربية، (ص18).

(2) ينظر، القرشي، الجمهرة، (ص270-276).

(3) ينظر، المرجع السابق، ص487-488.

(4) ينظر، المرجع نفسه، ص426-433.

(5) ينظر، المرجع نفسه ، ص214-267.

مَرِحَـــتْ حُـــرَّةٌ كَقَنْطَـــرَةِ الـــرّوم ... يِّ، تَفْـــرِيْ الهَجِيـــرَ بِالإِرْقَـــالِ

ذَاكَ شَـبّهْتُ نَـاقَتي عـن يَمـينِ الـرَّ ... عـــنِ بَعْـــدَ الكَـــلاَلِ والإِعْمَـــالِ

عَنْتَـــرِيسٌ، تَعْـــدو، إذا حُـــرِّكَ السَّـــوْ ... طُ، كَعَـــدْوِ المُصَلْصِـــلِ الجَـــوَّالِ

لاَحَـــهُ الصَّـــيْفُ، والطِّـــرادُ، وإِشْـــفا ... قٌ عَلَـــى صَـــعْدَةٍ كَقَـــوْسِ الضَّـــالِ

مُلْمِـــعٌ، والِـــهُ الفُـــؤَادِ إلـــى جَـــحْ ... شٍ فَـــلاهُ عَنْهَـــا، فَبِـــئْسَ الفَـــالي[2]

رسم الشاعر في هذا المقطع صورة امتدادية لناقته غاية في الجمال والروعة، فالناقة نشيطة في الحر كبناء الروم، تشق وتقطع الطريق بالسير رغم توقد الشمس وشدة الحر، وتمشي سريعة مثل النعامة، وهي ناقة صلبة شديدة، ثم يشبه تلك الناقة بحمار الوحش الذي أضمره الصيف، وأهزلته المطاردة والخوف على أتانه الناصلة التي تشبه قوس السدر في شدتها واستوائها، فجاء الشاعر بهذه الصورة لكي يشبه ناقته بهذا الحمار بعد أن كلّت وتعبت ناقته.

يظهر في اللوحة السابقة امتداد الصورة في توالي الأحداث التي تعصف بالناقة حتى يصل إلى حالة الضعف والهزل التي أصابت الناقة بعد مشوارها الطويل في الهاجرة، وتحت الشمس المحرقة، وتستمر صورة الحدث متتابعة تنطلق من نقطة سيرها نشيطة رغم توقد الشمس وشدة الحر، وتظل في انطلاقتها حتى النهاية، أي لحظة وصولها إلى المكان المراد، وقد أصابها الجهد والعناء والتعب كما أصاب حمار الوحش، وفي شعر الرثاء نلمس تدفق الشاعر لما سببه الموت من صدمة، فالإحساس بالفقد شعور يجعل الإنسان يتأمل في الحياة والموت معاً، لذلك كان حضور هذا النوع من الصور لافت للنظر، ويتجلى ذلك في مرثية متمم بن نويرة التي يقول فيها:

وَمَـــا وَجْـــدُ آظْـــآرٍ ثَـــلاثٍ روائـــمٍ ... وجـدن مَجَـرّاً مـن حُـوارٍ ومصـرعا

يَـــذَكّرْنَ ذا الشـــجو الحَـــزِينِ بشَـــجْوِه ... إذا حنّـتِ الأولـى، سـجَعْنَ لهـا مَعَـا

إذا شَـــارِفٌ مِـــنْهُنّ حَنّـــتْ فَرَجّعَـــتْ ... مِـنَ الليـل بكّـى شـجْوُها البَـرْكَ أجمعَـا

بِأَوْجَـــد مِنّـــي، يَـــوْمَ فَارَقْـــتُ مالِكـــاً ... وَقَـامَ بِـهِ النّـاعي الرّفيـعُ، فأسْـمعا[3]

(1) ينظر، القرشي، الجمهرة ، (ص363-369).

(2) المرجع السابق، ص329-331.

(3) المرجع نفسه ، ص754.

أظهر الشاعر من خلال هذه الصورة الممتدة مدى الحزن الذي وصل إليه، وذلك من خلال رسم صورة فنية للناقة التي تعطف على غير ولدها حيث رأته وهو مسحوب على الأرض وقد افترسه الأسد، ولم يبق منه غير مجره ودمه، ليبين الشاعر أنه أشد حزناً ووجداً، على فراق مالكاً من تلك النوق، أما المرقش الأصغر فيرسم لوحة ممتدة لصورة فم محبوبته الذي يشبه الخمر بل هو أفضل، ويتجلى ذلك في قوله:

وَمَـا قَهْـوَةٌ صَـهْبَاءُ، كَالمِسْـكِ رِيحُهـا تطـال علـى النّـاجُودِ طَـوراً وَتُنْـزَحُ

ثَـوَتْ فـي سَـوَاءِ الـدّنِّ عِشْـرِينَ حِجّـة يُطـانُ عَلَـي النـاجود طـوراً وتنـزح

سَـبَاهَا رِجَـالٌ مُـدْمِنُونَ، تَوَاعَـدُوا بِجـيلانَ يُـدنيها إلـى السـوقِ مُـرْبِحُ

بِأَطْيَـبَ مـن فيهـا إذا جِئْـتُ طَارِقـاً مِـنَ اللّيـلِ، بـل فُوهـا أَلَـذّ وَأَنْضَـحُ[1]

يقارن الشاعر بين الخمر الشقراء أو الحمراء –وهي أفضل أنواع الخمر– الصافي، وهو خمر معتق لفترة زمنية طويلة وقد اشتراها رجال مدمنون، فهي كالمسك رائحة وعطراً، يقارن بينها وبين فم محبوبته، وعلى الرغم من طيب تلك الخمر إلّا أن طعم فم محبوبته أطيب وألذ وأنضج رائحة وطعماً، أما كعب بن زهير فقد فضل الرسول –صلى الله عليه وسلم– على الأسد في الجرأة والشجاعة في صورة ممتدة غاية في الروعة، حيث يقول:

وَلَهْـوَ أهيـبُ عِنْـدي إذ أُكلّمُـه وَقِيـلَ: إنّـكَ مَنْسُـوبٌ وَمَسْـؤول

مـن ضَـيْغمٍ مـن ضِـرَاءِ الأسُـد مَخـدَرُهُ بـبطنِ عثَّـرَ، غِيـلٌ دُونَـهُ غِيـلُ

يَغْـدو، فَـيَلحَمُ ضِـرْغامَيْنِ، عيشـهما لَحْـمٌ مِـنَ القَـوْمِ مَعفـور، خَرَاذيـل

تظـل مِنْـهُ تَظَـلّ حَميـرُ الـوَحشِ ضَـامِزَةً ولاَ تُمَشَّـى بِواديـهِ الأَراجِيـل

إذا يُسـاوِرُ قِرْنـاً لا يَحِـلُّ لَـهُ أن يتْـرُكَ القِـرْنَ إلاّ وَهُـوَ مجـدول

وَلاَ يَـزَالُ بِوَادِيـهِ أَخـو ثِقَـةٍ مُطـرَّحُ اللحـمِ، والدِّرْسـانِ، مـأكول[2]

رسم كعب بن زهير لوحته الفنية الممتدة ليظهر مهابة النبي –صلى الله عليه وسلم– فجاء بصورة الأسد، وذكر صفاته فالأسد قوي شجاع، مفترس، ضاري، يسكن أرض بها شجر ملتف كثيرة السباع بمعنى أنه يسكن في مكان محصن، فهو محمي مُهاب، كما أنَّ هذا الأسد

(1) القرشي، الجمهرة ، (ص565).

(2) المرجع السابق، ص797–798.

إذا صارع خصماً لم يتركه إلّا منهزماً، أما حمر الوحش إذا اقتربت من واديه تظل ساكنه لا حراك لها، كما أنّه لا يجرؤ أحد على أن يسير مرتجلاً في واديه أو قريباً منه، ومن تجرأ على السير يصبح أشلاء ولا يبق منه غير أثوابه البالية المطروحة أرضاً، ومع كل تلك الصفات التي ذكرها الشاعر، وهذا المهابة لذلك الأسد، إلّا أنه عندما يقارن بممدوحه الرسول –صلى الله عليه وسلم– يكون أقل مكانة وشجاعة، ويبقى قاصراً.

المبحث الثاني: الصور المتناصة

كَثُر استخدام مصطلح التناص في الدراسات الأدبية، وقد تعددت الآراء واختلفت حول هذه الظاهرة، فهناك من يراه ضعفاً في الكاتب، وهناك من يعده سرقة و" مصطلح التناص من المصطلحات المستحدثة، التي تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي والنقدي، وخاصة بعد استفاضة الحديث عن البنائية والأسلوبية، وما قدماه من جديد سواء على مستوى الإبداع أو مستوى التفسير، وقد أصبح المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على حد سواء"[1]، أما قضية تعالق النصوص أو تقاطعها لم تكن وليدة العصر الحديث، بل كانت حاضرة في النقد القديم، ذلك لأنّه لا يوجد نص قائم بذاته أو بكر صافٍ، وقبل الخوض في غمار مصطلح التناص لا بدّ من التعرف عليه في اللغة والاصطلاح.

التناص لغة

" النص: رفعك الشيء. نصّ الحديث ينصه نصاً: رفعه. وكل ما أظهر، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند. يقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته غليه. ونصت الطبية جيدها: رفعته"[2].

وفي المعجم الوسيط: " تناص القوم ازدحموا والنص صيغ الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف" [3]، أما ابن دريد فيقول: "نصصت الحديث أنصه نصاً إذا أظهرته، ونصصت الحديث إذا عزرته إلى محدثك به " [4].

التناص اصطلاحاً

"إنّ مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (intertext)، حيث تعني كلمة (inter) في الفرنسية: التبادل بينما تعني كلمة (text) النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني (inter texte): التبادل النصي، وقد ترجم إلى العربية: بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض"[5]، وأول من بلور مصطلح (التناص) كمفهوم يعني علاقة بين النصوص تحدث بكيفيات مختلفة هو (ميخائيل باختين)، وأدخلته

---

(1) عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، (ص136).

(2) ابن منظور، لسان العرب،(ج97/7).

(3) ينظر، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، (ج926/2).

(4) ابن دريد، جمهرة اللغة، (ج103/1).

(5) روبريشت، تداخل النصوص، ترجمة شيخاوي، (ص53).

(جوليا كريستيفا) إلى حقل الدراسات الأدبية في ستينيات القرن العشرين، وجعلته وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عدة في المجتمع والتاريخ وأسمته (الإديولوجيم)، ولكن تسميته التناص هي التي تمكنت من الشيوع وذاع صيتها بشكل موسع وسريع وعنه تولدت مجموعة من المصطلحات التي انبثقت عن التناص: التناصية، المناص، وغيرها[1].

ونظر عبد الله الغذامي إلى التناص على أنّه " نص يتسرب إلى داخل نص آخر، يجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع " [2].

ومما سبق يتجلى للباحث أنّ التناص يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً، حيث تتفاعل النصوص السابقة مع النص الجديد، لكنّ الوقوف على أبعاد التناص في بنية النص الأدبي ليس هيناً، إنّما يحتاج إلى ثقافة كبيرة ماثلة في ذهن المتلقي أو الناقد، ذلك لأنّ التناص " ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، على أنّ هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريع بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين والإحالة على جنسي خطابي برمته " [3].

والتناص لا يكون اعتباطياً بلا هدف بل يضفي جمالاً على النص، كما أنّ التناص من اللوازم الفنية التي لا غنى للشاعر عنها "فالمبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلّا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"[4].

وينطلق شعراء الجمهرة إلى اللغة والموروث يستقون منهما ما يفصحون به عن مشاعرهم، فظهرت صورهم التناصية من مصادر متنوعة، وهي كما يلي :-

أ- التناص الديني.

ب-التناص التاريخي.

ت-التناص الأدبي.

---

(1) ينظر، عزام، شعرية الخطاب السردي، (ص116).

(2) الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، (ص320).

(3) محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، (ص131).

(4) محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، (ص141).

أولاً: التناص الديني

كانت الجزيرة العربية غارقة في الوثنية قبل مجيء الإسلام، فاشتملت نصوصهم الأدبية والإبداعية على مفردات وتراكيب معان ومضامين جاهلية أسهمت في بناء الصورة وبلورتها بشكل أو بآخر، وقد ذكر ابن الكلبي أنّه كان "لا يظعن من مكة ظاعن إلّا احتمل معه حجراً من حجارة الحرم تعظيماً للحرم وحبابة بمكة"[1]، وذكر أيضاً الكثير من الأخبار عن عباداتهم وأصنامهم، وأنوائهم، وطقوسهم التعبدية، والوثنية، فالأصنام والمعبودات كانت ديانات كثير من الجاهلين[2]، وقد كان لعبادة الأصنام أثر واضح في تغذية شعر الجمهرة بمخزون من المفردات والثقافة الدينية الجاهلية، انعكست على شعرهم بحيث يصبح استحضار النص لهذه الألفاظ مبعث قوة وإغناء للنص، كما تجعله أكثر قرباً والتصاقاً بالمتلقي، وتعمل على إيصال الفكرة والصورة والمعنى الأدبي المراد بشكل أفضل، فالاعتماد على الموروث الديني الراسخ في ذاكرة الشعراء، وفي تكوينهم الثقافي والنفسي لدي العرب والمسلمين، وشعراء الجمهرة بحكم مرجعياتهم الثقافية انتجوا نصوصاً تستحضر الموروث الديني دون الإكثار منها، فجاءت موظفة بوضوح، فلا يشعر المتلقي أي غرابة، وتبدو الصورة واضحة في قولهم، ويتجلى ذلك في ابداعاتهم امرؤ القيس:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ[3]

يتحدث الشاعر عن رحلة صيده، فيقول: عُرض لنا وظهر قطيع من بقر الوحش يشبه نساء عذارى يطفن حول حجر نضوب[4]، يرتدين ثياب أطيل ذيله، ومثله قول النابغة الذبياني:

لاَ أَعْرِفَنْ رَبْرَباً حُوراً مَدَامِعُهَا كَأَنَّهُنَّ نِعَاجٌ حَوْلَ دَوَّارِ[5]

فقد شبه النساء ببقر الوحش الحور في شدة بياض العين مع شدة سوادهما، وكأنهن نعاج التي تدور حول صنم (دوّار) في خشوعهن وطاعتهن لتلك الآلهة.

---

(1) ابن الكلبي، كتاب الأصنام، (ص6).

(2) ينظر، ابن الكلبي، كتاب الأصنام، (ص51-52-53، وما بعدها).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص267).

(4) كان أهل الجاهلية ينصبون حجر ويطوفون حوله تشبيهاً بالطائفين حول الكعبة إذا نأوا عن الكعبة، ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ص70).

(5) القرشي، الجمهرة، (ص315).

يتجلى التناص الديني في الصورة السابقة باستحضار الطواف حول الأصنام، وهي عادة دينية جاهلية.

يلاحظ القارئ بروز رموز دينية في شعر الجمهرة مثل **(لفظ الجلالة** "الله"، **والدين، والكعبة، والراهب، والصليب...)** أو الطقوس من الشعائر الدينية مثل **(أعمال الحج والذبح على الأنصاب)**، ومن مظاهر التناص الديني القسم بالبيت العتيق، أو باللات أو العزى، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

فَأَقْسَمْتُ بِالبيْتِ الذي طَافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وجُرْهُمِ

وباللات والعزى، التي يعبدونها بمكة، والبيت العتيق المحرَّم

يَمينـاً لَنِعْمَ السَّيدَانِ وُجِدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحيْلٍ وَمُبْرَمِ[1]

يتجلى التناص الديني في هذه الأبيات في قسم الشاعر بالكعبة، و(باللات والعزى) وهما صنمان من حجارة كانا في جوف الكعبة، وكان المشركون يعبدونهما.

وبالرغم من غرق الجزيرة العربية في الوثنية إلّا أنّ هناك بقايا الحنفية المتوارثة عن أبينا إبراهيم –عليه السلام– كانت حاضرة، "وإن كانت تتضاءل وتضعف مع الزمن فكانت جاهليتهم تظل منصبغة بقدر ما بآثار من هذه الشعائر الحنيفية ومبادئها، وقد كانت هذه الشعائر والمبادئ لا تكاد تظهر في حياتهم إلّا مشوهة فاسدة"[2]، لكن ديانات أهل الكتاب كانت حاضرة في الجزيرة العربية، خصوصاً الديانة النصرانية التي دانت بها بعض القبائل العربية كتغلب، وبعضاً من طيء[3].

وقد كان لمجاورة عرب الغساسنة بالشام الروم النصارى أثر على العرب[4]، لكنهم لم يتعمقوا في هذا الدين، وظلوا يخلطونه بوثنيتهم، أما اليهودية فكانت في بلاد اليمن وبيثرب وما جاورها من أرض خيبر[5]، وقد تأثر شعراء الجمهرة بديانات أهل الكتاب، ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص286).

(2) البوطي، فقه السيرة، (ص49).

(3) ينظر، المرجع السابق، ص51.

(4) ينظر، الخضري بك، الدولة الأموية، (ص73).

(5) ينظر، المرجع السابق، ص73.

تُضـــيءُ الظّـــلامَ بالعِشـــاءِ كأَنَّهـــا مَنـــارَةُ مُمْسَـــى رَاهـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ[1]

رسم الشاعر صورة لمحبوبته قائمة على التناص مع بعض طقوس النصارى، فيقول أنّ محبوبته تضيء بنور وجهها ظلام الليل، كما يضيء مصباح الراهب المتفرد المنقطع عن الناس، فنور وجه المحبوبة يغلب ظلام الليل كما أنّ نور مصباح الراهب يغلبه، وفي موطن آخر يصف الشاعر ضوء البرق بمصابيح الراهب، ويتجلى ذلك في قوله:

يُضِـــيءُ سَـــنَاهُ، أَوْ مَصَـــابِيحُ رَاهـــبٍ أَهَـــانَ السَّـــلِيطَ بِالـــذُّبَالِ المُفَتَّـــلِ[2]

يقول أنَّ هذا البرق يتلألأ ضوءه، وهو يشبه في تحركه مصابيح الرهبان الممتلئة زيتاً فهي متوهجة، فتحرك البرق يشبه تحرك اليدين وضوءه يشبه ضوء مصباح الراهب.

كما جاء ذكر اليهود في شعر الجمهرة في غرض الهجاء والذم ويتجلى ذلك في قول عبد الله بن رواحة:

وَكُنْـــتُمْ تَـــدّعُونَ يَهُـــود مـــالاً أَلاَنَ وَجَـــدْتُمُ فِيهَـــا يَهُـــودَا[3]

يذم الشاعر الأوس حيث أنّهم ركنوا إلى جنب اليهود وزعموا أنّهم يملكون كل شيء، والشاعر هنا يشير إلى مخالفة الأوس اليهود من بني النضير، وقريضة، وكيف أخلفوا ظنهم، ولم تخل أشعار الجمهرة الجاهلية من ظهور النزعة الإيمانية، ويتجلى ذلك في قول علقمة الحميري:

اليِـــوْمَ يُجْـــزَونَ بِأَعْمَـــالِهِمْ كـــلُّ امـــرىءٍ يَحْصُـــدُ مـــا قـــد زَرَعْ

صَـــارُوا إِلـــى اللَّـــهِ بِأَعْمَـــالِهِمْ يُجْـــزي الـــذين خَـــانَ وَمَـــنِ اتَّـــزع[4]

كما نجد تلك الملامح الدينية واضحة لدى عبيد بن الأبرص في قوله:

مَـــنْ يَسْـــأَلِ النَّـــاسَ يَحْرِمُـــوهُ وسَـــائِلُ اللَّـــهِ لا يَخيـــبُ

والمَـــرْءُ مـــا عـــاشَ فـــي تكـــذيبٍ طُـــولُ الحَيـــاةِ لَـــهُ تَعْـــذِيبُ

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص260).

(2) المرجع السابق، ص270.

(3) المرجع نفسه، ص633.

(4) المرجع نفسه، ص727.

باللَّـــــهِ يُـــــدْرَكُ كـــــلُّ خَيْـــــرٍ والقَـــوْلُ فـــي بَعْضِـــهِ تَلبيـــبُ[1]

تتجلى المعالم الدينية في تلك الأبيات رغم أنَّ الشاعر كان جاهلي، فهو على يقين أنّ سائل الناس محروم بينما الله لا يحرم من يسأله، ويقول أنّ الحياة كذب، وطولها عذاب ومعاناة، أما البيت الأخير فتظهر الأفكار الإسلامية بشكل جلي، فالشاعر مؤمن بالله الواحد الأحد، كما يتجلى التناص الديني عند زهير بن أبي سلمى في بناء صورته، وذلك في قوله:

فَـــلاَ تَكْـــتُمُنَّ اللَّـــهَ مـــا فـــي نفوســـكم لِيَخْفَـــى وَمَهْمَـــا يُكْـــتَمِ اللَّـــهُ يَعْلَـــمِ

يُـــؤَخَّرْ فَيُوضَـــعْ فـــي كِتـــابٍ فَيُـــدَّخَر لِيَـــوْمِ الحِســـابِ أو يُعَجَّـــلْ فَيُـــنْقَمِ[2]

تتجلى في هذا المقطع فاعلية التناص الديني التي تكشف عن إيمان الشاعر بالله وبالبعث والحساب وتحذيره للمتصالحين بأن لا يظهروا الصلح وفي نفوسهم الغدر لأن الله عالم بالخفيات والسرائر ولا يخفى عليه شيء من ضمائر العباد، ومن يفعل ذلك يحاسبه الله يوم الحساب أو يعجل عقابه في الدنيا، فلا مفر من عقاب الله.

فالأثر الديني عند زهير واضح في نصائحه، وبالذات في معاني العقاب والزهد "حتى ظن بعض العلماء أنه خاضع لتأثير النصرانية، نعم كان تأثير النصرانية واسع الانتشار قديماً في جزيرة العرب، بيد أنه لا يجوز من أجل ذلك عده نصرانياً"[3].

ومع بزوغ فجر الإسلام أصبحت الثقافة الإسلامية ملهماً أساسياً، وأصبح القرآن والأحاديث الشريفة منهلاً خصباً للدلالات الروحية والأخلاقية، وأصبح توظيف النصوص الدينية في الشعر مظهراً عاماً بين شعراء الجمهرة المخضرمين والإسلاميين منهم "ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته، ودعماً لاستمراره"[4].

كما عمد الإسلام على تصحيح النظرة الجاهلية للموت فدخلت الألفاظ والمعاني الإسلامية قلب وعقل ذلك الإنسان وأعادت صياغته، فأصبحت الألفاظ الإيمانية تخيم على مخزونه اللغوي وتفكيره، وأصبحت حقيقة الموت واضحة، ومن ذلك قول نابغة بن جعدة الذي يدعو إلى عدم الجزع من قضاء الله يقول:

ولا تَجْزَعـــا إنّ الحيـــاةَ قصـــيرةٌ فَخِفّـــا لِرَوْعـــاتِ الحـــوادثِ، أو قـــرا

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص474).

(2) المرجع السابق، ص289.

(3) بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، (ج95/1).

(4) صلاح، إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقصص المسرحي)، (ص41-42).

وإنْ جـــاءَ أَمْـــرٌ لا تُطيقـــان دَفْعَـــهُ فَلاَ تَجْزَعا ممّا قضىَ اللَّـهُ، وَاصْبِرا[1]

يدعونا الشاعر ألّا ننزعج ولا نفزع لحوادث الدهر، وأن نواجه ذلك بالتسلح بالصبر والرضى بقضاء الله إذا ألمت به الخطوب .

وقد استخدم شعراء الجمهرة الآثار الدينية في بناء صورهم، ويتجلى ذلك في قول عمرو بن أحمر:

لَسْـــنا بِأَجْسَـــادِ عـــادٍ فـــي طبائِعنـــا لا نَـــأْلَمُ الشـــرَّ حتـــى يَـــأْلَمَ الحَجَـــرُ

لَسْـــنا بِأَجْسَـــادِ عـــادٍ فـــي طبائِعنـــا ولا يهـــودٌ طَغَـــامٌ دِيـــنُهم هَـــدَرُ

إنْ نَحْـــنُ إلاّ أُنـــاسٌ أهـــلُ ســـائبةٍ مـــا إن لنـــا دُونَهـــا حـــرثٌ، ولا غُـــرَرُ[2]

ينفي الشاعر عن نفسه وقومه مشابهة الأقوام السابقة ولا ديانات أخرى، فوظف الشاعر ثقافته الدينية معدداً عقائد وديانات وعادات مختلفة من أقوام غابرة كعاد، ونصارى ويهود، ليثبت في النهاية أنهم قوم بسطاء مثل الإبل الراعية لا كسب لهم ولا عبيد لديهم ولا ماء.

ومثله قول جرير:

قَـــبَحَ الإلـــهُ وُجُـــوهَ تَغْلِـــبَ، كلمـــا لبـــى الحجـــيج وهللـــوا إهـــلالا

أنبئـــت تغلـــب ينكحـــون بنـــاتهم وتـــرى كهـــولهم الحـــرام حـــلالا

المُعْرِسُـــونَ إذا انْتَشَـــوْا بِبِنَـــاتِهِمْ وَالـــدّائِبونَ إجَـــارَةً وَسُـــؤالا

وَالتّغْلِبـــيّ إذا تَنَحْـــنحَ للقِـــرَى حَـــكّ اسْـــتَهُ وَتَمَثّـــلَ الأمْثَـــالا

عَبَـــدوا الصّـــليبَ، وَكَـــذّبوا بِمُحَمّـــدٍ وَبِجِبرِئيـــلَ، وَكـــذّبوا مِيكـــالا[3]

يتجلى التناص الديني في الألفاظ التي استخدمها الشاعر في بناء صورته منها ما يتعلق بالإسلام، مثل (لبى الحجيج وكبروا إهلالاً، وكذبوا بمحمد، وبجبريل، وكذبوا ميكالا)، ومنها ما يتعلق بالنصرانية مثل (عبدوا الصليب)، وقد جاءت تلك الألفاظ في غرض الهجاء هجاء الشاعر لبني تغلب، لتدلل على الكثرة.

أما الأخطل رغم نصرانيته إلّا أنّه قد تناص مع تعاليم الإسلام، ويتجلى ذلك في قوله:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص774).

(2) المرجع السابق، ص850.

(3) المرجع نفسه، ص910.

إنـــي حَلَفْـــتُ بِـــرَبِّ الراقصـــاتِ، ومـــا ... أضْـحى بِمَكّـةَ مـن حُجْـب وَأَسْـتَارِ

وَبِالهـــــدايا، إذا احمـــــرّتْ مَـــــدَارِعُها ... فـــي يـــوم ذَبْـــحٍ وَتَشـــريقٍ وَتَنْحـــارِ

وَمَـــا بِزَمْـــزَمَ مِـــنْ شَـــمطا مُحَلِّقـــةٍ ... وَمَـــا بِيَثْـــرِبَ مِـــن عُـــونٍ وَأَبكـــارِ[1]

يظهر التناص الديني لدى الأخطل واضحاً في قسمه، فأقسم بيوم النحر، وأيام التشريق، وبزمزم، وبالحجيج المحلقين حولها، وقد أثرت هذه الرموز في ثقافة الأخطل مما جعلها تنعكس على شعره.

وقد كان التأثر بالقرآن الكريم وبلغته وأسلوبه جلياً وصريحاً بعباراته أو مضمناً بمعانيه، وقد أبدع شعراء الجمهرة في الدلالة القرآنية، ويتجلى ذلك في قول الطرماح بن حكيم:

قـــلّ فـــي شَـــطّ نَهـــروانَ اغْتماضـــي ... ودعـــاني هـــوى العيـــون المـــراض

فَتَطَرّبْـــــتُ للصِّـــــبا ثـــــم أَوْقَفـــــ ... ـت رضـا بـالتقى، وذو البـر راضـي

وأرانـــي المَلِيـــكُ رُشْـــدي، وقـــد كُنْـــ ... ـــت أخـــا عنجهيـــة واعتـــراض

غيـــرَ مـــا رِيبـــةٍ سِـــوى رِيِّـــقِ الغُـــ ... ـــرة، ثـــم ارعويـــت بعـــد البيـــاض

لا تـــأني ذِكـــري بُلَهْنِيَـــةُ الدّهْـــ ... ـر، وآتـي ذكـر السـنين المواضـي

فـــاذْهبوا مـــا إلـــيْكُم خَفَـــض الدّهـــ ... ـــر عنـــاني، وعريـــت أنقاضـــي

وَأَهَلْـــتُ الصّـــبا، وأرشَـــدني اللّـــ ... ـــه لـــدهر ذي مـــرة وانتقـــاض[2]

هذه الأبيات مقدمة القصيدة حيث أنَّ الشاعر يستهلها بذكر الصِّبان إلّا أنه تذكر التوبة والإنابة وإقلاعه عن لهو الشباب، ومفارقته عهد فيه عنجهية وغرور وكبرياء، وفيه كل ما يدفع إلى طيش الشباب، وتظهر في هذه الأبيات روح الدين الإسلامي وآثره في هذا الشعر، وقد جاءت الأبيات السابقة تضميناً لقوله تعالى ﴿ مَن يَهۡدِ ٱللَّهُ فَهُوَ ٱلۡمُهۡتَدِۖ وَمَن يُضۡلِلۡ

(1) القرشي، الجمهرة، (ص925).

(2) المرجع السابق، ص996.

فَلَن تَجِدَ لَهُۥ وَلِيًّا مُّرْشِدًا ﴾[1]، وقولـه تعـالى ﴿ وَقَالُواْ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى هَدَىٰنَا لِهَـٰذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِىَ لَوْلَآ أَنْ هَدَىٰنَا ٱللَّهُ ﴾[2].

ومنه قول نابغة بن جعدة :

أَتَيْـتُ رَسُـولَ اللَّـهِ، إذ جـاءَ بِالهُـدى وَيَتْلُـو كِتابـاً كـالمجرّةِ نيِّـرا[3]

تتجلى في البيت السابق ألفاظ مستوحاة من القرآن الكريم مثل **(رسول الله، الهدى، يتلو كتباً)**، ويظهر في البيت مدى تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى ﴿ هُوَ ٱلَّذِىٓ أَرْسَلَ رَسُولَهُۥ بِٱلْهُدَىٰ وَدِينِ ٱلْحَقِّ لِيُظْهِرَهُۥ عَلَى ٱلدِّينِ كُلِّهِۦ وَلَوْ كَرِهَ ٱلْمُشْرِكُونَ ﴾[4].

أما الفرزدق فقد وظف التناص الديني في شعره مستلهماً أي القرآن الكريم ويتجلى ذلك في قوله:

دَعَـوْتُ الـذي سَـوّى السـماءَ بِأَيْـدِهِ وَلَلَّـهُ أَدْنَـى مِـنْ وَرِيـدِي وَأَلْطَـفُ[5]

تنـاص الشـاعر فـي هـذا البيـت مـع الآيـة الكريمـة ﴿ وَٱلسَّمَآءَ بَنَيْنَـٰهَا بِأَيْيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ ﴾[6]، وقد جاء هذا التناص من خلال ابتهال الشاعر للذي سوى السماء بأيده، وفي الشطر الثاني من البيت يتناص الشاعر مع قوله تعالى: ﴿ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ

---

(1) [الكهف: 17].
(2) [الأعراف: 43].
(3) القرشي، الجمهرة، (ص774).
(4) [التوبة : 33].
(5) القرشي، الجمهرة، (ص885).
(6) [الذاريات: 47].

﴿ ٱلْوَرِيدِ ﴾ [1]، فالشاعر مؤمن بأن قدرة الله أقرب إليه من وريده وألطف، كما ويأتي التناص الديني عند الفرزدق في غرض المدح، ويتجلى ذلك في قوله:

وَقَــدْ عَلِــمَ الجِيــرانُ أَنْ قُــدورَنَا ضَــوَامِنُ لــلأَرْزَاقِ وَالــرّيحُ زَفْــزَفُ

تُفَــرَّغُ فــي شِــيزى كــأَنّ جِفَانَهــا حَيَــاضُ الجِبــا مِنْهَــا مِــلاءٌ وَنُصَّــفُ

تَــرَى حَــوْلَهُنّ المُعْتَفِــينَ، كَــأَنّهُمْ علــى صَـنَمٍ فــي الجاهِليّــةِ عُكَّــفُ[2]

يتغنى الشاعر بكرم ممدوحه فهو غوث المحتاج في الشتاء، أيام الضنك والضيق والشدة، فموائدهم ممتدة يعلمها الجيران جيداً، تضمن الأرزاق والأقوات، أما جفائها فهي كالحياض الضخمة التي يسقى فيها الإبل ممتلئة، وهذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَـٰرِيبَ وَتَمَـٰثِيلَ وَجِفَانٍ كَٱلْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَـٰتٍ ﴾ [3]، كما يظهر التناص الديني أيضاً في الصورة التي رسمها للمقبلين على تلك الموائد وكثرتهم وتزاحمهم وصمتهم وتمتماتهم بصورة المعتكفين حول صنم وهو طقس تعبدي جاهلي، وقد أضفى الفرزدق بتوظيف الآية القرآنية، والطقس التعبدي الجاهلي على ممدوحه مظهر القداسة.

أما عبيد الراعي فقد جاء التناص الديني عنده في إطار غرض المدح، كما يشكو من السُعَاة الذين يأخذون الزكاة، ويتجلى ذلك في قوله:

أَخَليفَــةَ الــرّحْمَنِ! إنّــا مَعْشَــرٌ حُنَفَــاءُ، نَسْــجُد بُكْــرَةً وأصــيلا

عَــرَبٌ، نَــرَى للّــهِ فــي أَمْوالِنــا حَــقَّ الزّكَــاةِ مُنَــزَّلاً تَنْــزِيلا[4]

يتجلى التناص في هذه الأبيات في كلمات (بكرة وأصيلا) مع قوله تعالى : ﴿ وَٱذْكُرِ ٱسْمَ رَبِّكَ بُكْرَةً وَأَصِيلًا ﴾ [5]، وفي(منزلاً تنزيلاً) مع قوله تعالى: ﴿ وَنَزَّلْنَـٰهُ تَنزِيلًا ﴾ [6]، وفي موطن آخر يقول:

---

(1) [ق : 16].

(2) القرشي، الجمهرة، (ص894).

(3) [سبأ : 13].

(4) القرشي، الجمهرة، (ص928).

(5) [الإنسان : 25].

(6) [الإسراء : 106].

أَيَـــامَ قَـــوْمي، والجماعَـــةُ كَالّـــذي لَـــزِمَ الرَّحالَـــةَ أَنْ تَمِيـــلَ مُمـــيلا[1]

ويظهر التناص الديني في قول الشاعر (أنْ تميل ميلا) يتناص مع قوله تعالى:﴿ وَٱللَّهُ يُرِيدُ أَن يَتُوبَ عَلَيْكُمْ وَيُرِيدُ ٱلَّذِينَ يَتَّبِعُونَ ٱلشَّهَوَٰتِ أَن تَمِيلُواْ مَيْلاً عَظِيمًا ﴾[2] ،

يتحدث الشاعر عن التزام قومه جماعة المسلمين وتركهم الخروج على السلطان، وتمسكهم بالجماعة كالذي تمسّك بالرحالة ومنعها من أن تميل فتسقط، وقد جاءت الآية الكريمة متماهية مع هذا المعنى فالله يريد أن يتوب على المؤمنين أما أصحاب الفتن يريدون إمالة المؤمنين عن طريق الصواب.

والجدير بالذكر أنّ ملحمة عبيد الراعي قد كثرت فيها الألفاظ المستوحاة من القرآن الكريم، وهذا يدلّ على تأثر الشاعر بالقرآن، فانعكس ذلك على شعره، ومن تلك الألفاظ **(تنكيلاً، ثقيلاً، فتيلاً، مخذولاً، مفعولاً، ظليلاً ...)**.

وبعد هذا العرض، وجد الباحث أنَّ شعراء الجمهرة قد وظفوا الموروث الديني الجاهلي والإسلامي، وأتوا على ذكر معتقدات الجاهلين، وطقوسهم وشعائرهم، كما اشتملت على رموز دينية مثل **(لفظ الجلالة، والدين، والكعبة، والراهب، والصليب...)** والطقوس الدينية مثل **(أعمال الحج والذبح على النصب وغيرها)**، فكان هذا الحضور مبعث قوة للنصوص، كما جعلت النصوص الشعرية أكثر قرباً والتصاقاً بوجدان المتلقي، وعملت إلى إيصال الصورة والمعنى المراد بشكل أفضل، ففاض شعرهم بهذه الإشارات، والرموز الدينية، فكان مرآة صادقة عكست واقع الحياة الدينية لعرب الجاهلية والإسلام، وقد أدى استحضار الموروث الديني إلى إكساب الصورة التناصيّة الخصْب والثراء الدلالي، فلم يكن التناص بمعزل عن المضمون كما حافظ على الشكل، وأدى إلى انصهار النصوص والرموز والطقوس المستدعاه مع النص الأصلي، وشكّل هذا التفاعل النصي مبعث قوة للنصوص .

(1) القرشي، الجمهرة، (ص946).

(2) [النساء: 27].

ثانياً: التناص التاريخي

تعتبر المادة التاريخية رصيداً معرفياً وثراءً دلالياً للشاعر، فنراه يستغل معطياتها للتعبير عن قضاياه وهمومه وبخاصة القضايا التي تتصل اتصالاً بالشاعر وبيئته وجنسه وقوميته، ليضفي فيماً تاريخية وحضارية على نتاجه، بحيث تصبح هذه الأحداث التاريخية المستحضرة في النص أكثر حضوراً في وجدان المتلقي بما تحمله من قيم معرفية، وروحية وجمالية.

ويُعرف التناص التاريخي بأنّه: " ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، وتبدو مناسبة ومنسجمة مع التجربة الإبداعية للشاعر، وتكسب العمل الأدبي ثراءً وارتفاعاً " [1]، واستحضار التاريخ واستلهام معطياته الدلالية في النص الشعري، ينتج تمازجاً ويخلق تداخلاً بين الحركة الزمنية حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفزاته، وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكباً تاريخياً يومئ الحاضر إلى الماضي[2].

وقد شكّل التاريخ بأحداثه وشخصياته ومدنه التاريخية وأممه وشعوبه البائدة، شكّل محوراً جوهرياً في شعر الجمهرة استمد منه شعراء الجمهرة صورهم، فقاموا بنقلها وتوظيفها في معظم أغراضهم الشعرية، فكانت الأحداث التاريخية حافزاً لنظمها، من أجل المفاخرة بأحداثها وانتصاراتها، أو تأتي من باب التهديد والوعيد، كما مثلت أشعارهم أزماناً مضت بما فيها من حروب وأيام، وصراعات، ودماء، أو تأتي من باب العبرة والعظة بمن سبقهم، كما في غرض الرثاء.

ولما كان الشعر مرآة حياة العصور، وسجلاً لأخبارهم، فقد تمثل شعراء الجمهرة هذا الموروث التاريخي في أشعارهم في قوالب فنية، وصور حسية ساحرة، ولا ريب أن توظيف شعراء الجمهرة للموروث التاريخي، يدل على سعة معرفتهم وثقافتهم التاريخية، ومعرفتهم بقصص الأمم البائدة، وقد جاء التناص التاريخي عند شعراء الجمهرة في وجهين:

1- التناص مع الممالك والملوك.

2- التناص مع الأحداث التاريخية وأيام العرب.

---

(1) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقاً، (ص29).

(2) ينظر، عيد، لغة الشعر العربي المعاصر، (ص201).

1- التناص مع الممالك والملوك

عند قراءة شعر الجمهرة نجد إشارات تاريخية واضحة، وحضوراً وافراً للأجناس والأمم والقبائل والشعوب البائدة، فقد ورد ذكرها في مائة وإحدى وعشرين موضعاً منها **(تبع، تغلب، عاد، ثمود، حمير، فيهر، بنو يزيد، ، همدان، تُبع، كنانة، قيس، قضاعة، فِهرْ، مُضَر...)**[1].

وهكذا استقى شعراء الجمهرة من مورثهم التاريخي، الأمم البائدة، فجاءت رمزاً لحتمية الموت والفناء، فجاءت في غرض الرثاء لمواساة أهل الفقيد ودعوتهم إلى السلو ونسيان المصيبة، وأن يرضى من فقد عزيزاً بما فاجأه القدر، فاستمد شعراء الجمهرة ألوان عزائهم من زوال الممالك والدول العظيمة، ويتجلى ذلك في شعر علقمة الحميري الذي عزى نفسه بذكر الأطلال والنعيم الذي عاشه الملوك والسلاطين ثم بدأ يذكر بنوبات الدهر التي لن يسلم منها أحد، وقد برع علقمة في اجترار وتسخير مظاهر الممالك الزائلة لتعزية نفسه وغيره من الناس عن ما يفعله الموت الذي ليس له دافع يقول:

وَالمَـــوتُ مَـــا لَـــيْسَ لَـــهُ دَافِـــعٌ ... إذا حَمِـــيمٌ عَـــنْ حَمِـــيمٍ دَفَـــعْ
لـــو كـــان شـــيءٌ مُفلِتـــاً حَينَـــهُ ... أَفْلَـتَ مِنْـهُ فـي الجِبِـالِ الصَّـدَعْ
أَوْ مَالِـــكُ الأَقْـــوَالِ ذُو فَـــائِشٍ ... كَـــانَ مَهيبـــاً جَـــائِزاً مـــا صَـــنَعْ
أَوْ تُبّـــعٌ أَسْـــعَدُ فـــي مُلْكِـــهِ ... لا يَتْبَـــعُ العـــالَمَ بَـــلْ يُتَبَـــعْ
وَقَبْلَـــهُ يبهـــر ذُو مَـــاردٍ ... طَـــارَتْ بِـــهِ الأَيّـــامُ حَتّـــى وَقَـــعْ
وَذُو خليـــل كَـــانَ فـــي ملكـــه ... يَبْنِـــي بنـــاءَ الحَـــازِمِ المُضـــطَلَعْ[2]

يُعزي الشاعر نفسه بموت الملوك الذين بنوا القصور وعمروا الجنان، وأقاموا الحصون والأسوار، وذاع صيتهم، وهابهم الناس، لكنهم لم يستطيعوا الوقوف في وجه الموت، فقد أفناهم وجعلهم خبراً مجرداً، وقد ذكر الشاعر طائفة من ملوك حمير وسبأ، وهما من الممالك العظيمة في زمنهم، ومن الملوك الذين ذكرهم (قَيْول، وذو طائش، وتبع، ويبهر، وذو خليل)، وقد اعتاد شعراء الجمهرة عند حديثهم عن الموت يقفون عند قصص الملوك والقادة ليواسوا أنفسهم أولاً، ثم

---

(1) ينظر: القرشي، الجمهرة، 27/529، 18/909، 35/290، 21/632، 11/590، 21/982، 38/691، 11/590، 12/590، 27/529، 28/529، 29/910، 55/317، 76/989، 32/849.

(2) المرجع السابق، ص726.

ليستشعروا عظمة الموت، فذْكرهم للعظماء الذين أفناهم الموت يهون عليهم مصيبتهم، ويتجلى ذلك في قول علقمة:

إذا ذَكَرْنَـــا مَـــنْ مَضـــىَ قَبْلَنَـــا مــن مَلِـكٍ نَرْفَـعُ مــا قــدَ رفَــعْ[1]

ثم يعود الشاعر مرة أخرى ليستحضر بعضاً من الماضي البالي متحدثاً عن سد مأرب، وبنائهم المرتفع –وهو حصن باليمن ومأرب– ثم يذكر بلقيس وملكها وشأنها[2]، لكنّ أحداً لم ينجُ من مخالب الموت، وفي موطن آخر يتأمل علقمة الحميري ما آلت إليه هذه الممالك، وذلك بقوله :

نَنْظُـــــرُ آثَـــــارَهُمْ، كُلّمـــــا عاينهـــا النّـــاظِرُ مِنّـــا ســـجعْ

تعْـــرَفُ فـــي آثَـــارِهِمْ أَنّهُـــمْ أَرْبَـــابُ مُلْـــكٍ لَـــيْسَ بِالمُبْتَـــدَعْ

تَشْـــهَدُ للماضِـــينَ مِنّـــا بمـــا نَـــالوا مِـــنَ المُلْـــكِ وَنَقْـــبِ القَلَـــعْ[3]

يقول الشاعر أنّك كلما نظرت إلى آثار تلك الممالك أشدت بها وبعظمتها، وتعلم أنهم أرباب ملك، لكنّ الدهر رغم ذلك قد أفناهم، ولم تنفعها قوة ولا جاه فسقطت عروشها تحت رحى الموت، وذهب نعيمها.

وإذا تركنا توظيف التناص في الرثاء، نجد أنّ شعراء الجمهرة قد تناصوا مع الأقوام الغابرة، وقد جاءت في سياق شعر الحكمة والتحذير من قتال القوم بعضهم البعض، ويتجلى ذلك في قول زهير بن أبي سلمى في حديثه عن الحرب ونتاجها:

فَتُنْـــتِجْ لَكُـــمْ غِلْمَـــانَ أَشْـــأَمَ كُلُّهُـــمْ كَـــأَحْمَرِ عَـــادٍ ثُـــمَّ تُرْضِـــعْ فَـــتَفْطِمِ[4]

نلاحظ أنّ الشاعر قد استحضر الرمز التاريخي في (أحمر عاد)، عاقر الناقة الذي بنى عليه صورته، منفراً القوم من عواقب تلك الحروب، والمصير المأساوي لها، ولن تنتج إلّا الهلاك كما هلك (أحمر عاد).

كما نلاحظ حضوراً واضحاً لشخصيات تاريخية مثل الأنبياء والرسل، من ذلك ذكرهم (لسيدنا داود)، حيث جاء في إطار غرض المدح، ويتجلى ذلك في قول الأعشى:

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص727).

(2) ينظر، المرجع السابق ، ص728، الأبيات (24–25).

(3) المرجع نفسه، ص728.

(4) المرجع نفسه، ص290.

وَدُرُوعــاً مِــنْ نَسْــجِ دَاوُدَ فــي الحَــرْ بِ، وُسُـوقاً يُحْمَلْـنَ فَـوْقَ الجمَـالِ[1]

لقد استدعى الشاعر شخصية داود عليه السلام حيث شُهر بمهارة ودقة صناعة الدروع، ليبين صلابة دروع محبوبه، وقوتها، ليتمكن من هذا الاجترار أن يلصق صفتي الصلابة والقوة في دروع الممدوح، وبمثل هذا المعنى نجده عند كعب بن زهير في مدح قريش يقول:

شُـــمُّ العَـــرانين، أبْطـــالٌ، لَبوسُـــهمُ من نَسْجِ داودَ، في الهَيْجا، سَرَابِيل[2]

يمدح الشاعر قريش في رفعتهم وعلوهم وشرفهم، كما أنّ لبوسهم من السلاح من نسج داوود، دلالة على صلابتها وقوتها، وقد استدعى الشاعر من خلاله إلى فكرته التي يرموا إليها، والشاعر " حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلّا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة " [3].

ويأتي استدعاء الشخصيات التاريخية في غرض التهديد والوعيد، ويتجلى ذلك في قول مهلهل بن ربيعة في قتل أخيه كليب الذي قتلته بكر فهاجت لمقتله حرب البسوس بين بكر وتغلب، يقول:

جَـــارَتْ بَنُـــو بَكْـــرٍ، وَلَـــمْ يَعْـــدِلُوا وَالمَـرْءُ قَـدْ يَعْـرِفُ قَصْـدَ الطّريـقْ

حَطّـــتْ رِكَـــابُ البَغْـــيِ فـــي وائـــلٍ فـي رَهْطِ جَسّاسٍ، ثِقَالِ الوُسُوقْ[4]

يهدد الشاعر بني بكر ويتوعدهم بالثأر لأخيه، ويحملهم اثم الجور، لأنّهم قد اقترفوا جرماً كبيراً بقتل جساس، وقد هاجت بمقتله حرب البسوس بين بكر وتغلب التي دامت أربعين سنة.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص336).

(2) المرجع السابق، ص799.

(3) زايد، استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر، (ص190).

(4) القرشي، الجمهرة، (ص588).

2- التناص مع الأحداث التاريخية وأيام العرب

نشبت الحروب بين القبائل العربية على أقل الأسباب فتنازعوا على المراعي والماء، كما كانت هناك أسباب أخرى كالتنازع على الشرف والرئاسة، أو رغبة منهم في السلب والإغارة، أو نصرة القريب إن كان ظالماً أو مظلوماً[1]، وكان العرب يسمون حروبهم ووقائعهم أياماً لأنهم كانوا يتحاربون نهاراً، فإذا جاء الليل توقفوا عن القتال حتى يظهر الصباح، وأيامهم وحروبهم كثيرة، وهي تدور في كتب الأدب والتاريخ[2]، وغالباً ما كانت تسمى هذه الأيام والحروب بأسماء البقاع والجبال التي نشبت بجانبها، وكان من تلك الأيام والحروب ما يكون بين مملكتي الحيرة وغسان وحلفائهما.

وقد افتخر العرب بانتصاراتهم في تلك الوقائع والأيام، مخلدين ذكراها في أشعارهم، وقد غدت تلك الأيام موروثاً تاريخياً توارثتها الأجيال وتغنت بها القبائل لتحقر من شأن خصومهم، ومن خلال استقراء شعر الجمهرة نجد تأريخاً لبعض تلك الوقائع والأيام منها **(يوم بعاث، يوم الجفار، يوم خزازي، يوم صفين، يوم الفجار، يوم النسّار، ويوم الحدائق، ويوم بعاث، ويوم الدجن)**، والجدير بالذكر أنّ الشعراء قد خلّدوا تلك الأيام في قصائدهم، من ذلك قول بشر بن أبي خازم الأسدي:

سَـــائِلْ تَمِيمــاً فـــي الحُـــرُوبِ وعـــامِراً أهـل المُجَـرِّبُ مِثْـلُ مَـنْ لَـمْ يَعْلَـمِ؟

غَضِـــبَتْ تَمـــيمٌ أَنْ تُقَتَّـــلَ عَـــامِرٌ يَـوْمَ النِّســارِ، فَـأَعْتَبُوا بالصّـيْلَمِ[3]

تناص الشاعر في هذه الأبيات مع يوم من أيام العرب وهو يوم النسّار، فيسائل الشاعر (تميماً وعامراً) ويعيرهم بهزيمتهم في الحرب وبما أصابهم فيها من تنكيل، ويفخر بارتفاع راية قومه بني أسد على راية بني تميم وبني عامر ويشيد بسالف مجدهم الحربي، وانتصاراتهم على أعدائهم في يوم النسّار ويوم الجفار، فالشاعر يتهكم على أعدائه وهم بنو تميم الذين أرادوا أن يثأروا لحفائهم بنو عامر لما أصابهم من قتل في يوم النسّار، لكن بني عامر لقوا في يوم انتقامهم أشد مما لقيه بنو تميم وسمي ذلك اليوم يوم الحفار، وهذا ما أشار إليه الشاعر في قوله **(فأعتبوا بالصليم)** أي كان إرضاؤهم بما هو أدهى وأمر.

---

(1) ينظر، الحوفي، الحياة العربية في الشعر الجاهلي، (ص230).

(2) ينظر، ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، (ص64).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص519).

وفي موطن آخر من القصيدة يفخر الشاعر بانتصاراته على بني نمير وبني كلاب وكعب، ويذكرهم بأيامهم التي جُرعوا فيها مرارة الهزيمة فيقول:

وَلَقَـــدْ خَـــبَطْنَ بَنـــي كِـــلابٍ خَبْطَـــةً ... أَلْصَـــــقْهُمْ بِـــــدَعَائِمِ المُتَخَـــــيِّمِ

وسَـــلَقْنَ كَعْبَـــاً قَبْـــلَ ذَلِـــكَ سَـــلْقَةً ... بِقَنـــاً تَعَـــاوَرُهُ الأَكُـــفّ مُقَـــوَّمِ

حتـــى سَـــقَيْنَاهُمْ بِكَـــأْسٍ مُـــرّةٍ ... مَكْرُوهَـــةٍ، حَسَـــواتُها كَـــالعَلْقَمِ

وَلَقَـــدْ حَبَوْنَـــا عَـــامِراً مِـــنْ خَلْفِـــهِ ... يَـــوْمَ النِّســـارِ، بِطَعْنَـــةٍ لَـــمْ تُكَلَـــمِ

مَـــرَّ السِّـــنانُ علـــى أَسْـــتِهِ فَتَـــرَى بِهـــا ... مِـــنْ هَتْكِـــهِ ضَـــجماً كَشِـــدْقِ الأَعْلَـــمِ[1]

يستحضر الشاعر هزيمة قومه لبني كلاب وكعب وهم حي من بني عامر بن صعصعة، يقول أنّ خيلنا قد داستهم حتى ألصقتهم بأعمدة بيوتهم، فسقيناهم كأساً مرة، ثم يذكرهم مرة أخرى بيوم النسّار وما أصابهم من قتل شهد عليه العرب جميعاً، فتناص الشاعر مع هذا الحدث التاريخي ليبرهن من خلاله على هذا الاستحضار تفوق قومه على أعدائهم، فهم أعلى منزلة.

أما قيس بن الخطم الأوسي فقد تناص مع **(يوم الحدائق، ويوم الدجن، ويوم النسّار، ويوم بعاث، ويوم الفجار، ويوم التغالب)**، وهي أيام حروب يفخر الشاعر بتفوق قومه على أعدائه في تلك الأيام فيقول:

فَهَـــلاّ لَـــدَى الحَـــرْبِ العَـــوَانِ صَـــبِرْتُمُ ... لَوَقْعَتِنَـــا، والبـــأس صَـــعْبُ المَرَاكِـــبِ

ضَـــربنَاكُمُ بِـــالبِيضِ حَتّـــى لأَنْـــتُمُ ... أَذَلُّ مَـــنْ السُّـــقبانِ بَـــيْنَ الحَلاَئِـــبِ

لَقِيـــتهُمُ يَـــوْمَ الحـــدائق حَاسِـــراً ... كَـــأَنّ يَـــدَي بالسّـــيْفِ مِخْـــرَاقُ لاَعِـــبِ

وَيَـــوْمَ بُعَـــاثٍ أَسْـــلَمْتَنَا سُـــيُوفُنا ... إلـــى حَسَـــبٍ فـــي جَـــذْمِ غَسّـــانَ ثَاقِـــبِ

يُجَـــرِّدنَ بِيضـــاً كُـــلَّ يَـــوْمٍ كَرِيهَـــةٍ ... ويَغْمِـــدْنَ حُمْـــراً خَاضِـــباتِ المَضَـــارِبِ

قَتَلْنَـــاكُمُ يَـــوْمَ الفَجَـــارِ وَقَبْلَـــهُ ... وَيَـــوْمُ بُعـــاثٍ كَـــانَ يَـــوْمَ التّغَالُـــبِ[2]

(1) القرشي، الجمهرة، (ص522).

(2) المرجع السابق، ص650-652.

لقد تناص الشاعر مع الطاقات الدلالية التي تحملها أيام العرب ليتفاخر بها على أعدائه، وهي وقائع حدثت بين الأوس والخزرج، وحدث فيها قتل كثير.

وهناك أيام استحضرها الشعراء لكنّه وصفها بالغر، كالخيل المحجلة، من ذلك قول عمر بن كلثوم:

وَأَيَّـــامٍ لَنَـــا غُـــرٍ، طِـــوالٍ عَصَـينا المَلْـكَ فيهـا أَنْ نَـدينَا[1]

يستحضر الشاعر تلك الأيام (الغر) التي تشبه الخيل المحجلة كناية عن شهرتها، وهي الأيام التي عصوا فيها أمر الملك ورفضوا أن يتذللوا له، وقد جاء لفظ (أيام) نكرة ليدلل على الكثرة.

أما زهير بن أبي سلمى فقد بنى معلقته في مجملها مستحضراً حرب داحس والغبراء، وما حلّ بالعرب بسببها آخذاً منها العبرة والعظة لمن بعدهم لكي يتجنبوا الحروب بينهم، وداحس والغبراء فرسان لقيس بن زهير سيد بني عبس، وهي من أشهر حروب العرب قبل الإسلام وأطولها، وقد وقعت بين عبس وذبيان واستمرت سنوات، وظلت نار الحرب تعلو وتخفت يتوارثها الأبناء عن الآباء[2]، يقول زهير يمدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذان تحملوا الديات، وأصلحوا بين القوم وعمّ السلام وأخمدت نار الحرب التي استمرت سنين طوال، يقول زهير:

تَـــدَارَكْتُما عَبْســـاً وذُبْيَـــانَ بَعْـــدَما تَفَـانَوْا وَدَقّـوا بَيْـنَهم عِطْـرَ مَنْشَـمِ

وَقَـــد قُلتُمـــا إنْ نُـــدرِكِ السّـــلمَ واسِـــعاً بِمَـالٍ وَمَعْـرُوْفٍ مِـنَ الأمـرِ نَسْـلَمِ[3]

يمتدح الشاعر (الحارث وهرم) لإتمامها الصلح بين القبيلتين وتلافيهما الحرب الضروس التي أفنت الطرفين، وقد وظف الشاعر هذه الحادثة التاريخية وبنى عليها معلقته في وقت كثر فيه القتال والحرب بين القبائل، داعياً إياهم أخذ العبرة والعظة من تلك الحرب الضروس، داعياً الجميع للسلام.

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص395).

(2) ينظر، المولى وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، (ص246-277).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص286-287).

ثالثاً: التناص الأدبي

يمنح التناص الأدبي البنية اللغوية ثراءً وكثافة دلالية، وذلك يحدث من خلال اندماج رؤيتين شعريتين في بنية واحدة، كما تتعدد الأغراض الدلالية لهذا الاندماج تبعاً لطبيعة التجربة الشعرية للشاعر، فالتجربة هي التي تفرض عليه تفاعله مع النص المستعار فالنص "يتولد من بنيات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل، وتوافق وتخالف"[1].

فالشعر ديوان العرب لذلك اهتم العرب بحفظ الشعر وروايته؛ فكان لا بد للشاعر عند قول الشعر ونظمه أن يتبادر إلى ذهنه شيء مما حفظه، يستدعيه بوعي كامل أو بدون وعي "بسبب حتمية اندماج الصورة أو الأسلوب أو الرؤية...، وقد تكون هذه التناصات الأدبية أو الثقافية مباشرة أو غير مباشرة بمبناها أو بمعناها"[2]، وهذه النصوص تكون واضحة في بنية النص الجديد، متعالقة معه، وقد "يعيد الشاعر انتاجها دونما جهد شعري ليذيبها داخل نصوصه ويضفي عليها شكلاً آخر يزيدها حسية وبهاء"[3].

والشاعر عندما يستدعي النصوص الأدبية يقوم بتحويرها لإسقاطها على الواقع أو لإضفاء جو على النص، وقد تنوع التناص الأدبي في شعر الجمهرة فاشتمل على نصوص شعرية وأمثال عربيّة قديمة، وفيما يلي سأفصل الحديث حول هذين النوعين من التناصات الأدبية:

1- التناص الشعري

من البديهي أنّ الشاعر الأقدم زمناً، يفترض أن يكون هو المؤثر، واللاحق له هو المتأثر، وقد لاحظت من خلال استقراء شعر الجمهرة أنَّ تأثير امرئ القيس في الشعراء واضح، وقد لاحظت عدم تحرج الشعراء من الأخذ منه من باب التضمين كما سموه قديماً، أو التناص بلفظ المحدثين رغم أنّ امرأ القيس قد صرّح بأنه قد تناص مع ابن حذام، ويتجلى ذلك في قوله:

عوجــاً علــى الطلــل المحيــل لعلنــا نبكـي الـديار كمـا بكـى ابـن حـذام[4]

(1) عيد، القول الشعري، (ص227).

(2) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، (ص153).

(3) العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، (ص131).

(4) عبد الشافي، ديوان امرئ القيس، (ص156).

ولولا أمانة امرؤ القيس لما سمعنا بابن حذام لأننا "لم نسمع شعره الذي بكى فيه، ولا شعر ذكر فيه غير هذا البيت"[1].

كما لاحظ الباحث تأثر شعراء الجمهرة بامرئ القيس تعدى أخذ بيت أو شطر إلى تقليد طريقة وقوفه على الأطلال، وصفه للنساء، وللخيل، والليل، والمطر، ويتجلى ذلك في تناص طرفة بن العبد مع امرئ القيس في قول طرفة:

وُقُوفــاً بهــا صَــحْبي عَلــيَّ مَطِــيَّهُمْ يَقولــونَ : لا تَهــلِكْ أَســىً، وتجلـد[2]

فالصورة التي رسمها طرفة للوقوف على الأطلال مشابهة لقول امرئ القيس:

وُقُوفــاً بهــا صَــحْبي عَلــيَّ مَطِــيَّهُمْ يَقولــونَ : لا تَهــلِكْ أَســىً، وتجمـل[3]

فالألفاظ متشابه في البيتين بحروفها وكلماتها غير أنّ طرفة قال (وتجلد)، وامرؤ القيس قال (وتجمل)، ومن ذلك أيضاً قول القطامي:

ألمحَــةٌ مــنْ سَــنا بَــرْقٍ رأى بصــري أَمْ وَجْـهُ عاليَـةَ اختالَـتْ بِـهِ الكِلَـلُ (4)

فقد تناص مع قول نابغة بني ذبيان:

أَلْمَحــةٌ مِــنْ سَــنَا بَــرْقٍ رَأَى بَصَــري أَمْ وَجْـهُ نُعْمٍ بَـدَا لـي، أَمْ سَـنَأ نَـارِ[5]

والمعنى في النصين يتمحور حول الحديث عن جمال وجه المحبوبة الذي يشبه سنا البرق، ومن ذلك أيضاً قول امرئ القيس:

فظَــلّ العَــذَارَى يَــرتَمِيْنَ بلَحْمِهَــا وشَـحْمٍ كهُـدَّابِ الـدِّمَقْسِ المُفْتَّـلِ[6]

فقد نسج طرفة بن العبد على منوال امرئ القيس، فيقول:

فَظَــلَّ الإمــاءُ يَمــتَلِلْنَ حُوارَهــا ويُسـعَى عَلَينـا بالسَّـدِيفِ المُسَـرْهَدِ[7]

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، 270/2.
(2) القرشي، الجمهرة، (ص420).
(3) المرجع السابق ، ص420.
(4) المرجع نفسه، ص809.
(5) المرجع نفسه، ص308.
(6) المرجع نفسه، ص249.
(7) المرجع نفسه، ص449.

ويتجلى التناص في مضمون الشطر الأول، فالمعنى متقارب إلى حد بعيد، ويرى أنهم أكلوا أطايب اللحم ثم فاض اللحم حتى أعطوا الخدم، ومن ذلك أيضاً قول زهير بن أبي سلمى:

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشرينَ حِجَّةً فَلأْيَاً عَرَفْتُ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[1]

وقد تناص زهير بن أبي سلمى في هذا المضمون مع عنترة بن شداد حين يقول:

هَلْ غَادَرَ الشّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ؟ أَمْ هَلْ عَرَفتَ الدّارَ بَعدَ تَوَهّمِ؟[2]

ومثله أيضاً بين الشاعرين، فيقول زهير:

فَلَمّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلاَ انْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ واسْلَمِ[3]

فقد تناص زهير مع عنترة في النسج والمضمون بقوله:

يا دارَ عَبلَةَ بالجِواءِ تَكَلّمي وَعِمي صَباحاً دارَ عبلةَ واسلَمي[4]

2- التناص مع الأمثال

المثل في اللغة، يقال مِثْل ومَثَل وشبه وشبه بمعنى واحد، والمثل الحديث نفسه، والمثل الشيء الذي يُضرب بشيء مثلاً فيجعل مثله، المثل مأخوذ من المثال والحذو والصفحة تحلية ونعت ويقال تمثّل فلان ضرب مثلاً وتمثّل بالشيء ضربه مثلاً[5]، وهو جملة من القول مقتطعة من الكلام أو مرسلة بذاتها تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهة بدون تغيير[6].

أما في الاصطلاح، فهو "قول يُرَدُّ أولاً لسبب خاص ثم يتعداه إلى أشباهه فيستعمل فيها شائعاً ذائعاً على وجه تشبيهها بالمورد الأول"[7].

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص281).
(2) المرجع السابق، ص481.
(3) المرجع نفسه، ص282.
(4) المرجع نفسه، ص482.
(5) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (ج124/3).
(6) ينظر، إبراهيم، المعجم الوسيط، (ص854).
(7) البيومي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، (ج21/1).

وتعتبر الأفعال أحد الفنون الأدبية، ولون من ألوان الحكمة عند جميع الأمم والشعوب، وهي خلاصة تجاربها، ومستودع حكمتها، وسجل أخبارها، وترجمان أحوالها، فهي أشبه ما تكون بمرآة صافية تعكس روح الأمة وعبقريتها، ويتجلى فيها مكرها ومعتقداتها وعاداتها وتقاليدها ومُثلها الأخلاقية والتربوية[1].

والمثل يأخذ مكانه القول المأثور بين الناس لتأكيد وجهة نظر في موضوع ما، ويذكر عادة في موقف ما يعيشه الإنسان على سبيل التأييد أو الإنكار والتوبيخ لصاحب هذا الموقف، وهو عصارة خبرة وتجارب السابقين، ولا شك بأنّ أمثال كل أمة نابعة من بيئتها الاجتماعية والجغرافية من محيطها الفكري، ومستمدة من تجاربها اليومية، ومن أحداث وقعت وخلفت أثراً بقي عالقاً في نفوسهم وعقولهم.

وقد اهتم العرب بضرب الأمثال وحفظها وتدوينها اهتماماً كبيراً، كما قاموا بتضمينها في أشعارهم لما لها من أثر مدرك في الذاكرة الجمعية عندهم، وهي زينة يحرصون على تزيين كلامهم بها، وتعليمها لأبنائهم[2].

وقد وظّف شعراء الجمهرة الأمثال في صورهم الشعرية، واستمدوا منها كثيراً من معانيها، وقد تناصوا مع بعض الأمثال لتخدم معانيهم وتقوي صورهم الشعرية، فجاء هذا المصدر الثري من مصادر التراث العربي في شعرهم في مواضيع متعددة، وسأحاول أنّ أُظهر التناص مع الأمثال العربية في الصفحات القادمة.

ومن أكثر شعراء الجمهرة تناصاً مع الأمثال زهير بن أبي سلمى حيث يقول:

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشواءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ[3]

يقول أنّ المنايا تصيب الناس دون ترتيب بشكل عشوائي، مثل الناقة التي لا تبصر ليلاً فتطأ على غير بصيرة، فمن أصابته المنايا أهلكته، ومن أخطأته يبقى ويهرم، وفي هذا تناص مع المثل القائل: " (يخبط ضبط عشواء)، يضرب للذي يعرض الأمر كأنه لم يشعر به، ويضرب للمتهافت في الشيء "[4]، ويقال أيضاً في المثل " (هو ضابط ضبط عشواء)، أي

(1) ينظر، كمال، معجم كنوز الأمثال والحكم العربية النثرية والشعرية، مقدمة الكتاب.

(2) ينظر، الزمخشري، المستقصي في الأمثال، (ص6).

(3) القرشي، الجمهرة، (ص296).

(4) النيسابوري، مجمع الأمثال، (ج414/2).

ركب رأسه في الضلال كالناقة، التي لا تبصر ليلاً فتخبط بيديها على عمى"[1]، ويقول زهير أيضاً في موطن آخر:

تَـــدَارَكْتُما عَبْســـاً وذُبْيَـــانَ بَعْـــدَما تَفَـانَوْا وَدَقّـوا بَيْـنَهم عِطـرَ مَنْشَـمِ[2]

يمتدح زهير من أتم الصلح بين عبس وذبيان بعدما أفنتهم الحرب، وقد تناص الشاعر مع المثل القائل " **أشأم من منشم، ويقال أشأم من عطر منشم** "[3]، ومنشم " اسم امرأة عطارة اشترى قوم منها جفنة من العطر وتعاقدوا وتحالفوا وجعلوا آية الحلف غمسهم الأيدي في ذلك العطر، فقاتلوا العدو الذي تحالفوا على قتاله فقتلوا عن آخرهم، فتطيّر العرب بعطر منشم وسار المثل به "[4]، وقد اتكأ الشاعر على هذا المثل ذا الدلالة التاريخية الثرية التي تحمل في طياتها معاني الهلاك والإبادة، والدمار لينفر القبيلتين من عواقب الحرب المتوقعة وهي الإبادة، ويجعلهم يتشبثون في الصلح.

ويقول زهير أيضاً:

بَكَـــرْنَ بُكُـــوراً واســـتَحَرْنَ بِسُـــحْرَةٍ فَهُـنَّ وَوادي الـرسِّ كاليَـدِ للفَـمِ[5]

يقول أنَّ النساء ذهبن في السحر إلى وادي الرسى لا يُخطئنه كما تخطئ اليد الفم، وقد اتكأ الشاعر على المثل القائل "أسرع من اليد إلى الفم"[6].

ومن الأمثال المشهورة التي وظفها شعراء الجمهرة "**هنيئاً لسحامٍ ما أكل**"[7]، وسحام اسم كلب، ويضرب هذا المثل في الشماتة بهلاك مال العدو، ويتجلى ذلك في قول لبيد:

فتَقَصّـــدَتْ منهـــا كَســـابٍ، فضـــرِّجتْ بِـدَمٍ، وَغُـودِرَ فـي المَكَـرّ سُـخَامُهَا[8]

يتحدث الشاعر عن رحلة الصيد حيث أطلق الصياد كلابه لتلحق بالبقرة بعدما فشلت سهامه من إصابتها، فما كان من تلك البقرة إلّا أن قتلت (كساب وسخام) –وهي أسماء كلاب–

(1) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ص149).
(2) القرشي، الجمهرة، (ص286).
(3) النيسابوري، مجمع الأمثال، (ج381/1).
(4) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (ص140).
(5) القرشي، الجمهرة، (ص283).
(6) النيسابوري، مجمع الأمثال، (ج349/1).
(7) المرجع السابق، ج395/2.
(8) القرشي، الجمهرة، (ص369).

حتى تحمرت بالدم، أما عمرو بن كلثوم فقد استحضر مثل " **يومُ ذي أُرَاطِي** " [1]، وقد اتكأ الشعر على هذا المثل مفتخراً بقومه وبمكانتهم يقول:

ونحـــــنُ الحابِســـــونَ لِـــــذي أُراطٍ تَسِـــفُّ الجِلّـــةَ الخُـــورَ الـــدَّرِينَا[2]

يقول نحن حبسنا أموالنا في هذا الموضع –ذي أراطي– حتى أكلت النوق قديم النبات لتعين قومنا على قتال الأعداء، أما طرفة بن العبد فيتمنى أن يصبح ذا مال وولد فاستحضر شخصيتين ضرب المثل بهما في وفرة المال وإنجاب الأولاد، وشرف النسب وعظم الحسب، ويتجلى ذلك في قوله:

فَلَـوْ شَـاءَ رَبـيّ كنـتُ قَـيسَ بـنَ خالِـدٍ ولو شاءَ رَبيّ كنتُ عَمرَو بنَ مَرْثدٍ[3]

لقد استحضر الشاعر هذه السيدين بما يعرف عنهما من دلالات رمزية، ليعبر عن مكنوناته الداخلية مستسلماً لإرادة الله ومشيئته، فاستخدم الشاعر المثل بما يحمله من دلالات مكثفة في بناء صورته، وإثرائها باستحضار الأمثال، فقيس بن خالد يضرب به المثل في كثرة الأموال، أما عمرو بن مرثد فيضرب به المثل في كثرة الأولاد.

وقد جاءت الأمثال في شعر الجمهرة لتحمل في طياتها الهجاء، ويتجلى ذلك في قول بشر بن أبي خازم الأسدي:

وَبَنُـــي نَمِيـــرٍ قَـــدْ لَقِينَـــا مِـــنْهُمُ خَـــيْلاً تَضُـــبّ لِثَاتُهـــا للمَغْـــنَمِ[4]

يتهكم الشاعر على أعدائه حين لقيهم في المعركة تسيل لثات الخيل شهوة للمغنم، وقد تناص الشاعر مع المثل القائل " **أقبل تضب لثاته للشيء** " [5]، وهذا مثال يُضرب للحريص على الشيء، أما كعب بن زهير فقد اتكأ على المثل ليظهر لنا صورة محبوبته سعاد، والتي تمثل ماضيه الكفري، وما به من الوهم والضلال، والنكث بالعهد وإخلاف الوعود، يقول:

فَمَـــا تَـــدُوم علـــى حَـــالٍ تَكُـــونُ بهـــا كمـــا تَلَـــوّنُ فـــي أثْوابِهـــا الغُـــولُ

وَلاَ تَمَسّـــكُ بالعَهـــد الـــذي زَعَمَـــتْ إلاّ كمـــا يَمسِـــكُ المـــاءَ الغَرَابِيـــلُ

---

(1) النيسابوري، مجمع الأمثال، (ج343/2).

(2) القرشي، الجمهرة، (ص407).

(3) المرجع السابق، ص446.

(4) المرجع نفسه، ص521.

(5) المرجع نفسه، ص521.

كانـــتْ مَواعِيـــدُ عرقـــوبٍ لهـــا مَـــثَلاً ومـــــا مَواعِيـــــدُها إلاّ الأباطيـــــل

فَـــلا يغُرَّنْـــكَ مَـــا مَنّـــتْ، ومـــا وَعَـــدَتْ إنّ الأمَـــانيَّ والأحْـــلامَ تَضْـــليلُ[1]

حشد كعب مجموعة من الصفات مجتثة من الأمثال العربية ليظهر صورة (سعاد) فهي تخلف الوعد، ولا توفي عهداً، وقد شبهها بالغول تارة وبالغرابيل تارة أخرى وثالثة بعرقوب، متناصاً مع المثل القائل " **أخلف من عرقوب** " [2]، قال الثعالبي عرقوب " رجل من خيبر، ويقال أنه من العمالقة أتاه أخوه يسأله فقال له عرقوب إذا طلعت تلك النخلة فلك طلعها فلما أطلعت أتاه للعدة فقال له دعها حتى تبلح فلما أبلحت أتاه فقال دعها حتى تزهى، فلما زهت قال دعها حتى ترطب فلما أرطبت قال دعها حتى تتمر، فلما أتمرت سرى إليها عرقوب من الليل فجدها ولم يعط أخاه شيئاً فسارت مواعيده مثلاً سائراً"[3] ؛ فأراد الشاعر من استحضار هذه الصورة إيضاح مدى مخالفة الموعد، أما النمر بن تولب فقد استحضر المثل " **حتى يؤوب المنخل** " [4]، ويتجلى ذلك في قوله:

وَقَـــوْلي، إذا مـــا أطلقـــوا عـــن بَعِيـــرُهُمْ تُلاَقُونَـــهُ حتـــى يَـــؤُوبَ المُـــنَخَّ[5]

يريد الشاعر القول أنه قد كبير وعجز عن طلب الأشياء، فإذا غاب عن عينه شيء خشي عليه من الضياع لأنه يعجز عن طلبه، والمنخل يضرب به المثل فيما لا يرجى إيابه، "وهو رجل خرج يجتني القرظ –شجر يدبغ به– فلم يُسمع له خبر.

هذه بعض نماذج الشعر المتناص مع الأمثال، وهناك أمثلة أخرى كثيرة[6] استخدمها شعراء الجمهرة في تشكيل صورهم.

تفيد النماذج السابقة على اختلاف صورها فاعلية التناص –بأنواعه المذكورة– في شعر الجمهرة، حيث أفعم الدلالات المطروحة بظلالات دينية وأدبية وتاريخية بأحداثها وأيامها، فأكسبتها أجواء عبقة، كما أضفت عليها لوناً من الخصب والثراء، كما لاحظنا انصهار التناص مع المضمون مع المحافظة على الشكل، فالأمر الذي جعل النص الأساس المنقول منه جسماً واحداً، تضافرا في تجسيد التجربة الشعرية، والحالة النفسية، مما أكسب النص دلالات جديدة،

---

(1) القرشي، الجمهرة، (ص791).

(2) اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، (ج196/2).

(3) الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، (ص131).

(4) العسكري، جمهرة الأمثال، (ج361/1).

(5) القرشي، الجمهرة، (ص549).

(6) ينظر، المرجع السابق، 538/21–22، 805/8، 939/50، 750/12.

استحضرت التراث لنشتم من عبقه دلالات جديدة وآفاق عميقة، كما نستطيع القول بأن شعراء الجمهرة قد وظفوا صورته بطريقة مكنتهم من جذب انتباه ومشاعر المتلقي، اتسمت صورها التناصية بسمات أسلوبية حققت للنص شعريته، كما لاحظنا مقدرة عالية لدى شعراء الجمهرة في توظيف الأمثال والشخصيات التاريخية والأحداث والأماكن.

الخاتمة والنتائج

وبعد هذه الرحلة الشاقة والشائقة مع الخصائص الأسلوبية في جمهرة أشعار العرب، محاولا مقاربة جزء من الأدب الجاهلي القديم مع الدراسات النقدية الحديثة ؛ وبعد أن جُلت – قارئاً ومتذوقاً وراصداً ودارساً –، كان لا بد أن يخرج هذا البحث إلى غايةٍ بعد هذه الدراسة المستفيضة، التي وقفت فيها على أبرز الملامح الفنية التي تميّز بها شعرهم، ثم توغلت إلى أهم الظواهر الأسلوبية في موضوعاتهم الشعرية من خلال استقراء الدلالات الصوتية والتركيبية والدلالية والجمالية، بهدف فهم طبيعتها، والوقوف على جوانبها المهمة وسماتها الأسلوبية، مما أدت إلى نتائج تجلّت في الإجابة عن إشكالية البحث المحورية .

وقد كان منطلق الباحث في دراسته لشعر الجمهرة في الفصل الثاني عناصر الموسيقى (الخارجية والداخلية)، بالفحص الدقيق لكشف خواصها الإيقاعية وربطها بالمكونات الصياغية على نحو تحليلي ينزل إلى أصغر جزئية في تكوين الدال عندما يكون مفرداً، ثم إلى الدال عندما يدخل السياق التركيبي وصولاً إلى القصيدة، ثم عُنيت الدراسة بالمستويات البانية للإيقاع الشعري، وبيّنت أثرها في إغناء إيقاع شعر الجمهرة، ومن ثم قمتُ بدراسة أسلوبية إيقاعية لبعض النماذج الشعرية بُغية الكشف عن التجربة الإيقاعية التي تضمنتها قصائد الجمهرة، وعمدت الدراسة إلى إجراءات تطبيقية تؤكدها، وتعضدها العملية الإحصائية التي أظهرت ما يلي :

1- أنَّ القرشي لم يختر قصائده في مجموعها من بحور الشعر الستة عشر كلها، فقد عزف عن سبعة بحور لم يختر منها بيتاً واحداً وهي : (المديد، المتدارك، المقتضب، المضارع، المجتث، الرجز، الهزج)، وبذلك فإنّ الإطار الإيقاعي لشعر الجمهرة في مجموعه يتألف من تسعة بحور تتفاوت في نسبة تواترها، حيث جاء حظ بعضها في الحضور أوفر من البعض الآخر.

2- كثرة البحور الطويلة يقابلها قلة في البحور القصيرة وهذا يؤكد على أنّ الجمهرة كادت تمثّل الشعر الجاهلي في كثافة البحور الطويلة وندرة البحور القصيرة والمجزوءة، ولعل هذا يرجع إلى أمور كثيرة من أبرزها:

أ- حرص الشاعر على إتمام المعنى، والعناية بوحدة البيت، سوّغ له اختيار تلك البحور.

ب-شيوع ظاهرة السرد القصصي في شعر الجمهرة، فالأعاريض الطويلة تستوعب السرد التفصيلي للوقائع الحربية، وليالي السمر، ورحلات الصيد، لا سيما البحر الطويل والذي بدوره أعطى شعراء الجمهرة إمكانيات للسرد القصصي، والعرض الدرامي .

ت–حالة الشاعر الشعورية من حزن ويأس وجزع وحنين للوطن والأحبة أو بكاء المفقودين، دافع لاستعمال هذه البحور، وذلك لقدرتها على منح الشاعر قدراً كبيراً ومساحة واسعة من التحرك عبر مسافة موسيقية طويلة قادرة على استيعاب السيل المتدفق من المشاعر والأحاسيس.

ث–وقد تبين للباحث بأن بحر الطويل يمتاز برحابة إيقاعية وموسيقى متدفقة تساعد على الاسترسال وطول العبارة، وهذا الأمر دعا الشعراء إلى الإكثار من استعماله في أشعارهم، كما أنَّ كثرة المقاطع ذات الاتساع الإيقاعي سمحت للشاعر أن يتنقل بشكل مريح، فيعرض أفكاره، ويعبر عن نفسه، أو يخاطب متلقيه كما يحلو له.

ج– وفرّ بحر (الوافر) مجالاً أرحب للشاعر ليضمّن انفعالاته، أو ما استطاع منها في أوزانه، من خلال كثرة المقاطع القصيرة، وجاء (العصب) ليحدث سمة إيقاعية متصفة بالإسراع والتتابع، ولعل لهذا السبب أكثر الشاعر من هذا الزحاف.

3– تنوع البحور الشعرية عند شعراء الجمهرة إنّما هو استجابة طبيعية وتلقائية لأحاسيس ومشاعر داخلية، ذلك لأنّ الشاعر هو من يختار الوزن الشعري في لحظة انفعالية تثور فيها عواطفه الجياشة، فيلجأ إلى الوزن القريب من عواطفه، وبالتالي يستطيع أنّ يوصلها للقارئ بنفس الدرجة العاطفية فيضع القارئ في تجربة الشاعر وبالعاطفة التي سيطرت عليه.

4– أظهر شعراء الجمهرة تنوعاً واضحاً في استعمالهم للبحور الشعرية، مما يدلل على براعتهم الشعرية حيث أنّهم طوّعوا الإيقاعات الموسيقية بما يتلاءم مع حالتهم النفسية، فقد نظموا على بحور الشعر الأساسية وهي (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر...) لاحتوائها على تفعيلات كثيرة مما يفسح لهم المجال للتعبير عن تجاربهم الشعرية وعواطفهم، كما نلاحظ أنّ الشعراء استخدموا البحر الواحد لأغراض متعددة مما يدلل على عدم ارتباط البحر بالغرض لكن لا ننفي في الوقت ذاته ارتباط البحر بالعاطفة كما لا ننكر أنّ البحر يخدم بعض الأغراض بشكل أكبر مما يخدمه بحر آخر.

5– جاءت حروف (الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال) بكثرة روياً في حين أنَّ (التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم) جاءت بنسبة متوسطة، أما (الضاد والطاء والهاء) جاءت قليلة و(الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو) حروف نادرة المجيء .

6- سيادة بعض الحروف على الروي، وندرة بعضها، فاحتلّ حرف اللام المرتبة الأولى في شعر الجمهرة ثم يأتي حرف الراء ثم الدال فالباء ثم الميم والعين فالباء والفاء ثم باقي الأحرف حصلت على المرتبة الأخيرة، وهذا يكشف لنا تنوعاً في حرف الروي لدى شعراء الجمهرة، وعدم انغلاقه صوتياً.

7- إنّ طبيعة الأصوات التي استخدمها شعراء الجمهرة روياً في معظمها من الأصوات المجهورة، حيث استخدم الشعراء خمسة عشر حرفاً روياً لقصائدهم التسع والأربعين، فبلغ منها المجهور اثنا عشر حرفاً، ويرجع ذلك إلى أنّ الأصوات المجهورة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة مما يعني رغبة الشاعر في نقل مشاعره وأحاسيسه بنبرة تشد انتباه المتلقي، وتُحدث في نفسه تأثيراً قوياً، وهذا ما لمسناه في أغلب قصائد الجمهرة، في حين جاءت الحروف المهموسة في ثلاثة حروف (السين والخاء والفاء) ؛ فالأصوات المجهورة أوضح وأسمع من الأصوات المهموسة، كما أنّها تمنح القافية نغمة موسيقية صافية، ومن جهة أخرى يدل ذلك على غلبة السمة البدوية التي تميل إلى الجهر دون الهمس.

8- شيوع حروف الذلاقة (ر، ل، ن، ف، ب، م)، حيث بنى عليها 65.28% من شعر الجمهرة، ولعل سبب ذلك يرجع إلى سهولة نطقها .

9- افتقار شعر الجمهرة إلى روي (الثاء، الخاء، الذال، الشين، الصاد، الظاء، الغين، الكاف، الهاء الأصلية، الواو غير المشبعة عن الضم، التاء، الهمزة، الجيم)، لأنّها من القصائد التي يتحاشاها الشعراء، كما يلاحظ أنّ ابتعاد شعراء الجمهرة عن النظم على هذه الحروف يشايع الاستعمال العربي السائد الذي ابتعد عن استعمال الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في ألفاظ نادرة جداً .

10- جاء حضور الصوت المهموس روياً، ضعيفاً قياساً مع روي الصوت المجهور ؛ فقد استخدم شعراء الجمهرة ثلاثة أصوات مهموسة هي (الخاء، السين، الفاء)، وذلك للتعبير عن المشاعر الحزينة تارة، أو المدح تارة أخرى أو رداً على أصحابه وخلانه الذين خذلوه، وبذلك تزداد أبياته الشعرية رنيناً تستحوذ على القلوب فتأخذ بمجامعها، كما أنّ هذه الأصوات تجسيداً للألم والمعاناة.

11- تخيَّر شعراء الجمهرة روي قافيتهم من الحروف التي تتصف بالوضوح السمعي، هادفين من وراء ذلك أن يضفي على قافيته قدراً من الرنين الإيقاعي، والوضوح الصوتي الذي يمكّنهم من إيصال صوتهم إلى نفوس سامعيهم في صورة واضحة يستطيع الشعراء

من خلالها جذب اهتمام السامعين للتفاعل مع أحاسيسهم ومشاعرهم ورؤاهم وأفكارهم التي يسعون إلى إيصالها وترسيخها في أذهانهم، ونشرها للأجيال المتلاحقة، لتلقى قَبُولاً عندهم، فتنزل في نفوسهم منزلةً عظيمةً.

12- حازت القافية المطلقة هي الكثرة الكاثرة في الجمهرة، حيث بلغت سبعاً وأربعين قافية مطلقة في شعر الجمهرة من مجموع القوافي التي عددها تسعٌ وأربعون قافية، أي ما نسبته 95.91%، وهي نسبة كبيرة تدل على حب شعراء الجمهرة للانطلاق وإطالة الصوت، كما لاحظ الباحث أنّ شعراء الجمهرة لم يكتفوا بالقافية المطلقة لانطلاقهم وإطالة صوتهم فحسب، بل لجأوا إلى زيادة المد من خلال بعض حروف القافية مثل ألف التأسيس، والوصل، فالقافية المطلقة تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة، فهي تمثل نهاية موجة إيقاعية، ثم يبدأ بعدها البيت الشعري، ويظهر للباحث أنّ القافية المطلقة هي التي كانت سائدة في الشعر الجاهلي، لأنّ حركتها ما بين الكسر والضم والفتح تمثّل حركة العربي المستمرة الدائم الترحال عبر الصحراء بحثاً عن الماء.

13- جاءت النسبة الأكبر من القوافي المطلقة مضمومة حرف الروي، في تسع عشرة قصيدة، أي بنسبة 38.77% من قصائد الجمهرة، وهي نفس نسبة عدد الأبيات الشعرية تقريباً، حيث جاء تسع مائة وتسع وخمسون بيتاً مضموم القافية، والضمة حركة تُشْعِر بالأبهة والفخامة .

14- غيّر شعراء الجمهرة في بنى الكلمات حفاظاً منهم على الإيقاع، وحرصاً منهم على عدم كسر الجرس الموسيقي لقصائدهم، فلجأوا إلى الضرورات معلنين تمردهم على القواعد التي وضعها النحاة، وليس ذلك على إطلاقه، ولكنه ضمن الحدود التي رسمها لهم أهل اللغة، فحافظوا على الوزن من الكسر والاضطراب، وهنا تبرز براعة هؤلاء الشعراء الذين أبدوا عناية فائقة بموسيقى شعرهم، مستفيدين من الحدود التي رسمها لهم علماء اللغة بلغة الشعر من الترخيم، وصرف الممنوع، وتحريك الساكن، وغيرها .

15- تبين للباحث أنّ القوافي المقيدة قد وردت في قصيدتين أي بنسبة 4.08% من عدد قصائد الجمهرة، وجاء عدد أبياتها (62) اثنان وستون بيتاً، ما نسبته 2.46% من عدد أبيات الجمهرة، وهي نسبة قليلة إذا ما قورنت بالقافية المطلقة، وربما يرجع زهد شعراء الجمهرة في هذه القافية لثقلها، أو لربما لأنها تخدش قواعد اللغة، .

16- أظهرت الدراسة من خلال العملية الإحصائية التوظيف المكثف للزحافات التي ساعدت على إظهار النفسية المضطربة لشعراء الجمهرة، كما عمل توظيف الزحافات على كسر الرتابة والنمطية في شعرهم .

17- ركزت الدراسة على محور الموسيقا الداخلية التي كشفت عن وحدات إيقاعية أظهرت نزعة أسلوبية في شعر الجمهرة، تمثلت بتوظيف الجناس في أشعارهم، مما أحدث تأثيراً إيقاعياً حسّن الجرس الموسيقي من خلال استخدام الألفاظ المتجانسة، وهذا يبرز لنا مدى مهارتهم في إحداث التأثير الإيقاعي والتماثل الصوتي بشكل متناسق غير مخل وغير متكلف، كما جاء الجناس متناغماً مع موقف الشاعر وتجاربه، فصبّ الشاعر فيها أفكاره وأحاسيسه، فكان لهذا الجِرس الموسيقي والتنغيم المتكرر دورٌ في إبراز تلك المشاعر الكامنة دون قصد التكلف .

18- وظف شعراء الجمهرة التكرار بأنواعه المختلفة، وأشكاله المتعددة، حتى لا تكاد تجد قصيدة أو مقطوعة إلا وفيها نوع من هذا التكرار، وقد ترجم التكرار حالة شعراء الجمهرة النفسية المتألمة والمضطربة، فكان توظيف التكرار لديهم تنفيساً لآلامهم وأوجاعهم المستمرة التي انعكست على تجربتهم الشعرية، كما هدف شعراء الجمهرة من وراء توظيف التكرار إلى خلق متعة جمالية يشعر بها ويحسها المتلقي من خلال تكرير حروف يعينها، وهذا بدوره يزيد نغمة الأبيات والقصائد مما يهيئ المتلقي للدخول في أعماق الشاعر.

19- ورد التصريع في (38) ثماني وثلاثين قصيدة (من أصل تسع وأربعين (39) ما نسبته 77%)، ومعظم التصريع في مطلع القصائد ذلك لأنّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً في النفس، وقد خلق التصريع إيقاعاً متناسقاً يجعل الأسماع مشدودة إلى ذلك النغم، وهو دلالة على سعتة وفصاحة شعراء الجمهرة، واقتدارهم وبلاغتهم وتمكنهم من توظيف التصريع .

20- يُعد التدوير خاصية من خصائص الإيقاع الداخلي في شعر الجمهرة باعتباره تقنية إيقاعية ساعدت الشاعر على مسايرة دفقته الشعورية، التي جسدت مدى الانفعال والاضطراب النفسي للشاعر، وقد استطاع شعراء الجمهرة إيصال فكرتهم الأساسية دون انقطاع .

21- أظهرت الدراسة انزياح الصياغة في التركيب والترتيب عن المألوف والمعتاد بشكل واضح في إطار تقنية التقديم والتأخير، كم أسهمت في كسر توالي الخطاب على وتيرة واحدة فجاء التقديم والتأخير ظاهرة بارزة في شعرهم تعددت أشكاله وتنوعت دلالاته، وكان له دور مهم في مفاجأة المتلقي .

22- بلغ تردد أسلوب النفي (494)أربعمائة وأربعة وتسعين مرة، عبر الأدوات التالية:(لا، لم، ليس،ما،لن) وكانت الغلبة فيها للأداة (لا) التي ترددت (293) مائتان وثلاث وتسعون مرة، ثم يليها (لم) التي ترددت (122) مائة واثنتين وعشرين مرة، ثم يليها (ليس) التي ترددت (42) اثنتين وأربعين مرة، ثم يليها (ما) التي ترددت (26) ست وعشرين مرة، ثم (لن) التي وردت

(11) احدى عشرة مرة، وهذه الوفرة لأسلوب النفي في شعر الجمهرة تعكس نفسية شعراء الجمهرة المضطربة والرافضة للواقع .

23-انزاحت الأساليب الإنشائية الطلبية من معناها الأصلي إلى معان أخرى مثل (النصح والارشاد، ووالالتماس، والاباحة، والتمني، والدعاء، والتهديد والوعيد ...)، كما كان لأسلوب الاستفهام حضوراً واضحاً في مقدمات القصائد، وخصوصاً الوقوف على الأطلال، وذلك يدلل على التشوق والتوجع إثر فراق المحبوبة، كما جاء الاستفهام ليعبر عن معاناة الشعراء الداخلية نتيجة التأمل والحيرة .

24- جاء المعجم الشعري في الجمهرة فيّاضاً، شديد السعة، كثيف التداخل، متعدد الدلالات، معبراً عن رؤى شعرائها، متضمناَ الكثير من ألفاظهم التي جسّدت قيمهم وعاداتهم وتقاليدهم وثقافاتهم ودياناتهم، فجاءت حقول المعجم الشعري في الجمهرة متعددة ومتنوعة ؛ فجاءت الجمهرة ناطقه وراسمه وناحته بشتى موضوعات الحياة ؛ فعكست شمولية ثقافة شعرائها، وكان من أبرزها **(حقل ألفاظ الطبيعة، و حقل ألفاظ الموت، و حقل ألفاظ الزمن، و حقل ألفاظ الألوان، حقل ألفاظ المرأة، و حقل ألفاظ الحرب)** .

25-وظّف شعراء الجمهرة ألفاظ الطبيعة، بشكل لافت للنظر، فخلقوا صور ومعانٍ استطاعوا من خلالها هزّ النفوس واستمالة القلوب، فشكّلت كل لفظة في مكان ورودها قيمة جمالية غاية في الجمال والروعة، وقد وصفوا مظاهر الطبيعة – الساكنة والمتحركة – بمختلف الأوصاف، وبشكل مفصّل حتى أنّك تكاد تراها أمام عينيك في لوحات فنية جميلة، معتمدين على قوة خيالهم، لخلق صور ومعانٍ هزّوا من خلالها النفوس واستمالوا القلوب .

26-جاء ألفاظ التضاريس المنبعثة من حقل الطبيعة الصامتة محملة بدلالات تجاوزت مجرد الدلالة النمطية للبعد الجغرافي الفيزيائي، فغدت التضاريس المرتبط بالذاكرة وبالماضي تشكّل إطاراً ينبض بالحياة، ويشع بالإيحاءات، فانطلق الشاعر من ضيق المكان الفيزيائي إلى سعة المكان المرتبط بالذاكرة وبالماضي، فاستحضر من الماضي آلامه وأحزانه وأفراحه، وبطولاته، فأضفى للمكان النفسي طاقة فنية مميزة.

27-لفتت المظاهر الجوية نظر شعراء الجمهرة فأثارت دهشهم، وسحرتهم بجمالها وعظمها، ففجرت فيهم مشاعر غامضة تموج بالإعجاب والإثارة، فتعاملوا معها على أنّه جزءٌ مهمٌ، وعنصرٌ متميزٌ من عناصر الطبيعة، وقد شكّلت المظاهر الجوية – بكل ما تحمله من دلالات ومعانٍ– ملاذاً كبيراً ليعبر من خلاله الشعراء عمّا يدور في خلجاتهم ونفوسهم من عواطف ومشاعر وأحاسيس، كما أنّه غدت مرتبطة بحياتهم ارتباطاً وثيقاً في حلهم وترحالهم.

28–حظيت الظواهر الجوية بالحضور الأكبر والمميز قياساً مع ألفاظ التضاريس، فوصفوا الليل وأطالوا الوصف فيه والنجوم والبرق والرياح والأمطار حيث جسدوا لها صوراً ولوحات فنية غاية في الإبداع .

29–جاءت الطبيعة المتحركة لتمثل نوعاً من التسلية وإجلاء الهم، وإزاحة العلة، ، ذلك بحديثهم عن وصف الناقة أو الخيل الجسدي والحسي، وهذه التسلية تمنح الشاعر تنفيساً عما أصابه من الحزن والهم والكآبة بعد وقوفه على أطلال الأحباب، فنازعت الشاعر رغبة في تفريج همه، لذلك وجد ضالته في تلك الحيوانات السريعة التي تنطلق به في الصحراء الفسيحة، لتبعده عن الكآبة والحزن، وتنقله إلى جو نفسي مليء بالفرح والسرور.

30–في حقل الطبيعة المتحركة كان حضور الحيوانات أكبر من الطيور والزواحف فوصفوا الإبل والخيل والحيوان الوحشي والبقر الوحشي والحمار الوحشي والظباء والأسد...، وذلك لأن العرب قد أولعوا بالصيد، لذلك انعكس ذلك في شعرهم .

31–جسدت الجمهرة ألفاظ الموت الذي فرقهم عن أحبابهم، والزمان الذي عاشوا يومه بكل ملذاته ولم يفكروا في الغد لأنه حمل المجهول لديهم، أما اللون فقد جاء ليصبغ حياتهم بالبياض الذي مثّل الجمال، والجمهرة التي مثلت الدم والقتل، والسواد الذي مثل الجمال حيناً والموت حيناً آخر، والأخضر الذي مثل كل شيء جميل حولهم، أما حقل المرأة فقد مثلت ألفاظها الطيف الذي يلهثون حولها فجاءت ألفاظها ما بين الجسدية والمعنوية، وأما ألفاظ الحرب فمثلت بطولاتهم وأيامهم وانتصاراتهم التي طالما تغنوا بها، وتفاخروا بها على بعضهم البعض.

32–وظف شعراء الجمهرة مفردات معجمهم الشعري لخلق صور ومعانٍ هزوا من خلالها النفوس واستمالوا القلوب، فمثلت المفردات قيم جمالية متنوعة، كما اتسم المعجم الشعري في الجمهرة بالغرابة والبداوة في جانب كبير منه، وقد جاءت تلك الألفاظ في أغراض شعرية شتى، وقد ظهر مدى تأثير الطبيعة الصحراوية على تلك الألفاظ الصعبة والوعرة.

33– منحت الصورة البصرية بحركاتها، وسكونها وألوانها، شعر الجمهرة سمة فنية بارزة ومتنوعة في ألفاظها، وعباراتها، كما بثت الحياة في لوحاتها الفنية، وأضفت عليها جمالاً ونعومة أحياناً، وقسوة وبشاعة حيناً آخر، وقد امتزجت عناصر الصورة البصرية –المتحركة والساكنة واللونية– في نسيج العمل الشعري، وأصبحت عنصراً لا ينفصل عن عناصر التجربة الشعرية.

34–شكّلت الصورة الحسية أساساً مهماً في شعر الجمهرة تقوم عليه معمارية القصيدة، وقد جاءت الصورة الحسية مشبعة ومكتنزة بالمؤشرات الاجتماعية، كما جاءت مستوحاة من الطبيعية –الساكنة والمتحركة–، كما لاحظنا أنّ الصورة المحسوسة قد بُنيت على الحواس الخمس بتفاوت

بينها، لكنّ جميعها حظيت بحضور وافر، وقد دارت في معظم الأغراض الشعرية كما أكسبت بنية القصيدة تجدداً وتنوعاً في تشكيل الصورة مما زاد في جمالها وتشويقها.

35-أضفت الصور المتقابلة في جمهرة أشعار العرب جمالاً فنياً أبرزت صور شعراء الجمهرة في ثوب جديد جذب أذهان القارئ، وقد تنوعت صور المقابلة فجاءت في أغراض الرثاء، والغزل، والفخر، والمدح، والوصف.

36-كان للتناص حضور مميز في شعر الجمهرة، حيث أفعمت الدلالات المطروحة بظلالات دينية وأدبية وتاريخية بأحداثها وأيامها، فأكسبتها أجواء عبقة، كما أضفت عليها لوناً من الخصب والثراء، كما لاحظنا انصهار التناص مع المضمون مع المحافظة على الشكل، الأمر الذي جعل النص الأساس المنقول منه جسماً واحداً، تضافرا في تجسيد التجربة الشعرية، والحالة النفسية، مما أكسب النص دلالات جديدة، استحضرت التراث لنشتم من عبقه دلالات جديدة وآفاق عميقة، كما نستطيع القول بأنّ شعراء الجمهرة قد وظفوا صورته بطريقة مكنتهم من جذب انتباه ومشاعر المتلقي، استمدت صورها التناصية بسمات أسلوبية حققت للنص شعريته، كما لاحظنا مقدرة عالية لدى شعراء الجمهرة في توظيف الأمثال والشخصيات التاريخية والأحداث والأماكن.

37-وظف شعراء الجمهرة الموروث الديني الجاهلي والإسلامي، وأتوا على ذكر معتقدات الجاهلين، وطقوسهم وشعائرهم، كما اشتملت على رموز دينية مثل **(لفظ الجلالة، والدين، والكعبة، والراهب، والصليب...)** والطقوس الدينية مثل **(أعمال الحج والذبح على النصب وغيرها)**، فكان هذا الحضور مبعث قوة للنصوص، كما جعلت النصوص الشعرية أكثر قرباً والتصاقاً بالمتلقي، وعملت إلى إيصال الصورة والمعنى المراد بشكل أفضل، كان ففاض شعرهم بهذه الإشارات، والرموز الدينية، فكان مرآة صادقة عكست واقع الحياة الدينية لعرب الجاهلية والإسلام، وقد أدى استحضار الموروث الديني إلى إكساب النصوص التناصيّة الخصْب والثراء الدلالي، فلم يكن التناص بمعزل عن المضمون كما حافظ على الشكل، وأدى إلى انصهار النص الأصلي مع النص المتناص فأصبحا جسداً واحداً لا انفصال بينهما.

وبعد فلعلني بهذه الدراسة قد قدمت الجمهرة في صورة جديدة من خلال الدراسة الأسلوبية، ولست أدّعي الكمال في هذا ولا العصمة من النقص أو الخطأ، ولكن حسبي أنّني قدمت ما استطعت فإن أصبت فالفضل لله عز وجل، ثم رعاية وتوجيه من الأستاذين المشرفين حفظهما الله، وإن أخطأت فحسبي الله عليه توكلت وإليه أنيب .

التوصيات

1- يوصي الباحث الدارسين والباحثين بالرجوع إلى كتاب جمهرة أشعار العرب لأنه مفتاح لفهم الشعر الجاهلي والإسلامي .

2- شكّل شعر جمهرة أشعار العرب جزءاً مهماً من الثقافة العربية في تراثنا القديم، والتي تنعكس بصور شتى في النتاج الشعري، ويظل في لغته أقرب إلى الفطرة السليمة وأصدق تمثيلاً، لذا يوصي الباحث بدراسة البنية اللغوية في شعر الجمهرة دراسة لغوية دلالية، كما يرى الباحث في الصورة الفنية مجالاً خصباً للدراسة، كما يوصي الباحث بمقاربة شعر الجمهرة مع الدراسات النقدية الحديثة من خلال الدراسات السيميائية، والبنيوية .

3- ديوان جمهرة أشعار العرب من الدواوين الشعرية غزيرة الإنتاج، غنية التراكيب، جزلة العبارة، بحاجة إلى العديد من الدراسات اللغوية والأدبية لإبراز ما فيه من جماليات .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

-المراجع العربية:

االعياشي، منذر، (2002م). *الأسلوبية وتحليل الخطاب*، ط1، مركز الإنماء الحضاري .

إبراهيم، صاحب خليل. (2000م). *الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام*. من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

إبراهيم، مصطفى وآخرون(د.ت). *المعجم الوسيط*، بيروت: مجمع اللغة العربية القاهرة : دار إحياء التراث العربي.

ابن الأثير، نصر الله الشيباني، (1420هـ). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق : محمد عبد الحميد، بيروت : المكتبة العصرية للطباعة والنشر.

الأسد، ناصر الدين، (1988م). *مصادر الشعر الجاهلي*، ط7، دار المعارف.

إسماعيل، عز الدين،(د.ت)، *التفسير النفسي للأدب*، ط4، مكتبة غريب.

إسماعيل، عز الدين،(د.ت) ، *المصادر الأدبية في التراث الشعري*،(د.ط) مكتبة غريب.

إسماعيل، عز الدين،(د.ت) ، *الأسس الجمالية في النقد العربي*،(د.ط) ، القاهرة : دار الفكر العربي.

إسماعيل، عز الدين، (1981م). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ط1، بيروت : دار العودة ودار الثقافة.

إسماعيل، يوسف، (2004م). *بنية الإيقاع الشعري*، دمشق : منشورات دار الثقافة.

اكبسون، رومان، (1982م). *قضايا الشعرية*، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر.

الألوسي، محمود شكري،(د.ت)، *بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب*، ط2 ، تصحيح وضبط محمد الأثري .

الآمدي، الحسن بن بشر،(1994م).*الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتريِّ*، تحقيق: أحمد صقر، ط4، دار المعارف.

أمين، أحمد، (1963م). *النقد الأدبي*، ط3، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية.

أنيس، إبراهيم، (1980م). *دلالة الألفاظ*، ط4، القاهرة : الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم، (1989م). *الأصوات اللغوية*، ط3، القاهرة : دار النهضة العربية.

أنيس، إبراهيم، (1973م). *في اللهجات العربية*، (د.ط)، القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة.

أنيس، إبراهيم، (1988م). *موسيقى الشعر*، ط6، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

إيرليخ، فيكتور، (2000م). *الشكلانية الروسية*، ترجمة : الولي محمد، (د.ط) ،بيروت : المركز الثقافي العربي.

باشلار، غاستون، (1984م). *جماليات المكان*، ترجمة: غالب هلسا،(د.ط) ،المؤسسة الجامعية للدراسات النشر.

الباقلانيّ، محمد بن الطيب، (1997م). *إعجاز القرآن*، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط5، القاهرة : دار المعارف.

بالمر، (1999م). *علم الدلالة إطار جديد*، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.

البحراوي، سيد، (1993م). *دراسات أدبية : العروض وإيقاع الشعر العربي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البخاري، الإمام أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري،(د.ت)، *صحيح البخاري*،(د.ط) بيروت: دار التراث العربي.

بدوي،عبده، (1984م). *دراسات في النص الشعري*، العصر العباسي، ط2، الرياض: منشورات دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع.

بروكلمان، كارل، *تاريخ الأدب العربي*،(د.ت)، ترجمة عبد الحليم النجار، ط5، جامعة الدول العربية المنظمة العربية، دار المعارف.

البريسم، قاسم، (2000م). *منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية و واقعية التطبيق*، ط1، دار الكنوز الأدبية.

البطل، علي،(د.ت) ، *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطوره*، ط1، بيروت: دار الأندلس.

البغدادي، عبد القادر بن عمر، (1997م)، *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط4، القاهرة : مكتبة الخانجي.

بن دريد، أبو بكر محمد بن دريد الأزدي، (1932م). *جمهرة اللغة*، ج ، القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع.

البوطي، محمد رمضان، (1979م)، *فقه السيرة*، ط8، دار الفكر.

بومزبر، الطاهر،(2007م). *أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري*،(د.ط) ، الجزائر: موفم للنشر.

البياتي، سناء حميد، (1998م). *نحو منهج جديد في البلاغة والنقد*، ط1، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس.

تاوريريت، بشير،(د.ت) ، *محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)*. (د.ط)، قسنطينة: مكتبة اقرأ.

التبريزي، شمس الدين، (1969م). الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، ط3، القاهرة: دار الكاتب العربي.

ابن تغري بردي، جمال الدين،(1963م)، *النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة*: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب.

التميمي والخالدي، فاطمة حميد و ياسر علي عبد، (2015م). القيم الجمالية للطبيعة الصامتة في شعر شعراء الطبقة الثالثة الجاهليين، *مجلة جامعة بابل – العلوم الإنسانية-*، المجلد 23، العدد الثالث.

ثامر، فاضل، (1987م). *مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع*، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

الثعالبي، أبو منصور،(2003م) ، *ثمار القلوب في المضاف والمنسوب*، القاهرة: دار المعارف.

ثعلب، أحمد بن يحيى، (1995م). قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، دار المعرفة، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي.

الجاحظ، عمرو بن بحر، (1965م). الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية.

الجاحظ، عمرو بن بحر، (1418ه)، *البيان والتَّبيين*، تحقيق وشرح: عبد السَّلام هارون، ط7، القاهرة: مكتبة الخانجيّ.

جبل، عبد الكريم، (1997م). *في علم الدلالة دراسة تطبيقية في شرح الإبياري للمفضليات*، مصر: دار المعرفة الجامعية.

الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز في علم المعاني*، تحقيق: ياسين الأيوبي، ط1، المكتبة العصرية – الدار النموذجية.

الجرجاني، عبد القاهر، (2001م). *أسرار البلاغة في علم البيان*، تحقيق: عبد المجيد هنداوي، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

جعفر، عبد الكريم، (1998م). *رماد الشعر- دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق* ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الجندي، علي، (1966م) *شِعر الحرب في العصر الجاهلي*، ط3، القاهرة : دار الفكر العربي.
ابن جِنِّي، عثمان بن جني، (د،ت)، *الخصائص*، تحقيق: محمد عليّ النَّجار، ط2، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية.
ابن جني، (1989) عثمان بن جني، *كتاب العروض*، تحقيق: أحمد الهيت، ط2، دار القلم.
الجهني، زيد بن محمد بن غانم،(1425هـ)، *الصورة الفنية في المفضليات أنماطهاوموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية*، ط1، الجامعة الإسلامية المدينة المنورة.
الجوارنه، يوسف عبد الله،(2002م) ، التنغيم ودلالته في العربية، *مجلة الموقف الأدبي*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد369، كانون الثاني.
الجيار، شريف سعد، (2008م). *شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
جيرو، بيير، (1994م). *الأسلوبية*، ترجمة: منذر عياشي، ط2، حلب: دار الحاسوب للطباعة.
الحازمي، إبراهيم بن عبدالله،(1413هـ)، *أحلى الكلام فيما قيل عن الحمام*، ط1، الرياض: دار الشريف.
الحبار، أمين لقمان، (2012م). لغة العرب ولغة القرآن قراءة نقدية في جمهرة أشعار العرب، *مجلة التربية والعلم*، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع.
حجازي، محمود فهمي، (1998م). *مدخل إلى علم اللغة*، مصر: دار قباء للنشر والتوزيع.
ابن حجة، تقي الدين الحموي، (2004م). *خزانة الأدب وغاية الأرب*، تحقيق عصام شقيو، الطبعة الأخيرة، بيروت: دار ومكتبة الهلال.
الحديدي، عبد اللطيف، (1997م). *الصورة الفنية في شوقيات حافظ دراسة تنظيرية تطبيقية*، ط1، المنصورة: دار المعرفة للطباعة والتجليد.
الحربي، فرحان، (2003م). *الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)*. ط1، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.
حسام الدين، كريم زكي، (2000م). *التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه*،(د،ط)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.
حسان، تمام، (2004م). *اللغة العربية معناها ومبناها*، ط4، القاهرة: عالم الكتب.
حساني، أحمد، (2005– 2006م). *الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي* (رسالة دكتوراه غير منشورة)، جامعة الجزائر، الجزائر.

حمدان، ابتسام أحمد، (1997م). *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي*، ط1، سوريا: دار القلم العربي.
الحنفي، جلال، (1985م). *العروض تهذبه وإعادة تدوينه*، ط2، بغداد: مطبعة الرشاد.
الحوفي، أحمد محمد، (1972). *الحياة العربية من الشعر الجاهلي*، ط5، بيروت : دار القلم .
الخريشة، خلف خازر، (1423هـ)، إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، ط1، *مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها*، الجزء الخامس عشر.
خضر، فوزي، (2004م). *عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون*، ط1، الكويت: مؤسسة البابطين للإبداع الشعري.
الخضري بك، الشيخ محمد، الدولة الأموية، (1986م). تحقيق: محمد العثماني، ط1، بيروت: دار القلم.
الخضيري، صالح بن عبدالله بن عبدالعزيز، (1993م، *الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربيّة في الشعر الحديث*، ط1، الرياض: مكتبة التوبة.
الخطَّابي، حمد بن محمد، وآخرون، (1968م). *بيان إعجاز القرآن*، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، ط3، القاهرة: دار المعارف.
الخطيب، علي أحمد، (2004م). *فن الوصف في الشعر الجاهلي*، ط1، الدار المصرية اللبنانية.
خفاجي، محمد عبد المنعم، وآخرون، (1992م). *الأسلوبية والبيان العربي*، ط1، مصر: الدار المصرية اللبنانية.
خلايلي، كمال، (1998م). معجم *كنوز الأمثال والحكم العربية النثرية والشعرية*، ط1، مكتبة لبنان ناشرون.
ابن خلدون، عبد الرحمن، (1988م). *ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب*، تحقيق: خيل شحادة، ط2، بيروت: دار الفكر.
خلوصي، صفاء،(د،ت)، *فن التقطيع الشعري والقافية*، بغداد: مطبعة الزعيم.
خلوصي، صفاء، (1987م). *فن التقطيع والقافية*، ط7، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
الخولي، محمد علي، (1993م). *مدخل إلى علم اللغة*، ط1، الأردن: دار الفلاح للنشر والتوزيع.
ابن خوية، رابح، (2007م). *مقدمة في الأسلوبية*، ط1، سكيكدة: مطبعة نير.

الدرة، محمد علي طه، (1989م). *فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال القسم الأول*، ط2، جدة: مكتبة السوادي للتوزيع.

درويش، أحمد،(1998م). *دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث*،(د،ط)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

درويش، أحمد، (1984م). الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، *مجلة فصول مصر* ، المجلد الخامس، العدد الأول.

الدقس، كامل سلامة، (1975م). *وصف الخيل في الشعر الجاهلي*، الكويت: دار الكتب الثقافية.

الدمشقي، عبد الرحمن بن حسن، (1996م). *البلاغة العربية*، ط1، بيروت: دار القلم .

الدهان، سامي،(1980م). *الغزل منذ نشأته حتى صدور الدولة العباسية*، ط3، القاهرة،: دار المعارف.

أبو ديب، كمال، (1993م). *البنية الإيقاعية للشعر العربي*، ط3، دار الشؤون الثقافية الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أبو ديب، كمال، (1986م). *الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (البنية والرؤيا)*.(د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ابن ذريل، عدنان، (2002م). *لغة والأسلوب*، مراجعة وتعليق: حسن حميد، ط2، مجدلاوي للنشر والتوزيع.

الرازيّ، فخر الدين، (2004م). *نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز*، تحقيق: نصر الله حاجي، ط1، بيروت: دار صادر.

الرافعي، مصطفى صادق، (2005م). *إعجاز القرآن والبلاغة النبوية*، ط8، بيروت: دار الكتاب العربي.

ربابعة، موسى، (1995م). ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، *مجلة دراسات العلوم الإنسانية*، المجلد (22). العدد (5).

ربابعة، موسى، (2010م). *قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي*، ط1، جامعة اليرموك، دار جرير.

الرباعي، عبد القادر، (1980م). *الصورة الفنية في شعر أبي تمام*، ط1، إربد الأردن: جامعة اليرموك للدراسات الأدبية واللغوية.

رجاء عيد، (1985م). *لغة الشعر العربي المعاصر قراءة في الشعر العربي المعاصر*، الإسكندرية: (د،ط)، دار منشأة المعارف.

ابن رشيق، الحسن، (1981م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل.

الركابي، جودة، (1959م). *الطبيعة في الشعر الأندلسي*،(د،ط)، دمشق: مطبعة جامعة دمشق.

روبريشت، هانس جورج، (1988م). *تداخل النصوص*، ترجمة: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، *مجلة الحياة التونسية*، العدد 50.

ريفاتير، ميكائيل، (1993م). م*عايير تحليل الاسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات حميد لحميداني*، ط1، الدار البيضاء، منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة.

زاهر، عبد الهادي، (1981م). بنية القصيدة، *مجلة كلية الآداب*، جامعة صنعاء، العدد الثالث.

زايد، علي عشري، (1997م). *استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر*،(د،ط) القاهرة، دار الفكر العربي.

الزركلي، خير الدين، (2002م). *الأعلام*، ط15، دار العلم للملايين.

الزعبي، أحمد، (1993م). *التناص نظرياً وتطبيقياً، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية*، (رؤيا) لهاشم غرايبة، إربد: مكتبة الكتاني.

الزعبي، أحمد، (2000)م، *التناص نظريًا وتطبيقياً*، ط1، عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع.

الزّمخشريّ، محمود بن عمر، (1995م). *الكشّاف عن حقائق غوامض التَّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التَّأويل*، تحقيق: محمد شاهين، ط3، بيروت: دار الكتاب العربي.

الزمخشري، جار الله. (2011م). *المستقصي في الأمثال*. تحقيق: كارين صادر. ط1. بيروت: دار صادر.

الزمخشري، محمود بن عمر، (1998م). *أساس البلاغة*، تحقيق: محمد باسل السود، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

الزَّوْزَني، حسين بن أحمد، (2002) م، شرح المعلقات السبع، ط1، دار احياء التراث العربي.

الزيات، أحمد حسن، (1973م). *دفاع عن البلاغة*، ط2، القاهرة: عالم الكتب.

الزيدي، كاصد ياسر، (1987م). *فقه اللغة العربية*، جامعة الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.

السّد، نور الدين، (1997م). *الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)*. الجزائر: دار هومة.

السعدني، مصطفى، (1977م). *المدخل اللغوي في نقد الشعر*، (د،ط)، قراءة بنيوية، منشأة المعارف بالإسكندرية.

السكاكيّ، يوسف بن أبي بكر، (1987م). مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن سلاّم، محمد، (د،ت)، *طبقات فحول الشعراء*، تحقيق محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني.

سليمان، عدنان محمد، (1991م). *دراسات في اللغة والنحو*، ط1، بغداد: جامعة بغداد.

سليمان، أماني داود، (2002م). *الأسلوبية والصوفية*، دراسة في شعر الجلاج، ط1، عمان: دار مجدلاوي.

سليمان، فتح الله، (2008م). *الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية*، ط1، القاهرة: دار الآفاق العربية.

سوسير، فردينان، (1986م). *محاضرات في الألسنية العامة*، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، ، الجزائر: المؤسسة الجزائرية للطباعة.

سيبويه، عمرو بن عثمان، (1988م). *الكتاب*، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي.

السيد، عز الدين علي، (1978م). *التكرير بين المثير والتأثير*، ط1، عالم الكتب.

ابن سيدة، علي بن إسماعيل، (1996م). *المخصص*، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، ط1، بيروت: دار إيحاء التراث العربي.

السيوطي، جلال الدين، (1998م). *المزهر في علوم اللغة وأنواعها*، تحقيق فؤاد علي منصور، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

الشاطبي، إبراهيم بن موسى، (2007م). *المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية*، تحقيق: عبد الرحمن العثيمين، ط1، مكة المكرمة، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث بجامعة ام القرى.

الشايب، أحمد، (1973م). *أصول النقد الأدبي*، القاهرة: النهضة المصرية.

الشايب، أحمد، (1991م). *الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية*، ط8، مكتبة النهضة المصرية.

شبلنر، برند، (1987م). ترجمة: جاد الرّب، *علم اللغة والدراسات الأدبية*، (د،ط)، الرياض: الدار الفنية.
شفيع، السيد، (1986م). *الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي*،(د،ط) ، القاهرة: دار الفكر العربي.
شكري، نجود، (1999م). *أسلوبية النظم البلاغي في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة*(رسالة دكتوراه غير منشورة)، بغداد.
شوشة، فاروق، " كلمة العدد " *مجلة مجمع اللغة العربية*، العدد 100، القاهرة .
شوشة، فاروق، لغتنا الجميلة، لبنان، دار العودة، مصر: مكتبة مدبولي.
الشيخ، جمال الدين، (1996م). *الشعرية العربية*، ط1، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر.
صابر، نجوى محمود، (2008م). *دراسات أسلوبية وبلاغية*، ط1، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
صالح، بشرى موسى، (1994م). *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.
الصايغ، عبد الإله، (1987م). *الصورة الفنية معياراً نقدياً : منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير*، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
الصبان، محمد بن علي، *حاشية الصبان شرح الأشموني على ألفية ابن مالك مع شرح الشواهد للعيني*، تحقيق: طه عبد الرؤوف، القاهرة: المكتبة التوفيقية.
صبح، علي، *الصورة الأدبية تأريخ ونقد*، القاهرة: دار إحياء الكتاب.
الصعيدي، عبد المتعال، (2005م). *بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة*، ط17، مكتبة الآداب.
الضمور، عماد، (2004م). *ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية*، (رسالة دكتوراه غير منشورة). كلية الآداب، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.
ضيف، شوقي ضيف، (2002م). *سلسلة تاريخ الأدب –العصر الإسلامي–*، ط20، القاهرة: دار المعارف.
ضيف، شوقي، (د،ت)، *تاريخ الأدب العربي العصر* الجاهلي، ط11، القاهرة: دار المعارف.
ابن طباطبا، محمد بن أحمد، (1985م). *عيار الشعر*، تحقيق: عبد العزيز المانع، القاهرة: مكتبة الخانجي.
الطرابلسي، أمجد، (1956م). *نظرة على حركة التأليف عند العرب*، ط2، دمشق: مطبعة الجامعة السورية.

الطرابلسي، محمد الهادي، (1992م). *تحاليل أسلوبية*، (د،ط)، تونس: دار الجنوب للنشر.
الطرابلسي، محمد الهادي، (1980م). *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
طليمات، غازي مختار، (2000م). *في علم اللغة*، ط2، دمشق: دار طلاس.
الظاهر، عبد الله فتحي، (2000م). *المنهل الصافي في العروض والقوافي*، ط1.
عبابنة، سامي، (2004م). *اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث*، ط1، لأردن: عالم الكتب الحديث.
عباس، حسن، (1998م). خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
عبد الجواد، إبراهيم، *الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث*، عمان: وزارة الثقافة.
عبد الدايم، صابر، (د،ت)، *موسيقى الشعر العربي*، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي.
عبد الرؤوف، محمد عوني، (1977م). *القافية والأصوات اللغوية*، مصر: مكتبة الخانجي.
عبد الشافي، مصطفى، (2004م). *ديوان امرؤ القيس*، ط5، بيروت: دار الكتب العلمية.
عبد اللطيف، محمد حماسة، (1996م). *منهج في التحليل النصي للقصيدة*، القاهرة: الخانجي.
عبد الله، محمد حسن، (د،ت)، *الصورة والبناء الشعري القاهرة*: دار المعارف.
عبد الله، محمد حسن، (1981م). *الصورة والبناء الشعري*، مصر: دار العارف.
عبد المطلب، محمد، (1995م). *قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني*، ط1، القاهرة: الشركة المصرية لونجمان.
عبد المطلب، محمد، (1997م). *البلاغة العربية قراءة أخرى*، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر.
عبد المطلب، محمد، (1994م). *البلاغة والأسلوبية*، ط1، ، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
عبد المطلب، محمد، (1995م). *بناء الأسلوب في شعر الحداثة*، ط2، دار المعارف.
عبد المطلب، محمد، (1995م). *قراءات أسلوبية في الشعر الحديث*، (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
عبيد، محمد صابر، (2001م). *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
أبو عبيدة، معمر بن المثنى، (1987م). *أيام العرب*، تحقيق: عادل البياتي، ط1، بيروت: عالم الكتب.

العتيبي، بدرية، 1430هـ، *الأساليب الإنشائية في شعر لبيد* بن ربيعة، (رسالة ماجستير غير منشورة). كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.

عتيق، عبد العزيز، (1976م). *الأدب العربي في الأندلس*، ط3، بيروت: دار النهضة العربية.

عتيق، عبد العزيز، *علم المعاني والبيان البديع*، بيروت، دار النهضة العربية.

عتيق، عبد العزيز، (1985م). *علم العروض والقافية*، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

أبو العدوس، يوسف، (2007م). *الأسلوبية الرؤية والتطبيق*، ط1، عمان: دار المسيرة.

أبو العدوس، يوسف، (1999م). *البلاغة والأسلوبية*، ط1، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع.

عرفة، عبد العزيز عبد المعطي، (1984م). *من بلاغة النظم العربي*، ط2، بيروت: عالم الكتب.

عزام، محمد، (2005م). *شعرية الخطاب السردي*، دمشق: منشوارت اتحاد الكتاب العرب.

عزّام، محمد، (1989م). *الأسلوبية منهجًا نقديًّا*، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عسران، محمود، (2006م). *البنية الإيقاعية في شعر شوقي*، (د،ط)، القاهرة: مكتبة بستان المعرفة.

العسكري، أبو هلال، (1952). *كتاب الصناعتين*، تحقيق: علي البيجاوي ومحمد أبو الفضل، ط1، القاهرة: دار أحياء الكتب العربية.

العسكري ،أبو هلال، *جمهرة الأمثال*، (د،ط)، بيروت: دار الفكر.

عطية الله، أحمد، (1970) م، *القاموس الإسلامي*، ط1، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

عقيل ابن عقيل، بهاء الدين، (1980م). *شرح ابن عقيل*، ط20، القاهرة: دار التراث.

عكاشة، محمود، (2006م). *التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة*، ط1، مصر، دار النشر للجامعات.

العلاق، علي جعفر، (1997م). *الشعر والتلقي دراسات نقدية*، ط1، عمان: دار الشروق.

علوان، عباس، (1975م). تطور الشعر العربي الحديث في العراق، (د،ط)، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

العلوي، يحيى بن حمزة، (2002م). الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت: المكتبة العصرية.

علي، إبراهيم محمد، (2001م). *اللون في الشعر العربي قبل الاسلام (قراءة ميثولوجيا)*. ط1، لبنان: جروس برس.

أبو علي، نبيل، (2012م). *البحث الأدبي واللغوي*، ط3، بيروت: دار الكتب العلمية –عن مكتبة المركز الدولي – غزة.

علي، عبد الرضا، (1989م). *العروض والقافية*،(د،ط)، الموصل: مطبعة دار الكتب للطباعة.

علي، عبد الرضا،،(د،ت)، *موسيقى الشعر قديمه وحديث*،(د،ط)، النجف، مؤسسة المنار العراقية.

عمر، أحمد مختار، (1992م). *علم الدلالة*، ط2، القاهرة: عالم الكتب.

عمران، عبد داود، (2008م). *البنية الإيقاعية في شعر الجواهري*، (رسالة دكتوراه غير منشورة). كلية الآداب، جامعة الكوفة، بغداد.

العمري، عبد الرحمن عيسى، (2006م). *الوافي بحل الكافي في العروض والقوافي*، تحقيق: أحمد عفيفي،،(د،ط)، القاهرة: دار الكتب.

العنكبي، سعيد حسون، (2010م). *الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية*، ط1، عمان: دار دجلة.

عياد، شكري، (1978م). *موسيقى الشعر العربي*، ط2، القاهرة: دار المعرفة.

عياشي، منذر، (2002م). *الأسلوبية وتحليل الخطاب*، ط2، مركز الإنماء الحضاري.

عيد، رجاء، (1993م). *البحث الأسلوبيّ معاصرة وتراث*، ط1، الإسكندرية: المعارف.

عيد، رجا، (1995)م، *القول الشعري منظورات معاصرة*،(د،ط)، الإسكندرية: منشأة المعارف.

عيد، رجاء، *التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، دراسة تأهيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي*، (د،ط)، الإسكندرية: منشأة المعارف.

الغذامي، عبد الله، (1985م). *الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية*،(د،ط) جدة: النادي الأدبي الثقافي.

غرنباوم، غوستاف فون، *دراسات في الأدب العربي*، ترجمة: إحسان عباس وآخرون، بيروت: منشورات مكتبة الحياة.

ابن فارس، الصاحبي، (1977م). *في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها*، تحقيق السيد أحمد صقر، بيروت، دار إحياء الكتب العربية.

ابن فارس، أحمد بن فارس، (1997م). *الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها*، تعليق: أحمد بسبح، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

فالح، جليل رشيد، (2012). الليل في الشعر الجاهلي، *مجلة آداب الرافدين*، العدد 9، ايلول.

فاولر، روجر، نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة: سليمان الواسطي، (1982م). *مجلة الثقافة الأجنبية*، ط1، السنة الثانية، بغداد.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، *كتاب العين*، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.

فرحان، فهد محسن، *مظاهر التنافر الصوتي والإيحائي في شعر البريكان*، مجلة الموقف الثقافي، العدد4، لسنة (1999م).

فضل، صلاح، (1992). *وبلاغة الخطاب وعلم النص*، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

فضل، صلاح، (1993م). *إنتاج الدلالة الأدبية(قراءة في الشعر والقصص المسرحي)*، القاهرة: هيئة مصر الثقافية .

فضل، صلاح، (1998م). *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*، ط1، القاهرة: دار الشروق .

الفيروز أبادي، مجد الدين، (2005م). *القاموس المحيط*، تحقيق: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد العرقسوسي، ط8، بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر.

الفيومي، أحمد بن محمد،(د،ت)، *المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي*، تحقيق: عبد العظيم الشناوي، ط2، دار المعارف.

قاسم، عدنان، (1992م). *الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي*، ط1، دمشق: دار ابن كثير.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، (د،ط)، *أدب الكاتب*، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، (1973م). *تأويل مشكل القرآن*، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن قدامة، قدامة بن جعفر، (د،ت)، *نقد الشعر*، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، (د،ط)، بيروت: دار الكتب العلمية.

قدورة، أحمد محمود، (1996م). *مبادئ اللسانيات*، ط1، دمشق: دار الفكر.

القرشي، عالي سرحان، *الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي* (رسالة دكتوراه غير منشورة)، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، فرع الأدب، المملكة العربية السعودية.

القرشي، محمد بن أبي الخطاب، (1979م). *جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام*، تحقيق: محمد علي الهاشمي، ط1، السعودية: لجنة البحوث والتأليف والنشر والترجمة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

القرطاجني، حازم بن محمد، (1966م). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق: محمد ابن الخوجه، تونس: دار الكتب الشرقية.

القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر،(د،ت)، *الإيضاح في علوم البلاغة*، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، بيروت: دار الجيل.

قطب، سيد،(د،ت)، *التصوير الفني في القرآن الكريم*، ط9، القاهرة: دار المعارف.

قطوس، بسام، (1991م). البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، *مجلة أبحاث اليرموك*، مجلد9، العدد الأول.

قليمة ،بيار يوسف، (2003م). *كعب بن زهير شاعر البردة*،(د،ط)، بيروت: دار الفكر.

القيسي، نوري، (1970م). *الطبيعة في الشعر الجاهلي*، ط1، بيروت: دار الارشاد للطباعة والنشر.

ابن الكلبي، هشام بن محمد، (2003م). أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها، ط1، تحقيق: حاتم صالح الضامن، دمشق: دارالبشائر .

الكبيسي، طراد، (1969م). *ذو الرّمة دراسة ونقد*، (د،ط)، بغداد: ساعدت وزارة التربية والتعليم على نشره.

ابن الكلبي، هشام بن محمد، (2000م). *كتاب الأصنام*، تحقيق: أحمد زكي باشا، ط4، القاهرة: دار الكتب المصرية.

كندي، محمد علي، (2003م). *الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث*، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة.

كنوني، محمد، (1997م). *دراسة في شعر حميد سعيد*، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الكواز، محمد كريم، 1426هـ، *علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات*، ط1، طرابلس: منشورات جامعة السابع من أبريل.

كوهن، جان، (1986م). *بنية اللغة الشعرية*، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، المغرب: دار توبقال للنشر.

كوهن، جان،(1986م). *بنية اللغة الشعرية*، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

الكيلاني، إيمان محمد، (2008م). *بدر شاكر السياب، دراسة إسلوبية*، ط1، عمان: دار وائل للنشر والتوزيع.

لاينز، جون، (1987م). *اللغة والمعنى والسياق*، ترجمة: عباس صادق، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

لوتمان، يوري، (1995م). *تحليل النص الشعري بنية القصيدة*، ترجمة: محمد فتوح أحمد، ط1، القاهرة: دار المعارف.

المبرد، محمد بن يزيد، (1997) م، *الكامل في اللغة والأدب*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، القاهرة: دار الفكر العربي.

المجذوب، عبد الله الطيب، (1955م). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، ط1، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

محمد، شكري، (1993م). *مدخل إلى علم الأسلوب*، ط2، القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع.

محمد، محمد أسعد،(2002م). *في علم الدلالة*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.

محمد، إبراهيم عبد الرحمن، (2000م). *الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية*، (د،ط)، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

محمود، عبد الرحمن كامل، (2002م). *تنمية الأدب كمدخل لتعليم اللغة العربية*(د،ط)، القاهرة: كلية التربية – جامعة الفيوم –.

محمود، نور الدين، (1986م). *تبسيط العروض*، (د،ط)، تونس: الدار العربية للكتاب.

المرادي، بدر الدين حسن بن قاسم، (1992) م، *الجنى الداني في حروف المعاني*، تحقيق: فخر الدين قباوة و الأستاذ محمد نديم فاضل، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

مرتاض، عبد الملك، (1992م). *دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي*، (د،ط)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

المرزوقيّ، أحمد بن محمّد، (1411ه)، *شرح ديوان الحماسة*، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السَّلام هارون، ط1، بيروت: دار الجيل.

المسدي، عبد السلام، (1982م). *الأسلوبية والأسلوب*، (د،ط)، الدار العربية للكتاب.

المسدي، عبد السلام، (1983م). *النقد والحداثة*، ط1، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر

مصطفى، محمود، (1996م). *أهدى سبيل إلى علمي الخليل*، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام، ط1، بيروت: عالم الكتب.

مصلوح، سعد، (1992م). *الأسلوب دراسة لغوية إحصائية*، ط3، مكتبة عالم الكتب.

مصلوح، سعد عبدالعزيز، (2002م). *في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية*، ط3، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة.
مطلوب، أحمد، (1919م). *معجم النقد العربي القديم*، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
مطلوب، أحمد، (2007م). *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*، ط2، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
مطلوب، أحمد، والبصير، كامل حسن، (1982م). *البلاغة والتطبيق*، (د،ط)، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.
ابن المعتز، عبد الله، (2012م). *كتاب البديع*، تحقيق: عرفان مطرجي، ط3، بيروت: دار المسيرة
المعري، أحمد بن سليمان، (1977م). *رسالة الغفران*، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، ط6، القاهرة: دار المعارف.
مفتاح، محمد، (1985م). *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*. ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.
مقلد، طه عبد الفتاح، (1980م). *فن الإلقاء*، (د،ط)، مكتبة الفيصلية.
الملائكة، نازك، (1992م). *قضايا الشعر المعاصر*، ط8، بيروت: دار الملايين.
ابن منظور، جمال الدين، (1992م). *لسان العرب*، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، ط3، بيروت: دار صادر.
ابن منقذ، مجد الدين أسامة بن مرشد، (د،ت)، *البديع في نقد الشعر*، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة – وزارة الثقافة – الإقليم الجنوبي.
أبو موسى، محمد، (د،ت)، *البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية*، القاهرة: دار الفكر العربي.
المولى، أحمد وآخرون، (1992م). *أيام العرب في الجاهلية*، ط1، الناشر عيسى الحلبي.
المولى وآخرون، محمد أحمد، (1942م). *أيام العرب في الجاهلية*، ط1، بيروت: صيدا، منشورات المكتبة المصرية.
النادري، محمد أسعد، (2005م). *نحو اللغة العربية*، (د،ط)، بيروت: المكتبة العصرية.
ناصف، مصطفى، (1981م). *قراءة ثانية لشاعرنا القديم*،(د،ط)، بيروت: دار الأندلس.
ناظم، حسن، (2002م). *البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)*. (د،ط)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

نافع، عبد الفتاح، (1983م). *الصورة الفنية في شعر بشار*،(د،ط)، عمان: دار الفكر.
نافع، عبد الفتاح، (1985م). *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ط1، مكتبة المنار.
نخلة، محمود أحمد، (1981م). *لغة القرآن الكريم في جزء عم*، (د،ط)، بيروت: دار النهضة.
النويري، أحمد بن عبد الوهاب، (1423هـ) .، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، تحقيق: مفيد قميحة وآخرون، ط1، القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية.
النويهي، محمد،(د،ت)، الشعر الجاهلي منهج في دارسته وتقويمه،(د،ط)، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.
النيسابوري، أحمد الميداني،(د،ت)، *مجمع الأمثال*، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت: دار المعرفة.
هارون، عبد السلام، (2001م). *الأساليب الإنشائية في النحو العربي*، ط5، القاهرة ، مكتبة الخانجي.
الهاشمي، أحمد،(1999م). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، ط1، بيروت: المكتبة العصرية.
الهاشمي، السيد أحمد، (1997م). *ميزان الذهب في صناعة شعر العرب*، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب.
ابن هشام، جمال الدين، (1985م). *مغني اللبيب عن كتب الأعاريب*، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، ط6، دمشق: دار الفكر.
هلال، ماهر مهدي، (1992م). الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: *مجلة آفاق عربية*، كانون الأول، السنة (17).
هلال، محمد غنيمي، (1969م). *النقد الأدبي الحديث*، ط4، القاهرة: دار النهضة العربية.
الهلالي، هادي، (1986م). الحروف العاملة في القرآن الكريم بين النحويين والبلاغيين، ط1، بيروت: عالم الكتب.
هنى، عبد القادر، (1999م). *نظرية الإبداع في النقد العربي القديم*، ديوان المطبوعات الجامعية.
ورالورثلاني، خميس، (2005م). *الإيقاع في الشعر العربي الحديث*، ط1، دار الخور للنشر والتوزيع.
ورالوعر، مازن، (1994م). *الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسة الأسلوبية*، مقال في مجلة عالم الفكر، المجلد22، العددان: 3، 4، الكويت، وزارة الإعلام.

وهبه والمهندس، (1984م). معجم *المصطلحات العربية في اللغة* والأدب، ط2، بيروت: مكتبة لبنان.

يواليوسي، الحسن، (1981). *زهر الأكم في الأمثال والحكم*، تحقيق: محمد حجي ومحمد خضر، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة.

يواليوسي، نور الدين، (1981) م، *زهر الأكم في الأمثال* والحكم، تحقيق: محمد حجي محمد الأخضر، ط1، الدار البيضاء: الشركة الجديدة – دار الثقافة.

يوسف، حسن عبد الجليل، (2005). *معلم القافية*، ط1، القاهرة: مؤسسة المختار.

الفهارس العامة

فهرس الآيات القرآنية

الرقم	الآية	السورة	رقم الآية	الصفحة
.1	﴿لَا تَنقُضُواْ ٱلۡأَيۡمَـٰنَ بَعۡدَ تَوۡكِيدِهَا ﴾	النحل	91	181
.2	﴿مَن يَهۡدِ ٱللَّهُ فَهُوَ ٱلۡمُهۡتَدِۖ وَمَن يُضۡلِلۡ ... ﴾	الكهف	17	349
.3	﴿ وَقَالُواْ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى هَدَىٰنَا لِهَـٰذَاۖ ﴾	الأعراف	43	349
.4	﴿ هُوَ ٱلَّذِىٓ أَرۡسَلَ رَسُولَهُۥ بِٱلۡهُدَىٰ ﴾	التوبة	33	349
.5	﴿وَٱلسَّمَآءَ بَنَيۡنَـٰهَا بِأَيۡيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ ﴾	الذاريات	47	349
.6	﴿ وَنَحۡنُ أَقۡرَبُ إِلَيۡهِ مِنۡ حَبۡلِ ٱلۡوَرِيدِ ﴾	ق	16	350
.7	﴿ يَعۡمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَـٰرِيبَ وَتَمَـٰثِيلَ ﴾	سبأ	13	350
.8	﴿ وَٱذۡكُرِ ٱسۡمَ رَبِّكَ بُكۡرَةً وَأَصِيلاً ﴾	الإنسان	25	350
.9	﴿ وَنَزَّلۡنَـٰهُ تَنزِيلاً ﴾	الإسراء	106	350
.10	﴿ وَٱللَّهُ يُرِيدُ أَن يَتُوبَ عَلَيۡكُمۡ ... ﴾	النساء	27	351

فهرس الأحاديث

الحديث	رقم الصفحة
(إنّ الله عز وجل يقول: أصبح من عبادي مؤمن بي وكافر)	216
(مَنْ لا يشكر النَّاس لا يشكر الله)	خ

فهرس الشواهد الشعرية

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
قافية الباء							
يَشِيبُ	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	71	**يَشِيبُ**	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	119
النُّجُبُ	البسيط	ذو الرّمة	100	**خُطُوبُها**	الطويل	الكميت بن زيد	131
تَقَارُبِ	الطويل	قيس بن الخطيم	101	**يَؤُوبُ**	مخلع البسيط	عبيد بن الأبرص	133
قريبُها	الطويل	الكميت بن زيد	102	**نَدُوبُ**	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	134
هَيُوْبُ	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	107	**غَضُوبُ**	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	172
سَكُوبُ	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	175	**لَبِيبُها**	الطويل	الكميت بن زيد	176
الحَقَبُ	البسيط	ذو الرّمة	177	**قَرِيبُ**	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	184
حَبِيبُ	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	192	**رَقِيبُ**	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	218
النُّجُبُ	البسيط	ذو الرّمة	240	**جَدِيبُ**	مخلع البسيط	عبيد بن الأبرص	258
القُلُوبُ	مخلع البسيط	عبيد بن الأبرص	259	**لاَعِبِ**	الطويل	قيس بن الخطيم	278
لَعِبُ	البسيط	ذو الرّمة	282	**التَّلِيْبُ**	مخلع البسيط	عبيد بن الأبرص	282
نُدُوبُ	مخلع البسيط	عبيد بن الأبرص	287	**شَنَبُ**	مخلع البسيط	ذو الرّمة	287
الهَوَارِبِ	الطويل	قيس بن الخطيم	292	**السّبِيبُ**	مخلع البسيط	عبيد بن الأبرص	296
قريبُها	الطويل	الكميت بن زيد	313	**والخَبَبُ**	البسيط	ذو الرّمة	298
حَاطِبِ	الطويل	قيس بن الخطيم	309	**قريبُها**	الطويل	الكميت بن زيد	113
المَرَاكِبِ	الطويل	قيس بن الخطيم	310	**المَصَاعِبِ**	الطويل	قيس بن الخطيم	328
نَدَبُ	البسيط	ذو الرّمة	335	**رَطِيبُ**	مخلع البسيط	عبيد بن الأبرص	336
نُكُوبُ	الطويل	محمد بن كعب الغنوي	338	**يضْطَرِبُ**	البسيط	ذو الرّمة	341
يَخيبُ	مخلع البسيط	عبيد بن الأبرص	355	**المَرَاكِبِ**	الطويل	قيس بن الخطيم	367
قافية الحاء							
مُلَوَّحُ	الطويل	المرقش الأصغر	71	**أَقْرَحُ**	الطويل	المرقش الأصغر	185
وَأَنْضَحُ	الطويل	المرقش الأصغر	211	**أَقْرَحُ**	الطويل	المرقش الأصغر	247
أَقْرَحُ	الطويل	المرقش الأصغر	269	**وَتُنزَحُ**	الطويل	المرقش الأصغر	297
وَتُنزَحُ	الطويل	المرقش الأصغر	337	**وَتُنزَحُ**	الطويل	المرقش الأصغر	342
وَتُنزَحُ	الطويل	المرقش الأصغر	349				
قافية الدال							
اليَدِ	الطويل	طرفة بن العبد	63	**الخلودِ**	الخفيف	أبو زبيد الطّائي	107
وَتَغْتَدِي	الطويل	طرفة بن العبد	64	**كَالمَلْبودِ**	الخفيف	أبو زبيد الطّائي	139

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
أَتَبَلَّدِ	الطويل	طرفة بن العبد	64	**التّجلُّدِ**	الطويل	عدي بن زيد	149
غَدِ	الطويل	دريد بن الصمة	68	**أَرْشُدِ**	الطويل	دريد بن الصمة	152
الخلودِ	الخفيف	أبو زبيد الطّائي	84	**الغَدِ**	الطويل	دريد بن الصمة	152
أَرفِدِ	الطويل	طرفة بن العبد	154	**وَتَجلّدِ**	الطويل	طرفة بن العبد	159
وازدَدِ	الطويل	طرفة بن العبد	161	**مَشْهَدِ**	الطويل	عدي بن زيد	165
مُهَنّدِ	الطويل	حسان بن ثابت	169	**يُعَوَّدِ**	الطويل	عدي بن زيد	184
مِذْوَدِي	الطويل	حسان بن ثابت	188	**أُعَوَّدِ**	الطويل	حسان بن ثابت	194
والمَسُودَا	الوافر	عبد الله بن رواحة	192	**وَمُجسَدِ**	الطويل	طرفة بن العبد	215
ثَمُود	الخفيف	أبو زبيد الطّائي	215	**وَتَغْتَدِي**	الطويل	طرفة بن العبد	232
مُمَرَّدِ	الطويل	طرفة بن العبد	236	**مَشْهَدِ**	الطويل	حسان بن ثابت	251
المُتَوَقِّدِ	الطويل	طرفة بن العبد	261	**مُفْسِدِ**	الطويل	طرفة بن العبد	264
مُخلدِي	الطويل	طرفة بن العبد	266	**الخلودِ**	الخفيف	أبو زبيد الطّائي	270
الغد	الطويل	عدي بن زيد	279	**بَعِيدِ**	الخفيف	أبو زبيد الطّائي	280
وَتَغْتَدِي	الطويل	عدي بن زيد	282	**وَزَبَرْجَدِ**	الطويل	طرفة بن العبد	285
بِسُود	الخفيف	أبو زبيد الطّائي	285	**وَمُجسَدِ**	الطويل	طرفة بن العبد	293
مِذْوَدِي	الطويل	حسان بن ثابت	311	**مِذْوَدِي**	الطويل	حسان بن ثابت	311
مُنَدِّدِ	الطويل	طرفة بن العبد	332	**عَبِيدَا**	الوافر	عبد الله بن رواحة	345
يَهُودَا	الوافر	عبد الله بن رواحة	355	**وتجلد**	الطويل	طرفة بن العبد	370
قافية الراء							
سَخَرُ	البسيط	الأعشى الباهلي	74	**أَصْفَارِ**	البسيط	النابغة الذبياني	99
سَخَرُ	البسيط	الأعشى الباهلي	97	**تُسيِّرا**	الطويل	نابغة بني جعدة	116
وأَحْجَارِ	البسيط	النابغة الذبياني	98	**الوَطَرُ**	البسيط	عمرو بن أحمر	116
بِأَكْوَارِ	البسيط	النابغة الذبياني	98	**أَحْجَارِ**	البسيط	النابغة الذبياني	122
مِقْفارِ	البسيط	النابغة الذبياني	98	**والفَخَرُ**	البسيط	الأعشى الباهلي	134
الدّارِ	البسيط	الأخطل	137	**تَنْتَظِرُ**	البسيط	عمرو بن أحمر	151
فاسْهَرِي	الطويل	عروة بن الورد	153	**ذَرَا**	الطويل	نابغة بني جعدة	166
مِعْطَارِ	البسيط	النابغة الذبياني	173	**وَهَجّرا**	البسيط	النابغة الذبياني	173
وَبِمُنْسِرِ	الطويل	عروة بن الورد	175	**تمورا**	الطويل	نابغة بني جعدة	175
جَزَرُ	البسيط	الأعشى الباهلي	177	**الصَّفَرُ**	البسيط	الأعشى الباهلي	181
أَثَرُ	البسيط	الأعشى الباهلي	184	**السَّارِي**	البسيط	النابغة الذبياني	189
حَارِ	البسيط	النابغة الذبياني	214	**دَفِرُ**	البسيط	عمرو بن أحمر	217

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
بِأَمْطار	البسيط	الأخطل	219	**الجَفْرِ**	الطويل	خداش بن زهير	225
المِحالِ	البسيط	الأعشى الباهلي	229	**الهَدَالِ**	البسيط	الأعشى الباهلي	254
عَمَّارِ	البسيط	النابغة الذبياني	258	**والنَّمْرِ**	الطويل	خداش بن زهير	261
فْتَحَسّرا	الطويل	نابغة بني جعدة	262	**مُضَرُ**	البسيط	الأعشى الباهلي	269
محضرِي	الطويل	عروة بن الورد	272	**أُخَرُ**	البسيط	عمرو بن أحمر	278
بِإِمْرارِ	البسيط	النابغة الذبياني	281	**بالقار**	البسيط	الأخطل	287
العَفَرُ	البسيط	عمرو بن أحمر	288	**جارِ**	البسيط	النابغة الذبياني	290
والعُفْرِ	الطويل	خداش بن زهير	291	**وَتَنْحارِ**	البسيط	الأخطل	295
وَأَنْهَارِ	البسيط	الأخطل	297	**مَظْهرا**	البسيط	النابغة الذبياني	299
محضرِي	الطويل	عروة بن الورد	314	**يَنْكَسِرُ**	البسيط	الأعشى الباهلي	312
مِخْمَارِ	البسيط	النابغة الذبياني	337	**عَمَّارِ**	البسيط	النابغة الذبياني	331
مِعْطَارِ	البسيط	النابغة الذبياني	341	**الجاري**	البسيط	الأخطل	342
مَجْزَرِ	الطويل	عروة بن الورد	344	**الحَجَرُ**	البسيط	عمرو بن أحمر	357
وَأَسْتَارِ	البسيط	الأخطل	358				
قافية الزاي							
النَّواجِزُ	الطويل	الشماخ بن ضرار	230	**الغَوَارِزُ**	الطويل	الشماخ بن ضرار	241
الجلاَئِزُ	الطويل	الشماخ بن ضرار	298	**حَامِزُ**	الطويل	الشماخ بن ضرار	315
الجَنَائِزُ	الطويل	الشماخ بن ضرار	334	**حَامِزُ**	الطويل	الشماخ بن ضرار	336
قافية الضاد							
المراض	الخفيف	الطرماح بن حكيم	131	**راضي**	الخفيف	الطرماح بن حكيم	136
بالأحفاض	الخفيف	الطرماح بن حكيم	138	**المراض**	الخفيف	الطرماح بن حكيم	358
قافية الطاء							
احْتِياطِ	الوافر	المتنخل الهذلي	82	**العَواطي**	الوافر	المتنخل الهذلي	291
إباطيّ	الوافر	المتنخل الهذلي	292	**البلاط**	الوافر	المتنخل الهذلي	293
اللِّياطِ	الوافر	المتنخل الهذلي	297				
قافية العين							
فَأَوْجَعَا	الطويل	متمم بن نويرة	69	**يَجْزَعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	118
يَجْزَعُ	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	78	**يتمزَّعَا**	الطويل	متمم بن نويرة	124
الجَزَعْ	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	111	**المَضْجَعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	133
دَفَعْ	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	133	**فيجعا**	الطويل	متمم بن نويرة	168
أجمعَا	الطويل	متمم بن نويرة	214	**تَنْفَعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	**228**

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
هِلْوَاعِ	السريع	قيس بن الأسلت	234	**أَرْبَعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	**251**
الجَزَعْ	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	186	**يَتَتَلّعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	**252**
تمنّعا	الطويل	متمم بن نويرة	255	**دَفَعْ**	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	**264**
الجَزَعْ	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	269	**تُقْلِعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	**273**
يُفْجَعُ	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	274	**المُربعا**	الطويل	متمم بن نويرة اليربوعي	**275**
وَدّعا	الطويل	متمم بن نويرة	280	**أَسْفَعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	**286**
تَنْفَعُ	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	327	**الأَمْرُعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	176
تُدْفَعُ	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	265	**أَرْبَعُ**	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	281
يُقْرَعُ	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	333	**أَفرعا**	الطويل	متمم بن نويرة	336
الأَكْرُعُ	الكامل	أبو ذؤيب الهُذليّ	338	**بِجَعجاعِ**	السريع	قيس بن الأسلت	339
ومصرعا	الطويل	متمم بن نويرة	349	**زَرَعْ**	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	355
دَفَعْ	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	363	**رفَعْ**	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	364
سجعْ	السريع	علقمة ذو جدن الحميري	364				
قافية الفاء							
مُخْتَلِفُ	المنسرح	عمرو بن امرئ القيس	125	**سَدَفُ**	المنسرح	مالك بن عجلان	162
وَتُنْسَفُ	الطويل	الفرزدق	172	**عَرّفُوا**	الطويل	الفرزدق	224
لَهَفُ	المنسرح	مالك بن عجلان	256	**والجُحَفُ**	المنسرح	مالك بن عجلان	335
فَتُنْصِفُ	الطويل	الفرزدق	262	**نَصَفُ**	المنسرح	عمرو بن امرئ القيس	271
المُثَقَّفُ	الطويل	الفرزدق	292	**شَرَفُ**	المنسرح	عمرو بن امرئ القيس	293
حَرْجَفُ	الطويل	الفرزدق	296	**نُزَّفُ**	الطويل	الفرزدق	304
والشُّرُفُ	المنسرح	مالك بن عجلان	309	**وَأَلْطَفُ**	الطويل	الفرزدق	359
				زَفْزَفُ	الطويل	الفرزدق	360
قافية القاف							
الطّريقْ	السريع	المهلهل بن ربيعة	110	**بِالمُفيقْ**	السريع	المهلهل بن ربيعة	185
الوُسُوقْ	السريع	المهلهل بن ربيعة	183	**الطّريقْ**	السريع	المهلهل بن ربيعة	365
قافية اللام							
القَرَنْفُلِ	الطويل	امرؤ القيس	70	**صِقالا**	المتقارب	الحطيئة	116
مَكْبولُ	البسيط	كعب بن زهير	74	**عَلِ**	الطويل	امرؤ القيس	118
إهْلالها	الكامل	جرير	80	**فحَوْمَلِ**	الطويل	امرؤ القيس	130
قَتُولُ	الوافر	أُحَيْحَة بن الْجُلَاح	95	**مُرْجِلي**	الطويل	امرؤ القيس	141
قَبِيلُ	الوافر	أُحَيْحَة بن الْجُلَاح	96	**فاجْملي**	الطويل	امرؤ القيس	142

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
ثِمالا	الوافر	الحطيئة	96	**أحْتَمِلُ**	البسيط	القطامي	155
فحَوْمَلِ	الطويل	امرؤ القيس	155	**المُعَلَّلِ**	الطويل	امرؤ القيس	158
وَتَجلّدِ	الطويل	امرؤ القيس	158	**تَنْسُلِ**	الطويل	امرؤ القيس	162
بِأَمْثَلِ	الطويل	امرؤ القيس	163	**الأقَاوِيلُ**	البسيط	كعب بن زهير	164
النَّكالا	المتقارب	الحطيئة	165	**مُرْجِلي**	الطويل	امرؤ القيس	168
واحْتِيَالِ	الخفيف	الأعشى	173	**فحَوْمَلِ**	الطويل	امرؤ القيس	204
فَيَذْبُلُ	الطويل	النمر بن تولب	207	**مُتَأَمَّلي**	الطويل	امرؤ القيس	207
مُعجَلِ	الطويل	امرؤ القيس	211	**مُزَمَّلِ**	الطويل	امرؤ القيس	208
ليَبتَلي	الطويل	امرؤ القيس	212	**مَقتَلي**	الطويل	امرؤ القيس	216
قَبَل	البسيط	القطامي	216	**القَرَنْفُلِ**	الطويل	امرؤ القيس	217
مُكَلَّلِ	الطويل	امرؤ القيس	220	**القَرَنْفُلِ**	الطويل	امرؤ القيس	223
القَرَنْفُلِ	الطويل	امرؤ القيس	224	**الأحَالِيلُ**	البسيط	كعب بن زهير	225
فُلْفُلِ	الطويل	امرؤ القيس	225	**تُغسَلُ**	الطويل	النمر بن تولب	225
نَخْلُ	الكامل	المسيب بن علس	226	**حَنظَلِ**	الطويل	امرؤ القيس	226
شِمْلاَلِ	الخفيف	الأعشى	234	**هَيْكَلِ**	الطويل	امرؤ القيس	243
مُذَيَّلِ	الطويل	امرؤ القيس	249	**فُلْفُلِ**	الطويل	امرؤ القيس	254
رحيلا	الكامل	عبيد الراعي	258	**نِيلوا**	البسيط	كعب بن زهير	271
مُفَصَّلُ	الطويل	النمر بن تولب	262	**فتُولُ**	الوافر	أُحَيْحَة بن الْجُلَاح	281
مِثْقَالا	الكامل	جرير	278	**مُعجَلِ**	الطويل	امرؤ القيس	290
المُتَعَثْكِلِ	الطويل	امرؤ القيس	285	**مُعجَلِ**	الطويل	امرؤ القيس	301
مَجْدول	البسيط	كعب بن زهير	292	**وَحُولا**	الطويل	الكميت بن زيد	296
مَكْبولُ	البسيط	كعب بن زهير	307	**مُكَلَّلِ**	الطويل	امرؤ القيس	323
أطفالِ	الخفيف	الأعشى	325	**تُؤَكَّلُ**	الطويل	النمر بن تولب	340
الطَّوَلُ	البسيط	القطامي	325	**وَمَسْؤول**	البسيط	كعب بن زهير	350
ضلاّلِ	الخفيف	الأعشى	346	**مُذَيَّلِ**	الطويل	امرؤ القيس	353
بِالإرْقَالِ	الخفيف	الأعشى	348	**وأصيلا**	الكامل	عبيد الراعي	360
إهلالا	الكامل	جرير	357	**الكِلَلُ**	البسيط	القطامي	370
سَرَابِيل	البسيط	كعب بن زهير	365	**المُنَخَّ**	الطويل	النمر بن تولب	375
الغُولُ	البسيط	كعب بن زهير	347				
قافية الميم							
بِسُلَّمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	68	**تفضِل**	الطويل	زهير بن أبي سلمى	116

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
تَوَهّمِ	الكامل	عنترة بن شداد	78	اسلَمي	الكامل	عنترة بن شداد	123
الضّيغمِ	الكامل	عنترة بن شداد	103	بِمَنْسِمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	127
مُقَدَمي	الكامل	عنترة بن شداد	103	فَرِجَامُهَا	الكامل	لبيد	130
وجُرْهُمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	104	تَعْلَمي	الكامل	عنترة بن شداد	133
وَحَرامُهَا	الكامل	لبيد	135	أَقْدِمِ	الكامل	عنترة بن شداد	142
فَرِجَامُهَا	الكامل	لبيد	142	تَوَهّمِ	الكامل	عنترة بن شداد	149
الأرْقَمِ	الكامل	بشر بن أبي خازم	149	فالمُتَثَلَّمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	149
جُرْثُمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	157	أَظْلَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	157
صَرَّامُهَا	الكامل	لبيد	159	وَإِمَامُهَا	الكامل	لبيد	160
واسْلَمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	160	واسلَمي	الكامل	عنترة بن شداد	161
أَقْدِمِ	الكامل	عنترة بن شداد	161	واسلَمي	الكامل	عنترة بن شداد	163
يَعْلَمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	168	مَجْثَمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	174
بالصّيْلَمِ	الكامل	بشر بن أبي خازم	178	وَإِمَامُهَا	الكامل	لبيد	182
فَتَقْطِمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	188	بِمَنْسِمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	189
فالمُتَثَلَّمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	206	وَنِدَامُهَا	الكامل	لبيد	211
مُظْلِمِ	الكامل	عنترة بن شداد	213	فَرِهَامُها	الكامل	لبيد	215
أيهم	الكامل	عنترة بن شداد	216	زِمَامُهَا	الكامل	لبيد	218
تَسْجَامُهَا	الكامل	لبيد	219	فَرِهَامُها	الكامل	لبيد	220
المَطعَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	221	وَنَعَامُهَا	الكامل	لبيد	225
كالدّرْهَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	222	العَلْقَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	227
كَالعَلْقَمِ	الكامل	بشر بن أبي خازم	227	مُصَرَّمِ	الكامل	عنترة بن شداد	239
بِتَوْأَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	228	المَحْزِمِ	الكامل	عنترة بن شداد	246
المَطعَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	228	لِجَامُهَا	الكامل	لبيد	248
قِوَامُهَا	الكامل	لبيد	249	مَجْثَمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	254
تُقَلَّمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	255	الأَشْأَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	255
مُظْلِمِ	الكامل	عنترة بن شداد	259	الأَرْقَمِ	الكامل	بشر بن أبي خازم	261
أهيم	الكامل	عنترة بن شداد	262	كالدّرْهَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	263
بِسُلَّمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	265	مُظْلِمِ	الكامل	عنترة بن شداد	288
المِعْصَمِ	الكامل	بشر بن أبي خازم	290	نِظَامُهَا	الكامل	لبيد	291
فَتُثْلِمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	294	مُجَدَّلاً	الكامل	عنترة بن شداد	294
المُعَلَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	297	المُتَخَيِّمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	298

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
المُرَجَّمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	308	**بِمُحَرَّمِ**	الكامل	عنترة بن شداد	312
بِمُحَرَّمِ	الكامل	عنترة بن شداد	312	**وَزَبَرْجَدِ**	الكامل	لبيد	326
مِخذَمِ	الكامل	عنترة بن شداد	330	**وَبُغَامُهَا**	الكامل	لبيد	333
المُتَخَيِّمِ	الكامل	بشر بن أبي خازم	339	**فَالمُتَثَلَّمِ**	الكامل	عنترة بن شداد	343
يَعْلَمِ	الكامل	بشر بن أبي خازم	366	**المُتَخَيِّمِ**	الكامل	بشر بن أبي خازم	367
فَيَهْرَمِ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	372	**سُخَامُهَا**	الكامل	لبيد	373
للمَغْنَمِ	الكامل	بشر بن أبي خازم	374				
قافية النون							
وملْبونَا	البسيط	تميم بن مقبل	116	**الأرذلينا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	153
التَقَيْنَا	الوافر	أمية بن أبي الصَّلْت	126	**اليَمِينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	156
عُصِينَا	الوافر	عمرو بن كلثوم	127	**اليَقينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	159
الأندَرِينَا	الوافر	عمرو بن كلثوم	156	**مَقْتَوِينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	160
فَتَأْتِينَا	البسيط	تميم بن مقبل	163	**اليَقينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	169
الجيّدينا	الوافر	عمرو بن كلثوم	177	**الأرذلينا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	190
يَلِينَا	الوافر	عمرو بن كلثوم	191	**الأندَرِينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	193
مسلطينا	الوافر	عمرو بن كلثوم	208	**الرّافِدينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	208
يَلِينَا	الوافر	عمرو بن كلثوم	230	**جنيناً**	الوافر	عمرو بن كلثوم	235
طلِينا	الوافر	أمية بن أبي الصَّلْت	258	**ومقدرينا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	265
وَتُخْبِرِينَا	الوافر	عمرو بن كلثوم	277	**وَيَنْحَنِينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	286
بِدارينا	البسيط	تميم بن مقبل	291	**رَوِينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	295
الكاشِحينَا	الوافر	عمرو بن كلثوم	303	**غُشينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	311
غُشينَا	الوافر	عمرو بن كلثوم	329	**حَادِينَا**	البسيط	تميم بن مقبل	332
وَتَسْقِينَا	البسيط	تميم بن مقبل	339	**الدَّرِينَا**	الوافر	عمرو بن كلثوم	374
قافية الياء							
النّواجِيا	الطويل	مالك بن الريب	69	**بِيا**	الطويل	مالك بن الريب	167
الأندَرِينَا	الوافر	عمرو بن كلثوم	83	**وخَاليا**	الطويل	مالك بن الريب	187
قضائيا	الطويل	مالك بن الريب	108	**النّواجِيا**	الطويل	مالك بن الريب	227
وَرَائِيا	الطويل	مالك بن الريب	254	**غازيا**	الطويل	مالك بن الريب	270
ساقيا	الطويل	مالك بن الريب	296				