

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



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

الأساليب البلاغية في الحماسة للبحثري

دراسة : (بلاغية نقدية)
اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

إعداد الطالب: علي محمد قلي

تحت إشراف أ.د. فاروق الطيب بشير

١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

الموضوع	رقم الصفحة
. الملخص باللغة العربية.....	هـ
. الملخص باللغة الانجليزية	ز
. فهرس المحتويات.....	ط
. المقدمة	٢
. تمهيد	١٠

الفصل الأول: أساليب الخبر والإنشاء

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

الفصل الثاني: أساليب التركيب

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

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

الفصل الثالث: الأساليب البيانية

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

الفصل الرابع: الخصائص الفنية

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

٢٠٢	. القافية
٢٠٤	. القافية المقيدة والمطلقة
٢٠٧	. أنواع القوافي
٢١٠	. العلاقة الزمنية
٢١٤	. ظواهر التقفية
٢١٦	ب . المبحث الثاني: موسيقى الإطار الداخلي
٢١٧	١ . موسيقى الإطار الدلالي المفرد
٢٣٦	٢ . موسيقى الإطار الدلالي الموسع

الفصل الخامس: وظائف الأسلوب

٢٥٢	أ . المبحث الأول: الوظيفة التوصيلية
٢٥٣	١ . التوضيح
٢٥٧	٢ . المبالغة
٢٦١	٣ . التحسين والتقبيح
٢٦٥	ب . الوظيفة التعبيرية
٢٦٦	١ . المتعة
٢٧٠	٢ . اللذة
٢٧٣	٣ . الإنفعال الفني والإثارة
٢٧٤	٤ . الطرب وهزته
٢٧٦	٥ . التعجب
٢٧٩	. الخاتمة
٢٨٣	. الفهارس
٣٠٦	. ثبت المصادر والمراجع

مُتَكَلِّمًا

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

ويعد:

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

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

وتعد الحماسة أكبر مواضيع الشعر العربي وأوفرها حظاً من جهة المادة الشعرية، ويرجع ذلك إلى أن عصور الأدب العربي عصور حروب ونزاعات تمثلت عند الجاهليين بالصراعات القبلية والإقليمية، وعند الإسلاميين والأمويين بغزوات الرسول ﷺ وسراياه، وحروب الردة، والفتن داخل الدولة الإسلامية، والفتوحات الإسلامية، وعند العباسيين تمثلت في الصراعات المذهبية والعقدية والشعبوية والسياسية، وحروب المسلمين مع الروم، كل ذلك ساعد على ازدهار شعر الحماسة وكثرته وتنوعت معانية بتنوع الأزمنة والأمكنة؛ لذا يعد غرض الحماسة من بين الموضوعات التي تميزت من جهة التأليف والجمع سواء كان منفرداً في كتاب واحد كحماسة البحتري أو مع غيره من الأغراض كحماسة أبي تمام مع إعطائه النصيب الأوفر من الجمع.

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

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

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

أ. أهداف الدراسة:

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

١ . بيان خصائص الأسلوب الفكرية، والعاطفية، واللغوية، والتخييلية، والفنية، والدور الوظيفي الذي يؤديه الأسلوب.

٢ . معرفة مظاهر المتابعة، ومظاهر التميز عند كل حقبة من الحقب الزمنية للشعر العربي حسب مختارات الباحثي في كتابه.

٣ . وضع الملامح الأسلوبية التي ترسم صورة العصر، وتكون بمثابة المعالم المرشدة إلى روح الانتماء إلى عصر من عصور شعراء الحماسة.

٤ . معرفة العوامل المؤثرة الباعثة على القول الشعري بأسلوب مميز.

٥ . التركيز على جانب التحول من اللغة النمطية المعيارية إلى اللغة الجمالية وفقاً للبواعث النفسية للقول الشعري.

ب . الدراسات السابقة:.

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

. دراسة عبد الله عبد الرحيم عسيلان:

هذه الدراسة عبارة عن تحقيق لكتاب حماسة أبي تمام ودراسة لشروحها، إشراف: محمد السعد

فهود، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، رسالة دكتوراه، ١٩٧٧م.

. دراسة رشاد عبد النبي عبده:^(١)

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

. دراسة محمد عثمان علي:^(٢)

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

. مقياس الاختيار عند أبي تمام مقياس جمالي.

. شروح الحماسة متأثرة بما طرأ على الشعر عامة.

. تحول الشراح من المقصد التثقيفي إلى المقصد التعليمي.

. جمع في ثبته للشروح أربعة وأربعين شرحاً.

. المناهج التي استخدمها شراح الحماسة هي: المنهج الإبداعي الفني، والمنهج التجميعي الانتخابي،

والمنهج العلمي التخصصي، والمنهج التبعي التقويمي، والمنهج الاختصاري التسهيلي.

. أهم ظاهره وصل إليها الباحث عند الشراح هي: تغليب نزعاتهم وأهوائهم عند الشرح.

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

^(٢) الموازنة بين شروح حماسة أبي تمام، إشراف: د. الطاهر أحمد مكي و د. محمد رشدي حسن، جامعة القاهرة، رسالة دكتوراه، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

. دراسة أبو هدية محمد إسماعيل: (١)

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

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

. ضعفت الحماسة في العصر العباسي لضعف الدواعي والأسباب.

. حماسة الشريف تعد حاجة نفسية، كما أنه لم يستطع التخلص من المقدمة الطللية.

أما ما يتعلق بالدراسات حول شعر البحتري، فهي أكثر من أن تحصر في هذا الموضوع، وهي تنقسم إلى دراسات تهتم بديوان الشاعر، ودراسات تناولت شعر الشاعر، ودراسات تحدثت عن موضوع شعره، ودراسات وازنت بين البحتري وغيره ، ومن هذه الدراسات ما يأتي:

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

تناول الباحث في أطروحته ترجمة حياة البحتري وثقافته وآثاره، والتشكيل الفني للصورة في شعره، ومصادر الصورة الفنية في شعره وأنواعها، ثم تناول موضوعات الصورة الفنية في شعر البحتري، وتشمل تصوير الطبيعة، الغزل، الوصف، المدح، الفخر، العتاب، الحكمة، الرثاء، الهجاء.

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

(١) الحماسة عند الشريف الرضي، إشراف: د. الحسن الفضل علي، جامعة النيلين كلية الدراسات العليا، رسالة ماجستير، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م.

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

. دراسة سناء عبد الرحيم محمد إبراهيم: (١)

استعرضت الباحثة في أطروحتها ترجمة حياة الشاعر وأغراض شعره، والصنعة البديعية في اللغة والاصطلاح وفي شعر البحتري، كما سلطت الأضواء على نظرة النقاد إلى الجناس والطباق في المراحل التاريخية المختلفة ودراستها في شعر البحتري.

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

ج . أسباب اختيار الموضوع:

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

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

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

. تسليط الأضواء على حماسة أبي تمام دون حماسة البحتري التي لم تنل اهتمام الدارسين والشراح قديماً وحديثاً مع أنها غنية بالمادة العلمية على المستوى الفكري الموضوعي، واللغوي الدلالي، والفني الجمالي.

. الأساليب البلاغية أرقى الأساليب.

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

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

د . منهاج الدراسة:

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

هـ أهمية الدراسة :

تستمد الدراسة أهميتها من صلة الأساليب البلاغية بمباحث الإعجاز القرآني البياني، ومن غزارة المادة العلمية المتمثلة في علوم البلاغة الثلاثة، وصلتها بالعلوم الأخرى، ولما لديوان الحماسة من مكانة بين الدراسات الأدبية ومصادرها، وما يزخر به من مادة علمية متنوعة بتنوع عصور الشعر العربي، وما تميز به الديوان من كثرة الشعراء، والتركيز على جانب معين هو موضوع الحماسة، وتفصيل دلالات الحماسة من خلال أربعة وسبعين ومائة باب يحتوي كل باب على دلالات جزئية ضمن إطار دلالة عنوان الباب الذي يرتبط بمعنى الحماسة، ومن تنوع شعراء الفترات الزمنية.

و . المصادر والمراجع:

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

ز . فروض البحث:

. ما هي الخصائص الأسلوبية لشعر الحماسة؟

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

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

- . هل توجد علاقة بين الدال والمدلول؟
- . هل توجد علاقة بين الأسلوب والمعنى؟
- . هل توجد علاقة بين الأسلوب والعصر؟
- ح . عناوين البحث الرئيسية:
 - تشكلت هيكلية البحث من الآتي:
 - . مقدمة.
 - . تمهيد: البحثي، كتاب الحماسة، مفهوم الأسلوب.
 - . الفصل الأول: أساليب الخبر والإنشاء .
 - . المبحث الأول: الخبر: أغراض الخبر، أضرب الخبر، أحوال المخاطب.
 - . المبحث الثاني: الإنشاء: الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء.
 - . الفصل الثاني: تركيب الأسلوب.
 - . المبحث الأول: تركيب الجملة: الحذف، التكرار، التقديم والتأخير، القصر.
 - . المبحث الثاني: التركيب الموسع: تركيب المقطع، تركيب النص، تركيب الباب.
 - . الفصل الثالث: الأساليب البيانية.
 - . المبحث الأول: التشبيه: المرسل المفصل، المحمل، المؤكد، البليغ، المقلوب، الضمني، التمثيل.
 - . المبحث الثاني: المجاز: الاستعارة (التصريحية، المكنية)، المجاز المرسل والعقلي.
 - . المبحث الثالث: الكناية: الكناية عن صفة، الكناية عن موصوف، الكناية عن نسبة.
 - . الفصل الرابع: الأساليب الفنية:
 - . المبحث الأول: موسيقى الإطار: الوزن، القافية.
 - . المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية: المظاهر الموسيقية العامة، المظاهر الموسيقية الخاصة.
 - . الفصل الخامس: وظائف الأسلوب:
 - . المبحث الأول: الوظيفة التوصيلية: التوضيح، المبالغة، التحسين والتقبيح.
 - . المبحث الثاني: الوظيفة التعبيرية: المتعة، اللذة، الانفعال الفني والإثارة، الطرب وهزته، التعجب.
 - . الخاتمة.
 - . الفهارس: الآيات، القوافي، الأعلام.
 - . قائمة المصادر والمراجع.

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

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

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

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

وعلى الله قصد السبيل ، ، ، ،

الباحث

أولاً: البحري:

نسبة إلى جده بخر، واسمه كما جاء في كتاب معجم الأدباء ((الوليد بن عبيد الله بن يحيى بن عبيد بن شمالان بن جابر بن مسلمة بن مسهر بن الحارث بن جشم بن أبي حارثة بن حدي بن بدول بن بخر. أبو عبادة وأبو الحسن والأول أشهر، البحري الطائي الشاعر المشهور))^(١).

ولد بمنبح سنة ٢٠٦هـ من أب طائي وأم شيبانية^(٢)، وهو بهذا عربي الأصل من جهة أمه وأبيه، وقد ترعرع في بادية منبج، ونهل من معين فصاحة لسان أهلها وأخلاقهم العربية ما أهله أن يكون كما قيل عنه: ((فاضلاً أديباً فصيحاً بليغاً شاعراً مجيداً))، مما دفع بعضهم إلى تقديمه على أستاذه أبي تمام بادئ الرأي ويحتمون به الشعراء. قيل لأبي العلاء المعري: أي الثلاثة أشعر: أبو تمام أم البحري أم المتنبي؟ فقال: المتنبي وأبو تمام حكيمان والشاعر البحري))^(٣).

له تصرف في ضروب الشعر سوى الهجاء، فإنه لم يحسنه، وأجود شعره ما كان في الأوصاف، وله كتاب الحماسة على غرار حماسية أبي تمام وهو موضوع البحث، وكتاب معاني الشعر، وديوان في مجلدين.

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

ثانياً: كتاب الحماسة

البحري أشهر من أن يعرف وأكبر من أن يغبط فلا يعرف كما أنه قد سبقني إلى التعريف به الكثير من الباحثين، ولن أزيد في التعريف به على تفسير الماء بالماء، لذا تحاشيت التطويل في التعريف به واقتصرت على ما يفني بالعرض، وفيما يأتي التعريف بكتابه (الحماسة) الذي لم يأخذ حقه من الدراسة كما أعطي كتاب أبي تمام؛ فبقي دونه من ناحية الشهرة وذيوع الصيت، مما دفع البغدادي (ت: ١٠٩٣هـ) إلى إنكار أن يكون للبحري حماسة قائلاً: ولم نسمع أن للبحري حماسة))^(٥).

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

(١) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١١هـ — ١٩٩١م، ج ٥/ص ٥٧٠.

(٢) الصولي: أخبار البحري، تحقيق: صالح الأشر، دار الفكر، دمشق، ١٣٨٤هـ — ١٩٦٤م، ص ٦.

(٣) البحري: كتاب الحماسة، مقدمة المحقق: د. محمد نبيل طريقي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٤٢٣هـ — ٢٠٠٢م، ص ٧.

(٤) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج ٥/ص ٥٧٠.

(٥) شرح أبيات المعني، تحقيق: عبد العزيز رباح وأحمد يوسف دقاق، دار المأمون للتراث، دمشق، ط ١، ١٣٩٣هـ — ١٩٧٣م، ج ٣،

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

- ١- الحماسة: لابن المرزبان محمد بن خلف، المتوفي (٣٠٩هـ).
 - ٢- الحماسة المحدثه: لأبي الحسين أحمد بن فارس القزويني الرازي، المتوفي (٣٧٩هـ).
 - ٣- الحماسة العسكرية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله، المتوفي (٣٩٥هـ).
 - ٤- حماسة الظرفاء: لعبد الله بن محمد العبدلكاني الزوزني، المتوفي (٤٣١هـ).
 - ٥- حماسة الشنتمري: لأبي الحجاج يوسف بن سليمان المعروف بالأعلم، المتوفي (٤٧٦هـ).
 - ٦- الحماسة الشجرية: لأبي السعادات هبة الله بن علي، المتوفي (٥٤٢هـ).
 - ٧- الحماسة للشاطبي: محمد بن يحيى، المتوفي (٥٤٧هـ).
 - ٨- الحماسة: للشميم الحلبي، المتوفي (٦٠١هـ).
 - ٩- الحماسة المغربية: لأبي الحجاج جمال الدين يوسف بن محمد الأندلسي، المتوفي (٦٥٣هـ).
 - ١٠- الحماسة البصرية: لصدر الدين علي بن أبي الفرج البصري، المتوفي (٦٥٩هـ).
- وغير هذه المصنفات كثيرة والفضل في ابتداء هذا الفن من الجمع يعود لأبي تمام الذي تأثر به من جاء بعده من تلاميذه كالبحثري أو شراح حماسته كالعسكري والشنتمري والزوزني. ومن الإجحاف تجريد الحماسات التي بعد حماسة أبي تمام من الخصوصية والأفضلية في جانب من الجوانب، ومن هذه الحماسات كتاب البحثري الذي نحن بصددده.
- أ/ مفهوم الحماسة :-

لا بد قبل وصف كتاب الحماسة من وضع مفهوماً لها؛ لمعرفة مدى تمثل البحثري لهذا الغرض في كتابه.

الحماسة لغة: القوة والشدة والشجاعة وقوم حمس متشددون في الدين، وحمس غيره شجع غيره وحرصه، والحماسة فن الحرب والقتال والشجاعة والتعني بصفات البطولة والرجولة وركوب المخاطر، وخوض غمرات القتال، ووصف ما في الحرب من كر وفر وعدد وسلاح ودماء وجرحى وقتلى ودعوة إلى الحرب وأخذ بالتأثر^(١).

وقد وضع البحثري هذه التفصيلات في كتابه تحت أربعة معان كبيرة هي: الفروسية والمراثي، والإخوانيات، وتقلبات الدهور ونوائبه، والأخلاقيات.

(١) انظر د. يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٨، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م، ص ٢٩٣

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

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

ب/ الموازنة بين حماسة أبي تمام والبحثري :

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

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

(٢) فواز الشعراء، مرجع سابق، ص ١٢٨.

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

جدول (١) يبين حماسة أبي تمام^(١)

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

جدول رقم (٢) حماسة البحثري

المعنى	المقطوعات	الأبيات	عدد الأبواب	أطول المقطوعات
الفروسية والمراثي	٣٢٨	١٠٣٨	٣٧	المقطع رقم (١٤٦٣) بلغ (٢٤) بيتاً
معاني الأحوة	١٧٥	٤٨٧	٣١	المقطع رقم (١٣١٧) بلغ (٢٣) بيتاً
تقلبات الدهر ونوائبه	٢٧١	٩٦٩	٢٢	
المعاني الأخلاقية	٦٨٩	١٤٣	٨٤	المقطع رقم (١٤٤١) و (١٤٤٣) بلغا (٢٥) بيتاً لكل مقطع
المجموع	١٤٦٣	٣٩٢٤	١٤٧	

^(١) انظر د. أحمد شوقي متولي ، أوجه الاتفاق والاختلاف بين دواوين الحماسة (أبو تمام، البحثري، ابن الشجري، مجلة أفق الثقافية ، يوليو

ومن الجدولين السابقين نستنتج ما يأتي :

- بلغت مقطوعات حماسة أبي تمام أربع وثمانين وثمانمائة مقطوعة، بينما بلغت حماسة البحري ثلاث وستين وأربعمائة وألف مقطوعة، وكان الفارق تسع وسبعين وخمسمائة مقطوعة.
- بلغت أبيات حماسة أبي تمام إحدى وأربعين وتسعمائة وثلاثة آلاف بيت، وبلغت حماسة البحري أربع وعشرين وتسعمائة وثلاثة آلاف بيت، بفارق سبع عشرة بيتاً.
- بلغت أبواب حماسة أبي تمام عشرة أبواب وبلغت أبواب حماسة البحري أربعة وسبعين ومائة باب، وقد قسمتها تحت معاني الفروسية والمراثي، والأخوة، وتقلبات الدهر ونوائبه، والمعاني الأخلاقية تسهيلاً لدراستها.

- أطول المقاطع في حماسة أبي تمام بلغت أبياتها على التوالي ٤٣، ٢٦، ٢٥ بيتاً، وأطول المقاطع في حماسة البحري بلغت ، ٢٥، ٢٥، ٢٤، ٢٣ بيتاً.

وعليه تتجلى الفروق بين الحماستين كالآتي :

- مقطوعات حماسة البحري أكثر من مقطوعات حماسة أبي تمام بفارق تسع وسبعين وخمسمائة مقطوعة.

- أبيات حماسة أبي تمام أكثر من أبيات حماسة البحري، بفارق سبع عشرة بيتاً.

ومن هذين العنصرين يمكن إرجاع زيادة المقاطع عند البحري إلى التفصيلات لمعاني الحماسة، وارتفاع عدد الأبيات مع قلة المقاطع في حماسة أبي تمام راجع إلى الأخذ بالعرض العام دون التفصيل في جزئيات كل عرض، ومن هنا فالبحري اعتمد على ما يتصل بالحماسة من معاني جزئية متمثلة في أبواب الحماسة، بينما اعتمد أبو تمام على إدراج كل ما له علاقة بالعرض دون التفصيل، ولم يكن عرض الحماسة في كتابه إلا باباً واحداً من بين عشرة أبواب.

وعليه: ((فإن حماسة أبي تمام كتاب في فنون الشعر، وموضوعاته وحماسة البحري كتاب في معاني الشعر))^(١)، وبهذا فكتاب البحري أكثر تخصصاً من كتاب أبي تمام، وذلك ناتج عن استفادة البحري من كتاب استاذة استفادة حقيقية أوحى له بهذا المنهاج التفصيلي لدلالات الحماسة الذي يدل دلالة تامة على مفهوم الحماسة أكثر من منهاج أبي تمام.

وبالنسبة لشعراء حماسة البحري فقد بلغوا خمسة وتسعين وخمسمائة شاعر وشاعرة وقد ذكروهم بأسمائهم في كل المقاطع ماعدا سبعة مقاطع اكتفى بقال رجل دون ذكر اسمه وثلاثة مقاطع اكتفى فيها بقاتل امرأة، وهناك بعض المقاطع المكررة.

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

وهذا نكون قد تناولنا منهجية كلا العلمين في كتابيهما بينا أوجه الاتفاق والاختلاف ومدى التأثير بشكل مختصر.

ج / مطبوعات كتاب الحماسة :

١ / الطبعة اليسوعية :

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

٢ / الطبعة المصرية :

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

٣ / الطبعة اللبنانية :

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

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

ثالثاً: مفهوم الأسلوب

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

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

(٢) المرجع السابق، ص ١٣.

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

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

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

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

وعلى هذا الأساس بني علم البلاغة واحتدم الجدل حول قضية اللفظ والمعنى والشكل والمحتوى، وكانت بداية الطريق عند أرسطو حيث ارتبطت دراسة الأسلوب عنده بالخطابة أكثر، فعلى المتكلم أن يراعي في أسلوبه إذا أراد أن يكون على ((المجرى الصناعي ثلاثة أمور: الإخبار عن جميع المعاني والأشياء التي يقع بها الإقناع، والثاني الإخبار عن الألفاظ التي يعبر بها عن تلك المعاني، وما يستعمل معها مما يجري في مجراها، والثالث كم أجزاء القول الخطبي وكيف ينبغي أن يكون ترتيبها، ومن ماذا يأتلف كل جزء منها من الألفاظ والمعاني))^(٤). فوسائل الإقناع واللغة والتركيب هي أقطاب أسلوب المتكلم التي يجب عليه مراعاتها.

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

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ط ٣، ٤١٤هـ - ١٩٩٤م، (باب الباء فصل السين واللام)، ص ٤٧٣.

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

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

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

ما ينبغي أن يقال، بل يجب أن يقوله كما ينبغي^(١)، وهذا يؤكد أن الشكل عنده هو المميز الأول للأسلوب وعلى هذا الأساس ((قام مفهوم الأسلوب في البلاغة الأوربية حتى أوائل القرن الثامن عشر تقريباً))^(٢). ((وعرف بالتمييز بينما يقال في النص الأدبي، وكيف يقال))^(٣).

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

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

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

وعليه يمكن القول: إن عبارات النقاد العرب تنتقل بين الانتصار للفظ انتصاراً كلياً، وإقامة تناسب بين الشكل والمحتوى مع الميل إلى الجانب الشكلي. ويعد الشعر الحسن عند المبرد (ت: ٢٨٥هـ) ما سهل وقرب مأخذه، وضح معناه، وجزل لفظه، وكثر تردد ضربه من المعنى بين

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

(٢) المرجع نفسه، ص ٩.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(٦) المرجع السابق، ص ١١٩-١٢٥.

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

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

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

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

(٣) المرجع نفسه، ص ٥١.

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

- المرسل وطبيعته الخاصة.
- إجراءات التركيب المتمثلة في معاني النحو بشكل عام.
- الفكر والأسباب والدوافع التي تقف خلفه.
- التأثير الواقع على المستقبل.
- العنصر الجمالي المتمثل في الجانب الشكلي.

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

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

(١) المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧٤.

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

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

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

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

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

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

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

(٣) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، ص ٩٥.

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

(٥) بيير جيزو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياش، مركز الإنماء القومي، لبنان، ص ٣١.

(٦) لساني سويسري، ولد بجنيف Geneva ومات بها (١٨٦٥ - ١٩٤٧م) اختص في اليونانية والسنسكريتية وتلمذ على سوسير فاستهوت وجهه اللسانيات الوصفية، ولما تمثل مبادئ النهج البنوي عكف على دراسة الأسلوب في ضوءه فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى

في العصر الحديث، أنظر www.awu-dam.org/mokifadaby/439-003.htm-65k

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

1951.

والأسلوبية عند البنيويين كما حددها (ريفاتير)^(١) : ((علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي بذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من أنها تعد الأثر الأدبي بنية السينية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً))^(٢).
وعليه فريفاتير في تعريفه قصر الأسلوبية على الخطاب الأدبي.

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

لكن أصحاب هذا الرأي (تتنوع بهم المسالك في تحديد معنى "الاختيار"؛ فبعضهم يرى أن هناك نوعان من الاختيار، احدهما اختيار محكوم بالموقف والمقاوم، ويسمى الاختيار النفعي (Pragmatic Selection)، والآخر اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، ويسمى الاختيار النحوي (Grammatical Selection)^(٤)).

كما يمكن تحديد نوعين من الدراسات الأسلوبية هما :-

- الأسلوبية التعبيرية وهي أسلوبية اللغة.

- الأسلوبية الفردية هي أسلوبية أدبية.

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

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

(١) أستاذ كولومبيا (Columbia) اهم جامعات نيويورك، اختص بالدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس، وأبرز مؤلفاته "محاولات في الأسلوبية البنيوية"، انظر د. طارق البكري، الأسلوبية عن ميشال ريفاتير من www.oman.net ،
(٢) ريفاتير، محاولات في الأسلوبية، ترجمة: دولاس، تقديم: عبد السلام السعدي، حوليات الجامعة التونسية، ع. ١٠٤، ١٩٩٣ م، ص ٢٧٣.

(٣) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ١٢٧.

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

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

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

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

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

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

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

(٣) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٤) أديب فرنسي (١٨٧١ - ١٩٤٦) غزير التكوين واسع المعرفة في غير الأدب، اهتم بقضايا اللغة والأدب بكلاج فرنسا سنة ١٩٣٧م من أشهر ما خلف كراريه (Cahiers) وبها يعد عالماً من أعلام فلسفة اللغة والأدب وكذلك عالماً أصولياً، انظر عبده وازن، قصائد ساحرة

مجلة الحياة، دمشق، تموز ٢٠٠٤م، ع (١٥٠٧٤). من www.Moaber.50meps.com

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

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

(١) د. عبد القادر القط، قضايا ومواقف، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م.

الفصل الأول الخبر والإنشاء

- أولاً: الخبر:.
- . أغرض الخبر
- . أضرب الخبر
- . أحوال المخاطب
- ثانياً: الإنشاء:.
- . الأمر
- . النهي
- . الاستفهام
- . التمني
- . النداء

الفصل الأول الخبر والإنشاء

اللغة بمدلولها الفكري يتجاوزها مستويان لهما علاقة بالاعتقاد أو الفكر في مسألة أشكال العبارة عند أرسطو^(١)، ((وكل فكر لا بد له لكي ينتقل من أن يعبر عنه))^(٢)، سواء كان بالمستوى الخبري أو الإنشائي، وهذان المستويان مشتركان بين مباحث النحويين والمنطقيين والبلاغيين، بحيث يخضعان في النحو لمقتضيات الإعراب والبناء وقواعد الأعمال والتعلق (لفظية . معنوية).

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

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

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

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

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

(٣) أثير الدين الأبهري (٦٣٠هـ)، متن إيساغوجي، ضمن مجموع مهمات المتون، تصحيح: أحمد سعد علي، مطبعة الحلبي القاهرة، ١٣٦٩ - ١٩٤٩، ص ٢٧١.

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

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

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

(٧) الصاحبي، تح: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط ١، ١٤١٤ - ١٩٩٣، ص ١٨٣.

المبحث الأول الخبر

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

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

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

ليس بصدق ولا كذب بدليل ﴿أَقْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَم بِهِ جِنَّهُ﴾ بل الذين لا يؤمنون بالآخرة في العذاب

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

(٢) د/فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفانها (علم المعاني)، مكتبة الحسن، عمان، ط ٢، ١٤٠٩-١٩٨٩، ص ١٠١.

(٣) القزويني: شرح التلخيص، شرح وتخرىج: محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط ٢، ١٤٠٩-١٩٨٩، ص ١٠١.

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

(٥) سورة المنافقين، آية [١].

(٦) القزويني: الإيضاح، راجعه: عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط ٣، ص ١٧، ١٦.

وَالضَّلَالِ الْبَعِيدِ ﴿١﴾؛ لأن المراد بالثاني غير الكذب؛ لأنه قسيمه، وغير الصدق؛ لأنهم لم يعتقدوه، وُزِدَ بأن المعنى أم لم يفتر، فعبر عنه بالجنة؛ لأن المجنون لا افتراء له ((٢))، كما أن التقسيم هنا للخبر الكاذب، وما لا يحتمل الصدق ولا الكذب هو الإنشاء، والذي عليه الكثرة هو رأي الجمهور الأول.

ولم يقتصر الخلاف على الجانب الاصطلاحي فقط، بل تعداه إلى الجانب الفني، وقد شغلت هذه القضية جانباً غير قليل في النقد العربي، ففي بداية الأمر كان ينظر إليها من اتجاه القائل حيث يرسل القول على سجيته فيجئ سمحاً منقاداً، وقد يتصنع التكلف، فيحس السامع بذلك، وقد أورد ابن رشيقي (ت: ٤٥٦هـ) كلاماً لأحدهم بأن البلاغة: إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ ((٣))، و البُلغُ : الذي يبلغ ما يريد من قول أو فعل ((٤))، ولم يلبث النقاد أن تناولوا المسألة من ناحية أخرى تتمثل في اصطناع المشاعر بحيث يريك المتكلم أو الشاعر ((الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق)) ((٥))، ومن ذلك ما جاء به ابن المعتز (ت: ٣٩٩هـ) تحت عنوان ((الإفراط في الصفة)) ((٦)) جعل منه نوعاً من أنواع البديع، كما اهتم قدامة بهذا الباب اهتماماً كبيراً حيث جاء به في مقدمة باب المعاني، وقد نبه إلى أن الناس اختلفوا فيه ((فمنهم من نصر مذهب الغلو ومنهم من نصر مذهب الاقتصاد وأكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يرجع إليه ويتمسك به، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ويكون أبداً مضاداً له)) ((٧))، والغلو عنده كما يقول: ((أجود المذهبيين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه، كذلك يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم)) ((٨))، ويبدو أن قدامة يريد برأي فلاسفة اليونان نظرية المثل، فالشاعر لا يصور الشيء الموجود وإنما يصور مثاله حسب اعتقاده، و((الاعتقاد إما أن يكون كما هو موجود أو كما هو ليس موجود وكما يرون)) ((٩))، وعند حازم القرطاجني تتعلق هذه المسألة بالأقاويل غير الشعرية،

(١) سورة سبأ، آية [٨].

(٢) القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٠٤م، ص ٣٩، ٤٠.

(٣) العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م، ج ١/ص ٢١٤.

(٤) المرجع نفسه، ج ١/ص ٢١٧.

(٥) ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر، ج ٤، ص ٢٤٦.

(٦) كتاب البديع، شرح و تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٢٢هـ. ٢٠٠١م، ص ٨٥.

(٧) نقد الشعر، ص ٥٨.

(٨) المرجع نفسه، ص ٦٢.

(٩) أرسطو، كتاب الشعر، ص ٥٧.

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

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

جدول رقم (١.١)

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

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

أ. أغراض الخبر:

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

(١) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط ٣،

١٩٨٦، ص ١١٨.

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

١. فائدة الخبر :

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

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

وَلَيْسَ أَخْوَكُ الدَّائِمِ العَهْدُ بِالَّذِي يَدُمُّكَ إِنِّ وَلَّى وَيُرْضِيكَ مُقْبِلًا
وَلَكِنْ أَخْوَكُ النَّاءِ مَا دُمْتَ آمِنًا وَصَاحِبُكَ الْأَدْنَى إِذَا الْأَمْرُ أَعْضَلَا

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

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

قَدْ يَبْعَثُ الْأَمْرَ الْكَبِيرَ صَغِيرُهُ حَتَّى تَظَلَّ لَهُ الدِّمَاءُ تَصَبَّبُ

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

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

لَيْسَ الْجَمَالُ بِمُنْزَرٍ فَاعْلَمْ وَإِنْ رُدِّتَ بُرْدًا
إِنَّ الْجَمَالَ مَعَادِنٌ وَمَا تَرُّ أَوْرُثَنَ مَجْدًا

يتعلق الحكم الذي يريد الشاعر أن ينقله إلى المتلقي بوجهة نظره التي يحتمر فيها إثبات أن

(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه، ج ١ / ص ٣٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ١٥٢.

الجمال ليس بالبرود، بل بالأخلاق والأفعال الحميدة التي يفوح شذاها بالسمعة الطيبة، بغرض تحويل السامع من حكم لا يتعلق بالشاعر إلى حكم يتعلق به، ويجعله المتلقي؛ ليكون بؤرة لإفادة المخاطب بالحكم، وتضمن إثبات الحكم للشاعر، والإثارة المبينة بتوظيف التضاد السليبي الذي يتوسطه كلام ((فاعلم وإن رديت برداً)) يهيب ذهن المتلقي للانتقال من حكم يعرفه إلى حكم يجمله.

كما قال أبو الأسود الكناني من [الطويل . ق: المتدارك]:^(١)

ذَهَبْتُ وَكَانَ الْمَرْءُ يَبْلَى وَيُبْتَلَى أَطَالُ مَا قَالَ الْحُصَيْنُ بْنُ مَالِكٍ
فَلَمْ أَلْقَ إِلَّا هَيْجَ رِيحٍ تَقَطَّعَتْ أَعَاصِيرَ فِي أَرْضٍ سَهُوبٍ مَهَالِكٍ

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

وتحت فائدة الخبر يقول صالح بن عبد القدوس^(٢) من [السريع . ق: المتدارك]:^(٣)

الشَّيْخُ لَا يَتْرُكُ أَخْلَاقَهُ حَتَّى يَوَارَى فِي ثَرَى رِمْسِهِ
إِذَا ارْعَوَى عَادَ إِلَى جَهْلِهِ كَذِي الضَّنَّا عَادَ إِلَى نُكْسِهِ
وَإِنْ مَنْ أَدْبَتَهُ فِي الصَّبَا كَالْعُودِ يُسْقَى الْمَاءُ فِي غَرْسِهِ

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

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

. لازم الفائدة :

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

(١) كتاب الحماسة، ج ١، ص ١٨٠.

(٢) هو أبو الفضل صالح بن عبد القدوس بن عبد الله بن عبد القدوس مولى الإزد، شاعر حكيم معروف بغزارة علمه وبراعته، من المتكلمين والوعاظ في البصرة، أتم عند المهدي بالزندقة فقتله ببغداد. شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٦٣.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢١٥.

الظاهر ، ومع ذلك، فإن الحال التي عليها المتلقي هي التي تحدد مقصد الخبر عند النقاد والبلاغيين؛ مع أن المرسل هو الذي حدد هذه الحال ضمن كلامه، فإذا كان المخاطب جاهلاً بمضمون الخطاب كان المقصد ((فائدة الخبر))، ((أما إذا كان من تحدث عالماً بمضمون حديثك، فأنت لا تفيده جديداً، وإنما غايتك أن تعرفه أنك عالم بالخبر))^(١)، و يسمى ذلك ((لازم الفائدة)) ، بمعنى أنه يجهل علمك بمضمون الخطاب، فإذا خاطبته زدت إلى علمه بمضمون الخطاب علمك بذلك ، وعادة ما يتعلق ببيان غرض - يقصده المتكلم - من الأغراض الشعرية (مدح، هجاء، فخر، تهديد، عتاب، ...) ، ويندرج تحت ذلك المقصد في حماسة البحثري ما قاله هديبة بن الخشرم العذري^(٢) من [الطويل - ق: المتدارك]^(٣):

مَصَى قُدَمَا يَدْعُو الْحَيَاةَ عَنَاهُ وَيَدْعُو الْوَفَاةَ الْخُلْدَ ثَبَّتْ مُوَاقِفُ^(٤)

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

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

تُصَافِحُ مَنْ أَطْوَى طَوَى الْكُشْحِ دُونَهُ وَمِنْ دُونَ مَنْ أَحَبَّبْتُهُ أَنْتَ مُنْطَوِي
تُصَافِحُ مَنْ لَاقَيْتَ لِي ذَا عَدَاوَةٍ صِفَاحاً وَغَيْبٍ بَيْنَ عَيْنَيْكَ مُنْزَوِي

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

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

(٢) هو هديبة بن الخشرم كرز بن أبي حية الكاهن، وهو سلمة بن أسحم بن عامر العذري ، شاعر إسلامي فصيح متقدم من بادية الحجاز ، كان راوية للحطيئة، قتل شاباً بعد قتله ابن عمه . انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٤٣

(٣) كتاب الحماسة، ج ١، ص ١٢٣.

(٤) المواقف: من قولك واقف، إذا وقف قبالتك في حرب أو خصومة أو سباق، والثبت: الثابت.

(٥) هو يزيد بن الحكم بن عثمان بن أبي العاص بن بشر بن عبد دهمان الثقفي ، شاعر أموي معروف . أعجب الفرزدق بشعره ، ولاء الحجاج كورة فارس ، ثم ارتجع منه العهد ، فخرج إلى سليمان بن عبد الملك مغاضباً فأنصفه ، وأجرى له عشرين ألف مادم حياً . انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٨٠.

(٦) كتاب الحماسة ، ج ٢، ص ٧٩ .

ومما ينطوي تحت كشح هذا المقصد مع تعلقه بالذم قول مالك بن حريم الهمداني^(١) من [الطويل .
ق: المتواتر]:^(٢)

وَأَذْبَرَ عَمْرُوً وَالْفِرَارُ فَصِيحَةٌ وَوَلَّى كَمَا وَلَّى الظَّلِيمُ مِنَ الدُّعْرِ

لا يفيد حكما جديدا وإنما يعير المخاطب بحكم يعلمه وهو الفرار مشبها إياه بأسرع الطيور (ذكر
النعام) الذي يضاعف من عدوه إذا خاف على نفسه .
ومع أن الغرضين السابقين أهم أغراض الخبر إلا أنه لا يمكن حصر مقاصد الخبر في ذلك، بل تتنوع
بتنوع مقاصد المتكلم من الخطاب^(٣) فمن ذلك :

١. إظهار الضعف :

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

بَلَيْتُ وَأَفْنَانِي الزَّمَانُ وَأَصْبَحْتُ هُنَيْدَةٌ قَدْ أَمْضِيَتْ مِنْ بَعْدِهَا عَشْرًا^(٦)
فَأَصْبَحْتُ مِثْلَ الْفَرُخِ لَا أُنَامِيَتْ فَأَسْأَلِي وَلَا حَيٍّ فَأُصْدِرُ لِي أَمْرًا

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

٢. إظهار الأسى والتحسر :

من ذلك قول مطيع بن إلياس من [المنسرح . ق: المتراكب]:^(٧)

إِنِّي لَبَاكِ عَلَى الشَّبَابِ وَمَا أَعْرِفُ مِنْ شِرَّتِي وَمَنْ طَرَبِي
وَمَنْ تَصَابِيٍّ إِنْ صَبَوْتُ وَمِنْ نَارِي إِذَا مَا اسْتَعَرْتُ فِي لَهْبِي
أَبْكِي خَلِيلاً وَلِي بِيَهْجَتِهِ بَانَ بِأَثْوَابِ جِدَّةٍ قُشْبِ

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

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ١٢٠ .

(٣) انظر د/ حسن الدوسي، البلاغة العربية (علم المعاني)، دار الكتب . صنعاء، ط ٤ ، ١٤٢٣ . ٢٠٠٣ . ص ٢٠ . ٢١ .

(٤) هو عميرة بن هاجر بن عبد العزي بن قمير الخزاعي ، جد عبد الله بن مالك الخزاعي عاش عميرة سبعين ومائة سنة،

انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٣٤

(٥) كتاب الحماسة: ٢ / ١٣٢ .

(٦) الهنيذة : مائة عام .

(٧) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٠٦ .

في هذا الموضوع يظهر التحسر جلياً على الشباب المشبوب بذكريات التصابي حيث يبكي محبوباً ولى ، ففقد بفقده السرور والبهجة .

٣ إظهار الفخر والشجاعة:

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

عَلَوْتُ بِذِي الْحَيَّاتِ مَفْرَقَ رَأْسِهِ وَهَلْ يَرْكَبُ الْمَكْرُوهُ إِلَّا الْأَكَارِمُ
فَتَكْتُ بِهِ لَمَّا فَتَكْتُ بِخَالِدٍ وَكَانَ سِلَاحِي تَجْتَوِيهِ الْجَمَاجِمُ

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

٤. المدح :

مما جاء في ذلك قول قتادة بن طارق الأزدي^(٣) من [الوافر . ق : المتواتر] :^(٤)

عَرُوفٌ لِلنَّوَائِبِ إِنْ أَلَمْتُ أَبِي لِلذِّي يَأْبَى الْكِرَامُ

يتجلى في هذه البيت معاني مدحية تتمثل في حيازة الممدوح للصبر على المكاره إذا ألمت مع الإباء لكل ما يدنس الكريمة من أخلاق مشينة .

٥. الهجاء:

قال في ذلك زفر بن الحارث العامري^(٥) من [البسيط . ق : المتواتر] :^(٦)

يَاقَيْسَ عَيْلَانَ قَيْسَ الذَّلِّ إِنَّكُمْ فِي الْحَرْبِ سَيَّانٍ أَنْتُمْ وَالْعَصَافِيرُ

ليس المقصد هنا من الخطاب الشعري إلا التوبيخ الذي تجلوه الصورة الشعرية في الجامع المعنوي (الضعف، الذل) المشترك بين المشبه والمشبه به .

(١) من بني مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث ، ومن أشرف بني مرة وسادتهم في الجاهلية ، ومن أفتك الناس وأشجعهم ، ضرب به المثل فقليل : أفتك من الحارث . انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٣٩ .

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٣٩ .

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

(٤) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٩٢ .

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

ج ١ / ص ٦٤ .

(٦) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ٩٦ .

٦ . التذكير بما بين المراتب من التفاوت:

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

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

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

٧ . تحريك الهمة إلى أمر يجب تحصيله :

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

لِحِفْظِ الْمَالِ خَيْرٌ مِنْ بَغَاةٍ وَسَيْرٍ فِي الْبِلَادِ بَغَيْرِ زَادٍ
وَإِصْلَاحِ الْقَلِيلِ يَزِيدُ فِيهِ وَلَا يَبْقَى الْكَثِيرُ مَعَ الْفَسَادِ

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

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

أَرْعَى الْأَمَانَةَ لِأَخُونِ أَمَانَتِي إِنَّ الْخُؤُونََ عَلَى الطَّرِيقِ الْأَنْكَبِ

يوجه الشاعر المخاطب إلى التحلي بالأمانة مستخدماً الفخر والتحذير . الفخر بتحليله بالأمانة والتحذير مما يلقاه الخائن من عاقبة وخيمة .

٩ . التحذير:

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

وَرُبَّ كَلَامٍ قَدْ جَرَى مِنْ مُمَازِحٍ فَسَاقَ إِلَيْهِ سَهْمٌ حَتْفٍ فَعَجَّلَا

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

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

(١) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٣٠٣ .

(٢) هو خال الشاعر طرفة بن العبد ، شاعر وسيد ، كان مع بن أخته ينادم ملك الحيرة عمر بن هند ، ثم إنهما هجوه فلما شعر بذلك كره قتلها عنده ، فكتب لهما كتابين إلى عامل البحرين يأمره بقتلهما ، فبينما هما في الطريق عرف ما في الكتابين ، فأما طرفة لم يعبأ بذلك وأما المتلمس فهرب إلى ملوك الغساسنة . انظر شرح كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ٦٠ .

(٣) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٦٦ .

(٤) المصدر نفسه ، ج ١ / ص ٢١٠ .

(٥) المصدر ، نفسه ، ج ٢ / ص ٢٥٩ .

المميز للإتيان بالنسق الخبري على خلاف حكم فائدة الخبر أو لازمه .
ومما سبق يمكن القول : إن أغراض الخبر ومقاصده تتعلق في المقام الأول بالاتجاه الفكري للمرسل
بمعنى أن الخطاب يتبلور في داخله قبل إرساله بناءً على علمه بالمخاطب، وبعدها يوجه إليه الرسالة
ممزوجة بعاطفته في قالب تعبيرى مؤثر .

ثانياً: أضرب الخبر:

لا بد للمتكلم عند إلقاء كلامه أن يكون خبيراً بمكامنه ، فيكون كالصانع المتقن صناعته، أو
كالطبيب يشخص الداء؛ لإعطاء الدواء الناجع الذي يجنبه وقوع اللاتمة بحيث يعلم وضع المتلقي
الفكري؛ ليلقى عليه ما يتناسب مع فكره من ناحية تقبله بيسر أو تردد أو رفض.
وبناءً على وضع المتلقي الفكري يقسم البلاغيون الخبر إلى ثلاثة أضرب يجب على المرسل مراعاتها
عند إلقاء كلامه هي: ابتدائي، طلبى، إنكاري.
ومما سبق يمكن القول : ((إن هناك ثلاثة عناصر أساسية في التواصل الكلامي مع الآخرين،
وإعلامهم بما نريد التعبير عنه من مقاصد الكلام المختلفة هي:

المرسل . الرسالة . المتلقي))^(١)

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

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

والرسالة : هي اللغة الحاملة والمعبرة عن المعتقد و العاطفة.

والمتلقي : هو الهدف الذي يجب مراعاته في هذه العملية .

وبما أن المتلقي هو الهدف من الرسالة فقد صنف البلاغيون أحواله إزاء ما يلقي إليه من خبر إلى

ثلاثة أحوال حسب مقتضى الظاهر هي:^(٢)

. خالي الذهن من الحكم و التردد فيه .

. متردد في الحكم طالب له .

. منكر للحكم .

ويسمى الخبر الأول (ابتدائياً) ، والثاني (طلبياً) ، والثالث (إنكارياً) ، ومن استقرأ ديوان

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

(٢) انظر شروح التلخيص، دار الهادي ، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢ هـ . ١٩٩٢ ، ص ٢٠٣ ، ومقدمة ابن خلدون ، عبد الرحمن بن خلدون ، دار إحياء التراث ، العربي ، بيروت، لبنان، ط٤، ص ٥٥١ .

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

جدول رقم (٢.١)

العصر الخبر	ابتدائي	طلبي	إنكاري
جاهلي	٤٠.٢٦	٥٤.٩٤	٤.٧٩
مخضرم	٤٠.١٥	٥٤.٦٠	٥.٢٢
إسلامي	٤٠.١٨	٥٣.٦٥	٦.١٥
أموي عباسي	٤٤.٣٩	٥٢.٦٨	٢.٩٢
عباسي	٣٦.٤٧	٥٦.١٧	٧.٦٤
مجهول	٤٠.٧٩	٥٣.٨٩	٥.٣٠
المجموع	٤٠.٢٨	٥٤.٢٧	٥.٤٣

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

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

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

جدول رقم (٣.١)

العصر	جاهلي	مخضرم	إسلامي	أموي عباسي	عباسي	مجهول
ابتدائي	٢١.٨٠	١٨.٤١	٢٦.٣١	٣.٦٣	٤.٩٥	٢٤.٨٨
طلبي	٢٢.٠٨	١٨.٥٨	٢٦.٨٠	٣.٢٠	٥.٦٦	٢٤.٣٩
إنكاري	١٩.٢٣	١٧.٧٥	٢٩.٨٨	١.٧٨	٧.٣٩	٢٣.٩٦

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

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

أ. الخبر الابتدائي:

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

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

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

كِرْهُوا الْمَوْتَ فَاسْتَبِيحَ حِمَاهُمْ
وَأَقَامُوا فِعْلَ اللَّيْمِ الدَّلِيلِ

سهولة الخطاب الشعري في هذا البيت، وخلوه من أدوات التوكيد تجعل من الحكم الذي أراد الشاعر إيصاله بديهة من البديهييات التي لا تقبل أي تردد أو إنكار، حيث بنى خطابه بناءً منطقياً مقنعاً يتكون من مقدمة: (كرهوا الموت) كناية عن فرط الجبن، فنتيجة: (استبيح حماهم ...)، وهذا الإيصال بناء على مقتضى الظاهر هو الأسلوب التعبيري المناسب لعرض قضية لا يتردد أحد في قبولها في ذلك الموقف بغرض الهجاء والاحتقار؛ ليجعل من ذلك الاحتقار حكماً ملازماً للمهجو أشبه بالحقيقة التي لا ينكرها ولا يتردد في قبولها أحد.

(١) ابن يعقوب المغربي، مواهب المفتاح ضمن الشروح، دار البيان، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٤١٢-١٩٩٢، ج ١، ص ٢٠٣.

(٢) د. كرم الوائلي: الخطاب النقدي عند المعتزلة، دار النشر للجامعات، صنعاء، ١٩٩٧، ص ١١١.

(٣) جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة و تعليق: د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٢٩.

(٤) د. صلاح فضل، أساليب الشعر المعاصرة، دار الأداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٥م، ص ١٥.

(٥) د. محمد أبو موسى، خصائص التركيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط ٣، ص ٥١.

(٦) البلاغة فنونها وأفنانها مرجع سابق، ص ١١٣.

(٧) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٨٥.

كما ورد في هذا النسق قول الطرماح^(١) من [الكامل . ق: المتدارك]:^(٢)
بَالُوا مَخَافَتَهَا عَلَى نِيرَانِهِمْ وَاسْتَسَلَّمُوا بَعْدَ الْخَطِيرِ فَأَخْمَدُوا
وَرَضُوا الَّذِي كَرَهُوا لِأَوَّلِ مَرَّةٍ وَرَأَى سَبِيلَ طَرِيقِهِ الْمُتَهَدِّدُ

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

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

الصَّمْتُ خَيْرٌ لِلْفَتَى مِنْ مَنْطِقِ خَطَلٍ يُشِينُهُ

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

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

لَا أَكْثُرُ الْقَوْلَ فِيمَا يَهْضُبُونَ بِهِ مِنْ الْكَلَامِ قَلِيلٍ مِنْهُ يَكْفِينِي

يمدح الشاعر نفسه بعدم الخوض في الحديث الذي لا طائل تحته، والاقتصار على ما يفي بالغرض، ولم يستخدم أساليب التأكيد التي تدفع شبهة الإنكار أو التردد، وكأن ما يقره ويدعيه لنفسه ثابت ثبوت الحقيقة التي لا تنكر، وذلك راجع لثقتة بصدق ما نسبه إلى نفسه.

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

(٢) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٨٥.

(٣) هو يحيى بن زياد بن أبي جرادة البرجمي، شاعر عباسي عاصر المنصور، وكان مع مطيع بن إلياس وحمام الراوية. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٧٦.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٠٠.

(٥) هو ثابت بن كعب أخو بني أسد بن الحارث بن عتيك ، ولقب قظنة لأن سهما أصابه في إحدى عينيه فذهب بها، شاعر فارس شجاع من شعراء الدولة الأموية، وكان في صحبة يزيد بن المهلب، وكان يوليه بعض أعماله. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢١١.

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٠٠.

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

والمدلولات التي يحملها الخبر الابتدائي تتعلق بالمرسل وهي:

. اعتقاده بصدق قوله أو بجهل المستقبل.

- الأحكام التي يتضمنها الخطاب الشعري في ديوان الحماسة تحمل مدلولات خلقية مقطوع

بصحتها، فلا تحتاج إلى توكيد.

أو مدلولات تتعلق بالمستقبل هي:

. جهله بالحكم أو ثقته بالمرسل .

. التأثير المباشر والافتناع الدال على الذكاء وصفاء الذهن، وصدق العاطفة.

ومدلولات تتعلق بالتعبير هي:

. الاختصار.

. توفر القرائن والحجج الدامغة والبديهيات المقنعة.

وعليه فمخضرمو الدولتين أكثر تمثلاً لمدلولات الخبر الابتدائي بنسبة (٤٤.٣٩%)، يليهم شعراء

العصر الجاهلي بنسبة (٤٠.٢٦%)، ثم العصر الإسلامي بنسبة (٤٠.١٨%)، ثم مخضرمو الجاهلية

والإسلام بنسبة (٤٠.١٥%)، وأخيراً شعراء العصر العباسي بنسبة (٣٦.٤٧%).

كما أن الأساليب المستخدمة في إلقاء الخطاب في كتاب الحماسة إلى خالي الذهن كما مر معنا في

الآبيات السابقة هي:

. إدعاء أن الحكم الذي تضمنه الخطاب الشعري ثابت وملازم من خلال إنزاله منزلة

الحقيقة التي لا تقبل التردد والإنكار ، وذلك يجعل الحكم ألصق بصاحبه كما في المثال الأول و

الثاني والرابع .

. تقرير البديهيات المقبولة التي لا تحتاج إلى تأكيد كما في المثال الثالث .

٢. الخبر الطلبي:

يعد المستقبل محور العملية الخطابية في أضرب الخبر. وبناءً على مراعاة مقتضى الظاهر، فإنه يجب في

هذا الضرب أن يكون المخاطب ((متردداً في الخبر طالباً الوصول لمعرفته والوقوف على حقيقته))^(١)،

والمعتمد في معرفة ذلك حدس الشاعر بالحال التي عليها المخاطب من الشك، وطلب التثبيت والصدق

في القول، وعليه يتطلب من المرسل استخدام أسلوب تعبيرى يتناسب مع هذه الحال خلافاً للأسلوب

(١) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط ١٢، ص ٥٩.

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

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

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

ومما ورد في ديوان الحماسة على هذا الأسلوب قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري^(٢) في التشمير للحرب من [السريع . ق: المتواتر]:^(٣)

قَدْ حَصَّتِ الْبَيْضَةُ رَأْسِي فَمَا
أَطْعَمُ نَوْمًا غَيْرَ تَهْجَاعِ
لَا نَأْلُمُ الْحَرْبَ وَنَجْزِي بِهَا الِ م
أَعْدَاءَ كَيْلِ الصَّاعِ بِالصَّاعِ

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

وقال عدي بن زيد^(١) فيما قيل في معرفة الرجال بالقرناء والأصحاب من [الطويل . ق:

(١) الطيبي (ت: ٥٧٤٣هـ): التبيان في البيان، تحقيق: د. توفيق الفييل وعبد اللطيف لطف الله، ذات السلاسل، الكويت، ط ١، ١٩٨٦م، ص ٣٧.

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

(٣) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٠٨.

المتدارك]: (٢)

عَنْ الْمَرْءِ لَا تَسْأَلْ وَسَلْ عَنْ قَرِينِهِ فَإِنَّ الْقَرِينَ بِالْمُقَارَنِ مَقْتَدِي

ينفي الشاعر شك المخاطب في الحكم الذي أراد إثباته (إن القرين بالمقارن مقتدي) بتوظيف إن لجلاء غياهب الشك والتردد عند السامع بغرض تحويل المخاطب من حكم معرفة الشخص بالسؤال عنه إلى حكم معرفة الشخص بالسؤال عمن يخالل بناءً على تأكيد نفعية المعرفة الثانية والتي يتردد في ثبوتها المخاطب أكثر من نفعية المعرفة الأولى التي قد يعتقدونها المخاطب.

ومما جاء على هذا النسق قول نصيب^(٣) من [الطويل . ق: المتدارك]: (٤)

وَإِنِّي وَإِيَّاهُمْ كَسَاعِ لِقَاعِدٍ مَقِيمٍ وَأَشَقَى النَّاسِ بِالشَّعْرِ قَائِلُهُ

لا يخفى ما في تأكيد حكم سعي الرجل وجمعه لغيره في هذا البيت من لطافة تتجلى من خلال توظيف الصورة التشبيهية الجملة، ثم تضمين ذلك في عبارة (أشقى الناس بالشعر قائله) يلمح المتلقي منها الحكم المقصود نفي الشك عنه، وإثبات صدقه وصحته، وتتجلى هذه اللطافة في أن الصورة لم تتصف بالضبابية إلى درجة التعمية والغموض، ولا بالوضوح لدرجة السطوع والبيان، والحكم ليس مجملاً فقط، بل مجملاً ضمناً، وذلك أدعى إلى التأثير والإقناع من خلال المعادل للوضعية التي لا تجدي نفعاً لصاحبها، والتي عليها من سعى لجمع المال ويحسب أن ماله أخلده.

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

فَإِذَا قُلْتَ نَعَمْ فَاصْبِرْ لَهَا بِنَجَاحِ الْقَوْلِ إِنَّ الْخَلْفَ دَمٌ

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

وفيما قيل في الاعتذار من الفرار قال هبيرة بن أبي وهب^(١) من [الطويل . ق: المتواتر]: (٧)

(١) هو عدي بن زيد بن حماد بن زيد بن أيوب بن محروف بن عامر بن عصبية، من زيد مناة تميم، شاعر فصيح من فحول الجاهلية، كان نصرانياً، وكان يسكن الحيرة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢١٠.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٥٥.

(٣) أبو محجن نصيب بن رباح، مولى عبد العزيز بن مروان، كان شاعراً فحلاً فصيحاً مقدماً في النسب والمديح، ولم يكن له حظ في الهجاء، وهو من شعراء العصر الأموي المقدمين. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٨٤.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٥٥.

(٥) هو أبو مائلة عائذ بن محسن بن وائلة بن عدي بن زهر العبدى، شاعر جاهلي، ذكره بن سلام في طبقة شعراء البحرين. انظر ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م، ج ١، ص ٢٧١.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٨٨.

لَعَمْرُكَ مَا وَلَّيْتُ ظَهْرِي مُحَمَّدًا وَأَصْحَابَهُ جَبْنًا وَلَا خَشِيَةَ الْقَتْلِ
وَلَكِنِّي قَلَّبْتُ أَمْرِي فَلَمْ أَجِدْ غِنَاءً لِسَيْفِي إِنْ ضَرَبْتُ وَلَا نَبْلِي

الشاعر يدفع عن السامع شبهة الشك في أنه جبان عندما أدبر موظفا القسم لدفع هذه الشبهة وتأكيد خلاف ذلك ، ثم علل هذا الفرار بأنه في وضع لا ينفع فيه سيفه ولا سهمه.

وتجدر الإشارة إلى أن الخبر الطلبي يحتل المرتبة الأولى في كتاب الحماسة بواقع (٣٣٧٤) جملة، و بنسبة (٥٤.٢٧%)، وعليه يمكن إرجاع أسبقية الخبر الطلبي على بقية أضرب الخبر في كتاب الحماسة إلى ما يأتي:

. وضع المتلقي الذهني . في الغالب . وضع السائل المتردد الذي يطلب من المرسل تقديم ما يلوح

بالخبر.

. وجود عائق فكري يحول دون الاقتناع والتأثير بسهولة، وبالتالي يلزم التأكيد.

. المتلقي في العموم شاك في الحكم وفي إسناده، ويريد ما ينفي شكه.

. المتلقي غير محيط بالحكم سلبا أو إيجابا؛ لذا يطلب التثبيت، ويدل ذلك على الذكاء والحذر

من غير عناد.

. قد يكون المرسل في وضع الشاك في خلو ذهن المتلقي أو إنكاره؛ لذا يختار أسلوب الخبر الطلبي

تمهيدا لمعرفة وضع المخاطب الذهني ، ثم يبني على ذلك الأسلوب المناسب في الخطاب كما في قوله

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

ومن استقراء ديوان الحماسة نجد أن شعراء العصر العباسي أكثر تمثلاً لمدلولات الخبر الطلبي بنسبة

(٥٦.١٧%)، يليه العصر الجاهلي بنسبة (٥٤.٩٤%)، ثم مخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة

(١) هو هبيرة بن أبي وهب بن عمرو بن عائذ بن عمران بن مخزوم، كان من فرسان قريش ومن شعرائهم، وكان زوج أم هاني

بنت أبي طالب، فأسلمت وثبت على الشرك، مات كافرا هاربا بنجران. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٢٦.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٢٦.

(٣) سورة يس، آية [١٦٠٤].

(٥٤.٦٠%)، فالعصر الإسلامي بنسبة (٥٣.٦٥%)، ثم مخضرمي الدولتين بنسبة (٥٢.٦٨%) بعد استثناء الشعراء المجهولين.

ويبدو لي أن ذلك راجع للوضع الفكري، فالعصر العباسي عصر العلم و المعرفة والانقسام المذهبي والعقدي، ودخول العلوم الأجنبية المتمثلة في الحكمة الفارسية والفلسفة اليونانية وأثرها على شعراء ذلك العصر، جعلتهم أكثر حذراً في خطابهم، كما أن تلك المتغيرات جعلت المتلقي أكثر فطنة وذكاء. أما في العصر الجاهلي، فلعل ذلك راجع إلى أسلوب التركيب ويشفع لي في ذلك ما روى الأصمعي من حوار دار بين بشار بن برد وأبو عمرو بن العلاء وخلف في قصيدة أحدثها في ابن قتيبة أكثر فيها من الغريب، معللاً ذلك بقوله: ((إن ابن قتيبة يتباشر بالغريب فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرف قالاً: فأنشدها يا أبا معاذ فأنشدهما من [الخفيف . ق: المتواتر]:

بَكْرًا صَاحِبِي قَبْلَ الْهَجِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ

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

أما عند مخضرمي الجاهلية والإسلام ، فيرجع إلى التجاذب بين الرفض والتأييد للإسلام، ولأسلوب التركيب المذكور عند الجاهليين، وتقل هذه النسبة عند الإسلاميين لما ذكرناه من قيام الكتاب والسنة بالدور التوصيلي . الذي لا يجارى . لمعاني الحماسة، وتقل النسبة عند مخضرمي الدولتين للعامل الأسلوبي (البعد من الجاهلية)، والعامل الفكري (دور الكتاب والسنة)، و (قلة التأثير بالثقافات الأجنبية) .

٣. الخبر الإنكاري:

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

(١) القزويني: الإيضاح، ص ٢٠.

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

إزالته وإن بولغ في الإنكار بولغ في التأكيد لإزالته^(١)، و المؤكّدات تثبت الحكم في الخطاب، وأول من أكد على ذلك أرسطو في كتابه الخطابة تحت عنوان التصديقات حين قال: ((وأما التصديقات فينبغي أن تكون أقاويل تثبتية، فإن التثبيت أمر خاص بالتصديقات في جميع أنواع القول الخطبي))^(٢)، لكن كلامه أخذ العموم في الإثبات، ومرد ذلك المنازعة في الخصومة التي تتطلب الإثبات، أما علماء العرب فقد فصلوا الإثبات في القول الخطبي حسب التنازع في الحكم، أو ما يسمى صدق الإسناد وأخذوا ما يتعلق بمثبتات الحكم اللفظية، وتركوا بقية تصديقات التنازع في الخصومة كما لم يهتموا المتلقي حيث اهتموا

بوضعه الذهني، والمرسل بوضعه حسب ما يعتقد.

وعليه فالخبر الإنكاري أسلوب تعبيرى يتجاذبه الرفض من المتلقي والإثبات من المرسل بالمؤكّدات التي تنفي رفض المتلقي وتثبت عكس اعتقاده.

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

وَإِنِّي لَلْبَاسِ عَلَى الْمَقْتِ وَالْقَلَى بَنِي الْعَمِّ مِنْهُمْ كَأَشِحِّ وَحَسُودٌ

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

إذن استخدم الشاعر التأكيد بأن واللام لمقارعة إنكار صدق الإسناد، واستخدم الاستعارة والمبالغة والمقابلة؛ لجلاء الحكم وبيانه وتقوية المعنى، وكلها أمور تتضافر بغرض إحداث التأثير للتحويل من حالة العداوة التي عليها بني العم إلى حالة المخالطة الحسنة التي عليها الشاعر.

(١) انظر شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م، ج ١ / ص ٢٠٥، ٢٠٦.

(٢) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص ٣٢٢.

(٣) مزرد لقبه، واسمه يزيد بن ضرار بن حرملة بن ذبيان بن صيفي بن أصرم بن إياس، شاعر مخضرم وفارس مشهور، أدرك الإسلام فأسلم، وكانت له صحبة، وهو أخو الشاعر الشماخ بن ضرار، وكان مزرد أسن منه. انظر شرح كتاب الحماسة،

ج ٢ / ص ٢٣٩.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٣٩.

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

إِنِّي لَأَكْثَرُ مِمَّا سَمَّتَنِي عَجَبًا يَدُ تَشْجٍ وَأُخْرَى مِنْكَ تَأْسُونِي

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

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

فَإِنْ يَعْجِي عَبَادٌ عَلَيَّ فَإِنَّنِي أَنَا الْمَرْءُ لَا تَعْيِي عَلَيْهِ مَذَاهِبُهُ

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

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

فَإِنِّي وَمَا كَلَّفْتُمُونِي بِجَهْلِكُمْ وَيَعْلَمُ رَبِّي مَنْ أَعَقَّ وَأَحْوَبَا^(٥)

لَكَالْثَوْرِ وَالْجِنِّي يَضْرِبُ ظَهْرَهُ وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَتْ الْمَاءَ مَشْرَبًا^(٦)

(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٧٨.

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

(٣) كتال الحماسة، ج ١ / ص ٣٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ١٨٠.

(٥) الحوب : الإثم

(٦) الجني : الراعي.

مفاد الكلام أن مثل الشاعر ومثل ما كلفوه من ذنوب لم يقترفها وليس له فيها يد كمثل الثور يضربه الراعي على ظهره عندما تعاف البقر الماء ليرد الماء فتزد بوروده، والله أعلم بمن هو في غضبه أشد إثمًا وعصيانًا في القرابة، وهو في ذلك ينكر أن يدفع ليؤخذ بذنب غيره، ويؤكد على حكم (البراءة) ب (أن واللام) بقصد تحويل السامع من حكم اقرار الذنب إلى حكم (البراءة) وتوظيف تشبيه التمثيل في صورة الثور الذي يضرب إذا عافت البقر الماء ليشرب فتبعه . يجلو الضباية عن الحكم ويزيده وضوحاً، واستخدام الجملة الاعتراضية (ويعلم ربي من أعق وأحوبا) تشير إلى براءته وإلى المذنب الحقيقي .
واستناداً إلى جدول رقم (١- ٢) نجد أن الخبر الإنكاري آخر أضرب الخبر من حيث الاستخدام بنسبة (٥.٤٥ %) وبواقع (٣٣٨) جملة.

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

أما من حيث التوظيف وتمثل المدلولات لأضرب الخبر بالنسبة للحقبة الزمنية، يعد العصر العباسي أكثر تمثلاً لهذه المدلولات بنسبة (٧.٦٤%)، يليه العصر الإسلامي بنسبة (٦.١٥%)، ثم مخضرمي الإسلام والجاهلية بنسبة (٥.٢٢%)، ثم الجاهلي بنسبة (٤.٧٩%)، وأخيراً مخضرمي الدولتين بنسبة (٢.٩٢%).

ثالثاً: خروج الكلام عن مقتضى الظاهر:

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

الضرب	المخاطب	الغرض	الأسلوب	السبب
ابتدائي	خالي الذهن من الحكم	التحويل من الجهل إلى العلم	خالي من التأكيد	الجهل أو الثقة
طلبي	متردد طالب للتثبيت	نفي الشك في الحكم والإسناد	استخدام مؤكد	عدم التأكد من الحكم أو الإسناد
إنكاري	منكر للحكم أو معتقد بخلافه	تحويل السامع إلى العكس	استخدام أكثر من مؤكد	اليقين بخلاف الحكم أو الإسناد

وقد تتغير هذه المعادلة؛ ((لاعتبرات يلحظها المتكلم))^(١) كما يأتي:

الضرب	المخاطب	الغرض	الأسلوب	السبب
طلبي	خالي الذهن	التوجيه	مؤكد بمؤكد	أن يتقدم في الكلام ما يشير للحكم
إنكاري	خالي الذهن أو متردد	التقريع و التهديد	مؤكد بأكثر من مؤكد	أن تظهر عليه علامات الإنكار
ابتدائي	منكر	التبكيث	خالي من التوكيد	وجود دلائل و شواهد لو تأملها لارتدع

١. إنزال خالي الذهن منزلة المتردد:

مما يجده المتتبع لحماسة البحري من إنزال خالي الذهني منزلة المتردد قول النابغة الجعدي^(٢) من

[المتقارب . ق: المتدارك]:^(٣)

فَإِنْ لَمْ يَكُنْ مِنْهُمْ زَاجِرٌ وَلَمْ تُرْعَ رَحْمٌ وَلَمْ تُرْقَبِ
وَحَامَتْ مَنَايَا بِأَيْدِيكُمْ وَمَنْ يَكُ ذَا أَجَلٍ يَجْلَبِ

(١) علي الجارم وأحمد أمين: البلاغة الواضحة، ص ١٦٤.

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

(٣) كتاب الحماسة، ٨٢/١.

فَإِنَّ لَدَى الْمَوْتِ مَنْدُوحَةً وَإِنَّ الْعِقَابَ عَلَى الْمُنْذِبِ^(١)

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

٢. إنزال غير المنكر منزلة المنكر:

و المقصود بغير المنكر ((خالي الذهن والسائل والعالم))^(٢) إذا ظهر عليه علامات الإنكار . من ذلك ما قاله ضرار بن الأزور الأسدي^(٣) من [البسيط . ق: المتراكب]:^(٤)

إِنَّ الْأُمُورَ قَدْ أَصْفَاهَا إِلَهُ لَكُمْ فَلَا يُزِيلَنَّكُمْ بَغْيِي وَلَا بَطْرُ

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

٣- إنزال المنكر منزلة غير المنكر لوجود شيء من الدلائل والشواهد التي لو تأملها المنكر لارتدع عن

إنكاره، ومثل ذلك قول طرفة بن العبد في عاقبة الغي والظلم من [الكامل . ق: المتدارك]:^(٥)

الظُّلْمُ فَرَّقَ بَيْنَ حَيِّي وَائِلٍ بَكَرْتُ نَسَاقِيهَا الْمَنَايَا تَغْلِبُ

(١) المندوحة: السعة.

(٢) شروح التلخيص، ج ١/ ص ٢٢١ .

(٣) هو ضرار بن مالك بن أوس بن جذيمة بن ربيعة بن مالك، أحد الفرسان الأبطال في الجاهلية والإسلام كان شاعرا مطبوعا وله صحبة حضر اليرموك وفتح الشام، وقاتل يوم اليمامة أشد القتال .

(٤) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٠٦ .

(٥) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٠٣ .

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

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

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

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

ومن الملاحظ في أضرب الخبر وجود الشيء ونقيضه مما يؤدي إلى تنوع أساليب الخبر حسب تمكن ذلك من ذهن السامع، فالخبر الابتدائي يشير إلى إثبات غير النقيض، فإذا قلنا : قام زيد نفينا الجلوس وأشرنا إلى ثبات القيام، أما في الخبر الطلبي نجد أن المخاطب في وضع متردد في نسبة الحكم بين الشيء وضده، وذلك يتطلب من المتكلم أسلوباً يمهّد فيه بالسلب ولو ضمناً؛ لينتقل إلى الإيجاب المؤكّد والنافي للشك، فوضع المتردد يحتاج إلى الطباق أو تضمين الطباق كيف ذلك؟ إذا قلت : إن زيداً قائم تركيب يدل على سؤال مفاده أزيد قائم أم قاعد؟ إذن الطباق موجود ولو ضمناً في ذهن المتلقي، وعليه فأنت تثبت أحد النقيضين و تنفي الآخر لإزالة شك السامع، وفي الخبر الإنكاري لا بد أن تكون المطابقة جلية واضحة؛ لأن المتكلم مطالب بتعليل إنكاره، والمطابقة هي الأسلوب الذي يبين سبب الإنكار، فلا بد من وجود النقيض الذي يريد الشاعر إثباته أو إثبات عكسه، وإذا لم يوجد النقيض في

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

وفي الخبر الابتدائي إذا تضمن الكلام ما يدل على الشك بمعنى احتمال نقيض الحكم أنزل خالي الذهن منزلة المتردد، كما أنه إذا وجد ما يدل على النقيض صراحة وذكر مع عدم إنكار المخاطب، فالأحسن إنزاله منزلة المنكر وبناءً على ذلك فالخبر هو إثبات إسناد حكم ينفي النقيض إشارة أو ضمناً أو ذكراً

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

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

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

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

وعليه: فأسلوب الإنشاء يقوم على المحاور الآتية:

. المحور النبوي الذي يظل مرتفعاً طالباً للمشاركة.

. المحور التركيبي الذي يشتمل على أدوات وتراكيب خاصة.

. المحور الدلالي المتحول من المعنى الأصلي أو العقلي إلى الانطباع العاطفي، باعتداد اللغة ((نسق

اصطلاحاً للتعبير))^(٧) بحيث يتحول المدلول العام للنسق وفقاً للتركيب.

. المحور المنطقي المتمثل في الحوار والمشاركة.

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

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

(٢) القاموس المحيط، (باب الهمزة فصل النون مع الشين)، ص ٦٨.

(٣) علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م، ص ٥٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٥٦.

(٥) المرجع نفسه، ص ٥٦.

(٦) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص ٢٥٨.

(٧) ه.ب. ريحمان: منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية، ترجمة: د/ علي عبد المعطي محمد و د/ محمد علي

محمد، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٨١.

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

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

جدول رقم (٤.١)

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

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

جدول رقم (٥.١)

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

(١) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٨٦.

ومن خلال الجدول السابق يتبين استخدام مباحث الإنشاء الطلبي في كل عصر على حدة بالنسبة للحماسة ، كما تتبين نسبة الاستخدام في الديوان عموماً ، ومن هذه النسب ستوضح دلالات التوظيف بالنسبة لكل عصر كما سيبين في المطالب الآتية:

١. أولاً: الأمر:

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

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

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

١. الأمر على وجه الاستعلاء :

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

دَعَوْتُ بَنِي قُحَافَةَ فَاسْتَجَابُوا فَقُلْتُ رِدُّوا فَقَدْ طَابَ الْوَرُودُ

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

٢ . الأمر يراد به الزجر:

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

(١) سليمان بن بنين الدقيقي النحوي (ت: ٦١٤هـ): إتفاق المباني وافتراق المعاني، تحقيق: د. يحيى عبد الرؤف جبر، دار عمان ، عمان، ط١، ١٤٠٥. ١٩٨٥م، ص٢٣٢.

(٢) الشيخ أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت، لبنان، ص٢٤.

(٣) شرح بن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار التراث، القاهرة، ط٢٠، ١٤٠٠. ١٩٨٥م، ٢٥/١.

(٤) جواهر البلاغة، ص٧٨.

(٥) هو أنس بن مدرك بن عمرو بن سعد بن عوف بن العتيك بن حارثة الخثعمي، شاعر جاهلي كان سيد خثعم غير منازع . انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص١٢٢.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١ / ص١٢٢.

(٧) أبو منصور الثعالبي: فقه اللغة ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص٢١١.

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

فَكُونُوا كَدَاعٍ كَرَّةٍ بَعْدَ فَرَّةٍ أَلَا رَبُّ مَرَّةٍ فَرًّا تَمَّتْ أَقْبَلًا
فَإِنْ أَنْتُمْ لَمْ تَفْعَلُوا فَتَبَدَّلُوا بِكُلِّ سِنَانٍ مَعْشَرَ الْعَوَثِ مَغْزَلًا

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

٣. التمني:

قد يخرج الطلب إلى غرض التمني إذا خاطب المتكلم ما لا يعقل و ذلك مبني على حالة أو وضع غير مرغوب يتولد عنه حالة نفسية تريد التحول من ذلك الوضع إلى غيره، فتظهر في الخطاب. من ذلك ما قاله عامر بن الطفيل^(٣) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٤):

إِذَا أُرُورٌ مِنْ كَرِّ الرَّمَاحِ زَجْرُتُهُ وَقُلْتُ لَهُ: ارْجِعْ مُقْبِلًا ً غَيْرَ مُدْبِرٍ

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

٤. النصح والإرشاد :

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

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

(٢) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٢٠ - ١٢١.

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

(٤) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١١٩.

(٥) يكنى أبا قحفان ، واسمه عامر بن الحارث بن رياح بن أبي خالد بن ربيعة بن زيد بن عمر الباهلي، شاعر جاهلي مجيد.

انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٥١.

من [الطويل . ق : المتدارك]^(١):

عَلَيْكَ بِتَقْوَى اللَّهِ فِي كُلِّ امْرَأَةٍ تَجِدُ غَيْبَهَا يَوْمَ الْحِسَابِ الْمُطَوَّلِ^(٢)

الشاعر لا يلقي الأمر على وجه الإيجاب والإلزام، بل على أساس المنفعة المبنية على النصيح والإرشاد لما فيه صالح المخاطب، حيث طلب منه فعل (تقوى الله) تحمداً عاقبته (تجد غيبها يوم الحساب المطول)

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

فَصَبْرًا جَمِيلًا إِنَّ فِي الْيَأْسِ رَاحَةً إِذَا الْغَيْثُ لَمْ يُمَطِّرْ بِلَادَكَ مَا طَرُهُ

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

٤. إظهار التحسر :

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

ذَهَبَ الشَّبَابُ وَلَيْتَهُ لَمْ يَذْهَبِ وَنَعَى الشَّبَابَ مَخْبِرٌ لَمْ يَكْذِبِ
فَأَنْدُبُ عَشِيَّاتِ الشَّبَابِ وَلَا أَرَى مِثْلَ الشَّبَابِ مُفَارِقًا لَمْ يُنْدَبِ

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

٦. النفي :

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

إِنَّمَا الشَّيْبُ سَهَامُ الْمَنَايَا وَلِذِي الصَّبْوَةِ أَدْنَى الْعِتَابِ
مَرْحَبًا بِالشَّيْبِ مِنْ زَائِرٍ وَسَقَى الرَّحْمَ نُنْ شَرَحَ الشَّبَابِ

(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣٦.

(٢) الغب : العاقبة.

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

(٤) الحماسة، ج ٢ / ص ٤٧.

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

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٩١.

(٧) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٠٤.

لا يريد الشاعر من الطلب الترحيب بالشيب وإنما التقدير لا مرجحاً بدلالة ما أسند للشيب من أوصاف (سهام المنايا، أدنى العتاب) تناقض إيجاب فعل الترحيب، وعلى النقيض الدعاء لشرخ الشباب.

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

٧. الالتماس:

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

بَنِي عَمَّنَا رُبُّوَا الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا وَكُونُوا كَذِي الْإِلْفِ الْمَشُوقِ إِلَى الْإِلْفِ

٨. السخرية:

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

أَبْلِغْ شَهَابًا أَخَا خَوْلَانَ مَأْلُوكَةً إِنَّ الْكِتَابَ لَا يُهْزَمَنَّ بِالْكَتُبِ^(٥)

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

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١/ ص ٢١٥.

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

(٤) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٣٥.

(٥) المألوكة: الرسالة.

٩. التهديد :

كما قال أيضا النجاشي الحارثي في نفس المقطوعة السابقة:

تُهْدِي الْوَعِيدَ بِرَأْسِ السَّرْوِ مُتَكِنًا فَإِنْ أَرَدْتَ مَصَاعَ الْقَوْمِ فَاقْتَرِبِ

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

١٠. المواساة :

وفي ذلك قال عبده بن الطبيب^(١) من [البيسط . ق: المتواتر]^(٢):

تَعَزَّ عَنْهَا وَلَا تَشْغَلْكَ عَنْ عَمَلٍ إِنَّ الصَّبَابَةَ بَعْدَ الشَّيْبِ تَضْلِيلُ

١١. الذم والتحقير :

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

فَقُلْتُ لَهُ أَذْبِرُ ذَمِيمًا فَإِنِّي قَتَلْتُكَ عَلِمًا قَبْلَ أَنْ تَتَّصِدَّعَا

١٢. المدح:

وفي مدح الشباب قال مطيع بن إياس من [المنسرح . ق: المتراكب]^(٤) :

كَانَ إِذَا نَمْتُ قَالَ قَمِ فَإِذَا قَمْتُ سَمَا بِي لِأَعْظَمِ الرَّئِبِ

تكاد تكون هذه الدلالات أبرز الدلالات التي خرج إليها الأمر عن صيغته الحقيقية، كما أن صيغة

فعل الأمر هي الصيغة الغالبة على بقية الصيغ بنسبة (١.٥) تقريباً.

وبما أن الأمر طلب للفعل، فهو يتعلق بالوجوب؛ لذا فدلالته تحمل صفة الإيجاب، ولذلك كان

النصح والإرشاد هو المعنى الغالب في حماسة البحثري، وعادة ما يتعلق في باب يحمل الصفات الإيجابية

كما في باب (إغاثة الملهوف، ومنع الرفيق في الحرب، ومنع النصف، وفي نصيحة المستشار، وفي رعاية

الأمانة، ...)، ويأتي مع الصفات السلبية بمعنى الترك نادراً ويعزز ما نقول عدم وجوده في الأبواب التي لا

تحمل صفات تحتاج للنصح والإرشاد مثل: (ما قيل في المحافل والمشاهد، وفي اجترأ الناس على من

ضعف وكف شره واتقائهم من صلب ومنع جانبه، ونبو السيف، ...)، أو تحتاج لطلب الترك مثل:

(اتهام أهل النصح ومباعدتهم وائتمان أهل الغش وتقريبهم، وفيمن قرب عدو صديقه وبعد صديق

(١) هو عبدة بن الطبيب، والطبيب اسمه يزيد بن عمرو بن وعلة بن أنس بن عبد الله بن عبد تميم بن جشم بن عبد شمس،

شاعر مجيد مقدم ليس بالكثر كان أسود من لصوص الرباب، وهو مخضرم أدرك الإسلام فأسلم. انظر شرح كتاب الحماسة،

ج ٢ / ص ٢٠.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١١٨.

(٣) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ١٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ١٠٧.

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

ومن جدول (٤-١) نلاحظ أن أكثر الشعراء تمثلاً لمدلولات الأمر في كتاب الحماسة هم شعراء الدولة العباسية بنسبة (٤٦.٦٦%)، ثم مخضرمو الدولتين بنسبة (٤٦.٥١%)، ثم مخضرمو الجاهلية والإسلام بنسبة (٤٣.٣١%)، ثم العصر الجاهلي بنسبة (٤٠.٠٩%)، وأخيراً الإسلامي بنسبة (٣٨.٩٩%).

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

ثانياً: النهي:

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

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

١. النصح والإرشاد :

(١) عبد الوهاب خلاف: علم أصول الفقه، دار القلم، الكويت، ط ٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ص ١١٣.

(٢) التلخيص في علوم البلاغة، ص ١٧٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٠.

تحت هذا المعنى يندرج قول بشار بن برد من [الطويل . ق: المتدارك] ^(١) :

إِذَا كَانَ ذَوْاقًا أَخُوكَ مِنَ الْهَوَىٰ مُوجَّهَةً ۖ فِي كُلِّ أَوْبٍ رَكَائِبُهُ ^(٢)
فَخَلَّ لَهُ وَجْهَ الْفُرَاقِ وَلَا تَكُنْ مَطِيَّةَ رَحَالٍ بَعِيدٍ مَذَاهِبُهُ

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

وهذا الطلب بناه الشاعر بناءً منطقياً معتمداً على أسلوبية الشرط، فطلب الترك بني على مقدمة (مودة الملل) التي تؤدي إلى نتيجة (التعب)، وعلى أساس هذه النتيجة طلب الترك، ومن هنا نرى أن الأسلوب المنطقي القائم على مقدمة وعرض ونتيجة هو ادعى للإقناع، كما أن هذا الخطاب ليس جافاً خالياً من الأساليب الفنية المؤثرة، فقد وظف الشاعر الكناية (وجهه في كل أوب ركائبه)، والاستعارة (وجه الفراق)، والتشبيه البليغ (مطية رحال بعيد مذهبه)، وباقتزان أسلوب البناء المنطقي مع أساليب التعبير الفنية يجمع الشاعر بين وظيفة الإقناع والتأثير.

٢. الالتماس:

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

ومما جاء في ذلك قول عبده بن الضحاك من [الطويل . ق: المتواتر] ^(٣):

بَنِي عَمَّنَا رُبُّوَا الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا وَكُونُوا كَذِي الْإِلْفِ الْمَشُوقِ إِلَى الْإِلْفِ
وَلَا تَقْطَعُوا حَبْلَ الْقَرَابَةِ ضَلَّةً وَصُدُّوا وَأَنْتُمْ إِنْ صَدَدْتُمْ ۖ عَلَى النَّصْفِ ^(٤)

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

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٠٢، ٢٠٣ .

(٢) ذواق: ملول.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢١٥ .

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

٣. التهديد:

الشحناء والخصومة هي الضابط لخروج النهي عن الاستعلاء إلى التهديد من الخصم لخصمه، وهو من المعاني التي تندرج تحت غرض الهجاء .

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

فَلَمَّا رَأَيْتُمْ وَاقَدَ الْحَرْبِ قَدْ خَبَا وَطَابَ لَكُمْ فِيهَا الْمَشَارِبُ وَالْأَكْلُ

تَنَاوَمْتُمْ عَنَّا كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ لَنَا بَلَاءٌ وَأَنْتُمْ مَا عَلِمْتُ لَهَا فَعَلُ

فَلَا تَجْرَعُوا إِنْ أَحَدَتْ الدَّهْرُ دَوْلَةً وَزَلَّتْ عَنِ المَرْقَاةِ بِالْقَدَمِ النَّعْلُ^(٣)

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

٤. التئيس:

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

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

وَلَا تَطْمَعُوا فِي نَصْرِنَا بَعْدَ فِعْلِكُمْ فَقَدْ ظَهَرَتْ شَحْنَاؤُكُمْ وَبَدَأَ الْغِلُّ^(٥)

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

٥. الدعاء :

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

فَلَا يُبْعِدُنكَ اللَّهُ يَا تَوْبُ إِنَّمَا لِقَاءُ المَنَايَا دَارِعاً مِثْلَ حَاسِرٍ

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

(٢) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٤.

(٣) المرقاة الدرجة واحدة من مراقي الدرج.

(٤) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٤.

(٥) المصدر السابق، ج ١ / ص ٢٢٤.

(٦) هي ليلى بنت عبد الله بن الرحال بن شداد بن كعب بن معاوية، وهو الخليل فارس الحرار، وهي من شعراء الإسلام، وكانت إلى شاعريتها حسنت المنطق بليغة العبارة، وكان توبة بن الحمير يهاها. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٩٢

(٧) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٩٢.

٦. المواساة:

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

فَلَا تَجْزَعَا يَا ابْنِي طَرِيفٍ فَإِنِّي أَرَى الْمَوْتَ وَقَاعًا بَكْلًا شَرِيفٍ

٧. التمني:

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

فَلَا يَبْعُدُنْ قَبْرٌ تَضَمَّنَ شَخْصَهُ وَجَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ وَآكِفَةِ الْقَطْرِ

٨. التحسر:

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

وَلَا تَعِدِّي عَزَاءً بَعْدَ صَخْرٍ فَقَدْ غَلِبَ الْعَزَاءُ وَعَيْلٌ صَبْرِي^(٥)

من تتبع النهي في الحماسة وجدت أن مدلولات النصح والإرشاد هي الغالبة في ديوان الحماسة بنسبة (٤١.٩٣%)، بينما بقية المعاني مجتمعة وردت بنسبة (٥٨.٠٦%)، وقد تم معرفة ذلك من اختيار عينة عشوائية مثلت (١٣.٢٤%) من المجموع الكلي .

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

كما اتضح أن عدد الحمل الطلبية التي اعتمدت على أسلوب النهي هو (٢٣٤) جملة محققاً بذلك نسبة قدرها (٢١.٤٢%) إلى بقية أساليب الإنشاء الطلبية ، وبذلك يأتي في المرتبة الثانية بعد الأمر. ويعد شعراء العصر العباسي أكثر استخداماً لهذا الأسلوب من بقية العصور بنسبة (٣٠%)،

(١) هي ليلى بنت طريف التغلبيية، من شعراء الدولة العباسية، أخت الوليد بن طريف رأس الخوارج وأشدّهم صولة، فلما قتل حملت على الناس وعليها الدرع والجوشن حتى أعادها يزيد بن مزرد الشيباني قائد الحملة على أخيها إلى البيت. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣٠٨.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣١٠.

(٣) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ٢٩٧.

(٤) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ٢٩٨.

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

يليه العصر الإسلامي بنسبة (٢٣.٥٨%)، ثم الجاهلي بنسبة (٢١.٢٨%)، ثم مخضرمو الإسلام بنسبة (ح) (١٧.٦٤%)، ثم مخضرمو الدولتين بنسبة (١٣.٩٥%).

ثالثا: الاستفهام:

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

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

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

- الهمزة: جاءت في (١١٠) مواضع بنسبة (٥٣.٣٩%)، وقد ترددت بين المعاني الآتية: (الإنكار، والتقرير، والتهكم، والتسوية، وإظهار الضعف، والوعيد، والتهديد، والتعجب، والتحسر، وإظهار الحزن، والنهي، والأمر، والمؤانسة)، والأغلب فيها صيغة الهمزة + لم + ف (رأى) بمعنى علم أو ما في معناه، كما أن ورودها في مطلع النص هو أكثر من ورودها في ثانيا النص، كما قل استخدام أم (معها).

- هل: وردت في (٣٤) موضعا بنسبة (١٦.٥٠%)، وقد خرجت عن معنى الاستخبار إلى المعاني الآتية: (التمني، والإنكار، والنفي، والاستحالة، والتحسر، وإظهار الضعف، والتعجب، والتضجر، والأمر، والتهكم، والتنبه على الباطل، والتمثيل)، الصيغة الغالبة فيها هي (هل + الفعل)، ثم (هل + شبه الجملة)، ثم (هل + الاسم).

كيف: جاءت في (١٥) موضعاً بنسبة (٧.٢٨%)، وقد وردت في المعاني الآتية: (الإنكار، والتحسر، وإظهار الحزن، والتقرير، والتمثيل).

- ما جاءت في (١٣) موضعاً بنسبة (٦.١٣%) في المعاني الآتية: (الإنكار، وإظهار الحزن، والتهكم، والتحسر، والضعف، والتهويل).

(١) الجرجاني: التعريفات، ص ٥٧.

(٢) القزويني: التلخيص، ص ١٥٣.

- أين: وردت في (١٢) موضعا بنسبة (٥.٨٢%)، وقد ترددت في المعاني الآتية: (التعجب، والتكثير، والتنبيه على الضلال، والتحسر، والاستحالة، والتمني).

- أي: جاءت في (١٢) موضعا بنسبة (٥.٨٢%)، وقد ترددت في الأغراض الآتية: (الإنكار، والاستبعاد، والتهكم، والتحسر، والتعجب، والوعيد).

من: جاءت في (٦) مواضع بنسبة (٢.٩١%) في الأغراض الآتية: (الاستبعاد، والتهديد، والإنكار، والتحسر).

أنى جاءت في موضع واحد فقط للإنكار، وبنسبة (٠.٤٩%).

دلالات الاستفهام:

- الإنكار: يطلب به إنكار المخاطب، ((والمعنى فيه على أن ما بعد الأداة منفي))^(١)، حيث تتعلق

الصيغة ((بنسبة منفية)^(٢)، وفي ذلك يقول الطفيل بن عمرو الأزدي^(٣) من [الطويل . ق: المتواتر]^(٤):

أَسْلَمٌ عَلَى خَسْفٍ وَمَا كُنْتُ خَالِدًا وَمَا لِي مِنْ وَاقٍ إِذَا جَاءَنِي حَتْمِي
فَلَا سِلْمَ حَتَّى تُحْفِزُ النَّاسَ خَيْفَةً وَتَصْبِحُ طَيْرٌ كَابِسَاتٍ عَلَى لَحْمِ

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

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

تَفَكَّرُوا هَلْ بَعَى مَمَّنْ مَضَى أَحَدٌ إِلَّا أَحَاطَ بِهِ مِنْ بَعْغِهِ الْغَيْرُ

. التقرير :

يأتي الاستفهام التقريري ((للإجاء إلى الاعتراف بأصدق الأمرين))^(٧)، بحيث يحمل المتكلم

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

(١) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط ٣، ج ٢، ص ٣٢٨.

(٢) د. خليل أحمد عمارة: أسلوب النفي والاستفهام في اللغة العربية، جامعة اليرموك، ص ٧.

(٣) هو الطفيل بن عمرو بن طريف بن العاص الدوسي الأزدي، صحابي من الأشراف في الجاهلية والإسلام، كان شاعرا، غنيا، كثير الضيافة مطاعا في قومه، استشهد في اليمامة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٠١.

(٤) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٠١.

(٥) الزمخشري: المقامات، تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨١م، ص ٢٥٨.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٠٦، وانظر ١/٢٥٣، ٢/١٧٥، ٢/١١٤، ١/٣٦٩، ١/١٧٧.

(٧) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م، ج ١، ص ٥٨٠.

(٨) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج ٢/ ٣٣١.

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

أَلَمْ تَرَ أَنِّي لَا أُلُونُ شِيمَتِي تَلَوْنَ غَوْلَ اللَّيْلِ فِي الْبَلَدِ الْمُفْضِي

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

وعادة ما يستعمل مع الهمزة أم كما قال تأبط شراً من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

أَطِيبُ مِنْ سَعَادَ عَنَّاكَ مِنْهُ مُرَاعَاةُ التُّجُومِ أَمْ أَنْتَ هَيْمُ

. التعجب:

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

أَعْلَى تَفْتَحِمُ الْفَوَارِسُ هَكَذَا عَنِّي وَعَنْهُمْ خَبَرُوا أَصْحَابِي

. التهكم:

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

عَلَامٌ جُدَّتْ فَلَمَّا خِفَتْ مُوْحِيَةً تَعَقَّبْتِكَ مِنَ الْبُخْلِ الْعَقَابِيلِ^(٥)

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

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

أَهَانَ وَأُقْصِي ثُمَّ يَنْتَصِحُونِي وَمَنْ ذَا الَّذِي يُعْطِي نَصِيحَتَهُ قَسْرًا

خرج الاستفهام إلى دلالة استبعاد إعطاء النصيحة بالقوة.

(١) كتاب الحماسة ، ج ١ / ص ١٩٥ .

(٢) المصدر نفسه، ج ١ / ص ١١٢ .

(٣) المصدر نفسه، ج ١ / ص ١١٩ .

(٤) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٨١ .

(٥) العقابيل: الشدايد .

(٦) هو حارثة بن بدر بن حصين بن قطن بن غدانة بن يربوع التميمي، من فرسان بني تميم ووجهها وأجوادها. انظر شرح

كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٩ .

(٧) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٧٨، ٧٧ .

. التهويل:

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

وَمَاذَا يَدْرِي الشُّعْرَاءُ مِنِّي إِذَا جَاوَزْتُ حَدَّ الْأَرْبَعِينَ
أَخُو حَمْسِينَ مُجْتَمِعُ أَشْدِي وَنَجْدَنِي مُعَاوَرَةُ الشُّؤُونِ

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

. التهديد:

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

مَنْ مَبْلُغٌ عَمْرًا بِنَ نُعْمَانَ إِنَّمَا فُضُوحُ الْحَيَاةِ أَنْ نُقَرَّ الْمَظَالِمَا^(٥)

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

. التحسر:

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

كَيْفَ أَشْرِي مَعِيشَةً صِرْتُ فِيهَا بَعْدَ مَيْلُولَةِ الصَّبَا لَا عِتْدَالِ
مَنْ يَبِعُ بِالشَّبَابِ شَيْئًا فَقَدْ بَا م ع رَحِيصًا مِنَ الْعُلُوقِ بِغَالِ^(٨)

. إظهار الضعف:

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

كَأَنِّي وَقَدْ جَاوَزْتُ تِسْعِينَ حِجَّةً خَلَعْتُ بِهَا يَوْمًا عَدَارَ لِحَامِي
رَمْتَنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثُ لَا أَرَى فَمَا بَالُ مَنْ يُرْمَى وَلَيْسَ بِرَامِي

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

(٢) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٤٥.

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

(٤) المصدر نفسه، ج ١/ ص ٧٣.

(٥) دخل هذا البيت الخرم وهو حذف أول الوند المجموع من فعولن .

(٦) هو الكميت بن زيد بن خنيس بن مجالد بن وهيب بن عمرو بن سبيع الأسدي، شاعر مقدم من مخضرمي الدولتين، عالم بلغت العرب وبأيامها ومثالبها. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٩٦.

(٧) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٠٦.

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

(٩) هو عمر بن قميئة بن ذريح بن سعد بن مالك بن ضبيعة، من قيس ثعلبية، شاعر جاهلي قديم، لقب بالضائع، لموته في الغربية. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٣٥.

(١٠) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٢٩.

استفهم الشاعر بما لتقرير ضعفه وحاله مع صروف الدهر.

. إظهار الحزن :

من ذلك ما قالته ليلى بنت سلمة^(١) ترثي أباها من [الطويل - ق: المتواتر]^(٢):

أَقُولُ لِنَفْسِي فِي حَفَاءِ أَلْوَمِهَا لَكَ الْوَيْلُ مَا هَذَا التَّجَلُّدُ وَالصَّبْرُ
أَلَا تَفْهَمِينَ الْخُبْرَ أَنْ لَسْتُ لَاقِيًا أَحْيِي إِذْ أَتَى مِنْ دُونِ أَكْفَانِهِ الْقَبْرُ

تستفهم الشاعرة لإظهار الحزن والإقرار به .

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

ومن ارتباط الاستفهام بالحقبة الزمنية في كتاب الحماسة نجد أن شعراء العصر الجاهلي أكثر تمثلا لمدلولات الاستفهام بنسبة (٢٣.٧٦%)، ثم مخضرمي الدولتين بنسبة (٢٠.٩٣%)، ثم مخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة (١٩.٢٥%)، ثم الإسلاميين بنسبة (١٤.١٥%)، وأخيرا العباسيين بنسبة (١٣.٣٣%).

رابعا: التمني:

هو توقع الأمر المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع حصوله : إما لأنه مستحيل، وإما لأنه ممكن غير مطموع في نيله))^(٥)، والكلمة الموضوعية له هي ليت))^(٦)، وقد يتمنى بهل لإبراز التمني لكمال العناية به في صورة الممكن، وقد يتمنى بلو))^(٧)، كما قد يتمنى بلعل إذا استعملت في غير الممكن، أما إذا

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

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٣٠٤

(٣) انظر على التوالي، ٣٦١/١، ٧٢/٢، ٢٧٣/٢، ٣٣٣/١، ٢٧٣/٢، ٣١٣/١، ٢٧٩/٢، ١٧٣/٢، وانظر في هذا الشأن د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م، ج ١، ص ١٨٣. ١٩٤.

(٤) سعيد سالم الجريري: شعر البردوني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف: د. سمير كاظم الخليل، الجامعة المستنصرية، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م، ص ٣٥.

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

(٦) المفتاح، ص ١٤٧.

(٧) الإيضاح، ص ٨١.

استعملت في الممكن فهي للترجي في المحبوب وللإشفاق في المكروه^(١)، وأما ((هلا وألا ولولا ولوما المسماة بحروف التنديم والتحضيض، فهي مأخوذة من هل ولو ومركبة مع لا وما المزيدتين والمطلوب من التزام التركيب التنبيه على إلزام هل ولو معنى التمني^(٢)، والذي يهمننا هنا الظروف والملابسات التي يجري فيها الخطاب، وبالتالي تحول معنى الطلب لهذه الحروف إلى مدلولات أخرى تتناسب مع هذه الظروف والملابسات، ويستشف هذا المعنى من خلال النسق للعبارة.

ومن استقراء ديوان الحماسة نجد أن التمني جاء في المرتبة الأخيرة بين أنواع الإنشاء، فلم يتكرر إلا في ثمانية وأربعين موضعاً بنسبة (٤.٣٩%).

أما عن الأدوات المستخدمة فهي كالآتي:

- **ليت**: أكثر الأدوات استخداماً، فقد تكررت في الديوان سبع وعشرين مرة بنسبة (٥٦.٢٥%)، وقد استخدمت مفردة أو مكررة كما استخدمت مع ياء النداء.

- **هل**: ترددت في الحماسة بمعنى التمني عشر مرات بنسبة (٢٠.٨٣%).

- **هلا**: جاءت في ثمانية مواضع بنسبة (١٦.٦٦%).

- **لو**: تكررت ثلاث مرات بنسبة (٦.٥٢%).

وكان توظيف هذه الأدوات كالآتي:

- **طلب الشيء المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع**:

الأداة المستخدمة هي ليت فقط سواء كانت مفردة أو مكررة أو مقترنة بالياء، ومن

ذلك قول الكميت بن زيد الأسدي من [البيسط - ق: المتراكب] ^(٣):

لَيْتَ الشَّيْبَةَ لَمْ تَطْعَنْ مُقْفِيَةً وَلَيْتَ غَائِبَهَا الْمَأْلُوفِ لَمْ يَغِبْ

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

- **إبراز المرجو في صورة المستحيل**:

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

عداء الطائي ^(٤) من [الطويل - ق: المتدارك] ^(١):

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

(٢) المفتاح، ص ١٤٧.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٩٦.

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

أَلَا لَيْتَ حَظِّي مِنْ جَمِيلَةٍ أَنهَا مُمَاسِكَةٌ لَا إِنْ عَلَيَّ وَلَا لِيَا

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

- إبراز المتمنى لكمال العناية به في صورة الممكن الذي لا يجزم بانتفائه. وهو المستفهم عنه، ولذلك عدل عن ليت إلى هل، ويتحقق ذلك الغرض في قول الكميث من [البيسط . ق: المتراكب]^(٢):

هَلْ لِلشَّبَابِ الَّذِي قَدْ فَاتَ مِنْ طَلَبٍ أَمْ لَيْسَ غَائِبُهُ الْمَاضِي بِمُنْقَلَبٍ

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

. إبراز المتمنى الذي لا يوجد :

والأداة مستخدمة في ذلك هي (لو)؛ لأنها تدل بأصل وضعها امتناع شرطها دائماً، ثم إن لم يكن لجوابها سبب غيره لزم امتناعه^(٣)، والضابط في معرفة أن (لو) للتمنى ((عدم وجود جواب لها))^(٤)، من ذلك قول عمرو بن قميئة من [الطويل . ق: المتواتر]^(٥):

فَلَوْ أَنَّنِي أُرْمَى بِنَبْلِ رَأَيْتُهَا وَلَكِنِّي أُرْمَى بِغَيْرِ سِهَامٍ

يبرز الشاعر عزة متمناه وهو أن تخطئه سهام المنايا التي لا يدري من أين تأتيه .

. التنديم :

الأداة المستخدمة في ذلك هي: ((هلا، ولولا، ولوما)) بزيادة لا وما عليهما، وبذلك يتعين التمني ويزول معنى الاستفهام والشرط ويتولد من التمني التنديم، وفي ذلك يقول زفر بن الحارث العامري من [البيسط . ق: المتواتر]^(٦) :

هَلَا تَأَرْتُمْ وَأَنْتُمْ مَعْشَرٌ أَنْفٌ قَتَلَى بِتَدْمُرٍ جَافَتْهَا الْخَنَازِيرُ

ومما سبق: يعد التمني أقل أنواع الإنشاء حضوراً، فلم يرد إلا (٤٨) مرة بنسبة (٤.٣٩%)، كما يعد شعراء الدولتين الأموية والعباسية أكثر استخداماً للتمنى، حيث ورد بنسبة (٩.٣٠%) إلى بقية أنواع

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ص ٣٩٦.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢/ص ٩٦.

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

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٥١.

(٥) كتاب الحماسة، ج ٢/ص ١٣٠.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١/ص ٩٦.

الإنشاء، ثم شعراء العصر الإسلامي بنسبة (٧٠.٥٤%)، ثم مخضرمو الجاهلية والإسلام بنسبة (٤.٢٧%)، ثم العباسي بنسبة (٣.٣٣%)، وأخيراً الجاهلي بنسبة (١.٩٨%).

خامساً: النداء:

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

ومن جهة الأدوات المستخدمة في الحماسة فتوظيفها كالآتي:

- يا: أصل حروف النداء وأكثرها استخداماً في كتاب الحماسة، فقد تكررت أربع وتسعين مرة بنسبة (٦١.٤٣%)، وقد استخدمت مفردة ومكررة ومقرونة بـ أيها.

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

. أيها: استخدمت خمس مرات بنسبة (٣.٢٦%).

. أيا: لم تستخدم إلا مرة واحدة.

- النداء المحذوف الأداة: تكررت صيغة النداء المحذوف الأداة ثلاث وعشرين مرة بنسبة

(١٥.٠٣%). أما بقية الأدوات فلم تستخدم، وذلك يدل على خلو الحماسة من دلالاتها.

دلالات النداء:

١. الزجر:

(١) د. سميرة فرحات: معجم الباقلائي، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ١، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م، ص ٤٢٤.

(٢) جواهر البلاغة، ص ١٠٥.

(٣) سيبويه: الكتاب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط ٢، ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م، ج ١/ ص ٣٦٥.

(٤) الزمخشري (ت: ٥٣٨ هـ): المفصل في صناعة الإعراب، تقديم: د. علي أبو ملح، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط ١،

١٩٩٣، ص ٤١٣.

(٥) جواهر البلاغة، ص ١٠٥.

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

يَا أَيُّهَا الشَّامِتُ الْمُبْدِي عَدَاوَتَهُ مَا بِالْمَنَايَا الَّتِي عَيَّرْتَ مِنْ عَارٍ

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

٢. التحسر وإظهار الحزن :

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

أَلَا يَا عَيْنٍ فَا نَهْمِرِي بِعُزْرِ وَفِيضِي فَيُضِيهِ فَيُضِيهِ مِنْ غَيْرِ نَزْرِ

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

. إنزال القريب منزلة البعيد :

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

يَا قَيْسَ عَيْلَانَ قَيْسَ الدُّلِّ إِنَّكُمْ فِي الْحَرْبِ سِيَّانٍ أَنْتُمْ وَالْعَصَافِيرُ

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

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

يَا أَبَا الصَّلْتِ لَوْ يُخَبَّرَ مَيِّتٌ لَفُظُّ حَيٍّ يُؤَدِّهِ أَنْ يَقُولَا

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

. إنزال البعيد منزلة القريب :

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

أَعْبَدَ الْمَلِيكَ مَا شَكَرْتَ بِلَاءَنَا فَكُلِّ فِي رَحَاءِ الْعَيْشِ مَا أَنْتَ آكِلُ

الشاعر يعاتب الخليفة بأفعاله ، ولشدة ذلك في ذهن المتكلم خاطاب الخليفة بالهمزة للقريب

استحضاراً له كأنه حاضر معه مائل أمامه .

(١) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٧٩ .

(٢) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ٢٩٨ .

(٣) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٩٦ .

(٤) هو عمرو بن شأس بن أبي بُلَيْيٍّ، واسمه عبيد بن ثعلبة بن ذؤيبه بن مالك بن الحارث، شاعر مخضرم، كثير الشعر في

الجاهلية والإسلام، كان ذا قدر وشرف ومنزلة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٨٠ .

(٥) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ١٩٤ .

(٦) هو جواس بن القعطل بن سويد بن الحارث بن حصن بن عدي بن جناب الكلبي، شاعر إسلامي محسن ، عاصر زفر بن

الحارث الكلبي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٥ .

(٧) كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٢٦ .

. الفخر :

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

أَنَا مَا تَعْلَمِينَ يَا رَبَّةَ الْخَدِّ م رِ بِفَعْلِ الْمُهْدَبِينَ خَلِيقُ

في نداءه لربة الخدر لا يريد طلب الإقبال وإنما القصد لفت انتباهها إلى الصفات التي يفتخر بها.

. الإغراء :

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

يَا أَيُّهَا الدَّارِسُ عَلِمًا أَلَا تَلْتَمِسُ الْعَوْنَ عَلَى دَرْسِهِ
لَنْ تَبْلُغَ الْفَرْعَ الَّذِي رُمْتَهُ إِلَّا بِبَحْثٍ مِنْكَ عَنْ أُسِّهِ

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

أَلَمْ تَعْلَمِي أُمَّ الْجَلَّاسِ بِأَنَّهَا كِرَامٌ لَدَى وَقَعِ السُّيُوفِ الصَّوَارِمِ

الغرض المستشف من السياق هنا الفخر وليس طلب الإقبال.

أما من حيث الاستخدام ، فقد تكرر النداء (١٥٣) مرة، ونسبة (١٤%) إلى بقية أنواع الإنشاء

الأخرى محتلاً بذلك المرتبة الرابعة .

كما يعد شعراء العصر الإسلامي أكثر استخداماً للنداء بنسبة (١٥.٧٢%)، ثم مخضرمو الجاهلية والإسلام بنسبة (١٥.٥٠%)، ثم شعراء العصر الجاهلي بنسبة (١٢.٨٧%)، ثم مخضرمو الدولتين بنسبة (٩.٣٠%)، وأخيراً شعراء العصر العباسي بنسبة (٦.٦٦%).

ومما سبق نجد أن الجملة الخبرية أكثر استخداماً من الإنشائية حيث وردت في كتاب الحماسة بنسبة (٨٥.٠٦%)، بينما وردت الجملة الإنشائية بنسبة (١٤.٩٤%)، وذلك يدل على أن التركيب الخبري هو الأسلوب الحامل للمدلول الفكري غالباً؛ لأن المتكلم يجد المساحة الكافية للتنقل من الخطاب إلى الغيبة إلى التكلم والاسترسال في الكلام حسب الوضع الملائم لاستخدام أدوات التصديق والبرهنة، بينما يقتصر الإنشاء على أسلوب الحوار المحدد بإيصال المقصد من المتكلم إلى الحاضر المقصود أو الواسطة .

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

. فكري : يخاطب حسب درجة الاقتناع .

. تصديقي: يستخدم أدوات لإحداث الإقناع .

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ج ١/ ص ٣٦١.

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

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٢٣.

- . إقائي: يعتمد على ضمير المتكلم والغائب والمخاطب من غير انتظار للمشاركة .
 - بينما الإنشاء يتميز بالآتي:
 - . نفسي : يفصح عن الأغراض والمقاصد .
 - . حوارى : يعتمد على الخطاب الحضورى (ضمير المخاطب)، والمشاركة .
 - . تصنيفى: يحدد الغرض على أساس المنزلة بين المتكلم والمخاطب .
- وبذلك يمكن القول : إن الخبر يمثل اللغة في الجانب الفكري التصديقي، بينما الإنشاء يمثل اللغة في الجانب النفسي الشعوري.

الفصل الثاني أساليب التركيب

المبحث الأول: تركيب الجملة:

. الحذف

. التكرار

. التقديم والتأخير

. القصر

المبحث الثاني: التركيب النصي:

. تركيب المقطع

. تركيب النص

. تركيب الباب

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

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

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

إلا أن هذا التحول في التركيب عن ((قواعد اللغة لا يتم بشكل عشوائي وإنما يخضع لنظامية واضحة وبطريقة تلفت انتباه القارئ إلى ذلك، فيدرك طبيعتها وكيفية بناء الشاعر لها))^(١) . وعلى هذا الأساس يعد البناء الشعري ((عملاً فردياً خاصاً ينجح فيه صاحب الملكات الفنية الخاصة))^(٢) .

والذي جعل الشاعر أكثر حرية داخل النص من غيره ارتباط التركيب النحوي بالنظام الموسيقي للنص الشعري، لكن هذا الارتباط لا يعني الإلغاء للمستوى النحوي التركيبي، ولو حدث لأصبح النص عبارة عن مفردات مبعثرة لا توصل لمفهوم ولا معنى، كما لا يعني تجاهل النظام الموسيقي ((الذي يعد من مستلزمات جمال الشعر))^(٣) ، ويصل بالنص إلى القمة التأثيرية عند حرف الروي، بحيث لا يمكن الفصل في القلادة الرائعة بين خامتها وبين صياغتها ، ولا يمكن الادعاء أن روعتها ترجع إلى إحداها دون الأخرى.

ومن هذا المنطلق والتصوير فإن الشاعر عندما يعوزه التركيب الصحيح المناسب للموسيقى الشعرية يلجأ إلى التكرار أو التتابع، وبهذا التناسب يصل النص الشعري إلى الغاية المقصودة من

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

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

(٣) أحمد سيد عمار: نظرية الإعجاز القرآني، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط ٤، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م، ص ٨٠.

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

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

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

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

(١) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٦٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٠ من G.Brown and G.Yule:1983. p. 189.



من المعروف أن الجملة تتكون من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، ومن فضلات ذات دور بارز في إتمام المعنى العام للجملة من جهة التقييد والإبانة والتفسير، ومن صور تركيب هذه العناصر داخل الجملة تنوع الأساليب، وبذلك تختلف المعاني والأغراض من أسلوب إلى آخر حسب التحول التركيبي للمفردة داخل الجملة الذي يتم ترتيبه وفقاً لهوى الذات ومقاصدها الواقعة تحت تأثير آني أو رجعي من مصادر حسية أو مجردة ذات طابع فطري أو مكتسب من البيئة.

أولاً الحذف:

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

ويبدو لي أن الرماني أول من تناول الحذف من ناحية التأثير النفسي والسر البلاغي عندما تعرض

لحذف الجواب في قوله تعالى: ﴿ وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ كِذِّبًا مِثْلَ مِثْقَلِ الذُّرَّةِ الْأُخْضَى ﴾

وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا (٤) كأنه قيل حصلوا على النعيم المقيم الذي لا يشوبه التنغيص والتكدير، وإنما

صار الحذف هنا في مثل هذا أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب فيه كل مذهب، ولو ذكر الجواب

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

(٢) الكتاب، ج ١، ص ١٣٧.

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

(٤) سورة الزمر، آية [٧٣].

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

ومجمل القول: إن الحذف: إقصاء جزء من الجملة أو الكلام، تشير إليه القرائن، ويتمكن المتكلم من التلويح بالمعنى المتمكن في نفسه، لقصد بلاغي، بحيث ((نحذف من أجزاء التركيب اللفظي كلما استطعنا إلى الحذف سبيلاً، وهكذا تترك المعنى يظهر وحده ويبرز للعيان بدون وساطة))^(٤). وبهذا الأسلوب يترك الأمر للسامع في الإتيان بالمحذوف أو المترادفات الدالة على المعنى والتي لها وقع في نفسه، وبذلك يستطيع المستقبل مشاركة المرسل في إتمام الرسالة الموجهة إليه. ومن خلال كتاب الحماسة يمكن أن نعرض لأساليب الحذف حسب نوع المحذوف في التركيب النحوي (حرف، كلمة، جملة أو أكثر) ووظيفتها (مسند، مسند إليه، متعلقات الفعل)، وأغراض الحذف البلاغية.

أ- حذف الحرف: يحذف الحرف من تركيب الكلمة كما في نداء الترحيم ومن تركيب الجملة المتمثل في الأدوات والحروف العاملة ومن أمثلة الأسلوب الأول قول رؤاس من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٥)

أَلَمْ تَعَلِّمِي أُمَّ الْجَلَّاسِ بِأَنَّنا كِرَامٌ لَدَى وَقَعِ السُّيُوفِ الصَّوَّارِمِ

حذف الشاعر أداة النداء قبل أم الجلاس واكتفى بدلالة الوضع المتمثل في الخطاب، والعرف فالشاعر العربي عندما يتباهى بأفعاله يستحضر رمزاً لمن يجب مخاطبه متباهياً بأفعاله الحميدة المدعاة للفخر، والتي تقربه ممن يخاطب.

ومما حذف منه الأداة مع حرف من تركيب الكلمة والضمير المضاف إليه قول مويлик بن

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

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٩، وما بعدها.

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

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

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

نَاقَ إِنِّي أَرَى الْمَقَامَ عَلَى الصَّيِّمِ مِمْ عَظِيمًا فِي قُبَّةِ الْإِسْلَامِ

فالمحذوف أداة النداء + تاء التأنيث + ياء المتكلم والتقدير يا ناقتي وقد دل على أداة

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

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

أَبَيْتُ الَّذِي يَأْتِي الدَّيْنِيءُ شَبِيبِي إِلَى أَنْ عَلَا وَخَطُّ مِنَ الشَّيْبِ مَفْرَقِ

المحذوف في هذه البيت حرف الجر (في) ، والتقدير في شببيتي، والمعنى أنه امتنع عند المشيب مما

امتنع منه في شبابه.

ب . حذف كلمة :

. حذف المسند إليه:

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

1. وَقَوْلِي كُلَّمَا جَشَأْتُ وَجَاشَتْ مَكَانَكَ تَحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيحِي

حذف الشاعر من جملي (جشأت، وجاشت) المسند إليه، وهو النفس والبدال على ذلك إقتران

الفاعل بالفعل، فالشاعر يتحدث عن نفسه . كما أن المثال يصلح لحذف المضاف والمضاف إليه

والتقدير جشأت نفسي، والداعي للحذف ظهور المحذوف بدلالة القرائن.

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

(١) هو مالك ويقال مويك المزموم رباعي ذهلي من شعراء البحرين، كان من الخوارج طلبه الحجاج فهرب إلى اليمامة كان من أحسن الناس

قراءة للقرآن. انظر المرزباني، معجم الشعراء ، إعداد عبد الستار فراج، ط١٩٦٠، ص ٥٠٠.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٧٠.

(٣) هو حرمله بن المنذر بن هني بن ثعل بن عمرو بن الغوث بن طيئ. شاعر مخضرم. استعمله عمر بن الخطاب على صدقات قومه، ولم

يستعمل نصرانيا غيره. جعله بن سلام في الطبقة الخامسة من فحول الإسلاميين، مات في خلافة معاوية. انظر الطبقات ٢/ ٥٩٢.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٨، وانظر ديوانه ضمن شعراء إسلاميين ، تحقيق: نوري حمودي القيسي، ط ٤، ١٤٠٥ هـ، ص ٦٥٣.

(٥) هو عمرو بن عامر بن زيد مناة بن عامر بن مالك الأغر الخزرجي، والإطنابة أمه، شاعر وفارس من فرسان الجاهلية جعله حسان بن ثابت

أشعر الناس. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٩.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٠.

(٧) هو حلحلة بن قيس بن أشيم بن يسار الفزاري، أحد بني العشاء، شاعر أموي عاصر الخليفة عبد الملك بن مروان، انظر الأصفهاني،

الأغاني، تحقيق سميح جابر، دار الفكر ، بيروت، ط ٢، ج ١٩/ ص ٢٠٤.

(٨) الحماسة، ج ١/ ص ٩٣، وانظر المرثي، للبيدي، تحقيق: محمد نبيل طريقي، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩١، ص ٢٤٩.

2. سَلَامٌ عَلَى حَيِّي وَعَدِي وَمَازِنٍ وَشَيْخٍ وَخُصَاً بِالسَّلَامِ أَبَا وَهَبٍ

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

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

3 . فَصَبْرْتُ عَارِفَةٌ لِدَلِكِ حَرَّةً نَفْسِي إِذَا نَفَسَ الْجَبَانَ تَطَلَّعُ

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

ومما حذف فيه المسند والمسند إليه قول النجاشي الحارثي من [البيسط . ق: المتراكب]:^(٢)

4 . جَمَعْتُ ضَبْرًا جَرَامِيزِي بِدَاهِيَةٍ مِثْلَ الْمَيْتَةِ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ^(٣)

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

حذف الموصوف:

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

5 . أَنَا ابْنُ جَلَا وَطَلَّاعُ الشَّنَايَا مَتَى أَضَعُ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي^(٥)

حذف الشاعر الموصوف والتقدير ((أنا ابن رجل جلا))^(٦) والمعنى أنه يسمو إلى معالي الأمور لا

تشق عليه ، وكانت شجعان العرب يلبسون عمائم مشهورة الألوان في الحرب
يعرفون بها ومنه قيل فارس معمم.

. حذف المضاف إليه:

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

6 . وَأَكْرَمُ بِهَا مِنْ مَيْتَةٍ لَوْ لَقِيْتُهَا أَطَاعِنُ عَنْهَا كُلَّ خَرَقٍ مُنَازِلِ

الخرق من الفتيان : الظريف في سماحة ونجدة والتقدير كل فتى خرق منازل.

(١) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٣٤.

(٢) الحماسة، ج ١/ ص ٦٣.

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

(٤) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٤٤.

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

(٦) القزويني: الإيضاح، ١٠٩

(٧) الحماسة، ج ١/ ص ٨٨.

. حذف جواب الشرط :

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

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

7 . وَإِنَّ عَلَى شَاطِيِ الْفُرَاتِ لَفَيْتَةٌ يَوْدُونَ لَوْ كَانُوا بِمَالِهِمْ افْتَدَوْا

حذف الشاعر جواب الشرط لمجرد الاختصار في قوله: يودون لو كانوا بمالهم افتدوا، والتقدير لما بخلوا بمالهم، أو لافتدوا بمالهم.

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

8 إِذَا نَجَى الصَّدِيقُ لَنَا عَدُوًّا أَظَنَّ وَعَرَّهُ قُرْبَ الْمُنَاجِي^(٦)

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

ومما سبق نجد أن المحذوف لا يتعدى أكثر من جملة؛ ولذلك سمي إيجاز الحذف، وقد أوصلها الشيخ العز بن عبد السلام (ت: 660 هـ) إلى تسعة عشر نوعاً^(٧) وتحاشياً للتطويل اقتصر في مبحث الحذف على عموميات الحذف التي يبين بها التفصيلات المندرجة تحتها، أما ما احتملت ألفاظه معان كثيرة ، فيسمى أيجاز القصر؛ لذلك قيل في تعريفه: تضمين الألفاظ القليلة معاني

(١) القزويني، الإيضاح، ١٠٩، ١١٠.

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

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

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

(٥) الحماسة، ج ٢/ص ٧٨.

(٦) عره: ظلّمه وأزعجه.

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

١٩٨٧، ص ٧: ١٨.

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

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

٩ . وَمَنْ لِسَوَاهُ مَالُهُ هِبَلْتُهُ أُمُّهُ مَاذَا يُنَمِّي^(٤)

اشتمل هذا البيت على معان كثيرة تتمثل في أن المال الذي يحرص الإنسان على جمعه ويبخل به من أجل أن يزداد وينمو لن يأخذ منه شيئاً؛ لأنه في الأخير سيؤول إلى الورثة فيأخذوه، وبذا ليس لصاحبه منه إلا عناء الجمع، وفي ذلك يدعو الشاعر إلى الإنفاق وينهى عن الحرص، وهذه المعاني كلها اشتمل عليها صدر بيت، ولربما اشتمل على أكثر منها؛ لذا فتن هذا النوع من الإيجاز ألباب البلغاء وسحر أفكارهم.

ومن ذلك أيضا قول عبد الله بن عبد الأعلى^(٥) من [جزؤ الرمل . ق: المتواتر]:^(٦)

10 . لَيْسَ آتٍ بِبَعِيدٍ بَلْ قَرِيبٌ مَا سَيَأْتِي

يجد المتأمل للبيت السابق أن المعاني التي تحملها الألفاظ قد تبلغ أضعاف الألفاظ المذكورة.

ولإدراك المحذوف يستخدم البلغاء وجهين هما:

. أن يقام مقام المحذوف شيء يدل عليه كما في المثال الثالث (إذا نفس الجبان تطلع)

فقد حذف جواب الشرط (فلن تطلع نفسي للفرار)، وأقام مقامها جملة صبرت عارفة لذلك حرة نفسي.

. ألا يقيم مقام المحذوف شيئاً يدل عليه، بل يترك أمر إدراكه للقارئ الدالة عليه وعادة ما يستدل

على المحذوف بما يأتي:

. العقل والعرف: كما في المثال الخامس فالعقل يقتضي أنه يريد أباه والعرف يقتضي الفخر بأبيه

في هذا المقام.

. العقل وحده كما في المثال الأول حيث يعتمد عليه في تبين المحذوف .

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

العربي، ص ١٧٠.

(٢) الكافي في علوم البلاغة، ص ٣٢٢.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٥٦.

(٤) هبلته: ثكلته.

(٥) هو عبد الله بن عبد الأعلى بن عبد الله بن عامر، كان والده من أشرف قريش بالبصرة، وكانت له قطائع، وكان عبد الله بدعيا متهما في

أموره. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٥٩.

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٩٨.

. ارتباط الكلام بمناسبة كما في المثال الثاني والتقدير سلامي سلام حيث ارتبط بمناسبة في

ذهن المتكلم دلت على المحذوف .

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

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

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

ومما سبق يمكن تلخيص خصائص الحذف فيما يأتي:

. أسلوب يعتمد على الإقصاء من غير إخلال.

. يخاطب به خواص الناس

. يدل على الحذق والفتنة

يترك للمتلقي حرية المشاركة في إتمام التركيب.

ثانياً: التكرار:

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

(١) القاضي أبي بكر الباقلائي: إعجاز القرآن ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص ٨١.

. الإطناب .:

الطنب بضمّتين: حبل طويل يشد به سرادق البيت، وأطنبت الريح : اشتدت ، وأطنب الرجل: أتى بالبلاغة في الوصف مدحا كان أو ذما^(١)، ومن الدلالة المعجمية لمادة أطنب نجد أنها تحمل مدلولي الإطالة مع الشدة، ومن ذلك أخذ المدلول الاصطلاحي ووضع تحت تعريف ((زيادة اللفظ على المعنى لفائدة جديدة))^(٢)، وهذه الفائدة غالبا ما تحمل التأكيد والتوضيح ويمكن تناول أنواع الإطناب أو الإطالة لفائدة حسب ما جاء به ابن رشيق كما سيأتي من تكرار اللفظ والمعنى، وتكرار المعنى دون اللفظ.

تكرار اللفظ والمعنى .:

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

وعليه تكاد تتفق مذاهبهم في غرض التكرار إلا أنه ليس حسناً عندهم في كل المواضع كما ذكر ابن رشيق: ((بأنه يحسن في مواضع ويقبح في مواضع، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان ، ولا يجب للشاعر تكرار اسم إلا على جهة التشويق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب))^(٧)، غير أنه لا يمكن قصر عذوبة التكرار وجماليته على هذين الغرضين فقط ؛ لذا قال ابن أبي الأصبغ

(ت: 654هـ) في هذا الشأن: ((أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو

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

(٢) فنون بلاغية، ص ١٩٥.

(٣) د. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط ١، ١٩٩٨، ص ٢٣٦.

(٤) الكتاب، ج ١/ ص ٣٠.

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

(٦) الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط ١، ١٤١٤ / ١٩٩٣، ص ٢١٣.

(٧) العمدة ، ج ٢/ ص ٩٢.

الدم أو التهويل أو الوعيد^(١).

كما لا يمكن إهمال أسلوبية التكرار من الناحية اللفظية وما يحدثه النبر الموسيقي عند تكرار الأصوات وتتابع جرس الحروف من ظلال ينم عن وضع عاطفي ويرسم جواً نفسياً، فإذا لم يؤد التكرار هذا الغرض، فهو من التكرار القبيح الذي لا طائل تحته، وبذلك يكون الإتيان به عبثاً لا يلقي من المتقبل أي قبول، ومما سبق نخلص إلى أن مقياس الحكم على جودة التكرار يأتي من التمازج بين بدهمة المرسل وقبول المتلقي: بمعنى أن هذا التأكيد أو التكرار ناتج عن تمكن هذا المعنى عند المرسل وحاجة المستقبل لتأكيده مع معرفة المرسل بحاجة المستقبل، فعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جل ثناؤه^(٢) من قوله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبُونَ﴾^(٣)، ووفقاً لهلن السنة قال الأحوص بن محمد الأنصاري^(٤) من [البسيط . ق: المتراكب]:^(٥)

أَمْسَى شَبَابُكَ عَنْكَ الْغَضُّ قَدْ حَسِرَا لَيْتَ الشَّبَابَ جَدِيدٌ كَالَّذِي عَبْرَا
إِنَّ الشَّبَابَ وَأَيَّاماً لَهُ سَلَفَتْ وَلِيٍّ وَلَمْ أَقْضِ مِنْ لَذَاتِهِ وَطَرَا
أَوْدَى الشَّبَابُ وَأَمْسَتْ عَنْكَ نَازِحَةٌ جَمَلٌ وَبِتَّ جَدِيدَ الْحَبْلِ فَانْبَتَرَا

في هذه الأبيات كرر الشاعر لفظة الشباب في أربع جمل (أمسى الشباب، لیت الشباب جدید، إن الشباب ولي، أودى الشباب) تدل على زوال الشباب عنه، وهذا التكرار للفظة الشباب وفقاً لما سلف يدل على كمال العناية بهذا الذي غاب، وتوظيف المعنى بلفظه أو صيغته مع المعنى به وهو الشباب في كل المواضع يدل على كمال الانقطاع مع ثبات الحسرة وتناميها على هذا المحبوب الذي بان إلى غير رجعة.

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

لِنِعْمِ الْفَتَى يَا تُوْبُ كُنْتَ وَلَمْ تَكُنْ لِنَسْبِقَ يَوْمًا كُنْتَ مِنْهُ تُوَائِلُ
وَنِعْمِ الْفَتَى يَا تُوْبُ كُنْتَ إِذَا التَقْتُ صُدُورُ الْعَوَالِي وَاسْتَشَالَ الْأَسَافِلُ

(١) تحرير التحرير، تحقيق: حفي محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٩٢.

(٢) الصحاح، ص ١٣.

(٣) سورة الرحمن، آية [١٣]

(٤) هو عبد الله بن محمد بن عبد الله بن عاصم بن ثابت، من بني ضبيعة بن عمرو بن عوف، من الأوس، شاعر أموي مداح هجاء ماجن تعرض للحلدة والنفي إلى اليمن. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٠٣.

(٥) الحماسة، ج ٢/ ١٠٥، وانظر ديوانه، جمع وتحقيق سعد يضاوي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٠١.

(٦) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٦٩

وَنَعْمَ الْفَتَى يَا ثُوبُ كُنْتَ لِخَائِفٍ أَنَاكَ لِكِي يَحُومِي وَنَعْمَ الْمُنَازِلُ
وَنَعْمَ الْفَتَى يَا ثُوبُ جَاراً وَصَاحِباً وَنَعْمَ الْفَتَى يَا ثُوبُ حِينَ تَفَاضِلُ

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

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

(ب) الإطناب باللفظ المغاير والمعنى واحد:

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

1. الإيضاح بعد الإبهام: .

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

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

(١) حاتم الصكر، كتاب الذات دراسة في وقائعية الشعر، دار الشروق، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.

(٢) د. عبد الفتاح لاشين: المعاني في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٨، ص ٣٥٥.

(٣) من شعراء حماسة البحري، ٣٨٩/١، ٣٦/٢، ولم أجد له خبراً عند غيره يعتد به فيما عدت له من المراجع القديمة.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/ ٣٦.

إِنِّي سَأُوصِي أَخِي بَعْدِي بِجَامِعَةٍ تَقْوَى إِلَهِهِ إِذَا مَا شَكَ أَوْ عَدَلَا

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

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

شَيْخٌ كَبِيرٌ قَدْ تَخَدَّدَ لَحْمُهُ أَفْنَى ثَلَاثَ عَمَائِمَ أَلْوَانَا
سُودَاءَ دَاجِيَةٍ وَسُحْقَ مُفَوِّفًا وَدُرُوسَ مَخْلَقَةً تَلُوحُ هِجَانَا

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

2 . ذكر الخاص بعد العام:

كقول حلحلة بن قيس الفزاري من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٢)

سَلَامٌ عَلَيَّ حَيِّي وَعَدِي وَمَازِنٍ وَشَيْخٍ وَخَصًّا بِالسَّلَامِ أَبَا وَهَبٍ

خص الشاعر بالسلام أبا وهب بعد ذكر السلام على حيي وعدي ومازن.

3 . التوشيح:

وهو أن يؤتى في عجز الكلام غالبا بمثنى مفسر باسمين ثانيهما معطوف على الأول كقول المثلث الضبيعي من [البسيط . ق: المتراكب]:^(٣)

وَلَا يُقِيمُ عَلَيَّ خَسْفٍ يُرَادُ بِهِ إِلَّا الْأَذْلَانَ عَيْرُ الْأَهْلِ وَالْوَتْدِ^(٤)

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

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

(٢) كتاب الحماسة، ١/ ٩٣.

(٣) كتاب الحماسة، ١/ ٦٨.

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

4 . الإيغال :

من أنواع الإطناب المرتكز على الزيادة في المعنى بعد تمامه بدلالات ذات علاقة من ناحية المعنى ومختلفة من جهة اللفظ، و((الإيغال لغة: المبالغة، تقول: أوغل في الأمر إذا أمعن فيه وبالع))^(١)، وأحسن ما جاء عنه قول قدامة في تعريفه: ((هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع ، ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت))^(٢)، ومثال ذلك ما قاله الشداخ بن عوفالكناني^(٣) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٤)

أَبِينَا فَلَا نُعْطِي مَلِيكًا ظِلَامَةً وَلَا سُوقَةً إِلَّا الْوَشِيحَ الْمُقَوِّمًا^(٥)
وَالْأَحْسَامًا يَبْرِقُ الْعَيْنَ لَمَحُهُ كَصَاعِقَةٍ فِي غَيْثِ مُزْنٍ تَرَكَّمَا

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

5 . الاحتراس :

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

خَفَضْتُ لَهُ جَأْشِي وَأَلْقَيْتُ كُلَّكِي عَلَيَّ بَطْلٍ شَاكِي السَّلَاحِ مَجْرَبٍ

لما كان قوله (شاكِي السلاح) يجعل السامع يشك في بطولة وشجاعة شاكي السلاح، ويظن أن المبالغة في تسلحه ناتج عن جبن وخوف أتى بكلمة (مجرب) احتراساً من هذا الوهم

(١) عبده عبد العزيز قليقطة: البلاغة الاصطلاحية، مطابع الرجوي، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٩٣.

(٢) نقد الشعر ، ص ١٦٩.

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

(٤) كتاب الحماسة، ١ / ٧٧

(٥) السوقة: بمنزلة الرعية التي تسوسها الملوك، الوشيح: الرماح المتشابهة، تركما: ركب بعضه بعض.

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

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

(٨) كتاب الحماسة، ١ / ٥٥.

الذي قد يتبادر إلى الذهن.

6 . التذييل:

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

. ما يجري مجرى المثل.

. ما لا يجري مجرى المثل.

فمثال ما يجري مجرى المثل قول زهير بن جناب الكلبي^(٣) من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

لَا يَمْنَعُ الضَّيْمَ إِلَّا مَا جِدَّ بَطْلٌ إِنَّ الْكَرِيمَ كَرِيمٌ حَيْثُمَا كَانَ

فجملة ((إن الكريم كريم حيثما كان)) تذييل جرى مجرى المثل، وقد جاءت بعد كلام يحسن السكوت عليه ((لا يمنع الضيم إلا ما جد بطل))، فالكرم: أساس المجد وقد جاءت الجملة الثانية تذييلاً لتوكيد معنى الجملة الأولى .

. ومما لا يجري مجرى المثل ما قاله عبد الرحمن بن دارة الفزاري^(٥) من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٦)

وَيَبْعُوا الرُّدَيْنِيَّاتِ بِالْحُلِيِّ وَأَقْعُدُوا عَنِ الْحَرْبِ وَابْتَاَعُوا الْمَغَازِلَ بِالنَّبْلِ

جاء الشاعر بتذييل في البيت لم يجر مجرى المثل فعندما قال: (يبعوا الردينيات بالحلي) شبههم بالنساء، ولكن المعنى مبهم، فأزال إبهام المعنى بقوله: (واقعدوا عن الحرب)، ثم جاء بجملة (وابتاعوا المغازل بالنبل) متضمنة معنى الجملتين السابقتين فذيل بها؛ ليؤكد معنى القعود بقصد تعبير المخاطبين؛ لشحذ همهم وإثارة حميتهم.

(١) فن البلاغة، ص ٢٠٣.

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

(٣) هو زهير بن جناب بن هبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر بن عوف بن عذرة الكلبي، شاعر جاهلي وهو أحد المعمرين، كان سيد بني كليب وقائدهم في حربهم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٦٨.

(٤) الحماسة، ١/ ٦٨.

(٥) هو عبد الرحمن بن مسافع بن يربوع من بني عبد الله بن غطفان، ودارة أمه، شاعر إسلامي محسن، انظر الآمدي، المؤلف والمختلف، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة عيسى البابي، القاهرة، ١٣٨١هـ/ ١٩١٦، ص ١٦٦.

(٦) الحماسة، ١/ ٥٣.

7 . التتميم:

وهو أن يؤتى في كلام يوهم بخلاف المقصود بزيادة لغرض بلاغي كالمبالغة^(١)، ومن ذلك ما قاله نافع بن خليفة الغنوي^(٢) من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٣)

فَفَرَّجَ عَنِّي اللَّهُ فِيهِ وَإِنِّي وَفَيْتُ وَفَاءً لَا يَخَالِطُهُ الْغَدْرُ

جاءت زيادة (وفاء لا يخالطه الغدر) للدلالة على صدق الوفاء مبالغة فيه وتأكيداً له.

أما تكرار اللفظ دون المعنى فيدخل تحت ما يسمى بالتجنيس وله موضعه الخاص .

8 . الاعتراض:

من الأساليب البلاغية الإبداعية المفصحة والمبينة المعتمدة على الإطناب في الكلام لغرض . غير دفع الوهم . يتعلق معناه بما يسبقه ويميزه عما بعده، ويعد من التحولات الطارئة على النسق التركيبي الأصلي لغرض أو مقصد يقصده المتكلم ، والمقصود بالطارئ: الكلمة أو الجملة أو الجمل التي لا محل لها من الناحية الإعرابية، لكن لها محل من الناحية الشعورية، وبذلك فهو أسلوب يساعد المتكلم على استدراك أو تمييز ما فاته من معنى وتأكيد داخل النسق، ويمكن القول: إنه نقطة التقاء بين الفكر والعاطفة بين الوعي واللاوعي، ومصدر هذه الجملة هو الفكر غالباً؛ لأنها استدراك الفكر على الشعور وغالباً ما تأتي لمعان تندرج تحت أغراض المدح (كالتنزيه، الدعاء)، أو الهجاء أو الترحم. ومجمل الفائدة في هذا الشأن هي: ((أن يؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متصلين في المعنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لفائدة سوى دفع الإيهام))^(٤)، لأنها لو جاءت لمجرد دفع الإيهام، فهي تكرار يدل على المعنى المراد إزالة اللبس عنه جاء بها المتكلم احتياطاً من الوهم الذي يطرأ عند المخاطب.

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

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

(١) الكافي في علوم البلاغة، ص ٣٣٥.

(٢) شاعر غنوي مقل ذكرت له أبيات في البيان والأغاني. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٨١

(٣) الحماسة، ١/ ٣٨١.

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

(٥) هو عبد الله بن سليم بن الحارث بن عوف بن ثعلبة بن عامر بن ذهل الأزدي، شاعر قحطاني أزدي غامدي من شعراء المفضليات. انظر

كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣١٨.

(٦) الحماسة، ٢/ ٤١.

وَلَقَدْ عَلِمْتُ أَمَامَ عِلْمٍ حَقِيقَةٍ وَالْعِلْمُ أَرْشَدُ مُرْشِدٍ لِلْمُبْصِرِ

أَنِّي أَمْرٌ أَجْزِي الْكِرَامَ بِقَرَضِهِمْ لَا يَسْبِقُ الْمَعْرُوفَ مِنِّي مُنْكَرِي

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

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

فَأَشْرَبُ . هَيْئًا . عَلَيْكَ التَّاجُ مُرْتَفَقًا فِي رَأْسِ غَمْدَانَ دَارًا مِنْكَ مِخْلَالًا

أتى الشاعر بـ (هنيئًا) اعتراضا بقصد الدعاء للمدح، ونجد أن لها علاقة بالمسند إليه في قوله (اشرب)؛ [لأنها تضمنت معنى الدعاء له، ولم تتعلق بمعنى ما قبلها، كما أنها استدراك فكري تناسب معنى الشرب وتميز الطلب من النصح إلى الدعاء والقبول والرضا.

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

وَفِينَا . وَإِنْ قُلْنَا اصْطَلَحْنَا . ضَعَائِنُ كَمَا طَرَّ أَوْبَارُ الْجِرَابِ عَلَى النَّشْرِ^(٥)

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

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

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

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

(٤) الحماسة، ١ / ٦٥.

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

(٦) المصدر نفسه، ٢ / ٢٩٢.

نَظَرْتُ وَرَكْنٌ مِنْ عَمَايَةَ دُونَنَا وَبَطْنُ الرِّكَايَا أَيَّ نَظْرَةٍ نَاطِرٌ^(١)
فَأَبْصَرْتُ خَيْلاً بِالرُّقَى مُغِيرَةً سَوَابِقُهَا مِثْلُ الْقَطَا الْمُتَوَاتِرِ

الجمل التي جاءت بين (نظرت... فأبصرت) اعتراضية جاءت بها الشاعرة بقصد التنويه بما رآته من الخيل المغيرة. وهكذا يجد الشاعر أو المتكلم مندوحة لاستدراك ما فاتته والإتيان بكلام يزيد المعنى تأكيداً ووضوحاً من خلال الجمل الاعتراضية التي لا يستطيع أن يبينها مع أخوات لها نحوياً، كما أنه لا يستطيع إغفال المعاني التي تحملها، فكانت أسلوبية الاعتراض خير وسيلة لتفادي هذه المشكلة.

كما لا يمكن تجاهل الدلالة التي توحى بها الموسيقى الداخلية المعتمدة على تكرار جرس حرف معين داخل البيت كما في قول بيهس بن عبد الحارث الغطفاني^(٢) من [الكامل . ق: المتواتر]:^(٣)

بَكَرَ الْمَشِيبُ عَلَى الشَّبَابِ فَشَانُهُ شَيْنَ الْمَحْرَقِ فِي الْحَدِيدِ بِنَارِ

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

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

(١) العماية: اسم لأكثر من موضع أهمها جبل في البحرين، والركايا: جمع ركية، وهي البئر، والرقى: اسم موضع، والقطا: نوع من الطيور، والمتواتر: المتتابع.

(٢) هو بيهس بن عبد الحارث بن زيد بن عمرو بن يربوع بن سحيم بن ثعلبة بن عوف بن بختة بن عبد الله بن غطفان، شاعر قدم قال عنه الأمدى أنه كان جاهلياً، انظر المؤتلف والمختلف: ص ١٤٥.

(٣) الحماسة، ١٠٢/٢.

فإذا أحل الشاعر بأحد هذه الخصائص جاء التطويل عبثاً لا يحقق مقصداً ولا يزيد معنى، بل يوقع المتكلم في العي والسماع في الوهم وعدم الفهم، وإذا تحققت هذه الخصائص عند الشاعر جاء كلامه بين الدلالة، مؤكداً المعنى، واضح المقصد، وبهذا الالتقاء بين طول اللفظ وزيادة المعنى تتحقق الأسلوبية المطلوبة من الإطناب، وإذا كان الحذف في أسلوبيته يتحاشى الإخلال، فإن الإطناب يتحاشى العبث وعدم الفائدة؛ ليحقق الجمالية المطلوبة من الزيادة المتمثلة في ازدياد المعنى انشراحاً، واتضحاً، وعادة ما يستعمل في المواقف الحافلة، والمواطن الجامعة التي تتطلب

زيادة الإيضاح والبيان؛ لأن هذه المواطن تجمع أشتات الناس من أصحاب الفطنة الثاقبة، والفهم البعيد، والعقل الراجح، والنفس المطبوعة، والمغرب البصير، والجاهل الغرير، ومن أصحاب النزعات العرقية والمذهبية والسياسية، وأصحاب المصالح والمطامع الشخصية، فإذا تكررت الألفاظ والمعاني معا أفصحت عن فكر وقلب صاحبها، وكانت رادعاً لصاحب الهوى، ورادا لصاحب النزعة، ومؤكداً للشاك، ومبيناً للكليل، كما أن تكرار الألفاظ على المعنى الواحد تؤكد المضمون على الذكي، وتوضحه للكليل البليد، فيزول به الشك ويصح به الفهم، وفي ذلك يقع العناء على الملقى، ولا بد أن تكون حجته أقوى، ويحيط خطابه بجميع الملبسات التي تقف

خلف تحقيق غرضه الذي يصبو إليه، بحيث لا يدع للمتلقي أي ذريعة ((فيثبت الحجة عليه))^(١).

ومن ذلك نستنتج أن خصائص الإطناب تتلخص فيما يأتي:

. أسلوب يخاطب به الخاص والعام من الناس

. يفيد المبالغة والتأكيد.

. يزيد معنى التصور عند المتلقي.

. يدل دلالة واضحة على فكر المتكلم وعواطفه

. إلقائي: يعتمد على المتكلم فقط

. يتناسب مع المواطن الحافلة والجامعة.

. يعتمد على الإطالة في التركيب مع الفائدة وزيادة المعنى.

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

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

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

وَإِنَّ افْتِقَادِي وَاحِدًا بَعْدَ وَاحِدٍ دَلِيلٌ عَلَيَّ أَنْ لَا يَدُومُ خَلِيلٌ

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

ثالثاً: التقديم والتأخير:

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

(١) كتاب الحماسة، ١١ / ٢ .

(٢) أبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي (ت: ٣١٦هـ): الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة دار الرسالة، بيروت، ط ٤، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م، ص ٢٢٢ .

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٥٠ .

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

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

(١) د. كريم الوائلي: ص ١١٢.

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

(٣) الكتاب، 15، 1/14.

(٤) المختص في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح إسماعيل شلي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م، ج ١/ص ٦٥.

(٥) دلائل الإعجاز، ص ٨٩.

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

أنواع التقديم والتأخير:

. تقديم ما حقه التأخير:

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

١. مِنَ النَّاسِ مَنْ يَصِلُ الْأَبْعَدِينَ وَيَشْقَى بِهِ الْأَقْرَبُ الْأَقْرَبُ

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

٢. جَنَا الْعَدَاوَةَ آبَاءُ لَنَا سَلَفَتْ فَلَنْ تَبِيدَ وَلِلآبَاءِ أُنْبَاءُ

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

(١) دلائل الإعجاز، ص ٨٥، ٨٦.

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

(٣) الحماسة، ١ / ٣١٠.

(٤) الحماسة، ١ / ٦٥.

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

٣. لَعْمَرُكَ مَا بِالْمَوْتِ عَارٌ عَلَى الْفَتَى إِذَا لَمْ تُصِبْهُ فِي الْحَيَاةِ الْمَعَايِرُ

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

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

ق: المتدارك]:^(٤)

٤ . نَفْسَكَ أَكْرَمَهَا فَإِنَّكَ إِنْ تَهَنَ عَلَيْكَ فَلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرَمًا^(٥)

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

. ما قدم والمعنى عليه:

المقصود بذلك ما تقدم وتغيرت حالته الإعرابية بناء على تغير وضعه الترتيبي وهو ما عناه عبد القاهر بقوله: ((تقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله بابا غير بابيه وإعرابا غير إعرابه))^(٦)، وعلى هذا الأساس تمت دراسة التقديم والتأخير في حماسة البحثري، والأخذ بالأساليب النحوية للتمييز بين أنواع التقديم في هذا الأسلوب، وتتمثل هذه الأساليب فيما يأتي:

(١) الحماسة، ٢/٢٩٥.

(٢) البرهان في علوم القرآن، ٢/٢٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ٢/٢٣٧.

(٤) الحماسة، ٢/٣٢.

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

(٦) دلائل الإعجاز، ص ٨٦.

أ. الاستفهام:

. تقديم الاسم على الفعل مع الاستفهام :

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

١ . أَطَبُّ مِنْ سَعَادَ عَنَّاكَ مِنْهُ مُرَاعَاةَ التُّجُومِ أَمْ أَنْتَ هَيْمٌ

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

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

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

ومن تقديم الاسم على الفعل مع الاستفهام الإنكاري ما قاله صالح بن عبد القدوس من [البيسط . ق: المتوتر]:^(٣)

٢ . قُلْ لِلَّذِي لَسْتُ أَذْرِي مِنْ تَلَوْنِهِ أَنَا صِخٌّ أَمْ عَلَيَّ غِشٌّ يُدَاغِينِي

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

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

٣ . أَيُّهَا الشَّامِتُ الْمُعَيِّرُ بِاللَّهْ مِ رِ أَأَنْتَ الْمَبْرَأُ الْمَوْفُورُ

(١) الحماسة، ١/ ١١٢ .

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

ولكن ثار صاحب بطن رهو وصاحبه فإننا به زعيم

لم يستقم الوزن من عند قوله: فَإِنَّا بِهِ زَعِيمٌ

(٣) الحماسة، ١/ ١٧٨ .

(٤) الحماسة، ١/ ٢٣٨ وتكررت في ٢٧٨ .

أَمْ لَدَيْكَ الْعَهْدُ الْوَثِيقُ مِنَ الْأَيَّامِ بَلْ أَنْتَ جَاهِلٌ مَغْرُورٌ

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

وجملة القول في تقديم الاسم مع الاستفهام فيما قال الجرجاني: ((إن تقديم الاسم يقتضي أنك عمدت بالإنكار إلى من قيل: إنه يفعل أو قال هو: إني أفعل، وأردت ما تريده إذا قلت ليس هو بالذي يفعل وليس مثله يفعل))^(١).

. تقديم الفعل على الاسم في أسلوب الاستفهام :

من أنواع تقديم الفعل على الاسم حمل المخاطب على الإقرار بالفعل وغالبا ما يتخذ شاعر الحماسة أسلوب الهمزة + لم + ف (رأى أو علم)، وفي بعض المواضع يزيد الواو بعد همزة الاستفهام، ومن ذلك ما قاله لبيد من [الكامل . ق: المتواتر]:^(٢)

٤ . أَوْ لَمْ تَرَ أَنَّ الْحَوَادِثَ أَهْلَكَتْ إِزْمًا وَرَأَمَتْ حَمِيرًا بَعْظِيمًا

تقدم الفعل (رأى) الذي بمعنى العلم على الحوادث، وبذلك يحمل الشاعر المخاطب على الإقرار بعلمه بما تفعله حوادث الدهر مع أن العلم قد كان إلا أن المقصد هو الإقرار. ويتقدم الفعل الاسم بغرض إنكار الفعل كما قال عمرو بن معدى كرب من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٣)

٥ . أَيُوعِدُنِي إِذَا مَا غَبْتُ عَنْهُ وَيَصْرِفُ مُهْرَهُ وَالرُّمْحُ دُونِي

ففي هذا القول تكذيب منه لإنسان توعدده بالقتل وإنكار أن يقدر على ذلك ويستطيعه وفي ذلك إنكار للفعل، ولو قدم الاسم لصار الإنكار في الفاعل ولم ينكر الفعل.

كما قد يتقدم الفعل على الاسم في أسلوب الاستفهام بغرض التمثيل كما قال زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٤)

٦ . وَمَا يَفْعَلُوا خَيْرًا أَتَوْهُ فَإِنَّمَا تَوَارَتْهُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ

(١) دلائل الإعجاز، ص ٩٢.

(٢) الحماسة، ١/ ٢٣٣.

(٣) المصدر نفسه، ١/ ١٣٦.

(٤) الحماسة، ٢/ ١٧٣.

وَهَلْ يُنْبِتُ الْخَطِيَّ إِلَّا وَشِيجُهُ وَتُغْرَسُ إِلَّا فِي مَنَابِتِهَا النَّخْلُ

لا يدعي أحد أنه ينبت القنا غير القنا وأن النخل تزرع في غير مزارعها، وإنما المعنى في هذا الأسلوب التشبيه والتمثيل بمعنى أنهم كرام ولا يولد الكريم إلا في موضع كريم كما أنه لا ينبت القنا إلا القنا ولا يزرع النخل إلا في مزارعه المخصصة له، كما أن الغرض من تقديم الخطي على الوشيج الاختصاص، والغرض في تقديم شبه الجملة (في منابتها) على نائب الفاعل (النخل) مراعاة الوزن والقافية.

ومن ذلك أيضا ما قاله نمشل بن حري من [الوافر . ق: المتواتر]:^(١)

٧ . أَتَرَكَ عَارِضٌ وَبَنُو عَدِيٍّ وَتَغْرَمُ دَارِمٌ وَهُمْ بُرَاءُ
كَذَاكَ الثَّورُ يُضْرَبُ بِالْهَرَاوِي إِذَا مَا عَافَتْ الْبَقْرُ الظَّمَاءُ
وَكَيْفَ تُكَلِّفُ الشَّعْرَى سُهَيْلًا وَبَيْنَهُمَا الْكَوَاكِبُ وَالسَّمَاءُ^(٢)

لا يدعي أحد أنه يمكن تكليف نجمي الشعري بنجم سهيل، وإنما جاء المعنى لتشبيه إلزام دارم بغرم الدية وهم براء من القتل بتكليف نجمي الشعري بنجم سهيل والجامع استحالة الأمر. ومما سبق يمكن القول: إن جمالية أسلوب التقديم والتأخير مع الاستفهام تأخذ المسارات الآتية:
- إن المتكلم يطلب من السامع الإقرار بسبب أو فعل ما قد كان وهو يعلمه بشرط ألا يكون محالاً بقصد تأكيد المعنى وتقويته.

- إن المتكلم ينبه السامع إلى ادعاء القدرة على ما لا يستطيع فيخجل ويرتدع... فإذا ثبت على دعواه قيل له فافعل، فيفضحه ذلك.

- إن المتكلم ينبه السامع إذا هم بما لا يستصوب فعله.

- إن المتكلم ينبه السامع إذا جوز وجود أمر لا يوجد مثله، فإذا ثبت على تجويزه وبخ على تعنته

(١) اعتمدت على ما جاء به الزمخشري في كتابه المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧، ٢ / ٢٠٥؛ لأنه أصح من جهة المعنى مما ورد في الحماسة، ٢ / ١٨٢، وهو كالاتي:

أبيرؤ عارض وبنو عدي وتغرم دارم وهم براء
كفناك الثور يضرب بالهراوي إذا ما عافت البقر الظماء

فترك أدل على المخدوف والتقدير قبيلة عارض... من يبرؤ، وفي البيت الثاني كفناك الثور إخلال بالمعنى والأصح كذاك الثور أو ما ورد في الحيوان ١ / ٢٢، أو الديوان، ٨٥ وهو كدأب الثور، كما وردت فيهما أتترك بدلا عن أتبرؤ.

(٢) الشعري: نجم، وهما نجمان: الشعري العيور، وهي نجم كبير يزهو، والشعري الغميصاء، وهي أقل نورا من العيور وسهيل كوكب يمان

. إذا قرر المتكلم بالحال الذي لا يقول أحد: إنه يكون على سبيل التمثيل، فيقال ((للسامع : إنك فيما ادعيت بمن ادعى الحال، وأنت في طمعك بمنزلة من طمع في الحال))^(١).

(ب) النفي:

. تقديم الاسم في أسلوب النفي:

من ذلك ما قاله هذبة بن خشرم العذري من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٢)

٨ . لَعْمَرِي مَا شَتَمِي لَكُمْ إِنْ شَتَمْتُمْ بِسِرِّ وَلَا مَشِي لَكُمْ بِدَيْبِ

وظف الشاعر تقديم الاسم في أسلوب النفي حيث نفى عن نفسه شتم أعدائه سرا، والمشى إليهم تخفيا ولم ينف وقوع الشتم أو المشى إليهم، وإنما هذا الشتم والمشى وقعا علنا، وبذلك تكرر إثبات وقوع الشتم والمشى مرتين الأولى: ذكره الشتم والمشى والثاني: التخصيص بالعلن وعدم الخفاء وذلك أقوى في إثبات المعنى، بمعنى أنه نفى عن نفسه الشتم والمشى وأثبت وقوعهما، وعندما خصهما بعدم الخفاء أثبت نسبتهما إليه.

. تقديم الفعل على الاسم في النفي:

ومن تقديم الفعل في النفي قول الربيع بن ضبع الفزاري^(٣) من [المنسرح . ق: المتراكب]:^(٤)

٩ . أَصْبَحْتُ لَا أَحْمِلُ السَّلَاحَ وَلَا أَمْلِكُ رَأْسَ الْبَعِيرِ أَنْ يَفِرَا

نفى الشاعر عن نفسه فعلا ((لا أحمل السلاح، لا أملك رأس البعير))، ولم يثبت أنه مفعول بعكس تقديم الاسم مع النفي حيث يدل على نفي فعل ثبت وقوعه.

ج التقديم في الخبر:

يعد إخراج الكلام تابعا لإملاآت الفكر والعاطفة، ويأخذ المسار المرسوم له مسبقاً داخل النفس، كما أن المدلولات تتلبس بالألفاظ المناسبة، ثم تتضام إلى بعضها بعضاً حسب المكان المناسب والمحدد مسبقاً، ويتضح ذلك جليا في أسلوبية التقديم والتأخير، حيث يقدم المتكلم في كلامه ما يريد أن يدور المعنى حوله ويتوجه الانتباه إليه، ويلفت الأنظار إلى فحواه، فإذا عمدت

(١) انظر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٩٣، ٩٤.

(٢) الحماسة، ٤٣/١.

(٣) هو الربيع بن ضبع بن وهب بن بغيض بن مالك بن عدي الفزاري، شاعر جاهلي مخضرم معمر، رافق أمريء القيس في البحث عن ثار أبيه، أدرك الإسلام واختلف في إسلامه. انظر الحماسة، ج ٢/ ص ١٣١، والأغاني، ٢٢/ ١١٨. وانظر التذكرة الحمدونية، ٣٥٨٥ ضمن قرص الموسوعة الشعرية.

(٤) الحماسة، ١٣١/٢.

إلى الذي أردت أن تحدث عنه بفعل، ثم بنيت الفعل عليه كما قال كعب بن مالك الأنصاري
(^١) من [الطويل . ق: المتدارك]: (^٢)

١٠ . وَنَحْنُ أَنْاسٌ لَا نَرَى الْقَتْلَ سَبَّةً عَلَى أَحَدٍ يَحْمِي الدَّمَارَ وَيَمْنَعُ

اقتضى الكلام أن يكون القصد موجهاً إلى الفاعل (نحن)، والمعنى في هذا القصد ينقسم إلى قسمين: أحدهما جلي لا يشكل وهو أن يكون الفعل فعلاً قد أردت أن تنص فيه على واحد فتجعله له وتزعم أنه فاعله دون واحد آخر أو دون كل واحد)) (^٣)، ومثاله المثال السابق، ويسمى بالاختصاص، ((والقسم الثاني: أن لا يكون القصد إلى الفاعل على المعنى المذكور ولكن على أنك أردت أن تحقق على السامع أنه قد فعل وتمنعه من الشك)) (^٤)، ومثال ذلك ما قاله بشامة بن الغدير
(^٥) من [المتقارب . ق: المتواتر]: (^٦)

١١ . إِنَّ الَّتِي سَامَكُمُ قَوْمُكُمْ هُمْ جَعَلُوهَا عَلَيْكُمْ عُدُولًا (^٧)

بدأ الشاعر بذكر الفاعل (هم) قبل أن يذكر الفعل (جعلوها) ؛ لكي يباعد السامع من الشبهة، ويمنعه من الإنكار، أو من أن يظن به الغلط والتزيد ، وبذلك يقوي ويؤكد المعنى.
كما قال أيضاً كثير بن عبد الرحمن (^٨) من [الطويل . ق: المتدارك]: (^٩)

١٢ . هُوَ الْمَرْءُ يَجْزِي بِالْكَرَامَةِ أَهْلَهَا وَيَحْذُو بِنَعْلِ الْمُسْتَشْيِبِ مِثَالَهَا

لا يريد الشاعر أن يقول: ليس هناك من يجزي بالكرامة، ولا أن يعرض بإنسان ويحطه عنه ويجعله لا يجزي كما يجزي، وإنما أراد أن يصفه بأنه يرد الكرامة ويجزي بها أهلها وأن ذلك دأبه من غير تعريض لفضله عن غيره، إلا أنه بدأ بذكره؛ للتحقيق على السامع وتنبهه على أن ذلك

(١) هو كعب بن مالك بن أبي كعب عمرو بن القين الخزرجي، شاعر الرسول ﷺ مات في خلافة علي بن أبي طالب رضي الله عنه. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١١٦.

(٢) الحماسة ١/١١٦.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٩٨.

(٤) دلائل الإعجاز، ص ٩٨.

(٥) هو بشامة بن الغدير، والغدير هو عمرو بن ربيعة بن هلال بن سهم بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان، شاعر محسن مقدم له أشعار جواد طوال، وهو خال زهير بن أبي سلمى جعله بن سلام في الطبقة الثامنة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٢/ ٧١٨.

(٦) الحماسة، ١/ ٨٦.

(٧) هذا البيت دخله الخرم، وهو حذف أول الوند المجموع من أول تفعيلة في البيت.

(٨) هو أبو صخر، كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر بن عويمر الخزاعي، شاعر من فحول شعراء الإسلام، اشتهر بالغزل، ونسب إلى عزة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٠٦.

(٩) الحماسة، ٢/ ٣٨، والبيت من مطولة في ديوانه، ١٤٥ : ١٥٢.

دأبه، ومن المعلوم أن الجملة الاسمية تدل على الثبات، ولا يمكن أن يأتي بالاسم عارياً من العوامل اللفظية إلا إذا كان معلوماً لحديث قد نوي وسبق، والابتداء بها في ذلك يجعل ما أسند له من الكلام أثبت وأجلاً، ومما سبق نستنتج أن التقديم الذي يفيد الاختصاص يتناسب مع مقام الفخر، يستخدم المتكلم فيه غالباً ضمير المعظم نفسه (أنا) أو ضمير المتكلم المعظم نفسه ومعه غيره (نحن)، بينما التقديم بقصد التنبيه والتقوية يتناسب مع المدح والهجاء، ويوظف المتكلم فيه عادة الاسم أو الضمير الغائب أو المخاطب أو المتكلم. و بدأ يأخذ الكلام مقام الخبر الطلبي في الشك والتردد في قبول الحكم الذي يسعى المتكلم إلى إثباته بينما يوظف تقديم الفعل من غير أدوات التوكيد في مقام من لا يطلب إثبات حكم وتأكيده؛ لأنه ليس بشيء يشك فيه السامع من ذلك ما قاله سلمة بن عياش^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

١٣. تَقَطَّعُ أَحْشَائِي إِذَا مَا ذَكَرْتُهُ وَتَنَهَّلُ عَيْنِي بِالْذُّمُّوعِ السَّوَاكِبِ

يتحدث الشاعر عن موقف ثابت لا يحتاج إلى تأكيد لظهور العلامات الدالة عليه، فلا يحتاج المقام إلى إثبات هذا الموقف وهو الفراق والبعد، بل يحتاج المقام إلى ذكر ما ترتب على هذا الموقف من حالة نفسية بقصد إشراك المخاطب في أحاسيسه عله يواسيه ويسري عنه. ومن ذلك نستنتج أن التقديم في الخبر يأخذ أسلوبين: أسلوب الإثبات والتقوية في تقديم الاسم على الفعل، وأسلوب الإيضاح والتفسير في تقديم الفعل على الاسم، وبذلك يتناسب الأسلوب الأول مع أغراض المدح، الفخر، الهجاء، بينما يتناسب الأسلوب الثاني مع الشكوى والعتاب كما هو موجود في كتاب الحماسة.

تقديم مثل و غير:

وضابط الأمر في ذلك يتوقف على معنى ((أن كل من كان مثله في الحال والصفة كان من مقتضى القياس وموجب العرف والعادة أن يفعل ما ذكر أو أن لا يفعل))^(٣) ومن ذلك المعنى ما قاله أعشى باهلة يرثي من [البيسط . ق: المتواتر]:^(٤)

١٤. فَإِنْ جَزَعْنَا فَمِثْلُ الْخَطْبِ أَجْزَعْنَا وَإِنْ صَبَرْنَا فَإِنَّا مَعْشَرٌ صَبْرٌ

(١) هو سلمة بن عياش مولى بني حسل بن عامر بن لؤي، شاعر بصري من مخضرمي الدولتين، كان يتصوف، انظر الأغاني، ٢٠/٢٩٤.

(٢) الحماسة، ١٠/٢.

(٣) انظر دلائل الإعجاز، ص ١٠٤.

(٤) الحماسة، ٣٥١/١.

لم يقصد الشاعر بمثل مصيبة سوى التي أضيف إليها ولكن مقتضى القياس بموجب العرف والعادة أن كل مصيبة مثل مصيبتها تنزل الجزع بمن حلت به، ولم أجد في كتاب الحماسة من هذا النوع من التقديم إلا مثالين فقط^(١).

كذلك حكم غير إذا سلك بما هذا المسلك وأخذ بهذا الأسلوب مثل قول حاجز بن عوف الأزدي^(٢) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

١٥ . فَعِيرُ قِتَالِي فِي الْمَضِيقِ أَغَاثِي وَلَكِنَّ بَذْلِي الشَّدَّ غَيْرُ الْأَكَاذِبِ

الذي نجاه وأغاثه في الحرب ليس القتال وإنما نجاه الفرار، فنفى ذلك عن قتاله وأثبتته للفرار (بذل الشد)، وقد تكرر هذا الأسلوب في ديوان الحماسة مرتين فقط^(٤). وتتجلى جمالية هذا الأسلوب فيما قاله الجرجاني: ((واستعمال مثل وغير على هذا السبيل شيء مركوز في الطباع وهو جار في عادة كل قوم...، وترى هذا المعنى لا يستقيم فيهما إذا لم يقدم))^(٥).

ه النص على عموم السلب أو سلب العموم:

تم إفراد هذا الحكم عن النفي ؛ لأنه ليس من باب تقديم الاسم على الفعل أو العكس مع النفي، ((فالنص على عموم السلب يعني: شمول النفي لكل فرد من أفراد المسند إليه، ويكون عادة بتقديم أداة من أدوات العموم على أداة النفي))^(٦).

مثل قول أبي ذؤيب الهذلي^(٧) من [الكامل . ق: المتدارك]:^(٨)

١٧ . وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

ففي تقديم أداة العموم (كل) على الفعل المنفي (لا تنفع) شمول حكم نفي النفع عن كل تيممة.

(١) المصدر نفسه، ٩٨ / ٢ .

(٢) هو حاجز بن عوف بن الحارث بن الأختم بن عبد الله بن ذهل بن مالك الأزدي، شاعر جاهلي مقل، وهو أحد صعاليك العرب المغيرين، ومن كان يعدو على رجله عدوا يسبق به الخيل، انظر الأغاني، ٢٠٩ / ١٣ .

(٣) الحماسة، ١٥٣ / ١ .

(٤) المصدر نفسه، ٢٥٠ / ٢ .

(٥) دلائل الإعجاز، ص ١٠٤ .

(٦) د. صلاح الدين حسن، التقديم والتأخير ضمن فصول من البلاغة والنقد، مكتبة الفلاح، الكويت، ط ١، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣، ص ١١٧ .

(٧) هو حويلد بن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم، أحد الشعراء المخضرمين أدرك الإسلام فحسن إسلامه، جعله بن سلام في الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية، انظر الطبقات ١ / ١٢٣، والشعر والشعراء ٢ / ٥٦٤ .

(٨) الحماسة، ١ / ٢٦٨ . وقد وردت البيت بقوله: أَلْفَيْتَ بدل أَيْقَنْتَ كما عند الشيخ: أحمد بن عباس الجراوي، الحماسة المغربية، تحقيق د/ رضوان الداية، دمشق، ١٩٩١ م، ٤٣١، وعند أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، ٩٠ / ٣ .

ويكون سلب العموم بتقديم أداة النفي وتأخير أداة العموم كما قال الأحمر بن شجاع^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

١٧ . فَإِنْ يَكْفُرُونَ مَا صَنَعْنَا إِلَيْهِمْ فَمَا كُلُّ مَنْ يُؤْتَى لَهُ الْخَيْرُ يُشْكِرُ

نفى الشكر لا يشمل كل أفراد (من يؤتى له الخير)، بل بعضهم؛ وبذلك يثبت الحكم لبعض الأفراد، وينفيه عن بعض.

(و) تقديم النكرة على الفعل وتأخيرها:

النكرة تفيد العموم والشمول للجنس، وتقديمها مبني على شك السامع في جنس المسند إليه، وفهم المتكلم، ومثل ذلك قول سلمه بن يزيد الطائي^(٣) من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٤)

١٨ . فَتَى لَا يَعُدُّ الْمَالَ رَبًّا وَلَا تَرَى لَهُ جَفْوَةً إِنْ نَالَ مَالًا وَلَا كِبْرًا

حدد الشاعر جنس الفتيان بناء على ما تبادر إلى ذهنه من شك السامع في أن الممدوح من جنس الفتيان الكرام وليس من جنس البخلاء.

أما تقديم الفعل فمبني على إثبات واحد أو نوع من جنس المسند إليه كما قالت قتيلة بنت النضر^(٥) من [الكامل . ق: المتدارك]:^(٦)

١٩ . هَلْ يَسْمَعَنَّ النَّضْرُ إِذَا نَادَيْتُهُ بَلْ كَيْفَ يَسْمَعُ مَيِّتٌ أَوْ يَنْطِقُ

فحوى المعنى في قولها (يسمع ميت) نفى إسناد السمع إلى مقصود واحد ممن شمله جنس الأموات وليس القصد التمييز بين جنسي الأحياء والأموات.

أسباب التقديم في الحماسة:

أ . أن يكون الأصل في ذلك التقديم ولا مقتضى للعدول عنه كتقديم الفاعل على المفعول والمبتدأ على الخبر، ومن ذلك ما ورد في أمثلة ما قدم والمعنى عليه.

ب . أن يكون في التأخير إخلال بالمعنى كما في المثال رقم (١) من تقديم ما حقه التأخير فلو أخرج الخبر شبه الجملة (من الناس) على المبتدأ (من يصل) لصار مسار الكلام (من يصل الأبعدين

(١) هو الأحمر بن شجاع بن القعطل بن سويد بن الحارث بن حصن ضمضم، شاعر فارس، انظر المؤلف، ص ٤١ .
(٢) الحماسة، ٢٩٤/١ .

(٣) هو سلمة بن يزيد مشجعة بن الجمع بن مالك بن كعب بن سعد. كان ممن وفد على الرسول ﷺ وحدث عنه. انظر الحماسة، ٢٠٦/١ .
(٤) الحماسة، ٢٠٦/١ .

(٥) قُتَيْلَةُ بنت النَّضْر بن الحارث بن كلدة بن عبد الدار بن قصي، وكان النَّضْر لعنه الله من المستهزئين برسول الله ﷺ فأُسر يوم بدر كافراً، فغضب النبي ﷺ عنقه انظر الخالديان سعيد ومحمد، الأشباه والنظائر، ٩٠٠ . ضمن الموسوعة الشعرية.
(٦) الحماسة، ٢٩٧/٢ .

من الناس) ولتحول الأسلوب من الخبر إلى الاستفهام وبذلك انتفى معنى التبعية الذي يفيد الاختصاص.

جـ أن يكون في التأخير إحلال بالتناسب فيقدم لمشاكلة الكلام ولرعاية الفاصلة كما في المثال رقم(٥) مما قدم والمعنى عليه (وتغرس إلا في منابتها النخل)، والأصل وهل تغرس النخل إلا في منابتها، فحذفت هل بدلالة تقدمها في الجملة السابقة (وهل ينبت الخطي وشيجه)، وقدم (إلا في منابتها) على (النخل) ليتناسب ذلك مع الوزن والقافية.

د . العظمة والاهتمام به قال سيويو: ((كأثم يقدمون الذي شأنه أهم لهم، وهم بيانه أعنى))^(١)، ومن ذلك المثال رقم (3) مما قدم وحقه التأخير حيث قدم المفعول به (نفسك) على الفعل والفاعل (أكرمها) تعظيماً لشأن النفس واهتماماً بإكرامها.

هـ أن يكون الخاطر ملتفتاً إليه والهمة معقودة به من ذلك المثال رقم (2) من تقديم ما حقه التأخير في قوله : ((جنا العداوة آباء لنا) بتقديم المفعول به (العداوة) على الفاعل (آباء) ؛ لأن الإنكار متوجه إلى الجني للعداوة، لا إلى مطلق الجني.

و . أن يكون التقديم لإرادة التبكيت والتعجب كما في المثال رقم (2) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر (أناصح أم على غش يداجيني) قدم الشاعر (ناصحاً) على الغش للتعجب من ادعاء من يتلون في وده (قل للذي لست أدري من تلونه) من أن يكون ناصحاً.

ز. الاختصاص كما في المثال رقم(١٠) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر : (نحن أناس لا نرى القتل سبة) في تقديم الاسم (نحن) المعظم نفسه ومعه غيره على الفعل فيه من الإثبات والتقوية ما يوصل دعوى الشاعر إلى اختصاصهم بذلك دون غيرهم .

ح . التفضيل في تقديم الظرف مع النفي كما في المثال رقم (٣) من تقديم ما حقه التأخير في قول الشاعر (لعمرك ما بالموت عار على الفتى) يفيد تفضيل الموت للفتى (إذا لم تصبه في الحياة المعايير)

ط . تقديم السبب على المسبب كما في المثال رقم (١) مما قدم والمعنى عليه.

ي . التنبيه والتأكيد كما في المثال رقم (١١) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر (هم جعلوها عليكم عدولا ففي ذكر الضمير (هم) أولاً إثبات وفي تكراره في (جعلوها) إثبات بقصد التنبيه والتأكيد وإزالة الشك في صحة الإسناد.

س . التمثيل كما هو موضح في المثال رقم (6) مما قدم والمعنى عليه .

مما سبق يمكن القول: إن هذه أهم أسباب التقديم ومقتضياته في كتاب الحماسة، والمرجع في معرفتها و معرفة ضوابطها هو الذوق الأدبي والفهم للمعنى مع الثقافة الواسعة، ولا طائل من تتبعها كونها لا تفيد دراسة أسلوب التقديم كثيراً؛ لاعتمادها على الجانب المنطقي الفكري أكثر من الأسلوب الجمالي التعبيري، بمعنى أنه يتم إرجاع أسباب التقديم إلى حجج فكرية وفقاً لمقتضيات العرف والعادة كما يتضح في بيان أنواع التقديم عند الزركشي .

ومجمل القول في التقديم والتأخير: إنه باب جم الفوائد، حسن المسلك، يكشف عن نفس المتكلم، ويفضح توجهاته واهتماماته للسامع، وبذلك تتمثل خصائص أسلوب التقديم والتأخير فيما يأتي:

. مرن: يتشكل حسب المعطيات الفكرية .

. تعبيري: يأخذ في نسقه الترتيبي بمقتضيات العاطفة.

. شخصي: يكشف عن اهتمامات المتكلم ومقاصده وتوجهاته.

رابعاً : القصر .:

القصر من التراكيب النحوية والأساليب البلاغية المرتكزة في أسلوبيتها على المقابلة السلبية بين النفي والإثبات أو العكس في آن واحد داخل الجملة الواحدة، والفائدة في ذلك أن المتكلم ينفي بصيغة العموم تمهيداً، ثم يستثني خاصاً من العموم لقصر ما نفاه من حكم عليه، فيكون ذلك أثبت في الاختصاص؛ لأن الشيء يكون أكثر بياناً بالمقابلة، وبذلك يجمع المتكلم في أسلوب القصر بين متضادين، كما يحمل أسلوب القصر ميزتي البيان و التخصيص، كي يتأتى للمتكلم التوصيل بأسلوب بين واضح، ومن الجمع بين هاتين الميزتين تتجلى جمالية أسلوب القصر المعتمدة على ثنائية التناقض بين أسلوب النفي والإثبات، وعادة ما يستخدم المتكلم هذا الأسلوب في الجدل والشك أو التنبيه، للإتيان بحجة دامغة يزول معها الشك.

ومن استعراض آراء علماء العربية في القصر نجد أن القصر عند سيويه ((إيجاب ونفي))^(١)،

وعند الفراء نفي وإثبات، ولا يقتصر على التحقير فقط، وتابعه في ذلك ابن فارس^(٢)، وفائدة

القصر عند ابن جني التأكيد، وليس مقصوراً على التحقير، بل قد يأتي للتعظيم أيضاً^(٣)، وهو عند

(١) الكتاب، ١/٣٦٠.

(٢) الصاحي، ١٠٥، ١٠٦.

(٣) الخصائص، ١/٣١٩.

عبد القاهر : ((نوع من الإثبات؛ لدفع الوهم والشك))^(١)، وملخص القول في تعريف القصر عند علماء البلاغة يدور حول تعريفه بأنه ((تخصيص أمر بأمر بوسائل مخصوصة))^(٢). وطرق القصر أربع يتم تفصيلها من خلال الشواهد الموجودة بين دفتي كتاب الحماسة مع استعراض أقسام القصر من خلال تلك الشواهد تحاشياً للتطويل .

١ . النفي مع أداة الاستثناء:

الأدوات التي استخدمت في الحماسة هي: أداتا الاستثناء (إلا، غير)، وأدوات النفي هي (هل، ما، لا، لن، ليس، لم، إن، من)، وقد تكررت هذه الطريقة (130) مرة، وبنسبة (70,27%) إلى طرق القصر الأخرى عد تقديم ما حقه التأخير، كما تعددت أساليب استخدام الأدوات كالاتي:

. ما النافية مع إلا تكرر هذا الأسلوب (٥٤) مرة، وبنسبة (٤١,٥٣%).

. لا مع إلا تكرر هذا الأسلوب (٣٣) مرة، وبنسبة (25,38%).

. لم مع إلا تكرر هذا الأسلوب 13 مرة، وبنسبة (10%).

. هل بمعنى النفي مع إلا تكرر (8) مرات ، وبنسبة (6,15%).

. ليس مع إلا تكرر (5) مرات، وبنسبة (3,84%).

. ما مع غير تكرر (4) مرات، وبنسبة (3%).

. لم مع غير تكرر (3) مرات، وبنسبة (2,30%).

. لن مع إلا تكرر (3) مرات، وبنسبة (2.30%).

. لا مع غير ورد هذا الأسلوب مرتين، وبنسبة (1,53%).

- ليس مع غير، وهل مع غير ، وإن مع إلا، ومن للاستفهام الإنكاري مع إلا وردت هذه الأساليب من مرة واحدة، وبنسبة (3%) .

وفي هذه الطريقة يأخذ الأسلوب المسار الآتي: (أداة النفي + المقصور + أداة الاستثناء + المقصور عليه).

وأقسام القصر من حيث التركيب أو الوضع أو المخاطب المدرجة ضمن تركيبة هذا الأسلوب أو الطريقة للقصر في كتاب الحماسة هي:
القصر من حيث التركيب أو الطرفين نوعان:

(١) دلائل الإعجاز، ٢٢٠.

(٢) د. عبد العال سالم مكرم، تطبيقات نحوية وبلاغية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤١٣/١٩٩٢، ص٣١١.

أ. قصر صفة على موصوف، ومثال ذلك ما قاله الراجز من [مشطور الرجز . ق: المتواتر]:^(١)

١. وَالشَّرُّ لَا يُطْفِئُهُ إِلَّا الشَّرُّ

لا + الصفة (إطفاء الشر) + إلا + الموصوف (الشر)

حبس الشاعر صفة (إطفاء الشر) على الموصوف (الشر) ، وهو من نوع القصر الإضافي ؛ لأن الواقع يثبت أن الحكم أو غيره قد يطفئ الشر ومن ذلك أيضا قول أبي العطاء السندي^(٢) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

٢. وَمَا يُدْرِكُ الْحَاجَاتِ مِنْ حَيْثُ تُبْتَعَى مِنْ الْقَوْمِ إِلَّا مَنْ أَعَدَّ وَشَمَّرَا

لا + إدراك الحاجات + إلا + من أعد وشمرا

حبس الشاعر إدراك الحاجات على المجتهد، وإدراك الحاجات من حيث الحقيقة والواقع لا يتعد إلى غير المجتهد، وهذا يسمى القصر الحقيقي.

ب . قصر موصوف على صفة، وهو الغالب في كتاب الحماسة ومن ذلك ما قاله كعب بن زهير المزني من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

٣. كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلًا وَمَا مَوَاعِيدُهُ إِلَّا الْأَبَاطِيلُ

ما + مواعيده + إلا + الأباطيل

قصر الشاعر موصوفاً (مواعيده) على صفة (الأباطيل)، وهو من نوع القصر الإضافي؛ لأن المقصور عليه لا يمكن اختصاصه بالمقصود ولا يتعداه إلى غيره حسب الحقيقة والواقع، والمقصود من ذلك المبالغة، لعدم الاعتداد بغير المذكور.

وقد يجمع شاعر الحماسة بين هذين الأسلوبين، بحيث يصح إسناد التركيب في المثال الواحد إلى أسلوب قصر الصفة على الموصوف أو العكس كما قال القطامي^(٥) من [البسيط . ق: المتراكب]:^(٦)

(١) الحماسة، ٥٨/٢.

(٢) هو أفلح بن يساروقيل مرزوق، مولى بني أسد، شاعر من مخضرمي الدولتين، كان أسودا دميما قصيرا، وهو كوفي محسن، مدح بني أمية وبني هاشم، وهو سنديا أعجميا يجمع بين لغة ولكنه لا يكاد يفهم كلامه، مات آخر أيام المنصور، انظر الأغاني، ٣٢٨/١٧.

(٣) الحماسة، ٣٣٥/١.

(٤) الحماسة، ١٨٢/١.

(٥) هو عمير بن شبيب بن عمرو بن عباد بن بكر بن عامر بن أسامة بن مالك شاعر فحل مشهور، كان نصرانيا فأسلم، وهو ابن أخت الأختل النصراني، جعله ابن سلام في الطبقة الثانية من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٥٣٥ / ٢.

(٦) الحماسة، ٣٢٩/١.

٤. لَيْسَ الْجَدِيدُ بِهِ تَبَقَى بِشَاشْتُهُ إِلَّا قَلِيلاً وَلَا ذُو خُلَّةٍ يَصِلُ

في هذا المثال يصح أن يكون (الجديد تبقى بشاشته) صفة أو موصوف كما يصح أن يكون المقصور عليه (قليلاً) صفة أو موصوفاً.

وأنواع القصر من حيث المخاطب ثلاثة هي: قصر أفراد لقطع الشركة، وقصر قلب لمن يعتقد العكس، وقصر تعيين، إذا تساويا عنده^(١)، ولا يكون قصر الأفراد إلا في القصر الحقيقي سواء كان القصر قصر صفة على موصوف أو موصوف على صفة، ويتضح ذلك في المثال الثاني حيث قصر (إدراك الحاجات) على من (أعد وشمر)، وفي هذا يكون المخاطب معتقداً للشركة في إدراك الحاجات، ومن أمثلة قصر القلب المثال الثالث، ويوظفه الشاعر لمخاطبة من يعتقد عكس الحكم الذي يريد إثباته، وقصر التعيين إذا كان المخاطب شاكاً ومتردداً بين الحكمين، ومثال ذلك المثال الرابع، فالمخاطب متردد بين حكمي (استمرار الحديد وبشاشته)، وبين (عدم استمرارها)، ومرد الأمر راجع إلى تقدير المتكلم ومعرفته بمعطيات السامع الفكرية وتوجهاته العاطفية، ولا يمكن القول بأن هناك قاعدة تضبط أحكام التفريق في ذلك ومرجع الناقد في تقدير ذلك الذوق والدليل على ذلك أن هذه الثلاثة الأنواع قد تتحقق في مثال واحد.

ومما سبق يمكن القول: إن أسلوب القصر مع النفي يجمع بين المتناقضين (نفي، إثبات)؛ لتأكيد الاختصاص، وهذا الأسلوب يتناسب مع المنكر الشاك، فيوظفه الشاعر في خطاب من ظهرت عليه بوادر الإنكار أو الشك في الخبر، وبذلك يتضح أن البلاغة العربية لم تحمل المتلقي ودوره في العملية الخطائية، وقد قرر ذلك عبد القاهر بقوله: ((وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو [ما هذا إلا كذا وإن هو إلا كذا]، فيكون للأمر ينكره المخاطب ويشك فيه))^(٢).

القصر بإنما :

يأتي هذا الأسلوب في المرتبة الثانية من حيث التوظيف في ديوان الحماسة حيث تكرر ستاً وثلاثين مرة، وبنسبة (19,46%) .

. مع الجملة الاسمية تكررت تسع عشرة مرة، وبنسبة (52,78%).

. مع الجملة الفعلية تكررت سبع عشرة مرة، وبنسبة (47,22%).

وأقسام القصر ضمن هذا الأسلوب هي: قصر موصوف على صفة قصر إضافي، ومثاله

(١) التلخيص في علوم البلاغة، ص ١٣٨.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٢١٩.

قول عبد الرحمن بن حسان ابن ثابت من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(١)

إِنَّمَا الرُّمْحُ فَاعْلَمَنَّ قَنَاةٌ أَوْ كَبَعُضِ الْعِيدَانِ لَوْلَا السَّنَانُ

إنما + المقصور (الرمح) + المقصور عليه (قناة)

وهنا قصر موصوف على صفة وهو قصر إضافي إذ لا يتعدى حسب الحقيقة والمشاهدة إلى كونه قناة أو عود من الأعواد إلى أن يكون رمحاً إلا بالسنان وهنا تقييد بالشرط والمهم أنه قصر الرمح بغير سنان على القناة، ولكنه قد يشاركه غيره فيها، أما بالنسبة للقصر الحقيقي في هذا الضرب، ((فهو لا يكاد يوجد لتعزز الإحاطة بصفات الشيء))^(٢).

ومن أمثلة قصر الصفة على موصوف قصرًا حقيقياً قول عبد الرحمن بن حسان من [الخفيف . ق:

المتواتر]:^(٣)

إِنَّمَا تُنْبِتُ الْفُرُوعَ أُرُومٌ هِيَ فِيهَا فَتَنْضُرُ الْأَفْنَانُ

إنما + المقصور (إنبات الفروع) + المقصور عليه (أروم)

قصر الشاعر نبات الفرع على الأصل قصرًا حقيقياً حيث لا يشاركه غيره في ذلك، والمقصود بذلك كناية عن الشريف العالي النسب. ومن قصر الصفة على موصوف قصرًا إضافيًا قول شبيب بن البرصاء^(٤) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٥)

وَإِنِّي لَتَرَأُكَ الضَّغِينَةَ قَدْ أَرَى قَدَاهَا مِنَ الْمَوْلَى فَلَا أَسْتَشِيرُهَا

مَخَافَةَ أَنْ تَجْنِي عَلَيَّ وَإِنَّمَا يَهْيِجُ كَبِيرَاتِ الْأُمُورِ صَغِيرُهَا

إنما + المقصور الفعل (يهيج) + المقصور عليه الفاعل (صغيرها)

كما قد يصلح ورود هذين الضربين في مثال واحد، فيصح أن يقال أنه قصر صفة على موصوف

أو العكس ومثال ذلك قول كعب بن مالك الأنصاري من [البيسط . ق: المتواتر]:^(٦)

وَإِنَّمَا قُوَّةُ الْإِنْسَانِ مَا عَمَرَتْ عَارِيَّةٌ كَارِتْدَادِ الثَّوْبِ لِلْسَّانِ^(٧)

(١) الحماسة، ١٧٧/٢

(٢) التلخيص في علوم البلاغة، ص ١٣٧.

(٣) الحماسة، ١٧٧/٢.

(٤) هو شبيب بن يزيد بن عوف بن أبي حارثة بن مرة بن نشبة المري، والبرصاء لقب أمه، شاعر فصيح من شعراء الدولة الأموية شريفًا سيدًا في قومه، وكان أعورًا، جعله ابن سلام في الطبقة الثامنة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٧٢٧/٢.

(٥) الحماسة، ٣٦٦/١.

(٦) المصدر نفسه، ١٦١/١.

(٧) الإنسان: الإنسان.

إنما + مقصور موصوف (قوة) + مقصور عليه صفة (عارية)

ويصح إنما + مقصور صفة (قوة) + مقصور عليه موصوف (عارية)

وإذا كان أسلوب النفي مع القصر يوظفه المتكلم في خطابه لنفي الشك عن المنكر أو المتردد، فإن أسلوب القصر وإنما يوظف للتنبيه كما قال عبد القاهر: ((اعلم أن موضع إنما على أن تجيء لخبر لا يجلهل المخاطب ولا يدفع صحته أو لما ينزل هذه المنزلة))^(١)، فالشاعر في الأمثلة السابقة يذكر بأمور (إنبات الأصل للفرع، الأمور الكبيرة تهيجها الصغار، قوة الإنسان عارية) ثابتة لا ينكرها المخاطب بحال من الأحوال؛ لذا جاء المتكلم وإنما لتذكير المخاطب وتنبيهه بأمر لا يجلهل.

ومما نزل هذه المنزلة قول صالح بن عبد القدوس من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٢)

لَيْسَ مَنْ مَاتَ فَاسْتَرَاخَ بِمِيتٍ
إِنَّمَا الْمَيْتُ مِيتُ الْأَحْيَاءِ
إِنَّمَا الْمَيْتُ مَنْ تَرَاهُ كَثِيْبًا
كَاسِفًا بِالْهُ قَلِيْلُ الْغِنَاءِ

فيصح أن يقال: ما الميت إلا ميت الأحياء، ما الميت إلا من تراه كثيباً، فادعى في كون المهجو بهذه الصفة أنه أمر ظاهر معلوم للجميع على عادة الشعراء إذا مدحوا أو هجوا أن يدعوا في الأوصاف التي يذكرون بها الممدوحين أو المهجويين أنها ثابتة لهم، وأنهم قد شهروا بها، وأنهم لم يصفوا إلا بالمعلوم الظاهر الذي لا يدفعه أحد.

القصر بالعطف:

. العطف بلا ويشترط فيها ((إفراد معطوفها، وأن تسبق بإثبات، وألا يكون ما بعدها داخلا في عموم ما قبلها))^(٣)، وقد تكررت في ديوان الحماسة تسع مرات بنسبة (50%) إلى بقية أدوات العطف، وترددت بين الاسم والفعل والجار والمجرور، ومن أمثلة ذلك قول الخنساء من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٤)

(١) دلائل الإعجاز، ص ٢١٨.

(٢) كتاب الحماسة، ١٦١/٢.

(٣) الهاشمي: جواهر البلاغة، ١٨٢.

(٤) كتاب الحماسة، ١٩٧/٢.

أَعْيَنِي هَلَّا تَبْكِيَانِ عَلَيَّ صَخْرٍ بَدَمَعٍ حَثِيثٍ لَا بَكِيٍّ وَلَا نَزْرٍ

مقصور (دمع) + مقصور عليه (حثيث) + لا

والقصر هنا قصر موصوف (الدمع) على صفة (حثيث) أي سريع والبكى القليل لا يقابل السريع، بل يقابل الكثير، ولكن يستلزم إذا كان الدمع سريع أن يكون كثيرا، وهنا تنفي لا عن الثاني (بكى) ما وجب من (دمع) للأول (بكى)، وليس المقصود أنها تنفي عن الثاني أن يكون شارك الأول في الحكم.

العطف ب (بل، لكن):

المقصور عليه في هذا الأسلوب يكون بعدهما، ((ويشترط فيهما أن تسبقا بنفي، أو نهي وأن يكون المعطوف بهما مفردا، وألا تقترن لكن بالواو))^(١).

وقد تكرر ثمان مرات وبنسبة (44,44%)، ومن أمثلة ذلك ما قاله عبد الله بن عبد الأعلى من [مجزؤ الرمل . ق: المتواتر]:^(٢)

لَيْسَ آتٍ بِيَعِيدٍ بَلْ قَرِيبٌ مَا سَيَأْتِي

وهذا المثال يصح أن يقال : إنه قصر موصوف على صفة، كما يصح أن يقال: إنه قصر صفة على موصوف.

وأما لكن فلم ترد خالية من الاقتزان بواو العطف في الحماسة إلا مرة، وهناك من يعدها من أدوات القصر إذا اقتزنت بواو العطف^(٣)، والصحيح أنها إذا اقتزنت بالواو فهي حرف ابتداء؛ لأن العاطف لا يدخل على عاطف^(٤)، ومثالها في الحماسة قول عمرو بن مفرق العدوي^(٥) من [الكامل . ق: المتواتر]:^(٦)

فَأَجَبْتُهَا مَا شَبْتُ مِنْ طُولِ الْمَدَى لَكِنْ قِرَاعِ نَوَائِبِ الْأَزْمَانِ

ما + مقصور (الشيب) + لكن + مقصور عليه سبب الشيب (قراع الخطوب).

(١) الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ١٨٢.

(٢) كتاب الحماسة، ٢ / ١٩٨.

(٣) انظر البلاغة فنونها وأفنانها، ص ٣٦٨.

(٤) همع الهوامع، مرجع سابق، ٢ / ١٣٧.

(٥) من شعراء الحماسة، جاء له فيها مقطوعة من أربع أبيات، ٢ / ١١٣.

(٦) الحماسة، ٢ / ١١٣.

تقديم ما حقه التأخير:

لا يعتمد المتكلم فيه على أداة محددة؛ لذا لم أعتمد على المنهج الإحصائي فيه، كما قد تم تناوله في مبحث التقديم والتأخير، وسأقتصر على الإشارة إليه هنا لإتمام الفائدة.

ومن أمثله قول أبي زيد الطائي من [الطويل . ق: المتدارك]:^(١)

وَمِنْ شَرِّ أَخْلَاقِ الرِّجَالِ نَمِ يَمَةٌ مَتَى مَا تَبِعَ يَوْمًا بِهَا الْعِرْضَ يَنْفُقِ

المقصور عليه (من شر أخلاق الرجال) + مقصور (نيممة)

وفي هذا الأسلوب يكون المقصور عليه هو المتقدم، والغرض من القصر في هذا الأسلوب التخصيص، ووضع المخاطب الذي يراعيه المتكلم في العملية الخطابية، هو وضع العالم الذي يحتاج إلى التنبيه.

. جمالية القصر :

يعد أسلوب القصر ضمن منظومة متكاملة تهتم بدراسة المعنى على مستوى المفردة أو التركيب، ومهما يكن فإن له جماليته الخاصة التي تؤدي دورها في ظل نظرية النظم، ومن أهمها توصيل المعنى بأقصر عبارة، ففي مثل ((إنما يهيج صغار الأمور كبارها)) جملتان: جملة مثبتة (يهيج صغار الأمور كبارها)، وجملة منفية (ليس يهيج كبار الأمور غير صغارها). كما أن من مرامي القصر التعريض كما في قول ضرار بن الخطاب القرشي^(٢) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

فَيَا ابْنِي لَوْيِّ إِنَّمَا يَمْنَعُ الْخَنَا أَلُو الْعِرْضِ وَالْأَحْسَابِ وَالنَّسَبِ^(٤)

فالشاعر لا يريد أن يوصل للمخاطب ظاهر معناه وهو قصر منع الكلام الفاحش على أولو العرض والأحساب والنسب، وإنما المراد التعريض ببني لؤي وذمهم، وأن يقال: إنهم من التهاون بمنع السوء في حكم من ليس بمنع الخنا.

- إذا تقدم الفاعل على المفعول في هذا الأسلوب كان الغرض بيان المفعول من هو والإخبار عنه

دون غيره كما في الأمثلة (1،2،3،4) .

(١) كتاب الحماسة، ٢٠/٢.

(٢) هو ضرار بن الخطاب بن مرداس بن كبير بن عمرو، أخو بني محارب بن فهر، شاعر قريش وفارسها، أسلم عام الفتح، واستشهد في وقعة أحنادين، انظر الأغاني، ١٩ / ١٩١.

(٣) كتاب الحماسة، ٩٤/١.

(٤) كتاب الحماسة، ٩٤/١.

- النفي فيما يجيء فيه النفي يتأخر تارة، ويتقدم أخرى، ومما تقدم قول المتلمس الضبعي من [الطويل . ق: المتدارك]:^(١)

عَصَانِي فَلَمْ يَلْقَ الرَّشَادَ وَإِنَّمَا تَبَيَّنَ مِنْ أَمْرِ الْعَوِيِّ عَوَاقِبُهُ

ومما تأخر النفي فيه قول لبيد من [الرمل . ق: المتدارك]:^(٢)

وَإِذَا جَوَزَيْتَ قَرْضًا فَاجْزِهِ إِنَّمَا يَجْزِي الْفَتَى لَيْسَ الْجَمَلُ

والمقصود بالجمل البهيمة.

وبناء على ما سبق، فإن القصر أسلوب من الأساليب الخطابية التي تتكى في أسلوبيتها على أدوات وتراكيب تدعم الجانب التصديقي؛ لإقناع السامع وإزالة شكه أو تنبيهه، كما قد يوحي النسق التركيبي لهذا الأسلوب ضمن طرقه المختلفة بمعانٍ مدحية تعلي من شأن الشيء وتخصه بأمر لا يكون إلا فيه حقيقة أو ادعاء، أو بمعانٍ هجائية تقلل من شأن الشيء أو تحقره بنفس الأسلوب، أو بإبطال دعوى، وغالباً ما يستعمل قصر الموصوف على الصفة، ويتم ذلك من خلال حبس الموصوف على صفة محددة ادعاءً مع أنه قد يتجاوزها إلى غيرها، كما أن قصر الصفة على الموصوف يوظف في الدلالة على العظمة القصوى، أو الدناءة السفلى من خلال حبس الصفة على موصوف لا تتعداه إلى غيره حقيقة أو ادعاءً، وهذا يفيد نفي الشركة في هذه الصفة مع جواز الاتصاف بغيرها.

وتتمثل خصائصه الأسلوبية فيما يأتي:

- يجمع بين المتناقضين (نفي، إثبات) لتأكيد المعنى وإثباته.

- يتصف بالإيجاز المعتمد على التركيب الأداتي، خلافاً للحذف المعتمد على الإقصاء أو

الإيجاز المعتمد على تأدية المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة.

- تصديقي: يستخدم في نفي الشك والتنبيه.

- تعبيرية: يعتمد على انفعالية المتكلم في الإثبات.

- حوارية: يوظفه المتكلم بعد ظهور علامات الشك أو الغفلة على السامع.

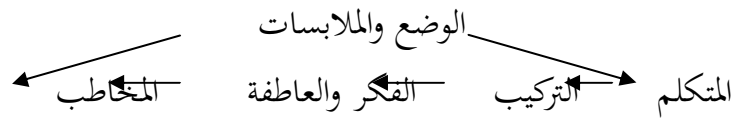
ومن مبحث تركيب الجملة يمكن القول: إن التركيب البسيط للمفردات داخل الجملة الواحدة

يحدد قيمتها الدلالية من خلال الحذف والذكر، أو التكرار، أو الترتيب، أو التوظيف ضمن

(١) كتاب الحماسة، ٦٩/٢.

(٢) المصدر نفسه، ٣٨/٢.

تركيب خاص، وبناءً على هذا التحديد يستشف السامع ما تحمله هذه المفردة من شحنات عاطفية ومعطيات فكرية لا تتحدد إلا ضمن تركيبها مع أخوات لها داخل الجملة، وعلى ضوء ذلك يتم التمييز بين أسلوب وأسلوب مع أن هناك قاسم مشترك يجمع بين أساليب تركيب الجملة، يتمثل في الإفصاح عن العاطفة والفكر للمتكلم، وافتراق من الناحية التركيبية، والوظيفة الخطابية، والدلالية، فيوظف الأسلوب بناءً على الوضع الخطابي وملابساته للسامع، والتوجهات النفسية للمتكلم، ويمكن تشكيل ذلك كما يأتي:



فالمتكلم عندما يلقي كلامه لا بد أن يراعي المخاطب ووضعه، وعلى هذا الوضع تتحدد دلالة الكلام وفقاً لفكر وعاطفة المتكلم، وبذلك يكون وضع المخاطب، وتوجهات المتكلم هي المعطيات الأولية للصياغة التركيبية الدالة على هذه المعطيات أو المحددات، وهذا ما قصد به القدماء مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فالمطابقة تعني الوضع والملابسات للخطاب عند السامع والمتكلم، والكلام الأسلوب التعبيري المناسب، وهذا سبيل لغتنا ندعوا إليه على هدى وبينة، وفي ذلك بطلان لدعوى من ادعى أن البلاغة العربية أهملت وضع السامع، فليأتوا بحجة تدحض هذه الحجة إن كانوا صادقين .

المبحث الثاني التركيب النصي الموسع

الجملة حسب المبحث الأول تتكون من بنية دلالية وبنية نحوية تأخذ نسقاً تركيبياً محدداً، وقد تتحول عنه، فتتحول الدلالة، وكل ذلك تابع لدرجة تركيز ذلك في نفس المتكلم، وتعد الجملة اللبنة الأولية في بناء النص العام ((إلا أن النص لا يعد مجرد تتابع عدد من الجمل))^(١)، بل له كيانه الخاص وجوه العام الذي يتمحور حول نواة المعنى بحيث يجعل كل الجمل المتتابعة والمتتاليات والمقاطع تحمل شذرة من المعنى تساهم في بناء الجو العام للنص وتدور حول النواة أو تتعلق به، والمقصود بالمتتاليات ((مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق شروط الترابط))^(٢)، ويعتمد بناء النص في دراسته من الناحية التركيبية على محورين:

. **المحور الأول** : تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها.

. **المحور الثاني**: تحديد وسائل ربط هذه الجمل ؛ لتجعل منه نصاً متماسكاً، وهذه الروابط

نوعان: نوع يحقق الانسجام بين جمل النص، ونوع يحقق الأنساق بين جملة))^(٣).

فالروابط التي تحقق الأنساق روابط لفظية (العطف)، وروابط إحالية (الضمائر، التكرار) والتي تحقق الانسجام هي الروابط الدلالية (تكون المعنى العام للنص)، والروابط اللفظية هي ما يسمى عند علماء البلاغة بالوصل، وتسمى بقية الروابط بالفصل.

ويعد هذا الربط أمراً ضرورياً لخلق الانسجام بين وحدات النص التي ترسم الهيكل العام المحدد للنص من النصوص ؛ لذا قيل في تعريف البلاغة: إنها ((معرفة الفصل والوصل))^(٤) وتتعدد العلاقات بين الوحدات النصية في كتاب الحماسة، فتتوفر الروابط اللفظية (عطف)، والإحالية (ضمير، تكرار)، والدلالية (انسجام المعاني).

وعلى هذا الأساس يتم توضيح روابط وحدات البناء النصي في كتاب الحماسة.

(١) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص ٣١٨.

(٢) د. صلاح فضل: الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد(١٦٤)، ١٩٩٢م، ص ٢٥٥.

(٣) صلاح الدين حسنين، علامات في النقد، الروابط بين الجمل في النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر، جزء ٣٩، ذو الحجة ١٤٢١هـ / ٢٠٠١م، ص ٤٤.

(٤) د. فتحي أحمد عامر، فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، القاهرة، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥، ص ٩٧.

أولاً: تركيب المقطع

الروابط اللفظية (العطف) :

يعد الربط اللفظي بأدوات العطف من أوضح الوسائل التي تربط بين الجمل، والربط بهذه الأدوات يسمى الوصل الذي يعرف: بأنه ((ربط معنى بمعنى بأداة لغرض بلاغي))^(١)، وفي ذلك قال الجرجاني: ((اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها و المحيى بها مثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخالص، والأقوام طبعوا على البلاغة وأوتوا فنا من المعرفة في ذوق الكلام هم بما أفراد))^(٢).

والربط بالعطف نوعان: الأول عطف على جملة لها محل من الإعراب وبذلك تشارك الجملة المعطوفة الجملة المعطوف عليها في الإعراب والحكم، وهنا تظهر الحاجة الماسة للواو نحو: رأيت من يدعو إلى الخير ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، والثاني: وهو الذي يشكل أمره، وهو العطف على الجملة التي لا محل لها من الإعراب ويعرض هذا الإشكال مع الواو دون غيرها من حروف العطف، وذاك لأن تلك تفيد مع الإشارك معاني أخرى))^(٣)، والذي يهمننا هنا كيفية بناء النص الشعري؛ لذا سنبداً ببناء المقطع أو المتتالية ومن ذلك قول عمرو بن الإطنابة الخزرجي من [الوافر. ق: المتواتر]:^(٤)

أَبَتْ لِي عِقَّتِي وَأَبَى إِبَائِي وَأَخَذِي الْحَمْدَ بِالثَّمَنِ الرَّبِيحِ
وإِعْطَائِي عَلَى الْمَعْسُورِ مَالِي وَضَرْبِي هَامَةَ الْبَطْلِ الْمُشِيحِ
وَقَوْلِي كُلَّمَا جَشَّاتُ وَجَاشَتْ مَكَانَكَ تَحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيحِي

يشتمل هذا النموذج على ست جمل (أبت...، أبي...، وأخذني...، وإعطائي...، وضربي...، وقولي...)، وقد وقعت المناسبة هنا في المسند وهو الفعل أبي المذكور في الجملتين رقم (١،٢)، ومخدوف في الجمل (٣،٤،٥،٦) وهذه الجمل الأخيرة تحمل معانٍ رمزية تشير إلى (المجد، الكرم، الشجاعة، الصبر)، الملفتة إلى شخصية متشابكة ومتلاحمة كتلاحم كيانه في بناء شعري ونفسي موحد يدل على حمل النفس على المكروه في الحرب.

(١) د.منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ١٩٢.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٥٢.

(٣) انظر دلائل الإعجاز، ص ١٥٣، ١٥٤.

(٤) كتاب الحماسة، ٢٩/١، ٣٠.

ومن التضاد قول عمرو بن جابر الحنفي^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

أَكَاشِحُ أَقْوَامًا عَلَى سِرِّ بُغْضَةٍ وَأَضْحَكُ فِي وَجْهِ الْعَدُوِّ الْمُكَاشِرِ

في هذا البيت جملتان (أكاشح... أضحك...) تحمل الأولى مدلول العداوة الظاهرة، وتحمل الثانية مدلول العداوة المبطنة، والدافع للربط التوحد في نفسية المتكلم التي تتعامل بمرونة مع الموقف حسب طبيعته، والتوافق وقع في المسند إليه، وجاءت الموافقة بين المتضادين من جهة أن الذهن يتصور النقيض عند تصور الآخر.

ومن الربط بين الجمل الإنشائية قول المتلمس الضبعي من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

لَا تَأْخُذُنْ ضَيْمًا وَتَقْبَلِ ضُؤُولَةً وَهُوتُنْ بِهَا حُرًّا وَجِلْدُكَ أَمْلَسُ^(٤)

ومن شبه التماثل قول هدية بن الخشرم من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٥)

لَعَمْرِي مَا شَتَمِي لَكُمْ إِنْ شَتَمْتُمْ بَسْرٌ وَلَا مَشِي لَكُمْ بِدَيْبِ

وَلَا وَدُّكُمْ عِنْدِي بَعْلِقِ مَصْنَةِ وَلَا شَرُّكُمْ عِنْدِي بَجْدٍ مَهَيْبِ

ماشتمي... ولا مشيي... ولا ودكم... ولا شرکم...

الداعي إلى الوصل بين هذه الجمل شبه التماثل في المعنى، فكل جملة من هذه الجمل تحمل معنى السخرية والاستهزاء.

ومما سبق يمكن القول: إن الربط اللفظي يستلزم الاطراد في المعنى بين المعطوف والمعطوف عليه، وأن يكون المعطوف بسبب من المعطوف عليه يدركه المتكلم، فيكون لفظا معنى المعطوف عليه ومضاما له.

(ب) التكرار:

يعد التكرار سواء تكرار المفردة أو العبارة أسلوباً لتنوع المدلولات الفرعية للجمل والعبارات المتكررة، ((فالعبرة المكررة تحدث توازيا صوتيا وتركيبيا))^(٦)، وهي تمثل محور الارتكاز الذي تدور حوله المعاني، ومركز الثقل الذي يجذب إليه دلالات بقية العبارات؛ وذلك نتيجة لما تحمله

(١) هو المتنكب الخزاعي، واسمه عمرو بن جابر بن كعب بن كليب بن تيم بن جُبُّوت بن عبد بن مازن بن عدي شاعر قديم. انظر الحماسة، ٥٨/١.

(٢) كتاب الحماسة، ٥٨/١.

(٣) المصدر نفسه، ٦٧/١.

(٤) لحق تفعيلة هذا البيت الأولى الخرم.

(٥) المصدر نفسه، ٤٣/١.

(٦) الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص ٣٢٤.

هذه العبارات من شحنة عاطفية تجعل المتكلم يتكئ عليها، ويوظفها لجمع دلالات عباراته، ومن ذلك قول تميم بن أبي بن مقبل العامري^(١) من [البيسط . ق: المتراكب]:^(٢)

يَا حُرَّ أَصْبَحْتُ شَيْخًا قَدْ وَهَى بَصْرِي وَالتَّاتَ مَا دُونَ يَوْمِ الْوَقْتِ مِنْ عُمْرِي
يَا حُرَّ مَنْ يَعْتَذِرُ مِنْ أَنْ يُلِمَّ بِهِ رَبُّ الزَّمَانِ فَإِنِّي غَيْرُ مُعْتَذِرٍ^(٣)
يَا حُرَّ أَمْسَى سَوَادُ الرَّأْسِ خَالَطَهُ شَيْبُ الْقَدَالِ اخْتِلَاطَ الصَّفْوِ بِالْكَدْرِ^(٤)
يَا حُرَّ أَمْسَتْ تَلِيَّاتُ الصَّبَا انْقَطَعَتْ فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَيْنٍ وَلَا أَثَرٍ^(٥)

أصبحت...، قد وهى...، والتاث...،
يا حر من...، فياني...
أمسى...،
أمست...، فلست....

من التشكيلة السابقة نلاحظ أن عبارة (يا حر) ربطت بين الوحدات المعنوية للمقطوعة، فجعلت منها منظومة واحدة تحمل فكرة الزهد في النساء وقد اتخذ من مدلولات الكبر والهرم أداةً للتفسير، وكأنه يقول يا حرة لا رغبة لي فيك، وبذلك فهذه العبارة هي مركز الثقل العاطفي التي أمسكت بزمام كل هذه الوحدات المعنوية المفصحة عن جو نفسي زاهد في النساء، ومعتزف بالكبر والهرم.

ومن ذلك قول زينب بنت الطثرية ترثي أباها يزيد^(٦) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٧)

أَرَى الْأَثْلَ مِنْ بَطْنِ الْعَقِيقِ مَجَاوِرِي مُقِيمًا وَقَدْ غَالَتْ يَزِيدَ غَوَائِلُهُ^(٨)

(١) هو تميم بن أبي بن مقبل بن عوف بن حنيف بن قتيبة بن العجلان، شاعر مخضرم، عاش عتي زمن معاوية بن أبي سفيان جعله بن سلام في الطبقة الخامسة من الشعراء الجاهليين، انظر الطبقات، ١/ ١٤٣.

(٢) الحماسة، ٢/ ١٢٨.

(٣) يا حر : أي يا حرة، التاث: اختلط، يوم الوقت: يوم القيامة.

(٤) القدال: مؤخرة الرأس إلى قصاص الشعر.

(٥) التليات: جمع تلية وهي البقية لأنها تتلو ما تقدم منها، ولست منها على عين: أي لي فيها بغية في هذا الوقت.

(٦) هي زينب بنت الطثرية وأخوها أبو المكشوح يزيد بن المنتشر أحد بني عمرو بن سلمة بن قشير، والطثرية أمه، شاعر إسلامي من شعراء الدولة الإسلامية جعله ابن سلام في الطبقة العاشرة من الإسلاميين، انظر، الطبقات، ٢/ ٧٦٩.

(٧) الحماسة، ٢/ ٣٠٥.

(٨) الأثل: شجر، عقيق: واد ببلاد بني عامر في الحجاز، وغالت: أهلكت.

فَتَى قَدْ قَدَّ السَّيْفِ لَا مُتَضَائِلٌ وَلَا رَهْلٌ لَبَّأْتُهُ وَبَادِلُهُ^(١)
 فَتَى لَا يُرَى خَرْقُ الْقَمِيصِ بِخِصْرِهِ وَلَكِنَّمَا تُوهِى الْقَمِيصَ كَوَاهِلُهُ
 فَتَى لَيْسَ لَابِنِ الْعَمِّ كَالذُّنْبِ إِنْ رَأَى بِصَاحِبِهِ يَوْمًا دَمًا فَهُوَ آكِلُهُ

قد قد السيف...

فتى لا يرى...، ولكنما توهي...

ليس لابن العم...

يعد موت يزيد مركز الثقل العاطفي والمحور الذي تدور حوله معاني الشاعرة، ولتمكنها من نفسها، اتكأت على ذلك لربط الوحدات المعنوية الرثائية، فكان أسلوب التكرار لكلمة (فتى) هو الأسلوب الأقوى الذي يجمع هذه الوحدات في كيان واحد.

الضمائر:

تعد الضمائر من الروابط الإحالية، وهي نوع من أنواع التكرار المعنوي أو الإسنادي سواء كانت بارزة أو مستترة كما هو الملاحظ في قول أمية بن أبي مكرز بن حفص القرشي من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

لَمَّا رَأَيْتُ الْمَرْءَ ذَا التَّبْلِ عَامِرًا تَدَكَّرْتُ أَشْلَاءَ الْحَيِّبِ الْمُلْحَبِ^(٣)
 وَقُلْتُ لِنَفْسِي إِنَّهُ هُوَ عَامِرٌ فَلَا تَرْهَبِيهِ وَانظُرِي أَيَّ مَرْكَبٍ
 خَفَضْتُ لَهُ جَاشِي وَأَلْقَيْتُ كَلْكَلِي عَلَى بَطْلِ شَاكِي السَّلَاحِ مَجْرَبِ^(٤)
 وَلَمْ آلْ لِمَا التَّفَّ صَفْقِي وَصَفْقُهُ صَبَابَةَ هُجْنٍ مِنْ نِسَاءٍ وَلَا أَبِ^(٥)
 حَلَلْتُ بِهِ وَتَرِي وَلَمْ أَنْسَ دَخْلَهُ إِذَا مَا تَنَاسَى دَخْلَهُ كُلُّ غَيْهَبِ^(٦)

تكرر ضمير المتكلم في هذه المقطوعة (٨) مرات، وقد جاء ست مرات بارزاً ومرتين مستتراً، كما اقتزن بواو العطف مرتين، ومع ذلك فقد عول الشاعر في ربطه على الضمير، ومن الملاحظ أن الترتيب للأحداث أخذ بأسلوب السرد يروي فيه الشاعر قصة أخذه بثأره، مبتدئاً برؤية

(١) الأثل: شجر، عقيق: واد ببلاد بني عامر في الحجاز، وغالت: أهلكت.

(٢) كتاب الحماسة، ٥٤/١، ٥٥.

(٣) هذا البيت دخل تفعيلته الأولى الخرم وهو حذف أول الوند المجموع من أول التفعيلة. التبل: العداوة التي يطلب بها، والملحب: المقطع أو الذي ذهب لحمه.

(٤) الجأش: النفس وقيل القلب، الكلكل: الصدر، ورجل شاكي السلاح: إذا كان ذا شوكة وحد في سلاحه

(٥) آل: رجع، والصفق: الضرب، الصبابة: البقية من الشيء، الهجن: جمع هجين وهجان وهو الكرم الحسب.

(٦) الوتر: الثار، والدحل: الحقد والضغن، والغيهب من الرجال: الأسود شبه بغيهب الليل.

الخصم، ثم الدافع الشعوري المتمثل في ذكرى أشلاء الحبيب، ثم العامل النفسي وهو التثبيت والمحافظة على رباطة الجأش، وبعدها الدخول في الصراع، والأخذ بالتأثر وهما ما دفعاه إلى الفتك، وقد سار ترتيب الأحداث وفقاً للمقتضيات النفسية الشعورية لدى الشاعر، والمنطقية.

الشرط:

يتكون التركيب الشرطي من جملتين تربطهما كلمة الشرط، ((تتعلق جمل الجواب بالجملة الأولى لا تستغني عنها))^(١) حسب نظرة علماء البصرة بينما ((النظرة الحديثة ترى أنها تتكون من جملتين إحداهما يصح أن تستقل بذاتها، والثانية لا يصح أن تستقل بذاتها وهي المصدرة بالرابط الشرطي))^(٢)، وهذا ما يسمى عند علماء المعاني بالتحديد بالشرط، ويعدون هذا التحديد لاعتبارات لا تعرف إلا بمعرفة ما بين أدواته من التفصيل، وقد خصوا من هذه الأدوات (إن، إذا، لو) لما لها من أحكام دقيقة بينما أحكام بقية الأدوات معروفة ومذكورة في كتب علم النحو والذي يهمنا الربط الذي يحدث بين أكثر من جملة ويتسع كلما تكررت أداة الشرط ومن ذلك في الحماسة ما رثت به زينب بنت الطثرية أختها يزيد من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

إِذَا الْقَوْمُ أُمُّوا بَيْتَهُ فَهُوَ عَامِدٌ لِأَحْسَنِ مَا أُمُّوا لَهُ وَهُوَ فَاعِلُهُ
إِذَا نَزَلَ الْأَضْيَافُ كَانَ عُدُورًا عَلَى الْحَيِّ حَتَّى تَسْتَقِرَّ مَرَاجِلُهُ^(٤)
إِذَا كَانَ حِينَ الْجِدِّ أَرْضَاكَ جِدُّهُ وَذُو بَاطِلٍ إِنْ شِئْتَ أَرْضَاكَ بَاطِلُهُ

في هذا النموذج اتسعت جملة الشرط كثيراً، وذلك عن طريق تكرار مكوناتها (أداة الشرط وفعل الشرط وما يلحقها من جمل مقيدة ومعطوفة، وقد وظفت الشاعرة (إذا)؛ لأنها تدل بأصل وضعها على أن الشرط مقطوع به؛ وهذه الدلالة تتناسب مع الرثاء في إبراز صفات الميت المدحية من جهة القطع في ثبوتها وهي تتشكل كالآتي:

أداة	فعل الشرط	جواب الشرط	الجملة التابعة
إذا	أمّ القوم...	فهو عامد...	وهو....
إذا	نزل الأضياف....	كان عدورا...	حتى تستقر...
إذا	كان حين الجد...	أرضاك...	وذو باطل...

(١) د. محمود أحمد نخلة، في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار العلوم العربية، بيروت، ط ١، ١٤١٠ / ١٩٩٠، ص ٧١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٧١.

(٣) كتاب الحماسة، ٣٠٦/٢.

(٤) العذور: السبيء الخلق القليل الصبر، المراحل: جمع مرجل وهو القدر.

ولم توظف (إن) إلا مرة واحدة فقط، وهي تدل بأصل وضعها على أن الشرط غير مقطوع به، ولا تستخدم إلا في الحكم النادر؛ فالجملة التي دخلت عليها (إن) تحمل مفرداتها معنىً سلبياً (الباطل)؛ لذا كانت (إن) المناسبة؛ لعدم القطع بإسناد الباطل إلى المرثي، بل الاسناد يأخذ حكم النادرة، وكأنه لا يستخدم باطله إلا وقت الحاجة، ومن هنا انقلبت دلالة الجملة من السلب إلى الإيجاب. وهي تتشكل كالاتي:

إن شئت أرضاك باطله

ومن الملاحظ أن كل هذه الجمل ترابطت في هيئة أسلوب الشرط، والتفت حول المعنى النواة في الفكرة المتعلقة بمركز الثقل الشعوري (المرثي)، وإبراز صفاته المدحية (الكرم مع قومه و أضيافه، الجد) المقطوع بنسبتها إليه، و (الباطل) الذي حكمه حكم النادر في استخدامه، وبناء على هذا الموقف الشعوري فكل جملة ليست منفصلة عن الأخرى، بل تخدم الفكرة من جانب، وترتبط مع بقية الجمل في الدور الذي تلعبه لإبراز المعنى.

(ب) الروابط الدلالية:

يعد الربط الدلالي عند القدماء حسب ما توحى به المواضع والاصطلاح في التسمية النقيض للربط اللفظي بالعطف (الوصل)، فسمي الفصل، ولعل ذلك مستقى من الدلالة المعجمية التي مفادها أن الفصل كل ملتقى عظيمين من الجسد^(١)، فكل عضو يتألف من أجزاء ويتصف بخصوصية ويؤدي وظيفة محددة، ويلتقي مع الآخر وهكذا يلتقي أعضاء الجسد في المفاصل لتكوين الهيكل العام للجسد، كذلك الجمل داخل المقطع تلتقي في تكوين الفكرة للمقطع، والمقاطع تلتقي في تكوين الجو العام للنص أو المعنى النواة، وبذلك ليس المقصود من الفصل الحجز والانقطاع، بل تعد هذه المواضع هي الأنسب للدلالة على الربط بغير رابط لفظي والاستعاضة عنه بالرباط المنطقي، وهو عند علماء البلاغة ثلاث مراتب تتشكل كما يأتي:

كمال الاتصال → شبه كمال الاتصال شبه كمال الانقطاع — كمال الانقطاع

وعليه فالكلام يصل إلى أعلى مرتبة في الاتصال، وينحدر مثلها في الانقطاع وبين هذين المرتبتين مرتبة وسط هي شبه الكمال في المرتبتين.

كمال الاتصال:

والمقصود بكمال الاتصال أن تكون الجملة الثانية ملتبسة بالأولى، فتكون منها بمنزلة الوصف أو

(١) القاموس المحيط، باب اللام فصل الفاء مع الصاد، ص ١٣٤٧.

التأكيد أو البدل أو عطف البيان، والجمل التي تترابط على هذا النحو بالتباس بعضها ببعض ((لا تحتاج لرباط لفظي لأنها كالشيء الواحد، وما دامت كذلك لا يصح أن يعطف الشيء على نفسه))^(١)، ومثال ذلك ما قاله عبد الله بن المخارق^(٢) من [الطويل - ق: المتواتر]:^(٣)

مَتَى يَشْتَمَلُ يَوْمٌ عَلَيْكَ وَلَيْلَةٌ يَلْحُ مِنْهُمَا فِي عَارِضِكَ فَتِيرٌ^(٤)

جَدِيدَانِ يَبْلَى فِيهِمَا كُلُّ صَالِحٍ حَيْثَانِ هَذَا رَائِحٌ وَبُكُورٌ^(٥)

الجميل: متى يشتمل...، جديدان...، حيثان... .

التبست الجملتان الأخيرتان بالجملة الأولى من جهة أنهما جاءتا لتأكيد وبيان معنى الأولى، فعندما قال: إن الأيام إذا تداولت على الإنسان أظهرت عليه علامات الكبر والشيخوخة، جاء بالجملة الثانية لتؤكد بقاء اليوم والليل على حالهما لا ييليان ولكنهما ييليان كل صالح أي: سليم، جاءت الجملة الثالثة لبيان سرعة إبلاتهما.

ومما جاءت فيه الجملة الثانية بمنزلة البدل ما قاله كعب الأشقري^(٦) من [الكامل - ق: المتواتر]:^(٧)

فَكَأَنَّما فِي المَالِ نَارٌ بَاشَرَتْ حَرًّا قَدْ آذَنَ أَهْلُهُ بِحِصَادِ

كَبْرٍ وَوَقَعَ حَوَادِثٌ نَزَلَتْ بِنا وَالْفَقْرُ بَعْدَ كَرَامَةٍ وَمِهَادِ

الجملة الأولى: نفاذ المال وإفائه .

الجملة الثانية: أسباب نفاذ المال.

الجملة الثانية بمعطوفاتها ملتبسة بالأولى التباس بدل البعض من الكل، وقد أوفت بتأدية المعنى لدلالاتها عليه تفصيلات نفاذ المال بما ذكر من: كبر، ووقع حوادث، وفقر بعض أسباب نفاذ.

ومن الإيضاح قول ربيعة بن مقروم^(٨) من [المنسرح - ق: المتراكب]:^(٩)

(١) د/ أحمد سعد محمد: التوجيه القرآني للقرآت القرآنية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م، ص ٣٨٤.

(٢) هو النابغة الشيباني عبد الله بن المخارق بن سليم بن خضيرة بن قيس بن سنان بن حماد الشيباني، شاعر بدوي من شعراء الدولة الأموية مدح عبد الملك بن مروان ومن بعده من ولده، انظر الأغاني، ٧/ ١٠٦، والمؤتلف، ص ٢٩٤.

(٣) الحماسة، ١/ ٢٥٥. وانظر ديوانه، تحقيق وشرح: محمد نبيل طريقي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٧٠: ٧٤.

(٤) العارض: صفحة الخد، والقثير: الشيب وقيل هو أول ما يظهر منه.

(٥) الجديدان: الليل والنهار، يلى: يفتى، صالح: سليم، حيث: سريع، الرائح: الذهاب في العشاء، البكور: الخارج من أول النهار.

(٦) هو كعب بن معدان الأشقري، والأشاعر: حي من الأزدي، شاعر فارس خطيب معدود من الشعجان، من أصحاب المهلب المذكورين في حربه على الأزارقة، استفرغ شعره في مدح المهلب وولده، انظر الأغاني ١٤/ ٢٨٣. ومعجم الشعراء، ٣٤٦.

(٧) كتاب الحماسة، ١٤/٢.

أَصْبَحَ رَبِّي فِي الْأَمْرِ يُرْشِدُنِي إِذَا نَوَيْتُ الْمَسِيرَ وَالطَّلْبَا
لَسَانِحٌ مِنْ سَوَانِحِ الطَّيْرِ يُشْ م نِينِي وَلَا نَاعِبٌ إِذَا نَعَبَا^(٣)

فجملة لا سانح جاءت موضحة لجملة الإرشاد، وتفصل الجملة عما قبلها لكونها تفسيرا لها وتبيينا ((٤)).

شبه كمال الاتصال: يكون في الجمل المستأنفة التي تكون جواباً لسؤال، ولأنها كانت جواباً لسؤالٍ مقدر كان اتصالها أقل؛ لاعتمادها على تقدير هذا السؤال الذي يربطها بالمعنى . من ذلك قول عبد الله بن الحشرج^(٥) من [البسيط . ق: المتركب]:^(٦)

أَبْلُغْ لَدَيْكَ أَبَا لَيْثٍ مُغْلَغَلَةً وَالذَّهْرُ فِيهِ لِأَهْلِ الرَّأْيِ مُعْتَبَرٌ^(٧)
تَخْصُ دُونِي تَمِيمًا فِي الرَّجَاءِ فَإِنْ نَابَتْ عَظِيمَةٌ أَمْرٍ قُلْتُمْ مُضْرُ

من الملاحظ أن جملة تخص... جواب عن سؤال مقدر بعد جملة (أبلغ لديك أبا ليث مغلغة) تقديره ما هي المغلغة التي يبلغها؟ فكانت جملة تخص دوني... الجواب.

أما كمال الانقطاع: فهو أن تختلف الجملتان اختلافًا تامًا^(٨) خبراً وإنشاءً، لفظاً ومعنى أو معنى لفظاً أو أن لا يكون بين الجمل المتفقة في الخبر والإنشاء (جامع).

ومن ذلك ما قاله عبد الله بن معاوية الجعفري من [المنسرح . ق: المتركب]:^(٩)

وَلَا تُهْنِ لِلتَّيْمِ تَكْرِمُهُ نَفْسَكَ حَتَّى تُعَدَّ مِنْ خَوْلِهِ^(١٠)

جملة لا تهن... وجملة تكرمه اختلفتا من ناحية الخبر والإنشاء.

(١) هو ربيعة بن مقروم الضبي بن قيس بن جابر بن خالد بن عمرو بن عبد الله، شاعر إسلامي مخضرم، كان أحد شعراء مضر في الجاهلية والإسلام، شهد القادسية، انظر الشعر والشعراء، ١/ ٢٣٦.

(٢) كتاب الحماسة، ٢/ ٤٥.

(٣) سانح الطير: ما أتى من اليمين إلى اليسار، وكانت العرب تتشاءم بذلك، والناعب: الغراب، ونعب: صوت.

(٤) عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، القاهرة، ١٩٩٧م، ٢/ ٦٢ وما بعدها.

(٥) هو عبد الله بن الحشرج بن الأشهب بن ورد بن عمرو بن ربيعة بن جعدة، كان سيديا شاعرا وأميرا جوادا، انظر الأغاني ١٢/ ٢٣.

(٦) الحماسة، ٢/ ٢٢٩.

(٧) المغلغة: الرسالة

(٨) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٢٠٧.

(٩) كتاب الحماسة ج ٢/ ص ٣٣.

(١٠) الخول: العبيد والخدم

وأما ما اختلف من جهة اللفظ والمعنى فنحو: قول ربيع بن أبي الحقيق اليهودي^(١) من [البسيط .
ق: المتراكب]:^(٢)

يَرْمِي إِلَيَّ بِأَطْرَافِ الْهَوَانِ وَمَا كَانَتْ رِكَابِي لَهُ مَرْحُورَةً دُؤْلًا
أَنَا ابْنُ عَمِّكَ إِنْ نَابَتْكَ نَائِبَةٌ وَلَسْتُ مِنْكَ إِذَا مَا كَعْبُكَ اعْتَدَلَا

وقول المتوكل الليثي^(٣) من [الكامل . ق: المتواتر]:^(٤)

لَاتَنَّهُ عَنِ خُلُقٍ وَتَأْتِي مِثْلُهُ عَارٌّ عَلَيْكَ إِذَا فَعَلْتَ عَظِيمُ

ومما اتفقا إنشاء ولا جامع بينهما قول أبي نوفل^(٥) من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٦)

مَا لِجَدِّي لَا بَارَكَ اللَّهُ فِي جَدِّي الَّذِي لَا يَمَلُّ فِي تَعْدِي

وأما في شبه كمال الانقطاع: فيكون الربط بين الجملتين برابط لفظي يوهم السامع بغير المراد
فيستغني عنه نحو قول قرط بن قدامة الكلبي^(٧) من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٨)

يَسِيرُ بِشَرَجٍ لَا وَصَلَ فِيهِ يَحَارُ الظَّنُّ فِيهِ وَالْعُيُونُ^(٩)
تَظَلُّ الطَّيْرُ عَاكِفَةً عَلَيْهِ كَمَا عَكَفَتْ عَلَى الْأُسْدِ الْعَرِينُ

ترك الربط بين جملة يسير...، وجملة يحار...، وجملة تظل...؛ لئلا يلتبس على السامع أن
جملة تظل معطوفة على جملة يسير للقرب منها.

ومن أنواع الربط بين الجمل والمقاطع الاعتماد على الدلالة التخيلية والتصويرية القائمة على
السرد القصصي كما قال عدي بن زياد من [المنسرح . ق: المتراكب]:^(١٠)

مَاذَا تُرَجِّي النُّفُوسَ مِنْ طَلَبِ الـ م خَيْرٍ وَحُبِّ الْحَيَاةِ كَاذِبُهَا

(١) هو شاعر جاهلي من بني قريضة، كان أحد الرؤساء يوم بعث، وكان حليف الخزرج، التقى بالنايعة وشاطره الشعر فأعجب به النايعة وعده
أشعر الناس. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٢٢.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٢٢٢.

(٣) هو أبوجهمة المتوكل بن عبد الله بن نهم بن وهب بن عمرو بن لقيط بن يعمر الشداخ، من شعراء الإسلام، وهو من أهل الكوفة، عاصر
الأخطل واستنشدته. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣١٤.

(٤) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٣٤١.

(٥) من شعراء الحماسة، أورد له البحري مقطوعة من ثلاث أبيات، ج ٢/ ص ٨٠، ولم أجد له خبراً عند غيره فيما عدت له .

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٨٠.

(٧) من شعراء الحماسة، ورد له مقطوعة من ست أبيات، ١/ ٢٤٤/ ٢٤٥، ولم أجد له خبراً في غير الحماسة مما عدت له.

(٨) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٤٥.

(٩) الشرجع: خشب يشد بعضه إلى بعض كالسير يحمل عليه الموتى.

(١٠) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٤٢.

تَظُنُّ أَنْ لَنْ يُصِيبَهَا عَنَتُ الدَّهْرِ وَرَيْبُ المُنُونِ كَارِبُهَا^(١)

ما بَعْدَ صَنَعَاءِ كَانَ يَغْمُرُهَا سَادَاتُ مُلْكٍ جَزَلٌ مَوَاهِبُهَا^(٢)

رَفَعَهَا مَنْ بَنَى لَدَى قَرَعِ الِ مِ مِزْنِ تَنَدَى مِسْكَاً مَحَارِبُهَا^(٣)

مُحْفَوْفَةٌ بِالْجِبَالِ دُونَ ذُرَى الِ مِ كَيْدِ فَمَا تُرْتَقِي غَوَارِبُهَا^(٤)

سَاقَتْ إِلَيْهَا الْأَسْبَابُ جُنْدَ بَنِي الِ مِ أَحْرَارِ فُرْسَانِهَا مَوَاكِبُهَا

بَعْدَ بَنِي تُبَّعِ نَحَاوِرَةٍ قَدْ اطمَأْنَتَ بِهَِا مَرَازِبُهَا^(٥)

وَالْحَضْرُ صَبَّتْ عَلَيْهِ دَاهِيَةٌ مِنْ قَعْرِهَا أَيْدٌ مَنَاكِبُهَا^(٦)

رَبِيَّةٌ لَمْ تُوقِّ وَالِدَهَا لِحُوبِهَا إِذْ أَضَاعَ رَاقِبُهَا^(٧)

يتألف هذا المقطع من ثلاث متتاليات تتشكل كما يأتي:

١- تتكون الأولى من : ماذا ترجي... + تظن... الرابطة الضمير (هي) عائد على النفس.

٢- تتكون الثانية من : ما بعد صنعاء مقيدة بجملة كان الناسخة + رفعها ... + محفوفة

بالجبال + ساقط مقيدة بالظرف (بعد) والرابطة الضمير (هي) عائد على صنعاء .

٣- الحضرة... + أيده... + ربيبة... والرابطة الإشارة إلى الضمير المتعلق بالحضر.

في المتتالية الأولى حمل الشاعر نفسه على اليأس من الاطمئنان لهذه الحياة والركون عليها. وجعل من المتتاليتين الثانية والثالثة المعادل المنطقي الذي يثبت به صحة ما يقول، ومن الملاحظ أن ترتيب جملهما كان سرداً ذكر فيه ما يتلاءم مع معطيات الشاعر الفكرية، وهي تعرضهما لريب الزمان بعد النعيم، والمفصل الذي التقت فيه هذه المتتاليات هو: التعرض لمصائب الدهر وأنها لا تفرق بين قوي وضعيف، بل كأنها تسرع في النزول بساحة من اطمأن إليها وركن بها، ويعد هذا الشأن الفكرة العامة، ومن هنا تضافرت ثلاثة عوامل للربط هي: العامل المنطقي وهو إيجاد

(١) عنت الدهر : شدته، والكارب: فاعل من الكرب، وهو الحزن والمشقة.

(٢) جزل: كثير.

(٣) القرع: السحاب المتفرق، والمزن : جمع مزنة وهي السحابة البيضاء، والمحارب: الغرفة المرتفعة.

(٤) الغوارب: الأعالي، والكيد أراد به كيد الله تعالى، والمقصود دون عرى السماء وأسبابها.

(٥) النخاورة: الأشراف الكرام، المرازبة: جمع مرزيان وهو الرئيس من الفرس.

(٦) الحضرة: مدينة بالعراق كان يقال لملكها الساطرون، وأيد: شديدة.

(٧) ربيبة: فعيلة بمعنى مفعول من ربي وهو الزيادة والنماء.

المعادل؛ لإثبات صحة المقارنة ومصداقية الفكرة، والعامل النفسي وهو: تعزية النفس في تساوي القوي والضعيف في التعرض لصروف الدهر، والعامل الفكري وهو: التئیس من الركون إلى هذه الدنيا والاطمئنان بنعيمها وخيرها.

وقد تتضافر الروابط وتتووع في المقطع الواحد بين الروابط اللفظية والإحالية والدلالية نحو قول لبيد من [الكامل . ق: المتدارك]:^(١)

١. لَوْ كَانَ شَيْءٌ خَالِدًا لَتَوَاءَلَتْ عَصْمَاءُ مُؤَلَّفَةً ضَوَاحِي مَأْسَلٍ^(٢)
٢. بِظُلُوفِهَا وَرَقُ الْبِشَامِ وَدُونِهَا صَعْبٌ تَزَلُّ سِرَاتُهُ بِالْأَخْدَلِ^(٣)
٣. أَوْ ذُو زَوَائِدٍ لَا يُطَافُ بِأَرْضِهِ يَغْشَى الْمُهْجَهَجَ كَالذَّنُوبِ الْمُرْسَلِ^(٤)
٤. فِي نَابِهِ عَوْجٌ يُجَاوِزُ شَدَقَهُ وَيُخَالِفُ الْأَعْلَى وَرَاءَ الْأَسْفَلِ^(٥)
٥. فَأَصَابَهُ رَيْبُ الزَّمَانِ فَأَصْبَحَتْ أَنْيَابُهُ مِثْلَ الرَّجَاجِ النَّصْلِ^(٦)
٦. وَلَقَدْ جَرَى لَبْدٌ فَأَذْرَكَ جَرِيَهُ رَيْبُ الزَّمَانِ وَكَانَ غَيْرَ مُثْقَلٍ^(٧)
٧. لَمَا رَأَى لَبْدُ النَّسُورِ تَطَايَرَتْ رَفَعَ الْقَوَادِمَ كَالْفَقِيرِ الْأَعْزَلِ
٨. مِنْ تَحْتِهِ لُقْمَانٌ يَرْجُو نَهْضَهُ وَلَقَدْ رَأَى لُقْمَانَ أَلَّا يَأْتَلِي
٩. غَلَبَ اللَّيَالِي مُلْكَ آلِ مُحَرَّقٍ وَكَمَا فَعَلْنَ بِتَبَعٍ وَبِهَرْقَلٍ
١٠. وَالْحَارِثُ الْحَرَّابُ خَلَّى عَاقِلًا دَارًا أَقَامَ بِهَا وَلَمْ يَتَنَقَّلِ
١١. تَجْرِي خَزَائِنُهُ عَلَى مَنْ نَابَهُ جَزِي الْفُرَاتِ عَلَى فِرَاضِ الْجَدُولِ
١٢. حَتَّى تَحْمَلَ أَهْلُهُ وَقَطِينَهُ وَأَقَامَ سَيِّدُهُمْ وَلَمْ يَتَحَمَّلِ
١٣. وَالشَّاعِرُونَ النَّاطِقُونَ أَرَاهُمْ سَلَكُوا سَبِيلَ مُرْقَشٍ وَمُهْلِهِلِ

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٣٢، ٢٣٣.

(٢) تواءلت: نجت، العصماء: أنثى الوعل، مأسل: اسم جبل.

(٣) البشام: شجر طيب الرائحة والطعم يتخذ منه مساويك، أي علق ورق البشام بظلوفها، السراة: المتن، الأجد: الصقر.

(٤) ذو الزوائد: الأسد في أرساغه زوائد مثل الزوائد في الإصابع، المهجج: الذي يصيح به ويزجره، الذنوب: الدلو المرسل: المرسل بسرعة أي أن الأسد ينصب على الذي يزره بسرعة كسرعة الدلو المرسل.

(٥) الشدق: طفطقة الفم من باطن الخدين

(٦) الزجاج النصل: أسنة الرماح التي انفلتت من قناتها.

(٧) لبد: أحد النسور التي اختار لقمان أن يعيش ما عاشت فكان آخرها لبد وفي المثل (أتى أبد على لبد)، والعرب تزعم أن النسور يعيش خمسمائة ويزعمون أن لقمان بن عاد أحد وفد عاد كان قد خير بين عمر سبعة أظب عفر في بلد وبين عمر سبعة أنسر كلما مات نسر عاد عمره إلى نسر فاختار عمر الأنسر، وكان آخرها لبد فمات لقمان عندما مات لبد، انظر فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد البكري، تحقيق: د. إحسان عباس ود. عتد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣م، ١/ ٤٦٢.

في هذا المقطع تتابعت المتتاليات وتنوعت الروابط إلى الآتي:

- روابط لفظية وهي: الواو تكررت خمس عشرة مرة، وتنوعت بين ربط المتتاليات، والجمل، والمفردات، والفاء تكررت ثلاث مرات، وانفردت بربط الجمل دون المفردات، وأو وردت مرة واحدة ربطت بين متتاليتين تدور الأولى بجملها حول أنثى الوعل، والثانية حول الأسد . الروابط الإحالية وهي: ضمير المذكر الغائب المتصل البارز تكرر ست عشرة مرة، والمستتر تسع مرات، وضمير المؤنثة الغائبة المتصل البارز تكرر ثلاث مرات، والمستتر مرتين، ونون النسوة تكررت ثلاث مرات، وواو الجماعة تكرر مرتين، وضمير الجمع للغائب تكرر مرتين، والربط بالشرط ورد مرة مع له ومرة أخرى مع لما.

الروابط الدلالية:

كمال الانقطاع حيث فصل من جملة (غلب...)، في رقم (٩) فهي لا تتناسب مع ما قبلها في اللفظ والمعنى، وكمال الاتصال في البيت رقم (١٢) تجري... جري.

الربط المنطقي:

تم الربط المنطقي عن طريق إيجاد المعادل؛ لإثبات صحة دعوى: أن لاشيء خالد وتعدده وتنوعه لتأكيد وبيان تلك الدعوى. فتنوع المعادل بين الحيوان والإنسان، وتنوع الحيوان بين حيوانات لا تطير (أنثى الوعل، الأسد)، وأخرى تطير (النسر)، وتعدد ورود الإنسان حسب الصفة الغالبة حتى أصبح رمزا تعرف به هذه الصفة فاختار الشاعر رموز الملك، والكرم، والشعر كما وظف من الحيوانات ما يدل على التحصن والمنعة في الجبال (أنثى الوعل)، والشجاعة (الأسد)، والخفة والقدرة على الطيران (النسر)، وخص من النسور لبدا أحد النسور السبعة التي

اختارها لقمان ليعيش ما عاشت، وكان لقمان يظن أن لبد لن يخذله ولن يعجز عن الطيران، ومجمل القول في هذا الشأن: إن الشاعر انطلق في أسلوبية الربط في هذا المقطع من الجملة الأولى ((لو كان شيء خالداً)) التي تعد الجملة النواة، وقد أفادت مع توظيف (لو) امتناع الخلود ولو تحقق؛ لتحقيق للرموز السالفة الذكر، فكان معنى كل الجمل والمتتاليات مشدود إلى معنى الجملة الأولى، وكلها كانت خدم لإثبات معنى تلك الجملة وتأكيده وبيانه، وتم توظيف الروابط لتكوين كيان خاص بكل متتالية، يميزها عن بقية المتتاليات من نواح عدة، وتتحد معها في بيان معنى الجملة الأم (لو كان شيء خالداً)، وباعتماد الشاعر على توظيف الرموز المذكورة وهي رموز تعكس موقفاً ملحمياً يدل على المنعة والغلبة والتمكن للتعزية بأن الكل متساو في عدم البقاء على

هذه الدنيا.

وبعد هذا العرض المفصل في تركيب الجمل والمتتاليات والمقاطع، لم يبق إلا استعراض بنية النص التركيبية والدور الذي تلعبه العناصر التعبيرية في النص على مستوى البنية الدلالية في ضوء تناسق الأفكار، ومشاركتها في بناء المعنى العام ((وبما تحمله من فكرة، أو إيحاء، أو إحساس، أو تركيب من ذلك، وتحدد وجهتها . كرسالة . من خلال سياقها وبنيتها))^(١)، ووظيفة النص الاتصالية والاجتماعية والثقافية، وخصائص المؤلف، وعلاقة النص بالموضوع، وحدوده الزمانية والمكانية أو انفتاحه.

ومن إمعان النظر في كتاب الحماسة يجد المتتبع لمادته أن المؤلف جاء بنصوص كاملة داخل الباب، والضابط فيها ليس عدد الأبيات المقتطعة من قصيدة، وإنما تدوين القصيدة بجميع أبياتها؛ لاحتواء القصيدة لجميع أفكار الشاعر، كما يعد كل باب بجميع مقاطعه بمثابة النص، اعتماداً على فكر المؤلف الذي جمع مختارات تحت عنوان واحد، ويعد الكتاب كله نموذجاً فريداً من النماذج التي طرقت موضوعاً خاصاً بجميع أفكاره الدالة عليه حيث طرق المؤلف فيه موضوعاً واحداً وجمع كل الأفكار والمعاني المتعلقة بالحماسة كغرض شعري، وهو الباب الأكبر في الشعر العربي كما تدل على ذلك المؤلفات في هذا المجال، وذلك يدل كما سنرى على تحقق الوحدة الموضوعية على مستوى القول الشعري وعلاقته بالقول والتصنيف الذي وصل ذروة التخصص بأن يحتوي مصنف كامل على موضوع أو غرض واحد.

ثانياً: تركيب النص :

ومن هذا التقسيم يمكن دراسة الخصائص التركيبية على المستويات الثلاثة: النص ضمن الباب، والباب، وعرض تناسق الأبواب، فمما مثل نصوص داخل الباب ما قاله مطيع بن إياس من [المنسرح . ق: المتراكب]:^(٢)

١. إِنِّي لَبَاكٍ عَلَى الشَّبَابِ وَمَا
- أَعْرِفُ مِنْ شِرَّتِي وَمِنْ طَرَبِي^(٣)
٢. وَمِنْ تَصَابِيٍّ إِنْ صَبَوْتُ وَمِنْ
- نَارِي إِذَا مَا اسْتَعَرْتُ فِي لَهْبِي
٣. أَبْكِي خَلِيلًا وَلِيٍّ بَبَهْجَتِهِ
- بَانَ بِأَثْوَابِ حِدَّةٍ قُشْبِ^(٤)
٤. عَلَى الْأَحْمِ الْأَيْثِثِ مُنْسَدِلًا
- عَلَى جَيْبِي تَهْدُلُ الْعَيْبِ^(٥)

(١) د. كمال عرفات نيهان، العلاقات بين النصوص في التأليف العربي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٨٠.

(٢) الحماسة، ١٠٦/٢ وما بعدها.

(٣) الشرة: النشاط والرغبة

(٤) القشب: جمع قشيب وهو الثوب الجديد.

٥. كَانَ صَفِيٍّ دُونَ الصَّفِيِّ وَذَا الْأَلْفَةِ مِنِّي فِي الْوَدِّ وَالْحَدَبِ^(٢)
٦. كَانَ خَلِيلِي عَلَى الزَّمَانِ فَإِنْ رَابَ بِرَيْبِ أَبِي فَلَمْ يَرِبْ
٧. كَانَ إِذَا نَمْتُ قَالَ: قُمْ فَإِذَا قُمْتُ سَمَا بِي لِأَعْظَمِ الرَّتَبِ
٨. وَكَانَ أَنْسِي إِذَا فَرَعْتُ لَهُ وَكَانَ حِصْنِي فِي شِدَّةِ الْكُرْبِ
٩. وَابِّي أَنْتَ مِنْ أَخِي ثِقَّةٌ لَوْ كَانَ تُغْنِي مَقَالَتِي بِأَبِي
١٠. إِنِّي لَبَاكِ عَلَيْهِ أَعْوَلُهُ بِوَآكِفٍ إِنْ أَجَلُهُ يَنْسَكِبِ
١١. كُلُّ خَلِيلٍ مَضَى فَفَارَقَنِي كَانَ شَوْئِي لَوْ ثَوَى فَلَمْ يَغِبِ^(٣)
١٢. قَارَعَهُ عَنِّي الزَّمَانُ فَقَدْ صِرْتُ لَهُ فِي الْأَذَى وَفِي التَّعَبِ^(٤)
١٣. وَيَخُكُ يَا دَهْرُ كَيْفَ جِئْتَ بَمَا أَكْرَهُ جَهْرًا عَلَيَّ مِنْ كَثِبِ
١٤. شَوَّهْتَنِي بَعْدَ مَنْظَرٍ حَسَنِ كَأَنَّ فِيهِ سَبَائِكَ الذَّهَبِ
١٥. قَلْبَتَ لُونِي إِلَى السَّوَادِ وَقَدْ بَيَّضْتَ رَأْسِي فَصَارَ كَالْعُطْبِ
١٦. مَارَلْتَ تَرْمِي مُخِي فَتُرْهَقُهُ وَتَنْتَحِي بِالْفُتُورِ فِي عَصَبِي
١٧. حَتَّى كَأَنِّي . وَلَمْ أَقُمْ . لَغِبْتُ وَكُنْتُ أَعْلُو الدَّرَى بِلَا لَغَبِ^(٥)

مناسبة النص: يتحدث الشاعر عن الشباب والشيب عن طريق المقارنة بين حالتين ووضعيه

في كل حالة.

أما تقسيم النص: فقد قسم النص إلى قسمين: القسم الأول من البيت (١ : ٩)، والقسم الثاني من البيت (١٠ : ١٧) وكل قسم يحتوي على مقطعين فيما يأتي تفصيل ذلك:

القسم الأول:

. من البيت (١ : ٤) يصف الشاعر الشباب الذي هو سبب حزنه.

. من البيت (٥ : ٩) يتحدث عن حاله وكيف كان في هذه الحقبة الزمنية.

القسم الثاني:

. من (١٠ : ١٢) يصف حزنه وما صار به من أذى.

(١) الأحم: الأسود، والأثيث: الغزير الطويل وأراد شعره.

(٢) الحدب: التعطف.

(٣) الشوى: أطراف الجسم، وثوى: أقام.

(٤) قارعه الزمان: غالبه فغلبه.

(٥) اللغب: الضعيف، ولغب السير فلان: أتعبه، واللغب: التعب.

. من (١٣ : ١٧) يصف حاله التي صار إليها بعد الشباب.

أما التركيب فكان على النحو الآتي:

اشتمل المقطع الأول على متاليتين: احتوت الأولى على بيتين (١، ٢)، وقد بدأها الشاعر بالخبر الإنكاري (إني لباك) وعطف عليه بقية الجمل، وما أعرف...، ومن طربي...، ومن تصابي...، وقد قيد هذه الجملة بالشرط مع الأداة إن التي تفيد عدم القطع بالحكم، ومن ناري...، وقد قيدها بالشرط مع إذا التي تفيد القطع بالحكم.

كما افتتح نصه بالخبر الإنكاري ذي النبر المرتفع، بقصد رسم شخص وهمي أمامه تظهر عليه علامات الإنكار؛ لتحاشي إنكار من ينكر عليه البكاء على الشباب، وذهاب النشوة والطرب، والميل إلى اللهو والغزل، والشوق للأحبة، وهذه الأمور التي يبكي عليها من دواعي الإنكار؛ لذلك بدأ بالخبر الإنكاري، واحتوت المتتالية الثانية على البيتين (٣ : ٤) وفيها خفت الانفعالية، فألقى الشاعر خطابه إلقاء خالي الذهن، وربطه مع الأول عن طريق تكرار أبكي، كما ربط الجمل داخل البيتين بواسطة الروابط الإحالية (الفعل + الضمير) في (ولى، وبان))، واستخدم في هذا المقطع الأساليب التخيلية المتمثلة في التجسيم (ناري)، والتشخيص (بان بأثواب جدة قشب)، واعتمد على المقارنة المنطقية بين الشعر الأسود الغزير الطويل، وبين العنب المتدلي.

وفي المقطع الثاني بدأ يستعرض حالته مع الشباب في الزمن الماضي، ورتب أحداث هذا العرض حسب العمق النفسي، والجو العاطفي للذات الشاعرة في اللحظة الآنية للإبداع الفني والقول الشعري، ومن الملاحظ أن أسلوبه أخذ طابع التكرار للفعل الماضي الناقص من البيت (٥ : ٧)، وتغير الأسلوب بإضافة واو العطف ل(كان) مرتين في البيت الثامن، ولعل الشاعر عندما طال عليه العرض وكثر تكرار الأسلوب نفسه زاد الواو بقصد تنويع أسلوب النبر الخطابي، وتحاشي برود العاطفة الناتج عن إطالة التكرار، وفي البيت التاسع اختتم القسم الأول من النص بالدعاء للشباب، وقد التفت في خطابه من الغيبة إلى الحضور بقصد استحضار الشباب، وإنزاله منزلة الحاضر الذي لا يغيب عن ذهنه إذا غاب عن واقعه.

القسم الثاني:.

من البيت (١٠ : ١٢) كرر الأسلوب الذي بدأ به النص (إني لباك عليه)، ويعد هذا التكرار امتداداً لمدلولات جديدة متعلقة بمضمون النص، وكما انتقل من الإنكار إلى الخبر

الابتدائي في الأول عمل كذلك هنا (قارعه)، كما أن هذا المقطع هو نفس الأول من حيث الدلالة والفكرة، ولكنه اختلف عنه وزاد عليه بيان حالته الحاضرة؛ لذا كان هذا المقطع حلقة الوصل بين القسمين بغرض الربط والانتقال إلى بيان الوضع الحالي النقيض كما كان عليه؛ لذا وصف (عويله) على الشباب : أي ارتفع صوته بالبكاء، وكيف يجيل الدمع في عينه، وكيف يسيل دمعة دمعة، وشبه كل خليل فارقه بأطراف جسمه (شوى) لو أقام ولم يغب عنه، وينتقل إلى مغالبة الزمان لشبابه وكيف صار بعده في الأذى والتعب.

ومن البيت (١٣ : ١٧) افتتحه بكلمة ويحك وهي منصوبة على المفعولية المطلقة لفعل محذوف بمعنى خسر وهلك^(١)، ثم انتقل إلى النداء والاستفهام الإنكاري الذي تزيد عمق معناه كلمة (ويح)، وبعد ذلك عرض حاله (جئت بما أكره) مقيدة بالحال (جهرًا)، وجملة شوهتني مقيدة بالظرف (بعد منظر)، وقلبت لوني..، ومازلت ترمي...، وتنتحي... وقد ربط متتاليات هذا المقطع عن طريق تكرار الفعل الماضي تاما وناقصا مع الفاعل أو الاسم (تاء المخاطب) أما في الجملة الأخيرة وظف التشبيه لعقد مقارنة بقصد البيان والإيضاح في البيت (١٤)، (١٥، ١٧)، وفي البيت (١٦) اعتمد على التشخيص في هيئة الاستعارة، ومن الملاحظ أن الشاعر قدم الشباب على الشيب في الذكر وذلك راجع إلى ترتيب المعنى في نفسه حيث قدم الأهم والمعني به، كما لم يذكر الشيب صراحة، بل حذفه واكتفى بذكر ما يدل عليه من تبعاته وذلك يعكس عمق الشعور بكراهية الشيب، ومجمل القول فيما سبق: إن النص بجميع مقاطعه وما تحمله من أفكار تساهم في خدمة الجو العام للنص، وتدور حول المعنى النواة المتمثل في عمق الحزن على الشباب مع مدح زمانه واليأس مع الكراهية للشيب وعدم الرضى بتبعاته.

ثالثاً: تركيب الباب:

تعد عناوين الأبواب الرابط الموضوعي الذي تجتمع تحته أفكار المقاطع التي تستظل تحته بما يحمله العنوان من مدلول تدور حوله أفكار المقاطع وتتميز بما بينها في الدلالات، ومن ذلك الباب الثاني فيما قيل في الفتك الذي بدئ بقول منظور بن الربيع العامري^(٢) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

أَلَمْ تَعْلَمُوا أَنِّي إِذَا رُمْتُ فَتَكَةً بِحَرْبِي وَلَمْ أَنْظُرْ بِهِ أَنْ يُبَادِيَا

(١) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط ٦، ١٩٨٥، ص ٢٩٣، و محمد الأنطاكي، المنهاج في القواعد والإعراب، دار الشرق العربي، بيروت، ط ٦، ص ٢٩٠.

(٢) من شعراء الحماسة، ورد له فيها مقطعون من بيتين لكل مقطع فقط، ١/ ص ٣٧، ولم أجد له خبراً في غير حماسة البحري مما عدت له.

(٣) كتاب الحماسة، ٣٧/١.

وَأُقَدِّمُ إِقْدَامَ السَّنَانِ وَيَتَّقِي بِي الْأَشْوَسُ الصَّنْدِيدُ إِنْ كَانَ عَادِيًا

الفكرة التي يحملها هذا المقطع تدور حول العنوان وهي : البدء بالفتك وعدم الانتظار للعدو حتى يبدأ .

وفي قوله أيضا من [الطويل . ق : المتدارك] :^(١)

وَكُنْ رَجُلًا ذَا مِرَّةٍ وَحَصَافَةٍ يُلَاقِي الْعِدَى مِنْهُ بِغِلْظَةٍ جَانِبٍ^(٢)

ولم تر مثل الفتك أنهي لمجرم ولا سيما بالماضيات المضارب^(٣)

يحمل هذا المقطع فكرة ثانية تدل على أن الفتك خير ما يُردع به المجرم المعتدي وينهاه عن غيه ولا سيما إذا كان بالسيوف القواطع .

وقول المرار بن سعيد الأسدي^(٤) من [الطويل . ق : المتدارك] :^(٥)

هَمَمْتُ بِأَمْرٍ أَنْ يَكُونَ صَرِيْمَةً زَمَاعًا وَأَنْ لَا يُدْرِكَ الْمَهْلَ زَاجِرُ^(٦)

وما الفتك بالأمر الذي أنت ناظرٌ به عاجز الأصحاب ممن تؤامر^(٧)

وما الفتك إلا بالذي ليس قبله أمارٌ ولم تجمع عليه المشاورُ

يحمل فكرة العزم على الفتك وقطع الأمر دون انتظار الزجر أو النظر فيه والتأمر، وتحديد الوقت وعلامات الفتك، وتحديد علاماته والمشاورة فيه .

وقول ضابئ بن الحارث البرجمي^(٨) من [الطويل . ق : المتدارك] :^(٩)

هَمَمْتُ وَلَمْ أَفْعَلْ وَكَدْتُ وَلَيْتَنِي فَعَلْتُ فَكَانَ الْمُعُولَاتِ حَلَالُهُ^(١٠)

وما الفتك ما شاورت فيه ولا الذي تخبر من لا قيت أنك فاعله

يدور معنى المقطع حول فكرة عدم المشاورة عند العزم على الفتك، وإفشاء ما يراد فعله .

(١) الحماسة، ٣٧/١ .

(٢) المرة: شدة الخلق وقوته، ورجل حصيف: جيد الرأي محكمه .

(٣) الماضيات المضارب: السيوف القواطع .

(٤) هو المرار بن سعيد بن حبيب بن خالد بن نضلة بن الأشيم بن جحوان الأسدي من مخضرمي الدولتين، انظر الشعر والشعراء، ٥٨٨/٢ .

(٥) الحماسة، ٣٧/١ .

(٦) الصريمة: العزيمة على الشيء وقطع الأمر، الزماع: المضاء في الأمر، المهل: السكينة والتمهل .

(٧) تؤامر: أي تأتمر مع غيرك، والأمار: الوقت والعلامة .

(٨) هو ضابئ بن الحارث بن أرطاة بن شهاب بن عبيد بن حاذل بن قيس البرجمي، أدرك النبي ﷺ، شاعر مخضرم فحل، كان كثير الشعر جعله

ابن سلام في الطبقة التاسعة من الجاهليين، انظر الطبقات، ١ / ١٧١ .

(٩) كتاب الحماسة، ٣٧/١، ٣٨ .

(١٠) الحلال: جمع حليلة وهي زوج الرجل، المعولات: جمع معولة وهي النائحة الباكية .

وفي قول حارثة بن بدر التميمي^(١) من [الطويل . ق : المتدارك]:^(٢)

لا تَلْتَمِسْ أَمْرَ الشَّدِيدَةِ بِأَمْرِي إِذَا رَامَ حَزْمًا عَوَّقَتْهُ عَوَاذِلُهُ^(٣)
وَقُلْ لِلْفُؤَادِ إِنْ نَزَا بِكَ نَزْوَةً مِنْ الرُّوعِ أَفْرِخْ أَكْثَرَ الرُّوعِ بَاطِلُهُ^(٤)
وما الفَتْكُ إِلَّا لِأَمْرِي رَابِطِ الحَشَا إِذَا صَالَ لَمْ تُرْعَدْ إِلَيْهِ خَصَائِلُهُ^(٥)

قصر الفتك على من يتحلى بالشجاعة ورباطة الجأش، ونفاه عن الجبان الذي إذا أراد حزما حال بينه وبين الحزم عدل العواذل.

وفي قول حارث بن ظالم المري من [الطويل . ق : المتدارك]:^(٦)

عَلَوْتُ بِذِي الحَيَّاتِ مَفْرِقَ رَأْسِهِ وَهَلْ يَرْكَبُ المَكْرُوهَ إِلَّا الأَكَارِمُ^(٧)
فَتَكْتُ بِهِ لَمَّا فَتَكْتُ بِخَالِدٍ وَكَانَ سِلَاحِي تَجْتَوِيهِ الجَمَاجِمُ

قصر الشاعر الفتك على الأكارم .

وقال العباس بن مرداس السلمي^(٨) من [الطويل . ق : المتدارك]:^(٩)

ما يُؤْمِنُ المَرْءُ الذي بَاتَ طَاعِمًا وَبَاتَ على ظَهْرِ الفِرَاشِ المُمَهَّدِ^(١٠)
جِنَايَةً مِثْلَ السَّيْدِ يُصْبِحُ طَاوِيًا وَيَأْوِي إلى جُرْثُومَةٍ لَمْ تُوسِدِ^(١١)

يدور المعنى حول فكرة تحذير من كان حسن الحال من فتك من بات طاويا وهو سيئ الحال، وقد اعتمد على الصورة التشبيهية .

وقال مسعود بن عبد الله الأسدي^(١٢) من [الكامل . ق : المتدارك]:^(١)

(١) هو حارثة بن حصين بن قطن بن غدانة بن يربوع التميمي الغداني، من فرسان بني تميم ووجهها وأجوادها، قال عنه أبو الفرج الأصفهاني ((وأحسب أنه أدرك النبي ﷺ في صباه وحدائته وله أخبار في الفتوح))، انظر الأغاني، ٨ / ٣٤٨ .

(٢) كتاب الحماسة، ٣٩/١ .

(٣) دخل الحزم على التفعيلة الأولى من هذا البيت، الشديدة: من مكاره الدهر، عاقته: أعاقته .

(٤) نزا: خاف وارتعد وأفرخ: فرخ الروع تفرخاً: ذهب .

(٥) صال: سطا وقهر، الخصال: مفردا خصيلة وهي لحم الفخذين والساقين والعضدين والذراعين .

(٦) كتاب الحماسة، ٣٩/١ ، ٤٠ .

(٧) ذي الحيات: سيف الحارث وسمي ذي الحيات لصورة حيتين كانتا فيه .

(٨) هو العباس بن مرداس بن أبي عامر بن حارثة بن عبد قيس السلمي، صحابي جليل، فارس مخضرم من المؤلفات قلوبهم، أسلم قبل فتح مكة ثم شهد الفتح وحنين، عاش حتى خلافة عمر رضي الله عنه انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٣٦ .

(٩) الحماسة، ١ / ٤٠ .

(١٠) هذا البيت دخل تفعيلته الأولى الحزم وهو حذف أول الوند المجموع .

(١١) السيد: الذئب، والطاوي: الضامر، والجرثومة: ما اجتمع من التراب في أصول الشجر، وتوسد الشيء جعله تحت رأسه .

(١٢) من شعراء الحماسة، ورد له فيها مقطع من ثلاث أبيات فقط، ١ / ٤٠ / ٤١، ولم أجد له خيراً في غير الحماسة مما عدت له .

سَائِلُ بَنِي يَرْبُوعَ إِنْ لَاقَيْتَهُمْ عَنْ ضَيْفِهِمْ يَخْبِرُكَ عَنْهُ خَابِرٌ
بَاتُوا وَبَتْ أَعْيُدُ سَيْفِي فِيهِمْ إِنِّي بِقَتْلِهِمْ دُؤَابًا نَائِرٌ^(٢)
قَالُوا عَدَزْتَ فَقُلْتُ إِنْ وَرَيْمًا نَالَ الْعُلَى وَشَفَى الْغَلِيلَ الْغَادِرُ

تدور الفكرة حول الحزم في الأخذ بالثأر الذي لم يثنه عنه الضيافة وأن يقال أنه غادر، والمعنى اتصاف من يريد الفتك بأعدائه بصفة الذئب : الفتك على حين غرة عندما يأمن العدو .
ومما سبق يمكن القول: إن كل مقطع يحمل فكرة عامة هي على التتابع: (البدء بالفتك، ردع المجرم بالفتك، الحزم في العزم على الفتك، السرية، الشجاعة، لا يفتك إلا من كان من الأكارم، التحذير من الفتك، العزم بالأخذ على حين غرة).

وعليه فكل الأفكار تصب في موضوع واحد هو عنوان الباب (الفتك) الذي يعد الرابط الموضوعي لهذه الأفكار، وقد تنوعت هذه الأفكار بناء على رؤية الشاعر ووسيلته وقدرته وتجربته، كما تكاد هذه الأفكار أن تكون هي أهم ما يغذي معنى الفتك في الحماسة العربية.

ومن دراسة أسلوب التركيب في شعر الحماسة تتضح عدة أمور هي:

١- أخذ شاعر الحماسة في تركيب الجملة بعدة أساليب مشتركة بين علم النحو وعلم المعاني وتمثلت في :

- الحذف : وارتكز فيه على تغييب اللفظ وتضمين العبارة معناه إذا دل على هذا المعنى العقل، أو العقل والشرع، أو ارتباط الكلام بمناسبة ما في ذهن المتكلم، وإلا فهو ضرب من الإبهام ولا يصح الحذف إلا مع وضوح الدلالة، كما تميز في أسلوبه بأنه أسلوب للاختصار يخاطب به خواص الناس من أهل الحذق والفتنة القادرين على فهم معنى اللفظ المحذوف والمشاركة في إتمام العبارة.

- الإطناب : يعتمد على الذكر بدل الإقصاء، وقد اعتمد شاعر الحماسة على تكرار اللفظ والمعنى، وعلى تكرار المعنى دون اللفظ، وذلك يحدث إطالة في تركيب الجملة تساهم في هذه الإطالة الفرصة المسموحة للشاعر، والمرتكزة على مناسبة المقام ومراعاة الوضع اللغوي والتلاؤم مع البناء الموسيقي، وعادة ما يستعمل هذا الأسلوب في المواقف الحافلة والمواطن الجامعة التي تتطلب زيادة الإيضاح والبيان؛ لأن هذه المواطن تجمع أشتات الناس، ويتميز هذا الأسلوب : بأنه

(١) كتاب الحماسة، ٤١/١.

(٢) الذؤاب: الذئب.

يفيد المبالغة والتأكيد، ويزيد المعنى عند المتلقي؛ لذلك يخاطب به الخاص والعام من الناس، ويدل دلالة واضحة على فكر المتكلم وعواطفه، وهو إلقائي يعتمد على المتكلم.

- التقديم والتأخير: أخذ هذا الأسلوب في شعر الحماسة منحىً فكرياً متناسباً مع اهتماماته وتوجهاته الفكرية ودوافعه النفسية لما تميز به من مرونة كسر من خلالها الشاعر الرتبة المنطقية واعتمد على ميزاته التعبيرية العاطفية، والفكرية الشخصية.

- القصر: نحاً فيه الشاعر منحى الإقناع بالاعتماد على أدوات وتراكيب تدعم الجانب التصديقي؛ لإزالة شك السامع أو تنبيهه، وقد يأخذ مساراً مدحياً أو هجائياً، أو إبطال دعوى وغالبا ما يستعمل قصر الموصوف على الصفة، كما أن قصر الصفة على الموصوف يدل على العظمة القصى أو الدناءة السفلى من خلال نفي الشركة في الصفة مع جواز الاتصاف غيرها. ويعد القصر أسلوباً تصديقياً حوارياً يعتمد على انفعالية المتكلم، ويجمع بين أسلوبى النفي والإثبات، ويأخذ طابع الإيجاز المعتمد على التركيب الأدائي.

٢. تأخذ نصوص كتاب الحماسة ثلاثة مستويات:

- مستوى تركيب المقطع: أخذ شاعر الحماسة في تركيب مقاطعه بأساليب الربط اللفظية (العطف)، والإحالية (الضمائر، التكرار، الشرط)، والدلالية (كمال الاتصال، شبه كمال الاتصال، كمال الانقطاع، شبه كمال الانقطاع، الدلالة السردية)، وقد يجمع بين هذه الأنواع، وهو يرسم من خلال مقطعة فكرة خاصة تساهم في البناء العام.

- مستوى تركيب النص: يأخذ الشاعر في تركيب النص بكافة أساليب الربط السابقة في الربط بين أفكار نصه لتكوين المعنى العام لنصه المتمثل في معاني الحماسة.

- مستوى تركيب الباب: يجمع الباب مقاطعاً ونصوصاً تحت عنوان واحد يسرد تحته المؤلف الأفكار ذات الصلة المعنوية بعنوان بابه.

وبذلك يأخذ بناء النص بالدلالة الجزئية المتمثلة في المضمون الذي يحمله المقطع، والدلالة المركبة المتمثلة في المضمون العام لمجموعة مقاطع ترسم فكرة أوسع داخل النص، والدلالة العامة لكل أفكار المقاطع والنصوص المدرجة تحت عنوان واحد داخل الباب.

وعليه، فالبناء النصي يفصح في كتاب الحماسة عن الوحدة الموضوعية على مستوى القول كما مر في الدلالة المركبة، وعلى مستوى الجمع كما في هيكلية أبواب الحماسة، وذلك ينفي عدم

تمثل الشاعر العربي للوحدة الموضوعية، بل ويثبت من خلال كتاب الحماسة أن الأديب العربي بلغ من التخصص الموضوعي في مجال الأدب مستوى رفيعا عدد فيه كافة أنواع الدلالات داخل الموضوع الواحد، فقد اشتمل موضوع البحث (كتاب الحماسة) على أربعة وسبعين ومائة باب، كل باب يتكون من مقاطع ونصوص تحمل أفكارا متميزة ومترابطة ببناء موضوع الباب الذي بدوره يحمل مضمونا مميزا عن بقية أبواب الكتاب، ومتصلا بالغرض العام موضوع الكتاب (الحماسة).

الفصل الثالث

أساليب الصورة البيانية

- التشبيه:
- المجاز:
- الكناية:

كل إنسان بطبيعته المعرفية الميالة لغريزة المحاكاة أو التمثيل يكتسب خبراته عن طريق حواسه التي تعد نوافذه الشخصية لإدراك عالمه الخارجي، ثم يتم تخزينها في ذاكرته بحيث تشغل حيزاً حسب درجة أهميتها عنده وملاءمتها لحياته اليومية وعلاقاته الشخصية، فإذا عرض له موقف مؤثر استدعى الأثر الرجعي لخبراته السابقة التي تم تخزينها في ذاكرته؛ ولاختيار المعادل الدال على أحد علاقات (المقارنة، التماثل، التماهي)، ومزجه بالعامل النفسي أو النشوة الشعورية، ورؤيته الشخصية لهذا الموقف حسب ((ما تغذى به من الصور المخزونة في الخيال))^(١)، ثم يتم إخراجها إلى الوجود في قالب تعبيرى يتنوع حسب الأجناس الأدبية، والذات المبدعة، وبذلك تكون هذه الصورة المخرجة غير المكتسبة، نتيجة لما طرأ عليها من إضافات الذات: النفسية والخيالية، وتزداد أهميتها تبعاً لجدتها من ناحية الخيال، وأثرها الناتج عن تناسبها مع الموقف، وجماليتها الصياغية، ويتم سحبها في قالب تعبيرى يستطيع المزج بين خلجات النفس وشذرات الخيال مع المدركات الواعية؛ لتدل على رؤية خاصة يقدم من خلالها صياغة جديدة للواقع تبعاً لهذه الرؤية الواقعة تحت سيطرة العوامل السابقة، وبهذه النظرة تكون الصورة ذات طابعين : الأول يأتي من جهة المادة الأولية أو الخامة المستقاة من الواقع، و ((تأتي من خبرة حسية))^(٢)، والطابع الثاني هو طابع الجودة المبني على خصوصية الذات التخيلية والعاطفية.

إذن هناك ثلاثة جوانب لتبلور الصورة هي:

. الجانب الشخصي: الخيال العاطفة

. الجانب المعرفي: الإدراك والتصور.

الجانب التعبيري الجمالي: الصياغة والتركيب

ولكل مرحلة من هذه المراحل وظيفة أو دور تلعبه في تكوين الصورة: فوظيفة الخيال: الابتكار وإيجاد الفكرة، ووظيفة الجانب المعرفي: التصور أو التنوع الذي يستنبط أو يشكل تلك الفكرة، ووظيفة الجانب التعبيري إظهار تلك الفكرة وتزويدها بكلمات ذات مغزى وتركيب واضح ومفهوم، ((فحيوية الخيال تبدو في الابتكار، والخصوبة في التصور، والدقة في التعبير))^(٣).

(١) ر.ل برتب: موسوعة المصطلح النقدي، (التصور والخيال)، ت: د/ عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ج ٢/

ص ١٨٨

(٢) المرجع نفسه، ج ٢/ ص ١٨٨.

(٣) ر.ل. برتب، ج ٢/ ص ١٩٦.

وعلى أساس هذه المراحل تعددت النظرة إلى ماهية الصورة من قبل المدارس النقدية المختلفة، فالصورة عند الكلاسيكيين ((شيء مادي؛ لأنها نتاج تأثير الأشياء على حواسنا، وعلاقتها بالشيء من جهة، ثم بالفكرة من جهة ثانية))^(١)، وهذه الرؤية نابعة من تمجيد العقل وإعلاء شأن المعرفة؛ لأن الإدراك أرقى من الخيال، ((وعالم الخيال آلي تتداعى فيه الصور بطريق آلي بينما الإدراك وحده خاصة الإنسان))^(٢).

أما عند الرومانتيكيين ((فالتأمل النفسي هو الذي يولد الصورة، وهي الدلالة المحسوسة على الفكرة، وهي وحدها مظهر الجمال))^(٣) والصورة عند البر ناسية تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم أو كأجزاء التمثال وينفذ الشاعر من ورائها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته^(٤)، ويميل النقاد السيميولوجيون إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية^(٥).

ومما سبق يمكن القول: إن كل مدرسة من المدارس السابقة ركزت على جانب من الجوانب وجعلته محور الصورة، فالكلاسيكيون اهتموا بجانب المعرفة والإدراك، والرومانسيون ركزوا على الجانب الشخصي العاطفي، واهتم أصحاب المدرسة البر ناسية بالجانب التعبيري، ومزج الرمزيون بين الجانب التصويري القائم على المحاكاة، والمعرفي القائم على المدركات الحسية.

الجوانب تكمل بعضها بعضاً، فلا يوجد خيال وتصور بدون إدراك كما لا يمكن تجريد الإنسان من الخيال والعاطفة، ولا يمكن إبراز صورة المشاعر وإخراجها إلى أرضية الواقع من غير تعبير لفظي، وعليه، فالصورة الناجحة هي التي تعتمد على أرضية صلبة من المدركات يتحرك عليها الخيال برشاقة في بزة تعبيرية تسحر الألباب.

ولا يمكن إهمال ونسيان بدايات إرساء قواعد التصوير والتخيل عند القدماء، وإن لم يوجد مصطلح (صورة)، و((لم يحدد مفهومها))^(٦)، إلا أنهم اهتموا بالتقليد والمحاكاة والتخيل، ((مفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون أن الوجود منقسم في ثلاث دوائر: الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال

(١) محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نخضة مصر للطباعة والنشر، ص ٦٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٢.

(٣) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص ٧١ من Sartre: L,imagination, P.31- 33.

(٤) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣، ص ٤٢١.

(٥) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، ط ١، ١٩٩٨، ص ٣١١.

(٦) فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته، معهد البحوث العلمية، مكة المكرمة، ٢٠٠٠م، ص ٢٧٩.

الفنية^(١)، والمحاكاة عند حازم ((محاكاة وجود أو محاكاة فرض))^(٢)، وقسم التخييل إلى تخييل المقول فيه بالقول، وتخييل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه^(٣).
وعليه فأسس التصوير المتمثلة في التصور والخيال والمعرفة، والتعبير بارزة عند النقاد الأوائل.

وبما أن الصورة بمختلف مسمياتها هي: عبارة عن إعادة تشكيل صياغة الواقع حسب الانطباعات النفسية والخيالية التي تصل ذروتها عند الشاعر، فإن ((أنواعها وتسمياتها المتعددة بين الفنية والشعرية والأدبية والمجازية والبلاغية والبيانية لا تعدو أن تكون في حقيقة أمرها سوى معايير فنية تدخل في صميم النص))^(٤).

وبناءً على اعتماد الصورة على خلق صياغة جديدة للواقع يمكن القول: إن الأساليب البلاغية التي تحقق هذا المبدأ هي: التشبيه، الاستعارة، الكناية، كما أن بعض دراسات الصورة مالت إلى انتهاج الاتجاه البلاغي فأخذ التشبيه الجانب الأكبر في تشكيل الصورة وتوضيح مفهومها^(٥)، وأخذت الاستعارة جانب التصوير والتماثل في تحويل الدلالات، وأخذت الكناية جانب التماهي والتداعي الرمزي للدلالات بينما المجاز لا يعتمد على أي علاقة من هذه العلاقات التي تعد صلب التصوير والابتكار والخيال، وإنما يعتمد على علاقات المجاورة، وهي علاقات جاهزة ومعروفة مسبقاً، ((فالعدول والانزياح الذي يقوم عليه المجاز المرسل يتم تجاوزه واختزاله بسهولة إذ إن العلاقة التي تجمع بين الطرفين طبيعية ومباشرة إن هذه المجازات تقوم على علاقات جاهزة سلفاً))^(٦)؛ لذا اقتصرنا على هذه الأنواع للصورة كونها أهم أساليب التصوير مع الإلماح إلى أهم علاقات المجاز الواردة في كتاب الحماسة، وتحاشياً للتطويل والتشعب.

(١) د. إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥م، ص ١٧

(٢) منهاج البلاغ وسراج الأدباء، ص ٩٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٩٣.

(٤) د. فالج حمد الحمداني: الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف، مؤسسة الوراق، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١٩.

(٥) د. علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل، بيروت، ط ١، ١٩٨١م، ص ٢٤١.

(٦) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٦، ١٧.

ومن استقراء الصورة في كتاب الحماسة وجدت أن توظيفها حسب عصور شعراء الحماسة كالآتي:

جدول رقم (١.٣)

العصر الصور	التشبيه	الاستعارة	الكناية	المجموع
الجاهلي	١٣٨	١٨٠	٩٩	٤١٧
المخضرم	١٠٩	١٥٨	٧٩	٣٤٦
الإسلامي	١٥٨	٢٧٠	١١٢	٥٤٠
الدولتين	١٥	٣٣	٩	٥٧
العباسي	٣٦	٦٩	٢٦	١٣١
المجهول	١٤٢	٢٢٩	١٢٦	٤٩٧
المجموع	٥٩٨	٩٣٩	٤٥١	١٩٨٨

ومن الجدول السابق تكررت الصورة بأنواعها (التشبيه، الاستعارة، الكناية) ١٩٨٨ مرة و بنسبة (٣٠%) للتشبيه، (٤٧.٢٣%) للاستعارة، (٢٢.٦٩%) للكناية .

المبحث الأول التشبيه

يعد التشبيه من الأساليب البيانية المرتكزة على المقابلة بقصد الإبانة والتوضيح ؛ لإيصال الغرض بطريقة تعتمد على الإثارة القائمة على ابتكار الصورة القريبة للذهن والمتناسبة مع المقصد، كما تعتمد على التوضيح والإبانة من جهة عقد النسب المنطقية وإثبات وجه من وجوه المدرك القريب للحس أو العقل للطرف الآخر من المقارنة بحيث يلتقيان في جامع معنوي واحد يكون أقوى في المشبه به .
ومن تتبع القرآن الكريم نجد أن مادة (شبه) التي وردت في أحد عشر موضعاً^(١) تحمل معنى

س . والتشبيه لغة : المماثلة والمحاكاة، وهو مصدر من فعل شبه يقال: ((شبه بهذا تشبيهاً))^(٤) و (الشبيه) مثل كريم، و (الشبه) مثل حمل (المشابه)، وشبهت الشيء بالشيء أقمته مقامه لصفة جامعة بينهما، وتكون الصفة ذاتية ومعنوية، فالذاتية نحو: هذا الدرهم كهذا الدرهم، وهذا السواد كهذا السواد، والمعنوية نحو: زيد كالأسد أو كالحمار أي في شدته أو بلاذته، وأشبه الولد أباه وشابهه إذا شاركه^(٥).

(١) تفسير وبيان مفردات القرآن، إعداد: د/ محمد حسن الحمصي، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٤١٩، ص١١٧. ١٨.

(٢) سورة النساء، آية [١٥٧].

(٣) سورة البقرة، آية [١١٨].

(٤) د. ديزيرية سقال: علم البيان بين النظريات والتطبيق، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٤٧.

(٥) أحمد بن محمد بن علي المقرئ الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، المكتبة العلمية، بيروت، ج١، ص٣٠٣.

ومن استعراض التشبيه عند النقاد العرب نجد أن الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) تعرض له من ناحية الموازنة بين قولين^(١)، ولعل المبرد (ت: ٢٨٥هـ) أقدم من وضع حدا للتشبيه فقال: واعلم

(١) البيان و التبيين، ص ١٤، ١٥.

أن للتشبيه حداً فالأشياء تتشابه من وجوه وتباين من وجوه، فإنما ينظر للتشبيه من وجوه وقع^(١)، وتابعه في التركيز على وجه الشبه قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ)^(٢)، وزاد على ذلك العسكري: أن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه نام منابه أو لم ينب^(٣)، ويعد تعريف ابن رشيق للتشبيه امتداداً طبيعياً لتعريف المبرد، وترجمة حرفية لرأي قدامة^(٤)، والتشبيه عند الرماني (ت: ٦٣٨ هـ) يقوم على ((العقد على أن أحد الشيئين سد مسد الآخر في حس أو عقل))^(٥)، وتابعه الباقلاني (ت: ٤٠٣هـ)^(٦)، ومن هذه التعريفات نجد أن نقاد هذه المرحلة ركزوا على الصورة التشبيهية من جهة التماثل في الالتقاء، والعقد بين طرفي الصورة، بينما التشبيه عند عبد القاهر نوع من أنواع الإثبات^(٧)، وتابعه في ذلك بن الأثير (ت: ٦٣٧هـ)^(٨)، وسلك بن حمزة (ت: ٧٤٩هـ) نفس الطريق في تعريف التشبيه: بأنه الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها^(٩)، ومن ذلك فكل التعريفات تدور حول التناسب بين طرفي الصورة في (الجامع المعنوي)، ووظيفة الإثبات، وهذا ((يرتد إلى الأشكال والهيآت الخارجية، ويقوم على ملاحظة نوع من النسب المنطقية بين الأطراف المقارنة، أكثر مما يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسي))^(١٠). هذا من ناحية المفهوم والصياغة أما من الناحية الفنية، فأجود التشبيه عند العسكري يأتي على أربعة أوجه هي: ((إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به، وإخراج ما لا يعرف بالبدئية إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوة له بالصفة إلى ما له قوة فيها))^(١١)، ويظهر من هذا القول: إن التشبيه الجيد ينبغي أن يسير في اتجاه واحد^(١٢)، وعليه فنظرة البلاغيين إلى التشبيه تفتقر للحس الفني الجمالي الذي يوجد عند الجرجاني والمتمثل في ((أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبه، وأكسبها منقبة، ورفع

(١) الكامل، ج ٢/ ص ٥٤.

(٢) نقد الشعر، ص ١٠٨.

(٣) الصناعتين، ص ٢٣٩.

(٤) انظر محمد علي الصغير، أصول البيان العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٦٣.

(٥) النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٤.

(٦) انظر إعجاز القرآن، ص ٢٦٣. ٢٦٤.

(٧) انظر أسرار البلاغة، ص ١٠٢.

(٨) المثل السائر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، ص ٣٨٨.

(٩) الطراز، دار الكتب بيروت، ج ٣/ ص ١٦١.

(١٠) جابر عصفور: الصورة الفنية، دار التنوير، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣، ص ١٧٣.

(١١) الصناعتين، ص ٢٤٠، ٢٤١.

(١٢) صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٦م، ص ١١٢.

من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس))^(١)، فالتشبيه عنده ليس مجرد ((وقوع التشبيه في بعض جهات طرفيه))^(٢)، بل قيمة فنية ترتكز على إعادة صياغة المعاني، وإبرازها في صورة غير صورتها الأصلية، فتشكل صورة جديدة تثير كامن النفس. كما ميز بين التشبيه الفني والتشبيه المبتذل، والتشبيه يقع عنده ((من جهة الشكل والصورة، واللون، أو جمع الصورة واللون، ومن جهة الهيئة))^(٣)، ويتفاوت الحال في الحاجة إلى الفكر حسب مكان الوصف ومرتبته من حد الجملة والتفصيل، ((فكلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد))^(٤).

أما في العصر الحديث، فإن ((التعاطي مع التشبيه في النص الأدبي... من خلال مفهوم الصورة الشعرية وتنوعها تبعاً لذاتية الأديب، والنوع الأدبي، والاتجاه الأدبي، والعصر والسياق التعبيري العام للخطاب الأدبي))^(٥) بمعنى الأخذ بجميع الملابس المحيطة بالقول حسب تنوع الأجناس الأدبية.

ومهما يكن فإن فنية الصورة التشبيهية قديماً وحديثاً تقوم على الازدواجية بمعنى أن الصورة التشبيهية القائمة على المقارنة بين طرفين تقوم على الأخذ من كل طرف ما يتناسب مع الطرف الآخر من مدلولات، ومن خلال المزج المعنوي بينهما يتم خلق صورة جديدة، ولا يمكن القول: إن الصورة جديدة مهما تكررت تبعاً للتنوع المذكور، فلا بد من توخي عنصر الجدة في الأخذ؛ لأن كثرة تكرار الصورة على الذهن يفقدها حيويتها وإثارتها، فيصبح شأنها شأن الذهب والنحاس تحداً في الشكل واختلفاً في القيمة. ومن تتبع واستقرأ الصورة التشبيهية عند شعراء الحماسة وجدت أن ورودها عندهم بعد استبعاد التشبيه الذي لا يرسم صورة كان كالاتي:

جدول رقم (٢.٣)

العصر	جاهلي	مخضرم	إسلامي	الدولتين	عباسي	مجهول	المجموع
التشبيه	١٣٨	١٠٩	١٥٨	١٥	٣٦	١٤٢	٥٩٨
النسبة	%٢٣.٠٨	%١٨.٢٣	%٢٦.٤٢	%٢.٥٠	%٦	%٢٣.٧٤	

(١) أسرار البلاغة، ص ٩٣.

(٢) ابن نايقا البغدادي: الجمان في تشبيهات القرآن، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢، ص ٤٣.

(٣) أسرار البلاغة، ص ٩٠.

(٤) أسرار البلاغة، ص ١٣٨.

(٥) صبحي البستاني، الصورة الشعرية، ص ١١٧.

هذا الجدول يوضح نسبة ورود التشبيه في ديوان الحماسة ولا يمكن الاعتماد عليه في معرفة النسب لتوظيف نوع من أنواع الصورة لبقية الأنواع؛ لذا لا بد من إيجاد النسب بين أنواع الصورة حسب الجدول رقم (١٠٣) كما يأتي:

جدول رقم (٣.٣)

العصر / الصورة	التشبيه	الاستعارة	الكناية
الجاهلي	٣٣.٠٩%	٤٣.١٧%	٢٣.٧٤%
المخضرم	٣١.٥٠%	٤٥.٦٦%	٢٢.٨٣%
الإسلامي	٢٩.٢٦%	٥٠%	٢٠.٧٤%
مخضرمي الدولتين	٢٦.٣١%	٥٧.٨٩%	١٥.٧٩%
العباسي	٢٧.٤٨%	٥٢.٦٧%	١٩.٨٥%
الجهول	٢٨.٥٧%	٤٦.٠٨%	٢٥.٣٥%
المجموع	٣٠%	٤٧.٢٣%	٢٢.٦٩%

ومن خلال الجدول السابق نجد أن توظيف التشبيه بالنسبة لأنواع الصورة الأخرى حسب العصور يأخذ منحاً تنازلياً حيث جاء العصر الجاهلي أولاً بنسبة (٣٣.٠٩%)، ثم المخضرمون بنسبة (٣١.٥٠%)، ثم الإسلاميون بنسبة (٢٩.٢٦%)، ثم العباسيون بنسبة (٢٧.٤٨%)، ثم مخضرمو الدولتين بنسبة (٢٦.٣١%)، وعليه فهذا المنحى أخذ خطأً تنازلياً مستقيماً من العصر الجاهلي إلى مخضرمي الدولتين، ثم حدث انحناء فأخذ الخط الاتجاه العكس وأصبح تصاعدياً عند العباسيين، ولكن يظل المسار مساراً مستقيماً إذا ما استثنينا مخضرمي الدولتين باعتداد قلة المادة العلمية الواردة في كتاب الحماسة والتي لا تكفي لإصدار حكم حيث لم تمثل إلا نسبة (٢٠.٥٠%) من المجموع الكلي، وبناءً على هذه النسبة، ووقوع شعراء هذه الحقبة بين عصرين متميزين بحيث لو أضفنا هذه النسبة على الإسلامي لصارت (٢٨.٩٨%)، أو على العباسي لصارت (٢٧.١٣%)، وعليه يظل المسار مساراً تنازلياً من غير تحول، وهذا المنحى أو المسار لشعراء الحماسة تدرج في العدول عن الصورة المباشرة المعتمدة على التشبيه يقابلها في الجانب الآخر الصورة المعتمدة على التوحد وتناسي التشبيه التي أخذت اتجاهاً عكسياً كما سنلاحظ وذلك يعطي

مدلولات ويفسر بعض الملابس البيئية والاجتماعية التي سيتم تناولها في موضعها المناسبة.

أنواع التشبيه:

جاء التشبيه في كتاب الحماسة في المرتبة الثانية بعد الاستعارة بنسبة (٣٠%)، وقد ورد بجميع أنواعه (المرسل، المجمل، المؤكد، البليغ، الضمني، المقلوب، التمثيل).

التشبيه المرسل المفصل:

يعد التشبيه المرسل المفصل القاعدة التي تقاس عليها بقيت أنواع التشبيه لاستيفائه جميع عناصر الصورة المعتمدة على المقارنة التشبيهية وهي: ((المشبه، المشبه به))، ويسميان ركني التشبيه، و (الأداة، ووجه الشبه)، و ((هذا الاستيفاء يحد من التخيل))^(١) عند السامع، كما أن ((بناء هذا النوع من التشبيه لا يتطلب صنعة كثيرة، و تفنناً خاصاً، ولعله شاع في الكلام أكثر من غيره))^(٢)، وغالباً ما يستعمل في الأمور التي تتطلب توضيحاً وإقناعاً؛ لاعتماده على المباشرة))^(٣) التي تجعل الصورة قريبة للذهن، فلا يحتاج المتلقي أعمال فكره لإدراك كنه الصورة ومفاد الكلام، ((خاصة أن أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصورة في أوضح مظهر مشبعة بأبين دلالة، وإن خلت من العمق أحياناً))^(٤).

ومن تتبع هذا النوع من التشبيه في كتاب الحماسة وجدت أنه تكرر (٢٣٠) مرة وبنسبة (٣٨.٤٦%)، وبذلك جاء في المركز الأول بالنسبة لبقية أنواع التشبيه الأخرى والأدوات المستخدمة في العقد بين طرفيه هي:

. الكاف : تكررت (١٥١)، وبنسبة (٦٥.٦٥%).

. كأن: تكررت (٥٤)، وبنسبة (٢٣.٤٨%).

. مثل: وردت أربع وعشرين مرة، وبنسبة (١٠.٤٣%).

. شبه: لم ترد إلا مرة واحدة.

كما تنوعت أساليب شاعر الحماسة بين الإتيان بوجه الشبه أو ما يناسبه، وبين السير على النهج المنطقي في ترتيب عناصر الصورة (مشبه + أداة + مشبه به + وجه الشبه)، أو كسر هذه الرتبة كما سيأتي:

(١) عبد الله الصغفاني: تشكل الصورة ودلالاتها في شعر زهير، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، ٢٠٠٢م، ص٢٤.

(٢) الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٤٣.

(٣) علي علي قلي: الصورة البيانية في شعر الزبيدي، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٥م، ص٨٩.

(٤) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٤٣.

فمما ذكر فيه وجه الشبه أو ما يناسبه قول سحيم بن وثيل التميمي من [الوافر . ق: المتواتر]:^(١)

أَنَا ابْنُ جَلَا وَطَلَأُ الثَّنَايَا مَتَى أَضَعُ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي
صَلِيبُ الْعُودِ مِنْ سَلْفِي نَزَارٌ كَمِثْلِ الْبَدْرِ وَضَاحُ الْجَبِينِ
كَذِي لُبْدٍ يَصُدُّ الرِّكْبَ عَنْهُ وَلَا تُؤْتِي فَرِيَسْتَهُ لِحَابِي

في هذا المثال صورتان الأولى: مشبه (نزار) أداة (كمثل) مشبه به (البدر) الجامع (الوضوح).

الصورة الثانية: مشبه محذوف (نزار) الأداة (الكاف) المشبه به (ذي لب) الجامع (يصد الركب) المناسب للشجاعة، ففي الصورة الأولى اكتملت عناصر المقارنة المنطقية، وذكر الجامع صراحة (وضاح الجبين) بينما في الصورة الثانية حذف المشبه واكتفى الشاعر بذكره في الصورة الأولى، كما لم يذكر المشترك المعنوي صراحة (الشجاعة)، بل ذكر ما يناسبها (يصد الركب)، ومن الملاحظ أيضا أن طرفي المقارنة في هاتين الصورتين حسيان.

ومن الأساليب المستخدمة في هذا النوع خلق مشترك معنوي جديد غير الشائع كقول النابغة الذبياني من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتَأَ عَنكَ وَاسِعٌ

فالشائع في صورة الليل السواد والترميز به للظلم والجهل ونحو ذلك، لكن هنا وظفه الشاعر لصفة مغايرة لتلك الصفة وهي الإدراك وسعة الانتشار حيث لا يوجد مكان إلا ويدركه الليل، لذا عقد الشاعر المقارنة في صورته على هذا الأساس.

ومما كسر فيه رتبة القاعدة المعروفة توظيف كأن فيأتي السياق كالاتي: (أداة + مشبه + مشبه به + الوجه الجامع)، كما قد تسير على غير هذا السياق ومن ذلك قول الطرماح من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

مَلَأْتُ عَلَيْهِ الْأَرْضَ حَتَّى كَانَهَا مِنَ الضِّيقِ فِي عَيْنَيْهِ كَفَّهُ حَابِلٌ

تشكلت الصورة كما يأتي: أداة (كأن) مشبه (ضمير الوصل العائد على الأرض) الجامع (الضييق) مشبه به (كفة حابل)، فقد قدم الجامع على المشبه به، وقد تولدت هذه الصورة من صورة كناية

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٤٤.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٢٧٢.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٢٥١.

تدل على البغض الزائد والمتنامي لدرجة أنه ملاً عليه الأرض فكأنه يراه في كل مكان فيها، فضاقت عليه وهي الفسيحة الواسعة ضيق حبال الصياد، ولا يخفى ما لتوالد الصور من دور في خلق صور جديدة تكسر ريقه التقليد.

ومن أنواع التشبيه ما قصد به التفصيل، ولم يمر على حكم الجمل ما ورد في شعر صالح بن عبد القدوس من [الطويل . ق: المتواتر]:^(١)

وَأَنَّ ظُنُونَ الْمَرءِ مِثْلُ سَحَائِبٍ لَوَامِعٍ مِنْهَا مَاطِرٌ وَجَهَامٌ

لم يكتف الشاعر بتشبيهها بالسحاب، وإنما فصل فزاد لوامع كما أن طرف الصورة (الظنون) مجرد والسحاب (حسي).

ومما سبق يمكن القول: إن التشبيه المرسل المفصل يعتمد على اكتمال عناصر الصورة المؤدية إلى المباشرة، ولكن الشاعر الفذ لا يعدم الأسلوب الذي يخلصه من المباشرة وكسر الرتبة المتعارف عليها إما بتكتيف الصورة وتعددتها، والحذف، والتقديم والتأخير، وتوالد الصور وإيجاد مشترك معنوي غير الشائع، والتفصيل، وكلها أساليب تكسب الصورة الجدة، فيضع الشاعر عليها بصماته التي تميزها عن صور من سواه من خلال التنوع الأسلوبي الذي يخرجها من دائرة التوقع، والاعتماد على نتاج الغير، فيكسب صورته الغريبة والجدة ويمزجها بمكونات نفسه المسحوبة على نسقه التركيبي، والموجهة بفكره الخلاق والمبدع للصورة.

التشبيه المجمع:

في هذا النوع من الصورة التشبيهية تقل المباشرة؛ ((لأن الشاعر أجمل الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه وتركها غائمة يضرب الخيال في كل اتجاه حتى يتسنى له تحديدها))^(٢)، وباختفاء الصفات المشتركة بين المشبه والمشبه به يتيح الشاعر فرصة المشاركة في إتمام الصورة، وبذلك تحدث ازدواجية تخيلية لرسم الصورة مما يجعل هذا النوع من التشبيه ((يكتسب أبعاداً دلالية وإيحائية غير متوفرة في التشبيه المعلن))^(٣)؛ لذا ير تقي التشبيه المجمع على المفصل في فنيته وإمتاعه؛ لما يتطلبه من المتلقي من إعمال فكر وسعة خيال، وذائقة فنية، ومعرفة بالأشياء تمكنه من الوقوف على المقصود.

(١) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٢٦٤.

(٢) محمد العامري: الصورة في الشعر العربي في اليمن، رسالة دكتوراه، جامعة المستنصرية، ٢٠٠٢م، ص ١٥٦.

(٣) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٠٩.

وقد تكرر هذا النوع من التشبيه عند شاعر الحماسة خمساً وتسعين مرة، ونسبة (١٥.٨٩%) إلى بقية أنواع التشبيه، والأدوات المستخدمة في هذا النوع هي:

. الكاف: وردت في سبعة وأربعين موضعاً، ونسبة (٤٩.٤٧%).

. كأن: وردت في سبعة وثلاثين موضعاً، ونسبة (٣٨.٩٥%).

. مثل: تكررت تسع مرات، ونسبة (٩.٤٧%).

. شبه: وردت مرة فقط.

. سيان: وردت مرة فقط في جميع الديوان.

ومن أمثلة هذا النوع من التشبيه ما قاله زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المتدارك]:^(١)

إِذَا قَالَ أَوْفَى بِالَّذِي قَالَ كُلُّهُ كَعَيْنِ الْيَقِينِ رَأْيُهُ وَمَوَاعِدُهُ

الصورة: الأداة (الكاف) المشبه به (عين اليقين) المشبه (رأيه وموعده) المشترك المعنوي (محذوف) وتقديره صدق التحقق، ففي هذا المثال كسر الشاعر رتبة النسق، فقدم الأداة والمشبه به على المشبه، وحذف المعنى المشترك؛ ليزيد في عمق صورته، واعتمد على توالد الصورة، فشخص اليقين وجعل له عين، وكأنه بذلك يحاول تجاوز الاعتماد على طرفين مجردين؛ بهذا التشخيص الذي أعطى لليقين صورة حسية بدلا من التجريد.

ونحو ذلك ما قاله يحيى بن زياد من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٢)

إِنْ أَكُنْ قَدْ رُزْتُ أَسْوَدَ كَالْفَحْمِ فَأُعَقِبْتُ مِنْهُ مِثْلَ الثُّغَامَةِ

في هذا المثال صورتان : الأولى تشبيه مفصل

المشبه	الجامع	الأداة	المشبه به
محذوف (الشباب)	أسود	الكاف	الفحم

الصورة الثانية محل الشاهد : المشبه الأداة المشبه به الجامع

الشيب	مثل	الثغامة	محذوف (البياض)
-------	-----	---------	----------------

هنا حذف الشاعر المشبه؛ لدلالة الوضع والعقل عليه، فإذا كان قد رزى الشباب فعقلا أنه

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٨٤.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٠٥.

قد أعقب بدله بالشيب فشبهه بالثغامة، وهي نبتة جبلية ذات زهر أبيض ، وعليه يحتاج المتلقي في هذه الصورة إمعان الفكر لإدراك المشبه، وثقافة واسعة ومعرفة الأشياء للإحاطة بالصورة وإكمال ناقصها وإدراكه.

ج التشبيه المؤكد:

من أنواع التشبيه المتحول عن قاعدة التشبيه المفصل؛ لاعتماده على حذف الأداة^(١)؛ ولهذا الحذف و التغييب يكون طرفي الصورة أقرب إلى التوحد منه إلى التشبيه كما في المرسل والمجمل ولا يعني هذا أنه يقوم على غير المقارنة، وعقد صلة بين طرفي التشبيه، ((فالتشبيه عموماً يفيد الغيرية ولا يفيد العينية : بمعنى أن طرفي التشبيه لا يتداخلان أو يتفاعلان، بل يظل هذا غير ذلك، ومتميزاً عنه))^(٢) . ومن تتبع هذا النوع من التشبيه في الحماسة وجدت أنه تكرر (٨٩) مرة، وبنسبة (٤.٨٨%) إلى بقية أنواع التشبيه محتلاً بذلك المنزلة الرابعة بعد التشبيه البليغ والأسلوبية المستخدمة في نسق هذا التشبيه هي .

. عدم الاعتماد على تكرار وجه الشبه، وذلك في ثمانية وأربعين موضعاً وبنسبة (٥٣.٩٣%)، ومثال ذلك ما قاله كثير بن عبد الرحمن من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

هُوَ الْعَسَلُ الصَّافِي مِرَارًا وَتَارَةً هُوَ السُّمُّ مَذْرُورًا عَلَيْهِ الذَّرَارِحُ^(٤)

المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

هو محذوفة العسل + السم الصافي + مذرورا عليه الذراريح

في هذا المثال أخرج الشاعر صورته من دائرة التشبيه المرسل بحذف الأداة، كما لم يصعد به إلى منزلة التشبيه البليغ، لما جاء به من تفصيل وتقييد (الصافي، مذرور عليه الذراريح)، وفي صورتين ذكر ما يناسب المشبه به ليسنده إلى الممدوح، ولكنه في الأولى ذكره صريحاً (الصافي)، بينما في الثانية أشار إليه إشارة بحيث يلمح من الكناية (مذروراً عليه الذراريح)، بمعنى شدة الفتك.

. الأسلوب الثاني : توظيف تكرار وجه الشبه، وقد جاء في (٤١) موضعاً، وبنسبة

(١) أحمد مطلوب: فنون بلاغية، ص ٤٩.

(٢) د. عبد الفتاح لاشين: الخصومات النقدية في صناعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، ٩٦.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٩٩.

(٤) الذراريح: جمع ذراريح وذراريح... وهو دويبة أعظم من الذباب شيئاً، مجزع مبرقش بحمرة وسواد وصفرة، لها جناحان تطير بها، وهو السم القاتل.

(٧٠٤٦.٠٪)، ومثال ذلك ما قاله طريح بن إسماعيل من [البسيط . ق: المتراكب]:^(١)

وَالشَّيْبُ يَطْوِي الفَتَى حَتَّى مَعَارِفَهُ نُكْرًا وَمَنْ كَانَ يَهْوَاهُ بِهِ مَلَلُ
يَبْلَى بَلَى البردِ حَتَّى بَعْدَ قَوْتِهِ وَهَنْ وَبَعْدَ تَنَاءِ حَطْوِهِ رَمْلُ

الصورة: المشبه + الأداة الوجه الجامع المشبه به
الفتى محذوفة يبلى بلى الثوب

من الملاحظ تكرار البلى مرتين ، بحيث أسند في كل مرة إلى طرف من أطراف التشبيه، وبهذا التكرار في هذا الأسلوب تعد الصورة أقل عمقاً من الأولى؛ لأن المتلقي يلمح التشبيه بسرعة.

التشبيه البليغ:

تندرج أنواع التشبيه في التحول عن قاعدة التفصيل وإسقاط بعض أركانها؛ لتصل ذروتها في التشبيه البليغ؛ ((لتجرده من الأداة، ومن وجه الشبه معاً))^(٢)، وهو بذلك يجمع بين أسلوبية التشبيه (المؤكد، والبليغ)، فبحذف الأداة يقيم المتكلم دعوى المطابقة التامة، وبحذف وجه الشبه يجمل الصفات المشتركة، وبذلك يعد ((أعلى مراتب التشبيه))^(٣) لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصور وتخييل من جهة^(٤)، وبهذا التناسي للمقارنة تكتسب الصورة عمقاً أكثر، وبعداً دلاليّاً أوسع، يجعل المتلقي يشارك في عبء إتمام الصورة وإدراك المقصد منها.

كما يعد من أكثر أنواع التشبيه حظوراً عند شعراء الحماسة، فقد تكرر (٩٤) مرة، وبنسبة (١٥.٧٢٪) محتلاً بذلك المرتبة الثالثة بعد التشبيه (المرسل، والمحمل)، ومثال ذلك ما قاله عبيد الله بن قيس الرقيات^(٥) من [بجزؤ الكامل . ق: المتدارك]:^(٦)

حِيرَانُ سُوءِ بَيْنِهِمْ شَطْرَ الزَّمَانِ تُعَايِبُ
يَسْتَأْسِدُونَ عَلَى الصَّدِيقِ وَفِي الحُرُوبِ تُعَالِبُ

(١) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٠٢.

(٢) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٥٠.

(٣) القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ص ٢٨٩.

(٤) الطيبي (ت: ٥٧٤٣هـ): انظر التبيان، ص ١٥٦.

(٥) هو عبيد الله بن قيس الرقيات بن شريح بن مالك بن ربيعة، وهو النويعم بن أهيب بن ضباب بن حجر، لقب بالرقيات لأنه شب بثلاث نسوة سمين جميعاً رقية، شاعر أموي غزل. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١١٢.

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٢٤٤.

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

جيران سوء محذوفة تعالب محذوف

ومن ذلك أيضا قول ذو الإصبع العدواني^(١) من [الهزج . ق: المتواتر]:^(٢)

عَدِيرُ الْحَيِّ مِنْ عَدْوَا م نَ كَانُوا حَيَّةَ الْأَرْضِ

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

حي عدوان محذوفة حية الأرض محذوف وهو الشر الخفي

وقال الفرزدق من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

وَمَاتَ أَبِي وَالْمُنْدِرَانِ كِلَاهُمَا وَعَمَرُو بَنُ كَلْثُومٍ شَهَابُ الْأَرَامِ

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

عمرو بن كلثوم محذوفة الشهاب محذوف

وعليه فأسلوبية التشبيه البليغ قائمة على حذف الأداة والمعنى المشترك، ومن هذل الحذف استمد عمق صورته، وابتعد عن التعبير المباشر الواضح . ومما سبق في التشبيه البليغ يمكن القول: ((إن التشبيه البليغ يقترب كثيراً من طبيعة الاستعارة))^(٤)، و((أن التفرقة بين التشبيه البليغ و الاستعارة لفظية))^(٥).

التشبيه المقلوب:

تكمن جمالية هذا النوع من التشبيه في التغير الأسلوبي لرسم الصورة المقارنة القائمة على التقديم والتأخير لفظاً ومعنى بقصد المبالغة بعكس ما سبقه من تشبيهات تعتمد على الحذف والإقصاء؛ لذلك سماه العلوي ((التشبيه المنعكس))^(٦) ، وذلك بأن يجعل فيه المشبه مشبهاً به ويجعل المشبه به مشبهاً^(١) ، ((وإذا استقرأت التشبيهات الصريحة وجدته يكثر فيها))^(٢) ، ((وأهم ما يميزه انحصار الصورة المشبهة بها في المشبه بمقتضى التقديم والتأخير))^(٣) ، وفي خروجه عن القاعدة الأصل في

(١) هو حُرثان بن الحارث بن محرث بن شبات بن ربيعة بن هبيرة بن ثعلبة العدواني، وسمي ذا الإصبع لأن حية تحشب إصبعه فقطعها، انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١/ ٢٥٣.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٠٦.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٣٤٧.

(٤) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار القاهرة، ط ١، ١٩٨٧م، ص ٢٥٠.

(٥) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣، ١٣٥.

(٦) الطراز، ج ١/ ص ٣٠٩.

المقارنة المرتكزة على أن المعنى المشترك يجب أن يكون أقوى في المشبه به؛ لأن ((مهمة التشبيه تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حياً... فإن أراك صورة متناهية في الجمال والأناقة شبه الشيء بما هو أرجح منه حسناً، وإن أراد صورة متدنية في القبح والتفاهة شبه الشيء بما هو أردأ منه صفة))^(٤)، ورغم مخالفة هذا النوع من التشبيه للأصل إلا أن فيه إثراءً فنياً، ((وقد يقصد على علة التخييل، أن يوهم في الشيء أنه زائد عليه في استحقاق الصفة))^(٥) كما أنه لا يرد إلا على الدور، لذا نجد أنه أقل أنواع التشبيه حضوراً في كتاب الحماسة، فلم يتكرر إلا في تسعة مواضع، وأسلوبية الربط فهي تقوم على: الأداة، أو أفعل التفضيل، والأدوات المستخدمة هي (الكاف) التي وردت مرة، أما أفعل التفضيل فقد تكرر ثمان مرات.

ومثال ما ربط بالأداة قول حاجز بن عوف الأزدي^(٦) من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٧)

فَمَا الظُّبِي أَخْطَتْ حِلْقَةَ الظَّفْرِ رِجْلُهُ وَقَدْ كَادَ يَلْقَى المَوْتَ فِي حِلْقَةِ الظَّفْرِ
كِمَثَلِي أَوَانَ القَوْمِ بَيْنَ مُعِيْعٍ وَآخِرِ كَالنَّشْوَانِ مُرْتَكِنًا يُفْرِي^(٨)

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الجامع

الضبي الكاف مثلي سرعة الفرار والهرب بعد الإحساس بالخطر

في هذه الصورة نفى الشاعر أن يكون الضبي الذي أخطأت ظفره الحلقة التي يعلق بها فأحس بالخطر أن يكون مثله في سرعته مبالغة في إسناد الصفة إليه، وقد زاد هذا النفي المبالغة في سرعته، والتقليل من سرعة الضبي الذي أحس بالخطر، وفي ذلك قلب لركائز الصورة والأصل أن يشبه نفسه في سرعة فراره بالضبي في سرعته وشدة نفوره عندما أحس بالخطر.

ومن أمثلة أفعل التفضيل ما قاله عبد الرحمن بن حسان بن ثابت من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٩)

(١) أحمد مطلوب: فنون بلاغية، ص ٦١٢.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٧٧.

(٣) الطراز، ج ١/ ص ٣٠٩.

(٤) محمد علي الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص ١٦٧.

(٥) د. منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي [التشبيه]، منشأة المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ١٣٣.

(٦) هو حاجز بن عوف بن الحارث بن الأحشم بن عبد الله بن ذهل بن مالك الأزدي. شاعر جاهلي مقل وهو أحد الصعاليك المغيرين، ومن

كان يعدو على رجليه عدوا يسبق الخيل. انظر شرح كتاب الحماسة، ١/ ١٥٢.

(٧) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٥٤.

(٨) عيَّع القوم تعييعاً: عيوا عن أمر قصدوه، ويفري: يقطع، وأراد يقتل.

(٩) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٨٤.

وَعَدَتْ فَلَمَّا أَنْ أَرَدْتُ نَجَاحَهُ رَأَيْتُ مَكَانَ النَّجْمِ مِنْ ذَاكَ أَقْرَبًا

الصورة: مكان النجم + (أقرب) + الوعد + النيل

أقام الشاعر صورته على ادعاء أن النيل من مكان النجم أسهل من نيل ما وعد به من أوعدده. ومما سبق يمكن القول: إن أكثر الأساليب توظيفاً في بنية التشبيه المقلوب في كتاب الحماسة هو أسلوب التفضيل (أفعل)، فمن المعروف أن التشبيه عقد مقارنة بين شيئين، وإتباع المشبه للمشبه به، والأشياء المتماثلة كثيرة، لكنها تتماثل من وجه، وتختلف في آخر، وقد يبلغ الشيء أعلى درجة في الصفة، فأعلى درجة يراد للشجاع أن يبلغها أن يكون كالأسد، وأن يكون الشريف في الرفعة كالنجم، وقد تبلغ هذه الصفة درجة عالية عند شخص ما، فيكون مضرب المثل في هذه الصفة، فيقال للكريم: إنه كحاتم الطائي، وللشجاع كعمرو بن معدي كرب، وللبخيل كمدار...، وفي التشبيه المقلوب ميل للمبالغة التي تقوم على ادعاء أن الصفة في المشبه على الأصل أظهر منها في المشبه به فيقال: أشجع من الأسد وأرفع من النجم كما مر في المثال السابق.

التشبيه الضمني:

يعد التشبيه الضمني من أنواع التشبيه المنزاحة عن أصل قاعدة التشبيه، ووجه اختلافه أنه لا يقوم على عقد مقارنة بين مفردين بواسطة أداة من أدوات التشبيه المعروفة، بل يقوم على المقارنة بين صورتين مركبتين؛ لذا يتميز ((بقدرته الكبيرة على ضغط الصورة واختزال أجزائها مع اتساع مدلولاتها مما يجعله يقترب من الصورة المركبة، وذلك يترك له في النفس أثراً قوياً وممتداً))^(١)، وعادة ما تقوم المقارنة على معادل مأخوذ من حكم منطقي مرتكز على مثل أو حكمة متداولة أو ما يجري مجرى ذلك، ومع هذا فالجانب التأثيري في صورة هذا التشبيه ((كروح خفيفة تترأى من خلالها الصور والتشابه، لا نبصرها ونعيها، وإنما نشعر بها تحتلج في خلية التجربة، تسيرها حيناً

وتسايرها أحياناً))^(٢). ومن إحصائه في كتاب الحماسة نجد حضوراً نسبياً له، فقد ورد في ثمانية وخمسين موضعاً بنسبة (٩.٧٠%)، محتلاً بذلك المركز الرابع بالنسبة إلى بقية أنواع التشبيه.

ولو رجعنا إلى الباب الثالث والثلاثين والمائة: فيما قيل في نزوع المرء إلى أصله وشبهه بأبائه و

(١) حسن يحيى الخفاجي: تحليل إبراهيم عبد الوهاب: أثر التشبيه الضمني في الصورة الفنية عند ابن سعيد المغربي، مجلة كلية التربية بالجامعة المستنصرية، بغداد، العدد (٣)، ١٩٩٣م، ص ١٣٣.

(٢) إيلى الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٥، ١٩٨٦م، ج ١/ ص ١٣٠.

أجداده لوجدنا أنه يتناسب مع المنهج الأسلوبي ((دلالة الكلمات المفتاح))، ويقصد بها ((الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيحي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه))^(١)، وعلى هذا الأساس تأتي الصورة التشبيهية المعادلة المستمدة من عود الشجر وما له علاقة به، ومنبته، فقد تكررت هذه الصورة في نفس الباب اثني عشرة مرة من مجموع واحد وعشرين مثلاً، ومثالها ما قاله زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٢)

وَمَا يَفْعَلُوا خَيْرًا أَتَوْهُ فَإِنَّمَا تَوَارَثَهُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ
وَهَلْ يُنْبِتُ الْخَطِيئَةَ إِلَّا وَشِيحُهُ وَتُعْرَسُ إِلَّا فِي مَنَابِتِهَا النَّخْلُ

كما قال الربيع بن الحقيقي اليهودي من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

إِذَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ قَامَ بَعْدَهُ لَهُ خَلْفٌ يَكْفِي السِّيَادَةَ بَارِعُ
مَنْ ابْنَاءَنَا وَالْعِرْقُ يَنْصُرُ فِرْعَهُ عَلَى أَصْلِهِ وَالْعِرْقُ لِلْفِرْعِ نَارِعُ

وقال أيضا من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

تَرْجُو الْغُلَامَ وَقَدْ أَعْيَاكَ وَالِدُهُ وَفِي أُرُومَتِهِ مَا يُنْبِتُ الْغُودُ

وقال الكميث من [البسيط . ق: المتراكب]:^(٥)

لَا يُنْبِتُ النَّاسُ إِلَّا فِي أُرُومَتِهِمْ وَلَا تَرَى ثَمَرَ الْقِنُونَ فِي السَّلْمِ

وقال النابغة الذبياني من [الكامل . ق: المتدارك]:^(٦)

لِلْمُنْدَرِينِ وَلَا بِنِ هَاتِكِ عَرْشِهِ وَالْغُودُ يَعْصِرُ مَأْوُهُ مَا يَنْزِعُ

وقال الكميث من [البسيط . ق: المتراكب]:^(٧)

لَا يُنْبِتُ النَّخْلُ إِلَّا فِي مَعَارِسِهِ مِنْهُمْ وَلَا يُنْبِتُ الْخَطِيئَةَ السَّلْمُ

الصور على التبع هي: لا ينبت القنا إلا القنا، ولا تزرع النخل إلا في منابتها، العرق ينصر

(١) سليمان العطار، مجلة فصول (الأسلوبية علم وتاريخ)، القاهرة، مج ١، ع ٢٤، ١٩٨٢، ص ١٤٠.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٧٣.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٧٣.

(٤) المصدر نفسه، ج ٢/ ص ١٧٣.

(٥) المصدر نفسه، ج ٢/ ص ١٧٤.

(٦) المصدر نفسه، ج ٢/ ص ١٧٤.

(٧) المصدر نفسه، ج ٢/ ١٧٤.

فرعه العرق، للفرع نازع، في الأصل ما ينبت العود، لا تنبت الرطب في شجر السلم، العود يعصر ماؤه ما ينزع، لا ينبت النخل إلا في مغارسه، ولا ينبت قنا الرمح شجر السلم في الأصل ما ينبت الشجر . من الملاحظ أن طرف المقارنة الأول يمثل نزوع المرء إلى أصله ومشابته لآبائه وأجداده، وهي الحالة التي يراد إيجاد المعادل لها، فكانت أقرب صورة لها تشبهها مستمدة من صورة منبت الشجر وثمرها، وهي بذلك تحمل دلالة إيجابية تمثل الصفات الكريمة، ودلالات سلبية تمثل الصفات السيئة، ولا يمكن التمازج بين الدالتين (لا ترى ثمر القنوان في السلم، ولا ينبت الخطي السلم)، فالصفات متوارثة مثلما أن للفرع أصل وثمر، ولا يمكن أن يوجد فرع مخالف للأصل ينتج ثمرًا خلافاً لأصله، وعلى هذا الأساس حدد المؤلف عنوانه وكان التشبيه الضمني في صورة أن لكل فرع أصل منبت وثمر هي المفتاح المنهجي لتحديد هذا العنوان كما دل تكرارها أكثر من بقية الصور.

تشبيه التمثيل:.

يعد تشبيه التمثيل نوعاً من أنواع الصورة المركبة تركيباً ((ناظماً لعدد من الصور ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو ما))^(١)، و الأصل في ذلك ((أن يعتد الشاعر بأكثر من شيء في تكوين الصورة))^(٢)، وسبيل الصورة في هذا التشبيه ((سبيل الشئيين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الأفراد لا سبيل الشئيين يجمع بينهما وتحفظ صورتهم))^(٣). وهذا المزج هو الذي يميز تشبيه التمثيل عن غيره من الصور. وقد جاء في كتاب الحماسة في واحد وعشرين موضعاً، وبنسبة (٣٠.٥١%)، محتلاً بذلك المركز قبل الأخير والأدوات الموظفة للربط بين أطرافه هي:

. الكاف: أتت في خمسة مواضع، وبنسبة (٢٣.٨١%).

. كأن: وردت في أربعة مواضع، وبنسبة (١٩.٥%).

. كمثل: لم ترد إلا مرتين، وبنسبة (٤.٧٦%).

. من غير أداة: تكرر عشر مرات، وبنسبة (٥٢.٣٨%).

ومن أمثلة ذلك ما قاله الأخطل من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٤)

كَأَنَّهُمَا وَالْأَلُّ يَنْشَقُّ عَنْهُمَا إِذَا هَبَطَا وَعَثَا يَعُومَانِ فِي عَمْرِ^(٥)

(١) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠، ص ١٨١.

(٢) د: محمد أبو موسى، التصوير البياني، جامعة قار يونس، ليبيا، ط ١، ١٩٧٨، ص ٦٦.

(٣) أسرار البلاغة، ص ٨١، ٨٢.

(٤) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٦٦.

(٥) الأَل: السراب، الوعث: السهل الكثير الدهس، يعومان: يسبحان، الغمر: الماء الكثير.

الصورة: الأداة الطرف الأول الطرف الثاني
 كأنهما هما + الآل (السراب) ينشق عنهما يعومان + غمر (ماء كثير)
 نجد الشاعر هنا مزج في صورتين بين شيئين لا على أساس الأفراد بين الشيء وشبهه، بل على أساس
 المزج بين مفردين والإتيان بمعادل يمزج بين مفردين بحيث تتشابه الصورتين تشابهاً تمثيلي، فصورة هذين
 الشخصين وهما يفران على خيليهما في مكان سهل كثير الدهس
 والسراب محيط بهما، كصورة شخصين يعومان في ماء كثير.

وقد تأتي الصورة للمزج بين أكثر من مفردين كما قال الأعشى من [الطويل . ق: المتدارك]:^(١)

فَإِنِّي وَمَا كَلَّفْتُمُونِي بِجَهْلِكُمْ وَيَعْلَمُ رَبِّي مَنْ أَعَقَّ وَأَحْوَبَا
 لَكَالْثُورِ وَالْجِنِّي يَضْرِبُ ظَهْرَهُ وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَتْ الْمَاءَ مَشْرَبًا^(٢)

الصورة الأولى: الرابط الصورة الثانية
 المتكلم + ما كلف به + فاعل التكليف الكاف الثور + الجني يضرب ظهره + يشرب الثور
 هنا مزج الشاعر بين دلالات ثلاث مفردات لتكوين صورته، ومن أبداع ما قيل في هذه الصورة قول
 صفية الباهلية^(٣) من [البيسيط . ق: المتراكب]:^(٤)

كُنَّا كَأَنجَمٍ لَيْلٍ بَيْنَنَا قَمَرٌ يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا الْقَمَرُ

ومما سبق نجد فنية تشبيه التمثيل تركز على المزج بين مفردين أو أكثر لخلق صورة مثيرة لكامن
 النفس ولا تتأتى إلا لصاحب الذوق الرفيع والمبدع صاحب الخيال الواسع الممسك بزمام الفن، المحيط
 بدقائق الأمور.

(١) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٨٠.

(٢) الجني: الراعي.

(٣) هي صفية بنت خالد المازني، مازن بن مالك بن عمرو بن تميم، كانت من أشعر النساء. انظر شرح كتاب الحماسة ٢/ ٣٠٥.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٣٠٣.

المبحث الثاني المجاز

عرفه الجرجاني: بأنه كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول^(١)، وهو في الأصل اسم للمكان الذي يجاز فيه وحقيقته الانتقال من مكان لآخر، وأخذ هذا المعنى واستعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى لآخر^(٢)، وعلى ذلك فالمجاز عكس الحقيقة بحيث يتحوز باللفظ إلى مدلول غير مدلوله لعلاقة بينهما، وملكانته في العربية سميت لغة المجاز؛ ((لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة الحسية إلى حدود المعاني المجردة))^(٣).

و ينقسم إلى قسمين رئيسيين هما: مجاز لغوي (استعارة، مجاز مرسل)، مجاز عقلي وأهم أنواعه من الناحية التخيلية للصورة الاستعارية، واختلف في أمور أخر هل هي من المجاز أم لا .

. الاستعارة:

الاستعارة مأخوذة من العارية، وهي نقل الشيء من حيازة شخص إلى شخص آخر^(٤)، ومن تتبع تعريفاتها عند القدماء نجد الجاحظ والمبرد تناولوا الاستعارة تناولاً بلاغياً غير مبوبة ولا مفصلة^(٥)، وعرفها القاضي الجرجاني (ت: ٣٦٦هـ): بأنها: ((ما التقى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى))^(٦)، وتكاد تتفق عبارات النقاد الذين سبقوا عبد القاهر حول الاستعارة: بأنها نقل اللفظ إلى معنى آخر، بينما يرى عبد القاهر أنها نوع من الإثبات يكون القصد به فيها ليس هو معنى اللفظ، ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستنبط منه^(٧)، وذلك راجع

إلى حسه المدعم بثقافته المنطقية، ورغم هذا الميول المنطقي الفلسفي إلا أنه ((يؤكد على قيمة مؤتلفة من جماليات اللغة وجماليات الصورة))^(٨)، في بسط القول عن الاستعارة في قوله تعالى:

(١) أسرار البلاغة، ص ٣٠٤.

(٢) أحمد مطلوب: معجم النقد العربي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ٢ / ٢٥٠.

(٣) عباس العقاد: اللغة الشاعرة، مطبعة مجيمر، القاهرة، ١٩٦٠م، ص ٣٧.

(٤) د. حفي محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار تحضة مصر، الفجالة، ط ١، ١٣٨٥، ١٩٦٥، ص ٢٤٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٥١.

(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ٣، ص ٤١.

(٧) دلائل الإعجاز، ص ٢٨٥.

(٨) فايز الداية: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٩٩٦، ص ١٢٣.

﴿وَأَشَدُّ عَلَيْهِمْ عَاقِبَةُ أَسْ شَيْبَةٍ﴾^(١) فلم يسند الشرف للاستعارة فقط؛ ((ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل إليه، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يسند إليه، ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده))^(٢) معللاً ذلك ((بأنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول))^(٣)، وسرعة تضاعف الشيب وتزيده، وتلاحق مدده، حتى يصير في الإسراع كاشتعال النار))^(٤)، كما لا يمكن إهمال ((الحركة التخيلية السريعة التي يصورها التعبير... ففي التعبير بالاشتعال عن الشيب جمال، وفي إسناد الاشتعال إلى الرأس جمال آخر))^(٥).

ومما سبق يمكن القول: إن هناك محورين رئيسيين يأتلفان في تشكيل الاستعارة هما: ((الأفق النفسي وحيوية التجربة، والآخر الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة))^(٦).

أما الدراسات النقدية الغربية، فقد ألحت على المجاز بناءً على تقرير أرسطو: إن الاستعارة هي محك الشعر، ودليل عبقرية الشعر، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعلمه))^(٧)، وتقوم على الانحراف عن الممارسة ((اللغوية المعروفة))^(٨)، وهذا لا يختلف عما جاء به نقادنا في التفريق بين الحقيقة والمجاز إلا من الناحية اللفظية، بل يعد مدلول (النقل) أدل على المقصود من (الانحراف)، ومهما اختلفت العبارات حول الاستعارة، فإنها ((تكاد تكون متفقة مضموناً))^(٩)، ومن الواضح بمكان أن الخيال أسس بواسطة الصورة ((تضائفاً)) بين عناصر متماثلة... وقد حقق هذا التضاييف منطق الخيال القائم على التداخل والإدماج))^(١٠)، وهذا ما يتضح جلياً في الاستعارة المرتكزة في أصل وضعها على علاقة المشاهدة، و((المشاهدة اتحاد في الكيف))^(١١)؛ لذا تعد مرحلة متطورة في رسم الصورة والتأثير النفسي بجمالياتها مما حدا بعبد القاهر إلى القول: إنها ((أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر

(١) سورة مريم، آية [٤].

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٨٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٣.

(٤) الشريف الرضي (ت: ٥٤٠٦هـ): تلخيص البيان في مجازات القرآن، تحقيق: محمد عبد الغني حسن، دار الأضواء، بيروت، ١٩٨٦م، ٢٢٠.

(٥) سيد قطب: التصوير الفني، دار الشروق، بيروت، ط ٨، ١٩٨٣، ص ٣٣.

(٦) فايز الداية: الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١١٤.

(٧) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ص ١٢.

(٨) نظرية الأدب، ص ٣٢.

(٩) محمد سليمان بطون: الصورة البيانية في شعر أمراء القيس، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٢م، ص ١١٩.

(١٠) عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية، ١٩٨٤، ص ١٥٣.

(١١) ميخائيل نعيمة: الغريال، دار صادر، بيروت، ١٩٦٤م، ص ٧٤.

جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً...^(١). كما وضع الخصائص الفنية للاستعارة، ((ومن الفضيلة فيها أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستحقة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضيلة فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، ... ومن خصائصها التي تذكر بها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من الألفاظ))^(٢).

ومعدل توظيفها في ديوان الحماسة بنسبة (٤٧.٢٣%)، و بواقع تسعة وثلاثون وتسعمائة مرة، وذلك يجعلها تحتل المنزلة الأولى في الترتيب بين أنواع الصورة الأخرى، وتقسيمها على عصور شعراء الحماسة كالآتي:

جدول رقم (٤.٣)

العصر	الجاهلي	المخضرم	الإسلامي	الدولتين	العباسي	المجهول
التكرار	١٨٠	١٥٨	٢٧٠	٣٣	٦٩	٢٦٩
النسبة	%٤٣.١٧	%٤٥.٦٦	%٥٠	%٥٧.٨٩	%٥٢.٦٧	%٤٦.٠٨

يمثل التكرار في الجدول السابق ورود الاستعارة في كتاب الحماسة، وتمثل النسبة توظيف الاستعارة بالنسبة لأنواع الصورة الأخرى (تشبيه، كناية) في نفس العصر، وليست مبنية على تكرارها في الديوان، ومن هذه النسبة يمكن تطبيق ما طبقناه في التشبيه، فمن الملاحظ أنها تأخذ الاتجاه العكسي للتشبيه، حيث أخذت مسارا تصاعديا في التوظيف حسب عصور شعراء الحماسة ولم تتحول إلا عند مخضرمي الدولتين، ولكن يمكن تفادي هذا الانحراف للخط المستقيم إذا ما استثنينا مخضرمي الدولتين للأسباب السالفة الذكر في مبحث التشبيه، وعليه: يظل مسار الخط مساراً تصاعدياً، فقد احتل شعراء العصر العباسي المرتبة الأولى بنسبة (٥٢.٦٧%)، يليه العصر الإسلامي والأموي بنسبة (٥٠%)، ثم مخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة (٤٥.٦٦%)، ثم الجاهلي أخيراً بنسبة (٤٣.١٧%)، وهذا يعكس مدى تمثل شعراء كل مرحلة زمنية للمدلولات الاستعارة، وتفوقها على بقية المراحل أو انحطاطها في تمثل هذه المدلولات.

ط

(١) أسرار البلاغة، ص ٣٢.

(٢) أسرار البلاغة، ص ٣٣.

أنواع الاستعارة:

مما سبق تعد الاستعارة مجازاً قائماً على علاقة المشابهة، وقد اختلف البلاغيون فيها فهي مجاز عقلي أو لغوي، وأركانها كما تذكر كتب البلاغة هي:

. المستعار له: وهو المشبه.

. المستعار منه: وهو المشبه به.

. المستعار: وهو اللفظ المذكور.

كما تنقسم حسب الحذف والذكر إلى قسمين هما :

أولاً: الاستعارة التصريحية:

تعتمد الصورة الاستعارية على تغييب أحد طرفيها، فإذا حذف الطرف الأول كانت الاستعارة التصريحية، بمعنى ((أنها إذا كانت اسماً فإنه يقع مستعاراً على قسمين (أحدهما): أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه، وتجعله متناولاً له تناول الصفة مثلاً للموصوف، وذلك كقولك: رأيت أسداً وأنت تعني رجلاً شجاعاً))^(١).

ومن تتبع أمثلة الحماسة وجدت أن الاستعارة التصريحية أقل حضوراً من المكنية، إذ لم ترد إلا في ثلاثة وعشرين وثلاثمائة موضع من تسعة وثلاثين وتسعمائة موضع، ونسبة (٤٠.٣٤%)، وبمعدل (١ : ٣) تقريباً.

وقد أخذت هيئتي الاسم والفعل بغض النظر عن الحالة الإعرابية أو النوع.

هيئة الاسم:

تعد الهيئة الغالبة في الاستعارة التصريحية بناءً على اعتماد الاستعارة التصريحية على ذكر المستعار منه صريحاً ونقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت ومعلوم، ومن أمثلتها ما قاله طريح بن إسماعيل التفقي من [البسيط . ق: المتركب]:^(٢)

أَلَمْ تَرَ الْمَرْءَ نَصَبًا لِلْحَوَادِثِ مَا تَنْفَكُ فِيهِ سِهَامُ الدَّهْرِ تَنْتَضِلُ^(٣)

تشكل الصورة كما يأتي:

$$\text{سهام} = \frac{\text{الانسان}}{\text{الدهر}} + \text{الترشيح} = \text{استعارة أصلية}$$

مصائب

(١) أسرار البلاغة، ص ٤٣.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٤٨.

(٣) تنتضل: تتسابق لرميه.

اعتمدت الصورة على تغييب المستعار له (المصائب)، وصرح بذكر المستعار (سهام) بدعوى الاتحاد، وزاد الترشيح (تنتضل) المبالغة في دعوى الاتحاد وتقويتها بذكر ما يلائم المشبه به، وفي ذلك توسيع لأفق الصورة.

ومن أمثلة ذلك أيضا فيما وقع مفعولا به قول أبو الأسود من [الطويل . ق: المتدارك]:^(١)

ذَهَبْتُ وَكَانَ الْمَرْءُ يَبْلَى وَيُبْتَلَى أَطَالُعُ مَا قَالَ الْحُصَيْنُ بِنُ مَالِكِ
فَلَمْ أَلْفَ إِلَّا هَيْجَ رِيحٍ تَقَطَّعَتْ أَعَاصِيرَ فِي أَرْضِ سُهوبٍ مَهَالِكِ^(٢)

تشكل كما يأتي:

حقيقة القول = هيج الريح + الترشيح (تقطعت أعاصير في أرض سهوب مهالك) الذي أفاد تقوية التوحد بين المستعار له والمستعار منه.

وفي هيئة الاسم المضاف إليه قال نهمشل بن حري من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٣)

فَإِنْ تُغْرِمُونِي دَاءً غَيْرِي أَحْتَمِلُ ذُنُوبَ ذِنَابِ الْقَرِيَتَيْنِ الْعَوَاسِلِ^(٤)

جاء الشاعر في هذا البيت بصورتين استعاريتين هما:

دَاءٌ _____ = _____ فعل + الذنب (تجريد) = أصلية
البدن المجرم

الصورة الثانية:

الذنب _____ الإنسان = أصلية والاطلاق = (القريتين + العواسل)
البطش الذنب

وحد الشاعر بين فعل الإجمام والداء، وعطف فذكر الذنب تجريدا؛ ليوجه اهتمام السامع للمستعار له، وفي الصورة الثانية وحد بين الأشخاص والذئاب من غيره تقييد للصورة بالترشيح أو التجريد بذكر ما يلائم المستعار له (القريتين)، والمستعار منه (العواسل)، وهذا الإطلاق يوسع أفق الصورة .

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٨٠.

(٢) الهيج: الريح الشديدة، وسهوب الفلاة: نواحيها التي لا مسلك فيها.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٨٣.

(٤) غرم الشيء: أده عن غيره، والقريتين: مكة والطائف، والذنب العسال: المضطرب في مشيه.

هيئة الفعل:.

من ذلك ما قاله الأحوص بن محمد الأنصاري من [الطويل . ق: المتواتر]:^(١)

وَيُفْرِجُ عَنْهُ سَطْوَةَ الْخَصْمِ مَشْهَدِي وَأَرْقِعُ مِنْهُ عِنْدَ عَشْرَتِهِ الثَّلْمَا^(٢)

وتتشكل الصورة كما يأتي .:

رقع	=	أصلح	=	أقال	=	استعارة تبعية
مزق الثوب		ثلّم الإناء		عثرة الإنسان		

مرت الصورة بمرحلتين الأولى: تحول الفعل (رقع) من الدلالة على إصلاح الثوب الممزق إلى الدلالة على إصلاح ثلم الإناء ونحوه، وتحولت (دلالة الثلم من الإناء إلى عثرة الإنسان؛ ونتيجة لتحول دلالة الثلم إلى العثرة فإن الفعل رقع أخذ دلالة الفعل (أقال) المغيب والمستعار له، وهذا التجاوز والمرور بمرحلتين يجعل الصورة أعمق لما يكتنفها من غموض توالد الصور الذي يحتاج إلى التدقيق وإعمال الفكر لفك شفرة هذه الصورة.

وقال الأحوص من [الكامل . ق: المتواتر]:^(٣)

نَزَلَ الْمَشِيبُ فَمَا لَهُ تَحْوِيلٌ وَمَضَى الشَّبَابُ فَمَا إِلَيْهِ سَيْلٌ

الصورة:

الشيب	الضيف الثقيل
ظهر	نزلت

شخص (الشيب) في صورة الضيف المستقل وحول دلالة الفعل ظهر إلى الفعل نزل لرسم صورته المتحدة و زاد الترشيح التوحد في الصورة.

(١) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٨٣،

(٢) يفرج السطوة: القهر والبطش، الثلم: ثلم السيف والإناء، كسر طرفه.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٩٤.

ومن المثالين السابقين في هيئة الفعل يصح أن تكون الاستعارة مكنية، وهي تجري في المثال الأول: على أنه شبه عشرة الإنسان بالثوب وحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو (الرقع). وتجري في المثال الثاني على أنه شبه الشيب الغير مرغوب في ظهوره بالضيف الذي يحل وهو ثقيل في حلوله ورمز له بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية. ومما سبق يمكن القول: ((إن كل استعارة تبعية يصح أن يكون في قرينتها استعارة مكنية غير أنه لا يجوز لنا إجراء الاستعارة إلا في واحد منها))^(١)

ثانيا: الاستعارة المكنية:

تعتمد الاستعارة المكنية على إقصاء المستعار منه . بخلاف الاستعارة التصريحية وذكر ما يلائمه وهذا الأسلوب في الإخفاء، والاعتماد على الملائم فقط، يعطي للصورة الاستعارية دفعة قوية تنتقل بها من علاقة التوحد إلى علاقة التماهي والتداخل، حيث تخفي معظم المميزات الدلالية واللفظية، وهذا يجعل الخيال أوسع، والمعنى أعمق يلوح به الملائم للمستعار الذي يعد في اصطلاح البلاغيين (استعارة تخيلية). ويبدو أن هذه الميزات هي التي جعلت حضورها غالباً على حضور الاستعارة التصريحية في كتاب الحماسة، فقد وردت (٦١٦) مرة بنسبة (٦٥.٦٠%). والهيئة الغالبة فيها هي هيئة الفعل على الاسم بعكس التصريحية

. هيئة الفعل:

مثال ذلك ما قاله الحارث بن وعله الربعي^(٢) من [الكامل . ق: المتواتر]:^(٣)

وَحَلَبْتُ هَذَا الدَّهْرَ أَشْطُرَهُ وَأَتَيْتُ مَا آتَى عَلَى عِلْمٍ

الصورة: $\frac{\text{حلبت}}{\text{الناقة}} = \frac{\text{جربت}}{\text{الدهر}}$

أخذت البنية هيئة الفعل الماضي لإثبات ما أسنده لنفسه، فقد صور الدهر بالناقة وحذف الناقة ورمز لها بشيء من لوازمها وهو (الحلب) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي قوله: أشطره بمعنى جربت خيرته وشره تجريد يوجه الاهتمام للمستعار له (الدهر) ويقوي علاقة الشاعر بما أسنده إلى نفسه من تجريب ومراس بقصد الافتخار .

ومثال بنية الفعل المضارع ما قاله ابن مقبل^(١) من [الرمل . ق: المتدارك]:^(٢)

(١) عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة، بيروت، ص ١٨٥.

(٢) هو الحارث بن وعله بن المجالد بن يثربي بن الزبان بن الحارث بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة، شاعر جاهلي مشهور، كان أعرجا انتجعه

الأعشى فلم يحمد، وقد شهد يوم ذي قار. انظر شرح الماسة، ١/ ٧٦

(٣) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٧٦.

وَقُعُودِي عِنْدَ ذِي غَادِيَةٍ تَقْدِفُ الْأَعْدَاءَ عَنِّي بِالْكَلِمِ^(٣)

الصورة: قذف = نظم
الحجارة الكلم

أفادت بنيت الفعل المضارع التجدد والاستمرار في هجائه لأعدائه وإصابتهم بسهام القول التي تحط من شأنهم .

كما أتت على هيئة الطلب في كتاب الحماسة، وذلك في مقام النصح والإرشاد نحو قول يحيى بن زياد من [الكامل . ق: المتدارك]:^(٤)

وَإِذَا تَوَعَّرَ بَعْضُ مَا تَسْعَى لَهُ فَارْكَبْ مِنَ الْأَمْرِ الَّذِي هُوَ أَسْهَلُ

الصورة: اركب = إتيان
الدابة الأمر السهل

ونحو ما قاله دعامة بن جسر^(٥) الطائي من [الكامل . ق: المتدارك]:^(٦)

لَا تَقْطَعَنَّ مَقَالَةً فِي مَجْلِسٍ لَا تَسْتَطِيعُ إِذَا مَضَتْ إِدْرَاكَهَا

الصورة: قطع = الالتزام
الحبل بمقال

ومما سبق يمكن القول: إن الاستعارة المكنية في هيئة الفعل وسيلة للتشخيص والتجسيم؛ لأن الفعل حدث وزمن، والحدث لا يكون إلا من محسوس، ولعل هذا هو السبب في أن الهيئة الغالبة في الاستعارة المكنية هيئة الفعل، وهي ((تقتصر على أن تحول إلى الفاعل أو مكمل الفعل صفة يسهل استنباطها من هذا الأخير))^(٧)، كما أن التحول يخفي التنافر بين المدلولات ويعطيها بعدا فنيا يضطلع به التركيب الذي يربط هذه المدلولات بانسجام وظيفي يخدم كافة مستويات القول الشعري، وليس مجرد إرسال الكلام على عواهنه كيفما تسنى.

هيئة الاسم:

(١) هو تميم بن أبي بن مقبل بن عوف بن حنيف بن قتيبة بن العجلان، من عوران قيس، شاعر مخضرم، عاش حتى زمن معاوية بن أبي سفيان. انظر شرح الحماسة ١/٣٠٠.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٥٢.

(٣) ذو غادية: أي رجل ذو أقوال تغدوا وتسير بين الناس.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٢١٩.

(٥) هو دعامة بن المسيب الطائي، شاعر إسلامي. انظر شرح الحماسة ٢/ ١٠٦.

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٢٠٦.

(٧) مورو فرانسوا: البلاغة، ترجمة: محمد الولي وجرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩م، ص ٣١.

كما سبق فهية الاسم تخضع الاسم لتغيير ظاهر كما في التصريحية، بينما في المكنية التغيير يخضع لتحويل مضمر، فلا يبدل اسم مكان اسم، بل يخفى الاسم ويبرز ما يرمز له من متعلقاته أو لوازمه نحو ما قاله يحيى بن زياد من [المتقارب . ق: المتدارك]:^(١)

لَهُ خُلُقَانِ فَأَدْنَاهُمَا لَذِيذُ الْمَذَاقَةِ وَالْمَطْعَمِ

الصورة : لذيق المذاق = سماحة
الطاعم والشراب الخلق

أضمر الشاعر الاسم الظاهر (الطعام، الشراب)، ورمز له بشيء يدل عليه، وهو لذة الذوق والطعم على سبيل الاستعارة المكنية في هية الاسم المبتدأ به الذي يدل على ثبات الإسناد وملازمته، وذلك يجسد الخلق ويخرج ما لا يدرك بالحاسة إلى ما يدرك بالحاسة، وهي حاسة الذوق.

ونحو ما قاله تأبط شراً من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٢)

يَقُولُ لِي الْخَلِيُّ وَبَاتَ حِلْسًا بَظَهْرِ اللَّيْلِ شُدَّ بِهِ الْعُكُومُ^(٣)

الصورة: ظهر = الزمن
الدابة الليل

أخرج الشاعر ما لا يدرك بالحاسة إلى ما يدرك بها، فشبّه الليل بالدابة التي تركب وحذف الدابة ورمز لها بشيء من لوازمها على سبيل الاستعارة المكنية، ومن تأمل نوع الصورة بالنسبة لإدراكها بالحاسة نجد أن ما يدرك بحاسة البصر هو الغالب، كما أن الصورة المعتمدة على المحسوس هي الغالبة أيضاً؛ ((لأنها أبلغ في نقل التأثير الذهني المنشود من الصورة الذهنية التي لا تلمس عناصرها من الواقع الحي الملموس))^(٤) بمعنى ((رؤية الداخل للخارج من جهة، واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى))^(٥).

(١) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٢١٧.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١١٢.

(٣) الخلي: الذي لا هم له، حلسا: حريصا ملازما، العكوم، ما تشد به الرحال.

(٤) كرم الوائلي: الشعر الجاهلي والظواهر الفنية مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٢٤١.

(٥) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقوق، بيروت، ط ١، ١٩٨٥م، ص ٢٩٨.

المجاز المرسل:

من أنواع المجاز، وهو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة غير المشابهة، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي^(١)، ولاعتماده على علاقات غير المشابهة تكون معدة سلفاً تتحاشاه معظم الأبحاث المتعلقة بالصورة كما أشرنا مسبقاً ومن أمثلته في كتاب الحماسة ما قاله الأعشى من [الطويل - ق: المتدارك]:^(٢)

وما ذاك إلا أن كفيك بالندى تجودان بالمعروف قبل سؤالك

الكف هي الأداة التي يعطي بها الإنسان؛ لذا اختزل فيها الشاعر عطاء الممدوح وجعلها دليلاً عليه، اكتفاء بالتلميح الدال، وهذا يسمى عند البلاغيين بالعلاقة السببية، ولو تأملنا في المعنى قليلاً لوجدنا أن اليد ليست هي السبب في العطاء، وهي الجزء الدال على الممدوح؛ لذا هي أقرب لدلالة الجزء على الكل من العلاقة السببية؛ لأن السبب في العطاء والكرم يرجع إلى حالة نفسية وصفة خلقية، وليس لليد التي لا تعد إلا وسيلة للعطاء.

ومن علاقات المجاز المرسل العلاقة الجزئية كما في قول الزبرقان بن بدر من [البيسيط - ق: المتواتر]:^(٣)

فلن أصلحهم ما دُمتُ ذا فرسٍ واشتدَّ قبضاً على السيلانِ إبهامي^(٤)

أطلق الشاعر الإبهام وأراد به الكف من باب إطلاق الجزء والمراد الكل، ومن الملاحظ افتقاد عنصر رسم الصورة التخيلية في مثل هذه العلاقة.

ومن علاقاته المبدلية كما قالت امرأة من ضبة من [الوافر - ق: المتواتر]:^(٥)

ألا لا تأخذوا لبناً ولكن أذيقوا قومكم حدَّ السلاح

يجد المتأمل لهذه الصورة المجازية كثرة الوسائط المؤدية للمراد، فاللبن دليل على المواشي التي تعد المال المتعامل به في ذلك العصر، وقد أطلقتها وأرادت بها في هذا النسق الدية، فاللبن مجاز مرسل علاقته المبدلية.

ومن علاقاته المحلية كما قال حلحلة بن قيس الفزاري من [الطويل - ق: المتواتر]:^(٦)

سلامٌ على حَيِّي عديٍّ ومازنٍ وشيخٍ وخصاً بالسلام أباً وهبٍ

(١) جواهر البلاغة، ص ٢٩٢

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٧.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٠٠.

(٤) السيلان: سنخ قائم السيف ونحوه، أو ما يدخل من السيف والسكين في النصاب.

(٥) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٩٥.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٩٣.

أطلق السلام على الحي، والمراد بذلك أهل الحي، وهو من أنواع المجاز بالحذف.

ومن علاقاته الخصوص كما في قول زفر بن الحارث العامري من [البسيط . ق: المتواتر]:^(١)

يا قيسَ عَيْلانَ قَيْسَ الدُّلِّ إِنَّكُمْ فِي الحَرْبِ سِيَّانٍ أَنْتُمْ وَالْعَصَافِيرُ

قيس عيلان خاص بشخص واحد، وقد أطلقه الشاعر على اسم القبيلة .

ومن أنواع المجاز: المجاز العقلي: وهو إسناد الفعل، أو ما في معناه من (اسم فاعل، اسم مفعول،

مصدر) إلى غير ما هو له في الظاهر من المتكلم ؛ لعلاقة مع قرينة تمنع من أن يكون

الإسناد إلى ما هو له)^(٢).

ومن علاقاته الإسناد إلى الزمن نحو ما قاله عميرة بن هاجر^(٣) من [الطويل . ق: المتواتر]:^(٤)

بُلَيْتٌ وَأَفْئَانِي الزَّمَانُ وَأَصْبَحْتُ هُنَيْدَةً قَدْ أَنْضَيْتُ مِنْ بَعْدِهَا عَشْرًا^(٥)

أسند الشاعر الإفناء إلى الزمن، وهو لم يفعله، بل وقع الإفناء فيه على سبيل المجاز، ومن علاقاته أيضا

الإسناد إلى السبب مثل قول سحيم بن وثيل التميمي من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٦)

أَخُو خَمْسِينَ مُجْتَمِعٌ أَشْدِي وَنَجَدَنِي مُعَاوَرَةُ الشُّؤْنِ^(٧)

نسب ما نجده إلى معاورة الشؤون، وليس تجريب الأمور وإحكامها بفاعل له، وإنما هو سبب فقط

في ذلك .

ومن الملاحظ لمتتبع أنواع المجاز سواء المرسل أو العقلي في كتاب الحماسة أنها لا ترتقي إلى مستوى

الاستعارة سواء في حضورها أو بنائها الفني، وقد كثرت وتشعبت علاقاتهما^(٨) .

ومما سبق احتلت الاستعارة منزلة أكبر في الشعر العربي من التشبيه، ولعل ذلك ناتج عن تركيبها

الفني القائم على تناسي المقارنة والارتكاز على التوحد والتماهي بين طرفي المقابلة، وتحول الدلالات

وتنقلها بين الألفاظ في السياق التركيبي المناسب، وهذا ما يفتقده المجاز المرسل والعقلي.

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٩٦ .

(٢) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٢٦٩ .

(٣) هو عميرة بن هاجر بن عبد العزى بن قمبر الخزاعي، وهو جد عبد الله بن مالك الخزاعي، عاش سبعين ومائة سنة. انظر شرح

كتاب الحماسة ١٣٢/٢ .

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٣٤ .

(٥) أنضى: هزل وضعف، والهنيدة: مائة سنة.

(٦) كتاب لحماسة، ج ١/ ص ٤٥ .

(٧) المنجد: المجرب، ومعاورة الشؤون: مداولة الأمور ومعالجتها .

(٨) العز بن عبد السلام: انظر الإشارة في الإيجاز في بعض أنواع المجاز، ص ٤٧ وما بعدها.

المبحث الثالث الكناية

الكناية من جهة ما شاع في اللغة وما استعمله النحاة ((أن تتكلم بشيء وتريد به غيره، وقد كُنيت بكذا عن كذا، و(كنوت) أيضا (كناية) فيهما))^(١)، ولم يتجاوز التفسير اللغوي للفظ الكناية معنى الإضمار والخفاء، فاللفظ لا يستفاد معناه من ذاته، بل من مضمرة، والإضمار والإظهار عملية إبدال كلمة بأخرى وهذا ما بنى الأسلوبيون منهجهم عليه في تحول الدلالات وتنقلها بين الألفاظ لرسم الصورة، ((وإذا أطلقنا على هذا الإبدال صفة (الترادف) لا (الإرداف) نكون قد اقتربنا من مفهوم لفظ الكناية لغوياً))^(٢).

أما من الناحية الاصطلاحية فاعتقد أن أول من وضع حدا اصطلاحيا للكناية هو قدامة تحت ما سماه بالإرداف: ((وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان المتبوع))^(٣)، وتابعه في ذلك الجرجاني، وابن الزملاكي (ت: ٦٥١هـ)^(٤).

(١) الرازي: مختار الصحاح، باب الكاف فصل النون، ص ٥٨١.

(٢) د. منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي، الكناية والتعريض، منشآت المعارف الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ١٠٤.

(٣) نقد الشعر، ص ١٥٥، ١٥٦.

(٤) انظر دلائل الإعجاز، ص ٦٠، والتبيين في علم البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديشي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤م،

ومما سبق يتضح أن للكناية معنيين: أحدهما قريب يتعلق بالمعنى المادي للعبارة لا يريد الشاعر غالباً، والثاني بعيد يحتاج إلى الذكاء والقراءة بين السطور؛ للوصول إلى المعنى الذي يقصده الشاعر، أو ما يسمى بدلالة العبارة^(١). ويبدو أثر بلاغة الكناية على الصورة واضحاً من خلال الصلة بالقيمة التعبيرية غير المباشرة لها، وفيما تهدف إليه من معنى يرتكز على الإيحاء أو الرمز أو الإشارة، ودون ذلك من وسائلها الموحية^(٢)، ويعلق الجرجاني على الناحية الفنية بقوله: ((إن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح... والسبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح، إن كل عاقل يعلم أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكبر

وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً^(٣)، ولذلك فهي إحدى وسائل تكوين الصورة الفنية في الشعر، لما تحملها من معانٍ بديعة، وإشارات خفية تلوح بالمعنى من بعد وتومئ به دون أن تفصح عنه، يلجأ إليها الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف من مواقف الحياة^(٤)، كما أنها تأخذ طابعاً توصيلياً؛ لإثبات المفاهيم دون جرح العواطف أو خدش المشاعر أو اشمئزاز النفوس، بما لها من قدرة على التعبير الموحى والمهذب في آن واحد.

ومن تتبع كتاب الحماسة نجد أن الكناية جاءت في المرتبة الأخيرة، فقد تكررت إحدى وخمسين وأربعمائة مرة، وبنسبة (٢٢.٦٩%)، وقد نحى شاعر الحماسة بصورته الكنائية منحاً تنازلياً كما في التشبيه. فاحتل شعراء العصر الجاهلي المرتبة الأولى بنسبة (٢٣.٧٤%)، ثم المخضرمون بنسبة (٢٢.٨٣%)، ثم الإسلاميون بنسبة (٢٠.٧٤%)، ثم العباسيون بنسبة (١٩.٨٥%)، وأخيراً مخضرمو الدولتين بنسبة (١٥.٧٩%) الذي يعد نقطة الانحناء في الخطاب التنازلي لتوظيف الكناية حسب العصر، ولكن يمكن تفادي هذا الأمر كما تم تفاديه في الاستعارة والتشبيه. وأنواع الكناية حسب المطلوب هي: ^(٥)

- أ. الكناية المطلوب بها نفس الموصوف، أو الكناية عن موصوف.
- ب. الكناية المطلوب بها نفس الصفة، أو الكناية عن صفة.
- ج. الكناية المطلوب بها تخصيص الصفة بالموصوف، أو الكناية عن نسبة.

(١) محمد عبد الغني المصري وآخر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الوراق، الأردن، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٤٠.

(٢) د. رجاء عيد: في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسبوط، ص ٢٥٩.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٦٢ وما بعدها.

(٤) فاطمة سعيد حمدان: مفهوم الخيال، ص ٣٥٣.

(٥) د. بدوي طبانة: انظر البيان العربي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٢٥٩.

الكناية عن موصوف:

تأخذ الكناية في هذا النوع منحاً دلالياً اشتهر به موصوف وعرف به بحيث يكن ثابتاً له ودالاً عليه حسب الشهرة والعرف مع جواز قصره على الموصوف أو جواز تعديده إلى غيره، كقولك: ((أبناء النيل تكني عن المصريين والسودانيين والأثيوبيين، ومدينة النور تكني عن باريس))^(١)، ومن الملاحظ في المثال الأول أن الدلالة لا يمكن أن تتجاوز غير ما ذكر، بينما في المثال الثاني لا يمكن قصر دلالة النور على باريس، ولكنه أصبح دالاً على مدينة باريس حسب الشهرة والتعارف.

وحسبما سبق تتبعنا هذا النوع من الكنايات عند شاعر الحماسة فوجدت أنها تكررت (١١٠) مرة، وبنسبة (٢٤.٣٩%) محتلة بذلك المنزلة الثانية بعد الكناية عن صفة كما سيأتي، ومن أمثلة

ذلك ما قاله عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٢)

وَبُنُوا الْأَصْفَرَ الْكِرَامُ مُلُوكِ النَّاسِ لَمْ يَبْقَ مِنْهُمْ مَذْكُورٌ

كنى ببني الأصفر عن الروم بدلالة ما اشتهروا به من لون بشرتهم المائل إلى الصفرة، فجعله الشاعر دليلاً عليهم متخذاً من هذا التلميح أسلوباً جمالياً لبيان وإيصال ما قصده من غلبة الزمان وإفنائهم، وكأنه يقول: لو كان هناك باقياً لكان ملوك بني الأصفر .

ومن ذلك أيضاً ما قاله عبد الله بن معاوية الجعفري من [الوافر . ق: المتواتر]:^(٣)

أَلَمْ تَكُ لَوْ حَفِظْتَ الْوَدَّ مِنِّْي كَمَا بَيْنَ الْمَحَاجِرِ وَالْحِجَاكِجِ^(٤)

أراد بما بين المحاجر والحجج (العين)، ولكنه لم يذكرها صراحة واكتفى بالإشارة إليها بما يدل عليها؛ لمكانتها من نفسه وليعطي خطابه مزية جمالية تثير اهتمام السامع، ومثال ذلك أيضاً ما قاله عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]:^(٥)

وَإِيضاً السَّوَادِ مِنْ نُذْرِ الْمَوْ م تِ وَهَلْ بَعْدَهُ لِحِيٍّ نَذِيرٌ

(١) د. إسماعيل الصيفي: فصول من البلاغة والنقد الأدبي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط ١، ١٩٨٣، ص ٤٧٧.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٣٩.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ١٨٨.

(٤) المحاجر: جمع محجر والمحجر في العين: ما أحاط بما، والمحجاج: العظم الذي ينبت عليه الحاجب.

(٥) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ١٠٣.

كنى الشاعر عن الشيب بالبياض وعن الشباب بالسواد وقد حذفهما الشاعر بدلالة العرف والعقل عليهما، وذلك أبلغ من ذكر الشيب والشباب صراحة؛ لأن التلميح بالمراد والإيماء إليه يترك للمتلقى فرصة لإعمال فكره، وهذا أدعى إلى التأمل والاستيعاب.

كما قال أيضا الفرزدق من [الكامل - ق: المتواتر]:^(١)

قَالَتْ وَكَيْفَ يَمِيلُ مِثْلَكَ لِلصَّبَا وَعَلَيْكَ مِنْ عِظَةِ الْحَلِيمِ عَذَارُ^(٢)

كنى الشاعر عن الشيب بقوله : (عليك من عظة الحليم عذار)، فالحلم تابع لكبر السن وردفأ له فجعله دليلاً عليه، والمقصود كيف تطلب اللهو وأنت شيخ قد شاب شعر لحيتك، وفي هذا المثال كثرت الوسائط (الحلم ردف للتقدم في السن الذي يستلزم الشيب الذي هو سبب لعدول النساء واستنكار اللهو لمن كان هذا حاله).

الكناية عن صفة:

تعتمد على إضمار المعنى المتعلق بموصوف، والإيماء إليه، ((وليس المقصود هنا بالصفة النعت))^(٣)، ولكن الصفة المضمرة في سياق العبارة، فمثلاً (طويل النجاد) كناية عن صفة الشجاعة، و(كثير الرماد) كناية عن صفة الكرم، ومن تأمل هذين المثالين نجد أنه يجوز إرادة ظاهر العبارة أو مجازها، وهذا هو الفرق بين الكناية والاستعارة.

وهي تعد أكثر أنواع الكنايات في كتاب الحماسة وروداً حيث تكررت ثلاث وتسعين ومائتين مرة، بنسبة (٦١.٦٥%)، وهي تنقسم إلى كناية قريبة لقلة الوسائط بين مدلوليها، وكناية بعيدة تكثر الوسائط بين مدلوليها، فمن أمثلة الأولى ما قاله إسماعيل بن يسار الكناني^(٤) من [الطويل - ق: المتدارك]:^(٥)

وَنَشْرَبُ رَنْقَ الْمَاءِ مِنْ دُونَ سُخْطِكُمْ وَلَا يَسْتَوِي الصَّافِي مِنَ الْمَاءِ وَالْكَدِرُ

(١) كتاب الحماسة، ج ٢/ص ٩٣.

(٢) عذار الرجل: شعر لحيته النابت.

(٣) د. ديزيرية سقال: علم البيان بين النظرية والتطبيق، ص ١٧٨.

(٤) هو إسماعيل بن يسار النسائي مولى بني تميم بن مرة: تيم قريش وفد إلى عبد الملك بن مروان أدرك آخر سلطان بني أمية، كان شعوبياً. انظر

شرح الحماسة، ٢٠٢/١.

(٥) كتاب الحماسة، ج ٢/ص ٢٣٣.

قصد بـ (رنق الماء) ما تكدر منه وهو المدلول الأول، وكنى به عن صفة التنغيص وهو المدلول الثاني والمعنى أن ما ينغص حياتهم مقدم على سحق بني عمهم عليهم، وقد زادت المقابلة بين (الصافي، الكدر) المعنى قوة ووضوحاً، وبذلك أشار الشاعر إلى المدلول الثاني مع قلة الوسائط.

ومن ذلك أيضاً ما قاله معن بن أوس المزني^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

وَكُنْتُ إِذَا مَا صَاحِبٌ رَامَ هِجْرَةَ وَبَدَّلَ سُوءاً بِالَّذِي كُنْتُ أَفْعَلُ
قَلْبْتُ لَهُ ظَهَرَ الْمَجْنِّ فَلَمْ أَدْمُ عَلَى ذَاكَ إِلَّا رَيْثَ مَا يَتَحَوَّلُ

تشكل الصورة الكنائية هنا كما يأتي:

المدلول الأول الوسائط المدلول الثاني

قلب ظهر المجن ← سقوط الحياء + الكراهية + الموجهة ← استبدال المحبة بالبغضاء

في هذا المثال كثرت الوسائط بين المدلولين حيث استبدل الشاعر المودة بالعداوة وكنى عن ذلك بـ (قلبت له ظهر المجن)، والأصل أن المقاتل يكون ظهر مجنه إلى أعدائه وبطنه إلى أوليائه، فإذا صار مع أعدائه جعل ظهر مجنه مما يلي أصحابه.

ومن ذلك أيضاً ما قالته أمية بنت ضرار^(٣) من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

مَا بَاتَ مِنْ لَيْلَةٍ مُدَّ شَدَّ مِئْزَرَهُ قُبَيْصَةَ بِنُ ضِرَارٍ وَهُوَ مَوْتُورُ

كنت الشاعرة بـ (شد مئزره) عن (الجد والاجتهاد في العمل)

المدلول الأول الوسائط المدلول الثاني

شد مئزره الاستعداد للتأثر الصبر المتابعة الاجتهاد

كما قال أيضاً المتلمس الضبعي من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٥)

وَمَنْ يَبْغِ أَوْ يَسْعَى عَلَى النَّاسِ ظَالِماً يَقَعُ غَيْرَ شَكِّ لِلْيَدَيْنِ وَالْفَمِّ

الصورة: المدلول الأول الوسائط المدلول الثاني

(١) هو معن بن أوس المزني بن نصر بن زياد بن أسعد بن أسحم بن عدي. شاعر فحل مجيد من مخضرمي الجاهلية والإسلام، عمر إلى أيام ابن الزبير. انظر شرح الحماسة، ٥٧/١ .

(٢) كتاب الحماسة، ١٨٦/١ .

(٣) هي أمية بنت ضرار الضبية، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، لها مرثي في أخيها قببيصة. ٣٠٦/٢ .

(٤) كتاب الحماسة ج ٢، ص ٣٠٧ .

(٥) المصدر نفسه، ج ١/ ص ٣٠٢ .

يقع لليدين والفم السعي بالظلم + البغي + السقوط العاقبة الوخيمة
كنى الشاعر بالوقوع لليدين والفم عن العاقبة الوخيمة للظالم والبغي ووظف السقوط على اليدين وتمرغ
الفم في التراب للدلالة على العاقبة للبغي والظلم

ومن ذلك أيضا ما قالته الخنساء من [البسيط . ق: المتواتر]:^(١)

وَلَنْ أَصَالِحَ قَوْمًا كُنْتُ حَرَبَهُمْ حَتَّى تَعُودَ بَيَاضاً جُوْنَةَ الْقَارِ^(٢)

المدلول الأول الوسائط المدلول الثاني

جوْنة القار بقاء سواد القار + بقاء العداوة الاستمرار في العداوة

تمثل الصورة هنا صورة استمرار العداوة والبغضاء الذي يعكسه مدلول استحالة تغير لون القار من
الأسود إلى الأبيض.

ومما سبق يمكن القول: إن الشاعر يشير إلى ما يريد من معنى متعلق بالصفة بألفاظ متصلة به
وتابعة له بحيث يمنح المستقبل المشاركة في إدراك مفهوم الخطاب الموجه إليه ويشحنه بشحنة جمالية
تشحن الخيال وتفتق الفكر؛ لاعتمادها على التلميح والإشارة .

ج الكناية عن نسبة .:

تتميز عما سبق ببيان اختصاص الصفة بالموصوف وإثباتها له كما قال الجرجاني : ((إثبات الصفة
للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا ، وجمت إليه من جانب التعريض والكناية و الرمز
والإشارة كان له من الفضل والميزة ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة
فيه))^(٣)، وبذلك يتخذها الشاعر أو المتكلم أسلوباً لإثبات الصفة للموصوف ونسبتها إليه عن طريق
تحويلها من الشخص عينه إلى شيء من متعلقاته، فإذا قلت: (المجد في ثوبه) أثبت له المجد بأسلوب
فني غير مباشر، وذلك يجعل الصفة ألصق بالموصوف من قولك :
(له مجد) أو ما يساويه من التعبيرات.

ومن خلال توظيفها في كتاب الحماسة أخذ المرتبة الأخيرة، فلم ترد إلا ثمان وأربعين مرة، بنسبة
(١٠٪). ومن ذلك ما قالته الخنساء من [البسيط . ق: المتواتر]:^(٤)

(١) المصدر نفسه، ج ٢ / ص ٢٩٨ .

(٢) جوْنة القار: سواده، والجوْنة: الشمس، وهو من الأضداد .

(٣) دلائل الإعجاز ، ص ٥٨ .

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٣٠٠ ،

فَالْحَمْدُ حَلَّتُهُ وَالْجُودُ حَلِيَّتُهُ وَالصَّدْقُ حَوَزَتُهُ إِنَّ قِرْنَهُ هَابَا

في هذا المثال ثلاث كنايات عن نسبة هي: (الحمد حلتته، الجود حليته، الصدق حوزته) خصصت الشاعرة المرثي بثلاث صفات هي: الحمد، الجود، الصدق في الحرب، وأثبتتها له بأسلوب فني يعكس نسبة هذه الصفات وملازمتها للمرثي، وكأنه يمتلكها امتلاك حلتته، وحليته، وما بجوزته، وهذا الأسلوب لتخصيص الصفة بالموصوف أبلغ في إثارة المتلقي.

كما قال أيضا المسيب بن علس الضبيعي من [المتقارب . ق؛ المتدارك]:^(١)

وَهَلْ يَقْعُدُ الْأَلْفُ لَا يَعْضُبُو م نَ كُلُّهُمْ أَنْفُهُمْ يُضْرَبُ

يعد الأنف في الأدب العربي رمز الأنفة وإباء العظيم وقد أسند الضرب إليه كناية عن نسبة الهوان إليهم، والمقصود من البيت استنكار عدم أنفة الألف عندما يهانون.

ومما سبق يتضح من دراسة الصورة عند شعراء الحماسة عدة أمور هي:

١. يعد التشبيه والاستعارة والكناية أبرز عناصر تشكل الصورة الشعرية المستمدة من بيئة الشاعر وثقافته، وقد أبرزت تمازج نفس شاعر الحماسة وعواطفه مع مجتمعه.

٢. مثلت الاستعارة أبرز عناصر الصورة عند شاعر الحماسة، يليها التشبيه، ثم الكناية.

. يميل شاعر الحماسة في استعارته إلى التماهي من خلال تقديم الاستعارة المكنية وتوظيفها أكثر من التصريحية ويتخذ من الطابع الحركي في هيئة الفعل بأزمته المختلفة قالباً تعبيرياً محددًا لأسلوب الحركة والنشاط لشاعر الحماسة، وهو يغلبه على طابع الثبات والجمود في هيئة الجملة الاسمية.

. أخذت الاستعارة عند شاعر الحماسة حسب الإسناد الزمني من جهة التوظيف منحاً تصاعدياً من

العصر الجاهلي حتى العباسي.

. يمثل الجانب المادي المحسوس في الاستعارة الجانب الأكبر في مصادر الصورة، فيمتخذ من

التشخيص عنصراً أساسياً غالباً على بقية مصادر الصورة، يليه التجسيد، وأخيراً التجريد بندرة.

٣. يمثل التشبيه القالب التعبيري الثاني عند شاعر الحماسة من أساليب رسم الصورة الشعرية.

. تنحو أكثر تشبيهات شاعر الحماسة إلى إبراز المقارنة من خلال ذكر أداة التشبيه في التشبيه

المرسل المفصل والمجمل بوصفها الرابط بين ركني الجملة.

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٧١،

. يستمد الشاعر صورته التشبيهية من بيئته المادية الحسية.
. يأخذ التشبيه منحاً تنازلياً حسب المرحلة الزمنية بعكس الاستعارة، ابتداءً بالعصر الجاهلي وانتهاءً بالعصر العباسي.

٤. تأتي الكناية في المنزلة الثالثة في رسم الصورة الشعرية.
. يمثل التعبير عن صفة الجانب الأكثر حضوراً في شعر الحماسة، يليه التعبير عن موصوف، ثم الكناية عن نسبة.

. استمد شاعر الحماسة مصادر صورته من بيئته وثقافته.
. أخذت الكناية عند شعراء الحماسة منحاً تنازلياً حسب الإسناد الزمني نزع الشاعر فيه للتخفيف من كنياته، ولعل ذلك راجع إلى ميله إلى التوضيح والتصريح أكثر من التلميح والإشارة.

٥. جنح شاعر الحماسة في صورته الشعرية حسب الوظيفة إلى الجانب التوصيلي؛ وذلك لأن الشاعر يتحدث عن صفات خلقية يرمي من خلالها إلى الفخر إذا كانت صفات إيجابية تتصل به أو بقومه وقبيلته، وإلى الهجاء إذا كانت صفات سلبية ذات صلة بأعدائه أو من يكره، وإلى العتاب إذا كانت ذات صلة بخطأ من يجب في حقه، والشكوى إذا كانت متصلة بالدهر ونوائبه، والوعظ إذا تعلق بالخلق والسلوك، وقد تتمازج هذه الصلات والعلاقات وتتداخل ولكنها مع ذلك تظل في حيز الجانب التوصيلي .

. تكاد تكون الوظيفة التعبيرية الامتاعية عند شاعر الحماسة معدومة، وذلك يتضح من خلال عناوين الأبواب التي تفصح عن حاجتها للجانب التوصيلي البياني.

٦. تأخذ الصورة حسب عناوين الأبواب منحاً متعددة هي: المنحى التراكمي المعتمد على عدم الربط بين الصور داخل المقاطع المكونة للباب، والسرد المعتمد على تتابع الأحداث، والتكرار المركزي الذي يتخذ من صورة بعينها مركز ثقل يكررها في أغلب المقاطع.

وعليه فشاعر الحماسة في تكوين صورته وتركيبها الفني لم يظهر أي تمرد في جميع المراحل الزمنية المختلفة للشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العباسي، بل نزع إلى الثبات الأسلوبي في البنية والتركيب للصورة، وأخذ بجانب التطور الأسلوبي من ناحية التوظيف والدلالة، وهذا التغير أو التطور وليد شرعي للتغيرات البيئية والثقافية المحيطة ينفذ من خلاله الشاعر إلى تطوير أساليبه ولغته حسب هذه المقتضيات، والثبات موروث شرعي لأساليب بيانية وتعبيرية احتلت قمت الهرم ومثلت المثال الأعلى الذي يجب أن يحتذى، بحيث لا يمكن تجاوز هذه الثوابت وهدمها، وهذا سر بقاء العربية ومواكبتها لجميع التطورات، وملاءمتها للظروف الطارئة.

الفصل الرابع الخصائص الفنية

موسيقى الإطار:

- الوزن

- القافية

الموسيقى الداخلية

- المظاهر العامة.

- المظاهر الخاصة.

قيل في تعريف الشعر: إنه ((كلام موزون مقفى له معنى))^(١)، ولعل ذلك راجع إلى الاعتداد بأن الوزن والقافية والتزام الجمع بينهما مميزات خاصة تفصل بين الشعر وبين باقي الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأن جوانب (التصديق، التركيب، التخييل) التي دُرست في الفصول السابقة ليست خاصة بالخطاب الشعري، بل هي عامة تشترك فيها كافة الأجناس الأدبية، ولا بد من وجود مميز يفصل كل نوع من أنواع الأجناس الأدبية عن الآخر، هذه الخصوصية للشعر تمنح النص قيمة فنية مميزة، ومن خلال العلاقات بين عناصر الشعر السابقة والتزامها في النص تتكون القصيدة، وتلبس بمعناها الذي ((يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان))^(٢)، وأبرز ما ينبغي أن يتحقق في الوزن ((الالتحام مع بقية عناصر الشعر [اللفظ، المعنى، الخيال، صورة القصيدة من حيث الالتحام والتماسك] حتى يبدو معها كتلة واحدة))^(٣)، وذلك التلاحم بين الوزن والعناصر الأخرى يخرج القصيدة من دائرة المنظومات العلمية إلى الدائرة الشعورية والوحدة الموضوعية، ((فالإيقاع الشعري في حقيقته إيقاع للشعور، إيقاع للعواطف والانفعالات))^(٤). ((يبعث في النفس هزة خاصة، يترنم بها كما يترنم بنغم موسيقي متسق الموجات، يدعمه توافق آخر السطور على حرف واحد، وغنة رتيبة يقفو بعضها بعضاً ويتبعه على أثره))^(٥).

وقد مالت الدراسات الحديثة إلى انتهاج تقسيم المستوى الصوتي إلى قسمين: القسم الأول: الموسيقى الخارجية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار الذي ((يحدده الوزن، وتحده القوافي))^(٦)، وتعد البيت في البناء النصي ((حجر الزاوية أو الركيزة في هذه البنية))^(٧) بما تحتويه من تقسيمات صوتية عادية أو تقسيمات تجمع بين النبر اللغوي والنبر الشعري وفقاً لعلاقة ((التماكن بمعنى أنهما يقعان في المكان نفسه))^(٨).

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧.

(٢) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي: دار البقعة العربية ومؤسسة فرانكلين، بيروت - نيويورك، ١٩٦٣م، ص ٢٣.

(٣) د. وليد قصاب: قضايا عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، المكتبة الحديثة، العين، الإمارات، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، ص ٢٣٨.

(٤) د. أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م، ص ٢٨٨.

(٥) د. ممدوح حقي: العروض الواضح، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط ١٦، ١٩٨٤م، ص ١٢.

(٦) د. إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، الأردن، ط ١، ٢٠٠٣م / ١٤٢٤هـ، ص ٣٢١.

(٧) د. عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، دائرة الشؤون الثقافية، العراق، سلسلة دراسات (٣٧٥)، ١٩٨٥م، ص ١٩٠.

(٨) د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ٣، ١٩٨٧م، ص ٢٩١.

ويعد هذا القسم (موسيقى الإطار) الجانب القار في البناء الشعري من الناحية الصوتية، باعتداده الجانب الإجمالي الذي يجب التزامه من أول بيت في النص إلى آخر بيت، وهذا الالتزام هو: ((الذي يقف وراء الضرورة الشعرية، وبالرغم من اختلاف القدماء في موقفهم من الضرورات في الشعر))^(١) إلا أنهم يتفقون في إرجاعها إلى ((المضائق التي يدفعون إليها عند حصر المعاني الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة))^(٢)، أما القسم الثاني: فيسمى الموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو، وهو ما ((يتولد منه إيقاع موسيقي متميز عن تركيب الأصوات في البيت الشعري بمقتضى الجواز))^(٣)، وتركز دراسة الموسيقى الداخلية على مباحث الجرس اللغوي وعلاقته بالمدلول في النقد الأدبي الحديث ومباحث المحسنات اللفظية في علم البديع المرتكزة على ما يلجأ إليه الشاعر لضبط إيقاعه الداخلي كالتكرار بأنواعه المتعددة (تكرار الحروف، الأدوات، الكلمات، العبارات، المقاطع)، ويتجاوز ذلك إلى كافة التنظيمات من ((أصوات، مقاطع، كلمات، صور نحوية، عبارات وتراكيب))^(٤)، ولا بد من النظر إلى المستوى الصوتي من ناحية أنه دال لغوي يعتمد عليه في البناء الشعري، ويرجع ذلك إلى ((أن اللغة الشعرية في حقيقتها لغة قصديّة))^(٥).

وعلى أساس هذا التقسيم قمت بدراسة الأساليب الفنية في شعر الحماسة، واعتمدت على الربط بين الشكل والمعنى باعتداده أن للشكل الفني مساهمة فاعلة في الدلالة على مستوى الجملة أو البيت أو المقطع أو النص بحيث لا يمكن الفصل بين الشكل والمحتوى، ومن هذا الربط بين فنية الشكل ودلالة المعنى تعد دراسة البناء الموسيقي للنص بمختلف أقسامه داخلية في صلب البحث البلاغي باعتداده أن الجانب الدلالي يدرس في علم المعاني والجانب الخيالي يدرس في علم البيان، والجانب الفني الشكلي يدرس في علم البديع، وكلها تحتاج أيضا إلى الأخذ بمباحث بعض العلوم إلى جانبها. فعلم المعاني يحتاج إلى النحو وعلم اللغة، ويميل الجانب الخيالي في علم البيان إلى الفلسفة والمنطق وعلم النفس، ويحتاج علم البديع إلى الصوتيات والتجويد والعروض.

(١) انظر نعمة رحيم العزاوي: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٦٧م، ص ١٥٥ وما بعدها.

(٢) حمزة بن حسن الأصفهاني: التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م، ص ١٥٧.

(٣) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٠.

(٤) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص ١٨.

(٥) محمد مفتاح: دينامية النص نظير وإيجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧م، ص ٥٦.



أولاً. موسيقى الوزن:

يعد الوزن أبرز المميزات الجوهرية التي تميز الشعر عن غيره من بقية الأجناس الأدبية، ويأخذ طابع التقسيم إلى جمل صوتية (التفعيلة) موحدة كانت أو مزدوجة، تنظم داخل إطار موسيقي محدد بالبحر الشعري الذي يجمع هذه التقسيمات، ويستمد منها طابعه الفني الخاص، ويسهم بنقلاته الموسيقية في رسم الجو الشعوري للنص بناءً على نظرية العلاقة بين الشكل والمحتوى في الدراسات الموسيقية الحديثة والقديمة معاً، وتتكون الجمل العروضية من مقاطع صوتية قصيرة (ف)، وطويلة (عُو)، منظمة بطريقة خاصة.

كما ينقسم الإيقاع من الناحية الزمنية إلى قسمين حسب تصنيف الفارابي (ت: ٣٣٩هـ) هما: الإيقاعات الموصلة وهي: ما تفصل بين نقراتها أزمنة متساوية^(١)، وتشكيل جملته يرتكز على تكرار السبب الخفيف (.)، ((و الإيقاعات المفصلة وهي: ما تفصل بين نقراتها أزمنة متفاضلة))^(٢)، وتشكيل جملته يجمع بين المقطع القصير والطويل ((ن .)) وتكرارهما، ((وذكر أن الشعر العربي لا يوجد فيه موصلاً أصلاً))^(٣)، ومن هنا يمكن القول: إن العروض العربي يجمع بين الكم المعتمد على الجمع بين المقاطع الطويلة والقصيرة، والارتكاز الزمني المعتمد على النبر الصوتي (ارتفاعاً وانخفاضاً)، و((يكون ذلك ناشئاً عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض))^(٤)، بناءً على رؤية المتكلم للجزء الأهم في الكلمة والجمل، والنبر بنوعيه له علاقة بالمقطع من ناحية الطول أو القصر.

وهذا التكرار للمقاطع الصوتية لا بد أن يرتبط بجوانب فن القول الأخرى كما قال ابن رشيق: ((الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن))^(٥)، ومن هذا الربط بين فنية الشكل والدلالة تعد دراسة البناء الموسيقي للنص بمختلف أقسامه داخلية في صلب الدراسة البلاغية للخطاب الشعري، وأخص خصائص البناء الموسيقي (الوزن)

(١) د. أحمد رجائي: أوزان الألمان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٥٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٩.

(٤) د. شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط ١، ١٩٦٨م، ص ٥٨.

(٥) العمدة، ج ١/ ص ١١٠.

الذي يجمع بين التقسيمات الصوتية الصافية أو المزدوجة ضمن البحر الشعري. وبناء على ما سبق أخذت في دراسة أوزان بحور الحماسة بثلاثة جوانب هي: علاقة البحور بمعاني الحماسة، خصائص استخدام البحور الشعرية، علاقة البحور الشعرية بالفترة الزمنية.

أ. علاقة البحور الشعرية بمعاني الحماسة: .

من استقرار أبواب حماسة البحري وجدت أن بالإمكان أن تندرج تحت أربعة معاني رئيسة تتبين في الجداول الآتية:

جدول رقم (١.٤)

الفروسية والمرثي									
الرقم	البحر	التكرار	النسب	الأبيات	النسب	الحضور	الغياب		
١	الطويل	١٧٩	%٥٤.٥٧	٥٦٦	%٥٤.٥٣	٣٧	%١٠٠	٠	%٠
٢	البسيط	٤٦	%١٤	١٣٧	%١٣.٢٠	١٥	٤٠.٥٤	٢٢	٥٩.٤٦
٣	الكامل	٣٦	%١٠.٩٨	١٠٧	%١٠.٣١	٢١	٥٦.٧٦	١٦	٤٣.٢٤
٤	الوافر	٢٧	%٨.٢٣	٨٩	%٨.٥٧	١٨	٤٨.٦٥	١٩	٥١.٣٥
٥	المتقارب	٦	%١.٨٣	٣١	%٢.٩٩	٦	١٦.٢٢	٣١	٨٣.٧٨
٦	الخفيف	١٠	%٣.٠٥	٢٥	%٢.٤١	٨	٢١.٦٢	٢٩	٧٨.٣٨
٧	المنسرح	٦	%١.٨٣	٢٠	%١.٩٣	٤	١٠.٨١	٣٢	٨٩.١٩
٨	الرمل	٤	%١.٢٢	١٥	%١.٤٥	٣	٨.١١	٣٤	٩١.٨٩
٩	السريع	٣	%٠.٩١	٦	%٠.٥٨	٣	٨.١١	٣٤	٩١.٨٩
١٠	المديد	٠	%٠	٠	%٠	٠	٠	٣٧	%١٠٠
١١	الرجز	١٠	%٣.٠٥	٣٣	%٣.١٨	٥	١٣.٥١	٣٢	٤٩.٨٦
١٢	الهجج	١	%٣٠.	٩	%٠.٨٧	١	٢.٧٠	٣٦	٩٧.٣٠
المجموع		٨٢٣	%١٠٠	١٠٣٨	%١٠٠				

جدول رقم (٢.٤)

معاني الأخوة									
الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	الحضور		الغياب	
						عدد	النسبة	العدد	النسبة
١	الطويل	٧٨	٤٤.٥٧	٢٢٦	٤٦.٤١	٢٦	٨٣.٨٧	٥	١٦.١٣
٢	البسيط	٢٢	١٢.٥٧	٦٠	١٠.٣٢	١٢	٣٨.٧١	١٩	٦١.٢٩
٣	الكامل	٢٦	١٤.٨٦	٦٣	١٢.٩٤	١٧	٥٤.٨٤	١٤	٤٥.١٦
٤	الوافر	٢٣	١٣.١٤	٦٩	١٤.١٧	١٦	٥١.٦١	١٥	٤٨.٣٩
٥	المتقارب	٩	٥.١٤	٣٠	٦.١٦	٨	٢٥.٨١	٢٣	٧٤.١٩
٦	الخفيف	٧	٤	١٧	٣.٤٩	٤	١٢.٩٠	٢٧	٨٧.١٠
٧	المنسرح	٦	٣.٤٣	١٤	٢.٨٧	٦	١٩.٣٥	٢٥	٨٠.٦٥
٨	الرمل	٢	١.١٤	٥	١.٠٣	٢	٦.٤٥	٢٩	٩٣.٥٥
٩	السريع	٢	١.١٤	٣	٠.٦٢	٢	٦.٤٥	٢٩	٩٣.٥٥
١٠	المديد	٠	%٠	٠	%٠	٠	%٠	٣١	١٠٠
١١	الرجز	٠	%٠	٠	%٠	٠	%٠	٣١	١٠٠
١٢	الهجج	٠	%٠	٠	%٠	٠	%٠	٣١	١٠٠
المجموع		١٧٥	%١٠٠	٤٨٧	%١٠٠				

جدول رقم (٣.٤)

تقلبات الدهر ونوائبه									
الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	الحضور		الغياب	
						العدد	النسبة	العدد	النسبة
١	الطويل	٨٥	٣١.٣٧	٢٢٣	٢٢.٩١	٢١	٩٥.٤٥	١	٤.٥٥
٢	البسيط	٤٢	١٥.٥٠	١٥٩	١٦.٤١	١٣	٥٩.٠٩	٩	٤٠.٩١
٣	الكامل	٦٢	٢٢.٨٨	٢٧٩	٢٨.٧٩	١٨	٨١.٨٢	٤	١٨.١٨
٤	الوافر	٢٧	٩.٩٦	٩٣	٩.٦٠	١٤	٦٣.٦٤	٨	٣٦.٣٦
٥	المتقارب	٨	٢.٩٥	١٨	١.٨٦	٧	٣١.٨٢	١٥	٦٨.١٨
٦	الخفيف	١٦	٥.٩٠	٧١	٧.٣٣	٧	٣١.٨٢	١٥	٦٨.١٨
٧	المنسرح	١٣	٤.٨٠	٧٠	٧.٢٢	٧	٣١.٨٢	١٥	٦٨.١٨
٨	الرمل	٧	٢.٥٨	١٨	١.٨٦	٦	٢٧.٢٧	١٦	٧٢.٧٣
٩	السريع	٣	١.١١	٥	٠.٥٢	٣	١٣.٦٤	١٩	٨٦.٣٦
١٠	المديد	٢	٠.٧٤	٩	٠.٩٣	٢	٩.٠٩	٢٠	٩٠.٩١
١١	الرجز	٦	٢.٢١	٢٥	٢.٥٨	٦	٢٧.٢٧	١٦	٧٢.٧٣
١٢	الهزج	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢٢	١٠٠
	المجموع	٢٧١	١٠٠.٠٠	٩٦٩	١٠٠.٠٠				

جدول رقم (٤.٤)

المعاني الأخلاقية									
الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	الحضور		الغياب	
						العدد	النسبة	العدد	النسبة
١	الطويل	٣٣٢	٤٨.١٩	٦٥٧	٤٥.٩٤	٨١	٩٦.٤٣	٣	٣.٥٧
٢	البسيط	٨٩	١٢.٦٢	١٧٢	١٢.٠٣	٤٨	٥٧.١٤	٣٦	٤٢.٨٦
٣	الكامل	٩٤	١٣.٦٤	١٩٥	١٣.٦٤	٤٨	٥٧.١٤	٣٦	٤٢.٨٦
٤	الوافر	٦٩	١٠.٠١	١٣٦	٩.٥١	٤١	٤٨.٨١	٤٣	٥١.١٩
٥	المتقارب	٣٢	٤.٦٤	٦٦	٤.٦٢	٢٦	٣٠.٩٥	٥٨	٦٩.٠٥
٦	الخفيف	٢١	٣.٠٥	٤٤	٣.٠٨	١٨	٢١.٤٣	٦٦	٧٨.٥٧
٧	المنسرح	١٢	١.٧٤	٢٦	١.٨٢	١٠	١١.٩	٧٤	٨٨.١٠
٨	الرمل	٢٣	٣.٣٤	٤٠	٢.٨٠	١٢	١٤.٢٩	٧٢	٨٥.٧١
٩	السريع	٨	١.١٦	١٩	١.٣٣	٨	٩.٥٢	٧٦	٩٠.٤٨
١٠	المديد	٢	٠.٢٩	٥	٠.٣٥	٢	٢.٣٨	٨٢	٩٧.٦٢
١١	الرجز	٦	٠.٨٧	٦٨	٤.٧٦	٦	٧.١٤	٧٨	٩٢.٨٦
١٢	الهزج	١	٠.١٥	٢	٠.١٤	١	١.١٩	٨٣	٩٨.٨١
	المجموع	٦٨٩	١٠٠.٠٠	١٤٣٠	١٠٠.٠٠				

بدأت الدراسات الحديثة تأخذ طابعاً يربط بين أوزان البحور ومعاني الشعر وأغراضه من ذلك محاولة د/ عبد الله الطيب كما قال في ((تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة، وقد يقول قائل: ما معنى قولك هذا؟ أتعني أن أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحوراً بأعينها، وتنفر عن بحور بأعينها؟ هذا عين الباطل ألسنا نجد مرثي في الطويل، وآخر في البسيط، وآخر في المنسرح، وهلم جرا؟ ألا يدل هذا على أن أي بحر من البحور يصلح أن ينظم فيه لأي غرض من الأغراض الشعرية؟ وجوابي عن مثل هذا السؤال: بلى كما يبدو ويظهر، ولكن كلا وألف كلا، لو تأمل الناقد ودقق وتعمق، فاختلاف

. الأخلاقيات: أدرج المؤلف تحت هذا المعنى من البسيط تسعة وثمانين مقطعاً بنسبة (١٢.٦٢%)، وبنفس شعري يساوي ١٧٢ بيتاً بنسبة (١٢.٠٣%)، وبحضور في ثمانية وأربعين باباً بنسبة (٥٧.١٤%)، ومع أنه من نفس دائرة الطويل وهو متساو معه في المقاطع والحركات والسكنات إلا أنه تأخر عنه، وهذا يدل دلالة واضحة أن الطويل هو أساس الدائرة، وأنه سابق للبسيط، وبذا يعد البسيط مشتق من الطويل أو متولد منه ومرحلة وزنية جديدة تابعة للطويل الذي يعد أصل الدائرة أو المجموعة.

٢ . مجموعة دائرة المؤلف:

تضم الكامل، الوافر، المديد:

أ . الكامل:

أصل دائر المؤلف يعتمد على التفعيلة الصافية (متفاعلمن)، ويتركب من ثلاثين مقطعاً

$$ن - ن - ٦ \times = ١٨ \text{ مقطعاً قصيراً} + ١٢ \text{ مقطعاً طويلاً}$$

عدد حركاته وسكناته (٤٢)

$$ه//ه//ه // ه//ه//ه // ه//ه//ه // ٢ \times$$

وقد ورد تاماً ومجزوءاً في الشعر العربي، واستعمله شاعر الحماسة على الوجهين، وسحب على وزنه ثمانية عشر ومائتين مقطعاً بنسبة (١٤.٩٠%) من ١٤٦٣ مقطعاً، وبنفس قريب من الاتجاه إذ بلغت أبياته أربع وأربعين وستمائة بيت من أربع وعشرين وتسعمائة وثلاثة آلاف بيت بنسبة (١٦.٤١%)، وهو بذلك يحتل المركز الثاني بعد الطويل، وحضوره في أبواب الحماسة متوسط الارتفاع بقدر ١٠٤ من ١٧٤ باباً بنسبة (٥٩.٧٧%)، وتوزيعه على معاني الحماسة كالآتي:

الفروسية والمراثي: احتوى هذا المعنى بأفكار أبوابه المتنوعة على ستة وثلاثين مقطعاً بنسبة (١٠.٩٨%)، وبنفس شعري مقارب بلغت أشعاره سبعة ومائة بيت بنسبة (١٠.٣١%)، وحقق حضوراً في واحد وعشرين باباً من سبعة وثلاثين باباً بنسبة (٥٦.٧٦%).

- الأخوانيات: وصلت مقاطع الكامل في هذا المعنى إلى ستة وعشرين مقطعاً من ١٧٥ بنسبة (١٤.٨٦%)، وبنفس لم يتجاوز ثلاث وستين بيتاً من سبع وثمانين وأربعمائة بيت بنسبة (١٢.٤٩%)، وحقق حضوراً في ثمانية عشر باباً من ٢١ باباً بنسبة (٨١.٨٢%).

- الأخلاقيات: بلغت مقاطع هذا المعنى بأفكاره المختلفة أربعة وتسعين مقطعاً بنسبة (١٣.٦٤%)، وبنفس بلغت أبياته خمساً وتسعين ومائة بيت بنسبة (١١.٥٤%)، وكان حضور هذا الوزن بمعان مختلفة في ثمانية وأربعين باباً من أربعة وثمانين باباً بنسبة (٥٧.١٤%).

يعتمد على التفعيلة المزدوجة، يأتي تاماً ومجزوءاً، ولم يستعمله شاعر الحماسة إلا تاماً، ولم تبلغ مقاطعه إلا أربعة مقاطع من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ٠.٢٧%، ولم يتعد نفسه الشعري أربع عشرة بيتاً من ٣٩٢٤ بيتاً بنسبة ٠.٣٦%، ولم يأتي إلا في أربعة أبواب بنسبة ٠.٣٠%.

لم يرد إلا في معاني تقلبات الدهر ونوائبه بنسبة ضئيلة ٠.٧٤% بواقع مقطعين فقط من ٢٧١ مقطعاً، ولم يتجاوز نفسه الشعري تسع أبيات من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٠.٩٣%، وتردد في بابين فقط من ٢٢ باباً بنسبة ٩.٠٩%، أما في الأخلاقيات فلم يأتي منه إلا مقطعين من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٠.٢٩%، وخمس أبيات من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٠.٣٥%، ولم يرد إلا في بابين من ٨٤ باباً بنسبة ٢.٣٨% وقد غاب غياباً تاماً في الفروسية والمراثي، والأخوانيات، وبذلك يأتي في المركز الحادي عشر أو الثاني قبل الأخير، وعليه فهو من البحور القليلة الاستعمال في معاني الحماسة.

٣ . مجموعة دائرة المتفق:

تضم المتقارب والمتدارك، ولم يستخدم شاعر الحماسة من هذه الدائرة إلا المتقارب، وهو يتكون من أربعة وعشرين مقطعاً:

ن -- × ٤ × ٢ = ٨ مقاطع قصيرة + ١٦ مقطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته أربعون :

ه//ه// ه//ه// ه//ه// ه//ه// ٢ ×

يعد بحر المتقارب بحراً صافي التفعيلة (فعولن)، وهو يستخدم تاماً ومجزوءاً ومشطوراً إلا أن شاعر الحماسة لم يستخدمه إلا تاماً، وقد استخدمه بمعدل ٥٥ مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ٣.٧٦%، وبنفس شعري بلغت أبياته أربع وخمسين ومائة بيت من ٣٩٢٤ بيتاً بنسبة ٣.٧٠%، وورد في سبعة وأربعين باباً من ١٤٧ باباً بنسبة حضور تساوي ٢٧.٠١%، أما مستوى تناسبه مع معاني الحماسة فكالاتي:

- الفروسية والمراثي: بلغت عدد مقاطع المتقارب في هذا المعنى ستة مقاطع من ثمانية وعشرين وثلاثمائة مقطع بنسبة ١.٨٣%، وعدد أبياته إحدى وثلاثون بيتاً من ١٠٣٨ بنسبة ٢.٩٩%، وجاء في ستة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ١٦.٢٢%.

- الأخوانيات: ارتفعت مقاطعه في هذا المعنى إلى تسعة مقاطع من ١٧٠ مقطعاً بنسبة ٥.١٤%، وبلغ نفسه الشعري ثلاثين بيتاً بنسبة ٦.١٦%، وجاء في ثمانية أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٢٥.٨١%.

تقلبات الدهر ونوائبه: ورد منه ثمانية مقاطع من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ٢.٩٥%، واحتوت على ثمانى عشرة بيتاً من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ١.٨٦%، وحضر في سبعة أبواب من اثنين وعشرين باباً بنسبة ٣١.٨٢%.

- الأخلاق: ارتفعت المقاطع في هذا المعنى إلى اثنين وثلاثين مقطعاً من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٤.٦٤%، واشتملت على ست وستين بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٤.٦٢% وبذلك تكون نسبة النفس مساوية تقريباً للاتجاه، وشكل حضوراً في ستة وعشرين باباً من ٨٤ باباً بنسبة ٣٠.٩٥%.

٤ . مجموعة دائرة المشتبه:

تضم بحر: الخفيف، المنسرح، السريع، المقتضب، المجتث، المضارع، ولم يستخدم من هذه البحور في الحماسة إلا الخفيف، السريع، المنسرح، وهي تتكون من أربعة وعشرين مقطعاً.

أ . الخفيف:

يضم الخفيف تفعيلتين مختلفتين هما: (فاعلاتن، مستعلن)، وهي تتركب من أربع وعشرين مقطعاً: ن - -- + ٤ × -- ن - ٢ × = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً. وعدد أصواته اثنان وأربعون صوتاً:

$$/ه//ه//ه/ \quad /ه//ه//ه/ \quad /ه//ه//ه/ \quad ٢ \times$$

وقد ورد تاماً ومجزؤاً في الحماسة، واحتل المركز السادس بعد المتقارب في الاتجاه بواقع أربعة وخمسين مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ٣.٦٩%، وتقدم عليه في النفس الشعري حيث بلغت أبياته سبع وخمسين ومائة بيت من مجموع أبيات الحماسة بنسبة ٤%، كما ظل في المركز السادس من حيث الحضور بمعدل حضور في سبعة وثلاثين باباً بنسبة ٢١.٢٦%، والمعاني التي ورد فيها هي:

- الفروسية والمراثي: جاء في هذا المعنى عشرة مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٣.٠٥%، واحتوت على خمس وعشرين بيتاً من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٢.٤١%، وتوزعت على ثمانية أبواب من ٣٧ باباً بنسبة ٢١.٦٢%.

. الأخوانيات: عدد مقاطع هذا المعنى سبعة مقاطع من ١٧٥ مقطعاً بنسبة ٤%، وعدد أبياته سبع عشرة بيتاً من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٣.٤٩%، وتوزعت على أربعة أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ١٢.٩%.

. تقلبات الدهر ونوائبه: ارتفعت مقاطع هذا المعنى إلى ستة عشر مقطعاً من ٢٧١ بنسبة ٥.٩٠%، وبنفس شعري بلغت أبياته إحدى وسبعين بيتاً من ٩٦٩ بنسبة ٧.٣٣%، ووزعت على سبعة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٣١.٨٢%.

. الأخلاق: ورد فيها واحد وعشرون مقطعاً من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٣.٠٥%، وبلغ النفس الشعري فيها أربع وأربعين بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٣.٠٨%، وتوزعت على ثمانية عشر باباً من أربعة وثمانين باباً بنسبة ٢١.٤٣%.

ب. المنسرح:

بحر ثنائي التفعيلة (مستفعلن، مفعولات) ، يتركب من أربعة وعشرين مقطعاً .

-- ن - ٤ × + --- ن × ٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً .

عدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون:

ه/ه//ه/ ه/ه/ه/ ه/ه//ه/ ٢ ×

لم يرد في الحماسة إلا تاماً، وقد أورد المؤلف على وزنه سبعة وثلاثين مقطعاً من مجموع ما ورد في الحماسة بنسبة ٢.٥٣%، وبلغت أبياته ١٣٠ بيتاً بنسبة أرفع من الاتجاه ٣.٣١%، وتوزع على سبعة وعشرين باباً بنسبة ٢١.٢٦% من جملة أبواب الحماسة، ووجد بقلة في معاني الحماسة، فلم يبلغ في الفروسية والمراثي إلا ستة مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ١.٨٣%، وبنسبة نفس شعري قريبة من ذلك ١.٩٣%، إذ بلغت الأبيات عشرين بيتاً من ١٠٣٨ بيتاً، توزعت على أربعة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ١٠.٨١%، وفي معاني الأخوة بلغت مقاطعه ستة مقاطع من واحد وثلاثين مقطعاً بنسبة ٣.٤٣%، وبلغت أبياته أربع عشرة بيتاً من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٢.٨٧%، وحضور في ستة أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ١٩.٣٥%، وفي نوائب الدهر وتقلباته ارتفعت مقاطعه إلى ستة عشر مقطعاً من ٢٧١ بنسبة ٤.٨٠%، واحتوت على سبعين بيتاً من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٧.٢٢%، موزعة على سبعة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٣١.٨٢%. أما في الأخلاقيات فقد بلغت مقاطعه اثني عشر مقطعاً فقط من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ١.٧٤%، وبنفس لم تبلغ أبياته إلا ست وعشرين بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ١.٨٢%، وهي نسبة مقارنة لنسبة التواتر، وحضر في عشرة أبواب من أربعة وثمانين باباً بنسبة ١١.٩٠%.

ج. السريع:

من البحور مزدوجة التفعيلة (مستفعلن، فاعلن)، ويتركب من اثنين وعشرين مقطعاً:

-- ن - ٤ × + --- ن × ٢ = ستة مقاطع قصيرة + ١٦ مقطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته ثمانية وثلاثون:

ه/ه//ه/ ه/ه/ه/ ه/ه//ه/ ٢ ×

لم يرد في الحماسة إلا تاماً، وقد بنى عليه في الفروسية والمرائي ثلاثة مقاطع فقط من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٠.٩١%، وست أبيات فقط من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٠.٥٨% في ثلاثة أبواب من ٣٧ باباً بنسبة ٨.١١%، وورد منه في معاني الأخوة مقطعين فقط من ١٧٥ مقطعاً بنسبة ١.١٤%، وثلاث أبيات من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٠.٦٢%، وجاءت في بايين من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٦.٤٥%، كما لم يرد منه في نواب الدهر وتقلباته إلا ثلاثة مقاطع من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ١.١١%، وخمس أبيات من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٠.٥٢% موزعة على ثلاثة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ١٣.٦٤%، وجاء منه في الأخلاقيات ثمانية مقاطع من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ١.١٦%، وعدد أبياته تسع عشرة بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ١.٣٣%، موزعة على ثمانية أبواب من ٨٤ باباً بنسبة ٩.٥٢%، وهو بذلك يحتل المنزلة العاشرة في سلم الترتيب بمعدل تكرار يساوي ستة عشر مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ١.٠٩%، وبنفس شعري بلغت أبياته ٣٣ بيتاً من ٣٩٢٤ بيتاً بنسبة ٠.٨٤% وهي أقل من نسبة الاتجاه. أما الحضور فلم يرد إلا في ستة عشر باباً من ١٧٤ باباً بنسبة ٩.٢٠%.

٤. مجموعة دائرة المجتلب:

تضم هذه الدائرة بحور: الرمل، الرجز، الهزج، وعدد مقاطعها أربعة وعشرون مقطعاً:

أ. الرمل:

بحر موحد التفعيلة جاء تاماً ومجزؤاً في الحماسة، وقد ورد فيه ستة وثلاثون مقطعاً من إجمالي الحماسة بنسبة ٢.٤٦%، وأبياته ثمان وسبعون بيتاً من مجموع أبيات الحماسة بنسبة ١.٩٩%، وقد توزعت على ثلاثة وعشرين باباً من ١٧٤ باباً بنسبة ١٣.٢٢%.
يتركب من أربعة وعشرين مقطعاً:

ن - -- ٣ × ٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون :

ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ٢ ×

وقد بلغت مقاطعه في الفروسية والمرائي أربعة مقاطع فقط من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ١.٢٢%، وأبياته خمس أبيات فقط من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ١.٤٥% موزعة على ثلاثة أبواب من ٣٧ باباً بنسبة ٨.١١%، وعدد مقاطعه في الأخوانيات مقطعان فقط من ١٧٥ مقطعاً بنسبة ١.١٤%، وأبياته خمس أبيات فقط من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ١.٠٣% موزعة على بايين من ٣١ باباً بنسبة ٦.٤٥%، وفي تقلبات الدهر ونوابه بلغت مقاطعة سبعة مقاطع من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ٢.٥٨%، وأبياته ١٨ بيتاً من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ١.٨٦%، مفرقة على ستة أبواب من اثنين وعشرين باباً بنسبة ٢٧.٢٧%،

وبلغت مقاطعه في الأخلاقيات ٢٣ مقطعاً من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٣.٣٤%، وأبياته ٤٠ بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٢.٨٠%، وقد توزعت على اثني عشر باباً من ٨٤ باباً بنسبة ١٤.٢٩%.

ب. الرجز:

بحر صافي التفعيلة (مستعلن) يتركب من أربعة وعشرين مقطعاً.

-- ن = ٢ × ٣ × ٦ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون:

ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه

وقد استعمله الشاعر العربي تاماً ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً، وقد ورد في الحماسة تاماً ومشطوراً، وهو يتميز عن بقية البحور في التطبيق بمظهرين: استعماله عادياً موحد القافية كبقية البحور...، واستعماله بحراً خاصاً متنوع القوافي مصرع الأبيات^(١)، وهو ما تسمى أشعاره بالأراجيز.

جاء منه في الحماسة بنوعيه التام والمشطور اثنان وعشرون مقطعاً من إجمالي مقاطع الحماسة بنسبة ١.٥٠%، وعدد أبياته ست وعشرون ومائة بيت من أبيات الحماسة بنسبة ٣.١٢% أرفع من الاتجاه، ووزع على سبعة عشر باباً من أربعة وسبعين باباً بنسبة ٩.٧٧%، ولم يرد تاماً إلا في ثلاثة مقاطع^(٢) تضمنت تسع أبيات.

وجاء منه في الفروسية ١٠ مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٣.٠٥%، وأبياته بلغت ٣٣ بيتاً بنسبة ٣.١٨%، موزعة على خمسة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ١٣.٥١%، ولم يرد منه في الأخوانيات أي مقطع البتة، أما في تقلبات الدهر ونوابه فبلغت مقاطعه ستة مقاطع فقط من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ٢.٢١%، وأبياته بلغت خمس وعشرين بيتاً فقط من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٢.٥٨%، ووزعت على ستة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٢٧.٢٧%، وجاء منه في الأخلاقيات ستة مقاطع فقط من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٠.٨٧%، وعدد أبياته ٦٨ بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٤.٧٦%، وهي نسبة مرتفعة مقارنة بنسبة التكرار، وقد توزعت على ستة أبواب من ٨٤ باباً بنسبة ٧.١٤%، وبذلك جاء في المرتبة السابعة .

ج. الهزج:

بحر صافي التفعيلة (مفاعيلن) يتركب من ستة عشر مقطعاً:

--- ن = ٢ × ٢ × ٤ = ٤ مقاطع قصيرة + ١٢ مقطعاً طويلاً.

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٣.

(٢) انظر الحماسة، ج ١/٢٧٢، ٢/٥٥، ٢/١٠٢.

وعدد حركاته وسكناته ثمانية وعشرون متحركاً وساكناً:

ه/ه/ه// ه/ه/ه/ه × ٢

ولم يرد إلا مجزئاً وحظه من الاستعمال قليل في الشعر العربي عامة، وفي شعر الحماسة خاصة إذ لم يرد منه فيها إلا مقطعين فقط بنسبة ٠.١٤%، وبنفس شعري لم يتجاوز إحدى عشرة بيتاً بنسبة ٠.٢٨%، جاء مقطع منه في الفروسية، وعدد أبياته تسعة أبيات من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٠.٨٧%، والمقطع الثاني في الخلق وتكون من بيتين.

وفي الجدولين الآتيين يتضح ترتيب البحور حسب الاتجاه والنفس:

جدول رقم (٦.٤) يبين ترتيب البحور حسب الاتجاه

الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة
١	الطويل	٦٧٤	٤٦.٠٧%	١٦٧١	٤٢.٥٨%
٢	الكامل	٢١٨	١٤.٩٠%	٦٤٤	١٦.٤١%
٣	البسيط	١٩٩	١٣.٦٠%	٥٢٨	١٣.٤٦%
٤	الوافر	١٤٦	٩.٨٩%	٣٨٧	٩.٨٦%
٥	المتقارب	٥٥	٣.٧٦%	١٤٥	٣.٧٠%
٦	الخفيف	٥٤	٣.٦٩%	١٥٧	٤%
٧	المنسرح	٣٧	٢.٥٣%	١٣٠	٣.٣١%
٨	الرملي	٣٦	٢.٤٦%	٧٨	١.٩٩%
٩	الرجز	٢٢	١.٥٠%	١٢٦	٣.٢١%
١٠	السريع	١٦	١.٠٩%	٣٣	٠.٨٤%
١١	المديد	٤	٠.٢٧%	١٤	٠.٣٦%
١٢	الهزج	٢	٠.١٤%	١١	٠.٢٨%
	المجموع	١٤٦٣	١٠٠.٠٠%	٣٩٢٤	١٠٠.٠٠%

جدول رقم (٧.٤) يبين ترتيب البحور حسب النفس

الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة
١	الطويل	٦٧٤	٤٦.٠٧%	١٦٧١	٤٢.٥٨%
٢	الكامل	٢١٨	١٤.٩٠%	٦٤٤	١٦.٤١%
٣	البسيط	١٩٩	١٣.٦٠%	٥٢٨	١٣.٤٦%
٤	الوافر	١٤٦	٩.٩٨%	٣٨٧	٩.٨٦%
٥	الخفيف	٥٤	٣.٦٩%	١٥٧	٤%
٦	المتقارب	٥٥	٣.٧٦%	١٤٥	٣.٧٠%
٧	المنسرح	٣٧	٢.٥٣%	١٣٠	٣.٣١%
٨	الرجز	٢٢	١.٥٠%	١٢٦	٣.٢١%
٩	الرملي	٣٦	٢.٤٦%	٧٨	١.٩٩%
١٠	السريع	١٦	١.٠٩%	٣٣	٠.٨٤%
١١	المديد	٤	٠.٢٧%	١٤	٠.٣٦%
١٢	الهزج	٢	٠.١٤%	١١	٠.٢٨%
	المجموع	١٤٦٣	١٠٠.٠٠%	٣٩٢٤	١٠٠.٠٠%

ب . خصائص استخدام البحور :

١ . تواتر البحور في الاتجاه والنفس :

استخدم شعراء الحماسة اثني عشر بحراً من البحور الشعرية، وأهملوا أربعة بحور هي: المتدارك، وهو من دائرة المتفق، والمقتضب والمجتث والمضارع، وهي من دائرة المشتبه، فلم يأتي من هذه البحور أي مقطع أو بيت في كتاب الحماسة.

ومن تأمل نسبة التواتر في الاتجاه يجد الناظر أن ترتيبها حسب الجدول رقم (٦.٤) كالاتي:

الطويل أكثر البحور شيوعاً، فقد بلغ الاتجاه إليه قرابة النصف بنسبة ٤٦.٠٧%.

- يكاد الكامل والبسيط أن يكونا في مرتبة واحدة بنسبة ١٤.٩٠% للكامل، و ١٣.٦٠% للبسيط.

. انفرد الوافر بالمنزلة الثالثة بنسبة ٩.٩٨%.

- جاء المتقارب والخفيف في المنزلة الرابعة بنسب متقاربة تساوي ٣.٧٦% للمتقارب، و ٣.٦٩% للخفيف.

. جاء المنسرح والرمل في المرتبة الخامسة بنسبة ٢.٥٣% للمنسرح، ٢.٤٦% للرمل.

. الرجز والسريع احتلا المرتبة السادسة بنسبة ١.٥٠% للرجز، ١.٠٩% للسريع.

. المديد والهزج جاء في المنزلة الأخيرة بنسبة ٠.٢٧% للمديد، ٠.١٤% للهزج.

والمرجع في الترتيب السابق تكرار المقاطع الشعرية دون النظر إلى عدد الأبيات الشعرية التي ضمها كل بحر، وذلك يدل على مدى استخدام البحور الشعرية.

أما إذا أردنا معرفة مدى النفوس الشعري لكل بحر، ومدى القدرة على الإطالة والاستمرار فيه وفقاً لمعاني الحماسة المحددة من قبل المؤلف، فسيتم ذلك من خلال الجدول رقم (٧-٤)، وسنلاحظ تغير النسب نوعاً ما.

ومن المقارنة بين الجدولين نستنتج الآتي:

حافظ الطويل على مرتبة الصدارة، ولكن بنسبة أقل من نسبة الاتجاه بلغت (٤٢.٥٨%)،

وهي نسبة بين الثلث والنصف، وهي نفس النتيجة التي وصل إليها إبراهيم أنيس^(١) من خلال

دراسته للمفضليات وجمهرة أشعار العرب، والأغاني من الجزء الأول إلى الجزء الثاني عشر كما يتضح في الجدول الآتي:

(١) موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأجلو المصرية، ط ٥، ص ١٩٠.

جدول رقم (٨.٤)

الكتاب	المفضليات + جمهرة أنساب العرب	الأغاني من ١:١٢	كتاب الحماسة
الأبيات	٥٢٠٠	٤٥٠٠	٣٩٢٤
الطويل	%٣٤	%٣٦	%٤٢.٥٨
الكامل	%١٩	%١٢	%١٦.٤١
البيسط	%١٧	%١٢	%١٣.٤٦
الوافر	%١٢	%١١	%٩.٨٦
الخفيف	%٥	%٨	%٤
المتقارب	%٥	%٤	%٣.٧٠
المنسرح	%١	%٣	%٣.٣١
الرجز	٠	%٤	%٣.٢١
الرمل	%٥	%٢	%١.٩٩
السريع	%٤	%٣	%٠.٨٤
المديد	٠	%١	%٠.٣٦
الهزج	٠	%١	%٠.٢٨

وجاء الكامل بعد الطويل بنسبة ١٦.٤١٪، وهي أعلى من نسبة التواتر، ولعل السبب في ذلك طول المقاطع الشعرية التي على الكامل في كتاب الحماسة، والمعنى الخاص الغالب فيها هو تقلبات الدهر ونوائبه المرتبط غالباً بغرض الشكوى .

كما حدث هذا التفاوت بين الاتجاه والنفس في الرجز، فالتكرار بنسبة ١٠.٥٠٪، والنفس بنسبة ٣.٢١٪، وسبب ذلك طول القطع التي على مشطور الرجز، التي تعتمد على أسلوب السرد القصصي .

أما بقية البحور الشعرية المستعملة في الحماسة فتكاد تكون نسب النفس الشعري والاتجاه متقاربة. وبالنسبة للتغيير فقد حدث تغيير طفيف، تقدم الخفيف على المتقارب في النفس الشعري بنسبة ٤٪، إلى ٣.٧٠٪، وتقدم الرجز على الرمل بنسبة ٣.٢١٪ إلى ١.٩٩٪.

وعليه يمكن تصنيف بحور الحماسة كالآتي:

. الطويل تفرد بالمنزلة الأولى .

. الكامل تفرد بالمنزلة الثانية .

. الوافر تفرد بالمنزلة الثالثة .

. البسيط تفرد بالمنزلة الرابعة .

. الخفيف، المتقارب، المنسرح، الرجز، الرمل تكاد تكون في منزلة واحدة هي المنزلة الخامسة .

. السريع، المديد، الهزج في المنزلة السادسة .

ومن الملاحظ في الجدول السابق أن البحور المستخدمة في كتب جامعي الأدب العربي هي البحور المستخدمة في الحماسة، ولم يغب إلا المديد والهزج في المفضليات وجمهرة أنساب العرب.

٢. التام والناقص من البحور:

يعد الاجتزاء مظهر من مظاهر تنوع أوزان الشعر العربي، وهو عبارة عن اقتطاع تفعيلة من آخر الصدر والعجز، وتجمع هذه الأوزان صفة واحدة هي أنها قصيرة قليلة المقاطع. ومن استقراء الحماسة نجد أيضاً المشطور، ولم يرد إلا في الرجز، وأيضاً مخلع البسيط الذي لم يرد إلا ثلاث مرات هي:

مقاله عمرو بن معدي كرب [ق: المتواتر]:^(١)

أَمَّا الْعِتَابُ فَلَا عِتَابُ لَاقْرَبُ دَارٍ وَلَا نِسَابُ

وما قاله عبيد بن الأبرص [ق: المتواتر]:^(٢)

سَاعِدْ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا وَلَا تَقُلْ إِنِّي غَرِيبُ

وقول مطيع بن إبّاس [ق: المتواتر]:^(٣)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ إِنِّي عَلَيْهِ لَذُو اكْتِنَابِ
أَصْبَحْتُ أَبْكِي عَلَى شَبَابِي بُكَاءَ صَبِّ عَلَى التَّصَابِي

جدول رقم (٩.٤) يبين نسب البحور الناقصة

مخلع البسيط			مشطور الرجز				البحور المجزوءة				
النسبة	الأبيات	التكرار	النسبة	الأبيات	التكرار	النسبة	الأبيات	التكرار	النسبة	الأبيات	التكرار
١٠٠%	٦	٣	١٠٠%	١١٨	١٩	٨٨.٢٤%	١٢٠	٣٩	٨٤.٧٨%	١٢٠	٣٩
						٢.٢١%	٣	٣	٦.٥٢%	٣	٣
						٨.٩٠%	١١	٢	٤.٣٥%	١١	٢
						٠.٧٤%	١	١	٢.١٧%	١	١
						٠.٧٤%	١	١	٢.١٧%	١	١
						٠.٠٠%	١٣٦	٤٦	٠.٠٠%	١٣٦	٤٦

من الجدول السابق يتبين أن الكامل احتل المرتبة الأولى بين المجزوءات، يليه الهزج من جهة النفس، و الرمل من جهة التكرار، فالوافر والخفيف، وتفرد الرجز في استخدامه مشطوراً، كما استخدم مخلع البسيط وهو وزن ينفرد به البسيط دون غيره من البحور. أما نسبة توظيف البحور الناقصة إلى التامة فكانت كالاتي:

(١) كتاب الحماسة، ج ١/ ١٠٣.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢/ ٧١.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢/ ١٠٨.

جدول رقم (١٠.٤) يوضح نسبة البحور الناقصة إلى التام

الظاهرة	التكرار	النسبة	الآبيات	النسبة
التام	١٣٩٥	%٩٥.٣٥	٣٦٦٤	%٩٣.٣٧
المجزوء	٤٦	%٣.١٤	١٣٦	%٣.٤٥
المشطور	١٩	%١.٣	١١٨	%٣.٠١
المخلع	٣	%٠.٢١	٦	%٠.١٥
المجموع	١٤٦٣	٠٠.٠٠	٣٩٢٤	٠٠.٠٠

ومما سبق يمكن القول: إن البحور الناقصة تابعة للتامة، وأن الشاعر لا يجد فيها غالباً الوزن المناسب للقول الشعري وخصوصاً في الأغراض الرسمية؛ لأنها تتناسب في معظم الأحيان مع الأغراض التي يمكن أن نسميها الأغراض الإمتاعية المعتمدة على قلة الأصوات والمقاطع، وتتصف بالتتابع المقطعي المنسجم مع النقلات الرقصية أو التتابع السردي القصصي الذي نجده جلياً واضحاً في مطولات مشطور الرجز. ويبدو لي أن أكثر البحور تعرضاً للنقص هي البحور ذات التفعيل الصافية، وعلى رأسها الكامل لما يتصف به من تناسب وتنوع بين مقاطعه، وخصوصاً إذا لحق تفعيلته الإضمار بحيث تنوع تفعيلاته داخل الإطار الشعري (متفاعلاً، مستفعلاً)، وهو ما سنعرض له فيما بعد.

ج. الدراسة الزمنية: .

والمقصود بذلك علاقة البحور الشعرية بالحقة الزمنية لشعراء الحماسة الذين تم معرفة وتحديد عصورهم وإقصاء من لم نستطع تحديد عصره وفي الجدول الآتي بيان ذلك:

جدول رقم (١١٤) يبين علاقة البحور الشعرية بالفترة الزمنية

العصر	الطويل	الكامل	البيسط	الوافر	الخفيف	المتقارب	المنسرح	الرجز	الرمل	السريع	المديد	الهزج	المجموع	العصر	
														النسبة	الأبيات
الجاهلي	٣٣٦	١٣٥	٩٣	٧٩	٥٩	٢٤	٢٥	٧	٣٢	١٠	٠	١١	١١٢	٤١.٣٨%	١٣.٦٣%
المخض	٣٠٤	١١١	٥٨	٦٧	٧١	٦٢	٦١	٣١	١١	٢	٢	٠	٦٦٦	٤٥.٥١%	٢٢.٦١%
الإسلام	٥٢٤	١٨١	٨١	٨٩	١٣	٤٠	٣١	٣٨	٦١	٣	٢	٠	٨١١	٦٦.٦٣%	٢٢.٦١%
الدولتين	٧١	٨	٦٢	٦	٣١	٣	٧١	٦١	٠	٠	٠	٠	٣١١	٥١.٠١%	٦.٦١%
العباسي	٨٦	٥٠	٢٤	٦	٨١	١٢	٣	٠	١٠	١٠	١٠	٠	٢٤٠	٣٥.٧٧%	٢٠.٨٣%

ومن الجدول السابق يمكن أن نستخلص الآتي:

. ظل بحر الطويل محافظاً على الصدارة بنسبة تقترب من النصف عند المخضرمين والإسلاميين، وبين الثلث والنصف عند الجاهليين، وقارب الثلث عند العباسيين، وانخفض إلى ١٦% عند مخضرمي الدولتين.

. حافظ الكامل على منزلة متناسبة في العصر الجاهلي والإسلامي وعند المخضرمين بنسب متساوية تقريباً، وتدنى عند مخضرمي الدولتين بنسبة ٦%، وحقق أعلى نسبة له في العصر العباسي بلغت ٢١%.

. جاءت نسب البسيط عند شعراء العصر الجاهلي، ومخضرمي الجاهلية والإسلام، والدولة العباسية متقاربة، وارتفعت عند مخضرمي الدولتين حيث بلغت (٢٥%).

. أعلى درجة للوافر عند مخضرمي الجاهلية والإسلام إذ بلغت (١٣%)، وانخفضت عند العباسيين إلى (٤.٧٥%)، تقاربت عند شعراء الجاهلية والإسلام ومخضرمي الدولتين.

. حقق الخفيف ارتفاعاً عند مخضرمي الدولتين بنسبة (١١%)، وهبوطاً عند مخضرمي الجاهلية والإسلام فلم تتجاوز نسبته ٢.٦٩%، وشعراء العصر الإسلامي بنسبة ورود بلغت ٣.٦٥%، وتقاربت نسب العصر الجاهلي والعباسي.

. حصل المتقارب على أعلى نسبة في العصر العباسي بلغت ٩%، وأقل نسبة في العصر الجاهلي، وتقاربت نسب وروده عند مخضرمي الجاهلية والإسلام وشعراء العصر الإسلامي ومخضرمي الدولتين بمعدل ٤%.

. أعلى نسب المنسرح عند مخضرمي الدولتين ١٥.٧٩%، وهي قليلة عند باقي شعراء الحماسة.
. مشطور الرجز : ارتفعت نسبته عند مخضرمي الدولتين حيث بلغت ١٤%، وانخفضت عند باقي الشعراء وخصوصاً شعراء العصر الجاهلي فلم تتجاوز ١%.

. الرمل، السريع، المديد: جاءت بنسب متدنية في كل العصور، وأعلى نسبة لها عند شعراء العصر العباسي ٤%.

ومما سبق يمكن القول:

. إن علاقة البحور الشعرية لا تقتصر على المعنى فقط، كما لاحظنا تصدر الطويل في الحماسة بما يقارب النصف، وفي أغراض الشعر عموماً كما في المفضليات، وجمهرة أشعار العرب، والأغاني بنسبة أكثر من الثلث تساوي ٤٠% تقريباً، وعليه فمن الملاحظ وجود علاقة أيضاً بين الوزن الشعري والزمن، ويثبت ذلك اختلاف نسب استخدام البحور الشعرية في كتاب الحماسة، وأعتقد أنها لو

أقيمت دراسة تعدد بالمكان لوجد اختلاف أيضا، ومن الملاحظ أن التفاوت في النسب يكون طفيفا، وذلك في الفترات الزمنية المتقاربة كالجاهلي، ومخضرمي الجاهلية والإسلام، وشعراء العصر الإسلامي، ويكون التفاوت بين العصور المتباعدة أكبر كالعصر الجاهلي، وآخر الدولة الأموية، والعباسية، ولا يخفي ما يطرأ على كل مرحلة زمنية من متغيرات بيئية وثقافية واجتماعية تعد بمثابة المحددات لصياغة مرحلة زمنية جديدة تؤثر في كافة أشكال الحياة، وتطبعها بطابع المرحلة، ومن ضمن ذلك الأوزان الشعرية.

- مصدر اكتساب الأوزان الشعرية السماع، بدليل أننا قد نشاهد طفلا يهتز راقصاً لأي ترديد موسيقي منسجم مع أنه لا يفقه المعنى، فكما أن مصدر الخيال في الغالب هي الصورة البصرية، فإن مصدر الإيقاعات الترديدات المتناسقة المنسجمة، والنافذة الحسية لإدراكها هي الأذن الموسيقية، كما أن للبيئة الطبيعية دور بارز في الصياغة الشعرية، وأكبر دليل على ذلك أن الإضاءة لواضع علم العروض كما تقول بعض الروايات هو السماع لدقات المطرقة، من الأدلة أيضا ما روي عن بعض الشعراء أنه كان يخرج إلى البادية يفتش عن أوزانه، ومنهم من كان يخلو بنفسه، ويذكر الأحبة، وبذلك فالشاعر عندما تعتمل في نفسه فكرة أو مشاعر خاصة، فإنه قد يوحى إليه باختيار الوزن خبير جدول أو هزيم النسيم أو هزيم الرعد أو تساقط قطرات الماء؛ لذا يمكن القول: إن الطبيعة بملاساتها تعد مصدراً من مصادر تحديد الوزن واختياره.

وكما قلنا سابقاً أن نافذة الوزن الفكرية هي الأذن، فإذا صادف المعنى الذي يريد الشاعر إخراجه نسقاً موسيقياً مكتسباً من غيره أو من أصوات آنية سمعها وهي مخزنة في تصور، اندمج في إطار هذا النسق الموسيقي، وأعتقد أن الألفاظ وترتيبها تابعة للإطار الموسيقي وليس العكس؛ لأنه لو كان كذلك لتعددت الأوزان داخل القصيدة الواحدة وهذا مخل، كما يدل على ذلك الضرورة الشعرية التي تجوز للشاعر مالا يُحَوَّرُ لغيره من التصريف والحذف والتكرار، وهذا الاكتساب للوزن جزء من رواية الشعر وحفظه، ومن التغيير البيئي كما حدث في الأندلس من ظهور الموشحات والمخمسات وغيرها من الأوزان، وعليه فإن علاقة الوزن بالعرض الشعري لا يمكن إيصاله إلى درجة التخصيص والتحديد، ولا تتعدا الاكتساب حسب الظروف والملابسات البيئية المقيدة بالزمان والمكان.

- يمكن تقسيم الأوزان إلى أوزان رئيسة، وأوزان متوسطة الاستخدام، وأوزان قليلة الاستخدام، ويمكن تحديد الأوزان الرئيسية بالبحور ذات الصدارة في الاستخدام، وهي: الطويل، البسيط، الكامل، الوافر، وأوزان الدرجة الثانية هي: المتقارب، الخفيف، المنسرح، الرمل، الرجز، السريع، والأوزان النادرة الاستخدام هي: المديد، الهزج، المتدارك، المجتث، المضارع، المقتضب.

. التقارب بين الاتجاه والنفس الشعري يكاد يكون متقارباً في جميع بحور الحماسة، وأكبر فارق وجد بينهما في بحر الطويل، فالتواتر بلغ ٤٦.٠٧%، والنفس بلغ ٤٢.٥٨%، يليه الرجز بتكرار يساوي ١.٥٠%، ونفس يساوي ٣.٢١%.

. من الملاحظ أن المصدر كان من نصيب البحور الطويلة، وذلك راجع في رأبي إلى كثرة المقاطع وخصوصاً القصيرة. وتناسب أنواعها (طويلة، قصيرة)، وحركاتها وسكناتها، ولا ((يتوقف تواتر البحر على كثرة المقاطع))^(١) فقط.

ولتقريب هذه القضية يمكن الاعتماد على الطويل، والكامل.

الطويل في الدائرة = ثمانية وعشرين متحركاً + عشرين ساكناً.

$$٢٨ \text{ مقطعاً} = ٨ \text{ قصيرة} + ٢٠ \text{ مقطعاً طويلاً.}$$

الطويل الشائع: يلحق فعولن في حشوه زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن فتصير فعول، ويلحق تفعيلة عروضه أو ضربه مفاعيلن فتصبح مفاعلن، وإذا جاء هذا الزحاف في أكثر من تفعيله سقط حرفان ساكنان، أو أكثر إذا تكرر، ويصبح بين ٢٨ متحركاً مقابل أربعة عشر ساكناً إلى ثمانية عشر، وهذا يرفع معدل المقاطع القصيرة إما إلى أعلى حد لها ويساوي أربعة عشر مقطعاً قصيراً أو ما دونها إلى ثمانية كما في الدائرة، وبالمقابل ينخفض معدل استخدام المقاطع الطويلة إلى أقل حد لها حيث يصل إلى أربعة عشر مقطعاً أو ما فوق، وبذلك نجد أن التساوي بين المقاطع أو شبه التساوي كما هو شائع في الطويل هو الذي مكّنه من احتلال الصدارة، وهذا مالا نجد في البسيط رغم أنه من نفس الدائرة، وبنفس عدد المقاطع وكثرتها إلا أنه تأخر عن الطويل.

$$\text{الكامل في الدائرة} = ٣٠ \text{ مقطعاً} = ١٨ \text{ مقطعاً قصيراً} + ١٢ \text{ مقطعاً طويلاً}$$

$$٢٨ \text{ متحركاً} + ٢٠ \text{ ساكناً}$$

الوزن الأكثر شيوعاً: إضمار متفاعلن = مستفعلن، وهو جائز عند العروضيين وحسن في الحشو فإذا صار كالآتي:

$$ه//ه//ه // ه//ه//ه // ه//ه//ه$$

$$ه//ه//ه // ه//ه//ه // ه//ه//ه$$

فمن الملاحظ زيادة السواكن ونقص المتحركات، وبذلك ترتفع المقاطع الطويلة، وتنخفض المقاطع القصيرة بحيث تصير في أعلى تناسب لها وتتساوى مقاطعه مع الطويل بنقص مقطعين، وبمعدل ٢٨ مقطعاً لكل منهما، ويتناسب = أربعة عشر مقطعاً قصيراً + أربعة عشر مقطعاً طويلاً وهذا ما لا

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٤.

نجده في الوافر الذي دخل على تفعيلة عروضه وضربه القطف مفاعلتن فصارت فعولن، بذلك سقط من تشكيلته أربعة مقاطع //ه//ه = //ه/ه، وبناء على ما سبق في رأبي أن الشيوخ راجع إلى هذا التناسب؛ لأننا لا يمكن أن نجد قصيدة كاملة على أحد البحرين ملتزمة بوزن الدائرة، وعلى هذا الأساس يكون حظ البحر من التواتر والشيوخ، ولا يتوقف على كثرة المقاطع أو نوع التفعيلة، وقد يقول قائل لماذا لم يتساوى البحران في الشيوخ بناء على ذلك؟ والجواب أن الطويل هو أساس القاعدة لكثرة المقاطع الطويلة فيه بعكس الكامل الذي كثرة فيه المقاطع القصيرة، ومن تتبع القواعد العروضية نجد المقاطع الطويلة أكثر مدعاة للمتغيرات العروضية من زحافات وعلل كما أن الطويل أكثر نقلات إيقاعية من الكامل؛ لاعتماده على التفعيلة المزدوجة بعكس الكامل الذي يعتمد على التفعيلة الصافية. كما أن كثرة الأصوات توجد للشاعر فرصة تبديل الألفاظ والتراكيب وتحويلها للوصول إلى القافية بينما قلتها تحد من هذه الفرصة، والتناسب بين المقاطع يوجد الانسجام الموسيقي من الناحية الزمنية الموصلة، فإذا اختل التناسب اختلت المقاطع، واختلاها يؤدي إلى عدم الانسجام الزمني لصوت الإيقاع، فيطول أو يقصر، وكل من الطول أو القصر يحد من القدرة على الانتظام، وبناءً على قاعدة التناسب سمح للشاعر بالتحول عن القواعد التركيبية حفاظاً على الانسجام الموسيقي، وهو ما سمي بالضرورات الشعرية، أو القاعدة الوزنية، فيضطر لاستخدام الزحافات والعلل، وكل هذه التحولات الأسلوبية تخدم قاعدة التناسب حفاظاً على الانسجام الموسيقي.

ثانياً : القافية .:

شكل وزن البحر فيما سبق المحور الأول في دراسة الخصائص الفنية للبناء النصي، ولكن الشاعر لا يصل بذلك إلى القمة التأثيرية إلا عند إتمام القافية التي تعد محمداً مستقلاً من ناحية البناء الصوتي الخاص بها، ومرتبطة بالبحر من جهة ما يسمى بالضرب ((التفعيلة الأخيرة في البيت))، وهي ملزمة للشاعر في كل القصيدة، وبذلك تعد رابطاً فنياً يقوم على ((التجانس الصوتي، وغياب التجانس المعنوي))^(١)، ويشد مفاصل القصيدة، ويجعلها متماسكة فنياً.

وأبلغ حد يرجح أن تصل إليه أن تنساق التراكيب، وما تحمله من معاني إليها انسياقاً، وتتدفق بسلاسة في مثل قول الشاعر من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

وَلَمَّا قَصَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
وَشَدَّتْ عَلَى دُهُمِ الْمَهَارَى رِحَالُنَا وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ

(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٤، ١٩٨٦م، ص ٧٦.

(٢) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦.

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمُطِيِّ الْأَبَاطِحُ

كأن القافية في هذا الموضع ممسكة بزمام التراكيب والألفاظ، وما تحمله من معاني بحيث تنساب إليها بسلاسة ودون أي تكلف، وعلى نقيض ذلك قول مزرد بن ضرار^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]:^(٢)

فَمَا رَقَدَ الْوُلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتُهُ عَلَى الْبَكْرِ يُمْرِيه بِسَاقٍ وَحَافِرٍ

هنا لم تطاوع الشاعر القافية، فجاء بالحافر بدل القدم، وهو من نوع الاستعارة غير المفيدة عند الجرجاني؛ لتطويع القافية، ولا يخفى ما في ذلك من فصم بين القافية والمعنى أو على الأقل كراهة ووحشة هذا التطويع الذي وضع الحافر في غير موضعه بقصد إتمام القافية دون النظر إلى غير ذلك، ومن ذلك يبدو واضحاً كل الوضوح أن وظيفة القافية ذات صلة تامة بالمعنى، وهي ((تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها)^(٣).

وأما بالنسبة للاصطلاح على حد القافية فللخليل رأيان في ذلك، هما: أنها من الساكن الذي قبل الروي إلى آخر ساكن^(٤)، ويرى أيضاً أنها من الحرف الذي قبل أول ساكن قبل الروي إلى آخر ساكن ناتج عن إشباع حركة الروي^(٥)، ومنهم من يرى أنها الحرف الذي يجيء في آخر البيت^(٦).
ومما سبق لا يخفى دور القافية من الجهة الفنية، وغياها ((يضع الشاعر مباشرة وجهها لوجه أمام مقاييس النثر)^(٧)، والأصل الذي تبني عليه القافية هو حرف الروي، ويتبعه الوصل والخروج، ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل، ومن دراسة القافية في كتاب الحماسة نلاحظ أهم الظواهر الموسيقية المسيطرة على الشعر العربي باعتداد القافية أسلوب موسيقي فني متعارف عليه، ونستنتج جانب الثبات أو التحول والانزياح، وأول ما نبدأ به هو استخدام القافية من جهة التقييد والإطلاق.

(١) من شعراء الصحابة رضي الله عنهم، وقيل هو لقب أخي الشمخ بن ضرار. انظر أسرار البلاغة، ص ٢٨.

(٢) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٨

(٣) رومان يابكسون: قضايا الشعر، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط ١، ١٩٨٨م، ص ٤٦.

(٤) التنوخي: القوافي، تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٣٨.

(٥) الأخفش: القوافي، تحقيق: د. عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠م، ص ٨.

(٦) انظر عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ١/ ص ١٥

(٧) ت.س: أليوت: نظرات في الشعر الحر، ترجمة: منح الخوري، ضمن كتاب: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٦م،

أ. القافية المقيدة والمطلقة:

١. القافية المقيدة:

لا يوجد في هذا النوع وصل ولا خروج، وبناءً على ذلك فأنواعها ثلاثة ((بجردة أو مردفة أو مؤسسة))^(١)، وقد وردت في الحماسة بهذه الثلاثة الأشكال، وهي قليلة الاستخدام في كتاب الحماسة، بل في الشعر العربي عموماً، إذ لم تتجاوز في كتاب الحماسة ثمانية وخمسين مقطعاً من ثلاثة وستين وأربعمائة وألف مقطع بنسبة ٣.٩٦%، وبنفس شعري لم يتجاوز خمس وسبعين و مائة بيت من أربع وعشرين و تسعمائة وثلاث آلاف بيت بنسبة ٤.٤٦%، وهي نسبة أقل مما حدده إبراهيم أنيس ١٠%^(٢).

وفي الجدول الآتي بيان خصائص القافية المقيدة في كتاب الحماسة:

جدول رقم (١٢.٤) يبين خصائص القافية المقيدة

الروي	المقاطع	الآبيات	مجردة	مردفة	مؤسسة	البحر
ل	١٣	٥٦	١٢	١	٠	الرملة٦، السريع٢، المتقارب٢، الرجز٣
ر	١٥	٣٦	١٣	١	١	الطويل١، مجزوء الكامل١، الرملة٧، المتقارب٣، الرجز٣
ب	٨	٢٦	٤	٠	٤	الطويل١، مجزوء الكامل٤، الرملة٢، الرجز١
م	٨	٢١	٧	٠	١	الطويل١، مجزوء الكامل١، الرملة٦
ع	٤	١٠	٢	٢	٠	الطويل١، الرملة٢، الرجز
د	٣	٩	٣	٠	٠	الطويل١، الرملة٢
ن	٤	٨	٢	٢	٠	الرملة٢، المتقارب٢
هـ	١	٥		١	٠	مجزوء الكامل١
ق	١	٢	١	٠	٠	مجزوء الكامل١
ت	١	١	١	٠	٠	المتقارب١
س	١	١	٠	١	٠	السريع١

ومن الجدول السابق يتضح أن ترتيب استخدام البحور في القافية المقيدة بأنواعها: (المجردة، المردفة، المؤسسة) كالآتي: الرمل تكرر سبع وعشرين مرة، مجزوء الكامل تكرر ثمان مرات الطويل تكرر خمس مرات، والرجز المشطور أربع مرات، و المتقارب كذلك، وأخيراً السريع مرة واحدة، وعليه لم يزد في الحماسة على ما جاء به إبراهيم أنيس إلا مجزوء الكامل بقوله: ((إن القوافي المقيدة تكثر في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر... وقد تجئ هذه القافية بنسبة قليلة في بحر مثل: الطويل، الرجز، المتقارب، السريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى))^(٣)، وإذا كان الرمل أكثر استخداماً، فإن اللام و الراء كروي في هذا النوع من القافية هما الرويان المتقدمان على بقية حروف المعجم، ويبدو لي أن قلة القافية المقيدة راجع إلى أن حذف الوصل يؤدي إلى بتر المقطع الموسيقي الأخير المعتمد على خفة الحروف المتولدة عن الإشباع (ا، و، ي) التي تعد أخف الحروف، لذا وجدنا أن أكثر روي القافية المقيدة اللام والراء أكثر الأصوات أشبه بالحركات كما سنلاحظ في الحروف المستخدمة رويًا، ومن الملاحظ توجه شاعر

(١) الشيخ. محمد الدمهوري: الحاشية الكبرى، مطبعة المعاهد، مكتبة محمود توفيق، القاهرة، ط١، ١٣٥٣هـ/ ١٩٤٣م، ص١٠٢.

(٢) موسيقى الشعر العربي، ص٢٦٠.

(٣) موسيقى الشعر، ص٢٦٠.

الحماسة إلى القافية المكثفة، وأهمها قافية المتدارك أكثر من قافية المتواتر، والمترادف، وتقل قافية المتراكب، أما قافية المتكاوس فقد غابت غياباً كلياً عن الحماسة عموماً .

٢ . القافية المطلقة:

هي الموصولة بحرف لين ناتج عن إشباع حركة الروي، أو الموصولة بالهاء ((وأنواعها ستة، وهي المجردة الموصولة بلين أو هاء، والمردفة الموصولة بلين أو هاء، والمؤسدة الموصولة بلين أو هاء))^(١)، وقد جاءت في كتاب الحماسة حسب المجرى على ثلاثة أشكال هي: الروي المفتوح، الروي المضموم، الروي المكسور، وكانت نسبة الاتجاه والنفس حسب المجرى كالآتي:

جدول رقم (١٣.٤) يبين أنواع القافية حسب المجرى والنوع

المجرى	المقاطع	النسبة	الآبيات	النسبة
الفتح	٣٢٩	%٢٢.٤٩	٧٩٥	%٢٠.٢٦
الضم	٥٥٠	%٣٧.٥٩	١٤٣١	%٣٦.٣٠
الكسر	٥٢٦	%٣٥.٩٥	١٥٢٣	%٣٨.٦٤
المقيد	٥٨	%٣.٩٦	١٧٥	%٤.٤٦
المجموع	١٤٦٣	%١٠٠.٠٠	٣٩٢٤	%١٠٠.٠٠

١. مجرى الفتح:

أشكاله في الحماسة كالآتي:

رَ، (ا) رَ، (ي) رَ، (و) رَ، (ا) رَ هَ، رَهْ، (ا) رَ هَا، (ي) رَ هُ، (و) رَ هُ، (ت) دِ رَ .
وعليه فأشكال الروي المفتوح في الحماسة عشرة أشكال، ومن الملاحظ غياب حركة الخروج بالضم، كما من الملاحظ أن حركة الدخيل (الإشباع) مع الروي المفتوح تكون غالباً مكسورة .
وجملة الأشعار على هذا المجرى ٣٢٩ مقطعاً، ونسبتها %٢٢.٤٩، وبلغ النفس الشعري ٧٩٥ بيتاً، ونسبتها %٢٠.٢٦ بمعدل متقارب بين النفس والاتجاه، وقد وردت مرتبة حسب الأكثر على روي اللام، الراء، الباء، الميم، العين، الياء، الدال، النون، القاف، الهاء، الحاء، الكاف، الجيم، السين، الهمزة والضاد والفاء.

(١) الدمنهوري: الحاشية، ص ١٠١ .

٢. مجرى الضم:

وأشكاله في الحماسة كالاتي:

رُ، (ا) رُ، (و) رُ، (ي) رُ، ت د رُ، رهـ، (ا) رُها، (ا) رُهـ، (ا) ر هـ، (و) رُها، (ي) رُها، ت د رُها، ت د رُهـ، ت د رُها.

مما سبق نجد أن أشكال المجرى المضموم أربعة عشر شكلاً للقافية، وجملة الأشعار الواردة على هذا الشكل ٥٥٠ مقطوعاً بنسبة ٣٧.٥٩% محتلاً بذلك المنزلة الأولى بمعدل أكثر من الثلث حسب الاتجاه، ولكن تراجع إلى المرتبة الثانية حسب النفس حيث بلغت أبياته ١٤٣١ بيتاً بنسبة ٣٦.٣٠%، وهي نسبة متقاربة مع نسبة الاتجاه، وقد ورد على حروف الروي التي رتبت ترتيباً تنازلياً كالاتي: الراء، اللام، الباء، العين، الميم، الدال، الهمزة والنون، القاف، الحاء والفاء، السين الصاد، التاء، الجيم، الضاد، الظاء والكاف.

٣. مجرى الكسر:

وأشكاله هي كالاتي:

رِ، رِهـ، رِهـ، (ا) رِ، (و) رِ، (ي) رِ، ت د رِ، (ا) رِها، (ا) رِهـ، (و) رِهـ، ورِهـ.

أشكال المجرى المكسور إحدى عشر شكلاً، ومجمل الأشعار الواردة فيه ٥٢٦ مقطوعاً بنسبة ٣٥.٥٩%، وبنفس أعلى من الاتجاه بلغت أبياته ١٥٢٣ بيتاً بنسبة ٣٨.٦٤% محتلاً بذلك المركز الأول حسب النفس، والمرتبة الثانية حسب الاتجاه، وتوظيف روي الكسر مرتب حسب الأكثر كالاتي: الراء، اللام، الباء، الميم، النون، الدال، السين، القاف، التاء، العين، الفاء، الهمزة، الحاء، الكاف، الياء، الضاد، الجيم، الصاد، التاء.

ومما سبق يمكن القول: إن نسبة اتجاه شاعر الحماسة إلى القافية المقيدة لم تتجاوز ٣.٩٦% تقريباً، وبنفس ٤.٤٦%، وهي نسبة محدودة إذا ما قيست بالقافية المطلقة، كما أنها تكاد تكون متقاربة مع ما ضُبط في أشعار كتاب الأغاني التي بلغت ٤.٥%^(١).

ومن الملاحظ نزوع شاعر الحماسة إلى تقديم مجرى الكسرة من جهة النفس، ثم الضمة، ثم الفتحة، بينما تقدمت الضمة في الاتجاه، وتقديم الكسرة حسب النفس يتوافق مع الإحصائية الآتية:^(٢)

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٠.

جدول رقم (١٤.٤)

الفتحة	الضمة	الكسرة	
%١٤.٥	%٣٢.٥	%٥١	أبو تمام
%١٤.٥	%٢٧.٥	%٥٥	البحتري
%٢٠	%٢٩.٥	%٤٦	الأغاني

ب. أنواع القوافي:

قسم العروضيون القوافي بناء على تعريف الخليل للقافية: ((إنها ما بين الساكنين الأخيرين مع الساكن الأخير فقط))^(١) إلى خمسة أنواع هي: ((المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، المترادف))^(٢)، وبذلك تكون القافية بعض كلمة أو كلمة أو كلمة وبعض كلمة))^(٣)، بينما إذا أخذنا بتعريف الخليل: ((إنها ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن))^(٤)، نكون قد زدنا متحركاً وساكناً، وهذا التعريف يتناسب مع حروف القافية بينما التعريف الأول يتناسب مع أنواعها، وقد ورد في حماسة البحتري أربعة أنواع هي: المترادف / هـ هـ، المتواتر / هـ/ هـ، المتدارك هـ// هـ، المتراكب هـ// هـ، وكان توظيفها كالاتي:

جدول رقم (١٥.٤)

القافية	المقاطع	النسبة	الآبيات	النسبة
المتراكب	١٦٠	%١٠,٩٤	٤٦٠	%١١,٧٢
المتدارك	٦٤٠	%٤٣,٧٥	١٥٩٢	%٤٠,٥٧
المتواتر	٦٥٧	%٤٤,٩١	١٨٦٢	%٤٧,٤٥
المترادف	٦	%٠,٤١	١٠	%٠,٢٥
المجموع	١٤٦٣	%١٠٠,٠٠	٣٩٢٤	%١٠٠,٠٠

من الجدول السابق نستنتج تقدم قافية المتواتر على بقية أنواع القوافي من جهة التكرار والنفس بواقع بلغ ٦٥٧ مقطعاً بنسبة %٤٤,٩١، و نفس شعري بلغت آبياته ١٨٦٢ بيتاً بنسبة %٤٧,٤٥، ولعل السبب في ذلك هو: أن هذه القافية تتناسب مع تشكيلة الطويل التام (مفاعيلن)، والمخذوف (فعولن)، وتشكيلة البسيط المقطوع فعولن، والكامل المقطوع الضرب (متفاعلن)، والوافر التام (فعولن)، والخفيف التام (فاعلاتن)، والمتقارب التام (فعولن)، والرمل التام (فاعلاتن)، وهي أكثر البحور الشعرية تكراراً في الحماسة، ثم قافية المتدارك بواقع ٦٤٠ مقطعاً بنسبة %٤٣,٧٥، وتحتل المركز الثاني من

(١) التنوخي: القوافي، ص ٣٨.

(٢) محمد الحجوي: بناء القافية وطرق تأصيلها، كلية الآداب، القنيطرة، الرباط، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، ص ١٦ وما بعدها.

(٣) الأخفش: القوافي، ص ٨.

(٤) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، المنار للطباعة، صنعاء، ١٩٩٦م، ص ١٧٤.

جهة النفس بواقع ١٥٩٢ بيتاً بنسبة ٤٠,٥٧%، ولعل السبب في ذلك يعود إلى تناسبها مع أهم تشكيلات الطويل، وهي تشكيلة التام المقبوض العروض والضرب (مفاعِلن)، ((وهي الأشهر والأروق))^(١) في الشعر العربي من بقية التشكيلات، كما أنها أكثر التشكيلات استحواذاً في الحماسة، وتشكيلة الكامل التام (متفاعِلن)، ثم قافية المتراكب بتكرار بلغت مقاطعه ١٦٠ مقطعاً بنسبة ١٠,٩٤%، وبنفس شعري بلغت أبياته ٤٦٠ بيتاً بنسبة ١١,٧٢%، وكانت أبرز تشكيلة له هي تشكيلة البسيط المضمر (فعلِن)، وأخيراً قافية المترادف باعتداد قلة القوافي المقيدة في الحماسة، وفي الشعر العربي عموماً؛ لأنها ((أبسط صور القافية في الشعر العربي غالباً))^(٢). أما توظيف أنواع القافية حسب منزلة الروي من خلال عناصر القافية فكالاتي:

جدول رقم (١٦.٤) يبين منزلة الروي من خلال عناصر القافية:

القافية المقيدة				القافية المطلقة								
النسبة	الأبيات	النسبة	التكرار	الوصل باللين				الوصل بالهاء				
				النسبة	الأبيات	النسبة	المقاطع	النسبة	الأبيات	النسبة	المقاطع	
٠.٠٥	٢	٠.٠٧	١	١٥.٣٢	٦٠١	١٤.٥٦	٢١٣	١.٩١	٧٥	١.٩١	٢٨	الردف
٠.٠٨	٣	٠.٢١	٣	٥.٧٢	٢٢٥	٥.٥٤	٨١	٠.٧٤	٢٩	٠.٨٩	١٣	و
٠.١٨	٧	٠.٢١	٣	١٠%	٣٩٢	٩.٩١	١٤٥	٠.٧١	٢٨	١.٠٣	١٥	ي
٠.٦٦	٢٦	٠.٤١	٦	١٢.٧٢	٤٩٩	١٢.٩٩	١٩٠	٢.٩٨	١١٧	٣.٦٢	٥٣	التأسيس
٣.٤٩	١٣٧	٣.٠٨	٤٥	٤٤.٣٤	١٧٤٠	٤٤.٢٢	٦٤٧	١.١٠	٤٣	١.٣٧	٢٠	المجردة
٤.٤٦	١٧٥	٣.٩٦	٥٨	٨٨.١٠	٣٤٥٧	٨٧.٢٢	١٢٧٦	٧.٤٤	٢٩٢	٨.٨٢	١٢٩	المجموع

١. الروي متخللاً عناصر القافية:

يأتي ذلك في القافية المطلقة في حالة الردف والتأسيس، ويكون الروي موصولاً إما باللين أو الهاء المتحركة أو الساكنة، وهو يأخذ في الحماسة الأشكال الآتية:

- مع الردف بالألف: آر، آر هاء، آر هه، آر، آر هاء، آر هه، آر هه، آر هه، آر هه، آر هه، آر هه، وأهم خصائصه أنه تكرر مع هاء الوصل ثمان وعشرين مرة بنسبة ١.٩١%، وبنفس شعري بلغت أبياته

(١) الشيخ جلال الحنفي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ط١، مط العاني، بغداد، ١٩٧٨م، ص ١٤٦.

(٢) س. موريه: حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، ترجمه وعلق عليه: سعد مصلوح، عالم الكتب، مط المدني، القاهرة، ط١،

١٣٨٩ هـ / ١٩٦٩ م، ص ٣.

خمس وسبعين بيتاً بنسبة ١.٩١% وهي نسبة متساوية مع نسبة التكرار، والوصل باللين تكرر ٢١٣ مرة بنسبة ١٤.٥٦%، وبنفس مقارب بلغت أبياته ٦٠١ بيتاً بنسبة ١٥.٣١%.

مع الردف بالواو والياء: من الأفضل الجمع بينهما تحت بند واحد؛ لأنهما يتناوبان في القصيدة، وهما يأخذان الأشكال الآتية: و رَ، و رَ هَ، و رُ، و رُ هَا، و رِ، و رِ هِ، و رِ هَ، ي رَ، ي رَ هَ، ي رُ، ي رُ هَا، ي رِ: واختصتا مع الهاء بتكرار مساو للألف بلغ ثمانية وعشرين مقطعاً بنسبة ١.٩١%، وبنفس أقل لم تتجاوز أبياته سبع وخمسين بيتاً بنسبة ١.٤٥%، أما مع الوصل باللين فقد تكرر ٢٢٦ مرة بنسبة ١٥.٤٥%، وبنفس مقارب للتكرار بلغت أبياته ٦١٧ بيتاً بنسبة ١٥.٧٢%.

. مع ألف التأسيس: أخذ الروي الأشكال الآتية: ت د رَ، ت د رُ، ت د رُ هَ، ت د رُ هَ، ت د رَ هَا، ت د رِ، ومن الملاحظ أنه لم يوصل بالهاء إلا مع المجرى بالضم، وقد تكرر ثلاث وخمسين مرة بنسبة ٣.٦٢%، وبنفس أقل لم تتجاوز ١١٧ بيتاً بنسبة ٢.٩٨%، أما مع الوصل باللين فقد تكرر ١٩٠ مرة بنسبة ١٢.٩٩%، وبنفس شعري مقارب بلغت أبياته ٤٩٩ بيتاً بنسبة ١٢.٧٢%.

٢. الروي يأتي بعد عناصر القافية:

وذلك في القافية المطلقة المجردة في حالة الوصل بالهاء المتحركة أو الساكنة، وفي حالة الوصل باللين، ويأخذ الأشكال الآتية: رَ، رَ هَ، رُ، رُ هَ، رِ، رِ هَ، رِ هَ، واختص مع الهاء بتواتر لم يتجاوز عشرين مقطعاً بنسبة ١.٣٧%، وبنفس شعري مقارب لم يتعد ثلاث وأربعين بيتاً بنسبة ١.١٠%، أما مع اللين، فقد وصل إلى ٦٤٧ مقطعاً بنسبة ٤٤.٢٢%، وبنفس شعري مساو تقريباً بلغت أبياته ١٧٤٠ بيتاً بنسبة ٤٤.٣٤%، ومن الملاحظ غيابه مع الخروج بالضم أو الفتح.

٣. الروي منفرداً:

يأتي في القافية المقيدة المجردة وهو يأخذ شكلاً واحداً هو (رَ)، ولم يتكرر إلا خمس وأربعين مرة بنسبة ٣.٠٨%، وبنفس مقارب بلغ ١٣٧ بيتاً بنسبة ٣.٤٩%.

٤. الروي يرد بعد كل عناصر القافية:

وذلك في القافية المقيدة المردفة والمؤسسة، وهو يأخذ الأشكال الآتية في الحماسة: ا رَ، و رَ، ي رَ، ت د رَ، و جملة تكراره ثلاث عشرة مرة بنسبة ٠.٨٩%، وأبياته ثمان وثلاثون بيتاً بنسبة ٠.٩٧%، ويكون ترتيب القوافي حسب الورد كالاتي:

جدول رقم (١٧.٤)

الآبيات	التكرار	منزلة الروي
٥٠.١٠	%٥٠.٤٤	الروي متخللاً عناصر القافية
%٤٥.٤٤	%٤٥.٥٩	الروي قبل عناصر القافية
%٣.٤٩	%٣.٠٨	الروي منفرداً
%٠.٩٧	%٠.٨٩	الروي بعد كل عناصر القافية

ومن ذلك نستنتج أن الشعر العربي في الحماسة يميل في الغالب في قافيته إلى ميزتين فئيتين هما:
 . مد المقطع الصوتي الأخير المتمثل في الروي بإشباع حركته، وهو الغالب أو بتوليد مقطع آخر (هـ)،
 وهذا التكتيف الصوتي يمنح القافية تنغيماً موسيقياً مميزاً وطابعاً فنياً مؤثراً أكثر من الروي المتور النغم.
 . تنوع الأصوات بين الحركة والسكون يمنح القافية خفة وسهولة مع نغم متنوع أفضل من القافية التي
 تغلب عليها وتيرة واحدة، كقافية المتكاوس التي لم ترد ولا مرة في الحماسة، أو قافية المترادف التي لم
 تتكرر إلا ست مرات بنسبة ٠,٤١% بواقع ١٢ بيتاً بنسبة ٠,٢٥%.
 . تقدم قافية المتدارك والمتواتر كما سبق، ومن تأمل مقاطعهما نجد أنهما تتكونان كالآتي:

المتدارك /ه//هـ، والمتواتر /ه/هـ، ومعنى ذلك أن مقاطعهما تتساوى من جهة أن كلا منهما يتكون
 من مقطعين طويلين، وتميزت قافية المتدارك بأنه يفصل بين مقطعيها الطويلين مقطع قصير، وتميزت
 قافية المتواتر بتتابع مقطعيها وبذلك تنوع النقلات الموسيقية التي تكسر رتابة الصوت المماثل، كما
 يعطي تنوعاً في التردد، وأعتقد أن ذلك أهم ميزة فنية للموسيقى الشعرية، وعلى درجة التمكن يأتي
 تمكين القافية في موقعها وتناسبها مع ما سبقها من أشكال فنية ومعنوية.

ج . العلاقة الزمنية:

جدول رقم (١٨.٤)

القافية		المطلقة		المقيدة	
العصر	المقاطع	النسبة	الآبيات	النسبة	المقاطع
الجاهلي	٢٨٩	٩٤.٧٥	٧٦٧	٩٤.٤٦	١٦
المخضرم	٢٣١	٩٤.٢٦	٦٣٨	٩٥.٥١	١٤
الإسلامي	٤٠١	٩٧.٨٠	١٠٩٦	٩٧.٦٠	٩
الدولتين	٣٤	%١٠٠	١١٤	%١٠٠	٠
العباسي	٩٥	٩٤.٦	٢٢٩	٩٥.٤٢	٦

من الجدول السابق يتضح أن أعلى معدل لاستخدام القافية المطلقة هو عند مخضرمي الدولتين بنسبة
 ١٠٠%، ثم العصر العباسي بنسبة ٩٧.٨٠%، وبنفس شعري مساوٍ تقريباً بنسبة ٩٧.٦٠%،
 فالجاهلي بنسبة تكرار ٩٤.٧٥%، وبنفس مساوٍ تقريباً بنسبة ٩٤.٤٦%، فمخضرمي الجاهلية
 والإسلام بنسبة تكرار ٩٤.٦٠%، وبنفس أرفع قليلاً ٩٥.٤٢%.

أما القافية المقيدة، فكان أعلى استخداماً لها هو عند العباسيين بنسبة تكرار ٥.٩٤٪، وبنفس أقل ٤.٥٨٪، فمخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة تكرار ٥.٧٣٪، ونفس أقل ٤.٤٩٪، فالجاهلي بنسبة تكرار ٥.٢٥٪، ونفس مساوٍ تقريباً ٥.٥٤٪، فالإسلامي بنسبة تكرار ٢.٢٠٪، ونفس مساوٍ تقريباً ٢.٤٠٪، وأخيراً غياب القافية المقيدة عند مخضرمي الدولتين وأعتقد أن ذلك راجع إلى قلة الأشعار الواردة في كتاب الحماسة نفسه لشعراء هذه المرحلة.

٥. الأصوات العربية المستخدمة رويًا :

استخدم في كتاب الحماسة واحد وعشرون حرفاً ؛ لتكون رويًا، وقد تصدرها حرف اللام بتكرار بلغ خمس وثلاثين ومائتين مقطع بنسبة ١٦.٠٦٪، وبلغت أبياته ست وأربعين وستمئة بيت بنسبة ١٦.٤٦٪، يليه حرف الراء من جهة التكرار بواقع واحد وثلاثين ومائتين مقطع بنسبة ١٥.٧٩٪، وتقدم عليه من جهة النفس، فقد بلغت أبياته خمس وتسعين وستمئة بيت بنسبة ١٧.٧١٪، وفي ما يأتي بيان ذلك:

جدول رقم (١٩.٤)

الرقم	الروي	المخرج	الصفة	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة
١	اللام	أدنى الحنك	مجهور	٢٣٥	١٦.٠٦٪	٦٤٦	١٦.٤٦٪
٢	الراء	// //	//	٢٣١	١٥.٧٩٪	٦٩٥	١٧.٧١٪
٣	الباء	شفوي	//	٢٠٤	١٣.٩٤٪	٥٧٠	١٤.٥٣٪
٤	الميم	//	//	١٧١	١١.٦٨٪	٤١٢	١٠.٥٠٪
٥	الدال	أسناني لثوي	//	١٣٣	٩.٠٩٪	٢٨٨	٧.٣٤٪
٦	العين	وسط الحلق	//	١٢٠	٨.٢٠٪	٣٠٠	٧.٦٥٪
٧	النون	أدنى الحنك	//	٩٦	٦.٥٦٪	٢٦٧	٦.٨٠٪
٨	القاف	لهوي	مهموس	٥٢	٣.٥٥٪	١٥٥	٣.٩٥٪
٩	الياء	وسط الحنك	مجهور	٣٦	٢.٤٦٪	٨٧	٢.٢٢٪
١٠	الحاء	وسط الحلق	مهموس	٣٥	٢.٣٩٪	٦٩	١.٧٦٪
١١	السين	لثوي	مهموس	٢٩	١.٩٨٪	١١٢	٢.٨٥٪
١٢	الهمزة	أقصى الحلق	//	٢٦	١.٧٨٪	٨٦	٢.١٩٪
١٣	التاء	أسناني لثوي	//	٢٥	١.٧١٪	٥٤	١.٣٨٪
١٤	الفاء	شفوي	//	١٨	١.٢٣٪	٦٩	١.٧٦٪
١٥	الكاف	أقصى الحنك	//	١٣	٠.٨٩٪	٢٨	٠.٧١٪
٢٦	الهاء	أقصى الحلق	//	١٣	٠.٨٩٪	٢٣	٠.٥٩٪
١٧	الجيم	وسط الحنك	مجهور	١٢	٠.٨٢٪	٢٤	٠.٦١٪
١٨	الضاد	أسناني لثوي	مجهور	٧	٠.٤٨٪	١٤	٠.٣٦٪
١٩	الصاد	لثوي أسناني	مهموس	٥	٠.٣٤٪	١٥	٠.٣٨٪
٢٠	الثاء	أسناني	//	٢	٠.١٤٪	٤	٠.١٠٪
٢١	الظاء	//	مجهور	١	٠.٠٧٪	٢	٠.٠٥٪

١. حروف الحلق:

مخارج الحلق ثلاثة هي: أقصى الحلق وحروفه: (الهمزة، الهاء)، ((وهو أول المخارج وأعماقها في الحلق))^(١)، مخرج أوسط الحلق لصبوتي العين والحاء وهو المخرج الثاني من مخارج

(١) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٤٢٤ / ٢٠٠٠، ص ٦٣.

الحلق، مخرج أدنى الحلق وهو لصوتي الغين والخاء^(١)، ومن استقراء ديوان الحماسة لم أجد رويًا لصوت الغين والخاء الخارجات من أدنى الحلق، وجملة التكرار في الحروف الحلقية بلغ ١٩٤ مقطعاً بنسبة ١٣.٢٦%، وبلغت الأبيات ٤٧٨ بيتاً بنسبة ١٢.١٨%، ومن ذلك فنسبة الاتجاه أعلى من النفس.

٢. الحنك:

للحنك ثلاث مراتب هي: ((مخرج أقصى الحنك، وهو لصوت القاف، والكاف، ومخرج وسط الحنك، وهو لأصوات الجيم والشين والياء، ومخرج أدنى الحنك وهو لأصوات اللام والراء والنون))^(٢)، وقد جاءت كلها رويًا إلا الشين، وجملة الأشعار في ذلك ٦٩٣ مقطعاً بنسبة ٤٧.٨٤%، و ١٩٠٢ بيتاً بنسبة ٤٨.٤٧%، وبذلك فنسبة النفس الشعري لروي أصوات الحنك أعلى من نسبة الاتجاه بقليل.

٣. الأسنان:

ويشتمل على مخرج طرف اللسان وأصول الثنايا، وطرف اللسان وبين الثنايا، وطرف اللسان وطرف الثنايا، وقد ورد من أصوات هذه المخارج (الدال، السين، التاء، الضاد، الصاد، الثاء، الطاء)، وغاب الزاي، والدال، والطاء، ومجملة الأشعار في ذلك ٢٠٢ مقطعاً بنسبة ١٣.٨١%، و ٤٨٩ بيتاً بنسبة ١٢.٤٦%، وعليه فنسبة النفس أقل من الاتجاه.

٤. الشفتان:

ويشتمل على المخرج الأسناني الشفوي لصوت الفاء، والمخرج الشفوي لصوت الميم والباء والواو، ولم يغب من هذه الأصوات إلا الواو، ومجملة الأشعار في ذلك ٣٩٣ مقطعاً بنسبة ٢٦.٨٦%، و ١٠٥١ بيتاً بنسبة ٢٦.٧٨%، وبذلك فنسبة النفس تساوي نسبة الاتجاه تقريباً.

ومما سبق فالأصوات الأكثر استخداماً رويًا بالنسبة للمخرج هي الأصوات الخارجة من الحنك، يليه مخرج الشفتين، ثم الأسنان، والحلق.

وأكثر الأصوات المستخدمة رويًا حسب درجة التواتر هي كالتالي:

جدول رقم (٢٠.٤)

الرقم	الصوت	نسبة التكرار	نسبة النفس
١	اللام	%١٦.٠٦	%١٦.٤٦
٢	الراء	%١٥.٧٩	%١٧.٧١

(١) المرجع نفسه، ص ٦٦، ٦٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٩: ٧١.

٣	الباء	%١٣.٩٤	%١٤.٥٣
٤	الميم	%١١.٦٨	%١٠.٥٠
٥	الدال	%٩.٠٩	%٧.٣٤
٦	العين	%٨.٢٠	%٧.٥٦
٧	النون	%٦.٥٦	%٦.٨٠

من الجدول السابق نلاحظ أن الأصوات السبعة تنوعت بين المخارج، فاللام والراء والنون أصوات حنكية، وقد جمع القدماء والمحدثون بينها، والمحدثون يسمونها ((أشباه حركات))^(١)، والباء والميم شفويان، والعين حلقي، والدال أسناني، ومن ذلك نستنتج أنها أكثر الأصوات شيوعاً في العربية وخصوصاً آخر الكلمات، وأكثر الحروف تناسبا مع القافية.

أما ترتيب المخارج حسب التواتر فكالآتي:

جدول رقم (٢١.٤)

الرقم	المخرج	نسبة التكرار	نسبة الأبيات
١	الحنك	%٤٧.٨٤	%٤٨.٤٧
٢	الشفتان	%٢٦.٨٦	%٢٦.٧٨
٣	الأسنان	%١٣.٨١	%١٢.٤٦
٤	الحلق	%١٣.٢٦	%١٢.١٨

ومما سبق يبدو لي الآتي:

- إن درجة الشيوع للصوت اللغوي ترجع إلى خفت النطق به، فإذا تأملنا الأصوات الرئيسة التي جاءت رويماً في الحماسة لوجدنا أنها أكثر خفة بين أصوات المخرج، وعلى أساس ذلك قيل: ((إن كثرة شيوع الحروف أو قلتها تعزى إلى نسبة ورودها في آخر الكلمات))^(٢)، وهذه الخفة ترجع إلى الجرس الصوتي نفسه، وإلا لما تفاوتت فيما بينها، وهذا الجرس يقربها من حروف اللين أو الحركات فهي بين الثقل وبين الخفة.

الجهر والهمس:

بالرجوع إلى صفتي الجهر والهمس نجد أن الأصوات ذات الجرس المجهور هي الغالبة، فقد تكررت في الحماسة بالنسبة للروي ١٢٤٦ مرة بنسبة ٨٥.١٧%، وبلغت أبيات التكرار ٣٣٠٥ بيتاً بنسبة ٨٤.٢٣%، أما ذات الجرس المهموس، فتكررت ٢١٧ مرة بنسبة ١٤.٨٣%، وبنفس بلغ ٦١٩ بيتاً بنسبة ١٥.٧٧%، وهذا يدعم ما عللنا به سبب الشيوع بإسناده إلى الجرس و أعتقد أن الصوت المجهور ((الذي يهتز معه الوتران الصوتيان))^(٣) أخف من الصوت المهموس ((الذي لا يهتز

(١) كمال محمد بشر: علم اللغة العام - الأصوات، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٨٠م، ص١٣١.

(٢) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٦.

(٣) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، ص١٠٠.

معها الوتران الصوتيان))^(١)، ولعدم اهتزاز الوترين الصوتين في المهيموس يجد الناطق جهداً في إخراج الصوت، بعكس ما يهتز له وتران، وليبان ذلك يمكن القياس على صوتي (الراء، واللام) أكثر الأصوات شيوعاً في الروي، فإذا عرضناهما على بقية صفات الحروف المتضادة من جهة الصفة، فسنجد أنهما اجتمعا في صفة ما بين الشدة والرخاوة مع (المهمزة، العين، الياء، النون، الميم)، وقد غاب من الأصوات السبعة المستخدمة رويًا عن هذه المجموعة (الباء، الدال)، واجتمعا (الراء واللام) في الانفتاح مع كل الأصوات السبعة ما عدا صوت العين، وفي التفخيم انفراداً دون بقية الحروف السبعة، كما أنه قد يكون للصوت صفة ينفرد بها ولا يجتمع مع اللام والراء فيها غير الصفات المتضادة هذه كالقلقلة للباء، والدال، والغنة في صوت النون، والميم، ومن اجتماع الباء والدال مع الراء واللام في بعض الصفات وتفردها في القلقة أكسبهما هذا التنوع صفة الشيوع، وشيوع الميم والياء لذات السبب، والعين لمشاركتها للراء واللام في أكثر الصفات.

هـ. ظواهر التقفية:

والمقصود بذلك ظاهرة التصريع، التقفية، التدوير، ومن استقراء كتاب الحماسة يتبين أن معدلات ورودها حسب الطالع كالتالي:

جدول رقم (٢٢.٤)

الظاهرة	الجزء الأول	الجزء الثاني
التصريع	٤	١٣
التقفية	٧	٢٧
التدوير	٢٨	٢١

ومما سبق يمكن القول: إن ظاهرة التصريع أو التقفية ظاهرة موسيقية تدل على الحشد الشعوري في البداية القوية، وقد وردتا في الحماسة بنسبة ٣.٤٩%، بينما نسبة التدوير بلغت ٣.٣٥%.

وجملة القول: إن أهم خصائص القافية في كتاب الحماسة هي:

. غلبت القوافي المطلقة على المقيدة.

أكثر الحروف المستخدمة رويًا مع المقيدة هو حرف اللام.

أكثر حركات الجرى استخداماً هي حركة الكسر، ثم الضم، ثم الفتح.

. تقدمت قافية المتواتر، ثم المتدارك، ثم المتراكب، ثم المترادف.

- سجل معدل استخدام القافية المطلقة حسب الفترة الزمنية تقدم شعراء الإسلام مع مخضرمي الدولتين، ثم العصر الجاهلي، فمخضرمو الجاهلية والإسلام، وأخيراً العباسي، أما المقيدة، فكان أعلى

(١) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

معدل لها عند الجاهليين، فالعباسيين، فمخضرمي الجاهلية والإسلام، فالعصر الإسلامي، ولم ترد أي قافية مقيدة عند مخضرمي الدولتين.

- سجل الروي متخللاً عناصر القافية ما يقارب النصف، تلاه الروي الوارد قبل عناصر القافية، فالروي منفرداً، فالروي بعد عناصر القافية.

. أكثر الأصوات استخداماً حسب المخارج هي الأصوات الحنكية، ثم الشفوية، ثم الأسنان، وأخيراً الحلقية.

. أكثر الأصوات المنفردة والمستخدمه روي اللام، فالراء، فالباء، فالميم، فالدال، فالعين، فالنون.

. تقدمت ظاهرة التصريع والتقفية على ظاهرة التدوير.

وبعد هذا الاستعراض لموسيقى الإطار على مستوى الوزن والقافية تبقى معرفة الموسيقى الداخلية في حشو البيت التي تعد مظهراً فنياً لا يمكن تجاوزه أو إهماله لعلاقته المكنية بالشكل الفني للخطاب الشعري كما سنلاحظ فيما يأتي.

المبحث الثاني الموسيقى الداخلية

فيما سبق وجدنا أن موسيقى الإطار تقوم على تقسيمات متساوية تتردد في كافة أبيات القصيدة، وهذا المبدأ لا نجد جلياً في موسيقى الحشو؛ لأنها تعتمد على خصائص فنية اختيارية خاضعة لعدم التكلف والإجبار، فإذا تكلفها الشاعر وألزم نفسه بما فقدت فنيته وتأثيرها، ولم تفصح عن ذات الشاعر بناءً على علاقة الدال بالمدلول التي تعد أبرز مشكلات هذا المبحث، وقد بسط القول في ذلك عند علماء البلاغة في تراثنا كما قال الجرجاني: ((هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبها على ما هي موسومة به، حتى يقال: إن (رجلاً) أدل على معناه من (فرس) على ما سمي به))^(١)، هذا بالنسبة للفظين المختلفين في الدلالة، لكنه قد يكون اللفظان دالان على مدلول واحد ((ويتصور في الاسمين الموضوعين لشيء واحد أن يكون هذا أحسن نبأً عنه، وأبين كشفاً عن صورته من الآخر))^(٢)، كما أنه تطرق إلى الصوت المفرد داخل الكلمة الواحدة ((فتفاضل الكلمتين المفردتين، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، ومما يكفُّ اللسان أبعده))^(٣)، ومشكلة علاقة الدال والمدلول من أبرز ما درسه علم اللغة الحديث كما هو موجود عند رائد اللسانيات في العصر الحديث دي سوسير^(٤)، ومن هذا الجانب يتم الانطلاق في دراسة جانب من جوانب أسلوب البناء الشعري وفقاً للعلاقة القائمة بين الشكل الفني والمعنى الدلالي تحت إطار ما يسمى بالموسيقى الداخلية بحيث نستشف العلاقات المقصودة سواء كانت علاقات ظاهرة أو مضمنة من خلال المتابعة للمظاهر الأسلوبية في هذا المجال، وكيف أن هذه المظاهر الفنية تلقي بظلالها على السامع، وتثير انتباهه، ولا يهمننا في هذا الجانب ما بسط من قول فيه لكثرة النظريات في ذلك وتشعبها، والوقوف على جوانب الاتفاق والاختلاف،

(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٧.

(٤) انظر محمود السعران: علم اللغة، دار الفكر العربي، ص ٣٤٢.

والذي يهمننا ونعنى بدراسته هو أسلوب موسيقى الحشو في كتاب الحماسة للبحرّي نطلق منه ونعود إليه في الدراسة وفقاً للمحددات الصوتية والألوان البديعية التي تهتم بالشكل الموسيقي وترتبط بالمدلول وإبراز أهم تلك المظاهر كموضوع للتطبيق والدراسة.

أولاً: المظاهر الموسيقية المفردة:

ندرس من خلاله جرس الصوت المفرد، أو اللفظ في أقل مستوى دلالي له والوقوف على مظاهرها الأسلوبية الملفتة، والتي تحتاج للدرس.

(أ) موسيقى الصوت المفرد:

نعالج في هذا الجانب جرس الصوت المفرد داخل حشو البيت بعيداً عن علاقة الدال والمدلول للمفردة الواحدة (اللفظ)، وذلك لمعرفة العلاقة بين ظاهرة تردد الصوت أو تماثله أو تجانسه أو تقاربه، وبين المدلول، وهل يتأتى من ذلك إطار دلالي جديد أو خاص؟ بناء على ما قرره ابن حمزة بقوله: ((ما من واحد من الأحرف السبعة والعشرين العربية إلا وهو مختص بنوع فضيلة، لكنها متفاوتة في الصفاء والرقّة؛ ولهذا فإنك تجد (العين) أنصع الحروف جرساً، وألذها سمعاً، والقاف مختصة بالوضوح والمتانة...))^(١)، وفي ما يأتي أهم دلالاته:

١. المماثلة:

. الأصوات ذات الصفة الجوهرية: الجهر:

كما لاحظنا فيما سبق أن أكثر الأصوات المفردة التي تؤدي دوراً موسيقياً ودالياً هاماً لافتاً للنظر في الروي هي الأصوات المجهورة. كذلك في موسيقى الإطار الداخلي، وأفضل ما يمثل ذلك ١ - قول أبي زيد الطائي من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢):

عَلَيْكَ بِرَأْسِ الْأَمْرِ قَبْلَ انْتِشَارِهِ وَشَرُّ الْأُمُورِ الْأَعْسَرُ الْمُتَدَبَّرُ

٢. وقول امرئ القيس من [الرمل . ق: المتدارك]^(٣):

لَا يَضُرُّ الْعَجْزُ ذَا الْجَدِّ وَلَا يَنْفَعُ الْمَحْرُومَ إِيدَاعٌ وَكَدٌّ

رَكِبَ اللَّجَّ إِلَى اللَّجِّ إِلَى غَمْرَاتِ الْبَحْرِ ذِي الْمَوْجِ الْأَشَدِّ

٣. وقول أبي الأسود من [الطويل . ق: المتواتر]^(٤):

(١) الطراز، ١/ ١٦٠، و هند حسين: مجلة آداب المستنصرية، اللفظ وعلاقته بالجرس الموسيقي، العدد الثاني، السنة الثانية، ١٣٩٧/ ١٩٧٧، مطبعة المعارف، بغداد، ص ٣٢٣.

(٢) كتاب الحماسة، ١٩/٢.

(٣) المصدر نفسه، ٢٧/٢.

(٤) كتاب الحماسة، ١/ ١٩٥.

أَلَمْ تَرَ أَنِّي لَا أَلَوْنُ شِيَمَتِي تَلَوْنَ غَوْلَ اللَّيْلِ فِي الْبَلَدِ الْمُفْضِي
٤. وقال كثير من [الطويل . ق: المتواتر]^(١):

وَلَيْسَ خَلِيلِي بِالْمَلُولِ وَلَا الَّذِي إِذَا غَبْتُ عَنْهُ بَاعَنِي بِخَلِيلِ
وَلَكِنْ خَلِيلِي مَنْ يُدِيمُ وَصَالَهُ وَيَكْتُمُ سِرِّي عِنْدَ كُلِّ دَخِيلِ
٥. وقال الأخيف بن مليك الكلبي^(٢) من [الكامل . ق: المتواتر]^(٣):

هَلْ لِي مِنَ الْكِبَرِ الْمِينِ طَبِيبُ فَأَعُوذُ شَابًا وَالشَّبَابُ عَجِيبُ
ذَهَبَتْ لِدَاتِي وَالشَّبَابُ فَلَيْسَ لِي فِي مَنْ بَقِيَ فِي الْغَابِرِينَ ضَرِيبُ^(٤)
ذَهَبُوا وَخَلَفَنِي الْمُخَلَّفُ بَعْدَهُمْ فَكَأَنِّي فِي مَنْ بَقِيَتْ غَرِيبُ
أَسْقَى وَأَلْعَبُ قَاعِدًا فِي قُبَّةٍ فَمَنْ أَيْنَ يَبْلُغُنِي هُنَاكَ لُغُوبُ

فيما سبق تردد الراء في المثال الأول، وهو صوت مجهور يوحي جرسه المتتابع بعلاقته بمضمون البتر والقطع الذي يحملة البيت، وفي المثال الثاني تكرر الجيم، وهو صوت مجهور أيضا يوحي جرسه بالضوضاء والجلبة، وهو مدلول له علاقة بالتعب لمن لا جد له، وفي المثال الثالث والرابع تردد اللام، وهو من الأصوات المجهورة، وجرسه يوحي بالتقلب وعدم الثبات، وفي المثال الخامس الذي ترددت الباء في أبياته الأربعة بشكل ملفت للانتباه، وهو صوت يوحي جرسه في هذا الموضع بالضعف والتعب الذي يتعلق بالفكرة للمقطع، وهي بغض الحال التي هو عليها .

. الأصوات ذات الصفة الجوهرية : الهمس:

الأصوات المهموسة أقل تردداً من المجهورة في كتاب الحماسة، وهي إذا ترددت بشكل أسلوبي ملفت تحمل إطاراً دلاليًا يوحي بظلاله جرس الصوت، وخير ما يمثل ذلك الآتي:

١. ما قاله عبد الملك بن مروان من [الكامل . ق: المتدارك]^(٥):

أَدْنَيْتُهُ مِنِّي لَيْسَكُنْ نَفْرُهُ فَأَصُولُ صَوْلَةَ حَازِمٍ مُسْتَمَكِنِ
غَضَبًا وَمَحْمِيَّةً لِدِينِي إِنَّهُ لَيْسَ الْمَسِيءُ سَبِيلُهُ كَالْمَحْسِنِ

٢. وما قاله صالح بن عبد القدوس من [الطويل . ق: المتواتر]^(٦):

(١) المصدر نفسه، ٢٠٢/١.

(٢) من شعار حماسة البحرني، ورد له فيها مقطعان الأول من ٤ أبيات والثاني من ١٤ بيتا، انظر الحماسة، ١٤١/٢، ١٤٢.

(٣) كتاب الحماسة، ١٤١/٢.

(٤) الضريب: المثيل والنظير والشبيه.

(٥) الحماسة، ٦٢/١.

(٦) كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٢٠١.

وَصَافٍ إِذَا صَافَيْتَ بِالْوَدِّ خَالِصًا تَجِدُ مِثْلَمَا أَخْلَصْتَ عِنْدَ ذَوِي الْوَدِّ

٢. وما قاله بيهس بن عبد الحارث الغطفاني من [الكامل . ق: المتواتر]^(١):

بَكَرَ الْمَشِيبُ عَلَى الشَّبَابِ فَشَانُهُ شَيْنَ الْمَحْرِقِ فِي الْحَدِيدِ بِنَارِ

مما سبق نجد أن ترديد صوت السين يوحى جرسه بما انطوت عليه سريرته من سوء مضمر، وفي المثال الثاني تردد صوت الصاد، فأوحى جرسه بعلاقته بمدلول صدق المودة، وفي المثال الثالث يوحى ترديد صوت الشين بعلاقته بمدلول الوحشة.

وعليه لا يمكن القول: إن تعلق الصوت بمدلول أو بإطار دلالي جديد محصور في الأصوات المهموسة فقط^(٢)، ومن ناحية أخرى فكثرة استخدام الأصوات المجهورة على المهموسة كما ((برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة))^(٣)، وهذا الأمر أدعى إلى تعلق الأصوات المجهورة بالمدلول، وبناء على ذلك يبدو لي أن الأصوات إذا ترددت في موضع بشكل ملفت للنظر يكون له علاقة بالمضمون المتعلق بمشاعر المتكلم، والذي يستشفه السامع من تتابع كلمات عباراته أو مقاطعه التي تتضام ؛ لتحمل مدلولاً خاصاً، وتحتوي على صوت يوحى جرسه بتعلقه بذلك المدلول كتعلق الصوت برسمه، فلا يمكن إرجاع رسم الأصوات للمواضعة فقط أو الاعتبارية، فرسم الصوت أدل على الصوت من غيره، وإلا لكان رسم الميم مثلاً في عصر من العصور عين أو غير ذلك.

٢. المقابلة:

والمقصود بذلك أن الأصوات المفردة قد يوحى جرسها بمعان متقابلة داخل المقطع الواحد، كما تساهم في رسم الفكرة بدورها الصوتي الذي يوحى بإيقاع موسيقي متناسب مع المعنى الذي يستشفه المتلقي من الصياغة، وهو دور أسلوبى له مساهمته الفاعلة.

من ذلك المقابلة بين البؤس والسرور، ومثاله قول يحيى بن زياد من [البسيط . ق: المتراكب]^(٤)

:

وَصَاحِبِينَ أَدَاعَ الدَّهْرِ بَيْنَهُمَا بَفْرِقَةٍ وَاللَّيَالِي تَقْطَعُ الْقَرْنَ

(١) الحماسة، ١٠٢/٢.

(٢) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٥٥.

(٣) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مصر، ط ٥، ١٩٧٥ م، ص ٢١.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢/ص ١١.

كَانَا خَلِيلَيْنِ لَمْ تُفْرَغْ صِفَاتُهُمَا فَخَانَ دَهْرُهُمَا مِنْ بَعْدِ مَا أَمِنَا

تحمل البيتان معنى البؤس والسرور ومن تأمل الأصوات نجد تكرار القاف والعين، وهي حروف حلقيية مستعلية توحى بالخرق المتناسب مع البؤس، والهاء حرف حلقي خفي يوحى بمجئ البؤس على حين غفلة، وتردد اللام والنون، وهي حروف خفيفة أشبه بالحركات يوحى جرسها بالسكينة والهدوء المتناسب مع السعادة والسرور، وبذلك يسهم جرس الصوت في فكرة المقطع الدالة على استحالة دوام السرور.

. الظهور والخفاء:

وفي ذلك قال سليمان بن المهاجر^(١) في الخلق والتخلق من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢) :

وَمَنْ يَبْتَدِعُ مَا لَيْسَ فِيهِ سَجِيَّةٌ يَدْعُهُ وَيَغْلِبُهُ عَلَى النَّفْسِ خِيَمَهَا^(٣)

يوحى ترجيع أصوات الجهر والاستعلاء (ع، د) بالظهور والإبانة، وهو مدلول يناسب هاتين الصفتين، ويخدم مدلول الفكرة في إظهار التخلق أو الخلق المصطنع، بينما يوحى ترجيع صوت الهاء والسين بالستر، وهو مدلول يناسب الهمس والرخاوة، كما أن الهاء من حروف الخفاء، وعليه فهو مدلول يناسب فكرة الخلق المراد إخفائه وستره عن الآخرين.

. الإقدام والإحجام:

قال قيس بن الخطيم^(٤) في باب حسن الفرار من [الطويل . ق: المتدارك]^(٥) :

إِذَا مَا فَرَرْنَا كَانَ أَسْوَأَ فِرَارِنَا صُدُودَ الْخُدُودِ وَأَزْوَرَارُ الْمَنَاقِبِ
صُدُودَ الْخُدُودِ وَالْقَنَا مُتَشَاجِرٌ وَلَا تَبْرَحُ الْأَقْدَامُ عِنْدَ التَّضَارِبِ

تردد صوت الراء، وهو صوت مجهور وواقع بين صفتي الشدة والرخاوة يوحى جرسه بالتراخي نوعاً ما، وهو مدلول يتماشى مع صفاته، ويتعلق بالإحجام أو الفرار، وترديد صوت الدال الذي يجمع بين الجهر والشدة يوحى جرسه بالاندفاع المناسب للجهر والشدة، ويتعلق بمدلول الإقدام، والمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله، إنهم لا يفرون، وإنما يصدون بوجوههم، ويميلون مناكبهم عند اشتجار القنا، وهذا لا يسمى فراراً، وإنما يسمى اتقاءً، وهو ممدوح في الشجعان أي: إن كان منا فرار فهو هذا لاغير،

(١) من شعراء الحماسة، وردله فيها مقطعان الأول من ثلاث أبيات مشطورة والثاني من بيت وحيد، انظر الحماسة، ١٦٤/٢، ١٩٢.

(٢) كتاب الحماسة، ١٩٣/٢.

(٣) الخيم: الطبيعة والسليقة والخلق.

(٤) هو قيس بن الخطيم بن عدي بن عمرو بن مسواد بن ظفر الأوسي، شاعر مخضرم، جعله ابن سلام في طبقة شعراء أهل القرى العربية، انظر الطبقات، ٢٢٨/١.

(٥) كتاب الحماسة، ١٣٣/١.

وذلك يناسب ما ذكرناه من ترجيع لصوت الراء والبدال، وكأنه يقول: نحجم عند تشاجر القنا لنقدم عند التضارب.

٣. المجانسة والمقاربة:

وتحتوي على المدلولات الآتية:

. التعبير باللفظ عن الصوت كقول عبد الرحمن بن حسان من [الطويل . ق: المتواتر]^(١):

صَلِيبٌ مَحَزٌّ الْعُودِ تَسْمَعُ صَوْتَهُ يُصِلُ إِذَا مَا صُكَّ فِي أَقْدَحِ الْخُضْلِ (٢)

فالألفاظ المعبرة عن الصوت هي (محز، صوت، يصل، صك)، وقد تجانست الألفاظ (صوت، يصل، صك) في الصاد، وتقاربت مع (محز) في الزاي من جهة الصفة (الصفير)، والدلالة على الصوت بالمكان، وكل ذلك يولد جرساً موسيقياً يجعل المتلقي أكثر توهماً وتخيلاً للصوت.

. المبالغة:

كقول حاتم الطائي من [الطويل . ق: المتدارك]^(٣):

إِذَا شِئْتُ جَارَيْتُ امْرَأَ السُّوءِ مَا جَزَى إِلَيَّ وَغَاشِمْتُ الْأَبِيَّ الْغِشْمَشْمَا^(٤)

يوحي جرس الشين في غاشمت المتجانسة مع الغشمشم بقوة مجازاته بالسوء للرجل الأبى، وذلك مبالغة في شدته وقوة بأسه، وقارب الصوت نفسه بين المجازاة والصفح مبالغة في كرمه بالعفو عن أساء إليه.

ومن ذلك قول مضر بن ربيعي الأسدي^(٥) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٦):

وَعَوْرَاءَ مَنْ قِيلَ امْرِيٌّ كَانَ صَدْرُهُ مِنْ الْغِشِّ قَدَمًا وَالْعَدَاوَةَ مُشْبَعًا^(٧)

تَعَاْفَلْتُ عَنْ عَوْرَاءَ مِنْهُ تُرْبِنِي لِأَبْلَغِ عُدْرًا أَوْ يَفِيْقَ فَيَنْزِعَا

حشد الشاعر صوتين حلقيين (ع، ء)، وكأنه يريدنا ويسمعنا ما تعرض له من إساءة مبالغة فيها؛ وافتخارا بجلمه ومبالغة فيه.

(١) كتاب الحماسة، ٥٦/٢.

(٢) الخضل: الصافية البراقة.

(٣) كتاب الحماسة، ٦٣/١.

(٤) غاشم: ظلم، الغشمشم: الجريء الماضي.

(٥) هو مضر بن ربيعي بن لقيط بن خالد بن نضلة بن الأشتر بن حجوان الأسدي، شاعر معمر محسن متمكن، كان معاصراً للفرزدق. انظر

شرح كتاب الحماسة، ٣٨٣/١.

(٦) كتاب الحماسة، ٦٥/٢.

(٧) العوراء: الكلمة القبيحة.

ومما سبق يمكن القول: إن من خصائص أسلوب ترديد الصوت المفرد المعزول عن الإطار الدلالي للفظ سواء كان منفرداً أو مع غيره من الأصوات يؤثر في الدلالة اللفظية والتركيبية بإيحاءات جرسه وهزات موسيقاه التي تسهم في رسم الجو الفكري للفظ أو المقطع والإفصاح عنه، وإن لم يكن هذا التأثير مباشراً، بل من خلال رسم إطار دلالي متعلق بالمضمون، كما أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تبادلية من جهة الاختيار وفقاً للسطوة الفكرية والعاطفية المتمكنة من نفس المرسل.

ومهما يكن فالصوت المفرد يسهم في تكوين الإيقاعات الموسيقية في حشو البيت، كما أن الوظيفة الرئيسية له غالباً وظيفه فنية أكثر منها دلالية؛ إلا أنه لا يمكن إهمال دوره الدلالي؛ لأنه في الأخير أسلوب تميز بشكل محدد، ولكن كل أساليب القول شعري وغيره تصب في قالب واحد، وكلها تخدم المعنى، وعليه فالصوت المعزول أو اللفظ أو المقطع لا بد أن يمت للمدلول بصلة، ومن هنا تتأكد علاقة الدال بالمدلول.

ب . الموسيقى المحصورة في الحد الأدنى للدلالة (اللفظ) :

والمقصود بذلك تكرار الأصوات نفسها في لفظين سواءً كان الاشتراك في كل الأصوات أو بعضها، وسواء كان المعنى واحداً أو مختلفاً، وبذلك تتقدم الدراسة للموسيقى الداخلية للفظ على موسيقى الصوت المعزول إلى دلالة اللفظ سواء كان كلمة واحدة أو كلمتين، وبذلك ستأخذ دراسة الموسيقى الداخلية في هذا الإطار بجانبين هما :

١. أسلوب تكرار اللفظ والمعنى واحد:

لقد بينا في مطلب الإطناب من هذه الرسالة وظائف التكرار البلاغية، وأهميته، وتناولنا تعريفات علماء العربية له، وسنقتصر هنا على دوره الفني الموسيقي داخل حشو البيت، وعلاقته بالمدلول .
ولشاعر الحماسة في ذلك ضربين:

. التردد:

((والمقصود به إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله))^(١) بمعنى أن هذا الفارق طارئ ونتاج عن التحول المجازي بشرط ألا يكون ((موجوداً في استعماله أولاً))^(٢)، وأن هذا الاستعمال راجع للشخص، ((وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك))^(٣).

ومن ذلك التردد اللفظي يتولد إطار موسيقي يسهم فيه الترجيع الصوتي لإعادة اللفظ، كما

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٠

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦٠.

يعمل على زيادة المعنى زيادة مقبولة فنياً ودلاليًا، وإذا فقدت الإعادة هذه الزيادة كان الإتيان بها عبثاً لا طائل تحته.

وقد تمثلت فنية الألفاظ المرددة في الإيقاع الموسيقي في انتظامها المؤثر داخل السياق، وأفادت في كتاب الحماسة ما يأتي:

. التقارب:

ويكون بين الحقيقة والمجاز، ومثاله قول المتنبي العبدى من [الطويل . ق: المتدارك]^(١):

إِذَا مَا تَدَبَّرْتَ الْأُمُورَ تَبَيَّنَتْ عَيْنَانَا صَحِيحَاتُ الْأُمُورِ وَعُورُهَا

فالأمر الأول جاء حقيقة مجردة، والثانية شخصها الشاعر وشبهها بالإنسان الصحيح أو الأعور، وقد حذف المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه، الصحة أو العور على سبيل الاستعارة المكنية.

. المقارنة:

وتكون بين طرفي التشبيه كقول قيس بن عاصم^(٢) من [الطويل . ق: المتواتر]^(٣):

وَإِنَّ ابْنَ عَمِّ الْمَرْءِ فَأَعْلَمَ جَنَاحُهُ وَهَلْ يَنْهَضُ الْبَازِي بِغَيْرِ جَنَاحٍ

فجنح الأول مجاز، والثانية حقيقة، وقد عقد مقارنة بين الأولى والثانية على سبيل التشبيه الضمني. ومن المقارنة أيضاً قول أبي الأسود من [الطويل . ق: المتواتر]^(٤):

إِذَا نَلْتِ مَالاً سَرَّيْ أَنْ تَنَالَهُ تَنَكَّرَتْ حَتَّى قُلْتُ ذُو لِبْدَةٍ وَرْدُ
فَعَيْنَاكَ عَيْنَاهُ وَفَعْلُكَ فِعْلُهُ تَمَثَّلَتْ لِي غَيْرَ أَنَّكَ لَا تَعْدُو

قارن الشاعر بين (عينك عيناه)، و(فعلك فعله) تشبيهاً له بالأسد.

- المقابلة: وقد جاءت بين الوهم والحقيقة مثل قول صالح بن عبد القدوس من [الطويل . ق:

المتواتر]^(٥):

إِذَا مَا خَلَوْتَ الدَّهْرَ يَوْمًا فَلَا تَقُلْ خَلَوْتُ وَلَكِنْ قُلْ عَلَيَّ رَقِيبٌ

فخلوت الأولى تفيد الوهم، وفي الجملة الثانية أفادت الحقيقة وبينهما تقابل سلمي.

(١) الحماسة، ٢/ ١٨.

(٢) هو قيس بن عاصم بن سنان بن خالد بن منقر التميمي، شاعر فارس شجاع حليم كثير الغارات، ساد في الجاهلية والإسلام، وصحب النبي ﷺ. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٢٣٧.

(٣) الحماسة، ٢/ ٢٣٨.

(٤) المصدر نفسه، ١/ ١٩٩.

(٥) كتاب الحماسة، ٢/ ١٥٩.

المقابلة بين الخاص والعام كقول عنتر بن شداد من [الكامل . ق: المتدارك]^(١):

فَصَبْرْتُ عَارِفَةٌ لِذَلِكَ حُرَّةٌ نَفْسِي إِذَا نَفْسُ الْجَبَانِ تَطَلَّعُ

المقابلة الدالة على تبدل الأحوال مثل قول يحيى بن زياد من [المديد . ق: المتواتر]^(٢):

عَاشَ دَهْرًا صَاعِدًا جَدَّهُ ثُمَّ أَلْفَى الْجَدُّ مِنْهُ عَثُورًا

المقابلة في الصفات كقول صالح بن عبد القدوس من [الرمل . ق: المتدارك]^(٣):

فَمُسِرُّ الْخَيْرِ مَوْسُومٌ بِهِ وَمُسِرُّ الشَّرِّ مَوْسُومٌ بِشَرِّ

المقابلة بين الشك واليقين كقول قتيبة بن الأسدي^(٤) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٥):

يَشْكُ عَلَيْكَ الْأَمْرُ مَا دَامَ مُقْبِلًا وَتَعْرِفُ مَا فِيهِ إِذَا هُوَ أَدْبَرًا

أَلَمْ تَرَ فِي أَشْيَاءِ أَنْكَ لَا تَرَى صَحِيحَةً عَزَمَ الْأَمْرُ حَتَّى تَدْبُرًا

المقابلة بين الرغبة والرغبة كقول يحيى بن زياد من [المديد . ق: المتواتر]^(٦):

إِنَّ شَيْبَ الرَّأْسِ بَعْدَ الشَّبَابِ لُنْهَى عَنْ جَامِحَاتِ التَّصَابِي

إِنَّمَا الشَّيْبُ سَهَامُ الْمَنَايَا وَلِذِي الصَّبْوَةِ أَدْنَى الْعِتَابِ

مَرْحَبًا بِالشَّيْبِ مِنْ زَائِرٍ وَسَقَى الرَّحْمَنُ شَرْحَ الشَّبَابِ

ولد تكرار الشيب والشباب مقابلة بين الرغبة والرغبة.

. التأكيد والتجريد:

التأكيد كقول قيس بن عاصم من [الطويل . ق: المتواتر]^(٧):

أَخَاكَ أَخَاكَ إِنَّ مَنْ لَا أَخَا لَهُ كَسَاعَ إِلَى الْهَيْجَا بغيرِ سِلَاحِ

وقول زفر بن الحارث العامري من [البسيط . ق: المتواتر]^(٨):

يَاقَيْسَ عَيْلَانَ قَيْسَ الذَّلِّ إِنَّكُمْ فِي الْحَرْبِ سَيَّانٍ أَنْتُمْ وَالْعَصَافِيرُ

(١) كتاب الحماسة، ٣٤/١.

(٢) كتاب الحماسة، ٣٠/٢.

(٣) كتاب الحماسة، ١٩٥/٢.

(٤) هو قتيبة بن مسلم بن عمرو بن الحصين بن ربيعة بن خالد بن أسيد، تقلد حرسان من قبل الحجاج، كان ذا شرف في قومه وتقدم في بلده، وكان أدبياً عالماً. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢/ص ١٧.

(٥) كتاب الحماسة، ١٧/٢.

(٦) المصدر نفسه، ١٠٣/٢.

(٧) المصدر نفسه، ٢٣٨/٢.

(٨) المصدر نفسه، ١.

التجريد : والمقصود به مقابلة مصطلح التأكيد، ((بمعنى النسخ))^(١)، ومثاله قول عبد الرحمن بن حسان من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢):

وَقَدْ تَأْمَنَ الشَّرَّ الَّذِي هُوَ حَاضِرٌ وَيُهْدَى لَكَ الشَّرُّ الْبَعِيدُ فَيُطْرَقُ

وقول عمرو بن معدى كرب من [مخلع البسيط . ق: المتواتر]^(٣) :

أَمَّا الْعِتَابُ فَلَا عِتَابَ لَا قُرْبَ دَارٍ وَلَا نِسَابَ

وقول معن بن أوس المزني من [الطويل . ق: المتدارك]^(٤):

وَأِنْ سُوَّتَنِي يَوْمًا صَفَحْتُ إِلَى عَدٍ لِيَعْقَبَ يَوْمًا مِنْكَ آخِرُ مُقْبَلٍ

. الإيغال :

والمقصود ما عرفه قدامة بن جعفر بقوله: ((أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، في أن يكون شعراً إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت))^(٥)، هذا بالنسبة لتكرار المدلول بلفظ مغاير أما إذا كان تكرار الدال والمدلول، فإن المعنى يصل إلى الغاية القصوى في الإيغال مثل قول عوفى القوافي الفزاري^(٦) من [الطويل . ق: المتواتر]^(٧):

وَأِنَّكَ إِذْ تَغْتَالُ عَرَضَكَ ظَالِمًا لَكَالْحَامِلِ الْأَوْزَارِ وَزُرًّا عَلَى وَزْرِ

فقد تم المعنى عند (الأوزار)، وزاد (وزرا على وزر) لحاجة القافية إليه، وقد تكرر لفظ الوزر، فكان بمفهوم الشاعر إيغال على إيغال.

. المبالغة :

ومثالها قول ليلى بنت طريف التغلبيّة ترثي أحباها من [الطويل . ق: المتواتر]^(٨):

حَلِيفُ النَّدَى إِنْ عَاشَ يَرْضَى بِهِ النَّدَى وَإِنْ مَاتَ لَا يَرْضَى النَّدَى بِحَلِيفِ

ذكرت الندى، ثم رددته في الجملة الثانية والثالثة تكثيفاً لمعنى الكرم، وفي كل مرة يسند له معنى

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٤.

(٢) كتاب الحماسة، ٧٦ / ٢.

(٣) كتاب الحماسة، ١٠٣ / ١.

(٤) كتاب الحماسة، ١٩٣ / ١.

(٥) نقد الشعر / ص ١٦٩.

(٦) هو عوفى بن معاوية بن عقبة بن حصن بن حذيفة بن بدر، سمي عوفى القوافي ببيت قاله. شاعر شريف مقل من شعراء الدولة الأموية من ساكني الكوفة. انظر شرح كتاب الحماسة، ٤٦ / ١.

(٧) كتاب الحماسة، ٤٦ / ١.

(٨) المصدر نفسه، ٣١٠ / ٢.

مغاير، ومتدرج إلى أن وصل إلى الغاية القصوى في الكرم الذي لا نظير له. ومما سبق يمكن القول: إن التردد ليس مقصوداً على إعادة اللفظ والمعنى، وإنما يفيد مع ذلك حصر المادة الصوتية، وتوسيع الدلالة المعنوية المرتبطة بإيحاءات الترجيع الصوتي بفنية إيقاعية تثير الذهن وتستقطب الاهتمام بشكلها الفني، وعفويتها التي تزيد في مدلولها.

التكرار:

ونقصد به إعادة اللفظ مرة أو أكثر في نفس المعنى اللغوي الموضوع له في الأصل بحيث يكون المعنى واحد في الأول والثاني لا يزيد عليه إلا بما يتولد عن مجرد التكرار^(١). وأسلوب التكرار ناتج عن الحاجة اللغوية التركيبية أو الصوتية، وقد تكون للحاجة الشعورية باعتداد المكرر مركز الثقل العاطفي، وكما لاحظنا في الإطناب أنه نوعان هما: إعادة اللفظ والمعنى، وإعادة المعنى دون اللفظ، وبما أننا نتناول الترجيع الموسيقي المعتمد على تكرار الأصوات، فإن النوع الأول يعد مجالاً من مجالات الدراسة، بينما النوع الثاني، لا يمت إلى البحث الموسيقي بصلة لذا لن نتعرض له. كما أن عملية التكرار لا تقتصر على مجرد الإعادة، بل لها فائدتها الفنية والدلالية على مستوى الوظيفة والضرورة.

الوظيفة: وندرس فيها التكرار من قبل التعدد الذي يصب في قالب الوظيفة الواحدة، وأهمها:

. العموم كقول مقبس بن صباية^(٢) من [الطويل . ق: المتواتر]^(٣):

يُقَدِّمُكَ الشَّيْءَ الَّذِي لَا تَخَافُهُ وَيَمْضِي أَمَامَ الشَّيْءِ وَهُوَ مَهْوُلٌ

أفاد تكرار كلمة الشيء إجمال صفات الممدوح بمعنى أنه يسلك بك مسلك الأمن والطمأنينة في شيء، ويسلك معك مسلك الخوف في كل شيء، بل ويقدمك في المسلك الأول، ويقدم نفسه في المسلك الثاني، وبذلك أفاد معاني: التضحية، البذل، نكران الذات، الشجاعة، الوفاء، ...

. الخصوص:

ومثاله ما قاله رجل من بني الحارث بن كعب من [الطويل . ق: المتدارك]^(٤):

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٢.

(٢) هو مقبس بن صباية الكناي، شاعر مخضرم، أسلم ثم ارتد فأهدر النبي ﷺ دمه فقتله نميلة بن عبد الله يوم فتح مكة، ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ج ٤ / ١٥٦، ٢٩٨، والطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٠٧هـ، ١١٠، ١٦٠.

(٣) كتاب الحماسة، ١ / ١٩٤.

(٤) كتاب الحماسة، ١ / ٢٩٠.

وَمَا يَبْلُغُ الْإِنْعَامُ فِي النَّفْعِ غَايَةً عَلَى الْمَرْءِ إِلَّا مَبْلَغَ الشُّكْرِ أَفْضَلُ
 وَمَا بَلَغَتْ أَيْدِي الْمُنِيلِينَ بِسِطَّةٍ مِنَ الطَّوْلِ إِلَّا بِسِطَّةِ الشُّكْرِ أَطْوَلُ
 وَلَا رَجَحَتْ فِي الشُّكْرِ يَوْمًا صَنِيعَةٌ عَلَى الْمَرْءِ إِلَّا وَهِيَ بِالشُّكْرِ أَثْقَلُ
 ففي تكرار الشكر في أسلوب الاستثناء المنفي مع أفعال التفضيل تخصيص بأفضليته.
 .التابع:

كقول بلال بن جرير^(١) من [الكامل . ق: المتدارك]^(٢):

يَمْضِي الْغَمُوسَ عَلَى الْغَمُوسِ لِحَاجَةٍ عَضَّ الْجَمُوحَ عَلَى اللَّجَامِ الْمُقْدِعِ
 .التسلسل:

وفي ذلك قال ثعلبة بن موسى^(٣) من [الكامل . ق: المتواتر]^(٤):

مَا زِلْتُ أَصْنَعُ لِلْمَشِيبِ أَكِيدُهُ عَنِّي وَأَرْدَعُ لَوْنَهُ بِخَضَابِ
 فَيَعُودُ ثُمَّ أَعُودُ ثُمَّ يَعُودُ لِي فَأَعُودُ ثُمَّ مَلَلْتُ مِنْ أَتْعَابِي

أفاد تكرار الفعل يعود التسلسل مع المغالبة، وفي ذلك زيادة في الدلالة.
 .الضرورة اللغوية:

ونقصد بذلك ما يقتضيه التركيب من إعادة اللفظ بحيث لو لم يعاد لأدى إلى الإبهام، وهو بذلك يفيد المضمون بزيادة المعنى توضيحاً وإبانة، وأهم ما جاء منه في كتاب الحماسة ما يأتي:

.الاستئناف في مقام الحكم: مثل قول عبد الله بن سليم الأزدي^(٥) من [الكامل . ق: المتدارك]^(٦):

وَلَقَدْ عَلِمْتُ أَمَامَ عِلْمٍ حَقِيقَةٍ وَالْعِلْمُ أَرْشَدُ مُرْشِدًا لِلْمُبْصِرِ

.الاستئناف العام مثل قول حاتم الطائي من [الطويل . ق: المتدارك]^(٧):

وَلَا أَشْتَرِي مَالًا بَعْدَرٍ عَلِمْتُهُ أَلَا كَلُّ مَالٍ خَالَطَ الْعَدْرَ أَنْكَدُ

. في مقام الوصل كقول زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المتدارك]^(٨):

(١) هو أبو زافر بلال بن جرير بن الخطفي التميمي اليربوعي، شاعر من أسرة شعراء، وحفيده عمارة بن عقيل بن بلال شاعر مذكور أيضاً، وفي أخبار بلال أنه وفد مادحا على بعض خلفاء بني أمية. انظر شرح كتاب الحماسة ٢/ ٢٨٧.

(٢) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٨٧.

(٣) من شعار حماسة البحري، ورد له فيها مقطعان الأول من بيتين والثاني من ثلاث أبيات، انظر الحماسة، ٢/ ٩٢.

(٤) كتاب الحماسة، ٢/ ٩٢.

(٥) هو عبد الله بن سليم بن الحارث بن عوف بن ثعلبة بن عامر بن ذهل الأزدي، شاعر إزدني غامدي. انظر الحماسة، ١/ ٣١٨.

(٦) كتاب الحماسة، ٢/ ٤١.

(٧) المصدر نفسه، ١/ ٣٦٢.

لِسَانُ الْفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالْدَّمِ

. في مقام الحال: مثل قول حسان بن ثابت من [الكامل . ق: المتدارك] (٢):

إِنْ تَعْدُرُوا فَالْعَدْرُ مِنْكُمْ شِيْمَةٌ وَالْعَدْرُ يَنْبُتُ فِي أُصُولِ السَّخْبِرِ

ومما سبق يمكن القول: إن أهم مظاهر إعادة اللفظ والمعنى هو: التزديد والتكرار سواء على مستوى التزديد الذي يفيد التكتيف للدلالة، أو التكرار الذي غالباً ما ينتظم في السياق للإيضاح وإزالة الإبهام، أو لما تقتضيه الضرورة اللغوية، وكل ذلك يسهم في زيادة دلالة المعنى، وإذا خرج عن هذا الإطار، فهو مستثقل لا يفيد إلا الثقل الصوتي في البيت، وأصل القاعدة يتمثل في تحديد وحصر الأصوات مقابل زيادة المعنى وتوسيعه.

. الجناس:

يعد الجناس اللفظي بنوعيه التام والناقص مجالاً من مجالات البحث في ((علم الصوتيات الشعرية)) (٣)، وهو النوع الثاني من أنواع التكرار القائم على تكرار اللفظ دون المعنى، وكغيره من علوم البلاغة العربية خضع للبحث والتمحيص من البداية عند ابن المعتز ووصولاً إلى التقعيد والتقنين عند السكاكي، وأهم قضاياها: المصطلح، وحدّه، وأنواعه، أما فنيته، فقد حصرتها فيما قال عبد القاهر: ((إن ما يعطي التحنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيباً مستهجنًا، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به)) (٤)، وفي ذلك ما لا يخفى من التركيز على الوظيفة الدلالية في الجناس وإقامة فنيته على التناسب بين الدال والمدلول. ومن المعلوم أننا إذا أخذنا في التفصيل والخلافات في الجناس كما ورد عند النقاد والبلاغيين فسيطول الأمر؛ لذا سأقتصر على اختيار ما اطرده من أنواعه في الحماسة بالاعتماد على إرجاع المادتين اللفظيتين المتجانستين إلى اختلاف أصلهما الدلالي.

(١) المصدر نفسه، ٢/ ٢٠٣. هذا البيت ورد لبلعاء بن قيس (شاعر جاهلي)، والأعور الشني (٥٠ هـ)، وزباد الأعجم (١٠٠ هـ) انظر قرص الموسوعة الشعرية.

(٢) المصدر نفسه، ١/ ٣٧٠.

(٣) د/ سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، جامعة الكويت مجلس النشر العلمي، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٧٧.

(٤) أسرار البلاغة، ص ٥.

وبما أن درس الجناس واقع في مجال الموسيقى الداخلية فسنعتمد في دراسته على التقسيم حسب الدرجة الموسيقية الأعلى وفقاً لمعيارية المكان، ودرجة تقارب الدوال كما سيأتي:

(أ) رد العجز على الصدر:

وهو أن يكون أحد اللفظين المتجانسين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني^(١)، وقد جاء في الحماسة على الأشكال الآتية:
. أن يكون اللفظان المتجانسان في آخر الصدر والعجز:

(.....)..... (.....).....

ومثاله الوحيد من الجناس التام المستوفي قول يحيى بن زياد من [المتقارب . ق: المتدارك]^(٢):

مَدَدْتُ يَدَيَّ وَلَمْ (أَعْلَمْ) بحبل الصَّفَاءِ إِلَى (الرَّاعِلِ)

ومثاله من الجناس غير التام المضارع قول عبد المسيح بن مؤهب^(٣) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٤):

أَلَا أَيُّهَا الْبَاكِي الصَّبَا أَيْنَ (تَذَهَبُ) أَفِقْ قَدْ بَدَأَ فِي الرَّأْسِ مَا كُنْتَ (تَرْهَبُ)

ومن الجناس اللاحق الذي اختلف فيه حرفين متباعدين في المخرج قول الربيع بن ضبع الفزاري من [الطويل . ق: المتواتر]^(٥):

أَلَا يَا لِقُومِي قَدْ تَبَدَّدَ (أُخْوَانِي) نَدَامَايَ فِي شُرْبِ الخُمُورِ وَ (أُخْدَانِي)

وقول قطري بن الفجاءة المازني^(٦) من [المنسرح . ق: المتراكب]^(٧):

يَا نَفْسُ لَا يُلْهِيَنَّكَ (الْأَمَلُ) فَرُبَّمَا أَكْذَبَ الْمُنَى (الْأَجَلُ)

ويكون هذا النوع في الطوالع المصرعة أو المقفاة أو شبهها مما ليس بطالع .

. أن يكون اللفظ المجانس في أول العجز:

(.....)..... (.....).....

ومثاله من الجناس التام المتماثل قول عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]^(٨):

(١) انظر القزويني: الإيضاح، ص ٢١٨، د. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص ١٤٩.

(٢) كتاب الحماسة، ١/ ٢١٧.

(٣) من شعراء حماسة البحري، جاء له فيها مقطع واحد من بيتين، انظر كتاب الحماسة، ١١٨/٢.

(٤) كتاب الحماسة، ٢/ ١١٨.

(٥) كتاب الحماسة، ٢/ ١٣٥.

(٦) هو قطري بن الفجاءة واسم فجاءة: جعونة بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم المازني، كان زعيماً من الخوارج، خرج زمن مصعب الزبير

لما ولي العراق، وقطري ليس اسمه ولكن نسبة إلى بلدة قطر، وهو موضع بين البحر وعمان من بلدة البحرين. انظر الحماسة، ١/ ٣٥

(٧) كتاب الحماسة، ٢/ ١٦٩.

ك(قَصِيرٍ) إِذْ لَمْ يَجِدْ غَيْرَ أَنْ جَ م دَعَّ أَشْرَافَهُ لَشُكْرِ (قَصِيرٍ)

فقصير الأولى اسم علم والثانية ضد طويل.

ومثاله من الجناس غير التام قول زهير بن جناب الكلبي من [مجزوء الكامل . ق: المتواتر]^(٢):

(أَبْنِيَّ) إِنَّ أَهْلَكَ فَإِنِّي قَدْ بَنَيْتُ لَكُمْ (بَنِيَّه)

أن يكون اللفظ المجانس في حشو الصدر:

(.....)(.....).....

ومثاله من الجناس غير التام المضارع قول ليلى بنت طريف من [الطويل . ق: المتواتر]^(٣):

فَلَا تَجْرَعَا يَا ابْنِي (طَرِيفٍ) فَإِنِّي أَرَى الْمَوْتَ وَقَاعًا بَكَلًّا (شَرِيفٍ)

ومنه ما كان منه حرف في كلمة مثل ما أورده البحثري من غير نسبة من [الوافر . ق: المتواتر]^(٤):

أَلَا يَا لَيْتَ أَنِّي لَمْ أُخَالِطُ أَبَا قَيْسٍ وَمَا يُغْنِي التَّمَنِّي

وقول كثير من [الطويل . ق: المتواتر]^(٥):

وَلَكِنْ (خَلِيلِي) مِنْ يُدِيمُ وَصَالَهُ وَيَكْتُمُ سَرِّي عِنْدَ كُلِّ (دَخِيلٍ)

ب . أن يكون اللفظ المجانس في العجز:

. أن يكون في مطلع العجز:

(.....)(.....).....

و مثله من الجناس التام المماثل ما قاله الكميت بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]^(٦):

وَلِكُلِّ مِنَ الْمَعِيشَةِ نَحْوٌ بِالُ ذِي الشَّيْبِ لِلْفَتَى غَيْرُ بِالِ

البال الأولى بمعنى الحال والخاطر والثانية من البلى وهو القدم.

ومن الجناس المطلق الذي اتفق ركنيه في الحروف وترتيبها دون أن يجمعها اشتقاق ما قاله يزيد بن

الحكم الثقفي من [البسيط . ق: المتواتر]^(٧):

عَلَامٌ جُدَّتْ فَلَمَّا خِفَتْ مُوْحِيَةً تَعَقَّبْتُكَ مِنَ الْبُخْلِ الْعَقَابِيلُ

(١) كتاب الحماسة، ٢٩٢/١.

(٢) كتاب الحماسة، ٢٧٣/١.

(٣) كتاب الحماسة، ٣١٠ / ٢.

(٤) كتاب الحماسة، ٢١٧ / ١.

(٥) كتاب الحماسة، ٢٠٢ / ١.

(٦) كتاب الحماسة، ١٠٦ / ٢.

(٧) كتاب الحماسة، ١٨١ / ١.

تعقب بمعنى تتبع، والعقاييل: الشدايد

. أن يكون في حشو العجز :

ومثاله من الجناس التام قول عبد الرحمن بن زيد العذري^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢):

فلا يدعني قومي لزيد بن مالك لئن لم أعجل ضرباً أو أعجل

فأعجل الأولى تعني الثأر، والثانية تعني أن يعاجله الموت.

ومثاله من الجناس غير التام (المضارع) مما لم ينسب لقائل من [الطويل . ق: المتواتر]^(٣):

فلما أبي أرسلت فضلة توبه إليه فلم يرجع بحزم ولا عزم

وقع الجناس بين عزم وحزم، والعين والحاء من مخرج واحد؛ لذا سمي مضارع.

ومنه الجناس اللاحق كقول أبي زيد الطائي من [الخفيف . ق: المتواتر]^(٤):

ولعمري الإله لو كان للسي م في مصال وللسنان مقال

ومما سبق يمكن القول: إن الجناس المماثل والمستوفي في هذا الشكل قليل، ولم أجد منه في الحماسة إلا الأمثلة السابقة، وفي ذلك دلالة على أن الألفاظ خدام للمعاني تتليس بها وقت الحاجة، وحشد الأصوات وفقاً لقاعدة التوافق في العناصر الأربعة في الجناس لإثارة المتلقي بإيقاع الجرس الموسيقي للألفاظ المتجانسة، وهذا ما لمسناه في أشكال التجانس مع الضرب أو القافية الذي يعد أعلى مراتب الحشد الإيقاعي داخل البيت الواحد في شعر الحماسة.

. أن يكون اللفظ المجانس في أول البيت الثاني :

كما في المشطور

(.....)

(.....)

ومثاله في الجناس غير التام قول ابن مطيع بن إياس القرشي^(٥) من [مشطور الرجز . ق: المتواتر]^(٦):

أنا الذي فررت يوم الحرّة

(١) هو عبد الرحمن بن زيد، من بني رقاش من عذرة، وهو ابن عم الشاعر هذبة بن الحشرم. انظر شرك كتاب الحماسة، ٤٩/١.

(٢) كتاب الحماسة، ٥٠ / ١.

(٣) كتاب الحماسة، ١٦٩ / ١.

(٤) كتاب الحماسة، ١٩١ / ١.

(٥) هو عبد الله بن مطيع بن حارثة بن عوف بن عبيد بن عويج، كان من رجال قريش جلدا وشجاعا، وكان على قريش يوم الحرّة، ولاءه بن الزبير الكوفة، وقتل مع ابن الزبير بمكة. انظر الحماسة، ج ١٣٢/١.

(٦) كتاب الحماسة، ١٣٢ / ١.

و الحُرُّ لا يَفِرُّ إلا مَرَّةً

. أن يكون اللفظ المجانس في ضرب البيت الثاني:

(.....).....

(.....).....

ومثاله من الجناس التام المماثل قول يحيى بن زياد من [الخفيف . ق: المتواتر]^(١) :

وَلَقَدْ أَمْنَحُ الصَّدِيقَ وَدَاداً لا مُرِيحاً لَدَيَّ حُلُوماً مَذَاقُهُ

وَلَقَدْ أَمْنَحُ المَوَدَّةَ أُخَواً م نِي إِذَا الوُدُّ خَانَهُ مَذَاقُهُ

فمذاقه الأولى بمعنى طعمه، والثانية بمعنى الشخص الذي يمزجه أي أن وده غير خالص، فهو يخلطه بالكذب، وهذا النوع يسمى لزوم ما لا يلزم.

والجناس المعتمد على الكلمة في البيت الثاني أقل حشداً موسيقياً من الأول، ويعود ذلك إلى البعد بين اللفظين المتجانسين باعداد أن اللفظ المجانس في كل بيت له معناه الخاص وإن كان لبنة أساسية في القصيدة كما أن القافية تلعب الدور ذاته، وإن لم يكن اللفظ مجانسا .

ج . المماثلة والمضارعة:

تأتي المماثلة والمضارعة في الجناس التام الذي استكمل توافق اللفظين في الحروف وترتيبها وعددها وهيئتها التابعة للحركات والسكنات، فإذا كان المتجانسان متفقين في الاسم أو الفعلية سمي الجناس مماثلاً، وإذا اختلفا بين الاسم والفعلية سمي مضارعاً، ولم أظفر من هذا النوع في الحماسة إلا على القليل كما بينا فيما سبق، ومنه قول الأسعر الجعفي^(٢) من [الكامل . ق: المتدارك]^(٣):

أُخَواً صِدْقِي ما رَأَوْكَ بِعِبْطَةٍ فَإِذَا افْتَقَرْتَ فَقَد هَوَى بِكَ ما هَوَى

فهوى الأولى فعل، والثانية اسم، وفي ذلك تقوية للمعنى المقابل لمعنى الأخوة، وهو القطيعة وعدم الصلة. ومنه قول عمرو بن صنعة الثقفي^(٤) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٥):

وَمَنْ يَكُ ثِقْلاً يَمَلُّ النَّاسُ ثِقْلَهُ وَإِنْ كَانَ ذَا ثِقْلٍ عَلَى النَّاسِ وَاجِبٌ

فثقل الأولى تحمل معنى سلبي بمعنى مستثقل كربه الخلق، وثقل الثانية تعني الأهمية .

(١) كتاب الحماسة، ١/ ٢٠٠.

(٢) هو أبو حمران الأسعر وهو لقبه، واسمه مرثد بن أبي حمران، واسم أبي حمران: الحارث بن معاوية بن الحارث بن مالك بن عوف بن سعد بن عوف بن مالك بن أدد، فارس وشاعر جاهلي مقل من أصحاب الواحدة. الحماسة ١/ ١٩٧

(٣) كتاب الحماسة، ١/ ١٩٧.

(٤) من شعراء الحماسة جاء له فيها مقطعان من ثلاث أبيات فقط، انظر كتاب الحماسة، ١/ ٣٣٧، ٢/ ٥٦ لم أجد له خيراً غير هذا.

(٥) كتاب الحماسة، ١/ ٣٣٧.

ومثاله قول عبد الله بن قيس الرقيات من [الخفيف . ق: المتواتر]^(١):

إِنْ يَشِبُّ مَـ فَرَقِي فَإِنَّ نَزَارًا جَعَلَتْ بَيْنَهَا الْحُرُوبَ حُرُوبًا

فحروب الثانية بمعنى العداوة.

ومنه قول مكرز بن حفص القرشي من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢):

فَلَمَّا رَأَيْتُ الْمَرْءَ ذَا التَّبَلِ عَامِرًا تَدَكَّرْتُ أَشْلَاءَ الْحَيِّبِ الْمُلْحَبِ

وَقَلْتُ لِنَفْسِي إِنَّهُ هُوَ عَامِرٌ فَلَا تَرْهَبِيهِ وَانظُرِي أَيَّ مَرْكَبِ

فعامر الأولى من صلاح الحال، والثانية اسم علم.

تكاد تكون هذه الأمثلة هي كل ما ورد من الجنس التام بنوعيه المماثل، والمضارع، ومن الملاحظ

ارتباط جرسه بالتقوية للمدلول كما تميز بالحشد الموسيقي لتردد الأصوات وفق

ضابط محدد بالتوافق يجعل المقاطع متساوية، والخصائص الموسيقية متكررة.

هـ . ما لم يطرد مع المماثلة والمضارعة:

والمقصود به الجنس غير التام الذي لم يأخذ بالتوافق كاملاً، ولم يلتزم أحد اللفظين المتجانسين بموقع

محدد في البيت أو المقطع، ومن ذلك ما قاله لبيد من [المنسرح . ق: المتراكب]^(٣):

إِنْ يُعْجَبُوا يِيَّ هَبِ طُوبًا وَإِنْ أَمُرُوا يَوْمًا يَصِيرُوا لِلْهَلِكِ وَالنَّفْدِ

هنا اختلف في حرفين (ع، هـ) وذلك يسمى الجنس المضارع.

وكقول أبي الأسود الكناني من [الطويل . ق: المتدارك]^(٤):

وَمَا سَابِقٍ إِلَّا بِسَاقٍ سَلِيمَةٍ وَمَا بَاطِشٍ إِنْ لَمْ تُعْنَهُ الْأَنَامِلُ

اللفظان المتجانسان هما سابق وبساق، وقد اختلفا في الترتيب كما أن الثاني مركب من كلمة ساق

+ حرف الجر (الباء).

ومن ذلك أيضا قول عمار بن مزاحم الصدائي^(٥) من [الطويل . ق: المتواتر]^(٦):

وإِيَّاكَ وَالْمَالَ الْحَرَامَ فَإِنَّهُ وَبَالَ إِذَا مَا قُدِّمَ الْكَفَنَانِ

الجناس بين المال، وبال

(١) كتاب الحماسة، ١١٣/٢.

(٢) كتاب الحماسة، ١٥٥/١.

(٣) كتاب الحماسة، ١٩٦/٢.

(٤) كتاب الحماسة، ٢٣٧/٢.

(٥) من شعراء الحماسة جاء له فيها مقطع من بيتين فقط، انظر الحماسة، ٢٠٨/٢، ولم أجد له خبرا يعتد به غير هذا.

(٦) كتاب الحماسة، ٢٠٨/٢.

وقال إسماعيل بن يسار من [الرمل . ق: المتركب] ^(١):

فَتَوَى لَيْسَ لَهُ مِمَّا حَوَى غَيْرُ أَكْفَانٍ وَنَعَشٍ وَرَجْمٍ

اللفظان المتجانسان هما ثوى، حوى، وقد اختلفا في الحرف الأول.

ومن الجناس المصحف قول أبو دؤاد الإيادي ^(٢) من [الخفيف . ق: المتواتر] ^(٣):

وَلَقَدْ كَانَ فِي كَتَائِبِ خُضِرٍ وَبَلَاطٍ يَلَاطُ بِالْأَجْرُونَ

وقع الجناس بين بلاط، ويلاط بحيث لو أزيل النقط لحصل إبهام في الرسم.

ومن الجناس المطلق قول النجاشي الحارثي من [البسيط . ق: المتركب] ^(٤):

أُبْلَغُ شَهَابًا أَخَا خَوْلَانَ مَأْلَكَةً إِنَّ الْكَتَائِبَ لَا يُهَزَمْنَ بِالْكَتُبِ

اللفظان المتجانسان هما الكتائب، الكتب، وقد توافق ركنيه في الحروف والترتيب، ولم يجمعهما اشتقاق.

ومن جناس الاشتقاق قول الفرزدق من [الطويل . ق: المتدارك] ^(٥):

إِنْ يَنْبُ سَيْفٌ فِي يَدِيٍّ وَجَدْتُهُ فَعَادِمُهُ بَيْنَ الْأَنَامِ كَوَاجِدٍ ^(٦)

طرفي الجناس وجد، وواحد اتفقا في عدد الحروف وترتيبها ويجمعهما اشتقاق واحد.

. وظائف الجناس:

أهم وظائف الجناس ترجع إلى الشكل الفني بما يضيفي من جرس موسيقي داخل حشو البيت تنظاف إلى موسيقى التجزئة والتقطيع إلا أنه لا يقتصر على ذلك فله إسهام أيضا في التوصيل بناء على علاقته بالمدلول، ((ولا يحسن إلا إذا وافق مصنوعة مطبوعة)) ^(٧)، وأبرز هذه الوظائف في الحماسة هي:

(١) كتاب الحماسة، ١٥ / ٢.

(٢) هو جارية بن الحجاج، وكان الحجاج يلقب حمران بن بحر بن عاصم بن منبه بن حذاقة بن زهير بن إياد بن نزار بن معد، وقيل هو حنظلة بن الشرقي، شاعر قدم من شعراء الجاهلية، وكان وصافا للخيل. انظر الحماسة، ج ١ / ص ٢٤٠، و الشعراء، ١ / ١٦١، والأغاني، ٣٧٣ / ١٦.

(٣) كتاب الحماسة، ١ / ٢٤١.

(٤) كتاب الحماسة، ١ / ١٣٥.

(٥) كتاب الحماسة، ١ / ١٣٩.

(٦) دخل على التفعيلة الأولى من هذه البيت الخرم وهو حذف أول الوند المجموع فعولن. من فعولن.

(٧) محمد علي بن حسين المالكي: الحواشي النقية على كتاب البلاغة: لنخبة الأفاضل الأزهرية، مطبعة مصطفى محمد، مصر ص ١٥١.

. التكامل:

ونقصد به اعتماد اللفظين المتجانسين على التناسب .

ومن ذلك قول الخنساء من [البيسط . ق: المتواتر]^(١):

فَالْحَمْدُ حُلَّتْهُ وَالْجُودُ حُلِّيَتْهُ وَالصِّدْقُ حَوْرَتْهُ إِنَّ قِرْنَهُ هَابَا

فالتناسب قائم بين حلته وحليته، وذلك من حيث ارتباطهما بجمال المظهر بحيث يحدث التكامل في الشكل، وقد أسندتا إلى صفات معنوية الحمد، الجود؛ لإثبات تكاملهما في المرثي.

ومنه ما ورد من غير أن ينسب إلى قائل من [الطويل . ق: المتواتر]^(٢):

وَأَصْبَحَ يَبْكِي مِنْ بَيْنِ وَأُخْوَةٍ حَسَانِ الْوُجُوهِ طَيِّبِي الْجِسْمِ وَالنَّسَمِ

وقع التناسب بين الشكل المادي الخارجي (الجسم)، والمعنوي الداخلي (النسم) الذي يعني نفس الروح، ومن ذلك نتج التكامل الشكلي المادي والروحي المعنوي.

. الترادف :

والمقصود به أن ينزع إلى اشتراك اللفظين في المعنى الواحد دون إحداث تكامل كما مر،

ومن ذلك قول عمرو بن الإطنابة الخزرجي من [الوافر . ق: المتواتر]^(٣):

وَقَوْلِي كُلَّمَا جَشَأَتْ وَجَاشَتْ مَكَانَكَ تُحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيحِي

وقع الترادف بين لفظتي جشأت وجاشت، فالأولى تعني أن نفسه تطلعت ونهضت جزعا وكراهة، والثانية جاشت بمعنى ارتاعت وخافت، وفي ذلك ترادف؛ لإظهار معنى الخوف.

. التناقض:

من ذلك قول سعد بن مالك البكري^(٤) من [مجزؤ الكامل . ق: المتواتر]^(٥):

وَالكُرُّ بَعْدَ الْفَرِّ إِذْ كَرِهَ التَّقَدُّمَ وَالنَّطَاحَا

اللفظان المتجانسان هما الكر، الفر وهما لفظان متناقضان، ولكنهما يجتمعان في أسلوب من أساليب القتال.

(١) كتاب الحماسة، ٢ / ٣٠٠.

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ١٦٩.

(٣) كتاب الحماسة، ١ / ٣٠.

(٤) هو سعد بن مالك بن ضبيعة بن ثعلبة، وسعد هذا والد جد طرفة بن العبد بن سفيان بن مالك، أحد سادات بكر بن وائل وفرسانها في الجاهلية، وكان شاعرا، وله أشعار جواد. انظر الحماسة، ١ / ١١٧، والمؤتلف، ص ١٩٨.

(٥) كتاب الحماسة، ١ / ١١٧.

. الوظيفة الفنية:

والمقصود بذلك أن الشاعر يعيد اللفظ لإحداث موسيقى مميزة تلفت الانتباه، ومن ذلك قول زياد الأعجم العبدى^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢):

يَزِيدُ يَزِيدُ الْخَيْرِ لَوْلَا سَمَاحُهُ لَعَادَ الزَّمَانُ وَهُوَ أَرْبَدُ أَسْفَعُ

ومما سبق يمكن القول: إن الترجيع الصوتي المترتب على إعادة اللفظ في حشو البيت المتمثل في التردد أو التكرار أو التجانس يسهم إسهاما واضحا في الموسيقى الشعرية داخل البيت بناء على الوظيفة الفنية؛ لأن إعادة اللفظ بنفس الأصوات في الأطار الدلالي الأدنى (اللفظ) أكثر إيجاء وإيقاعا من التكرار والترديد للصوت المفرد، كما أن اللفظ المعاد أكثر ارتباطا بالمدلول العام للفكرة، وبذلك يعد ((الترجيع الصوتي في رأي البعض ميمز الشعر الأكبر))^(٣)؛ لأن الأصوات تمتلك بجرسها طاقة إيجابية فاعلة ترتبط بالمدلولات النفسية للمتكلم، وتشارك بإيجائها الصوتي في رسم الجو العام للمعنى.

. ثانيا: موسيقى الإطار الدلالي الموسع:

يتناول هذا الإطار موسيقى التركيب في البيت أو القصيدة من خلال الشكل الذي تبنى عليه سواء كان عموديا أو أفقيا كما يأتي:

أ. التقطيع العمودي:

أدنى حد لهذا الإطار بيتين، وأعلى حد له لا يتجاوز خمس أبيات في كتاب الحماسة، ومن ذلك قول عدي بن حاتم الطائي من [الطويل . ق: المتدارك]^(٤):

يُذَكِّرُنِي ثَأْرِي غَدَاةَ لَقَيْتُهُ فَأَجْرَرْتُهُ رُمْحِي فَخَرَّ عَلَى الْفَمِ
يُذَكِّرُنِي يَاسِينَ حِينَ طَعْنْتُهُ فَهَلَّا تَلَا يَاسِينَ قَبْلَ التَّقَدُّمِ

ومنه ما كان في أول الصدر، وأول العجز كقول عمرو بن أحمر الباهلي^(١) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

(١) هو زياد بن سليمان الأعجم، ويكنى أبا أمامة، وهو رجل من عبد القيس، أحد بني عامر بن الحارث، ثم أحد بني مالك بن عامر، ثم أحد بني الحارثية، شاعر إسلامي جعله بن سلام في الطبقة السابعة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٢/ ٦٩٣.

(٢) كتاب الحماسة، ٢/ ١٧٨.

(٣) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٧٤ من جان كوهن، بنية الكلام الشعري، ص ٥٨. ١٤٩.

(٤) كتاب الحماسة، ١/ ١١٣.

كَأَنَّ الصَّقْرَ يَقْلِبُ مُقْلَتَيْهِ إِذَا نَفَضَ الْعُيُوبَ وَقَدْ خَفِينَا^(٣)

كَأَنَّ اللَّيْلَ لَا يَأْتِي عَلَيَّ إِذَا زَجَرَ السَّبْتَنَاهَ الْأُمُونَا^(٤)

ومنه ما تنوعت تراكيبه كقول ليلى الأحييلية من [الطويل . ق: المتدارك]^(٥):

لِنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ كُنْتُ وَلَمْ تَكُنْ لُتُسَبِّقَ يَوْمًا كُنْتُ مِنْهُ تُؤَائِلُ

وَنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ كُنْتُ إِذَا التَّقْتُ صُدُورُ الْعَوَالِي وَاسْتَشَالَ الْأَسَافِلُ

وَنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ كُنْتُ لِخَائِفٍ أَتَاكَ لِكَيْ يُحْمَى وَنِعْمِ الْمُنَازِلُ

وَنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ جَارًا وَصَاحِبًا وَنِعْمِ الْفَتَى يَا تَوْبُ حِينَ تُفَاضِلُ

أَبَى لَكَ ذَمُّ النَّاسِ يَأْتُوبُ إِنَّمَا لَقِيَتْ حِمَامَ الْمَوْتِ وَالْمَوْتُ عَاجِلُ

وَلَا يُبْعَدَنَّكَ اللَّهُ يَأْتُوبُ إِنَّمَا كَذَاكَ الْمَنَايَا عَاجِلَاتُ وَ آجِلُ

وَلَا يُبْعَدَنَّكَ اللَّهُ يَأْتُوبُ وَ التَّقْتُ عَلَيْكَ الْعَوَادِي الْمُدْحِجَاتُ الْهَوَاطِلُ

ومثال ما بدأ بالنداء والمنادى فيما قيل في الكبر والهرم قول تميم بن أبي بن مقبل العامري من

[البسيط . ق: المتراكب]^(٦):

يَا حُرُّ أَصْبَحْتُ شَيْخًا قَدْ وَهَى بَصْرِي وَالتَّاتِ مَا دُونَ يَوْمِ الْوَقْتِ مِنْ عُمْرِي

يَا حُرُّ مَنْ يَعْتَذِرُ مَنْ أَنْ يَلْمَ بِهِ رَيْبُ الزَّمَانِ فَإِنِّي غَيْرُ مُعْتَذِرٍ

يَا حُرُّ أُمْسَى سَوَادُ الرَّأْسِ خَالَطَهُ شَيْبُ الْقَدَالِ اخْتِلَاطَ الصَّفْوِ بِالْكَدَرِ

يَا حُرُّ أُمْسَتْ تَلِيَّاتِ الصَّبَا انْقَطَعَتْ فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَيْنٍ وَلَا أَثَرٍ

. ومما سبق يمكن القول: إن شاعر الحماسة ينزع إلى التقطيع الرأسي في حال الفخر كما في المثال

الأول والثاني، وفي حال الرثاء والشكوى كما في المثال الثالث والرابع.

. نفسه في الرثاء والشكوى أطول منه في الفخر.

(١) هو عمرو بن أحر بن المرز بن تميم بن ربيعة بن حرام بن فراض، شاعر مخضرم أسلم واشترك في مغازي الروم، أخذ عليه علماء اللغة الغريب في شعره، مات في خلافة عثمان، جعله بن سلام في الطبقة الثالثة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٢ / ٥٧١.

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ٣٤٢.

(٣) كأن نظره نظر الصقر، ونفض العيب: أظهر نقائص الغير.

(٤) السبتناه: الناقة الجريرة على السير، والأمون: الناقة الصلبة الشديدة.

(٥) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٩٦.

(٦) كتاب الحماسة، ٢ / ١٢٨.

. من الملاحظ أن المشاعر في حالة الرثاء والشكوى مشاعر منكسرة حزينة تجعل من التقطيع العمودي في التركيب المتكرر صورة حاضرة يعوض بها المفقود؛ لذا التكرار فيها أكثر، بينما نفس المفتخر مرتفعة تتباهى، ولا بد من تعدد الصفات؛ لذا يقل التقطيع الأفقي في الفخر.

. الدافع إلى التكرار في الشكوى والرثاء دافع شعوري نابع من الوجدان الممتلئ بالأسى والحزن، فكأن التركيب المكرر مركز الثقل العاطفي الذي يرينا المفقود، بينما الدافع إلى التكرار في الفخر يرجع في الغالب إلى الوظيفة التزيينية والفنية.

ب. التقطيع الأفقي والأشكال البديعية:

. الموازنة:

هي : تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية^(١)، وهذا الأسلوب من التقطيع يتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة، أو تنزع إلى أن تكون تامة^(٢)، وهي تقوم

على الازدواج في الحماسة كما في قول منقذ الهلالي^(٣) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٤):

فَحَسْبُكَ / بِالتَّنصُّفِ / ذُلٌّ / حُرٌّ وَحَسْبُكَ / بِالمَدْلَةِ / سُوءٌ / حَالٍ

ومنه قول النابغة الجعدي من [المتقارب . ق: المتدارك]^(٥):

إِذَا / مَسَّهُ / الشَّرُّ / لَمْ / يَكْتَبِ وَإِنْ / مَسَّهُ / الخَيْرُ / لَمْ / يَعْجَبِ

وقول النابغة الذبياني من [الطويل . ق: المتدارك]^(٦):

وَلَا / يَحْسَبُونَ / الخَيْرَ / لَا شَرًّا / بَعْدَهُ وَلَا / يَحْسَبُونَ / الشَّرَّ / ضَرْبَةً / لِأَزْبِ

ومنها ما يقوم على الجمع مع التقسيم كقول النابغة الجعدي من [الكامل . ق: المتواتر]^(٧):

شَيْخٌ كَبِيرٌ قَدْ تَخَدَّدَ لِحَمِّهِ أَفْنَى ثَلَاثَ عَمَائِمَ أَلْوَانَا

سَوْدَاءَ دَاجِيَّةٍ / وَسَحَقَ مُقَوِّفٍ وَدُرُوسَ مُخْلِقَةٍ / تَلُوحُ هِجَانَا

ومنها ما يقوم على المقابلة كقول عبد الله بن عمرو القرشي^(١) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

(١) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٤٠٥.

(٢) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٧٧.

(٣) هو منقذ بن عبد الرحمن بن زياد أو دثار الهلالي، شاعر بصري خلع ماجن متهم في دينه يرمى بالزندقة، عاش في صدر الدولة العباسية
انظر الحماسة، ١/ ١٩٧

(٤) كتاب الحماسة، ٢/ ٥.

(٥) كتاب الحماسة، ١/ ٣١٧.

(٦) كتاب الحماسة، ١/ ٣١٧.

(٧) كتاب الحماسة، ٢/ ١٤٤. قد سبق شرحه.

فَأَقْرَبُهُمْ / أَقْلُهُمْ / صَفَاءٌ وَأَبْعَدُهُمْ / أَحْبَبُهُمْ / إِلَيْكَ

ومما يقوم على المقابلة، ويجمع بين التقطيع الأفقي والرأسي قول حبيش بن عبد الله الهمداني (٣) من [الكامل . ق: المتدارك] (٤):

أَمَّا / إِذَا / اسْتَغْنَيْتُمْ / وَأَمْنْتُمْ فَأَنَا / الْبَغِيضُ / لَدَيْكُمْ / وَالْمُشْتَكِي

أَمَّا / إِذَا / مَا خِفْتُمْ / وَرَغِبْتُمْ فَأَنَا / الْحَيْبُ / إِلَيْكُمْ / وَالْمُصْطَفَى

ومما سبق نجد أن الموازنة تجمع معها لونا بديعيا آخر يتصل بالمحسنات المعنوية كالمزاوجة، والجمع مع التقسيم، والمقابلة

. التقطيع الأفقي والتسميط:

وهو التوافق في الوزن والسجعة في الصدر ، وأول العجز من غير القافية)) (٥)، ومثاله قول الخنساء من [البيسط . ق: المتواتر] (٦):

فَالْحَمْدُ حُلَّتْهُ / وَالْجُودُ حُلِّيَتْهُ وَالصَّدْقُ حَوَزَتْهُ / إِنَّ قِرْنَهُ هَابَا

خَطَابُ مُعْضِلَةٍ / فَرَّاحُ مَظْلَمَةٍ إِنَّ هَابَ مُفْطَعَةٍ / أَتَى لَهَا بَابَا

حَمَلُ أَلْوِيَةٍ / شَهَادُ أُنْدِيَةٍ قَطَاعُ أَوْدِيَةٍ / لِلْوَتْرِ طَلَّابَا

ومنه قول سلمى بنت الأحجم (٧) ترثي أختها من [البيسط . ق: المتراب] (٨):

بَذُلُ الْجَمِيلِ / وَتَفْرِيحُ الْجَلِيلِ / وَإِعْطَاءِ الْجَزِيلِ / إِذَا لَمْ يُعْطِهِ أَحَدٌ

. التسبيغ:

وسماه قوم تشابه الأطراف: وهو أن يعاد لفظ القافية في أول البيت الذي يليها، ومنه قول الراجز من [مشطور الرجز . ق: المتواتر] (٩):

ذَرَرْتُ عَيْنِي إِذَا شَفَانِي الذَّرُّ

وَالذَّرُّ فِيهِ أَلَمٌ وَعُرُّ

(١) هو عبد الله بن عمرو بن عبد الله بن علي بن عدي بن ربيعة بن عبد العزى القرشي، من مخضرمي الدولتين، الحماسة، ٢٠٣/١.

(٢) كتاب الحماسة، ١/ ٢٠٤.

(٣) هو حبيش بن عبد الله بن مر بن سليمان بن معمر الهمداني، ثم الوداعي. انظر الحماسة، ١/ ٢٢٢.

(٤) كتاب الحماسة، ١/ ٢٢٢.

(٥) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت: ٥٩١١هـ): شرح الجمان في علم المعاني والبيان، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ص ١٥٢.

(٦) كتاب الحماسة، ٢/ ٣٠٠.

(٧) من شواعر الحماسة جاء لها فيها مقطع من أربع أبيات، ٢/ ٣٠٣.

(٨) كتاب الحماسة، ٢/ ٣٠٣.

(٩) كتاب الحماسة، ٢/ ٥٨.

وقول عمرو بن عبد يغوث التميمي^(١) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

إِذَا كَانَ الزَّمَانُ زَمَانَ تَيْمٍ وَعُكِّلَ فَالسَّلَامُ عَلَى الزَّمَانِ
زَمَانٌ صَارَ فِيهِ الْعِرْزُ ذُلًّا وَصَارَ الزُّجُ قُدَّامَ السَّنَانِ

. الترصيع:

وهو ((تواز الألفاظ مع توافق الأعجاز، أو تقاربها))^(٣)، وهو نوعان: كامل وناقص، ولم يرد في الحماسة إلا الناقص، وهو ((توافق أكثر ألفاظ القرينتين في الوزن والتقفية))^(٤)، ومنه قول مالك بن حارث النخعي^(٥) من [البسيط . ق: المتراكب]^(٦):

أَطْنُ جَهْلِكُمْ / هَذَا وَطَشِكُمْ سَيَنْفَدَانِكُمْ / فِي مُزِيدٍ لِحِبِّ

وقال آخر من [البسيط . ق: المتواتر]^(٧):

خَلُّوْ مَلَايِنَتِي / شِكْسُ مَثَاوِرَتِي عَفَّ عَلَانِيَتِي / لَا أَعْرِفُ الْحَمْرَا

ومنه قول حضرمي بن عامر الأسدي^(٨) من [الكامل . ق: المتواتر]^(٩):

وَلَقَدْ لَبِسْتُمْكُمْ / عَلَى شَحْنَائِكُمْ وَعَرَفْتُ مَا فِيكُمْ / مِنَ الْأَوْصَابِ

. لزوم ما لا يلزم:

هو أن يجيء قبل حرف الروي، أو ما في معناه من الفاصلة، بما ليس بلازم في التقفية، ويلتزم في بيتين أو أكثر^(١٠)، ومن ذلك ما قاله المسيب بن علس الضبي من [المتقارب . ق: المتدارك]^(١١):

وَهَلْ يَقْعُدُ الْأَلْفُ لَا يَغْضَبُو م نَ كُلُّهُمْ أَنْفُهُمْ يُضْرَبُ
وَقَدْ كَانَ سَامَةٌ فِي قَوْمِهِ لَهُ مَأْكَلٌ وَلَهُ مَشْرَبُ

(١) من شعراء حماسة البحتري جاء له فيها مقطع من بيتين فقط، انظر الحماسة ١٥٠/٢.

(٢) كتاب الحماسة، ١٥١ / ٢.

(٣) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٤٠٦.

(٤) علي الجندي: صور البديع فن الأسجاع، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، ج ٢/ ص ٢١.

(٥) هو المعروف بالأشتر النخعي، اسمه مالك بن الحارث بن عبد يغوث بن سلمة بن ربيعة بن جذيمة بن سعد بن مالك بن النخع، أدرك الإسلام، وكان من أصحاب علي، شهد معه الجمل وصفين، وقلده علي مصر ومات في طريقه، لقب بالأشتر لأن رجلا ضربه في يوم اليرموك على رأسه فسالت الجراحة قيحا إلى عينه فشرها. انظر معجم الشعراء، ٣٦٢، وعلي بن أبي الفرج البصري(ت: ٥٦٩هـ)، الحماسة البصرية، تحقيق: د/ مختار الدين أحمد، ضمن قرص الموسوعة الشعرية، الجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣، ١٨٥.

(٦) كتاب الحماسة، ١ / ٣٩٨.

(٧) الحماسة، ١ / ٢٩٧.

(٨) هو حضرمي بن عامر بن مجم بن مؤالته بن عشان بن صب بن كعب الأسدي، شاعر فارس سيد. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ٣٤٦.

(٩) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٤٨.

(١٠) الهاشمي: جواهر البلاغة، ٤٠٧.

(١١) كتاب الحماسة، ١ / ٧١.

فَسَامُوهُ ضَيْمًا فَلَمْ يَرْضَهُ وَفِي الْأَرْضِ مِنْ ضَيْمِهِمْ مَهْرَبٌ

ومنه ما جاء في بيتين كقول ابن مقبل من [الرملة . ق: المتدارك]^(١):

يَا ابْنَةَ الرَّحَالِ لَوْ جَارَيْتَنِي سَالِفَ الدَّهْرِ لَجَارَيْتِ الرَّقْمَ^(٢)

وْخُصُومِ شُمُسٍ أَرْمِي بِهِمْ شُعْبَ الْجَوْرِ إِذَا لَمْ يَسْتَقِمَّ^(٣)

ومن أشكاله في الحماسة ما يلتزم بالحرف الذي قبل الرفع مثل قول مقاعس الكلابي^(٤) من

[البيسط . ق: المتواتر]^(٥):

وَأَتْرُكُ الْأَمْرَ فِي قَلْبِي بَلَابِلُهُ حِينًا وَأَضْحَكُ عَنْهُ غَيْرَ مَسْرُورٍ^(٦)

حَتَّى أَرَى عَوْرَةً مِنْهُ فَأَفْرُسُهَا بِصَارِمٍ مِثْلَ لَمَعِ الْبَرْقِ مَطْرُورٍ^(٧)

ومنه ما يلتزم قبل الرفع بالياء كقول عبيد بن الأبرص^(٨) من [مخلع البيسط . ق: المتواتر]^(٩):

سَاعِدٌ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا وَلَا تَقُلْ إِنِّي غَرِيبٌ

قَدْ يُوَصِّلُ النَّازِحُ النَّائِي وَقَدْ يَقْطَعُ ذُو السُّهْمَةِ الْقَرِيبُ

ومنه ما يلتزم بحرفين قبل الروي في القافية المجردة كقول الأعشى من [الطويل . ق: المتدارك]^(١٠):

سَأُوصِي بِصَيْرًا إِنْ دَنَوْتُ مِنَ الْبَلَى وَصِيَّةً مِنْ سَاسِ الْأُمُورِ وَجَرِّبَا

بِأَنَّ لَا تَأَنَّ الْوُدَّ مِنْ مُتَبَاعِدٍ وَلَا تَنَأَنَّ مِنْ بَغْضَةٍ إِنْ تَقَرَّبَا

. ما لا يستحيل بالانعكاس :

وهو أن يقرأ اللفظ طردا وعكسا، وقد ورد منه في الحماسة قول: حاجز بن عوف

الأزدي من [الطويل . ق: المتدارك]^(١١):

حَطَّطْتُ عَلَى جَنْبِي الشَّمَالِ وَعَيَّعُوا حُطُوطَ رَبَاعٍ مُحْضَرِ الْجَرِيِّ قَارِبٍ^(١٢)

(١) كتاب الحماسة، ٥٢ / ٢.

(٢) الرقم: الداهية أو مالا يطاق.

(٣) الشمس: جمع شمس، ورجل شمس: عسير في عداوته شديد الخلاف على من عانده.

(٤) من شعراء الحماسة ورد له فيها مقطع من أربع أبيات، الحماسة ٦١ / ١.

(٥) كتاب الحماسة، ج ١ / ٦١.

(٦) بلابله: جمع بلبال، وهو شدة الهم والوسواس في الصدر.

(٧) العورة في الثغور والحروب: خلل يتخوف منه القتل، وأفرسها: أكسر وأدق عنقها، ومطرور: محدد مسنون.

(٨) هو عبيد بن الأبرص بن جشم بن عامر، أحد بني دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر، شاعر فحل فصيح من شعراء الجاهلية، انظر الحماسة، ٢٧٩ / ٢.

(٩) كتاب الحماسة، ٧١ / ٢.

(١٠) كتاب الحماسة، ٧١ / ٢.

(١١) كتاب الحماسة، ١٥٣ / ١.

(١٢) حططت: أسرعت، وعييع: قصد، والرباعي: الحمار الذي بلغ أربع سنوات، والمحضر: الذي يرتفع ويسرع.

واو العطف + عيع + واو الجماعة إذا عكست تقرأ وبعوا أيضا
وقول المفضل العبدى^(١) من [الوافر . ق: المتواتر]^(٢):

تَلَاقَيْنَا بِسَبَبِ ذِي طَرِيفٍ وَبَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ حَنِيقٍ^(٣)

الشاهد في قوله: (بسبب)

وقول هبيرة بن طارق اليربوعي^(٤) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٥):

لَا تَتَرَكَنَّ الصَّمْتَ حُكْمًا إِذَا بَدَا لَكَ الرُّشْدُ وَأَنْطَقَ فِيهِ غَيْرَ مُجْمَمٍ^(٦)

الشاهد في كلمة (مجمم) ، ويكاد ينحصر هذا اللون البديعي في الحماسة على هذه الأمثلة، ومن الملاحظ أنه لم يتجاوز الجملة الواحدة إلى أكثر منها وذلك يدل على بدهة الإتيان به، وخلوا ماجاء منه من التكلف والتلاعب اللفظي .

. العكس :

من الأشكال البديعية المعتمدة على تكرار الألفاظ مع التقطيع الأفقي، ومثاله في الحماسة قول المرقم^(٧) من [مجزوء الكامل . ق: المتواتر]^(٨):

أَنِّي عَدَوْتُ وَكُنْتُ لَا أَعْدُوا عَلَى وَاقٍ وَحَاتِمٍ^(٩)

فَإِذَا الْأَشَائِمِ كَالْأَيَا م مِّنِ وَ الْأَيَامِنِ كَالْأَشَائِمِ

الشاهد في قوله: عدوت، كنت لا أعدو، وقوله: الأشائم كالأيامن، والأيامن كالأشائم.

. أشكال أخرى للتقطيع الأفقي:

. ما كان على جزئين:

(.....)..... (.....).....

(١) هو المفضل بن معشر بن أسحم بن عدي بن شيبان بن سود بن عذرة العبدى، شاعر جاهلي، وقد فضله قصيدته التي يقال لها المنصفة، جعله ابن سلام في طبقة شعراء البحرين، انظر الطبقات، ١ / ٢٧٤ .

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ١٤٨ .

(٣) السبب: الأرض البعيدة المستوية، وذو طريف: اسم مكان، وحنيق: من الغيظ.

(٤) من شعراء الحماسة، أفردته البحري باب ما قيل في التكلم بالحق والصواب وترك الصمت، وقد احتوى على مقطعين من أربعة أبيات، انظر الحماسة، ٢ / ٢٠٢ .

(٥) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٠٢ .

(٦) دخل الخرم على التفعيلة الأولى من هذا البيت وهو حذف أول الوند المجموع من فعولن فتصير عولن.

(٧) هو خزر بن لوذان، أحد بني عوف بن سدوس بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة، ويعرف بالمرقم الذهلي، وهو المعروف بابن الواقية شاعر جاهلي قديم، قيل: إنه كان قبل امرئ القيس. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٥٢ .

(٨) كتاب الحماسة، ٢ / ٤٣ .

(٩) الحاتم: الغراب الأسود، وقيل الحاتم المشووم.

ومثاله قول ورقاء بن زهير^(١) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٢):

رَأَيْتُ زُهَيْرًا تَحْتَ كَلْكَلِ خَالِدٍ فَأَقْبَلْتُ أَسْعَى كَالْعَجُولِ أَبَادِرُ
فَشَلَّتْ يَمِينِي يَوْمَ أَضْرَبُ خَالِدًا وَيُحْصِنُهُ مِنِّي الْحَدِيدُ الْمُظَاهِرُ
فَيَا لَيْتَ أَنِّي قَبْلَ ضَرْبَةِ خَالِدٍ وَقَبْلَ زُهَيْرٍ لَمْ تَلِدْنِي تُمَاضِرُ

وكقول عباد بن عبد عمرو^(٣) من [الكامل . ق: المتواتر]^(٤):

وَمُقَامَةٍ غَلْبِ الرَّقَابِ شَهَدْتُهُمْ تَعْلِي مَرَاجِلُهُمْ لَدَى الْأَبْوَابِ
مُتَسَرِّبِي الْبَغْضَاءِ بَادٍ شُنُوهُمْ خُزْرٌ عُيُونُهُمْ عَلَيَّ غِضَابِ
يَوْمًا بِأَبْوَابِ الْمُلُوكِ عَلَوْتُهُمْ بَيَانَ ذِي جَدَلٍ وَفَصْلٍ خِطَابِ
كَفَيْتُ غَائِبَهُمْ وَكُنْتُ وَلِيَّهُمْ فَرَجَعْتُ مَحْمُودًا بِغَيْرِ ثَوَابِ

ومنه ما تنوعت تفقيته في الشطر الأول كقول عمرو بن الأسود التميمي^(٥) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٦):

كَذَبْتُمْ وَبَيْتُ اللَّهِ يَرْفَعُ عَقْلَهَا عَنِ الْحَقِّ حَتَّى تَضْبَعُوا ثُمَّ نَضْبَعَا^(٧)
وَتَعْدُو قَنَاةً تَخْدُمُ ابْنَةَ عَمَّهَا وَتُمْسِي دِيَارًا بِالْجَنِينَةِ بَلْقَعَا^(٨)
هَلُمَّ إِلَى حَقِّ الْجِرَاحَةِ نُعْطَهَا وَلَا تَسْأَلُونَا التُّرَهَاتِ تٌ مَنْ عَا^(٩)
/ وَذِي كَرَمٍ فِي قَوْمِهِ لَمْ نَجِدْ لَهُ عَلَى مَثَلَاتِ النَّاسِ وَالْحَقِّ مَجْرَعَا
سَدَدْنَا كَمَا سَدَّ ابْنُ بَيْضٍ سَيْلَهُ فَلَمْ يَجِدُوا فَوْقَ الشَّيَةِ مَطْلَعَا

. التقطيع الثلاثي:

...../...../.....

(١) هو ورقاء بن زهير بن جذيمة بن رواحة بن ربيعة بن مازن العبسي، كان والده زهير سيد عبس في الجاهلية، وأمه تماضر بنت الشريد السلمية، انظر الأغاني، ١١ / ٧٥ : ٨١.

(٢) كتاب الحماسة، ١ / ١٣٨.

(٣) هو عباد بن عبد عمرو الأسدي أو التغلبي من شعراء الحماسة جاء له فيها ثلاثة مقاطع واحتوت على تسع أبيات، انظر الحماسة، ٣٠٣/١، ٥٢/٢، ٢٤٤.

(٤) كتاب الحماسة، ٢ / ٥٢.

(٥) هو عمرو بن الأسود بن عبد الله بن سعيدة التميمي الطهوي، وهو أخته طهية، ثم أحد بني عبدالله بن سعيدة بن عوف بن مالك بن حنظلة التميمي الطهوي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٢٤.

(٦) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٤.

(٧) يقال : ضابعنهم بالسيوف، أي: مددنا أيدينا إليهم بالسيوف ومدوها إلينا.

(٨) القناة: الرمح، والجنيبة: اسم موضع، والبلقع: الأرض القفر لا شيء فيها.

(٩) الحق: ينفقون أموالهم في الحقوق التي تعترتهم من ديوات القتلى.

ونقصد به تقسيم ألفاظ البيت من حيث الوزن واللفظ إلى ثلاثة أقسام، ومنه قول حضرمي بن عامر الأسدي من [الكامل . ق: المتواتر]^(١):

وَلَقَدْ لَبِستُكُمْ عَلَيَّ / شَحْنائِكُمْ
وَعَرَفْتُ ما / فِيكُمْ مِنَ الأَوْصابِ

وقول شريح بن عمران اليهودي^(٢) من [الرملة . ق: المتدارك]^(٣):

بَجَلِي مِنْكَ إِذا ما / خُنْتَنِي
لَيْسَ لي في / وَصَلِ خَوَّانٍ أَرْبٍ^(٤)

...../.....

ومنه قول أبي الدبية الطائي^(٥) من [الطويل . ق: المتدارك]^(٦):

وَأَنْتَ امْرِيٌّ مِنْنا / خُلِقْتَ لِغَيْرِنا
حَيائِكَ لا تُرْجِي / وَمَوْتِكَ فَاجِعٌ

ومنه قول النمر بن تولب^(٧) من [المتقارب . ق: المتواتر]^(٨):

فَيَوْمٌ عَلَيْنا / وَيَوْمٌ لَنَا
وَيَوْمٌ نُسَاءُ / وَيَوْمٌ نُسُرٌ

وقال عمرو بن معدي كرب من [بجزء الكامل . ق: المتواتر]^(٩):

كَمْ مِنْ أَخٍ / لي ما جِدِ
بَوَّأْتُهُ / بِيَدَيَّ لِحَدَا

وكقول أنس بن مساحق^(١٠) من [المتقارب . ق: المتدارك]^(١١):

فَإِنَّ الدَّقِيقَ / يَهِيْجُ الجَلِيلَ
وَإِنَّ العَزِيزَ / إِذا شاءَ ذَلَّ

التقطيع السداسي:

ومنه قول المقنع الكندي^{١٢} من [الطويل . ق: المتواتر]^(١):

(١) كتاب الحماسة، ٢ / ٢٤٨.

(٢) أحد شعراء اليهود، ذكره بن سلام في طبقت شعراء اليهود. انظر الطبقات، ١ / ٢٨٤.

(٣) كتاب الحماسة، ١ / ٢١٠.

(٤) بجلي، أي: حسي، والأرب: الحاجة والبغية.

(٥) هو ابن عامر أخو بني سعد بن قيس بن ثعلبة. انظر المؤلف، ١٧٣.

(٦) كتاب الحماسة، ١ / ٣١٠.

(٧) هو أبو قيس النمر بن تولب بن أقيش بن عبد الله بن كعب بن عوف بن الحارث بن عوف العكلي، كان شاعر الرباب في الجاهلية، أدرك

الإسلام فأسلم وفقه على النبي ﷺ، وهو أحد أحواد العرب. انظر شرح كتاب الحماسة، ج ١ / ص ٢٥٤.

(٨) كتاب الحماسة، ١ / ٣٣٠.

(٩) كتاب الحماسة، ١ / ٣٤٥.

(١٠) هو أنس بن مساحق العبدي أحد شعراء الحماسة، جاء له فيها بيت واحد فقط، انظر الحماسة، ١ / ٣٦٧.

(١١) كتاب الحماسة، ١ / ٣٦٧.

(١٢) هو محمد بن ظفر بن عمير بن أبي شمر بن فرغان بن قيس بن الأسود الكندي شاعر مقل من شعراء الدولة الأموية كان له شرف ومروءة وسؤدد في عشيرته، كان أحسن الناس وجها وأمدهم قامة وأكملهم خلقا، انظر كتاب الحماسة، ٢ / ٢٢٦.

فَإِنْ أَكَلُوا/ لَحْمِي وَفَرْتُ/ لُحُومَهُمْ وَإِنْ هَدَمُوا/ مَجْدِي بَنَيْتُ/ لَهُمْ مَجْدًا

وكل ما سبق يدخل تحت ((التقسيم الظاهر))^(٢)، ولا تخفى قيمتها الجرسية ووظيفتها الفنية. وما سبق يمكن تلخيص أهم خصائص الأساليب الفنية في كتاب الحماسة المتمثلة في موسيقى الإطار (الوزن، القافية)، والموسيقى الداخلية التي شملت موسيقى الصوت وموسيقى الكلمة وموسيقى العبارة، والدور الذي لعبته الألوان البديعية ذات العلاقة بالجانب الشكلي الفني تمثلت فيما يأتي:

. تقدم البحور الرئيسية (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر)، وكما يبدو أن البسيط مرحلة متطورة من وزن الطويل، والوافر مرحلة متطورة من الكامل، بمعنى أن الشعر العربي عرف الطويل قبل البسيط، والكامل قبل الوافر، ولو كان العكس لكان البسيط أكثر استخداما من الطويل، والوافر أكثر استخداما من الكامل، كما يدل على ذلك أيضا كثرة التغييرات الطارئة على وزن البسيط والوافر (زحاف، علة) بمعنى أنهما مررا بمرحلة تمحيص حتى تم انسجامهما موسيقيا.

. البحر أو الوزن كما لاحظنا له ارتباط بالمعنى أو الغرض، ولكن هذه العلاقة ليست هي المحدد الوحيد لاختيار الوزن، فهناك محددات أخرى ترجع بالدرجة الأولى لإمكانات الشاعر الثقافية والفكرية التي صاغتها بيئته الاجتماعية بكافة مكوناتها وملاساتها الفكرية والبيئية، والعلاقات الشخصية، والاتجاهات العاطفية، وليس المعنى إلا جزء منها.

. في الغالب نجد أن المعنى الشعري يخضع من جهة التكتيف الموسيقي للاتجاه، أو التكرار (عدد المقاطع)، وللنفس الشعري (عدد الأبيات)، ويكون التناسب في الغالب مساو تقريبا، أو مخالف بفارق بسيط.

. قلة اتجاه شاعر الحماسة إلى توظيف البحور الناقصة، وأكثرها استخداما مجزوء الكامل ومشطور الرجز.

. علاقة الوزن بالفترة الزمنية علاقة لا يمكن تجاهلها كما أثبتت تغييرات النسب من عصر إلى آخر، وذلك يثبت أن لكل بحر خصائص فنية تختلف درجة تناسبها من فترته إلى أخرى حسب إملاءات المرحلة.

. تعد القافية القمة لأشكال الشعر الفنية التي لا يبلغها إلا المبدعون، وقد أخذت في كتاب الحماسة الطابع الفني المتعارف عليه في الشعر العربي، فقد غلبت القافية المطلقة على القافية المقيدة وتقدمت قافية المتواتر والمتدارك على بقية أنواع القوافي، وتأخرت قافية المترادف، وغابت قافية المتكاوس، وكان

(١) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٢٧.

(٢) انظر عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب. ج ٢/ ص ٣١٦: ٣٣٤.

أكثر هذه القوافي ورودا في الحماسة القافية المجردة، ثم المردفة ثم المؤسسة، ومن الملاحظ ارتباط القافية من جهة أنواعها الخمسة (المترادف، المتواتر، المتدارك، المتراكب، المتكاوس) بالوزن الشعري، فقد غلبت قافية المتواتر والمتدارك؛ لأنهما تتناسبان مع تشكيلات أكثر البحور توظيفا في الحماسة.

. كما ثبت أن نسب الاتجاه والنفس الشعري متقاربة أو متساوية .

. تلعب المرحلة الزمنية أيضا دورا بارزا في اختيار نوع القافية كما لاحظنا ذلك في الوزن.

. من خصائص الروي ارتباط الصوت بالصفة والمخرج من خلال استخدام أبرز الأصوات وأكثرها شيوعا بناء على خفتها وسهولة النطق بها ؛ لذا لاحظنا تقدم الأصوات المجهورة على المهموسة في مسألة الروي وحروف الحنك على باقي المخارج، ولعل ذلك دليل على أن الصوت المجهور أكثر تناسبا مع معاني الحماسة خاصة والشعر العربي عامة، وأن الحروف الحنكية أكثر شيوعا.

. من الخصائص الفنية للبيت الشعري ظاهرة التصريع والتقفية التي تكسبها جرسا خاصا، وظاهرة التدوير التي تربط بين الشطرين من الناحية المعنوية، وهي تشبه التضمين في تعلق البيت الأول بالبيت الثاني من جهة المعنى.

. تعلق جرس الصوت المنفرد في كتاب الحماسة بالترديد، التماثل التقابل، المجانسة والمقاربة من خلال التعبير عن الصوت باللفظ أو المبالغة .

. تعلق اللفظ بالمدلول الذي يتمثل في التردد الذي أخذ شكل التقارب بين اللفظين في المجاز أو المقارنة في التشبيه والمقابلة بين الوهم والحقيقة والخاص والعام، والمقابلة في الصفات والأحوال، والتأكيد والتجريد والإيغال والمبالغة.

. يعد التكرار من الخصائص الفنية التي تربط الدوال بالمدلول، وقد تعلق في الحماسة بمدلولات وظيفية، أو متعلقة بالضرورة، وأبرز المدلولات الوظيفية: العموم، الخصوص التابع، التسلسل، وأهم مدلولات الضرورة الاستئناف في مقام الحكم، الاستئناف العام، الوصل، الحال، كما تعلق بالضرورة الفنية المتعلقة بإتمام الوزن كإتمام القافية.

. أهم مظاهر الموسيقى الداخلية على مستوى اللفظ المفرد . الجناس اللفظي، وقد أخذ درجات موسيقية متفاوتة كان أعلاها حسب الحشد الموسيقي: رد العجز على الصدر، ثم أن يكون اللفظان المتجانسان في العجز، ثم المماثلة والمضارعة، وآخرها ما لم يطرد على المماثلة والمضارعة، بناء على الارتباط الذي ذكرناه بين الدوال والمدلولات.

. أهم وظائف الجناس في الحماسة : التكامل، الترادف، التناقض، الوظيفة الفنية.

. ارتبطت موسيقى التركيب أو العبارة في التقطيع العمودي بغرض الرثاء والشكوى والفخر، ويعد نفس شاعر الحماسة في الرثاء والشكوى أطول منه في الفخر.

. تعلق التقطيع الأفقي بالأشكال البديعية الآتية: الموازنة القائمة على الازدواج أو المقابلة أو الجمع مع التقسيم، والتسميط، والتسيغ، والترصيع، ومن أشكال التقطيع الأفقي ما كان على جزأين، وما كان على ثلاثة أجزاء، وأربعة أجزاء وستة أجزاء.

. من أنواع الموسيقى الداخلية في الحماسة لزوم ما لا يلزم، ما لا يستحيل بالانعكاس، العكس، ومن الملاحظ عموماً قلة الأشكال البديعية اللفظية في الحماسة.

الفصل الخامس
وظائف الأسلوب

أولاً: الوظيفة التوصيلية :

أ/ التوضيح.

ب/ المبالغة.

ج/ التحسين والتقبيح.

ثانياً: الوظيفة التعبيرية :

أ/ المتعة.

ب/ اللذة.

ج/ الانفعال والإثارة الفنية.

د/ الطرب وهزته.

هـ/ التعجب.

كل شيء في الوجود له وظيفة مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يَسِدٌ بَحٍ بِحَمْدِكَ وَكَانَ لَا تَقْفُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾^(١). ومن هذه الموجودات الإنسان الذي ميزه الله بالعقل، وجعل له الحواس لتكون مصادره المعرفية ونوافذه المطلعة على العالم الخارجي، وجعل له اللسان ليكون أدواته الناقلة لمعارفه الفكرية وأحاسيسه الشعورية إلى العالم الخارجي من خلال الأنساق التعبيرية الدالة والتي يستخدمها في التوصيل التعبيري؛ لذا ((يقول علماء المعرفة: إن الأداة الرئيسة للدخول في الدراسات الإنسانية هي الفهم، والفهم بطبيعته يتجه إلى التعبيرات))^(٢). هذا على مستوى القول العادي أما على مستوى البناء الشعري، ((فتتجلى رسالة الشعرية في تنظيم الكفاءة التي تتولى مسؤولية الفهم إلى الحد الأقصى))^(٣)، ومما لا شك فيه أن لكل شخص بصماته الشخصية في التعبير، لذا ((يختلف تعبير الشعراء عن الفكرة الواحدة بأساليب مختلفة ومعان متفاوتة))^(٤).

ومن المعروف أن أسلوب الكلام إما أن يكون عادياً كالخطاب اليومي أو الأسلوب العلمي، أو يكون فنياً منحازاً إلى الجانب الجمالي والإثارة، وكلا الأسلوبين يرمي إلى التوصيل، ولكنهما يختلفان في الغاية: فغاية الأسلوب العلمي كشف الحقائق، وغاية الأسلوب الأدبي إثارة الأحاسيس ((بالاستمتاع بالتعبير))^(٥)، باعتداد الجمالية الأدبية لتراكيب هذا التعبير، ولا بد من أن يجتمع في الأثر الأدبي الشروط الآتية :

أولاً: أن يحمل موضوعاً يهم الناس بوجه عام.

ثانياً: أداءه بأسلوب شائق فني.

ثالثاً: أن يثير الأحاسيس اللذيذة، المتعلقة بالجميل والفائق والمشجي أو المضحك^(٦).

وهذا يفسر لنا قول ابن خلدون: ((إن الأدب علم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته))^(٧) بمعنى أنه يتضمن كافة الموضوعات باعتداده تعبير يعتمد على فن القول بأجناسه الأدبية المختلفة (الشعر، الرواية، القصة، المسرح، المقالة،).

(١) سورة الإسراء، آية (٤٤).

(٢) د. صلاح فضل، أساليب الشعر المعاصرة، ص ١٥.

(٣) Jean Jacques thomas damiel delaas, poetique generatine trad Buemos Aires 1998. Pag68

(٤) د. عبد الهادي عبد الله عطية، نظرات في الأدب العربي ونقده دراسة تحليلية، مكتبة بستان المعرفة، مصر، ط ٢٠٠٦م، ص ٢٨٤ -

٢٨٥.

(٥) د. حلمي مرزوق، في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٤م، ص ١٠١.

(٦) رثيف خوري، الأدب المسئول، دار الآداب، ط ٢، ١٩٨٩م، ص ٧٧ - ٧٨.

(٧) مقدمة ابن خلدون، ص ٢٦٧.

وليس موضوع التركيز على الوظيفة وليد العصر، بل إن المتتبع لكتب البلاغة والنقد يجد مصطلحات ذات علاقة بالوظيفة وهي: (الإقناع، النصيح، الإرشاد، الإبانة، الإفصاح، إخراج الأغمض إلى الأوضح، التزيين، التقييح، التلميح، المبالغة،).

ومن أبرز من تناول هذا الجانب هم المعنيون ببلاغة القرآن^(١)، ويشترط في النص الأدبي أن تكون أساليبه الفنية قادرة على ((تحريك أو خلق الاستجابات المباشرة، واستثارة المشاعر البدائية، والعواطف الأولية))^(٢)، وهذا الأمر أخص خصائص الأسلوب الأدبي الذي يميزه عن الأسلوب العلمي.

وكما ألمحنا فيما سبق أن النص لا بد أن يجمع بين المضمون والتعبير بحيث يمثل المضمون الجانب الفكري أو الاجتماعي ويمثل التعبير الجانب الفني المثير ((وهكذا تستطيع السيميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيفاً للتعلاقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى، انطلاقاً من تحليل مستويات الخطاب اللغوي، ومظاهر تعالقتها))^(٣)، ومن ثم فالعناية بالأخلاق ((تهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى - وبذلك فإنها تؤكد نتائج الفن - أي تأثيره في السلوك))^(٤).

بمعنى أن العمل الفني يجمع بين الفائدة والإثارة، والفائدة تمثل الجانب الفكري المعتمد على الوظيفة التوصيلية التي تبرز الجانب النفعي للنص بما يحمله من مضامين فكرية، وتمثل الإثارة الجانب النفسي الشعوري المعتمد على الوظيفة التعبيرية التي تكشف عن حالة المتكلم وتجعل ((القارئ يقرأ القطعة الفنية أو المقطوعة الشعرية فيشارك الكاتب أو الشاعر في تجربته الماضية))^(٥).

ومن خلال التعبير عن التجربة الشعورية تُكشف النواحي النفسية التي ((ترتبط بنظم الشعر الذي لا ينبعث إلا عن إحساس ولا يصدر إلا عن عاطفة ووجدان))^(٦)، ومع أن العمل الأدبي يجمع بين الفائدة والإثارة أو النفعية والفنية إلا أن ((الناحية الفنية مترتبة على الناحية الاجتماعية، ولكن كيفية التحول من القيمة الاجتماعية إلى القيمة الجمالية هي من الغموض بحيث يحسن أن تعالج كل منهما مستقلة عن الأخرى))^(٧).

(١) ينظر في ذلك الجرجاني، الروماني، الباقلاني.

(٢) كمال أبو ديب، جدلية الخلفاء والتحلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٩٨٤م، ص ٢١.

(٣) A.J. Grimas: Essais de Semiotique. Trad. Barcelona 1976. pag 12.13

(٤) جبروم سنولينتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٥٠٨.

(٥) محمد بن أحمد العقيلي، دراسات في الأدب، نادي مكة الثقافي والأدبي، ١٤١٧هـ، ص ١٦.

(٦) د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ص ٦٣.

(٧) د. ماهر حسن فهمي، قضايا في الأدب والنقد، دار الثقافة، قطر، ط ١٩٨٦م، ص ١٦.

ووفقاً لهذا المبدأ يتم الانطلاق في دراسة الوظيفة لأسلوب شاعر الحماسة والعودة إليه باعتداده موضوع البحث والتركيز على الجوانب الموضوعية المستقاة من البيئة الاجتماعية السائدة في مجتمع شاعر الحماسة، والخصائص الفنية التي تثير المشاعر النفسية الداخلية من متعة وبهجة وسرور ولذة وطرب.... الخ كما سيأتي.

المبحث الأول الوظيفة التوصيلية

تمثل الوظيفة التوصيلية الجانب النفعي للكلام؛ لارتباطها بالمضمون الفكري المراد نقله إلى الآخر، والذي غالباً ما يتصل بالقضايا الاجتماعية، فالشعر عندما يهدف إلى المنفعة المباشرة ((يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال توجه سلوك المتلقي ومواقفة وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر، كنصرة عقيدة دينية، أو كلامية، أو الدفاع عن مذهب سياسي... الخ))^(١)، وقد يتعلق التوصيل بالجوانب الشخصية في الأغراض المعروفة (المدح، الفخر، الهجاء، الغزل، الطرديات...)، والتوصيل في هذه القضايا يقوم على الإفهام؛ لأن ((الجذر الحقيقي للتوصيل هو إفهام المتلقي))^(٢)؛ لذا غالباً ما يستعمل المرسل الألفاظ المفهومة سواء على المستوى النمطي للغة أو التحويل الدلالي للألفاظ، والتراكيب الواضحة الخالية من التعقيد اللفظي والمعنوي، ووفقاً لهذا فأجود التشبيه عند العسكري يتمثل في ((إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به، وإخراج ما لا يعرف بالبدهة إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوة له بالصفة إلى ماله قوة فيها))^(٣).

ووفقاً لذلك ((فأدوات التشبيه أدوات وعي ووضوح وتعقل تصلح للتعبير عن العالم الخارجي، وعن القضايا المنطقية، أكثر من صلاحيتها للتعبير عن الأبعاد الوجدانية))^(٤)، ويمكن التشبيه من نقل الحقائق الأولى وإعادة تركيبها))^(٥).

وقد تناول نقادنا القدماء موضوع التوصيل تحت مسميات (الإقناع، الإمتاع، الإبانة، الإفصاح، إخراج الأغمض إلى الأوضح، التزيين، التقبيح، التلميح، المبالغة،.... الخ)، والأدب في كل ذلك يسهم بشكل أو بآخر في تغيير الواقع باعتداد عنصر الجمال، والجمال لا يعد جمالاً إلا بما يثيره في

(١) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٣١٦.

(٢) د. كريم الوابل، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ٣٣٨.

(٣) الصناعيين، ص ٢٤٠ - ٢٤١.

(٤) إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٩م، ج ١، ص ١٣١ - ١٣٢.

(٥) محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،

١٩٨٣م، ص ٣٠٧.

النفوس من بهجة ويطلق من أصداء ويجبو من حرية وخصب))^(١)، وبذلك لا يقتصر الأدب على نقل المضامين الفكرية، بل لابد من ((نقل مشاعر النفس إلى النفس))^(٢)؛ لأن ذلك يحقق الإثارة المطلوبة ويوصل إلى القناعة والرغبة باعتداد أن ((النص عبارة عن العلاقات الاتصالية التي ترد في تفاعل اتصالي))^(٣).

((والعلاقات الاتصالية . على إطلاقها . تتجاوز العلاقات اللغوية إلى العلاقات غير اللغوية التي تلعب فيها السلوكيات الحركية دوراً نشطاً بين المشاركين في ذلك التفاعل الاتصالي))^(٤)؛ لأن العلاقات اللغوية عبارة عن تشابك وتلاحم الألفاظ والتراكيب والأساليب داخل النص، وليست الغاية إيصالها كعلاقات لغوية وإنما تعد هي الأداة المستخدمة لإيصال المضامين الفكرية والعاطفية، وتكون الإثارة بقدر البراعة في استخدام العلاقات اللغوية المناسبة والدالة على المضامين الفكرية والعاطفية هذا على مستوى الكتابة أما على مستوى الخطاب فإن للسلوك الحركي دوراً بارزاً في الإثارة ينظم إلى البداية في اختيار الألفاظ وتركيبها تركيباً أسلوبياً مثيراً للانتباه وجذاباً للعقول، ومن خلال هذه النظرة للوظيفة التوصيلية للكلام لابد أن يتنوع التوصيل بناء على المادة الفكرية للمتكلم أو الكاتب، وذلك ما سنعرفه من خلال كتاب الحماسة الذي يعد ميدان البحث، والذي سيتجلى لنا من خلاله فكر الفرد العربي وعلاقته الاجتماعية ودوره الذي يلعبه على مستوى القبيلة والدولة ضمن المحددات العرفية القبلية والدينية، وأهم أغراض التوصيل في كتاب الحماسة كما يبدو لي تتمثل فيما يأتي :

أ/ التوضيح :

يرتبط التوضيح بالإيصال ويتداخل معه؛ لأن الشاعر أو المتكلم يهدف إلى توصيل كلامه واضحاً خالياً من الغموض بهدف الجذب الفكري للمتلقي، وبناء على هذا ((يتوزع الأدب بين غايات اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو تعليمية))^(٥)، وفقاً لمبدأ التغيير السلوكي الذي يسعى إليه الأدب المسئول أو الزيادة المعرفية، فالتغيير للسلوكيات السلبية والزيادة تكون في الصفات الإيجابية وفقاً لمقتضيات النص والإرشاد، وعليه يجد المتتبع لديوان الحماسة أن هذا يتحقق أكثر شيء في الأخلاقيات والأخوانيات باعتداد الشعر ديوان العرب ((يسجل أحداث الحياة الداخلية أكثر من الأحداث الظاهرة.

(١) حمزة شحاتة ، حمار حمزة شحاتة ، الرياض ، دار المريخ ، ط ١ ، ١٣٩٧هـ ، ١٩٧٧م ، ص ٨٦ .

(٢) المنفلوطي ، النظرات دراسة وتحليل جميل جبر ، دار نوفل ، بيروت ، ١٩٩٤م ، ٩٢٢/٣ ، وأنظر أ.د جهاد الجمالي التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع ، مجلة جامعة أم القرى ، ج ١٥ ، ع (٢٧) ، ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م ، ص ٩٢٨ - ٩٢٩ .

(٣) Kallmeyer, w.u.a, Lektuekolleg zur textling uisticle, bd1 einfuehrung (٣) koenigseim ,1998.p45

(٤) أ.د. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال ، الأكاديمية الحديثة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٤٢٦هـ ، ٢٠٠٥م ، ص ٨ .

(٥) د. محمد الصادق عفيفي ، النقد الأدبي والموازات ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٣٩٨هـ ، ١٩٧٨م ، ص ١٣ .

إن الأحداث الظاهرة في التاريخ العربي شديدة الاضطراب والاختلاط، ولكن حركتها الاجتماعية الداخلية التي يكشف عنها الشعر، تضعها تحت ضوء باهر^(١)، ومن أبرز ما يمثل التوصيل بقصد الإيضاح في الحماسة ما يأتي :

ما ورد في التوضيح بعد الإبهام قول عمرو بن مالك البجلي^(٢) من [الطويل - ق : المتدارك]:^(٣)

إِذَا شِئْتَ أَنْ لَا يَبْرَحَ الْوُدُّ دَائِمًا كَأَفْضَلِ مَا كَانَتْ تَكُونُ أَوَائِلُهُ
فَإِخِ فَتَى حُرًّا كَرِيمًا عُرُوقُهُ حُسَامًا كَنْصَلِ السِّيفِ حُلُومًا شَمَائِلُهُ
فَذَاكَ الَّذِي يُمْنَى لَوَاشِيكَ جَدُّهُ وَيَكْفِيكَ مِنْ لَهْوِ الْكَوَاعِبِ بَاطِلُهُ
وَيَحْمِلُ مَا حُمَلَتْهُ مِنْ مُلْمَةٍ وَيَكْفِيكَ طَلْقُ الْوَجْهِ مَا أَنْتَ سَائِلُهُ

اتخذ الشاعر من أسلوب الشرط قالباً ضمنه محتوى مقطعه الفكري، ومن الملاحظ أنه جاء أولاً باستدامة الود وتركه مبهماً دون أن يوضح سبب الديمومة، ثم جاء بالجملة الطليية في صيغة الأمر الصريح الذي خرج من دلالة الطلب إلى التشويق الذي دل عليه تتابع الصفات الإيجابية للممدوح، وهي: (حر، كريم، حسام كالسيف، حلو شمائله)، وبعد هذا سرد النتائج النفعية المترتبة على الإخاء (يعني لواشيك جده، يكفيك من لهو الكوعب باطله، يحمل ما حملته من ملمة، يكفيك طلق الوجه ما أنت سائله)، وبذلك قصر الشاعر ديمومة المودة وبقائها على الفتى الحر، الكريم.... بقصد التخصيص الذي يجلو الفكرة للسامع ويوضحها، واتخذ من التشويق عاملاً للإثارة ولفت الانتباه، ومن الملاحظ أن صفات من تدوم مودته صفات متلازمة يكمل بعضها بعض، والغاية المرجوة هي إقناع السامع بالمضمون الفكري (بقاء المودة وديمومتها المتوقف على اختيار الشخص المؤهل لذلك).

ومن ذلك ما قاله الأعشى من [الطويل - ق : المتدارك]:^(٤)

وَمَنْ يَعْتَرِبَ عَنْ قَوْمِهِ لَا يَزَلْ يَرَى مَصَارِعَ مَظْلُومٍ مَجْرًا وَمَسْحَبًا^(٥)
وَتُدْفَنُ مِنْهُ الصَّالِحَاتُ وَإِنْ يُسَى يَكُنْ مَا أَسَاءَ النَّارَ فِي رَأْسِ كَبْكَبَا^(٦)

اتخذ الشاعر أسلوب الشرط في هذا المثال أيضاً الذي يأخذ الطابع المنطقي حيث جاء بمقدمة (من

(١) شكري عباد ، ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة ضمن بحوث الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع ، مركز دراسات الوحدة

العربية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٧ م ، ص ١٦٠ .

(٢) هو أبو ضرار عمر بن مالك بن زيد بن كعب بن بجالة بن ذهل بن مالك ويسمى الرديم؛ لأنه كان يحمل على بعيرين يقرن بينهما من ثقله ، فارس جاهلي قتل يوم أعيار . انظر الحماسة ١/١٧١ .

(٣) الحماسة ، ج ١ ، ص ١٧١ .

(٤) الحماسة ، ٢ / ٢٨٤ .

(٥) لا يزال كل يوم صريع ظلم جديد ، يتقاذفه جراً وسحباً .

(٦) إن أحسن ستروا صالح أعماله ، وإن أخطأ شهدوا بخطفه وأذاعوه حتى كأنه النار في رأس كبكب، وكبكب: اسم جبل .

+ يغترب) بنا عليها نتيجة (لا يزال يرى مصارع + وتدفن منه الصالحات + وإن يسيء يكن ما أساء النار في رأس كبكبا)، وفي جملة إن يسيء مبالغة، والمعنى أن من يفارق أهله وعشيرته يعيش مظلوماً مقهوراً لا ينتصر له أحد ولا أحد يقف بجانبه، ومصدر هذا المضمون الفكري هو المورث الثقافي الاجتماعي للقبيلة التي تغذى منه فكر الشاعر فصار سلوكاً يتمثله في واقعه باعتداد أن مهمة الشاعر ((التعبير عن الجماعة، كما حدد للشاعر مكانه حين وكل إليه القيادة المعنوية لقومه))^(١)؛ لذا كان التوضيح بأسلوب الشرط المصبوغ بالصيغة العقلانية والمنطقية. وقد جاء بجملة فعل الشرط لتمسك بزمام الجمل التي تليها بواسطة المعنى الفكري العام مع أن لكل جملة خصوصيتها سواء في التركيب أو المدلول ولكنها في الأخير تسهم في توضيح المعنى العام للمقطع، والتوضيح أخذ هنا طابع التفصيل.

كما يعتمد الشاعر على التشبيه في التوضيح باعتداد المقارنة بين شيئين اتحدا من وجوه واقتربا من وجوه أخرى، ويعود ذلك إلى ((الانتقال من الغامض أو الأقل وضوحاً إلى الأوضح... ومادام التوضيح هو الأصل فإن النقلة من المعنوي إلى الحسي تعني النقلة من المجهول إلى المعلوم، والحسي أوضح من المعنوي لإلفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم))^(٢) ومثال هذا قول زهير بن أبي سلمى من [المنسرح - ق : المتراكب]:^(٣)

وَالْإِثْمُ مِنْ شَرِّ مَا يُصَالُ بِهِ وَالْبُرُّ كَالْغَيْثِ نَبْتُهُ أَمْرٌ^(٤)

في هذا البيت نجد الشاعر أخرج ما لا يدرك بالحاسة (البر) إلى ما يدرك بالحاسة (الغيث)، والصورة تتشكل كالآتي :

مشبه (مجرد)	الأداة	مشبه (حسي)	الجامع المعنوي
البر	الكاف	الغيث	نبتة أمر

ومن خلال هذه الصورة القائمة على المقارنة بين طرفين تمايزا من جهة واشتركا من جهة نجد أن ذلك أقرب إلى الإيضاح والإفهام لنفعية البر التي أصبحت من خلال المعادل في صورة حسية بصرية كأننا ننظر إليها.

ومما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها قول لبيد من [الطويل، ق : المتدارك]:^(٥)

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضَوْئِهِ يَحُورُ رَمَاداً بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعٌ

(١) د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطي، قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٧.

(٢) د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٣.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ١٧٢.

(٤) ما يصال به، ما يفتخر به، أمر: كثيرة يزداد.

(٥) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٢٣٤.

من الملاحظ أن الصفة المراد إيضاحها وتوصيلها هي الإنتهاء بعد القوة والسطوع لا تبلغ قوتها في طرف التشبيه الأول (حياة المرء) مبلغها في طرف التشبيه الثاني (كالشهاب وضوئه يحور رمادا)؛ وذلك لاعتماد الصورة الثانية على صورة بصرية محسوسة. وقد زاد التفصيل (بعد إذ هو ساطع) في جمالياتها وفقاً لما قرره عبد القاهر الجرجاني في قوله عن فنية التشبيه ((كلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتأمل أشد))^(١).

ومن الإيضاح إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة، وأكثر أسلوباً يأتي على هذا الشكل هو أسلوب التشبيه الضمني كقول الربيع بن حقيق اليهودي من [البسيط - ق: المتواتر]^(٢) :

تَرْجُو الغَلامَ وَقَدْ أَعْيَاكَ وَالِدُهُ وَفِي أَرْوَمَتِهِ مَا يَنْبُتُ العُودُ

مما جرت به العادة مطلقاً أن الفرع ينبت في الأصل ويأخذ منه جميع صفاته، ويعد هذا هو المعادل لصورة الابن الذي يأخذ من أبيه صفاته أو بعضها، وبذلك أخرج ما لم تجرب به العادة على الإطلاق إلى ما جرت به العادة مطلقاً بقصد إيضاح استحالة تغيير الولد المشابه لأبيه.

ومما لا يدرك بالبدهة إلى ما يدرك بها قول تميم العامري من [البسيط - ق: المتراكب]^(٣) :

أَرَى النُّجُومَ فَأَشْوِيهَا وَتَثْلُمُنِي ثَلَمَ الإِنَاءِ فَأَغْدُو غَيْرَ مُنْتَصِرٍ^(٤)

الشاعر يشكو ضعفه أمام نوائب الدهر وتتابعها عليه، وقد كنى عن ذلك بالنجوم التي يرميها فلا يصيبها بل تصيبه فهو يحاول مغالبت نوائب الدهر وقد استعار للمغالبة كلمة (أرميها)، فتغلبه التي استعار لها كلمة (تثلمني) ، وكل هذا لا يدرك حق الإدراك إلا بعد سماع طرف المقارنة الثاني (ثلم الإناء) المعادل الذي يوضح إبهام الطرف الأول، وبذلك يدلنا على أن المعنى غلبة الأيام التي أوجدت فيه فجوة من الضعف والوهن فصار كالإناء المكسور.

ومما سبق يمكن القول: إن المتكلم إذا أراد أن يمنح بكلامه إلى جانب التوضيح، فلا بد ((أن يكون كلامه ظاهر الدلالة على المعنى المراد، وذلك شرط أساسي في الكلام البليغ المؤثر))^(٥)، والمقصود أن يكون الأسلوب المتبع في هذا الشأن سهلاً قريباً للأذهان بعيداً عن الغموض في المعنى، والتعقيد في التركيب، والإغراب في الألفاظ، لذا قيل: ((ليست البلاغة أن يطال عنان القلم أو سنان، ويبسط رهان القول أو ميدانه، بل هو أن يبلغ أمد المراد، بألفاظ أعيان ومعان أفراد، من حيث لا مزيد على

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٣٨ .

(٢) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ١٧٣ .

(٣) كتاب الحماسة ، ج ٢ / ص ١٢٩ .

(٤) أشويها: لا أصيب منها مقتلاً، التلم: الكسر

(٥) د. أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، تحفة مصر ، القاهرة ، ط ٦ ، ٢٠٠٤ م ، ص ٤٧٢ .

الحاجة، ولا إخلال يفضي إلى الفاقة. البلاغة ميدان لا يُقْطَعُ إلا بسوابق الأذهان، ولا يسلك إلا ببصائر البيان^(١)، وعليه فالغاية المقصودة هي: إحداث التأثير. ولا يكون إلا بالأسلوب السلس، وبالألفاظ المتلبسة بمعانيها المناسبة المتبادرة إلى الذهن بأوضح دلالة وأفصح عبارة خالية من التعقيد اللفظي والمعنوي والتنافر بين أصواتها جارية على التركيب في حسن نظمها وجودة سبكها.

ومن تتبع هذه الغاية النفعية في كتاب الحماسة نجد أن الأساليب البلاغية عندما تأخذ طابع التوضيح تعتمد على إطلاق حكم عام ثم تخصصه، أو تفصله، أو تصفه بما يزيل إبهامه، أو تراكيب أسلوبية تعتمد على المقارنة التي تقرب المعنى المراد توضيحه إلى الذهن عن طريق ما لا يدرك بالحاسة إلى ما يدرك بها، أو ما لا قوة له في الصفة إلى ماله قوة فيها، أو ما لا يدرك بالبديهة إلى ما يدرك بها أو ما لم تجربته العادة إلى ما جرت به العادة، وكل ذلك وفقاً لغاية التوصيل باعتداد التوضيح أول مرتبة من مراتبه.

ب/ المبالغة :

إذا كانت الغاية النفعية للتوضيح هي فك شفرة الإبهام إما بالتخصيص أو التفصيل أو المقارنة، فإن المبالغة مرحلة أعلى من التوضيح في عملية التوصيل، لاعتمادها على الزيادة اللفظية التي يترتب عليها الزيادة الدلالية التي تخرجها من دائرة العبثية، ((فمن شأن العرب تبالغ في الوصف والذم، والمبالغة تنقسم قسمين: أحدهما في اللفظ، والآخر في المعنى، فأما المبالغة في اللفظ فتجري مجرى التأكيد... وأما المبالغة في المعنى فإنها خروج القول على أبلغ غايات معانيه))^(٢)، ولا يتأتى ذلك إلا بالألفاظ الجزلة والمعنى الشريف أو العكس في المدح أو الهجاء؛ لإحداث هزة نفسية تكسب السامع متعة اللذة والطرب. وضابط المبالغة ((أن المعنى إذا زاد على التمام سمي مبالغة))^(٣)، وقد اختلفت ألفاظه في كتب القدماء، ((فسماه قوم: الإفراط، والغلو، والإيغال، والمبالغة))^(٤).

ومما سبق يمكن القول: إن المبالغة أسلوب من أساليب الإيصال يعتمد على توظيف الألفاظ الزائدة على الحاجة بقصد تقوية المعنى والبلوغ به مبلغ الشرف والرفعة في المدح، والضعفة في الهجاء، كما أنها تمنح الشاعر السعة في إتمام أبياته والوصول إلى القافية المطلوبة وتمنح المتلقي سعة الخيال ودقة الإدراك وقوة المعنى، وبذلك تجمع بين النفعية والفنية شأنها شأن أساليب القول الشعري، وقد وردت في كتاب

(١) أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري (ت: ٤٢٩، سحر البلاغة وسر البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م، ص ٤٧.

(٢) قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ص ٧١٢٧٠ وهناك من ينسب هذا الكتاب لابن وهب

تحت مسمى "البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م، ص ٦٤.

(٣) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، حقق وقدم له: عبد علي آ، دار الكتب العلمية بيروت، ط ١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص ١٥٥.

(٤) المرجع السابق، ص ١٥٥.

الحماسة بنوعها اللفظي والمعنوي، فمن المبالغة في المعنى قول الخنساء ترثي أخاها من [البسيط - ق : المتواتر]: (١)

حَطَّابُ مُعْضِلَةٍ فَرَّاجُ مُظْلِمَةٍ إِن هَابَ مُفْضِعَةٍ أَنَا لَهَا بَابَا
حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ شَهَادُ أُنْدِيَةٍ قَطَّاعُ أُوْدِيَةٍ لِلوَتْرِ طَلَّابَا
سُمُّ العِدَاةِ وَفَكَكُ العِنَاةِ إِذَا لاقى الوغى لم يكن للقرن هَيَّابَا

نجد الشاعرة أخرجت القول في أبياتها السابقة - على أبلغ غايات معانيه بقصد الفخر بأخيها والامتداح بصفاته التي بلغت الغاية القصوى، وذلك ناتج عن العامل النفسي الوجداني الذي ألم بها بعد فقدانه، وقد وظفت لذلك صيغة المبالغة (فعال) ثماني مرات: (خطاب، فراج، حمال، شهادة، قطاع، طلاب، فكاك، لم يكن للقرن هياب) ؛ لإخراج القول هذا المخرج، بقصد بث وجدانها من خلاله، وتوصيله بأجزل لفظ وأبين عبارة مؤثرة تجعل المتلقي يشاركها ألامها وأحزانها ومن ذلك قول ربيع بن أدبيل (٢) من [البسيط - ق : المتراكب]: (٣)

إني أنا ابن جلا إن كنت تُنكرني فأهْرُبُ بِشَخْصِكَ أَوْ صَمِّمَ عَلَيَّ فَلَلِ (٤)
مُعَاوِدُ السَّبْقِ فِي الصَّمَمَاتِ إِنْ جُمِعَتْ وَلِلْمَوَاحِدِ سَبَاقٌ عَلَيَّ الْمَهْلِ (٥)
نَسِيحٌ وَحْدِي فَلَا وَإِنْ وَلَا ضَرَعٌ تَنْبُو الْفُئُوسُ إِذَا اسْتُكْرِهْنَ عَن جَبَلِي

في هذا الأتمودج استخدم الشاعر للافتخار بنفسه والمبالغة في الصفات التي أسندها إلى نفسه أكثر من أسلوب وهي : العبارات مضرب المثل (أنا ابن جلا) مثل يضرب للمشهور المتعالم، وأسلوب التصوير في جملة (نسيح وحدي) أي: لا شبيه له في رأيه وجميع أموره وقد، احتس في هذه الجملة مما قد يقع فيه السامع من وهم فنفي عن نفسه الضعف والاستكانة (لا وإن ، ولا ضرع) احتراساً لدفع التوهم، والتصوير بالكناية عن قوته وشدته (تنبو الفئوس عن جبلي)، ووظف أيضاً لفظاً من ألفاظ المبالغة (فعال) في قوله (سباق) وكل هذه الأساليب تتضافر في دعم المبالغة في إيصال الأوصاف التي أسندها إلى نفسه بقصد الفخر.

ومن المبالغة في اللفظ قول ضمرة بن جابر الحنفي (١) من [الوافر - ق : المتواتر]: (٢)

(١) الحماسة ، ٢ / ٣٠٠ .

(٢) من شعراء الحماسة، ورد له فيها ثلاثة مقاطع احتوت على ثمان أبيات، ٤٢/١ ، ٢٣٩/٢ .

(٣) الحماسة ، ٤٢/١ .

(٤) أنا ابن جلا: أي الظاهر الذي لا يخفى ، والفعل: الهزيمة.

(٥) معاود: المواضب على الشيء ، والضمات : مفردا ضمة، وهي الحلبة لأنها تضم الخيل المندفعة من كل أوب، والمواحد: جمع موحد، يقال دخل القوم توحد موحد، أي : فرادة واحداً واحداً.

أريدوني إرادتكم فإني على مرّ العداوة ما بقيت
نشأت بها لدن أني وليد وأورثها بني إذا فنيت

في هاتين البيتين تابع الشاعر بين الجمل التي أخرجها مخرج التأكيد والتكرار للمعنى مبالغة في عداوته، فبعد أن ألقى كلامه في الجملة الأولى خالي من المؤكدات؛ للتقليل مما أسنده إليهم، استأنف بالتأكيد لما أسنده إلى نفسه من العداوة، وبين أنه نشأ على هذه العداوة، وترى عليها وسوف يربي بنيه عليها فيحملونها بعد موته.

ومن ذلك قول حسان بن ثابت من [الطويل - ق : المتواتر]:^(٣)

وقوم من البغضاء زور كأنما بأجوافهم مما تجن لنا الجمر^(٤)
يجيش بما فيها لنا الغلي مثلما تجيش بما فيها من اللهب القدر^(٥)
تصد إذا ما واجهتني خدودهم لدى محفل حتى كأنهم صغر^(٦)

وصفهم الشاعر بأنهم من شدة عداوتهم وضغنتهم ازورت حواجبهم، فكأن حقدهم المستور في صدورهم كالجمر المتوقدة، وصدورهم تغلي بما فيها من البغض والضغينة مثلما تغلي المراحل من شدة اللهب، يعرضون بوجوههم عنا في مجامع الناس مثلما يلوي خده المتكبر من التيه، ومن ذلك نجد أنه لم يكتفي بوصفهم بالعداوة، بل بالغ في وصف عداوتهم موظفاً التشبيه لبيان هذه المبالغة، فكأن أضغانهم كالجمر المستعر، بل جعل صدورهم تغلي بما فيها من الحقد غليان المراحل من شدة لهب النار بحيث لا يستطيعون إخفاء أحقادهم في مجامع الناس، فتظهر على وجوههم وتزور حواجبهم ويعرضون عنا بخدودهم إعراض المتكبر.

وقد اتخذ الشاعر أسلوباً مغايراً للأساليب السابقة في المبالغة لا يعتمد على المباشرة في الوصف المبالغ فيه، بل يبالغ في وصف الشخص الغير المراد ثم ينتقل إلى القول : إنه رغم كل هذا التجاوز للحد المطلوب بلغ مرتبة أعلى منه في صفة مغايرة لصفته وأنه استطاع التفوق عليه بمعنى أنه بالغ في وصف خصمه، ثم يعطي لنفسه التجاوز والغلبة، وهذا في رأيي أشد وقعاً في التأثير على السامع ولفت انتباهه؛ لأنه هياً ذهن السامع بمقدمة بالغ فيها بالحديث عن خصمه، وبناء على ذلك يطلب السامع إتمام

(١) هو ضمرة بن جابر بن قطن بن نمشل بن دارم بن حنظله بن مالك كان ضمرة سيداً ضخماً الشرف. انظر كتاب الحماسة، ج ١/ ص ٦٥.

(٢) كتاب الحماسة ، ٦٥/١ .

(٣) كتاب الحماسة ، ٢٥٠/٢ .

(٤) تجن : تخفي وستر.

(٥) جاش الصدر : غلا غيظاً.

(٦) الصعر : جمع أصعر ، وهو الذي يرفع خده تيهاً وخيلاء، والمخفل : مجمع القوم.

الكلام، فيجعل المتكلم من نفسه الشخصية المثالية التي تغلبت على الأعداء الأشداء ، وهذا ما يمكن أن نسميه التجاوز في المبالغة وهي مرتبة أعلى من المبالغة العادية كما سبق، فمثلاً عندما يقول عباد بن عبد عمرو من [الكامل - ق : المتواتر]:^(١)

وَمُقَامَةٌ غُلِبَ الرَّقَابِ شَهَدَتْهُمْ تَغْلِي مَرَاجِلُهُمْ لَدَى الْأَبْوَابِ^(٢)

مُتَسَرِّبِلِي الْبَغْضَاءِ بَادٍ شَنْوُهُمْ خُزِرَ عِيُونُهُمْ عَلَى غِضَابِ^(٣)

يَوْمًا بِأَبْوَابِ الْمُلُوكِ عَلَوْتُهُمْ بَيَانَ ذِي جَدَلٍ وَفَصْلِ خِطَابِ^(٤)

بدأ الشاعر بذكر المجلس الذي يجتمع فيه السادة مستخدماً الكناية (غلب الرقاب) لإثبات سيادتهم، ثم عدد أوصاف بغضهم له (تغلي مراجلهم، متسريلي البغضاء، بادٍ شنؤهم، خزر عيونهم، غضاب)، وبعد المبالغة في بيان سيادتهم وبغضهم له، انتقل إلى بيان غلبته عليهم (علوتهم ببيان ذي جدل)، ولم يكتف بذلك ولو اكتفى لأجزأه، لكنه زاد اللفظ (فصل الخطاب) مبالغة في قوة حجته، وعليه فقد بالغ في قدرتهم وبغضهم، وتجاوز هذا إلى غلبته لهم وتمكنه منهم، وفي ذلك مبالغة فيما أسنده لنفسه من قوة الحجة، وكأنه يقول لو كان غيري لغلبيوه.

ويعد الإيغال أعلى مراتب المبالغة، وهو كما عرفه قدامة بن جعفر : ((أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت))^(٥)، وقد سبق التكلم عليه في الإطناب ومن أمثلته في الحماسة قول عبد الرحمن بن دارة الفزاري من [الطويل - ق : المتواتر]:^(٦)

لَئِنْ أَنْتُمْ لَمْ تَثَارُوا بِأَخِيكُمْ فَكُونُوا نِسَاءً لِلْخُلُوقِ وَلِلْكُحْلِ^(٧)

نزع الشاعر عن المخاطبين صفة الرجولة إذا لم يأخذوا بشأر أحيهم وشبههم بالنساء، وقد غيب في هذه الصورة أداة التشبيه، والمشارك المعنوي (القعود) مبالغة في ذمهم بقصد إثارة حفاظهم ولو اكتفى بهذه المبالغة لأجزأه ذلك، ولكن لم يصل إلى الوزن والقافية فكان لابد أن يصل إليهما ليكون شعره شعراً تاماً، ولا يكون التوصل إلا بما يناسب معنى القعود فزاد للخلق وللحجل التي تعد من مستلزمات

(١) الحماسة ، ج ٢ ، ص ٥٢ .

(٢) المقامة: المجلس وغلب وهو الغليظ الرقابة وهم يصفون السادة بغلظ الرقبة وطولها.

(٣) الشنأة: : البغض وخزر العيون أي ينظرون بآخبر عيونهم.

(٤) بيان جدل : شديد قوى يقابل الحجة بالحجة ، وفصل الخطاب، أي : يفصل بين الحق والباطل ، وأبواب الملوك: أراد مجالس الملوك.

(٥) نقد الشعر ، ص ١٦٩ .

(٦) كتاب الحماسة ، ٥٣/١٢ .

(٧) الخلق : ضرب من الطيب وقيل الزعفران .

النساء وبهذا يكون قد أتم وزنه ووصل إلى قافيته، وأبلغ بالمدلول المراد وهو (العود) درجة الإيغال، لأن المرأة المتزينة هي التي تقعد بانتظار زوجها ومن ذلك أيضاً قول عبده بن الطبيب من [الكامل - ق : المتدارك]:^(١)

إِنَّ الَّذِي يُسَدِّي النَّمِيمَةَ بَيْنَكُمْ مُتَنَصِّحًا ذَاكَ السُّمَامُ الْمُنْقَعُ

شبه الشاعر ما يسديه النمام بالسّم وحذف الأداة والمشارك المعنوي مبالغة في التساوي، وزاد (المنقع)، إيغالا في المعنى وتقوية له.

وعليه تعد المبالغة أسلوباً من أساليب التوصيل، تحتل في الوظيفة النفعية منزلة أعلى من التوضيح، وقد تنوعت مراتبها في الحماسة بين المبالغة العادية، وتجاوز المبالغة، والإيغال، وأخذت من الناحية الموضوعية: الدلالات الإيجابية في المدح والفخر والرثاء، والمدلولات السلبية في الهجاء وشحذ الهمة، ووردت بنوعيتها: المبالغة المعنوية والمبالغة اللفظية، وقد وظف شاعر الحماسة؛ لإخراج مبالغاته . صيغ المبالغة، والتصوير، وتكرار المعنى دون اللفظ.

ج/ التحسين والتقييح :

تتعدد أساليب الإقناع وتتفاوت مراتبها بناء على المضمون الفكري الذي تحمله، فإذا كان المضمون متبادراً إلى الذهن، ووضع السامع خالي الذهن أو متردد كان التوضيح هو الأنسب وخصوصاً في مقام النصح والإرشاد، وإذا تطلب الأمر تأكيداً يكون التوصيل بالمبالغة الأنسب وغالباً يكون السامع متردداً أو منكراً، وخصوصاً في مقام إثبات المرء صفات نفسه، وقد يصل الأمر إلى تحسين القبيح وتقييح الحسن، وعليه فمراتب الإقناع ((تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقييح))^(٢)، والسبب في أن التحسين والتقييح أعلى مراتب التوصيل يرجع إلى ما قرره حازم القرطاجني: ((إن الشيء إذا حوكي جملة أو تفصيلاً، فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إن قصد التحسين، وفي الشهرة إن قصد التقييح))^(٣)، ((ومنا شيء الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي ، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشيء صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك، ومثال ذلك الكبر، فإنه معيب بالنظر الأول، لكنه حسن في موضعه بالعلة الداعية إليه والحال الموجبة له))^(٤)، ومن هذا يعد التحسين والتقييح من أعلى مراتب التوصيل؛ لأن المتكلم يقنع السامع بخلاف المعتاد بما يعتمد عليه من الحجة

(١) كتاب الحماسة ، ٢٠/٢ .

(٢) د. جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص ٣٣٢ .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ١٠١ .

(٤) أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرحه غريبه: أحمد أمين، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ج ١، ص ١٥٠

والبراهين، لما يحتاج من كثرة الإيضاح والإبانة؛ لذا قصر كثير من النقاد القدماء وظيفة البلاغة على ((تصوير الحق في صورة الباطل، وتصوير الباطل في صورة الحق))^(١)، ((وتعد الفضيلة والنقيصة والجميل والقبیح، وإثبات المرء صفة نفسه وسائل الإقناع عند أرسطو))^(٢)، وكلها تتطلب الحجة والبرهان لإثباتها حسب الحاجة الداعية إلى ذلك، وأعتقد أن تحسين القبيح، وتقبيح الحسن أكثر احتياجاً للإثبات، ثم يليه إثبات المرء صفات نفسه، ثم إثبات الفضيلة والنقيصة.

ومن استقراء كتاب الحماسة نجد قلة التحسين والتقبيح، ومن ذلك ما قاله قيس بن الخطيم في الباب التاسع عشر في ما قيل في حسن الفرار من [الطويل - ق: المتدارك]^(٣):

وَإِذَا مَا فَرَرْنَا كَانَ أَسْوَأَ فِرَارِنَا صُدُودُ الْخُدُودِ وَأَزْوَارُ الْمَنَاكِبِ
صُدُودُ الْخُدُودِ وَالْقَنَا مُتَشَاوِرٌ وَلَا تَبْرَحُ الْأَقْدَامُ عِنْدَ التَّضَارُبِ

الشاعر هنا حسن منظر الفرار، فهو يقول: لا نفر في الحرب أبداً وإنما نصد بوجوهنا ونميل مناكبنا عند اشتجار القنا.... وهذا لا يسمى فراراً، وإنما يسمى اتقاء ومن ذلك أيضاً قول الربيع بن زياد العبسي^(٤) من [البيسيط - ق: المتواتر]^(٥):

الْحَرْبُ أَحْلَى إِذَا مَا خِفْتَ نَائِرَةً مِنَ الْمُقَامِ عَلَى ذُلٍّ وَتَصْغِيرٍ^(٦)

حسن الشاعر الحرب وفضلها مع أن لا أحد يفضل الحرب وأقام على حجته البراهين (خفت نائرة من المقام على ذل وتصغير).

أما التقبيح فيأخذ الشكل العكسي للتحسين ومن ذلك ما قاله منقذ الهلالي من [الوافر - ق: المتواتر]^(٧):

سَمَّمْتُ الْعَيْشَ حِينَ رَأَيْتُ دَهْرًا يُكَلِّفُنِي التَّدَلُّلَ لِلرِّجَالِ
فَحَسْبُكَ بِالتَّنْصُفِ ذُلٌّ حُرٌّ وَحَسْبُكَ بِالمَدْلَةِ سُوءَ حَالٍ

ادعى الشاعر سأمه من الحياة والعيش مع أنه في الغالب لا يسأم أحد من العيش وقد أقام على دعواه الحجة والبرهان (حين رأيت دهراً يكلفني التدلل للرجال).

(١) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٤، ص ٢٤٢.

(٢) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص ٧١.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١، ص ١٣٣.

(٤) هو الربيع بن زيادة بن عبد الله بن سفيان بن ناشب بن هرم بن عوذ بن غالب العبسي، سيد من سادات قومه، وشاعر فارس محكم كان مع أخوته يضرب بهم المثل في النجابة، عاش حرب داحس والخبراء وحاول الصلح ودفع القتلى. انظر الحماسة، ج ١/ ص ٧٣.

(٥) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٧٤.

(٦) النائرة: العداوة والشحناء والفتنة.

(٧) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ٥.

ومن ذلك ما ورد في مدح المشيب كقول طريح بن إسماعيل الثقفي من [الكامل - ق: المتدارك]:^(١)

وَالشَّيْبُ زَيْنُ ذَوِي الْمُرْوَةِ وَالْحَجَى
وَتَنْزُهُ عَن كُلِّ مَا نَقَصَ الْفَتَى
فِيهِ لَهُمْ شَرَفٌ وَحَقٌّ يُبَدَعُ
وَتَأْمَلُ وَتَحْفَظُ وَتَوْرَعُ

الشيب عند الشاعر زين مع أن لا أحد يستحبه وبراهين دعواه على ذلك هي أن فيه شرف، وحق يبدع، وتنزه عن كل ما ينقص الفتى، وتأمل، وتحفظ، وتورع، وقد يجمع الشاعر بين التحسين والتقبيح في مثال واحد، وقد جاء من ذلك الباب الحادي والعشرون والمائة فيما قيل في مدح الشيب ودم الشباب ومن ذلك قول رجل من بني الحارث من [الكامل - ق: المتواتر]:^(٢)

الشَّيْبُ حُلْمٌ وَالشَّبَابُ جُنُونٌ وَأَخُو الشَّيْبَةِ بِالسَّفَاهِ رَهِينٌ

جمع الشاعر بين تحسين الشيب وتقبيح الشباب خلاف ما هو متعارف عليه، وأقام على دعوى تفضيل الشيب حجة الحلم، وأقام على دعوى تقبيح الشباب دعوى الجنون وأن صاحبه رهين الطيش والسفاه ومن الملاحظ أنه وظف المقابلة بين اثنين (الشيب، الحلم، الشباب، الطيش)، وذلك يقوي المعنى، لأن الشيء يبين بضده، وهذا تتضافر البراهين لإبراز فكرته.

ومن ذلك ما قاله نابغة بن شيبان من [البسيط - ق: المتراكب]:^(٣)

إِنَّ الشَّبَابَ جُنُونٌ شَرْحٌ بَاطِلِهِ يُقِيمُ غَضًا زَمَانًا ثُمَّ يَنْكَسِفُ^(٤)

دَرِ الشَّبَابِ وَلَا تَتَّبِعْ لِدَاذَتَهُ إِنَّ الَّذِي يَتَّبِعُ اللَّذَاتِ مُقْتَرِفُ^(٥)

مَنْ يَعْلُهُ الشَّيْبُ لَمْ يُحْدِثْ لَهُ عِظَةً فَذَاكَ مِنْ سُوسِهِ الْإِفْرَاطُ وَالْعُنْفُ^(٦)

وفي هذا المثال أيضاً قام الشاعر بالمغالطة في تفضيل الشيب ودم الشباب، وهذا يعد نوع من ((غايات التخيل الشعري عند الفلاسفة. فالتخيل طريقة خاصة في تقديم المعاني تعتمد على تمثيلها لمخيلة المتلقي، كما أنه نوع من القياس الخادع، يهدف إلى تغيير المتلقي من شيء وترغيبه فيه، بضرب من التحسين والتقبيح))^(٧).

ومما سبق يمكن القول: إن الوظيفة التوصيلية تهدف إلى النفعية، وتتوجه إلى المخاطبة الفكرية الإقناعية بقصد تغيير المضامين الفكرية إلى خلافها ولو بشكل آني. وقد أخذت في كتاب الحماسة ثلاث مراتب:

(١) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١١٥ - ١١٦.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٢٧.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢ / ص ١٢٧.

(٤) شرح الشباب، أوله، الغض: الناظر.

(٥) المقترف، مرتكب الذنب.

(٦) السوس: الطبع والخلق والسحبة، العنف: بتسكين النون وحركها للضرورة: قلة الرفق.

(٧) د. خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٧.

أولها الإيضاح الذي اعتمد في حماسة البحثري على إطلاق حكم عام ثم توضيحه بالتخصيص أو التفصيل، أو الوصف الذي يزيل إبهامه، كما اعتمد التوضيح على تراكيب أسلوبية تقوم على المقارنة لتقريب المعنى الذهني وإخراج طرف المقارنة المراد توصيله وإيضاحه، إلى ما يدرك بالحاسة، أو إلى ما يدرك بالبراهين، أو إلى ماله قوة في الصفة، أو إلى ما جرت به العادة.

ومن أنواع الإيصال المبالغة التي تأخذ منزلة أرفع من التوضيح وقد تنوعت مراتبها في كتاب الحماسة بين المبالغة العادية، والتجاوز في المبالغة، والإيغال وأخذت من الناحية الدلالية: المعاني الإيجابية في غرض المدح والفخر والرثاء، والدلالات السلبية في غرض الهجاء بقصد التقليل والانتقاص، أو الهجاء بقصد التعبير والتوبيخ لشحذ الهمة، واستخدمت في كتاب الحماسة بنوعيهما المعنوي واللفظي والأساليب الموظفة في مبالغات شاعر الحماسة هي: تعدد ألفاظ المبالغة، وأسلوب التصوير، وأسلوب التكرار.

وأعلى مراتب الإيصال هي أن يريك المتكلم صورة الحق في صورة الباطل أو العكس، معتمداً على القياس الخادع والمغالطة الذهنية وإقامة الحجج والبراهين المنطقية لإثبات دعواه بقصد تنفير المتلقي أو ترغيبه، وهذا موجود في كتاب الحماسة سواء الترغيب عن طريق تحسين أمر غير مرغوب فيه، أو التنفير عن طريق التقبيح مع أنه مما يرغب فيه، أو الجمع بين التحسين والتقبيح الذي يعد من وجهة نظري أعلى مراتب التوصيل وأظهرها لاعتماده على المقابلة التي تقوي المعنى بالإضافة إلى ما ذكر من أنه أعلى مراتب التوصيل. ومع ذلك لا يمكن القول: إن الخطاب الشعري يقتصر على وظيفة التوصيل فقط، بل لابد أن يجمع بين الحجة في الإيصال وجمالية التعبير المؤثر كما سيأتي بيانه.

المبحث الثاني الوظيفة التعبيرية

فيما سبق رأينا أن الشاعر في الوظيفة التوصيلية يتوجه إلى غرس القيم الجميلة ويتجه إلى جانب النبل والشرف، ((وإذا كان للأدب أن يكون في جانب النبل والفضيلة فإنه لا يجوز بأي حال أن يتخلى عن رسالته في عالم الذوق والفن والمهارة في البناء حتى لا يهبط إلى التبشير بفضيلة من الفضائل أو إعطاء العظات))^(١) التي تعد أبرز ميزات فن الخطابة بخلاف الوظيفة التعبيرية المتميزة ((بجانب المتعة))^(٢)، الذي لا يهدف إلى نفع مباشر، ولا يقصد به سلوك المتلقي وموافقة))^(٣)، وأعتقد أن هذا الجانب الفني هو المميز للتجربة الشعرية التي يتفرد بها الشاعر دون غيره، والتي تعد بصمته الخاصة به التي كبصمة بنانه باعتداد ((الشعر خلق فني يأخذ لونه وطعمه ونكهته، بل واتجاهه من مجموعة التجارب الشعرية التي يعايشها شاعر أو شعراء معنيون في فترة زمنية معينة، وفي بيئة مكانية خاصة))^(٤)، وأهم ما يميز البصمة الفنية هو الجانب الشكلي للأسلوب والخصائص الفنية المتمثلة في الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، والموسيقى الداخلية والمحسنات البديعية والمعجم الشعري والتصوير الخيالي، والتركيب اللغوي. وهذا التشكيل الجديد ((متأت من أن الشاعر حين يتناول الألفاظ يبدأ بتهديمها وتحطيمها، ثم يذروها في أعماقه، ليحرقها حرقاً مساوياً لتجربته الانفعالية ليخلق خلقاً جديداً له سمات خاصة تحمل سمات البيئة التركيبية))^(٥).

ومن خلال القصيدة الغنائية ((يحاول الشاعر أن يعرض حالته الذهنية التي تقود إلى حالته النفسية))^(٦) من بهجة ومنتعة وسرور التي تبرز من خلال خصائص النص الأسلوبي باعتداد الشعر الغنائي تعبير عن الوجدان بطريقة فنية مميزة تشير أحاسيس الآخرين بالبهجة والسرور أو الأسى والألم، ((ولعل النقاد لم يقفوا عند حد إثارة الشعر للسرور فحسب، بل نظروا نظرة أشمل من ذلك، وأضافوا إلى إثارة النفس سروراً هزها وتحريك طباعها، وقد يكون ذلك ألماً أو ثورة أو ما أشبه ذلك، ليدخل

(١) د. محمد زكي العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ط ٢، ص ١٧٦.

(٢) د. كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ٣٤٥.

(٣) د. محمد ناصر العجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحاي، تونس، ط ١، ١٩٩٨ م، ص ١٦٨.

(٤) د. عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠٠٦، ص ٢٩.

(٥) د. عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ط ١٩٩٨ م، ص ١٢٤.

(٦) انظر ديفد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٦، ص ٥٤٤.

شعر الرثاء، وشعر الحث والتحريض^(١)، وقد وردت مسميات عدة تحت هذين الجانبين هي (اللذة، المتعة، الرغبة، والطمع والشهوة، الطرب وهزته، اللوح والإيماء، التعجب). وكل هذه الأمور تتعلق بالحالة النفسية. وعليه فالهدف الأساسي للشعر عند نقادنا هو: ((بعث السرور للنفس، وهز القلوب طرباً وابتهاجاً))^(٢)، وفي ذلك يقول بن رشيق: ((إنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ما سواه))^(٣).

أ/ المتعة :

توحي دلالتها إلى الجمع بين الفائدة الفكرية والإثارة النفسية، وهذا الجمع يعد من أسس دراسة البلاغة؛ لأن ((البلاغة تسيطر على الفكر والوجدان))^(٤)، فالفائدة تتعلق بمضامين النص الفكرية، والإثارة في المتعة تتعلق بالوجدان من خلال ما يكمن فيه وينطوي عليه من شعور بالامتلاء ((ولاسيما الانتفاع بما يسر ويهيج))^(٥).

ويعد فلاسفة اليونان أول من تحدث عن فائدة الشعر ومتعته، ((فقد نسب أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية كلاماً إلى سقراط يسمح فيه لأنصار ربة الشعر بأن يدافعوا عنها ويبرهنوا على أنها مفيدة للدولة فوق أنها مصدر سرور؛ لأن في ذلك برهان على أن الشعر مفيد وعلى أنه يمنح المتعة))^(٦).

أما عن المتعة عند النقاد العرب القدماء فقد ((ربطوا بينها وبين النفع ومنهم من تحدث عنها بصورة صريحة أو ضمنية، ومنهم من ربط بينها وبين الصورة الشعرية))^(٧)، وأصحاب نظريات الأدب يربطون بين الإثارة والفائدة فالشعر عندهم ((يمتع ويعلم أو أنه يعلم من خلال المتعة))^(٨)، إذن الفائدة تابعة للمتعة في العمل الأدبي ومرتبطة عليها، وعليه ((فالمتعة توشي بنوع من الامتلاء، وما يؤدي إلى اكتفاء مادي أو جسدي أو نفسي، وذلك الاكتفاء النفسي سرور سببه الظروف أو غيرها، وبذلك تؤدي معنى المنفعة والسعادة في وقت معاً))^(٩)، وأعتقد أن المتعة تتأتى من جميع عناصر التعبير الشعري: الخيال و

(١) د. أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص ٦٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٣.

(٣) العملة، ٧١/١.

(٤) احمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص ٦٤.

(٥) د. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ١، ١٤٢٣ - ٢٠٠٢م، ص ٢٤١.

(٦) ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ٤٠.

(٧) انظر مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص ٢٤٥.

(٨) رينيه ويلك، نظرية الأدب، ص ٣١.

(٩) انظر مصطفى الجوزو، نظريات الشعر العربي، ص ٢٤٥.

الموسيقى واللغة والشكل والمحتوى على المستوى الخاص للكلمة أو الجملة أو المقطع، وعلى مستوى البناء الكلي للنص الشعري، وذلك ما سيبتين من خلال كتاب الحماسة باعتداد أنه يجمع بين الجانب المتمثل في أكبر الأغراض الشعرية عند العرب (الحماسة) ودراسته من الجانب المثير للبهجة والسرور، ومن النافع الممتع في الحماسة قول قيس بن عاصم من [الطويل - ق: المتواتر]:^(١)

أَخَاكَ أَخَاكَ إِنَّ مَنْ لَا أَخَا لَهُ كَسَاعٍ إِلَى الْهَيْجَا بِغَيْرِ سِلَاحٍ
وَإِنَّ ابْنَ عَمِّ الْمَرْءِ فَاعْلَمْ جَنَاحَهُ وَهَلْ يَنْهَضُ الْبَازِي بِغَيْرِ جَنَاحٍ

يمثل الجانب النافع ما تحمله البيتين من مضمون فكري يتمثل في ترك حمل الضغائن التي تقطع بني العم، واستصلاح من يقطع الصلة منهم، ويمثل جانب الامتلاء والسرور ما يثيره أسلوب التصوير البلاغي (كساع إلى الهيجاء بدون سلاح، ابن عم المرء جناحه، وهل ينهض البازي بغير جناح، والتركيب (الإغراء)، أخاك أخاك، التقديم والتأخير، وإن ابن عم المرء فعلم جناحه، خروج الاستفهام إلى النفي) - من بهجة وإثارة تقف أمام براعة الشاعر موقف من أدرك ضالته ووجد بغيته، وبذلك يمكن الحكم على أن الشاعر يتمتع ويعلم.

ومن المتعة أيضاً ما قاله أبو زيد الطائي في صحة المودة وحفظ الإخاء من [الخفيف - ق: المتواتر]:^(٢)

وَلَعَمْرُ الْإِلَهِ لَوْ كَانَ لِلْسَيِّمِ مِ فِي مَصَالٍ وَلِلْسِنَانِ مَقَالُ^(٣)
مَا تَنَاسَيْتُكَ الصَّفَاءَ وَلَا الْوَدَّ وَلَا حَالَ دُونِكَ الْأَشْغَالَ
وَلَحَرَّمْتُ لِحَمِّكَ الْمُتَعَصِّي ضُلَّةً ضَلَّ بِالْهَمِّ مَا اغْتَالُوا^(٤)
غَيْرَ مَا طَالِبِينَ دَخَلًا وَلَكِنْ مَالَ دَهْرٌ عَلَى أَنْ آسٍ فَمَالُوا
مَنْ يَخُنُّكَ الصَّفَاءَ أَوْ يَتَبَدَّلُ أَوْ يَزُلُّ مِثْلَ مَا تَزُولُ الظَّلَالُ
فَاعْلَمْ أَنَّي أَخُوكَ أَخُو الْعَهْ مِ إِذَا كَانَ لِلْيَدَيْنِ مِ مَصَالُ
فَلَكِ النَّصْرُ بِاللِّسَانِ وَبِالْكَفِّ إِذَا كَانَ لِلْيَدَيْنِ مِ مَصَالُ

في هذا المقطع مثل الجانب النفعي المضمون الفكري المتمثل في صحة المودة وحفظ الإخاء، ومثل جانب المتعة النبض الوجداني الذي يجعل المتلقي يشاركه في مشاعر الامتلاء بالبهجة والسرور الناتج عن

(١) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٣٨.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١، ص ١٩١.

(٣) مصال من الصول، يقال: صال على قرنه يصول إذا وثب عليه واستطال مصال من الصول.

(٤) المتعصي: المتقطع والمتفرق، ضل سعيهم، لم ينجح، والنحل: الثأر.

الوصف الشعري، وخاصة في جوانب الشفقة، تلك الجوانب التي تكون سارة وممتعة نتيجة الوصف لشعري المتعلق بالمضمون الفكري في حال الابتهاج والسرور، وهذه المشاعر ((تقترب كثيراً من المشاعر التي تثيرها الأحداث الواقعية))^(١) ، ومثل ذلك وصفه الذي بدأ بالقسم لتأكيد مصداقية إخلاص المودة التي لن يحول عنها حائل والنصرة بالسيف والدفاع عن كل ما يمسه والبقاء على صفاء الأخوة والمودة وإن تبدل غيره وتحول عن هذه الحال ويؤكد مرة أخرى على أنه أخوه، وعلى استحالة التحول فهو باق على نصرته باللسان والسنان. ومما يثير مشاعر البهجة والسرور إدراك ما يطمح له الإنسان أو ما سعى له ومن ذلك ما قيل في إدراك الثأر والاشتفاء من العدو كقول عدي بن حاتم من [الطويل - ق: المتدارك]^(٢) :

مَنْ مَبْلُغِ أَفْنَاءِ مَذْحَجِ أَنْبِي ثَارَتْ بِخَالِي ثُمَّ لَمْ أَتَأْتِمِ^(٣)
تَرَكْتُ أَبَا بَكْرٍ يَنْوؤُ بِصَدْرِهِ بِصَفِينٍ مَخْضُوبِ الْكُعُوبِ مِنَ الدَّمِ^(٤)
يُذَكِّرُنِي ثَأْرِي عَدَاةَ لَقَيْتُهُ فَأَجْرَرْتُهُ زُمْحِي فَخَرَّ عَلَى الْقَمِ^(٥)

أثار الشاعر هنا مشاعر الامتلاء في إدراك ثأره وهذه المتعة من المتعة المتعلقة بالشاعر والتي أظهرها صراحة.

ومن ذلك أيضاً ما قاله امرؤ القيس من [السرير - ق: المتدارك]^(٦) :

حَلَّتْ لِي الْخَمْرُ وَكُنْتُ امْرِئًا عَنْ شُرْبِهَا فِي شُغْلٍ شَاغِلٍ
فَالْيَوْمَ أَشْرَبُ لَا مُسْتَحْقِبٍ إِثْمًا مِنَ اللَّهِ وَلَا وَاعِلٍ^(٧)

تتصل مشاعر الامتلاء في هذا المقطع بالشاعر نفسه وهي ذات علاقة بمشاعر البهجة والسرور المترتبة على إدراك الثأر، ولكن الشاعر لم يصرح بذلك واكتفى بالإيماء إليه ، فمن عادة العرب ألا يشرب الخمر من له ثأر حتى يدرك ثأره، فامرؤ القيس حرمها على نفسه حتى يدرك وتره، وعندما أدرك ثأره رجع إلى الشراب.

ومن ذلك ما قيل في الجفاء بعد الصلة كقول أبي الأسود الكناني من [الكامل - ق: المتدارك]^(٨) :

مَنْ ذَا الَّذِي يَأْخَاهُ وَيُودُّهُ مِنْ بَعْدِ وَدَّكَ أَوْ إِخَائِكَ أَفْرَحُ

(١) ديفد ديتشس، مناهج النقد الأدبي ، ص ٢٢٥

(٢) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١١٣ .

(٣) أفناء مذحج: أحياء مذحج ، ومذحج اسم قبيلة يمنية. دخل أول هذا البيت الخزم في من مبه / هـ / هـ .

(٤) ينوء بصدره: ينهض ، والمخضوب: الذي تحضب بالدم ، والكعوب: عقدة ما بين الأنوبيين من القنا.

(٥) أجررته رمحي : أمضيته فيه ، ولم أرجع عنه.

(٦) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١١٣ .

(٧) غير مستحقب إثمًا من الله : أي غير مكتسبة ولا محتملة والواعل: الداخل على القوم يشربون ولم يدع.

(٨) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص ٢٧١ .

لَمَّا يَقُولُ الْكَاشِحُونَ لَنَا غَدًا وَعُيُونُهُمْ نَحْوِي وَنَحْوُكَ تَلْمَحُ
 قَدْ رَابَهُمْ مِنْ بَعْدِ حُسْنِ تَوَاصُلٍ مِنَّا مُبَاعَدَةً وَبَيْنَ مُفْصِحِ
 أَمْرِيهِمْ مَا يَشْتَهُونَ وَفَاعِلٍ مِنْ ذَاكَ مَا يُشْنِي وَمَا يُسْتَقْبَحُ
 أَمْ مُمْسِكُ بِيَوْصَالِ خِلِّ نَاصِحٍ مَحْضِ الْأُخُوَّةِ مِثْلُهُ لَا يُطْرَحُ
 أَيًّا فَعَلْتَ فَلَا تَزَالُ مُقِيمَةً فِي الصَّدْرِ مِنْكَ مَوَدَّةٌ لَا تَبْرَحُ

بدأ الشاعر مقطعه بالاستفهام لتقرير بقاء وده، وثنى بعتاب من يوده وأرجع سبب عتابه إلى تصديق من يوده لقول الكاشحين، ورأيهم من حسن المودة والصلة، ثم يستفهم لانكار القطيعة التي يسر بها العدو، ويوجد المعادل بعد أم الذي يجب أن يكون خليله عليه، ويختتم بتقرير بقاءه على المودة والصلة سواء بقى من يوده على الجفاء أو تحول إلى الصفاء والمودة، ويعد ذلك الجانب النفعي، بينما تمثل جانب الامتلاء والسرور في المشاعر الفياضة التي رتبها الشاعر، فبدأ بتقرير مودته، ثم العتاب على القطيعة، ثم تقرير ما يجب أن يكون بينهما من الصلة، وأخيراً استدار وقرر ما بدأ مقطعه به من بقاءه على إخلاص الود والصلة في كل الأحوال، وذلك يجعل المتلقي يشاركه مشاعره من خلال الأسلوب الشعري والمضمون الوجداني الذي يثير مشاعر الامتلاء بالبهجة والسرور؛ ولذا قيل: ((إن ميزة الظاهرة الشعرية أنها لا تظهر المعنى حسب، ولكنها في الوقت نفسه تظهر الوعي الشعري الذي يباطنها ويؤسس المعنى فيها، أي أنها فضاء الجمالي يتحقق فيه ويجد ذاته في كل جزء منه))^(١).

وعليه، فإن مقتضيات الوظيفة الامتاعية المتمثلة في امتلاء النفس بالبهجة والسرور تتعلق بالنفع وإدراك الغايات، وارتبط ذلك فيما جاء في كتاب الحماسة بالفخر والفروسية كإدراك الثأر والتشفي من الأعداء، أو ما اتصل بأبواب الأخوانيات كالصلة والمودة، أو الدلالات الخلقية، وكل هذه الدلالات ارتبطت بالوعي الشعري من جهة الصورة الشعرية أو اللغة والتركيب، أو عن طريق تعلقها بالشاعر أو المخاطب. وقد رأينا في الأمثلة السابقة أن من الشعراء من ألمح إلى جانب المتعة إلماحاً، ومنهم من ذكرها صراحة وعليه يمكن القول: إن الإمتاع الشعري: هو المزج بين المعطيات الفكرية النفسية والانفعالات النفسية وإخراجها في قالب شعري يأخذ طابع البهجة والسرور.

(١) د. هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١

ب/ اللذة :

من الأمور المعنوية التي لا مقياس لها ولا ضابط يضبطها إلا ما يشعر به الشاعر أو المتلقي، ((وذلك لأن الأدب ليست له مقاييس تعتمد على الماديات وإنما للأدب مقاييسه المعنوية والنفسية))^(١) ، ومن هذه المقاييس ما يحدثه من شعور باللذة ((التي يطلبها المتلقي أو يسعى الشاعر إلى إحداثها فيه))^(٢) . وقد ارتبطت هذه الحالة النفسية عند ابن طباطبا ((بالأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة، الرائقة سماعاً الواهية تحصيلاً ومعنى، وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها))^(٣) . ومهما يكن فسيتم تحاشي التطويل و الدخول في التشبعات النظرية لمصطلح اللذة سواء عند النقاد أو الفلاسفة.

ومن تتبع هذا المصطلح عند النقاد نجد أن معطياته تتعلق بالمعاني السهلة الواضحة، وبرقة الطبع، وسيرورة الشعر، والمعادل الحسي لمصطلح اللذة الشعرية عند العرب هو لذة الطعام والشراب باعتدال الطعام والشراب حسي مادي، واللذة الشعرية نفسية معنوية، وفي ذلك إخراج المعنوي إلى الحسي. أما عند الفلاسفة فاللذة ناتجة عن ((المحاكاة وأهم ما يثيرها المحبة، الإعجاب، الإكرام، تكرار الشيء))^(٤) والذي يهمننا ويعد مجالاً لدراسة هو ما جاء في كتاب الحماسة من مقاطع أو أبيات تثير هذه النشوة النفسية بناءً على ما ذكر سابقاً من تعلقها بالطعام، والشراب، المحبة، الإعجاب، الإكرام، تكرار الشيء. وفي اعتقادي أن هذه أهم مصادر الشعور باللذة.

ومما ارتبط بلذة الشراب قول المثلم بن عمرو^(٥) من [المنسرح - ق: المتراكب]:^(٦)

إِنِّي أَمَى اللَّهُ أَنْ أَمُوتَ وَفِي صَدْرِي هَمٌّ كَأَنَّهُ جِبِلٌّ
يَمْنَعُ مِنِّي طَعْمَ الشَّرَابِ وَإِنْ كَانَ رَحِيقاً مَرَّجُهُ عَسَلٌ
حَتَّى نَقَضْتُ الْوَتَرَ الْعَظِيمَ وَدَا م نَيْتُ بُيُوتاً وَبَيْنَهَا خَلَلٌ

يقول الشاعر: أمضيت همومي كلها وبلغت مرادي وأبى الله أن أموت ولي هم لم أمضه ((يمنع عني

(١) د. عبد الهادي عبد الله عطية ، نظرات في الأدب العربي ونقده دراسة تحليلية ، ص ٢٨٥ .

(٢) د. مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، ص ٢٠٩ .

(٣) عيار الشعر ، ص ١١٩ .

(٤) انظر مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر من ٢٠٩ - ٢١٧ وقد تناول آراء النقاد العرب والفلاسفة من عهد المتوكل على الله جعفر بن المعتصم

" ت: ٢٤٧هـ" إلى عهد بن رشد "٥٩٥هـ" مع الأخذ بآراء المعاصرين كمصطفى صادق الرافعي في ذلك.

(٥) هو المثلم بن عمرو التنوخي ، من شعراء الحماسة أنشد له الطائي قطعة أنظر المؤلف ، ص ٢٧٦ .

(٦) كتاب الحماسة ، ج ١ ، ص ١١٣ - ١١٤ .

التلذذ بالشراب))^(١) ، فقد أخذت بثأري الذي كان يعنني التلذذ بالشراب، وسددت الفرجة المتثلثة في حياتي، ومن ذلك يمكن القول: إن الشاعر عبر عن مكنون وجدانه المتمثل في انجلاء همه وعودته إلى حياة اللذة. وهو بذلك يسعى إلى إحداث استجابة التلذذ بإدراك الثأر في من وجه خطابه إليه ليشركه حالته النفسية الشعورية المرتبطة بلذة الشراب.

ومن أفضل ما قيل في التلذذ قول السموع بن عادياء اليهودي في باب ما قيل في نماء القليل من الحلال ونفعه وقلة نفع الخبيث ونمائه من [الخفيف - ق: المتواتر]:^(٢)

يَنْفَعُ الطَّيِّبُ الْحَلَالَ مِنَ الرِّزِّ م قِ وَلَا يَنْفَعُ الْكَثِيرُ الْخَبِيثُ^(٣)

مصدر اللذة في هذا البيت الرضى بحلال العيش والقناعة عن الرزق الحرام. والشاعر يوجه خطابه بقصد إحداث هذا في المتلقي.

ومنه ما يتعلق في إيثار الإنسان نفسه بماله وأكله إياه كقول وهب ابن عبد مناف القرشي^(٤) من [المتقارب - ق: المتدارك]:^(٥)

أَبَادِرُ بِالْمَالِ إِنْفَاقَهُ وَقَوْلُ الْمُعَوِّقِ وَالرَّائِثِ^(٦)

أَبَادِرُ إِنْفَاقَ مُسْتَحْمِدٍ بِمَالِي أَوْ عَبَثِ الْعَابِثِ

وَأَحْسِ مَالِي عَلَى لَذَّتِي وَأُوثِرْ نَفْسِي عَلَى الْوَارِثِ^(٧)

في هذه الأبيات تعلق لذة الشاعر بإنفاق ماله على لذاته في حياته وفي نفس المعنى قال مرة بن محكان السعدي^(٨) من [الطويل - ق: المتدارك]:^(٩)

(١) الخطيب التبريزي، شرح ديوان الحماسة، عالم الكتب، بيروت، ج ٢، ص ١٩.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٠٨.

(٣) الخبيث: هو الخبيث بقلب التاء إلى تاء لتناسب روى القصيدة التي مطلعها:

نطفة من ماء منيت يوم منيت أجريت أمرها وفيها برت

انظر ديوان السموع، ضمن قرص الموسوعة الشعرية.

(٤) هو وهب بن عبد مناف بن هرة بن كلاب بن مرة بن كعب بن لؤي القرشي جد النبي صلى الله عليه وسلم أبو أمه. انظر كتاب الحماسة، ٢٢٠/٢.

(٥) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٢٠.

(٦) الرائيث: المبطئ.

(٧) أحبس مالي: أمنعه إلا على لذتي.

(٨) هو مرة بن محكان، أحد بني سعد بن زيد مناة بن تميم، شاعر فحل من شعراء الدولة الأموية عاصر جرير والفرزدق، كان مرة شريفاً جواداً، وهو أحد من حبس في المناخرة والإطعام، انظر كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٢١.

(٩) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٢١.

أَلَا فَاسْقِيَانِي قَبْلَ أَغْبَرِ مُظْلِمٍ بَعِيدٌ عَنِ الْأَحْبَابِ مَنْ هُوَ نَازِلُهُ^(١)

ذَرِينِي أَنْعَمَ فِي الْحَيَاةِ مَعِيشَتِي فَأَكُلُ مَالِي دُونَ مَنْ هُوَ أَكَلُهُ

ربط الشاعر لذته في البيتين السابقين بإنفاق ماله على شهواته من أكل وشرب وتمتع.

ومن ذلك أيضاً قول حاتم الطائي من [الطويل - ق: المتركب]:^(٢)

أَهْنُ فِي الَّذِي تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ يَكُونُ إِذَا مَا مُتَّ نَهْبًا مُقْسَمًا^(٣)

ارتبطت اللذة في هذا البيت بإنفاق المال، ولكنه لم يقصره على ملذاته، بل ترك الإنفاق عاماً، وبذلك يشمل كل أنواع الإنفاق سواءً على اللذات أو العطاء والحدود.

ومما ارتبط بالتكرار قول ليلي الأخيلية من [الطويل - ق: المتدارك]:^(٤)

لِنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ كُنْتُ وَلَمْ تَكُنْ لَتُسْبِقَ يَوْمًا كُنْتُ مِنْهُ تَوَائِلُ^(٥)

وَنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ كُنْتُ إِذَا التَّقْتُ صُدُورُ الْعَوَالِي وَاسْتَشَالَ الْأَسَافِلُ^(٦)

وَنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ كُنْتُ لِخَائِفٍ أَتَاكَ لِكِي يُحْمِي وَنِعْمِ الْمُنَازِلُ

وَنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ جَارًا وَصَاحِبًا وَنِعْمِ الْفَتَى يَأْتُوبُ حِينَ تَفَاضِلُ^(٧)

ارتبط تكرار جملة (نعم الفتى يأتوب) بما تجده الشاعرة من لذة في تكرار اسم من تهواه وتتغنى بفضائله .

ومما يتعلق بشهوة القول من حمد وثناء قول القطامي من [البيسيط - ق: المتركب]:^(٨)

النَّاسُ مَنْ يَلْقَى خَيْرًا فَاثْلُونَ لَهُ مَا يَشْتَهِي وَالْأَمُّ الْمُخْطِي الْهَبَلُ^(٩)

ربط اللذة عند من يفعل الخير بالكلام الحسن الذي يريده ويتلذذ بسماعه من الناس، وعلى العكس

يقولون: للمخطي ثكلته أمه.

ومما سبق يمكن القول: إن اللذة شعور نفسي داخلي يتم إخراجها في شكل انفعالات حركية وتعبيرية

عند جميع الناس، ولكن الشاعر يسعى عن طريق التعبير الشعري إلى إشراك الآخرين في هذه اللذة من

خلال ابتداء الأنساق والصور والتراكيب والخصائص الفنية الإبداعية ويكون التأثير بقدر

(١) الأغبر المظلم: أراد به القبر.

(٢) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٢٠.

(٣) أهن: أذله وأحقره، التلاد: المال القدم وهو مفعول أهن، النهب: الغنيمة.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٩٦.

(٥) توائل: تفر وتنجو.

(٦) العوالي: الرماح، واستشال: ارتفع، الأسافل: جمع أسفل وهو القسم الأدنى من الرمح.

(٧) تفاضل: تغلب الآخرين بالفضل.

(٨) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢١٦.

(٩) الهبل: الثكل، أي يقال له: ثكلته أمه.

الإبداع، وتعد عناصر التعبير الشعري هي العامل الأول في إثارة اللذة أكثر من المضمون الدلالي الذي يحمله النص الشعري.

وكما رأينا فقد ارتبطت اللذة في كتاب الحماسة بشهوة الطعام، والشراب، والكلام الحسن هذا في الجانب الحسي، أما في الجانب المعنوي فقد ارتبطت بالكرم والحب والثناء، والتكرار للشيء الذي يعد مصدر الثقل للأحاسيس الداخلية التي تدفع إلى تكراره والتلذذ المنبعث من ذلك التكرار. والفرق بين اللذة والمتعة أن المتعة تجمع بين المنفعة والتأثير وتركز عليهما معاً، بينما اللذة تركز على جانب الإثارة أكثر من الفائدة.

ج/ الانفعال والإثارة الفنية :

يعد الإحساس بالجميل شهوة يسعى الإنسان إلى إشباعها. وهي تختلف حسب التوجهات الفكرية والنفسية من شخص لآخر حسب فن القول أو الرسم أو النحت نتيجة التصور الثقافي المختزل، وبذلك ((فالقارئ أو المنشد يشعر بنشوة وارتياح للأثر الفني، وفيض من البهجة للأثر الجميل كما يشعر بالتأثير الجمالي المحسوس))^(١)، وهذا الانفعال يبعثه الإحساس بالأثر الجميل، وفي اعتقادي أن كل ما ورد في الحماسة يثير هذا الشعور النفسي بناء على أن اختيار مقاطع الحماسة تم من قبل شاعر بلغت ذائقتها الفنية الغاية القصوى حيث وصف بأنه الشاعر، وأن أبا تمام والمتنبئ حكيمان. وقد اخترت من ذلك ما يتناسب مع المراد كقول كثير بن عبد الرحمن الخزاعي من [الطويل - ق: المتواتر]:^(٢)

وَلَيْسَ خَلِيلِي بِالْمَلُولِ وَلَا الَّذِي إِذَا غَبْتُ عَنْهُ بَاعَنِي بِخَلِيلِ
وَلَكِنْ خَلِيلِي مَنْ يُدِيمُ وَصَالَهُ وَيَكْتُمُ سِرِّي عِنْدَ كُلِّ دَخِيلِ

من يقرأ هذين البيتين أو ينشدهما يحس بنشوة انفعالية مثيرة لكوامن النفس بما تميزت به من سهولة اللفظ ووضوح الدلالة وتناسق العبارة مع إيقاع شعري يدق أوتار القلب، وقد ساعد على هذه الأريحية تكرار كلمة خليل ذات الأثر الوجداني العميق، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يقلها بقصد توصيل حكم، وإنما الغرض التعبير عن وجدان؛ لذا جاء بها المؤلف تحت باب ما قيل في كراهة ود الملول. ومن ذلك قول المثقب العبدى من [الوافر - ق: المتواتر]:^(٣)

فَلَا وَأَيْبِكَ لَوْ كَرِهْتَ شِمَالِي يَمِينِي مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي

(١) محمد بن أحمد العقيلي: دراسات في الأدب، مكتبة الملك فهد الوطنية، مكة المكرمة، ١٤١٧هـ، ص ١٦.

(٢) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٢٠٢.

(٣) كتاب الحماسة، ج ١، ص ٢٨٧.

إِذَا لَقَطَعْتُهَا وَلَقُتُ بَيْنِي كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي

من الملاحظ أن رد العجز على الصدر المتشكل كالآتي :

يميني.....يميني.....

.....يميني.....أجتوبي.....أجتويني

. ساعد على الإثارة الفنية التي تهمز مشاعر السامع وتجعله يطرب لما يسمع ويهتز له.

ومما يحدث الهزة النفسية ويثير لذة الطرب قول المقنع الكندي من [الطويل - ق: المتواتر]:^(١)

وَإِنَّ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَ بَنِي أَبِي وَبَيْنَ بَنِي عَمِّي لَمُخْتَلِفٌ جِدًّا
فَإِنْ أَكَلُوا لَحْمِي وَفَرَّتْ لُحُومُهُمْ وَإِنْ هَدَمُوا مَجْدِي بَنَيْتُ لَهُمْ مَجْدًا
وَإِنْ زَجَرُوا طَيْرًا بِنَحْسٍ تَمُرُّ بِي زَجَرْتُ لَهُمْ طَيْرًا تَمُرُّ بِهِمْ سَعْدًا
وَإِنْ هَبَطُوا غَوْرًا لِأَمْرِ يَسُوؤُنِي طَلَعْتُ لَهُمْ فِيمَا يَسُرُّهُمْ نَجْدًا
فَإِنْ قَدَحُوا لِي نَارَ زَنْدٍ تُشِينُنِي قَدَحْتُ لَهُمْ فِي نَارِ مَكْرَمَةٍ زَنْدًا
وَإِنْ بَادَ هُونِي بِالْعِدَاوَةِ لَمْ أَكُنْ أَبَادِيهِمْ إِلَّا بِمَا يَبْعَثُ الرُّشْدًا
وَإِنْ قَطَعُوا مِنِّي الْأَوَاصِرَ ضَلَّةً وَصَلْتُ لَهُمْ مِنِّي الْمَحَبَّةَ وَالْوَدَاً

يجد قارئ هذه الأبيات أو مرددها أنها تنساب إلى وجدانه بسهولة وسلاسة لبراعة الشاعر في انتقاء الألفاظ الملائمة للتشكيل العروضي والنبر الموسيقي الذي يعطي نسقاً شعرياً مميزاً، وربطاً دلاليماً قوياً يعتمد على الطباق السلي في الأفعال: (زجر، قدح، بادة)، أو الإيجابي في الأفعال (أكل/وفر، هبط/طلع، قطع/وصل) وهذا الربط الفني والدلالي يجعل السامع ينفعل عند سماعه أو ترديده لهذا المقطع كأنه يحيا مع مشهد هذه المقطوعة بجميع أحاسيسه.

وعليه: فالانفعال بمقطع شعري يرجع في الدرجة الأولى إلى خصائصه الفنية، ومن الملاحظ أن المضمون يتعلق بوجودان الشاعر ومشاعره وهو بذلك لا يحاول إيصال حكم، بل التعبير عن كوامنه

د/ الطرب وهزته :

من أنواع الانفعال النفسي، والفرق بينه وبين الانفعال الفني أن الطرب يتعلق بجانب النشوة والمرح ويركز عليهما، بينما يشمل الانفعال الفني كافة المعاني.

وعلى ذلك فالطرب يمثل ((الشعور بالمتعة الفائقة عند السماع أو ما أصله السماع: الموسيقى والغناء وما شابه ذلك، مع التعبير الانفعالي العفوي عن ذلك بالهتاف أو الحركة أو التأوه أو الترنج أو

(١) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٢٢٦.

ما قاربه))^(١).

وقد ورد في النقد العربي القديم تحت مسميات الطرب، هزة الطرب، الطَّرْبَة، ((ومن أخص خصائص الشعر الإطراب وهز النفوس وتحريك الطباع))^(٢)، ويكاد يكون هناك شبه إجماع بين النقاد العرب القدماء على أن القصد من الشعر هو الإطراب.

كما يعد الطرب باعثاً من بواعث الشعر وقد ((أُرْجِعَ سبب الطرب إما إلى الوزن، أو المعنى أو الصورة، وقد تم الربط بينه وبين الهزة والأريحية والسرور والغناء وشدة الانفعال والنسيب والإفهام))^(٣)، ولو أردنا التفصيل في ذلك لطال الأمر، لذا سأقتصر على الطرب من حيث هو باعث للسرور ومحرك للشعور مع الأريحية والهزة الانفعالية المنبعثة من اللفظ الرشيق وتطبيق ذلك على شواهد من كتاب الحماسة المعني بالبحث.

وأفضل ما يمثل حالة الطرب في كتاب الحماسة ما قيل في الشباب ومدحه من ذلك قول الأحوص الأنصاري من [الكامل - ق: المتواتر]:^(٤)

وَلَقَدْ أَرَانِي وَالشَّبَابُ يَقُودُنِي وَرِدَاؤُهُ حَسَنٌ عَلَيَّ جَمِيلٌ
وَعَلَيَّ مِنْ وَرَقِ الشَّبَابِ وَظَلِّهِ غُصْنٌ تَفَرَّعَ فِي الْغُصُونِ ظَلِيلٌ
بَشْرٌ يَكُونُ مِنَ الْحَرِيرِ وَلِمَّةٌ مِثْلُ الْجَنَاحِ وَعَارِضٌ مَصْقُولٌ^(٥)

اهتز الشاعر طرباً للشباب وفتوته، فمدحه، ومن الملاحظ أن الحديث عن الشباب ارتبط بوزن الكامل، الذي يعد من الأوزان الأكثر شيوعاً في الشعر العربي مع قافية المتواتر، الأكثر شيوعاً أيضاً، وروى (اللام) الأكثر استخداماً في ألفاظ اللغة العربية، كما ارتبط بالصورة من جهة التشخيص (يقودني، ورداؤه حسن علي جميل)، ومن جهة التجسيد (وعلى من ورق الشباب وظله...)، وبذلك تعكس الصورة دلالات السرور والفهم وتعكس الإيقاعات الهزة وشدة الانفعال والطرب، وقد عبر عن مضمون مقطعه بأسلوب سلس، وبألفاظ سهلة رشيقة بعيدة عن الغموض والتكلف والإعراب. تهن بجرسها أوتار وجدان السامع وتثير فيه لذة الطرب وهزته، ومما يطرب قول مطيع بن إياس من [مخلع البسيط - ق: المتواتر]:^(٦)

(١) د. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص ٢٢٨.

(٢) ابن رشيق العمدة، ج ١/ص ١١٦.

(٣) انظر د. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، من ٢٢٨ - ٢٤٠.

(٤) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ٩٤.

(٥) اللمة، الشعر المجاور للأذن.

(٦) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ١٠٨.

يَالْهَفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ إِنِّي عَلَيْهِ لَذُو أَكْتَابِ
أَصْبَحْتُ أَبْكِي عَلَى شَبَابِي بُكَاءَ صَبِّ عَلَى التَّصَابِي

عبر الشاعر في هذين البيتين عن حسرته لفقدانه شبابه تعبيرا عفويا أشبه بالتأوه أخرج ما بداخله من حسرة في شكل آهة عبر عنها بفعل حركي هو البكاء، وأوجد المعادل له، وهو بكاء الصب على التصابي، وذلك يبعث على الطرب من جهة الوزن والمعنى المؤدى بألفاظ رشيقة سهلة.

وقال عمر بن قميئة من [المنسرح . ق: المتراكب]:^(١)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ وَ لَمْ أَفْقِدْ بِهِ إِذْ فَقَدْتَهُ أَمَمًا^(٢)
قَدَكُنْتُ فِي مَيْعَةٍ أُسْرُ بِهَا أَمْنَعُ ضَيْمِي وَأَهْبِطُ الْعُصْمَا^(٣)
وَأَسْحَبُ الذَّيْلَ وَالْمُرُوطَ إِلَى أَدْنَى تِجَارِي وَأَنْفُضُ اللَّمَمَا^(٤)

بدأ الشاعر بإظهار حسرته (يالهف نفسي) على الشباب الذي فاته ومن الطبيعي أن يلازم هذا التلهف فعل حركي (التأوه)، وبعد ذلك وصف طبيعة حياته التي عاشها أيام شبابه وصفاً ممتلئاً بالطرب والشعور بالسرور والبهجة (وأمنع ضيمي، وأهبط العصما، أسحب الذيل والمروط، أدني تجاري، انفض اللمم)، وكلها تحمل دلالات تعكس السرور والبهجة، وقد ساعد الطباق بين إظهار الحسرة، وإعادة ذكريات الشباب السارة على توسيع أفق الصورة وتقوية الإثارة وانفعال المتلقي. ون وبناءً على ما سبق يمكن القول: إن الطرب انفعال نفسي ممزوج بالسرور والبهجة مهما كان الباعث لهذا الانفعال سواء كان موقفاً آنياً معاشاً أو ذكريات قديمة سارة عاشها الفرد، وسواء اكتفى الشاعر بذكر الماضي المشرق والمبهج فقط، أو قارن بينه وبين الحاضر والمستقبل، وهذين النجدين سلكتهما شاعر الحماسة في الدور الوظيفي للشعر الباعث للطرب وهزته.

هـ/ التعجب :

انفعال نفسي يتعلق بمكونات العمل الشعري المثير للدهشة والاستغراب عند المتلقي، وهو من الأمور التي ((تساعد على النظم والتركيز))^(٥) ، لأن البداية أمر غريب أو غير متوقع يثير الشاعر فيدفعه لقول الشعر بتراكيبه التعبيرية الممزوجة بالعاطفة المندهشة ، وذلك يلقي بظلاله على المتلقي فيثير دهشته من الموقف الذي صوره أمامه الشاعر ليحدث العجب كما حدث في نفسه، وأهم خصائص الشعر المثيرة

(١) كتاب الحماسة، ج ٢/ ص ٨٨.

(٢) الأمام: العظيم، والصغير، وفي شرح الحماسة للتبريزي ٨١ / ٣ ((لم أفقد بالشباب أمراً هيناً قريباً، ولكن فقدت به أمراً جليلاً)).

(٣) الميعة: الشباب، والعصم: الوعل.

(٤) المروط: جمع مرط، وهو كساء من خز ونحوه والتجار هنا: الخمارون، واللمم: جمع لمة وهو ما ألم بالمنكب من شعر، انظر الحماسة ٢ / ٨٨.

(٥) سبتر تسنغن ، نظم الشعر، ترجمة: عبد الكريم ناصيف ، مجلة المعرفة السورية عدد "٢٣١" آيار ١٩٨١ م ، ص ١٢. ومارك شوردي وآخرون ، أسس النقد الأدبي الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم ، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٦ م ، ص ٣٣٨ - ٣٣٩.

للهشة والعجب هو جماله وعليه فإن نقادنا ربطوه بالأساليب البيانية والعروضية وإن اختلفوا في جزئياته إلا أنهم متفقون حول أثر التخيل في التعجب ويعد أبرزهم الجرجاني الذي جعل إثارة التعجب نتيجة لوجود الشيء في غير مكانه، أو لادعاء الوجود لشيء غير موجود^(١)، أما حازم القرطاجي فيجعل التعجب منوطاً بالتخيل^(٢)، والذي يهمننا هنا هو التركيز على إدهاش المتلقي وإثارة عجبه كما انفعّل الشاعر واندهش فصور انفعاله ودهشته بأسلوب يدهش المتلقي ويجعله يشاركه الحدث أو الموقف ويتخيله كما عايشه الشاعر وتخيله ومن هذه المواقف المدهشة والمثيرة للاستغراب والتعجب موقف صالح بن عبد القدوس الذي صورته في قوله من [البيسط - ق: المتواتر]:^(٣)

قُلْ لِلَّذِي لَسْتُ أَذْرِي مِنْ تَلَوْنِهِ أَنَا صِخُّ أُمِّ عَلِيٍّ غِشٍّ يُدَا جِينِي
إِنِّي لِأَكْثَرُ مِمَّا سُمِّتَنِي عَجَبًا يَدٌ تَشْجُ وَأُخْرَى مِنْكَ تَأْسُونِي

الموقف المثير للعجب والدهشة الجمع بين شيئين لا يمكن اجتماعهما (النصح، والغش)، فلا يمكن أن يجتمعا في آن واحد، وقد ربط الشاعر ذلك بالصورة البيانية، (يد تشج وأخرى تأسوني)، وذلك ما آثار دهشة الشاعر وولد عنده تساؤل كيف يمكن أن يكون من تتهم مودته ولا يوثق بإخائه ناصح.

ومن هذه المواقف المثيرة للتعجب نتيجة لوضع الشيء في غير مكانه موقف الأعشى المتمثل في قوله من [الطويل - ق: المتدارك]:^(٤)

فَإِنِّي وَمَا كَلَّفْتُمُونِي بِجَهْلِكُمْ وَيَعْلَمُ رَبِّي مَنْ أَعَقَّ وَأُحُوبًا
لَكَالْتَّوْرِ وَالْجِنِّي يُضْرِبُ ظَهْرَهُ وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَتِ الْمَاءَ مَشْرَبًا
وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَتِ الْمَاءَ بَاقِرًّا وَمَا إِنْ تَعَافَتِ الْمَاءَ إِلَّا لِيُضْرَبَا

المثير للتعجب في هذا الموقف حسب رأي الجرجاني السابق ذكره وجود الشيء في غير مكانه، فالشاعر تعجب مما كلف به وحمل من الذنب وهو لم يقترفه، وجعل تعجبه منوطاً بالتخيل في صورة الثور الذي يضربه الراعي كي يعود ليرد الماء فتعود باقي البقر لتشرب.

ومما سبق يمكن القول: إن التعجب انفعال نفسي ناتج عن موقف مثير للدهشة، وأبرز المواقف المثيرة للدهشة والتعجب في الحماسة هي:

- ادعاء الوجود لشيء غير موجود ومنه الجمع بين شيئين لا يمكن أن يجتمعا.
- والتعجب من وضع الشيء في غير موضعه.

(١) أسرار البلاغة، ص ١١٨

(٢) منهاج البلاغة وسراج الأدباء، ص ٩١ - ٩٢.

(٣) كتاب الحماسة، ج ٢، ص ١٧٨.

(٤) كتاب الحماسة، ١٨٠/٢.

كما أن من الملاحظ أن شاعر الحماسة يتخذ من التصوير والتخييل أسلوباً لإثبات الموقف الذي تعجب منه من جهة، وإثارة انفعال المتلقي ليشركه في التعجب من الموقف نفسه من جهة أخرى، لذا أناط مدلول التعجب بالتخييل.

وبناء على اعتداد الانفعال النفسي أهم خصائص الوظيفة التعبيرية، فإن أهم أقسام هذه الوظيفة التعبيرية في الحماسة هي: المتعة المتمثلة في امتلاء النفس بالبهجة والسرور المتعلق بالرفع وإدراك الغايات، وقد ارتبطت في الحماسة بالفخر والفروسية، وبالاخوانيات.

- اللذة: ارتبطت في الحماسة بشهوة الطعام، الشراب، الكلام الحسن، في الجانب الحسي، وارتبطت في الجانب المعنوي بالكرم والحب والثناء، التكرار للشيء.

- الإثارة الفنية: ترجع إلى الخصائص الفنية، وهي تتعلق بوجدان الشاعر ومشاعره والشاعر هنا لا يحاول إيصال حكم، بل التعبير عن كوامن النفس.

- الطرب وهزته: يتم التركيز في هذه الوظيفة على جانب السرور والبهجة، والمواقف الباعثة على الطرب في الحماسة: مواقف آنية معاشة، أو ذكريات قديمة سارة عاشها الفرد، وسواء اعتمد على ذكر الماضي السار وحسب أو قارن بينه وبين الحاضر والمستقبل.

- التعجب: انفعال نفسي ناتج عن موقف مثير للدهشة، وأهم المواقف المثيرة للدهشة في الحماسة: ادعاء الوجود لشيء غير موجود، ووضع الشيء في غير موضعه. ومن المقارنة بين الوظيفة التوصيلية والتعبيرية نجد أن الوظيفة التوصيلية :

- فكرية : تركز على المضامين الفكرية.

- نفعية: تسعى إلى إحداث تغيير السلوكيات عند المتلقي.

- خطابية: يتم توظيف الأساليب المدعمة بالتصريفات والحجج المبرهنة على صحة المضمون الفكري والاجتماعي.

والوظيفة التعبيرية :

- نفسية : تركز على جانب المشاعر والعاطفة.

- ذاتية : تتعلق بالدرجة الأولى بالانفعالات المتعلقة بالشاعر نفسه.

- انفعالية: تعتمد على المواقف الباعثة على الانفعال والأساليب الفنية الملفتة للانتباه.

الخاتمة

في نهاية مطاف دراسة الأساليب البلاغية في كتاب الحماسة لأبي عبادة البحرني نبيخ الركب على أهم النتائج التي تم التوصل إليها في فصول البحث الخمسة وما طُرق فيها من الأساليب المتعلقة بالقول الشعري في موضوع البحث وهي كالآتي:

. حماسة البحرني أكثر تخصصاً وتفصيلاً في موضوع الحماسة من حماسة أبي تمام.

. الدراسة الأسلوبية قائمة على التحول الدلالي أو التركيبي أو النسقي، وذلك صلب الدرس البلاغي خصوصاً في علم المعاني وعلم البيان، وبذلك فالأسلوبية تابعة للبلاغة وفقاً لمنهاج التحول عن المعيار النمطي للغة.

. إن أغراض الخبر ومقاصده تتعلق في المقام الأول بالاتجاه الفكري للمرسل بناءً على رؤيته لما ينبغي أن يكون عليه السامع، وعلى الحالة التي عليها السامع، وبذلك يتعلق الأسلوب الخبري بثنائية فكرية بين المرسل والمستقبل، دون انفراد السامع بهذه الميزة.

. الخبر الطلبي أكثر توظيفاً في الحماسة، ثم الابتدائي، وأخيراً الإنكاري، أما بالنسبة للتوظيف حسب العصر فهو كالآتي: الخبر الابتدائي: تقدم مخضرمو الدولتين، ثم شعراء العصر الجاهلي، ثم الإسلاميون، ثم مخضرمو الجاهلية والإسلام، ثم العباسيون، وفي الخبر الطلبي تقدم شعراء العصر العباسي، ثم شعراء العصر الجاهلي، ثم الشعراء المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الإسلامي مع الأموي، ثم الشعراء المخضرمون في الدولتين. وفي الخبر الإنكاري تقدم شعراء العصر العباسي، ثم الإسلامي، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الجاهلي، وأخيراً المخضرمون في الدولتين، وذلك يعود إلى المعطيات التي يقوم عليها الكلام والتي تتنوع بتنوع السمات أو الخصائص الفردية للمرسل والمستقبل، واختلافها باختلاف العوامل البيئية المؤثرة في العملية الخطابية وفقاً للثقافة والعلاقات الاجتماعية المحيطة؛ لذا تفاوتت النسب بين مختلف عصور الأدب العربي مما يدل دلالة واضحة أن لكل عصر خصائصه التي تميزه عن غيره.

- خرج الكلام عن مقتضى الظاهر (العلم والتصديق، نفي الشك، تحويل معتقد المخاطب) في الحماسة إلى أغراض أخرى كالتوجيه، والتنبيه، والتهديد، والتوبيخ، والاحتقار، والتبكي.

. الوضع الغالب على الخطاب في شعر الحماسة هو وضع طلب التثبيت، ثم خلو الذهن، وذلك يدل على الذكاء وصفاء الذهن والحذر مع الفطنة بلا جحود، ويندر الإنكار الدال على الجحود والعناد.

. إن الألفاظ العربية قادرة على خلق شيء جديد من خلال تراكيبها شيء اسمه المفهوم أو

المدلول للعبارة وهو يتغير بتغير التركيب، ويتحصل من ذلك المفهوم إيجاب الشيء أو نفيه.

- . الجملة الخبرية أكثر توظيفاً في كتاب الحماسة من الجملة الإنشائية .
- . يعد الأمر أعلى أساليب الإنشاء حضوراً في الحماسة، يليه النهي، ثم الاستفهام، ثم النداء، ثم التمني.
- أكثر الشعراء تمثلاً لمذلولات الأمر هم شعراء الدولة العباسية، ثم مخضرموا الدولتين، ثم مخضرموا الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الجاهلي، وأخيراً الإسلامي.
- الشعراء العباسيون أكثر الشعراء توظيفاً لمذلولات النهي، ثم شعراء العصر الإسلامي، ثم الجاهلي، ثم الشعراء المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم المخضرمون بين الدولتين.
- يعد شعراء العصر الجاهلي أكثر تمثلاً لمذلولات الاستفهام، ثم الشعراء المخضرمون في الدولتين، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الإسلامي، وأخيراً العباسي.
- يعد المخضرمون في الدولتين أكثر الشعراء توظيفاً للتمني، ثم الإسلاميون، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم العباسيون، ثم الجاهليون.
- يعد شعراء العصر الإسلامي أكثر استخداماً للنداء، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم الجاهليون، ثم المخضرمون في الدولتين، وأخيراً شعراء العصر العباسي.
- يتميز أسلوب الخبر بأنه فكري، تصديقي، إقائي، ويتميز أسلوب الإنشاء بأنه نفسي، حوارى، تصنيفي.
- يتميز الحذف بأنه أسلوب يخاطب خواص الناس، كما يدل على الحذف والفتنة، ويترك للمتلقى المشاركة، وعادة يقوم مقام المحذوف . في الحماسة . شيء يدل عليه، أو لا يقيم مقام المحذوف شيء يدل عليه، بل يترك أمر إدراكه للقارئ الدالة، وهي في الحماسة: العقل والعرف، أو العقل وحده، أو ارتباط الكلام بمناسبة، أو دلالة العقل والشرع.
- يتميز الإطناب بأنه أسلوب يخاطب به الخاص والعام، ويفيد في الحماسة المبالغة والتأكيد، ويزيد التصور، ويدل على الفكر والعاطفة، كما يتميز بأنه إقائي يتناسب مع الخطاب في المواطن الجامعة والحافلة.
- يتميز أسلوب التقديم والتأخير بأنه مرن يتشكل حسب المعطيات الفكرية، وتعبيري يأخذ في نسقه الترتيبي بمقتضيات العاطفة، وشخصي يكشف عن اهتمامات المتكلم ومقاصده وتوجهاته.
- يقوم القصر على الطباق السليبي، ويتصف بالإيجاز المعتمد على التركيب الأداتي، يستخدم في نفي الشك والتنبيه، ويعتمد على انفعالية المتكلم في الإثبات، وغالبا ما يوظف في مقام من ظهرت عليه علامات الشك والغفلة.

. تأخذ نصوص كتاب الحماسة ثلاثة مستويات هي: مستوى تركيب المقطع ، وقد أخذ شاعر الحماسة في تركيب مقاطعه بأساليب الربط اللفظية والإحالية والدلالية، وأخذ بهذه الأساليب أيضا في تركيب النصوص، واعتمد في تركيب الباب على الربط الدلالي للمدلولات الجزئية التي تتعلق بالعنوان أو دلالة الكلمة المفاتيح.

. تعد الاستعارة أبرز أنواع الصورة عند شاعر الحماسة الذي يميل في استعاراته إلى التماهي متخذا من الطابع الحركي في الغالب قالبا تعبيريا مع الأخذ بطابع الثبات في هيئة الاسم. وقد أخذت الاستعارة عند شاعر الحماسة حسب الإسناد الزمني من جهة التوظيف منحا تصاعديا من العصر الجاهلي حتى العباسي، ويمثل الجانب المادي المحسوس الجانب الأكبر في مصادر الصورة، ويعد التشخيص المصدر الحسي الغالب يليه التجسيد.

- تنحو أكثر تشبيهات شاعر الحماسة إلى إبراز المقارنة من خلال ذكر أداة التشبيه، وتأخذ بالنسبة للتوظيف في الفترة الزمنية منحا تنازليا بعكس الاستعارة من الجاهلي إلى العباسي.

. جاءت الكناية في المرتبة الثالثة بعد الاستعارة والتشبيه، ويعد التعبير عن صفة أكثر حضورا، ثم التعبير عن موصوف، ثم الكناية عن نسبة وأخذت منحا تنازليا حسب الفترة الزمنية من حيث التوظيف كالتشبيه، وأعلى هذه الفترات، العصر الجاهلي، وتدرجت المراتب إلى العصر العباسي .

- أخذت الصورة حسب عناوين أبواب الحماسة منحا متعددة هي: المنحى التراكمي، والسردى، والتكرار المركزي.

. تقدمت البحور الرئيسية (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر) على بقية البحور الشعرية.

- لا يقتصر اختيار الوزن على ارتباطه بالمعنى، بل يرجع بالدرجة الأولى إلى إمكانات الشاعر الثقافية والفكرية التي صاغت بيئته الاجتماعية بكافة مكوناتها وملابساتها، والعلاقات الشخصية، والاتجاهات العاطفية، وفقا للفترة الزمنية التي عاش فيها.

. أخذت القافية في كتاب الحماسة الطابع الفني المتعارف عليه وهو، كثرة استخدام القافية المطلقة، وقلة توظيف القافية المقيدة، كما تقدمت قافية المتواتر والمتدارك، وتأخرت قافية المترادف، وغابت قافية المتكاوس غيابا كليا، ومن الملاحظ أن المرحلة الزمنية بجميع ملابسها البيئية العامة والخاصة ذات دور بارز في اختيار القافية .

. ارتبط الصوت بالصفة والمخرج، وقد تقدمت الأصوات المجهورة في الروي على المهموسة كما تقدمت حروف الحنك على بقية المخارج.

. تعلق الصوت المفرد في كتاب الحماسة بظاهرة التردد، التماثل، التقابل، المجانسة، المقاربة، كما أخذ اللفظ الذي يتمثل في التردد شكل التقارب في المجاز أو المقارنة في التشبيه، والمقابلة، والتأكيد، والتجريد، والإيغال، والمبالغة.

- يعد التكرار من الخصائص الفنية التي تربط الدوال بالمدلولات، وقد تعلق في الحماسة بالوظيفة أو الضرورة الشعرية.

- أخذ الجناس اللفظي في الحماسة درجات موسيقية متفاوتة أعلاها: رد العجز على الصدر، ثم أن يكون اللفظان المتجانسان في العجز، ثم المماثلة والمضارعة، وآخرها ما لم يطرد على المماثلة والمضارعة. وأهم وظائف الجناس: التكامل، الترادف، التناقض، الوظيفة الفنية.

. ارتبطت موسيقى التركيب أو العبارة في التقطيع العمودي بغرض الرثاء والشكوى والفخر.

- تعلق التقطيع الأفقي بالأشكال البديعية الآتية: الموازنة، الازدواج، المقابلة، الجمع مع التقسيم، التسميط، التسبيغ، التصريح، لزوم ما لا يلزم، ومن الملاحظ في كتاب الحماسة، قلة الأشكال البديعية وندرتها.

- أخذت الوظيفة التوصيلية في كتاب الحماسة ثلاثة مراتب هي: الإيضاح بالتخصيص أو التفصيل أو الوصف أو المقارنة، والمبالغة العادية أو التجاوز في المبالغة أو الإيغال، والتحسين والتقييح.

- أبرز سمات الوظيفة التوصيلية التركيز على المضامين الفكرية، وتوظيف الأساليب الخطابية المدعمة بالتصديقات والبراهين من أجل تغيير سلوكيات المخاطب.

- أهم خصائص الوظيفة التعبيرية: الإمتاع الذي ارتبط في الحماسة بالفخر والفروسية والأخوانيات، واللذة المرتبطة بالطعام والشراب والكلام والكرم والحب والرثاء وتكرار الشيء، والإثارة الفنية، والطرب وهزته القائم على مواقف آنية معاشة أو ذكريات قديمة سارة، والتعجب القائم على الادعاء لشيء غير موجود، أو وضع الشيء في غير موضعه.

- أهم وظائف الخصائص الفنية التركيز على الجانب العاطفي، وتتصف بأنها ذاتية ترتبط بانفعالات الشاعر التي تعتمد على الموقف الباعث للانفعال والتعبير عنه بأساليب ملفته للانتباه.

تكاد تكون هذه أهم النتائج التي تمخض عنها البحث، ولا يمكن القول: إنه قد تم رصد جميع الظواهر البلاغية والخصائص الأسلوبية والأشكال الفنية، لذا أوصي الباحثين من بعدي بمتابعة الدراسة لكتاب الحماسة من جميع النواحي وسبر أغواره بالبحث والتقصي.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الفهارس

.فهرس الآيات.

.فهرس القوايى.

.فهرس الأعلام.

فهرس الآيات

الآية	السورة	رقم الآية	الصفحة
﴿ وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ لَوْلَا يُكَلِّمُنَا اللَّهُ أَوْ تَنْزِيلًا آيَةٌ كَذَلِكَ قَالَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِثْلَ قَوْلِهِمْ تَشَابَهَتْ قُلُوبُهُمْ قَدْ بَيَّنَّا الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ ﴾	البقرة	١١٨	١٥٥
﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ﴾	النساء	١٥٧	١٥٥
﴿ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَقْتَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا ﴾	الإسراء	٤٤	٢٧٦
﴿ وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾	مریم	٤	
﴿ أَفْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَمْ بِهِ جِنَّةٌ بَلِ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ فِي الْعَذَابِ وَالضَّلَالِ الْبَعِيدِ ﴾	سبأ	٨	
﴿ إِذِ أَمْرٌ سَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُمْ مُرْسَلُونَ (١٤) قَالُوا مَا أَنْتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا وَمِمَّا أَنْزَلَ الرَّحْمَنُ مِنْ شَيْءٍ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ (١٥) قَالُوا رَبَّنَا عَلِّمْنَا لِنَا إِلَيْكُمْ لِمَنْ نَسْأَلُونَ (١٦) ﴾	يس	١٥.١٤	
﴿ وَسَيْقَ الَّذِينَ أَنْزَلْنَا عَلَيْهِمُ إِلَى الْجَنَّةِ نِزْمًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا ﴾	الزمر	٧٤	
﴿ إِذَا جَاءَكَ الْمُتَأَفِّقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يُعَلِّمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُتَأَفِّقِينَ لَكَاذِبُونَ ﴾	المنافقون	١	

المطلع	القافية	الشاعر	البحر	رقم الصفحة
قافية الهمزة المضمومة				
أترك عارض	براء	نمشل بن حري	الوافر	١٠٧
جنا العداوة	أبناء	طارق بن ديسق	البسيط	١٠٤
الهمزة المكسورة				
ليس من مات	أحياء	صالح بن عبد القدوس	الخفيف	١٢١
الباء الساكنة				
أما العتاب	نساب	عمرو بن معدي كرب	مخلع البسيط	٢٤٧
يجلي منك	أرب	شريح بن عمران اليهودي	الرمل	٢٦٨
الباء المفتوحة				
أصبح ربي	الطلبا	ربيعة بن مقروم	المنسرح	١٣٤
أما إذا استغنيتم	المشككى	حبيش الهمداني	الكامل	٢٥٣
إن يشب مفرقي	حروبا	عبيد الله بن قيس الرقيات	الخفيف	٢٥٦
بأن لا تأن	تقربا	الأعشى	الطويل	٢٥٧
خطاب معضلة	بابا	الخنساء	البسيط	٢٨٣
سأوصي بصيراً	جربا	الأعشى	الطويل	٢٦٦
فإني وما	أحوبا	الأعشى	الطويل	٣٠٦/١٦٩/٥٠
فالحمد حلته	هابا	الخنساء	البسيط	٢٦٣/٢٥٨/١٨٨
وعدت فلما	أقربا	عبد الرحمن بن حسان	الطويل	١٦٥
ومن يغترب	مسحبا	الأعشى	الطويل	٢٨٠
الباء المضمومة				
إذا كان	ركائبه	بشار بن برد	الطويل	٦٤
إذا ما خلوت	رقيب	صالح بن عبد القدوس	الطويل	٢٤٥

٢٥١	الطويل	عبد المسيح بن مؤهب	ترهب	ألا أيها الباكي
٢١٣	مخلع البسيط	عمر بن معدي كرب	نساب	أما العتاب
١٦٣	مجزؤ الكامل	عبيد الله بين قيس الرقيات	تعاب	جيران سوء
٢٦٥/٢١٣	مخلع البسيط	عبيد بين الأبرص	غريب	ساعد بأرض
٥٤	الكامل	طرفه بن العبد	تغلب	الظلم فرق
١٢٣	الطويل	المتلمس الضبعي	عواقبه	عصاني فلم
٥٠	الطويل	عبيد الله بن الحر الجعفي	مذاهبه	فإن يعي
٣٣	الكامل	طرفه بن العبد	تصبب	قد يبعث
١٣٦	المنسرح	عدي بن زيد	كاذبها	ماذا ترجي
١٠٤	المتقارب	صالح بن عبد القدوس	أقرب	من الناس
٢٣٩	الكامل	الأخيف بي مليك	عجيب	هل لي
٢٦٥/١٨٨	المتقارب	المسيب بن علس	يضرب	وهل يقعد

الباء المكسورة

٢٥٧/٦٢	البسيط	النحاشي الحارثي	الكتب	أبلغ شهاباً
٢٦٢	المتقارب	النابعة الجعدي	يعجب	إذا مسه الشر
٢٨٩/٢٤	الطويل	قيس بن الخطيم	مناكب	إذا ما فررنا
٣٨	الكامل	كعب بن زهير	الأنكب	ارعى الأمانة
٢٦٤	البسيط	مالك بن حارث النخعي	لجب	أظن جهلكم
٧٠	الكامل	علي عليه السلام	أصحابي	أعلي تقتحم
٢٤٦	المديد	يحيى بن زياد	تصابي	إن شيب الرأس
٦١	المديد	يحيى بن زياد	عتاب	إنما الشيب
٣٦	المنسرح	مطيع بن إياس	طري	إني لباك
١١١	الطويل	سلمة بن عياش	سواكب	تقطع أحشائي
٦٢	البسيط	النحاشي الحارثي	اقترب	تهدي الوعيد
٢٦٦	الطويل	حاجز بن عوف	قارب	حلفت على

٩٥	الطويل	مكرز بن حفص القرشي	مجرّب	خفضت له
٦١	الكامل	خشرم بن زيد البلوي	يكذب	ذهب الشباب
١٨٠/٩٤/٨٦	الطويل	حلحلة الفزاري	وهب	سلام على
٥٢	المتقارب	النابعة الجعدي	ترقب	فإن لم
١١٢	الطويل	عوف الأزدي	الأكاذب	فغير الشد أغاثني
٢٥٦	الطويل	مكرز بن حفص	ملحّب	فلما رأيت
١٢٣	الطويل	ضرار بن الخطاب القرشي	نسب	فيا ابني لؤي
٦٣	المنسرح	مطيع بن إياس	رتب	كان إذا نمت
١٢٨/١٠٨	الطويل	هدبة بن الخشرم	ديب	لعمرى ما شتمى
١٣٠	الطويل	أمية ابن أبي مكرز	الملحّب	لما رأيت المرء
٧٤	البيسط	الكميت بن زيد الأسدي	يغب	ليت الشبيبة
٢٤٩	الكامل	ثعلبة بن موسى	للمشيب	ما زلت أصنع
١٣٦	الخفيف	أبي نوفل	تعذيبي	ما لجدي
٧٤	البيسط	الكميت بن زيد الأسدي	منقلب	هل للشباب
١٤٤	الطويل	منظور بن الربيع العامري	جانب	وكن رجلا
٢٦٢	الطويل	النابعة الذبياني	لازب	ولا يحسبون
٢٦٨/٢٦٤	الكامل	حضرمي بن عامر الأسدي	الأوصاب	ولقد لبستكم
٢٦٧	الكامل	عباد بن عبد عمر	أبواب	ومقامة
٢٥٥	الطويل	عمرو بن ضنة	واجب	ومن يك ثقلا
٣٠٤/٢١٣	مخلع البيسط	مطيع بن إياس	اكتتابي	يا لهف نفسي

التاء المضمومة

٢٨٤	الوافر	ضمرة بن جابر الحنفي	بقيت	أريدوني
٢٩٨	الخفيف	السموعل بن عادياء	خبيت	ينفع الطيب

التاء المكسورة

١٢٢/٨٩	مجزؤ الرمل	عبد الله بن عبد الأعلى	يأتي	ليس آت ببعيد
--------	------------	------------------------	------	--------------

الثاء المكسورة

أبادر بالمال راث وهب بن عبد مناف المتقارب ٢٩٩

الجيم المكسورة

ألم تك حجاج عبد الله بن معاوية الوافر ٨٤

الحاء المفتوحة

والكر بعد الفر نطاحا سعد بن مالك البكري مجزؤ الكامل ٢٥٩

الحاء المضمومة

من ذا الذي أفرح أبو الأسود الكناني الكامل ٢٩٦

هو العسل ذراح كثير بن عبد الرحمن الطويل ١٦٢

وإن ابن عم جناح قيس بن عاصم الطويل ٢٤٥

ولما قضينا ماسح غير معروف الطويل ٢٢١

الحاء المكسورة

أخاك أخاك سلاح قيس بن عاصم الطويل ٢٩٤/٢٤٦

إذا ناجى مناجي عبد الله بن معاوية الوافر ٨٧

ألا لا تأخذوا السلاح امرأة من ضبة الوافر ١٨٠

وقولي كلما تستريحي عمرو بن الإطنابة الوافر ٢٥٩/١٢٧/٨٥

قافية الدال الساكنة

لا يضر العجز وكد امرئ القيس الرمل ٢٣٩

بذل الجميل أحد سلمى بنت الأحجم البسيط ٢٦٣

قافية الدال المفتوحة

ليس الجمال بردا عمرو بن معدي كرب مجزؤ الكامل ٣٣

كم من أخ لحدا عمرو بن معدي كرب مجزؤ الكامل ٢٦٩

فإن أكلوا لحمي مجدا المقنع الكندي الطويل ٣٠٢/٢٦٩

قافية الدال المضمومة

إذا قال أوفى مواعده زهير بن أبي سلمى الطويل ١٦١

٢٤٥	الطويل	أبو الأسود الكناني	ورد	إذا نلت مالا
٤٢	الكامل	الطرماح	أحمدوا	بالوا مخافتها
٢٨١	البسيط	الربيع بن حقيق اليهودي	عود	ترجو الغلام
٥٩	الوافر	أنس بن مدرك الخثعمي	ورود	دعوت بني قحافة
٨٧	الطويل	الوليد بن يزيد	افتدوا	وإن على شاطئ
٤٩	الطويل	مزرد بن ضرار	حسود	وإني للباس
٢٥٠	الطويل	حاتم الطائي	أنكد	ولا أشتري

قافية الدال المكسورة

٢٥٦	المنسرح	ليبد	النفد	إن يغبطوا
٢٥٨	الطويل	الفرزدق	واحد	إن ينب
٤٥	الطويل	عدي بن زيد	مقتدي	عن المرء
١٣٤	الكامل	كعب الأشقري	حصاد	فكأنما في المال
٣٨	الوافر	المتلمس الضبعي	زاد	لحفظ المال
١٤٦	الطويل	العباس بن مرداس السلمى	الممهد	ما يؤمن المرء
٢٤٠	الطويل	صالح بن عبد القدوس	الود	وصاف إذا
٩٤	البسيط	المتلمس الضبعي	والوتد	ولا يقيم

قافية الراء الساكنة

٤٨	الخفيف	بشار بن برد	التبكير	بكرًا
٢٤٦	الرمل	صالح بن عبد القدوس	بشر	فمسر الخير
٢٤٧	الطويل	عويف القوافي	وزر	وإنك إذ تغتال
١٨٥	الطويل	إسماعيل بن يسار	الكدر	ونشرب رنق

قافية الراء المفتوحة

١٠٩	المنسرح	الربيع بن ضبع الفزاري	يفرا	أصبحت
٩٢	البسيط	الأحوص	عبرا	أمسى شبابك
٧١	الطويل	حارثة بن بدر التميمي	قسرا	أهان وأقصى

٢٥٤	مشطور الرجز	ابن مطيع	حرة	أنا الذي
١٨١/٣٦	الطويل	عميرة بن هاجر	عشرا	بليت وأفناني
٢٤٦	البيسط	غير معروف	الخمرا	حلو ملاينتي
٢٤٦	المديد	يحيى بن زياد	عشورا	عاش دهرأ
١٧١	الطويل	أبو العطاء السندي	شمرا	وما يدرك
٢٤٦	الطويل	قتيبة بن الأسدي	أدبرا	يشك عليك
قافية الراء المضمومة				
١٣٥	البيسط	عبد الله بن الحشرج	معتبر	أبلغ لديك
٢٤٥	الطويل	المثقب العبدى	عورها	إذا ما تدبرت
٧٢	الطويل	ليلى بنت سلمة	صبر	أقول لنفس
١٢٨	الطويل	عمرو بن جابر الحنفي	مكاشر	أكاشح أقواما
٧٠	البيسط	ضرار بن الأزور	لا بطر	إن الأمور
١٠٦	الخفيف	عدي بن زيد	موفور	أيها الشامت
٧٠	البيسط	ضرار بن الأزور	الغير	تفكروا هل
٨٦	البيسط	النجاشي الحارثي	لا تذر	جمعت ضبرا
٢٦٤	مشطور الرجز	غير معروف	الذر	ذرت
٢٦٧	الطويل	ورقاء بن زهير	أبادر	رأيت زهيرا
١٤٦	الكامل	مسعود بن عبد الله الأسدي	خابر	سائل بني يربوع
٢٣٩	الطويل	أبو زبيد الطائي	متدبر	عليك برأس
١١١	البيسط	أعشى باهلة	صبر	فإن جزعنا
١١٣	الطويل	الأحمر بن شجاع	يشكر	فإن يكفرونا
١١٣	الطويل	سلمة بن زيد	كبر	فتى لا يعد
٦٠	الطويل	نهمشل بن حري	ماطره	فصبرا
٩٧	الطويل	نافع بن خليفة	غدر	ففرج عني الله
٢٦٩	المتقارب	النمر بن تولب	نسر	فيوم علينا

١٨٥	الكامل	الفرزدق	عذار	قالت وكيف
١٦٩	البسيط	صفية الباهلية	القمر	كنا كأنجم ليل
١٠٤	الطويل	ليلى الأخيلية	معاير	لعمرك
١٨٦	البسيط	أمية بنت ضرار	موتور	ما بات من
١٣٣	الطويل	عبد الله بن المخارق الشيباني	قتير	متى يشبمل
١٨٤	الخفيف	عدي بن زيد	نذير	وابيضاض
٢٨٠	المنسرح	زهير بن أبي سلمى	أمر	والإثم من شر
١٢٠	الطويل	شبيب بن البرصاء	أستثيرها	وإني لتراك
١٨٤	الخفيف	عدي بن زيد	مذكور	وبنو الأصفر
١١٧	مشطور الرجز	غير معروف	الشر	والشر
٢٨٥	الطويل	حسان بن ثابت	جمر	وقوم من
٢٤٦/١٨٠/٧٧/٣٧	البسيط	زفر بن الحارث العامري	العصافير	يا قيس عيلان

قافية الرءاء المكسورة

٦٠	الطويل	عامر بن الطفيل	مدبر	إذا ازور
٢٨٢	البسيط	تميم العامري	منتصر	أرى النجوم
١٢١	الطويل	الخنساء	نزر	أعيني
٧٧	الوافر	الخنساء	نزر	ألا ياعين
٢٥٠	الكامل	حسان بن ثابت	السحبر	إن تغدروا
٢٤٠/٩٩	الكامل	بيهس بن عبد الحارث	بنار	بكر المشيب
٢٨٨	البسيط	الربيع بن زياد العبسي	تصغير	الحرب أحلى
٦٧	الطويل	الخنساء	قطر	فلا يبعدن قبر
٦٦	الطويل	ليلى الأخيلية	حاسر	فلا يبعدنك
١١٢	الطويل	مزرد بن ضرار	حافر	فما رقد
١٦٥	الطويل	حاجز بن عوف الأزدي	الظفر	فما الظبي
١٦٩	الطويل	الأخطل	غمر	كأنهما والآل

٢٥٢	الخفيف	عدي بن زيد	قصير	كقصير
٩٩	الطويل	ليلى الأخيلية	ناظر	نظرت وركن
٧٥	البيسيط	زفر بن الحارث العامري	خنازير	هلا تأرتم
٢٦٥	البيسيط	مقاعس الكلابي	مسرور	وأترك الأمر
٣٥	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	الذعر	وأدبر
٩٩	الطويل	طارق بن ديسق التميمي	نشر	وفينا وإن قلنا
١٤٤	الطويل	المرار بن سعيد الأسدي	زاجر	وكن رجلا
٦٧	الوافر	الخنساء	صبري	ولا تعدي عزاء
٢٥٠/٩٨	الكامل	عبد الله بن سليم الأزدي	مبصر	ولقد علمت
١٨٧	البيسيط	الخنساء	قار	ولن أصالح
٧٦	البيسيط	حارثة بن بدر التميمي	عار	يا أيها الشامت
٢٦١/١٢٩	البيسيط	تيم بن أبي مقبل العامري	عمري	يا حر

قافية السين المضمومة

١٢٨	الطويل	المتلمس الضبعي	أملس	لا تأخذن ضيما
-----	--------	----------------	------	---------------

قافية السين المكسورة

٣٤	السريع	صالح بن عبد القدوس	رمسه	الشيخ لا يترك
٧٨	السريع	صالح بن عبد القدوس	درسه	يا أيها الدارس

قافية الضاد المكسورة

٢٣٩/٧٠	الطويل	أبو الأسود الكناني	مفضي	ألم تر أني
١٦٣	الهنج	ذو الإصبع العدواني	الأرض	عذير الحي

قافية العين المفتوحة

٦٣	الطويل	أبو الأسود الكناني	تتصدعا	فقلت له
٢٦٨	الطويل	عمرو بن الأسود التميمي	نضبعا	كذبتم وبيت الله
٢٤٣	الطويل	مضر بن ربيعي	مشبعا	وعوراء من قيل

قافية العين المضمومة

١٦٧	الطويل	الربيع بن حقيق اليهودي	بارع	إذا مات منا
٢٨٧	الكامل	عبد بن الطبيب	منقع	إن الذي
١٦١	الطويل	النابعة الذبياني	واسع	فإنك كالليل
٢٤٥/٨٦	الكامل	عنتر	تطلع	فصبرت عارفة
١٦٧	الكامل	النابعة الذبياني	ينزع	للمنذرين
١١٢	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	تنفع	وإذا المنية
٢٦٩	الطويل	أبي الدبية الطائي	فاجع	وأنت امرئ
٢٨٩	الكامل	طريح بن إسماعيل	بيدع	والشيب زين
٢٨١	الطويل	ليبد	ساطع	وما المرء
١٠٩	الطويل	كعب بن مالك الأنصاري	يمنع	ونحن أناس
٢٤٩	الكامل	بلال بن جرير	مقدع	يمضي الغموس
٢٥٩	الطويل	زياد الأعجم	أسفع	يزيد يزيد الخير

قافية العين المكسورة

٤٥	السريع	أبو قيس الأنصاري	تهجاء	قد حصت
----	--------	------------------	-------	--------

قافية الفاء المضمومة

٢٩٠	البيسط	نابعة بني شيبان	ينكسف	إن الشباب
٣٥	الطويل	هدبة بن الخشرم	مواقف	مضى قدما

قافية الفاء المكسورة

٦٥/٦٢	الطويل	عبد بن الضحاك	الإلف	بني عمنا
٢٤٨	الطويل	ليلى بنت طريف	حليف	حليف الندى
٢٥٢/٦٧	الطويل	ليلى بنت طريف	شريف	فلا تجزعا

قافية القاف المضمومة

٧٨	الخفيف	الجواس بن قعطل	خليق	أنا ما تعلمين
١١٣	الكامل	قتيلة بنت النضر	ينطق	هل يسمعن

٢٤٧	الطويل	عبد الرحمن بن حسان	يطرق	وقد تأمن
١٢٢	الطويل	أبي زبيد الطائي	ينفق	ومن شر
٢٥٥	الخفيف	يحيى بن زياد	مذاقه	ولقد أمنح

قافية القاف المكسورة

٨٥	الطويل	أبي زبيد الطائي	مفرق	أبيت الذي
٢٦٦	الوافر	المفضل العبدى	حنيق	تلاقينا

قافية الكاف المفتوحة

٢٦٢	الوافر	عبد الله بن عمرو القرشي	إليكا	فأقر بهم
١٧٨	الكامل	دعامة بن جسر	إدراكها	لا تقطعن
١٧٩	الطويل	الأعشى	سؤالك	وما ذاك

قافية الكاف المكسورة

١٤٧/٣٣	الطويل	أبو الأسود الكناني	مالك	ذهبت وكان
--------	--------	--------------------	------	-----------

قافية اللام الساكنة

٢٥٣	الطويل	عبد الرحمن بن زيد العذري	أعجل	فلا يدعني
١٢٣	الرمل	لبيد	الجمل	وإذا جوزيت

قافية اللام المفتوحة

١١٠	المتقارب	بشامة بن الغدير	عدولا	إن التي سام
٩٣	البيسيط	مسحل العقيلي	عدلا	إني سأوصي
٩٨	البيسيط	أمية بن أبي الصلت	محلالا	فاشرب هنيئا
٢٦٩	المتقارب	أنس بن مساحق	ذل	فإن الدقيق
٥٩	الطويل	الأعرج بن مالك المري	أقبلا	فكونوا
١١٠	الطويل	كثير بن عبد الرحمن	مثالها	هو المرء
٣٨	الطويل	هدبة بن الخشرم	فعجلا	ورب كلام
١٣٥	المنسرح	عبدالله بن معاوية	خوله	ولا تهن
٣٢	الطويل	أوس بن حجر	مقبلا	وليس أخوك

٧٧	الخفيف	عمرو بن شأس الأسدي	يقولا	يأبأ الصلت
١٣٥	البسيط	ربيع بن أبي الحقيق	ذلا	يرمي إلي
قافية اللام المضمومة				
٢٧٩	الطويل	عمرو بن مالك البحلي	أوائله	إذا شئت
١٣١/١٣٠	الطويل	زينب بنت الطثرية	غوائله	أرى الأثل
٧٧	الطويل	جواس بن قعطل الكلبي	آكل	أعبد الملك
٢٩٩	الطويل	مرة بن محكان	نازله	ألا فاسقيا
١٧٤	البسيط	طريح بن إسماعيل	تنتضل	ألم تر المرء
٢٩٨	المنسرح	المثلث بن عمرو	جبل	إني أبا الله
٦٣	البسيط	عبد بن الطبيب	تضليل	تعز عنها
٢٥٣/٧٠	البسيط	يزيد بن الحكم	عقابيل	علام جدت
٦٦	الطويل	بشر بين صفوان الكلبي	الأكل	فلما رأيتم
١١٧	البسيط	كعب بن زهير	أباطيل	كانت مواعيد
١٤٥	الطويل	حارث بن بدر التميمي	عواذله	لا تلتمس
٣٠٠/٢٦٠/٩٢	الطويل	ليلي الأخيلية	توائل	لنعم الفتى
١١٨	البسيط	القطامي	يصل	ليس الحديد
١٧٦	الكامل	الأحوص	سبيل	نزل المشيب
٣٠٠	البسيط	القطامي	الهبل	الناس من
١٤٥	الطويل	ضابئ بن الحارث البرجمي	حلائله	هممت ولم
١٧٧	الكامل	يحيى بن زياد	أسهل	وإذا توعر
١٠١	الطويل	علي عليه السلام	خليل	وإن افتقادي
٢٤٧	الطويل	معن بن أوس المزني	مقبل	وإن سؤتي
٤٥	الطويل	نصيب بن رباح	قائه	وإني وإياهم
١٦٢	البسيط	طريح بن إسماعيل	فلل	والشيب
١٨٦	الطويل	معن بن أوس المزني	أفعل	وكنت إذا

٢٩٤/٢٥٤	الخفيف	أبي زبيد	مقال	ولعمر الإله
٣٠٣	الكامل	الأحوص الأنصاري	جميل	ولقد أراني
٢٥٦	الطويل	أبو الأسود الكناني	أنامل	وما سابق
٢٤٩	الطويل	رجل من بني الحارث	أفضل	وما يبلغ
١٦٧/١٠٧	الطويل	زهير بن أبي سلمى	قبل	وما يفعلوا
٢٥٨	المنسرح	قطري بن الفجاءة	الأجل	يا نفس لا
٢٤٨	الطويل	مقبس بن صباة	مهول	يقدمك

قافية اللام المكسورة

٢٨٤	البيسط	رفيع بن أدبيل	فلل	إني أنا
٢٩٦	السريع	امرئ القيس	شاغل	حلت لي
٢٨٩	الوافر	منقذ الهلالي	للرجال	سئمت
٢٤٢	الطويل	عبد الرحمن بن حسان	خضل	صليب محز
٦٠	الطويل	أعشى باهلة	مطول	عليك بتقوى
١٧٤	الطويل	نمشل بن حري	عواسل	فإن تغرموني
.....٢٥٣	الوافر	منقذ الهلالي	حال	فحسبك
٤٢	الخفيف	حسان بن ثابت	الذليل	كرهوا
٧٢	الخفيف	الكميت بن زيد	اعتدال	كيف أشري
٢٨٦	الطويل	عبد الرحمن بن دارة	كحل	لئن أنتم
٤٦	الطويل	هبيرة بن أبي وهب	قتل	لعمرك
١٣٧	الكامل	ليبد	مأسل	لو كان سيء
١٦١	الطويل	الطرماح	حابل	ملاأت عليه
٨٧	الطويل	عبيد الله بن الحر الجعفي	منازل	وأكرم بما
٩٧	الطويل	عبد الرحمن بن دارة الفزاري	نبل	ويبعوا
٢٥٣	الخفيف	الكميت بن زيد	بال	ولكل من
٢٥٣	الطويل	كثير	دخيل	ولكن خليل

وليس خليلي خليل كثير الطويل ٣٠٠/٢٣٩

قافية الميم الساكنة

٢٦٧	مجزؤ الكامل	حاتم الطائي	المرقم	أنى دعوت
٤٦	الرمل	المثقب العبدى	خلف ذم	فإذا قلت
٢٥٧	الرمل	إسماعيل بن يسار	ورجم	فتوى ليس
١٧٧	الرمل	ابن مقبل	الكلم	وقعودى
٢٦٥	الرمل	ابن مقبل	ابنة الرحال الرقم	يا ابنة الرحال الرقم

قافية الميم المفتوحة

٩٥	الطويل	الشداخ بن عوف الكنانى	مقوما	أبيننا فلا
٢٤٣	الطويل	حاتم الطائي	غشمشما	إذا شئت
١٦١	الخفيف	يحيى بن زياد	إن أكن
٢٩٩	الطويل	حاتم الطائي	مقسما	أهن فى
٧١	الطويل	الزبرقان بن بدر	مظالما	من مبلغ
١٠٤	الطويل	غير معروف	مكرما	نفسك
١٧٥	الطويل	الأحوص	الثلما	ويفرج عنه
٣٠٤	المنسرح	عمرو بن قميئة	أما	يا لهف

قافية الميم المضمومة

١٠٥/٧٠	الوافر	تأبط شرا	هيم	أطب من
٣٧	الوافر	قتادة بن طارق الأزدي	الكرام	عروف
١٤٦/٣٧	الطويل	الحارث بن ظالم المري	أكارم	علوت بزدي
١٣٦	الكامل	المتوكل الليثى	عظيم	لاتنه عن
١٦٧	البسيط	الكميت	السلم	لا يثبت
١٦١	الطويل	صالح بن عبد القدوس	جهام	وإن ظنون
٨٣	الطويل	صالح بن عبد القدوس	يظلم	وما غنم
٢٤١	الطويل	سليمان بن المهاجر	خيمها	ومن يتدع

يقول لي عكوم تأبط شرا الوافر ١٧٩

قافية الميم المكسورة

٦٩	الطويل	الطفيل بن عمرو الأزدي	أسل على حتمي
٨٤/٧٨	الطويل	رؤاس بن تميم	ألم تعلمي صوارم
١٠٦	الكامل	ليبد	أو لم تر عظيم
٢٥٣	الطويل	عير معروف	فلما أبي عزم
١٨٠	البسيط	الزبرقان بن بدر	فلن اصالح إجمامي
٧٥	الطويل	عمرو بن قميفة	فلو أنني سهام
٧٢	الطويل	عمرو بن قميفة	كأني وقد لجمي
٢٦٦	الطويل	هبيرة بن طارق اليربوعي	لا تتركن مجمحم
١٦٧	البسيط	الكميت]]]]]]]]]]]]]	لا ينبت السلم
٢٥٠	الطويل	زهير بن أبي سلمى	لسان الفتى الدم
١٧٨	المتقارب	يحيى بن زياد	له خلجان مطعم
٢٥١	المتقارب	يحيى بن زياد	مددت أعلم
٢٩٥	الطويل	عدي بن حاتم	من مبلغ أتأثم
٨٥	الخنيف	مويلك بن عقفان السدوسي	ناق إني إسلام
٥٨	الطويل	غير معروف	وأصبح النسّم
١٧٧	الكامل	الحارث بن وعله	وحلبت علم
١٦٤	الطويل	الفرزدق	ومات أبي الأرقام
٨٨	الرمل	يحيى بن زياد	ومنم ينمي
١٨٦	الطويل	المتملس الضبعي	ومن ييغ والفم
٢٦٠	الطويل	عدي بن حاتم	يذكرني الفم

قافية النون المفتوحة

٢٦٢/٩٤	الكامل	النابة الجعدي	شيخ كبير ألونا
٦٠	الوافر	عمرو بن أحمر الباهلي	كأن الصقر خفيّنا

٢٤١	البيسط	يحيى بن زياد	القرنا	وصاحبين
٢٥٧	الخفيف	أبو دؤاد الإيادي	آخرون	ولقد كان

النون المضمومة

١١٩	الخفيف	عبد الرحمن بن حسان	سنان	إنما الرمح
٢٨٩	الكامل	رجل من بني الحارث	رهين	الشيب
٤٢	مجزؤ الكامل	يحيى بن زياد	يشينه	الصمت
١٣٦	الوافر	قرط بن قدامة الكلبي	عيون	يسير

قافية النون المكسورة

١٨١	الوافر	سحيم بن وثيل التميمي	شئوني	أخو
٢٦٤	الوافر	عمرو بن عبد يغوث	الزمان	إذا كان
٢٤٠	الكامل	عبد الملك بن مروان	مستمك	أدنيته
٢٥٢	الطويل	الربيع بن ضبع الفزاري	أحداني	ألا يا قومي
٢٥٣	الوافر	عير معروف	تمني	ألا ياليت
٨٧	الوافر	سحيم بن وثيل	تعرفوني	أنا ابن
١٦٠	الوافر	سحيم بن وثيل التميمي	جيني	أنا ابن
٤٩	البيسط	صالح بن عبد القدوس	تأسوني	إني لأكثر
١٠٧	الوافر	عمرو بن معدي كرب	دوني	أيوعدني
١٢٢	الكامل	عمرو بن مفروق العدوي	أزمان	فأجبتها
٣٠١	الوافر	المثقب العبدي	يميني	فلا وأبيك
٣٠٥/١٠٦	البيسط	صالح بن عبد القدوس	يداجيني	قل للذي
٤٣	البيسط	ثابت بن قطنة	يكفيني	لا أكثر
٩٦	البيسط	هبيرة بن جناب	كانا	لا يمنع
١٢٠	البيسط	كعب بن مالك	للسان	وإنما قوة
٢٥٧	الطويل	عمار بن مزاحم	كفنان	وإياك
٧١	الوافر	سحيم بن وثيل	أربعين	وما ذا

قافية الهاء الساكنة

أبني بنية زهير بن جناب الكلبي مجزوء الكامل ٢٥٢

قافية الياء المفتوحة

أخوان هوى الأسعر الجعفي الكامل ٢٥٥

ألم تعلموا يباديا منظور بن البيع العامري الطويل ١٤٤

قافية الياء المكسورة

ألا ليت ولا ليا تميم بن عداء الطائي الطويل ٧٤

تصافح منطوي يزيد بن الحكم الطويل ٣٥

فهرس الأعلام

أعشى باهلة. ١١١	أ
الأعشى. ٥٠ / ١٦٩ / ١٧٩ / ٢٥٦ / ٢٦٦ / ٢٨٠ /	إبراهيم أنيس. ٢١١ / ٢٢٢ / ٢٢٣
٣٠٦	ابن الأثير. ١٥٤
الأعلم. ١٢	الأحمر بن شجاع. ١١٢
أفلاطون. ١٥٣ / ٢٩٣	الأحوص الأنصاري. ٩٢ / ١٧٥ / ١٧٦ / ٣٠٣
امرئ القيس ٢٣٩ / ٢٩٦	الأخطل. ١٦٩
أمية بن أبي الصلت. ٩٨	الأخيف بن مليك. ٢٣٩
أمية بنت ضرار. ١٨٦	أرسطو. ٢٨ / ٤٨ / ١٥٣ / ١٧١ / ٢٨٨
أمية بن أبي مكرز القرشي. ١٣٠	الأسعر الجعفي. ٢٥٥
أنس بن مدرك. ٥٩	إسماعيل بن يسار. ١٨٥ / ٢٥٧
أنس بن مساحق. ٢٦٩	أبو الأسود. ٣٣ / ٦٣ / ٧٠ / ١٧٤ / ٢٣٩ / ٢٤٥
أوس بن حجر. ٣٢	٢٩٦ / ٢٥٦
ب	ابن أبي الأصعب ٩١
الباقلاني. ١٥٣	ذو الأصعب العدواني. ١٦٣
بالي. ٢٣ / ٢٤	الأعرج بن مالك المريبي. ٥٩

ح	البحثري. ١١ / ١٢ / ١٣ / ١٤ / ١٥ / ١٦ / ٥٢
حاتم الطائي. ٢٤٣ / ٢٥٠ / ٢٩٩	١٠٥ / ١٩٦ / ١٩٨ / ٢٣٨ / ٢٥٣ / ٢٩٠
حاجز بن عوف الأزدي. ١٦٥ / ٢٦٦	بشار بن برد. ٤٧ / ٤٨ / ٦٤
حارثة بن بدر التميمي. ٧١ / ٧٦ / ١٤٥	بشر بن صفوان. ٦٦
الحارث بن ظالم المري. ٣٧ / ١٤٦	بشر بن المعتمر. ١٩ / ٢٠
الحارث بن وعله. ١٧٧	بشامة بن الغدير. ١١٠
حازم القرطاجني. ٢٨٧	البغدادى. ١١
حبيش بن عبدالله الهمداني. ٢٦٢	بلال بن جرير. ٢٤٩
حسان بن ثابت. ٤١ / ٢٥٠ / ٢٨٥	بيهس بن عبد الحارث الغطفاني. ١٠٠ / ٢٤٠
حضرمي بن عامر الأسدي. ٢٦٨ / ٢٦٤	ت
ابن حمزة. ١٥٤ / ١٦٤ / ٢٣٨	تأبط شرا. ٧٠ / ١٠٥ / ١٧٩
حلحلة الفزاري. ٨٦ / ٩٤ / ١٨٠	أبو تمام. ١١ / ١٢ / ١٣ / ١٤ / ١٥ / ١٦
الحلي. ١٢	تميم بن عداء الطائي. ٧٤
خ	تميم بن أبي مقبل العامري. ١٢٩ / ١٧٧ / ٢٦١
حشرم بن زيد البلوي. ٦١	٢٨٢ / ٢٦٥
ابن خلدون. ٢٧٥	ث
خلف الأحمر. ٤٧ / ٤٨	ثابت بن قنطة. ٤٣
الخليل بن أحمد. ٨٣ / ١٠٢ / ٢٢٢ / ٢٢٦	ثعلب. ٢٨
الخنساء. ٦٧ / ٧٧ / ١٢١ / ١٧٨ / ١٨٧ / ٢٥٨	ثعلبة بن موسى. ٢٤٩
٢٨٣ / ٢٦٣	ج
د	الجاحظ. ١٩ / ٢٠ / ٣٠ / ١٥٣ / ١٧٠
أبو دؤاد الإيادي. ٢٥٧	الجرجاني. ١٩ / ٢١ / ٢٢ / ٢٤ / ١٠٢ / ١٠٥
أبو الدبية الطائي. ٢٧٩	١٠٦ / ١١٦ / ١١٩ / ١٢٠ / ١٢٧ / ١٥٤ / ١٥٥
دعامة بن جسر. ١٨٧	١٧٠ / ١٧٢ / ١٨٢ / ١٨٧ / ٢٣٧ / ٢٥٣ / ٢٨١
دي سوسير. ٢٣٧	جساس بن مرة. ٥٤
ذ	ابن جني. ١٠٢ / ١١٥
أبو ذؤيب الهذلي. ١١٢	جواس بن قعدل الكلابي. ٧٧ / ٧٨
ر	جوستاف. ٢٢
رؤاس بن تميم. ٧٨ / ٨٤	رفيع بن أديل. ٢٨٤

سلمة بن يزيد الطائي. ١١٣	ربيع بن حقيق اليهودي. ١٣٥ / ١٦٧ / ١٩٦
سلمى بنت الأحجم. ٢٦٣	٢٨١
السموئل بن عاديا. ٢٩٨	الربيع بن زياد العبسي. ٢٨٨
سليمان بن المهاجر. ٢٤١	الربيع بن ضبع الفزاري. ٢٥٢ / ١٠٩
سيبويه. ٨٣ / ٨٤ / ٩١ / ١٠٢ / ١١٤ / ١١٥	ربيع بن مقروم الضبي. ١٣٤
ش	ابن رشيق. ٣٠ / ٩٠ / ٩١ / ١٥٤ / ٢٩٣
الشاطبي. ١٢	الرماني. ٨٣ / ١٥٤
شبيب بن البرصاء. ١٢٠	ريفاتير. ٢٤
الشداخ بن عوف الكناني. ٩٥	ز
شريح بن عمران اليهودي. ٢٦٨	الزبرقان بن بدر. ٧١ / ١٨٠
ص	أبو زيد الطائي. ٨٥ / ١٢٢ / ٢٣٨ / ٢٥٤ / ٢٩٤
صالح بن عبد القدوس. ٣٣ / ٣٨ / ٤٩ / ٧٨	الزركشي. ١٠٣
١٠٣ / ١٠٦ / ١٢٠ / ١٦١ / ٢٤٠ / ٢٤٥ / ٢٤٦	زفر بن الحارث. ٣٧ / ٧٥ / ٧٧ / ١٨٠ / ٢٤٦
٣٠٦	الزملكاني. ١٨٢
صفية الباهلية. ١٦٩	زهير بن جناب الكلبي. ٩٦ / ٢٥٢
ض	زهير بن أبي سلمى. ١٠٧ / ١٦١ / ١٦٧ / ٢٥٠
ضابئ بن الحارث البرجمي. ١٤٥	٢٨٠
ضرار بن الأزور. ٥٣ / ٧٠	الزوزني. ١٢
ضرار بن الخطاب القرشي. ١٢٣	زياد الأعجم. ٢٥٩
ضمرة بن جابر الحنفي. ٢٨٤	زينب بنت الطثرية. ١٣٠ / ١٣١
ط	س
طارق بن ديسق التميمي. ٩٩ / ١٠٤	سحيم بن وثيل التميمي. ٧١ / ٨٦ / ١٦٠ / ١٨١
ابن طباطبا. ٢٠ / ٢٩٧	أبي السعادات. ١٢
طرفة. ٣٢ / ٥٤	سعد بن مالك البكري. ٢٥٩
الطرماح. ١٦١	سقراط. ٢٩٣
طريح بن إسماعيل. ١٦٢ / ١٧٤ / ٢٨٩	السكاكي. ٣٢
الطفيل بن عامر الأزدي. ٦٩	سلمة بن عياش. ١١٠
طريفني. ١٧	ع
	عباد بن عبد عمرو. ٢٦٧ / ٢٨٦

عمرو بن الأسود التميمي. ٢٦٨	العباس بن مرداس السلمي ١٤٦
عمرو بن الأطنابة. ٢٥٩ / ١٢٧ / ٨٥	عبد الرحمن بن حسان. ٢٤٦ / ٢٤٢ / ١٦٥ / ١١٩
عمرو بن جابر الحنفي. ١٢٨	عبد الرحمن بن دارق الفزاري. ٢٨٦ / ٩٦
عمرو بن شأس الأسدي. ٧٧	عبد الرحمن بن زيد العذري. ٢٥٣
عمرو بن ضنة الثقفي ٢٥٥	عبد الله بن الحشرج. ١٣٥
أبو عمر بن العلاء. ٤٧	عبد الله بن سليم الأزدي. ٢٥٠ / ٩٨
عمرو بن قميعة. ٣٠٤ / ٧٥ / ٧٢	عبد الله الطيب. ١٩٨
عمرو بن مالك البجلي. ٢٧٩	عبد الله بن عبد الأعلى. ١٢١ / ٨٨
عمرو بن معدي كرب. ٣٣ / ١٠٧ / ٢١٢	عبد الله بن عمرو القرشي. ٢٦٢
٢٦٩ / ٢٤٧	عبد الله بن المخارق الشيباني. ٢٩٠ / ١٣٣
عمرو بن مفروق العدوي. ١٢٢	عبد الله بن معاوية الجعفري. ١٨٤ / ١٣٥ / ٨٧
عميرة بن هاجر. ١٨١ / ٣٦	عبد المسيح بن مؤهب. ٢٥١
عميرة بن هاجر. ٣٦	عبد الملك بن مروان. ٢٤٠ / ٧٧
عنزة. ٢٤٥ / ٨٦	عبد بن الضحاك. ٦٥ / ٦٢
عوف الأزدي. ١١١	عبد بن الطيب. ٢٨٧ / ٦٢
عويف القوافي. ٢٤٧	عبد يغوث الحارثي. ٢٦٨
ف	عبيد بن الأبرص. ٢٦٥ / ٢١٣
الفارابي. ١٩٥	عبيد الله بن الحر الجعفي. ٨٧ / ٥٠
ابن فارس. ١٢ / ٢٨ / ٩١ / ١١٥	عبيد الله بن قيس الرقيات. ٢٥٥ / ١٣٥
فاليري. ٢٥	عدي بن حاتم. ٢٩٥ / ٢٦٠
الفتح بن خاقان. ١٢	عدي بن زيد. ٢٥٢ / ١٨٤ / ١٣٦ / ١٠٦ / ٤٥
الفراء. ١١٥ / ٨٣	العز بن عبد السلام. ٨٨
أبو الفرج البصري ١٢	أبو العطاء السندي. ١١٧
الفرزدق. ٢٥٧ / ١٨٥ / ١٦٤	علي عليه السلام. ١٠١ / ٧٠
ق	عمار بن مزاحم. ٢٥٧
القاضي الجرجاني. ١٧٠	عمرو بن أحمر الباهلي. ٢٦٠
قتادة بن طارق الأزدي. ٣٧	قتيلة بنت النضر. ١١٣
قتيبة الأسدي. ٢٤٦	قدامة بن جعفر. ٢٠ / ٣٠ / ٩٥ / ١٥٤ / ١٨٢
ابن قتيبة. ٩١ / ٤٨ / ٢٨ / ٢٠	٢٨٦

المتلمس الضبعي. ٣٨ / ٩٤ / ١٢٣ / ١٢٨ / ١٨٦	قرط بن قدامة الكلبي. ١٣٦
المتني. ١١ / ١٣	القطامي. ١١٨ / ٣١
المتوكل الليثي. ١٣٥	قطري بن الفجاءة. ٢٥٢
المتقّب العبدي. ٤٦ / ٢٤٤ / ٣٠١	أبو قيس الأنصاري. ٤٤
المثلّم بن عمرو. ٢٩٨	قيس بن الخطيم. ٢٤٢ / ٢٨٨
المرار بن سعيد الأسدي ١٤٤	قيس بن عاصم. ٢٤٥ / ٢٤٦ / ٢٩٤
ابن المرزيان. ١٢	ك
المرقم. ٢٦٧	كثير بن عبد الرحمن. ١١٠ / ١٦٢ / ٢٣٩ / ٢٥٣
مرة بن محكان. ٢٩٩	٣٠١
مزد بن ضرار. ٤٩ / ٢٢١	كعب الأشقري. ١٣٤
مسحل العقيلي. ٩٣	كعب بن زهير. ٣٨ / ١١٧
مسعود بن عبد الله الأسدي. ١٤٦	كعب بن مالك. ١٠٩ / ١٢٠
المسيب بن علس. ١٨٨ / ٢٦٥	كليب بن ربيعة. ٥٤
مضرس بن ربيعي. ٢٤٣	كمال مصطفي. ١٦
مطيع بن إياس. ٣٦ / ٦٣ / ٢١٣ / ٣٠٤	الكميت بن زيد. ٧٢ / ٧٤ / ١٦٧ / ٢٥٣
ابن مطيع. ٢٥٤	ل
منظور بن الربيع العامري. ١٤٤	لبيد. ١٠٦ / ١٢٣ / ١٣٦ / ٢٥٦ / ٢٨١
ابن المعتز. ٣٠ / ٢٥٠	ليلي الأخيلية. ٦٦ / ٩٢ / ٩٩ / ١٠٤ / ٢٦٠
المعري. ١١	٣٠٠
معن بن أوس المزني. ١٨٦ / ٢٤٧	ليلي بنت سلمة. ٧٢
المفضل العبدي. ٢٦٦	ليلي بنت طريف. ٦٧ / ٢٤٧ / ٢٥٢
مقاعس الكلابي. ٢٦٥	لويس شيخو. ١٦
مقبس بن صباة. ٢٤٨	م
المقنع الكندي. ٢٦٩ / ٣٠٢	مالك بن حارث. ٢٦٤
مكرز بن حفص القرشي. ٩٥ / ٢٥٦	مالك بن حريم. ٣٥
منقذ الهلالي. ٢٦٢ / ٢٨٩	المبرد. ٢٠ / ١٤٥ / ١٧٠
مويلك بن عقفان السدوسي ٨٥	ن
	النابعة. الجعدي. ٥٢ / ٩٤ / ٢٦٢
	النابعة الذبياني. ١٦١ / ١٦٧ / ٢٦٢

	<p>نافع بن خليفة. ٩٧ النجاشي الحارثي. ٢٥٧ / ٨٦ / ٦٢ نصيب. ٤٥ النمر بن تولب. ٢٦٩ نهمشل بن حري. ١٧٤ / ١٠٧ أبو نوفل. ١٣٦</p> <p>هـ</p> <p>هبيرة بن أبي وهب. ٤٦ هبيرة بن طارق اليربوعي. ٢٦٦ هدبة بن الحشرم. ١٢٨ / ١٠٨ / ٣٨ / ٣٤ أبو هلال العسكري. ٢٧٧ / ١٥٤ / ٢٠ / ١٢</p> <p>و</p> <p>ورقاء بن زهير. ٢٦٧ الوليد بن يزيد. ٨٧ وهب بن عبد مناف. ٢٩٩ ويدنر. ١٧</p> <p>ي</p> <p>يزيد بن الحكم. ٢٥٣ / ٧٠ / ٣٥ يحيى بن زياد. ١٧٨ / ١٧٧ / ١٦١ / ٨٨ / ٦١ ٢٥٤ / ٢٥٣ / ٢٤٦ / ٢٤٥ / ٢٤١</p>
--	--

*القرآن الكريم.

كتب التفسير وعلوم الدين

- ١ - ابن جني: المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح إسماعيل شلي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م.
- ٢ - الحمصي حسن (محمد): تفسير وبيان مفردات القرآن، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٤١٩.
- ٣ - خلاف (عبد الوهاب): علم أصول الفقه، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- ٤ - الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة.
- ٥ - بن عاشور الطاهر (محمد): تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م. ٦ - ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة.
- ٧ - محمد سعد (أحمد): التوجيه القرآني للقرآت القرآنية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م.

كتب النحو والصرف:

- ١ - الأنطائي (محمد): المنهاج في القواعد والإعراب، دار الشرق العربي، بيروت، ط٦.
- ٢ - الحملاوي (أحمد): شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان.
- ٣ - الدقيقي بن بنين (سليمان): إتفاق المباني وافتراق المعاني، تحقيق: د. يحيى عبد الرؤف جبر، دار عمان، عمان، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- ٤ - الزمخشري: المفصل في صناعة الإعراب، تقديم: د/ علي أبو ملح، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- ٥ - ابن السراج بن سهل (محمد): الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة دار الرسالة، بيروت، ط٤، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م.
- ٦ - سيويه: الكتاب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط٢، ١٣٨٧ت - ١٩٦٧م.
- ٧ - السيوطي (جلال الدين): همع الهوامع، تصحيح: بدر الدين النعساني، دار المعرفة، بيروت.
- ٨ - عمارة أحمد (خليل): أسلوب النفي والاستفهام في اللغة العربية، جامعة اليرموك.
- ٩ - ابن عقيل: شرح بن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، ط٢٠، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- ١٠ - مكرم سالم (عبد العال): تطبيقات نحوية وبلاغية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤١٣/١٩٩٢.

١١ - ابن هشام:

. أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، دار العلوم ، بيروت ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م، ص ٢٥٠.

. مغني اللبيب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٨٥.

كتب البلاغة:

١ - ابن أبي الأصبغ: تحرير التحرير، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٩٢.

٢ - أمين شيخ (بكري): البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ١، ١٣٩٩ - ١٩٧٩.

٣ - الباقلائي: إعجاز القرآن ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط ١، ١٩٩٣.

٤ - البغدادي (ابن نايقا): الجمان في تشبيهات القرآن، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢.

٥ - بناني الصغير (محمد):

. النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط ١، ١٩٨٦.

. النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ، ديوان المطبوعات الجامعية ،

الجزائر ، ١٩٨٣ م.

٦ - التفازني (سعد الدين): المختصر على تلخيص المفتاح ضمن شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان،

ط ٤، ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م.

٧ - الثعالبي: ، سحر البلاغة وسر البلاغة ، دارا الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م.

٨ - الجرجاني عبد القاهر:

. أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

. دلائل الإعجاز، تصحيح الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، علق عليه محمد رشيد رضا،

المكتبة التوفيقية القاهرة.

٩ - الجندي علي: صور البديع فن الأسجاع، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر.

١٠ - حسن السيد (محمود): روائع الإعجاز في القصص القرآني، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية.

١١ - حسن (صلاح الدين): التقديم والتأخير ضمن فصول من البلاغة والنقد، مكتبة الفلاح، الكويت، ط ١،

١٩٨٣/١٤٠٣.

١٢ - حسين (عبد القادر):

. أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨ م.

. فن البلاغة، عالم الكتب، ط ٢، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م..

- ١٣ . الحمداني حمد (فالخ): الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف، مؤسسة الوراق، ط١، ٢٠٠١م.
- ١٤ . الدوسي (حسن): البلاغة العربية (علم المعاني)، دار الكتب . صنعاء، ط٤، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٣م.
- ١٥ . الرضي (الشريف): تلخيص البيان في مجازات القرآن، تحقيق: محمد عبد الغني حسن، دار الأضواء، بيروت، ١٩٨٦م.
- ١٦ . الرماني: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل، تحقيق محمد زغلول سلام دار المعارف.
- ١٧ . ابن الزملاكي: التبيان في علم البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤م.
- ١٨ . سقال (ديزيرية): علم البيان بين النظريات والتطبيق، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- ١٩ . السكاكي: مفتاح العلوم، المكتبة العلمية الجديدة.
- ٢٠ . سلطان (منير):
- . بلاغة الكلمة والجملة والجميل، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- . الصورة الفنية في شعر المتنبي [التشبيه]، منشأة المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢م.
- . الصورة الفنية في شعر المتنبي [الكناية والتعريض]، منشآت المعارف الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- ٢١ . السيوطي (جلال الدين): شرح الجمان في علم المعاني والبيان، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
- ٢٣ . شرف محمد (حفني): الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، الفجالة، ط١، ١٣٨٥، ١٩٦٥.
- ٢٤ . الصعيدي (عبد المتعال): بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ٢٥ . الصغير علي (محمد): أصول البيان العربي، دار الشؤون الثقافي، بغداد.
- ٢٦ . الصيفي (إسماعيل): فصول من البلاغة والنقد الأدبي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٣.
- ٢٧ . طبانة (بدوي): انظر البيان العربي، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٨٦م.
- ٢٨ . الطيبي: التبيان في البيان، تحقيق: د. توفيق الفيل وعبد اللطيف لطف الله، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٦م.
- ٢٩ . العاكوب علي (عيسى) و علي سعد الشتوي: الكافي في علوم البلاغة العربية، الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣.
- ٣٠ . عامر أحمد (فتححي): فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، القاهرة، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥.
- ٣١ . عباس حسن (فضل): البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، مكتبة الحسن، عمان، ط٢، ١٤٠٩-١٩٨٩.

- ٣٢ . عبد الجليل (عبد القادر): الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط ١، ١٤٢٢ .
٢٠٠٢ .
- ٣٣ . ابن عبد السلام (العز): الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز في القرآن الكريم، تقديم رمزي سعد الدين دمشقية، دار البشائر، بيروت، ط ١، ١٤٠٨ / ١٩٨٧ .
- ٣٤ . عتيق عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة، بيروت .
- ٣٥ . العلوي (ابن حمزة): الطراز، دار الكتب .
- ٣٦ . عيد (رجاء):
. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية .
. في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسيوط .
- ٣٧ . الفراء: معاني القرآن، تحقيق ومراجعة: د. محمد علي النجار، الدار المصرية .
- ٣٨ . القزويني:
. التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١،
١٩٠٤ م .
- . شرح التلخيص، شرح وتخرّج: محمد هاشم دويدري، دار الجليل، بيروت، ط ٢، ١٤٠٩ . ١٩٨٩ .
- . الإيضاح، راجعه: عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط ٣ .
- ٣٩ . قليقلة عبد العزيز (عبد): البلاغة الاصطلاحية، مطابع الرجوي، القاهرة، ١٩٨٣ .
- ٤٠ . لاشين (عبد الفتاح):
. بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار، دار الفكر العربي .
. المعاني في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٨ ،
- ٤١ . المالكي حسين علي بن (محمد): الحواشي النقية على كتاب البلاغة: لنخبة الأفاضل الأزهرية، مطبعة مصطفى محمد، مصر .
- ٤٢ . مصلوح عبد العزيز (سعد): في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، جامعة الكويت مجلس النشر العلمي، ط ١، ٢٠٠٣ م .
- ٤٣ . (مطلوب) أحمد:
. أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ١، ١٩٨٠ م، ص ١٢٧ .
. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة الجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣ هـ . ١٩٨٣ م .

٤٤ - ابن المعتز (عبد الله): كتاب البديع، شرح و تحقيق: عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.

٤٥ - (المغربي) ابن يعقوب ، مواهب المفتاح ضمن الشروح، دار البيان، بيروت ،لبنان، ط٤، ١٤١٢-١٩٩٢.

٤٦ - أبو موسى (محمد): التصوير البياني، جامعة قار يونس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨.

٤٧ - نحلة أحمد (محمود): في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٤١٠ / ١٩٩٠.

٤٨ - الهاشمي (أحمد): جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١٢.

٤٩ - [...] شروح التلخيص، دار الهادي ، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢هـ-١٩٩٢ ،

٥٠ - [...] عروس الأفراح ضمن شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.

كتب علم اللغة :

١ - إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مصر، ط٥، ١٩٧٥م.

٢ - عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٢٤ / ٢٠٠٠.

٣ - ابن فارس: الصحاحي في فقه اللغة، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٤١٤ / ١٩٩٣.

٤ - كمال محمد بشر: علم اللغة العام. الأصوات، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٨٠م.

٥ - محمود السعران: علم اللغة، دار الفكر العربي.

٦ - أبو منصور الثعالبي: فقه اللغة ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

المعاجم:

١ - الحموي (ياقوت): معجم الأديباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ-١٩٩١م.

٢ - الرازي: مختار الصحاح ، دار القاسم ، بيروت ، (باب الفاء فصل النون) ، ص٥١٣.

٣ - فرحات (سميرة): معجم الباقلائي، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ-١٩٩١م.

٤ - الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الرسالة ، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

٥ - ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ط٣ ، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

الدواوين وكتب المختارات الشعرية:

١ - الأحوص: ديوانه، جمع وتحقيق واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٢ - البحتري: كتاب الحماسة، مقدمة المحقق: د. محمد نبيل طريقي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ.

٢٠٠٢م.

- ٣ - البصري بن أبي الفرج (علي): الحماسة البصرية، تحقيق: د/ مختار الدين أحمد، ضمن قرص الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣، ١٨٥.
- ٤ - التبريزي (الخطيب): شرح ديوان الحماسة ، عالم الكتب ، بيروت.
- ٥ - الجراوي بن عباس (أحمد): الحماسة المغربية، تحقيق د/ رضوان الداية، دمشق، ١٩٩١م.
- ٦ - الجعدي (النابعة): ديوانه، تحقيق عبد العزيز رباح، منشورات المكتب الاسلامي، دمشق، ١٣٨٨.
- ٧ - الشيباني (النابعة): ديوانه، تحقيق وشرح : محمد نبيل طريقي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.
- ٨ - ابن أبي الصلت (أمية): ديوانه ، جمع وتحقيق، سجع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.
- ٩ - ابن يزيد (الوليد): ديوانه ضمن شعراء إسلاميين ، تحقيق: نوري حمودي القيسي، ط ٤، ١٤٠٥هـ.

كتب الأدب والنقد القديم :

- ١ - الآمدي، المؤلف والمختلف ، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة عيسى البابي ، القاهرة، ١٣٨١هـ/ ١٩١٦.
- ٢ - ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.
- ٣ - الأخفش: القوافي، تحقيق: د. عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠م.
- ٤ - الأصفهاني بن حسن (حمزة): التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م.
- ٥ - الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر ، بيروت، ط ٢.
- ٦ - الأندلسي (ابن حزم): جمهرة أنساب العرب، لابن حزم ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٣ / ١٩٨٣.
- ٧ - البغدادي:
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، قدم ووضع هوامشه وفهارسه محمد نبيل طريقي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط ١، ١٤١٨ / ١٩٩٨.
- شرح أبيات المغني، تحقيق: عبد العزيز رباح وأحمد يوسف دقاق ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م.
- ٨ - البكري (أبو عبيد): فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ، تحقيق: د. إحسان عباس ود. عتد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣م.
- ٩ - التنوخي: القوافي، تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥م.
- ١٠ - التوحيد (أبو حيان): الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ج ١، ص ١٥٠

١١. ثعلب: قواعد الشعر، ت: رمضان عبد التواب، دار المعارف، بيروت، ١٩٦٦.
١٢. الجاحظ:
- . البيان والتبيين ، تحقيق المحامي فوزي العطوي ، دار مصعب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦٨ م.
- . الحيوان : عبد السلام هارون ، دار الكتب العربي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٩ م.
١٣. الجرجاني بن محمد (علي):
- . التعريفات، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م.
- . الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البحراوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ٣.
١٤. ابن جعفر (قدامة):
- . نقد الشعر ، تح: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط ٣.
- . نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م.
١٥. الجمحي (ابن سلام): ، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م.
١٦. الحنفي (جلال): العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ط ١، مط العاني، بغداد، ١٩٧٨ م.
١٧. الدمهوري (محمد): الحاشية الكبرى، مطبعة المعاهد، مكتبة محمود توفيق، القاهرة، ط ١، ١٣٥٣ هـ / ١٩٤٣ م.
١٨. ابن رشيق: الصناعتين ، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ط ١ ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م
١٩. الزمخشري:
- . المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧.
- . المقامات، تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨١ م.
٢٠. الصولي: أخبار البحري، تحقيق: صالح الأشر، دار الفكر، دمشق، ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م.
٢١. ابن طباطبا: عيار الشعر ، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ط ٣.
٢٢. ابن عبد ربه: العقد الفريد ، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر.
٢٣. العسكري (أبو هلال): العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان.
٢٤. ابن فارس: الصحابي، تح: د/عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط ١، ١٤١٤ - ١٩٩٣.
٢٥. ابن قتيبة:

١١. أدب الكاتب، شرح وتقديم: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٠٨-١٩٨٨، ص ١١.
١٢. الشعر والشعراء، تحقيق: محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ٤، ١٤٠٠/١٩٨٠.
٢٦. القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٩٨٦، ص ١١٨.
٢٧. المبرد: الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت.
٢٨. المرزباني: معجم الشعراء، إعداد عبد الستار فراج، ط ١٩٦٠.
٢٩. ابن منقذ (أسامة)، البديع في نقد الشعر، حقق وقدم له: عبد علي آ، دار الكتب العلمية بيروت، ط ١، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.
٣٠. ابن ميمون، منتهى الطلب، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.
٣١. ابن وهب: البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م، ص ٦٤.
٣٢. اليزيدي: المرثي، تحقيق: محمد نبيل طريفي، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩١.
- كتب الأدب والنقد الحديث:**
١. أنيس (إبراهيم): موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ص ١٩٠.
٢. بدوي أحمد (أحمد): أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، القاهرة، ط ٦، ٢٠٠٤ م.
٣. البستاني صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٦ م.
٤. بكار حسين (يوسف): بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت.
٥. الجبوري (يحيى): الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٨، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.
٦. جعفر راضي (عبد الكريم): رماد الشعر، ط ١٩٩٨ م.
٧. الجهاد (هلال): جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٧ م.
٨. الجوزو (مصطفى): نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٤٢٣ - ٢٠٠٢ م.
٩. الحاوي (إيليا): في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٥، ١٩٨٦ م.
١٠. الحجوي (محمد): بناء القافية وطرق تأصيلها، كلية الآداب، القنيطرة، الرباط، ١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٢ م.
١١. الحربي بدري (فرحان): الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ١، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م.
١٢. حقي (ممدوح): العروض الواضح، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط ١٦، ١٩٨٤ م.

- ١٣ . حمدان أحمد سعيد (فاطمة): مفهوم الخيال ووظيفته، معهد البحوث العلمية، مكة المكرمة، ٢٠٠٠م.
- ١٤ . خفاجي (عبد المنعم) وآخران: الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢م.
- ١٥ . خليل (إبراهيم): مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، الأردن، ط ١، ١٤٢٤ هـ / ٢٠٠٣م.
- ١٦ . خليل محمود (أحمد): في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٤١٧ هـ / ١٩٩٦م.
- ١٧ . خوري (رئيف): الأدب المسئول ، دار الآداب ، ط ٢ ، ١٩٨٩م.
- ١٨ . الداية (فايز): الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٩٩٦.
- ١٩ . أبو ديب (كمال):
- . جدلية الخلفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان، ط ٣، ١٩٨٤م.
- . في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشتون الثقافية، بغداد، ط ٣، ١٩٨٧م.
- ٢٠ . الرباعي عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠.
- ٢١ . رجائي (أحمد): أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٩٩م.
- ٢٢ . الزواوي (خالد): تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حورس الدولية ، الاسكندرية ، ط ١ ، ٢٠٠٠.
- ٢٣ . أبو زيد إبراهيم (علي): الصورة الفنية في شعر دعبل، بيروت، ط ١، ١٩٨١م.
- ٢٤ . السيد (شفيق): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة.
- ٢٥ . بنت الشاطئ عبد الرحمن (عائشة): قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف، القاهرة.
- ٢٦ . الشايب (أحمد): الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٦٦م.
- ٢٧ . شحاتة (حمزة): حمار حمزة شحاتة ، الرياض ، دار المرخيخ ، ط ١، ١٣٩٧ هـ، ١٩٧٧م.
- ٢٨ . الشعار (فواز): الأدب العربي ، إشراف د. إميل يعقوب ، دار الجليل ، بيروت ط ١ ، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م.
- ٢٩ . الصباغ (رمضان): في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء ، الاسكندرية، ط ١، ١٩٩٨.
- ٣٠ . الصغير علي (محمد): الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
- ٣١ . صفوت زكي (أحمد): جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت.
- ٣٢ . الصكر (حاتم): كتاب الذات دراسة في وقائعية الشعر، دار الشروق، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.

- ٣٣ . الطرابلسي الهادي (محمد): خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط الهيئة المصرية للثقافة.
- ٣٤ . الطوانسي (شكري): ستويات البناء الشعري عند أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- ٣٥ . الطيب (عبد الله): المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ط ١، ١٩٩١.
- ٣٦ . عباس إحسان: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥م.
- ٣٧ . عبد الله حسن (محمد): الصورة والبناء الشعري، دار المعارف.
- ٣٨ . العبد (محمد): النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة، القاهرة، ط ١، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م.
- ٣٩ . العجمي ناصر (محمد): النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحاي، تونس، ط ١، ١٩٩٨م.
- ٤٠ . العزاوي رحيم (نعمة): النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٦٧م.
- ٤١ . العشماوي زكي (محمد): الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ط ٢.
- ٤٢ . عصفور (جابر): الصورة الفنية، دار التنوير، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣.
- ٤٣ . عطية عبد الله (عبد الهادي): نظرات في الأدب العربي ونقده دراسة تحليلية، مكتبة بسنان المعرفة، مصر، ط ٢، ٢٠٠٦م.
- ٤٤ . عفيفي الصادق (محمد)، النقد الأدبي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م.
- ٤٥ . العقاد (عباس): اللغة الشاعرة، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٦٠م.
- ٤٦ . العقيلي أحمد (محمد): دراسات في الأدب، مكتبة الملك فهد الوطنية، نادي مكة الثقافي والأدبي، مكة المكرمة، ١٤١٧هـ.
- ٤٧ . علي (عبد الرضا): موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، المنار للطباعة، صنعاء، ١٩٩٦م. ٤٨ . عمار سيد (أحمد): نظرية الإعجاز القرآني، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط ٤، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م.
- ٤٩ . العوادي حسين (عدنان): لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، دائرة الشؤون الثقافية، العراق، سلسلة دراسات (٣٧٥)، ١٩٨٥م.
- ٥٠ . عياد محمد (شكري): ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة ضمن بحوث الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٧م.

٥١. - موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط ١، ١٩٦٨ م. فضل (صلاح):
٥٢. - أساليب الشعر المعاصرة، دار الأداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٥ م.
٥٣. - إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار القاهرة، ط ١، ١٩٨٧ م.
٥٤. - علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨ م - ١٩٩٨ م.
٥٥. - نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، ط ١، ١٩٩٨ م.
٥٦. - فهمي حسن (ماهر): قضايا في الأدب والنقد، دار الثقافة، قطر، ط ١، ١٩٨٦ م.
٥٧. - الفيومي المقري (أحمد): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، المكتبة العلمية، بيروت.
٥٨. - قاسم حسين (عدنان): الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠٠٦ م.
٥٩. - قصاب (وليد): قضايا عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، المكتبة الحديثة، العين، الإمارات، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م.
٦٠. - قطب (سيد): التصوير الفني، دار الشروق، بيروت، ط ٨، ١٩٨٣ م.
٦١. - القط (عبد القادر): قضايا ومواقف، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١ م.
٦٢. - لاشين عبد الفتاح: الخصومات النقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة.
٦٣. - محمد (الولي): الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٠ م.
٦٤. - مرزوق (حلمي): ، في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٤ م.
٦٥. - المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط ٤، ١٩٩٣ م.
٦٦. - المصري عبد الغني (محمد) وآخر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الوراق، الأردن، ط ١، ٢٠٠٢ م.
٦٧. - مطلوب (أحمد): معجم النقد العربي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ م.
٦٨. - مفتاح (محمد):
٦٩. - تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٦ م.
٧٠. - دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧ م.
٧١. - المنفلوطي: النظرات دراسة وتحليل جميل جبر، دار نوفل، بيروت، ١٩٩٤ م.
٧٢. - أبو موسى (محمد): خصائص التركيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط ٣.
٧٣. - ناصف (مصطفى): الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣ م.

٦٨ - نبهان عرفات (كمال): العلاقات بين النصوص في التأليف العربي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

٦٩ - نصر جودة (عاطف): الخيال مفهوم ووظائفه، الهيئة المصرية، ١٩٨٤.

٧٠ - نعيمة (ميخائيل): الغربال، دار صادر، بيروت، ١٩٦٤م.

٧١ - هلال غنيمي (محمد):

دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر،

النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣.

٧٢ - الوائلي (كريم):

الخطاب النقدي عند المعتزلة، دار النشر للجامعات، صنعاء، ١٩٩٧.

الشعر الجاهلي، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، ط١، ٢٠٠٢م.

٧٣ - اليوسف (يوسف): مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقوق، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

كتب التاريخية:

١ - الطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ.

٢ - ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت.

كتب الفلسفة والمنطق والمجتمع:

١ - بدوي (عبد الرحمن): المنطق الصوري والرياضي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٥، ١٩٨١،

٢ - الأبهري (أثير الدين): متن إيساغوجي، ضمن مجموع مهمات المتون، تصحيح: أحمد سعد علي، مطبعة الحلبي القاهري، ١٣٦٩-١٩٤٩، ص٢٧١.

٣ - ابن خلدون، دار إحياء التراث، العربي، بيروت، لبنان، ط٤.

٤ - ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ص٢٤٨.

الرسائل الجامعية:

١ - إبراهيم عبد الرحيم (سناء): الصنعة البديعية في شعر البحتري، إشراف: الأستاذ الدكتور . محمد بيلو أحمد

أبو بكر، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية اللغة العربية، ماجستير، ٢٠٠٣م.

٢ - إسماعيل محمد (أبو هدية): الحماسة عند الشريف الرضي، إشراف: د. الحسن الفضل علي، جامعة النيلين كلية الدراسات العليا، رسالة ماجستير، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

٣ - بطرن سليمان (محمد): الصورة البيانية في شعر أمريء القيس، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية،

٢٠٠٢م.

- ٤ . الجريري سالم (سعيد): شعر البردوني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف : د. سمير كاظم الخليل، الجامعة المستنصرية، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.
- ٥ . أبو صباح علي (أبو صباح): الصورة الفنية في شعر البحري، إشراف : الأستاذ الدكتور. بابكر الدشين، جامعة أم درمان، كلية اللغة العربية، رسالة ماجستير.
- ٦ . الصعفاني (عبد الله): تشكل الصورة ودلالاتها في شعر زهير، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، ٢٠٠٢ م.
- ٧ . عبده عبد النبي (رشاد): كتاب الحماسة بين أبي تمام والبحتري وابن الشجري: دراسة وتحليل وموازنة، إشراف : عبد السلام أبو النجا سرحان، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٩٨٤ م.
- ٨ . علي عثمان (محمد): الموازنة بين شروح حماسة أبي تمام، إشراف: د. الطاهر أحمد مكّي و د. محمد رشدي حسن، جامعة القاهرة، رسالة دكتوراه، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م.
- ٩ . العامري (محمد): الصورة في الشعر العربي في اليمن، رسالة دكتوراه، جامعة المستنصرية، ٢٠٠٢ م.
- ١٠ . قلي علي (علي): الصورة البيانية في شعر الزبيري، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٥ م.
- ١١ . المحجري (محمد): الخصائص الأسلوبية في شعر أبي نواس، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٥ م.

الدوريات:

- ١ . بوحوش (زاتج): مجلة فصول ، مقال: واقع الدراسات الإنسانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس ، عدد ٥، ٤، ٦، ١٩٨٥ م.
- ٢ . تسنن (سبت): نظم الشعر، ترجمة : عبد الكريم ناصيف ، مجلة المعرفة السورية عدد "٢٣١" آيار ١٩٨١ م.
- ٣ . الخفاجي يحيى (حسن): و خليل إبراهيم عبد الوهاب: أثر التشبيه الضمني في الصورة الفنية عند ابن سعيد المغربي، مجلة كلية التربية بالجامعة المستنصرية، بغداد، العدد (٣)، ١٩٩٣ م.
- ٤ . حسنين (صلاح الدين) علامات في النقد، الروابط بين الجمل في النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر، جزء ٣٩، ذو الحجة ١٤٢١ هـ / ٢٠٠١ م.
- ٥ . حسين (هند): مجلة آداب المستنصرية، اللفظ وعلاقته بالجرس الموسيقي، مطبعة المعارف، بغداد، العدد الثاني، السنة الثانية، ١٣٩٧ / ١٩٧٧ .
- ٦ . ريفاتير: محاولات في الأسلوبية، ترجمة: دولاس ، تقديم: عبد السلام السعدي ، حوليات الجامعة التونسية ، ع ١٠، ١٩٩٣ م.
- ٧ . العطار (سليمان): مجلة فصول (الأسلوبية علم وتاريخ)، القاهرة، مج ١، ع ٢، ١٩٨٢ .

- ٨ - فضل (صلاح): الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد(١٦٤)، ١٩٩٢م.
٩. المجالي (جهاد) التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع ، مجلة جامعة أم القرى ، ج١٥ ، ع(٢٧) ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

كتب مترجمة:

- ١ . أرسطو: كتاب الشعر، نقل: أبي بشر متى بن يونس، حققه مع ترجمة حديثة: شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٦-١٩٦٧، ص١٠٧، ١٠٨.
- ٢ . ت.س: أليوت: نظرات في الشعر الحر، ترجمة: منح الخوري، ضمن كتاب: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦م.
- ٣ . جيرو (بيير): الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ،
- ٤ . ديتشس (ديفد): مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٦.
- ٥ . ر.ل برتب: موسوعة المصطلح النقدي، (التصور والخيال)، ت: د/ عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.
- ٦ . س. موريه: حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، ترجمه وعلق عليه: سعد مصلوح، عالم الكتب، مط المدني، القاهرة، ط١، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.
- ٧ . سنولينتر (جيروم): النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١م.
- ٨ . شوردي (ومارك)، وآخرون ، أسس النقد الأدبي الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم ، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٦م.
- ٩ . فرانسوا (مورو): البلاغة، ترجمة: محمد الولي وجريز عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
- ١٠ . كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- ١١ . كوين (جون): النظرية الشعرية، ترجمة و تعليق: د. أحمد درويش ، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠.
- ١٢ . مكليش (أرشيالد): الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي: دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين، بيروت . نيويورك، ١٩٦٣م.

١٣ - هانف (كراهام): الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار الشئون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٥م.

١٤ . ه.ب. ريكان: منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية، ترجمة: د/ علي عبد المعطي محمد و د/ محمد علي محمد، بيروت، ١٩٧٩م.

١٥ . ويليك (رينيه)، وأوستن وارن ، نظرية الأدب ، ترجمة: محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب.

١٧ . يابكسون (رومان): قضايا الشعر، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

كتب غير مترجمة:

1. A.J. Grimas: Essais de Semiotique. Trad. Barcelona 1976.
2. Charles Bally: trite de stulistigie Frsncoise- Psris Klincksie ck 3 eme ed 1951.
3. G.Brown and G.Yule:1983 .
4. Jean Jacgues thomas damiel delaas, poetigie generatine trad Buemos Aires 1998.
5. Kallmeyer, w.u.a, Lektuekolleg zur textling uisticle, bd1 einfuehrung koenigseim ,1998.

المواقع والأقراص الإلكترونية :

١. قرص الموسوعة الشعرية: المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٧. ٢٠٠٣
- 2 www.awu – dam org/mokifadaby/439 – 003 htm – 65k
- 3 www. Google .com
- 4 www. Moaber. 50 megs. com
- 5 www.oman.net